



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ



Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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



11ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Νεωτερισμός και Παράδοση»
(με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)
Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ



Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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



11ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Νεωτερισμός και Παράδοση»

(με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)

Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος

Γενικός συντονιστής του συνεδρίου

Μάρκος Τσέτσος, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου

Πάνος Βλαγκόπουλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Γιώργος Σακαλλιέρος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου

Κώστας Καρδάμης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Γιώργος Κίτσιος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Πύρρος Μπαμίχας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2020

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020.

Πρώτη έκδοση: Νοέμβριος 2020

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

ISBN 978-618-82210-4-8

© ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
<https://hellenic-musicology.org>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	8
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις σε τέσσερις εμβληματικούς συνθέτες του 19ου και 20ού αιώνα με αφορμή το τελευταίο από τα Καπρίτσια του Paganini	10
ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ Η χειρονομία στον βωβό κινηματογράφο	23
ΤΑΣΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ & ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ Από το μουσικό χειρόγραφο στην ψηφιακή παρτιτούρα: διερεύνηση του τρόπου αποτύπωσης των μουσικών έργων σε μουσική σημειογραφία από έλληνες συνθέτες	31
ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Το αντιστικτικό ζεύγος ως πυρήνας της συνθετικής δημιουργίας: όψεις μιας κρυφής ταυτολογίας	43
ΣΟΛΩΝ ΡΑΠΤΑΚΗΣ A mazurka's progress: η περίπτωση του χορευτικού δεύτερου μέρους στις δύο σονάτες για πιάνο του Μίλι Μπαλάκιρεβ	51
ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ Όψεις παράδοσης και νεωτερισμού στα <i>Τρία σονέττα του Πετράρχη</i> του Franz Liszt	57
ANNA ΧΑΤΖΗΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Βαυαρικές επιρροές στην μουσική ζωή της Αθήνας τον 19ο αιώνα: Η περίπτωση της μπάντας του στρατού	96
ΘΕΟΔΩΡΑ ΙΟΡΔΑΝΙΔΟΥ Η τάξη του φλάουτου και η παρουσία φλαουτιστών στο Ωδείο Αθηνών από την αρχή της λειτουργίας του μέχρι το 1940	105
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ Α. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ Σίμων Καράς αυτοβιογραφούμενος: Τέσσερις ανέκδοτες επιστολές του προς την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού	123
ΛΑΜΠΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΦΑΝΗΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ Ζητήματα εναρμόνισης της δημοτικής μουσικής. Η περίπτωση του Διονυσίου Λαυράγκα μέσα από τη συλλογή κυπριακών τραγουδιών και σκοπών του Χρίστου Αποστολίδη	152

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΚΑΝΔΑΛΗ Η συμρναϊκή οπερέτα των Σύλβιου και Καρακάση στην Αθήνα. Η <i>Τζαζ-μπαντ</i> του 1928	166
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΘ. ΜΑΜΑΛΗΣ Η μουσική συνεισφορά του Μανώλη Σκουλούδη στις θεατρικές παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου (1933-1935)	178
ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ Νεωτεριστικές όψεις και αντιπαραθέσεις στη λιμπρετολογία και μουσική δραματουργία του ύστερου 18ου αιώνα. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις	195
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ο μύθος της Αριάδνης στις όπερες του Johann Georg Conradi και του Johann Sigismund Kusser. Προσεγγίζοντας τους πρώιμους νεωτερισμούς της γερμανικής όπερας	209
ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ Carlo Goldoni vs Carlo Gozzi: Ανάμεσα σε ένα παραδοσιακό πρότυπο και τη σκηνή του μέλλοντος	216
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ Εικόνες πολέμου στην όπερα	226
ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ Όπερα και μουσικό θέατρο στον μεσοπόλεμο και εντεύθεν: αλληλεπιδράσεις, ορολογία και προβληματισμοί	236
ΑΠΟΣΤΟΛΙΑ ΚΟΥΚΟΥΛΗ Ο διάλογος μεταξύ μη δυτικών μουσικών παραδόσεων και δυτικής νεωτερικότητας ως μέσο διαπραγμάτευσης ταυτοτήτων στην όπερα του B. Britten, <i>Death in Venice</i> (1973): μια αναλυτική προσέγγιση	241
ΜΑΡΙΑ ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ ΧΡΥΣΗ Χορός και Χρόνος: Ο ρόλος του Χορού στην όπερα <i>Οιδίπους επί Κολωνώ</i> (<i>Oedipus at Colonus</i>) του Θόδωρου Αντωνίου	257
ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ Προσαρμογή του αρχαίου μύθου στη μουσική δραματουργία του 21ου αιώνα: Aribert Reimann, <i>Medea</i>	266
ΣΠΗΛΙΟΣ ΚΟΥΝΑΣ Επανεξετάζοντας τα γραμμικά εξελικτικά σχήματα στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις – η παράμετρος της αρμονίας	277
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935): <i>Trois Chansons Macédoniennes</i> . Μελέτη περί των μορφοποιητικών διλημμάτων του συνθέτη	284

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΟΝΟΓΛΟΥ

Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα: από τα συνθετικά πρότυπα της Εθνικής Σχολής Μουσικής σε μια μεταμοντέρνα προσέγγιση 293

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ

Γ. Α. Παπαϊωάννου: *Μετεώριση*, φαντασία για βιολοντσέλο και ορχήστρα (AKI-Ντ 219), in memoriam Νίκου Σκαλκώτα 304

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΥΤΣΟΜΠΙΝΑ

Νίκος Σκαλκώτας: Ένας αναζητητής του μοντερνισμού 313

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

Μορφές νεωτερισμού και παράδοση:
Η μουσική ιδιοσυγκρασία του Νίκου Σκαλκώτα μέσα από τα κείμενά του 323

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ

Τα 16 *Τραγούδια* για μεσόφωνο και πιάνο (1941) του Νίκου Σκαλκώτα: ένας καλειδοσκοπικός φωνητικός κύκλος και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του 330

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Η λίστα με τις 48 δωδεκάφθογγες σειρές που περιλαμβάνονται στο Αρχείο Σκαλκώτα και τα έργα του 1949 356

NINA-MARIA WANEK

Για μια νέα αξιολόγηση της λεγόμενης “*Missa Graeca*” 373

ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΕΥ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Μελοποιητικός Νεωτερισμός και επιβίωση της Παράδοσης στο Δοξαστάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου: Το Δοξαστικό των Αποστίχων της Πεντηκοστής «Γλῶσσαι ποτὲ συνεχέθησαν» σε ήχο πλάγιο του δ' 386

ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΙΚΟΣ

Σύγχρονη *τροπική* σύνθεση – Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση 395

RAPHAEL STAUBLI

Νεωτερισμός και Παράδοση στη μουσική του Anton Webern 412

ΑΠΟΣΤΟΛΙΑ ΝΙΚΟΥΛΗ & ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΔΑΣ

Ανασκευάζοντας την παράδοση: Η πολυεπίπεδη λειτουργία της συμμετρίας στη *Συμφωνία σε Ντο* (1938-1940) του Ίγκορ Στραβίνσκυ 419

ΜΑΡΙΑΝΘΗ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ & ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΔΑΣ

«Σαν φωτιές χτυπώντας στον μέλλοντος τα μάτια»: Μια επαναστατική ανάγνωση της τονικότητας από τον Ντμίτρι Ντμίτριεβιτς Σοστακόβιτς στη *Συμφωνία αρ. 3*, op. 20, «Την Πρώτη Μαΐου», σε Μι-ύφεση-μείζονα (1929) 430

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ένας ακόμη τόμος Πρακτικών Διατμηματικών Συνεδρίων ολοκληρώθηκε: το 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο με τίτλο «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα) έλαβε χώρα στην Αθήνα, στο κεντρικό κτήριο του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Προπύλαια), κατά το διάστημα 21-23 Νοεμβρίου 2019. Όπως κάθε χρόνο, το 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας και έδωσε εκ νέου την ευκαιρία στις επιστημονικές δυνάμεις όλων των βαθμίδων των τεσσάρων Τμημάτων Μουσικής και Μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων για μουσικολογικές ανταλλαγές απόψεων και γνώσεων, για ανακοινώσεις νέων προτάσεων και για κοινές θεματικές δράσεις. Η μακρόχρονη και τακτική παράδοση της διοργάνωσης των Διατμηματικών Μουσικολογικών Συνεδρίων σε ετήσια βάση αποτελεί οπωσδήποτε σημείο αναφοράς στον ακαδημαϊκό μουσικολογικό χώρο και συνεχίζει να διατηρεί ενεργό το ενδιαφέρον των ελλήνων μουσικολόγων, προσφέροντάς τους τη δυνατότητα παρουσίας επιμέρους ερευνητικών εξελίξεων στους κλάδους της μουσικολογίας αλλά και μιας ειδικής εικόνας των πρόσφατων ερευνητικών δράσεων του ελληνικού μουσικολογικού πεδίου.

Το ειδικό θέμα «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα) προσέφερε στους συνέδρους τη δυνατότητα για ποικίλες αναλυτικές, μουσικοθεωρητικές, ιστορικές, πολιτισμικές, ανθρωπολογικές και τεχνολογικές προσεγγίσεις, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα θεματικών ενοτήτων από τους περισσότερους κλάδους της Μουσικολογίας: ως συνήθως, από τα ερευνητικά πεδία της Νεοελληνικής Μουσικής, της Θεωρίας και Ανάλυσης, από την μελέτη της ιστοριογραφίας και των ιστορικών πηγών, από τη δραματουργία της όπερας, αλλά επίσης και από τις αναλυτικές και ιστορικές προσεγγίσεις της Βυζαντινής Μουσικολογίας, της Εθνομουσικολογίας και Ανθρωπολογίας της Μουσικής, της Αισθητικής, της Μουσικής Τεχνολογίας, καθώς και από τις θεματικές της Σύγχρονης Μουσικής. Το πρόγραμμα του ενδέκατου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου στην Αθήνα διαρθρώθηκε σε 14 θεματικές συνεδρίες που αντιστοιχούσαν, ανάλογα, και στους στόχους και τα ενδιαφέροντα των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Σύμφωνα και με τον τίτλο του συνεδρίου, «Νεωτερισμός και Παράδοση», έμφαση δόθηκε και στο ειδικό αφιέρωμα στο έργο του διεθνώς αναγνωρισμένου Έλληνα συνθέτη Νίκου Σκαλκώτα, με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατό του· συγκεκριμένα, δύο ειδικές θεματικές συνεδρίες επικεντρώθηκαν στον συγκεκριμένο παράδοσης, νεωτερισμού και μοντερνισμού στη συνθετική δημιουργία του Νίκου Σκαλκώτα, και στην ανάδειξη των υφολογικών ιδιωμάτων της μουσικής του που τον κατέταξαν επαξίως στον παγκόσμιο χάρτη της σύγχρονης μουσικής.

Ως συνήθως, τα τελευταία χρόνια έχει καθιερωθεί στο πλαίσιο των διατμηματικών συνεδρίων να πραγματοποιείται και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.), προσφέροντας τη δυνατότητα ενημέρωσης και αμεσότητας σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού. Αξίζει να επισημανθεί ότι εκτός από την ανάδειξη της μουσικολογικής επιστήμης, ο θεσμός των διατμηματικών συνεδρίων τείνει να διευρύνει εν γένει τη θεματολογία των διαφόρων πεδίων της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας και να εμπλουτίζει αυξητικά και ποιοτικά τη μουσικολογική

βιβλιογραφία. Κατά τα τελευταία χρόνια, με την καθιερωμένη ετήσια έκδοση των πρακτικών κάθε συνεδρίου προέκυψαν αξιόλογες εκδόσεις, ειδικοί τόμοι και αφιερώματα, και αναπτύχθηκε επίσης ένας γόνιμος διάλογος που ανέδειξε τα επίκαιρα ζητήματα της σύγχρονης μουσικολογικής επιστήμης στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Κλείνοντας, θα ήθελα να απευθύνω ειλικρινείς ευχαριστίες προς τους φορείς που στήριξαν τις εργασίες του ενδέκατου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου· ιδιαιτέρως προς τον κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α., κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη, και τα μέλη της Οργανωτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του συνεδρίου, που συνέβαλαν καθοριστικά στην υλοποίηση αυτής της διατμηματικής σύμπραξης και υποστήριξαν τον κοινό στόχο προβολής και διάχυσης της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας.

Εύη Νίκα-Σαμψών

Καθηγήτρια Α.Π.Θ.

Πρόεδρος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις σε τέσσερις εμβληματικούς συνθέτες του 19ου και 20ού αιώνα με αφορμή το τελευταίο από τα Καπρίτσια του Paganini

Απόστολος Παληός

Το θέμα και Παραλλαγές ως τεχνική σύνθεσης, κατά την οποία ένα πρωτότυπης σύλληψης ή ήδη υπάρχον επιλεγμένο θέμα επαναλαμβάνεται ως μοτιβικό υλικό, παραλλαγμένο ποικιλοτρόπως στις παραμέτρους της μελωδίας, της αρμονίας, του ρυθμού, της αντίστιξης, της ενορχήστρωσης ή οργανικής γραφής, μεμονωμένα ή συνδυαστικά, αρχίζοντας από πιο απλές διαφοροποιήσεις και καταλήγοντας σταδιακά σε περισσότερο περίπλοκες, αποτελεί μία από τις παλαιότερες συνθετικές μορφές στην ιστορία της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής,¹ καθώς οι καταβολές του ανάγονται στις αρχές του 16ου αιώνα στην Ισπανία με τις *diferencias* για βιχουέλα του ισπανού συνθέτη Luis de Narváez (1538) και στην ιταλική Αναγέννηση με την επικράτηση της επονομαζόμενης *diminutio*, ενός τύπου ρυθμικής παραλλαγής που βασίζεται στη διαίρεση του ρυθμού σε προοδευτικά μικρότερες αξίες.² Η τεχνική των παραλλαγών εδραιώθηκε και εξελίχθηκε σε ιδιαίτερα δημοφιλή συνθετική επιλογή για πλήθος δημιουργών διαχρονικά, καθώς η φύση της παρείχε τη δυνατότητα στους συνθέτες να επιδείξουν τη δημιουργική φαντασία και τη συνθετική τους δεινότητα.

Μία από τις κορωνίδες της εμπνεύσεως για τους συνθέτες από τον 19ο αιώνα έως τις μέρες μας αποτελεί αποδεδειγμένα το τελευταίο από τα 24 Καπρίτσια, opus 1, σε λα-ελάσσονα, του σπουδαίου δεξιοτέχνη του βιολιού Niccolò Paganini.³ Παρακάτω παρουσιάζεται το δημοφιλές θέμα:

XXIV.

Tema.
Quasi Presto.



Επί του συγκεκριμένου θέματος έχουν συντεθεί περισσότερες από πενήντα συνθέσεις, που εκτείνονται από το πεδίο της έντεχνης μουσικής έως τις παρυφές των ρευμάτων της τζαζ, της ροκ και της ποπ, και αφορούν σόλο όργανα (ως επί το πλείστον το πιάνο), οργανικά σύνολα, ορχηστρικά σχήματα, διασκευές, μεταγραφές ή απλές αναφορές. Παραθέτουμε ακολούθως, κατά χρονολογική σειρά συνθέσεως, έναν κατάλογο των

¹ Willi Apel, *Harvard dictionary of music*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1969, σ. 784.

² Elaine Sisman, "Variations", στο: *Grove Music Online*, Oxford Music Online (www.oxfordmusiconline.com; 29.10.2019).

³ Niccolò Paganini, *24 Caprices for Violin Solo, op. 1*, International Music Co., New York 1943.

σημαντικότερων συνθέσεων που έχουν βασιστεί στο εν λόγω θέμα από το 1838 έως το 2011,⁴ από τον οποίο προκύπτει πως σε αρκετές περιπτώσεις – κυρίως μεταγραφών ή διασκευών – αυτές έχουν πραγματοποιηθεί από εκτελεστές για το όργανό τους.

Franz Liszt	<i>Μεγάλη σπουδή του Paganini αρ. 6, για σόλο πιάνο (1838/1851)</i>
Johannes Brahms	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, opus 35, τεύχη I & II, για σόλο πιάνο (1862-1863)</i>
Mark Hambourg	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για σόλο πιάνο (1902)</i>
Ignaz Friedman	<i>Σπουδές πάνω σε ένα θέμα του Paganini, opus 47b, για σόλο πιάνο (1914)</i>
Karol Szymanowski	<i>Τρία καπρίτσια του Paganini, opus 40, για βιολί και πιάνο (1918)</i>
Ferruccio Busoni	<i>Παραλλαγές-Σπουδές κατά Paganini – Liszt, για σόλο πιάνο (1920)</i>
Manuel Quiroga	<i>9 Παραλλαγές πάνω στο καπρίτσιο αρ. 24 του Paganini, για σόλο βιολί (1928)</i>
Eugène Ysaÿe	<i>Παραλλαγές πάνω στο καπρίτσιο του Paganini αρ. 24, opus posthumous, για βιολί και πιάνο (πριν το 1931)</i>
Hans Bottermund	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, opus 4, για σόλο βιολοντσέλο (1930)</i>
Σεργκέι Ραχμάνινοβ	<i>Ραψωδία σε ένα θέμα του Paganini, opus 43, για πιάνο και ορχήστρα (1934)</i>
Witold Lutosławski	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για δύο πιάνο (1940-1941)</i>
Manuel Quiroga	<i>12 Παραλλαγές πάνω στο καπρίτσιο αρ. 24 του Paganini, για σόλο βιολί (1942)</i>
Wiktor Labunski	<i>4 Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για σόλο πιάνο (1943)</i>
Gregor Piatigorsky	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για βιολοντσέλο και ορχήστρα (1946)</i>
Boris Blacher	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για ορχήστρα (1947)</i>
Leon Kartun	<i>Ρυθμικό καπρίτσιο για πιάνο, για σόλο πιάνο (1948)</i>
First Piano Quartet	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για τέσσερα πιάνο – οκτώ χέρια (1949)</i>
Ισαάκ Μπερκόβιτς	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για σόλο πιάνο (1950;)</i>
Hans Wurman	<i>13 Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για συνθεσάιζερ (1969)</i>
George Rochberg	<i>50 Παραλλαγές καπρίτσιου, για σόλο βιολί (1970)</i>
David Baker	<i>Εθνικές παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για βιολί και πιάνο (1976)</i>
Andrew Lloyd Webber	<i>Παραλλαγές, για βιολοντσέλο και ροκ μπάντα (1977)</i>
Witold Lutosławski	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini, για πιάνο και ορχήστρα (1978)</i>
Keith Ramon Cole	<i>Εκδρομές, για σόλο μπάσο κλαρινέτο (1978)</i>
Τόσι Ιτσιγιανάγκι	<i>Paganini προσωπικά, για μαρίμπα και πιάνο (1982)</i>
James Barnes	<i>Παραλλαγές-φαντασία σε ένα θέμα του Niccolò Paganini, διασκευή για μπάντα πνευστών (1987)</i>

⁴ Wenli Zhou, *Piano Variations by Liszt, Lutoslawski, Brahms and Rachmaninoff on a Theme by Paganini*, διδακτορική διατριβή, Rice University, Houston 2012, σ. 8-9.

Αλεξάντρ Ροζενμπλάτ	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini</i> , για σόλο πιάνο (1988)
Fazil Say	<i>Paganini τζαζ</i> , για σόλο πιάνο (1988)
Rafał Augustyn	<i>Παραλλαγές Paganini</i> , για σόλο πιάνο (1987-1989)
Eliot Fisk	<i>24 Καπρίτσια</i> , μεταγραφή για σόλο κιθάρα (1992)
Robert Muczynski	<i>Απελπισμένα μέτρα (Παραλλαγές Paganini)</i> , opus 48, για σόλο πιάνο (1994)
Frank Proto	<i>Καπρίτσιο του Niccolò</i> , για τρομπέτα και ορχήστρα (1994)
Paolo Pessina	<i>Παραλλαγές Paganini</i> , opus 25, για βιολί και πιάνο ad libitum (1997)
Poul Ruders	<i>Παραλλαγές Paganini (Κοντσέρτο για κιθάρα αρ. 2)</i> , 22 παραλλαγές για κιθάρα και ορχήστρα (1999-2000)
Lowell Liebermann	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini</i> , για πιάνο και ορχήστρα (2001)
Stanisław Skrowaczewski	<i>Κοντσέρτο του Niccolò</i> , για πιάνο – αριστερό χέρι και ορχήστρα (2003)
Alison Balsom	<i>Καπρίτσιο αρ. 24</i> , μεταγραφή για τρομπέτα (2006)
Luc Baiwir	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini</i> , για σόλο πιάνο (2007)
Εχσάν Σαμπουχί	<i>Μεταμορφώσεις σε ένα θέμα του Paganini</i> , για σόλο πιάνο (2009)
Ντενίς Ματσούεβ	<i>Παραλλαγές στο Καπρίτσιο αρ. 24</i> , Κουαρτέτο Denis Matsuev, εκδοχή τζαζ (2010)
Marc-André Hamelin	<i>Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini</i> , για σόλο πιάνο (2011)

Από τον μεγάλο όγκο της σχετικής εργογραφίας δεν θα μπορούσαμε να μην εκφράσουμε τον εντυπωσιασμό μας για το εξαιρετικά ευρύ φάσμα των συνθετικών μεθόδων και επιρροών που απέφερε ένα απλό στη σύλληψή του θέμα, από τη λιτή απομίμηση και αναπαραγωγή του έως την πιο εκτεταμένη και ευφάνταστη παράλλαξη και μεταμόρφωσή του. Μπορούμε να αναλογιστούμε, ίσως, την έκπληξη την οποία θα ένιωθε ο ίδιος ο νεαρός τότε Paganini, εάν εδύνατο να προβλέψει την καταλυτική επίδραση και τις συναρπαστικές συνθετικές απόπειρες που ήταν προδιαγεγραμμένο το θέμα αυτό να υποστεί, εξελισσόμενο σε σημείο αναφοράς για τη συνθετική τεχνική του θέματος και παραλλαγών.⁵

Στην παρούσα εργασία μάς απασχολεί η επίδραση του παγκανινικού Καπρίτσιου στις τέσσερις αξιολογότερες συνθέσεις για πιάνο ισάριθμων σημαντικών συνθετών, δύο του 19ου και δύο του 20ού αιώνα. Πρόκειται για την καταληκτική 6η Σπουδή από τις *Grandes études de Paganini*, S. 141, του Franz Liszt,⁶ τις *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini*, opus 35, του Johannes Brahms,⁷ τη *Ραψωδία σε ένα θέμα του Paganini*, για πιάνο και ορχήστρα, opus 43, του Σεργκέι Ραχμάνινοβ⁸ και τις *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini*, για δύο πιάνο, του Witold Lutosławski.⁹ Καθένας από τους τέσσερις αυτούς συνθέτες «αντιδρά» στο θέμα του Paganini με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο, επιδεικνύοντας το προσωπικό του ύφος γραφής και μια διαφορετική προσέγγιση στην τεχνική των παραλλαγών σύμφωνα με το ατομικό του συνθετικό ιδίωμα.

⁵ Wadham Sutton, "A Theme of Paganini", *Musical Opinion* 94, Μάρτιος 1971, σ. 287.

⁶ Franz Liszt, *Niccolò Paganini – Six Grand Etudes*, Schirmer, New York 1906.

⁷ Johannes Brahms, *Variations on a Theme by Paganini*, International Music Co., New York 1949.

⁸ Sergei Rachmaninoff, *Rhapsody on a Theme by Paganini*, opus 43, Warner Bros. Publications, Miami 1934.

⁹ Witold Lutoslawski, *Variations on a Theme by Paganini for Two Pianos*, Chester Music, London 1949.

Στον Paganini, έναν από τους όχι μείζονες συνθέτες του 19ου αιώνα, εκτός από την αδιαμφισβήτητη τέχνη του μεγαλύτερου δεξιότεχνη του βιολιού της εποχής του, αποδίδεται και η πολύτιμη συνεισφορά του στην καινοτόμο εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου του, υπό την επίδραση και του διάσημου βιολονίστα Pietro Locatelli.¹⁰ Τα 24 Καπρίτσια, για σόλο βιολί, opus 1, συντέθηκαν σε τρεις ομάδες κατά τη χρονική περίοδο 1805-1809, όταν ο ιταλός συνθέτης υπηρετούσε στην αυλή της οικογένειας των Baciocchi, και εκδόθηκαν το 1820 από τον μουσικό οίκο Ricordi. Αρχικά ήταν αφιερωμένα «σε όλους τους καλλιτέχνες» (“agli artisti”)¹¹ ωστόσο, κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του ο Paganini αφιέρωσε καθένα από αυτά σε διαφορετικό πρόσωπο του καλλιτεχνικού χώρου, κρατώντας την αφιέρωση του 24ου και τελευταίου Καπρίτσιου για τον εαυτό του (“serolto pur troppo”).¹² Σε αντίθεση με παλαιότερες και μεταγενέστερες συλλογές 24 κομματιών, ο ιταλός δεξιότεχνης δεν επέδειξε διάθεση να χρησιμοποιήσει εδώ το μοντέλο των 24 διαφορετικών τονικοτήτων.¹³ Το έργο αποτελεί στην ουσία μία σειρά σπουδών για το βιολί, στις οποίες ο συνθέτης και εκτελεστής εξερευνά διαφορετικά τεχνικά φαινόμενα του οργάνου, εξελίσσοντάς τις εκτελεστικές του δυνατότητες στα άκρα. Με τη δημιουργία του έργου, το οποίο στις μέρες του θεωρείτο έως και αδύνατον να εκτελεστεί με τόση ακρίβεια και δεξιότητα από οποιονδήποτε άλλο πέραν του ιδίου,¹⁴ ο πάντοτε φιλόδοξος Paganini επιδόθηκε στην επίτευξη ενός διπλού στόχου: από τη μία πλευρά στην εξέλιξη της τεχνικής και των δυνατοτήτων του οργάνου σε πεδία άγνωστα έως τότε (αποτελώντας, κατά τη ρήση του Schumann, «το σημείο μεταστροφής στην ιστορία της δεξιότητας»)¹⁵ και από την άλλη στη δημιουργία ενός έργου το οποίο με την παρουσίασή του θα λειτουργούσε ως προσωπική σφραγίδα και σήμα κατατεθέν για την εξάπλωση της φήμης του στους μουσικούς κύκλους και το φανατικό ακροατήριό του, στο πλαίσιο άλλωστε και της πρακτικής της εποχής που ήθελε ο συνθέτης να διατηρεί και την ιδιότητα του εκτελεστή σε πλείστες περιπτώσεις.

Στο τελευταίο και πλέον δημοφιλές Καπρίτσιο αρ. 24, στην τονικότητα της λα-ελάσσονος, το οποίο περιέχει το θέμα και έντεκα παραλλαγές με coda στην τελευταία (“finale”), μοτιβικός πυρήνας είναι το χαρακτηριστικό εναρκτήριο πεντάφθογγο μοτίβο (λα - ντο - σι - λα - μι), το οποίο εκτείνεται σε διάστημα καθαρής πέμπτης. Το 12μετρο εναρκτήριο θέμα, με μία τετράμετρη επαναλαμβανόμενη φράση και μία οκτάμετρη που ακολουθεί και κινείται σε κύκλο διαδοχικών πεμπτών, πυκνώνοντας τον αρμονικό της ρυθμό καθώς προσεγγίζει την καταληκτική πτώση, αποτελεί αντίστοιχα το δομικό υπόβαθρο όλων των παραλλαγών του έργου, κάθε μία από τις οποίες πραγματεύεται και μία νέα τεχνική για το δεξί ή το αριστερό χέρι: spiccato αρπίσματα (παραλλαγή 1), οκτάβες (παραλλαγές 3 και 5), pizzicato στο αριστερό χέρι (παραλλαγή 9), παίξιμο cantabile, διπλές τρίτες και δέκατες (παραλλαγή 6), σπασμένες οκτάβες (“finale”), συνδυασμό pizzicato και arco (παίξιμο με το δοξάρι) στο ίδιο - αριστερό - χέρι (παραλλαγή 9).

¹⁰ Κυρίως από το έργο αυτού *Arte di nuova modulazione*, στο οποίο ο Locatelli πραγματεύεται διαφορετικούς αρμονικούς χειρισμούς μιας κύριας συγχορδίας, εισάγοντας μετατροπικό ενδιαφέρον και παρακινώντας τον Paganini να δημιουργήσει ένα «νέο» ήχο στις βιολονιστικές τεχνικές του (Renee de Saussure, *Paganini*, Greenwood Press, Westport [CT] 1954, σ. 24).

¹¹ Niccolò Paganini, *24 Capricci per il Violino solo*, “dedicati agli Artisti”, opus 1.

¹² Philippe Borer, *The Twenty Four Caprices of Niccolò Paganini. Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*, διδακτορική διατριβή, University of Tasmania, 1995, σ. 35.

¹³ Ως ανάλογο, για παράδειγμα, των Πρελουδίων και Φουγκών του *Καλώς συγκερασμένου πληκτροφόρου* του J. S. Bach, που είχε προηγηθεί, ή του κύκλου των 24 *Πρελουδίων* του F. Chopin που ακολούθησε.

¹⁴ Albi Rosenthal, “An intriguing copy of Paganini’s Capricci”, στο: Raffaello Monterosso (επιμ.), *Niccolò Paganini e il suo tempo: relazioni e comunicazioni*, Comune di Genova, Genova 1982, σ. 235-246.

¹⁵ Abraham Veinus, *The Concerto*, Dover Publication, New York 1964, σ. 169.

Σε ποια σημεία, ωστόσο, μπορεί να αναχθεί η ευρεία υιοθέτηση από πολλούς συνθέτες του συγκεκριμένου θέματος για τη δημιουργία σειρών παραλλαγών; Κατά τη γνώμη μας, σε δύο κύριους άξονες. Ο πρώτος αφορά το καθαρά συνθετικό σκέλος. Καταρχάς, η «σφιχτή» μελωδική-μοτιβική οργάνωση του θέματος και το χαρακτηριστικό ρυθμικό κύτταρο (όγδοο και 16ο με ενδιάμεση παύση 16ου, που ακολουθούνται από μία τετράδα 16ων) είναι υλικό ελκυστικό, εύηχο και εύκολα προσλαμβανόμενο από το αυτί. Έπειτα, το κατασκευαστικό αρμονικό πρότυπο της αλληλουχίας διαστηματικών σχέσεων πέμπτης, το οποίο προτιμάται και για πρακτικούς λόγους από τον συνθέτη, καθώς διευκολύνει εγγενώς τις μεταβάσεις μεταξύ των διαφορετικών θέσεων στο βιολί λόγω του κουρδίσματός του κατά το συγκεκριμένο διάστημα, προσφέρεται για πολλαπλή αξιοποίηση και επεξεργασία με τη στοιχειώδη αρμονική του ακολουθία, καθώς ο αργός και απλός αρμονικός ρυθμός δημιουργεί δυνατότητες παρεμβολής ποικίλων συγχορδιών και σταδιακού εμπλουτισμού της αρμονίας. Επιπλέον, η διμέρεια της δομής του θέματος παρέχει ένα ευνοϊκό πλαίσιο για παραλλάξεις είτε της επαναλαμβανόμενης πρώτης φράσης είτε της δεύτερης και η διατονική μελωδία αφήνει περισσότερο χώρο για χρωματικές ή διατονικές κινήσεις σε σχέση με πιο χρωματικής φύσης μοτίβα. Ο δεύτερος άξονας αφορά τον «εμπορικό» παράγοντα. Η εξαιρετική δημοφιλία του Paganini τον είχε μετατρέψει – ως μας επιτραπεί η έκφραση – σε ένα είδος «ροκ σταρ» των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, ενώ η σύνθεση και παρουσίαση στο κοινό προσωπικών του συνθέσεων, που μαγνήτιζαν το ακροατήριο με τις τεχνικές προκλήσεις τις οποίες έθεταν, αποτελούσαν το ισοδύναμο των ευρέως διαδεδομένων επιτυχιών της σύγχρονης ποπ σκηνής. Με την ενασχόλησή τους με το συγκεκριμένο μουσικό θέμα – είτε στο πλαίσιο μεταγραφών ή διασκευών για άλλο όργανο είτε, πολύ περισσότερο, για τη δημιουργία πρωτότυπων έργων – οι συνθέτες εξασφάλιζαν, τρόπον τινά, το αρχικό ενδιαφέρον του κοινού, το οποίο ήταν πια εξοικειωμένο με το θέμα αυτό, αυξάνοντας τις πιθανότητες η σύνθεσή τους να τύχει άμεσης και ευρείας αποδοχής, ενώ ταυτόχρονα αντιμετώπιζαν ως ελκυστική πρόκληση τη συνθετική αναμέτρηση με ένα χαρακτηριστικό θεματικό υλικό που είχε αναχθεί πια στη σφαίρα της παράδοσης και τους προέτρεπε να εξερευνήσουν συνεχώς νέους δρόμους επεξεργασίας του, ώστε να καταθέσουν τελικά την προσωπική τους συνθετική πρόταση.

Ας εξετάσουμε, στη συνέχεια, τον τρόπο με τον οποίο το Καπρίτσιο του Paganini επέδρασε στους τέσσερις σημαντικότερους συνθέτες που επέλεξαν να ασχοληθούν με αυτό.

Αν ο Paganini ήταν αυτός που έσπειρε το σπόρο ενός ενδιαφέροντος και ελκυστικού μοτιβικο-θεματικού υλικού, ο Franz Liszt υπήρξε ο πρώτος που αποφάσισε να δρέψει τους καρπούς του, χαράζοντας το μονοπάτι στο οποίο βάδισαν οι μεταγενέστεροι συνθέτες. Ο εντυπωσιασμός του νεαρού Liszt, όταν άκουσε για πρώτη φορά τον Paganini τον Απρίλιο του 1832 στη σκηνή της Όπερας του Παρισιού,¹⁶ υπήρξε τόσο καταλυτικός, ώστε να γράψει στο φίλο και μαθητή του Pierre Wolff: «Για δύο εβδομάδες το μυαλό και τα χέρια μου υπήρξαν αυτά ενός εμμονικού ανθρώπου».¹⁷ Ο Liszt θεωρείτο – και υπήρξε πράγματι – το alter ego του ιταλού βιολονίστα στο άλλο όργανο της εποχής¹⁸ που τύγχανε συνεχώς ευρύτερης προβολής και διάδοσης: το πιάνο.

¹⁶ Αναφερόμαστε στη φιλανθρωπική συναυλία την οποία ο Paganini πραγματοποίησε στη γαλλική πρωτεύουσα για τα θύματα της επιδημίας χολέρας που διασπειρόταν στην πόλη, σε συνέχεια των δέκα συναυλιών του που είχαν λάβει χώραν στην Όπερα του Παρισιού το προηγούμενο έτος.

¹⁷ Ronald Taylor, *Franz Liszt*, Grafton Books, London 1987, σ. 25.

¹⁸ Η διαρκής σύγκριση του Liszt με τον Paganini καταφαίνεται και στην πλούσια αλληλογραφία του με τη Marie d'Agoult, ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1838-1840: βλ. Michael Short και Michael Saffle (επιμ.), *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie D'Agoult*, Pendragon Press (Franz Liszt Studies Series, vol. 14), Hillsdale (NY) 2013.

Η σταδιακή βελτίωση των διαθέσιμων δυνατοτήτων του οργάνου από τους κατασκευαστές, που επιταχυνόταν προς ικανοποίηση του πάγιου αιτήματος των συνθετών-εκτελεστών της εποχής για μεγαλύτερες τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες, με λαμπερότερο ήχο, ευρύτερο φάσμα δυναμικής και ανταπόκρισης των πλήκτρων, και παράλληλα η πυρετώδης δράση του Liszt ως επαγγελματία σολίστ του πιάνου, τον ώθησαν στη σύνθεση μουσικής η οποία, εκτός από μια δεδομένη καλλιτεχνική αξία, θα διάνοιγε νέους τεχνικούς ορίζοντες στην πιανιστική τεχνική, καθώς, όπως ο ίδιος δήλωνε χαρακτηριστικά, «η Παρισινή Σχολή δεξιοτεχνίας είχε αποτύχει να παραγάγει ένα συγκρίσιμο φαινόμενο μεταξύ των πιανιστών».¹⁹ Δεν προκαλεί επομένως καμία απολύτως έκπληξη η επιλογή του ούγγρου συνθέτη – ως «πρώτου των πρώτων» μεταξύ των πιανιστών της γενιάς του και έχοντας σαφή πρόθεση να διαδραματίσει ηγετικό ρόλο – να συνθέσει λίγο μετά τη ζωντανή ακρόαση του βιολονίστα τη *Μεγάλη δεξιοτεχνική φαντασία πάνω στην Clochette του Paganini* (πρόκειται για τη μελωδία της “Campanella” από το τρίτο μέρος του *Δεύτερου κοντσέρτου για βιολί σε σι-ελάσσονα*, opus 7, του 1826)²⁰ και μερικά χρόνια αργότερα, το 1838, μία σειρά έξι *Σπουδών υπερβατικής δεξιοτεχνίας* βασισμένων σε Καπρίτσια του Paganini – με την εξαίρεση της Campanella – εκ των οποίων η έκτη και τελευταία, που είναι ευρύτερης έκτασης και δυσκολότερη από τις προηγούμενες, αποτελεί ουσιαστικά την πιστή μεταφορά στο πιάνο του κομματιού για βιολί. Το έργο κυκλοφόρησε ως *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (S. 140)²¹ και αναθεωρήθηκε μερικώς το 1851 ως *Grandes études d'après Paganini* (S. 141),²² με τη δεύτερη εκδοχή να είναι αυτή που παρουσιάζεται ως επί το πλείστον στις μέρες μας, ενώ η αφιέρωση του έργου στη σπουδαία πιανίστα της εποχής Clara Schumann («ένας ταιριαστός φόρος τιμής στις δυνάμεις της ως πιανίστα», όπως τονίζεται εμφιατικά)²³ μαρτυρεί την επιθυμία του συνθέτη να εκτελεστεί τούτο και να προωθηθεί από καταξιωμένους συναδέλφους του. Ο Liszt στη Σπουδή του επιχειρεί να εφαρμόσει στο πιάνο το αντίστοιχο εγχείρημα για το βιολί· δεν ενδιαφέρεται για τη σύνθεση ενός νέου «δικού» του έργου, αλλά δίνει σαφή προτεραιότητα στη δημιουργία για το πιάνο μιας τεχνικής εργασίας ανάλογης αυτής του βιολιού, πραγματευόμενος – όμοια με τον προκάτοχό του – σε κάθε παραλλαγή ένα διαφορετικό απαιτητικό τεχνικό φαινόμενο: παράλληλες διπλές τρίτες, δέκατες και οκτάβες (παραλλαγή 6), αρπίσματα (παραλλαγή 11), μεγάλα άλματα μεταξύ των ακραίων περιοχών (παραλλαγή 8), ταχύτατο staccato παίξιμο (παραλλαγή 9), μακρόσυρτες τρίλιες ως συνοδεία μιας λυρικής μελωδίας (παραλλαγή 10), περάσματα αντιπαραβαλλόμενα με συγχορδίες σε ρυθμική σχέση 3:4 (παραλλαγές 1 και 11). Τονικά και μορφολογικά ακολουθεί το πρωτότυπο έργο, ενώ οι ελαφρές αποκλίσεις αφορούν κυρίως μικρές αρμονικές παραλλάξεις, επεκτάσεις στον αριθμό των μέτρων, επιπλέον επαναλήψεις και επιπρόσθετο μελωδικό υλικό, μοτιβικά προερχόμενο από αποσπάσματα του θέματος, το οποίο άλλωστε «απαιτεί» η πολυφωνικότερη φύση του πιάνου και αποφέρει μια πλουσιότερη υφή. Παρά τις τεχνικές απαιτήσεις, η συνολική ακουστική

¹⁹ Alan Walker, “Liszt’s Musical Background”, στο: Alan Walker (επιμ.), *Franz Liszt: The Man and His Music*, Barrie and Jenkins, London 1970, σ. 45.

²⁰ Τη μελωδία της “Campanella” χρησιμοποίησε και επεξεργάζεται αργότερα ο Liszt και στην τρίτη από τις 6 *Grandes études d'après Paganini*, S. 141 (1851).

²¹ Εκδόθηκε το 1840, όταν και ολοκληρώθηκε η σύνθεση της συλλογής, από τον εκδοτικό οίκο Schonenberger στο Παρίσι.

²² Κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Breitkopf & Härtel της Λειψίας.

²³ Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years (1811-1847)*, αναθεωρημένη έκδοση, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1987, σ. 161. Ήδη το 1838 η Clara είχε ακούσει για πρώτη φορά τον Liszt, τον οποίο χαρακτήρισε στο ημερολόγιό της, μεταξύ άλλων, ως «αυθεντικό» και «ασύγκριτο με οποιονδήποτε άλλο καλλιτέχνη» (ό.π., σ. 255).

εντύπωση της σπουδής ξεφεύγει από το στενό χαρακτήρα της άσκησης, προσεγγίζοντας μια ποιητική – θα λέγαμε – δεξιοτεχνία. Η *Grande étude de Paganini* αρ. 6 του Liszt αποτελεί αναμφίβολα την αμεσότερη αποτύπωση της επίδρασης του έργου του ιταλού δεξιοτέχνη σε άλλο συνθέτη.

Αντιθέτως, η δεύτερη σημαντική συνθετική δημιουργία του 19ου αιώνα πάνω στο παγκανινικό θέμα, οι *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini*, opus 35, του Johannes Brahms, επίσης για σόλο πιάνο, απομακρύνονται από το πρωτότυπο υλικό, ακολουθώντας μια περισσότερο προσωπική διαδικασία ανάπτυξης και πειραματισμού του συνθέτη. Γράφοντας τις παραλλαγές αυτές μία 25ετία αργότερα από το έργο του Liszt (1862-1863),²⁴ ο γερμανός συνθέτης ονομάζει τον πιανιστικό κύκλο του «Σπουδές για το πιάνο» (“*Studien für Pianoforte*”) και ακολουθεί τα χνάρια του προκατόχου του και τη δεξιοτεχνία της Σχολής της Βαϊμάρης,²⁵ τοποθετούμενος ξεκάθαρα στην παράδοση της πιανιστικής Σπουδής του 19ου αιώνα, ενώ τον αφιερώνει, αντίστοιχα με τον Liszt, σε ένα σημαντικό δεξιοτέχνη της εποχής και μαθητή του τελευταίου, τον Carl Tausig (για τον οποίο ο ίδιος ο Brahms έτρεφε μεγάλο σεβασμό). Η προτίμηση του Brahms στην τεχνική των παραλλαγών είχε εκδηλωθεί προγενέστερα (και συνεχίστηκε μετέπειτα) με τη σύνθεση κύκλων παραλλαγών πάνω σε πρωτότυπα και – κυρίως – σε δεδομένα θέματα (των Schumann, Händel και Haydn).²⁶ Το παρόν έργο αποτελείται από δύο τεύχη, το καθένα με δεκατέσσερις μοτιβικά ανεξαρτητοποιημένες από το αρχικό θέμα παραλλαγές, που καταλήγουν αμφότερα σε μία εκτεταμένη μεγαλειώδη coda, λειτουργώντας έτσι εντελώς ανεξάρτητα μεταξύ τους τόσο ως προς τη σύλληψη όσο και στην παρουσίασή τους.²⁷ Αναλογικά προς τις αντίστοιχες παραλλαγές του Liszt, η σύνθεση του Brahms πραγματεύεται διαφορετικά τεχνικά φαινόμενα, με την εκμετάλλευση σε κάθε νέα παραλλαγή εξελιγμένων πιανιστικών τεχνικών, όπως μεγάλων αλμάτων των χεριών (παραλλαγές 7 και 8), διπλών παράλληλων συνηχήσεων τρίτης, έκτης και οκτάβας (παραλλαγές 1 και 2), οκτάβων σε glissandi (παραλλαγή 13), ταχύτατων σπασμένων συγχορδιών (παραλλαγή 14), εναλλάξ εκτέλεσης από τα δύο χέρια (παραλλαγή 3), παιξίματος legato με αλλαγές δακτύλων και τριλιών με τα πιο αδύναμα δάκτυλα (παραλλαγή 4), αλλά παράλληλα και τη χρήση συνθετικών τεχνικών μίμησης (παραλλαγή 14), διπλής αντίστιξης (παραλλαγή 11), κανόνος (παραλλαγή 12), διασταυρούμενων ρυθμών (παραλλαγή 5) και συνεχόμενων συγκοπτόμενων σχημάτων (παραλλαγή 10). Το υπερβατικό επίπεδο των τεχνικών απαιτήσεων κατέστησε το έργο – κατά τον David Dubal – «μύθο στην πιανιστική φιλολογία»²⁸ σύμφωνα με τα λεγόμενα της Clara Schumann, επρόκειτο για «παραλλαγές μιας μάγισσας» (“*Hexenvariationen*”),²⁹ ενώ και

²⁴ Το έργο εκδόθηκε τρία χρόνια αργότερα από τον οίκο J. Rieter-Biedermann (Winterthur & Leipzig), ενώ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό από τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο, στη Ζυρίχη, στις 25 Νοεμβρίου 1865.

²⁵ Τίτλοφορώντας τις Παραλλαγές του «Σπουδές», ο Brahms δίνει την αίσθηση ότι τις προόριζε κυρίως για τεχνική εξάσκηση παρά για δημόσια εκτέλεση. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, ο τίτλος υπογραμμίζει το γεγονός πως οι Παραλλαγές πραγματεύονται συγκεκριμένες προκλήσεις της πιανιστικής τεχνικής με τρόπο ανάλογο των προγενέστερων Σπουδών των Chopin και Liszt, οι οποίες είναι επί της ουσίας συναυλιακά κομμάτια.

²⁶ Συγκεκριμένα, είχαν προηγηθεί οι *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Schumann*, opus 9, οι *Παραλλαγές σε ένα πρωτότυπο θέμα* και οι *Παραλλαγές σε ένα συγγρικό τραγούδι*, opus 21 (αρ. 1 και 2 αντίστοιχα), καθώς και οι *Παραλλαγές και φούγκα σε ένα θέμα του Händel*, opus 24.

²⁷ Θα πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι η παλαιότερη πρακτική της συνδυαστικής παρουσίασης επιλεγμένων παραλλαγών από τα δύο αυτά τεύχη, την οποία είχαν υιοθετήσει η Clara Schumann και άλλοι σύγχρονοί της πιανίστες, διατάρασε την προσεκτικά δομημένη ισορροπία των δύο σειρών παραλλαγών.

²⁸ David Dubal, *The Art of the Piano: Its Performers, Literature, and Recordings*, 3η έκδοση, Amadeus Press, New York 2005, σ. 435.

²⁹ Jan Swafford, *Johannes Brahms: A Biography*, Vintage Books, New York 1999, σ. 281.

ο ίδιος ο συνθέτης – σύμφωνα με τον βιογράφο του, Max Kalbeck – χαρακτήριζε χαριτολογώντας το έργο του ως «δακτυλικές ασκήσεις».³⁰ Διατηρώντας μεν την ξεκάθαρη δομή και τη βασική αρμονική ακολουθία του αυθεντικού θέματος, ο Brahms επικεντρώνεται στον εμπλουτισμό της αρμονικής υφής του προτύπου με έμφαση στην εξέλιξη της γραμμής του μπάσου (η οποία στην τεχνική των παραλλαγών αποτελεί για τον συνθέτη «το κύριο στοιχείο που έχει αξία»),³¹ στην αξιοποίηση ποικίλων μεταμορφώσεων του μελωδικο-ρυθμικού υλικού και στην επίτευξη διαφορετικών συναισθηματικών διαθέσεων, προσδίδοντας ενίοτε μία μελαγχολική προσέγγιση σε ένα κατά τα άλλα εύθυμο και σαρκαστικό θέμα. Το κάθε τεύχος παραλλαγών προσεγγίζει από διαφορετική αφετηρία το συνθετικό του σχέδιο: το πρώτο εκκινεί από ένα αυστηρό αρμονικό πλαίσιο που βαθμιαία μετατρέπεται σε πιο ελεύθερο, τη στιγμή που το δεύτερο τεύχος από μια αρχική αρμονική χαλαρότητα συγκλίνει σταδιακά προς το κύριο αρμονικό πρότυπο. Λειτουργώντας περισσότερο απομακρυσμένα από την αρχική τους πηγή, οι Παραλλαγές του Brahms διατηρούν και μεγεθύνουν τις τεχνικές προκλήσεις των Paganini και Liszt, διαθέτοντας επιπλέον μεγαλύτερο συναισθηματικό βάθος και συνθετική βαρύτητα.

Το τρίτο σημαντικό έργο που κατατέθηκε στη μουσική εργογραφία αντλώντας την έμπνευσή του από το 24ο Καπρίτσιο, η *Ραψωδία σε ένα θέμα του Paganini*, opus 43, του Σεργκέι Ραχμάνινοβ, συντέθηκε το καλοκαίρι του 1934 στο κατάλυμά του στην Ελβετία,³² πρωτοεκτελέστηκε στη Βαλτιμόρη τον Νοέμβριο του ίδιου έτους από τη Συμφωνική της Φιλαδέλφειας, με τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο και τον Leopold Stokowsky στη διεύθυνση,³³ ηχογραφήθηκε σύντομα με τους ίδιους συντελεστές,³⁴ ενώ ο Ραχμάνινοβ το παρουσίασε συνολικά 46 φορές στη διάρκεια της καριέρας του, με μία από τις τελευταίες να είναι υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου και την Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης, λίγους μήνες πριν το θάνατο του ρώσου συνθέτη (κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1942-1943).³⁵ Εδώ, οι επιδράσεις και τα κίνητρα της δημιουργίας είναι πολυδιάστατα. Καταρχάς, ο ρώσος συνθέτης κατείχε εις βάθος τα έργα των Liszt και Brahms, καθώς ως σολίστ τα είχε ήδη ερμηνεύσει,³⁶ ενώ παράλληλα επιδείκνυε ιδιαίτερη αδυναμία σε συνθέσεις τύπου θέματος και παραλλαγών τόσο ερμηνευτικά, αφού συνήθιζε να παρουσιάζει σε συναυλίες πλήθος αξιόλογων τέτοιων έργων, όσο και σε συνθετικό επίπεδο, όπως καταδεικνύει η δημιουργία των *Παραλλαγών*

³⁰ Max Kalbeck, *Johannes Brahms, 1833-1897*, τόμος 2 / πρώτο μέρος, Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1908, σ. 56.

³¹ Η αναφορά αυτή εμπεριέχεται σε γράμμα του συνθέτη προς τον Joachim· βλ. Elaine Sisman, "Brahms and the Variation Canon", *19th-Century Music* 14/2, 1990, σ. 132.

³² Το έργο ολοκληρώθηκε στη Villa Senar στο Hertenstein, στις 18 Αυγούστου 1934, σύμφωνα με τη χειρόγραφη παρτιτούρα.

³³ Η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα συναυλιών της Λυρικής Σκηνής της Βαλτιμόρης, στις 7 Νοεμβρίου 1934.

³⁴ Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε για λογαριασμό της δισκογραφικής εταιρείας RCA στο New Jersey, στις 24 Δεκεμβρίου 1934.

³⁵ Συγκεκριμένα, στις 17 και 18 Δεκεμβρίου 1942, στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης (βλ. τα Ψηφιακά Αρχεία της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης).

³⁶ Αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Ραχμάνινοβ είχε παρουσιάσει στη διάρκεια της σοβιετικής του καριέρας και τις περισσότερες από τις υπόλοιπες *Σπουδές του Paganini* του Liszt (από το 1919 έως το 1936), καθώς και αυτές του Schumann που βασίζονται σε διαφορετικά Καπρίτσια του Paganini, ενώ χρήζει αναφοράς το ενδιαφέρον του να ερμηνεύει τακτικά έργα γραμμένα σε μορφή θέματος και παραλλαγών (ενδεικτικά, αναφέρουμε εδώ τη *Γκαβότα με παραλλαγές σε λα-ελάσσονα* του Rameau, την *Άρια με παραλλαγές σε Σι-ύφεση-μείζονα* του Händel, τις *Παραλλαγές σε φα-ελάσσονα* του Haydn, τις *32 παραλλαγές σε ντο-ελάσσονα* του Beethoven, τις *Σοβαρές παραλλαγές* του Mendelssohn, τις *Συμφωνικές σπουδές* του Schumann και τις *Παραλλαγές πάνω στο όνομα του Bach* του Liszt)· βλ. Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Scholar Press, Aldershot 1990, σ. 427.

σε ένα θέμα του Chopin³⁷ και ιδίως των πολύ πιο κοντινών χρονικά Παραλλαγών σε ένα θέμα του Corelli.³⁸ Έχοντας ωστόσο συνθέσει ήδη τις δύο αυτές σειρές παραλλαγών για σόλο πιάνο και συνυπολογίζοντας την ύπαρξη δύο «κλασικών» πια για το πιανιστικό ρεπερτόριο έργων, ήτοι των Σπουδών των Liszt και Brahms, ο Ραχμάνινοβ διαφοροποιείται επιλέγοντας να συνθέσει το έργο αυτό για πιάνο και ορχήστρα, με την παρούσα σύνθεση να λειτουργεί περισσότερο ως έργο συμφωνικής διάστασης – στοιχείο που χαρακτηρίζει εν γένει τα έργα του συνθέτη για πιάνο και ορχήστρα. Η επιλογή του συγκεκριμένου συνδυασμού υπαγορεύτηκε επίσης από πρακτικούς λόγους αλλά και «εμπορικούς» σκοπούς. Έχοντας ήδη γνωρίσει επιτυχία και καταξίωση ως συνθέτης-πιανίστας, ειδικά στην Αμερική, με το δεύτερο και το τρίτο κοντσέρτο του, σε συνδυασμό με τη μετέπειτα χλιαρή υποδοχή του τέταρτου κοντσέρτου, η ανασφάλεια για τη δημιουργική του αμφισβήτηση και το πάντοτε απαιτητικό στις προσδοκίες του κοινό τον εξώθησαν στην επιλογή ενός διαχρονικού πια μελωδικού θέματος, που ήταν εύκολα αναγνωρίσιμο και αξιοποιήσιμο, για τη σύνθεση ενός έργου που θα είχε τη λειτουργικότητα, κατά κάποιο τρόπο, ενός πέμπτου κοντσέρτου για πιάνο και θα τον επανέφερε θριαμβευτικά στο συνθετικό προσκήνιο.³⁹ Το τόλμημα στέφθηκε με επιτυχία – εξ ου και η χαρακτηριστική φράση του συνθέτη: «Το κομμάτι αυτό για τον ατζέντη μου».⁴⁰

Κινούμενος στον άξονα μιας μορφής σονάτας και κοντσέρτου, ο Ραχμάνινοβ οργανώνει το υλικό των 24 παραλλαγών του σε τρεις ενότητες (πρώτη γρήγορη ενότητα: παραλλαγές 1-11· δεύτερη αργή ενότητα: παραλλαγές 12-18· τρίτη γρήγορη καταληκτική ενότητα: παραλλαγές 19-24) και προοδευτικά σχεδιάζει μία μεγάλης κλίμακας τονική και μορφολογική οργάνωση συνενώνοντας ουσιαστικά το θέμα και τις παραλλαγές του σε ένα «όλο», όσον αφορά τη μουσική διαλογικότητα και αφηγηματικότητα, και εξερευνώντας ένα ακόμα ευρύτερο φάσμα διαθέσεων, που διαφοροποιούνται από το πιο εσωτερικό και λυρικό έως το πλέον εξωστρεφές και αιχμηρό. Ταυτόχρονα, η επιλογή του να μην περιοριστεί απλώς σε μια πιανιστική εκδοχή αλλά να χρησιμοποιήσει την ορχηστική παλέτα έχει ως αποτέλεσμα μια πλατιά γκάμα ηχοχρωματικής υφής, τη στιγμή που η χρήση των όρων «Φαντασία»,⁴¹ αρχικά, και τελικά «Ραψωδία»⁴² στον τίτλο των Παραλλαγών φανερώνει μια πιο ελεύθερη, αυτοσχεδιαστική προσέγγιση του πρωτότυπου θεματικού υλικού, συμπεριλαμβάνοντας μάλιστα την εισαγωγή-προσθήκη ενός δεύτερου – ανάλογου προς το πρώτο – δημοφιλούς μοτιβικού υλικού, του πολυχρησιμοποιημένου από πολλούς συνθέτες (αλλά και από τον ίδιο τον Ραχμάνινοβ

³⁷ Opus 22, σε ντο-ελάσσονα, σειρά 22 παραλλαγών γραμμένων το 1902-1903 πάνω στο 20ό από τα 24 *Πρελούδια* του F. Chopin στην ίδια τονικότητα.

³⁸ Opus 42, σε ρε-ελάσσονα, γραμμένο επίσης στο κατάλυμα του συνθέτη στην Ελβετία το 1931, τρία χρόνια πριν τη *Ραψωδία*· σε αυτό, ο Ραχμάνινοβ επεξεργάζεται το δημοφιλές μπαροκικό θέμα *La Folia*, που είχε χρησιμοποιήσει ο Arcangelo Corelli το 1700 ως βάση 23 παραλλαγών στη *Σονάτα* του για βιολί και basso continuo opus 5 αρ. 12, επίσης σε ρε-ελάσσονα. Το ίδιο θέμα χρησιμοποίησε τον 19ο αιώνα ο Liszt στην *Ισπανική ραψωδία*, S. 254 (1863).

³⁹ Paul Serotsky, “Rachmaninov (1873-1943) – Rhapsody on a Theme of Paganini”, *Music Web International*, 21.01.2007 (www.musicweb-international.com: 03.11.2019).

⁴⁰ Georg Predota, “At the Center of the Musical Universe – Niccolò Paganini”, *Interlude*, 20.11.2017 (www.interlude.hk: 05.11.2019).

⁴¹ Τον όρο «Φαντασία» αναφέρει αρχικά ο συνθέτης τρεις εβδομάδες μετά την ολοκλήρωση του έργου, σε γράμμα του στον Βλαντίμιρ Βίλσαου, πιανίστα και καθηγητή στο Ωδείο της Μόσχας· βλ. Sergei Bertensson και Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A lifetime in Music*, New York University Press, New York 1956, σ. 305.

⁴² Ο Ραχμάνινοβ μετονομάζει το έργο σε «Ραψωδία» σε γράμμα του προς την οικογένεια Swan με ημερομηνία 25 Οκτωβρίου 1934· βλ. Alfred J. Swan και Katherine Swan, “Rachmaninoff: Personal Reminiscences, Part II”, *The Musical Quarterly* 30/2, 1944, σ. 187.

στα περισσότερα από τα σημαντικά συμφωνικά του έργα καθώς και σε αρκετά πιανιστικά)⁴³ μεσαιωνικού ύμνου του *Dies irae* από τη νεκρώσιμη ακολουθία, που προσδίδει την αίσθηση ενός αντιστικτικού *cantus firmus*. Η χρήση του συγκεκριμένου θέματος, το οποίο εισάγεται αρχικά στην 7η παραλλαγή, στο πιάνο, και εμφανίζεται ακολούθως στις τρεις επόμενες καθώς και στην τελευταία, πιθανότατα λειτουργεί συμβολικά, αντικατοπτρίζοντας τη – μεταφορικά μιλώντας – «διαβολική» υπόσταση του Paganini.⁴⁴ Αξιοσημείωτη είναι και η παρατήρηση του Culshaw, ο οποίος εντοπίζει μία κρυμμένη εμφάνιση τμήματος της μελωδίας του *Dies irae* ήδη στη δεύτερη φράση του παγκανινικού θέματος (βλ. τις διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των αρχικών φθόγγων των μ. 5-9), με επακόλουθο να προκύπτει μοτιβική σύνδεση των δύο θεμάτων και να ενισχύεται ο λόγος χρήσης του ενός ως σημαντικού μοτιβικού πυρήνα σε μία σύνθεση που κατά τα άλλα πραγματεύεται την επεξεργασία του άλλου.⁴⁵

VAR. VII
Meno mosso, a tempo moderato

Piano

Ο Ραχμάνινοβ δομεί το έργο εκκινώντας από μία πιο παραδοσιακή αντιμετώπιση, μεταλλάσσοντας προοδευτικά τα θεμελιώδη στοιχεία του θέματος και εξαντλώνοντας σχεδόν κάθε περαιτέρω παράλλαξη, με αποκορύφωμα την περίφημη 18η παραλλαγή με την τροποποιημένη αναστροφή του παγκανινικού θέματος, που εξελίχθηκε σε μια από τις πλέον αναγνωρίσιμες και αγαπημένες συνθετικές σελίδες διαχρονικά. Η επεξεργασμένη μελωδία που προκύπτει έχει τη λειτουργικότητα ενός αντίβαρου στο σκοτεινό ύφος του *Dies irae* και το χαρακτήρα ενός «τραγουδιού αγάπης», επιφέροντας ισορροπία στο γενικό συναισθηματικό χαρακτήρα της σύνθεσης.⁴⁶

VAR. XVIII
Andante cantabile

Piano

⁴³ Συγκεκριμένα, ο Ραχμάνινοβ χρησιμοποιεί το θέμα του *Dies irae* κατά χρονολογική σειρά στα έργα του: *Πρίγκιπας Ροστισλάβ*, συμφωνικό ποίημα (1891)· *Συμφωνία αρ. 1*, opus 13 (1895)· *Μουσική στιγμή για πιάνο*, opus 16 αρ. 3 (1896)· *Σονάτα για δύο πιάνο αρ. 2*, opus 17 (1901)· *Σονάτα για πιάνο αρ. 1*, opus 28 (1907)· *Συμφωνία αρ. 2*, opus 27 (1907)· *Το νησί των νεκρών*, συμφωνικό ποίημα, opus 29 (1909)· *Πρελούδιο για πιάνο σε μι-ελάσσονα*, opus 32 αρ. 4 (1910)· *Etudes-tableaux για πιάνο*, opus 33 αρ. 1 και 4 (1911)· *Καμπάνες*, συμφωνία για χορωδία και ορχήστρα, opus 35 (1913)· «Στον κήπο μου τη νύχτα», τραγούδι, opus 38 αρ. 1 (1916)· *Etude-tableau για πιάνο σε λα-ελάσσονα*, opus 39 αρ. 2 (1917)· *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 4*, opus 40 (1927)· *Συμφωνία αρ. 3*, opus 44 (1936)· *Συμφωνικοί χοροί*, opus 45 (1941). Βλ. Vincent Pallaver, "Rachmaninoff and Dies Irae", www.victoryvinny.com/svr_and_di/RachmaninovandDiesIrae-Version04.pdf, Φεβρουάριος 2004, σ. 2.

⁴⁴ Με ανάλογο τρόπο το χρησιμοποιεί και ο Berlioz, για να αποδώσει μουσικά τις διαβολικές δραστηριότητες στο τελευταίο μέρος της *Φανταστικής συμφωνίας*, «Όνειρο της σύναξης των μαγισσών».

⁴⁵ John Culshaw, *Rachmaninov: The Man and His Music*, Oxford University Press, New York 1950, σ. 96.

⁴⁶ Sergei Bertensson και Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, George Allen and Unwin Ltd., London 1965, σ. 309.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system includes a 'cresc.' marking and the second system includes a 'mf' marking. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Η διασύνδεση του συνθέτη με τον Paganini δεν επαφίεται μόνο στην αξιοποίηση μιας απλής μελωδίας αλλά και στην έλξη που του προκαλούσαν η πληθωρική προσωπικότητα και ο βίος του ιταλού μουσικού, στοιχεία που του δημιουργούσαν εξ αρχής σκέψεις ώστε το έργο να αποκτήσει προγραμματική διάσταση, λειτουργώντας ως μουσική για μπαλέτο αναφερόμενο στον Paganini, όπως αποκαλύπτεται από την αλληλογραφία του συνθέτη με τον χορογράφο Μιχαήλ Φόκιν⁴⁷ τρία χρόνια μετά την ολοκλήρωση της σύνθεσης του έργου.⁴⁸ Επομένως, η *Ραιψωδία* λειτουργεί ως ένα είδος «υβριδίου» θέματος και παραλλαγών και δημιουργικής μουσικής αφηγηματικότητας σε ένα πειστικά συνενωμένο καλλιτεχνικό σύνολο, και αποτελεί αναμφίβολα το πλέον προσωπικό έργο από τα τέσσερα που εξετάζουμε εδώ, αντιπροσωπεύοντας με τις εκτεταμένες μεταμορφώσεις του θέματος και την εκτενή του ανάπτυξη την πιο απομακρυσμένη από την πρωτότυπη πηγή αντιμετώπιση του μοτιβικού υλικού.

Η κατοχή της Πολωνίας από τη ναζιστική Γερμανία κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, λίγο μετά την αποφοίτηση του Witold Lutosławski από το Ωδείο της Βαρσοβίας, περιόρισε την καλλιτεχνική εξέλιξη αυτού και των συγχρόνων του, καθώς εκτιμάται ότι το ένα τρίτο της πνευματικής «ιντελιγκέντσιας» της χώρας χάθηκε.⁴⁹ Η απουσία δημόσιων συναυλιών και οι οικονομικές δυσχέρειες τον ώθησαν στη σύσταση ενός πιανιστικού ντουέτου με τον φίλο και συνάδελφό του πιανίστα, συνθέτη και μετέπειτα μαέστρο Andrzej Panufnik (1914-1991),⁵⁰ που αποσκοπούσε σε κρυφές εμφανίσεις στα καμπαρέ της πολωνικής πρωτεύουσας προς βιοπορισμό και καλλιτεχνική διέξοδο.⁵¹ Το ρεπερτόριό τους περιελάμβανε ένα ευρύ φάσμα δικών τους μεταγραφών σε πλείστα έργα παλαιότερων (τοκκάτες για όργανο του Bach, έργα του Mozart, του Brahms, του Τσαϊκόβσκυ και άλλων) αλλά και πιο σύγχρονων συνθετών (όπως του Ravel, του Debussy, του Στραβίνσκυ και του συμπατριώτη τους Szymanowski) καθώς και τζαζ μοτίβων. Ανάμεσα στα 200 περίπου έργα που συνέθεσαν και μετέγραψαν, οι Παραλλαγές πάνω στο 24ο Καπρίτσιο του Paganini, έργο του 1941,⁵² είναι το μόνο

⁴⁷ Ό.π.

⁴⁸ Ο Φόκιν υιοθέτησε την πρόθεση του Ραχμάνινοβ για την παρουσίαση του έργου ως μπαλέτο με θέμα τον Paganini και ανέβασε την παράσταση αυτή στο Covent Garden του Λονδίνου στις 30 Ιουνίου 1939 καθώς και στη Νέα Υόρκη τον επόμενο χρόνο.

⁴⁹ Steven Stucky, *Lutosławski and His Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, σ. 15.

⁵⁰ Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Panufnik διετέλεσε αρχιμουσικός της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Βαρσοβίας (1946-1947).

⁵¹ Οι δυο τους εμφανίζονταν κυρίως στα καφέ «Τέχνη και μόδα», «Άρια», «Ηθοποιοί», «Σαλόνι της τέχνης» και «Ziemiańska» της πολωνικής πρωτεύουσας, αλλά πραγματοποιούσαν και σποραδικές εμφανίσεις σε ιδιωτικούς χώρους, ενώ ο Lutosławski συμμετείχε επίσης στο θρυλικό χορωδιακό σχήμα Dana Ensemble ως διασκευαστής-πιανίστας.

⁵² Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το ίδιο έτος στο Καφέ «Άρια». Σημειώνουμε ότι ο Panufnik δεν συμμετείχε καθόλου στη σύνθεση του συγκεκριμένου έργου.

που διασώθηκε και εκδόθηκε τελικά μετά τον πόλεμο, το 1949, ως *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Paganini για δύο πιάνο*. Παρατηρούμε λοιπόν ότι η επιλογή των δύο πιάνων υπαγορεύτηκε από τον πρακτικό λόγο της ύπαρξης του ντουέτου,⁵³ ενώ το πιο δύσκολο μέρος του πρώτου πιάνου έπαιζε ο ίδιος ο συνθέτης. Παράλληλα, η επιλογή του δημοφιλούς θέματος εντάσσεται στην επιθυμία του πολωνού συνθέτη να παρουσιάζει στο ακροατήριο ενός νυχτερινού κέντρου αναγνωρίσιμες μελωδίες, με τις οποίες εκείνο θα μπορούσε ευκολότερα να ταυτιστεί. Στην περίπτωση αυτή μπορούμε να επισημάνουμε ένα χαρακτηριστικό στοιχείο αντίθεσης όσον αφορά την αντιμετώπιση του περίφημου θέματος. Από τη μία, ο Lutosławski παρακάμπτει την άτυπη συνέχεια της ολοένα και πιο εκτεταμένης μοτιβικής επεξεργασίας των Brahms και Ραχμάνινοβ, μην έχοντας την πρόθεση να δημιουργήσει ένα «νέο» έργο, και ακολουθεί απέναντι στο αυθεντικό έργο την προσέγγιση τύπου μεταγραφής του Liszt: διατηρεί το θέμα με τις 11 παραλλαγές, προσθέτοντας μία 12η παραλλαγή που υποκαθιστά την coda (“finale”) του Paganini με μία επαναφορά του αρχικού θέματος. Ενώ, ωστόσο, δομικά επιστρέφει συνειδητά έναν αιώνα πίσω, προς την αφετηρία, την ίδια στιγμή, εναρμονιζόμενος με τις σύγχρονες συνθετικές αντιλήψεις και επηρεασμένος από την αύρα των γάλλων ιμπρεσιονιστών και των σλαβόφωνων νεοκλασικιστών,⁵⁴ εφαρμόζει τα νεότερα αρμονικά ιδιώματα του 20ού αιώνα: ευρεία χρήση χρωματικών και διάφωνων συγχορδιών, που περιλαμβάνουν τρίτονα, αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα επί της παραδοσιακής ακολουθίας τονικής – δεσπίζουσας – τονικής, παρεμβολή clusters και ostinati, ροπή προς την πολυτονικότητα και την πολυρρυθμικότητα, που έχουν ως φυσικό αποτέλεσμα την ακουστική μεταμόρφωση του αρχικού υλικού. Παράλληλα, η χρησιμοποίηση δύο πιάνων προσφέρει μια πιο ποικιλμένη υφή, αυξάνοντας τη δεξιοτεχνία και ενσωματώνοντας πιανιστικές τεχνικές και εφέ τόσο των προγενέστερων όσο και των πιο σύγχρονων δεξιοτεχνών-συνθετών,⁵⁵ ενώ η εναλλασσόμενη παρουσίαση μελωδικού και αρμονικού υλικού στα δύο όργανα εμπλουτίζει την ηχοχρωματική διάσταση των πρωτότυπων παραλλαγών, οδηγώντας τον συνθέτη, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970, στη μεταγραφή του έργου για πιάνο και ορχήστρα,⁵⁶ προκειμένου να αξιοποιηθούν και να ενισχυθούν οι ηχοχρωματικές εντυπώσεις από την παλέτα του ορχηστρικού ήχου.

Συνοψίζοντας, επιχειρούμε να συμπυκνώσουμε την επίδραση του Καπρίτσιο του Paganini στους τέσσερις συνθέτες και την μεταξύ τους αλληλεπίδραση ως εξής:

1. Σε επίπεδο δομής και επεξεργασίας του μοτιβικού υλικού, οι Liszt και Lutosławski ακολουθούν σχεδόν πιστά το παγκανινικό πρότυπο, ενώ ο Brahms και ακόμα περισσότερο ο Ραχμάνινοβ απομακρύνονται από την αρχική πηγή και μεταμορφώνουν το υλικό σε βαθμό που να καθιστά τις συνθέσεις τους «νέα έργα».
2. Σε επίπεδο αρμονικού χειρισμού προκύπτει το αναμενόμενο αποτέλεσμα, με την χρονολογική σειρά συνθέσεως των τεσσάρων έργων να αντιστοιχεί στην προοδευτική εξέλιξη της αρμονίας και τον κλιμακούμενο εμπλουτισμό της αρμονικής υφής.

⁵³ Να σημειώσουμε ακόμα ότι η επιλογή του ντουέτου ως σχήματος μουσικής δωματίου συνδέεται και με την εξέχουσα θέση που κατείχε αυτή στο συνθετικό πνεύμα και τη συμφωνική σκέψη του πολωνού συνθέτη.

⁵⁴ Αναφερόμαστε πρωτίστως στους Ravel και Debussy αλλά και στον πρώιμο Στραβίνσκι, ενώ η επιρροή του ομοεθνούς του Szymanowski είχε γίνει αντιληπτή ήδη στις *Συμφωνικές παραλλαγές*, έργο του 1938.

⁵⁵ Πρόκειται για δεξιοτεχνικά σχήματα πιανιστικής γραφής κυρίως των Liszt, Busoni, Ραχμάνινοβ, Bartók και Προκόφιεβ.

⁵⁶ Η μεταγραφή του έργου για πιάνο και ορχήστρα από τον ίδιο τον συνθέτη το 1977-1978 υπαγορεύτηκε από την πολωνο-αμερικανίδα pianίστα Felicja Blumental, στην οποία ο Lutosławski αφιέρωσε τη μεταγραφή, ενώ η ίδια υπήρξε εκείνη που πραγματοποίησε και την πρώτη ηχογράφιση του έργου με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Φλόριντας υπό τη διεύθυνση του Brian Priestman (Μαϊάμι, 18 Νοεμβρίου 1979).

3. Σε επίπεδο πιανιστικής γραφής και τεχνικής αντιμετώπισης του οργάνου, οι τέσσερις συνθέτες-εκτελεστές ταυτίζονται στην πρόθεσή τους να εξελίξουν στα όρια τις δυνατότητές του αλλά και να προκαλέσουν το θαυμασμό του μουσικού ακροατηρίου, με τη στόχευση του Liszt και του Ραχμάνινοβ να είναι πρωτίστως σολιστική, του Brahms παιδαγωγική και του Lutosławski ψυχαγωγική.
4. Τέλος, οφείλουμε να επισημάνουμε πως η φιλοδοξία ενυπάρχει έμφυτη στους δημιουργούς, πόσο μάλλον όταν αυτοί συνδυάζουν τη συνθετική με την εκτελεστική δραστηριότητα, και η σύνθεση κάθε νέου έργου πυροδοτείται από διαφορετικές παραμέτρους που αλληλεπιδρούν συνδυαστικά μεταξύ τους. Αν και οι απλοποιήσεις στις κρίσεις μας για τα δημιουργικά κίνητρα καλό είναι να αποφεύγονται, θα τολμούσαμε να εντοπίσουμε ως πρωτογενές έναυσμα επιλογής του διαχρονικού αυτού θέματος για βιολί στον μεν Liszt τη φιλοδοξία της ανάδειξής του σε ένα – ανάλογο του Paganini – ηγετικό πρότυπο για τη σχολή του πιάνου, στον Brahms τη συνθετική και παιδαγωγική πρόκληση, στον Ραχμάνινοβ την προσπάθεια επανάκτησης της αποδοχής του ως συνθέτη από τους μουσικούς κύκλους, στον δε Lutosławski τη δημιουργική συνθετική εκτόνωση σε ένα ιστορικά εξαιρετικά δυσχερές περιβάλλον.

Η χειρονομία στον βωβό κινηματογράφο

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Ο Vilém Flusser διαπιστώνει την αυτόνομη αισθητική αξία της χειρονομίας ως μιας σωματικής κίνησης ανεξάρτητης από κάθε είδους αιτιακής σχέσης με τα πράγματα: «Η χειρονομία είναι μια κίνηση του σώματος ή ενός εργαλείου που συνδέεται με αυτό, για το οποίο δεν υπάρχει ικανοποιητική αιτιώδης εξήγηση».¹ Ένα βασικό χαρακτηριστικό της χειρονομίας, για τον Flusser, είναι ο συμβολικός χαρακτήρας της, ο οποίος τη διακρίνει από άλλες φυσικές εκδηλώσεις, όπως π.χ. από την αυτόματη απόκριση στον πόνο. Ορίζοντας τη χειρονομία ως «τη συμβολική αναπαράσταση της διάθεσης»,² επιστρά την προσοχή στον αισθητικό χαρακτήρα της χειρονομίας: «Η διάθεση [...] δημιουργεί φορμαλιστικά, αισθητικά προβλήματα. Η διάθεση αποσυνδέει τις διαθέσεις από το αρχικό τους πλαίσιο και τις κάνει αισθητικές (φορμαλιστικές) με τη μορφή χειρονομιών. Γίνονται τεχνητές».³ Οι παρατηρήσεις του Flusser για τη χειρονομία μάς προϊδεάζουν για τη σχέση μεταξύ του φαινομένου της χειρονομίας στον βωβό κινηματογράφο και της μουσικής έκφρασης. Και οι δύο είναι σε θέση να εκφράζουν, στο σύνολό τους, πάντα κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μεμονωμένων στιγμών τους, είναι σε θέση να εκφράζουν με σαφήνεια γεγονότα που οι έννοιες δεν θα μπορούσαν ποτέ να περιγράψουν.

Οι εκφράσεις του προσώπου και οι χειρονομίες αποτελούν, για τον θεωρητικό του κινηματογράφου Béla Balázs, βασικές παραμέτρους της γλώσσας της βωβής κινούμενης εικόνας. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι η αισθητική της βωβής ταινίας επικεντρώνεται στο σώμα και όχι – καθώς η νέα μορφή τέχνης παραμένει ακόμα σιωπηλή – στη γλώσσα. Ο κινηματογράφος, σε αντίθεση με την παραδοσιακή τέχνη του θεάτρου, δεν είναι μια τέχνη που χρησιμοποιεί την εικόνα, τις εκφράσεις του προσώπου και τις χειρονομίες των ηθοποιών ως βοηθητικά στοιχεία για την ενίσχυση της εκφραστικής σημασίας της λέξης. Ο Balázs διατυπώνει την ύπαρξη μιας χειρονομικής γλώσσας που δεν προέρχεται από τον λόγο, αποτελώντας μετάφραση της ομιλούμενης γλώσσας (όπως η νοηματική γλώσσα), αλλά συνίσταται σε έναν φυσικό τρόπο πνευματικής έκφρασης. Το σώμα θεωρείται ικανό να παράγει από μόνο του εκφραστικό περιεχόμενο και καλλιτεχνική ποιότητα: «Ένας άνθρωπος της οπτικής κουλτούρας δεν σκέφτεται με λόγια, των οποίων τις συλλαβές γράφει στον αέρα με σήματα Μορς. Οι χειρονομίες του δεν αποτελούν καθόλου έννοιες, αλλά, χωρίς διαμεσολάβηση, τον παράλογο εαυτό του, και οι εκφράσεις στο πρόσωπό του και στις κινήσεις του προέρχονται από ένα επίπεδο της ψυχής που οι λέξεις δεν μπορούν ποτέ να φέρουν στο φως. Εδώ το μυαλό γίνεται άμεσα σώμα, άφωνο, ορατό».⁴ Η σκέψη αυτή οδηγεί άμεσα στη δυνατότητα σύγκρισης της κινηματογραφικής εικόνας με τη μουσική: «Η έκφραση του προσώπου είναι στην πραγματικότητα πιο πολυφωνική από τη γλώσσα. Η διαδοχή των λέξεων είναι σαν μια διαδοχή των αποχρώσεων μιας μελωδίας. Ωστόσο, στο πρόσωπο, τα πιο ποικίλα πράγματα μπορούν να εμφανιστούν ταυτόχρονα, όπως σε

¹ Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt 1994, σ. 8.

² Στο ίδιο, σ. 12.

³ Στο ίδιο, σ. 14.

⁴ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, Suhrkamp, Frankfurt 2001, σ. 16.

μια συγχωρδία, και οι σχέσεις μεταξύ αυτών των διαφορετικών χαρακτηριστικών δημιουργούν τις πλουσιότερες αρμονίες και παραλλαγές. Αυτές είναι οι συναισθηματικές συγχωρδίες, των οποίων η ουσία συνίσταται στην ταυτοχρονία. Η σχέση της φυσιογνωμίας ή χειρονομίας με τη μουσική έγκειται, λοιπόν, στην κοινή τους προέλευση από ένα μέρος της ψυχής του ανθρώπου το οποίο δεν γνωρίζει τη γλωσσική έκφραση και το περιεχόμενο του οποίου βρίσκεται πίσω από τις έννοιες. Κάθε γλώσσα έχει ένα μουσικό στοιχείο και κάθε λέξη τη μελωδία της, όμως αυτή η μελωδία της γλώσσας – παρ' όλο που ακουστικά είναι παρόμοια με την πραγματική μουσική – δεν αφορά την εσωτερική διάσταση της μουσικής· διατηρεί τον χαρακτήρα των εννοιών και εξυπηρετεί τον εξορθολογισμό της. Αλλά η μουσική δεν είναι απλά μια ακουστική αλλά μια διάσταση της ψυχής, όπως επίσης η έκφραση και η χειρονομία δεν αποτελούν μόνο ένα οπτικό ζήτημα». ⁵ Ο Balázs υποστηρίζει την επανανακάλυψη μιας «κουλτούρας του σώματος». Η κινηματογραφική ταινία – ειδικά στην εποχή των βωβών ταινιών – ανοίγει «τον δρόμο από το αφηρημένο μυαλό στο ορατό σώμα». Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος γίνεται το «τελευταίο προϊόν της πολιτιστικής ανάπτυξης μετά τις ημέρες της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής», η «πρώτη διεθνής φυσιογνωμική και χειρονομική γλώσσα». ⁶

Η στενή σχέση της μουσικής με το σώμα έχει επισημανθεί και αναφορικά με ένα καλλιτεχνικό είδος που μπορεί να θεωρηθεί ως πρόδρομος του κινηματογράφου, η επιρροή του οποίου στην κινηματογραφική μουσική είναι αναμφισβήτητη: το βαγκνερικό δράμα. Για τον Theodor W. Adorno, η παραίτηση από το ύφος και τη λογική της γλώσσας στη μουσική του Wagner είναι ένδειξη της στενής σχέσης της μουσικής του με τη σωματική έκφραση και τη χειρονομία: «Η ελλειμματικότητα στη συνθετική μορφολογική τεχνική [του Wagner] εξηγείται από το γεγονός ότι η μουσική λογική στην οργάνωση του υλικού του αντικαθίσταται από ένα είδος χειρονομίας, όπως οι μίμοι που εκφράζουν το διαλεκτικό στοιχείο της σκέψης μέσω χειρονομιών. Η μουσική στον δυτικό πολιτισμό έχει, ωστόσο, πνευματοποιήσει και ενσωματώσει τη χειρονομία». ⁷ Ένα βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής του Wagner – που συναντάται αργότερα στην τέχνη της μαζικής κουλτούρας και στον κινηματογράφο – είναι η στενή της σχέση με το κοινό: αφενός, επειδή η τεχνική του Leitmotiv δεν χρησιμεύει ως κίνητρο για μια ενεργή πνευματική διαδικασία αλλά ως ένα εργαλείο για την εύκολη κατανόηση της ψυχολογικής και αφηγηματικής ιστορίας του μουσικού έργου και, αφετέρου, επειδή οι «βαγκνερικές χειρονομίες αποτελούν πάντα τη μεταφορά των εκδηλώσεων και της συμπεριφοράς ενός φανταστικού ακροατηρίου, των θορυβωδών του χειροκροτημάτων, του θριάμβου, της αυτοπεποίθησης και του ενθουσιασμού του στη σκηνή». ⁸ Με αιχμές κατά της μουσικής του Wagner, ως μιας τέχνης που προετοιμάζει το έδαφος για την άφιξη του κινηματογράφου ως της κατεξοχήν «πραγματοποιημένης» ⁹ τέχνης, ο Adorno επισημαίνει τον «αρχαϊκό» χαρακτήρα της χειρονομίας στον Wagner, ως ενός στοιχείου που δεν μπορεί να συμμορφωθεί με τη συνέχεια του χρόνου, αλλά που αποτελεί μια σχεδόν βίαιη πράξη, τασσόμενη ενάντια στην ελεύθερη υποκειμενική έκφραση.

Όπως στον Wagner, έτσι και στην κινηματογραφική μουσική, η χειρονομία προκαλεί ένα φαινόμενο ενσυναίσθησης, όπου η συνείδηση του υποκειμένου χάνεται στο πλαίσιο

⁵ Στο ίδιο, σ. 13.

⁶ Στο ίδιο, σ. 21.

⁷ Theodor W. Adorno, "Versuch über Wagner", στο: Gretel Adorno & Rolf Tiedemann (επιμ.), *Gesammelte Schriften – Band 13*, Suhrkamp, Frankfurt 1971, σ. 32.

⁸ Στο ίδιο, σ. 33.

⁹ Theodor W. Adorno, "Komposition für den Film", στο: Gretel Adorno & Rolf Tiedemann (επιμ.), *Gesammelte Schriften – Band 15*, Suhrkamp, Frankfurt 1984, σ. 77.

μιας ψυχοκινητικής ταύτισης με το αντικείμενο της αντίληψης. Η μουσική λειτουργεί σύμφωνα με το νόμο της ψυχολογίας που είναι γνωστός ως “Carpenter effect”: «Η αντίληψη ή η παρουσία μιας κίνησης παρακινεί τον θεατή να κάνει την ίδια κίνηση. Αυτό το φαινόμενο περιλαμβάνει τις ασυνείδητες απομιμήσεις της έκφρασης του προσώπου και των χειρονομιών».¹⁰ Σύμφωνα με τον θεωρητικό του κινηματογράφου Γιούρι Τινιάνοβ, σε αυτόν τον συγχρονισμό θεατή και εικόνας εστιάζεται ένας βασικός ρόλος της κινηματογραφικής μουσικής: «Παρατηρήστε την κίνηση στην οθόνη: πόσο βαριά καλπάζουν τα άλογα στο κενό! Δεν μπορούμε να συγχρονιστούμε με το τρέξιμό τους. Οι κινήσεις χάνουν την ελαφρότητά τους. Αφαιρώντας τη μουσική από την ταινία, αυτή γίνεται πραγματικά βωβή. Εδώ παρατηρούμε ένα σημαντικό στοιχείο: η μουσική στην ταινία δίνει ρυθμό στη δράση».¹¹

Σε άμεση σχέση με τη διαπίστωση του Τινιάνοβ εμφανίζεται και η ακόλουθη δήλωση του Adorno σχετικά με τη χειρονομία: «Το συγκεκριμένο σημείο ενότητας της μουσικής και του κινηματογράφου βρίσκεται στη χειρονομία. Δεν εστιάζεται στην κίνηση ή τον “ρυθμό” του ίδιου του κινηματογράφου, αλλά στις κινήσεις που φωτογραφήθηκαν και στον αναστοχασμό τους στη μορφή της ίδιας της ταινίας. Αλλά το νόημά τους είναι πολύ λιγότερο να “εκφράσουν” την κίνηση αυτή – αυτό είναι το σφάλμα του Εϊζενστέιν, επηρεασμένου από την ενσυναίσθηση και το καθολικό έργο τέχνης – από το να προκαλέσουν την κίνηση ή, πιο συγκεκριμένα, να τη δικαιολογήσουν».¹² Η μουσική δεν αποτελεί απλή «προσθήκη» στη λέξη, αλλά εμφανίζεται με τη λειτουργία ενός «υποβολέα». Για τον Τινιάνοβ, ειδικά σε περιπτώσεις όπου οι χειρονομίες και οι εκφράσεις του προσώπου συνδέονται με τη γλώσσα, μπορεί να παρατηρηθεί το φαινόμενο το σώμα να προβλέπει τη γλωσσική δήλωση μέσω της κίνησής του, έτσι ώστε – π.χ. σε περιπτώσεις λίγο πριν από στιγμές-κλειδιά του δράματος – να ενεργεί αρνητικά επειδή καθιστά περιττή την πραγματική, γλωσσική δήλωση. Σύμφωνα με τον ποιητή Heinrich Heine, στον οποίο παραπέμπει ο Τινιάνοβ, «οι μύες του προσώπου βρίσκονται σε πολύ έντονη, διεγερμένη κίνηση και όποιος τους παρατηρήσει βλέπει τις σκέψεις του ομιλητή προτού αυτός μιλήσει. Αυτό είναι ένα εμπόδιο σε έξυπνες ιδέες».¹³

Η πραγματική λειτουργία της μουσικής στην ταινία, λοιπόν, δεν είναι η αναπαράσταση ή η έκφραση της κίνησης. Σε αντίθεση με το «κάθετο μοντάζ»¹⁴ του Εϊζενστέιν και την ιδέα μιας απόλυτης ταύτισης εικόνας και ήχου, η μουσική δεν πρέπει να αναπαράγει αυτό που είναι ήδη ορατό στην εικόνα, αλλά να προετοιμάζει εσωτερικά την οπτική έκφραση, να δίνει την εσωτερική σωματική ώθηση στην ορατή κίνηση. Σύμφωνα με τον Hanslick, και σχετικά με το ερώτημα τι μπορεί να αντιπροσωπεύει η μουσική από άποψη συναισθημάτων, ο Adorno θα έλεγε ότι η μουσική στην ταινία δημιουργεί το φυσικό συναίσθημα ή τη «δυναμική» της, την «κίνηση μιας ψυχικής διαδικασίας στις στιγμές: γρήγορα, αργά, δυνατά, αδύναμα, αυξανόμενα», υλοποιώντας,

¹⁰ Σχετικά με το “Carpenter-Effect”, βλ. Jochen Eckert, “Empathie und Psychotherapie”, στο: Manfred Cierpka & Peter Buchheim (επιμ.), *Psycho-dynamische Konzepte*, Springer, Berlin 2001, σ. 329.

¹¹ Jurij Tynjanov, “Kino – Wort – Musik”, στο: Wolfgang Beilenhoff (επιμ.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Suhrkamp, Frankfurt 2005, σ. 241.

¹² Adorno, “Komposition für den Film”, ό.π., σ. 77.

¹³ Heinrich Heine, “Kap. 8 (Die Oppositionsparteien)”, *Englische Fragmente*, όπως αναφέρεται στο: Jurij Tynjanov, “Über die Grundlagen des Films”, στο: Franz-Josef Albersmeier (επιμ.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1984, σ. 159.

¹⁴ Το κάθετο μοντάζ αποσκοπεί στη δημιουργία μιας χωρικής αλληλουχίας εικόνας και μουσικής. Βασικό στοιχείο της μεθόδου αυτής αποτελεί η ταύτιση της μελωδικής γραμμής στην παρτιτούρα με το περίγραμμα της εικόνας σε επιλεγμένα κάδρα της κινηματογραφικής ταινίας. Βλ. Sergej Eisenstein, “Vertical montage”, στο: Jay Leyda (επιμ.), *The Film Sense*, Harcourt, Brace & Company, New York 1947, σ. 150.

έτσι, την εσωτερική διαδικασία κίνησης που προετοιμάζει την κινηματογραφική εικόνα.¹⁵ Όπως και οι χειρονομίες, έτσι και η μουσική μπορεί μόνο να υπονοήσει μια πραγματική συναισθηματική κατάσταση, καθιστώντας αντιληπτή τη σχετιζόμενη με αυτή σωματική κίνηση. Η μουσική στην ταινία λειτουργεί ως η «μυϊκή ενέργεια» της οπτικής κίνησης: «Η σωματική εικόνα, ως φαινόμενο, στερείται το κίνητρο της κίνησής της. Μόνο διαμεσολαβημένα μπορεί να γίνει κατανοητό ότι οι εικόνες κινούνται, ότι το υλικό αποτύπωμα της πραγματικότητας μπορεί να αποδείξει τον αυθορμητισμό που του στέρησε η καταγραφή: ότι το παράλυτο σώμα της εικόνας μπορεί να αναβιώσει από μόνο του. Σε αυτό το σημείο, εμφανίζεται η μουσική που αντικαθιστά αποτελεσματικά τη βαρύτητα, τη μυϊκή ενέργεια και την αίσθηση του σώματος. Από την άποψη της αισθητικής, αποτελεί, επομένως, τη διέγερση της κίνησης, όχι τον διπλασιασμό της [...]».¹⁶

Η μουσική χειρονομία στον κινηματογράφο εντείνει, λοιπόν, την επίδραση του μιμητικού στοιχείου της τέχνης αυτής, δημιουργώντας κιναισθητικά φαινόμενα που «αφομοιώνουν» τον θεατή στην κινηματογραφική εικόνα. Αυτή, ωστόσο, δεν είναι η μόνη, αλλά μόνο μία από τις λειτουργίες της. Αποτέλεσμα της διαλεκτικής φύσης της είναι το ότι μπορεί να προκαλέσει και την αντίθετη αντίδραση, δηλαδή την αποστασιοποίηση του θεατή ως βασική προϋπόθεση μιας αισθητικής εμπειρίας που βασίζεται στη σκέψη και τη γνώση. Η μουσική χειρονομία αποκαλύπτει το ουσιαστικό νόημα κάθε σκηνής, καταδεικνύει την αλήθεια της ιστορίας της ταινίας, συχνά μέσα από την αντιφατικότητα μεταξύ μουσικής και εικόνας. Ο Walter Benjamin βλέπει εκεί την πραγματική λειτουργία της χειρονομίας: «Το στοιχείο της αποσπασματικότητας, μιας παράθεσης, κατά κάποιον τρόπο, στατικών νοηματικών πλαισίων στη ζωντανή ροή της αφήγησης, είναι ένα από τα βασικά διαλεκτικά φαινόμενα της χειρονομίας. Από εκεί προκύπτει ένα σημαντικό συμπέρασμα: όσο πιο συχνά διακόπτουμε έναν ηθοποιό, τόσο περισσότερες χειρονομίες αποκτούμε. Στην εποχή του επικού θεάματος, η διακοπή της δράσης είναι στο επίκεντρο [...]. Η διακοπή, ο επεισοδιακός χαρακτήρας, είναι αυτό που μετατρέπει το χειρονομικό θέατρο σε επικό».¹⁷ Ο Benjamin διευκρινίζει τη χρήση της χειρονομίας στο θεατρικό έργο του Brecht, αναφέροντας το παράδειγμα της ξαφνικής εισβολής ενός ξένου στο δωμάτιο μιας τσακωμένης οικογένειας και υπογραμμίζοντας, έτσι, τη σημασία του φαινομένου της «σωστής στιγμής», η οποία αποκαλύπτει την πραγματική σχέση μεταξύ των μελών της. Η κατάσταση δεν βιώνεται ως δράση αλλά ως κατάσταση, «τα στενοχωρημένα πρόσωπα, τα ρημαγμένα έπιπλα», δείχνουν, με μία ματιά, τη χειρονομία ολόκληρης της σκηνής. Έτσι και η μουσική. Όπως ένας «ξένος», έτσι και αυτή είναι σε θέση να διακόψει τη δράση, καθιστώντας, με αυτόν τον τρόπο, ξεκάθαρη την αληθινή κατάσταση στην οποία οι άνθρωποι συνδέονται μεταξύ τους αλλά και τη γενική τους διάθεση.¹⁸

Λαμβάνοντας υπόψη μια τέτοια αποδόμηση της κινηματογραφικής ροής σε μεμονωμένες βασικές χειρονομίες ως μία ακόμα λειτουργία της μουσικής του κινηματογράφου, γίνεται σαφής η ικανότητα της τελευταίας να απομακρύνει τον θεατή από τον απλά ρεαλιστικό χαρακτήρα της ταινίας, καθιστώντας την αντίληψή της μια διανοητική διαδικασία σύνθεσης της εικαστικής και της μουσικής της διάστασης. Η οργάνωση του κινηματογραφικού συνεχούς σύμφωνα με τη λογική ορισμένων βασικών μουσικών χειρονομιών αναδεικνύει τις εσωτερικές συνδέσεις μεταξύ των μεμονωμένων σκηνών και επιτρέπει, έτσι, τη θέαση μιας κρυμμένης αλήθειας της κινηματογραφικής

¹⁵ Βλ. Klaus-Ernst Behne, "Musik - Kommunikation oder Geste?", στο: K.-E. Behne (επιμ.), *Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn*, Laaber-Verlag (Musikpädagogische Forschung, Band 3), Laaber 1982, σ. 135.

¹⁶ Adorno, "Komposition für den Film", ό.π., σ. 77.

¹⁷ Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt 1966, σ. 9 κ.εξ.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 20 κ.εξ.

κατασκευής που βρίσκεται σε μια διάσταση πίσω από την ατέρμονη ροή της εικόνας. Μια ματιά στο *City Lights* του Charlie Chaplin μπορεί να μας δείξει πώς η διαλεκτική ανάμεσα στις ρεαλιστικές, τις εικαστικές και τις μουσικές χειρονομίες εμπλουτίζει την κινηματογραφική δομή με νέο περιεχόμενο και αισθητική αξία.

Στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας, βλέπουμε μια συγκέντρωση με αφορμή τα εγκαίνια ενός μνημείου και ακούμε τα λόγια των ομιλητών να υποκαθίστανται με κωμικό τρόπο από οξείς ήχους στο σαξόφωνο. Ενώ το μνημείο αποκαλύπτεται, βλέπουμε τον Σαρλό να κοιμάται πάνω του και, καθώς το ακροατήριο τον ξυπνά, να κατεβαίνει από αυτό. Το απόσπασμα αποτελείται από σαφείς μουσικές χειρονομίες που διαμορφώνουν αντιστικτικές σχέσεις με τις κινηματογραφικές εικόνες. Ακούμε μια μουσική φανφάρα να μας οδηγεί κατευθείαν στη σοβαρή, επίσημη χειρονομία της παρουσίας του συγκεντρωμένου πλήθους μπροστά από το σκεπασμένο μνημείο. Αυτή τη μουσική, που ανήκει στην πραγματικότητα της ταινίας, τη διαδέχεται ένα ρυθμικό μουσικό χαλί ως ακουστικό υπόβαθρο των ομιλιών. Απότομα, συνοδευόμενοι από την αποκάλυψη του μνημείου, ακούμε μια μουσική από *variété* που αντανακλά τη χορευτική διάθεση του Σαρλό κατά την ακροβατική προσπάθειά του να ξεφύγει από το βλέμμα των θεατών και να εξαφανιστεί. Η μουσική αυτή διακόπτεται πάλι από τον ήχο ενός εθνικού ύμνου με σοβαρό και επίσημο χαρακτήρα. Και αυτός αντικαθίσταται και πάλι από τη μουσική του Σαρλό, που οδηγεί στο τέλος της σκηνής.

Το ενδιαφέρον αυτής της σκηνής επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ της χειρονομίας των εικόνων και αυτής της μουσικής. Με εκκίνηση την αρχική αντιστοιχία της μουσικής με το γενικό εορταστικό περιεχόμενο της εικόνας, η επερχόμενη αντιστικτική οπτικοακουστική σχέση καθίσταται υπεύθυνη για το κωμικό αποτέλεσμα: τόσο η σχέση μεταξύ των τσιριχτών ήχων του σαξοφώνου και της «σοβαρής» εικόνας των ομιλητών, και αντίστροφα, όσο και η αντίφαση μεταξύ του επίσημου χαρακτήρα του εθνικού ύμνου και της εικόνας του ζητιάνου, που αγκαλιάζει και συνδιαλέγεται με τα αγάλματα του μνημείου, δημιουργεί γέλιο. Ως έκφραση της προσωπικής σύγκρουσης μεταξύ της προσπάθειας για κοινωνική αναγνώριση και της πραγματικής ατομικής κατάστασής του ως ζητιάνου, η τριβή μεταξύ των δύο τύπων χειρονομιών εκφράζεται τόσο στη μουσική όσο και μεταξύ της μουσικής και της οπτικής χειρονομίας.

Από τη σύντομη αυτή ματιά στο *City Lights* προκύπτουν συμπεράσματα για τη διπλή έννοια της μουσικής χειρονομίας στον κινηματογράφο: η μουσική χειρονομία ενεργεί, αφενός, ως αναφορά στο αντικειμενικά αντιληπτό, ως μια αναπαράσταση της κινηματογραφικής «πραγματικότητας». Στις περιπτώσεις χρήσης διηγητικής μουσικής, μιας μουσικής την οποία θεωρούμε ότι αντιλαμβάνονται και ακούνε οι χαρακτήρες μέσα στην αφήγηση, η μουσική και ηχητική χειρονομία συνδέονται με τη φυσική πραγματικότητα της ταινίας. «Ο ήχος αντικαθιστά, στον κινηματογράφο, την αδύνατη αίσθηση της αφής. Προσποιείται ότι το κοινό μπορεί να αγγίξει αυτό που βλέπει, ότι βρίσκεται πραγματικά εκεί και δεν είναι απλώς μια έξυπνη οπτική ψευδαίσθηση».¹⁹ Ενισχύοντας τον ρεαλισμό της ταινίας, ο μουσικός ήχος αποδίδει εδώ την υλική, αντικειμενική υπόσταση της κινηματογραφικής εικόνας.

Ωστόσο, ήδη στις περιπτώσεις «στιλιζαρίσματος» στοιχείων από την κινηματογραφική πραγματικότητα (παράδειγμα η κωμική απόδοση των ομιλιών και του ύμνου στην προαναφερθείσα σκηνή), στους τρόπους μίμησης της κίνησης ή της έκφρασης των χαρακτήρων, οι οποίοι ωστόσο μπορούν να αναλάβουν δραματική λειτουργία, γίνεται σαφής και μια μεταβατική χρήση του μουσικού ήχου. Μέσω της μίμησης της ηχητικής πραγματικότητας της ταινίας, η μουσική βοηθά να γεφυρωθεί η

¹⁹ Fred van der Kooij: "Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim?", στο: Alfred Messerli & Janis Osolin (επιμ.), *Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film*, Cinema 37, Basel & Frankfurt 1991, σ. 29 κ.εξ.

απόσταση μεταξύ του θεατή και της εσωτερικότητας ενός υπαρκτού ή φανταστικού κινηματογραφικού χαρακτήρα. Ο θεατής βιώνει τις προθέσεις και τα συναισθήματα πραγματικών ή υποθετικών προσώπων της ταινίας. Όπως στις περιπτώσεις της χιουμοριστικής μουσικής συνοδείας του Σαρλό, ο θεατής συνυπάρχει με έναν υποθετικό, στην προκειμένη περίπτωση, πνευματώδη και συγχρόνως βαθυστόχαστο χαρακτήρα σε έναν κοινό ακουστικό ορίζοντα υποκειμενικής αντίληψης και συναισθηματικής εμπειρίας. Το συγκεκριμένο βίωμα διυποκειμενικότητας, που ενισχύει η μουσική, αποτελεί ένα κύριο χαρακτηριστικό της νέας αισθητικής εμπειρίας στη διαμεσολαβημένη τεχνολογικά τέχνη του κινηματογράφου. Η μουσική εμφανίζεται ως αίσθηση του εσωτερικού κινήτρου κίνησης και πράξης του υποκειμένου. Διανοίγει έναν ακουστικό ορίζοντα αντίληψης και αίσθησης, στον οποίο καλούνται να ενεργήσουν ο ηθοποιός και το κοινό. Σύμφωνα με την θεωρητικό του κινηματογράφου Vivian Sobchack, ο κινηματογράφος επιτρέπει την εμπειρία μιας ξένης προς εμάς «ενδοδεκτικής εικόνας», καθιστά δυνατή την αντίληψη της κιναισθησίας και της αποβλεπτικής συμπεριφοράς ενός υποκειμένου διαφορετικού από εμάς. «Υπό αυτήν την έννοια, ο κύριος συσχετισμός μεταξύ ταινίας και θεατή υπερβαίνει μια κεντρική αμετάβλητη αδυναμία της μη κινηματογραφικά διαμεσολαβημένης εμπειρίας: το ότι ένα άτομο δεν μπορεί ποτέ να βιώσει άμεσα το ενδοδεκτικό όραμα ενός άλλου».²⁰

Οι δύο αυτές πτυχές της μουσικής χειρονομίας αναδεικνύουν την «εσωτερική αμφισημία» του ρόλου της μουσικής στον κινηματογράφο. Η ιδιότητά της να ανήκει τόσο στον χώρο της κινηματογραφικής αναπαράστασης της πραγματικότητας όσο και στο πεδίο της εσωτερικότητας της ανθρώπινης αντίληψης, του συναισθήματος αλλά και της σκέψης, τη συνιστά φαινόμενο που κινείται ανάμεσα στον εξωτερικό και τον εσωτερικό κόσμο της εμπειρίας. Η μουσική στην ταινία εμφανίζει, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια θεμελιώδη ομοιότητα με την κιναισθητική αντίληψη της ταινίας, όπως αυτή περιγράφεται από την Sobchack: αποκτά μια ταυτόχρονα ενεργή και παθητική, μια αποβλεπτική και μια αποβλεπόμενη, μια αντιληπτική και μια αντιληφθείσα υπόσταση. Η μουσική και ο ήχος δεν αντιπροσωπεύουν απλώς την ηχητική διάσταση του κινηματογραφικού κόσμου, αλλά δημιουργούν μια σχέση με τον κόσμο αυτό, όχι μόνο στο ηχητικό επίπεδο, αλλά και στον χώρο των συναισθημάτων, των πράξεων, των χαρακτήρων κ.λπ. Η μουσική παρακινεί την επικοινωνία μεταξύ χαρακτήρων και πραγμάτων στην ταινία, προωθεί μια διυποκειμενική διαδικασία, στην οποία ο ήχος και η έλλειψή του αλληλοσυμπληρώνονται. Δημιουργεί ένα ενδιάμεσο διάστημα ανάμεσα στο αντικείμενο και το υποκείμενο. Σε αναλογία με το «μάτι» της κάμερας που στοχεύει πρωτίστως στην παρουσίαση των αντικειμένων ως σύστοιχα υποκειμενικών κινήσεων, η μουσική στην ταινία, εκτός από την ύπαρξή της ως ηχητικό και, συνεπώς, υλικό αντικείμενο που συνδέεται με την αντικειμενικότητα της ταινίας, εκδηλώνει τον τρόπο κατά τον οποίο το υποκείμενο σχετίζεται με το περιβάλλον και τα άλλα υποκείμενα.

Ο Maurice Merleau-Ponty ήταν αυτός που πρώτος υποστήριξε μεθοδικά τη σημασία του σώματος στη σύσταση της συνείδησης και της σκέψης. Όχι μόνο στην περίπτωση της καθαρά οπτικής αντίληψης του εξωτερικού κόσμου, αλλά κυρίως κατά την αλληλεπίδραση του οπτικού και του ακουστικού οργάνου, το σώμα λειτουργεί ως θεμελιωτής δομής και νοήματος: «Το σώμα μου είναι τόσο βλέπον όσο και ορατό. Αυτό που παρατηρεί τα πράγματα μπορεί ταυτόχρονα να παρατηρεί τον εαυτό του σε αυτό που βλέπει. Η θεμελίωση της ενότητας των αισθήσεων είναι η κίνηση, όχι η αντικειμενική κίνηση και μετατόπιση αλλά η “πλασματική κίνηση”».²¹ Αυτό που ο Merleau-Ponty ορίζει ως «πλασματική κίνηση» δεν είναι τίποτα άλλο από την πράξη της

²⁰ Kevin Fisher, “Dasein and the Existential Structure of Cinematic Spectatorship: A Heideggerian Analysis”, *Society for Phenomenology and Media Studies* 1/1, 1999, σ. 39.

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, De Gruyter, Berlin 1974, σ. 273 κ.εξ.

εμφάνισης του συναισθητικά ενιαίου αντικειμένου σε σχέση με το υποκειμενικό σώμα. Σύμφωνα με τη σκέψη αυτή, χαρακτηριστικό της κίνησης είναι μια «προοπτική δραστηριότητα», μια διαφορά μεταξύ του ορίζοντα της οπτικής αντίληψης και του επακόλουθου καθορισμού. Η σχέση μεταξύ αυτών των δύο φάσεων της αντίληψης βιώνεται σε μια «χειρονομία», είναι ένα «ορισμένο στιλ κινήσεων».²² Ο Merleau-Ponty αναγνωρίζει εδώ μια αναλογία μεταξύ σώματος και έργου τέχνης. Όπως και το σώμα, το έργο τέχνης δεν είναι αρχικά αποτέλεσμα ενός «κατασκευαστικού νόμου» ή μιας γνωστικής διαδικασίας, αλλά πραγματοποιείται μέσω «υπαρξιακών διαμορφώσεων», δηλαδή διαδικασιών στις οποίες θα δοκιμαστεί η αλληλεπίδραση των μεμονωμένων μερών του. Αυτές οι διαδικασίες οδηγούν διαδοχικά στη συγκρότηση συνθετικών δομών που καθιστούν δυνατή την εμφάνιση της φυσιογνωμίας, της ουσίας του σώματος ή του έργου τέχνης: «Ένα μυθιστόρημα, ένα ποίημα, μια εικόνα, ένα κομμάτι μουσικής είναι άτομα, δηλαδή όντα, στα οποία η έκφραση και το εκφραζόμενο είναι αδιαίρετα. Η σημασία τους είναι μόνο άμεσα προσβάσιμη και προκύπτει χωρίς να μεταβάλλουν τη χρονική-χωρική θέση τους. Με αυτήν την έννοια, το σώμα μας είναι συγκρίσιμο με το έργο τέχνης. Είναι ένα ζωντανό σημείο διασταύρωσης νοημάτων, όχι ο νόμος ενός ορισμένου αριθμού μεταβλητών συντελεστών».²³ Συγκεκριμένα στον χώρο της μουσικής, «η μουσική έννοια μιας σονάτας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τους φθόγγους που φέρουν το νόημά της: προτού τους ακούσουμε, καμία ανάλυση δεν είναι σε θέση να μας κάνει να τους μαντέψουμε. Αν καταφέραμε να παίξουμε τη σονάτα έστω και μία φορά, δεν είμαστε πλέον σε θέση για καμία διανοητική ανάλυση του έργου που δεν έχει αναφορά σε αυτήν την εμπειρία. Κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης, οι φθόγγοι δεν αποτελούν “ενδεικτικά σημεία” του έργου, η σονάτα δεν είναι παρούσα παρά μόνο μέσω των ήχων».²⁴

Η παραπομπή του Merleau-Ponty στην αναλογία του σώματος με το έργο τέχνης μπορεί να αποδειχθεί ιδιαίτερα σκόπιμη στο πεδίο της αισθητικής του κινηματογράφου. Η χρησιμότητά της γίνεται ιδιαίτερα ορατή σε μια απόπειρα διεύρυνσης της θεωρίας του «κινηματογραφικού σώματος» της Sobchack με τη μορφή σύστασης της ιδέας ενός «πλασματικού ηχητικού σώματος». Σύμφωνα με μια τέτοια προσπάθεια, η μουσική στην ταινία κάνει δυνατή μια ενεργή μορφή ακρόασης σε αναλογία με την ενεργή θέαση. Ενεργοποιεί τη φαινομενικά παθητική πράξη της ακρόασης, δημιουργώντας ένα πλασματικό κινητικό σώμα ακρόασης. Η μουσική καλύπτει την απουσία της «κιναισθησίας» στην ακουστική εμπειρία, γίνεται έκφραση μιας ακουστικής αίσθησης της υποκειμενικής κίνησης σε σχέση με τα «αντικείμενα» της ταινίας. Ακριβώς όπως η πράξη της θέασης δεν περιορίζεται στο ορατό αντικείμενο, αλλά περιλαμβάνει επίσης τις δομές και τους «ρυθμούς» της κίνησης των ματιών καθώς και του συνόλου του σώματος, έτσι και η διαδικασία της ακρόασης δεν περιορίζεται στην ακουστική αναγνώριση ενός ηχητικού αντικειμένου. Η κίνηση στον κόσμο του ήχου προκύπτει ως μια διαδικασία διαδοχικής ανάδυσης, τροποποίησης και ολοκλήρωσης του ακουστικού αντικειμένου σε συνάρτηση με το υποκείμενο της ακρόασης: «Το σώμα ακοής δεν είναι απλά ένα όργανο καταγραφής, αλλά ένα συντονισμένα παλλόμενο ηχείο. Ακρόαση σημαίνει κάτι περισσότερο από το γεγονός ότι τα ακουστικά μας όργανα υπόκεινται σε αιτιακές επιδράσεις, σημαίνει σωματική αυτοκίνηση, διέγερση, έκπληξη, παρασυρμό, συν-κίνηση. Αίσθηση και κίνηση συναντώνται στη μορφή μιας κιναισθησίας, όχι ως αίσθησης αλλά ως συναίσθησης της κίνησης και της αυτοκινούμενης αίσθησης, όπως επίσης και ως ακουστικής κίνησης της ακοής».²⁵

²² Στο ίδιο, σ. 180.

²³ Στο ίδιο, σ. 181.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 216.

²⁵ Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Suhrkamp, Frankfurt 2010, σ. 170.

Η «εσωτερική αμφισημία» του κινηματογραφικού μουσικού σώματος, η σχέση του τόσο με τον χώρο της κινηματογραφικής αναπαράστασης όσο και με αυτόν του αντιληπτικού υποκειμένου, αποτελώντας στοιχείο τόσο της συνείδησης του θεατή και των χαρακτήρων της ταινίας όσο και του αντικειμενικού κόσμου, καθιστά τον ήχο και τη μουσική ένα φαινόμενο που ταλαντεύεται και διαμεσολαβεί μεταξύ του πραγματικού εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου. Ο χώρος της μουσικής είναι ένας ενδιάμεσος χώρος στον οποίο αλληλεπιδρούν χειρονομίες, αντικείμενα, γλώσσα, μουσική και θόρυβοι. Η μουσική δημιουργεί ένα δίκτυο αισθήσεων, τρόπων θέασης και ακρόασης, ανοίγει ορίζοντες αποβλεπτικότητας. Μια τοπολογία της μουσικής του κινηματογράφου προσδιορίζει τον χώρο της τέχνης αυτής στο σώμα και στην αμφίσημη θέση του μεταξύ του εξωτερικού κόσμου και του εσωτερικού χώρου της συνείδησης. Η μουσική κινείται μεταξύ της δράσης και της παθητικότητας. Η ικανότητά της να επιβάλλει τον χαρακτήρα της στη ροή των εικόνων, αλλά και να αποκτά περιεχόμενο από τις εικόνες αυτές, της επιτρέπει να συγκροτεί κινηματογραφικό νόημα αλλά και, ταυτόχρονα, να συγκροτείται από αυτό, καθιστώντας δυνατή μια κριτική τοποθέτηση απέναντι στη δήθεν αντικειμενική και ρεαλιστική όψη της κινηματογραφικής εικόνας, και δημιουργώντας νέο, όχι μόνο αισθητικό, αλλά και κοινωνικό περιεχόμενο.

Από το μουσικό χειρόγραφο στην ψηφιακή παρτιτούρα: διερεύνηση του τρόπου αποτύπωσης των μουσικών έργων σε μουσική σημειογραφία από έλληνες συνθέτες

Τάσος Κολυδάς & Νίκος Πουλάκης

Η παρτιτούρα ξεχωρίζει μεταξύ των γραπτών πηγών για τη συμβολή της στην ερμηνεία και τη μελέτη της μουσικής. Η δυνατότητα επεξεργασίας της παρτιτούρας με τη χρήση του υπολογιστή έφερε στα χέρια του συνθέτη τέτοιες δυνατότητες, που σταδιακά την αναδεικνύουν ως το βέλτιστο μέσο για την αποτύπωση της μουσικής.¹ Παράλληλα, η ψηφιακή παρτιτούρα συνιστά πολύτιμο αρωγό για τον εκπαιδευτικό, είτε ως βοήθημα για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση του μαθήματος, είτε ως προϊόν των εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων.² Έτσι, είναι σε θέση να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του μαθήματος της μουσικής και την ανάπτυξη της δημιουργικότητας.³ Ωστόσο, στο χώρο της ελληνικής έντεχνης μουσικής δεν υπήρχαν μέχρι σήμερα αξιόπιστα δεδομένα σχετικά με τη χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας από τους έλληνες συνθέτες.

Η ερευνητική μεθοδολογία

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αποτυπώνουν τις συνθέσεις τους οι έλληνες συνθέτες. Η ερευνητική μεθοδολογία που ακολουθήθηκε είναι μεικτή, με τη συλλογή ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων. Ο ερευνητικός σχεδιασμός έλαβε υπόψη τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού χώρου και τα χαρακτηριστικά των δημιουργών που δραστηριοποιούνται σε αυτόν. Ο πληθυσμός στον οποίο πραγματοποιήθηκε η έρευνα είναι τα μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, του πλέον αντιπροσωπευτικού φορέα των ελλήνων συνθετών.⁴ Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα της Ένωσης, «μέλη της διετέλεσαν και διατελούν στο σύνολό τους σχεδόν οι

¹ Τάσος Κολυδάς, “Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή για την αποτύπωση της μουσικής κληρονομιάς: προκλήσεις, δυνατότητες, προοπτικές”, στο: 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, σ. 305-311.

² Τάσος Κολυδάς, “Ψηφιακή παρτιτούρα: επιλέγοντας λογισμικό για τη διδασκαλία της μουσικής στο ελληνικό δημόσιο σχολείο”, στο: Δήμητρα Κόνιαρη & Θεοχάρης Ράπτης (επιμ.), *Μουσική Εκπαίδευση και Κοινωνία: νέες προκλήσεις, νέοι προσανατολισμοί. Πρακτικά 8ου Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε.*, Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση (Ε.Ε.Μ.Ε.), Θεσσαλονίκη 2019, σ. 204-211.

³ Τάσος Κολυδάς, “Η ψηφιακή παρτιτούρα ως μέσο για την καλλιέργεια της δημιουργικότητας κατά τη διδασκαλία μουσικών συνόλων σε μουσικά σχολεία”, ανακοίνωση στο: *Οι τέχνες στο ελληνικό σχολείο: παρόν και μέλλον* (Διεπιστημονικό συνέδριο, Φιλοσοφική Σχολή Ε.Κ.Π.Α., 11-13 Οκτωβρίου 2018), υπό έκδοση.

⁴ Η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών ιδρύθηκε το 1931 με την πρόθεση να εκφράσει τις απόψεις των ελλήνων συνθετών και να προάγει την ιδέα της ελληνικής μουσικής δημιουργίας. Η πρωτοβουλία για τη δημιουργία του συλλογικού οργάνου αναλήφθηκε από τους Διονύσιο Λαυράγκα και Μανώλη Καλομοίρη, με την οποία συντάχθηκαν οι σημαντικότεροι συνθέτες της εποχής. Βλ. Απόστολος Κώστος, *Τα 75 χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, 1931-2006. Από το χρονικό στην ιστορία*, Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2007.

Έλληνες δημιουργοί, λόγια κυρίως μουσικής, αλλά και συνθέτες άλλης τεχνοτροπίας, όπως ελαφράς μουσικής, μουσικής για το θέατρο κτλ.»⁵

Κατά τον σχεδιασμό της έρευνας προσδιορίστηκε η κύρια υπό εξέταση έννοια (construct)⁶ με τη διατύπωση της σχετικής προβληματικής. Προτιμήθηκε ένας αρκετά ευρύς ορισμός για την ψηφιακή παρτιτούρα, ο οποίος περιλαμβάνει οποιοδήποτε ψηφιακό μέσο:

Με τον όρο **ψηφιακή παρτιτούρα εννοούμε την αποτύπωση μιας σύνθεσης με κάποια μορφή συμβολικής αναπαράστασης της μουσικής** (ευρωπαϊκή σημειογραφία σε πεντάγραμμο, βυζαντινή παρασημαντική, γραφική σημειογραφία, κώδικας MIDI κ.λπ.), **χρησιμοποιώντας κάποιο υπολογιστικό σύστημα.**⁷

Ακολούθως, προσδιορίστηκαν οι επιμέρους θεωρητικές έννοιες, οι οποίες σχετίζονταν με το *αν*, το *πόσο* και το *πώς* χρησιμοποιείται η ψηφιακή παρτιτούρα από τους Έλληνες συνθέτες. Ως ερευνητική υπόθεση ορίστηκε η άποψη πως η ψηφιακή παρτιτούρα χρησιμοποιείται από τους Έλληνες συνθέτες. Δεν ήταν δυνατό να προβλεφθεί, ωστόσο, το ποσοστό και ο τρόπος χρήσης της. Η ερευνητική ομάδα υπέβαλε σχετική πρόταση στο Διοικητικό Συμβούλιο της Ε.Ε.Μ. και αφότου έλαβε θετική απάντηση προχώρησε στην διεξαγωγή της έρευνας. Σε ό,τι αφορά στην ποσοτική διάσταση της έρευνας, χρησιμοποιήθηκε το ερωτηματολόγιο ως εργαλείο μέτρησης και συλλογής των δεδομένων, ενώ κατά την ποιοτική έρευνα πραγματοποιήθηκαν στοχευμένες ημι-δομημένες συνεντεύξεις με Έλληνες συνθέτες.

Η ποσοτική έρευνα και τα ευρήματα από την στατιστική επεξεργασία

Στο πλαίσιο της ποσοτικής έρευνας δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στην εκπλήρωση δύο κριτηρίων, απαραίτητων για την εύστοχη αξιολόγηση των δεδομένων. Κατά πρώτον, στην επίτευξη *εγκυρότητας*, η οποία σχετίζεται με τον βαθμό στον οποίο μια έννοια μετρείται με ακρίβεια· εάν και κατά πόσο, δηλαδή, το συμπέρασμα για τη σχέση μεταξύ θεωρητικών εννοιών και μετρήσεων αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα. Κατά δεύτερον, στην εξασφάλιση της *αξιοπιστίας*, η οποία σχετίζεται με τη συνέπεια του οργάνου μέτρησης· με άλλα λόγια, τη δυνατότητα του ερευνητικού οργάνου να παρέχει τα ίδια αποτελέσματα, εάν χρησιμοποιηθεί κατ' επανάληψη στην ίδια κατάσταση.⁸ Ο τρόπος συλλογής των δεδομένων, η διατύπωση των ερωτημάτων, η επεξεργασία των δεδομένων και η εξαγωγή των συμπερασμάτων πραγματοποιήθηκαν κάθε φορά με γνώμονα την επίτευξη των δύο αυτών κριτηρίων, τα οποία δεν αφορούν αποκλειστικά την ποσοτική ανάλυση αλλά την επιστημονική έρευνα εν γένει.⁹

⁵ Βλ. "Ιστορικό", στην ιστοσελίδα της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, <http://www.eem.org.gr/history> (τελευταία πρόσβαση: 14.5.2020). Για λόγους προστασίας προσωπικών δεδομένων, η ερευνητική ομάδα προτίμησε να μην συμπεριλάβει την ιδιότητα του ενεργού μέλους στα κριτήρια σύστασης του στατιστικού πληθυσμού (study population). Η εξόφληση των οικονομικών υποχρεώσεων – η οποία αποτελεί προϋπόθεση για την ιδιότητα του ενεργού μέλους – κρίθηκε αδιάφορη στο πλαίσιο της έρευνας.

⁶ Για περισσότερα αναφορικά με την έννοια στην ποσοτική έρευνα, βλ. Carol Anne Dwyer – Ann Gallagher – Jutta Levin – Mary E. Morley, "What is Quantitative Reasoning? Defining the Construct for Assessment Purposes", *ETS Research Report Series 2*, 2003, σ. 1-48, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdfdirect/10.1002/j.2333-8504.2003.tb01922.x> (τελευταία πρόσβαση: 16.5.2020).

⁷ Το κείμενο περιλήφθηκε με την ίδια μορφοποίηση στο εισαγωγικό τμήμα του ερωτηματολογίου που διανεμήθηκε κατά την ποσοτική έρευνα.

⁸ Roberta Heale – Alison Twycross, "Validity and reliability in quantitative research", *Evidence-Based Nursing* 18/3, 2015, σ. 66-67, <https://www.researchgate.net/publication/280840011> (τελευταία πρόσβαση: 14.5.2020).

⁹ Nahid Golafshani, "Understanding reliability and validity in qualitative research", *The Qualitative Report* 8/4, 2003, σ. 597-607, <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR8-4/golafshani.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 14.5.2020).

Τα ερωτήματα κατανεμήθηκαν σε κατηγορίες, ως εξής:

1. Χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας σε οποιοδήποτε στάδιο (αρχική ιδέα, δημιουργία μουσικού έργου, παραγωγή τελικού προϊόντος κ.λπ.).
2. Χρήση ψηφιακής παρτιτούρας κατά την αποτύπωση των αρχικών ιδεών (π.χ. μουσικών σκίτσων).
3. Χρήση ψηφιακής παρτιτούρας κατά την κύρια δημιουργική διαδικασία.
4. Χρήση ψηφιακής παρτιτούρας κατά την παραγωγή του τελικού προϊόντος (με σκοπό τη διανομή, έκδοση, εκτέλεση κ.λπ.).
5. Εξοικείωση με τους υπολογιστές.
6. Απόψεις για την επίδραση της ψηφιακής παρτιτούρας στη συνθετική διαδικασία.
7. Προσωπικά στοιχεία.
8. Σχόλια, παρατηρήσεις.

Το ερωτηματολόγιο διανεμήθηκε και συμπληρώθηκε μέσω του διαδικτύου, στη διεύθυνση <https://survey.kolydart.gr>. Χρησιμοποιήθηκε πρωτότυπος κώδικας για το λογισμικό, ο οποίος δημιουργήθηκε από την ερευνητική ομάδα και στηρίχτηκε σε άδεια Ελεύθερου Λογισμικού – Λογισμικού Ανοιχτού Κώδικα.

Στο ερωτηματολόγιο περιλήφθηκαν συνολικά τριάντα δύο ερωτήματα. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα ερωτήματα ήταν κλειστού τύπου σε κλίμακα Likert πέντε βαθμών (κυρίως στις κατηγορίες 1 έως 5) και τεσσάρων βαθμών (κυρίως στην κατηγορία 6), ενώ δεν έλειψαν και τα δυαδικά ερωτήματα (ναι/όχι) όπως και τα ερωτήματα ανοιχτού τύπου. Κάποια ερωτήματα εμφανίζονταν κατά συνθήκη, δηλαδή μόνο στην περίπτωση που σε προηγούμενο ερώτημα είχε δοθεί συγκεκριμένη απάντηση. Για παράδειγμα, το ερώτημα «Πόσο εξοικειωμένοι είστε με τη χρήση της εφαρμογής “Finale”;» (5.4)¹⁰ εμφανιζόταν μόνο στην περίπτωση που είχε επιλεγθεί η εν λόγω εφαρμογή στο προηγούμενο ερώτημα: «Ποια από τα παρακάτω προγράμματα χρησιμοποιείτε για την αποτύπωση της μουσικής σε ψηφιακή παρτιτούρα;» (5.3). Στο τέλος του ερωτηματολογίου, οι ερωτώμενοι είχαν τη δυνατότητα να διατυπώσουν σε ελεύθερο κείμενο τις προσωπικές τους απόψεις πάνω στο θέμα της έρευνας, πράγμα που σε αρκετές περιπτώσεις παρείχε πολύτιμα στοιχεία. Μετά τη συγγραφή και την αποσφαλμάτωση του λογισμικού για τη λειτουργία του διαδικτυακού ερωτηματολογίου, διανεμήθηκε ένα πιλοτικό ερωτηματολόγιο σε μικρό αριθμό αποδεκτών. Η συμπλήρωση του πιλοτικού ερωτηματολογίου έγινε μετά από συνεννόηση και, σε μερικές περιπτώσεις, με τη φυσική παρουσία μέλους της ερευνητικής ομάδας, ώστε να εντοπιστούν τυχόν ασάφειες και αστοχίες.

Ακολούθησε η κύρια φάση της συλλογής των δεδομένων με τη διανομή του ερωτηματολογίου στα μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Η διαδικασία ξεκίνησε στις 15 Οκτωβρίου 2019 και ολοκληρώθηκε ένα μήνα αργότερα, στις 16 Νοεμβρίου 2019. Η διανομή πραγματοποιήθηκε με την αποστολή ηλεκτρονικού μηνύματος (email) προς τη λίστα αλληλογραφίας στην οποία μετέχουν όλα τα μέλη της Ένωσης και με την αποστολή εξατομικευμένων ηλεκτρονικών μηνυμάτων.¹¹ Συμπληρώθηκαν ανώνυμα συνολικά σαράντα ένα (41) ερωτηματολόγια, αριθμός που κρίθηκε επαρκής για την συνέχιση της έρευνας στο επόμενο στάδιο.¹²

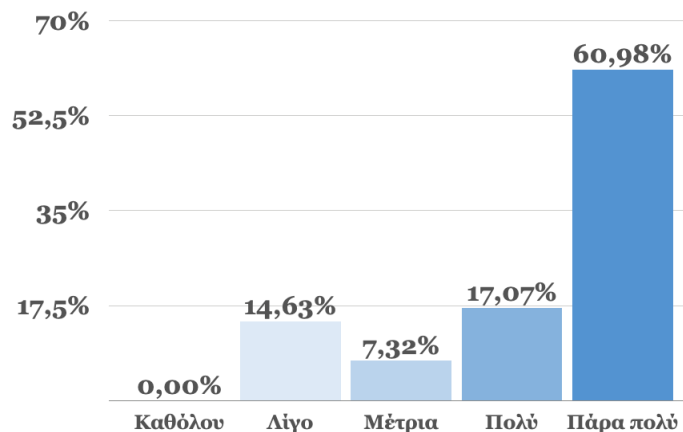
¹⁰ Κάθε ερώτημα συνοδεύεται από τον αναγνωριστικό κωδικό του. Το πρώτο ψηφίο του κωδικού δηλώνει την κατηγορία και το δεύτερο τον αριθμό του ερωτήματος. Έτσι, για παράδειγμα, με τον κωδικό 5.4 συμβολίζεται το ερώτημα 4 στην κατηγορία 5.

¹¹ Για το σκοπό αυτό αξιοποιήθηκε ο κατάλογος των ονομάτων που ήταν αναρτημένος στην θέση των μελών της Ένωσης, στον οικείο χώρο της ιστοσελίδας. Βλ. “Μέλη”, στην ιστοσελίδα της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, <http://www.eem.org.gr/members> (τελευταία πρόσβαση: 20.10.2019).

¹² Η ερευνητική ομάδα θα ήθελε να ευχαριστήσει και από τη θέση αυτή όσους ανταποκρίθηκαν και έλαβαν μέρος στην έρευνα, είτε με τη συμπλήρωση του ερωτηματολογίου είτε με την παραχώρηση

Κατά την επεξεργασία των δεδομένων συντάχθηκαν πίνακες αθροιστικής συχνότητας για κάθε διακριτή μεταβλητή από τα ερωτήματα κλειστού τύπου και εφαρμόστηκε έλεγχος ορθότητας στις απαντήσεις από τα ερωτήματα ανοιχτού τύπου. Ακολούθως, πραγματοποιήθηκε έλεγχος συσχέτισης (correlation) μεταξύ των μεταβλητών, χρησιμοποιώντας τον συντελεστή συσχέτισης Spearman (Spearman correlation coefficient) για τις ερωτήσεις τύπου Likert και τον συντελεστή συσχέτισης Pearson για τις ερωτήσεις ανοιχτού τύπου που δέχονταν ακέραιους αριθμούς. Ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στην αναζήτηση «κρυφών» μεταβλητών, οι οποίες θα μπορούσαν να προκαλέσουν στρεβλώσεις (bias) κατά την εξαγωγή των αποτελεσμάτων. Μεταβλητές όπως το φύλο και η ηλικία έδειξαν ασθενή συσχέτιση (correlation) με το ποσοστό χρήσης της ψηφιακής παρτιτούρας (-0,1 και -0,31 αντίστοιχα). Από την άλλη, η εξοικείωση με τον υπολογιστή έδειξε – όπως θα περίμενε κανείς – μέτρια συσχέτιση με τη χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας (0,45). Η διαπίστωση αυτή, όμως, κρίθηκε πως δεν έχει ιδιαίτερη αξία, δεδομένου του ότι η συντριπτική πλειονότητα των ερωτώμενων έδειξε πως έχει μεγάλη εξοικείωση με τους υπολογιστές, απαντώντας σε ποσοστό 95,12% «Πολύ» ή «Πάρα πολύ» στο ερώτημα «Πόσο εξοικειωμένοι είστε με τη χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή;» (5.2). Τέλος, αποκλείστηκε το ενδεχόμενο να προκλήθηκε στρέβλωση από τον τρόπο διανομής του ερωτηματολογίου, στην περίπτωση που κάποιοι δεν ήταν σε θέση να ενημερωθούν σχετικά με την έρευνα: κατά την επικοινωνία με το Δ.Σ. της Ένωσης, έγινε γνωστό πως όλα τα μέλη της Ένωσης έχουν ηλεκτρονική διεύθυνση και ενημερώνονται μέσω της λίστας αλληλογραφίας. Στο επόμενο στάδιο, ακολούθησε η ερμηνεία των δεδομένων.

Σε ό,τι αφορά στο κύριο ερώτημα της έρευνας, δηλαδή αν η ψηφιακή παρτιτούρα χρησιμοποιείται από τους έλληνες συνθέτες, τα αποτελέσματα δεν αφήνουν κανένα περιθώριο παρερμηνείας. Όλοι, ανεξαιρέτως, οι συνθέτες δήλωσαν πως χρησιμοποιούν το μέσο αυτό σε κάποιο από τα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας. Συγκεκριμένα, στο ερώτημα «Έχετε χρησιμοποιήσει ψηφιακή παρτιτούρα σε οποιοδήποτε στάδιο σύνθεσης ενός μουσικού έργου (αρχική ιδέα, δημιουργία μουσικού έργου, παραγωγή τελικού προϊόντος);» (1.2), η απάντηση ήταν θετική («Ναι») σε ποσοστό 100%. Ομοίως, σε ό,τι αφορά στη συχνότητα χρήσης της ψηφιακής παρτιτούρας σε οποιοδήποτε στάδιο, οι απαντήσεις ήταν εξίσου αποκαλυπτικές: 85,37% επί των απαντήσεων κυμαίνονταν από «Μέτρια» έως «Πάρα πολύ», ενώ κανείς δεν επέλεξε την απάντηση «Καθόλου» (βλ. Γράφημα 1). Μετά από αυτά, η ερευνητική υπόθεση επιβεβαιώθηκε χωρίς καμία αμφιβολία.



Γράφημα 1: «Πόσο συχνά χρησιμοποιείτε ψηφιακή παρτιτούρα κατά τη σύνθεση των έργων σας;» (1.3)

συνέντευξης' επίσης, το Διοικητικό Συμβούλιο της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών για τη συμβολή του στην διεξαγωγή της έρευνας.

Ωστόσο, η μουσική δημιουργία συνιστά μια πολυσύνθετη διαδικασία και, ως εκ τούτου, τα αποτελέσματα από την επεξεργασία των δεδομένων πάνω στα επιμέρους στάδια της συνθετικής διαδικασίας παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σε ό,τι αφορά στα πρώτα βήματα δημιουργίας ενός έργου, αποκαλύφθηκε πως το χειρόγραφο χρησιμοποιείται με μεγάλη συχνότητα. Οι συνθέτες συνεχίζουν να αποτυπώνουν στο χαρτί τις αρχικές τους ιδέες, τα μουσικά σκίτσα, το μοτιβικό υλικό κ.λπ. σε υψηλό ποσοστό. Το γεγονός αυτό αποτυπώθηκε και στα σχόλια που υποβλήθηκαν στο τελευταίο τμήμα του ερωτηματολογίου. Φαίνεται πως η σχέση ανάμεσα στο φυσικό μέσο και την αυθόρμητη αποτύπωση σκέψεων και ιδεών παραμένει ισχυρή:

Θεωρώ πολύ σημαντική τη σχέση με το μολύβι και το χαρτί στις αρχικές φάσεις δημιουργίας ενός νέου έργου (σκίτσα, αρχικές ιδέες, σχεδιαγράμματα-πίνακες με μουσικό υλικό κ.λπ.). Αυτή η σχέση μυαλού – χεριού – μολυβιού – χαρτιού θεωρώ ότι δεν υποκαθίσταται από κανέναν υπολογιστή.

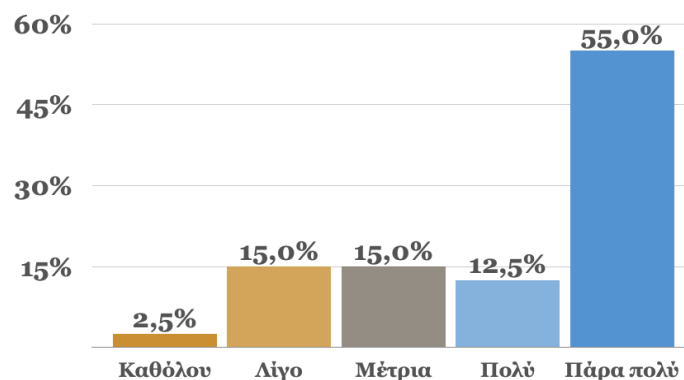
Επίσης, υπογραμμίστηκε η ανάγκη για μια ισορροπη σχέση ανάμεσα στο φυσικό και το ψηφιακό μέσο κατά τη μουσική δημιουργία:

Θεωρώ ότι η ψηφιακή παρτιτούρα μάς λύνει τα χέρια. Θα πρέπει όμως να υπάρχει μία χρυσή τομή. Δηλαδή να είμαστε σε θέση ανά πάσα στιγμή να εργαστούμε και χωρίς τη βοήθεια του υπολογιστή και να αποτυπώσουμε την έμπνευσή μας στο χαρτί. Θεωρώ αδιανόητο να κόψουμε εντελώς τον ομφάλιο λώρο με το χειρόγραφο. Ο γραφικός χαρακτήρας είναι στοιχείο του χαρακτήρα του δημιουργού.

Σε άλλες περιπτώσεις υπογραμμίστηκε ο ρόλος του χειρογράφου για την άσκηση των νέων συνθετών και την καλλιέργεια της “εσωτερικής ακοής”:

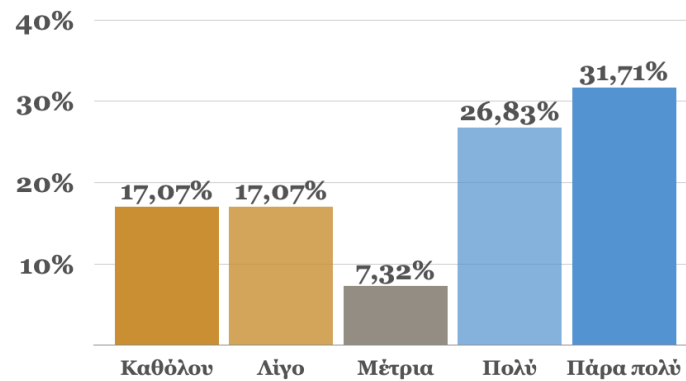
Οι νέοι συνθέτες πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να ξεκινήσουν με χειρόγραφες συνθέσεις και πολύ μικρή βοηθητική χρήση κάποιου οργάνου (π.χ. πιάνου), ώστε να εξασκήσουν και να αναπτύξουν την ικανότητα του “εσωτερικού αυτιού”.

Όλα αυτά απεικονίζονται ανάγλυφα και στα συγκεντρωτικά δεδομένα. Στο ερώτημα «Πόσο συχνά αποτυπώνετε τις αρχικές ιδέες σε χειρόγραφο;» (2.2), το 82,5% των συμμετεχόντων απάντησε «Μέτρια» έως «Πάρα πολύ» (βλ. Γράφημα 2).



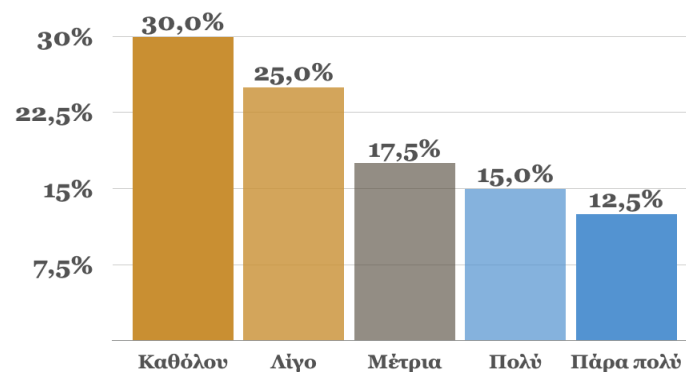
Γράφημα 2: «Πόσο συχνά αποτυπώνετε τις αρχικές ιδέες σε χειρόγραφο;» (2.2)

Ωστόσο, η εμβάθυνση στο ζήτημα αποφέρει ακόμη πιο ενδιαφέροντα στοιχεία. Εν πρώτοις, δεν αποτυπώνουν όλοι οι σύνθετες το μοτιβικό υλικό πριν ξεκινήσουν την κύρια δημιουργική διαδικασία. Σε ποσοστό 34,14%, οι ερωτώμενοι απάντησαν «Καθόλου» ή «Λίγο» στο ερώτημα «Συνηθίζετε να αποτυπώνετε με οποιονδήποτε τρόπο τις αρχικές ιδέες για τη σύνθεση ενός έργου;» (2.1· βλ. Γράφημα 3).



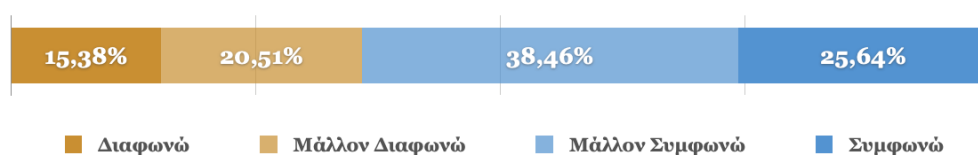
Γράφημα 3: «Συνηθίζετε να αποτυπώνετε με οποιονδήποτε τρόπο τις αρχικές ιδέες για τη σύνθεση ενός έργου;» (2.1)

Επίσης, κατά την καταγραφή των αρχικών ιδεών, η χρήση του φυσικού μέσου δεν αποκλείει τη χρήση του ψηφιακού. Στο ερώτημα «Πόσο συχνά αποτυπώνετε τις αρχικές ιδέες σε ψηφιακή παρτιτούρα;» (2.3· βλ. Γράφημα 4), παρατηρείται μεν αντίστροφη τάση σε σχέση με το αντίστοιχο ερώτημα για το χειρόγραφο (2.2· βλ. Γράφημα 2), όμως η συσχέτιση μεταξύ τους δεν είναι ισχυρή. Συγκεκριμένα, ο δείκτης του συντελεστή συσχέτισης Spearman έχει μεν αντίστροφη φορά, όμως χαρακτηρίζεται από μέτρια ισχύ (-0,52). Με άλλα λόγια, η χρήση του ενός μέσου δεν αποκλείει τη χρήση του άλλου.



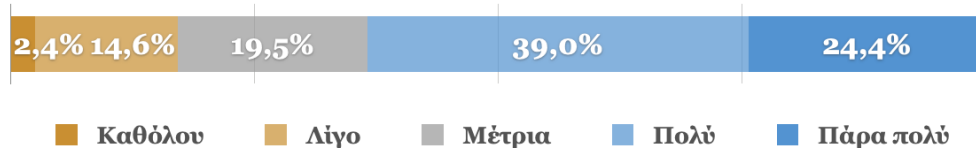
Γράφημα 4: «Πόσο συχνά αποτυπώνετε τις αρχικές ιδέες σε ψηφιακή παρτιτούρα;» (2.3)

Με την ίδια περίπου ισχύ, αλλά με διαφορετική φορά, παρατηρήθηκε η συσχέτιση ανάμεσα στην συνήθεια καταγραφής των αρχικών ιδεών (2.1) με τη χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας για την καταγραφή (2.3). Συγκεκριμένα, ο συντελεστής συσχέτισης Spearman είχε τιμή 0,54. Με άλλα λόγια, αυτοί που χρησιμοποιούν την ψηφιακή παρτιτούρα καταγράφουν πιο συχνά τις αρχικές τους ιδέες. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από τις τοποθετήσεις των συνθετών αναφορικά με την επίδραση της ψηφιακής παρτιτούρας γενικά σε σχέση με τη συνθετική διαδικασία. Συγκεκριμένα, η επικρατούσα άποψη είναι πως η ψηφιακή παρτιτούρα εξυπηρετεί περισσότερο τη συνθετική εργασία σε σχέση με το χειρόγραφο (βλ. Γράφημα 5).



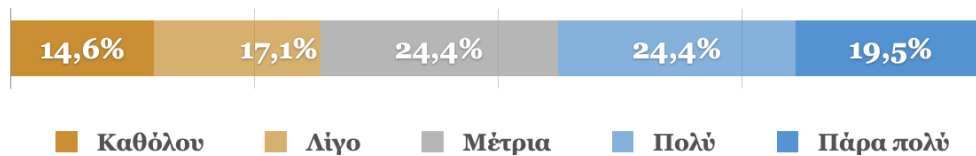
Γράφημα 5: «Συμφωνείτε ή διαφωνείτε με την άποψη ότι η ψηφιακή παρτιτούρα εξυπηρετεί περισσότερο τη συνθετική εργασία σε σχέση με το χειρόγραφο;» (6.4)

Σε ό,τι αφορά στην κύρια δημιουργική διαδικασία, ένα ενδιαφέρον εύρημα αφορά στην χρήση μουσικού οργάνου κατά τη σύνθεση. Σημαντικό ποσοστό των ερωτώμενων απάντησε ότι χρησιμοποιεί συχνά μουσικό όργανο για την απόδοση της μουσικής. Στο σχετικό ερώτημα απαντήθηκε σε ποσοστό 82,9% πως χρησιμοποιείται «Μέτρια», «Πολύ» ή «Πάρα πολύ» κάποιο μουσικό όργανο για την απόδοση της μουσικής κατά τη σύνθεση (βλ. Γράφημα 6).



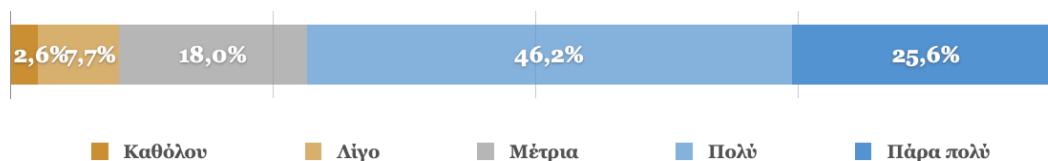
Γράφημα 6: «Πόσο συχνά χρησιμοποιείτε κάποιο μουσικό όργανο για την απόδοση της μουσικής κατά τη σύνθεση;» (3.5)

Μπορούμε με σχετική βεβαιότητα να πούμε ότι, επί του παρόντος, το ψηφιακό μέσο δεν φαίνεται ικανό να καλύψει αυτήν την ανάγκη. Η κατανομή συχνότητας στο σχετικό ερώτημα για την ψηφιακή αναπαραγωγή ήταν πολύ πιο μετριοπαθής. Στο ερώτημα «Σας είναι χρήσιμη η αναπαραγωγή της ψηφιακής παρτιτούρας κατά τη σύνθεση (playback);» (3.3), η διάμεσος τιμή ήταν «Μέτρια» (βλ. Γράφημα 7).



Γράφημα 7: «Σας είναι χρήσιμη η αναπαραγωγή της ψηφιακής παρτιτούρας κατά τη σύνθεση (playback);» (3.3)

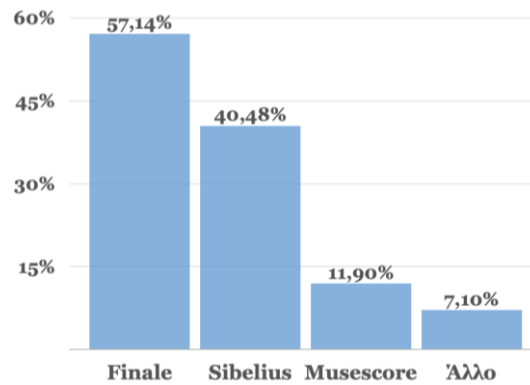
Συνεπώς, η αναπαραγωγή της μουσικής από τον υπολογιστή απέχει από την αποδοχή ως μέσο για την απόδοση της παρτιτούρας. Ωστόσο, η κατάσταση αυτή είναι πολύ πιθανόν να αλλάξει, εάν η ψηφιακή αναπαραγωγή καταφέρει να αποδώσει πιο πειστικά αποτελέσματα. Οι ερωτώμενοι απάντησαν θετικά, σε σημαντικό ποσοστό, στο ερώτημα εάν υπάρχουν περιθώρια βελτίωσης στο εν λόγω ζήτημα (βλ. Γράφημα 8).



Γράφημα 8: «Βρίσκετε ότι υπάρχουν περιθώρια βελτίωσης στην αναπαραγωγή της ψηφιακής παρτιτούρας (playback) από τα διαθέσιμα προγράμματα;» (3.4)

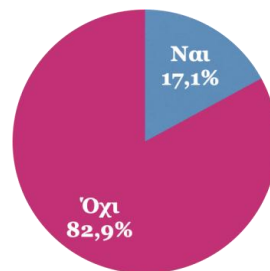
Σε ό,τι αφορά στο λογισμικό που χρησιμοποιείται, η εφαρμογή “Finale” της εταιρίας Makemusic κυριαρχεί στο χώρο με 57,14%, ακολουθούμενη από το “Sibelius” της εταιρίας Avid με ποσοστό 40,48% και το Λογισμικό Ανοιχτού Κώδικα “Musescor” με 11,9% (βλ. Γράφημα 9). Στο χαμηλό ποσοστό που απομένει (7,10%) συναντάμε εφαρμογές όπως το “Nightingale”, το “Encore” και το “Logic Pro”· απουσιάζει δε εντελώς η νέα εφαρμογή “Dorico” της εταιρίας Steinberg.¹³

¹³ Το συγκεκριμένο ερώτημα δεχόταν περισσότερες από μία απαντήσεις. Τα ποσοστά που αναφέρονται υπολογίστηκαν με βάση τον αριθμό των ερωτηματολογίων που συμπληρώθηκαν. Συνολικά, σε σαράντα ένα ερωτηματολόγια συμπληρώθηκαν πενήντα μία απαντήσεις.



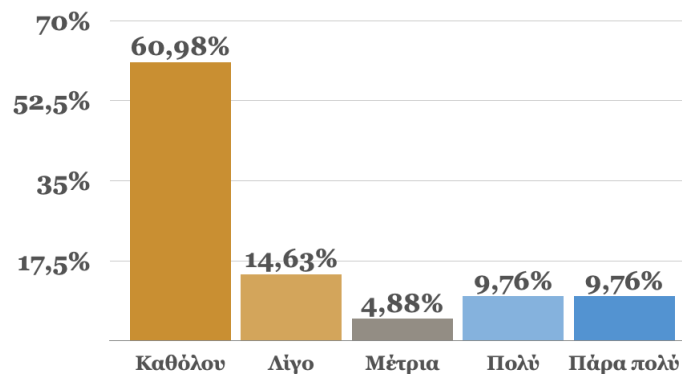
Γράφημα 9: «Ποια από τα παρακάτω προγράμματα χρησιμοποιείτε για την αποτύπωση της μουσικής σε ψηφιακή παρτιτούρα;» (5.3)

Σε ό,τι αφορά στην παραγωγή του τελικού προϊόντος με σκοπό τη διανομή, έκδοση, εκτέλεση κ.λπ., φαίνεται πως το χειρόγραφο κατέχει πλέον πολύ μικρό ποσοστό χρήσης: μόλις ένα 17,07% δήλωσε «Ναι» στο ερώτημα «Κατά τα τελευταία πέντε χρόνια, έχετε δώσει σε μουσικούς χειρόγραφο παρτιτούρα για εκτέλεση;» (6.7, βλ. Γράφημα 10). Η διανομή της μουσικής για εκτέλεση επιλέχθηκε συνειδητά στο ερώτημα, διότι κατά την άποψη της ερευνητικής ομάδας είναι, ίσως, η μοναδική κατηγορία διανομής της μουσικής όπου ακόμη μπορεί να χρησιμοποιηθεί το χειρόγραφο. Οι μουσικές εκδόσεις και η διανομή παρτιτούρας μέσω του διαδικτύου είναι δεδομένο πως χρησιμοποιούν πλέον αποκλειστικά ψηφιακούς μορφότυπους.



Γράφημα 10: «Κατά τα τελευταία πέντε χρόνια, έχετε δώσει σε μουσικούς χειρόγραφο παρτιτούρα για εκτέλεση;» (6.7)

Τέλος, φαίνεται πως οι ίδιοι οι συνθέτες καλύπτουν πλέον τις προσωπικές τους ανάγκες για την παραγωγή του τελικού προϊόντος. Σε ποσοστό 75,61% απάντησαν «Καθόλου» ή «Λίγο» στο ερώτημα «Πόσο συχνά ζητάτε σήμερα τη συνδρομή από τρίτα πρόσωπα για την παραγωγή του τελικού προϊόντος (π.χ. επιμέλεια, αντιγραφή) σε ψηφιακή παρτιτούρα;» (4.1).



Γράφημα 11: «Πόσο συχνά ζητάτε σήμερα τη συνδρομή από τρίτα πρόσωπα για την παραγωγή του τελικού προϊόντος (π.χ. επιμέλεια, αντιγραφή) σε ψηφιακή παρτιτούρα;» (4.1)

Η ποιοτική έρευνα και οι αντιλήψεις των μουσικών

Εξαιρετικά σημαντικές διαστάσεις του εξεταζόμενου θέματος μπορούν να αναδειχθούν περαιτέρω μέσα από την ποιοτική έρευνα, η οποία στοχεύει σε μία εις βάθος παρατήρηση και κατανόηση των φαινομένων.¹⁴ Σε αντιδιαστολή με την ποσοτική έρευνα, όπου τα ερωτήματα είναι μετρήσιμα και εκ των προτέρων προσδιορισμένα, στην ποιοτική έρευνα ο επιστήμονας καλείται να απαντήσει σε ζητούμενα που συνδέονται με ουσιαστικότερες πληροφορίες και εκδοχές σχετιζόμενες με το «ποιος», το «πότε», το «πού», το «πώς» και το «γιατί» των φαινομένων αυτών.¹⁵ Επιπροσθέτως, η ποιοτική εξέταση μίας ερευνητικής υπόθεσης εκφράζεται – κατά κύριο λόγο – με λέξεις και φράσεις (και όχι με αριθμούς, πράξεις ή γραφήματα, όπως στην περίπτωση της ποσοτικής), δίνοντας τη δυνατότητα συλλογής ενός σημαντικού σώματος υποστηρικτικού υλικού περί θεμάτων τα οποία δεν μπορούν να απαντηθούν σε βάθος αποκλειστικά και μόνο μέσω της ποσοτικής έρευνας. Έτσι, η ποιοτική προσέγγιση (ειδικά στις ανθρωπιστικές και τις κοινωνικές επιστήμες) αποτελεί μία – κατά βάση – διερευνητική μέθοδο, εξυπηρετώντας με τον τρόπο αυτό την περαιτέρω ανάλυση των στάσεων και των αναπαραστάσεων, των αντιλήψεων και των κινήτρων, των πρακτικών και των συμπεριφορών που αφορούν σε μεμονωμένα πρόσωπα και σε ομάδες ατόμων.¹⁶ Με άλλα λόγια, η έμφαση δίνεται όχι στις αριθμητικές συσχετίσεις και τα αντικειμενικά μεγέθη, αλλά σε υποκειμενικές απόψεις και προσωπικές εκτιμήσεις των υποκειμένων που εμπλέκονται στην έρευνα.

Στόχος της ποιοτικής έρευνας είναι η πολύπλευρη κατανόηση (τόσο η ολιστική όσο και η ειδική) μίας κατάστασης μέσα από τη διερεύνηση της ανθρώπινης εμπειρίας και των ρητών και άρρητων νοημάτων που τη συγκροτούν.¹⁷ Υπό αυτή την προσέγγιση, τα γεγονότα δεν μπορούν να διαχωριστούν με απόλυτο τρόπο σε ποσοτικά και ποιοτικά, αφού τα στοιχεία και οι παράγοντες διαμόρφωσής τους αλληλοδιαπλέκονται, έτσι ώστε κάθε ερευνητικό ζητούμενο να εμπεριέχει και τις δύο αυτές μορφές δεδομένων ή άλλους συνθετότερους τύπους. Ο σύνθετος σχεδιασμός επιτρέπει στον μελετητή να ακολουθεί από κοντά και να ερμηνεύει ενδεχόμενες μικτές, ετερόκλητες και ετερογενείς εκφάνσεις των φαινομένων, χωρίς να μένει απλά σε μία επιφανειακή αναπαραγωγή.¹⁸

Σε μεθοδολογικό επίπεδο, κατά τη διαδικασία της ποιοτικής έρευνας συλλέγονται δεδομένα και εκτιμήσεις που περιγράφουν προβλήματα και έννοιες όπως εκφράζονται από τα ίδια τα άτομα. Οι εν λόγω πληροφορίες συνήθως προέρχονται από συνεντεύξεις, άτυπες συζητήσεις, συμμετοχική παρατήρηση, εξιστόρηση / αφήγηση, περιπτωσιολογικές μελέτες, ομάδες εστίασης, προσωπικές εμπειρίες, έρευνα αρχείων, σημειώσεις πεδίου, ανάλυση οπτικού, ηχητικού ή οπτικοακουστικού υλικού. Τα συγκεκριμένα μεθοδολογικά εργαλεία μπορούν να συμβάλουν στην πληρέστερη ποιοτική διερεύνηση του εξεταζόμενου φαινομένου, προβάλλοντας ποικίλες διαστάσεις και αναπαραστάσεις του.¹⁹

¹⁴ Hoi K. Suen – Donald Ary, *Analyzing Quantitative Behavioral Observation Data*, Psychology Press, New York 2014, σ. 6.

¹⁵ Pat Bazeley, *Qualitative Data Analysis: Practical Strategies*, Sage Publications, Los Angeles & London 2013, σ. 168.

¹⁶ Uwe Flick, *An Introduction to Qualitative Research*, Sage Publications, Los Angeles & London 2006, σ. 64.

¹⁷ Margaret R. Roller – Paul J. Lavrakas, *Applied Qualitative Research Design: A Total Quality Framework Approach*, The Guilford Press, New York & London 2015, σ. 1-14.

¹⁸ Για την προβληματική της παραδοσιακής διάκρισης μεταξύ ποσοτικών και ποιοτικών μεθόδων έρευνας, βλ. Carl Martin Allwood, “The Distinction between Qualitative and Quantitative Research Methods is Problematic”, *Quality and Quantity* 46, 2012, σ. 1417-1429. Επίσης, για τις προοπτικές άμβλυνσης του διλήμματος «ποσοτική ή ποιοτική έρευνα», βλ. Joanna E. M. Sale – Lynne H. Lohfeld – Kevin Brazil, “Revisiting the Quantitative-Qualitative Debate: Implications for Mixed-Methods Research”, *Quality and Quantity* 36, 2002, σ. 43-53.

¹⁹ Προφανώς, τα εργαλεία αυτά είναι δυνατόν να εφαρμοστούν είτε αυτόνομα είτε συνδυαστικά μεταξύ τους.

Όσον αφορά στην ποιοτική διάσταση της παρούσας έρευνας, υλοποιήθηκε μια σειρά στοχευμένων ημι-δομημένων συνεντεύξεων με έλληνες συνθέτες, μέλη της Ε.Ε.Μ.²⁰ Οι συνεντεύξεις αφορούν, από τη μία μεριά, σε βασικά, γενικά και ευρεία θέματα που καθορίζουν το ερευνητικό πλαίσιο και, από την άλλη, σε τρέχοντα ευρήματα που προκύπτουν από την ανάλυση των ερωτηματολογίων, έχοντας ως στόχο μία – κατά το δυνατόν – αδιαμεσολάβητη καταγραφή των προσωπικών εμπειριών και των εκτιμήσεων των συμμετεχόντων στη διαδικασία. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η σε βάθος διερεύνηση των αντιλήψεων και πρακτικών που αφορούν στη χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα. Η διερεύνηση επιχειρείται μέσα από μια προσπάθεια κατανόησης της πολυπλοκότητας των βιωμάτων, της συμπεριφοράς και της άμεσης έκφρασης των ίδιων των συνθετών, συμπληρώνοντας τα ποσοτικά δεδομένα, άλλοτε επιβεβαιώνοντας και άλλοτε ανατρέποντάς τα.²¹

Στις εν λόγω συνεντεύξεις δεν χρησιμοποιείται αυστηρό ερωτηματολόγιο, ωστόσο υπάρχουν ορισμένες θεματικές και αναλυτικές κατηγορίες γύρω από τις οποίες κινούνται οι ερωταποκρίσεις και χρησιμεύουν ως κοινό σημείο αναφοράς μεταξύ των λόγων των πληροφορητών.²² Πολύ συχνά, βέβαια, η πορεία της συζήτησης είναι αυτή που καθορίζει τη μορφή και τη διαδοχή των ερωτήσεων αυτών, αντανακλώντας την προκύπτουσα (και όχι προκατασκευασμένη) ερευνητική και ερμηνευτική προσέγγιση του θέματος. Από τις μέχρι στιγμής συνεντεύξεις διαφαίνεται ότι οι έλληνες συνθέτες δίνουν απαντήσεις στις οποίες, μολονότι ενυπάρχουν ποικίλες εκδοχές γύρω από το αντικείμενο της συζήτησης και ενδελεχής σχολιασμός από κάθε συνομιλητή, οι απόψεις συμπλέουν με τις γενικότερες τάσεις που εκφράζονται μέσω των δομημένων ερωτηματολογίων. Παρ' ότι ως διαδικασία το συγκεκριμένο είδος συνέντευξης ομοιάζει αρκετά με την εθνογραφική συνέντευξη της ανθρωπολογικής επιτόπιας έρευνας, παράλληλα διαφέρει σε αξιοσημείωτο βαθμό, καθώς συνήθως δεν στηρίζεται σε μακροχρόνια παραμονή στο πεδίο.²³

Οι θεματικές των συνεντεύξεων της παρούσας έρευνας βρίσκονται πολύ κοντά στις θεματικές που τίθενται στο διαδικτυακό ερωτηματολόγιο για τις τάσεις των σύγχρονων ελλήνων συνθετών αναφορικά με τη χρησιμοποίηση ψηφιακής παρτιτούρας για την αποτύπωση των έργων τους. Συχνά, κατά την πραγματοποίηση των συνεντεύξεων, έγινε προσπάθεια προκειμένου να καλυφθούν ζητήματα τα οποία είτε δεν καλύπτονται πλήρως, είτε καλύπτονται με επιφανειακό τρόπο στο διαδικτυακό ερωτηματολόγιο. Επιλεκτικά, παρατίθενται ακολούθως ορισμένα σχόλια και επισημάνσεις συνθετών από συνεντεύξεις που υλοποιήθηκαν στο πλαίσιο της πρώιμης φάσης της τρέχουσας έρευνας,

²⁰ Η χρήση ημι-δομημένων συνεντεύξεων έχει, αντιστοίχως, εφαρμοστεί παλαιότερα με συστηματικό τρόπο σε άλλες παραπλήσιες μελέτες. Βλ. ενδεικτικά: Stan Bennett, "The Process of Musical Creation: Interviews with Eight Composers", *Journal of Research in Music Education* 24/1, 1976, σ. 3-13· Ralf Nuhn – Barry Eaglestone – Nigel Ford – Adrian Moore – Guy Brown, "A Qualitative Analysis of Composers at Work", στο: Mats Nordahl (επιμ.), *Proceedings of the 2002 International Computer Music Conference*, Michigan Publishing, Ann Arbor 2002, σ. 572-580· Hans Roels, "Comparing the Main Compositional Activities in a Study of Eight Composers", *Musicae Scientiae* 20/3, 2016, σ. 413-435.

²¹ Για τη συμπληρωματικότητα των ποσοτικών και των ποιοτικών μεθόδων στο πλαίσιο της επιστημονικής έρευνας, βλ. Kenneth W. Borland Jr., "Qualitative and Quantitative Research: A Complementary Balance", *New Directions for Institutional Research* 112, 2001, σ. 5-13.

²² Juliet Corbin – Anselm Strauss, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Sage Publications, Los Angeles & London 2015, σ. 39.

²³ Σύμφωνα με άλλες απόψεις, οι ημι-δομημένες συνεντεύξεις της ποιοτικής έρευνας ορίζουν ένα ευρύτερο μεθοδολογικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσονται ως υποσύνολο οι εθνογραφικού τύπου συνεντεύξεις. Για λεπτομέρειες, βλ. Kathryn Roulston – Myungweon Choi, "Qualitative Interviews", στο: Uwe Flick (επιμ.), *The Sage Handbook of Qualitative Data Collection*, Sage Publications, Los Angeles & London 2017, σ. 233-249.

λαμβάνοντας υπόψη ότι η συλλογή ποιοτικών δεδομένων θα συνεχιστεί και σε επόμενο στάδιο.²⁴

Όσον αφορά στην εν γένει χρησιμότητα της ψηφιακής παρτιτούρας, οι γνώμες των ελλήνων συνθετών που ερωτήθηκαν στις συνεντεύξεις εστιάζονται στις δυνατότητες για ακρόαση του έργου τους, καθώς αρκετοί (κυρίως νεότεροι) δεν έχουν την ευχέρεια να το ερμηνεύσουν οι ίδιοι, για περαιτέρω τροποποιήσεις της σύνθεσής τους, όπως επίσης και για ταχύτερη, ευκολότερη και αρτιότερη αποτύπωση του τελικού αποτελέσματος:

Κατά κύριο λόγο με βοήθησε, καθώς μπορούσα να ακούω αυτά που γράφω, επειδή δεν είμαι πιανίστας και δεν μπορούσα να τα παίζω. Οπότε, είχα μετά τη δυνατότητα να διορθώσω, να βελτιώσω... Και, βέβαια, η ευκολία, η ταχύτητα που γράφεις στον υπολογιστή, αλλά και το αισθητικό αποτέλεσμα: άλλο να έχεις μια παρτιτούρα που είναι ωραία γραμμένη σε ηλεκτρονική μορφή και άλλο στο χέρι. Και φυσικά, όταν δίνεις τις παρτιτούρες σε κάποια μουσικά σύνολα, εννοείται πως ο μουσικός που βλέπει μια τέτοια παρτιτούρα μπορεί πιο εύκολα και άνετα να την παίξει.

Ειδικότερα, το θέμα της ακρόασης της ψηφιακής παρτιτούρας σε διάφορες στιγμές της δημιουργίας μίας σύνθεσης είναι ένα ζήτημα το οποίο φαίνεται να προβληματίζει τους συνθέτες, υπό την έννοια της απομάκρυνσης (συχνά και σε πολύ μεγάλο βαθμό) από την «αυθεντικότητα» και τη «ζωντάνια» του ήχου των φυσικών οργάνων:

Για την ακρόαση, προς το παρόν χρησιμοποιώ τους ήχους που έχει το πρόγραμμα. Όχι ότι δεν θα με ενδιέφερε να έχω μια πιο πλούσια βιβλιοθήκη, απλά δεν το έχω βάλει σε προτεραιότητα. Αυτό, βέβαια, δεν έχει σχέση με το φυσικό όργανο. Είναι καθαρά βοηθητικός ο ρόλος των ήχων που έχει το πρόγραμμα. Δεν αποτυπώνεται με τίποτα αυτό που γράφεις! Χάνεται η φυσικότητα κατά πολύ. Ωστόσο, είναι ένα εργαλείο που με διευκολύνει σημαντικά.

Σύμφωνα με τις απόψεις των ελλήνων συνθετών που συμμετείχαν στην ποιοτική έρευνα, το ελεύθερο λογισμικό ψηφιακής παρτιτούρας μπορεί να καλύψει ικανοποιητικά τη μουσική-εκπαιδευτική διαδικασία, δεδομένου ότι παρέχεται δωρεάν, είναι ευκολότερο στην εκμάθησή του και δεν απαιτεί υψηλής απόδοσης συστήματα για τη χρήση του:

Τα ελεύθερα προγράμματα, επειδή είναι και πολύ ελαφριά, είναι ό,τι πρέπει για να τα χρησιμοποιήσεις στην εκπαιδευτική διαδικασία. Δηλαδή, να μάθουν τα παιδιά πώς να γράφουν, χωρίς να μπλέξουν με ένα βαρύ και δύσκολο πρόγραμμα. Γιατί, αλλιώς, θα πρέπει να έχουν καλό υπολογιστή και δεν είναι πάντα εύκολο αυτό. Άρα είναι εύχρηστα ως εκπαιδευτικό εργαλείο. Βέβαια, υπάρχουν και επαγγελματίες – έχω πολλούς συναδέλφους – που γράφουν σε αυτά τους έχουν βολέψει. Οπότε, δεν σημαίνει ότι είναι υποδεέστερα, απλά είναι πολύ πιο εύκολα και ελεύθερα.

Από την άλλη μεριά, το μεγαλύτερο μέρος των σύγχρονων ελλήνων συνθετών που αξιοποιούν την τεχνολογία για την αποτύπωση των έργων τους προτιμούν – ο καθένας για διαφορετικούς λόγους – τα εμπορικά προγράμματα επεξεργασίας ψηφιακής παρτιτούρας:

Εγώ επέλεξα το συγκεκριμένο πρόγραμμα, γιατί αυτό είχε ο δάσκαλός μου και με αυτό έμαθα. Δεν είναι δύσκολο να περάσω σε κάτι άλλο, απλά νομίζω ότι είναι θέμα βολέματος. Έχω συνηθίσει να δουλεύω σε αυτό και έχω μάθει πώς λειτουργεί... Δεν μπορώ να πω ότι με δυσκολεύει κάτι, αλλά ίσως [θα] ήταν πιο εύκολο αν έγραφα μέσω πληκτρολογίου σαν σε γραφομηχανή. Θα ήθελα να βελτιώσω κάπως την ταχύτητα. Έχω ένα θέμα με την ταχύτητα γραψίματος, καθώς χρησιμοποιώ το ποντίκι. Σπάνια θα ζητήσω κάποια βοήθεια. Συνήθως θα μπω σε κάποιο site ή blog, αν κάτι δεν ξέρω, για να το βρω.

²⁴ Σε όλες τις επιμέρους συνεντεύξεις έγινε προσπάθεια για τήρηση της ανωνυμίας των συμμετεχόντων.

Τέλος, ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο που αναδεικνύει η ποιοτική διερεύνηση του θέματος είναι το κατά πόσο υποστηρίζεται από τους ίδιους τους συνθέτες το γεγονός ότι η ψηφιακή παρτιτούρα επηρεάζει (και, φυσικά, με ποιον τρόπο) την πορεία της σύνθεσης αυτή καθαυτή:

Η ψηφιακή παρτιτούρα έχει βοηθήσει πρακτικά στη διαδικασία για τη δημιουργία ευανάγνωστης παρτιτούρας ή για να βγαίνουν εύκολα οι πάρτες, αλλά στη σύνθεση αυτή καθαυτή δεν ξέρω κατά πόσο έχει βοηθήσει. Δηλαδή τι; Να κάνεις πιο καλή μουσική; Να δουλεύεις πιο γρήγορα, ίσως... Αλλά εγώ πάντα τα γράφω στο χαρτί όλα, ακόμα και την ενορχήστρωση.

Καταλήγοντας, συνάγεται το συμπέρασμα ότι οι σύγχρονοι έλληνες συνθέτες – ή τουλάχιστον όσοι έλαβαν μέρος στην έρευνα – όχι μόνο είναι αρκετά ενημερωμένοι για τα υπάρχοντα προγράμματα ψηφιακής παρτιτούρας και τις δυνατότητές τους, αλλά και οι περισσότεροι από αυτούς είναι ήδη χρήστες σχετικού λογισμικού, έστω σε ένα βασικό επίπεδο που εξυπηρετεί τη δημιουργία, την ακρόαση και τη διάχυση του συνθετικού τους έργου. Επιπλέον, διαφαίνεται ότι τα πορίσματα, τα οποία στηρίχτηκαν μεθοδολογικά σε ποιοτική έρευνα μέσω ημι-δομημένων συνεντεύξεων, συμβαδίζουν – ως επί το πλείστον – με τα αντίστοιχα ποσοτικά εξαγόμενα που συλλέχθηκαν μέσω τυποποιημένου διαδικτυακού ερωτηματολογίου και σε μερικές περιπτώσεις επιβεβαιώνουν ή επεκτείνουν το πλαίσιο συζήτησης, ερμηνεύοντας σε ένα αρχικό στάδιο τα ποσοτικά ευρήματα. Η περαιτέρω συνέχιση της έρευνας, είτε ως προς τη διεύρυνση του σώματος των συμμετεχόντων σε αυτή (ποσοτικός παράγοντας) είτε ως προς την εμβάθυνση της ιχνηλάτησης των απόψεων και των κριτικών τοποθετήσεών τους (ποιοτικός παράγοντας), αναμένεται να φωτίσει με πρωτότυπο και μοναδικό τρόπο νέες, πιθανόν αθέατες, όψεις του υπό εξέταση ζητήματος. Αναμφισβήτητα, όπως και να έχουν τα πράγματα, η ψηφιακή παρτιτούρα είναι ήδη μία πραγματικότητα στον ευρύτερο χώρο της μουσικής επινόησης και πράξης.

Το αντιστικτικό ζεύγος ως πυρήνας της συνθετικής δημιουργίας: όψεις μιας κρυφής ταυτολογίας

Σωκράτης Γεωργιάδης

Τα τελευταία χρόνια, η μουσικολογική έρευνα που ασχολείται με την αναγεννησιακή πολυφωνία έρχεται όλο και πιο συχνά αντιμέτωπη με την έννοια του αντιστικτικού ζεύγους (“contrapuntal duet”).¹ Παίρνοντας τη σκυτάλη από μια ιδιαίτερα εκτεταμένη, και συχνά ακόμη και σήμερα έντονα παρούσα, διένεξη ανάμεσα σε δυο διαφορετικές σχολές σκέψης που αντιπαρατέθηκαν κατά το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, η αναγνώριση της ύπαρξης του αντιστικτικού ζεύγους δείχνει να εξελίσσεται σε ένα κομβικό ζήτημα. Έτσι, ακροβατώντας ανάμεσα στην διαδοχική και την ταυτόχρονη σύλληψη των φωνών κατά τη διαδικασία της σύνθεσης πολυφωνικής μουσικής, και επιχειρώντας σταδιακά να χειραφετηθεί από την κυριαρχία της *αρμονικής σκέψης* που ήδη από το όψιμο μπαρόκ επικράτησε επηρεάζοντας καθοριστικά την δυτικοευρωπαϊκή πολυφωνία, η έννοια του αντιστικτικού ζεύγους αναδεικνύεται όλο και πιο πειστικά τόσο ως κατασκευαστικός πυρήνας της συνθετικής διεργασίας κατά την περίοδο της αναγεννησιακής πολυφωνίας όσο και, ίσως ακόμη πιο έντονα, ως χρήσιμο εργαλείο ανάλυσης της πολυφωνικής (με την έννοια του αγγλοσαξονικού “multi-part”) δημιουργίας γενικότερα.

Ακολουθώντας τις πιο πρόσφατες εξελίξεις στο πεδίο της μουσικολογικής έρευνας, τόσο στο επίπεδο της μουσικής θεωρίας, όπως αυτή αποτυπώνεται στα κείμενα των θεωρητικών της Αναγέννησης αλλά και των σύγχρονων μελετητών τους, όσο και σε ό,τι αφορά στα νέα ευρήματα που σχετίζονται με την διδασκαλία και την χρήση περίπλοκων αυτοσχεδιαστικών πρακτικών σε έκταση και διάρκεια κατά πολύ μεγαλύτερη από αυτή που έως σήμερα ήμασταν διατεθειμένοι να αποδεχθούμε, θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε την ιστορία, τις δυνατότητες αλλά και τα όρια εφαρμογής του αντιστικτικού ζεύγους. Ως συνέχεια αυτής της αναγκαστικά συνοπτικής παράθεσης θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε τις συνέπειες που η αποδοχή και υιοθέτηση της εν λόγω προσέγγισης ενέχει για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και προσεγγίζουμε τη μουσική πράξη τόσο στην αναγεννησιακή πολυφωνία όσο και σε ένα ευρύτερο φάσμα πολυφωνικών μουσικών παραδόσεων.

Όποιος έχει ασχοληθεί, έστω και επιδερμικά, με την πολυφωνική μουσική, ένα από τα πρώτα πράγματα που θα συναντήσει, και μάλιστα ανεξάρτητα από τις επιμέρους προτιμήσεις του εκάστοτε εκπαιδευτικού συστήματος στο οποίο εντάσσεται, είναι, αυτός καθ’ εαυτόν, ο ορισμός της αντίστιξης. Η ετυμολογική αναφορά της λέξης στο λατινικό *punctum contra punctus* και η κυριολεκτικά σημειογραφική περιγραφή μιας διαδικασίας που παραπέμπει στην αντιπαράθεση *φθόγγου έναντι φθόγγου* αποτελούν έναν τόσο κοινό και τυποποιημένο ορισμό που συχνά συγκαλύπτει την ουσία του. Επιπρόσθετα, τα 250 και πλέον χρόνια σταδιακής επικράτησης και τελικής κυριαρχίας της λειτουργικής αρμονικής σκέψης, που μας χωρίζουν από την τελευταία, ίσως, ιστορική περίοδο που θα μπορούσε να διεκδικήσει, έστω και τεθλασμένα, μία ζωντανή

¹ Άλλοι κοινοί όροι που χρησιμοποιούνται στην αγγλική βιβλιογραφία είναι: two-part framework, discant-tenor framework, cantus-tenor framework, superius-tenor framework.

σχέση με την παράδοση της πολυφωνικής μουσικής ως κυρίαρχο συνθετικό εργαλείο, συμβάλλουν ώστε οι πραγματικές διαστάσεις της αντιστικτικής λειτουργίας συχνά να συσκοτίζονται. Η ίδια η αναζήτηση των συνθετικών πρακτικών, ιδιαίτερα για τις μουσικές που προηγούνται της περιόδου του μπαρόκ, αποτελεί ένα πεδίο έρευνας που αργεί πολύ να αναδυθεί, ενώ η ευθύς εξαρχής σύνδεσή του με τις απαρχές και την εξέλιξη της αρμονικής σκέψης καθυστερεί, αν δεν ακυρώνει συχνά, τη χειραφέτησή του από το βασίλειο της ομοφωνικής κυριαρχίας.

Ενισχύοντας αυτή τη φαινομενική παραδοξότητα, ίσως δεν είναι τυχαίο το ότι αν και σποραδικές και συχνά ακούσιες αναφορές κάποιων μελετητών για την ύπαρξη ενός δίφωνου πλαισίου αναφοράς μπορούν να ανιχνευθούν από τα τέλη – ίσως και τα μέσα – του 19ου αιώνα, η σταδιακή αναγνώριση αυτού του πλαισίου και η διερεύνηση της εφαρμογής του ως αυτόνομης συνθετικής πρακτικής δεν εμφανίζεται παρά στα μέσα της δεκαετίας του 1930· αρκετά μετά την περίοδο που, στη μουσική – τουλάχιστον – πράξη, η αμφισβήτηση της τονικότητας έχει ήδη συντελεστεί.

Όπως μας πληροφορεί ο Kevin Moll σε μία εκτενή ιστορική αναδρομή, στην εισαγωγή του βιβλίου του *Counterpoint and Composition in the Time of Dufay*,² όπου παραθέτει μεταφράζοντας και σχολιάζοντας σημαντικά κείμενα της γερμανικής μουσικολογίας που πραγματεύονται τη συνθετική πράξη κατά την προαναφερθείσα περίοδο, «η ιδέα της πολυφωνικής αντίστιξης (“multi-voice counterpoint”) ως επέκταση των διαδικασιών του απλού discantus (“simple discant”), η οποία υιοθετήθηκε από τον Θρασύβουλο Γεωργιάδη και τον Rudolf von Ficker και υποστηρίχθηκε από τον Bernhard Meier, διευρύνθηκε σημαντικά και εξελίχθηκε από τον Ernst Apfel σε μία σειρά άρθρων και βιβλίων».³

Κομβικό σημείο εστίασης αυτής της προσέγγισης αποτελεί, πράγματι, η διδακτορική διατριβή του 1935 του Θρασύβουλου Γεωργιάδη για το αγγλικό discant. Εκεί, ο Γεωργιάδης παρουσιάζει και σχολιάζει εκτενώς τα πρωτότυπα κείμενα ενός αριθμού πραγματειών περί του αγγλικού discant που χρονολογούνται από το 1400, καταφέρνοντας να δείξει ότι, αν και οι θεωρητικές πραγματεύσεις είχαν πάντοτε ως πλαίσιο αναφοράς μόνο τις δύο φωνές, συγκεκριμένες πραγματείες ουσιαστικά περιγράφουν επίσης δυνατότητες χρήσης πολλών φωνών (“multi-voice polyphony”). Όπως αναφέρει ο Moll, ο Γεωργιάδης ισχυρίζεται ότι η «ουσία της τεχνικής», όπως αυτή περιγράφεται από τον Leonel Power και άλλους άγγλους θεωρητικούς, «συνίσταται στην κατασκευή κλειστών συνδυασμών σε δύο φωνές που υλοποιούνται κατά βάση δια μέσου της αντίθετης κίνησης των επιμέρους συστατικών τους».⁴ Ας σημειώσουμε εδώ ότι οι φωνές του δίφωνου αυτού πλαισίου παρατίθενται νότα προς νότα σε μεγάλες αξίες. Όπως αναφέρει, συνεχίζοντας τον σχολιασμό του ο Kevin Moll, «οι παρατηρήσεις που προαναφέρθηκαν γίνονται από τον Γεωργιάδη σε σχέση με τη θεωρία του αγγλικού discant, αλλά ο μελετητής δίνει έμφαση στο ότι αυτές οι πραγματείες βρίσκονται κατ’ ουσία στην ίδια κατεύθυνση με τις σύγχρονές τους στην ηπειρωτική Ευρώπη».⁵

Η διερεύνηση του πεδίου της συνθετικής σκέψης και των εννοιολογικών και ερμηνευτικών προβλημάτων που τίθενται θα συνεχιστούν, εν μέσω αντιπαραβολών και αντιθέσεων, ανάμεσα στις δύο βασικές σχολές σκέψης, με την αγγλόφωνη μουσικολογία σταδιακά να βγαίνει στο προσκήνιο. Από τις πολυάριθμες και σημαντικές συνεισφορές που διευρύνουν και γονιμοποιούν το πεδίο της έρευνας, αξίζει ίσως εδώ να αναφέρουμε

² Kevin Moll (επιμ. & μτφρ.), *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspectives from German Musicology*, Garland Publishing, New York 1997, σ. 3-64.

³ Moll, ό.π., σ. 19.

⁴ Moll, ό.π., σ. 18.

⁵ Moll, ό.π., σ. 18.

τη συμβολή του Richard Crocker, ο οποίος σε ένα άρθρο του που άσκησε ιδιαίτερη επίδραση, με τίτλο “Discant, Counterpoint and Harmony”, το 1962 – και έχοντας ήδη αναγνωρίσει τη συμβολή του Γεωργιάδη – θα σημειώσει ότι «το discant στην Αγγλία είναι κατ’ ουσία το ίδιο με το discant οπουδήποτε αλλού»⁶ και θα ορίσει το discant «ως ένα σύστημα διδασκαλίας δίφωνης σύνθεσης σε χρήση από τον 13ο έως τον 16ο αιώνα».⁷ Είναι χρήσιμο να επισημάνουμε εδώ μερικά κομβικά σημεία από το σημαντικό αυτό κείμενο, εκκινώντας ίσως από κάτι που θα μπορούσε να διαβαστεί ως ένα είδος προειδοποίησης. Όπως λοιπόν επισημαίνει ο Richard Crocker:

Η δυτική πολυφωνική μουσική, από τότε έως σήμερα, βασίζεται πάνω στη λεπτή ισορροπία ανάμεσα στις απαιτήσεις της κάθετης συνήχησης και σε αυτές της κίνησης των φωνών. Μερικές φορές η ισορροπία απειλείται μέσω της υπερβολικής προσοχής στην κάθετη ή τη γραμμική διάσταση, αλλά η ισορροπία σύντομα αποκαθίσταται με την συνειδητοποίηση ότι η κάθε διάσταση δεν έχει νόημα χωρίς την άλλη.⁸

[...] Η τυπική πραγματεία discant είναι μία συλλογή πρακτικών κανόνων για το πώς να κάνεις μουσική, όχι αισθητική θεωρία. Συνεπώς, οι οδηγίες του discant δεν υπονοούν ότι ο ακροατής ακούει δύο ξεχωριστές μελωδίες· το πολύ αυτές οι οδηγίες να υπονοούν μόνο ότι ο συνθέτης προχωρά συνδυάζοντας δύο μελωδίες.⁹

Παραθέτει δε Anonymous XI:

[...] και θα πρέπει να γνωρίζεις ότι ο Contratenor αναφέρεται ως Tenor [“is said to be the Tenor”] όταν βρίσκεται χαμηλότερα από αυτόν [“the Tenor”],¹⁰

για να σχολιάσει:

Με άλλα λόγια, στον 14ο αιώνα η χαμηλότερη φωνή είναι η βάση [“foundation”]· μαζί με μία από τις επάνω φωνές σχηματίζουν το βασικό δίφωνο πλαίσιο [“the basic two-part framework”],

επισημαίνοντας επίσης ότι κατά τη διάρκεια του 14ου αιώνα το όνομα discant άλλαξε σταδιακά σε αντίστιξη.¹¹

Προτού όμως προχωρήσουμε παρακάτω, ας προσπαθήσουμε να δώσουμε μερικούς ακόμη ορισμούς και μία όσο το δυνατόν πιο συνοπτική περιγραφή κάποιων βασικών εννοιών. Όπως λέει ο Bernhard Meier, αναφερόμενος στον μηχανισμό των πτώσεων κατά την περίοδο της Αναγέννησης:

Ένα δίφωνο συνθετικό πλαίσιο είναι ο πυρήνας όλων των πτώσεων, το ιστορικό τους σημείο εκκίνησης και το κοινό τους χαρακτηριστικό. Εντούτοις, αυτό το πλαίσιο δεν είναι κατασκευασμένο από τις δύο φωνές που περιμένουμε να είναι οι κύριες, τη σοπράνο και το μπάσο (με μία σύνδεση V – I), αλλά από τις δύο φωνές που κινούνται βηματικά και αντίθετα, από την έκτη στην όγδοη.¹²

⁶ Richard Crocker, “Discant, Counterpoint and Harmony”, *Journal of the American Musicological Society* 15/2, 1962, σ. 1-21: 2.

⁷ Crocker, ό.π., σ. 9.

⁸ Crocker, ό.π., σ. 8: «Western part-music, from then until now, depends upon a delicate balance between the demands of vertical sonority and those of voice leading. Sometimes the balance is threatened by too much attention to the vertical or linear dimension, but equilibrium is soon restored with the realization that each dimension is meaningless without the other».

⁹ Crocker, ό.π., σ. 9.

¹⁰ Charles Edmond Henri de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi: novam seriem a Gerbertina alteram*, 4 τόμοι, Paris 1864-1876: III, σ. 466, όπως παρατίθεται από τον Crocker, ό.π., σ. 14.

¹¹ Crocker, ό.π., σ. 14.

¹² Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht 1974· σε αγγλική μετάφραση από την Ellen S. Beebe: *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, Broude Brothers, New York 1988, σ. 90-91.

Στην πρώιμη φάση της εμφάνισης αυτής της τεχνικής, πρόκειται ουσιαστικά, όπως επισημαίνει και ο Meier, για τις δύο δομικές φωνές που κατά κανόνα σχηματίζουν το αντιστικτικό ζεύγος: τον Tenor, ως χαμηλότερη φωνή – και για το μεγαλύτερο μέρος της περιόδου ως *φωνή αναφοράς*: τη φωνή, δηλαδή, με βάση την οποία σχηματίζονται οι υπόλοιπες φωνές μιας πολυφωνικής σύνθεσης – και τον Cantus. Για μεγάλο χρονικό διάστημα ο Tenor θα παραμείνει, τόσο πρακτικά όσο και συμβολικά, η φωνή αναφοράς: μια γραμμική, μελωδική ανάπτυξη που αντλεί την καταγωγή της από το cantus planus ή cantus firmus, το απλό, σταθερό – κατά βάση εκκλησιαστικό – μέλος, που ουσιαστικά υιοθετείται από τη μονοφωνική λειτουργική παράδοση. Αρχικά αυτούσιο και κατά κανόνα ρυθμικά αδιαφοροποίητο, θα αποτελέσει τη βάση για την ανάπτυξη πολυφωνικών συνθέσεων. Με άλλα λόγια, ο πυρήνας του δίφωνου αντιστικτικού πλαισίου, το βαθύτερο επίπεδο αναφοράς, ουσιαστικά προϋπάρχει.

Έχει σημασία να επισημάνουμε εδώ ότι αυτό ακριβώς το cantus firmus είναι που, στην εξέλιξη της αναγεννησιακής πολυφωνίας, θα διασπαστεί, θα μετακινηθεί σε άλλες φωνές, θα υποστεί παραλλαγές και μεταμορφώσεις, κατά περίπτωση συγκαλύπτοντας ή διασώζοντας την ταυτότητα του τροπικού χώρου στην οποία κινείται η σύνθεση, τον βαθύτερο συμβολικό του χαρακτήρα και, όχι σπάνια, το εννοιολογικό του περιεχόμενο.

Σε αυτή τη στοιχειώδη δομή που η απλή ή και η διανθισμένη μορφή της αποτελούν κοινό τόπο σε όλες σχεδόν τις πολυφωνικές συνθέσεις, όσο οι φωνές πληθαίνουν προστιθέμενες πάνω και κάτω από τη φωνή αναφοράς, έννοιες και λειτουργίες όπως *νότα αναφοράς*, λειτουργία Contratenor Bassus ή Altus επινοούνται ή αντλούνται μέσα από τα θεωρητικά κείμενα της περιόδου για να τεκμηριώσουν ή να ερμηνεύσουν μουσικά φαινόμενα.

Η πτώση που μας μεταφέρει ο Meier, συνοψίζοντας τις πολυάριθμες αναφορές στα θεωρητικά κείμενα μιας εκτεταμένης ιστορικής περιόδου,¹³ αποτελεί την κατάληξη ακριβώς αυτής της δίφωνης δομής: μιας δομής που κατασκευάζεται όταν μία φωνή αντιπαρατίθεται σε μία άλλη – αρχικά, αλλά όχι πάντοτε, σε ένα δοσμένο cantus firmus. Ανεξάρτητα από τη ρυθμική και μελωδική του ποικιλομορφία, πάντοτε μπορεί να αναχθεί και οφείλει να ακολουθεί τους κανόνες που διέπουν μία απλή, νότα προς νότα, δίφωνη αντίστιξη: ένα contrapunctus simplex. Προφανώς, στην εξέλιξη της συνθετικής πράξης αυτή η δομή δεν παραμένει ούτε απλή ούτε δίφωνη. Η νοηματική ενότητα και η λειτουργική χρήση ή άλλη στόχευση του φερόμενου κειμένου, η σταδιακή και εν τέλει σαρωτική εισαγωγή της μίμησης και η εισαγωγή συμβολικών εξωμουσικών στοιχείων στο πλέγμα της πολυφωνικής υφής αποτελούν κομβικά στοιχεία, τα οποία όμως δεν θα μας απασχολήσουν εδώ. Παρ' όλα αυτά, ο κατασκευαστικός πυρήνας της δομής παραμένει αμετάβλητος.

Όσο απομακρυνόμαστε από το τέλος του Μεσαίωνα προς την πρώιμη αναγεννησιακή πολυφωνία, ο αριθμός των φωνών αυξάνει, η βοηθητική αρχικά φωνή του Contratenor αποκτά σταδιακά όλο και πιο ευδιάκριτο ρόλο, ενώ η χαμηλή εκδοχή της, ο Contratenor Bassus, αφού περάσει μια *περίοδο εκπαίδευσης* ως βοηθητική φωνή αναφοράς, σταδιακά αυτονομείται αποκτώντας δομικό χαρακτήρα. Το πολυφωνικό πλέγμα διευρύνεται προς ένα σύμπαν νέων δυνατοτήτων. Τώρα η φωνή αναφοράς μπορεί να μετακινηθεί: το ίδιο και η αντίστιξή της. Οι υπόλοιπες φωνές, στην περίπτωση που δεν είναι φορείς ενός τέτοιου ζεύγους, συμπληρώνουν την εικόνα αντλώντας από μία παρακαταθήκη τεχνικών και κινήσεων που παραμένουν σταθερά σε διδασκαλία και χρήση τουλάχιστον από τον Μεσαίωνα. Η συνέχεια θα είναι συναρπαστική.

¹³ Για το ζήτημα αυτό, βλ. Σωκράτης Γεωργιάδης, «Συνθετική σκέψη και πτωτικές δομές στην πρώιμη και μέση αναγεννησιακή πολυφωνία: ψαρεύοντας σε θολά νερά», *Πολυφωνία* 27, 2015, σ. 37-66: 47.

Fast forward στο σήμερα. Έχοντας διανύσει μία ιδιαίτερα γόνιμη εικοσιπενταετία ζυμώσεων, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με αρκετά διλήματα. Η ανακάλυψη νέων μουσικών κειμένων και τεκμηρίων, η αποκάλυψη και τεκμηρίωση πρακτικών που μπολιάζουν τη συχνά ασαφώς καταγεγραμμένη παράδοση με μία μεγάλη – και συχνά δύσκολο να αφομοιωθεί – δόση προφορικότητας, το ζήτημα του αυτοσχεδιασμού και η εισαγωγή ενός σημαντικού αριθμού επιτελεστικών παραμέτρων στην ερμηνεία της παλαιάς μουσικής είναι μερικά από τα ζητήματα που απασχολούν τη σύγχρονη έρευνα. Δεν είναι τυχαίο, βέβαια, το ότι ένα μεγάλο μέρος των θεωρητικών που πρωτοστατούν στη διαμόρφωση νέων, ευαίσθητων στο περιεχόμενο της κάθε περιόδου προσεγγίσεων, έχουν διαρκή σχέση με την ίδια τη μουσική πράξη. Πέρα από την ακαδημαϊκή τους ιδιότητα και το ερευνητικό και διδακτικό έργο που αυτή συνεπάγεται, θα τους βρούμε είτε ως ερμηνευτές, είτε ως διευθυντές μουσικών συνόλων, να επιμελούνται κριτικές εκδόσεις και να προετοιμάζουν επαναπροσεγγίσεις παλαιών αλλά και πρώτες εκτελέσεις πρόσφατα ανακαλυφθέντων έργων. Εκεί, στις πρόβες, τα σεμινάρια και την ηχογράφιση ενός προσωρινού ή τελικού αποτελέσματος, δοκιμάζονται στην πράξη οι ερμηνείες, οι πεποιθήσεις αλλά και οι παραδοχές που έχουν γίνει στις μουσικολογικές προσεγγίσεις των τελευταίων δεκαετιών.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον και με σημείο εκκίνησης το κομβικό άρθρο του Richard Crocker που προαναφέραμε, η Julie E. Cumming, σ' ένα ιδιαίτερα περιεκτικό κείμενο με τίτλο "From two-part framework to movable module"¹⁴ και αφού συνοψίσει τα στοιχεία που ο Crocker παραθέτει σχετικά με την ύπαρξη και την εξέλιξη του *discant*, θα κάνει μερικές χρήσιμες επισημάνσεις. Τις παραθέτω εδώ αυτούσιες:

Συνεπώς, το δίφωνο πλαίσιο μάς παρέχει έναν τρόπο να σκεφτούμε σχετικά με τη συνθετική διαδικασία μεταξύ του 1200 και του 1600. Οι συνθέτες ξεκίνησαν φυσιολογικά κατασκευάζοντας ένα δίφωνο πλαίσιο, το οποίο θα μπορούσαν να έχουν συλλάβει ως μία σειρά δίφωνων συνηχήσεων ["a series of two-note sonorities"]. Μία από τις φωνές μπορεί να προϋπάρχει ή να γράφτηκε πριν από κάποια άλλη. Θα συντεθεί (ή οργανωθεί), εντούτοις, σε σχέση με την άλλη φωνή, με τα σωστά κάθετα διαστήματα και τις πτωτικές ακολουθίες κατά νου. Αυτό το δίφωνο πλαίσιο είναι η καρδιά του κομματιού. Άλλες φωνές μπορεί να προστεθούν σε αυτό το πλαίσιο. Όπως επισημαίνει η Margaret Bent, καθώς ο έμπειρος συνθέτης εργαζόταν, αυτή η σειρά της σύνθεσης θα μπορούσε να είναι ζήτημα περισσότερο «εννοιολογικής» παρά «χρονικής προτεραιότητας».¹⁵

Για να συνεχίσει:

Η περιγραφή του Crocker για την όψιμη μεσαιωνική και αναγεννησιακή μουσική βασίζεται πρωτίστως σε θεωρητικές πηγές. Ακόμη παραμένει αληθής, ύστερα από σχεδόν πενήντα χρόνια, και η διατύπωσή του έχει γίνει γενικά αποδεκτή.¹⁶ Οι μεγάλες ανακαλύψεις στη μελέτη της όψιμης μεσαιωνικής και της αναγεννησιακής μουσικής συνηγορούν υπέρ της επιβεβαίωσης και όχι της αποδυνάμωσης των ευρημάτων του. Ανάμεσα σ' αυτές είναι η περιγραφή της Jessie Ann Owens σχετικά με το πώς οι συνθέτες εργάζονταν χωρίς παρτιτούρες στην Αναγέννηση,¹⁷ η

¹⁴ Julie E. Cumming, "From Two-Part Framework to Movable Module", στο: Judith Peraino (επιμ.), *Medieval Music in Practice: Essays in Honor of Richard Crocker*, American Institute of Musicology, Münster 2013, σ. 175-213.

¹⁵ Margaret Bent, "Naming of Parts: Notes on the Contratenor, c.1350-1450", στο: M. Jennifer Bloxam & Gioia Filocamo (επιμ.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Brepols Publishers, Turnhout 2009, σ. 1-12: 2 (όπως παρατίθεται από την Cumming).

¹⁶ Βλ. τα κείμενα της Margaret Bent και του Kevin Moll που προαναφέρθηκαν.

¹⁷ Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition, 1450-1600*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998 (όπως παρατίθεται από την Cumming).

διαδεδομένη πια αντίληψη ότι η λέξη «αντίστιξη» όπως την χρησιμοποιούσαν στις περισσότερες πραγματείες αναφερόταν στην αυτοσχεδιαζόμενη πολυφωνία,¹⁸ το έργο της Anna Maria Busse Berger πάνω στο ρόλο της μνήμης¹⁹ και το έργο του Peter Schubert σχετικά με την ανάλυση προκατασκευασμένων τμημάτων [“modular analysis”] στη μιμητική υφή [“on imitative texture”].²⁰

Μιλώντας για το αντιστικτικό ζεύγος, μιλάμε ουσιαστικά για τον πυρήνα της αντίστιξης: την τοποθέτηση / αντιπαράθεση νότας έναντι νότας, με το τεράστιο περιεχόμενο που αυτή η νότα φέρει ιστορικά ως σημαινόμενο, τα αναρίθμητα είδη που γεννά η καταστατική αυτή διαδικασία αλλά και την δυνητική τους επέκταση στην κατασκευή και οργάνωση των πολυδιάστατων και πολυμεσικών έργων του σήμερα. Στη στοιχειώδη του μορφή, το αντιστικτικό δεν μπορεί παρά να είναι δίφωνο. Ιδιαίτερα όταν αυτό περιγράφεται ως πλαίσιο αναφοράς στον συσχετισμό δύο γραμμικών ροών πληροφορίας. Υπάρχει όμως και μία βαθύτερη, συγκαλυμμένη δυναμική ταυτολογία. Για το μεγαλύτερο μέρος αυτής της διαδρομής, η καταγεγραμμένη εκδοχή του βαθύτερου δίφωνου πλαισίου και η, σε πραγματικό χρόνο, διανθισμένη απόδοσή του αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, δύο κυκλικά ανατροφοδοτούμενα στιγμιότυπα της ίδιας δημιουργικής διεργασίας· μιας διεργασίας που, παρ’ ότι αντανακλά τις βασικές αρχές μιας λειτουργικής κατευθυντικότητας των διαστημάτων, παλεύει παράλληλα να διασφαλίσει για το κάθε μέλος της τη μέγιστη δυνατή γραμμική ανεξαρτησία.

Τι είναι όμως αυτό που προκάλεσε αυτόν το δυισμό; Ποια βαθύτερη αιτία, πέρα από μια εύλογη μετάβαση από την προφορικότητα στον εγγραμματισμό και την ανάπτυξη της καταγραφής, διαμόρφωσε την εξέλιξη της μουσικής δημιουργίας; Τι οδηγεί μια μουσική παράδοση στην επίμονη εξισορρόπηση ανάμεσα στην *res facta* και στο *cantare super librum*;²¹

Διερευνώντας τις απαρχές της αντίστιξης και παρουσιάζοντας τα αποτελέσματα της έρευνάς του στο άρθρο του “What Is Counterpoint?” του 2014,²² ο Rob Wegman θα προσθέσει μερικές ακόμη ψηφίδες σε αυτό το πολυδιάστατο παζλ. Επιχειρώντας να καταδείξει τις απαρχές της εμφάνισης αλλά και το περιεχόμενο του όρου *contrapunctus* και εστιάζοντας ιδιαίτερα την προσοχή του στο *contrapunctus simplex* και στην καταστατική σχέση του με το εξίσου καινοφανές για την εποχή *simplex discantus*, θα αναφερθεί στις πραγματείες δύο θεωρητικών του 14ου αιώνα: την πραγματεία *Compendium de discantu mensurabili* του Petrus de Palma Ociosa²³ του 1336 και την

¹⁸ Βλ. Rob Wegman, “From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500”, *Journal of the American Musicological Society* 49/3, 1996, σ. 409-479: 413-428· Peter Schubert, “Counterpoint Pedagogy in the Renaissance”, στο: Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2002, σ. 503-533· Philippe Canguilhem, *L’Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris 2015.

¹⁹ Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 2005, σ. 111-158 και 198-210 (όπως παρατίθεται από την Cumming)· Mary Carruthers, *The Book of Memory: A study in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2008 (1990).

²⁰ Cumming, ό.π., σ. 179.

²¹ Για το ζήτημα αυτό, βλ. Σωκράτης Γεωργιάδης, «*Res facta – Super librum*. Καταγραφή και αυτοσχεδιασμός στη μουσική της Αναγέννησης», 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. 12-26.

²² Rob C. Wegman, “What Is Counterpoint?”, στο: Rob C. Wegman, Johannes Menke & Peter Schubert (επιμ.), *Improvising Early Music*, Leuven University Press, Leuven 2014, σ. 9-68.

²³ Petrus frater dictus Palma Ociosa (το όνομά του μεταφράζεται ως «ο αδελφός Πέτρος, ο επονομαζόμενος “το τεμπέλικο χέρι”»): Γάλλος θεωρητικός και μοναχός του τάγματος των

πραγματεία *Ars contrapuncti* του 1340-1350 που αποδίδεται στον Johannes de Muris.²⁴ Για τις ανάγκες της πραγμάτευσής μας αξίζει εδώ να παραθέσουμε δύο σημεία, ιδιαίτερα διαφωτιστικά. Όπως λέει ο Petrus:

[...] πρέπει να σημειωθεί ότι όλο το απλό discant [“simplex discantus”] – που δεν είναι τίποτε άλλο από σημείο έναντι σημείου [“punctus contra punctum”] ή μία νότα που παράγεται σε φυσικά όργανα έναντι άλλης νότας – μπορεί να τοποθετηθεί μαζί και να συσταθεί απλώς από ταυτοφωνία, μικρή τρίτη, μεγάλη τρίτη, πέμπτη, έκτη και οκτάβα [“simplisiter potest componi et ordinari ex unisono, semiditono, ditono, diapente, tono cum diapente et diapason”].²⁵

και ο Johannes de Muris:

Η αντίστιξη δεν είναι τίποτε άλλο παρά η τοποθέτηση σημείου έναντι σημείου ή η τοποθέτηση ή κατασκευή νότας έναντι νότας, και είναι το θεμέλιο του discant. Γιατί όπως κάποιος δεν μπορεί να χτίσει αν πρώτα δεν θέσει το θεμέλιο, έτσι κάποιος δεν μπορεί να τραγουδήσει discant [“not potest discantare”] αν πρώτα δεν φτιάξει αντίστιξη [“nisi prius faciat contrapunctum”].²⁶

Οι έννοιες είναι σχεδόν ταυτόσημες από το ξεκίνημά τους. Έστω και αν σε κάποιες περιπτώσεις, όπως στην παραπάνω παράθεση, η χρήση του ρήματος – εδώ το discantare – και όχι του ουσιαστικού – contrapunctum – παραπέμπει υπόπτως σε διαδικασία. Αυτή η τελευταία λεπτομέρεια κάθε άλλο παρά αμελητέα είναι. Εντούτοις, οφείλει να μην αποτελέσει αντικείμενο της παρούσας πραγμάτευσης.

Όπως ιδιαίτερα πειστικά υποστηρίζει ο Rob Wegman στο κείμενο που προαναφέραμε, υπάρχει κάτι που, ακριβώς σε αυτή την περίοδο, εξαναγκάζει τους μουσικούς να αναθεωρήσουν δραστικά την πρακτική τους: μία άνωθεν οδηγία: το Παπικό Διάταγμα *Docta sanctorum patrum* του Πάπα Ιωάννη ΚΒ' στην Avignon του 1325. Παρ' ότι η αποτελεσματικότητά του σχετικά με τους περιορισμούς που θέτει στην εκτέλεση της μουσικής έχει κατά καιρούς αμφισβητηθεί από τους ιστορικούς, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι οι θεωρητικές πραγματείες που το ακολουθούν – πιθανότατα απότοκο των οδηγιών που έμμεσα αυτό υποβάλλει – και οι νέες πρακτικές που αναδύονται εξ αυτών σταδιακά επικρατούν και εν τέλει κυριαρχούν στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση για αρκετούς αιώνες. Όπως πολύ εύγλωττα το θέτει ο ίδιος ο Wegman:

Η αντίστιξη δεν εμφανίστηκε στο προσκήνιο απλά ως η τελευταία γεύση στην πολυφωνία, ως κάτι που μπορούσες ελεύθερα να επιλέξεις ή να απορρίψεις. Ήταν εκεί για να γίνει το Ευαγγέλιο. Η νέα απόδοση όλης της μουσικής πλην του μονοφωνικού μέλους. Εμφανίστηκε για να καταστεί όργανο ελέγχου. Ένα εργαλείο επιβολής ομοιομορφίας και πειθαρχίας στη μουσική ζωή, ένα εργαλείο για να επιτιμήσεις τους παραβάτες και να ελέγξεις τους νεοεισερχόμενους.²⁷

Σιστεριανών στο Circamps (Amiens). Η πραγματεία του *Compendium de discantu mensurabili* (1336) χωρίζει τη μουσική σε μετρική (“mensurabilis”) και μη μετρική (“immesurabilis”), δηλαδή χονδρικά σε πολυφωνία και μέλος, αντίστοιχα. Ο Petrus αναφέρεται στην αυθεντία συγγραφέων όπως ο Βοήθιος και ο Ισίδωρος της Σεβίλλης, αλλά επίσης αποκαλύπτει ότι έχει μεγάλη εμπειρία στη «νέα τέχνη» του 14ου αιώνα, καθώς η πραγματεία του περιλαμβάνει μία εκτενή πραγμάτευση του μοτέτου στην *Ars Nova*.

²⁴ Johannes de Muris (περ. 1290 – περ. 1355) ή Jean de Murs: Γάλλος φιλόσοφος, αστρονόμος, μαθηματικός και θεωρητικός της μουσικής, περισσότερο γνωστός για τις πραγματείες του πάνω στην *Ars Nova*, με τίτλο *Ars nove musice*.

²⁵ Wegman, “What Is Counterpoint?”, ό.π., σ. 18.

²⁶ Wegman, “What Is Counterpoint?”, ό.π., σ. 27.

²⁷ Wegman, “What Is Counterpoint?”, ό.π., σ. 33.

Όλοι γνωρίζουν ότι δεν είναι εύκολο να περιορίσεις τους μουσικούς· δεν είναι εύκολο να σταματήσεις τη μουσική. Προφανώς, το γνώριζε και ο Πάπας. Γι' αυτό και το διάταγμά του αφήνει περιθώρια για ερμηνείες. Και η αρχική προσαρμογή σ' αυτές τις νέες συνθήκες έχει αρκετά ονόματα, αλλά συνήθως δεν αφήνει αδιάσειστες αποδείξεις, καθώς εκτελείται *πάνω από το βιβλίο*.

Με αυτή την έννοια, το αντιστικτικό ζεύγος ως πυρήνας της συνθετικής διεργασίας αποτελεί σε μεγάλο βαθμό ένα βασικό κλειδί κατανόησης αυτής της πρακτικά μακραίωνης εξέλιξης. Ως σημείο εκκίνησης κάθε μελλοντικής απόπειρας επέκτασης της εμβέλειας και των ορίων της μουσικής πράξης, εξισορροπεί και διαχειρίζεται την όποια αντίθεση, την όποια διαφωνία. Ενσωματώνοντας σε μεγάλο βαθμό – και αυτό δεν θα πρέπει ποτέ να μας διαφεύγει – πρακτικές και παρακαταθήκες μιας επίμονης προφορικότητας, συνδέει το απώτερο *διαστηματικό* – κάθετο αλλά και οριζόντιο – χθες με τη συνθετική πράξη τόσο της εποχής του όσο και με τις συνεκδοχικές ερμηνείες αλλά ακόμη και την συνθετική πράξη του σήμερα.

Βέβαια, καθώς η αξία ενός συνόλου είναι κατά πολύ μεγαλύτερη του αθροίσματος της αξίας των συστατικών μερών του, η αναγωγή στα στοιχειώδη θα πρέπει πάντοτε να εφαρμόζεται με ιδιαίτερη προσοχή. Η επισήμανση και ερμηνεία ενός μηχανισμού οφείλει να ακολουθεί την πρακτική και την σκέψη των ίδιων των συνθετών που την εφαρμόζουν και, ιδανικά, να επιβεβαιώνεται από τον σχολιασμό – όχι απαραίτητα θετικό – των σύγχρονών τους θεωρητικών που την μαρτυρούν. Παρά την όποια φαινομενική συνάφεια με σύγχρονες οπτικές και προσεγγίσεις, είναι πολύ εύκολο, παραγνωρίζοντας τα όρια της ιστορικά τεκμηριωμένης παρουσίας και χρήσης μιας πρακτικής, να οδηγηθούμε σε υπερβολικές ή και παραπλανητικά ευρύχωρες ερμηνείες.

Εντούτοις, αυτή ακριβώς η καταστατικότητα και η διαχρονική παρουσία μιας πρακτικής στον πυρήνα της συνθετικής διεργασίας μάς καθοδηγεί μάλλον επιτακτικά στο να υιοθετήσουμε μια αναλυτική προσέγγιση που, τουλάχιστον στις φανερά ή και συγκαλυμμένα αφηγηματικές μουσικές μορφές, οφείλει να αποδίδει στο αντιστικτικό ζεύγος ισχυρά συντακτικό ρόλο. Ίσως προσαρμόζοντας κατάλληλα νέα αναλυτικά εργαλεία – όπως θεωρίες με γενετικό ή συμβολικό πρόσημο – να μπορέσουμε, διαμορφώνοντας τα ανάλογα κριτήρια, να ανιχνεύσουμε τις αντίστοιχες λειτουργικές σχέσεις ενός διευρυμένου *contrapunctus simplex* στη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Ερευνώντας, τέλος, τις μουσικές από τον Schönberg στον Στραβίνσκυ και τον Σκαλκώτα, από τον Nono στον Ligeti και τη Saariaho, και σκύβοντας προσεκτικά σε κάθε δημιουργό και ιδίωμα που βασίζει την πολυφωνία και την πολυμεσικότητά του σε κάποιας μορφής αντιστικτικό πλέγμα, θα μπορούσαμε ίσως να κατανοήσουμε πιο αποτελεσματικά τα στοιχεία εκείνα που – όπως και στην περίπτωση του *Docta sanctorum patrum* – ο χαρακτήρας του δημιουργού, οι προσωπικές του επιδιώξεις αλλά και οι πολιτικές-κοινωνικές συνθήκες τού υπαγορεύουν να συγκαλύψει.

A mazurka's progress: η περίπτωση του χορευτικού δεύτερου μέρους στις δύο σονάτες για πιάνο του Μίλι Μπαλάκιρεβ

Σόλων Ραπτάκης

Το – πολωνικής προέλευσης – λαϊκότροπο χορευτικό ιδίωμα της μαζούρκας κατέχει σημαίνουσα θέση στο πιανιστικό έργο του ρώσου συνθέτη, πιανίστα και διευθυντή ορχήστρας Μίλι Αλεξέεβιτς Μπαλάκιρεβ (1836/1837-1910), στην εργογραφία του οποίου συμπεριλαμβάνονται επτά ανεξάρτητα κομμάτια σε αυτό το είδος. Στην παρούσα μελέτη, εντούτοις, θα μας απασχολήσει η μαζούρκα που ο Μπαλάκιρεβ ενέταξε αρχικά ως δεύτερο μέρος στην *Πρώτη σονάτα* του για πιάνο, η οποία γράφτηκε κατά την περίοδο 1855-1856 και εκδόθηκε μετά θάνατον μόλις το 1949, δηλαδή σχεδόν έναν αιώνα αργότερα. Η εν λόγω σονάτα έμεινε ημιτελής, αποτελούμενη από τρία μέρη (δίχως τελικό μέρος), ενώ βασίστηκε σε ένα πρώιμο έργο του συνθέτη στο ίδιο είδος, την λεγόμενη *Μεγάλη σονάτα*, ορ. 3.¹ Η μαζούρκα λειτουργεί, όπως κανείς μπορεί να φανταστεί, ως ένα χορευτικό μέρος εντός ενός πολυμερούς κύκλου, ενώ οι οργανωτικές της προδιαγραφές ακολουθούν το πρότυπο της παρατακτικής μορφής μενουέτου με trio, όπως άλλωστε συνηθίζεται ακόμη αυτή την εποχή στα γοργά χορευτικά μέρη.² Πέραν των ιδιαιτεροτήτων που διαπιστώνονται ως προς την εσωτερική δομική διάρθρωση αυτού του μέρους, και οι οποίες θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον προξενεί η ύπαρξη μίας δεύτερης εκδοχής της εν λόγω μαζούρκας, η οποία εμφανίστηκε τόσο ως αυτόνομο έργο, υπό τον τίτλο *Μαζούρκα αρ. 5* (1900), όσο και ως μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του συνθέτη, η οποία γράφτηκε κατά την περίοδο 1900-1905.³ Μολονότι, δηλαδή, η *Δεύτερη σονάτα* γράφτηκε μισό αιώνα αργότερα από την πρώτη, ο συνθέτης επέλεξε να εντάξει σε αυτήν μία ανακατασκευή ενός πολύ πιο πρώιμου δημιουργήματός του. Να σημειωθεί επίσης πως και οι δύο σονάτες έχουν ως τονικότητα αναφοράς τη σι-ύφεση-ελάσσονα, και ακόμη πως η μαζούρκα τοποθετείται σε κάθε περίπτωση στη Ρε-μείζονα. Βασική στόχευση της παρούσας διερεύνησης θα αποτελέσει, λοιπόν, η σύγκριση των δύο διαφορετικών εκδοχών, με ιδιαίτερη έμφαση στην τροποποίηση των μορφολογικών δεδομένων.

Κεντρικό σημείο αναφοράς θα αποτελέσει η πρώτη ενότητα της αρχικής εκδοχής της μαζούρκας. Η μορφή που επιλέγεται είναι, σε αυτήν την περίπτωση, μία διευρυμένη εκδοχή του συνήθους τριμερούς τύπου μενουέτου. Κατ' αρχάς, πριν από το κυρίως

¹ Βλ. Dorothea Redepenning, "Balakirev, Milij Alekseevič", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 2, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2001, σ. 61 και 66· Edward Garden, *Balakirev: A critical study of his life and music*, Faber and Faber, London 1967, σ. 237· Stuart Campbell, "Balakirev, Mily Alekseyevich", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40685>.

² Βλ. William Stein Newman, *The sonata since Beethoven*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1969, σ. 160. Σχετικά με τη σύνθετη τριμερή μορφή μενουέτου με trio, βλ. ενδεικτικά 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. 219-220.

³ Βλ. Redepenning, ό.π., σ. 64 και 65-66, Garden, ό.π., σ. 226 και 237, και Campbell, ό.π.

σώμα της ενότητας, ο συνθέτης εισάγει ένα λιτό, οκτάμετρο εισαγωγικό τμήμα,⁴ η λειτουργία του οποίου συνίσταται στη σύνδεση της τονικότητας του προηγούμενου μέρους, δηλαδή της σι-ύφεση-ελάσσονος, με την κυρίαρχη τονικότητα του παρόντος μέρους που, όπως προαναφέραμε, είναι η Ρε-μείζων. Ακολουθεί ένα πρώτο τμήμα με μάλλον ασυνήθιστη οργάνωση: μία οκτάμετρη θεματική ιδέα, αποτελούμενη από δύο ομοειδή τετράμετρα (βλ. μ. 9-12 και 13-16), παρουσιάζεται αρχικά στην τονική, έπειτα μεταφέρεται στη δεσπόζουσα (στα μ. 17-24) και τελικά επιστρέφει στην τονική (στα μ. 25-32), αν και σ' αυτήν την περίπτωση οι χαμηλότερες φωνές ενσωματώνουν τη θεμέλιο και την πέμπτη της δεσπόζουσας, παραπέμποντας στην πρακτική των ανοικτών χορδών στην συνοδεία της λαϊκής μουσικής αλλά και – θα τολμούσε κανείς να ισχυριστεί – σε μία διαλεκτική σύνθεση των δύο προηγούμενων συγχορδιών. Έπειτα, εντός του πολύ συντομότερου μεσαίου τμήματος, το βασικό τετράμετρο παραλλάσσεται, προκειμένου να συγκροτηθεί ένα αλυσιδωτό ζεύγος τετραμέτρων, το οποίο περνά παροδικά από τη Σολ- και τη Λα-μείζονα, δηλαδή από την υποδεσπόζουσα και τη δεσπόζουσα (βλ. μ. 33-36 και 37-40 αντίστοιχα). Κατά παρόμοιο τρόπο, δυσανάλογα μικρότερο από το πρώτο είναι και το τρίτο τμήμα (μ. 41-48), όπου ο συνθέτης επαναφέρει μόνον το βασικό οκτάμετρο του ομόλογου πρώτου τμήματος, εν προκειμένω με ισοκράτη στη δεσπόζουσα, ενώ αξίζει να σημειωθεί πως η ομοιότητα των δύο τετραμέτρων του παραπέμπει περισσότερο σε μία διπλή εμφάνιση αποκλειστικά και μόνον του εναρκτήριου τετραμέτρου! Σαν να μην έφτανε η μέχρι τούδε παραμόρφωση των αναλογικών σχέσεων και της συμμετρίας που θα περίμενε κανείς να συναντήσει στο πλαίσιο μιας χορευτικής τριμερούς δομής, ο συνθέτης επισυνάπτει και ένα επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα σεβαστής έκτασης (μ. 49-64).⁵ Εντός αυτού, ο Μπαλάκιρεβ εισάγει και κατόπιν επαναλαμβάνει σε παραλλαγή μία νέα ιδέα, η οποία αντιπαραθέτει την τονική με την αντιθετική της ομώνυμης, Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ στη συνέχεια το θεμελιώδες μοτιβικό στοιχείο της παρούσας ενότητας χρησιμοποιείται προκειμένου να επικυρωθεί οριστικά η Ρε-μείζων. Παρατηρούμε, συμπερασματικά, πόσο προβληματικές μοιάζουν οι αναλογίες των επιμέρους τμημάτων, με το πρώτο να εκτείνεται σε 24 μέτρα, δηλαδή σε όσα καταλαμβάνουν από κοινού το εισαγωγικό, το δεύτερο και το τρίτο τμήμα, ενώ και η κατακλείδα εκτείνεται έπειτα σε 16 μέτρα. Ακόμη κι αν θεωρούσαμε αυτό το καταληκτικό τμήμα ως μία προέκταση του τρίτου τμήματος, η σχέση του δεύτερου τμήματος προς τα τμήματα που το περικλείουν θα γινόταν ακόμη πιο δυσανάλογη, καθώς έτσι θα είχαμε 8 μέτρα έναντι 24 μέτρων εκατέρωθεν!

Αυτή, λοιπόν, η ασυμμετρία φαίνεται να αποτελεί, σε κάποιον βαθμό, το γενεσιουργό αίτιο της ακόμη πιο ασυνήθιστης δομικής οργάνωσης εντός της πρώτης ενότητας της ανακατασκευασμένης μαζούρκας. Περνώντας σε αυτή τη δεύτερη εκδοχή, ως αναφέρουμε, κατ' αρχάς, πως η τάση για ενίσχυση της ύφανσης και της χρωματικής κίνησης, στο πλαίσιο μιας απομάκρυνσης από τον λαϊκότροπο χαρακτήρα του πρωτόλειου έργου και σύγκλισης προς τα δεδομένα της περιόδου του ύστερου ρομαντισμού, γίνεται εμφανής ήδη στο εισαγωγικό οκτάμετρο (βλ. μ. 1-8). Συνεχίζοντας, και περνώντας στο πρώτο τμήμα (μ. 9-34), παρατηρούμε πως η πρώτη φράση (βλ. μ. 9-16) ταυτίζεται, πρακτικά, με το ομόλογο οκτάμετρο της πρώτης εκδοχής της μαζούρκας. Δεν ισχύει όμως το ίδιο και για το δεύτερο οκτάμετρο (βλ. μ. 17-24), όπου η βασική τετράμετρη δομική μονάδα παραλλάσσεται, ούτως ώστε να οδηγήσει στη Ντο-μείζονα, ενώ στη

⁴ Σύμφωνα με τον Hugo Leichtentritt (*Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 55), στο είδος της μαζούρκας είναι συχνή η προσθήκη μίας σύντομης εισαγωγής πριν από το κυρίως σώμα του χορού, όπως συμβαίνει, φυσικά, και σε άλλα χορευτικά είδη.

⁵ Σχετικά με αυτή τη δυνατότητα, βλ. Caplin, ό.π., σ. 227.

συνέχεια αλυσιδοποιείται, ξεκινώντας από αυτήν την τελευταία τονική περιοχή (VII/i) και καταλήγοντας όχι στην αναμενόμενη Σι-ύφεση-μείζονα αλλά στη σχετική της, σολ-ελάσσονα (iv), προεκτεινόμενη δε επιπλέον και κατά δύο μέτρα (στα μ. 25-26). Αυτή η αλυσιδωτή λογική παραπέμπει άμεσα στην κατασκευαστική αρχή του δεύτερου τμήματος της πρώτης εκδοχής και προσδίδει μία διάσταση αντίθεσης σε αυτό το μεσαίο οκτάμετρο του πρώτου τμήματος, ενώ η συμμετρία ολοκληρώνεται κατόπιν με την παρηλλαγμένη επιστροφή της πρώτης φράσης εντός του τρίτου οκταμέτρου (βλ. μ. 27-34). Ακολουθεί, έπειτα, ένα παράλλαγμα του δεύτερου τμήματος (στα μ. 35-42), το οποίο συνίσταται και πάλι σε δύο αλυσιδωτά τετράμετρα, αν και στην προκειμένη περίπτωση αυτές οι δομικές μονάδες δίνουν έμφαση στη Σι-ύφεση- και στη Ντο-μείζονα αντίστοιχα. Η βηματική αυτή άνοδος οδηγεί αναπόδραστα πίσω στη Ρε-μείζονα, προκειμένου να ακολουθήσει το τρίτο τμήμα (μ. 43-50), το οποίο χαρακτηρίζεται – όπως άλλωστε και το ομόλογο χωρίο της πρώτης εκδοχής – από ισοκράτη στη δεσπόζουσα, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση η δεσπόζουσα καταλήγει στην τονική με μία σαφή τέλεια πτώση. Αφήνοντας προς στιγμήν στην άκρη το ακόλουθο καταληκτικό τμήμα αλλά και το εισαγωγικό, και ξεχνώντας παράλληλα τις δομικές αρχές αυτής της ενότητας όπως τις αναδείξαμε αναλυτικά προ ολίγου, γίνεται ξεκάθαρο πως μέχρι αυτό το σημείο έχουμε να κάνουμε με πέντε οκτάμετρες δομικές μονάδες (με την εξαίρεση των μ. 17-26, στη βάση των οποίων εντούτοις βρίσκεται επίσης – όπως διαπιστώσαμε – μία οκτάμετρη ακολουθία). Οι τρεις από αυτές αποτελούν παραλλάγματα της ίδιας μελωδικοαρμονικής οντότητας, ενώ οι δύο εναπομείνουσες, που τοποθετούνται ανάμεσα στις υπόλοιπες, χαρακτηρίζονται από μία λογική ανάπτυξης του βασικού υλικού και αρμονικής απόκλισης, στο πλαίσιο μιας αλυσιδωτής διάρθρωσης. Αυτή η οργανωτική λογική εξηγείται εξόχως επιτυχημένα επί τη βάσει μίας πενταμερούς δομής του τύπου α β α' γ α'', ήτοι με αναφορά στο οργανωτικό πρότυπο του ροντώ, ή ως μία διευρυμένη εκδοχή του συνηθισμένου τριμερούς μορφολογικού σχήματος σε πενταμερές (με παρηλλαγμένες επαναλήψεις).⁶

Ας δούμε τώρα τι συμβαίνει στο εναπομείναν καταληκτικό τμήμα. Ενώ η έμφαση στη Σι-ύφεση-μείζονα χαρακτηρίζει και σε αυτήν την περίπτωση τα μουσικά τεκταινόμενα, εν προκειμένω συναντούμε αρχικά δύο εντελώς νέα, παρεμφερή μεταξύ τους τετράμετρα, τα οποία αφιερώνονται απολύτως στην προέκταση της προαναφερόμενης αρμονικής περιοχής (βλ. μ. 51-58). Στη συνέχεια, όμως, ο συνθέτης παραθέτει εκ νέου και σε μία διαφορετική εκδοχή το βασικό θεματικό οκτάμετρο (στα μ. 59-66), με τον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας να δημιουργεί έναν άμεσο συσχετισμό με το τρίτο – ή, αν ακολουθήσουμε την ερμηνεία του ροντώ, το πέμπτο – τμήμα. Στη συνέχεια, προστίθεται ένα ακόμη οκτάμετρο (μ. 67-74), το οποίο προσλαμβάνει εμφανώς συνδετική λειτουργία, καθ' ότι αναλαμβάνει να οδηγήσει στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος για τις ανάγκες του ακόλουθου *trio*. Η νέα επιστροφή του κύριου μορφώματος σε αυτό το σημείο οδηγεί αναπόφευκτα σε δύο διαφορετικά συμπεράσματα. Στην πρώτη περίπτωση, και με δεδομένη την αδιάλειπτη κατάτμηση της συνολικής αυτής ενότητας σε οκτάμετρες δομικές μονάδες, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το οκτάμετρο που επεκτείνει τη Σι-ύφεση-μείζονα ως ένα ακόμη διακριτό αντιθετικό τμήμα, το οποίο ακολουθείται από την ύστατη επιστροφή της βασικής θεματικής φράσης στο πλαίσιο ενός έβδομου τμήματος. Δηλαδή, υπό αυτήν την οπτική διακρίνουμε επτά διαφορετικά οκτάμετρα τμήματα, τα οποία πλαισιώνονται προσέτι από ένα εισαγωγικό και από ένα συνδετικό

⁶ Σχετικά με την υπόρρητη παρουσία της τριμερούς μορφής στις απλές μορφές του ροντώ, βλ. την σχετική παρατήρηση του Wallace Berry, στο *Form in Music: An examination of traditional techniques of musical structure and their application in historical and contemporary styles*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966, σ. 65-66.

οκτάμετρο. Μολονότι αυτή η ερμηνεία μοιάζει άκρως ελκυστική, πρωτίστως λόγω της απόλυτης συμμετρικότητας που αφήνει να αναδυθεί, η αρμονική κίνηση του τελευταίου αντιθετικού οκταμέτρου, δηλαδή του οιονεί “έκτου τμήματος”, υπαγορεύει μία διαφορετική ιστορία. Για την ακρίβεια, η απόλυτη απουσία αρμονικής δράσης εν προκειμένω μας αναγκάζει τελικά να προκρίνουμε μία διαφορετική ερμηνεία, στην οποία το οκτάμετρο αυτό ενσωματώνεται στο πέμπτο και τελευταίο τμήμα, αντιπροσωπεύοντας εντός αυτού μία προσωρινή παρέκκλιση προς την βαθμίδα της VI/i, εν είδει μίας ποικιλματικής κίνησης σε μεγάλη κλίμακα. Περαιτέρω, μπορούμε τώρα να δούμε πώς ο σπόρος αυτής της διεύρυνσης του τελευταίου τμήματος ενυπάρχει ήδη στην πρώτη εκδοχή της μαζούρκας, και συγκεκριμένα στην *da capo* επιστροφή της στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας του μέρους. Συγκεκριμένα, το στοιχείο-κλειδί μάς δίνεται από την *coda* που έπεται (στα μ. 173 κ.εξ.) και η οποία αναφέρεται αποκλειστικά στο υλικό της μαζούρκας, αποφεύγοντας οποιαδήποτε αναδρομή στο *trio*. Μάλιστα, ξεκινά επαναφέροντας σε σχεδόν αυτούσια μορφή το βασικό οκτάμετρο, προτού προχωρήσει στην σταδιακή διάλυσή του. Αυτή λοιπόν η επιστροφή θεωρούμε πως αποτελεί εν δυνάμει το πρότυπο για την τελική εμφάνιση του βασικού θεματικού μορφώματος εντός της πρώτης ενότητας στη δεύτερη εκδοχή της μαζούρκας.

Οι επεμβάσεις του συνθέτη στη δεύτερη ενότητα της μαζούρκας, δηλαδή στο *trio*, είναι σαφώς πιο περιορισμένες. Στην πρώτη εκδοχή, συναντούμε και πάλι μία τριμερή διάρθρωση: το πρώτο τμήμα (μ. 65-80) συνίσταται σε μία περιοδική δομή, αποτελούμενη από δύο τετράμετρες φράσεις, και στην αυτούσια επανάληψή της· το δεύτερο τμήμα (μ. 81-100) αποτελείται ως επί το πλείστον από μία σειρά δίμετρων δομικών μονάδων που οδηγούν αλυσιδωτά από τη Ρε-ύφεση-μείζονα στη Ρε-μείζονα με βήματα τρίτης και, τέλος, το τρίτο τμήμα (μ. 101-117a) παρουσιάζει ένα παράλλαγμα του βασικού οκταμέτρου του ομόλογου πρώτου τμήματος. Η μόνη ουσιαστική διαφοροποίηση αυτών των δομικών δεδομένων εντός της δεύτερης εκδοχής αφορά σε περιορισμένο βαθμό το εσωτερικό των επιμέρους τμημάτων, και πρωτίστως του δεύτερου,⁷ και πολύ περισσότερο την αυτούσια επανάληψη τόσο του πρώτου όσο και του δεύτερου τμήματος, πριν από την έλευση του τρίτου. Κατ’ αυτόν τον τρόπο προκύπτει μία οιονεί πενταμερής δομή, του τύπου α β α’ β’ α’’ (στα μ. 75-90, 91-110, 111-126, 127-146 και 147-163a), η οποία εντούτοις αποτελεί, στην πραγματικότητα, μία πλήρως καταγεγραμμένη εκδοχή των επαναλήψεων που εμφανίζονται συχνά στη μορφή του μενουέτου ή άλλου ανάλογου χορευτικού μέρους. Ενώ όμως θα περίμενε κανείς πως, σύμφωνα με την παραδοσιακή πρακτική, ο συνθέτης θα επαναλάμβανε το πρώτο τμήμα ή/και το δεύτερο τμήμα μαζί με το τρίτο, εδώ επαναλαμβάνεται, κατά

⁷ Συγκεκριμένα, στην προκειμένη περίπτωση το δεύτερο τμήμα (μ. 91-110) ξεκινά εισάγοντας μία νέα θεματική ιδέα στα αλυσιδωτά τετράμετρα 91-94 / 95-98, τα οποία στηρίζονται στη Ρε-ύφεση- και στη Μι-μείζονα αντίστοιχα· πρόκειται, επί της ουσίας, για μία αντικατάσταση των ζευγών όμοιων διμέτρων του ομόλογου τμήματος της πρώτης εκδοχής (πρβλ. μ. 81-84 / 85-88) από συμπαγείς τετράμετρες δομικές μονάδες, βασιζόμενες στο ίδιο θεμελιώδες μοτίβο. Έπειτα, σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, τα μ. 99-100 / 101-102 απομονώνουν αλυσιδωτά τα μ. 91-92 (αποκαθιστώντας, τοιουτοτρόπως, την πρωτότυπη δίμετρη ιδέα), ενώ ακολούθως μία τρίτη εμφάνιση του εν λόγω αποσπάσματος συνδέεται άμεσα με την οριστική ρευστοποίηση του υλικού του στα μ. 103-107a, που καταλήγουν στη Ρε-μείζονα. Είναι εμφανές πως τα μ. 99-104 αναλογούν στα μ. 89-94 της πρώτης εκδοχής, ακολουθώντας παρόμοια πορεία αλυσιδοποίησης με ανιούσες τρίτες και καταλήγοντας στην Ρε-μείζονα σε κάθε περίπτωση, καίτοι με διαφορετική αφετηρία: στην πρώτη περίπτωση, πρώτος σταθμός της αλυσιδωτής αλληλουχίας είναι η Σολ-μείζονα, η οποία στη δεύτερη εκδοχή αντικαθίσταται από τη σολ-δίεση-ελάσσονα, ενώ πριν από την καταληκτική Ρε-μείζονα μεσολαβεί η σι-ελάσσων σε κάθε περίπτωση. Ακολουθεί η προέκταση της Ρε-μείζονος στο αυτοσχεδιαστικής υφής πέρασμα των μ. 107-110, το οποίο συνιστά μία περίτεχνη μεταμόρφωση της απλούστατης επανάληψης του φθόγγου ρε που χαρακτηρίζει το ομόλογο πέρασμα της πρώτης εκδοχής (πρβλ. μ. 97-100).

ασυνήθιστο τρόπο, το σύμπλεγμα πρώτου και δεύτερου τμήματος, στο πλαίσιο μιας παραλλαγής της παραδοσιακής πρακτικής. Παρ' όλα αυτά, παρατηρούμε πως και στην περίπτωση του *trio* η κυρίαρχη λογική είναι αυτή της – τεχνητής ή πραγματικής – διεύρυνσης της μορφής.⁸

Από την άλλη πλευρά, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τροποποιήσεις που ο συνθέτης πραγματοποιεί κατά την επαναφορά της μαζούρκας στην τρίτη ενότητα της δεύτερης εκδοχής. Ενώ το πρώτο, το δεύτερο αλλά και το τρίτο τμήμα επιστρέφουν εδώ δίχως αλλαγές (στα μ. 171-178, 179-188 και 189-196), το τέταρτο τμήμα μετατοπίζεται στην υπερκείμενη τέταρτη (βλ. μ. 197-204), γεγονός που δεν αφήνει ανεπηρέαστο και το πέμπτο τμήμα. Το τελευταίο φέρει επιπλέον ποικίλες δομικές επεμβάσεις,⁹ ενώ αξίζει να σημειωθεί πως το οκτάμετρο που στην πρώτη ενότητα είχε αφιερωθεί στην επέκταση της Σι-ύφεση-μείζονος μεταφέρεται τώρα στην τονική, παραπέμποντας, θα έλεγε κανείς, σε μία πρακτική “επανεκθεσης”. Περνώντας, τέλος, στην *coda* που ακολουθεί την τρίτη ενότητα, διαπιστώνουμε πως αυτή, σε αντίθεση με ό,τι παρατηρήθηκε στην πρώτη εκδοχή, περιλαμβάνει εν προκειμένω αναφορές τόσο στο υλικό της μαζούρκας όσο και σε αυτό του *trio*.¹⁰

Συμπερασματικά, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, βασική επιδίωξη του συνθέτη σε αυτή τη διαδικασία ανακατασκευής της μαζούρκας είναι η εναρμόνισή της με το πρότυπο του όψιμου ρομαντισμού. Αυτή η πρόθεση γίνεται, κατ' αρχάς, άμεσα αντιληπτή στην μετάλλαξη και στον εμπλουτισμό της υφής, όπου επιπλέον επιχειρείται η όσο το δυνατόν πληρέστερη αξιοποίηση των δυνατοτήτων του οργάνου· η υφή γίνεται, δηλαδή, περισσότερο “πιανιστική”, μέσω της προσθήκης αντιστικτικών μελωδικών γραμμών, του εμπλουτισμού των πιθανών συνοδευτικών γραμμών και της εξερεύνησης του πλήρους φάσματος των ηχοχρωμάτων του πιάνου, κάτι που μπορεί να πει κανείς πως έλειπε από την πρώτη εκδοχή. Ως προς την αρμονία, από την άλλη πλευρά, ο υστερορομαντικός χαρακτήρας εκφράζεται πρωτίστως μέσα από την ώσμωση του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου. Τούτο γίνεται εμφανές χάρη στην έμφαση που δίνει ο συνθέτης στο ευρύτερο περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος, γεγονός που εκφράζεται εναργέστατα στα δύο αντιθετικά τμήματα της πρώτης

⁸ Βλ. και σε αυτό το σημείο τη σχετική αναφορά του Berry (ό.π.).

⁹ Έπειτα από τη μεταφορά των μ. 43-50 στην υποδεσπόζουσα, στα μ. 205-212, ακολουθεί η διεύρυνση και αναδόμηση του υπολοίπου του πέμπτου τμήματος. Αρχικά, τα μ. 213-216 παρέχουν μία εναλλακτική εκδοχή του βασικού τετραμέτρου, αυτή τη φορά στην τονική, ενώ η ακόλουθη επανάληψή τους στα μ. 217-220 οδηγείται σε ρευστοποίηση του υλικού της, διαδικασία που συνεχίζεται έπειτα και στα μ. 221-224. Τελικά, η ιδέα των μ. 51-58 επιστρέφει στα μ. 225-232 και στη Ρε-μείζονα, ενώ η ρευστοποίηση που ακολουθεί στα μ. 233-238 και καταλήγει σε μία στάση επί της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος οδηγεί εν είδει συνδεδετικού περάσματος στην *coda*.

¹⁰ Η επιπρόσθετη περιοχή ξεκινά, μάλιστα, με μία αναδρομή στο θεματικό υλικό του *trio*, η εναρκτήρια τετράμετρη φράση του οποίου παρατίθεται στην τονική περιοχή της Σι-μείζονος στα μ. 239-242. Έπειτα δε από τα συνδεδετικά μ. 243-246 (τα οποία ανατρέχουν στο αντίστοιχης λειτουργίας ακροτελεύτιο πέρασμα του δεύτερου τμήματος του *trio*· πρβλ. μ. 107-110), το εν λόγω απόσπασμα μετατοπίζεται στη Ρε-μείζονα στα μ. 247-250, ενώ τα ακόλουθα μ. 251-256 συνιστούν ένα αυτοσχεδιαστικό πέρασμα, ενσωματώνοντας επιπλέον την αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση της προηγούμενης δομικής μονάδας (βλ. μ. 251-252). Τα μ. 257-260 / 261-264 ανακαλούν κατόπιν σε παραλλαγή τα μ. 17-20 / 21-24 της μαζούρκας, αξιοποιώντας ως συνοδευτική φιγούρα το στοιχείο των μ. 107-110 του *trio*, ενώ το πρώτο εκ των δύο τετραμέτρων αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 265-268, προτού αποσπασματοποιηθεί εν τέλει στα μ. 269-272. Τελικά, η καταληκτική επέκταση της τονικής στα μ. 273-288 συμπορεύεται με θραύσματα της θεμελιώδους ιδέας του μέρους. Ας σημειωθεί, περαιτέρω, πως η διαδοχή των θεματικών αναδρομών της *coda* πρώτα στο *trio* κι έπειτα στο θεμελιώδες μοτιβικό υλικό της μαζούρκας φανερώνει την επιρροή της αρχής της θεματικής ανακύκλησης, η οποία μάλιστα ανιχνεύεται σε σημαντικό αριθμό ανάλογων περιπτώσεων ήδη από την περίοδο του κλασικισμού.

ενότητας. Τελικά, όμως, αυτή η τάση εναρμόνισης με το πρότυπο του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού εκφράζεται περαιτέρω, όπως δείξαμε προηγουμένως, μέσω της διεύρυνσης της μορφής, με δύο διαφορετικούς τρόπους. Στην πρώτη ενότητα, η μετατροπή της δεδομένης τριμερούς δομής του μενουέτου σε μία πενταμερή ή ακόμη και επταμερή ακολουθία αντιπροσωπεύει σε κάθε περίπτωση μία ρήξη με τα μορφολογικά δεδομένα του 18ου αιώνα αλλά και των αρχών του 19ου, αποτελεί δηλαδή μία νεωτερική τάση που αντιτίθεται στην παραδοσιακή πρακτική. Όπως αναφέραμε νωρίτερα, η πηγή αυτής της τάσης εντοπίζεται ήδη στην πρώτη εκδοχή, σε συνδυασμό φυσικά με την προσθήκη δύο ακόμη τμημάτων που πλαισιώνουν το κυρίως σώμα της πρώτης ενότητας. Στη δεύτερη ενότητα, από την άλλη πλευρά, η διεύρυνση πραγματοποιείται μέσω της ιδιότυπης εκμετάλλευσης μιας παραδοσιακής πρακτικής, δηλαδή των τυπικών επαναλήψεων που εντοπίζονται στις μορφές του μενουέτου.

Όψεις παράδοσης και νεωτερισμού στα Τρία σονέττα του Πετράρχη του Franz Liszt

Ιωάννης Φούλιας

Μέσα στην αχανή και πολυσχιδή συνθετική παραγωγή του Franz Liszt, τα *Τρία σονέττα του Πετράρχη* κατέχουν μία αρκετά ξεχωριστή και ασφαλώς αναγνωρίσιμη θέση για πολλούς μουσικούς και ακροατές, ενώ δεν είναι λίγες και οι μελέτες που έχουν ήδη εκπονηθεί γι' αυτά από μουσικολόγους σε όλο τον κόσμο. Η δημοτικότητα αυτή είναι πέρα για πέρα δίκαιη, αφού τα συγκεκριμένα έργα θέλγουν με την αμεσότητα της μελωδικής τους εμπνεύσεως και την ευρηματικότητα της αρμονικής τους επεξεργασίας, πέρα φυσικά από την διασύνδεσή τους με την υψηλή ερωτική ποίηση του Francesco Petrarca, που τα καθιστά άξιους εκπροσώπους του ρομαντικού πνεύματος. Επιπλέον, πρόκειται για συνθέσεις πολυδιάστατες, όπως θα φανεί και από τις ακόλουθες επισημάνσεις, οι οποίες θα επικεντρωθούν σε ζητήματα αρμονικού και δομικού ενδιαφέροντος.

Προηγουμένως, όμως, οφείλουν να αποσαφηνισθούν ορισμένα πράγματα γύρω από το ιστορικό της δημιουργίας των έργων αυτών και τις διαφορετικές εκδοχές τους. Μέχρι πρόσφατα, και συγκεκριμένα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980, κοινή ήταν η πεποίθηση ότι ο Liszt συνέθεσε αρχικά τα τρία αυτά “σονέττα” κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1830 και, ειδικότερα, κατά την διάρκεια της περιήγησής του με την κόμισσα Marie d'Agoult στην Ιταλία από το καλοκαίρι του 1837 έως το φθινόπωρο του 1839.¹ Εντούτοις, η πραγματικότητα υπήρξε αρκετά διαφορετική, όπως έχει εν τω μεταξύ αποκαλυφθεί από την ενδελεχή έρευνα των διαθέσιμων πηγών: τα πρώτα σχεδιάσματα για τις μελοποιήσεις των τριών επιλεγμένων σονέττων του Πετράρχη ανάγονται μόλις στα 1843-1844, όταν πλέον ο Liszt διέμενε στην Γερμανία, ενώ και ο ίδιος τοποθετούσε τα έργα αυτά στο έτος 1845, απαντώντας σε σχετικό ερώτημα που του τέθηκε κάπου τρεις δεκαετίες αργότερα (συγκεκριμένα το 1874, από την βιογράφο του Lina Ramann).² Ως εκ τούτου, η απλοϊκή ταύτιση της δημιουργίας των “σονέττων” με το διάστημα παραμονής του Liszt στην Ιταλία έχει οριστικά καταρριφθεί, ως προϊόν μυθοπλασίας, όσο κι αν εξακολουθεί βέβαια να αναπαράγεται αφειδώς μέχρι τις μέρες μας...³

¹ Βλ. ενδεικτικά: Alan Walker, *Franz Liszt – Volume 1: The virtuoso years, 1811-1847*, Cornell University Press, Ithaca [NY] 1983 / 1988 (revised edition), σ. 274· επίσης: Johan van der Merwe, *A stylistic analysis of Liszt's settings of the three Petrarchan sonnets*, διπλωματική εργασία, North Texas State University, Denton [TX] 1975, σ. 8.

² Rena Charnin Mueller, “Review: Alan Walker. *Franz Liszt, I, The Virtuoso Years, 1811-1847*. New York: Alfred A. Knopf, 1983. xxvi, 481 pp.”, *Journal of the American Musicological Society* 37/1, 1984, σ. 185-196: 189-191· Adrienne Kaczmarczyk, “Vorwort”, στο: Franz Liszt, *Années de pèlerinage. Deuxième année, Italie (Frühfassungen) und andere Werke*, επιμ. Adrienne Kaczmarczyk, Editio Musica Budapest (Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen: Bd. 13), Budapest 2010, σ. x-xxxi: xxv· Rossana Dalmonte, “Rethinking the influence of Italian poetry and music on Liszt: The Petrarca sonnet *Benedetto sia 'l giorno*”, *Studia Musicologica* 54/2, 2013, σ. 177-197: 180.

³ Βλ. χαρακτηριστικά: Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge [MA] 1995, σ. 517. Παρασυρόμενος ειδικότερα από τις διαφορές που παρουσιάζονται ανάμεσα στην πρώτη φωνητική και την πρώτη πιανιστική εκδοχή του “Σονέττου 104 του Πετράρχη / *Pace non trono*” (αμφότερες δημοσιευμένες το 1846 / 1847) και στηριζόμενος αποκλειστικά στην αυθεντία του παρά

Αρχικά, τα τρία αυτά έργα είχαν την μορφή τραγουδιών για φωνή τενόρου και συνοδεία πιάνου. Αυτή η πρώτη φωνητική εκδοχή (S 270.1 / LW N 14[a]), με τις μελοποιήσεις των σονέττων υπ' αρ. 104 ("Pace non trovo"),⁴ 47 ("Benedetto sia 'l giorno")⁵ και 123 ("I' vidi in terra angelici costumi")⁶ από το *Canzoniere* του Πετράρχη,⁷

στην μελέτη των πηγών ή της διαθέσιμης βιβλιογραφίας, ο συγγραφέας διατείνεται ότι πριν από αυτές υπήρχε μία ακόμη, χαμένη *αυθεντική* φωνητική εκδοχή των ετών 1838-1839. – Εξόχως ενδιαφέρουσα, επίσης, είναι η σχετική διχογνωμία που εμφιλοχωρεί στο λήμμα για τον συνθέτη στην τελευταία έντυπη έκδοση του *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, το οποίο διατίθεται και σε ψηφιακή μορφή: Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller και Alan Walker, "Liszt, Franz [Ferenc]", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>. ο μὲν Walker εξακολουθεί κι εδώ να υποστηρίζει ότι η πρώτη εκδοχή των έργων αυτών ανάγεται στα τέλη της δεκαετίας του 1830 στην Ιταλία (βλ. "7. Years of pilgrimage, 1835-9" αλλά και "19. Songs"), ενώ οι Eckhardt και Mueller, οι οποίες έχουν επιμεληθεί τον κατάλογο των έργων του συνθέτη στο ίδιο λήμμα, τοποθετούν την σύνθεση της πρώτης φωνητικής εκδοχής στα έτη 1842-1846 και της πρώτης πιανιστικής εκδοχής στα έτη 1843-1846!

- ⁴ Το κείμενο στο ιταλικό πρωτότυπο και σε δική μου μεταφραστική απόπειρα στα ελληνικά: "Pace non trovo, e non ho da far guerra; / e temo, e spero, ed ardo, e son un ghiaccio; / e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra; / e nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio. // Tal m'ha in prigion, che non m'apre, nè serra, / nè per suo mi ritieni, nè scioglie il laccio; / e non m'ancide Amor, e non mi sfera; / nè mi vuol vivo, nè mi trahe d'impaccio. // Veggio senz'occhi, e non ho lingua e grido; / e bramo di perir, e cheggio aita; / ed ho in odio me stesso, ed amo altrui. // Pascomi di dolor, piangendo rido; / egualmente mi spiace morte e vita: / in questo stato son, donna, per voi" («Ειρήνη [Γαλήνη] δεν βρίσκω, μα ούτε σκοπεύω να κάνω πόλεμο· / φοβούμαι μα και ελπίζω, φλέγομαι αλλά και γίνομαι πάγος· / και πετώ ψηλά στον ουρανό, και κείμαι στο έδαφος· / τίποτε δεν σφιχταγκαλιάζω, αλλά και ολάκερο τον κόσμο εναγκαλιζομαι. // Σε τέτοια φυλακή βρίσκομαι, που ούτε ανοίγει για μένα, ούτε κλείνει, / ούτε με συγκρατεί εντός της, ούτε χαλαρώνει τον βρόχο· / κι ούτε με εξοντώνει ο Έρωσ, ούτε με αποδεσμεύει· / ούτε με θέλει ζωντανό, ούτε με απαλλάσσει από την βάσανο. // Βλέπω χωρίς μάτια, και δίχως να έχω γλώσσα κραυγάζω· / και επιθυμώ να χαθώ, και εκλιπαρώ για βοήθεια· / και απεχθάνομαι τον εαυτό μου, και αγαπώ άλλους. // Η λύπη με θρέφει, κλαίγοντας γελώ· / εξίσου με δυσαρεστούν ο θάνατος και η ζωή· / σε αυτήν την κατάσταση βρίσκομαι, κυρία, για σας»).
- ⁵ Ομοίως: "Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e 'l anno, / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco on'io fui giunto / da duo begli occhi che legato m'hanno; // e benedetto il primo dolce affanno / ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto, / e l'arco, e le saette ond'i' fui punto, / e le piaghe ch'infino al cor mi vanno. // Benedette le voci tante ch'io / chiamando il nome de mia donna ho sparte, / e i sospiri, e le lagrime, e 'l desio; // e benedette sian tutte le carte / on'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio, / ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'ha parte" («Ευλογημένη ας είναι η μέρα, και ο μήνας, και ο χρόνος, / και η εποχή, και ο καιρός, και η ώρα, και η στιγμή, / και η ωραία χώρα, και ο τόπος όπου ανταμώθηκα / με τα δυο όμορφα μάτια που με κρατούν δεμένο· // και ευλογημένος ο πρώτος γλυκός πόνος / που ένιωσα καθώς συνδέθηκα με τον Έρωτα, / και το τόξο, και οι σαΐτες απ' τις οποίες τρυπήθηκα, / και οι πληγές που έως την καρδιά μου φθάνουν. // Ευλογημένες οι τόσες και τόσες φωνές που εγώ / καλώντας το όνομα της κυράς μου έχω σκορπίσει, / και οι στεναγμοί, και τα δάκρυα, και η επιθυμία· // και ευλογημένα ας είναι όλα τα χαρτιά / απ' όπου φήμη αποκομίζω, και ο λογισμός μου, / που τρέχει μόνο σε αυτήν, έτσι που για άλλη δεν απομένει χώρος»).
- ⁶ Ομοίως: "I' vidi in terra angelici costumi, / e celesti bellezze al mondo sole; / tal che di rimembrar mi giova, e dole, / che quant'io miro par sogni, ombre e fumi; // e vidi lagrimar quei duo bei lumi, / ch'han fatto mille volte invidia al sole; / ed udì sospirando dir parole, / che farian gire i monti, e stare i fiumi. // Amor, senno, valor, pietate e doglia / facean piangendo un più dolce contento / d'ogni altro che nel mondo udir si soglia; // ed era 'l cielo all'armonia sí intento, / che non si vedea in ramo mover foglia: / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento" («Είδα στην γη αγγελικά ήθη, / και παραδείσια κάλλη σε εγκόσμια εδάφη· / έτσι που η ανάμνησή τους με χαροποιεί μα και με θλίβει, / που όσα ατενίζω μοιάζουν όνειρα, σκιές και καπνοί· // και είδα να δακρύζουν εκείνα τα δυο όμορφα φώτα [μάτια], / που χίλιες φορές προξένησαν ζήλια στον ήλιο· / και άκουσα με στεναγμούς να αρθρώνονται λέξεις, / που έκαναν τα βουνά να στραφούν και τα ποτάμια να σταθούν. // Έρωσ, κρίση, τιμή, οίκτος και οδύνη / σχημάτισαν θρηνώνοντας μια χορωδία, γλυκύτερη / από κάθε άλλη που είθισται να ακούγεται στον κόσμο· // και έτσι ήταν ο ουρανός στην αρμονία αφοσιωμένος, / που ούτε φύλλο φαινόταν να κινείται σε κλαδί· / με τόση γλυκύτητα ήταν γεμάτος ο αέρας και ο άνεμος»).
- ⁷ Η αρίθμηση των σονέττων στην οποία αναφέρεται ο Liszt διατηρείται στην παρούσα μελέτη, κατά την κοινή πρακτική που ακολουθείται διεθνώς και παρά το γεγονός ότι διαφέρει από αυτή των

αποπερατώθηκε το 1845-1846 και δημοσιεύθηκε το 1846 (ή το 1847) από τον εκδοτικό οίκο Haslinger στην Βιέννη.⁸ Ωστόσο, είχε προηγηθεί την ίδια χρονιά και από τον ίδιον εκδοτικό οίκο η κυκλοφορία των *Τριών σονέττων του Πετράρχη* σε μεταγραφή για πιάνο (S 158 / LW A 102),⁹ την οποίαν ο Liszt επεξεργαζόταν παράλληλα με την αυθεντική φωνητική εκδοχή κατά τα έτη 1843-1846.¹⁰ Δεδομένου βέβαια του ότι η εποχή αυτή σηματοδοτεί το επιστέγασμα της διεθνούς σταδιοδρομίας του ως δεξιότεχνη του πιάνου, δεν προξενεί εντύπωση το γεγονός ότι η προαναφερθείσα πρώτη πιανιστική εκδοχή των “σονέττων” όχι μόνον επισκίασε ευθύς εξ αρχής την αυθεντική φωνητική τους εκδοχή, αλλά εξακολούθησε και κατά τα αμέσως επόμενα χρόνια να απασχολεί τον Liszt στο πλαίσιο αλληπάλληλων αναθεωρήσεων, οι οποίες απέφεραν την δεύτερη και οριστική πιανιστική εκδοχή των κομματιών αυτών, που συμπεριελήφθη (με αντιμετάθεση των δύο πρώτων “σονέττων”) στον δεύτερο τόμο της περίφημης πιανιστικής συλλογής *Έτη προσκυνήματος (Années de pèlerinage. Deuxième année, Italie, S 161 / LW A 55, αρ. 4-6*· πρώτη έκδοση: Schott, Mainz 1858).¹¹ Αντίθετα, με την ριζική αναθεώρηση και ανακατασκευή των ίδιων των τραγουδιών ο συνθέτης καταπιάσθηκε πολύ αργότερα, από το 1864 και έπειτα, ευρισκόμενος πλέον στην Ρώμη, ενώ χρειάστηκε να περάσουν σχεδόν δύο ακόμη δεκαετίες μέχρις ότου επιτρέψει και σε αυτήν την δεύτερη φωνητική εκδοχή των σονέττων υπ’ αρ. 47, 104 και 123 (S 270.2 / LW N 14[b]), για φωνή βαρυτόνου και πιανιστική συνοδεία, να δει τελικά το φως της δημοσιότητας το 1883, από τον εκδοτικό οίκο Schott στο Mainz.¹²

σύγχρονων εκδόσεων του *Rerum vulgarium fragmenta* ή *Canzoniere* του Πετράρχη, όπου τα τρία επιλεγμένα σονέττα αντιστοιχούν στα ποιήματα υπ’ αρ. 134, 61 και 156, εκ των 366 που απαρτίζουν συνολικά την ποιητική αυτή συλλογή· πρβλ., ενδεικτικά, van der Merwe, ό.π., σ. 11.

⁸ Βλ. Rena Charnin Mueller, “The Lieder of Liszt”, στο: James Parsons (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 168-184: 170-171 (καθώς και την σημείωση υπ’ αρ. 20 στις σ. 352-353)· Kaczmarczyk, ό.π., σ. xxv και xxvi· Dalmonte, ό.π., σ. 181.

⁹ Τα τρία κομμάτια τυπώθηκαν σε ισάριθμα ανεξάρτητα τεύχη, τα οποία έφεραν την ίδια σελίδα τίτλου και αποτελούνταν από οκτώ φύλλα το καθένα, με ξεχωριστή σελιδαρίθμηση· ωστόσο, η διατήρηση της σειράς των “σονέττων” 104, 47 και 123 της πρωτότυπης φωνητικής εκδοχής τεκμηριώνεται εν προκειμένω τόσο από τους αριθμούς των τυπογραφικών πλακών (“T.H.10,091”, “T.H.10,092” και “T.H.10,093”, αντίστοιχα) όσο και από τους τίτλους “2. Sonetto” και “3. Sonetto” που εμφανίζονται στην πρώτη σελίδα του μουσικού κειμένου (σ. 5) των μεταγραφών των “σονέττων” 47 και 123 (στην περίπτωση του πρώτου “σονέττου” [104], αντίθετα, το μουσικό κείμενο ξεκινά απευθείας, χωρίς τίτλο). Κατά συνέπεια, η διαφορετική σειρά των τριών κομματιών που αναφέρεται σε σχέση (και) με αυτήν την πρώτη πιανιστική τους εκδοχή στην συντριπτική πλειονότητα των σχετικών βιβλιογραφικών πηγών (συμπεριλαμβανομένου του καταλόγου έργων του Liszt των Eckhardt και Mueller στο *Grove Music Online!*) είναι εσφαλμένη και αποτελεί προϊόν σύγχυσης με την δεύτερη πιανιστική εκδοχή του έργου.

¹⁰ Βλ. Mueller, “The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 171· Kaczmarczyk, ό.π., σ. xxv και xxvi· Dalmonte, ό.π., σ. 181-182. Η τελευταία απορρίπτει το ενδεχόμενο η πιανιστική εκδοχή να προηγήθηκε της φωνητικής (το οποίο η Mueller αφήνει ανοικτό), επανερμηνεύοντας ορθώς τις διαθέσιμες φιλολογικές μαρτυρίες. Η ανάλυση που ακολουθεί στο παρόν κείμενο έρχεται, πράγματι, να επιβεβαιώσει πλήρως αυτήν την άποψη: οι μεταγραφές για πιάνο των τραγουδιών περιλαμβάνουν αναθεωρήσεις προς την κατεύθυνση της βελτίωσης αλλά και της αντιμετώπισης ορισμένων αρμονικών και δομικών λεπτομερειών υπό μία περισσότερο καινοτόμο προοπτική, οι οποίες είναι παντελώς αδύνατον να ερμηνευθούν αντίστροφα, ως μεταβολές που θα μπορούσαν να έχουν επέλθει από την πιανιστική στην φωνητική εκδοχή των τριών “σονέττων”.

¹¹ Βλ. αναλυτικότερα Kaczmarczyk, ό.π., σ. xxvi. Πέραν, πάντως, του γεγονότος ότι ο Liszt πρότεινε ήδη τον Δεκέμβριο του 1847 στον Haslinger να εκδώσει μία αναθεωρημένη εκδοχή της μεταγραφής του “Σονέττου 47” για πιάνο, δεν υπάρχουν δυστυχώς άλλες μαρτυρίες που να επιτρέπουν την ακριβέστερη χρονολόγηση της δεύτερης και τελικής πιανιστικής εκδοχής των τριών κομματιών μεταξύ των ετών 1847 και 1858.

¹² Παλαιότερες απόπειρες χρονολόγησης αυτής της δεύτερης φωνητικής εκδοχής τοποθετούσαν την σύνθεσή της στο 1861 (Humphrey Searle) ή περί το 1865 (Peter Raabe)· βλ. εν προκειμένω van der Merwe, ό.π., σ. 10, αλλά και Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener*

Εξετάζοντας εν πρώτοις τις μελοποιήσεις της δεκαετίας του 1840, διαπιστώνουμε ότι ο Liszt προσεγγίζει σε αυτές συνειδητά το ιταλικό φωνητικό ιδίωμα του *bel canto* της εποχής του,¹³ αλλά την ίδια στιγμή το επενδύει και με την δική του προχωρημένη αρμονική αντίληψη, θέτοντας έτσι την απαραγνώριστη σφραγίδα του σε αυτό. Επιπλέον, στο πρώτο, ειδικά, από τα “σονέττα”, το “Pace non trono” (104), επιλέγει να προσδώσει την χαρακτηριστική μορφή μίας ολοκληρωμένης οπερατικής σκηνής, μελοποιώντας την πρώτη ποιητική στροφή ως *recitativo accompagnato* (μ. 1-36) και τις υπόλοιπες τρεις ως άρια (μ. 37-110), η οποία στο κλείσιμό της ανατρέχει κυκλικά τόσο στο ρετσιτατίβο όσο και στην έναρξή της.¹⁴

Το ρετσιτατίβο ανοίγει με ένα ορμητικό (οιονεί ορχηστρικό) πέρασμα στο μέρος του πιάνου, που αποτυπώνει εκ των προτέρων την αναστάτωση του ποιητικού υποκειμένου σε επίπεδο ρυθμικό (με συνεχείς συγκοπές) αλλά και αρμονικό, αφού στα μ. 1-4 εναλλασσόμενες συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης και δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης εξελίσσονται αλυσιδωτά κατά ανιούσες μικρές τρίτες, καλύπτοντας μία ολόκληρη οκτάβα.¹⁵ Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η έναρξη του κομματιού παραμένει τονικά απροσδιόριστη, μέχρις ότου στο μ. 5 αποκαλυφθεί ότι η χειρονομία αυτή αποτελεί έναν καινοφανή τρόπο αρμονικής επέκτασης της διπλής δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς, Λα-ύφεση-μείζονος.¹⁶ Δύο στοιχεία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτό το χωρίο: αφ’ ενός η επέκταση μίας *διάφωνης* συγχορδίας μέσω της συμμετρικής διαίρεσης της οκτάβας σε μικρές τρίτες¹⁷ και αφ’ ετέρου το γεγονός ότι οι συγχορδίες

Kompositionen, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 27), Hamburg 1984, σ. 70 και 81-82. Για τα πορίσματα των πιο πρόσφατων σχετικών ερευνών, βλ. αντίθετα Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 181) και Dalmonte (ό.π., σ. 182 και 187-188) – η τελευταία, μάλιστα, αναφέρεται και σε ενδιάμεσες διασκευές, για βαρύτονο και πιάνο, της αρχικής φωνητικής εκδοχής του “Σονέττου 47 / Benedetto sia ‘l giorno”, τις οποίες ο Liszt πραγματοποίησε κατά τα έτη 1851 και 1854 στην Βαϊμάρη (στο ίδιο, σ. 183-187).

¹³ Υπάρχουν πολυάριθμες παροδικές αναφορές στην βιβλιογραφία για την χρήση του ιδιώματος του *bel canto* στις αρχικές εκδοχές των *Τριών σονέττων του Πετράρχη* του Liszt: για μία πιο συστηματική μελέτη επ’ αυτού, βλ. πρωτίστως Randall A. Umstead, *A new perspective on the Italian songs of Franz Liszt: an Italian perspective*, διδακτορική διατριβή, University of Cincinnati, 2009, σ. 46-60, δευτερευόντως δε Brenda C. Ray, *Franz Liszt’s settings of three Petrarch sonnets*, διδακτορική διατριβή, Louisiana State University, 1986, σ. 44-50. Πρβλ. ακόμη Dalmonte, ό.π., σ. 192-196.

¹⁴ Πρβλ. σχετικά: van der Merwe, ό.π., σ. 33 και 38· David Neumayer, “Liszt’s Sonetto 104 del Petrarca: The Romantic spirit and voiceleading”, *Indiana Theory Review* 2/2, 1979, σ. 2-22: 5, 18 και 21· Norma Levy, *Multiple settings in the solo songs of Franz Liszt*, διπλωματική εργασία, University of Oregon, 1983, σ. 20 και 21-22· Ray, ό.π., σ. 33-34· Stanley R. Irwin, *Two versions of Tre sonetti di Petrarca by Franz Liszt (1846/1883): A literary and comparative musical analysis*, διδακτορική διατριβή, Indiana University, 1987, σ. 91 και 99· Michael David Baron, *The songs of Franz Liszt*, διδακτορική διατριβή, Ohio State University, 1993, σ. 87 και 88· Rosen, ό.π., σ. 527· Ben Arnold, “Songs and melodramas”, στο: Ben Arnold (επιμ.), *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Westport (CT) 2002, σ. 403-438: 416· Mueller, “The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 180· Umstead, ό.π., σ. 57 και 60. Αντίθετα, η παράλληλη (καταχρηστική) θεώρηση υπό τις προδιαγραφές μιας μορφής σονάτας που προτείνει ο van der Merwe (ό.π., σ. 38) στερείται οιασδήποτε εγκυρότητας, αφού είναι τελείως ασύμβατη με τον τονικό αλλά και τον θεματικό σχεδιασμό του συγκεκριμένου φωνητικού κομματιού.

¹⁵ Πρβλ. σε αδρές γραμμές Redepenning, ό.π., σ. 94. Άλλοι μελετητές, όπως η Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 180) αλλά και ο Michael Abu Hamad, *True interpreters of words: Tonal distances in Franz Liszt’s early songs*, διδακτορική διατριβή, Brandeis University, 2005, σ. 137, υποδεικνύουν εν προκειμένω τον σχηματισμό μίας “οκτατονικής” (οκτάφθογγης) κλίμακας στην γραμμή του μπάσσου (αν και αυτό, κατά την γνώμη μου, μάλλον προκύπτει ως παράγωγο της αρμονικής αλυσιδοποίησης, παρά αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στο οποίο θα έπρεπε να δοθεί ξεχωριστή βαρύτητα και σημασία).

¹⁶ Πρβλ. επίσης Douglas Brett, *Franz Liszt’s Sonetti di Petrarca: An eclectic analysis and performance guide*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1999, σ. 160-162.

¹⁷ Για μία ανάλογη εφαρμογή της ίδιας αυτής πρακτικής στο ώριμο έργο του Schubert, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 203-204.

ελαττωμένης εβδόμης που προπορεύονται σε κάθε βήμα αυτής της αρμονικής αλυσίδας *εξελίσσονται απροσδόκητα* – όπως χαρακτηριστικά θα επεσήμαινε σε σχετική μελέτη του ο θεωρητικός Carl Friedrich Weitzmann μία δεκαετία αργότερα – προς άλλες τετράφωνες συγχορδίες μεθ' εβδόμης αντί να λύνονται “φυσιολογικά” σε σύμφωνες (μείζονες ή ελάσσονες) συγχορδίες,¹⁸ αίροντας εν πολλοίς το λειτουργικό σθένος των αρμονικών αυτών συνδέσεων¹⁹ και μεγιστοποιώντας εν προκειμένω την αρμονική ένταση του εναρκτήριου αυτού περάσματος.

Μετά την αποσαφήνιση του κύριου τονικού κέντρου διαμέσου μίας τυπικής διαδοχής διπλής δεσπόζουσας – δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος, ξεκινά η μελοποίηση των δύο πρώτων στίχων του ποιήματος σε απαγγελτικό ύφος και εκ περιτροπής με την πιανιστική συνοδεία. Εδώ (μ. 5-13), η αρμονική πορεία καθίσταται πολύ πιο συμβατική, αν και η συγχορδία της τονικής ουδέποτε εμφανίζεται στο προσκήνιο,²⁰ με αποτέλεσμα ο τονικός χώρος να ορίζεται πρωτίστως από την δεσπόζουσα που περιβάλλει επί της ουσίας όλο το εν λόγω απόσπασμα ($V\frac{3}{4}/V - V\frac{7}{4}, V\frac{3}{4}/V - V\frac{9}{4}, ii\frac{3}{4}/vi - V^7/vi, ii\frac{6}{4}/vi - V^7/vi, vi - V^2/IV, iv^6 - II_N\frac{4}{4}, vii^{o2} - II_N\frac{4}{4}, vii^{o2}$ και V^7), μέχρις ότου μία χρωματική εκτροπή οδηγήσει στην Σολ-ύφεση-μείζονα. Η τελευταία αποτελεί την σταθερή βάση για την εκφορά του τρίτου στίχου της πρώτης ποιητικής στροφής (στα μ. 14-20), ενώ η μελοποίηση του τελευταίου στίχου της ίδιας (στα μ. 21-28)²¹ καταλήγει μέσα από μια έντονα χρωματική αρμονική εξέλιξη σε μία πολύ επιβλητική τέλεια πτώση-τομή στην Μι-μείζονα²² (Ντο-ύφεση-μείζων: $vii\frac{7}{4}\#/V/ii - ii\frac{4}{4}, v^6 - V\frac{5}{4}$, Μι-μείζων: $vii^7/V/vi - vi\frac{4}{4}, vii\frac{6}{4}\#/V/vi - vii^{o7}/V, I\frac{4}{4}, V^7$ και I). Συνεπώς, σε λίγο βαθύτερο επίπεδο, η μελοποίηση ολόκληρης της πρώτης στροφής του ποιήματος εν είδει ρετσιτατίβου μετατοπίζεται σταδιακά κατά δύο τόνους χαμηλότερα από την τονικότητα αναφοράς, προσεγγίζοντας εν πρώτοις την περιοχή της VII/i (στα μ. 14-20) για να καταλήξει έπειτα πτωτικά σε αυτήν της VI/i, δηλαδή σε δύο βαθμίδες που ανήκουν στο περιβάλλον της ομώνυμης, λα-ύφεση-ελάσσονος. Η πρακτική αυτή, της ώσμωσης και ενοποίησης του μείζονος με τον ελάσσονα τρόπο, καθώς και η ειδικότερη σχέση μεγάλης τρίτης που διαμορφώνεται ανάμεσα στην Λα-ύφεση-μείζονα και την Μι-μείζονα (I – VI/i) είναι εξόχως αντιπροσωπευτικές της αρμονικής σκέψης όχι μονάχα του Liszt αλλά και των συνθετών του πρώτου ημίσεως του 19ου αιώνας γενικότερα. Παρ' όλα αυτά, στα μέτρα που μεσολαβούν μέχρι την έναρξη της άριας, το ρετσιτατίβο επιστρέφει στην αφετηρία του (πρβλ. μ. 29-34 με μ. 1-4, 5/6 και 7/8) και ολοκληρώνεται με μία δίμετρη επέκταση της V/vi της Λα-ύφεση-μείζονος (στα μ. 35-

¹⁸ Βλ. Carl Friedrich Weitzmann, *Der verminderte Septimenakkord*, Hermann Peters, Berlin 1854, σ. 24-25 (για την διάκριση μεταξύ “Auflösung” και “Trugfortschreitung” υπό νέο πρίσμα) και σ. 37 (όσον αφορά ειδικότερα τις “απροσδόκητες” συνδέσεις μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης με οποιαδήποτε από τις δώδεκα διαφορετικές δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης του τονικού συστήματος). Σημειωτέον, ακόμη, ότι η συγκεκριμένη μελέτη του Weitzmann είναι αφιερωμένη στον Liszt και ότι η εκτίμηση του ενός για τον άλλον ήταν αμοιβαία – βλ. ειδικά επ' αυτού: R. Larry Todd, “The ‘unwelcome guest’ regaled: Franz Liszt and the augmented triad”, *19th-Century Music* 12/2, 1988, σ. 93-115: 106 και 108-109.

¹⁹ Από λειτουργικής αρμονικής επόψεως, τα μ. 1-4 θα μπορούσαν να αναλυθούν ως διαδοχές $vii^7/ii - V\frac{3}{4}$ στις τονικές περιοχές της Μι-ύφεση-μείζονος, της Φα-δίεση-μείζονος, της Λα-μείζονος, της Ντο-μείζονος και εκ νέου της Μι-ύφεση-μείζονος (με ανάμειξη και της εκάστοτε ομώνυμης ελάσσονος, τουλάχιστον σε μελωδικό επίπεδο)· ως εκ τούτου, αντί η εκάστοτε παρενθετική δεσπόζουσα μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο να λύνεται στην αναμενόμενη (προσωρινή) “τονική” της, οδηγείται απροσδόκητα – σύμφωνα και με την προαναφερθείσα θεώρηση του Weitzmann – σε μία νέα διάφωνη συγχορδία, τύπου δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης (σε δεύτερη αναστροφή).

²⁰ Πρβλ. εν μέρει Levy (ό.π., σ. 24) και – με πολλές επιφυλάξεις – Hamad (ό.π., σ. 137 και 140).

²¹ Για τις ηχητικές απεικονίσεις χαρακτηριστικών λέξεων του τρίτου και τέταρτου στίχου του ποιήματος, βλ. van der Merwe (ό.π., σ. 33-34), Arnold (ό.π., σ. 417) και Hamad (ό.π., σ. 137).

²² Πρβλ. Hamad, ό.π., σ. 137 και 140.

36),²³ προσδίδοντας έτσι μία κυκλικότητα τόσο στην αρμονική και την θεματική σύλληψη,²⁴ όσο και στις εξωμουσικές συνδηλώσεις τους.

Κατά την συνήθη πρακτική, που ανάγεται στην παράδοση του *ritornello* του προηγούμενου αιώνας, η άρια ξεκινά με μία εισαγωγική “ορχηστρική” εκφορά του βασικού της θέματος από το πιάνο (στα μ. 37-44),²⁵ προτού αυτό επαναληφθεί και αναπτυχθεί περαιτέρω από την φωνή. Πρόκειται για μία πολύ ισορροπημένη και ολοκληρωμένη φράση σε οιονεί περιοδική, αλλά κατ’ ουσίαν υβριδική δομή 4+4 μέτρων, που καταλήγει σε (μία και μοναδική) ατελή πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα.²⁶ Ο αργός αρμονικός ρυθμός διατηρείται σχεδόν παντού σταθερός, υποστηρίζοντας την κατ’ εξοχήν λυρική ασματική εξύφανση (*cantabile*) της κυρίαρχης μελωδικής φωνής, όμως η πορεία προς την τελική πτώση χαρακτηρίζεται από μεγάλη πρωτοτυπία και έντονα φυγόκεντρες – σε επιφανειακό τουλάχιστον επίπεδο – τάσεις από το δεδομένο τονικό περιβάλλον. Αρχικά, στα μ. 37-40, ο Liszt μεταβαίνει από την συγχορδία της τονικής σε αυτήν της σχετικής της μέσω μίας αυξημένης συγχορδίας, η οποία, ενταγμένη σε αυτά ακριβώς τα συμφραζόμενα, φανερώνει ήδη την εγγενή της πολυσημία, που μία δεκαετία αργότερα έρχεται εμφαντικά να επισημάνει γι’ αυτήν και ο Weitzmann:²⁷ η αρμονική διαδοχή στα μ. 37-38 μοιάζει εν πρώτοις να επεκτείνει μονάχα την συγχορδία της τονικής με μία παροδική όξυνση της πέμπτης της στο μπάσσο (δηλαδή ως I – I₄), η οποία αναμένεται να αποκατασταθεί στο επόμενο μέτρο με την λύση του φα-ύφεση στο μι-ύφεση· αντ’ αυτού όμως, ο φθόγγος του μπάσσου επανερμηνεύεται εναρμονίως ως μι-αναίρεση και λύνεται στο φα, προσδίδοντας τελικά στην αυξημένη αυτή συγχορδία την λειτουργία μίας παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής, η οποία με την σειρά της οδηγεί έπειτα συμβατικά στην σχετική της υποδεσπόζουσας: I, III⁺₄/vi, vi – vi⁶, ii.²⁸ Από

²³ Σημειωτέον ότι η κατάληξη του ρετσιτατίβου στην δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος και η έναρξη της ακόλουθης άριας από την (μείζονα) τονική (πρβλ. εν προκειμένω και Neumayer, ό.π., σ. 7), δηλαδή με μία χαρακτηριστική αρμονική ασυνέχεια σε απόσταση μεγάλης τρίτης προς τα κάτω, ανάγεται ευθέως στην παράδοση του φωνητικού ρεπερτορίου του 18ου αιώνας και των αρχών του επομένου. Παράλληλα, η ίδια πρακτική εφαρμόζεται ήδη από νωρίς και στο ενόργανο ρεπερτόριο του μπαρόκ· βλ. φέρ’ ειπείν (και απολύτως ενδεικτικά), το τέλος του πρώτου μέρους (Grave) και την έναρξη του επομένου (Allegro) στην *Trío-σονάτα σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 1 αρ. 5 (πρώτη έκδοση: 1681) του Arcangelo Corelli.

²⁴ Πρβλ. εν μέρει και Rosen, ό.π., σ. 526 και 527.

²⁵ Πρβλ. Ray, ό.π., σ. 59· Baron, ό.π., σ. 88· Rosen, ό.π., σ. 526· Arnold, ό.π., σ. 417· Hamad, ό.π., σ. 137 και 140. Αντίθετα, η ενιαία αντιμετώπιση των μ. 29-44 ως “ιντερλουδίου” από μέρους της Levy (ό.π., σ. 20-21) παραγνωρίζει την τελείως διαφορετική υφή και δομική λειτουργία των επιμέρους τμημάτων που εξελίσσονται στο σημείο αυτό χωρίς την παρουσία της φωνής.

²⁶ Βλ. εν προκειμένω την περίπτωση του τέταρτου υβριδικού θεματικού τύπου στο: 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. 61-63.

²⁷ Βλ. Carl Friedrich Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang*, T. Trautwein – J. Guttentag, Berlin 1853, σ. 13-15.

²⁸ Συνεπώς, οι δύο δυνατές ερμηνείες της αυξημένης συγχορδίας του μ. 38 ταυτίζονται με τις κυριότερες κατά τον Weitzmann εμφανίσεις της σε μία μείζονα (ως συγχορδία της τονικής με όξυνση της πέμπτης, αν και ο ίδιος την ερμηνεύει κατ’ αρχήν ως “δάνεια”, ούτως ειπείν, τοποθετώντας την επί της έκτης βαθμίδος της κλίμακας της ομώνυμης ελάσσονος και άρα αντιμετωπίζοντάς την ως VI⁵/_i) και σε μία ελάσσονα τονικότητα (ως συγχορδία θεμελιωμένη επί της τρίτης βαθμίδος της κλίμακας και με προσαγωγή, δηλαδή ως III⁵ ή III⁺)· βλ. Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang*, ό.π., σ. 16-17. Από την πλευρά του, ο Todd (ό.π., σ. 98 και 100) διακρίνει ευθύς εξ αρχής στην αυξημένη αυτή συγχορδία την λειτουργία ενός εκφραστικού υποκαταστάτου της V/vi· αντίθετα, ο Ιωάννης Κόλλιας, στην διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Η διαμόρφωση και εξέλιξη καινοτόμων συνθετικών πρακτικών στο γερμανικό Lied του 19ου αιώνα (μέσα από την ανάλυση επιλεγμένων έργων)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 313, παραβλέπει αβάσιμα την προφανή αυτή λειτουργία και στέκεται μονάχα στην (λειτουργικώς ανεπαρκή) ερμηνεία της αυξημένης συγχορδίας ως μετασχηματισμού της προηγούμενης τονικής.

εκεί, σύμφωνα με την κοινή αρμονική λογική, θα μπορούσε λοιπόν να ξεκινήσει η πτωτική διαδικασία· ωστόσο, ο Liszt δεν αξιοποιεί την τελευταία συγχορδία ως προδεσπόζουσα και επιλέγει να κινηθεί προς την αντιθετική της συγχορδία στο μ. 41 (VI/ii), σε έναν απολύτως ιδιωματικό για τον 19ο αιώνα αρμονικό χειρισμό! Έτσι, το δεύτερο σκέλος της οκτάμετρης φράσεως ανοίγει με την αλυσιδοποίηση του πρώτου κατά έναν τόνο χαμηλότερα (μ. 41-42: VI/ii = VII/i, III+ $\frac{4}{v}$), η οποία όμως διακόπτεται στο μ. 43 με μία νέα, απατηλή λύση της αυξημένης συγχορδίας στην VI/v,²⁹ που ισοδυναμεί με την III/i (την σχετική της ομώνυμης ελάσσονος) και άρα μπορεί να θεωρηθεί ότι αποπερατώνει σε αυτό το σημείο την επέκταση της αρχικής τονικής πριν την άμεση έλευση της δεσπόζουσας (δίχως την μεσολάβηση οιασδήποτε άλλης συγχορδίας σε ρόλο προδεσπόζουσας) για την πραγματοποίηση της ατελούς πτώσεως στα μ. 43-44.³⁰ Όπως, εξ άλλου, παρατηρήθηκε και στην προηγούμενη ενότητα (του ρετσιτατίβου), έτσι και εδώ μία πληθώρα αναφορών ή υποδηλώσεων σε βαθμίδες του αντίθετου τρόπου αφομοιώνεται με πολύ μεγάλη πυκνότητα στο δεύτερο σκέλος μιας φράσεως, που κατά τα άλλα εξελίσσεται και ολοκληρώνεται τυπικά στην κυρίαρχη τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος.

Το βασικό αυτό θέμα επαναδιατυπώνεται στην συνέχεια άλλες δύο φορές από την φωνή, κατά την μελοποίηση των δύο πρώτων στίχων της δεύτερης (στα μ. 45-52) και της τρίτης ποιητικής στροφής (στα μ. 62-69).³¹ Εντούτοις, η συνολική μουσική μορφή της άριας διαλύει την διαφαινόμενη στροφικότητά της, εξελίσσοντας ελεύθερα και με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο το θεματικό αυτό υλικό. Συγκεκριμένα, για την μελοποίηση του έβδομου και όγδοου στίχου (στα μ. 53-60) έρχεται να προστεθεί στην αρχική φράση μία παρεμφερής δεύτερη, και μάλιστα της ίδιας ακριβώς εκτάσεως, η οποία – έπειτα από ορισμένες αμφιταλαντεύσεις³² – στρέφεται οριστικά προς την

²⁹ Και για τον Weitzmann, η λύση αυτή διαμορφώνει έναν πιο μακρινό βαθμό συγγένειας από την προηγούμενη, αφού εδώ απομένει ένας μόνον κοινός φθόγγος (η πέμπτη της μείζονος συγχορδίας στην οποία λύνεται η αυξημένη) αντί για δύο· βλ. *Der übermäßige Dreiklang*, ό.π., σ. 18. Το πόσο ρηξικέλευθη, πάντως, είναι η επιλογή του Liszt να προβεί στην συγκεκριμένη λύση της αυξημένης συγχορδίας κινώντας παράλληλα το μπάσο κατά μία μικρή τρίτη χαμηλότερα μαρτυρείται και από το γεγονός ότι δεν συγκαταλέγεται καν στις 32 υποδειγματικές λύσεις που παρουσιάζει στην μελέτη του ο Weitzmann (στο ίδιο, σ. 25-27)!

³⁰ Πρβλ. εν πολλοίς Neumayer (ό.π., σ. 8-10), Todd (ό.π., σ. 98) και Brett (ό.π., σ. 162-165). Αντίθετα, στην δική του αρμονική ανάλυση της οκτάμετρης αυτής φράσεως (που γίνεται με αναφορά στα αντίστοιχα μ. 7-14 της δεύτερης πιανιστικής εκδοχής του “Σονέττου 104”), ο Diether de la Motte (*Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 [10. Auflage], σ. 244) θεωρεί ότι τα μ. 41-43α εξελίσσονται καθ’ ολοκληρίαν στον τονικό χώρο της VI/ii (Σολ-ύφεση-μείζονος) και διατείνεται ότι η τελική πτώση των μ. 43-44 υλοποιείται, κατά τρόπον παράδοξο, με την συγχορδία της υποδεσπόζουσας της προαναφερθείσας τονικότητας να οδηγεί στην δεσπόζουσα και την τονική της κύριας τονικότητας (Λα-ύφεση-μείζονος)! Ωστόσο, είναι εξαιρετικά αμφίβολο αν στο πλαίσιο μιας ενιαίας πτωτικής διαδικασίας δύναται ποτέ η λειτουργία της προδεσπόζουσας να βρίσκεται σε διαφορετική τονικότητα από εκείνη στην οποία τελικά εκδηλώνονται οι δύο επόμενες αρμονικές λειτουργίες, της δεσπόζουσας και της τονικής. Προσωπικά, θεωρώ ότι η ερμηνεία που προτείνει εν προκειμένω ο de la Motte είναι – στην καλύτερη περίπτωση – άκρως εξεζητημένη.

³¹ Πρβλ. Neumayer, ό.π., σ. 11 και 13· Levy, ό.π., σ. 21-22· Irwin, ό.π., σ. 91 και 94· Rosen, ό.π., σ. 526· Arnold, ό.π., σ. 417· Hamad, ό.π., σ. 137-138 και 140.

³² Η συγχορδία της Ντο-μείζονος στα μ. 53 και 55 παραμένει λειτουργικά απροσδιόριστη (III ή μήπως V/vi;) κατά την εναλλαγή της αφ’ ενός με την ii⁷ (ή μήπως την iv⁷/vi;) της Λα-ύφεση-μείζονος στο μ. 54 και αφ’ ετέρου με την δική της αλλοιωμένη παρενθετική δεσπόζουσα (vii^{o3},) στο μ. 56, η οποία στο μ. 57 μετατρέπεται αρχικά σε V⁷/V της Λα-ύφεση-μείζονος (ή V⁷/III της ντο-ελάσσονος) και ακολούθως σε V⁵ της ντο-ελάσσονος. Ως εκ τούτου, όλη η αρμονική πορεία των μ. 53-57 μοιάζει να περιφέρεται αναποφάσιστη ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα που ακολουθεί. Πρβλ. εν μέρει Neumayer (ό.π., σ. 12-13), καθώς και Howard Cinnamon, “Chromaticism and tonal coherence in Liszt’s Sonetto 104 del Petrarca”, *In Theory Only* 7/3, 1983, σ. 3-19: 14.

τονικότητα της ντο-ελάσσονος και την επικυρώνει με μία τυπικότερη τέλεια πτώση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οριοθετείται με σαφήνεια το πέρας της πρώτης ενότητας της άριας (μ. 45-60) με μετατροπία από την κύρια τονικότητα προς την σχετική της δεσπόζουσας (iii), ενώ ένα βραχύτατο πιανιστικό ιντερλούδιο (μ. 60-61, σε επικάλυψη) αναλαμβάνει εν συνεχεία να οδηγήσει πίσω στην αρχική τονικότητα για την έναρξη της δεύτερης ενότητας.³³ Αντίθετα, η εξέλιξη της τελευταίας (μ. 62-79) μετά την επαναφορά του βασικού θέματος, δηλαδή κατά την μελοποίηση του ενδέκατου στίχου του ποιήματος, παρουσιάζει μεγαλύτερη δραματικότητα καθώς διατρέχει τον τονικό χώρο με ανιόντα άλματα μικρής τρίτης: από την απρόσμενα εμφανιζόμενη Φα-μείζονα (την ομώνυμη της σχετικής της τονικότητας αναφοράς [VI], που εναλλάσσεται διαρκώς με την δεσπόζουσα της στα μ. 70-73) και μέσω της ομώνυμης λα-ύφεση-ελάσσονος (στα μ. 74-75, που αποτελούν αλυσιδοποίηση των μ. 70-71) η φράση αυτή στρέφεται προς την σχετική της ομώνυμης, Σι-μείζονα, που επικυρώνεται με μία απέριτη πλάγια πτώση στα μ. 76-79 (vi, iv και I με δίμετρη προέκταση στο μέρος της πιανιστικής συνοδείας).³⁴ Ως γνωστόν, η παλινόρθωση και δη η χειραφέτηση και γενική εφαρμογή αυτού του είδους πτώσεως στο ρομαντικό ρεπερτόριο, έπειτα από τον παρατεταμένο παραγκωνισμό της κατά την κλασική περίοδο, συνιστά ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα της αρμονικής γλώσσας του Liszt και των συγχρόνων του...

Η τρίτη και τελευταία ενότητα της άριας (μ. 80-97a), αντίθετα από τις δύο προηγούμενες, αναλαμβάνει να επαναπροσεγγίσει την κύρια τονικότητα και να την επικυρώσει πτωτικά στην κατάληξή της. Κατά συνέπεια, οι δύο πρώτοι στίχοι της τέταρτης στροφής του ποιήματος μελοποιούνται στα μ. 80-83 και 84-90 χωρίς άλλη άμεση αναδρομή στο βασικό θέμα, παρά αναπτύσσοντας μονάχα επιλεγμένα μοτίβα του³⁵ σε μια αρμονική διαδοχή που επί της ουσίας αποτελεί μεγέθυνση εκείνης του μ. 43, καθώς οδηγεί την σχετική της ομώνυμης (III/i) σε μια μακρά επέκταση της δεσπόζουσας (διατηρώντας πάντως και εδώ τα συμφραζόμενα της ομώνυμης ελάσσονος). Ωστόσο, η λύση στην (μείζονα) τονική παρέχεται με πολύ έμμεσο τρόπο από το μέρος της συνοδείας στα ακόλουθα μ. 91-92 (συγκεκριμένα, με μια χρωματική διαδοχή επί ισοκράτη: $V^7/IV - vii^{o4}/V, ii^{o2} - I$), τα οποία από θεματικής πλευράς ανακαλούν παράλληλα την αρχή του ρετσιτατίβου (πρβλ. μ. 5).³⁶ Έτσι, η εκφορά του τελευταίου στίχου από την φωνή επανέρχεται υφολογικά στην έναρξη της "σκηνής", καθώς τα μ. 91-92 επαναλαμβάνονται στα μ. 93-94 και επεκτείνονται σε μία ολοκληρωμένη φράση μέχρι την τέλεια πτώση των μ. 95-97a.³⁷

Από την άλλη πλευρά, η κατακλείδα που προστίθεται στα μ. 97-110 (επαναλαμβάνοντας με μεγαλύτερη ελευθερία τον αποφθεγματικό τελευταίο στίχο του ποιήματος)³⁸ ανατρέχει με σαφήνεια στην επικεφαλής θεματική ιδέα της άριας,³⁹

³³ Πρβλ. Neumayer, ό.π., σ. 13· Levy, ό.π., σ. 22· Rosen, ό.π., σ. 526· Brett, ό.π., σ. 166· Hamad, ό.π., σ. 138 και 140.

³⁴ Πρβλ. Brett (ό.π., σ. 167-168) και – σε πολύ πιο αδρές γραμμές – Rosen (ό.π., σ. 526) και Hamad (ό.π., σ. 138 και 140).

³⁵ Πρβλ. εν μέρει Rosen, ό.π., σ. 526. Ο Hamad (ό.π., σ. 138 και 140), αντίθετα, θεωρεί ότι εδώ εισάγεται μία νέα μελωδία.

³⁶ Πρβλ. Neumayer, ό.π., σ. 18· Levy, ό.π., σ. 22-23· Irwin, ό.π., σ. 99· Rosen, ό.π., σ. 526 και 528· Hamad, ό.π., σ. 138 και 140.

³⁷ Πρβλ. επίσης Brett (ό.π., σ. 168-170) και Hamad (ό.π., σ. 138 και 140).

³⁸ Συμπεριλαμβανομένης και μίας επίκλησης του ονόματος της Laura, η οποία δεν υφίσταται στο πρωτότυπο ποιητικό κείμενο και αποτελεί αυθαίρετη προσθήκη του Liszt· πρβλ. σχετικά: Neumayer, ό.π., σ. 22 (σημείωση 12)· Levy, ό.π., σ. 23· Irwin, ό.π., σ. 101· Arnold, ό.π., σ. 418· Wojciech Nowik, "Petraich's Sonnets by Liszt", *Interdisciplinary Studies in Musicology* 13, 2013, σ. 43-56: 48. Κατά την γνώμη μου, η επίκληση αυτή δραματοποιεί ακόμη περισσότερο την μελοποίηση και υπογραμμίζει την συνάφειά της με την οπερατική σκηνική παράδοση.

υπογραμμίζοντας μάλιστα εντονότατα την εγγενή λειτουργική αμφισημία της εξέχουσας αυξημένης συγχορδίας⁴⁰ κατά τις εναλλαγές της με την συγχορδία της τονικής (πρβλ. τα μ. 97-98 / 99-100 με τα μ. 37-38),⁴¹ προτού τελικά λυθεί σε αυτήν της σχετικής (πρβλ. τα μ. 101-103 με τα μ. 37-39). Κατά τα λοιπά, η τελευταία αυτή φράση του τραγουδιού αποπερατώνεται με μία υποδειγματική πλάγια πτώση (στα μ. 104-108) μέσω της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη (ή *iix*),⁴² αλλά και με μία ιδιωματική επέκταση της καταληκτικής συγχορδίας της τονικής (στα μ. 109-110) διαμέσου της ομώνυμης της αντιθετικής της (III),⁴³ εξοβελίζοντας τελείως από την λυρική αυτή “ονειροπόληση” στο κλείσιμο μιας κατ’ εξοχήν ρομαντικής “σκηνης” την πάλαι ποτέ κραταιά και επιβεβλημένη συγχορδία της δεσπόζουσας. Άλλωστε, η υποχώρηση του ρόλου της δεσπόζουσας αντανακλάται και σε μακροδομικό επίπεδο, αφού αυτή δεν αποτελεί τονικό σταθμό σε καμία από τις ενότητες του φωνητικού αυτού κομματιού: το εισαγωγικό ρετσιτατίβο στρέφεται πτωτικά προς την VI/i (προτού τελικά καταλήξει στην V/vi της κύριας τονικότητας) και οι τρεις βασικές ενότητες της άριας ολοκληρώνονται στην *iii*, στην III/i και στην I, αντίστοιχα: επομένως, οι σχέσεις τρίτης, πρώτου και δεύτερου βαθμού,⁴⁴ επικρατούν εδώ πλήρως,⁴⁵ εξαφανίζοντας την παραδοσιακά συγγενέστερη σχέση πέμπτης (τονικής – δεσπόζουσας) από τον συνολικό τονικό σχεδιασμό.⁴⁶

Τα άλλα δύο “σονέττα” του Liszt διέπονται από παρόμοια υφολογικά χαρακτηριστικά με το πρώτο, δίχως όμως να προσομοιάζουν τόσο έντονα σε μιαν οπερατική σκηνή όπως εκείνο. Έτσι, το “Benedetto sia 'l giorno” (σονέττο 47) ανοίγει απλώς με μία δεκάμετρη πιανιστική εισαγωγή, στην οποία πάντως (όπως ακριβώς και στην έναρξη του προηγούμενου “σονέττου” που εξετάσαμε) η κεντρική τονικότητα της

³⁹ Πρβλ. Neumayer, ό.π., σ. 18· Levy, ό.π., σ. 23· Rosen, ό.π., σ. 526. Ο Hamad (ό.π., σ. 138 και 140) διακρίνει εδώ μόνο την αρπισματική συνοδεία της κύριας μελωδίας του τραγουδιού.

⁴⁰ Σύμφωνα με μεταγενέστερη δήλωσή του, ο Liszt είχε απόλυτη επίγνωση της εντελώς πρωτοποριακής κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1840 χρήσης της αυξημένης συγχορδίας στο συγκεκριμένο έργο του· βλ. το σχετικό παράθεμα αλλά και τον σχολιασμό που αναπτύσσεται εξ αφορμής αυτού από τον Todd, ό.π., σ. 97-98.

⁴¹ Ούτε η συγκεκριμένη διαδοχή, VI⁵/i – I, με αμφοτέρως τις συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση και ανοδική κίνηση του μπάσσου κατά μία μεγάλη τρίτη, συγκαταλέγεται στις 32 υποδειγματικές λύσεις μιας αυξημένης συγχορδίας που παρουσιάζει ο Weitzmann στην σχετική μελέτη του (*Der übermäßige Dreiklang*, ό.π., σ. 25-27). Υπό μίαν έννοια, λοιπόν, η λύση της αυξημένης συγχορδίας που εφαρμόζει εδώ ο Liszt είναι ήδη αρκετά αντισυμβατική (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την κίνηση της γραμμής του μπάσσου) σε σχέση με την θεωρία που αναπτύσσεται λίγο αργότερα κατά την εποχή του. Ο de la Motte (ό.π., σ. 242), μάλιστα, υπαινίσσεται ότι ο συγκεκριμένος αρμονικός χειρισμός οδηγεί στην πλήρη χειραφέτηση της αυξημένης συγχορδίας, καθώς, όπως αναφέρει, κανένας από τους φθόγγους της δεν χρίζει πλέον λύσεως και έτσι στο σημείο αυτό η συγχορδία της τονικής εναλλάσσεται επί της ουσίας με μία διάφωνη συγχορδία *μη-τονικής!*

⁴² Πρβλ. Brett (ό.π., σ. 170-171), δευτερευόντως δε Hamad (ό.π., σ. 138-139 και 140).

⁴³ Πρβλ. Ray, ό.π., σ. 65. Αντίθετα, ο Todd (ό.π., σ. 98) εκλαμβάνει την συγχορδία αυτή ως V/vi και ουσιαστικά ως ισοδύναμη με την προηγούμενη αυξημένη συγχορδία, προτρέχοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο στις μεταγενέστερες πιανιστικές εκδοχές του “Σονέττου 104”!

⁴⁴ Οι σχέσεις τρίτης ταξινομούνται σε τέσσερις βαθμούς συγγένειας προς την εκάστοτε τονική (ή άλλη σύμφωνη συγχορδία αναφοράς), σε επίπεδο βαθμίδων αλλά και τονικών περιοχών: α) η σχετική και η αντιθετική του οικείου τρόπου (vi και *iii* στον μείζονα τρόπο, III και VI στον ελάσσονα τρόπο)· β) η σχετική και η αντιθετική του αντίθετου τρόπου (III/i και VI/i στον μείζονα τρόπο, vi/I και *iii*/I στον ελάσσονα τρόπο)· γ) οι ομώνυμες της σχετικής και της αντιθετικής του οικείου τρόπου (VI και III στον μείζονα τρόπο, *iii* και vi στον ελάσσονα τρόπο)· δ) οι ομώνυμες της σχετικής και της αντιθετικής του αντίθετου τρόπου (*iii*/i και vi/i στον μείζονα τρόπο, VI/I και III/I στον ελάσσονα τρόπο). Βλ. σχετικά de la Motte, ό.π., σ. 160.

⁴⁵ Πρβλ. Cinnamon, ό.π., σ. 4-6 και 18.

⁴⁶ Πρβλ. επίσης Brett, ό.π., σ. 171-173.

Λα-ύφεση-μείζονος δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή. Ο Liszt ξεδιπλώνει στα μ. 1-4 μία διαδοχή από εκστατικούς αρπισμούς⁴⁷ με πρωτοφανή αρμονική τόλμη για την εποχή του!⁴⁸ Η συγχορδία της Μι-μείζονος επεκτείνεται αρχικά με δύο αρμονικές σχέσεις ανιούσας μεγάλης τρίτης σε άμεση διαδοχή και έπειτα αποπερατώνεται αρθρώνοντας μία πλάγια πτωτική χειρονομία. Όπως όμως ήδη φανερώνει η εναρμόνια γραφή της στο πρώτο μέτρο, η Μι-μείζων δεν συνιστά την τονική αλλά την αντιθετική συγχορδία της ομώνυμης της τονικότητας αναφοράς (VI/i),⁴⁹ η οποία από το μ. 5 και έπειτα στρέφεται πλέον με σαφήνεια προς μία τυπική τέλεια πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα. Ως εκ τούτου, η αρμονική πορεία του εισαγωγικού αυτού τμήματος ενέχει μια υπερβατική διάσταση, ως μουσική αντανάκλαση της ανάλογης στάσης του ποιητή καθώς υμνεί εκστασιασμένος την Laura: VI/i, Iξ [= IIIξ/VI/i], III [= VI/vi/i] – iv/VI/i – ii^{οξ}/VI/i – ii^{οξ}#/VI/i, VI/i στα μ. 1-5a, εν συνεχεία δε vii^ξ#/V, Iξ, vii^{ο7}/V, Iξ, V⁽⁷⁻¹³⁾ και I στα μ. 5b-10a.

Από την άλλη πλευρά, η μελοποίηση της πρώτης ποιητικής στροφής ρέπει περισσότερο προς τα τυποποιημένα χαρακτηριστικά του *bel canto* του πρώτου ημίσεως του 19ου αιώνας.⁵⁰ Το πιάνο εισάγει αρχικά, στα μ. 10-11, το απέριττο συνοδευτικό του υπόβαθρο και η φωνή ξεκινά, από την άρση για το μ. 12, να εκφέρει κάθε στίχο ανά δύο μέτρα, εξυφαίνοντας με σταθερό ρυθμό παρόμοια μελωδικά περιγράμματα, ενόσω η αρμονία παραμένει απλή, υποστηρίζοντας διακριτικά την μετατροπική πορεία από την κύρια τονικότητα (η πρώτη φράση, των μ. 12-15, ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα) προς την δευτερεύουσα της σχετικής της δεσπόζουσας (η δεύτερη φράση, παρ' ότι ξεκινά όπως ακριβώς και η προηγούμενη στα μ. 16-17, στρέφεται ακολούθως προς την ντο-ελάσσονα και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση στο μ. 21, αφού επαναλάβει παρηλλαγμένη – για λόγους έμφασης και αποφέροντας μία πρώτη μελωδική κορύφωση – την μελοποίηση του τέταρτου στίχου από τα μ. 18-19 στα μ. 20-21). Δίχως την μεσολάβηση κάποιας ιδιαίτερα αισθητής τομής, η μουσική απόδοση της δεύτερης ποιητικής στροφής ξεκινά αμέσως μετά με την διαμόρφωση μίας ακόμη ανάλογης τετράμετρης φράσεως στα μ. 22-25, όπου ο ερωτικός πόνος του πέμπτου και του έκτου στίχου του σονέττου χρησιμεύουν ως αφορμή για μία άμεση στροφή προς την σι-ύφεση-ελάσσονα (την σχετική της υποδεσπόζουσας),⁵¹ η οποία επίσης επικυρώνεται με μία ατελή πτώση. Από εκεί και πέρα όμως, ο ρυθμός της εκφοράς του ποιητικού κειμένου επιβραδύνεται και οι δύο τελευταίοι στίχοι της δεύτερης στροφής αξιοποιούνται στο πλαίσιο μίας οκτάμετρης φράσεως (μ. 26-33), η οποία εκτρέπεται πλέον αποφασιστικά από το στενά συγγενικό περιβάλλον της κύριας τονικότητας που έχει επικρατήσει μέχρι τούδε από την έναρξη της “άριας” (με αναφορά στα τονικά πεδία της I, της iii και της ii, κατά σειρά). Στο σημείο αυτό, οι σχέσεις μεγάλης τρίτης επανέρχονται δραστικά στο προσκήνιο, αρχής γενομένης από μία τονικοποίηση της

⁴⁷ Την απόδοση της βασικής διάθεσης του ποιήματος σε αυτά τα πρώτα εισαγωγικά μέτρα του τραγουδιού υποδεικνύει και η Redepenning, ό.π., σ. 94.

⁴⁸ Πρβλ. ενδεικτικά επ' αυτού την αρμονική ανάλυση που ακολουθεί με την ομολογούμενη αδυναμία του Φιτσιώρη (ό.π., σ. 208) να εντοπίσει τέτοιου είδους παραδείγματα στο ρομαντικό ρεπερτόριο. Στην προκειμένη περίπτωση, η οκτάβα όντως χωρίζεται σε ανιόντα διαστήματα μεγάλης τρίτης, αν και ο Liszt επιλέγει στο τέλος να μην ολοκληρώσει την δεδομένη αρμονική επέκταση ακολουθώντας την ίδια κατεύθυνση αλλά στρεφόμενος προς την αντίθετη, εν είδει πλάγιας πτώσεως.

⁴⁹ Πρβλ. Brett (ό.π., σ. 83-85), δευτερευόντως δε de la Motte (ό.π., σ. 241) και Irwin (ό.π., σ. 64-65).

⁵⁰ Για έναν ειδικότερο συσχετισμό με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα “σκηρών προσευχής” από ιταλικές όπερες του 19ου αιώνας, βλ. van der Merwe, ό.π., σ. 18. Πρβλ. ακόμη Brett (ό.π., σ. 85 και 109-110) και Dalmonte (ό.π., σ. 196).

⁵¹ Ο Arnold (ό.π., σ. 419) παρατηρεί ομοίως την μεταβολή από την διατονικότητα στην χρωματικότητα της μελοποίησης της πρώτης και της δεύτερης στροφής με αναφορά στο περιεχόμενο του κειμένου. Ανάλογες επισημάνσεις ως προς την συνάφεια της μουσικής με το κείμενο κάνει εν προκειμένω και η Dalmonte, ό.π., σ. 196.

αντιθετικής της σι-ύφεση-ελάσσονος στα μ. 26-27 (vii^o₃/VI, VI⁶), η οποία κατά την επανάληψή της στα μ. 28-29 εκλαμβάνεται (εναρμονίως) με την σειρά της ως ομώνυμη της αντιθετικής της Ρε-μείζονος (vii^o₃/III, III⁶), οδηγώντας έτσι σε μία εμφαντική και φωνητικά “γενναιόδωρη” τέλεια πτώση σε αυτήν στα μ. 30-33. Με άλλα λόγια, από την σι-ύφεση-ελάσσονα η παρούσα φράση καταλήγει στην Ρε-μείζονα πραγματοποιώντας δύο αλληπάλληλα κατιόντα άλματα μεγάλης τρίτης, ενώ η τελευταία αυτή τονικότητα βρίσκεται σε απόσταση τριτόνου από την αρχική και ο τρόπος με τον οποίον μάλιστα εισάγεται την καθιστά τελείως αποξενωμένη από λειτουργικής επόψεως, ως αντιθετική της ομώνυμης της αντιθετικής της σχετικής της υποδεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος (VI/vi/ii)!⁵²

Το πιανιστικό ιντερλούδιο που ακολουθεί στα μ. 34-37 λειτουργεί εν πολλοίς ως ένα παραδοσιακό *ritornello*, ανατρέχοντας στην αρχική τετράμετρη φράση της “άριας” καθώς επεκτείνει την Ρε-μείζονα υπό μορφήν ισοκράτη· αποτελεί όμως και την βάση για την έναρξη της μελοποίησης της τρίτης στροφής του ποιήματος⁵³ στα μ. 38-43, που προεκτείνεται κατά δύο μέτρα χάρη στην ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη του αρχικού διμέτρου (πρβλ. τα μ. 42-43 με τα μ. 38-39) με παροδική αναφορά και στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο. Στην συνέχεια, αυτή η νησίδα τονικής σταθερότητας, ούτως ειπείν, ανατρέπεται από έντονη μετατροπική κινητικότητα στα μ. 44-48, όπου μία διαδοχή κατιουσών τριτών – μικρών και μεγάλων – οδηγεί στον επόμενο τονικό σταθμό: έτσι, μετά την τονική της Ρε-μείζονος εμφανίζονται ανά μέτρο η σχετική της (vi) αλλά και η ελάσσων υποδεσπόζουσα της (iv), ενώ η αντιθετική της προαναφερθείσας συγχορδίας (VI/iv ή, απλούστερα, II_N) εντάσσεται εν συνεχεία αναδρομικά και στο πλαίσιο της επερχόμενης τονικότητας της Λα-μείζονος, η τονική της οποίας προσεγγίζεται με δύο ακόμη κατιόντα άλματα μικρής τρίτης (III/iii/i, III/i και I). Συνεπώς, ο Liszt συνδέει εν προκειμένω δύο τονικότητες που απέχουν μεταξύ τους κατά μία πέμπτη, την Ρε-μείζονα και την Λα-μείζονα, με τρόπο εντελώς αναπάντεχο και πρωτοποριακό, εμφυσώντας νέα πνοή σε αυτήν την τελείως τετριμμένη μετατροπική πορεία και αποξενώνοντάς την πλήρως από κάθε γνωστή κατά το παρελθόν υλοποίησή της! Παράλληλα, σε βαθύτερο επίπεδο και στο πλαίσιο του συνολικού τονικού σχεδιασμού του εν λόγω τραγουδιού, η Ρε-μείζων μεθερμηνεύεται πλέον σε υποδεσπόζουσα της ναπολιτάνικης περιοχής της κύριας τονικότητας (IV/II_N), δεδομένου του ότι η τελευταία εδραιώνεται ακολούθως στα μ. 49-52 με την μέγιστη δυναμική ένταση και επαναλαμβάνοντας δύο φορές (πρώτα από την φωνή και έπειτα μόνον από το πιάνο, εν είδει απόηχου) την δίμετρη βασική ιδέα όλης της “άριας” (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 49-50 / 51-52 με τα μ. 12-13 αλλά και – πρωτίστως – με τα μ. 34-35 / 38-39), προτού αποτελέσει το αφετηριακό σημείο ενός συνδυαστικού περάσματος που καταλήγει με μισή πτώση στην τονικότητα της ομώνυμης, λα-ύφεση-ελάσσονος, στα μ. 53-62 (iv^ξ, vii⁷ – V^ξ, i, i², vii^ξ/V επί τρία μέτρα, vii^ξ[#]/V και V επί δύο μέτρα),⁵⁴ όπου η μελοποίηση του ενδέκατου στίχου του ποιήματος ρευστοποιεί παράλληλα το δεδομένο μοτιβικό υλικό και το μετατρέπει σε ένα σύντομο φωνητικό πέρασμα εν είδει καντέντσας.⁵⁵

⁵² Πρβλ. μέχρι ενός σημείου Brett, ό.π., σ. 86-88. Από την πλευρά του, ο de la Motte (ό.π., σ. 241) διατείνεται ότι ο μακροδομικός σχεδιασμός του “Σονέττου 47” βασίζεται σε τονικότητες που απέχουν μεταξύ τους κατά μικρές τρίτες· ωστόσο, η παρατήρηση αυτή είναι επιδερμική, αφ’ ενός διότι αναφέρεται μονάχα στα σημεία όπου επανεμφανίζεται η βασική θεματική ιδέα και αφ’ ετέρου επειδή δεν εξετάζει διόλου την εκάστοτε μετατροπική πορεία που οδηγεί από το ένα τονικό κέντρο στο άλλο!

⁵³ Όπως και στο προηγούμενο “σονέττο” (104), ο Liszt παρεμβάλλει και εδώ αναφορές στο όνομα της Laura που δεν υφίστανται στο πρωτότυπο ποιητικό κείμενο· πρβλ. σχετικά Irwin, ό.π., σ. 75.

⁵⁴ Πρβλ. και την πολύ παρεμφερή ανάλυση του Brett, ό.π., σ. 88-92.

⁵⁵ Οι Levy (ό.π., σ. 39) και Arnold (ό.π., σ. 419) επισημαίνουν την λεπτομέρεια με την οποίαν απεικονίζεται ηχητικά το κείμενο σε αυτό ειδικά το σημείο της μελοποίησης.

Σε αυτό το σημείο φαίνεται λοιπόν ότι ο τονικός σχεδιασμός του κομματιού βαίνει πλέον προς αποπεράτωση, έχοντας επικεντρωθεί πρωτίστως σε δύο απομεμακρυσμένα τονικά κέντρα που απέχουν μεταξύ τους κατά ένα τρίτονο: την κύρια τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος και την Ρε-μείζονα.⁵⁶ Ωστόσο, η τέταρτη και τελευταία ποιητική στροφή εισάγεται στα μ. 63-68 με ένα νέο παράλλαγμα των μ. 12-17 αλλά και των μ. 34-39, όχι στην κύρια τονικότητα αλλά σε αυτήν της Σι-μείζονος,⁵⁷ δηλαδή στην σχετική της ομώνυμης ελάσσονος! Κατ' αυτόν τον τρόπο, η στροφική δομή παραμένει μεν στο μορφολογικό υπόβαθρο του τραγουδιού, αλλά την ίδια στιγμή προβάλλονται ιδιαίτερα και οι αποστάσεις που διατηρεί ο συνθέτης από αυτήν, τόσο σε θεματικό επίπεδο (αφού η στροφική επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας παραχωρεί γρήγορα την θέση της σε διαφορετικές κάθε φορά μελωδικές εξυφάνσεις της από ενότητα σε ενότητα) όσο και ως προς την τονική παράμετρο. Παρ' όλα αυτά, η Σι-μείζων αναδρομικά λειτουργεί όντως ως υποκατάστατο της τονικής της Λα-ύφεση-μείζονος (III/i), στην οποία ακολουθώς εκδηλώνεται μία παρατεταμένη πτωτική διαδικασία, στα μ. 69-78 καθώς και σε επανάληψη – με περαιτέρω διεύρυνση – στα μ. 79-92. Εδώ, αξίζει να παρατηρήσουμε δύο ενδιαφέροντα σημεία: α) κατά την αρχική φάση της αρμονικής επέκτασης της δεσπόζουσας στα μ. 69-72 / 79-82 συναντάμε και πάλι τις “απατηλές” εκείνες αρμονικές συνδέσεις (vii^b/ii προς V¹₂ και V²)⁵⁸ που χαρακτήριζαν και τα πρώτα μέτρα του “Σονέττου 104”· β) εντούτοις, η αρχική συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης μεταβάλλει την λειτουργία της κατά την τρίτη και τελευταία εμφάνισή της σε παρενθετική δεσπόζουσα της αντιθετικής της ομώνυμης⁵⁹ (μ. 73-75a / 83-86a: vii²/VI/i – V¹₃/VI/i και VI/i που προεκτείνεται σε ενάμιση και δυόμιση μέτρα, αντίστοιχα), προλειαινώντας έτσι το έδαφος για μία αναδρομή στην πτωτική διαδικασία των μ. 5b-10a της εισαγωγής, η οποία υλοποιείται εν πρώτοις κατά τρόπον έμμεσο (μονάχα σε αρμονικό επίπεδο) και συνοπτικό στα μ. 75b-78, προτού επαναληφθεί με καταφανή (θεματική) αμεσότητα αλλά και ορισμένες εσωτερικές επαναλήψεις που επιφέρουν την διεύρυνσή της στα ανάλογα μ. 86b-92. Όπως λοιπόν στο προηγούμενο “σονέττο” (104), έτσι και εδώ η τελική ενότητα ανατρέχει κυκλικά σε στοιχεία της εισαγωγής⁶⁰ (το γεγονός ότι η πτώση στο μ. 92 μετατρέπεται πλέον σε ατελή είναι βεβαίως ήσσονος σημασίας)· αντίθετα όμως από εκείνο, το “Σονέττο 47” ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό *ritornello* στα μ. 93-96, το οποίο βασίζεται – όπως και το ενδιάμεσο *ritornello* των μ. 34-37 – στην κεντρική θεματική ιδέα της “άριας” και μάλιστα αποκαθιστά πλήρως την βασική μελωδική γραμμή των μ. 12-15, ενώ παράλληλα ενσωματώνει στην έναρξη της πτωτικής της διαδικασίας και μία ιδιωματική επέκταση της λειτουργίας της τονικής δια της ομώνυμης συγχορδίας της αντιθετικής της (III) στον τελευταίο χρόνο του μ. 94 που λειτουργεί ως άρση για το επόμενο, προτελευταίο μέτρο (πρβλ. την ανάλογη χρήση της ίδιας ακριβώς συγχορδίας στο προτελευταίο μέτρο του “Σονέττου 104”).⁶¹

Συμπερασματικά, λοιπόν, το εν λόγω “σονέττο” (47) χαρακτηρίζεται συνολικά από πιο παραδοσιακές αρμονικές διαδοχές και πτωτικές διαδικασίες σε μικροδομικό επίπεδο (δηλαδή σε ό,τι αφορά π.χ. το εσωτερικό μιας φράσεως), την ώρα που σε

⁵⁶ Ο van der Merwe (ό.π., σ. 16-17) υπογραμμίζει την σαφή αναλογία που δημιουργεί ο μακροδομικός τονικός σχεδιασμός του τραγουδιού αυτού προς την βασική δομική υποδιαίρεση του σονέττου σε ένα πρώτο οκτάστιχο και ένα δεύτερο εξάστιχο τμήμα.

⁵⁷ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 40· Irwin, ό.π., σ. 79· Brett, ό.π., σ. 92-93· Hamad, ό.π., σ. 114 και 133.

⁵⁸ Δεν βρίσκω ιδιαίτερα διαφωτιστικά τα σχόλια του de la Motte (ό.π., σ. 243) επί της συγκεκριμένης αρμονικής διαδοχής.

⁵⁹ Πρβλ. εν προκειμένω και de la Motte, ό.π., σ. 243.

⁶⁰ Πρβλ. van der Merwe, ό.π., σ. 17· Levy, ό.π., σ. 37· Irwin, ό.π., σ. 65 και 81-82· Brett, ό.π., σ. 93-95· Arnold, ό.π., σ. 419.

⁶¹ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 40· Ray, ό.π., σ. 66· Irwin, ό.π., σ. 81· Brett, ό.π., σ. 94 και 95.

μακροδομικό επίπεδο ο Liszt επιλέγει να επικεντρωθεί σε πολύ πιο μακρινά τονικά κέντρα (φθάνοντας ακόμη και σε αποστάσεις τριτόνου αλλά και ημιτονίου από την τονικότητα αναφοράς), επινοώντας παράλληλα νέες, πρωτότυπες μετατροπικές διαμεσολαβήσεις μεταξύ απόμακρων αλλά και γειτονικών ακόμη τονικοτήτων.⁶² Επιπλέον, η μορφή του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι πιο συνεκτική σε σχέση με αυτήν του προηγούμενου που εξετάσαμε, αφού, πέραν της σχετικά σύντομης πιανιστικής εισαγωγής, οι υπόλοιπες “παρεμβάσεις” του πιάνου λειτουργούν ως παραδοσιακά *ritornelli* στο πλαίσιο μίας “άριας” με οιονεί στροφική δομή.⁶³

Υπό το πρίσμα των παραπάνω παρατηρήσεων, το “I’ vidi in terra angelici costumi” (σονέττο 123) τοποθετείται κάπου ανάμεσα στα άλλα δύο αναφορικά με τις αρμονικές και δομικές του προδιαγραφές. Είναι και αυτό γραμμένο στην τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος, αλλά η πιανιστική του εισαγωγή ανοίγει, τρόπον τινά, *in medias res*, ταλαντευόμενη μεταξύ διπλής δεσπόζουσας και δεσπόζουσας,⁶⁴ προτού τελικά στραφεί προς την αντιθετική της ομώνυμης ελάσσονος (VI/i), που έχουμε ήδη διαπιστώσει πόσο έντονα προβάλλεται και στα αντίστοιχα σημεία των άλλων δύο “σονέττων”. Νέο αρμονικό στοιχείο στο παρόν “σονέττο” συνιστά, εντούτοις, η εμφάνιση συγχορδιών ενδεκάτης, η σύσταση των οποίων δύναται να ερμηνευθεί πολλαπλώς: συγκεκριμένα, η συγχορδία των μ. 2 και 4, της οποίας η αρμονική λειτουργία είναι αδιαμφισβήτητα αυτή της δεσπόζουσας χάρη στον θεμέλιο φθόγγο του μπάσσου αλλά και στην προετοιμασία της από την παρενθετική της δεσπόζουσα στα μ. 1 και 3 (vii^{07}/V), θα μπορούσε να περιγραφεί α) ως δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης, ενάτης και ενδεκάτης (V^{11}), β) ως δεσπόζουσα μετ’ ενάτης και με επιπρόσθετη καθυστέρηση 4ης χωρίς λύση στην 3η (V_4^2) ή ακόμη και γ) ως μεικτή συγχορδία δεσπόζουσας και υποδεσπόζουσας (με επιπρόσθετη έκτη), στον βαθμό που μία συγχορδία ii^2 συνδυάζεται με την θεμέλιο (αλλά και την πέμπτη, την έβδομη και την ένατη) της συγχορδίας της δεσπόζουσας!⁶⁵ Τέτοιες συγχορδιακές αναμειξεις θεωρούνται εξόχως αντιπροσωπευτικές του πολύ μεταγενέστερου ιμπρεσιονιστικού ιδιώματος, μία “πρόγευση” του οποίου ήδη παρέχεται σε αυτά τα πρώτα τέσσερα μέτρα του συγκεκριμένου “σονέττου”, πολλώ δε μάλλον σε συνδυασμό και με την συνεχή εναλλαγή των συγχορδιών διπλής δεσπόζουσας και δεσπόζουσας που καθιστά στο σημείο αυτό τελείως αιωρούμενη την αρμονία, δίχως ξεκάθαρη κατεύθυνση ή στόχο.⁶⁶ Άλλωστε, η συγχορδία της τονικής

⁶² Πρβλ. και τις ανάλογες επισημάνσεις του Brett (ό.π., σ. 96-98) επί του συνολικού τονικού σχεδιασμού του κομματιού.

⁶³ Η άποψη της Dalmonte (ό.π., σ. 196-197) είναι διαφορετική, καθώς θεωρεί ότι η σχετικά ελεύθερη μορφή του τραγουδιού αυτού αίρει τις αρχικές του καταβολές από τον χώρο της ιταλικής οπερατικής άριας αλλά και του Lied, και προσανατολίζεται εν τέλει περισσότερο προς τις μορφές της ενόργανης μουσικής. Ωστόσο, η αναφορά της σε όρους που παραπέμπουν ευθέως σε μια μορφή σονάτας ακυρώνει ολότελα το επιχείρημά της, στον βαθμό που καμμία «έκθεση», «επεξεργασία» ή «σύντομη επανέκθεση με την λειτουργία μιας coda» (;) δεν είναι δυνατόν να διαπιστωθεί εδώ. Ενώ λοιπόν η Dalmonte ορθώς συμπεραίνει ότι στοιχεία από φωνητικές παραδόσεις του παρελθόντος (άρια, Lied αλλά και μαδριγάλι ακόμη!) ανακαλούνται και συνυφαίνονται εν προκειμένω, αποφέροντας μία νέα μορφή συνδυασμού της ποίησης με την μουσική, αποτυγχάνει ωστόσο να εξηγήσει πειστικά γιατί έχει αποκλείσει εν τω μεταξύ ρητώς την περίπτωση ενός “διασυντεθειμένου” [“through-composed”] τραγουδιού (που είναι απολύτως συμβατή με την παραπάνω προοπτική αλλά και με την εξέλιξη του είδους του έντεχνου τραγουδιού κατά τον 19ο αιώνα γενικότερα) και επιλέγει αντ’ αυτού να επικαλεσθεί μία εξόχως προβληματική και σε τελική ανάλυση παραπειστική αναγωγή στην ενόργανη μορφή της σονάτας.

⁶⁴ Πρβλ. Mueller, “The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 180.

⁶⁵ Πρβλ. και Brett (ό.π., σ. 120), ειδικά επί της τελευταίας αυτής ερμηνείας.

⁶⁶ Ο van der Merwe (ό.π., σ. 45) προσθέτει στις “ιμπρεσιονιστικής” ποιότητες ιδιότητες του εν λόγω χωρίου και την «στατική επανάληψη σύντομων μοτίβων, η οποία δεν προσδίδει κάποια μελωδική κατεύθυνση».

λάμπει εν προκειμένω δια της απουσίας της και η χρωματική αρμονική εξέλιξη των μ. 5-7 επικεντρώνεται σε βαθμίδες της ομώνυμης ελάσσονος ($vii^{07}/V = vii^{02}/VII/i - V^7/VII/i$, $VII\sharp/i - vii\sharp/V/VI/i$, $VI\sharp/i$), προτού οδηγήσει – μέσω της (γνώριμης ήδη από τον 18ο αιώνα) μεταμόρφωσης της αντιθετικής συγχορδίας της ομώνυμης σε “γερμανική” συγχορδία αυξημένης έκτης (όπως ακριβώς συνέβη και στο μ. 5 του “Σονέττου 47”) – σε μία παρατεταμένη επέκταση της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 8-11, όπου και πάλι παρουσιάζονται ενδιαφέρουσες αρμονικές προσμίξεις και σχηματισμοί συγχορδιών με ενδέκατη αλλά και με δέκατη-τρίτη πάνω από τον σταθερό ισοκράτη στο μπάσο (βλ. ειδικότερα τα μ. 8b και 9b, όπου η συγχορδία των μ. 2 και 4 επανεμφανίζεται αλλά με μονοσήμαντη πλέον ερμηνεία ως V_{4-3}^9 , καθώς και τους παροδικούς τετράφωνους και πεντάφωνους συγχορδιακούς σχηματισμούς στα μ. 10b και 11).⁶⁷

Παρά την αποκοπή της τελικής πτώσεως της εισαγωγής, η “άρια” ξεκινά περίπου όπως και στο αμέσως προηγούμενο τραγούδι (“Σονέττο 47”):⁶⁸ το πιάνο εισάγει εν πρώτοις ένα σταθερό συνοδευτικό υπόβαθρο στα μ. 12-13 και η φωνή εκφέρει κατόπιν την πρώτη στροφή του ποιήματος με συμμετρικά μελωδικά τόξα και συμβατικές δομικές αλλά και απέριττες αρμονικές επιλογές: στην προκειμένη μάλιστα περίπτωση, οι δύο παρεμφερείς τετράμετρες φράσεις των μ. 14-17 και 18-21 (από μετρική άρση προς θέση) διαμορφώνουν από κοινού μία τυπική μετατροπική περίοδο, αφού η πρώτη εξ αυτών οδηγείται με στοιχειώδη αρμονική κίνηση σε μία ατελή πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ η δεύτερη στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και την επικυρώνει με μία ανάλογη αλλά πληρέστερη και εν τέλει πιο ισχυρή πτωτική διαδικασία (Λα-ύφεση-μείζων: $I - IV^6 = Mi$ -ύφεση-μείζων: VI^6/ii , $V^6/ii - V\sharp/ii$, $ii^6 - ii^{\sharp6}$, $V^{\sharp9} - I$). Μία άλλη μικρή διαφορά ανάμεσα στα δύο τελευταία “σονέττα” (47 και 123) έγκειται επίσης στο ότι η μελωδική κατάληξη της δεύτερης φράσεως επαναλαμβάνεται εδώ μονάχα ως απόηχος από το πιάνο, προεκτείνοντας την τελευταία πτώση και διαμορφώνοντας ένα σύντομο ιντερλούδίο (στα μ. 22-23) πριν την μελοποίηση της επόμενης ποιητικής στροφής. Κατά τα άλλα όμως, η εξέλιξη του “Σονέττου 123” εξακολουθεί δομικά να βαδίζει στα ίχνη του προηγούμενου (47), στον βαθμό που οι στίχοι 5, 6 και 7-8 του ποιήματος αντιστοιχούν σε φράσεις, οι οποίες – εξυφαίνοντας και εν τέλει ρευστοποιώντας το βασικό μελωδικό και μοτιβικό υλικό – απομακρύνονται όλο και περισσότερο από την τονικότητα αναφοράς, ξεκινώντας από την περιοχή της σχετικής της υποδεσπόζουσας (μ. 24-25: ατελής πτώση στην σι-ύφεση-ελάσσονα) και την αντιθετική της τελευταίας (μ. 26-27: τέλεια πτώση στην Σολ-ύφεση-μείζονα), και καταλήγοντας μέσω της ομώνυμης ελάσσονος της κύριας τονικότητας στην δική της αντιθετική (μ. 28-35, με άρση: λα-ύφεση-ελάσσων: VII , $V\sharp/v - v\sharp$ [χωρίς λύση στην 3η], $V^{11}_{\sharp}/v - V^6/v$, $V\sharp/v - ii\sharp$, $V^7 - iii\sharp/V$, $V^2 - Mi$ -μείζων: $vii\sharp/V$, $I\sharp - V^7$ και I με πρόεκταση και στο επόμενο μέτρο).⁶⁹ Παρατηρούμε, επομένως, ότι ακόμη και ο τονικός σχεδιασμός των “σονέττων” 123 και 47 παραμένει πολύ παρεμφερής μέχρι ένα σημείο ($i - V - ii - VI/ii$ έναντι $i - iii - ii - [VI/ii]$, αντίστοιχα), αλλά μετά το χαρακτηριστικό πέρασμα (εν είδει παροδικής μετατροπίας ή απλής τονικοποίησης) από την σχετική της υποδεσπόζουσας στην αντιθετική της, που είναι βεβαίως ταυτόσημη και με την σχετική της δεσπόζουσας της ομώνυμης ελάσσονος (VII/i), η μετατροπική πορεία του “Σονέττου 123” καταλήγει μονάχα έναν τόνο χαμηλότερα (στην VI/i) αντί για δύο

⁶⁷ Πρβλ. και την διεξοδική ανάλυση του Brett (ό.π., σ. 120-123 και 124) εφ’ όλης της εισαγωγής (υπό την επουσιωδώς παρηλλαγμένη μορφή της στην δεύτερη πιανιστική εκδοχή του “Σονέττου 123”).

⁶⁸ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 43· Brett, ό.π., σ. 123-124.

⁶⁹ Πρβλ. επίσης Brett, ό.π., σ. 124-129.

(όπως συμβαίνει στο “Σονέττο 47”), ακολουθώντας σε γενικές γραμμές την ίδια τονική πλοκή με την κατάληξη του ρετσιτατίβου στο “Σονέττο 104”! Έτσι, το “Σονέττο 123” δεν απομακρύνεται τόσο πολύ από την τονικότητα αναφοράς όσο το “Σονέττο 47” στο αντίστοιχο σημείο της εξέλιξής του, παραπέμποντας περισσότερο στις εγγύτερες μακροδομικές τονικές σχέσεις που διέπουν και το “Σονέττο 104” καθ’ ολοκληρίαν.⁷⁰

Ωστόσο, τις υπερβαίνει τελικά κατά τι, όταν αμέσως μετά την Μι-μείζονα εμφανίζεται αδιαμεσολάβητα η Ντο-μείζων, ως αντιθετική της ομώνυμής της⁷¹ αλλά και διαμορφώνοντας μία σχέση τρίτης τρίτου βαθμού προς την κεντρική τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος, αφού αποτελεί την ομώνυμη της αντιθετικής της (III) – η οποία στα δύο προηγούμενα “σονέττα” (104 και 47) παρουσιαζόταν μονάχα ως μεμονωμένη συγχορδία και όχι ως αυτοτελές τονικό πεδίο στον ευρύτερο μακροδομικό σχεδιασμό. Παράλληλα, η επέκταση της Ντο-μείζονος στα μ. 36-40 εν είδει ισοκράτη προσλαμβάνει την μορφή μιας αποκλειστικά πιανιστικής αναδρομής στην βασική θεματική ιδέα της “άριας” (πρβλ. μ. 14-17), που δεν διαφέρει σε τίποτε επί της ουσίας από το ενδιάμεσο *ritornello* που επισημάνθηκε και στο “Σονέττο 47” (μ. 34-37).⁷² Την ίδια στιγμή, όμως, μοιάζει να σχετίζεται και με τα μ. 63-68 του ίδιου, αφού από αρμονικής επόψεως δίνει το έναυσμα για την τελική επιστροφή στον άμεσο περίγυρο της κύριας τονικότητας. Η διαδικασία αυτή συμπίπτει με την μελοποίηση του ένατου στίχου του ποιήματος στα μ. 41-47, όπου η Ντο-μείζων παραχωρεί την θέση της στην ομώνυμή της ελάσσονα και αυτή εκλαμβάνεται εν συνεχεία ως σχετική στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Μι-ύφεση-μείζονα, για την πραγματοποίηση μίας πλάγιας πτώσεως (vi, iv⁶, iv, I) που είναι σχεδόν ταυτόσημη με εκείνη των μ. 76-79 στο “Σονέττο 104”. Έτσι, η μελοποίηση των δύο επόμενων στίχων της τρίτης στροφής του ποιήματος, από την άρση για το μ. 48 έως το μ. 54, δεν σηματοδοτεί παρά την μετατροπή της Μι-ύφεση-μείζονος από τονική σε ενεργή δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, που επεκτείνεται εδώ εν είδει ισοκράτη, επί του οποίου αναπτύσσεται το μοτίβο των μ. 15b-16a της βασικής θεματικής ιδέας της “άριας”, ενώ γίνεται χρήση και των – ήδη γνώριμων από τα δύο άλλα “σονέττα” – “απροσδόκητων” ή “απατηλών” αρμονικών συνδέσεων vii[♯]/ii – V⁷ (βλ. ειδικότερα τα μ. 51-52 με άρση).⁷³

Το σύντομο πιανιστικό ιντερλούδιο των μ. 55-56, παρ’ ότι ανατρέχει στην έναρξη της βασικής θεματικής ιδέας της “άριας” και δη στην αρχική τονική της βάση, είναι δύσκολο να θεωρηθεί πως αποτελεί ένα ακόμη *ritornello* στην πραγματικότητα, επαναλαμβάνεται αμέσως μετά από την φωνή και μάλιστα σε δύο παραλλάγματα,⁷⁴ οπότε θα μπορούσε κάλλιστα να αντιμετωπισθεί ως η αφετηρία μιας καταληκτικής ενότητας (coda), όπου η επικεφαλής θεματική ιδέα διαλύεται σταδιακά υπό την μορφή

⁷⁰ Και ο Brett (ό.π., σ. 147) επισημαίνει την εξόχως παραδοσιακή σύλληψη του συνολικού τονικού υποβάθρου του “Σονέττου 123”, χωρίς πάντως να προβαίνει σε συγκρίσεις με τα άλλα δύο “σονέττα” της συλλογής.

⁷¹ Πρβλ. van der Merwe, ό.π., σ. 50· Levy, ό.π., σ. 43.

⁷² Απεναντίας, η αντιμετώπιση του εν λόγω χωρίου ως σημείου έναρξης μίας μεσαίας αντιθετικής ενότητας (η κατάληξη της οποίας τοποθετείται, μάλλον άστοχα, στο μ. 61) στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τριμερούς μορφής (A B A’), όπως υποστηρίζει ο van der Merwe (ό.π., σ. 50), στερείται πειστικής αιτιολόγησης και είναι ενδεικτική μιας εσφαλμένης απόπειρας αναγωγής του τραγουδιού σε μορφολογικά πρότυπα που αφορούν πρωτίστως την ενόργανη παρά την φωνητική μουσική. Πρβλ. αντίστοιχα Rederpenning (ό.π., σ. 92) και Hamad (ό.π., σ. 86), αν και με την διαφορά ότι στην προκειμένη περίπτωση η υποτιθέμενη μεσαία μακροδομική ενότητα εκτείνεται ευλογοφανέστερα έως το μ. 54. Από την άλλη πλευρά, ο Irwin (ό.π., σ. 108-109) αντιλαμβάνεται αυτήν την θεματική αναδρομή ως μέσο κυκλικής αποπεράτωσης της πρώτης ενότητας του τραγουδιού, βασιζόμενος υπέρ το δέον στην δομή του ποιήματος.

⁷³ Πρβλ. εν γένει και Brett, ό.π., σ. 129-132.

⁷⁴ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 44.

μιας ολοένα και πιο μακρινής ανάμνησης, όπως υποδηλώνουν άλλωστε τόσο η προϊούσα αρμονική απομάκρυνση από την τονική όσο και η διαδικασία της αποσπασματοποίησης στα μ. 57-58 / 59-60 και 61 (Λα-ύφεση-μείζων: $V^7/IV - IV\frac{1}{2}, I, V^2/IV - IV^6 [= VI^6/vi], V^6/vi, vi\frac{1}{2}/ii$). Κατ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται βεβαίως ένα τέλμα, που είναι εξόχως αντιπροσωπευτικό της ποιητικής εικόνας των δύο πρώτων στίχων της τέταρτης και τελευταίας στροφής του σονέττου του Πετράρχη! Από εκεί και πέρα, ο τελευταίος στίχος μελοποιείται με μία απροκάλυπτη αναδρομή στην εισαγωγή του τραγουδιού,⁷⁵ περίπου ανάλογη εκείνων που παρατηρήθηκαν και στα δύο άλλα "σονέττα" του Liszt, αν και στην προκειμένη περίπτωση είναι τα πρώτα μέτρα της εισαγωγής αυτά που ανακαλούνται στα μ. 62-66a,⁷⁶ ώστε να αποτελέσουν πλέον το εφελτήριο μιας ολοκληρωμένης πτωτικής διαδικασίας προς επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 66-69 ($vii^{o7}/V, V\frac{9}{4}, V^7, I$). Επιπλέον, η πτώση αυτή προεκτείνεται με ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο στον πιανιστικό επίλογο των μ. 70-77 (με άρση), ο οποίος ξεκινά με την μορφή ενός ισοκράτη ευθέως ανάλογου εκείνου των μ. 48 κ.εξ. (με άρση), όμως η αρμονική του πορεία οδηγεί μέσω της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (στο μ. 72) στην σχετική της (VI^6/i), που με την προσθήκη μίας μικρής εβδόμης μετατρέπεται σχεδόν ακαριαία σε μία συγχορδία εξόχως αμφίσημη: πρόκειται για μία αλλοιωμένη εκδοχή της διπλής δεσπόζουσας ($vii^{o\frac{5}{3}b}/V$)⁷⁷ ή, ενδεχομένως, για την παρενθετική δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης ($V\frac{6}{II_N}$), η οποία όμως, έπειτα από την αδιαμεσολάβητη επέκτασή της στα μ. 73-74, επιλύει δύο φορές απροσδόκητα την αρμονική της ένταση στην συγχορδία της τονικής, η οποία προσέτι εμπλουτίζεται μελωδικά με κατιούσες επερείσεις προς την επιπρόσθετη έκτη (στα μ. 75a και 76a) αλλά και την επιπρόσθετη εβδόμη της (στο μ. 76b), μέχρις ότου άρει και την ύστατη διαφωνία που δημιουργείται στο εσωτερικό της μόλις στην κατάληξη του τελευταίου μέτρου του κομματιού!⁷⁸ Σε αυτό λοιπόν το σημείο, ο Liszt επινοεί άλλη μία μοναδική αρμονική διαδοχή, με την "απροσδόκητη" λύση μίας συγχορδίας παρενθετικής δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης απευθείας στην συγχορδία της τονικής (έστω και στο πλαίσιο της καταληκτικής προεκτάσεως αυτής της τελευταίας εν είδει ισοκράτη),⁷⁹ προκειμένου να αποδώσει την υπερβατική, σχεδόν απόκοσμη εικόνα που αφήνει πίσω της η ολοκλήρωση του ποιητικού λόγου.⁸⁰

⁷⁵ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 45· Irwin, ό.π., σ. 114-115.

⁷⁶ Πρβλ. Redepinning, ό.π., σ. 94.

⁷⁷ Σε αυτήν την ερμηνεία αναφέρεται κατ' ουσίαν και η Ray (ό.π., σ. 67), αντιμετωπίζοντας την εν λόγω συγχορδία ως αυξημένης έκτης, δηλαδή ως εάν ήταν σε πρώτη - και όχι σε δεύτερη - αναστροφή.

⁷⁸ Πρβλ. και τις ανάλογες αναλυτικές επισημάνσεις του Brett (ό.π., σ. 133-138) εφ' όλης της τελικής ενότητας του κομματιού.

⁷⁹ Αυτή η εναρμόνια λύση μίας συγχορδίας μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή, μέσω της διατήρησης της τρίτης της ως κοινού φθόγγου στην γραμμή του μπάσσου ώστε να καταστεί θεμέλιος της επόμενης συγχορδίας και βηματικών διαδοχών ημιτονίου στις τρεις υπερκείμενες φωνές, ανάγεται εμφανέστατα στην τυπική σύνδεση μίας "γερμανικής" συγχορδίας αυξημένης έκτης με το πτωτικό έξι-τέσσερα στον μείζονα τρόπο ($vii\frac{1}{2}/V - I\frac{1}{2}$), αλλά με αμφότερες τις συγχορδίες ευρισκόμενες σε διαφορετική κατάσταση-αναστροφή από την συνήθη, γεγονός που αποξενώνει ολότελα την συγκεκριμένη αρμονική διαδοχή από τα παραδοσιακά της συμφραζόμενα. Δεν αποτελεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι η δυνατότητα αυτή απουσιάζει ακόμη και από την συστηματική διερεύνηση των διευρυσμένων δυνατοτήτων λύσεως μίας συγχορδίας μεθ' εβδόμης που καταθέτει ο Carl Friedrich Weitzmann στο κλείσιμο της μελέτης του *Geschichte des Septimen-Akkordes*, J. Guttentag - T. Trautwein, Berlin 1854, σ. 21-23 (πρβλ. επίσης: Weitzmann, *Der verminderte Septimenakkord*, ό.π., σ. 31-32).

⁸⁰ Πρβλ. γενικότερα van der Merwe (ό.π., σ. 50) αλλά και Levy (ό.π., σ. 45).

Όπως διαπιστώνεται, η μορφή και των τριών τραγουδιών είναι κατά το μάλλον ή ήττον ελεύθερη, αφού το αρχέτυπο της στροφικής ασματικής δομής μόλις που διακρίνεται σε κάποια (καίρια) σημεία της εξέλιξής τους, ενίοτε σε συνδυασμό και με νύξεις της αρχής του *ritornello*. Φυσικά, αυτή η κατασκευαστική ελευθερία συμβάλλει στην λεπτομερέστερη απόδοση του ποιητικού περιεχομένου και συνάδει, ούτως ή άλλως, με την γενικότερη εξέλιξη του έντεχνου τραγουδιού κατά τις πρώτες δεκαετίες του μουσικού ρομαντισμού. Στην περίπτωση όμως των μεταγραφών για πιάνο, οι οποίες απέφεραν μία σειρά από “τραγούδια χωρίς λόγια” υπό την κυριολεκτικότερη σημασία της έννοιας αυτής,⁸¹ ο Liszt όφειλε να προσδώσει στα κομμάτια αυτά μια μορφή περισσότερο κατάλληλη και συμβατή με την φύση της ενόργανης μουσικής. Είναι λοιπόν αξιοθαύμαστο το γεγονός ότι ο στόχος αυτός επετεύχθη χωρίς να επέλθουν δραστικές μεταβολές στην αρχική φωνητική εκδοχή των τριών “σονέττων”,⁸² αφού ο συνθέτης στηρίχθηκε επί της ουσίας στην ευέλικτη αλλά και επαρκώς συνεκτική *σπειροειδή μορφή*,⁸³ την οποίαν έμελλε άλλωστε να αξιοποιήσει ευρύτατα και στο μεταγενέστερο έργο του.

Η προφανέστερη δομική αλλαγή έγκειται στην αντικατάσταση του εναρκτήριου ρετσιτατίβου του “Σονέττου 104” καθ’ ολοκληρίαν από μία νέα εισαγωγική ενότητα, αφού ο Liszt διέβλεψε ορθώς ότι η μεταγραφή του δραματικού και γεμάτου ένταση ρετσιτατίβου του τραγουδιού δεν θα μπορούσε να φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη ούτε ταιριαστή σε ένα πιανιστικό κομμάτι *en είδει νυκτερινού*,⁸⁴ όπως ο ίδιος προσδιόριζε ειδικότερα αυτές τις μεταγραφές των *Τριών σονέττων του Πετράρχη* σε επιστολή του.⁸⁵ Αντίθετα, αυτή η καινούργια αργή εισαγωγή (*Introduzione: Andante con moto*, μ. 1-21) λειτουργεί κατά τρόπον αντίστοιχο στην νέα ενόργανη σύνθεση – η οποία πλέον μεταφέρεται στην τονικότητα της Μι-μείζονος – με το φωνητικό ρετσιτατίβο στο τραγούδι, ενώ παράλληλα έρχεται να ενισχύσει σημαντικά την θεματική αλλά και την αρμονική συνοχή του συνολικού κομματιού: αφ’ ενός, το κυρίαρχο μοτίβο που αναπτύσσεται σε όλη την έκταση της αργής εισαγωγής προέρχεται από το αρχικά τελειώς απομονωμένο πέρασμα του πιανιστικού ιντερλουδίου των μ. 60-61 της πρωτότυπης φωνητικής εκδοχής⁸⁶ και, αφ’ ετέρου, η αρμονική εξέλιξη του πρώτου εκ των δύο τμημάτων της καινούργιας αυτής εισαγωγής δεν παραλείπει να αξιοποιήσει

⁸¹ Όπως γενικότερα επισημαίνει η Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 169), ο Liszt επέμενε οι μεταγραφές τραγουδιών του Schubert και άλλων συνθετών που έκανε ο ίδιος για πιάνο να κυκλοφορούν πάντοτε συνοδευόμενες από το αρχικά μελοποιημένο ποιητικό κείμενο. Η στάση αυτή μαρτυρεί την σημασία που προσέδιδε στην σύνδεση της μουσικής με το κείμενο, ακόμη κι αν η παρουσία του τελευταίου καθίστατο εν προκειμένω μόνον έμμεση στην μουσική εκτέλεση χωρίς την συμμετοχή ενός τραγουδιστή.

⁸² Πρβλ. επίσης van der Merwe (ό.π., σ. 24) και Cinnamon (ό.π., σ. 4).

⁸³ Για την παρθενική θεωρητική πραγμάτευση και τα χαρακτηριστικά της μορφής αυτής, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Ο Anton Reicha και η πρώτη συστηματοποίηση των μουσικών μορφών στον 19ο αιώνα”, *Πολυφωνία* 33-34, Κουλτούρα, Αθήνα 2019, σ. 85-120: 118-119. Πρβλ. περαιτέρω 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. 611-614 (“rotational form”). Οι Cinnamon (ό.π., σ. 4) και Andrew Fowler (“Franz Liszt’s *Petrarch sonnets*: The persistent poetic problem”, *Indiana Theory Review* 7/2, 1986, σ. 48-68: 49) αναφέρονται επί της ουσίας στην ίδια μορφή υπό τον όρο “τροποποιημένη στροφική μορφή”, ενώ ο Brett (ό.π., σ. 81, 119 και 155) κάνει απλώς λόγο για “στροφική μορφή”, επικαλούμενος ενίοτε συμπληρωματικά και την έννοια των παραλλαγών (στο ίδιο, σ. 198 και 199).

⁸⁴ Πρβλ. Brett, ό.π., σ. 222.

⁸⁵ Η σχετική αναφορά (“[...] très librement transcrits pour Piano, en guise de Nocturnes”) ανιχνεύεται σε επιστολή του Liszt προς την Marie d’Agoult με ημερομηνία 18 Οκτωβρίου 1846· βλ. το πρωτότυπο παράθεμα στο: Dalmonte, ό.π., σ. 181.

⁸⁶ Πρβλ. van der Merwe, ό.π., σ. 39· Neumayer, ό.π., σ. 4.

προοιμιακά με κάποια – έστω και παροδική – έμφαση (στα μ. 8 και 9) την χαρακτηριστική αρμονική οντότητα της αυξημένης συγχορδίας, η οποία δεσπάζει εν συνεχεία στην βασική θεματική ιδέα του κομματιού. Από την άλλη πλευρά, βέβαια, ο συνολικός τονικός σχεδιασμός της εισαγωγικής ενότητας της πιανιστικής αυτής μεταγραφής του “Σονέττου 104” παρουσιάζεται οπωσδήποτε απλούστερος σε σχέση με εκείνον του παλαιότερου φωνητικού ρετσιτατίβου,⁸⁷ όσο κι αν ειδικά στην έναρξή του εξελίσσεται κατά τρόπον εξίσου απροσδιόριστο τονικά αλλά και αρμονικώς δαιδαλώδη.⁸⁸

Παρ’ όλα αυτά, η ουσιωδέστερη δομική μεταβολή σχετίζεται εν προκειμένω με την αναμόρφωση των επιμέρους τμημάτων και ενοτήτων της άριας προκειμένου να προσαρμοσθούν στις ανάγκες της συγκρότησης μιας ενόργανης σπειροειδούς μορφής.⁸⁹ Πιο συγκεκριμένα, από το εισαγωγικό πιανιστικό τμήμα της άριας (τα μ. 37-44 της φωνητικής εκδοχής) προέκυψε μία ευρύτερη πρώτη ενότητα στην πιανιστική μεταγραφή, όπου, πέραν του βασικού θέματος των μ. 22-29, περιλαμβάνεται πλέον και μία δευτερεύουσα επέκτασή του στα μ. 30-35,⁹⁰ τα οποία είναι παράγωγα των μ. 53 κ.εξ. της αρχικής εκδοχής και μέσω της χαρακτηριστικής αρμονικής τους αμφιταλάντευσης μεταξύ III και ii⁷ (ή V/vi και iv⁷/vi) οδηγούν την παρούσα πρότυπη θεματική διαδοχή σε ένα ασθενές κλείσιμο στην δεσπάζουσα της κύριας τονικότητας (εν είδει μισής πτώσεως).⁹¹ Χάρη λοιπόν σε αυτήν την προσθήκη, η ελαφρώς παρηλλαγμένη μεταφορά των μ. 45-61 του τραγουδιού στα αντίστοιχα μ. 36-52 της πιανιστικής εκδοχής του “σονέττου” γίνεται αντιληπτή ως μία δεύτερη θεματική ανακύκλιση, η οποία διευρύνει κατά τι την αμέσως προηγούμενη και παράλληλα την οδηγεί πιο μακριά από τονικής επόψεως, στην τονικότητα της σχετικής της δεσπάζουσας,⁹² ενώ και το αλλοτινό

⁸⁷ Πρβλ. εν προκειμένω Ray, ό.π., σ. 72-73, με ειδικότερη αναφορά στην επιβράδυνση του αρμονικού ρυθμού.

⁸⁸ Η αλυσιδωτή διαδοχή παράλληλων συγχορδιών έκτης (vii⁶ – i⁶ – III⁶ – ii⁶ – III⁶ – v⁶ – iv⁶ – v⁶, VII⁶ – VI⁶ – v⁶ – iv⁶ – III⁶, ii⁶ – vii²/V) πάνω από τον ισοκράτη επί της δεσπάζουσας αρχικά της μι-ελάσσονος και κατόπιν της φα-ελάσσονος στα μ. 1-4a και 4b-7a, αντίστοιχα, διασπάται στα ακόλουθα μ. 7b-10a πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπάζουσας αλλά και της επιδεσπάζουσας της φα-δύση-ελάσσονος (vii⁶ – i⁶ – III⁶ – vii⁶ – III⁶ – III⁶ – vii και vii⁶ – III⁶ – III⁶ – vii – III⁶, vii² – vii⁶/V), προτού η προϊούσα αποσπασματοποίηση αλλά και η επιταχυνόμενη χρωματική άνοδος του μπάσσου στραφούν προς το περιβάλλον της σι-ελάσσονος και οδηγήσουν σε μία ατελή πτωτική κατάληξη σε αυτήν στα μ. 10b-13a (= V⁷/VI – vii⁶-5/iv, II⁶-3, V⁹-8 και I). Αξιοπρόσεκτη, επίσης, είναι η αποφυγή οιασδήποτε σύμπτωσης της γραμμής του μπάσσου τόσο με τις μετρικές θέσεις όσο και με την εξύφανση της μελωδικής γραμμής, η οποία επιτείνει την ρευστότητα της φραστικής δομής σε αυτό το εναρκτήριο εισαγωγικό τμήμα, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Rosen, ό.π., σ. 518-519. Έπειτα, στο δεύτερο τμήμα της παρούσας εισαγωγής (μ. 13-21), η Σι-μείζων τονικοποιείται απλώς και επεκτείνεται ως ενεργή δεσπάζουσα της τονικότητας αναφοράς της Μι-μείζονος.

⁸⁹ Η παράδοξη περιγραφή της μορφής του κομματιού αυτού ως «μονοθεματικό ρόντο, με επωδούς αλλά χωρίς επεισόδια» εκ μέρους του Nowik (ό.π., σ. 50) φανερώνει, στην πραγματικότητα, πόσο δύσκολο – αν όχι τελείως ανέφικτο – είναι να αντιμετωπισθεί και να αποδοθεί επαρκώς η νέα σπειροειδής μορφή του 19ου αιώνα με παλαιότερους όρους.

⁹⁰ Ο van der Merwe (ό.π., σ. 39) δεν φαίνεται διόλου να συνειδητοποιεί τον ουσιαστικότατο δομικό ρόλο που επιτελούν τα επιπρόσθετα αυτά μέτρα, τα οποία αντιμετωπίζει τελείως ισότιμα με άλλες ήσσονος σημασίας παρεμβάσεις του συνθέτη, όπως κάποια εμβόλιμα περάσματα εν είδει καντέντσας, μερικούς μελωδικούς καλλωπισμούς ή την αντιστικτική πύκνωση της υφής σε ορισμένα άλλα σημεία της πιανιστικής αυτής μεταγραφής.

⁹¹ Πρβλ. Brett, ό.π., σ. 165-166, 221 και 222. Η αντίθετη υπόθεση του Rosen (ό.π., σ. 521, περαιτέρω δε σ. 517 και 526), ότι το τμήμα αυτό υπήρχε εξ αρχής στο τραγούδι, σε μία δήθεν χαμένη σήμερα πρωταρχική εκδοχή του, είναι τελείως αβάσιμη: η μελωδία των μ. 30-35 της παρούσας πιανιστικής εκδοχής είναι πολύ σύντομη ώστε να μπορεί να προσαρμοσθεί καθ’ οιονδήποτε τρόπο στους δύο τελευταίους στίχους της πρώτης ποιητικής στροφής, παρά τις περί του αντιθέτου διαβεβαιώσεις (οι οποίες, εξ άλλου, δεν συνοδεύονται ούτε από μια στοιχειώδη, έστω, απόπειρα πραγματολογικής τεκμηρίωσης) του Rosen!

⁹² Η μετατροπή προς αυτήν πραγματοποιείται κατά τρόπον ολίγον τι απλούστερο και ευθύτερο (μ. 44-51: Μι-μείζων: III [ή V/vi], ii⁷ [ή iv⁷/vi], III, ii⁷ – V⁷/V, σολ-δύση-ελάσσων: V⁶, i – ii⁶, i⁶ – V¹³, i) σε

ιντερλούδιο των μ. 60-61 του τραγουδιού αφομοιώνεται πλήρως στην νέα σπειροειδή μορφή με την λειτουργία ενός σύντομου συνδετικού περάσματος (που ανατρέχει πλέον και στο υλικό της αργής εισαγωγής) από την παρούσα προς την επόμενη ενότητα. Αυτή η τελευταία καθίσταται βεβαίως ακόμη μεγαλύτερη από τις δύο προηγούμενες (μ. 53-84a),⁹³ αφού αντιστοιχεί στην μελοποίηση των δύο τελευταίων στροφών του ποιήματος στην αρχική φωνητική εκδοχή (μ. 62-97a) και εν προκειμένω επεκτείνει στο έπακρον την δεδομένη θεματική διαδοχή, ξεκινώντας και πάλι από το οκτάμετρο βασικό θέμα στην κύρια τονικότητα (μ. 53-60) και προβαίνοντας ακολούθως σε εκτενή ανάπτυξη του υλικού του,⁹⁴ που εν πρώτοις στρέφεται προς την σχετική της ομώνυμης και κατόπιν οπισθοχωρεί μέσω της ομώνυμης ελάσσονος προς την αρχική τονικότητα (στα μ. 61-68⁹⁵ και 69-79⁹⁶), προκειμένου τελικά να ολοκληρωθεί με τα απομεινάρια της αναδρομής στο εναρκτήριο ρετσιτατίβο⁹⁷ αλλά και με την οριστική πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς που εμπεριέχονταν στην φωνητική εκδοχή (στα μ. 80-84a).⁹⁸ Τέλος, τα μ. 84-96 διαμορφώνουν μία coda στην πιανιστική εκδοχή,⁹⁹ επιφέροντας μικρές αναπροσαρμογές στην αντίστοιχη κατακλείδα του προγενέστερου τραγουδιού¹⁰⁰ και αναδεικνύοντας έξοχα την χαρακτηριστική αυξημένη συγχορδία ακόμη και κατά την καταληκτική προέκταση της τονικής, αφού η συγχορδία της VI^{5#}/i αντικαθιστά πλέον εκείνη της III στο προτελευταίο μέτρο του κομματιού!¹⁰¹ Διαπιστώνουμε επομένως ότι οι λεπτές παρεμβάσεις του Liszt επί της πρωτότυπης φωνητικής εκδοχής προσδίδουν στην πιανιστική μεταγραφή πολύ μεγαλύτερη δομική αλλά και αρμονική συνοχή, που της επιτρέπουν να αποτελέσει “ιδίω δικαιώματι” ένα κομμάτι χαρακτήρας για πιάνο, παρά την φωνητική του προέλευση και έχοντας εξισορροπήσει θαυμάσια εν τω μεταξύ την απώλεια του ποιητικού κειμένου.

Την ίδια σπειροειδή μορφή, τριών ενοτήτων που πλαισιώνονται από εισαγωγή και coda, προσλαμβάνει και η μεταγραφή για πιάνο του “Σονέττου 47”, σε μεταφορά στην τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος. Στην προκειμένη, μάλιστα, περίπτωση απαιτήθηκαν ελάχιστες δομικές αναπροσαρμογές,¹⁰² αφού η πρότυπη φωνητική μορφή παρείχε ήδη όλα τα απαραίτητα στοιχεία προς τον σκοπό αυτόν, με τις τακτικές της αναδρομές στο

σύγκριση με το αντίστοιχο χωρίο της αρχικής φωνητικής εκδοχής (μ. 53-60· πρβλ. την υποσημείωση 32 στο παρόν κείμενο). Πρβλ. επίσης Neumayer (ό.π., σ. 14), Rosen (ό.π., σ. 526) και Brett (ό.π., σ. 200).

⁹³ Πρβλ. εν μέρει και Brett, ό.π., σ. 200 και 209-210.

⁹⁴ Πρβλ. Neumayer, ό.π., σ. 18.

⁹⁵ Σε σχέση με τα ανάλογα μ. 70-79 της αρχικής φωνητικής εκδοχής, πέρα από ορισμένες επουσιώδεις αρμονικές απλουστεύσεις θα πρέπει εδώ να επισημανθεί πρωτίστως η συρρίκνωση των διμέτρων 76-77 και 78-79 στα μέτρα 67 και 68 αντίστοιχα, δια της οποίας η συνολική δομή του παρόντος χωρίου καθίσταται απολύτως συμμετρική (4+4 μέτρα).

⁹⁶ Και εδώ, παρ' ότι φαινομενικά διατηρείται η ίδια έκταση μεταξύ της πρωτότυπης φωνητικής παρτιτούρας και της πιανιστικής της μεταγραφής, ο Liszt προβαίνει σε μερικές εσωτερικές αναδομήσεις: τα μ. 73-74 της πιανιστικής εκδοχής δεν επαναλαμβάνονται (όπως συμβαίνει στα αντίστοιχα μ. 84-85 / 86-87 της φωνητικής εκδοχής), ενώ το ελεύθερο φωνητικό πέρασμα του μ. 90 καταγράφεται σε τρία διαδοχικά μέτρα στην πιανιστική μεταγραφή (μ. 77-79) και η κατάληξή του εναρμονίζεται με τρίφωνες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή, ανακαλώντας έτσι κυκλικά την αργή εισαγωγή (πρβλ. εν προκειμένω την υποσημείωση 88, λίγο παραπάνω)!

⁹⁷ Πρβλ. van der Merwe, ό.π., σ. 40· Neumayer, ό.π., σ. 7 και 18· Baron, ό.π., σ. 89· Rosen, ό.π., σ. 526.

⁹⁸ Τα μέτρα αυτά αντιστοιχούν στα μ. 91-97a του τραγουδιού, δίχως την επανάληψη του πρώτου διμέτρου στα μ. 93-94.

⁹⁹ Πρβλ. van der Merwe, ό.π., σ. 40· Rosen, ό.π., σ. 526, περαιτέρω δε σ. 527-528· Brett, ό.π., σ. 200.

¹⁰⁰ Πρόκειται, ειδικότερα, για την απαλοιφή του μ. 102 της φωνητικής εκδοχής αλλά και για την επέκταση της υποδεσπόζουσας από δύο σε τέσσερα μέτρα στο πλαίσιο της τελικής πλάγιας πτώσεως (πρβλ. τα μ. 104-108 του τραγουδιού με τα μ. 90-94 της μεταγραφής για πιάνο).

¹⁰¹ Πρβλ. Todd (ό.π., σ. 98), δευτερευόντως δε Brett (ό.π., σ. 170 και 171).

¹⁰² Για μian ανάλογη αντιπαραβολή της πιανιστικής μεταγραφής με το πρωτότυπο τραγούδι, βλ. Brett, ό.π., σ. 110-117.

βασικό θέμα της “άριας”. Έτσι, η εισαγωγή παρέμεινε περίπου αναλλοίωτη (μ. 1-8),¹⁰³ όπως και ολόκληρη η πρώτη ενότητα (μ. 9-31) που αντιστοιχεί στο σύνολο της μελοποίησης των δύο πρώτων στροφών του ποιήματος στην φωνητική εκδοχή, ενοποιώντας ιδανικά την σταδιακή ανάπτυξη του αρχικού θεματικού υλικού μέχρι το σημείο της μέγιστης απομάκρυνσης από την τονικότητα αναφοράς.¹⁰⁴ Πολύ περιορισμένες, επίσης, είναι οι αλλαγές που παρατηρούνται και στις δύο επόμενες μακροδομικές ενότητες της ενόργανης σπειροειδούς μορφής σε σχέση με την πρωτότυπη φωνητική εκδοχή του “σονέττου”, οι οποίες όμως εξυπηρετούν απόλυτα τις νέες δομικές ανάγκες: συγκεκριμένα, η δεύτερη ενότητα (μ. 32-56) ευθυγραμμίζεται στην έναρξή της με την πρώτη, αντικαθιστώντας το ενδιάμεσο *ritornello* των μ. 34-37 της φωνητικής εκδοχής με ένα εισαγωγικό μέτρο (πρβλ. τα μ. 9 και 32 με τις άρσεις τους στην πιανιστική μεταγραφή) αλλά και την αρμονική δομή των ακόλουθων μ. 38-43 του τραγουδιού, όπου η προηγούμενη πτώση επεκτεινόταν μέσω ενός αρραγούς ισοκράτη επί της τονικής, με αυτή των πρότυπων μ. 10-15 της πιανιστικής εκδοχής, η οποία επιτρέπει στα μ. 33-38 να πραγματοποιήσουν μία νέα τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα με δίμετρη προέκταση· ομοίως και τα μ. 57-62, στην έναρξη της τρίτης ενότητας (μ. 57-87) του πιανιστικού κομματιού, επικυρώνουν πτωτικά την Μι-μείζονα, αντί να προεκτείνουν απλώς – όπως τα αντίστοιχά τους μ. 63-68 της αρχικής φωνητικής εκδοχής – την αντίστοιχη Σι-μείζονα με έναν σχεδόν αδιάλειπτο ισοκράτη επί της τονικής. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, υπογραμμίζεται η κοινή θεματική *αλλά και αρμονική* αφετηρία των τριών ενότητων, παρ’ ότι τοποθετείται σε διαφορετική κάθε φορά τονική βάση, προτού η δεύτερη και η τρίτη ενότητα αποκλίνουν από την αρχική, παρουσιάζοντας σε ολόένα και μεγαλύτερη έκταση νέες αναπτύξεις του κύριου θεματικού υλικού¹⁰⁵ στην βάση των δεδομένων μελοποιήσεων της τρίτης και της τέταρτης ποιητικής στροφής, αντίστοιχα.¹⁰⁶

Μετά την ολοκλήρωση του συνολικού τονικού σχεδιασμού του κομματιού, το καταληκτικό *ritornello* της φωνητικής εκδοχής (μ. 93-96, με άρση) μετατρέπεται σε μία

¹⁰³ Ας σημειωθεί, εντούτοις, η εξομάλυνση της γραμμής του μπάσσου στα μ. 1-3 της πιανιστικής μεταγραφής με την αποκλειστικά καθοδική μελωδική της πορεία στην κόντρα οκτάβα: ΛΑ’ – ΣΟΛ-δίεση’ – ΦΑ’ – ΡΕ’, πριν από την επιστροφή της με ανιόν άλμα πέμπτης στον αρχικό φθόγγο (παράλληλα, απλουστεύεται εδώ κατά τι και η αρμονική πορεία δια της απαλοιφής της δεύτερης εκ των τεσσάρων συγχορδιών του μ. 3 της αρχικής φωνητικής εκδοχής). Επιπλέον, η (οπτική) εξάλειψη της τομής των μ. 6b-7a αλλά και η αποκοπή της τελικής πτώσεως στην θέση του μ. 10 του τραγουδιού έχουν ως αποτέλεσμα την συρρίκνωση του δεύτερου σκέλους της εισαγωγής σε άλλα τέσσερα μέτρα (μ. 5-8) στην πιανιστική μεταγραφή.

¹⁰⁴ Πέραν της συρρίκνωσης του εισαγωγικού πιανιστικού υποβάθρου από δύο μέτρα (πρβλ. τα μ. 10-11 του τραγουδιού) στο μ. 9 με άρση, δεν παρατηρείται άλλη ουσιαστική μεταβολή στην νέα εκδοχή του κομματιού για πιάνο.

¹⁰⁵ Πρβλ. εν μέρει A. Fowler (ό.π., σ. 49-50) και Nowik (ό.π., σ. 50).

¹⁰⁶ Αξιοπαρατήρητη είναι η υφολογική ομοιογένεια που προσδίδει στην εξέλιξη της δεύτερης ενότητας η επέκταση των δεξιοτεχνικών πιανιστικών περασμάτων από τα μ. 44-47 στα μ. 48-56· κατά τα άλλα, τα μ. 33-51 & 54-56 της πιανιστικής εκδοχής αντιστοιχούν στα μ. 38-56 & 60-62 της φωνητικής εκδοχής, οπότε η μοναδική μεταξύ τους διαφοροποίηση έγκειται στην δομική και αρμονική πύκνωση των μ. 52-53 (VI – iǰ, vii⁷/V στην ντο-δίεση-ελάσσονα), τα οποία αντικαθιστούν τα υφολογικώς παρεμφερή μ. 57-59 της πρωτότυπης εκδοχής. Επουσίωδεις είναι και οι διαφορές της τρίτης ενότητας του πιανιστικού κομματιού σε σχέση με το ανάλογο χωρίο του τραγουδιού: τα μ. 57-80 είναι αντίστοιχα των μ. 63-86a της αρχικής φωνητικής εκδοχής, όμως τα ακόλουθα μ. 81-84 ανάγονται πλέον ευθέως στα μ. 5-8 της εισαγωγής του τραγουδιού, καθώς αποκαθιστούν την ενδιάμεση γενική παύση-τομή και αγνοούν τις εσωτερικές επαναλήψεις των ανάλογων μ. 86b-90 της πρωτότυπης εκδοχής, ενώ το δίμετρο 85-86 πριν την τελική πτώση αποτελεί την πιανιστική μεταγραφή του εναλλακτικού φωνητικού περάσματος, που καταγράφεται ως “*ossia*” πάνω από το απλούστερο μ. 91 στην παρτιτούρα του τραγουδιού.

σύντομη coda στην μεταγραφή για πιάνο (μ. 88-92, με άρση), υφιστάμενο παράλληλα δύο ιδιαιτέρως εμφανείς τροποποιήσεις που αλλοιώνουν την τυπική πτωτική του κατάληξη και της προσδίδουν μία πολύ πιο έντονα νεωτεριστική διάσταση: αντί η λειτουργία της τονικής να επεκτείνεται με την ομώνυμη συγχορδία της αντιθετικής της (III) πριν την εμφάνιση της σχετικής της υποδεσπόζουσας που ενεργοποιούσε – πολύ φυσιολογικά – την αρμονική λειτουργία της προδεσπόζουσας στην αρχική εκδοχή, τώρα οι δύο προαναφερθείσες συγχορδίες αντιμετωπίζονται, με συνέπεια η πτωτική διαδικασία να διακόπτεται από μία γενική παύση-τομή στο δεύτερο ήμισυ του μ. 90 και η συγχορδία της III να εμφανίζεται ως αλλότριο στοιχείο πριν από την καταληκτική διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής στα μ. 91-92!¹⁰⁷ Έτσι, η αβίαστη ροή της παραδοσιακής πτωτικής διαδικασίας αίρεται και η ανοίκεια παρεμβολή της III σε αυτήν δύναται να ερμηνευθεί παντοιοτρόπως – α) ως υποκατάστατη συγχορδία της τονικής που αποπερατώνει αναπάντεχα την αντίστοιχη αρμονική λειτουργία (ακυρώνοντας την μόλις προ ολίγου υποδηλούμενη προδεσπόζουσα) για να οδηγήσει απευθείας σε αυτήν της δεσπόζουσας, β) ως καινοφανής τρόπος επέκτασης της λειτουργίας της προδεσπόζουσας με εστίαση στην αντιθετική συγχορδία της υποδεσπόζουσας στα μ. 89b-91a (vi [= iii/IV], ii⁷⁻⁶ [= iv⁷⁻⁶/vi], V/vi) ή ακόμη και γ) ως ένας όχι λιγότερο ρηξικέλευθος τρόπος έναρξης της λειτουργίας της δεσπόζουσας με την ομώνυμη συγχορδία της σχετικής της δεσπόζουσας – εφ' όσον βεβαίως υποτεθεί ότι η εν λόγω συγχορδία εξακολουθεί να μπορεί ή οφείλει εν πάση περιπτώσει να ενταχθεί σε ένα τέτοιο, *λειτουργικό* αρμονικό πλαίσιο κατανόησης.

Ούτε στην περίπτωση του “Σονέττου 123” χρειάσθηκαν δραστικές αλλαγές επί της πρωτότυπης φωνητικής σύνθεσης για την μετατροπή της σε ενόργανο κομμάτι χαρακτήρος¹⁰⁸ σε σπειροειδή μορφή,¹⁰⁹ το οποίο επιπλέον διατηρήθηκε και στην αρχική τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος. Η εισαγωγή του (μ. 1-14), βέβαια, παρουσιάζεται τώρα διευρυμένη στο εσωτερικό της και συγκεκριμένα στο σημείο της ενδιάμεσης τομής της, εξαιτίας της επέκτασης του μ. 7 του τραγουδιού σε τέσσερα μέτρα: ένα δεξιοτεχνικό πιανιστικό πέρασμα στο μ. 8 προεκτείνει μελωδικά την συγχορδία του προηγούμενου μέτρου (VI $\frac{4}{i}$), το οποίο αλυσιδοποιείται και στο μ. 9 επί της “γερμανικής” συγχορδίας αυξημένης έκτης που αρχικά εμφανιζόταν μόλις στην *άρση* για το επόμενο τετράμετρο, η οποία με την σειρά της αναπτύσσεται εν συνεχεία ως ξεχωριστή ρυθμικομελωδική χειρονομία καταλαμβάνοντας πλέον ένα ολόκληρο μέτρο (το μ. 10). Ακολούθως, η πρώτη μακροδομική ενότητα διαμορφώνεται στην βάση της μελοποίησης των δύο πρώτων ποιητικών στροφών της φωνητικής εκδοχής στα μ. 15-40 της πιανιστικής μεταγραφής: η ενοποίηση αυτή επιτυγχάνεται εν προκειμένω πολύ πειστικά δια της απαλοιφής και των δύο πτώσεων που διέθετε η αρχική θεματική περίοδος (αλλά και της πλήρους αφομοίωσης του σύντομου ιντερλουδίου των μ. 22-23 του τραγουδιού από τον άμεσο περίγυρό του),¹¹⁰ με αποτέλεσμα ο τονικός σχεδιασμός να επικεντρώνεται πλέον στις πιο απομακρυσμένες περιοχές της VII και ιδίως της VI

¹⁰⁷ Πρβλ. Brett, ό.π., σ. 95.

¹⁰⁸ Πρβλ. σε γενικές γραμμές van der Merwe (ό.π., σ. 51-52) και Brett (ό.π., σ. 147-152).

¹⁰⁹ Ο Nowik (ό.π., σ. 52-54) επιχειρεί στην προκειμένη περίπτωση έναν παραλληλισμό με την μορφή της σονάτας και μάλιστα με επιλεκτική αναφορά σε όρους της θεωρίας του Francesco Galeazzi από τα τέλη του 18ου αιώνα, οι οποίοι για την εποχή του Liszt, μισό αιώνα αργότερα, είναι τελείως ανεπίκαιροι! Κρίνω ανώφελο να αντιμετωπίσω εδώ κριτικά μία τόσο άστοχη, αναχρονιστική και – σε τελική ανάλυση – τελείως παράλογη τοποθέτηση.

¹¹⁰ Βλ. συγκεκριμένα την διατήρηση του ισοκράτη επί της τονικής ακόμη και στο μ. 19, καθώς και την αποσιώπηση της θεμελίου της τονικής της Mi-ύφεση-μείζονος στην γραμμή του μπάσσου στα μ. 24b αλλά και 25-26, που αφήνει αιωρούμενη, δίχως πτωτική επικύρωση, την στροφή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας.

της ομώνυμης ελάσσονος.¹¹¹ Κατ' αυτόν τον τρόπο, η δεύτερη ενότητα (μ. 41-59) λειτουργεί σχεδόν συμπληρωματικά προς την αμέσως προηγούμενη, αφού σε τονικό επίπεδο κινείται από την III προς την τονικότητα αναφοράς, επαναφέροντας ομοίως στο προσκήνιο το αρχικό θέμα και υποβάλλοντας προοδευτικά το υλικό του σε περαιτέρω ανάπτυξη.¹¹² Ωστόσο, η οριστική αποκατάσταση της κύριας τονικότητας λαμβάνει χώραν μόνο στην τρίτη και τελευταία ενότητα της μεταγραφής για πιάνο (μ. 60-80), η οποία προκύπτει – κατόπιν παράκαμψης του τελευταίου πιανιστικού ιντερλουδίου (μ. 55-56) – από την μελοποίηση της τελευταίας στροφής του ποιήματος (μ. 57-69) σε συνδυασμό με τον πιανιστικό επίλογο (μ. 70-77, με άρση) του τραγουδιού, επέχοντας μάλιστα διττή δομική λειτουργία, αφού συνιστά εν μέρει θεματική ανακύκλιση του υλικού των δύο προηγούμενων ενοτήτων και εν μέρει coda με αναδρομή και στην εισαγωγή του κομματιού. Συνεπώς, ενώ στις δύο άλλες μεταγραφές των “σονέττων” (104 και 47) για πιάνο η coda διαχωρίζεται σαφώς από την τελευταία μακροδομική ενότητα της σπειροειδούς μορφής, στην παρούσα περίπτωση κάτι τέτοιο είναι τελείως ανέφικτο για τονικούς αλλά και θεματικούς λόγους.

Η επόμενη φάση της επεξεργασίας των πιανιστικών μεταγραφών των *Τριών σονέττων του Πετράρχη* συμπίπτει, σε πολύ μεγάλο βαθμό, με την εγκατάλειψη της διεθνούς σταδιοδρομίας του Liszt ως δεξιοτέχνη πιανίστα και την εγκατάστασή του στην Βαϊμάρη, όπου ανέλαβε τα καθήκοντα του αρχιμουσικού της τοπικής αυλής από το 1848 έως το 1861. Οι τελικές εκδοχές των τριών αυτών κομματιών, που δημοσιεύθηκαν στον “ιταλικό” δεύτερο τόμο των *Ετών προσκυνήματος*, χαρακτηρίζονται λοιπόν από την αισθητή υποχώρηση του δεξιοτεχνικού τρόπου γραφής για το πιάνο αλλά, παράλληλα, και από μια σαφώς πιο εκλεπτυσμένη πιανιστική υφή.¹¹³ Φυσικά, η μορφή των “σονέττων-νυκτερινών” δεν άλλαξε και έτσι οι εκδοχές αυτές συνιστούν περισσότερο αναθεωρήσεις των αρχικών μεταγραφών για πιάνο. Έχει πάντως σημασία το γεγονός ότι οι αναθεωρήσεις αυτές γίνονται ενίοτε και προς την κατεύθυνση της αποκατάστασης ορισμένων χαρακτηριστικών των πρωτότυπων τραγουδιών αντί να επιχειρούν να χειραφετηθούν – ως κομμάτια ενόργανης μουσικής – σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό από τις φωνητικές τους καταβολές.

Ενδεικτική είναι η περίπτωση του – τοποθετημένου πλέον ως δεύτερου στην σειρά – “Σονέττου 104”, όπου ο Liszt προβαίνει σε μερική αποκατάσταση της αυθεντικής

¹¹¹ Τα μ. 15-30 ταυτίζονται ουσιαστικά με τα μ. 12-27 της αρχικής φωνητικής εκδοχής· αντίθετα, η τελευταία φράση αναδομείται και διευρύνεται κατά τι: το δίμετρο 31-32 επαναλαμβάνεται άμεσα στα μ. 33-34 στην πιανιστική εκδοχή (πρβλ. απεναντίας μόνο τα αντίστοιχα μ. 28-29 του τραγουδιού) πριν από την μεταγραφή των μ. 30-32 της αρχικής φωνητικής εκδοχής στα μ. 35-37 της πιανιστικής παρτιτούρας, ενώ τα μ. 38-39 και 40 της μεταγραφής για πιάνο συνιστούν διεύρυνση και συρρίκνωση, αντίστοιχα, των μ. 33 και 34-35 του τραγουδιού.

¹¹² Και εδώ οι δομικές μεταβολές είναι περιορισμένες και τελείως επουσιώδεις: τα μ. 41-52 και 53-56 της πιανιστικής εκδοχής ταυτίζονται με τα μ. 36-47 και 48-50 (με άρση) της φωνητικής εκδοχής (δια της μετατροπής της άρσεως δύο χρόνων για το μ. 48 του τραγουδιού σε ένα ξεχωριστό μέτρο 2/4 που εμφιλοχωρεί στην πιανιστική παρτιτούρα), ενώ τα μ. 57-58 και 59 της μεταγραφής για πιάνο προκύπτουν από την επανάληψη αλλά και την συρρίκνωση, αντίστοιχα, των μ. 51 και 52-54 του τραγουδιού.

¹¹³ Πρβλ. σχετικά: van der Merwe, ό.π., σ. 26 και 53-54· Ray, ό.π., σ. 74-81· Lynda Fowler, *A comparative analysis of the piano writing in four versions of Liszt's Petrarchan sonnets*, διδακτορική διατριβή, University of Miami, 1987, σ. 8-10, 11-13, 14-16, 19-21, 27-28, 29-33, 34-35, 38-52 και 71-73· Rosen, ό.π., σ. 521· Nam Yeung, *Franz Liszt's piano transcriptions of Sonetto 104 del Petrarca*, διδακτορική διατριβή, Louisiana State University, 1997, σ. 17-28 και 36-40· Meng-Yin Tsai, *Franz Liszt's lyricism – A discussion of the inspiration for his first Italy album of “Année de pèlerinage”*, διδακτορική διατριβή, University of Washington, 2001, σ. 45-48, 53-56 και 59-61.

εισαγωγής του τραγουδιού,¹¹⁴ εκτοπίζοντας σχεδόν ολοσχερώς την αργή εισαγωγή που είχε εν τω μεταξύ συνθέσει ειδικά για τις ανάγκες της πρώτης πιανιστικής του μεταγραφής. Παρ' ότι λοιπόν το ρετσιτατίβο εξακολουθεί επί της ουσίας να μην λαμβάνεται υπ' όψιν, η εντυπωσιακή και εξόχως δραματική έναρξή του επανέρχεται στα μ. 1-4 της αναθεωρημένης μεταγραφής (σε μεταφορά στην Μι-μείζονα) και συνδέεται απευθείας με τα τελευταία μέτρα πριν την έναρξη της άριας (πρβλ. τα μ. 5-6α της δεύτερης πιανιστικής εκδοχής με τα μ. 33-35 του τραγουδιού)¹¹⁵ αλλά και με ένα κατάλοιπο από το τέλος της αργής εισαγωγής της παλαιότερης πιανιστικής μεταγραφής (το ακροτελεύτιο πέρασμα από το μ. 21 της οποίας διατηρείται στο τέλος του μ. 6 της τελικής πιανιστικής εκδοχής).¹¹⁶ Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Liszt βρίσκει εδώ την πιο περιεκτική αλλά και την πιο συνεκτική από μακροδομικής επόψεως λύση για την εισαγωγή του κομματιού, δεδομένου του ότι τόσο το συνδεδετικό πέρασμα στο τέλος της δεύτερης ενότητας (βλ. τα μ. 36-37 της παρούσας εκδοχής) όσο και η έμμεση αναδρομή στο ρετσιτατίβο κατά την αποπεράτωση της τρίτης ενότητας (βλ. τα μ. 64-68α της παρούσας εκδοχής) βασίζονται πλέον εξίσου σε μοτιβικό υλικό που έχει ήδη παρουσιασθεί στην εισαγωγή!¹¹⁷ Άλλες σημαντικές μεταβολές ανάμεσα στην πρώτη και την δεύτερη πιανιστική εκδοχή του "σονέττου" αυτού δεν υπάρχουν.¹¹⁸

Αντίστοιχα, στο "Σονέττο 47", το οποίο τώρα αντιμετωπίζεται με το προαναφερόμενο (104) και εμφανίζεται ως το πρώτο εκ των τριών αυτών κομματιών στο πλαίσιο της νέας πιανιστικής συλλογής, διαπιστώνονται επίσης μικρές μεταβολές σε σχέση με την αρχική πιανιστική του μεταγραφή που ανάγονται στην πρωτότυπη φωνητική εκδοχή του ιδίου. Από εκεί, για παράδειγμα, προέρχονται τόσο η βαθιά τομή που επανεμφανίζεται στο εσωτερικό του δεύτερου σκέλους της εισαγωγής (πρβλ. τα μ. 7b-8a της παρούσας πιανιστικής εκδοχής με τα μ. 6b-7a του τραγουδιού)¹¹⁹ όσο και η δίμετρη επέκταση της τονικής της Ρε-ύφεση-μείζονος κατά την είσοδο του συνοδευτικού υποστρώματος – με μιαν έξοχη μετρική αναπροσαρμογή που παραπέμπει πλέον στον ρυθμό της βαρκαρόλλας¹²⁰ – λίγο προτού κάνει την εμφάνισή της και η

¹¹⁴ Πρβλ. van der Merwe, ό.π., σ. 40· Neumayer, ό.π., σ. 7.

¹¹⁵ Πρβλ. Brett, ό.π., σ. 221.

¹¹⁶ Πρβλ. Neumayer, ό.π., σ. 8· L. Fowler, ό.π., σ. 26-27.

¹¹⁷ Πρβλ. εν μέρει Neumayer (ό.π., σ. 7) και Cinnamon (ό.π., σ. 4).

¹¹⁸ Η τρίτη ενότητα (μ. 38-68a) συρρικνώνεται κατά ένα μέτρο εξαιτίας της αναπροσαρμογής του ελεύθερου περάσματος των μ. 77-79 της προηγούμενης πιανιστικής εκδοχής στο δίμετρο 62-63 της παρούσας τελικής εκδοχής, ενώ το ίδιο συμβαίνει κατόπιν και στην coda (μ. 68-79) δια του περιορισμού του τριμέτρου 90-92 της πρώτης πιανιστικής μεταγραφής στο ανάλογο δίμετρο 74-75 της δεύτερης. Σε αρμονικό επίπεδο, επίσης, διαπιστώνονται ελάχιστες και αμελητέες τροποποιήσεις: π.χ. η παρατεταμένη Η_h⁶ στο μ. 61 της τελικής αυτής εκδοχής έρχεται να αντικαταστήσει την *iv*⁶ που εμφανιζόταν στο αντίστοιχο μ. 76 της αρχικής πιανιστικής εκδοχής, η *ii*⁷ και η *ii*⁸ εκτοπίζουν πλήρως την IV από την τελική πλάγια πτώση στην coda του κομματιού (πρβλ. τα μ. 74-76 της δεύτερης με τα μ. 90-93 της πρώτης πιανιστικής εκδοχής), ενώ και η τελική πτώση της τρίτης ενότητας εμπλουτίζεται περαιτέρω, με τρεις νέες εμβόλιμες συγχορδίες στο μ. 67 της δεύτερης πιανιστικής εκδοχής (*V*⁶/*V* – *ii*⁶ – *V*⁴/*ii* – *vi*^{o2}/*V* – *V*⁹). – Κατά συνέπεια, η άποψη του Rosen (ό.π., σ. 518 και 527) ότι η δεύτερη πιανιστική εκδοχή βρίσκεται εγγύτερα στην προηγούμενη φωνητική εκδοχή παρά στην παλαιότερη μεταγραφή της για πιάνο ελέγχεται ως προς την εγκυρότητά της, καθώς βασίζεται αποκλειστικά στην επιδερμική παρατήρηση της μεταβολής της εισαγωγικής ενότητας και όχι σε μιαν ενδελεχέστερη αντιπαραβολή των τριών αυτών διαφορετικών εκδοχών του "Σονέττου 104".

¹¹⁹ Βλ. επίσης την αποκατάσταση της γραμμής του μπάσσου της αρχικής φωνητικής εκδοχής του "σονέττου" στα μ. 1-4 της αναθεωρημένης αυτής πιανιστικής του μεταγραφής. Από την άλλη πλευρά, διατηρούνται εδώ οι αρμονικές μεταβολές που είχαν επέλθει στην προηγούμενη πιανιστική εκδοχή (βλ. την υποσημείωση 103 παραπάνω), ενώ τα μ. 4 και 8 εκείνης επεκτείνονται τώρα σε δίμετρα (στα μ. 4-5 και 10-11 της τελικής πιανιστικής εκδοχής).

¹²⁰ Πρβλ. van der Merwe, ό.π., σ. 27.

μελωδία στην έναρξη της πρώτης ενότητας του κομματιού (πρβλ. τα μ. 12-13 της τελικής αυτής πιανιστικής εκδοχής με τα αντίστοιχα μ. 10-11 στο τραγούδι). Κατόπιν, βέβαια, η πρώτη ενότητα της σπειροειδούς μορφής εξελίσσεται (στα μ. 12-36) χωρίς ουσιώδεις παρεκκλίσεις από την προηγούμενη πιανιστική εκδοχή¹²¹ και η ολοκλήρωσή της επικαλύπτεται τώρα με την έναρξη της δεύτερης ενότητας (μ. 36-62), η οποία, απεναντίας, διαμορφώνεται μέσω επιλεκτικών αναφορών άλλοτε στην προηγούμενη πιανιστική μεταγραφή και άλλοτε πάλι στην πρωτότυπη φωνητική εκδοχή του “σονέττου”.¹²² Η τρίτη ενότητα (μ. 63-90), προσέτι, ανοίγει ανακαλώντας (σε μεταφορά) την κύρια θεματική ιδέα υπό την νέα μορφή που αυτή έχει εν τω μεταξύ προσλάβει στην προηγούμενη ενότητα (πρβλ. τα μ. 63-68 με τα μ. 38-43 στην παρούσα εκδοχή), προτού συνεχισθεί κατά το πρότυπο της αρχικής πιανιστικής εκδοχής, το οποίο αναθεωρεί επουσιωδώς, εάν εξαιρέσουμε την περίπτωση της αποκοπής της πρώτης εκ των δύο πτώσεων στην κύρια τονικότητα, που αναμενόταν μετά το μ. 77 και που προσδίδει στο σημείο αυτό μεγαλύτερο αρμονικό ενδιαφέρον.¹²³ Ομοίως και η coda (μ. 91-95, με άρση), εξ άλλου, διατηρεί ακέραια τα χαρακτηριστικά της από την αμέσως προηγούμενη εκδοχή του κομματιού αυτού για πιάνο.

Η τελική πιανιστική εκδοχή του “Σονέττου 123” δεν παρουσιάζει εν πρώτοις σημαντικές αλλαγές σε σχέση με την αρχική μεταγραφή του ιδίου για πιάνο,¹²⁴ πέραν ίσως της αφαίρεσης των εισαγωγικών δύο πρώτων μέτρων της πρώτης ενότητας (δηλαδή των μ. 15-16 της προηγούμενης πιανιστικής εκδοχής), που αφήνει πλέον μία αισθητή τομή στο τέλος του εισαγωγικού τμήματος (μ. 1-15) της συνολικής μορφής και προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη ομοιότητα στις ενάρξεις της πρώτης και της δεύτερης μακροδομικής της ενότητας (μ. 16-40 και 41-60, αντίστοιχα). Κατά την περαιτέρω πάντως εξέλιξη των δύο αυτών ενοτήτων – και ιδίως της δεύτερης εξ αυτών – ο Liszt προβαίνει σε ορισμένες πιο εμφανείς αρμονικές και δομικές αναθεωρήσεις της πρώτης πιανιστικής εκδοχής, την οποίαν εδώ λαμβάνει ως σταθερό εφελτήριο, δίχως να αναφέρεται κάπου άμεσα στο αρχικό τραγούδι.¹²⁵ Αντίθετα, οι ανάλογες μεταβολές που

¹²¹ Η ανάπτυξη του μ. 30 της πρώτης πιανιστικής εκδοχής στα αντίστοιχα μ. 34-35 της δεύτερης δεν μεταβάλλει διόλου επί της ουσίας το περιεχόμενο της πτωτικής αυτής διαδικασίας.

¹²² Τα μ. 38-41 & 42-43 της τελικής πιανιστικής εκδοχής αποτελούν έναν “υβριδικό” συνδυασμό των μ. 38-41 του τραγουδιού (βλ. τον παρατεταμένο ισοκράτη επί της τονικής) με τα μ. 37-38 της αρχικής πιανιστικής εκδοχής (τα οποία αναφέρονται αποκλειστικά στον μείζονα τρόπο). Παρακάτω, τα μ. 49-52 της δεύτερης μεταγραφής για πιάνο ανακαλούν με μεγαλύτερη ευθύτητα τα μ. 49-52 της πρωτότυπης φωνητικής εκδοχής, έπειτα από την αφαίρεση των εμβόλιμων δεξιοτεχνικών περασμάτων που εμφανίζονταν στα αντίστοιχα μ. 44-47 της προηγούμενης πιανιστικής εκδοχής. Αντίθετα, τα μ. 53-62 της τελικής μεταγραφής για πιάνο βασίζονται επί της ουσίας στα μ. 48-56 της πρώτης πιανιστικής εκδοχής, επεκτείνοντας απλώς την σύντομη καντέντσα του μ. 53 στο δίμετρο 58-59.

¹²³ Πέραν της αφαίρεσης του μ. 72 της αρχικής πιανιστικής εκδοχής στο παραπάνω σημείο, θα πρέπει δευτερευόντως να επισημανθεί και η συρρίκνωση των διμέτρων 79-80 και 85-86 της προηγούμενης μεταγραφής για πιάνο στα μ. 84 και 89, αντίστοιχα, της παρούσας τελικής εκδοχής.

¹²⁴ Ενδιαφέρουσα, πάντως, είναι η παροδική αρμονική επιλογή της διπλής υποδεσπόζουσας της ομώνυμης ελάσσονος (iv⁶/iv) αντί της σχετικής της δεσπόζουσας της ίδιας (VII $\frac{1}{2}$ /i) στην έναρξη του μ. 6.

¹²⁵ Συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα διακρίνονται ορισμένες ανεπαίσθητες αρμονικές αλλαγές στα μ. 30-33 της τελικής πιανιστικής εκδοχής (τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 31-34 της αρχικής), ενώ η προέκταση της τελικής πτώσεως καταγράφεται πλέον με απόλυτη μετρική συνέπεια στο δίμετρο 39-40, το οποίο εξακολουθεί πάντως να είναι σχεδόν απόλυτα αντίστοιχο ως προς το περιεχόμενό του με το μ. 40 της προηγούμενης πιανιστικής μεταγραφής παρά με το ανάλογο δίμετρο 34-35 της αρχικής φωνητικής εκδοχής. Στην δεύτερη ενότητα, οι μεταβολές από την πρώτη στην δεύτερη πιανιστική εκδοχή είναι σαφώς περισσότερες: α) το πρώτο τμήμα ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στο μ. 44, θέτοντας στο περιθώριο τον σταθερό ισοκράτη επί της τονικής αλλά και συρρικνώνοντας το τελικό δίμετρο της προηγούμενης πιανιστικής εκδοχής σε ένα μόνο μέτρο· β) με εφαρμογή της ίδιας μετρικής προσαρμογής, τα μ. 46-53 της πρώτης μεταγραφής για πιάνο αποτυπώνονται στο τετράμετρο 45-48 της τελικής πιανιστικής εκδοχής, χωρίς άλλες ουσιαστικές τροποποιήσεις· γ) η επέκταση του

διαπιστώνονται στην τελευταία ενότητα – coda (μ. 61-84) κινούνται πλέον και προς την κατεύθυνση της αποκατάστασης ορισμένων λεπτομερειών που υπήρχαν στην πρωτότυπη φωνητική εκδοχή,¹²⁶ γεγονός που, κατά συνέπεια, μαρτυρεί ότι η εν λόγω τάση χαρακτηρίζει συλλήβδην – καίτοι σε διαφορετικό βαθμό, κατά περίπτωση – την τελική επεξεργασία των πιανιστικών μεταγραφών των *Τριών σονέτων του Πετράρχη*.

Η ριζική αναθεώρηση των τριών τραγουδιών που πραγματοποιήθηκε δύο περίπου δεκαετίες μετά την αρχική σύνθεσή τους, στα μέσα της δεκαετίας του 1860, συμπίπτει με την ύστερη δημιουργική περίοδο του Liszt, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονη (έως ακραία) υφολογική λιτότητα αλλά και από μια αρμονική γλώσσα που σταδιακά απομακρύνεται από τις λειτουργικές σχέσεις που διέπουν το τονικό σύστημα, οδεύοντας ολοταχώς προς την ατονικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, οι αρχικές φωνητικές παρτιτούρες είτε περικόπτονται σε σημαντικό βαθμό, είτε χρησιμεύουν μονάχα ως αφορμές για την δημιουργία νέων, κατά το μάλλον ή ήττον, μελοποιήσεων στην βάση του προγενέστερου υλικού,¹²⁷ που αναπτύσσεται υπό την διττή νεωτεριστική προοπτική μιας φωνητικής γραμμής πολύ λιγότερο δεξιοτεχνικής ή “λαμπερής” και περισσότερο απαγγελτικού τύπου, που έρχεται σε έντονη αντίθεση με την παλαιότερη παράδοση του *bel canto*,¹²⁸ καθώς και αρμονικών διαδοχών που ενίοτε εξελίσσονται δίχως την παραμικρή πλέον αναφορά σε κάποιο συγκεκριμένο τονικό κέντρο.

Το “Σονέττο 47” υπέστη εν προκειμένω τις λιγότερες μεταβολές σε σχέση με την πρωτότυπη εκδοχή του, με αποτέλεσμα η δεύτερη φωνητική εκδοχή του να μπορεί, πράγματι, να αντιμετωπισθεί εν πολλοίς ως μία περικεκομμένη αναθεώρηση της αρχικής μελοποίησης.¹²⁹ Ο Liszt διατήρησε εδώ την τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος

ισοκράτη επί της δεσπόζουσας μεγεθύνεται από τα μ. 57-58 και 59 της αρχικής πιανιστικής μεταγραφής στα μ. 52-57 και 58-60, αντίστοιχα, της μεταγενέστερης εκδοχής του “σονέττου” για πιάνο, κάνοντας μάλιστα εμφαντική χρήση της συγχορδίας της δεσπόζουσας με επιπρόσθετη ενδέκατη, που αποτελεί ευρύτερα ένα ιδιωματικό αρμονικό χαρακτηριστικό της παρούσας σύνθεσης.

¹²⁶ Οι λεπτομέρειες αυτές αφορούν την αποκατάσταση αφ’ ενός μεν της παρενθετικής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας στο μ. 63, το οποίο πλέον αντιστοιχεί και πάλι επακριβώς στο μ. 59 της αρχικής φωνητικής εκδοχής (εν αντιθέσει με το μ. 62 της πρώτης μεταγραφής για πιάνο, όπου στο ίδιο σημείο εμφανίζεται – ίσως και εκ παραδρομής – η τρίφωνη συγχορδία της τονικής), και αφ’ ετέρου του μελωδικού επιστεγάσματος επί του φθόγγου σολ-ύφεση” στο τέλος του μ. 78, σε πλήρη ταύτιση με το αντίστοιχο σημείο του μ. 72 του τραγουδιού και σε αντίθεση με την αποκλίνουσα επιλογή του φθόγγου μι-ύφεση” που παρουσιάζεται στο τέλος του μ. 75 της πρώτης πιανιστικής εκδοχής (εντούτοις, από την άλλη πλευρά, η μελωδική πορεία των μ. 76b-77a της τελικής μεταγραφής για πιάνο έρχεται να επικυρώσει την αναθεώρηση που είχε γίνει νωρίτερα στα μ. 73b-74a της αρχικής πιανιστικής εκδοχής επί των μ. 70b-71a της πρωτότυπης φωνητικής εκδοχής). Τέλος, τα μ. 63 και 64 της προηγούμενης πιανιστικής μεταγραφής εμφανίζονται καταγεγραμμένα στα δίμετρα 64-65 και 66-67 της παρούσας τελικής εκδοχής για πιάνο, στην οποίαν, επιπλέον, το μ. 81 επαναλαμβάνεται στο μ. 82, διευρύνοντας έτσι την καταληκτική επέκταση της τονικής – και υπογραμμίζοντας έτσι περαιτέρω την τελική “απροσδόκητη” λύση της προηγούμενης διάφωνης συγχορδίας – κατά τρόπον αναντίστοιχο προς αμφότερες τις προγενέστερες εκδοχές του ιδίου “σονέττου”.

¹²⁷ Η Redepenning (ό.π., σ. 93) αποτιμά συλλήβδην τις δεύτερες φωνητικές εκδοχές των “σονέττων” ως νέες συνθετικές συλλήψεις μάλλον παρά ως αναθεωρήσεις των αρχικών, παραγνωρίζοντας έτσι τις πολύ μεγάλες διαφορές που υφίστανται εν προκειμένω κατά περίπτωση. Πρβλ. ομοίως Ray, ό.π., σ. 107-108.

¹²⁸ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 86 και 93· A. Fowler, ό.π., σ. 49· Ray, ό.π., σ. 109-116· Rosen, ό.π., σ. 522-523· Arnold, ό.π., σ. 416 και 420· Mueller, “The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 181· Umstead, ό.π., σ. 67 και 70. Ανάλογη απλοποίηση της γραφής παρατηρείται εξ άλλου και στο μέρος της πιανιστικής συνοδείας, όπως επισημαίνουν σχετικά οι Redepenning (ό.π., σ. 83-84), Ray (ό.π., σ. 118-119 και 127-130), L. Fowler (ό.π., σ. 73), Arnold (ό.π., σ. 416) και Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 181).

¹²⁹ Πρβλ. Levy (ό.π., σ. 35-36 και 40), Umstead (ό.π., σ. 64) και σε πολύ μικρότερο βαθμό Redepenning (ό.π., σ. 83 και 88). Η αντίθετη άποψη που εκφράζει ο van der Merwe (ό.π., σ. 29-30), ότι δηλαδή στην

από τις ενδιάμεσες μεταγραφές για πιάνο, όμως αντικατέστησε πλήρως την αρχική πιανιστική εισαγωγή με μία νέα, εξαιρετικής απλότητας, που προέρχεται άμεσα από την εναρκτήρια θεματική ιδέα του τραγουδιού: η κατιούσα βηματική μελωδική γραμμή που παρουσιάζεται πρώτα στα μ. 1-4 (ξεκινώντας από άρση και φθάνοντας σε μία γενική παύση-τομή), εναρμονισμένη απέριττα με παράλληλες συγχορδίες έκτης (V⁶, IV⁶ – iii⁶, ii⁶, V⁷⁻⁶), και έπειτα επαναλαμβάνεται ασυνόδευτη μία οκτάβα χαμηλότερα, στα μ. 5-8 (με άρση), καταλήγοντας με άλματα πέμπτης στην θεμέλιο, δεν αποτελεί παρά ρυθμική μεγέθυνση της βασικής θεματικής ιδέας που εκφέρεται αμέσως μετά από την φωνή, στα μ. 10-11.¹³⁰ Έτσι, χάνεται μεν η πλούσια και εντυπωσιακή αρμονική έναρξη που προσέφερε στο τραγούδι η παλαιότερη εισαγωγή, όμως δημιουργείται άρρηκτη θεματική συνάφεια ανάμεσα σε αυτήν την νέα εισαγωγή και στο βασικό θέμα που ακολουθεί,¹³¹ γεγονός που – κατά πως φαίνεται – βάραινε πολύ περισσότερο πλέον στην συνείδηση του συνθέτη...

Από το μ. 8, σε επικάλυψη, η καινούργια αυτή εκδοχή του τραγουδιού εξελίσσεται παράλληλα προς την παλαιότερη (πρβλ. αντίστοιχα τα μ. 8-20 και 10-21), παραλλάσσοντας την μελοποίηση της πρώτης ποιητικής στροφής κυρίως σε μελωδικό και ρυθμικό επίπεδο,¹³² ενόσω οι αρμονικές και δομικές μεταβολές παραμένουν εδώ τελείως επουσιώδεις.¹³³ Ωστόσο, στα μ. 20-21 παρεμβάλλεται (και πάλι σε επικάλυψη) ένα νέο πιανιστικό ιντερλούδιο, το οποίο δημιουργεί ένα ομαλότερο πέρασμα προς την τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας (φα-ελάσσων: i = μι-ύφεση-ελάσσων: ii/I, ii – VI⁶ – vii⁷), όπου παρουσιάζεται δίχως ουσιώδεις μεταβολές η επόμενη φράση (πρβλ. τα μ. 22-25 σε αμφοτέρες τις φωνητικές εκδοχές). Τουναντίον, για την νέα μελοποίηση των δύο τελευταίων στίχων της δεύτερης στροφής του ποιήματος ο Liszt επαναφέρει εν πρώτοις στο προσκήνιο την βασική θεματική ιδέα στην φωνή, διατηρώντας συνάμα σχεδόν απαράλλακτη στο πιάνο την αρμονική βάση των μ. 26-28 της παλαιότερης εκδοχής, και έπειτα αναπαράγει πιστά το μελωδικό περιεχόμενο των μ. 30-31 της αρχικής εκδοχής του τραγουδιού στα μ. 29-30 του νέου φωνητικού μέρους, σε συνδυασμό όμως και με μία καινούργια αρμονική πορεία στην συνοδεία, που δεν επιτρέπει τελικά στην μακρινή Σολ-μείζονα να οδηγηθεί σε πτωτική επικύρωση (I⁶, iv⁶), εν αντιθέσει με ό,τι συνέβαινε παλαιότερα στο αντίστοιχο τονικό κέντρο της Ρε-μείζονος.¹³⁴ Σε αυτό το σημείο, επομένως, η πρότυπη μελοποίηση μοιάζει να “θρυμματίζεται”, χάνοντας αρχικά την συμμετρική της διάρθρωση (το μ. 29 παραλείπεται, αφήνοντας ημιτελή την επανάληψη του διμέτρου 26-27) και ακολούθως και την φυσιολογική της εξέλιξη προς την πτώση, αφού η μελωδική εξύφανση

προκειμένη περίπτωση έχουμε μία «τελείως καινούργια μελοποίηση» του σονέττου του Πετράρχη, βασίζεται σε επιφανειακές, υφολογικές ως επί το πλείστον, παρατηρήσεις και όχι σε μια συστηματική δομική αντιπαραβολή της πρώτης και της δεύτερης φωνητικής εκδοχής του “Σονέττου 47”. Ο A. Fowler (ό.π., σ. 48 και ιδίως σ. 52), επίσης, θεωρεί πως εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα καινούργιο επί της ουσίας έργο, όμως η επιχειρηματολογία που αναπτύσσει βρίθει ατοπημάτων, όπως θα καταδειχθεί και στην συνέχεια της παρούσας ανάλυσης.

¹³⁰ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 37· Redepenning, ό.π., σ. 86· A. Fowler, ό.π., σ. 52-54· Irwin, ό.π., σ. 64-65 και 68.

¹³¹ Αναφορικά με την μεγαλύτερη μοτιβική συνοχή που παρουσιάζει συνολικά αυτή η δεύτερη φωνητική εκδοχή του “Σονέττου 47” σε σχέση με την αρχική, βλ. επίσης Redepenning (ό.π., σ. 88-89 και 94) αλλά και A. Fowler (ό.π., σ. 52-54).

¹³² Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 38· Redepenning, ό.π., σ. 84-85· Arnold, ό.π., σ. 419· Umstead, ό.π., σ. 70.

¹³³ Άξια αναφοράς είναι μονάχα η ρυθμική μεγέθυνση του περιεχομένου του μ. 20 της πρώτης εκδοχής που παρουσιάζεται στο δίμετρο 18-19 της δεύτερης εκδοχής του τραγουδιού.

¹³⁴ Η Redepenning (ό.π., σ. 86-87) παρατηρεί εν προκειμένω μονάχα την εξάλειψη της παλαιότερης κορύφωσης. Από την πλευρά του, ο A. Fowler (ό.π., σ. 54) προβαίνει σε μία ολότελα εσφαλμένη αρμονική ανάλυση αυτού του χωρίου, λαμβάνοντας ως αφετηρία το – τελείως ανύπαρκτο – τονικό κέντρο της μι-ελάσσονος.

διακόπτεται απότομα στο μέρος της φωνής και το δίμετρο 29-30 της νέας εκδοχής επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 31-32 εν είδει πιανιστικού ιντερλουδίου, οδηγώντας – όπως μόνον εκ των υστέρων αποκαλύπτεται αλλά και τελείως αδόκητα – στην τονική περιοχή της Μι-μείζονος (Σολ-μείζων: II_N♯ = Μι-μείζων: III_♯, vi⁶).¹³⁵

Με αυτόν τον αναπάντεχο χειρισμό, ο Liszt παρακάμπτει μεγάλο τμήμα της αρχικής μελοποίησης του “σονέττου” (συγκεκριμένα, τα μ. 32-62) και περνά απευθείας στα μ. 63-68, τα οποία παραλλάσσει στα μ. 33-38 της νέας εκδοχής του τραγουδιού,¹³⁶ προσαρμόζοντας στο φωνητικό μέρος ολόκληρο το κείμενο της τρίτης ποιητικής στροφής και συνοδεύοντάς το με έναν αδιάλειπτο ισοκράτη επί της τονικής από την αρχή μέχρι το τέλος του εν λόγω εξαμέτρου, ο οποίος μαρτυρεί πιθανόν την συνεπίδραση και των αντίστοιχων μ. 63-68 της δεύτερης πιανιστικής εκδοχής στο σημείο αυτό. Βέβαια, για την εκφραστικότερη απόδοση των “στεναγμών”, των “δακρύων” και της “επιθυμίας” του ενδέκατου στίχου του ποιήματος, τα μ. 37-38 της παρούσας φωνητικής εκδοχής στρέφονται πλέον προς την ομώνυμη ελάσσονα,¹³⁷ στην οποία διατηρείται και το λιτότατο πιανιστικό πέρασμα των ακόλουθων μ. 39-40, που λειτουργεί ως ένα ακόμη σύντομο ιντερλούδιο – και δη παραγόμενο, πέραν πάσης αμφιβολίας αυτήν την φορά, από το υλικό του μ. 68 της προαναφερθείσας τελικής μεταγραφής για πιάνο. Κατά συνέπεια, ο συνολικός τονικός σχεδιασμός της νέας φωνητικής εκδοχής του “σονέττου” συρρικνώνεται δραστικά σε σχέση με εκείνον της παλαιότερης εκδοχής του ίδιου τραγουδιού, έχοντας μάλιστα απολέσει και τον πιο μακρινό του προορισμό, αφού το τονικό πεδίο που βρίσκεται σε απόσταση τριτόνου από την κύρια τονικότητα εδώ αδυνατεί ακόμη και να τονικοποιηθεί πειστικά¹³⁸ με άλλα λόγια, μετά την Ρε-ύφεση-μείζονα (I), την φα-ελάσσονα (iii) αλλά και την μι-ύφεση-ελάσσονα (ii) που επισφραγίζουν την παρουσία τους με τέλειες και ατελείς πτώσεις στα πρώτα 25 μέτρα του τραγουδιού, οι περιοχές της VI/ii και της VI/vi/ii (ή III/iii/i) παρουσιάζονται φευγαλέα (στα μ. 26-32) για να οδηγήσουν σε αυτές της III/i αλλά και της iii/i, οι οποίες επίσης αποτυγχάνουν να επικυρωθούν με κάποια πτώση, αλλά τουλάχιστον εδραιώνονται σαφέστερα μέχρι το μ. 40 χάρη στην επαναφορά του βασικού θεματικού υλικού στα μ. 33-38. Έτσι, η μέχρι τώρα πορεία της σύνθεσης δεν

¹³⁵ Στην πραγματικότητα, αυτή η απόπειρα λειτουργικής ερμηνείας της διαδοχής από τρίφωνες συγχορδίες που εμφανίζεται στα μ. 29-33a με αναφορά στα τονικά κέντρα της Σολ-μείζονος και της Μι-μείζονος είναι εντελώς οριακή και απορρέει πρωτίστως από τις εναπομείνουσες αντιστοιχίες της παρούσας εκδοχής με την προγενέστερη του ίδιου τραγουδιού. Η κατάληξη στην υποδεσπύζουσα (σε δεύτερη αναστροφή) της Μι-μείζονος στην θέση του μ. 33 υλοποιείται εν προκειμένω μέσω μίας *sui generis* πορείας συγχορδιακού μετασχηματισμού που βασίζεται στην σταδιακή χρωματική άνοδο των τριών επιμέρους φωνών: οι δύο εξωτερικές φωνές κινούνται σε παράλληλες (μεγάλες) έκτες, οδηγώντας από μία μείζονα συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή σε μία ελάσσονα συγχορδία σε πρώτη αναστροφή, η θεμέλιος της οποίας βρίσκεται μία πέμπτη χαμηλότερα από εκείνη της προηγούμενης συγχορδίας (μ. 29-30 / 31-32), ενώ η εσωτερική φωνή κινείται όταν οι άλλες δύο παραμένουν στάσιμες, αποφέροντας μία μείζονα συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή που λογίζεται ως αντιθετική της αμέσως προηγούμενης ελάσσονος συγχορδίας (μ. 30-31 / 32-33a).

¹³⁶ Οι περισσότεροι μελετητές – βλ. Levy (ό.π., σ. 35 και 39), Redepenning (ό.π., σ. 87), A. Fowler (ό.π., σ. 52 και 55-58) και Irwin (ό.π., σ. 74-75 και 76-78) – αποτυγχάνουν να εντοπίσουν αυτήν την καίρια δομική αλλά και τονική αντιστοιχία μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης εκδοχής του τραγουδιού, αντιπαραβάλλοντάς άκριτα την επανεμφάνιση της βασικής θεματικής ιδέας σε αυτό το σημείο της δεύτερης φωνητικής εκδοχής με την πρώτη εκ των δύο αντίστοιχων θεματικών αναδρομών που υφίστανται στην αρχική φωνητική εκδοχή. Έτσι, βέβαια, καταλήγουν στο παραπλανητικό συμπέρασμα ότι οι δύο εκδοχές του τραγουδιού διαθέτουν εντελώς διαφορετικό δομικό και τονικό σχεδιασμό (πέραν της έναρξης και της κατάληξής τους), αδυνατώντας πλήρως να εντοπίσουν την κοινή βάση στην οποία επί της ουσίας εδράζονται.

¹³⁷ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 87-88.

¹³⁸ Πρβλ. εν μέρει και Redepenning, ό.π., σ. 83.

απομακρύνεται μονάχα ολοένα και περισσότερο από την τονικότητα αναφοράς, αλλά από ένα σημείο και έπειτα θέτει και στο περιθώριο κάθε είδους πτωτική διαδικασία,¹³⁹ ρέποντας συνάμα προς χαλαρότερες αρμονικές συνδέσεις που κινούνται σχεδόν ελεύθερα στον τονικό χώρο.

Όλα τα παραπάνω, ακραιφνώς νεωτεριστικά αρμονικά γνωρίσματα αίρονται, ωστόσο, με την έναρξη της μελοποίησης της τελευταίας στροφής του σονέττου από το μ. 41 κ.εξ., όπου παράλληλα η Ρε-ύφεση-μείζων αποκαθίσταται πλέον οριστικά και για όλη την υπόλοιπη έκταση του τραγουδιού (που είναι λίγο μεγαλύτερη απ' όση έχει διανυθεί μέχρι το σημείο αυτό). Αναπροσαρμόζοντας εν μέρει το εναπομείναν ποιητικό κείμενο, ο Liszt παραλλάσσει τώρα αλλά και αναπτύσσει περαιτέρω το περιεχόμενο των μ. 69-78 και 79-92 της αρχικής φωνητικής εκδοχής.¹⁴⁰ Συγκεκριμένα, από τα δίμετρα 69-70 / 71-72 προκύπτουν εδώ τα πολύ παρεμφερή τετράμετρα 41-44 / 45-48,¹⁴¹ ενώ από τα μ. 73-75 της αρχικής εκδοχής διαμορφώνεται στην συνέχεια η ακόμη πιο εμπλουτισμένη αρμονική πορεία των ανάλογων μ. 49-53 (vii²/VI/i, V⁷/VI/i = ii[♯]/VII/i, VII⁶/i, V²/VI/i και VI⁶/i), η κατάληξη της οποίας προεκτείνεται με ένα ασυνόδευτο φωνητικό πέρασμα έως την αρχή του μ. 57.¹⁴² Επιπλέον, τα αμιγώς πιανιστικά μ. 57-61 που ακολουθούν, αν και διαφοροποιούνται ολότελα από το αρμονικό και θεματικό περιεχόμενο των μ. 76-78 (με άρση) του αρχικού τραγουδιού, διατηρούν εντούτοις αναλογικά προς εκείνα την συσχέτισή τους με την εισαγωγή, όπως μαρτυρεί η σαφής αναδρομή στην βασική μελωδική γραμμή αλλά και στην αρμονική κατάληξη των μ. 2-3 της νέας εισαγωγής που διαθέτει η παρούσα εκδοχή!¹⁴³ Από την άλλη πλευρά, η τελική πτώση αποφεύγεται και εδώ, περίπου όπως και στο αντίστοιχο σημείο της δεύτερης και τελικής μεταγραφής του τραγουδιού αυτού για πιάνο (μετά το μ. 77, όπως έχει ήδη επισημανθεί νωρίτερα). Έπειτα, η επανάληψη ολόκληρου του παραπάνω χωρίου στα μ. 62-82 γίνεται μεν προσδίδοντας μεγαλύτερη έμφαση στο μέρος του πιάνου,¹⁴⁴ αλλά δίχως να υπεισέρχονται εδώ άλλες ουσιώδεις μεταβολές μέχρι τα τελευταία μέτρα, τα οποία τώρα εκφέρονται πρώτα από την φωνή (χωρίς συνοδεία) στα μ. 80-82 και κατόπιν σε επανάληψη από το πιάνο στα μ. 83-85, προκειμένου να οδηγήσουν σε μία εξαιρετικά εξασθενημένη – σχεδόν ολότελα αποδομημένη – πλάγια πτώση στην θέση του μ. 86: ii[♯], IV⁶, ii², I.¹⁴⁵ Έτσι, βέβαια, διατηρούνται και πάλι όλες οι κρίσιμες αναλογίες προς το αντίστοιχο σημείο της αρχικής φωνητικής εκδοχής, όπου επαναλαμβάνεται διευρυμένη η αμέσως προηγούμενη φράση και καταλήγει σε πτώση, έχοντας εν τω μεταξύ ανακαλέσει κυκλικά και το θεματικό υλικό της εισαγωγής. Τέλος, ο Liszt προσθέτει σε επικάλυψη μία νέα κατακλείδα στο παρόν τραγούδι (μ. 86-92), αναντίστοιχη προς όλες τις προηγούμενες – φωνητικές και ενόργανες – εκδοχές του “σονέττου”: πρόκειται για μία

¹³⁹ Πρβλ. εν προκειμένω van der Merwe (ό.π., σ. 32) και Redepenning (ό.π., σ. 89-90).

¹⁴⁰ Εν αντιθέσει, πάντως, με την εντύπωση που αποκομίζει η Redepenning (ό.π., σ. 88), οι δύο φωνητικές εκδοχές του “Σονέττου 47” ουδόλως διαφοροποιούνται επί της ουσίας ως προς την επανάληψη του χωρίου αυτού. Ο Arnold (ό.π., σ. 419), εξ άλλου, αντιμετωπίζει την ενότητα αυτή ως νέα, δίχως οιαδήποτε αναφορά στο υλικό της πρώτης εκδοχής του τραγουδιού!

¹⁴¹ Πρβλ. εν μέρει και Levy, ό.π., σ. 40. Αντίθετα, ο A. Fowler (ό.π., σ. 52 και 54) αποτυγχάνει και σε αυτήν την περίπτωση να εντοπίσει το κοινό υπόβαθρο του υπό εξέταση χωρίου σε αμφότερες τις φωνητικές εκδοχές του “σονέττου”, υποδεικνύοντας εν προκειμένω μονάχα την περαιτέρω αξιοποίηση του αμέσως προηγούμενου μελωδικού περάσματος των μ. 39-40.

¹⁴² Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 89-90· Arnold, ό.π., σ. 419.

¹⁴³ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 39· Redepenning, ό.π., σ. 88· Arnold, ό.π., σ. 419.

¹⁴⁴ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 40.

¹⁴⁵ Πρβλ. σε γενικές γραμμές και A. Fowler (ό.π., σ. 55), ο οποίος όμως αγνοεί καθ' ολοκληρίαν την σημασία της πλάγιας πτώσεως στο έργο του Liszt (καθώς και για την αρμονική σκέψη του 19ου αιώνας γενικότερα).

προέκταση της τελικής πτώσεως εν είδει ισοκράτη επί της τονικής, στην οποία προβάλλεται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα η σύνδεση της αντιθετικής συγχορδίας της ομώνυμης ελάσσονος με την μείζονα τονική που εμφανιζόταν κάπως πιο έμμεσα και στο αμέσως προηγούμενο τμήμα (πρβλ. μ. 53-58a / 74-79a: VI⁶/i προς I⁴, με μ. 86-92: I, VI⁶/i, I, VI⁶/i, I – IV⁴, I – VI⁶/i, I),¹⁴⁶ δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα παραπλήσια με εκείνη στην κατάληξη του “Σονέττου 123” (σε όλες τις μέχρι τούδε γνωστές εκδοχές του), αν και με την διαφορά ότι στην παρούσα περίπτωση συμμετέχει πλέον και η φωνή, επαναλαμβάνοντας γαλήνια την εναρκτήρια λέξη του ποιητικού κειμένου.¹⁴⁷

Αρκετά περισσότερες είναι οι διαφοροποιήσεις που ανιχνεύονται ανάμεσα στην πρώτη και την δεύτερη φωνητική επεξεργασία του “Σονέττου 123”,¹⁴⁸ με αποτέλεσμα η περίπτωση αυτή να τοποθετείται στο μεταίχμιο μεταξύ μιας αναθεώρησης του πρωτότυπου μουσικού κειμένου και μιας νέας σύνθεσης στην βάση του αρχικού υλικού. Σε αυτήν την τελευταία εκδοχή του, το παρόν “σονέττο” μεταφέρεται στην τονικότητα της Φα-μείζονος και τα πρώτα τέσσερα μέτρα της πρωτότυπης πιανιστικής του εισαγωγής εξακολουθούν να διατηρούνται και εδώ σχεδόν αναλλοίωτα. Ωστόσο, η εναρκτήρια αρμονική αιώρηση μεταξύ διπλής δεσπόζουσας και δεσπόζουσας παραχωρεί τώρα την θέση της σε μία καινούργια εξέλιξη στα μ. 5-9a, όπου η χαρακτηριστική συγχορδία της “δεσπόζουσας με ενδέκατη” επανερμηνεύεται πλέον ξεκάθαρα ως μεικτή συγχορδία δεσπόζουσας και υποδεσπόζουσας (με επιπρόσθετη έκτη), αφού στα μ. 7-8 η υποχώρηση της θεμελίου της δεσπόζουσας σηματοδοτεί την λειτουργική μεταβολή της εν λόγω συγχορδίας σε υποδεσπόζουσα (ii⁴ αλλά και ii⁰⁴), προκειμένου να καταλήξει σε μία πολύ αδρομερώς αρθρωμένη πλάγια πτώση στο επόμενο μέτρο, όπου ταυτόχρονα, σε επικάλυψη και από άρση, ξεκινά και η μελοποίηση της πρώτης στροφής του ποιήματος. Κατά συνέπεια, μικρό μόνο μέρος της αρχικής εισαγωγής διατηρείται εδώ και η άλλοτε πληθωρική και εξόχως εντυπωσιακή χρωματική αρμονική εξέλιξη που χαρακτήριζε την πορεία της εγκαταλείπεται υπέρ της ανάδειξης μίας τελείως απέριττης και εξαιρετικά λιτής και ασθenoύς πλάγιας πτώσεως¹⁴⁹ εάν λοιπόν στα μέσα της δεκαετίας του 1840, στο απόγειο του ρομαντισμού, ο Liszt κατέφευγε σε “υπερβατικές”, σχεδόν εξεζητημένες χρωματικές αρμονικές διαδοχές για να πλάσει μια ηχητική εικόνα αντάξια του “αγγελικού ήθους” και του “παραδείσιου κάλλους”, δύο δεκαετίες αργότερα φαίνεται πως αντιμετωπίζει πια το ζήτημα αυτό υπό το νέο πρίσμα της περιεκτικής απλότητας που του εμπνέει η άμεση επαφή του με τον μοναχικό βίο στην Ρώμη και το Βατικανό.¹⁵⁰

Ανάλογη λιτότητα μέσων χαρακτηρίζει και την ακόλουθη μελοποίηση της πρώτης ποιητικής στροφής στα μ. 9-16, τα οποία πάντως διατηρούν απαραγνώριστο το μελωδικό περίγραμμα της αρχικής φωνητικής εκδοχής (πρβλ. μ. 14-21)¹⁵¹ καθώς και την αρμονική υποστήριξη των ενδιάμεσων πιανιστικών μεταγραφών, αφού και εδώ οι άλλοτε σαφείς πτώσεις στην αρχική τονικότητα και σε αυτήν της δεσπόζουσας της υπονομεύονται από έναν σταθερό ισοκράτη επί της τονικής και μία αποφυγή πτώσεως (μ. 15-16: ii⁶ – vii⁰⁴, vii⁰² – I⁴ – I⁶ στην Ντο-μείζονα), στην μία και στην άλλη περίπτωση. Ούτε το ακόλουθο σύντομο ιντερλούδιο του πιάνου έχει υποστεί σημαντικές μεταβολές σε σχέση με την πρωτότυπη εκδοχή του (παρ' ότι η μελωδική του γραμμή αποφεύγει πλέον να καταλήξει στην θεμέλιο της Ντο-μείζονος και περιστρέφεται γύρω από την

¹⁴⁶ Πρβλ. A. Fowler, ό.π., σ. 54 και 55.

¹⁴⁷ Δίκην επιγράμματος, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Irwin, ό.π., σ. 85.

¹⁴⁸ Πρβλ. εν μέρει Levy (ό.π., σ. 46) και Umstead (ό.π., σ. 64).

¹⁴⁹ Πρβλ. σε αδρές γραμμές, van der Merwe (ό.π., σ. 57), Redepenning (ό.π., σ. 92) και Arnold (ό.π., σ. 420).

¹⁵⁰ Πρβλ. γενικότερα Redepenning, ό.π., σ. 151-152 και 156-157.

¹⁵¹ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 47-48· Irwin, ό.π., σ. 105.

πέμπτη· πρβλ. τα μ. 17-18 της παρούσας εκδοχής με τα αντίστοιχα μ. 22-23 της αρχικής), ούτε το επόμενο τετράμετρο διαφοροποιείται επί της ουσίας από το αντίστοιχό του στην παλαιότερη εκδοχή του τραγουδιού (πρβλ. ομοίως τα μ. 19-22 με τα μ. 24-27).¹⁵² Όπως όμως παρατηρήθηκε και στο ανάλογο σημείο του αναθεωρημένου “Σονέττου 47”, έτσι και εδώ, από το μέσον της δεύτερης ποιητικής στροφής η νέα μελοποίηση αρχίζει να παρεκκλίνει σημαντικά από την αρχική:¹⁵³ στην πραγματικότητα, στα μ. 23-26 της παρούσας εκδοχής διατηρείται μόνο το δίμετρο 28-29 της αρχικής φωνητικής εκδοχής του “Σονέττου 123” και δη με την άμεση επανάληψή του κατά το πρότυπο αμφοτέρων των πιανιστικών μεταγραφών που έχουν εν τω μεταξύ μεσολαβήσει (πρβλ. μ. 31-34 και 30-33, αντίστοιχα), ενώ τα μ. 27-30 που ακολουθούν είναι αναντίστοιχα προς όλες τις προηγούμενες εκδοχές. Επιπλέον, σε αυτό το σημείο η πορεία στον τονικό χώρο καθίσταται εντελώς απροσδιόριστη, αφού η αρμονία περιπλανάται βασισμένη στην πρωτίστως χρωματική κάθοδο του μπάσσου, χωρίς σαφή προορισμό· αν θεωρήσουμε – για πρακτικούς λόγους και μόνον – ότι στα μ. 23-30 παραμένει στο υπόβαθρο το αμέσως προηγούμενο τονικό κέντρο της Μι-ύφεση-μείζονος (της VI/ii ή VII/i ως προς την τονικότητα αναφοράς), τότε η αρμονική εξέλιξη αυτού του χωρίου θα μπορούσε να περιγραφεί, με λειτουργικούς όρους, ως εξής: $V\frac{3}{vi} - iv\frac{2}{vi}$, vii^7/vi , $V\frac{3}{vi} - iv\frac{2}{vi}$, $vii^7/vi - vii\frac{6\sharp}{V}/iii/V$, $iii\frac{4}{V} - iii/V - V\frac{4}{V} - V^2$, $i^6 - i\frac{4}{V} - i - i^6$ και $VI\frac{4}{i}$ με προέκταση και στο επόμενο μέτρο. Πάντως, η κατάληξη στην συγχορδία της Ντο-ύφεση-μείζονος μοιάζει να έχει απολέσει εν προκειμένω οιαδήποτε συνάφεια προς την κύρια τονικότητα, από την τονική της οποίας βρίσκεται εξ άλλου και στην μέγιστη δυνατή απόσταση, ήτοι ενός τριτόνου.

Από το σημείο αυτό και έπειτα, η παρούσα εκδοχή του τραγουδιού εξελίσσεται ελεύθερα προς το αρχικό υλικό και ειδικά η νέα μελοποίηση της τρίτης στροφής του ποιήματος δεν παρουσιάζει πλέον την παραμικρή σχέση προς την παλαιότερη φωνητική εκδοχή. Ο Liszt δημιουργεί εν πρώτοις ένα καινούργιο πιανιστικό ιντερλούδίο στα μ. 31-34, επαναλαμβάνοντας δύο φορές, εν είδει απόηχου, την κατάληξη του φωνητικού μέρους από τα μ. 29-30, και έπειτα αναπτύσσει αλυσιδωτά το παραπάνω πρότυπο ως βάση για την εκφορά του ένατου στίχου του σονέττου στα τετράμετρα μ. 35-38 / 39-42 αλλά και – με προϊούσα αποσπασματοποίηση – στα δίμετρα μ. 43-44 / 45-46 και 47-48.¹⁵⁴ Τόσο η μελωδική γραμμή στο μέρος της φωνής όσο και το αρμονικό υπόβαθρο στην πιανιστική συνοδεία εξελίσσονται με χαρακτηριστική βραδύτητα αλλά και λιτότητα μέσω σε ολόκληρο αυτό το χωρίο, το οποίο παράλληλα επεκτείνει την τονική ασάφεια από το τέλος του προηγούμενου τμήματος. Και πάλι, οι λειτουργικές σχέσεις είναι μεν σε θέση να παρέχουν μία ερμηνεία της αρμονικής αυτής περιπλάνησης με αναφορά στην ομώνυμη της κύριας τονικότητας, πλην όμως είναι αμφίβολο αν αυτή η περιγραφή αντανακλά τελικά και την βαθύτερη ουσία μιας αρμονικής πρακτικής που – εξελισσόμενη αποκλειστικά με τρίφωνες συγχορδίες σε σχέσεις πέμπτης και μεγάλης τρίτης εκ περιτροπής – μοιάζει εν προκειμένω να έχει αποδεσμευθεί σε σχεδόν απόλυτο βαθμό από τις παραδοσιακές της συνδηλώσεις: $V/III/vi - III/vi$ ή III/V (στα μ. 31-34 και 35-38), $V - i$ (στα μ. 39-42 και 43-44) και VI^6 που μετατρέπεται κατά την μελωδική της

¹⁵² Η δομική ανάλυση που επιχειρεί επί του τραγουδιού αυτού ο van der Merwe (ό.π., σ. 55-56), στην βάση μιας τριμερούς μορφής A (μ. 1-18) B (μ. 19-64) A' (μ. 65-82), δεν αντέχει σε σοβαρή κριτική, όπως φανερώνει ευθύς αμέσως η τελείως αψυχολόγητη τοποθέτηση της έναρξης μίας νέας μακροδομικής ενότητας στο μ. 19, σε πλήρη αναντιστοιχία προς την διάρθρωση που ο ίδιος μελετητής προτείνει για την πρώτη φωνητική εκδοχή του ιδίου “σονέττου” (βλ. την υποσημείωση 72 στο παρόν κείμενο), καίτοι στην πραγματικότητα αυτή διατηρείται εδώ αμετάβλητη ακόμη και μετά το εν λόγω σημείο!

¹⁵³ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 92.

¹⁵⁴ Πρβλ. σε πολύ αδρές γραμμές και Redepenning, ό.π., σ. 92 και 93.

προέκταση σε $vii^{\circ} \frac{6}{3} / V$ (στα μ. 45-46 και 47-48) στην φα-ελάσσονα. Στην συνέχεια, οι δύο άλλοι στίχοι της τρίτης ποιητικής στροφής βασίζονται σε μία νέα αλυσιδωτή ανάπτυξη του υλικού της εισαγωγής¹⁵⁵ με παροδική αναφορά στα τονικά κέντρα της Λα-ύφεση-μείζονος (μ. 49-52) και της Σι-μείζονος (μ. 53-56), πριν από την αναπάντεχη έλευση της συγχορδίας της Λα-μείζονος σε δεύτερη αναστροφή στο μ. 57, όπου η φωνή ολοκληρώνει την μελωδική της εξύφανση σε επικάλυψη με την έναρξη του επόμενου πιανιστικού ιντερλουδίου. Έτσι, με την γνωστή από την αρχή μετεώριση μεταξύ διπλής δεσπόζουσας και δεσπόζουσας (με ενδέκατη), ο τονικός χώρος επεκτείνεται τώρα κατά τρόπον πιο συμβατικό, ακολουθώντας μία διαδοχή από μικρές τρίτες σε ανιούσα φορά (III/i και III/iii/i) μέχρις ότου καταλήξει απροσδόκητα στην περιοχή της ομώνυμης της αντιθετικής (III) της αρχικής τονικότητας.

Σε αυτό το σημείο (μ. 57-59) διαπιστώνεται θεματική αλλά και τονική ταύτιση με την έναρξη του δεύτερου πιανιστικού ιντερλουδίου της αρχικής φωνητικής εκδοχής (πρβλ., συγκεκριμένα, τα μ. 36-37a), γεγονός που έρχεται αναδρομικά να επιβεβαιώσει ότι ολόκληρη η προηγούμενη ενότητα, δηλαδή τα μ. 31-57 της δεύτερης φωνητικής εκδοχής, αποτελούσε ουσιαστικά μία εμβόλιμη προσθήκη στο προϋπάρχον υλικό. Σημαντικές, ωστόσο, είναι και οι διαφορές ανάμεσα στα δύο αυτά παράλληλα χωρία, αφού το τρίτο πιανιστικό ιντερλουδίο της τελικής εκδοχής του τραγουδιού έρχεται να επιστεγάσει δυναμικά όλη την προηγούμενη κλιμάκωση από το μ. 49 κ.εξ.¹⁵⁶ (εν αντιθέσει με την δραστική αποκλιμάκωση που επέφερε το ανάλογο τμήμα στην παλαιότερη φωνητική εκδοχή του “σονέττου”) και επιπλέον δεν παραμένει στάσιμο αρμονικά, ούτε αναπαράγει πιστά ολόκληρη την αρχική θεματική ιδέα του τραγουδιού,¹⁵⁷ αλλά εξυφαίνει μονάχα την κεφαλή της κατά τρόπον καινοφανή στα μ. 59-63, προσεγγίζοντας ταυτόχρονα την ναπολιτάνικη περιοχή της τονικότητας αναφοράς (καθώς, έπειτα από την I⁴ αλλά και την IV⁶ της Λα-μείζονος στα μ. 57-60, η ομώνυμη συγχορδία της αντιθετικής της προπορευόμενης υποδεσπόζουσας, ήτοι η VI⁶ που επεκτείνεται στα μ. 61-63, αποτελεί το εναρμόνιο ισοδύναμο της II^{N6} της Φα-μείζονος). Πάνω σε αυτήν την αρμονική βάση, η φωνή εκφέρει εν συνεχεία τους δύο πρώτους στίχους της τέταρτης στροφής του ποιήματος με την μορφή ενός τελείως ασυνόδευτου και αρκετά εκτεταμένου απαγγελτικού περάσματος (μ. 64-65a),¹⁵⁸ ενώ ο τελευταίος στίχος μελοποιείται στα μ. 65-74a παραφράζοντας κατ’ αρχήν την πρότυπη τελική φράση της παλαιότερης φωνητικής εκδοχής: συγκεκριμένα, τα μ. 65-69 της παρούσας εκδοχής αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 62-66 της αρχικής εκδοχής του “σονέττου” και τα μ. 73-74a ολοκληρώνουν κατόπιν την υπό εξέλιξη φράση σκιαγραφώντας μία τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα (όπως και τα μ. 68b-69a στην πρώτη φωνητική εκδοχή), ενόσω τα μ. 67-72 ευθυγραμμίζονται σχεδόν απόλυτα εν τω μεταξύ και με τα μ. 1-6 της εισαγωγής της τελικής αυτής εκδοχής. Επομένως, η φράση των μ. 65-74a αναφέρεται στην πραγματικότητα διττώς στην αντίστοιχη των μ. 62-69 της πρωταρχικής εκδοχής του τραγουδιού αλλά και στην τρέχουσα αναθεωρημένη εισαγωγή του, την οποίαν ενσωματώνει και ανακαλεί κυκλικά σε αυτό το σημείο,¹⁵⁹ αποπερατώνοντάς την ωστόσο με μία πιο ισχυρή πτωτική διαδικασία. Τέλος, το πιάνο έρχεται τώρα να προσθέσει σε επικάλυψη μία καινούργια κατακλείδα (μ. 74-82), η

¹⁵⁵ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 48· Redepenning, ό.π., σ. 93.

¹⁵⁶ Πρβλ. εν προκειμένω και Levy, ό.π., σ. 49.

¹⁵⁷ Πρβλ. εν προκειμένω και Redepenning, ό.π., σ. 93.

¹⁵⁸ Οι van der Merwe (ό.π., σ. 58) και Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 181) υπογραμμίζουν την ευστοχία της ηχητικής απόδοσης του ποιητικού περιεχομένου σε αυτό ειδικά το σημείο του τραγουδιού.

¹⁵⁹ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 49· Redepenning, ό.π., σ. 93· Irwin, ό.π., σ. 115-116· Arnold, ό.π., σ. 420.

οποία συνίσταται σε συνδυαστικές “αναμνήσεις” από την εναρκτήρια χειρονομία της εισαγωγής (στα μ. 74-77, όπου η I εναλλάσσεται ανά μέτρο με την $V\frac{7}{2}$ -6/νι πάνω από έναν σταθερό ισοκράτη επί της τονικής) αλλά και από την επικεφαλής θεματική ιδέα του τραγουδιού (πρβλ. τα μ. 77-80, σε μεγέθυνση, με τα μ. 9-10a), και οδηγεί σε μία ύστατη πλάγια πτώση ($IV\frac{4}{4}$ [= $VI\frac{4}{4}$ /νι], $ii^{o\#}$ και I με δίμετρη προέκταση).

Από την παραπάνω εξέταση επιβεβαιώνεται λοιπόν ότι η επανεπεξεργασία του “Σονέττου 123” για βαρύτονο και πιάνο βαδίζει στα ίχνη της αρχικής φωνητικής του εκδοχής μόνο κατά το πρώτο τρίτο της συνολικής της εκτάσεως, προτού παρεκκλίνει τελείως – στο μέσον της – από εκείνη και καταλήξει σε μια διαλεκτική εξισορρόπηση μεταξύ σποραδικών αναφορών στην παλαιότερη εκδοχή του τραγουδιού και καινοφανών στοιχείων. Αντίθετα, στην περίπτωση του “Σονέττου 104”, η αναλογία μεταξύ αναθεώρησης του προγενέστερου τραγουδιού και νέας σύνθεσης ανατρέπεται σε τέτοιο βαθμό υπέρ της δεύτερης πρακτικής, που είναι σίγουρα ακριβέστερο να θεωρήσουμε ότι εδώ έχουμε εν τέλει να κάνουμε με δύο διαφορετικές μελοποιήσεις του ίδιου ποιητικού κειμένου (καίτοι βασισμένες στην ίδια μουσική-θεματική ιδέα) παρά με δύο εκδοχές του ίδιου τραγουδιού.¹⁶⁰ Επιπλέον, πρότυπο για την έναρξη, τουλάχιστον, της νέας μελοποίησης του υπό συζήτηση σονέττου δεν αποτελεί καν η παλαιότερη φωνητική εκδοχή αλλά πρωτίστως η τελευταία από τις πιανιστικές μεταγραφές της!¹⁶¹ Ουσιαστικά, ολόκληρη η εισαγωγή της δεύτερης φωνητικής εκδοχής έχει βασισθεί στην αντίστοιχη της δεύτερης πιανιστικής εκδοχής, με την οποίαν εξάλλου μοιράζεται και την ίδια τονικότητα αναφοράς – την Mi-μείζονα: τα μ. 1-6 της μίας εξελίσσονται όπως τα μ. 1-4 της άλλης, με την διαφορά όμως ότι η εναρκτήρια αλυσιδωτή ανοδική πορεία επιβραδύνεται ρυθμικά στην κατάληξή της, εμπλουτίζεται κατά τι αρμονικά (στα μ. 4-5, με άρση: vii^7/ii , $V\frac{3}{4}$ – iii^{4b-3} , $vii^{o\#}$ – V^2 με αναφορά στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Σι-μείζονα) και οδηγείται σε γενική παύση-τομή (στο μ. 6)· επίσης, τα μ. 7-13, στην συνέχεια, αποτυπώνουν σε ρυθμική μεγέθυνση (εξαιτίας της παράλληλης επιτάχυνσης της χρονικής αγωγής από Adagio σε Andante) το περιεχόμενο των μ. 5-6 της τελευταίας μεταγραφής για πιάνο, αφαιρώντας όμως το ακροτελεύτιο ανοδικό πέρασμα που απέμενε εκεί ως κατάλοιπο από το τέλος της αργής εισαγωγής της αρχικής πιανιστικής μεταγραφής του τραγουδιού και αφήνοντας στην θέση του μονάχα την θεμέλιο της δεσπόζουσας της σχετικής της Mi-μείζονος, ακολουθούμενη από μία ακόμη τομή.

Στην παρούσα τελική εκδοχή του “Σονέττου 104”, η πιανιστική εισαγωγή μοιάζει λοιπόν να έχει “γεράσει” μαζί με τον δημιουργό της:¹⁶² περισσότερες και βαθύτερες τομές διακόπτουν πλέον την πορεία της, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται και στους παθητικούς μελωδικούς αναστεναγμούς των μ. 4, 5 αλλά και 13. Ωστόσο, παρόμοια χαρακτηριστικά διέπουν και την μεταχείριση του βασικού θεματικού υλικού του αρχικού τραγουδιού στην συνέχεια: τα μ. 14-25 αντιστοιχούν επί της ουσίας στα μ. 7-14

¹⁶⁰ Πρβλ. τις αντίστοιχες τοποθετήσεις εκ μέρους των van der Merwe (ό.π., σ. 44), Cinnamon (ό.π., σ. 4) και Rosen (ό.π., σ. 526 και 527), εν μέρει δε και του Umstead (ό.π., σ. 64).

¹⁶¹ Πρβλ. εν προκειμένω van der Merwe (ό.π., σ. 41-42), Levy (ό.π., σ. 26), Redepenning (ό.π., σ. 90) και Ray (ό.π., σ. 121-124), κατά το μάλλον ή ήττον.

¹⁶² Βλ. πρωτίστως την σχετική ιστορική μαρτυρία που παρατίθεται στο: Walker (κ.ά.), “Liszt, Franz [Ferenc]”, ό.π., “20. From Weimar to Rome, 1859-64”. Η Levy (ό.π., σ. 32 και 50) συσχετίζει ομοίως την διάχυτη μελαγχολία που αποπνέει το τραγούδι αυτό στο σύνολό του με τις δυσμενέστατες συγκυρίες που αντιμετώπιζε ο συνθέτης περί το 1860 στον προσωπικό αλλά και επαγγελματικό του βίο, ενώ θεωρεί και ότι η κόπωση από τα εγκόσμια που αποπνέει το συγκεκριμένο σονέττο του Πετράρχη αποδίδεται ιδανικά στην παρούσα μελοποίηση του Liszt. Πρβλ. ακόμη την γενικότερη «τάση παραίτησης» που αποτυπώνεται στις δεύτερες φωνητικές εκδοχές και των τριών “σονέττων” σύμφωνα με την Redepenning (ό.π., σ. 93, περαιτέρω δε σ. 152-155), αλλά και τα υπαινικτικότερα συναφή σχόλια των Arnold (ό.π., σ. 418 και 420) και Umstead (ό.π., σ. 71).

της τελευταίας πιανιστικής εκδοχής,¹⁶³ όμως η φωνητική μελωδία έχει πια γεμίσει “ρωγμές” και απλουστευθεί σε σημαντικό βαθμό,¹⁶⁴ χάνοντας όλα τα αρχικά της στολίδια¹⁶⁵ αλλά και την ευχέρεια με την οποία άλλοτε μετατοπιζόταν στην υψηλότερη φωνητική περιοχή με άλματα ογδόης.¹⁶⁶ Επιπλέον, σε αρμονικό επίπεδο, και μεν, διατηρείται σχεδόν πανομοιότυπη η πορεία μέχρι την αυξημένη συγχορδία σε ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας της ελάσσονος δεσπόζουσας στο μ. 21 (όπως δηλαδή μέχρι το μ. 12 στην δεύτερη πιανιστική εκδοχή), όμως η ακόλουθη πτωτική διαδικασία στο περιβάλλον της τονικότητας αναφοράς ακυρώνεται και αντικαθίσταται από μία αναπάντεχη όσο και τελείως προσωρινή τονικοποίηση της ιδιαίτερα μακρινής περιοχής της ντο-ελάσσονος¹⁶⁷ (πρόκειται για την vi/i , η οποία βρίσκεται σε σχέση τρίτης έσχατου – τέταρτου – βαθμού ως προς την τονική): η συγχορδία της $\text{III}+\frac{4}{v}$ – σε αντίθεση με όλες τις προηγούμενες εκδοχές του ίδιου αυτού κομματιού – λύνεται εδώ φυσιολογικά στην ελάσσονα δεσπόζουσα της ομώνυμης της Mi -μείζονος και αυτή η τελευταία συγχορδία της si -ελάσσονος εκλαμβάνεται κατόπιν ως αντιθετική της μείζονος (ενεργούς) δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος στα εναπομείναντα μ. 22-25 (μ-ελάσσων: $v = \text{ντο-ελάσσων: iii}/V, V\sharp$ και i , ακολουθούμενη από γενική παύση-τομή).

Από το σημείο αυτό και έπειτα, δηλαδή από το μέσον της πρώτης μόλις στροφής του ποιήματος, η νέα μελοποίηση εγκαταλείπει κάθε δεσμό με όλες τις παλαιότερες εκδοχές του “σονέττου” αυτού. Ο τρίτος και ο τέταρτος στίχος, ειδικότερα, μελοποιούνται σε άλλα δώδεκα μέτρα (μ. 26-37), παραπέμποντας ίσως πολύ έμμεσα στην υφή του ρετσιτατίβου της αρχικής εκδοχής του τραγουδιού (πρβλ. ιδίως τα μ. 14-20)¹⁶⁸ και επιβραδύνοντας παράλληλα σε εντυπωσιακό βαθμό τον αρμονικό ρυθμό, αφού εδώ αλυσιδοποιείται επί της ουσίας η αμέσως προηγούμενη διαδοχή συγχορδιών των μ. 23-24 κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα, τονικοποιώντας την Re -ύφεση-μείζονα, δηλαδή την ομώνυμη της σχετικής της Mi -μείζονος (την VI , η οποία εν προκειμένω διαμορφώνει μία σχέση τρίτης τρίτου βαθμού ως προς την τονική).¹⁶⁹ Έπειτα, ο

¹⁶³ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 90. Η ποσοτική μετρική αναντιστοιχία οφείλεται στο γεγονός ότι στην θέση των παλαιότερων διμέτρων των $4/4$ εμφανίζονται πλέον δίμετρα των $4/4$ εκ περιτροπής με δίμετρα των $6/4$, τα οποία όμως καταγράφονται στην παρτιτούρα ως τετράμετρα των $3/4$.

¹⁶⁴ Αυτές οι μεταβολές στο φωνητικό μέρος ουδόλως πάντως σχετίζονται με την γερμανική μετάφραση του ποιητικού κειμένου (η οποία παρέχεται εναλλακτικά και από κοινού με το πρωτότυπο ιταλικό κείμενο στην έκδοση του 1883), όπως διατείνονται ο Baron (ό.π., σ. 148) αλλά και ο Ziemowit Wojtczak, “Between opera and the Lied – *Tre sonetti di Petrarca* by Franz Liszt”, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 13, 2013, σ. 57-66: 64. Μέσα από την ενδελεχή εξέταση των διαθέσιμων πηγών, η Dalmonte (ό.π., σ. 182 και 188) αποσαφηνίζει ότι το γερμανικό κείμενο του Peter Cornelius δεν ήταν ακόμη στην διάθεση του Liszt, όταν ο τελευταίος προέβαινε στις αναθεωρήσεις των τραγουδιών κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1860.

¹⁶⁵ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 26· Arnold, ό.π., σ. 419· Umstead, ό.π., σ. 67.

¹⁶⁶ Πρβλ. επίσης Redepenning (ό.π., σ. 84 και 85) και Arnold (ό.π., σ. 419).

¹⁶⁷ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 90.

¹⁶⁸ Ο van der Merwe (ό.π., σ. 42-43) διαπιστώνει γενικότερα – δίχως όμως να προβαίνει και σε συγκεκριμένες αντιπαραβολές – μια διάχυση του χαρακτήρα του ρετσιτατίβου από την πρώτη φωνητική εκδοχή σε όλη σχεδόν την έκταση της δεύτερης αυτής φωνητικής εκδοχής του “σονέττου”.

¹⁶⁹ Πρβλ. σε αδρές γραμμές και Rosen, ό.π., σ. 527. Αντίθετα, άλλοι μελετητές – όπως η Levy (ό.π., σ. 26) και ο Κόλλιας (ό.π., σ. 313 και 318-319) – κάνουν εν προκειμένω λόγο για μετατροπία ή μετατόπιση προς τον τονικό χώρο της La -ύφεση-μείζονος, παρασυρόμενοι από τον οπλισμό των τεσσάρων υφέσεων που χρησιμοποιεί εδώ ο Liszt προκειμένου απλώς να επισημάνει συμβολικά την δραστητική μετατόπιση από το πεδίο των διέσεων προς αυτό των υφέσεων – πρόκειται, δηλαδή, για έναν οπλισμό που αποτελεί τον αντίποδα του αμέσως προηγούμενου και δεν αντιπροσωπεύει πλέον κάποια συγκεκριμένη τονικότητα. Όπως, άλλωστε, παρατηρεί γενικότερα και ο Irwin (ό.π., σ. 59, περαιτέρω δε σ. 118), ο οπλισμός στα έργα της ύστερης περιόδου του Liszt «συχνά αποτελεί μονάχα ένα σημείο αναφοράς για εκτεταμένη μετατροπία και αμφίρροπη τονικότητα», διευκολύνοντας πρωτίστως την μουσική καταγραφή δια της αποφυγής ενός μεγάλου αριθμού αλλοιώσεων.

αρμονικός ρυθμός αρχίζει και πάλι να επιταχύνεται σταδιακά κατά την μελοποίηση της δεύτερης στροφής του ποιήματος στα μ. 38-55, όμως το χωρίο αυτό είναι πια εξαιρετικά δύσκολο να αναλυθεί με τονικούς όρους και σίγουρα αδύνατον να αναχθεί καθ' οιονδήποτε τρόπο στην τονικότητα αναφοράς, η οποία εδώ έχει πλήρως αρθεί ακόμη και στο βαθύτερο επίπεδο εξέτασης της αρμονικής δομής! Στην πραγματικότητα, ο Liszt θέτει τώρα σε εφαρμογή μία σειρά από μη λειτουργικούς συγχορδιακούς μετασχηματισμούς: εν πρώτοις, μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης (σε τρίτη αναστροφή, όπως εκ των υστέρων διαφαίνεται) μετατρέπεται σε μία συγχορδία τύπου ελάσσονος υποδεσπόζουσας σε πρώτη αναστροφή και με επιπρόσθετη έκτη στα μ. 38-41, και η σύνδεση αυτή ("vii^{o2}" – "ii^{o3}") επαναλαμβάνεται στα μ. 42-45 σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα αλλά και με μεταβολή της βάσης της δεύτερης (τετράφωνης) συγχορδίας από ελάσσονα σε μείζονα ("ii^{o3}"). Έπειτα, στα μ. 46-47, η αρχική συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης μεταφέρεται ένα ακόμη ημιτόνιο υψηλότερα και επεκτείνεται με την ενδιάμεση ποικιλματική κίνηση των δύο χαμηλότερων φθόγγων της κατά ένα ημιτόνιο προς τα κάτω (γεγονός που εν παρόδω αποφέρει μία εμβόλιμη "ποικιλματική" ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη), ενώ στα μ. 48-49, 50-51 και 52-53 επαναλαμβάνεται η ίδια διαδικασία επί τη βάσει όλων των αναστροφών της δεδομένης συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης σε ανιούσα διαδοχή, μέχρις ότου η ίδια επανέλθει τελικά στην αρχική της κατάσταση, αλλά μεταφερμένη πλέον μία οκτάβα υψηλότερα, στο μ. 54, το οποίο προκύπτει από την αποσπασματοποίηση της αμέσως προηγούμενης δίμετρης δομικής μονάδος και γνωρίζει μία νέα μεταμόρφωση στο ακόλουθο μ. 55, στην βάση μίας διαδοχής συγχορδιών τύπου "V7" – "ii^{o3}". Ως εκ τούτου, η αλυσιδωτή ανάπτυξη και η περαιτέρω εξύφανση του αρχικού μοτιβικού υλικού σε αυτό το χωρίο (το μέρος της φωνής αποτελείται στα μ. 38-52 από παραλλάγματα-παράγωγα του επικεφαλής μοτίβου της βασικής θεματικής ιδέας καθώς και του μελωδικού αναστεναγμού· πρβλ. μ. 14-15 και 18, αντίστοιχα)¹⁷⁰ εδράζονται σχεδόν αποκλειστικά στην επέκταση των τριών διαφορετικής φθογγικής σύστασης συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης του τονικού συστήματος¹⁷¹ σε ανιούσα βηματική διαδοχή,¹⁷² η οποία παρέχει ένα σταθερά διάφωνο και διαρκούς εντάσεως αρμονικό υπόβαθρο για αυτήν την νέα και εξόχως ρεαλιστική μουσική αναπαράσταση του αδιάκοπου ("προμηθεϊκού", ας μου επιτραπεί εδώ να τον χαρακτηρίσω) βασανισμού στον οποίον υπόκειται το ποιητικό υποκείμενο. Καθίσταται επομένως ολοφάνερη η πρόθεση του Liszt να ερμηνεύσει εν προκειμένω με την μουσική του απόδοση το βαθύτερο περιεχόμενο του ποιήματος¹⁷³ κατά τις επιταγές της αισθητικής του γερμανικού Lied του 19ου αιώνας, με το οποίο ο ίδιος είχε πλέον εξοικειωθεί απόλυτα κατά την προηγούμενη περίοδο της Βαϊμάρης, συνεισφέροντας έκτοτε – όσο ελάχιστοι άλλοι συνθέτες – στην περαιτέρω εξέλιξη του εν λόγω είδους.¹⁷⁴

Λειτουργικά απροσδιόριστη παραμένει και η αρμονική θεμελίωση της μελοποίησης της τρίτης ποιητικής στροφής στα μ. 56-74, όπου μάλιστα το επικεφαλής μοτίβο της βασικής θεματικής ιδέας δεσπόζει και πάλι απαραγνώριστο κατά την νέα αυτή φάση

¹⁷⁰ Πρβλ. εν προκειμένω Levy (ό.π., σ. 29) και Rosen (ό.π., σ. 527). Από την πλευρά της, εξ άλλου, η Redepenning (ό.π., σ. 91-92) ανάγει την γραμμή του μπάσσου των μ. 46-55 σε αυτήν της μελωδίας των μ. 1-6 της εισαγωγής.

¹⁷¹ Πρβλ. σχετικά Weitzmann, *Der verminderte Septimenakkord*, ό.π., σ. 15-16.

¹⁷² Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 91.

¹⁷³ Κάτι ανάλογο παρατηρεί στην προκειμένη περίπτωση και η Levy, ό.π., σ. 29-30. Η Ray (ό.π., σ. 131-134) προβάλλει επίσης άλλα παρεμφερή παραδείγματα μουσικής απόδοσης του ποιητικού κειμένου και στα τρία αυτά τραγούδια.

¹⁷⁴ Βλ. γενικότερα Mueller ("The Lieder of Liszt", ό.π., σ. 172 και 183), περαιτέρω δε Walker [κ.ά.] ("Liszt, Franz [Ferenc]", ό.π., "19. Songs") και Arnold (ό.π., σ. 404).

ανάπτυξής του στο μέρος της φωνής.¹⁷⁵ Η αρμονική διαδοχή των μ. 56-59 συνίσταται στον μετασχηματισμό μίας αρχικής μείζονος συγχορδίας σε αυξημένη και ακολούθως σε ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή (δια της σταδιακής ανόδου των δύο ψηλότερων φωνών κατά ένα ημιτόνιο), η οποία εν συνεχεία επεκτείνεται με την χρωματική κίνηση μόνο της χαμηλότερης φωνής, που αποφέρει μία εμβόλιμη “ποικιλματική” ελαττωμένη συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή και τελικά οδηγεί σε μία νέα μείζονα συγχορδία σε ευθεία κατάσταση, που πλέον θεμελιώνεται ένα ημιτόνιο υψηλότερα από την αρχική. Αυτή η πρότυπη αλληλουχία τρίφωνων συγχορδιών αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 60-63¹⁷⁶ και 64-67,¹⁷⁷ σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα κάθε φορά, και έπειτα αρχίζει να πυκνώνει και να παραλλάσσεται στα μ. 68-69 (μείζονα συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή – αυξημένη συγχορδία) και 70-72 (μείζονα συγχορδία σε πρώτη αναστροφή – αυξημένη συγχορδία – ελάσσονα συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή), οδηγώντας στο αποκορύφωμα όλου του τραγουδιού, που εκδηλώνεται με μία πολύ ηχηρή, διάφωνη, τετράφωνη συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης (στο μ. 73), ακολουθούμενη από παρατεταμένη σιωπή (στο μ. 74).¹⁷⁸

Το φωνητικό πέρασμα εν είδει απαγγελίας που ξεδιπλώνεται στα μ. 75-81 κατά την εκφορά των δύο πρώτων στίχων της τελευταίας ποιητικής στροφής, αρχικά δίχως συνοδεία και μόνο προς το τέλος του με ευάριθμες “ξερές” συγχορδίες από το πιάνο που παραπέμπουν στο ύφος ενός *recitativo secco*, εξακολουθεί πάντως να επεκτείνει την προηγούμενη συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, όπως και το ανάλογο πιανιστικό πέρασμα που ακολουθεί στα μ. 82-85.¹⁷⁹ Τελικά, η εμφάνιση της συγχορδίας της Σολ-δίεση-μείζονος σε πρώτη αναστροφή στο μ. 86 συμβάλλει στην αναδρομική λειτουργική αποκωδικοποίηση του προηγούμενου χωρίου υπό το πρίσμα μιας παρατεταμένης “πρόγευσης” (μέσω εναρμόνιας μετάλλαξης) της δεσπόζουσας της ντο-δίεση-ελάσσονος,¹⁸⁰ η οποία δεν είναι άλλη από την σχετική της αρχικής τονικότητας της Μι-μείζονος. Πράγματι, η έναρξη της μελοποίησης του τελευταίου στίχου του ποιήματος με μία ύστατη, διπλή αναδρομή στο επικεφαλής μοτίβο της βασικής θεματικής ιδέας στα μ. 86-89 / 90-93¹⁸¹ υποστηρίζεται αρμονικά από δύο εναλλασσόμενες – και μάλιστα αμφοότερες τρίφωνες – συγχορδιακές υλοποιήσεις της προαναφερθείσας λειτουργίας της δεσπόζουσας,¹⁸² ήτοι την V⁶ και την III^{+♯} ωστόσο, αντί της τονικής, τα μ. 94-101 επικεντρώνονται με την σειρά τους σε ισάριθμες συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος – μία τετράφωνη (V[♯]/V/III) και μία πεντάφωνη (V[♯]/V/III) – οδηγώντας πολύ ομαλά στον πιανιστικό επίλογο των μ. 102-110, ο οποίος ταυτίζεται

¹⁷⁵ Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 30· Irwin, ό.π., σ. 96· Rosen, ό.π., σ. 527.

¹⁷⁶ Με μία μικρή μεταβολή: εξαιτίας της αντικατοπτρικής (ανεστραμμένης) προς την γραμμή του μπάσσου κίνησης του μέρους της φωνής στο μ. 63, η δεδομένη “ποικιλματική” τρίφωνη ελαττωμένη συγχορδία μετατρέπεται τώρα σε τετράφωνη αλλοιωμένη συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης με πέμπτη – ως προς την ελλείπουσα θεμέλιό της – βαρυμένη (“vii^o₃,”).

¹⁷⁷ Με την διαφορά όμως ότι εδώ η πρότυπη πορεία μετασχηματισμού σταματά στην τρίτη κατά σειρά συγχορδία (την ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή), η οποία διατηρείται τελείως αμετάβλητη στα δύο τελευταία μέτρα.

¹⁷⁸ Πρβλ. – σε πολύ αδρές γραμμές – Levy, ό.π., σ. 30.

¹⁷⁹ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 92. Η αντίθετη άποψη του Κόλλια (ό.π., σ. 314), ότι το πέρασμα αυτό σκιαγραφεί στην έναρξή του το περιβάλλον της Σολ-μείζονος, στερείται επαρκούς αιτιολόγησης αλλά και σκοπιμότητας στα ευρύτερα αρμονικά του συμφραζόμενα.

¹⁸⁰ Οι δύο – όλες κι όλες – επαναλαμβανόμενες συγχορδίες που αρθρώνονται από το πιάνο στα μ. 78-81 μπορούν αναδρομικά να εκληφθούν ως iii[♯]/I (αντιθετική της ομώνυμης της τονικής) και vii⁷ στο περιβάλλον της ντο-δίεση-ελάσσονος.

¹⁸¹ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 90· Irwin, ό.π., σ. 100· Baron, ό.π., σ. 149· Rosen, ό.π., σ. 527 και 528.

¹⁸² Πρβλ. Levy, ό.π., σ. 30· Rosen, ό.π., σ. 527.

επί της ουσίας με τα μ. 5a & 7-13 της εισαγωγής¹⁸³ και αναφέρεται αμφίσημα στο τονικό περιβάλλον της Μι-μείζονος και της ντο-δίεση-ελάσσονος, χωρίς όμως να καταλήγει οριστικά στην μία ή στην άλλη!¹⁸⁴ Σε αυτήν ακριβώς την κατάσταση δηλώνει ότι βρίσκεται και το ποιητικό υποκείμενο στον τελευταίο στίχο: σε πλήρες αδιέξοδο, μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας, απ' όπου όχι μόνον απουσιάζει οποιαδήποτε σταθερότητα ή βεβαιότητα, αλλά ακόμη και οι πιο ακραίες αντιθέσεις μπορούν παραδόξως να συνυπάρχουν· ομοίως λοιπόν και η μουσική αναπαράσταση ολοκληρώνεται αιωρούμενη σε δύο συγγενικά αλλά και αντιπαρατιθέμενα ως προς το (μείζον και έλασσον) γένος τους τονικά κέντρα, ελλείπει οιασδήποτε συγχορδίας τονικής, αλλά και με μία χειρονομία που την οδηγεί δυνητικά πίσω στην αφετηρία της, σε έναν αέναο κύκλο μαρτυρίου, σαν τον τροχό του Ιξίωνος...¹⁸⁵

Συμπερασματικά, οι τέσσερις διαφορετικές εκδοχές των *Τριών σονέτων του Πετράρχη* αποτυπώνουν ισάριθμες όψεις της διαρκούς και αλματώδους εξέλιξης του συνθετικού ύφους του δημιουργού τους: η πρώτη φωνητική εκδοχή αντιπροσωπεύει τον κοσμοπολίτη Liszt της δεκαετίας του 1840, ο οποίος αφομοιώνει δημιουργικά στο έργο του ποικίλα και ετερογενή ερεθίσματα, όπως, μεταξύ πολλών άλλων, το δημοφιλές εκείνη την εποχή ιδίωμα του bel canto του ιταλικού λυρικού θεάτρου· παράλληλα, η πρώτη πιανιστική εκδοχή, που ανήκει στην ίδια χρονική περίοδο, φέρνει στο προσκήνιο τον μεγάλο δεξιότηχη του πιάνου καθώς και την εκπληκτική του ικανότητα να αποδίδει αριστοτεχνικά τα πάντα μέσα από αυτό,¹⁸⁶ αναπροσαρμόζοντας εν προκειμένω το πρωτογενές ασματικό υλικό σε κομμάτια για πιάνο με ύφος και χαρακτήρα νυκτερινού· η

¹⁸³ Πρβλ. Rosen, ό.π., σ. 527· Arnold, ό.π., σ. 419· Κόλλιας, ό.π., σ. 315. Τουναντίον, δεν χρειάζεται να υπογραμμισθεί το πόσο παράλογη είναι η θεώρηση του συνολικού τραγουδιού στην βάση μιας τριμερούς μορφής, η οποία υποστηρίζεται από τον Irwin (ό.π., σ. 86-87, περαιτέρω δε σ. 101) με αφορμή ακριβώς την παρούσα κυκλική αναδρομή! Πρβλ. ομοίως και την συναφή – όπως και εξίσου άστοχη επί της ουσίας – αναφορά του Baron (ό.π., σ. 149) σε «μια κλειστή μορφή που απουσίαζε από την παλαιότερη εκδοχή».

¹⁸⁴ Η αρμονική διαδοχή των μ. 102-110 μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως vii^o4/V/III, V³/V/III, V⁹/III, ii³, V⁹ στην ντο-δίεση-ελάσσονα είτε ως vii^o4/V, V³/V, V⁹, ii³/vi, V⁹/vi στην Μι-μείζονα. Σύμφωνα με τον van der Merwe (ό.π., σ. 43), η ντο-δίεση-ελάσσων φαίνεται τελικά να επικρατεί σε σχέση με την Μι-μείζονα στο κλείσιμο του τραγουδιού, ανταναικλώντας και το νόημα των δύο τελευταίων στίχων του ποιήματος· πρβλ. ακόμη Levy (ό.π., σ. 31), Ray (ό.π., σ. 133-134) και Rosen (ό.π., σ. 527), περαιτέρω δε Redepenning (ό.π., σ. 90, 92 και 94-95) αλλά και Nowik (ό.π., σ. 47 και 50). Αντίθετα, ο Todd (ό.π., σ. 98), αν και αντιλαμβάνεται ομοίως ως τονικά διαφορούμενη αυτήν την κατάληξη, ρέπει εν τέλει περισσότερο προς μία ερμηνεία της στα συμφραζόμενα της Μι-μείζονος με αναφορά πρωτίστως στην προηγούμενη έκβαση των μ. 13-14 *κατ' αναλογίαν* (αλλά και παραβλέποντας τελείως, εν προκειμένω, την βαθιά τομή και την συνεπαγόμενη αρμονική ασυνέχεια ανάμεσά τους)· ο Κόλλιας (ό.π., σ. 315-319), επίσης, επιλέγει την Μι-μείζονα ως τονικότητα αναφοράς και για την κατάληξη του τραγουδιού, βασιζόμενος αρχικά σε ορισμένα ποσοτικά παρά ποιοτικά αρμονικά δεδομένα, παραπέμποντας εν συνεχεία παραπλανητικά στο άρθρο του Cinnamon (ό.π., όπου εξετάζεται αποκλειστικά η δεύτερη πιανιστική εκδοχή του “Σονέττου 104”, με την οποίαν η παρούσα φωνητική εκδοχή δεν διατηρεί καμμία άλλη ομοιότητα πέραν της έναρξής της) καθώς και σε δύο άλλες, ήσσονος σημασίας έως αδιάφορες για την παρούσα συζήτηση μελέτες (του Nowik και της Mueller, συγκεκριμένα), και καταλήγοντας εν τέλει στην αναγωγή του συνολικού τονικού σχεδιασμού του υπό συζήτηση τραγουδιού σε μία ανυπόστατη αλληλουχία ανιουσών μεγάλων τριτών (Μι-μείζων – Λα-ύφεση-μείζων (!) – [Ντο-μείζων] – Μι-μείζων), που διαστρεβλώνει βάνανυσα την πραγματικότητα με το συμφέρον της ένταξης της υπό μελέτη περιπτώσεως σε ένα θεωρητικό πρότυπο παντελώς ακατάλληλο και ασύμβατο προς αυτήν!

¹⁸⁵ Όπως εύστοχα σημειώνει και η Levy (ό.π., σ. 33), «η αινιγματική τελική ενότητα [του εν λόγω τραγουδιού] αντικατοπτρίζει ένα μαρτύριο που στερείται συναισθήματος». Πρβλ. ακόμη Ray (ό.π., σ. 134), περαιτέρω δε Nowik (ό.π., σ. 52). Αντίθετα, ο Rosen (ό.π., σ. 524-525) ερμηνεύει την ανοικτή αρμονικά κατάληξη του τραγουδιού αυτού ως αναπόληση της “αισθητικής του αποσπάσματος” από την δεκαετία του 1830 και την εποχή της ακμής του μουσικού ρομαντισμού.

¹⁸⁶ Πρβλ. εν προκειμένω van der Merwe, ό.π., σ. 20-21.

δεύτερη πιανιστική εκδοχή, αντίθετα, είναι άκρως χαρακτηριστική της επόμενης φάσης της μουσικής σταδιοδρομίας του Liszt κατά την δεκαετία του 1850, όταν η σύνθεση τίθεται οριστικά στο επίκεντρο της προσοχής του και πολλά παλαιότερα έργα του αναθεωρούνται και τελειοποιούνται, με έμφαση πρωτίστως στην συνοχή της δομής τους και στην υφολογική τους περιεκτικότητα παρά στον δεξιοτεχνικό τους εντυπωσιασμό· από την άλλη πλευρά, η δεύτερη φωνητική εκδοχή των “σονέττων” ευθυγραμμίζεται πλέον απόλυτα με την παράδοση του γερμανικού Lied του 19ου αιώνας,¹⁸⁷ προβάλλοντας συγχρόνως και τις εξόχως πρωτοποριακές συνθετικές αναζητήσεις του Liszt από την δεκαετία του 1860 και έπειτα.¹⁸⁸

Ένα τελευταίο ερώτημα οφείλει, ωστόσο, να μας απασχολήσει σε αυτό το σημείο: άραγε, ο Liszt συνέλαβε τα *Τρία σονέττα του Πετράρχη* ως τρία ξεχωριστά τραγούδια / κομμάτια για πιάνο που δυνάμει της κοινής θεματολογίας τους ανθολογούνται σε μία μικρή συλλογή ή μήπως υφίστανται κάποιοι ειδικότεροι, αμιγώς μουσικοί δεσμοί ανάμεσά τους, ικανοί να τα ενοποιήσουν σε έναν συνεκτικότερο κύκλο τραγουδιών / κομματιών χαρακτήρος; Η ενδελεχής εξέταση των τριών τραγουδιών στην αρχική τους εκδοχή δεν αποκαλύπτει κοινά θεματικά στοιχεία ή άλλου είδους συνάφειες μεταξύ τους που να αποδεικνύουν πειστικά¹⁸⁹ ότι ο Liszt τα συνέθεσε εν είδει κυκλικού έργου ή ότι θα έπρεπε, κατ’ ανάγκην, αυτά να εκτελούνται πάντοτε ως σύνολο με την σειρά που δηλώνεται στην πρώτη τους έκδοση και όχι μεμονωμένα. Βέβαια, και τα τρία τραγούδια μοιράζονται ορισμένες χαρακτηριστικές αρμονικές και τονικές επιλογές, διαθέτουν παρόμοια υφολογικά γνωρίσματα και – σε πιο περιορισμένο βαθμό – εμφανίζουν ακόμη και μερικές δομικές ομοιότητες ή αναλογίες μεταξύ τους· εντούτοις, όλα τα παραπάνω δεδομένα δεν υποδεικνύουν, σε τελική ανάλυση, τίποτε περισσότερο από το απλό γεγονός ότι – τουλάχιστον τα δύο πρώτα “σονέττα”, αν όχι όλα – πρέπει να δημιουργήθηκαν την ίδια ακριβώς περίοδο, σε πυκνή χρονική διαδοχή ή ακόμη και παράλληλα μεταξύ τους, ενώ η κοινή τονική τους βάση (όλα είναι γραμμένα στην Λα-ύφεση-μείζονα) φαίνεται πως επιλέχθηκε προκειμένου να διευκολύνει την εκμετάλλευση όλου του ιδανικού εύρους φωνής ενός τενόρου, αφού η έκταση που απαιτείται κατ’ αρχήν εκτείνεται συνολικά από το ντο μέχρι το λα΄ και μόνο κατ’ εξαίρεσιν (κατά βούλησιν) δύναται να φθάσει μέχρι το πολύ υψηλό ρε-ύφεση.¹⁹⁰ Δεν είναι πάντως γνωστό αν ο Liszt προόριζε τα τραγούδια αυτά για κάποιον συγκεκριμένο μονωδό ή τα έγραψε απλώς με γνώμονα τις συμβάσεις που παρατηρούσε στο ιταλικό φωνητικό ρεπερτόριο της εποχής του.

¹⁸⁷ Πρβλ. επίσης van der Merwe (ό.π., σ. 31 και 59), Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 181) και Umstead (ό.π., σ. 70-71), περαιτέρω δε Redepenning (ό.π., σ. 86) αλλά και Wojtczak (ό.π., σ. 60, 64 και 66).

¹⁸⁸ Πρβλ. Redepenning, ό.π., σ. 81-82 και 94-95· Mueller, “The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 182.

¹⁸⁹ Για ορισμένες τελείως συμπτωματικές και οπωσδήποτε επουσιώδεις ομοιότητες μεταξύ των τραγουδιών, βλ. van der Merwe, ό.π., σ. 46-49 και 50. Επίσης, η Redepenning (ό.π., σ. 82) παραθέτει ένα σχεδιάσμα του Liszt για το “Σονέττο 47”, στο οποίο η ίδια διακρίνει μερικές πολύ αδρές μοτιβικές ομοιότητες προς το “Σονέττο 104”, που όμως παρέμειναν ολότελα αναξιοποίητες κατά την μετέπειτα συνθετική διαδικασία. Η εντύπωση της επέκτασης της τελικής πτώσεως του “Σονέττου 47” στην έναρξη του ακόλουθου “Σονέττου 123” που επικαλείται κάπως αυθαίρετα η Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 180) στερείται, στην πραγματικότητα, οιασδήποτε αποδεικτικής ισχύος προς την κατεύθυνση της κυκλικής σύλληψης των τριών τραγουδιών, όπως άλλωστε και η αναφορά του Nowik (ό.π., σ. 55) σε μία δήθεν συμβολική αρμονική διαδοχή που ανιχνεύεται και στα τρία “σονέττα” – πρόκειται κατ’ ουσίαν για την κοινότοπη λύση μίας “γερμανικής” συγχορδίας αυξημένης έκτης σε αυτήν της τονικής σε δεύτερη αναστροφή, στην οποία ενδώ αποδίδεται καταχρηστικά η λειτουργία ενός υπομνηστικού ή καθοδηγητικού “μοτίβου της Laura”!

¹⁹⁰ Πιο αναλυτικά, το εύρος της φωνής που αξιοποιείται σε καθένα από τα τρία αυτά τραγούδια έχει ως εξής: από το μι-ύφεση μέχρι το λα΄ τόσο στο “Σονέττο 104” όσο και στο “Σονέττο 47”, με δυνατότητα προαιρετικής χρήσης τριών ακόμη υψηλότερων φθόγγων (του σι-ύφεση, του σι΄ και του ρε-ύφεση) σε ελάχιστα σημεία και των δύο αυτών “σονέττων”, καθώς και από το χαμηλότερο ντο μέχρι το λα-ύφεση στο “Σονέττο 123”.

Αντίθετα, στην περίπτωση των πρώτων μεταγραφών για πιάνο ανιχνεύονται κάποιες πιθανές ενδείξεις κυκλικής οργάνωσης των τριών κομματιών, οι οποίες προκύπτουν από την μεταφορά των δύο πρώτων εξ αυτών σε διαφορετικές τονικότητες. Το “Σονέττο 104” παρουσιάζεται τώρα στην Μι-μείζονα και ολοκληρώνεται με την συγχορδία της τονικής της· αυτή η τελευταία, όμως, μπορεί αναδρομικά να εκληφθεί και ως δεσπύζουσα της εναρκτήριας συγχορδίας της Λα-μείζονος στο “Σονέττο 47”, το οποίο κατά τα λοιπά εξελίσσεται στην τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος· ομοίως δε, η καταληκτική συγχορδία της τονικής του δεύτερου αυτού κομματιού δύναται εν συνεχεία να λειτουργήσει νοερά ως υποδεσπύζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος, οδηγώντας έτσι ομαλά στην έναρξη του “Σονέττου 123” από την διπλή δεσπύζουσα της ίδιας αυτής τονικότητας. Επομένως, τα τρία κομμάτια μπορούν κάλλιστα να εκτελεσθούν σε άμεση διαδοχή, δημιουργώντας πολύ ικανοποιητικές αρμονικές διαμεσολαβήσεις αναμεταξύ τους, ενώ ακόμη και οι σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα στις διαφορετικές τους τονικότητες δεν είναι πολύ μακρινές, ούτε ασυνήθιστες στο πλαίσιο του ρομαντικού ρεπερτορίου: η Μι-μείζων ακολουθείται από την ομώνυμη της σχετικής της (Ρε-ύφεση-μείζονα / VI) και αυτή με την σειρά της από την δική της δεσπύζουσα, ενώ με αναφορά στην κεντρική τονικότητα του τελευταίου κομματιού, ήτοι την Λα-ύφεση-μείζονα, η παραπάνω διαδοχή τονικών κέντρων κάλλιστα δύναται να ερμηνευθεί και αναδρομικά υπό το πρίσμα μιας ευρύτερης κυκλικής σύλληψης τύπου “προοδευτικής τονικότητας”, ως εξής: VI/i – IV – I.

Εντούτοις, με την αντιμετάθεση των δύο πρώτων κομματιών για πιάνο κατά την μετέπειτα ένταξη των τελικών τους αναθεωρήσεων στον δεύτερο τόμο των *Ετών προσκυνήματος*, οι όποιες αρμονικές συνδέσεις μεταξύ τους αίρονται και η υπόθεση περί της κυκλικής τους οργάνωσης τίθεται και πάλι εν αμφιβόλω.¹⁹¹ Βέβαια, θα πρέπει να υπογραμμισθεί ότι η τοποθέτηση των τριών “σονέττων” στην εν λόγω πιανιστική συλλογή μοιάζει να εξυπηρετεί θαυμάσια την νέα τονική οργάνωση του συνόλου των επτά επιλεγμένων, ιταλικής εμπνεύσεως κομματιών, η οποία βασίζεται ως επί το πλείστον σε ένα πλέγμα σχέσεων τρίτης, μικρής και μεγάλης, που αναπτύσσονται κατοπτρικά: έπειτα από την καθοδική αρπισματική πορεία των θεμελίων της Μι-μείζονος, της ντο-δίεση-ελάσσονος και της Λα-μείζονος στα τρία πρώτα κομμάτια της συλλογής (“Sposalizio”, “Il penseroso” και “Canzonetta del Salvator Rosa”), οι θεμέλιοι των τονικοτήτων των τριών “σονέττων” επεκτείνονται αρπισματικά προς την αντίθετη κατεύθυνση (Ρε-ύφεση-μείζων, Μι-μείζων και Λα-ύφεση-μείζων), ενώ στο τέλος η χαοτική απόσταση ανάμεσα στην Λα-ύφεση-μείζονα του “Σονέττου 123” και στην ρε-ελάσσονα του εμβληματικού κομματιού “Après une lecture du Dante (fantasia quasi sonata)” είναι εφάμιλλη και συμβολική αυτής του παραδείσου και της κολάσεως που εντυπώνονται στον αναγνώστη του “I vidi in terra angelici costumi” του Πετράρχη και του πρώτου μέρους της *Θείας κωμωδίας* του Δάντη, αντίστοιχα.¹⁹²

¹⁹¹ Ο Brett (ό.π., σ. 82 και 95) προβαίνει στην μεμονωμένη παρατήρηση ότι η εναρκτήρια συγχορδία του “Σονέττου 47” συνδέεται με την καταληκτική τονική του προηγούμενου κομματιού της πιανιστικής αυτής συλλογής (την “Canzonetta del Salvator Rosa”), δίχως όμως να εντοπίζει από εκεί και ύστερα άλλες ανάλογες “μεταβάσεις” μεταξύ των υπόλοιπων κομματιών και δη των τριών “σονέττων”. Η Redepenning (ό.π., σ. 83), εξ άλλου, επικαλείται την μελωδική ομοιότητα του “Σονέττου 47” με το “Σονέττο 123” ως πιθανό λόγο για την νέα τοποθέτησή τους στην αρχή και στο τέλος μίας ευρύτερης “κυκλικής” τριμερούς διάρθρωσης· προσωπικά, ωστόσο, δεν βρίσκω διόλου πειστικό το εν λόγω επιχείρημα.

¹⁹² Πρβλ. εν πολλοίς Karen S. Wilson, *A historical study and stylistic analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*, διδακτορική διατριβή, University of North Carolina, Chapel Hill 1977, σ. 188. Η Wilson δεν αντιλαμβάνεται, παρ’ όλα αυτά, τον ιδιαίτερο συμβολισμό της τονικής απόστασης που χωρίζει τα δύο τελευταία κομμάτια της συλλογής, ο οποίος βέβαια έχει χρησιμοποιηθεί και σε ανάλογες περιπτώσεις

Τέλος, στον βαθμό που η παραπάνω αλληλουχία των τριών “σονέττων” (47, 104 και 123) διατηρείται και στην δεύτερη φωνητική τους εκδοχή, μπορεί κανείς με ασφάλεια να συμπεράνει πως ούτε και σε αυτήν λαμβάνει χώραν κάποια νέα μετατόπιση του κέντρου βάρους εντός του υπό διερεύνηση διπόλου *συλλογή / κύκλος*: τα τρία αναθεωρημένα τραγούδια εξακολουθούν να παρουσιάζονται στο πλαίσιο μίας μικρής αυτοτελούς φωνητικής συλλογής, έχοντας κοινό ποιητικό υπόβαθρο και θεματολογία αλλά και αξιοπρόσεκτη υφολογική συνοχή. Ωστόσο, η τονική διάρθρωση της συλλογής αυτής έχει εν τω μεταξύ μεταβληθεί, καθώς το πρώτο τραγούδι παραμένει μεν στην τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος, όπως και η μεταγραφή του στην προηγούμενη πιανιστική συλλογή, όμως το δεύτερο αμφιταλαντεύεται πλέον στην κατάληξη του ανάμεσα στην Μι-μείζονα και την ντο-δίεση-ελάσσονα, και το τρίτο μεταφέρεται κατά μία μικρή τρίτη χαμηλότερα από την αρχική τονική του βάση, στην Φα-μείζονα.¹⁹³ Προφανώς, οι αλλαγές αυτές εξυπηρετούν κατά κύριον λόγο την προσαρμογή του φωνητικού μέρους στην έκταση ενός βαρυτόνου,¹⁹⁴ αλλά παράλληλα δημιουργούν και μία ενδιαφέρουσα – ενδεχομένως συμβολική – κλιμάκωση προς το τελευταίο τραγούδι της συλλογής, δεδομένου του ότι τα δύο πρώτα “σονέττα” μοιάζουν να κινούνται παλινδρομικά ανάμεσα σε δύο τονικά κέντρα των οποίων οι θεμέλιοι απέχουν μεταξύ τους κατά μία μικρή τρίτη (ρε-ύφεση – μι – ντο-δίεση), ενώ το τρίτο “σονέττο” ανυψώνει κατόπιν με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα την τονική του βάση κατά μία μεγάλη τρίτη (ντο-δίεση – φα), σαν να απεγκλωβίζεται πλέον οριστικά από το προηγούμενο τονικό δίπολο. Πάντως, η οργάνωση ενός συνεκτικότερου φωνητικού κύκλου δεν φαίνεται να υπήρξε ποτέ στις προθέσεις του συνθέτη,¹⁹⁵ δίχως βέβαια το συγκεκριμένο γεγονός να μειώνει καθ’ οιονδήποτε τρόπο την σημασία και την υψηλή αξία των μοναδικών του αυτών μελοποιήσεων της – ανάλογης στάθμης – πετραρχικής ποιήσεως.

στο παρελθόν· πρβλ., λόγου χάριν, την γνωστή περίπτωση των δύο έργων της συλλογής *Zweyter Theil der Clavier-Übung* (1735) του Johann Sebastian Bach, όπου η έντονη διαφοροποίηση της ιταλικής από την γαλλική τεχνοτροπία δηλώνεται κατά τον ίδιον ακριβώς τρόπο, με δύο τονικότητες διαφορετικού γένους και σε απόσταση τριτόνου: την Φα-μείζονα στο *Κοντσέρτο κατά το ιταλικό γούστο*, BWV 971, και την σι-ελάσσονα στην *Εισαγωγή κατά την γαλλική τεχνοτροπία*, BWV 831.

¹⁹³ Ο τελείως αβάσιμος ισχυρισμός της Mueller (“The Lieder of Liszt”, ό.π., σ. 181) αναφορικά με την λειτουργία του φθόγγου σι ως συνεκτικού κρίκου ανάμεσα στο τέλος του “Σονέττου 104” και την έναρξη του “Σονέττου 123” φαίνεται πως οφείλεται σε παρανόληση των τελευταίων μέτρων της παρτιτούρας του “Σονέττου 104” στο κλειδί του φα!

¹⁹⁴ Το εύρος της φωνής παραμένει πάντως αρκετά περιορισμένο και στα τρία τραγούδια, με πολύ μικρές αποκλίσεις ανάμεσά τους: από το ντο έως το μι’ στο “Σονέττο 47”, από το ρε έως το ρε-δίεση’ στο “Σονέττο 104” και από το ρε έως το φα’ στο “Σονέττο 123”. Πρβλ. επίσης Redepenning (ό.π., σ. 83, 84 και 93) καθώς και Umstead (ό.π., σ. 64 και 66-67).

¹⁹⁵ Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουν οι van der Merwe (ό.π., σ. 23) και Wojtczak (ό.π., σ. 60).

Βαυαρικές επιρροές στην μουσική ζωή της Αθήνας τον 19ο αιώνα: Η περίπτωση της μπάντας του στρατού

Άννα Χατζηαθανασίου

Η μπάντα του στρατού ξηράς δημιουργήθηκε το 1824 στο Ναύπλιο, με αρχιμουσικό τον φιλέλληνα Μιχαήλ Μάγγελ.¹ Τα πρώτα χρόνια παρατηρείται ότι ο ρόλος της στρατιωτικής μπάντας περιοριζόταν στα στενά στρατιωτικά καθήκοντα, όπως επικήδειες τελετές, λιτανείες και παρατάξεις, ενώ απαρτιζόταν από είκοσι μουσικούς. Στα «πολεμικά» μουσικά όργανα εκείνης της περιόδου, πέρα από σάλπιγγες και κρουστά, εντοπίζονται κλαρινέτα, κόρνα, φαγκότα και τρομπέτες.² Πλησιάζοντας προς την καποδιστριακή περίοδο, οι μουσικοί μισθοδοτήθηκαν και το 1828 το τακτικό σώμα είχε συνολικά εβδομήντα μουσικούς (τυμπανοφόρους, αυλητές, σαλπιγκτές και μουσικούς) και έναν ανθυπολοχαγό αρχιμουσικό.³

Μετά τον θάνατο του Καποδίστρια και την αναρχία που ακολούθησε, το Ναύπλιο προετοιμαζόταν για την έλευση του εκλεγμένου από τις Μεγάλες Δυνάμεις βασιλιά των Ελλήνων, του Όθωνα. Αυτό το ιστορικό γεγονός δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει και τη στρατιωτική μπάντα, η οποία καλείτο πλέον να υπηρετήσει την «αυλή» αποδίδοντας το συμβατικό ρεπερτόριο της εποχής.⁴ Το πρώτο δείγμα αυτής της αλλαγής δόθηκε την παραμονή της Πρωτοχρονιάς του έτους 1832 και στον αντίστοιχο πρώτο εορτασμό της οθωνικής κοινωνίας, κατά τη διάρκεια του οποίου η μπάντα παιάνισε το βαλς *Βαυαρία, πατρίς μου* του Carl Koehler.⁵ Το 1833 ο βασιλιάς Όθων έφτασε στην Ελλάδα συνοδευόμενος από δύο βαυαρικά στρατιωτικά τάγματα και στρατιωτική μπάντα. Οι βαυαροί στρατιωτικοί μουσικοί ενώθηκαν με την υπάρχουσα ελληνική μπάντα που υπήρχε στο Ναύπλιο. Τον Δεκέμβριο του 1834, με τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην

¹ Από την έρευνα πιστοποιείται ότι η μπάντα δημιουργήθηκε το έτος 1824. Πρόκειται για πηγές από τον τύπο της εποχής – *Ναυπλία, Ελληνικά Χρονικά, Ο Φίλος του Νόμου, Γενική Εφημερίς της Ελλάδος* – που περιγράφουν στρατιωτικές παρατάξεις με τη συμμετοχή της μπάντας. Επίσης, στα Γενικά Αρχεία του Κράτους – Κεντρική Υπηρεσία (Γ.Α.Κ.), Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 539 (28 Ιανουαρίου 1861), σε πρωτόκολλο «συνταχθέν περί της καταστάσεως του Υπολοχαγού Μιχαήλ Μάγγελ επί της διαταγής του υπουργείου στρατιωτικών» (25 Αυγούστου 1860) αναφέρεται η έλευση του αρχιμουσικού στην Ελλάδα, ως Φιλέλληνας, το 1821 και ότι η κατάταξή του στο τακτικό σώμα έγινε στις 6 Δεκεμβρίου 1824. Οι παραπάνω πληροφορίες, σε συνδυασμό με τα μητρώα στρατιωτικών μουσικών εκείνης της περιόδου, επιβεβαιώνουν το έτος που δημιουργήθηκε η πρώτη στρατιωτική μπάντα στην Ελλάδα.

² Στο Αρχείο Μοτσενίγου, φ. 681/Ι/39, στο απόκομμα της εφημερίδας *Εθνική Ώρα* (φ. 3193, 25 Νοεμβρίου 1955), αναφέρονται οι μουσικοί του στρατού οι οποίοι ενυπογράφως ζητούσαν μισθό από τον συνταγματάρχη του 1ου Συντάγματος. Πρόκειται για έγγραφο των Γ.Α.Κ. με ημερομηνία 22 Σεπτεμβρίου 1825.

³ Στέφανος Παπαγεωργίου, *Η στρατιωτική πολιτική του Καποδίστρια*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών – Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Διεθνών Σπουδών, Αθήνα 1983.

⁴ Σχετικά με το ρεπερτόριο της μπάντας πριν την οθωνική περίοδο, οι πηγές αναφέρονται κυρίως στην συμμετοχή της μπάντας σε στρατιωτικές παρατάξεις, ενώ δεν λείπουν και αναφορές σε συναυλίες της μπάντας στο Ναύπλιο, χωρίς όμως να σημειώνεται το ρεπερτόριο της κάθε εμφάνισής της. Βλ. *Ναυπλία*, 8 Απριλίου 1834, σ. 591.

⁵ Βλ. *Ελευθερία*, 25 Δεκεμβρίου 1956, σ. 7, και Γεώργιος Β. Τσοκόπουλος, «Η Μουσική εις τας Αθήνας επί της πρώτης δυναστείας», *Ημερολόγιο Σκόκου* 17, 1902, σ. 280.

Αθήνα έγινε και η μετεγκατάσταση της στρατιωτικής μπάντας, η οποία εμπλουτιζόταν συνεχώς με βαυαρούς εθελοντές που ζητούσαν τη μετάταξή τους στο σώμα της μουσικής. Οι αρχιμουσικοί της μπάντας εκείνη την περίοδο ήταν ο Carl Koehler και, από το 1837, ο Franz Seiler.

Η στρατιωτική μπάντα που αποτελείτο από βαυαρούς και έλληνες μουσικούς, πέρα από τις στρατιωτικές και πολιτικές τελετές στις οποίες συμμετείχε, διαδραμάτιζε κεντρικό ρόλο στα πολιτιστικά δρώμενα της πρωτεύουσας. Οι εμφανίσεις της στο κοινό της Αθήνας είχαν ισχυρές βαυαρικές επιρροές όσον αφορά την επιλογή των εμβατηρίων και των συναυλιακών έργων, καθώς και την οργανική σύσταση της μπάντας με την ενίσχυση των χάλκινων πνευστών. Ακόμη και η αλλαγή της βασιλικής φρουράς γινόταν με ήχους από μελωδίες του Auber και του Donizetti.⁶ Ωστόσο, οι συναυλίες της μπάντας, παρά το γεγονός ότι τα πρώτα χρόνια της οθωνικής περιόδου προκαλούσαν την περιέργεια του κοινού λόγω των πρωτόγνωρων ακουσμάτων αλλά και των άγνωστων μουσικών οργάνων, προοδευτικά έγιναν η μοναδική διασκέδαση των Αθηναίων.⁷ Οι υπαίθριες συναυλίες της μπάντας καθ' όλη την διάρκεια του δεκάτου ενάτου αιώνα, παράλληλα με τη δυναμική του θεάτρου, λειτουργούσαν ως το ραδιόφωνο (κατ' αναλογία) της εποχής, μεταφέροντας τα ακούσματα της «καθ' ημάς Δύσεως» σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες και μεταδίδοντας στο ακροατήριο νέα ακούσματα. Σε αυτό το γεγονός συνετέλεσε η κυριαρχία βαυαρών αρχιμουσικών στη διεύθυνση της μπάντας, καθώς αυτοί μετέφεραν τη συμβατική μπαντιστική εμπειρία και πρακτική στην Αθήνα της εποχής.

Το ρεπερτόριο περιελάμβανε πόλκες, Εισαγωγές από όπερες και οπερέτες, βαλς και εμβατήρια ξένων συνθετών. Παράλληλα, δινόταν η ευκαιρία να παρουσιάσουν και οι ίδιοι οι αρχιμουσικοί και μουσικοί της μπάντας το δικό τους συνθετικό έργο, όπως, για παράδειγμα, προς τα τέλη του 19ου αιώνα στις υπαίθριες συναυλίες εντοπίζονται συχνά έργα του Ιωσήφ Καίσαρη και του Ανδρέα Ζάιλερ. Οι παρτιτούρες της μπάντας προέρχονταν από το εξωτερικό αλλά και από το ελληνικό θέατρο,⁸ ενώ καταγράφονται και αιτήματα παραχώρησης άχρηστων μουσικών οργάνων για τη δημιουργία επιπλέον μουσικών συνόλων.⁹ Η στρατιωτική μπάντα τον δέκατο ένατο αιώνα, σαφέστατα, μετατρέπεται προοδευτικά σε έναν σημαντικό φορέα διάδοσης της μουσικής, δρώντας και αλληλεπιδρώντας σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον το οποίο δημιουργήθηκε για να καλύψει τις ανάγκες της εποχής.

Το σημαντικότερο στοιχείο που αποδεικνύει ότι υπήρχαν βαυαρικές επιρροές στη μουσική ζωή της Αθήνας τον δέκατο ένατο αιώνα είναι το γεγονός ότι η ελληνική στρατιωτική μπάντα οργανώθηκε κατά τα γερμανικά πρότυπα όσον αφορά το ρεπερτόριο, τη δομή και τη σύστασή της. Από τη μελέτη των πρωτογενών πηγών παρατηρείται ότι από το 1842 μέχρι και την περίοδο του Γεωργίου του Α' η ελληνική στρατιωτική μπάντα κάλυπτε τις λειτουργικές της ανάγκες με την συνδρομή και υποστήριξη της στρατιωτικής μπάντας του Μονάχου, από την οποία προμηθευόταν μουσικά όργανα, παρτιτούρες και μουσικούς. Στην αλληλογραφία μεταξύ των δύο

⁶ Χανς Κρίστιαν Άντερσεν, *Οδοιπορικό στην Ελλάδα*, Εστία, Αθήνα 1999, σ. 82.

⁷ Αυτή η εικόνα δίνεται από τους τοποπαρατηρητές της εποχής. Η συχνή παρουσία της μπάντας στις πλατείες και κυρίως το ρεπερτόριό της λειτουργήσαν καταλυτικά ώστε όλα τα κοινωνικά στρώματα να γνωρίσουν τη δυτική αλλά και την εγχώρια μουσική δημιουργία. Βλ. σχετικά: Τσοκόπουλος, ό.π., σ. 275-282· Μπάμπης Άννινος, *Αι Αθήναι κατά το 1850*, Αφοί Δημητράκου, Αθήνα 1922· Εντμόντ Αμπού, *Η Ελλάδα του Όθωνα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018, σ. 386-391.

⁸ Το διαλυθέν ελληνικό θέατρο παρείχε με έκπτωση μελοδράματα στη στρατιωτική μουσική· βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Γεώργιος Α', φ. 480.

⁹ Με έγγραφο του νεοσυσταθέντος Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου Αθηνών το 1875 και της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Ευτέρπη» το 1873, ζητείται από τη μπάντα η παραχώρηση άχρηστων μουσικών οργάνων· βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Γεώργιος Α', φ. 1659 και φ. 1320.

μπαντών υπάρχει πλήθος πληροφοριών για εθελοντές μουσικούς που ήθελαν να καταταχθούν στην ελληνική στρατιωτική μπάντα,¹⁰ ενώ μερικοί από αυτούς είχαν ήδη υπηρετήσει στον βαυαρικό στρατό.¹¹ Παράλληλα, η βαυαρική μπάντα παρείχε γνώσεις και ιδέες στους αρχιμουσικούς της ελληνικής μπάντας, ενώ ο συνδεδετικός κρίκος των δύο μπαντών ήταν για πολλά χρόνια ο βαυαρός αρχιμουσικός Peter Streck. Ο Peter Streck (1797-1864) ήταν αρχιμουσικός της στρατιωτικής μπάντας του Μονάχου και από το 1851 ήταν επικεφαλής όλων των στρατιωτικών μπαντών της Βαυαρίας. Έγραψε γύρω στα 3.000 έργα, εκ των οποίων κάποια εκδόθηκαν, ενώ κάποια άλλα έμειναν στην προφορική παράδοση.¹² Αρκετά έργα του, κυρίως άτιτλα εμβατήρια, παίζονταν από την ελληνική μπάντα από το 1870 και μετά.¹³

Όσον αφορά τη συνεργασία των δύο μπαντών, η ελληνική στρατιωτική μπάντα απηύθυνε τα αιτήματά της στον έλληνα πρόξενο και εν συνεχεία ο αρχιμουσικός της βαυαρικής μπάντας προσπαθούσε να τα υλοποιήσει.¹⁴ Για την εύρεση κατάλληλων μουσικών, η ελληνική στρατιωτική μπάντα ζητούσε εκτελεστές πνευστών οργάνων οι οποίοι εξετάζονταν ως προς την καταλληλότητά τους. Σε περίπτωση που τοποθετούνταν στον ελληνικό στρατό, έπαιρναν τον βαθμό του μουσικού α' τάξεως, με υποχρέωση να παραμείνουν τέσσερα χρόνια.¹⁵ Αυτή η εισροή βαυαρών μουσικών στην ελληνική μπάντα συνετέλεσε στην αλλαγή της φυσιογνωμίας της μπάντας και στην εδραίωση ενός νέου ακούσματος. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι σε ονομαστικό κατάλογο των μουσικών του 3ου Βασιλικού Τάγματος Πεζικού που λάμβαναν επιμίσθιο από την αυλή, οι είκοσι τρεις από τους τριάντα μουσικούς ήταν Βαυαροί.¹⁶ Μετά το 1860, κατά διαστήματα, μετέβαιναν και οι ίδιοι οι αρχιμουσικοί της ελληνικής μπάντας στη Βαυαρία, με σκοπό να συλλέξουν μουσικά έργα, να πάρουν μουσικά όργανα και εθελοντές μουσικούς αλλά και να παρατηρήσουν από κοντά τις βελτιώσεις και τις μεταβολές της

¹⁰ Το έτος 1834 υπήρχαν πολλοί Βαυαροί που ζητούσαν την κατάταξή τους στην μπάντα και κυρίως τα στρατιωτικά τους μητρώα· βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 524. Από το 1842 εντοπίζονται έγγραφα που αφορούν την κατάταξη μουσικών από τη Βαυαρία· βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 526, φ. 527 και φ. 532.

¹¹ Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν ο Christian Welcker (ο οποίος είχε υπηρετήσει τέσσερα χρόνια σε βαυαρικό τάγμα πεζικού) και ο Georg Gaidemberger (που είχε υπηρετήσει πέντε χρόνια στην Μπάντα του Βαυαρικού Στρατού). Βλ. Αρχείο Μοτσενίγου, φ. 681/Ι/11 και φ. 681/Ι/13.

¹² Βλ. Philip Bohlman, *Central European Folk Music: An Annotated Bibliography of Sources in German*, Garland Publishing, New York 1996.

¹³ Πραγματοποιήθηκε καταγραφή και έρευνα του εντύπου ημερήσιας κυκλοφορίας *Εφημερίς*, όπου ανακοινώνονταν το πρόγραμμα της συναυλίας της μπάντας, ο τόπος, ο χρόνος και ο αρχιμουσικός της, υπό τον τίτλο «Δημόσια Συναυλία». Από την καταγραφή και ανάλυση του ρεπερτορίου της μπάντας κατά τα έτη 1873-1878 και 1880-1882 προέκυψε το συμπέρασμα ότι η μπάντα έπαιζε έργα του Peter Streck (στην εφημερίδα το όνομά του αποτυπώνεται στα ελληνικά ως «Στρεκ») και ως επί το πλείστον εμβατήρια. Βλ. σχετικά: *Εφημερίς*, αρ. φύλλου 109, 17 Ιανουαρίου 1874. Για μια γενικότερη θεώρηση, βλ. Άννα Χατζηαθανασίου, «Η μπάντα του Ελληνικού Στρατού Ξηράς: "Δημόσια Συναυλία" 1874-1876», στο: *Η μπάντα πνευστών στην Ελλάδα: Ιστορία και Προοπτικές. Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής Τ.Μ.Σ. Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2020, σ. 135-148.

¹⁴ Σε σχετικό απόσπασμα από την αλληλογραφία της ελληνικής μπάντας το 1851, ο Έλληνας Πρόξενος της Βαυαρίας αναφέρει προς το τμήμα εξωτερικών σχέσεων του υπουργείου: «Ο κος Streck μοι υπεσχέθη ότι θέλει φιλοτιμηθή ίνα αναδειχθή άξιος της ευμενούς εμπιστοσύνης της Κυβερνήσεως, καταβάλλων πάσαν προσπάθειαν προς εύρεσιν ικανών και χρηστών τα ήθη ανδρών, προ τριών δε εβδομάδων μοι επαρουσίασε τέσσερας κατά την γνώμην αυτού διακεκριμένους μουσικούς [...]» (Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 532).

¹⁵ Οι μουσικοί μετά την λήξη της θητείας τους μπορούσαν είτε να επιστρέψουν στην πατρίδα τους είτε να παραμείνουν στην ελληνική μπάντα· βλ. Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 531.

¹⁶ Πρόκειται για ονομαστικό κατάλογο μουσικών του έτους 1842· βλ. Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 526.

μπάντας.¹⁷ Ουσιαστικά, έπαιρναν ιδέες από τη δομή και τη λειτουργία της βαυαρικής μπάντας, τα μουσικά έργα και εμβλήματα που αυτή χρησιμοποιούσε, και τις εφαρμόζαν στην ελληνική μπάντα.

Με τη στήριξη της βαυαρικής μπάντας, η οποία διήρκεσε τουλάχιστον σαράντα χρόνια, διαμορφώθηκε η στρατιωτική μπάντα στην Ελλάδα. Η αναλογία χάλκινων και ξύλινων πνευστών, το μπαντιστικό ρεπερτόριο και η παρουσία βαυαρών αρχιμουσικών στη διεύθυνση της στρατιωτικής μπάντας μέχρι και το τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα αποδεικνύουν ότι η μουσική ζωή της Αθήνας δέχθηκε έντονες ζυμώσεις και επιρροές. Οι βαυαροί μουσικοί που υπηρέτησαν από το 1833 στην μπάντα ήταν πολλοί. Ανάμεσα σε αυτούς, αρκετοί ήταν εκείνοι που διακρίθηκαν τόσο για την προσφορά τους στην μπάντα όσο και για τον ευρύτερο πολιτισμικό τους ρόλο και σε άλλους φορείς διάδοσης της μουσικής. Στην παρούσα ανακοίνωση θα αναφερθούν οι σημαντικότεροι βαυαροί αρχιμουσικοί που προέρχονταν από το στράτευμα, σε μια προσπάθεια να δημιουργηθεί ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα για τον καθένα από αυτούς με κύρια πηγή το πρωτογενές υλικό, καθώς οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι ανεπαρκείς ή και λανθασμένες.¹⁸

Ο Franz Seiler (1804-1871) κατατάχθηκε στον ελληνικό στρατό το έτος 1837 και δύο χρόνια αργότερα ονομάστηκε αρχιμουσικός,¹⁹ με χρέη να γυμνάζει «κεραυλητές» και σαλπικτές όλου του στρατού και να επιθεωρεί τις μουσικές. Ήταν ο πατέρας του στρατιωτικού μουσικού Ανδρέα Ζάιλερ και στην επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου 1843 ήταν με το μέρος των επαναστατών και επικεφαλής της στρατιωτικής μπάντας.²⁰

¹⁷ Το 1861 δόθηκε δίμηνη άδεια στον αρχιμουσικό Christian Welcker να μεταβεί στην Βαυαρία για να συλλέξει μουσικά έργα και να παρατηρήσει από κοντά τις μεταβολές και τις βελτιώσεις της στρατιωτικής μπάντας. Επίσης, διατάχθηκε να βρει έξι άτομα για τη μουσική φρουρά της Αθήνας στα παρακάτω μουσικά όργανα: ένα κλαρινέτο σε μι-ύφεση, δύο κλαρινέτα σε σι-ύφεση, ένα φλικόρνο, ένα αλτικόρνο και ένα φλάουτο. Οι μουσικοί οι οποίοι θα επιλέγονταν θα κατατάσσονταν ως μουσικοί α' τάξεως. Ο αρχιμουσικός επέστρεψε τον Νοέμβριο του ίδιου έτους, έχοντας αφενός συλλέξει εκατό μουσικά έργα, πολλά εκ των οποίων ήταν Εισαγωγές μελοδραμάτων και στρατιωτικά εμβλήματα, και αφετέρου βρει τρεις μουσικούς (με την ελπίδα να βρεθούν άλλοι τρεις με τη συνδρομή του Peter Streck, διευθυντή των στρατιωτικών μπαντών της Βαυαρίας) προς κατάταξη στην ελληνική μπάντα. Βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Γεώργιος Α', φ. 539 και φ. 540. Αργότερα, το 1874 ο Ανδρέας Ζάιλερ μετέβη στην Αυστρία «προς την εκμάθηση και εκπαίδευση του καταρτισμού των στρατιωτικών μουσικών και απόκτηση ευρύτερων μουσικών γνώσεων συλλέγοντας και διάφορα τεμάχια μουσικής»· βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Γεώργιος Α', φ. 1320 («Αναφορά για έγκριση οδοιπορικών εξόδων του αρχιμουσικού Ανδρέα Σάιλερ») και Φ.Ε.Κ. αρ. 8, τ. Α', 25 Φεβρουαρίου 1874 («Περί μεταβάσεως εις Βιένναν προς εκπαίδευσιν του Αρχιμουσικού Σάιλερ»).

¹⁸ Η έρευνα στηρίζεται στο πρωτογενές υλικό, σε έγγραφα, νόμους και διαταγές του στρατού, αλληλογραφία, μουσικά χειρόγραφα και στον τύπο της εποχής. Η στρατιωτική μπάντα παραμένει ένα άγνωστο πεδίο στην ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, τόσο για τον 19ο όσο και για τον 20ό αιώνα. Η ιστορία της μπάντας καταγράφεται σε πρωτογενείς πηγές και αρχεία σε όλη την Ελλάδα, και η σύνθεσή της αποτελεί ένα μωσαϊκό το οποίο μπορεί να αναδειχθεί μέσα από τεκμηριωμένη ιστορική ανάλυση. Οι υφιστάμενες βιβλιογραφικές πηγές (Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958· Γεώργιος Χώρας, *Μουσική παιδεία και ζωή στο Ναύπλιο (18ος-19ος αιώνας)*, Δήμος Ναυπλιέων, Ναύπλιο 1994· Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής (1824-1919)*, Τύπος, Αθήνα 1919) ουσιαστικά αναπαράγουν τα ίδια στοιχεία, που όμως δεν επιβεβαιώνονται από την μελέτη των πηγών, με αποτέλεσμα να παρουσιάζονται λανθασμένα αποτελέσματα. Όσον αφορά τις βιογραφίες μουσικών και αρχιμουσικών της μπάντας, συναντώνται αρκετές αμφισημίες και σε μουσικά λεξικά· βλ. σχετικά: Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998. Για τους παραπάνω λόγους, εδώ αναφέρονται μόνο τα αρχικά συμπεράσματα από διασταυρωμένες πηγές και πρωτογενές υλικό.

¹⁹ Ονομάστηκε αρχιμουσικός στις 13 Μαρτίου 1839· βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 525.

²⁰ Δημήτρης Μαυριδερός, *Γένη, οικογένειες, απόγονοι Γερμανών στην Ελλάδα (1820-1920): γενεαλογική έρευνα*, Αθήνα 2000, και Επετηρίδα Στρατιωτικών Μουσικών και Φύλλα Μητρώου έως το 1930 στο Αρχείο Μοτσενίγου, φ. 681/1/17 και φ. 681/1/18.

Το 1865 αποστρατεύτηκε με τον βαθμό του ανθυπολοχαγού, ως ανώτερος αρχιμουσικός, με μηνιαία σύνταξη εξήντα τέσσερις δραχμές.²¹ Ο γιος του, Ανδρέας Ζάιλερ (1834-1903), διετέλεσε αρχιμουσικός της στρατιωτικής μπάντας στην Κέρκυρα και στην Αθήνα. Συνέθεσε εμβατήρια, βάλς, πόλκες και διασκεύασε ελληνικούς χορούς για μπάντα. Ήταν πολιτογραφημένος δημότης Κερκυραίων²² και μέλος της τεκτονικής στοάς «Φοίνιξ Κερκύρας» από το 1869.²³

Ο Christian Welcker (1820-1908) γεννήθηκε στο Zweibrücken της Βαυαρίας και κατατάχθηκε το 1843 ως εθελοντής μουσικός, έχοντας προϋπηρετήσει τέσσερα χρόνια σε τάγμα πεζικού. Το 1877 ήταν ανθυπολοχαγός επιθεωρητής στρατιωτικών μουσικών και αποστρατεύτηκε στις 20 Ιανουαρίου 1895 με τον βαθμό του ταγματάρχη.²⁴ Η παρουσία του στην μπάντα ήταν πολύ σημαντική, καθώς διετέλεσε πολλά χρόνια επικεφαλής αρχιμουσικός της και ιδιαίτερα σε μια περίοδο κατά την οποία η μπάντα συμμετείχε ανελλιπώς σε δημόσιες συναυλίες. Ουσιαστικά, οι επαφές του με την βαυαρική στρατιωτική μπάντα και η μετάβασή του στη Βαυαρία το 1861, που είχε ως αποτέλεσμα την επιλογή εκατό μουσικών τεμαχίων (συμφωνίες, μελοδράματα και εμβατήρια), καθόρισαν το ρεπερτόριο που έπαιζε η μπάντα εκείνη την εποχή.²⁵ Ο Christian Welcker δίδαξε επίσης κλαρινέτο, φλάουτο, πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική, ωδική αρμονία και σύνθεση στη Φιλαρμονική Εταιρεία «Ευτέρπη».²⁶

Ο Georg Gaidemberger (1826-1894), που είχε βρεθεί πέντε χρόνια στην υπηρεσία του βαυαρικού στρατού, κατατάχθηκε στην ελληνική στρατιωτική μπάντα ως εθελοντής στις 6 Οκτωβρίου 1852.²⁷ Ανήκει στην κατηγορία εκείνων των μουσικών που ο βαυαρός αρχιμουσικός Peter Streck επέλεγε για να καταταγούν στην ελληνική στρατιωτική μπάντα. Το 1862 ο Georg Gaidemberger ήταν ανθυπασπιστής αρχιμουσικός και το 1890 ήταν δάσκαλος στη Στρατιωτική Σχολή των Ευελπίδων. Διετέλεσε ψάλτης στην Εκκλησία των Διαμαρτυρομένων στο Παρεκκλήσιο των Ανακτόρων και αποστρατεύτηκε στις 10 Ιουλίου 1893.²⁸ Η προσφορά του στη μουσική ζωή της Αθήνας ήταν αφενός μεν πολύπλευρη, αφετέρου δε με γνήσιες βαυαρικές επιρροές. Δυστυχώς, είναι άγνωστο αν είχε συνθετική δραστηριότητα, εκτός από κάποιες διασκευές έργων που παίζονταν σε υπαίθριες συναυλίες της μπάντας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία νεκρολογία στον τύπο της εποχής²⁹ για τον θάνατό του, στην οποία ο συντάκτης του άρθρου τον

²¹ *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. 38, τ. Α', 9 Αυγούστου 1865 (Β.Δ. 23.07.1865).

²² Εικλογικός Κατάλογος του Δήμου Κερκυραίων του έτους 1877 (Κέρκυρα 1877), αρ. 78/2913.

²³ Βλ. σχετικά: Κώστας Καρδάμης, «Ανιχνεύοντας τις "Στήλες της Αρμονίας". Ειδήσεις για τη μουσική δραστηριότητα στις κερκυραϊκές τεκτονικές στοές του 19ου αιώνα», στο: 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, σ. 27-37 (διαθέσιμο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας: <https://hellenic-musicology.org/δημοσιεύσεις>).

²⁴ Στο Αρχείο Μοτσενίγου, φ. 681/1/11, υπάρχει το στρατιωτικό μητρώο του Christian Welcker, με τις κατά βαθμό προαγωγές του και τα παράσημα που έλαβε από το στράτευμα.

²⁵ Για την μετάβαση του Christian Welcker το 1861 στη Βαυαρία, βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 539.

²⁶ Μαρία Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α. / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 181.

²⁷ Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 532 και φ. 534.

²⁸ Ο Georg Gaidemberger ήταν μία πολύ σημαντική φυσιογνωμία στη μουσική ζωή της Αθήνας κατά τον 19ο αιώνα. Υπάρχει πλήθος πληροφοριών για τη δράση του στη στρατιωτική μπάντα καθώς και για τη συμμετοχή του ως δασκάλου και αρχιμουσικού και σε μπάντες συλλόγων και ορφανοτροφείων. Επίσης, έχει εντοπιστεί το στρατιωτικό μητρώο του υπ' αρ. 2031. Βλ. Μαυριδερός, ό.π., σ. 28.

²⁹ Βλ. τη νεκρολογία για τον θάνατο του Gaidemberger στις 9 Αυγούστου 1894 στην εφημερίδα *Εφημερίς*, αρ. φύλλου 222, 10 Αυγούστου 1894, σ. 3.

παρουσιάζει ως βαγκνεριστή τρεφόμενο, με ιερά μανία και αγάπη για τα έργα του Wagner.³⁰ Πέρα από τα στρατιωτικά του καθήκοντα στην μπάντα, υπήρξε δάσκαλος και αρχιμουσικός και σε άλλους φορείς. Διετέλεσε υποδιευθυντής της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Ευτέρπη»,³¹ δίδαξε πνευστά από το 1871 στο Ωδείο Αθηνών,³² ανέλαβε τη διδασκαλία και διεύθυνση της μπάντας του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα,³³ της Μπάντας «Τεχνιτών και Βιομηχάνων»³⁴ και της μπάντας του Ορφανοτροφείου Ζαννή από το 1887.³⁵ Επίσης, από το 1872 έως το 1874 ήταν αρχιμουσικός της μπάντας του Μουσικού Συλλόγου Πειραιά «Η Μελπομένη»³⁶ και από το 1892 έως το 1894 της Μπάντας της Φιλαρμονικής του Πειραιά.³⁷

Ο Christian Welcker και ο Georg Gaidemberger θεωρούνται οι σημαντικότεροι βουαρνοί μουσικοί στην ιστορία της στρατιωτικής μπάντας κατά τον δέκατο ένατο αιώνα. Παρ' όλα αυτά, εξίσου σημαντική ήταν και η δράση του Franz Emken και του Λουκά Καπελμάιερ, απογόνων των βουαρών πατεράδων τους, σε μια πρακτική οικογενειοκρατίας που παρατηρείται ήδη από τότε. Ο Joseph Emken ήταν από τους πρώτους εθελοντές Βουαρούς που ήρθαν στην Ελλάδα το 1833· ήταν μουσικός και το 1835 έκανε αίτηση να καταταχθούν και οι γιοί του στον στρατό.³⁸ Ο Franz Emken (1822-1884) κατατάχθηκε στον ελληνικό στρατό ως μουσικός α' τάξεως, το 1862 έγινε αρχιμουσικός και το 1873 αποστρατεύτηκε με τον βαθμό του ανθυπολοχαγού.³⁹ Για την δραστηριότητά του στη στρατιωτική μπάντα δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία, καθ' ότι την ίδια περίοδο την πρωτοκαθεδρία είχαν ο Welcker και ο Gaidemberger. Πάντως, από την ίδρυση του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου Αθηνών το 1871 μέχρι και τον θάνατό του το 1884 ήταν καθηγητής κλαρινέτου και βιολοντσέλου και βοηθός του Georg Gaidemberger στα μουσικά σύνολα του Ωδείου. Ο πολιτογραφημένος έλληνας υπήκοος Λουκάς Καπελμάιερ (1839-1904) ήταν επίσης γιος Βουαρού, του Franziskus Kapelmaier (1812-1895) που διετέλεσε αρχιμουσικός στον ελληνικό στρατό.⁴⁰ Το 1873 τοποθετήθηκε με τα καθήκοντα του αρχιμουσικού στην Ιππαρχία των ακροβολιστών, το 1880 μετατέθηκε από το ιππικό στο πεζικό και ένα χρόνο αργότερα ανέλαβε τα καθήκοντα του αρχιμουσικού στην στρατιωτική μπάντα της Λάρισας.⁴¹

³⁰ Όσον αφορά την αγάπη του αρχιμουσικού προς τη βαγκνερική δημιουργία καθώς και για τον ρόλο του στη διάδοση της γερμανικής μουσικής στην Ελλάδα, βλ. σχετικά: Στέλλα Κουρμπανά, *Όψεις του βαγκνερισμού στον ελληνικό 19ο αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2017, σ. 359-363.

³¹ Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 182 και 283.

³² Αναφέρεται ότι κατείχε την έδρα των «εκ μετάλλου οργάνων»· βλ. σχετικά: Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Έκθεσις των Πεπραγμένων από 1 Ιανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1892.

³³ Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Έκθεσις των Πεπραγμένων από Ιουλίου 1871 έως Ιουνίου 1875.

³⁴ Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Έκθεσις των Πεπραγμένων από 1 Ιουλίου 1875 μέχρι 3 Ιουνίου 1876.

³⁵ Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 182 και 283.

³⁶ Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 180-181.

³⁷ Βλ. σχετικά: Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 180-181.

³⁸ Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 524.

³⁹ Για τον Franz Emken, βλ. το στρατιωτικό μητρώο υπ' αρ. 2038 στο: Μαυριδερός, ό.π., και ενδεικτικές αναφορές για τη δράση του ως δασκάλου μουσικής στο: Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 131.

⁴⁰ Το φύλλο μητρώου του αξιωματικού μουσικής Φραγκίσκου Καπελμάιερ (Α.Μ. 2025) υπάρχει στο Αρχείο Μοτσενίγου, φ. 681/Ι/11.

⁴¹ Για τον Λουκά Καπελμάιερ, βλ. σχετικά: Φ.Ε.Κ. αρ. 36, τ. Α', 14 Αυγούστου 1873, Φ.Ε.Κ., αρ. 68, τ. Α', 16 Ιουνίου 1880, και Ε.Δ.Υ.Σ. 1881/21.10.1881. Παράλληλα, ενδιαφέρον παρουσιάζει και ένα κείμενο για τον Λουκά Καπελμάιερ, το οποίο περιέχει αρκετά στοιχεία για την παρουσία του στη στρατιωτική μπάντα καθώς και στη Φιλαρμονική Λαρίσης· βλ. σχετικά: Αλέξανδρος Γ. Γρηγορίου, «Λουκάς Καπελμάιερ (1839-1904), ο πρώτος διευθυντής της Δημοτικής Φιλαρμονικής», *Ελευθερία*, Λάρισα, 3 Απριλίου 2016, ηλεκτρονική έκδοση: <https://www.elftheria.gr/m/απόψεις/item/109084-λουκασ-καπελμαιερ-1839-1904-ο-πρώτος-διευθυντής-της-δημοτικής-φιλαρμονικής.html>.

Παρ' ότι η ανακοίνωση αφορά βαυαρούς μουσικούς του στρατεύματος, δεν θα μπορούσε να παραβλεφθεί η περίπτωση του Μιχαήλ Μάγγελ, καθώς διαμόρφωσε με τον δικό του τρόπο την ιστορία της στρατιωτικής μπάντας στην Ελλάδα. Για το πρόσωπό του υπάρχουν ήδη στοιχεία στη βιβλιογραφία της νεοελληνικής μουσικής, τα οποία όμως δεν έχουν επιβεβαιωθεί από τη μουσικολογική έρευνα. Γι' αυτό τον λόγο, στην παρούσα ανακοίνωση θα αναφερθούν μόνο τα συμπεράσματα από την μελέτη των πρωτογενών πηγών και κυρίως από ιδιόχειρες σημειώσεις του ίδιου του αρχιμουσικού. Ο Μιχαήλ Μάγγελ και ο πατέρας του ήρθαν στην Ελλάδα το 1821, ως φιλέλληνες εθελοντές. Βρέθηκαν στο Μεσολόγγι και από εκεί στο Ναύπλιο, όπου στις 6 Δεκεμβρίου 1824 ο Μάγγελ κατατάχθηκε οριστικά ως αρχιμουσικός στο τακτικό σώμα. Συμμετείχε σε μάχες και εκστρατείες ακολουθώντας τον στρατό, τραυματίστηκε και το 1829 απελάθηκε για πέντε χρόνια.⁴² Το 1834 απομακρύνθηκε από την ενεργό υπηρεσία ως υπολοχαγός⁴³ και δέκα χρόνια αργότερα διορίστηκε διευθυντής των στρατιωτικών μπαντών και του στρατιωτικού σχολείου μουσικής⁴⁴ που λειτούργησε έως το 1855, οπότε και διαλύθηκε ως περιττό.⁴⁵ Ουσιαστικά, το καθήκον του ήταν να επιτηρεί τους μουσικούς και σαλπικτές των συνταγμάτων της πρωτεύουσας ως προς το τεχνικό μέρος και να διδάσκει στο στρατιωτικό σχολείο μουσικής. Για την θέση του στρατιωτικού σχολείου της μπάντας φαίνεται ότι είχε γίνει πρόταση και στον Δημήτριο Διγενή καθώς και στον πρώην αρχιμουσικό του αυστριακού στρατού Josef Herfner-Esterházy, όμως στην θέση αυτή τοποθετήθηκε τελικά ο Μάγγελ προκειμένου να αποφευχθούν τα υπέρογκα έξοδα μεταβάσεως μουσικών από το εξωτερικό.⁴⁶ Ο Μάγγελ αποστρατεύτηκε με τον βαθμό του ταγματάρχη το 1870 και πέθανε στις 30 Ιανουαρίου 1887 αφήνοντας έναν ανεξερεύνητο χώρο, σε σχέση τόσο με το πρόσωπό του όσο και με τη στρατιωτική μπάντα.⁴⁷

Εκείνη την περίοδο ο Μιχαήλ Μάγγελ και ο Franz Seiler ήταν οι επικεφαλής αρχιμουσικοί της μπάντας και οι αρμοδιότητές τους χωρίζονταν στη γενική επιθεώρηση του τεχνικού μέρους της μπάντας και στη μουσική διεύθυνση της μπάντας. Η συνύπαρξη των δύο αρχιμουσικών, ενός Βαυαρού και ενός Ούγγρου με γερμανικές ρίζες, λειτούργησε καταλυτικά στη δράση της μπάντας τον δέκατο ένατο αιώνα. Ουσιαστικά, οι δύο αρχιμουσικοί στηρίχθηκαν για τις ανάγκες της μπάντας σε δύο πηγές τροφοδότησης: κατά πρώτον είχαν την εύνοια της αυλής και κατά δεύτερον είχαν άριστες σχέσεις με τη στρατιωτική μπάντα του Μονάχου. Αυτό το στοιχείο συνδέεται απόλυτα με τη συνεχή στήριξη της στρατιωτικής μπάντας με βαυαρούς μουσικούς και με παρτιτούρες που προέρχονταν από το ρεπερτόριο της βαυαρικής μπάντας. Με βάση αυτό το πλαίσιο κινήθηκαν και οι μεταγενέστεροι αρχιμουσικοί μετά το 1860, Gaidemberger και Welcker, οι οποίοι συνέχισαν να έχουν ως πρότυπο τη βαυαρική στρατιωτική μπάντα.

Δυστυχώς, στα αρχεία της Μπάντας του Ελληνικού Στρατού δεν έχει διασωθεί μουσικό υλικό από τον δέκατο ένατο αιώνα. Ωστόσο, από την έρευνα στον τύπο της εποχής και κυρίως στις εφημερίδες όπου αναγραφόταν το ρεπερτόριο της εκάστοτε συναυλίας της, συμπεραίνεται ότι οι βαυαροί αρχιμουσικοί είχαν να επιδείξουν συνθετική

⁴² Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 537.

⁴³ *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. 19, τ. Α', 26 Μαΐου 1834.

⁴⁴ Βλ. σχετικά σε έγγραφο περί αναμορφώσεως των στρατιωτικών μουσικών: Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 539.

⁴⁵ Στις 28 Νοεμβρίου 1855 «διαλύθηκε το Στρατιωτικό Σχολείο της Μουσικής ως περιττόν» και ο Μιχαήλ Μάγγελ ανέλαβε τα καθήκοντα του Επιθεωρητή των Στρατιωτικών Μουσικών. Βλ. Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Β' Οθωνικά, φ. 539.

⁴⁶ Γ.Α.Κ., Υπουργείο Στρατιωτικών / Ανακτορικά Όθωνος / Β' Μέρος, φ. 642.

⁴⁷ Βλ. σχετικά: *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. 28, τ. Α', 17 Αυγούστου 1870, και *Παλιγγενεσία*, αρ. φύλλου 6834, 31 Ιανουαρίου 1887.

δημιουργία. Αυτό πιστοποιείται και από τα μουσικά χειρόγραφα που διασώζονται στην Κρατική Βαυαρική Βιβλιοθήκη του Μονάχου. Στους ηλεκτρονικούς καταλόγους της βιβλιοθήκης εντοπίζονται παρτιτούρες από τη μουσική αυλή της Αθήνας, σε έναν τόμο που ονομάζεται «Βιβλίο του βασιλιά Όθωνα της Ελλάδας».⁴⁸ Ανάμεσα στις παρτιτούρες διακρίνονται και έργα βαυαρών αρχιμουσικών της ελληνικής στρατιωτικής μπάντας. Τα έργα είναι αφιερωμένα στον βασιλιά Όθωνα ή στη βασίλισσα Αμαλία και μαρτυρούν το άγνωστο συνθετικό έργο των τριών σημαντικότερων αρχιμουσικών του στρατού κατά τον δέκατο ένατο αιώνα. Αρχικά, υπάρχουν δύο θριαμβευτικά εμβατήρια (*marche triomphale*) του Μιχαήλ Μάγγελ, τα οποία γράφτηκαν το 1845 και το 1847 αντίστοιχα, για τον εορτασμό του νέου έτους.⁴⁹ Πρόκειται για τα μοναδικά συνθετικά τεκμήρια του Μιχαήλ Μάγγελ, τα οποία επιβεβαιώνουν και τις καλές σχέσεις που είχε με το παλάτι. Επίσης, στη βιβλιοθήκη του Μονάχου σώζονται τέσσερα έργα του Christian Welcker: δύο πόλκες, μία πόλκα-μαζούρκα και ένα βαλς αφιερωμένο στη βασίλισσα της Ελλάδας, χωρίς χρονολογική ένδειξη.⁵⁰ Τέλος, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ανάμεσα στα χειρόγραφα βρίσκονται και επτά έργα του Franz Seiler, του πρώτου βαυαρού αρχιμουσικού της στρατιωτικής μπάντας. Πρόκειται για εμβατήρια που είναι αφιερωμένα στον βασιλιά για τον εορτασμό του νέου έτους και χρονολογούνται από το 1844 έως το 1854.⁵¹ Επίσης, το 1856 ο Franz Seiler έγραψε το εμβατήριο *Athener Favorit Marsch*, που είναι αφιερωμένο στον βασιλιά των Ελλήνων, Όθωνα· το τεκμήριο αυτό απόκειται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους.⁵²

Η στρατιωτική μπάντα στην Ελλάδα αποτελεί ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής. Παρά το γεγονός ότι μέχρι σήμερα δεν έχουν γίνει

⁴⁸ Για τη μουσική συλλογή του βασιλιά Όθωνα, βλ. σχετικά: Δημήτρης Θέμελης, «Η μουσική συλλογή από την ιδιωτική βιβλιοθήκη του Όθωνα της Ελλάδος», *Ελληνικά* 31, 1979, σ. 453-481.

⁴⁹ *Marche Triomphale in As+*, για ξύλινα, χάλκινα και κρουστά, αφιερωμένο στον Βασιλιά Όθωνα για το έτος 1845 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041164349>, ημερομηνία προσπέλασης: 2 Οκτωβρίου 2019), και *Marche Triomphale in F+*, αφιερωμένο στον Βασιλιά Όθωνα για το έτος 1847 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041160860>, ημερομηνία προσπέλασης: 2 Οκτωβρίου 2019), με την υπογραφή Michael von Mangel.

⁵⁰ Πρόκειται για τρεις πόλκες αφιερωμένες στον βασιλιά των Ελλήνων, Όθωνα (*Polka in F+*, *Polka-mazurka in C+*, *Polka in D+*) και για το βαλς *Die Lilien (Walzer für pianoforte)* που είναι αφιερωμένο στη βασίλισσα της Ελλάδας (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041164540>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019).

⁵¹ *Triumphmarsch in Es+*, αφιερωμένο στη βασίλισσα Αμαλία της Ελλάδας, για το έτος 1851 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041160663>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019)· *Polonaises in D+*, αφιερωμένο στον βασιλιά της Ελλάδας Όθωνα, για τον εορτασμό του έτους 1847 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041160076>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019)· *Otto, polka mazurka in G+*, αφιερωμένο στον βασιλιά της Ελλάδας Όθωνα, για το νέο έτος 1854 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041163474>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019)· *Neujahrspolka in D+*, αφιερωμένο στον βασιλιά της Ελλάδας Όθωνα, για τον εορτασμό του έτους 1852 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041164131>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019)· *Festmarsch για πιάνο – τέσσερα χέρια in D+*, αφιερωμένο στον βασιλιά και την βασίλισσα της Ελλάδας, για τον εορτασμό του έτους 1845 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041160335>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019)· *Zum neuen Jahr, για πνευστά και κρουστά in Es+*, αφιερωμένο στον βασιλιά της Ελλάδας Όθωνα, για τον εορτασμό του έτους 1844 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV022302627>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019)· *Neujahrsmarsch, για ξύλινα, χάλκινα και κρουστά in As+*, αφιερωμένο στον βασιλιά της Ελλάδας Όθωνα, αχρονολόγητο (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041162889>, ημερομηνία προσπέλασης: 31 Οκτωβρίου 2019).

⁵² Στο εν λόγω εμβατήριο δεν αναγράφεται το όνομα του συνθέτη, αλλά με την ανακάλυψη του χειρόγραφου εμβατηρίου του Franz Seiler για το νέο έτος 1844 (*Zum neuen Jahr 1844*, BSB Mus. ms. 3535, προσβάσιμο σε ηλεκτρονική μορφή στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Μονάχου) ταυτοποιήθηκε ότι πρόκειται για σύνθεση του ίδιου και ότι γράφτηκε το 1856. Βλ. σχετικά: Γ.Α.Κ., *Ανακτορικά Όθωνος / Β' Μέρος*, φ. 1784.

εμβριθείς επιστημονικές μελέτες για το θέμα, η μουσικολογική έρευνα με έμφαση στις πρωτογενείς πηγές είναι η μόνη που μπορεί να αναδείξει τον ρόλο και τη σημασία του θεσμού της μπάντας σε σχέση με το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής. Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάστηκαν τα πρώτα συμπεράσματα από τη μελέτη ενός ανεξερεύνητου πεδίου. Οι βαυαρικές επιρροές αποτέλεσαν τη βάση τόσο για τη δημιουργία της στρατιωτικής μπάντας όσο και για το ευρύτερο πολιτισμικό γίνεσθαι, αρχικά της πρωτεύουσας και εν συνεχεία και άλλων πόλεων. Η επιρροή που ασκήθηκε από τη σύνθεση της μπάντας στην ίδια την μπάντα, τουλάχιστον κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μπάντα δεν είχε ελληνική ταυτότητα.

Η τάξη του φλάουτου και η παρουσία φλαουτιστών στο Ωδείο Αθηνών από την αρχή της λειτουργίας του μέχρι το 1940

Θεοδώρα Ιορδανίδου

Το Ωδείο Αθηνών ιδρύθηκε τον Ιούνιο του 1871, στο πλαίσιο του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, με πρωτοβουλία του πρωθυπουργού Αλέξανδρου Κουμουνδούρου, ύστερα από εισήγηση του τμηματάρχη του Υπουργείου Εξωτερικών Γρηγορίου Παπαδόπουλου.¹ Η ίδρυση του Συλλόγου επισημοποιήθηκε στις 2/14 Οκτωβρίου 1871² με Βασιλικό Διάταγμα που έφερε την υπογραφή του Γεωργίου του Α΄ και του πρωθυπουργού Αλέξανδρου Κουμουνδούρου. Από το σχολικό έτος 1872 ο Σύλλογος ανάγγειλε τη λειτουργία του Ωδείου Αθηνών, το οποίο στεγάστηκε σε κτήριο της οδού Πειραιώς και τα εγκαίνιά του έγιναν στις 10/22 Ιανουαρίου 1873.³



Εικόνα 1: Το κτήριο του Ωδείου Αθηνών στην οδό Πειραιώς⁴

Από το τριακονταμελές Γενικό Συμβούλιό του, που σύντομα έγινε επταμελές, προέκυπταν τα τμήματα, οι επιτροπές, οι πρόεδροι και οι γραμματείς του Συλλόγου,⁵ ενώ το μουσικό τμήμα αποτελείτο από τρεις επιτροπές: επί της εκκλησιαστικής, επί της

¹ *Ωδείον Αθηνών: Εκατονταετηρίς 1871-1971*, Ωδείο Αθηνών, Αθήνα 1971, σ. 14.

² Η διπλή ημερομηνία αφορά στο Ιουλιανό και το Γρηγοριανό Ημερολόγιο, αντίστοιχα. Στην Ελλάδα, το Ιουλιανό Ημερολόγιο αντικαταστάθηκε νομοθετικά με το Γρηγοριανό τον Ιανουάριο του 1923, με έναρξη εφαρμογής την 16η Φεβρουαρίου 1923.

³ *Ωδείον Αθηνών: Εκατονταετηρίς 1871-1971*, ό.π., σ. 17.

⁴ Αναπαραγωγή εικόνας από: <https://www.athensconservatoire.gr/wp-content/uploads/2017/01/Ktirio-Arxeio.Odeiou.Athinon-e1485174181728.png> (πρόσβαση: 22.4.2020).

⁵ *Ωδείον Αθηνών: Εκατονταετηρίς 1871-1971*, ό.π., σ. 16.

εθνικής κι επί της παιδαγωγικής μουσικής.⁶

Τα πρώτα στάδια λειτουργίας του ωδείου φαίνεται πως ήταν αρκετά δύσκολα. Λόγω της πολύχρονης παρουσίας του τουρκικού ζυγού στον ελλαδικό χώρο, η ελληνική κοινωνία υστερούσε σε ζητήματα πολιτισμού, τεχνών και επιστημών. Η αθηναϊκή κοινωνία δεν διέθετε το κατάλληλο υπόβαθρο για την άνθιση των δυτικών προτύπων, αλλά βρισκόταν στο στάδιο διαμόρφωσης αυτών, στη μουσική, μέσα από τις φιλαρμονικές εταιρείες και τους συλλόγους που ιδρύθηκαν στην πρωτεύουσα λίγα χρόνια πριν από το Ωδείο Αθηνών.

Ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός (1824-1892) ήταν ο πρώτος που άτυπα ανέλαβε τη διεύθυνση του ωδείου μέχρι το 1891.⁷ Διάδοχός του ήταν ο Γεώργιος Νάζος, ένα αρκετά αμφιλεγόμενο πρόσωπο της αθηναϊκής μουσικής ζωής των αρχών του 20ού αιώνα, που διορίστηκε στη θέση του διευθυντή τον Ιανουάριο εκείνης της χρονιάς. Ο Νάζος, που καταγόταν από πλούσια οικογένεια αστών, έζησε και σπούδασε μουσική στο Μόναχο για περίπου δέκα χρόνια (1879-1889). Οι σπουδές του δεν παρουσιάζονται ιδιαίτερα επιτυχημένες, καθώς γύρισε στην Αθήνα χωρίς να έχει λάβει κάποιο πτυχίο από το Ωδείο του Μονάχου. Παρά το γεγονός αυτό, έχοντας τη στήριξη του πλούσιου ομογενή από την Κωνσταντινούπολη Ανδρέα Συγγρού,⁸ ο Νάζος, επιστρέφοντας στην Αθήνα, θεωρήθηκε ο κατάλληλος άνθρωπος για τα μουσικά θέματα της πόλης κι έτσι ανέλαβε τη διεύθυνση του Ωδείου Αθηνών.⁹

Μετά τον διορισμό του Νάζου, ο έφορος Αλέξανδρος Κατακουζηνός και το παλιό συμβούλιο παραιτήθηκαν και το νέο συμβούλιο έγινε εννεαμελής. Το όνομα του νέου διευθυντή συνδέθηκε με την αναδιοργάνωση του ωδείου, καθώς εισήγαγε πολλές καινοτομίες αναφορικά με το πρόγραμμα σπουδών, τη διδασκαλία των οργάνων και το ρεπερτόριο στο Ωδείο Αθηνών, έχοντας ως πρότυπο τις ανώτατες γερμανικές μουσικές σχολές και το παρισινό Conservatoire. Η μεταρρύθμιση του Νάζου άλλαξε άρδην την

⁶ Όπως μαρτυρά το καταστατικό λειτουργίας του Συλλόγου, προβλεπόταν η διδασκαλία ωδικής, οργανικής μουσικής και δραματικής (θεάτρου). Κατά τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του ωδείου δίδαξαν μόνο πέντε καθηγητές. Βλ. *Ο εν Αθηναις Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος*, Τυπογραφείο Α. Κορομηλά, Αθήνα 1871, σ. 22 και 23.

⁷ Ο Κατακουζηνός είχε διατελέσει διευθυντής της χορωδίας του ναού της Αγίας Τριάδος στην Οδησό και ήρθε στην Αθήνα το 1870, προσκεκλημένος από τη Βασίλισσα Όλγα, όπου ίδρυσε και διηύθυνε την πολυφωνική χορωδία του ανακτορικού ναού, ενώ δίδαξε στο Αρσάκειο και στο Ωδείο Αθηνών. Παράλληλα ήταν συνθέτης όπερας, σχολικών τραγουδιών και μουσικής για παραστάσεις αρχαίων ελληνικών τραγωδιών. Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 115.

⁸ Ο Ανδρέας Συγγρός, όπως επίσης το ζεύγος Αθηνάς και Όθωνα Σταθάτου και ο Γεώργιος Αβέρωφ, υπήρξαν από τους επιφανέστερους δωρητές και χορηγούς του Ωδείου Αθηνών.

⁹ Με τη συνδρομή, μάλιστα, του καθημερινού Τύπου, αναγνωρίστηκε ευρύτατα ως αυθεντία σε πολλούς τομείς, χωρίς όμως αυτό να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Άλλωστε, η ανάληψη της διεύθυνσης του ωδείου από τον Νάζο και η εφαρμογή ενός συστήματος μουσικής εκπαίδευσης με βάση τα αυстро-γερμανικά πρότυπα συνδέονταν σαφώς με πολιτικές σκοπιμότητες καθώς και με τους βασιλικούς γάμους του 1889, οπότε ο πρίγκιπας Κωνσταντίνος παντρεύτηκε την πριγκίπισσα Σοφία της Πρωσίας. Το πολιτικό αυτό συνοικέσιο συνετέλεσε στην εδραίωση, στα αθηναϊκά πράγματα, μιας γερμανοκεντρικής αντίληψης και προσανατολισμού για την τέχνη, τάση που είχε εκδηλωθεί από τα πρώτα οθωνικά χρόνια και βρήκε ιδανική έκφραση την περίοδο αυτή στο πρόσωπο της νέας πριγκίπισσας, και αργότερα βασίλισσας, Σοφίας. Βλ. Ρωμανού, ό.π., σ. 138 και 288· επίσης: Katy Romanou & Maria Barbaki, «Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life», *Nineteenth-Century Music Review* 8/1, 2011, σ. 57-84: 83· Giorgos Sakallieros, «Perspectives of the Athenian Musical Life, 1870-1940», στο: Katrin Stoeck & Gilbert Stoeck (επιμ.), *Proceedings of the International Conference "Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen"*, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2012, Band 4, σ. 94-104: 98· Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Συναυλίες, θέατρο και μελόδραμα κατά τους εορτασμούς των γάμων του Κωνσταντίνου Α΄», *Παρνασσός ΜΓ*, 2001, σ. 375-402: 375-376.

ελληνική μουσική εκπαίδευση και άσκηση σημαντική επιρροή συνολικά στο αθηναϊκό μουσικό γίγνεσθαι.¹⁰

Παράλληλα με τη διεύθυνση του ωδείου, ο Νάζος ανέλαβε την ανασυγκρότηση και τη διεύθυνση της ορχήστρας και της χορωδίας του ωδείου. Επίσης, έγιναν αλλαγές στο καταστατικό της λειτουργίας του Συλλόγου και στον τρόπο εξέτασης των μαθητών, προστέθηκαν νέα μαθήματα, ανανεώθηκε και συμπληρώθηκε το διδακτικό προσωπικό ύστερα από προσκλήσεις καθηγητών από το εξωτερικό (ιδιαίτερα από τη Γερμανία), αυξήθηκαν οι έδρες και οι ώρες διδασκαλίας καθώς και η προσέλευση των μαθητών.¹¹

Τα σημαντικότερα αποτελέσματα της αναδιοργάνωσης του Ωδείου Αθηνών ήταν η ύπαρξη μίας μουσικής σχολής στην Αθήνα κατάλληλης να θέσει γερές βάσεις και η ανάδειξη μεγάλων μουσικών ταλέντων του τόπου, όπως ο Νίκος Σκαλκώτας, η Μαρία Κάλλας, ο Δημήτρης Μητρόπουλος, ο φλαουτίστας Ευρυσθένης Γκίζας και η Αλεξάνδρα Τριάντη. Επίσης, οδήγησε στη δημιουργία συμφωνικής ορχήστρας, η οποία το 1942, με προεδρικό διάταγμα, μετατράπηκε στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, έχοντας ήδη συμβάλει, από τις δεκαετίες του '20 και του '30 στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου της αθηναϊκής μουσικής ζωής με τα αριστουργήματα της δυτικής μουσικής (από έργα του Bach και των βιεννέζων κλασικών μέχρι έργα του μουσικού μοντερνισμού των αρχών του 20ού αιώνα). Οι παραπάνω αλλαγές σήμαιναν ουσιαστικά την οριστική αντικατάσταση της ιταλικής παράδοσης από τη γερμανική, που είχε ήδη κυριεύσει όλη την Ευρώπη, συμπεριλαμβανομένης και της Ιταλίας.¹² Ο Νάζος παρέμεινε διευθυντής μέχρι το 1924, οπότε αναγκάστηκε να παραιτηθεί για λόγους υγείας.

Τη δεκαετία 1925-1935 η θέση του διευθυντή έμεινε κενή. Παρά το γεγονός αυτό, το διάστημα 1927-1936 ήταν μία από τις πιο επιτυχημένες περιόδους στην ιστορία του Ωδείου Αθηνών. Ο Δημήτρης Μητρόπουλος,¹³ ένας προικισμένος και πολυτάλαντος

¹⁰ Ρωμανού, ό.π., σ. 131, και Γιώργος Σακαλλιέρος, «Νεοελληνική Μουσική – Ιστορική θεώρηση», στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Εισαγωγή στη Μουσικολογία και στις Μουσικές Επιστήμες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 83-106: 86.

¹¹ Οι παρακάτω αριθμοί είναι ενδεικτικοί: κατά το έτος 1888-1889 δίδασκαν μόνο επτά καθηγητές και φοιτούσαν εκατόν ογδόντα οκτώ μαθητές, ενώ κατά το έτος 1893-1894 δίδασκαν είκοσι τρεις και φοιτούσαν διακόσιοι τριάντα πέντε και δέκα χρόνια αργότερα, το 1904-1905, ο αριθμός των διδασκόντων είχε αυξηθεί στους είκοσι πέντε και των μαθητών στους τετρακόσιους εξήντα έξι. Βλ. *Ωδείον Αθηνών: Εκατονταετηρίς 1871-1971*, ό.π., σ. 19 και 20.

¹² Ρωμανού, ό.π., σ. 131.

¹³ Ο Δημήτρης Μητρόπουλος (Αθήνα 1896 – Μιλάνο 1960), μετά την αποφοίτησή του από το Ωδείο Αθηνών (1920), σπούδασε πιάνο, εκκλησιαστικό όργανο, σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας στις Βρυξέλλες και στο Βερολίνο, από το 1920 μέχρι το 1924. Στο Βερολίνο υπήρξε μαθητής του Ferruccio Busoni, γνωρίστηκε με πολλούς από τους σπουδαιότερους μουσικούς, καλλιτέχνες και συγγραφείς του Βερολίνου και δημιούργησε στενές σχέσεις με τους Kurt Weill, Philipp Jarnach, Vladimir Vogel και Gisella Selden-Goth. Κατά την περίοδο αυτή γνώρισε επίσης τον Béla Bartók καθώς και το έργο πολλών σύγχρονων του συνθετών, όπως του Στραβίνσκυ και των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Από το 1924 μέχρι το 1937 έμεινε στην Ελλάδα και ανέλαβε διαδοχικά τη διεύθυνση των ορχηστρών του Ελληνικού Ωδείου, του «Συλλόγου Συναυλιών» και του Ωδείου Αθηνών. Το όνομά του κατά το διάστημα αυτό συνδέθηκε με τη βελτίωση του καλλιτεχνικού επιπέδου των μουσικών συνόλων που διηύθυνε και τον εκσυγχρονισμό του ρεπερτορίου. Χάρη στον Μητρόπουλο εμφανίστηκε στην Αθήνα πληθώρα ζωνών καλλιτεχνών, μαέστρων και σολίστ, τονώνοντας και διανθίζοντας την αθηναϊκή μουσική ζωή. Το 1938 μετοίκησε στις Η.Π.Α. και εργάστηκε ως μαέστρος, πρώτα στη Συμφωνική Ορχήστρα της Μιννεάπολης (1938-1948) και έπειτα στη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης (1949-1958), ενώ καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής του στην Αμερική διηύθυνε πολλές ορχήστρες ως προσκεκλημένος μαέστρος, έχοντας μια λαμπρή καριέρα στην Ευρώπη και την Αμερική. Το συνθετικό του έργο, πολυδιάστατο ως προς το ύφος και τη μορφή των συνθέσεών του, περιλαμβάνει τονικά, ατονικά και δωδεκαφθογγικά έργα. Βλ. Ρωμανού, ό.π., σ. 204-210. Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Δημήτρη Μητρόπουλο: Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1985· Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and his Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in*

μουσικός, συνθέτης, πιανίστας και μαέστρος, μετά τη διάλυση του «Συλλόγου Συναυλιών»,¹⁴ από τον Νοέμβριο του 1927 είχε αναλάβει συστηματικά τη διεύθυνση της συμφωνικής ορχήστρας του ωδείου. Ανασυγκρότησε το σύνολο και μαζί με αυτό ολοκλήρη την αθηναϊκή συμφωνική ζωή, προσδίδοντας νέα πνοή στις συναυλίες. Ο Μητρόπουλος τόλμησε να συμπεριλάβει στο ρεπερτόριο της ορχήστρας του ωδείου, όπως είχε κάνει και νωρίτερα με την ορχήστρα του «Συλλόγου Συναυλιών», πολύ απαιτητικά, σύγχρονα έργα της εποχής, συνθετών όπως οι Στραβίνσκυ, Προκόφιεβ, Schönberg, Debussy, Ravel, εισάγοντας τον μουσικό μοντερνισμό στην Αθήνα. Οι συναυλίες της ορχήστρας πραγματοποιούνταν με συχνότητα δύο φορές τον μήνα περίπου, έως το 1929 στο Θέατρο Αττικόν και μέχρι τον Αύγουστο του 1939 στο θέατρο Ολύμπια, με ελάχιστες εξαιρέσεις, καθώς επίσης στο Εθνικό Θέατρο και στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Τα προγράμματα των συναυλιών αυτών περιελάμβαναν πολύ γνωστά και αγαπητά έργα από το μπαρόκ μέχρι σύγχρονων για την εποχή συνθετών.¹⁵

Διάδοχος του Νάζου στη διευθυντική θέση του Ωδείου Αθηνών ήταν ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης κατά το διάστημα 1935-1939.¹⁶

Όσον αφορά στη λειτουργία των σχολών του ωδείου, τον Νοέμβριο του 1872 αποφασίστηκαν η έναρξη των μαθημάτων, η σύσταση εδρών διδασκαλίας και ο διορισμός των διδασκόντων.¹⁷ Το φλάουτο μαζί με το βιολί ήταν τα δύο μοναδικά όργανα που διδάχθηκαν κατά τα δύο πρώτα έτη λειτουργίας του ωδείου και, σύμφωνα με τον Δροσίνη, εκπροσωπούσαν τις βάσεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής, την απολλώνια λύρα και τον διονυσιακό αυλό. Το γεγονός ότι συστάθηκε εξ αρχής μία έδρα πλαγιαύλου, ως μοναδικού πνευστού οργάνου, μαζί με δύο έδρες διδασκαλίας ωδικής, μία τετραχόρδου (βιολιού) και μία δραματικής, επιβεβαιώνει ότι το φλάουτο ήταν ήδη γνωστό όργανο και από τα πλέον αγαπητά στο αθηναϊκό μουσικόφιλο κοινό.¹⁸

Σχετικά με τον ετήσιο προγραμματισμό του ωδείου, οι εγγραφές ξεκινούσαν στις 28 Αυγούστου / 9 Σεπτεμβρίου, τελείωναν στις 12/24 Σεπτεμβρίου και το σχολικό έτος άρχιζε στις 10/22 Σεπτεμβρίου.¹⁹ Οι προαγωγικές και οι απολυτήριες εξετάσεις του φλάουτου διεξάγονταν μεταξύ 15/27 Μαΐου και 20 Μαΐου / 1 Ιουνίου και οι εισαγωγικές μεταξύ 14/26 και 18/30 Σεπτεμβρίου.²⁰ Κατά το 1885, το συμβούλιο όρισε τη διάρκεια του σχολικού έτους σε εννέα μήνες, αντί για δέκα, και τριμηνιαίες καλοκαιρινές

Greece, Hellenic Music Centre, Athens 2016· Άρης Γαρουφαλής & Χάρης Ξανθουδάκης, *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείο Αθηνών. Το χρονικό και τα τεκμήρια*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2011· William Trotter, *Ο ιεροφάντης της μουσικής. Η ζωή του Δημήτρη Μητρόπουλου*, Ποταμός, Αθήνα 2000.

¹⁴ Περισσότερα για τον «Σύλλογο Συναυλιών», βλ. στα: Γαρουφαλής & Ξανθουδάκης, ό.π., σ. 34-40, και Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and his Works in the 1920s*, ό.π., σ. 84-85.

¹⁵ Γαρουφαλής & Ξανθουδάκης, ό.π., σ. 41-49, όπου παρουσιάζονται αναλυτικά και τα προγράμματα των συναυλιών της ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου (σ. 177-207).

¹⁶ *Ωδείο Αθηνών: Εκατονταετηρίς 1871-1971*, ό.π., σ. 20, 21 και 22.

¹⁷ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από της ιδρύσεως αυτού κατά τον Ιούλιον 1871 μέχρι της 30ής Ιουνίου 1875, Ιούλιος 1871 - Ιούνιος 1875*, Τύποις Ανδρέου Κορομηλά, Αθήνα 1875, σ. 14.

¹⁸ Μαρία Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά, και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 2009, σ. 157.

¹⁹ *Ωδείο Αθηνών 1871. Δεύτερη Λεπτομερής Έκθεσις σχολικού έτους 1897-1898*, αριθ. 2, Εκ του γραφείου του Ωδείου - οδός Πειραιώς, Αθήνα 1898, σ. 69.

²⁰ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1ης Ιουλίου 1877 μέχρι 30ής Ιουνίου 1880*, Τύποις Ανδρέου Κορομηλά, Αθήνα 1880, σ. 7.

διακοπές, από την 1η Ιουνίου μέχρι και το τέλος Αυγούστου.²¹

Η αίθουσα συναυλιών του Συλλόγου, όπου δίνονταν και συναυλίες της τάξης του φλάουτου, εγκαινιάστηκε στις 28 Ιανουαρίου / 9 Φεβρουαρίου 1874, όπου και δόθηκε η πρώτη συναυλία.²² Στο ωδείο αρχικά πραγματοποιούνταν περίπου πέντε συναυλίες το χρόνο, στις οποίες συμμετείχαν κυρίως μαθητές, ενίοτε και διδάσκοντες. Η τελευταία γινόταν συνήθως μετά τις 20 Μαΐου και μία μέρα πριν το διήμερο των δημοσίων εξετάσεων. Αναφορικά με τις εξετάσεις, όλοι οι μαθητές εξετάζονταν από τους δασκάλους τους και υπό την επίβλεψη του Εφόρου του ωδείου.²³

Ο πρώτος διδάσκων του φλάουτου ήταν ο Παναγιώτης Ακτίπης²⁴ και για τη διδασκαλία του οργάνου αφιερώνονταν στο πρώτο αυτό στάδιο τρεις ώρες την εβδομάδα. Προϋπόθεση για τη λειτουργία των πρώτων τάξεων ήταν οι (άρρηνες) μαθητές να μην είναι εντελώς αρχάριοι, να είναι άνω των δέκα ετών και να διαθέτουν δικό τους όργανο. Αξιοσημείωτο είναι ότι, κατά την εν λόγω περίοδο, τα μόνα όργανα στα οποία είχαν πρόσβαση οι μαθήτριες ήταν το πιάνο, η διδασκαλία του οποίου εισήχθη μόλις τον τρίτο χρόνο λειτουργίας του ωδείου, και το μαντολίνο, στο οποίο εκπαιδεύονταν μαθήτριες στην Αθηναϊκή Μαντολινάτα.²⁵

Κατά το πρώτο σχολικό έτος, 1872-1873, φαίνεται πως υπήρχε μεγάλη ανταπόκριση από τους Αθηναίους, αφού εγγράφησαν τριακόσιοι είκοσι πέντε μαθητές και εκατόν σαράντα δύο μαθήτριες. Οι τάξεις του Συλλόγου, που ήταν στο σύνολό τους αμιγείς για αγόρια και κορίτσια, ολοένα και αυξάνονταν.²⁶ Το φλάουτο, όπως και τα υπόλοιπα ξύλινα αλλά και χάλκινα πνευστά μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, απευθυνόταν στους άρρηνες μαθητές. Για τα κορίτσια, το πιάνο ήταν σχεδόν η μοναδική επιλογή. Εκτός από το κοινωνικό στερεότυπο που υπήρχε ως προς την επιλογή του οργάνου, τα αγόρια πολύ συχνά μάθαιναν πνευστά όργανα γιατί αυτό μπορούσε να τους εξασφαλίσει αργότερα επαγγελματική αποκατάσταση σε μία από τις μπάντες της πρωτεύουσας ή, κάποια χρόνια αργότερα, σε συμφωνική ορχήστρα.

Η τάξη του φλάουτου στο Ωδείο Αθηνών ήταν από τις μεγαλύτερες των πνευστών οργάνων ως προς τον αριθμό των σπουδαστών. Μέχρι και το έτος 1891-1892 δεν στάθηκε δυνατή η εύρεση του ακριβούς πλήθους των μαθητών της τάξης φλάουτου. Σύμφωνα πάντα με τις Ετήσιες και Λεπτομερείς Εκθέσεις, που μελετήθηκαν στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, κατά το διάστημα 1892-1940 το πλήθος των μαθητών της τάξης του φλάουτου κυμαινόταν από έξι έως είκοσι δύο ανά έτος. Ο αριθμός αυτός, φυσικά, ήταν σε αναλογία με τη συνολική προσέλευση μαθητών και συγκριτικά με άλλες τάξεις, όπως του πιάνου, της μονωδίας ή του βιολιού, μικρός. Γενικά, με το πέρασμα των ετών παρατηρήθηκε αύξηση των μαθητών και των μαθητριών του ωδείου, που έγινε θεαματικότερη μετά την ανάληψη της διεύθυνσης του ωδείου από τον Νάζο. Αντίθετα, σημαντικές μειώσεις μαθητών σημειώνονταν σε ταραγμένες πολιτικά περιόδους, όπως λ.χ. πολέμων – Ελληνοτουρκικός (1897) και Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918) – επαναστάσεων και επιδημιών, όπως αυτή του 1881.

Ως προς τον τόπο καταγωγής των μαθητών του φλάουτου, αρχικά οι περισσότεροι ήταν από την Αθήνα. Σταδιακά όμως, λόγω της συγκέντρωσης πληθυσμού στην

²¹ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1ης Ιανουαρίου 1883 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1885*, Εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1886, σ. 8.

²² *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από της ιδρύσεως αυτού κατά τον Ιούλιον 1871 μέχρι της 30ής Ιουνίου 1875*, ό.π., σ. 16 και 20.

²³ Στο ίδιο, σ. 24.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 14.

²⁵ Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 157, 161 και 162.

²⁶ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από της ιδρύσεως αυτού κατά τον Ιούλιον 1871 μέχρι της 30ής Ιουνίου 1875*, ό.π., σ. 15.

πρωτεύουσα και αργότερα, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή (από το 1922), εγγράφονταν και μαθητές γεννημένοι στην Πελοπόννησο, τις Κυκλάδες, τα Επτάνησα, τη Μακεδονία, τη Στερεά Ελλάδα, την Ήπειρο, τη Σμύρνη, την Οδησό, τη Βράιλα, την Αλεξάνδρεια, το Δραχμάνιο, το Αλιβέρι, τις Κυδωνίες, τη Χάλκη, την Κωνσταντινούπολη, ακόμη και το Σικάγο, όπως προκύπτει από τα μαθητολόγια στις Ετήσιες και Λεπτομερείς Εκθέσεις του Ωδείου Αθηνών κατά το διάστημα 1872-1940.

Σε κάθε σχολικό έτος υπήρχαν αριστούχοι μαθητές και υπότροφοι από την τάξη του φλάουτου, γεγονός που δείχνει πως το επίπεδο των επιδόσεων ήταν υψηλό και υπήρχε ιδιαίτερος ζήλος από την πλευρά τους. Μάλιστα, ήδη το 1880 είχαν δοθεί τα πρώτα τέσσερα απολυτήρια διπλώματα από την τάξη του Παναγιώτη Ακτίπη. Οι πρώτοι διπλωματούχοι από την τάξη του φλάουτου ήταν οι Ευρυσθένης Γκίζας, Αναστάσιος Τζαβάρας, Νικόλαος Παπαδόπουλος και Δημήτριος Μπαρούς.²⁷

Την εν λόγω εποχή η εκμάθηση των πνευστών γινόταν συστηματικά και σε άλλα ιδρύματα της πρωτεύουσας και του Πειραιά: στα Ορφανοτροφεία Χατζηκώνστα και Ζάννη και στο Χατζηκυριάκειο Ίδρυμα. Εκεί συστήνονταν από τους οικοτρόφους ορχήστρες πνευστών (μπάντες),²⁸ που έπαιζαν μουσική στις γιορτές των ιδρυμάτων, σε χοροεσπερίδες και σε άλλες συναυλίες. Υπήρχε στενή συνεργασία του Ωδείου Αθηνών με το Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα και, κατά τη διάρκεια του 1874, αποφασίστηκε η σύσταση μουσικού θιάσου,²⁹ που αποτελείτο από τριάντα τροφίμους του ορφανοτροφείου. Η μύηση των τροφίμων στη μουσική είχε αρχίσει λίγο νωρίτερα, καθώς τον Μάρτιο του 1873 είχε δημιουργηθεί στο Ωδείο Αθηνών ξεχωριστή τάξη ωδικής από ογδόντα παιδιά του ορφανοτροφείου με δάσκαλο τον Julius Ennig.³⁰ Η σύσταση του πρώτου αυτού μουσικού θιάσου ήταν πολύ επιτυχημένη και φαίνεται πως αποτέλεσε πρότυπο για τη δημιουργία ενός ακόμη μουσικού θιάσου εντός της Αθήνας, που αποτελείτο αυτή τη φορά από τεχνίτες και βιομήχανους. Τη διεύθυνση του τελευταίου ανέλαβε ο Georg Gaidemberger³¹ με βοηθούς του τον Ennig και τον Franz

²⁷ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1ης Ιουλίου 1877 μέχρι 30ής Ιουνίου 1880*, ό.π., σ. 7.

²⁸ Περισσότερα για την μπάντα του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα, βλ. στο: Μαρία Μπαρμπάκη, «Μουσικοί θίασοι», ορχήστρες πνευστών στην Αθήνα των τελών του 19ου αιώνα», *Πολυφωνία* 6, 2005, σ. 7-34.

²⁹ Μουσικός θίασος ονομαζόταν η ορχήστρα πνευστών ή, αλλιώς, η μπάντα.

³⁰ Ο γερμανός μουσικοδιδάσκαλος του 19ου αιώνα Julius Ennig (εξελληνισμένο: Ιούλιος Ένιγγ) ήταν ένας από τους πρώτους που δίδαξαν την ευρωπαϊκή μουσική στο νέο ελληνικό κράτος. Έλαβε την εκπαίδευσή του στο Βερολίνο και στην Ελλάδα έφτασε το 1833 με την άφιξη του Όθωνα. Μετά την αναχώρηση των Βαυαρών, παρέμεινε στην Ελλάδα, πρώτα στην Ύδρα κι έπειτα στη Σύρο, για να καταλήξει δάσκαλος ωδικής και γυμναστικής σε σχολεία και παρθεναγωγεία της Αθήνας. Αργότερα δίδαξε στην «Ευτέρπη» και στο Ωδείο Αθηνών. Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, «Ένιγκ (ή Ένιγγ) Ιούλιος (Ennig Julius)», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα*, τόμος 2, Εκδόσεις Γιαλλελή, Αθήνα 1998, σ. 199-200· επίσης: Μπαρμπάκη, «Μουσικοί θίασοι», ορχήστρες πνευστών στην Αθήνα των τελών του 19ου αιώνα», ό.π., σ. 9.

³¹ Georg Geidemberger ή Gaidemberger (εξελληνισμένο: Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ): Γεννήθηκε το 1826. Υπήρξε μουσικός και μαέστρος του 19ου αιώνα και διακεκριμένο στέλεχος της ελληνικής Στρατιωτικής Μουσικής, της οποίας διετέλεσε και αρχιμουσικός επί σειρά ετών. Το 1852 κατατάχθηκε ως εθελοντής μουσικός έχοντας προϋπηρετήσει επί πενταετία στην μουσική του βαυαρικού στρατού. Το 1862 προβιβάστηκε σε ανθυπασπιστή αρχιμουσικό και το 1878 του απενεμήθη ο Αργυρούς Σταυρός του Σωτήρος. Το 1890 προβιβάστηκε σε ανθυπολοχαγό αρχιμουσικό και διορίστηκε δάσκαλος της μουσικής στη Σχολή Ευελπίδων μέχρι το 1893. Δίδαξε κυρίως χάλκινα πνευστά σε πολλούς μουσικούς συλλόγους της Αθήνας και οργάνωνε τις μουσικές μπάντες. Υπήρξε υποδιευθυντής της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Ευτέρπη» σε όλα τα έτη λειτουργίας της, όπου δίδαξε βιολί και χάλκινα πνευστά. Στο Ωδείο Αθηνών δίδαξε, από το 1874 έως το 1894, τσέλο, χάλκινα πνευστά, ενοργάνωση και διεύθυνση ορχήστρας πνευστών. Ως αρχιμουσικός, έδωσε σε πρώτη εκτέλεση αρκετά ελληνικά έργα. Επιπλέον, είχε αναλάβει τη διδασκαλία και τη διεύθυνση της μπάντας του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα, του

Emken,³² ενώ τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν γερμανικής προέλευσης.³³

Όσον αφορά στα φλάουτα, είναι ωστόσο γνωστό ότι ο αρχιμουσικός του στρατού Gaidemberger μετέβη στις 14/27 Σεπτεμβρίου 1874 στη Γερμανία³⁴ με σκοπό να καλυφθούν οι πρώτες ανάγκες των απαραίτητων μουσικών οργάνων, για την αγορά των οποίων το Συμβούλιο του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα προσέφερε 2.500 δραχμές.³⁵ Επιστρέφοντας ύστερα από έναν μήνα, έφερε μαζί του τρία κιβώτια οργάνων «αρίστης και νέας κατασκευής». Η διδασκαλία του συνόλου ξεκίνησε στις 12/24 Οκτωβρίου 1874 και εκτός από τους παραπάνω διδάσκοντες, τόσο ο Παναγιώτης Ακτίπης όσο και ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός, καθηγητής φλάουτου ο πρώτος στο Ωδείο και έφορος ο δεύτερος, εμφανίζονται ως δάσκαλοι του συνόλου αυτού.³⁶

Μετά την επιστροφή του από τη Γερμανία, ο Gaidemberger προσέλαβε συμβοηθό του τον μουσικό Franz Emken. Μεταγενέστερα χορηγήθηκαν από το Υπουργείο Στρατιωτικών (επί Δ. Γρίβα) για τη χρησιμοποίησή τους από τον μουσικό θίασο είκοσι οκτώ μουσικά όργανα, μεταλλικά και ξύλινα, μεταχειρισμένα· για όσα από αυτά χρειάστηκε επισκευή, αυτή έγινε με δαπάνη του Συλλόγου. Ακολούθως, το συμβούλιο του ορφανοτροφείου διέθεσε 2.500 δραχμές για την προμήθεια είκοσι οκτώ μουσικών οργάνων για τα ορφανά μέλη του θιάσου. Ανά τακτά χρονικά διαστήματα συλλέγονταν συνδρομές εντός κι εκτός του κράτους για την ενίσχυση του μουσικού θιάσου.³⁷ Την ίδια περίοδο ψηφίστηκε η σύμπραξη Κυβέρνησης και Βουλής ως προς τη χρηματοδότηση του Ωδείου και διατέθηκε το ποσό των 2.678,52 δραχμών για νέα όργανα που προορίζονταν και πάλι για τον θίασο Χατζηκώνστα, αυτή τη φορά αγορασμένα από τη Βιέννη. Επρόκειτο για όργανα άριστης κατασκευής, με μεγάλη κομψότητα και τονική ακρίβεια και, σύμφωνα με γνώμες ειδημόνων, τα καλύτερα που είχε ο Σύλλογος τότε. Κατασκευάστηκαν στη Βιέννη από τον Uhlmann και δοκιμάστηκαν από την ορχήστρα του Strauss, ύστερα από προτροπή του Α. Σκουζέ, Β' Γραμματέα της ελληνικής πρεσβείας

Ορφανοτροφείου Ζάννη και του Συλλόγου «Τεχνιτών και Βιομηχάνων» που εκπαιδευόνταν στο Ωδείο Αθηνών. Το 1884 ανέλαβε τη διεύθυνση της μπάντας του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», η οποία προηγουμένως ανήκε στο Ωδείο Αθηνών. Είχε βοηθό του τον βαυαρό μουσικό Franz Emken. Βλ. Καλογερόπουλος, «Γαΐδεμβέργερ Ροδόλφος (Gaidemberger Rudolph)», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 1, σ. 433 και 434· Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά, και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, ό.π., σ. 180 και 181.

³² Ο Franz Emken, γεννημένος στο Erstein το 1822, κατατάχθηκε αρχικά ως εθελοντής στις ελληνικές ορχήστρες πνευστών και αργότερα δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών κλαρινέτο και κοντραμπάσο, κατά το διάστημα 1874-1884, καθώς επίσης διεύθυνση ορχήστρας πνευστών και ενοργάνωση. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μουσική ανάπτυξη του Πειραιά, όντας υπεύθυνος της μπάντας του Ορφανοτροφείου Ζάννη από το 1887 και για περίπου πέντε χρόνια. Ανέλαβε επίσης την μπάντα του μουσικού συλλόγου «Μελπομένη» (από το 1872 έως τις 15 Σεπτεμβρίου 1874) στον Πειραιά και διηύθυνε την μπάντα της Φιλαρμονικής του Πειραιά (από το Σεπτέμβριο του 1892 έως το 1894), βοηθούμενος από τον γιό του Ροδόλφο. Πέθανε τον Αύγουστο του 1894. Σε άρθρο της εφημερίδας *Εφημερίς* (10 Αυγούστου 1894) περιγράφεται αναλυτικά η συνεισφορά του. Βλ. επίσης: Καλογερόπουλος, «Emken Φραντς (Emken Franz)», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 2, σ. 190· Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά, και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, ό.π., σ. 180.

³³ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από της ιδρύσεως αυτού κατά τον Ιούλιον 1871 μέχρι της 30ής Ιουνίου 1875*, ό.π., σ. 17.

³⁴ Άλλου αναφέρεται η Βιέννη ως προορισμός του. Βλ. Μπαρμπάκη, «“Μουσικοί θίασοι”, ορχήστρες πνευστών στην Αθήνα των τελών του 19ου αιώνα», ό.π., σ. 29.

³⁵ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από της ιδρύσεως αυτού κατά τον Ιούλιον 1871 μέχρι της 30ής Ιουνίου 1875*, ό.π., σ. 16.

³⁶ Μπαρμπάκη, «“Μουσικοί θίασοι”, ορχήστρες πνευστών στην Αθήνα των τελών του 19ου αιώνα», ό.π., σ. 29.

³⁷ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από της ιδρύσεως αυτού κατά τον Ιούλιον 1871 μέχρι της 30ής Ιουνίου 1875*, ό.π., σ. 16 και 25.

στη Βιέννη.³⁸

Σήμερα, στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών σώζονται τρία ιστορικά φλάουτα, τα οποία φυλάσσονταν στο παλαιό χρηματοκιβώτιο του λογιστηρίου του ωδείου και η κατασκευή των οποίων χρονολογείται κατά τον 19ο αιώνα.³⁹ Το πρώτο είναι του κατασκευαστή Johann Joseph Ziegler (1795-1858) και κατασκευάστηκε στη Βιέννη κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Το συγκεκριμένο φλάουτο είναι ξύλινο και αποτελείται από τρία μέρη, φέρει ελάχιστα κλειδιά και ανήκε στον Λυκούργο Μεσσηνέζη (1840-1910).



Εικόνα 2: Φλάουτο του Johann Joseph Ziegler

Το δεύτερο, επίσης ξύλινο, είναι του περίφημου κατασκευαστή Adolphe Sax, παρισινήσ προέλευσης, και χρονολογείται πιθανότατα κατά τον 19ο αιώνα.



Εικόνα 3: Φλάουτο του Adolphe Sax

Το τρίτο ευρισκόμενο φλάουτο στο Αρχείο του Ωδείου είναι ένα από τα συλλεκτικά στις μέρες μας Louis Lot με αριθμό 7322, κατασκευασμένο και αυτό στο Παρίσι κατά το διάστημα 1895-1900. Είναι μεταλλικό και έχει τη μορφή του «σύγχρονου φλάουτου», αλλά αποτελείται από δύο μέρη, κάτι που το κάνει πολύ σπάνιο. Στο σημείωμα που υπάρχει στη θήκη του, αναγράφεται ως ημερομηνία δωρεάς στο Ωδείο Αθηνών η 28η Φεβρουαρίου 1941.



Εικόνα 4: Φλάουτο Louis Lot, 7322

³⁸ Στο ίδιο, σ. 29, 34 και 35, και *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από της 1ης Ιουλίου 1875 μέχρι της 30ής Ιουνίου 1876*, Τύποις Ανδρέου Κορομηλά, Αθήνα 1876, σ. 5.

³⁹ Οι πληροφορίες και οι εικόνες των ιστορικών φλάουτων από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών μού παραχωρήθηκαν από τον κύριο Φίλιππο Τσαλαχούρη, τον οποίον ευχαριστώ θερμά.

Επιστρέφοντας στη φοίτηση στο Ωδείο Αθηνών, πολλοί οικότροφοι του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα ήταν εγγεγραμμένοι μαθητές του Ωδείου. Ανάμεσα σε αυτούς, εξέχουσα θέση κατέχει ο λαμπρός φλαουτίστας Ευρυσθένης Γκίζας, μία εξαιρετική περίπτωση έλληνα μουσικού του 19ου αιώνα. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1863⁴⁰ και καταγόταν από εύπορη οικογένεια. Ωστόσο, σε μικρή ηλικία έγινε τρόφιμος του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα μετά το θάνατο του πατέρα του, ο οποίος είχε υπάρξει διευθυντής του ίδιου ιδρύματος. Ως τρόφιμος στο ορφανοτροφείο ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τη μουσική και εκεί έλαβε τα πρώτα του μαθήματα μέσα από τη συμμετοχή του στις ποικίλες δραστηριότητες που οργανώνονταν κάθε τόσο εντός και εκτός του ιδρύματος. Ως φλαουτίστας της ορχήστρας πνευστών του ορφανοτροφείου συνέλεξε τις πρώτες μουσικές του εμπειρίες σχεδόν από τα παιδικά του χρόνια.

Γράφτηκε στην τάξη πλαγιαύλου του Ωδείου Αθηνών σε ηλικία δεκαέξι ετών, το 1879, και φοίτησε για τέσσερα χρόνια, έως το 1883, με καθηγητή τον Παναγιώτη Ακτίπη.⁴¹ Οι καθηγητές του στο ωδείο γρήγορα διέγνωσαν το ταλέντο του και το πόσο χαρισματικός και μουσικά προικισμένος ήταν. Αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση για τους υπόλοιπους σπουδαστές του ωδείου και μέσα από τις επιδόσεις του είχε γίνει πολύ γνωστός για τη μουσική του ιδιοφυΐα στους εκπαιδευτικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους του Συλλόγου και της Αθήνας γενικότερα. Κατά τη διάρκεια της φοίτησής του στο ωδείο, ο Γκίζας υπήρξε επανειλημμένα αριστούχος στις εξετάσεις και επί σειρά ετών υπότροφος. Επίσης, συμμετείχε πολύ συχνά στις συναυλίες του Ωδείου Αθηνών, είτε ως σολίστ είτε ως μέλος της ορχήστρας, και αργότερα έδινε συναυλίες και για φιλανθρωπικούς σκοπούς που είχαν σημαντική απήχηση.

Το 1883 του χορηγήθηκε υποτροφία τριών χιλιάδων δραχμών για να συνεχίσει τις σπουδές του στη Βιέννη, ως αριστούχος διπλωματούχος του Ωδείου Αθηνών. Κατά τη φοίτησή του στο ωδείο της πόλης, στην τάξη του καθηγητή Roman Kukula, πολλές φορές τον αναπλήρωνε στην ορχήστρα του αυτοκρατορικού θεάτρου (Hofopertheater), όταν αυτός απουσίαζε.⁴² Η υποτροφία του για τη συνέχιση των σπουδών του στη Βιέννη ανανεώθηκε για ένα ακόμη έτος και στη συνέχεια ο φιλόμουσος Σ. Στεφάνοβικ του προσέφερε μία διετή υποτροφία στη Γαλλία,⁴³ με αποτέλεσμα ο Γκίζας να μην επιστρέψει ποτέ μόνιμα στην Αθήνα για να αναλάβει τη θέση του Παναγιώτη Ακτίπη. Παρ' όλα αυτά, μέσα στο 1887 μετέβη στην Αθήνα για να δώσει μία συναυλία, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης προς το Ωδείο Αθηνών και το Συμβούλιό του για την τετραετή υποτροφία που του προσέφερε, και άλλη μία υπέρ της οικογένειάς του δασκάλου του.⁴⁴

Αποφοίτησε από το Ωδείο της Βιέννης με άριστα παμψηφεί και αργυρό μετάλλιο το 1887 και από τότε επισκεπτόταν συχνά την Ελλάδα για να δώσει συναυλίες και ρεσιτάλ, που είχαν σημαντική απήχηση στο αθηναϊκό κοινό και λάμβαναν διθυραμβικές κριτικές από τον Τύπο. Στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη έδωσε πολλές ευεργετικές συναυλίες με πολύ ενδιαφέροντα προγράμματα και συνεργαζόμενος με άλλους εξαιρετους έλληνες και ξένους μουσικούς, όπως οι πιανίστες Δημήτριος Λάλας και

⁴⁰ Χρονολογία γέννησης σύμφωνα με το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών. Στην ηλεκτρονική μονογραφία του Πέτρου Στεργιόπουλου, «Ευρυσθένης Γκίζας: Ο μάγος των ήχων», <http://plagiavlia.wixsite.com/aeonas/blank-2> (πρόσβαση: 2.3.2020), αναφέρεται ως χρονολογία γέννησης η 1η/13η Μαΐου 1864.

⁴¹ Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά, και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, ό.π., σ. 197.

⁴² Καλογερόπουλος, «Γκίζας Ευρυσθένης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 1, σ. 503.

⁴³ Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά, και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, ό.π., σ. 316.

⁴⁴ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1η Ιανουαρίου 1886 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1888*, Εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1889, σ. 6 και 7.

Μιχαήλ Βελούδιος, ο ελβετός βιολιστής Nicole και ο τσελίστας Ροδόλφος Γαϊδεμβέργερ.⁴⁵

Οι σπουδές του συνεχίστηκαν στο Παρίσι και, ύστερα από την παραμονή του εκεί, ο μεγάλος έλληνας φλαουτίστας εγκαταστάθηκε στη Βιέννη. Το 1899 προσλήφθηκε ως πρώτο φλάουτο στη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Βιέννης, ήδη τότε μία από τις κορυφαίες ορχήστρες παγκοσμίως, όπου έπαιξε υπό τη διεύθυνση των διασημότερων μαέστρων της εποχής, μεταξύ αυτών και του Gustav Mahler. Ακολούθως, εμφανίστηκε ως σολίστ στο Μόναχο, το Αμβούργο, το Βισμπάντεν, το Μπαϊρόιτ, τη Μασσαλία, το Παρίσι, την Αλεξάνδρεια, το Βουκουρέστι, το Κάιρο, τις Βρυξέλλες, την Κωνσταντινούπολη, την Τεργέστη και τη Σμύρνη.⁴⁶



Εικόνα 5: Προσωπογραφία του Ευρυσθένη Γκίζα από το περιοδικό *Ποικίλη Στοά* του 1888⁴⁷

Παρά την τόσο επιτυχημένη του επαγγελματική πορεία, η ζωή του δεν ήταν ρόδινη. Ένας αποτυχημένος γάμος και ογκώδη χρέη λόγω του σπάταλου τρόπου ζωής του τον πίεζαν αφόρητα. Το 1902 αρρώστησε βαριά και πέθανε στη Βιέννη.⁴⁸

Ελάχιστοι έλληνες μουσικοί της γενιάς του αλλά και μεταγενέστεροι διέγραψαν τόσο λαμπρή καριέρα και γνώρισαν τη δόξα και την καταξίωση που έλαβε ο Γκίζας υπό κορυφαίους μαέστρους και από μουσικούς του διεθνούς μουσικού γίγνεσθαι και του ευρωπαϊκού κοινού. Τα επιτεύγματα του Γκίζα αποκτούν μεγαλύτερη σημασία αν ληφθεί υπόψη ότι πρόκειται για έναν άνθρωπο που από μικρή ηλικία βρέθηκε στους κόλπους ενός ορφανοτροφείου και έλαβε τη βασική του μουσική εκπαίδευση στην Αθήνα, η οποία υστερούσε τότε αρκετά σε καλλιτεχνικό επίπεδο σε σχέση με τα σημαντικά μουσικά κέντρα της Ευρώπης. Ωστόσο, φαίνεται πως ήταν πολύ ώριμος φλαουτίστας όταν πήγε στη Βιέννη, παρά το νεαρό της ηλικίας του, γιατί πολύ σύντομα άρχισε να παίζει στην ορχήστρα του Hofopertheater. Τα χρόνια της μαθητείας του στο Ωδείο Αθηνών με τον Παναγιώτη Ακτίπη ήταν σίγουρα πολύ σημαντικά για τη μετέπειτα εξέλιξή του και, σε συνάρτηση με το έμφυτο ταλέντο του, συνετέλεσαν στο να καλύψει όλο το έδαφος σε σχέση με άλλους καλλιτέχνες – κυρίως τους προερχόμενους από αναπτυγμένες καλλιτεχνικά χώρες – και να μπορεί να σταθεί ως ίσος προς ίσο απέναντί

⁴⁵ Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά, και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, ό.π., σ. 197 και 316.

⁴⁶ Καλογερόπουλος, «Γκίζας Ευρυσθένης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 1, σ. 504.

⁴⁷ Αναπαραγωγή εικόνας από: https://el.wikipedia.org/wiki/Ευρυσθένης_Γκίζας#/media/Αρχείο:Euristhenis_Gizas.JPG (πρόσβαση: 2.12.2019).

⁴⁸ Καλογερόπουλος, «Γκίζας Ευρυσθένης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 1, σ. 504.

τους. Αυτό το γεγονός είναι που τον καθιστά τόσο σημαντική προσωπικότητα για το μουσικό γίνεσθαι της εποχής.

Στην τάξη φλάουτου του Ωδείου Αθηνών, οκτώ ήταν συνολικά οι διδάσκοντες του φλάουτου από την αρχή της λειτουργίας του μέχρι το 1940. Τον πρώτο διδάσκοντα, Παναγιώτη Ακτίπη, μετά τον θάνατό του το 1886⁴⁹ διαδέχθηκε το 1890⁵⁰ ο Βικέντιος Μπελομπόνας⁵¹ και ύστερα από αυτόν τη διδασκαλία του φλάουτου ανέλαβε το 1895 ο Μιχαήλ Δασκαλάκης, που δίδαξε μέχρι το 1901.⁵²

Ακολούθησε η διετία διδασκαλίας του Νικολάου Κουλούκη, ο οποίος ήταν και καθηγητής θεωρητικών στο ωδείο. Παράλληλα, κατά το έτος 1901-1902 θεσπίστηκε μία πολύ σημαντική οικονομική βοήθεια προς τους μαθητές του ωδείου, που δεν ήταν άλλη από την «Αβερώφειο» υποτροφία. Μέσω αυτής εξασφαλιζόταν η δωρεάν διδασκαλία στο ειδικό και τα υποχρεωτικά μαθήματα.⁵³ Διάδοχος του Κουλούκη ήταν ο φλαουτίστας Edouard Sermon, που συνέβαλε καθοριστικά στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του φλάουτου. Επί Sermon πρωτακούστηκαν νέα έργα, έργα μουσικής δωματίου με διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων από ό,τι παρουσιαζόταν παλαιότερα, όπως το κουιντέτο πνευστών και η σύμπραξη του φλάουτου με έγχορδα αλλά και με άρπα.⁵⁴ Επίσης, στα προγράμματα συμπεριελήφθησαν έργα συνθετών που δεν ήταν γνωστοί στο αθηναϊκό κοινό.⁵⁵

Από το 1906, ο διπλωματούχος απόφοιτος του ωδείου Νικόλαος Παπαγεωργίου διορίστηκε βοηθητικός διδάσκαλος της τάξης του φλάουτου και της Εσπερινής Λαϊκής

⁴⁹ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1η Ιανουαρίου 1886 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1888*, ό.π., σ. 5.

⁵⁰ Η θέση είχε μείνει κενή από το 1886 μέχρι το 1890, οπότε αναμενόταν η επιστροφή του αριστούχου αποφοίτου Ευρυσθένη Γκίζα από τη Βιέννη, ώστε να καλύψει τη θέση. Ωστόσο, η υποτροφία του Γκίζα ανανεώθηκε, με αποτέλεσμα να συνεχίσει τις σπουδές του μετά από τη Βιέννη στο Παρίσι, κι έτσι δεν επέστρεψε ποτέ στην Αθήνα για να διδάξει στο Ωδείο Αθηνών. Βλ. *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1η Ιανουαρίου 1886 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1888*, ό.π., σ. 6 και 7.

⁵¹ *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1η Ιανουαρίου 1889 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1890*, Εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1891, σ. 9 και 10.

⁵² *Ο εν Αθήναις Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος. Έκθεσις των πεπραγμένων από 1 Ιανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1896*, Εκ του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1897, σ. 12, 14 και 19.

⁵³ *Ωδείον Αθηνών 1871. Έκτη Λεπτομερής Έκθεσις του σχολικού έτους 1901-1902*, αριθ. 6, Εκ του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1902, σ. 7, 16, 19, 27 και 28.

⁵⁴ Στις 31 Ιανουαρίου / 12 Φεβρουαρίου 1905 ο Sermon, σε συναυλία καθηγητών του ωδείου, έπαιξε το έργο του Doppler *L'Oiseau des Bois* για φλάουτο και τέσσερα κόρνα και συμμετείχε στο *Κοντσέρτο για φλάουτο και άρπα σε Ντο-μείζονα* του Mozart με συνοδεία ορχήστρας. Στις 10/22 Μαρτίου έπαιξε δύο μέρη από το *Τρίτο σε σολ-ελάσσονα* για φλάουτο, τσέλο και πιάνο του Carl Maria von Weber και το *Τρίτο κοντσέρτο για φλάουτο* του Demersseman. Βλ. *Ωδείον Αθηνών 1871. Ένατη Λεπτομερής Έκθεσις του σχολικού έτους 1904-1905*, αριθ. 9, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905, σ. 51, 57 και 58.

⁵⁵ Πιο συγκεκριμένα, στη δοκιμαστική μαθητική συναυλία που δόθηκε στις 30 Νοεμβρίου / 12 Δεκεμβρίου 1903, ο Κλέων Τριανταφύλλου έπαιξε το έργο *Rhapsodie* του Rheinberger με τη συνοδεία πιάνου και στην επόμενη δοκιμαστική, στις 4/16 Ιανουαρίου 1904, ο Νικόλαος Παπαγεωργίου συνέπραξε σε *Trio en forme de Concert* του Jean-Philippe Rameau, για φλάουτο, βιόλα και πιάνο. Μετά τη λήξη των εξετάσεων ο Παπαγεωργίου έλαβε τρίτο βραβείο και ο Καλλιγέρης εύφημο μνεία. Ο Sermon έλαβε επίσης μέρος σε φιλανθρωπική συναυλία στις 9/21 Μαρτίου ερμηνεύοντας τη *Serenade* του Albert Lavignac και στις 20 Απριλίου / 2 Μαΐου παίζοντας το *Τρίτο κοντσέρτο για φλάουτο* του Demersseman και συμπράττοντας στο *Nocturne* για πιάνο, φλάουτο, βιολί και τσέλο του Doppler. Ακολούθησαν δύο συναυλίες καθηγητών, η πρώτη την 1η/13η Απριλίου, όπου έπαιξε το *Nocturne* του Godard και συνέπραξε στο έργο του αυστριακού συνθέτη Ludwig Thuille *Sextet: Allegro molto* για πιάνο, φλάουτο, κλαρινέτο, όμποε, φαγκότο και κόρνο, καθώς και σε ένα *Ντουέτο για φλάουτο και κλαρινέτο* του Mozart, και η δεύτερη στις 29 Απριλίου / 11 Μαΐου, όπου έπαιξε το *Caprice original* του Ernst Köhler. Βλ. *Ωδείον Αθηνών 1871. Όγδοη Λεπτομερής Έκθεσις του σχολικού έτους 1903-1904*, αριθ. 8, Εκ του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1904, σ. 50, 53, 58 και 59.

Σχολής, όπου, εκτός από φλάουτο, δίδασκε θεωρία και χορωδία.⁵⁶ Παρέμεινε στη θέση αυτή μέχρι το 1935, με μία διακοπή κατά την τριετία 1925-1928, οπότε είχε παραιτηθεί, και αντί αυτού προσελήφθη ο διάσημος αυστριακός φλαουτίστας Martin Braunwieser, απόφοιτος του Mozarteum του Salzburg.⁵⁷

Ο Παπαγεωργίου, που υπηρέτησε στο ωδείο για περίπου τριάντα χρόνια ως καθηγητής φλάουτου, όντας επίσης μέλος της συμφωνικής ορχήστρας του αλλά και έφορος αυτής, πέθανε αιφνιδίως στις 17 Ιανουαρίου 1936 κατά τη διάρκεια δοκιμής της ορχήστρας στο ωδείο. Στην ορχήστρα τον διαδέχθηκε ο φλαουτίστας Σπυρίδων Μάγγος και τη διδασκαλία της τάξης ανέλαβε ο επί σειρά ετών μαθητής του Σωκράτης Ζαργάνης, που παράλληλα ήταν και ανώτερος τραπεζικός υπάλληλος.⁵⁸

Παναγιώτης Ακτίπης	1872-1886
Βικέντιος Μπελομπόνας	1890-1895
Μιχαήλ Δασκαλάκης	1895-1901
Νικόλαος Κουλούκης	1901-1903
Edouard Sermon	1903-1905
Νικόλαος Παπαγεωργίου	1906-1925
Martin Braunwieser	1925-1928
Νικόλαος Παπαγεωργίου	1928-1935
Σωκράτης Ζαργάνης	1935-1940

Πίνακας 1: Οι διδάσκοντες του φλάουτου στο Ωδείο Αθηνών και τα έτη διδασκαλίας τους (1872-1940)

Το 1896, εν όψει της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων αλλά και των πρόσφατων ανασκαφών που είχαν πραγματοποιηθεί, πολλοί ελληνολάτρες του εξωτερικού επισκέπτονταν τη χώρα για να θαυμάσουν τις αρχαιότητες, ενώ δεν ήταν σπάνιες οι διοργανώσεις αρχαιολογικών συνεδρίων. Στο πλαίσιο ενός από αυτά δόθηκε μεγάλη συναυλία στις 31 Μαρτίου / 12 Απριλίου 1896 με τη συμμετοχή διδασκόντων του ωδείου, ανάμεσα στους οποίους ήταν και ο Sermon. Εκτός των άλλων, ακούστηκαν και τα έργα: *Ύμνος του Απόλλωνος* και η *Πρώτη πυθική ωδή Πινδάρου* από μαθήτριες της τάξης της μονωδίας, με τη συνοδεία τεσσάρων αρπών και έξι φλάουτων. Συμμετείχαν οι φλαουτίστες – καθηγητές και μαθητές – Sermon, Παπαγεωργίου, Καρακάσης, Καλλιγέρης, Σίσσυφος και Τσουκαλάς.⁵⁹

Στη λεπτομερή έκθεση του 1896-1897 καταγράφηκε για πρώτη φορά η ύλη της Κατωτέρας και της Ανωτέρας Σχολής, καθώς επίσης τα έτη της φοίτησης κατά περίπτωση, χωρίς να γίνεται αναφορά στην ύλη της Προκαταρκτικής και της Μέσης Σχολής. Στην Κατωτέρα, όπου φοιτούσαν μαθητές από δεκατεσσάρων χρονών και άνω, η φοίτηση ήταν τριετής και η ύλη διαμορφωνόταν ως εξής:

⁵⁶ Αναλυτικά για τους μαθητές που φοίτησαν στην τάξη του Παπαγεωργίου κατά το έτος 1906-1907, βλ. *Ωδείο Αθηνών 1871. Ενδέκατη Λεπτομερής Έκθεση του σχολικού έτους 1906-1907*, αριθ. 11, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1907, σ. 9, 20, 22, 31 και 32.

⁵⁷ Αναλυτικά για τους μαθητές που φοίτησαν στην τάξη του Braunwieser κατά το έτος 1924-1925, βλ. *Ωδείο Αθηνών 1871. Εικοστή Ένατη Λεπτομερής Έκθεση σχολικού έτους 1924-1925*, αριθ. 29, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1925, σ. 4, 8, 12, 21, 26, 39, 40 και 79.

⁵⁸ Για την τάξη του Ζαργάνη κατά το 1936, καθώς και για τις συναυλίες στις οποίες συμμετείχε ως σολίστ, βλ. *Ωδείο Αθηνών 1871. Τεσσαρακοστή Λεπτομερής Έκθεση σχολικού έτους 1935-1936*, Τύποις «Τα Χρονικά», Αθήνα 1936, σ. 8, 13, 48 και 84.

⁵⁹ *Ωδείο Αθηνών 1871. Ένατη Λεπτομερής Έκθεση του σχολικού έτους 1904-1905*, ό.π., σ. 62 και 63.

Μαθηταί γενόμενοι δεκτοί εν τη Σχολή ταύτη δέον να έχωσιν γνώσιν των Γνωμόνων του sol και Fa και των αρχών της Στοιχειώδους θεωρίας. Διδακτική Ύλη και Βιβλία. 1) Μόρφωσις καθαρού και ευήχου φθόγγου. Άπασαι αι μείζονες και ελάσσονες κλίμακες, κ.λπ. *Vorstudien und Tonstudien* υπό Tillmetz. 2) Μέθοδοι υπό Sussmann. 3) *Etudes*. Popp, op. 280 και 288, *Etüden für Doppelzunge* (Διπλογλωττισμού). – Köhler op. 33, τετρ. I και II, *Etudes Caracteristiques* – Sussmann, op. 53, τετρ. II – J. Andersen, op. 33, 24 *Etüdes*, και op. 21 – Böhm – Tillmetz – Terschak – Hugot. 4) Εξαγγελτικά έργα. *Sonatines* και *Sonates* υπό Langer, Kuhlau, Moscheles – Δυωδία και Τριωδία προς ανάγνωσιν εκ πρώτης όψεως υπό Berbigueur, Ciardi, Drouet, Fürstenau, Gabrielsky, Gebauer, Kuhlau, Kummer, Terschak, Tulou, Walkiers. 5) *Concertstücke*. Υπό Andersen και Köhler (τα ευκολώτερα) και άλλων.⁶⁰

Στην Ανωτέρα, η φοίτηση ήταν τριετής ή τετραετής και δικαίωμα φοίτησης είχαν μαθητές από δεκαεπτά ετών και άνω. Η ύλη της ανωτέρας περιελάμβανε:

- 1) *Etudes*. Andersen, op. 30, op. 15 – Köhler, op. 33, τετρ. III – Terschak, op. 131, τετρ. I. – Fürstenau, op. 125 – Sussmann, *Grosse Etüden*, τετρ. I – Briccialdi, op. 31 – Böhm, Ciardi – Drouet – Goepfert – Hugues – Krakamp – Rabboni.
- 2) Εξαγγελτικά έργα. – *Sonates* υπό Bach, Händel, Hummel, Kuhlau, Obersleben, Reinecke, Schubert, Widor – *Concertos* υπό Bach, Andersen, Böhm, Briccialdi, Doppler, Fürstenau, Hofmann, Jadasohn, Köhler, Langer, Lindpaintner, Lobe, Moliqne, Tulou – *Virtuosentstücke*: υπό Andersen, Böhm, Demerssemann, Doppler, Godard, Köhler, Popp, Taffanel, Tillmetz – κ.λπ. Ασκήσεις προς ανάγνωσιν εκ πρώτης όψεως, ασκήσεις επί μεταφορά κ.λπ.⁶¹

Κατά το έτος 1898-1899 εμπλουτίστηκε η ύλη των δύο αυτών σχολών. Στην ύλη της Κατωτέρας Σχολής προστέθηκαν τα ακόλουθα έργα:

- 1) *Etudes*. J. Andersen, op. 41, 37 και 21, Terschak, op. 131 – Tillmetz, op. 12, τετρ. I., op. 29 – Prill, op. 6 – Drouet, 4ο μέρος της Μεθόδου – Kummer, op. 110, 24 *Etudes*, Köhler, *Romantische studien*, op. 66.
- 2) Εξαγγελτικά έργα. Andersen, 5 *leichte stücke*. – Popp, op. 258, *Unsere Klasische für die Jugend*. – Vogel et Garibaldi, *Le concert au salon*, 120 berühmte Stücke. – Tillmetz, *Musikalische Anthologie*, op. 14 (πολύ εύκολα). – Hausse, *Bibliothèque en 20 N.* – Longer F. 2 *Sonatines*. – Tillmetz, op. 10, 6 *leichte Tonstücke*. – Mendelssohn-Barge, 20 *Lieder ohne Worte* – Schubert, *Album*, 24 *Lieder*. – Köhler, op. 13, *Sonatinen*.
- 3) Δυωδία και τριωδία προς ανάγνωσιν εκ πρώτης όψεως υπό Berbigueur, op. 59 και 46. – Fürstenau, op. 137. – Kummer, op. 146, Terschak, op. 131, Tulou, Walkiers – Devienne, op. 82 – Küffner, op. 84 και 85,⁶²

και στην ύλη της Ανωτέρας προστέθηκαν τα εξής:

- 1) *Etudes*, Fürstenau, op. 125, 29, 17 και 15 – Andersen, op. 24, 15, 21 και 60 – Göpfart, op. 25 – Böhm, op. 37, τετρ. IV μετά συνοδείας Κλειδοκυμβάλου. – Rud. Tillmetz, op. 12, τετρ. II – Schindler, *Weg zum Virtuosität*, τετρ. I, II. – Goepfert, op. 25 – Hugues, op. 73 – Krakamp, op. 123, 128 και 43 – Rabboni.
- 2) Διωδία υπό Drouet op. 204, 407, 156 – Fürstenau, op. 32 – Kuhlau, op. 37, 16, 102, 39, 80, 81, 42 και 87 – Rabboni, N. 44.⁶³

⁶⁰ *Ωδείον Αθηνών 1871. Πρώτη Λεπτομερής Έκθεσις των κατά το σχολικόν έτος 1896-1897*, Εκ του γραφείου του Ωδείου – οδός Πειραιώς, Αθήνα 1899, σ. 34 και 35. Τόσο εδώ όσο και στα ακόλουθα παραθέματα, η αναγραφή συνθετών και έργων μεταφέρεται αυτούσια από την έντυπη πηγή.

⁶¹ Στο ίδιο, σ. 35.

⁶² *Ωδείον Αθηνών 1871. Τρίτη Λεπτομερής Έκθεσις σχολικού έτους 1898-1899*, Εκ του γραφείου του Ωδείου – οδός Πειραιώς, Αθήνα 1899, σ. 36 και 37.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 37.

Η ύλη της τάξης του φλάουτου περιείχε κυρίως σπουδές, μεθόδους, κοντσέρτα, σονάτες και έργα μουσικής δωματίου γερμανών και αυστριακών συνθετών. Ήταν απόλυτα εναρμονισμένη με τη γενικότερη κατεύθυνση που ακολουθούσε η αναδιοργάνωση του Ωδείου Αθηνών, με στόχο τον εκγερμανισμό της μουσικής εκπαίδευσης. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι στις επίσημες Λεπτομερείς Εκθέσεις του Ωδείου Αθηνών μένουν αυτούσιες οι γερμανικές λέξεις στους τίτλους των έργων και δεν μεταφράζονται στα ελληνικά. Από την ύλη των δύο σχολών διαφαίνεται πως δινόταν ιδιαίτερη βαρύτητα στο καθαρά τεχνικό κομμάτι της εκμάθησης του φλάουτου μέσα από τη διδασκαλία όλων των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων, τις ασκήσεις τεχνικής για τα δάχτυλα και την άρθρωση και το πλήθος των σπουδών, με κλιμακούμενο βαθμό δυσκολίας.

Από την Ανωτέρα Σχολή απουσιάζουν τα κοντσέρτα του W. A. Mozart, ενώ υπάρχουν έργα του J. S. Bach. Τα έργα αυτών των δύο συνθετών αποτελούν πυλώνες του ρεπερτορίου του φλάουτου ανά τους αιώνες και ενδεχομένως λόγω των μεγάλων ερμηνευτικών και δεξιοτεχνικών απαιτήσεων που έχουν τα δύο κοντσέρτα για φλάουτο (KV 313 και KV 314) και το διπλό *Κοντσέρτο για φλάουτο και άρπα* (KV 299) απέφυγαν να τα συμπεριλάβουν στην ύλη. Αντιθέτως, υπάρχουν εξαιρετικά – και επίσης πολύ απαιτητικά – έργα μουσικής δωματίου, όπως αυτά των Reinecke, Schubert, Obersleben, Kuhlau, Doppler και Widor. Ο γάλλος οργανίστας και συνθέτης Charles-Marie Widor μαζί με τον επίσης Γάλλο Jean-Louis Tulou, φλαουτίστα, συνθέτη, και οργανοποιό, καθώς και τον Ιταλό Giulio Briccialdi αποτελούν εξαιρέσεις ανάμεσα στους υπόλοιπους συνθέτες της Γερμανίας και της Αυστροουγγαρίας.

Τα έργα για φλάουτο που παρουσιάζονταν στις συναυλίες του Ωδείου Αθηνών, είτε από τους μαθητές είτε από τους καθηγητές της τάξης, προέρχονταν κατά βάση από την παραπάνω ύλη με ξεκάθαρα γερμανοκεντρικό προσανατολισμό. Οι σολίστ φλάουτου που συνεργάστηκαν με τον Δημήτρη Μητρόπουλο στις συναυλίες της συμφωνικής ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών και τα έργα που ερμήνευσαν έχουν ως εξής: στις 30 Οκτωβρίου 1928 ο Νικόλαος Παπαγεωργίου έπαιξε το *Πέμπτο βρανδεμβούργιο κοντσέρτο* του Bach⁶⁴ και περίπου ένα χρόνο αργότερα, την 1η Δεκεμβρίου 1929, ο Σωκράτης Ζαργάνης έπαιξε μαζί με τη L. Dobri-Christova το *Σόλο κοντσέρτο για φλάουτο και πιάνο* του Jules Demersseman⁶⁵ επίσης, ο Λάμπρος Καλλίμαχος συνέπραξε με τη συμφωνική ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών στις 22 Νοεμβρίου 1937, ερμηνεύοντας τα *Κοντσέρτα αρ. 4 και αρ. 5* του Vivaldi καθώς και το *Andante για φλάουτο και ορχήστρα*, KV 315, του Mozart.⁶⁶

Μία πολύ σπουδαία προσωπικότητα εμφανίστηκε το 1937 στο Ωδείο Αθηνών. Πρόκειται για τον διεθνούς φήμης φλαουτίστα Λάμπρο Καλλίμαχο, που γεννήθηκε στις 16/28 Δεκεμβρίου 1910 στο Κάιρο. Η οικογένειά του μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες όταν εκείνος ήταν τεσσάρων ετών. Σπούδασε στο New Jersey έχοντας ιδιαίτερη κλίση στις θετικές επιστήμες, όμως με προτροπή του πατέρα του στράφηκε στις σπουδές νομικής στο Πανεπιστήμιο Rutgers, τις οποίες εγκατέλειψε γρήγορα και στα δεκαεννέα του ξεκίνησε να παρακολουθεί μαθήματα φλάουτου στη φημισμένη Juilliard School της Νέας Υόρκης. Εκεί ολοκλήρωσε τις σπουδές του ως φλαουτίστας το 1933 για να τις συνεχίσει στην Ευρώπη. Δύο χρόνια αργότερα, το 1935, πραγματοποίησε με πολύ μεγάλη επιτυχία την πρώτη του συναυλία στο Μόναχο και κατά τη διάρκεια των δύο επόμενων ετών έδωσε συναυλίες σχεδόν σε όλες τις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες.⁶⁷

⁶⁴ Γαρουφαλής & Ξανθουδάκης, ό.π., σ. 209.

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 215.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 221 και 228.

⁶⁷ Καλογερόπουλος, «Καλλίμαχος Λάμπρος Δημήτριος», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 2, σ. 529-530.

Στο πλαίσιο αυτών των συναυλιών βρέθηκε και στην Αθήνα, όπου συμμετείχε στην Έβδομη Συναυλία των Συνδρομητών του Συλλόγου, την 1η Φεβρουαρίου 1937, όπου ερμήνευσε υπό τη διεύθυνση του Carl Schuricht το *Κοντσέρτο σε Ρε-μείζονα για φλάουτο και ορχήστρα* του Mozart. Ακολούθησε ένα προσωπικό του ρεσιτάλ στο Ωδείο Αθηνών, στις 3 Φεβρουαρίου 1937, με τη συνοδεία του πιανίστα Σπύρου Φαραντάτου. Το πρόγραμμα περιελάμβανε τα εξής έργα:

J. S. Bach: Sonata en mi mineur (Adagio ma non tanto – Allegro – Andante – Allegro), J. Haydn: Sonate en Sol maj. (Allegro moderato – Adagio – Finale), Philipp Jarnach: Sonatine op. 12, Bach – Callimahos: Polonaise et Badinerie (de la Suite en si min.), W. A. Mozart: Andante en ut maj. (K.V. 315), A. E. Gretry: Passepied, C. Debussy: Syrinx (pour flute seule), M. Ravel: Piece en forme de Habanera, G. Enesco: Cantabile et Presto, N. Rimsky-Korsakow: Le Vol du Bourdon, Brahms – Callimahos: Danse hongroise No 5, Paganini – Callimahos: Caprice No 24 en la min.⁶⁸



Εικόνα 6: Ο διεθνούς φήμης φλαουτίστας Λάμπρος Καλλιμάχος, μπροστά από τον Παρθενώνα⁶⁹

Πρόκειται για έναν από τους μεγαλύτερους παγκοσμίως δεξιότεχνες του φλάουτου στην εποχή του. Εμφανίστηκε δύο φορές στο Carnegie Hall και το 1937 διορίστηκε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Μουσικής Mozarteum του Salzburg, ενώ παράλληλα συνέχισε τις περιοδείες του στην Ευρώπη και την Αμερική.⁷⁰ Εμφανίστηκε ξανά στην Αθήνα στις 29 Νοεμβρίου 1937, σε μία συναυλία που δόθηκε υπό την αιγίδα του Ωδείου Αθηνών με τη σύμπραξη ξένων καλλιτεχνών στο Θέατρο «Ολύμπια». Τον συνόδευσε και πάλι ο Σπύρος Φαραντάτος στο ακόλουθο πρόγραμμα:

J. S. Bach: Sonate en re min. Allegro – Adagio – Allegro, L. van Beethoven: Sonate en Si bem. Maj. Allegro moderato – Polonaise – Largo – Allegretto molto con variazioni, Paul Hindemith: Sonate (1936). Heiter bewegt – Sehr langsam – Sehr lebhaft – Marsch, C. W. Gluck: Ballet aus “Orpheus”, W. A. Mozart: Minuet (K.V. 298), J. M. Leclair:

⁶⁸ Ωδείον Αθηνών 1871. Τεσσαρακοστή Πρώτη Λεπτομερής Έκθεσις σχολικού έτους 1936-1937, Τύποις «Τα Χρονικά», Αθήνα 1937, σ. 79 και 96.

⁶⁹ Αναπαραγωγή εικόνας από: <http://erevnm.blogspot.gr/2014/09/nsa.html> (πρόσβαση: 22.10.2019).

⁷⁰ Καλογερόπουλος, «Καλλιμάχος Λάμπρος Δημήτριος», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 2, σ. 529, και <http://erevnm.blogspot.gr/2014/09/nsa.html> (πρόσβαση: 22.10.2019).

Musette, Joh. Ad. Hasse: Tambourin, Maurice Ravel: Menuet, Claude Debussy: Syrinx (pour flute seule), Jacques Ibert: Le petit ane blanc, Paul Ducas: La plainte, au loin, du Faune, Alb. Roussel: Tityre, Franz Doppler: Fantaisie pastorale hongroise.⁷¹

Τη συναυλία αυτή ακολούθησε ακόμα μία, που δόθηκε την 1η Δεκεμβρίου 1937 και περιελάμβανε αποκλειστικά έργα για φλάουτο και τσέμπαλο του J. S. Bach με τη σύμπραξη της Άννας-Βαρβάρας Sreckner-Γεωργιάδη. Τη βραδιά αυτή ακούστηκαν οι *Σονάτες σε Μι-ύφεση-μείζονα, σολ-ελάσσονα, σι-ελάσσονα, μι-ελάσσονα, Ντο-μείζονα, Λα-μείζονα* και *Μι-μείζονα*, καθώς και η *Σουίτα σε σι-ελάσσονα*, σε διασκευή του Καλλίμαχου.⁷² Το πρόγραμμα ήταν ιδιαίτερα απαιτητικό και δύσκολο, τόσο ερμηνευτικά, όσο και ως προς το ζήτημα της αντοχής, λόγω της μεγάλης διάρκειάς του. Αδιαμφισβήτητα, οι εμφανίσεις του Καλλίμαχου σε συναυλίες υπό την αιγίδα του Ωδείου Αθηνών έκαναν γνωστά στους φλαουτίστες της Αθήνας (σολίστες, καθηγητές, μαθητές) νέα έργα από την ευρύτατη γκάμα των συνθέσεων για το φλάουτο, νέα είδη και νέες μουσικοαισθητικές τάσεις, οι οποίες απουσίαζαν από το μέχρι τότε γνωστό σε αυτούς ρεπερτόριο.

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, και αφού απέκτησε οικογένεια, ο Καλλίμαχος εγκατέλειψε τη λαμπρή καριέρα που είχε δημιουργήσει στο χώρο της μουσικής και επέστρεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου εργάστηκε ως κρυπτολόγος.⁷³

Αν και την περίοδο αυτή η ανθρωπότητα βρισκόταν υπό τη μεγάλη απειλή του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, το έτος 1937-1938 ήταν μία από τις πλουσιότερες χρονιές ως προς τα ερεθίσματα που έλαβαν οι μαθητές του ωδείου από καλλιτέχνες που διέπρεπαν στο εξωτερικό. Λίγους μήνες μετά την τελευταία συναυλία του Καλλίμαχου, τον Μάρτιο του 1938 έφτασε στην Αθήνα, προσκεκλημένο από το Ωδείο Αθηνών, το διάσημο Κουιντέτο Πνευστών της Πράγας. Οι μουσικοί που το αποτελούσαν ήταν οι Rudolf Hertl (φλάουτο), Václav Smetáček (όμποε), Vladimír Říha (κλαρινέτο), Karel Bidlo (φαγκότο) και Otakar Procházka (κόρνο).

Στις 28 Μαρτίου 1938 το προσκεκλημένο κουιντέτο συμμετείχε στη συναυλία της συμφωνικής ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Φιλοκτήτη Οικονομίδη, όπου ερμήνευσε τα έργα: J. B. Foerster, *Κουιντέτο πνευστών*, opus 95, και Th. Blumer, *Σερενάτα και παραλλαγές*, opus 34, για κουιντέτο πνευστών, σε πρώτη εκτέλεση.⁷⁴

Δύο μέρες αργότερα, στις 30 Μαρτίου, το σύνολο πραγματοποίησε μία ακόμη συναυλία, αυτή τη φορά αποκλειστικά δική του, με τη συμμετοχή του τσέχου πιανίστα František Maxian. Στη συναυλία ακούστηκαν τα έργα:

N. Rimsky-Korsakov: Quintett op. Posth. für Klavier, Flöte, Klarinett, Waldhorn, Fagott. Allegro con brio – Andante – Rondo: Allegro, Ant. Reicha: Bläserquintett en Re maj. für Oboe, Flöte, Klarinett, Waldhorn, Fagott. Lento-Allegro – Adagio – Scherzo – Allegro vivo-Allegro, L. van Beethoven: Quintett op. 16 en Mi bem. für Klavier, Oboe, Klarinett, Waldhorn, Fagott. Grave, Allegro ma non troppo, Andante cantabile, Allegro ma non troppo.

⁷¹ Ωδείο Αθηνών 1871. *Τεσσαρακοστή Δεύτερη Λεπτομερής Έκθεσις σχολικού έτους 1937-1938*, Τύποις «Τα Χρονικά», Αθήνα 1938, σ. 97.

⁷² Στο ίδιο, σ. 98.

⁷³ Από το 1941 υπηρέτησε στον Αμερικανικό Στρατό, εισήλθε στην Κρυπτογραφική Υπηρεσία και μετά από τη βασική του εκπαίδευση και την αποφοίτησή του από τη Σχολή Εκπαίδευσης Αξιωματικών, το 1942, ξεκίνησε να διδάσκει Κρυπτανάλυση και ανέπτυξε μια νέα σειρά μαθημάτων Κρυπτολογίας μαζί με τον διάσημο κρυπτολόγο William Friedman. Το 1943 μετατέθηκε στο Νέο Δελχί ως βοηθός Αξιωματικός Σημάτων των Μυστικών Υπηρεσιών και για τα επόμενα εικοσιτέσσερα χρόνια εργάστηκε στην NSA (National Security Agency) των Ηνωμένων Πολιτειών εκπαιδεύοντας κρυπταναλυτές. Υπήρξε πολυγραφότατος συγγραφέας της κρυπτολογικής επιστήμης και το 1975 του απονεμήθηκε το Βραβείο Κρυπτολογικής Βιβλιογραφίας της NSA. Βλ. <http://erevniw.blogspot.gr/2014/09/nsa.html> (πρόσβαση: 22.10.2019).

⁷⁴ Ωδείο Αθηνών 1871. *Τεσσαρακοστή Δεύτερη Λεπτομερής Έκθεσις σχολικού έτους 1937-1938*, ό.π., σ. 95.

Η τελευταία εμφάνιση του τσεχικού συνόλου μουσικής δωματίου έγινε στις 31 Μαρτίου σε συναυλία του στο Ωδείο Αθηνών, «χάρι των Μουσικών και μουσικοκριτικών, των μαθητών των Ανωτέρων Τάξεων του Ωδείου και των φιλομούσων εν γένει». Το πρόγραμμα αυτής της συναυλίας περιελάμβανε τα εξής έργα: «Κ. Ιράκ: Κουιντέττο πνευστών, Αλ. Μοϋζέζ: Εκ του Κουιντέττου πνευστών έργ. 17. Sinfonia, Scherzo, Finale». Εκτός προγράμματος, ο πιανίστας Maxian έπαιξε επίσης δύο έργα για πιάνο του Vítězslav Novák.⁷⁵



Εικόνα 7: Το κουιντέτο πνευστών της Πράγας, που επισκέφθηκε την Αθήνα το 1938⁷⁶

Στο Ωδείο Αθηνών, το πρώτο ωδείο της Αθήνας και το πρώτο οργανωμένο επαγγελματικά εκπαιδευτήριο μουσικής της ηπειρωτικής Ελλάδας, διδάχθηκε συστηματικά η μουσική στο πρότυπο λειτουργίας των μουσικών ιδρυμάτων της κεντρικής Ευρώπης και του παρισινού Conservatoire. Η συμβολή του στη μουσική εκπαίδευση ήδη από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, υπήρξε σπουδαία και αξιομνημόνευτη. Δικαίως αποτέλεσε πρότυπο λειτουργίας και οργάνωσης των επόμενων ωδείων και μουσικών σχολών. Από την αρχή της λειτουργίας του, το χαρακτήριζε ένα ξεχωριστό, για την εποχή και το είδος της τέχνης της μουσικής, προοδευτικό πνεύμα, όντας προσβάσιμο σε μαθητές και μαθήτριες όλων των κοινωνικών τάξεων και «ανοικτό» σε συνεργασίες με άλλους εκπαιδευτικούς φορείς: ορφανοτροφεία, οικοτροφεία και άλλους συλλόγους, από όπου συχνά προέρχονταν άποροι μαθητές. Για το Ωδείο Αθηνών όλοι ήταν ίσοι απέναντι στη δυνατότητα να λάβουν μουσική εκπαίδευση και γι' αυτό παρέχονταν υποτροφίες και δωρεές οργάνων στους μη έχοντες.

Από τις πρώτες τάξεις που οργανώθηκαν στο ωδείο, και η πρώτη από όλες στην κατηγορία των πνευστών οργάνων, ήταν αυτή του φλάουτου. Κατά το διάστημα 1871-1940 διορίστηκαν συνολικά οκτώ φλαουτίστες-διδάσκοντες του οργάνου, ικανοί και άξιοι να αναδείξουν σπουδαίους αποφοίτους. Η τάξη του φλάουτου ήταν πολύ δραστήρια και το γεγονός ότι υπήρχαν σε κάθε έτος αριστούχοι μαθητές και υπότροφοι

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 102 και 103.

⁷⁶ Αναπαραγωγή εικόνας από: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prague_wind_quintet_1931.jpg (πρόσβαση: 22.10.2019).

δείχνει αφενός την ποιότητα της δουλειάς των καθηγητών και αφετέρου την επιμέλεια και συνέπεια που διέκρινε τους μαθητές. Αποτέλεσε φυτώριο από το οποίο αναδύθηκαν σημαίνοντες φλαουτίστες, όπως η εξαιρετική περίπτωση του διεθνούς φήμης σολίστ Ευρυσθένη Γκίζα, καθώς και άλλοι αριστούχοι διπλωματούχοι που έγιναν στη συνέχεια μέλη της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, άλλων ελληνικών ορχηστρών και καθηγητές ωδείων στην πρωτεύουσα και την περιφέρεια.

Το φλάουτο στο Ωδείο Αθηνών, από την αρχή της λειτουργίας του μέχρι το 1940, βρισκόταν σταθερά στο προσκήνιο, μέσα από τη διαρκή συμμετοχή των καθηγητών και των μαθητών στις συναυλίες του ωδείου αλλά και από τον σημαίνοντα ρόλο του μέσα στη συμφωνική ορχήστρα. Επίσης, η παρουσία διακεκριμένων και βραβευμένων φλαουτιστών και συνόλων μουσικής δωματίου από το εξωτερικό, οι οποίοι είτε δίδαξαν είτε έδωσαν συναυλίες, εμπλούτισε σημαντικά τις εμπειρίες και τις γνώσεις των μαθητών της τάξης, διεύρυνε τους μουσικούς ορίζοντες του αθηναϊκού κοινού και του προσέφερε νέα ερεθίσματα και νέα ακούσματα.

Σίμων Καράς αυτοβιογραφούμενος: Τέσσερις ανέκδοτες επιστολές του προς την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού

Ευαγγελία Α. Χαλδαιάκη

Στο αρχείο της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού (1874-1952), που φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη,¹ απόκεινται τέσσερις – άγνωστες μέχρι στιγμής – επιστολές του Σίμωνος Καρά (1903-1999) προς την Πάλμερ-Σικελιανού.² Στα γραφόμενα του Καρά προς την Πάλμερ-Σικελιανού μνημονεύονται σημαντικές πνευματικές προσωπικότητες της εποχής εκείνης, όπως ο Κ. Α. Ψάχος (1869-1949), ο Ι. Παπαδόπουλος-Γκρέκας (1897-1981), ο Μ. Γεδεών (1851-1943), ο S. Baud-Bovy (1906-1986), ο Φ. Κόντογλου (1895-1965), ο Ε. Πεζόπουλος (1880-1946), η Κούλα Πράτσικα (1899-1984), η Α. Χατζημιχάλη (1895-1965), η Μ. Μερλιέ (1889-1979) κ.ά. Παρέχονται, επίσης, ενδιαφέρουσες πληροφορίες για διάφορα καίρια ζητήματα, με σημαντικότερα (κατά τη γράφουσα) τη σχέση του Καρά με την Πάλμερ-Σικελιανού και τον Ψάχο, και την τύχη ενός από τα παναρμόνια όργανα που είχαν μεταφερθεί στην Ελλάδα. Κυρίως όμως αναδύονται τόσο η κατάσταση και η εξέλιξη του «Συλλόγου προς διάδοσιν της εθνικής μας μουσικής»³ όσο και η προσωπικότητα του Καρά, εμμέσως περιγραφόμενη από τον ίδιο, εν είδει μιας οιονεί αυτοβιογραφίας. Για τον λόγο αυτό αναπτύσσεται στη συνέχεια, συνοπτικά, το περιεχόμενο καθεμιάς από αυτές τις επιστολές. Τέλος, σε ξεχωριστή ενότητα, επισημαίνονται ιδιαίτερα τα εμπειροχόμενα αυτοβιογραφικά στοιχεία του Καρά και σχολιάζονται τα ζητήματα του παναρμονίου και της σχέσης Καρά, Πάλμερ-Σικελιανού και Ψάχου. Πλήρες το περιεχόμενο των επιστολών έχει μεταγραφεί στο παράρτημα του παρόντος κειμένου.

Τα περιεχόμενα των επιστολών

Ι. Η πρώτη επιστολή: 20 Φεβρουαρίου 1934⁴

Πρόκειται για την αρχική απόπειρα επικοινωνίας του Καρά με την Πάλμερ-Σικελιανού μετά την αναχώρησή της για την Αμερική.⁵ Εκτείνεται σε 14 χειρόγραφες

¹ Το αρχείο δωρήθηκε το 1955 από την Άννα Αντωνιάδη. Βλ. Βαλεντίνη Τσελίκια, *Οδηγός ιστορικών αρχείων Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2006, σ. 76-78.

² Η γράφουσα εντόπισε τις εν λόγω επιστολές αναζητώντας στο αρχείο στοιχεία που θα εμπλούτιζαν τη μεταπτυχιακή διπλωματική της εργασία, που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με κατεύθυνση «Λαογραφικές Σπουδές και Λαϊκός Πολιτισμός». Βλ. αναλυτικότερα στην έκδοση αυτής: Ευαγγελία Α. Χαλδαιάκη, *Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών – Orpheus, Αθήνα 2018.

³ Στο εξής θα αναφέρεται ως «σύλλογος», χάριν συντομίας.

⁴ Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 32, έγγραφο 8. Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.1.

⁵ Η Πάλμερ-Σικελιανού είχε αναχωρήσει για την Αμερική το 1933, όπου και παρέμεινε μέχρι το 1952. Τη χρονιά αυτή γύρισε στην Ελλάδα, όπου και πέθανε, κατόπιν εγκεφαλικού επεισοδίου που υπέστη στους Δελφούς, μετά την παρακολούθηση παράστασης του *Προμηθέα δεσμώτη*. Πρόκειται για την τρίτη φορά, μετά την παρακολούθηση παράστασης του *Προμηθέα δεσμώτη*. Πρόκειται για την τρίτη φορά, μετά τον γάμο της με τον Άγγελο Σικελιανό, που επέστρεψε στην Αμερική. Βλ. σχετικά στην αυτοβιογραφία της: Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια: John P. Anton, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 1992, σ. 256, καθώς και το κεφάλαιο «Αμερική», σ. 156-164. Βλ. επίσης την προσφάτως εκδοθείσα πλήρη βιογραφία της Πάλμερ-Σικελιανού: Artemis Leontis, *Eva Palmer Sikelianos. A life in ruins*, Princeton University Press, Princeton 2019, όπου, εκτός από τα

κόλλες, μεγέθους Α4, αρκετά πυκνογραφημένες. Σε αυτήν εσωκλείονταν: 3 αντίτυπα βιβλίου του Σ. Καρά,⁶ διακήρυξη του συλλόγου και αίτηση εγγραφής της Πάλμερ-Σικελιανού σε αυτόν,⁷ αποδείξεις ανανέωσης εγγραφής και συνδρομών της ίδιας στον σύλλογο για το έτος 1933, ευχτήριο του συλλόγου για το νέο έτος 1934, τα προγράμματα δύο διαλέξεων των Ε. Σαγκριώτη και Καρά και απόκομμα της εφημερίδας *Εσπερινή* σχετικό με διάλεξη του Καρά,⁸ 10 χειρόγραφες σελίδες Α4 με δημοτικά τραγούδια της Πάρου σε βυζαντινή σημειογραφία.⁹ Κρίνοντας από το περιεχόμενο της επιστολής – καθώς διάφορα ζητήματα που τίγονται στην αρχή της επαναλαμβάνονται ή ανακαλούνται στην πορεία – αλλά και τον γραφικό χαρακτήρα του Καρά, αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αρκετά προχειρογραφή. Το ύφος της, μάλιστα, προσιδιάζει στη συγγραφή προσωπικού ημερολογίου. Τα προηγούμενα επιβεβαιώνονται, εξάλλου, από την εξής δήλωση του Καρά: «[...] τὰ σκέπτομαι τώρα 2 μῆνας, ὅσο διαρκεῖ καὶ ἡ συγγραφή τῆς ἐπιστολῆς μου».

Αφορμή για τη συγγραφή της επιστολής αποτέλεσε η επιστολογραφία της Πάλμερ-Σικελιανού προς τον σύλλογο, μέσω της οποίας γνωστοποιούσε την αποστολή του παναρμονίου της σε αυτόν, καθώς και η παραλαβή του ίδιου οργάνου από τον Καρά (αναλυτικές πληροφορίες δίνονται παρακάτω). Στη συνέχεια, ο Καράς ενημερώνει για τα μουσικολογικά γεγονότα της Αθήνας.¹⁰ Εξιστορεί επίσης τις ακόλουθες πτυχές του βίου του, όσες μεσολάβησαν από την αναχώρηση της Πάλμερ-Σικελιανού μέχρι εκείνη τη στιγμή:

1. Το ταξίδι του στην Πεντέλη, για λόγους αναψυχής.
2. Την έναρξη σύνταξης ενός συγγράμματος, που αποτέλεσε αργότερα το περίφημο θεωρητικό του.
3. Την αποστολή της εργασίας του *Η βυζαντινή μουσική σημειογραφία* στον Ι. Παπαδόπουλο-Γκρέκα προκειμένου να την εκδώσει. Ο Παπαδόπουλος-Γκρέκας τελικά αρνήθηκε να διεκπεραιώσει τη δημοσίευση αυτή, καθώς εκείνο το διάστημα είχε αναλάβει την επανέκδοση της *Παρασημαντικής* του Ψάχου – η οποία επίσης δεν επετεύχθη τότε, αλλά κυκλοφορήθηκε το 1978 από τον Γ. Χατζηθεοδώρου (το θέμα θα σχολιασθεί και παρακάτω). Ο Καράς δημοσίευσε τελικά τη μελέτη του με δικά του έξοδα.

βιογραφικά στοιχεία της, μπορούν επίσης να αναζητηθούν πληροφορίες σχετικά με την επαφή της με τη βυζαντινή και την ελληνική δημοτική μουσική.

⁶ Στην επιστολή δεν αναφέρεται ο τίτλος του βιβλίου, αλλά πρόκειται προφανώς για το *Η βυζαντινή μουσική σημειογραφία* που εκδόθηκε το 1933. Ο Καράς εξιστορούσε σε αυτό το γράμμα τη διαδικασία της έκδοσής του.

⁷ Η αίτηση είναι συμπληρωμένη από τον Καρά και δεν φέρει την υπογραφή της Πάλμερ-Σικελιανού. Πρόκειται για ανανέωση της εγγραφής της, καθώς, όπως γνωρίζουμε από τη βιογράφο της, η Πάλμερ-Σικελιανού εντάχθηκε στον σύλλογο το 1929, το έτος ίδρυσής του. Βλ. Leontis, ό.π., σ. xl.

⁸ Η εν λόγω διάλεξη του Καρά πραγματοποιήθηκε στις 13 Νοεμβρίου 1933 στην Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία και είχε τον τίτλο «Η μουσική γραφή των βυζαντινών και η εξέλιξίς της». Η δε διάλεξη του Ε. Σαγκριώτη έγινε στις 19 Νοεμβρίου 1933 στον ίδιο χώρο· ο τίτλος της δεν είναι γνωστός, αλλά το περιεχόμενό της ήταν σχετικό με τον χορό αγέρανο της Πάρου.

⁹ Όλα, εκτός από τα αντίτυπα του βιβλίου του Καρά, εντοπίστηκαν στον φάκελο του αρχείου του Μουσείου Μπενάκη που περιείχε την εν λόγω επιστολή.

¹⁰ Συγκεκριμένα: πρώτον, για τη διάλεξη του Λ. Τάρδο σχετικά με την παλαιά σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής, που πραγματοποιήθηκε στις 28 Οκτωβρίου 1933 στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός», με την οργάνωση της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών· δεύτερον, για τη διάλεξη του Ψάχου στην Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία, με τη χορηγία του Ι. Παπαδόπουλου-Γκρέκα (δεν παρέχονται, ούτε κατέστη δυνατόν να εντοπιστούν, περισσότερα στοιχεία)· τρίτον, για την έλευση του Ρομανιόλι στην Αθήνα, όπου μίλησε για την ελληνική μουσική και το θέατρο (ομοίως)· τέταρτον, για το ότι η Α. Χατζημιχάλη προσπαθούσε το διάστημα εκείνο να εισαχθεί ένα μάθημα του Καρά στο πρόγραμμα σπουδών της Βιοτεχνικής Σχολής.

4. Τα σχετικά της διαλέξεώς του στην Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία.
5. Τα περιστατικά της παραίτησής του από τη θέση του ιεροψάλτη του ιερού ναού Αγίου Νικολάου Πτωχοκομείου, όπου έψελνε από το 1932 με χορωδία μαθητών του, έπειτα από παρότρυνση της Πάλμερ-Σικελιανού.¹¹
6. Την επίδοσή του σε ιδιαίτερη μελέτη της παλαιογραφίας της βυζαντινής μουσικής.
7. Τον προβιβασμό του σε Α' γραμματέα του Υπουργείου Προνοίας.

Πληροφορίες δίνει και για την πρόοδο του συλλόγου.¹² Αναπτύσσει ακόμη εκτενώς, ζητώντας μάλιστα τη βοήθεια της Πάλμερ-Σικελιανού, τη σκέψη του να διανθίσει τα μαθήματα που προσέφερε η σχολή του συλλόγου.¹³ μάλιστα, παρουσιάζει και οικονομικό πλάνο για τη σκέψη του αυτή.

II. Η δεύτερη επιστολή: 29 Οκτωβρίου 1935¹⁴

Αποτελείται από 8 πυκνογραφημένες σελίδες, μεγέθους Α4. Ο γραπτός λόγος αυτής και των επόμενων επιστολών είναι πιο συγκροτημένος και οργανωμένος σε σχέση με εκείνον της πρώτης. Ο Κάρας ανοίγει την επιστολή διηγούμενος τα νέα του:

1. Τη μετάθεσή του στον Σταυρό Χαλκιδικής, για δεκατρείς μήνες, όπου παρείχε οικονομική βοήθεια στους σεισμόπληκτους κατοίκους του νομού.
2. Την επανεγκατάστασή του στην Αθήνα, δύο μήνες πριν τη συγγραφή της παρούσας επιστολής.
3. Την (κατά το διάστημα που έλειπε από την Αθήνα) ερευνητική του αβελτερία, που ωστόσο δεν τον απέτρεψε από τη σταθερά συνεχιζόμενη σύνταξη του θεωρητικού του.
4. Το ταξίδι του στο Άγιον Όρος, όπου μελέτησε βυζαντινομουσικολογικά χειρόγραφα.
5. Την έναρξη εκμάθησης ευρωπαϊκής μουσικής, με δάσκαλο τον Θ. Γεωργιάδη, στον οποίο ο ίδιος μάθαινε παράλληλα ελληνική λαϊκή μουσική.
6. Τέλος, αναφέρεται ξανά στο παναρμόνιο και σε μια διαμάχη που προέκυψε μεταξύ του ίδιου και του Ψάχου σχετικά με αυτό· γράφει μάλιστα πως περισσότερες σχετικές λεπτομέρειες εξιστορούσε σε άλλο σημείωμα που εσώκλειε στην παρούσα επιστολή, το οποίο δυστυχώς δεν εντοπίστηκε στο αρχείο.

Κατόπιν περιγράφει και την πρόοδο του συλλόγου.¹⁵

III. Η τρίτη επιστολή: 21 Δεκεμβρίου 1937¹⁶

Εκτείνεται επίσης σε 8 πυκνογραφημένες σελίδες, μεγέθους Α4. Ο γράφων αναφέρει ότι με αυτή την επιστολή απαντούσε – καθυστερημένα, καθώς δεν είχε

¹¹ Νίκος Διονυσόπουλος, «Σίμων Κάρας: ο τελευταίος των μεγάλων δασκάλων του Γένους, ο τελευταίος των Βυζαντινών», *Δίφωνο* 43, 1999, σ. 106-111 (ανακτήθηκε στις 26 Αυγούστου 2017, από τη διεύθυνση: <http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250>).

¹² Συγκεκριμένα: πρώτον, για την εγγραφή νέων μελών σε αυτόν· δεύτερον, για τις δημόσιες εμφανίσεις της χορωδίας· τρίτον, για την πρόοδο των μαθητών· τέταρτον, για την απόπειρα σύστασης ορχήστρας.

¹³ Προτείνει να προσφέρονται επιπλέον μαθήματα, όπως ποίηση, απαγγελία, δράμα, μιμική, υποκριτική, λαϊκοί χοροί, υφαντική, ζωγραφική.

¹⁴ Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 33, έγγραφο 83. Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.2.

¹⁵ Συγκεκριμένα: πρώτον, ότι κατά την περίοδο της απουσίας του δεν παραμέλησε τον σύλλογο· δεύτερον, ότι σε αυτόν είχαν ενταχθεί νέοι μαθητές, μεταξύ των οποίων αρκετά κορίτσια· τρίτον, ότι αρκετοί ήταν και οι δάσκαλοι, δύο από τους οποίους υπήρξαν μαθητές της σχολής του συλλόγου· τέταρτον, ότι ξεκίνησε η διδασκαλία λαϊκών χορών, με δάσκαλο τον Χ. Σακκελαρίου· πέμπτον, ότι πραγματοποιήθηκαν διάφορες εμφανίσεις της χορωδίας· έκτον, ότι επεχειρείτο προεργασία για τη σύσταση ορχήστρας και αγορά μουσικών οργάνων για τον σκοπό αυτό· ενώ, έβδομον, ζητούσε επιπροσθέτως να μάθει και πότε θα επέστρεφε η Πάλμερ-Σικελιανού στην Ελλάδα, ούτως ώστε να οργανώσουν τη διδασκαλία δράματος στη σχολή.

¹⁶ Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 35, έγγραφο 117. Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.3.

ευκαιρήσει μέχρι τότε – σε γράμμα της Πάλμερ-Σικελιανού που είχε λάβει το 1935.¹⁷ Αναφέρει επίσης ότι χάρηκε όταν έμαθε για την απόφασή της να επιστρέψει στην Ελλάδα.¹⁸ Αυτή είναι και η μοναδική φορά που μνημονεύεται ευθέως ότι και η Πάλμερ-Σικελιανού αλληλογραφούσε επίσης με τον Καρά. Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του Καρά που δίνονται σε αυτή την επιστολή είναι τα εξής:

1. Γνωστοποιεί από την αρχή των γραφομένων του τη συμπλήρωση του πρώτου τεύχους του μουσικού θεωρητικού του, αντίτυπο του οποίου έστειλε στην Πάλμερ-Σικελιανού, και διηγείται λεπτομερώς τα σχετικά με αυτό (το περιεχόμενο, πώς μπορεί να αξιοποιηθεί, πόσο θα στοιχίσει για να το τυπώσει). Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε τελικά το 1982.
2. Αναφέρει ότι είχε ξεκινήσει να καθαρογράψει διάφορες μελέτες του «περί έκκλησιαστικῶν χορῶν», «περί Ἰωάννου μαῖστορος τοῦ Κουκουζέλη», «περί τοῦ μουσικοῦ ζητήματος ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ ἐκκλησίᾳ» κ.ά.
3. Δηλώνει ευχαριστημένος για τη μαθησιακή του κατάσταση.
4. Περιγράφει ότι τα οικονομικά του παρέμεναν στην ίδια συνθήκη, την οποία και χαρακτηρίζει ως δυσχερή.
5. Σημειώνει ότι αποσπάστηκε στο Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού, με τη βοήθεια του υφυπουργού Νικολούδη και της συζύγου αυτού, κι ότι αυτό δυσαρέστησε τους προϊσταμένους του στο Υπουργείο Προνοίας, όπου ανήκε, οι οποίοι του αρνήθηκαν την προαγωγή που είχε ζητήσει.
6. Επικεντρώνεται σε ένα ζήτημα για τη διευθέτηση του οποίου ζητάει τη βοήθεια της Πάλμερ-Σικελιανού: την παρακαλεί να μάθει την τύχη του αδελφού του πατέρα του, Γεωργίου Καρά, ο οποίος κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου είχε καταταγεί στον αμερικάνικο στρατό, από τη Μινεάπολη της Αμερικής όπου και εργαζόταν. Η τελευταία επαφή που η οικογένεια είχε μαζί του ήταν το 1918, σε γράμμα που τους έστειλε από το Βερντέν της Γαλλίας. Ο Καράς ζητάει από την Πάλμερ-Σικελιανού, αν θα μπορούσε, να επιχειρήσει να εντοπίσει στοιχεία του θείου του στην εταιρεία πολεμικῶν συντάξεων ή ακόμη και τον ίδιο σε περίπτωση που ήταν εν ζωή.¹⁹

¹⁷ Στο προσωπικό αρχείο του Καρά (που απόκειται στο σημερινό Κ.Ε.Π.Ε.Μ.: Κέντρο Έρευνας και Προβολής της Εθνικής Μουσικής – Ωδείο «Σίμων Καράς») δεν έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα η εν λόγω επιστολή. Βρέθηκαν, ωστόσο, δύο έτερες επιστολές της Πάλμερ-Σικελιανού προς τον Καρά. Η πρώτη, συνταγμένη στις 21 Ιανουαρίου 1938, απαντά στα παρόντα γραφόμενα του Καρά: η Πάλμερ-Σικελιανού εξιστορεί εν συντομία τα νέα της, τον ευχαριστεί για την αποστολή του βιβλίου του και τον διαβεβαιώνει ότι θα προσπαθήσει να εντοπίσει τον θείο του. Η δεύτερη, αχρονολόγητη, είχε σταλεί από την Ελλάδα. Αμφότερες μεταγράφονται στο Παράρτημα – βλ. ΕΠΣ.1 και ΕΠΣ.2. Ευχαριστώ το Κ.Ε.Π.Ε.Μ. (και συγκεκριμένα τους Δημήτρη και Μιχάλη Μαντζούρη) για τον εντοπισμό και την παραχώρηση των επιστολών.

¹⁸ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στο διάστημα μεταξύ των ετών 1933-1952 η Πάλμερ-Σικελιανού δεν επέστρεψε καθόλου στην Ελλάδα. Ο Καράς αναφέρεται εδώ πιθανότατα σε σχέδιά της που τελικά δεν ευδοχώθηκαν και που ίσως του κοινοποιούσε στο γράμμα αυτό.

¹⁹ Ο Γεώργιος Καράς, του Χρίστου και της Μηλιάς, με την κατάταξή του στον στρατό είχε ασφαλιστεί έναντι του ποσού των 10.000 δολαρίων, ενώ το ασφάλιστρο ήταν στο όνομα της μητέρας του. Η οικογένειά του, μετά την τελευταία του επιστολή το 1918, προσπάθησε, επανειλημμένα αλλά ανεπιτυχώς, να επικοινωνήσει μαζί του. Αφότου απεβίωσε η μητέρα του, Μηλιά, τα έγγραφα της ασφαλίσεως περιήλθαν στην οικογένεια του Σίμωνος Καρά. Το 1934 ο τελευταίος ζήτησε τη βοήθεια του βουλευτή και συγγενή του Κ. Γ. Βουδούρη, προκειμένου να εντοπίσει τον Γεώργιο Καρά ή να λάβει τη σχετική αποζημίωση από την ασφάλισή του, σε περίπτωση που είχε αποβιώσει ή φονευτεί. Ο Βουδούρης, έπειτα από ένα χρονικό διάστημα, ισχυρίστηκε ότι έχασε τα χαρτιά της ασφάλειας και παρουσίασε μια βεβαίωση του δικηγορικού γραφείου με το οποίο είχε συνεργαστεί, σύμφωνα με την οποία ο Γ. Καράς ήταν εν ζωή μέχρι τον Ιούλιο του 1936, όπως διαβεβαίωσε η αλληλογραφία του με ασφαλιστική εταιρεία στην Ουάσινγκτον. Ο Σ. Καράς υποπτευόταν ότι ο Βουδούρης ψευδόταν και ότι

7. Διηγείται, τέλος, την πρόοδο του συλλόγου.²⁰

Στο τέλος της επιστολής παραθέτει κάλαντα Χριστουγέννων από τη Φολέγανδρο, σε βυζαντινή μουσική σημειογραφία.

IV. Η τέταρτη επιστολή: 23 Ιουνίου 1938²¹

Αποτελείται από 3 σελίδες, μεγέθους Α4, είναι δε περιεκτικότερη σε σχέση με τις προηγούμενες. Ο Κάρας αναφέρει εδώ ότι έστειλε στην Πάλμερ-Σικελιανού μια ευχετήρια κάρτα για το Πάσχα από το Μεντόν της Γαλλίας, ωστόσο δεν έλαβε απάντηση. Αφού της διαβιβάζει χαιρετισμούς από μέλη, μαθητές και καθηγητές του συλλόγου και της εύχεται ταχεία ανάρρωση στην ασθένειά της,²² της τονίζει ότι πρέπει να επιστρέψει στην Ελλάδα και να αγωνιστεί για τις τέχνες. Στη συνέχεια, αναφέρει ότι είδε τον Α. Σικελιανό, ότι η σχολή της Κ. Πράτσικα προόδευε,²³ ενώ προσθέτει και ειδήσεις για τη σχολή του συλλόγου.²⁴ Κλείνει δε την επιστολή, τονίζοντας και πάλι ότι η Πάλμερ-Σικελιανού πρέπει να επιστρέψει στην Ελλάδα και να μην παραμένει «αυτοεξόριστη» στην Αμερική.

Θέματα που αναδεικνύουν τα γραφόμενα του Κάρα προς την Πάλμερ-Σικελιανού

I. Στοιχεία αυτοβιογραφίας του Κάρα

Η μελέτη των παραπάνω επιστολών του Κάρα αναδεικνύει αρκετά στοιχεία της προσωπικότητάς του. Αξιοσημείωτη είναι η αρχαϊζουσα γλώσσα που χρησιμοποιεί, με ορθογραφία ιστορική (βλ. π.χ. τον τρόπο γραφής των λέξεων «πειό», «μάλλιστα»), ως επιπλέον χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα της οποίας ας αναφερθεί εδώ η απόστροφος

έλαβε ο ίδιος την αποζημίωση. Γι' αυτόν τον λόγο ζητούσε από την Πάλμερ-Σικελιανού να διασταυρώσει τα στοιχεία αυτά στην αρμόδια υπηρεσία πολεμικών συντάξεων και να πληροφορηθεί για τα έγγραφα που χρειαζόταν να υποβάλει ώστε να εισπράξει το ποσό της ασφαλίσεως. Ο Σ. Κάρας αναφέρει ότι σε αυτή την περίπτωση «ΐσως 'μπορέση 'να όρθοποδίση και ή δική μας προσπάθεια». Στην επιστολή εσώκλειε φωτογραφία του θείου του, η οποία ωστόσο δεν εντοπίστηκε.

²⁰ Συγκεκριμένα: απαριθμεί, πρώτον, τις εμφανίσεις της χορωδίας και τις παρουσιάσεις έργων του Κάρα· επισημαίνει, δεύτερον, ότι τη χρονιά εκείνη λειτούργησαν τρεις τάξεις· διεκτραγωδεί, τρίτον, τις οικονομικές δυσχέρειες, καθώς δεν μπορούσαν να μετακομίσουν σε μεγαλύτερο και κεντρικότερο κτήριο, ούτε να προσλάβουν νέους καθηγητές (χορού και λαϊκών οργάνων) και να τυπώσουν διδακτικό υλικό· τονίζει, τέταρτον, ότι αναζητείται μια παλαιά εκκλησία όπου θα μπορούσε να ψέλνει η χορωδία· υπογραμμίζει, πέμπτον, ότι έψαχνε χορηγό για να στηρίξει τις προηγούμενες ενέργειες· παραπονείται, έκτον, για το γεγονός ότι το κράτος αναγνώρισε στο Ωδείο Αθηνών το δικαίωμα να παρέχει πτυχία βυζαντινής μουσικής και έτσι η δική του σχολή επισκιαζόταν· γνωστοποιεί, έβδομον, ότι προσπαθούσε το διάστημα εκείνο να σώσει τα χειρόγραφα Κωνσταντινουπόλεως, βοηθούμενος από το Υπουργείο Πολιτισμού· διηγείται, όγδοον, πως διάφοροι επίσημοι επισκέφτηκαν τη σχολή του συλλόγου για να παρακολουθήσουν την εργασία που γινόταν εκεί· τέλος, εσώκλειε και φωτογραφίες μαθητών της σχολής (οι οποίες δεν εντοπίστηκαν).

²¹ Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 36, έγγραφο 47. Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.4.

²² Το 1938 η Πάλμερ-Σικελιανού προσβλήθηκε από πνευμονία και νοσηλεύτηκε για αρκετό χρονικό διάστημα. Βλ. Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 256. Στην ασθένειά της αναφέρεται σποράδην στις σ. 164-194.

²³ Στο αρχείο της Πάλμερ-Σικελιανού εντοπίστηκαν τρεις επιστολές της Κούλας Πράτσικα: η πρώτη επιστολή, με ημερομηνία 2 Σεπτεμβρίου 1927, έχει προσωπικό χαρακτήρα, καθώς η Πράτσικα αναφέρεται σε ζητήματα υγείας του πατέρα της· η δεύτερη, με ημερομηνία 10 Αυγούστου 1933, γράφτηκε με αφορμή την αναχώρηση της Πάλμερ-Σικελιανού για την Αμερική· στην τρίτη επιστολή, με ημερομηνία 1 Ιανουαρίου 1934, η Πράτσικα μεταφέρει ευχές για καλή χρονιά και αναφέρει πόσο της λείπει η παρουσία της Πάλμερ-Σικελιανού στην Ελλάδα. Βλ. Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Εύας-Πάλμερ Σικελιανού, φάκελος 30, έγγραφο 76· φάκελος 31, έγγραφο 52· φάκελος 32, έγγραφο 1, αντίστοιχα.

²⁴ Συγκεκριμένα: απαριθμεί, πρώτον, τις εμφανίσεις της χορωδίας, ερμηνευούσης δημοτική και εκκλησιαστική μουσική· αναφέρεται, δεύτερον, στη λειτουργία τεσσάρων τάξεων· καταγράφει, τρίτον, τις ενέργειες που συνεχίζονταν για τη σύσταση ορχήστρας· επισημαίνει, τέταρτον, τόσο την ύπαρξη φίλων που στήριζαν την προσπάθειά τους όσο και αντιδράσεων που προσπαθούσαν να τους επισκιάσουν.

που τίθεται πριν από άρθρα, συνδέσμους, αντωνυμίες και λέξεις (π.χ. ως εξής: «'στο», «'στη», «'να», «'που», «'πως», «'μου», «'μας», «'σπίτι», «'πίσω»). Παρ' ότι οι επιστολές του έχουν εν γένει επίσημο ύφος, ορισμένες φορές, κυρίως σε σημεία όπου αφηγείται διάφορα περιστατικά, αξιοποιεί εκφράσεις και σχήματα λόγου που προδίδουν μια προφορική στα γραφόμενά του, όπως: «Τώρα τί νά κάνω;», «τὰ εἶπαμε ἕνα χεράκι», «ἔψαλλε κάτι βυζαντινά! ὁ Θεὸς 'να τὰ κάνη», «βαρυπενθοῦσα χήρα», «τὰ ἔψαλα τοῦ Τάρδο καὶ λοιπῶν», «προχωρῶ λέγω δύο τρία λόγια στὸν Πεζόπουλο», «ψωμοζῶ». Ακόμη, ας επισημανθεί ξανά ότι σε ορισμένα από τα γραφόμενά του παρατηρείται ἔλλειψη επιμέλειας, καθώς αυτά δεν διέπονται από νοηματική συνοχή.

Ο Καράς στις εξεταζόμενες επιστολές του σκιαγραφεί γεγονότα που αργότερα αποτέλεσαν σημαντικά επιτεύγματά του, όπως:

1. Τη σύνταξη του μουσικού θεωρητικού του συγγράμματος. Στην πρώτη επιστολή περιγράφει αρχικά την ιδέα να αποπειραθεί ανάλογο εγχείρημα, ενώ στην τρίτη στέλνει στην Πάλμερ-Σικελιανού ολοκληρωμένο το πρώτο τεύχος.

[...] ἀσχολούμενος μὲ τὸ Θεωρητικὸν μέρος τῆς Μουσικῆς, ἤρχισα, μὲ βάσιν πλέον οὐχὶ τὸν μακαρίτην κύρ Χρῦσανθον ἀλλὰ τοὺς παλαιοὺς ἀρμονικοὺς – Ἀριστόξενον-Κοῖντιλιανὸν κ.τ.λ. (καὶ μὲ τὴν βοήθειαν ἐννοεῖται καὶ ὄλων τῶν βυζαντινῶν συγγραφῶν), 'να καταστρώσω τὴν ὕλην δι' ἕν Θεωρητικὸν σύγγραμμα, μέλλον 'να περιλάβῃ, οὐχὶ τώρα πλέον τὴν μουσικὴν ὑπὸ τὴν στενήν, ἀλλ' ὑπὸ τὴν εὐρείαν ἔννοιαν, ἥτοι τὰς μουσικὰς ἢ πρακτικὰς καλουμένας τέχνας – Μουσικὴν φωνητικὴν ἢ ὀργανικὴν, Ῥυθμικὴν-Ὀρχηστικὴν, Μετρικὴν-Ποιητικὴν, καὶ Μιμικὴν ἢ Ὑποκριτικὴν – [...].²⁵

Ἔλαβα ὁμως τὸν καιρὸ 'να ἀρχίσω κί 'να προχωρήσω μία μέθοδο μουσικῆς μὲ θεωρία, ἱστορικὰς σημειώσεις, ἀσκήσεις παραλλαγῆς ἐφ' ὄλων τῶν τεχνικῶν θεμάτων γυμνάσματα μέλους ἐκκλησιαστικοῦ (τὰ ὠραιότερα κί παλαιότερα) κί δημοτικῶν τραγουδιῶν, ὅπου ἴσως γράψω κάτι κί διὰ τοὺς ἑλληνικοὺς χορούς [...] Δύο τεύχη τῆς μεθόδου θ' ἀρκοῦν διὰ 3 ἔτη διδασκαλίας ὥστε κανεὶς ἐφωδιασμένος μὲ τὰς ἀναγκαιούσας βασικὰς θεωρητικὰς γνώσεις κί ἀναγινώσκων ἐκ πρώτης ὄψεως πᾶν μέλος θὰ εἶναι ἱκανὸς 'να ἐπιδοθῆ εἰς εὐρυτέρας μελέτας μόνος ἢ διδασκόμενος ἔτι. Τώρα ἂν θὰ τυθωθῆ ἢ θὰ μείνη 'σάν τὴ "λειτουργία" ἄγνωστον ἀφοῦ χρήματα δὲν ὑπάρχουν.²⁶

Ἴδου λοιπὸν διατί ἐπὶ διετίαν ὄλην ἀναμένεις, τὸ ὁποῖον Σοῦ ἀποστέλλω Α' τεῦχος τῆς Μουσικῆς Μεθόδου συμπληρούμενον καὶ ἀρτιούμενον μέχρι κί τῆς τελευταίας στιγμῆς [...] Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ 'που συναρμολογεῖται μουσικὴ ὕλη πρὸς ἐκμάθησιν τόσον τῶν θεωρητικῶν κεφαλαίων τῆς τέχνης, ὅσον κί τῶν μουσικῶν ἤχων κί κλάδων αὐτῆς, κατὰ τὰ τρία γένη· τῶν ῥυθμῶν κί τῶν ποικιλιῶν αὐτῶν, ὡς κί τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν κατὰ τὴν αὐτὴν τάξιν τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων [...] Ἀκόμη εἰς τὰ δημῶδη ἄσματα τῆς Μεθόδου συγκαταριθμοῦνται ὅσα ἀπαραίτητα πρὸς ἐκμάθησιν ὄλων τῶν ἑλληνικῶν χορῶν οἵτινες ἀκολουθοῦσι τὴν κατὰ πόδας ῥυθμικοὺς ποικιλίαν καὶ τὰς μεταβολὰς τῆς τοῦ χρόνου ἀγωγῆς [...].²⁷

2. Το γενικότερο μουσικό και μουσικολογικό του έργο (μελετήματα, διαλέξεις, ψαλτική). Αναφέρει, επίσης, διάφορα περιστατικά από τη ζωή του, όπως, για παράδειγμα, την παραίτησή του από τον ιερό ναό Αγίου Νικολάου Πτωχοκομείου:

Ἐτερον ὅτι τελευταίως εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον δὲν τὰ 'πηγαίναμε καλά. Ἡ ἀχαριστία τῶν ἰθυόντων τὰ τοῦ Ναοῦ ἦτο πρόδηλος· οὔτε ἕνα "εὐχαριστῶ" δὲν εἶπόν ποτε 'ποῦ μᾶς εἶχαν σκλάβους διὰ 750 δραχμὰς τὸν μῆνα. Ἀλλ' ἐκτὸς τούτου: τὴν παραμονὴν τῶν Χριστουγέννων ἦλθε – διὰ κάποιον μνημόσυνο – εἰς τὴν Ἐκκλησίαν

²⁵ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.1.

²⁶ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.2.

²⁷ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.3.

καὶ ὁ Μητροπολίτης Ἀθηνῶν ὅστις ἀνεγνώρισε μὲν τὴν βυζαντινότητα τοῦ μέλους, πλὴν διέταξε – τοὺς ὑπαλλήλους του ἐννοεῖται, ὄχι ἡμᾶς – τοῦτο ἵνα παραλειφθῆ, ἐκεῖνο δὲν χρειάζεται ἀπὸ τὰ παλαιά, οἱ χοροὶ ἵνα ὑπάγουν εἰς τοὺς τοίχους τοῦ ναοῦ ἐκ τῆς θέσεως εἰς τὴν ὁποῖαν εὐρίσκοντο κ.τ.λ. οὕτω καὶ ἐγένετο τὴν Κυριακὴν 31^{ην} Δεκεμβρίου ὅπου ἐγὼ ὡς εἶδον τὴν ἀλλαγὴν τῆς θέσεως τῶν χορῶν καὶ ἀντελήφθη τὸ Ἐπιτομόσιον καὶ τῆς παρέας του τὰ σχέδια, ἀπεχώρησα τοῦ ναοῦ παραιτηθεὶς ἀμέσως, χωρὶς ἵνα λάβω μέρος εἰς τὰς ἀκολουθίας μὲ τὸ σύστημα ἵπου ἤθελαν αὐτοί. Ἐννοεῖται ὅτι ἔστειλα σχετικὴν ἐπιστολὴν εἰς τὴν κυρίαν Τζηροῦ. Μὴ ξεχνᾶς ὅτι οἱ ἄνθρωποι τῆς Ἐπισκοπῆς Ἀθηνῶν μᾶς πολεμοῦν πάντοτε καὶ ὅτι ἐματαιώσαν οἱ ἴδιοι περίσου ἀκόμη τὸ ἐκ 10.000 δρχ. βραβεῖον τοῦ διαγωνισμοῦ τῆς Ἐταιρίας Φιλοτέχνων.²⁸

3. Τὴν ἀνάπτυξη τοῦ συλλόγου καὶ τῆς σχολῆς αὐτοῦ. Ἐχουν ἀναφερθεῖ παραπάνω ἀναλυτικὰ τὰ σχετικὰ στοιχεῖα ποὺ δίνει ὁ Κάρας σὲ κάθε ἐπιστολή. Σὲ αὐτὰ βλέπουμε τὸν σταδιακὸ σχηματισμὸ τῆς σχολῆς: πῶς διαμορφώνεται τὸ πρόγραμμα διδασκαλίας, ἐγγράφονται νέοι μαθητὲς (καὶ κορίτσια, ὅπως τονίζεται στὴ δευτέρη ἐπιστολή), ἐντάσσονται καινούργιοι δάσκαλοι στὸ διδακτικὸ προσωπικὸ, δημιουργοῦνται ἡ χορωδία καὶ ἡ ορχήστρα καὶ κατόπιν πραγματοποιοῦνται ποικίλες ἐμφανίσεις καὶ συναυλίες. Αἰξίζει ἐδῶ νὰ ἀναφερθεῖ ἡ ἐπιδίωξη τοῦ Κάρα γιὰ μεταφορὰ τοῦ συλλόγου σὲ κτήριο μεγαλύτερο καὶ κεντρικότερο, ἀλλὰ καὶ γιὰ εὐρεση ναοῦ ὅπου ἡ χορωδία του θὰ μπορούσε νὰ ψάλλει μὲ τὸ παλαιὸ τυπικὸ.

Καὶ ἐὰν τὰ πράγματα ἔλθωσιν ἀντιθέτως τῶν προβλέψεών μας, θὰ εὐρωμεν ἕνα ἴσπυτι μὲ κάτι πλέον δωμάτια θὰ καθίσουμι ἐκεῖ καὶ θὰ πληρώνουμε τὸ ἐνοικίον μας καὶ ὅτι ἐπὶ πλέον ἂς τὸ καταβάλῃ ἡ Σχολή. Ἐκεῖ θὰ ἔχωμε καὶ τὸ γραφεῖον τῆς ὀργανώσεώς μας.²⁹

[...] εἶθε ἵνα ἀποκτήσωμεν, ὁμοῦ μὲ ἕνα ἀγνὸν Ἑλληνικὸν θέατρον καὶ ἕνα Ναὸν παλαιοῦ τύπου μὲ τὸν πρέποντα διάκοσμον καὶ τὴν ἀγιογραφίαν καὶ κυρίως μὲ τὴν ἀναγκαιοῦσαν διαρρύθμισιν ὥστε ἵνα ἐφαρμόσωμεν τὸ παλαιὸν μυστηριακὸν τυπικὸν καὶ ψάλλωμεν μὲ μουσικὴν ἑλληνικὴν ἀγνήν, μὲ τὸ θεῖον Ἑλληνικὸν βεστιᾶριον μέσα εἰς κινήσεις καὶ στάσεις ῥυθμικὰς καὶ ἀρμονικὰς· εἶθε εἶθε!³⁰

[...] εἶναι τὸ οἰκονομικὸν μέρος ἵπου ἡμᾶς ἐμποδίζει: α) ἵνα εἶμεθα εἰς κεντρικότερον μέρος, καὶ ἵνα ἔχωμε περισσότερον ὡρον διὰ τὴν ἐργασίαν μας [...] Παντοῦ ἔχομε κάμει ἐνεργείας ὥστε ἵνα εὐρεθῆ κάποιος, ἄτομον, ὀργανισμὸς ἢ τὸ κράτος ἵνα ἐνισχύσῃ μιὰ τέτοια ἐθνικὴ προσπάθεια· μέχρι τῆς στιγμῆς ὅμως δὲν φαίνεται ἵνα βαινῇ πρὸς τὴν λύσιν τοῦ κἀνένα ἀπὸ τὰ προβλήματά μας [...] Ἀκόμη, ζητοῦμε ἕνα παλαιὸ ἐκκλησάκι καὶ ἐπιχορήγησιν, ὥστε ἵνα ἐγκαταστήσωμεν ἐκεῖ μιὰν μόνιμον ἐκκλησιαστικὴν χορωδίαν· εἶναι ζήτημα ὅμως ἂν θὰ γίνῃ τίποτε δι' αὐτὸ, καὶ ἂν οἱ Ἕλληνες εἶναι εἰς θέσιν ἵνα καταλάβουν τὴν ἀξίαν τοῦ πράγματος διὰ τὸ ἔθνος.³¹

Ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1966 συγκεκριμένα, ὁ Κάρας κατάφερε νὰ συγκεντρώσῃ αὐτὲς τὶς υποδομὲς σὲ ἕνα κτήριο στὸν λόφο τοῦ Στρέφη (Ἐρσης 9 καὶ Πουλχερίας). Πρόκειται γιὰ τὸν ὡρο ὅπου στεγάζονται μέχρι σήμερον ἡ σχολή τοῦ συλλόγου, μὲ βιβλιοθήκη καὶ παρεκκλήσι, ἀλλὰ καὶ ἡ κατοικία τοῦ ζεύγους Κάρα.³²

²⁸ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.1.

²⁹ Βλ. στο ἴδιο.

³⁰ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.2.

³¹ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.3.

³² Πρβλ. «ΚΕΠΕΜ: Κέντρο Ἐρευνας καὶ Προβολῆς τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς – Ὡδεῖο “Σίμων Κάρας”», στὴ διεύθυνση <https://kepem.org> (ἀνακτήθηκε στὶς 27 Αὐγούστου 2017).

II. Το παναρμόνιο της Πάλμερ-Σικελιανού: νέα στοιχεία για την κατοχή του οργάνου

Το παναρμόνιο είναι ένα μουσικό όργανο που σχεδιάστηκε από τον Ψάχο και τον Σταύρο Βραχάμη για να αναπαραγάγει τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής.³³ Μετά τη συγκέντρωση του απαραίτητου χρηματικού ποσού μέσω εράνου που οργάνωσε η Πάλμερ-Σικελιανού, η οποία ήταν τότε μαθήτρια του Ψάχου, το 1922 το παναρμόνιο ξεκίνησε να κατασκευάζεται στο εργοστάσιο Steinmeyer στο Oettingen της Γερμανίας. Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν το 1924 και προέκυψαν τρία παναρμόνια: δύο μικρά (σε μέγεθος αρμονίου) και ένα μεγάλο (σε μέγεθος εκκλησιαστικού οργάνου). Το μεγάλο παραμένει μέχρι σήμερα στη Γερμανία, καθώς λόγω μιας περιπλεγμένης υπόθεσης δεν κατέστη δυνατόν να μετακινηθεί στην Ελλάδα.³⁴ Τα υπόλοιπα δύο μεταφέρθηκαν τότε στην Ελλάδα – το ένα στο σπίτι της Πάλμερ-Σικελιανού και το άλλο στο σπίτι του Ψάχου. Σήμερα, το ένα εξ αυτών βρίσκεται στο Μουσείο Βυζαντινής Τέχνης της Εστίας Νέας Σμύρνης³⁵ και το άλλο στο μουσείο του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.³⁶

Ο Καράς αναφέρει στην πρώτη του επιστολή, που είναι γραμμένη τον Φεβρουάριο του 1934, ότι παρέλαβε το παναρμόνιο της Πάλμερ-Σικελιανού:

[...] πρὸ ὀλίγου μόλις εἶδομεν – μέσω τῆς ἀγαπητῆς Ἀλέκας³⁷ – τὰ πεφιλημένα γράμματά Σου, εἰς τὰ ὁποῖα ἡμᾶς ἀνήγγελες τὴν ἀποστολὴν τοῦ ὄργανου Σου – ὅπερ καὶ παρελάβομεν ἤδη – δείγμα μεγάλῃς πρὸς ἡμᾶς συμπαθείας [...].

³³ Σχετικά με το «Εύειο» παναρμόνιο (ονομάστηκε έτσι προς τιμήν της Πάλμερ-Σικελιανού), βλ. Θωμάς Αποστολόπουλος, «Παρατηρήσεις περί διδακτικής της ψαλτικής, οργανολογίας και θεωρίας διαστημάτων στο “Παναρμόνιον” του Κ. Ψάχου», στο: Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (επιμ.), *Η ψαλτική τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη, Πρακτικά του 1ου διεθνούς διεπιστημονικού μουσικολογικού συνεδρίου, 29 Ιουνίου – 3 Ιουλίου 2014*, Βόλος 2015, σ. 110-123 (ανακτήθηκε στις 26 Αυγούστου 2017 από τη διεύθυνση: <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdffull/IMC2014%20Proceedings.pdf>). Πρβλ. επίσης την ακόλουθη μελέτη, όπου αναφέρονται και ζητήματα σχετικά με τη σχέση της Πάλμερ-Σικελιανού με την ελληνική μουσική παράδοση: Eleni Kallimopoulou, “Measuring intervals between European and ‘Eastern’ musics in the 1920s: the curious case of the *panharmonion* or ‘Greek organ’”, στο: Rachel Harris και Martin Stokes (επιμ.), *Theory and practice in the music of the Islamic world. Essays in honour of Owen Wright*, Routledge, New York 2018, σ. 144-168.

³⁴ Αναλυτικά στοιχεία για το ζήτημα αναφέρθηκαν σε ημερίδα που οργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. με τίτλο «Το παναρμόνιο του Κ. Α. Ψάχου», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 14 Οκτωβρίου 2016. Για το πρόγραμμα της ημερίδας, βλ. <http://www.pemptousia.gr/2016/10/vizantino-mousikologiki-imerida-ke-sinavlia-afieromeni-sto-panarmonio-tou-konnou-psachou> (ανακτήθηκε στις 19 Σεπτεμβρίου 2017). Στον ίδιο ιστοχώρο («Πεμπτούσια», www.pemptousia.gr) βρίσκονται αναρτημένες και οι βιντεοσκοπημένες ομιλίες της ημερίδας.

³⁵ Σύμφωνα με διηγήσεις της ανιψιάς του Ψάχου, Ελένης Ντάλλα, αποτελεί δωρεά της συζύγου του Ψάχου, Αμαλίας, που έγινε αρκετά χρόνια μετά τον θάνατό του. Βλ. σχετικά: Μάρω Κ. Παπαθανασίου, «Κ. Καραθεοδωρή, Κ. Ψάχος και η βυζαντινή μουσική: Οι επιστολές του Καραθεοδωρή προς τον Ψάχο», *Πάπυροι – Δέλτοι* 3, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 116. Κατ’ άλλους, το συγκεκριμένο παναρμόνιο είχε περιέλθει για κάποιο διάστημα στην κατοχή του Ιωσήφ Παπαδόπουλου-Γκρέκα· βλ. Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Κωνσταντίνος Ψάχος – Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του», *Η παραδοσιακή μας μουσική*, τόμος 1, Εκδόσεις Φίλων Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα 2003, σ. 67, και το λήμμα «Ψάχος, Κωνσταντίνος» στο: *Academic. Academic dictionaries and encyclopedias*, http://greek.greek.enacademic.com/238748/Ψάχος%2C_Κωνσταντίνος (ανακτήθηκε στις 24 Ιανουαρίου 2019). Πάντως, σε προφορική συνομιλία της γράφουσας με την έφορο των μουσείων της Εστίας Νέας Σμύρνης, κα. Θέμιδα Παπαδοπούλου, που πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 2019, η τελευταία δήλωσε ότι το συγκεκριμένο παναρμόνιο αποτελεί δωρεά της Ελένης Ντάλλα και ότι βρίσκεται στην Εστία σίγουρα από τη δεκαετία του 1970 κι έπειτα (οπότε και η ίδια ξεκίνησε να εργάζεται εκεί).

³⁶ Δωρήθηκε στο Κέντρο το 2005 από την Ελένη Ντάλλα. Βλ. Ευστάθιος Μακρής, «Παρουσίαση του μικρού Παναρμονίου», στο: *Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος. Πρακτικά ημερίδας*, Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2013, σ. 297-298.

³⁷ Κατέστη δυνατό να εντοπιστεί μία επιστολή της «Αλέκας» (δεν έχει προσδιοριστεί το επώνυμό της) στο αρχείο της Πάλμερ-Σικελιανού, συνταγμένη, όπως και η επιστολή της Πράτσικα, στις 10 Αυγούστου

Φαίνεται, δηλαδή, ότι η Πάλμερ-Σικελιανού κατά την αναχώρησή της για την Αμερική το 1933 άφησε το παναρμόνιό της, καθώς και μερικά ακόμη υπάρχοντά της (βιβλία και στολές από τις Δελφικές Εορτές), στον σύλλογο και στον Καρά, γεγονός που μας ήταν παντελώς άγνωστο μέχρι σήμερα:

Τὰ βιβλία Σου, τὰ ἴπῃρα ἀπὸ τὴν Ἀλέκα ὅπου τὰ ὑπῆγε ἡ Φράνση καὶ τὰ ἔχω εἰς τὸ ἴσπιτι. Ἐπίσης ἐπῆρα ἀπὸ τὴν Γερμανικὴ Σχολὴν τὲς ἀσπίδες καὶ τὰ δόρατα καὶ τὰ ἔχω εἰς τὸ φτωχικὸ μας Σχολεῖο, ἔτσι ἴπου Σ' ἐνθυμούμεθα κάθε ὥρα, ὁμοῦ μὲ τὲς εὐχάριστες ἡμέρες τῆς παραστάσεως τοῦ Ὁρφέα.³⁸

Τὸ ὄργανο τὰ βιβλία Σου ἴπου τάχω σὲ εἰδικὸ ράφι καὶ τ' ἄλλα πράγματά Σου, εἶναι μάρτυρες συνεχεῖς τῆς ἀγάπης κί ἀφοσιώσεώς μας Σε σένα.³⁹

Στην πρώτη επιστολή, ο Καράς συμπληρώνει επιπροσθέτως ότι χρειάστηκε να εκτελωνίσει το παναρμόνιο:

Ἐν τῷ μεταξὺ καὶ κατόπιν διαφόρων ἐνεργειῶν – ἔτρεξεν εἰς τοῦτο καὶ ἡ Ἀλέκα καὶ ἡ Ἄγνη Στουδίτη – ἐξετελώνισα τὸ ἀρμόνιο καὶ τὸ φέραμε ἴστο ἴσπιτι μου. Σχεδὸν ἔφθασε καλὰ. Ἔκαμα αἴτησιν ἐκ μέρους τοῦ Συλλόγου μας εἰς τὸ Ὑπουργεῖον τῶν Οἰκονομικῶν καὶ ἔτσι μᾶς ἔδωσαν ἀτέλειαν. Ἐπληρώσαμε μόνο κάτι ἄλλους φόρους.

Εδώ προκύπτει σαφέστατα το ερώτημα πού αλλού είχε μεταφερθεί το παναρμόνιο της Πάλμερ-Σικελιανού ώστε να χρειαστεί να περάσει από τελωνεῖο όταν το έστειλε στον Καρά. Ίσως να το είχε πάρει μαζί της στην Αμερική για κάποιο διάστημα.⁴⁰ Υπάρχει επίσης η πιθανότητα να μην το είχε εκτελωνίσει όταν το πρωτοέφερε από τη Γερμανία, όπου κατασκευάστηκε. Το τελευταίο, ωστόσο, ενδεχόμενο πρέπει μάλλον να αποκλειστεί, καθώς η Πάλμερ-Σικελιανού σε δύο επιστολές της προς τον Ψάχο, χρονολογούμενες κατά τις 20 Σεπτεμβρίου και 6 Οκτωβρίου του 1924, αναφέρεται στον εκτελωνισμό των δύο παναρμονίων.⁴¹ Επίσης, σε αντίγραφο επιστολής της ίδιας – που εντοπίστηκε στο αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, με ημερομηνία 4 Ιουνίου 1927 – απευθυνόμενη προς κάποιον γνωστό της, αναφέρεται στο παναρμόνιο, γράφοντας συγκεκριμένα ότι το έφερε στην Ελλάδα για να το μελετήσει.⁴²

1933 και με αφορμή την αναχώρηση της Πάλμερ-Σικελιανού για την Αμερική· επίσης, μία ακόμη επιστολή της ίδιας, απευθυνόμενη ωστόσο προς κάποια Ναυσικά (πρόκειται πιθανότατα για τη Ναυσικά Παλαμά, την οποία η Πάλμερ-Σικελιανού μνημονεύει και σε γράμμα της προς τον Ψάχο· βλ. στην υποσημείωση 41, παρακάτω) και αναφερόμενη στις Δελφικές Εορτές. Βλ. Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 31, έγγραφο 51 & φάκελος 29, έγγραφο 82.

³⁸ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.1.

³⁹ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.3.

⁴⁰ Κατά τη διατύπωση αυτών των ερωτημάτων στην παρουσίαση του παρόντος πονήματος στο 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, ο κ. Νίκος Διονυσόπουλος επιβεβαίωσε την πρώτη υπόθεση, επικαλούμενος σχετικά ευρήματά του στο αρχείο του Καρά.

⁴¹ Οι επιστολές εντοπίστηκαν από τη γράφουσα στο αρχείο Ψάχου, στην οικία του. Δίνονται εδώ τα σχετικά αποσπάσματα (έχει τηρηθεί η ορθογραφία των πρωτοτύπων): «Ἀγαπητὲ Διδάσκαλε. Ἔλαβα σήμερα ὄλα τὰ ἐσώκλεισα καὶ φαίνεται ὅτι τὸ ὁρμόνιομ ἐστάλη ἐπὶ τέλους. Ἐνὰς φίλος μου ὁ Κύριος Παπατσώνης που ἐργάζεται σὲ κάποιο ὑπουργεῖο μού εἶπε νὰ τὸν εἰδοποιήσουμε ἐγκαίρως νὰ μᾶς βοηθήσει γιὰ τὸ ζήτημα τοῦ τελωνεῖου. Καὶ ἐπειδὴ δὲν θυμῶμαι τώρα τὴ διευθυνσή του γράφω καὶ τῆς Ναυσικᾶς νὰ συνεννοηθῆ μὲ αὐτὸν καὶ μὲ σᾶς γιὰ τὸ τί πρέπει νὰ γίνῃ [...]. «Ἀγαπητὲ Διδάσκαλε. Ἔλαβα σήμερα τὸ ἐσώκλειστο χαρτί γιὰ τὸ ὄργανο καὶ σπεύδω νὰ σᾶς τὸ στείλω. Ἐλπίζω ὅτι δὲν θὰ ἔχουμε δυσκολίες νὰ τὸ μᾶσουμε [...] Καὶ γράψετε ἂν συναντηθήκατε μὲ τὸ Κύριο Παπατζώνη γιὰ τὰ τελωνιακά». Ἡ Πάλμερ-Σικελιανού εἶχε ἐπικοινωνήσει ξανά μὲ τον Π. Παπατσώνη γιὰ τελωνειακά ζητήματα· βλ. Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 30, έγγραφο 77. Ὡστόσο δὲν εντοπίστηκαν στο αρχείο της επιστολές του ἴδιου σχετικές μὲ τὸ παναρμόνιο.

⁴² Ἡ επιστολή ἀπευθύνεται πρὸς κάποιον Βεκιαρέλη καὶ ἀναφέρει συγκεκριμένα τὰ ἐξῆς σχετικά μὲ τὸ παναρμόνιο: «[...] Καὶ γι' αὐτὸ ἐνδιαφέρθηκα γιὰ τὸ ὄργανο τοῦ Κυρίου Ψάχου καὶ ἐπῆγα πρὸ τεσσάρων ἐτῶν στὸ Μόναχο νὰ τὸν βοηθήσω στὴν κατασκευὴ του. Μὲ αὐτὸ τὸ ὄργανο ἐπρόκειτο νὰ ὑπηρετήσουμε δύο σκοπούς. Πρῶτα νὰ ὀριστοῦν μιὰ γιὰ πάντα τὰ λεπτὰ διαστήματα τῶν διαφορῶν

Αφού παρέλαβε το παναρμόνιο, ο Καράς διαπίστωσε ότι δεν ήταν σε καλή κατάσταση: «Όταν τὸ ἔφεραν εἶχαν μετατοπισθῆ ὅλα τὰ ἔμβολα τοῦ clavier καὶ δὲν ἐκινεῖτο κανὲν ἀπὸ τὰ πλήκτρα». ⁴³ Ὅπως δηλώνει, μάλιστα, αρχικά προσπάθησε ο ίδιος να το επισκευάσει:

Μάστορης κανείς δὲν ὑπῆρχε νὰ τὸ διορθώσῃ· ἕνας Γερμανὸς 'ποῦ θὰ ἦρχετο 'να τοποθετήσῃ τὸ νέο ἄρμόνιο τῆς Γερμανικῆς Ἐκκλησίας 'ποῦ ἐκτίσθη ἀπέναντί μας, μόλις τώρα ἦλθε (μάλιστα εἶναι ὁ ἴδιος 'ποῦ ἔφτιαξε τὸ ἰδικό σου εἰς τὸ "Ὅττιγγεν τῆς Γερμανίας, ἦλθε στὸ σπίτι καὶ τὸ εἶδε καὶ πρὶν φύγῃ θὰ τὸ διορθώσῃ ἂν ἔχῃ κᾶτι), καὶ ἔτσι ἠναγκάσθη 'να τὸ λύσω ὁ ἴδιος δύο φορὰς καὶ νὰ τὸ διορθώσω. Εἰς ὅποιον τὸ λέγω δὲν τὸ πιστεύει.⁴⁴

Παρακάτω στην ίδια επιστολή, αναφέρει ότι ὄντως τον επισκέφτηκε ο εν λόγω κατασκευαστής και ανέλαβε την επιδιόρθωση του οργάνου:

Αὐτὰς τὰς ἡμέρας ἔρχεται ἐδῶ εἰς τὸ σπίτι καθημερινῶς ὁ τεχνίτης τοῦ ἐργοστασίου Steinmeyer κ. Røeteger ὅστις διόρθωσεν, ἐπεσκεύασε καὶ ἐκαθάρισε τὸ ἄρμόνιον μὲ μεγάλην εὐχαρίστησιν καὶ προθυμίαν· εἶναι ἕνας θαυμασίος ἄνθρωπος· ἐρωτᾷ πάντα διὰ Σέ· μαζί ψάλλουμε καὶ τραγωδοῦμε. Τὸν ρώτησα σχετικῶς μὲ τὸ ἐν Γερμανίᾳ ὄργανον καὶ μοῦ εἶπεν ὅτι εἶναι ἐπ' ὀνόματι τοῦ κ. Ψάχου.

Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι το παναρμόνιο που βρίσκεται σήμερα στην Εστία Νέας Σμύρνης είναι στην ίδια κατάσταση με αυτή που περιγράφει ο Καράς, με μετακινημένα δηλαδή τα πλήκτρα του, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για το ίδιο παναρμόνιο που είχε η Πάλμερ-Σικελιανού και κατόπιν ο Καράς. Η σύγχρονη φθορά ενδεχομένως βέβαια να επήλθε εκ νέου, όταν και πάλι μεταφέρθηκε. Επίσης, ίσως ο Ψάχος κατάφερε να περιέλθει στην κατοχή του και το συγκεκριμένο παναρμόνιο (αν ὄντως αποτελεί δωρεά της οικογένειας Ψάχου στην Εστία· βλ. παραπάνω, στην υποσημείωση 35, σχετικά με τους κατόχους του συγκεκριμένου παναρμονίου). Εξάλλου, ο Καράς στη δεύτερη επιστολή του, που εστάλη τον Οκτώβριο του 1935, εξιστορεί σε υστερόγραφο την αντίδραση του Ψάχου, όταν αυτός έμαθε ότι το παναρμόνιο ήταν πλέον στην κατοχή του Καρά:

Δύο λόγια ἐπιθυμῶ τὸ ταχύτερον διὰ τὸ ζήτημα ὅπου περιλαμβάνει ἐτέρα ἐσώκλειστος ἐπιστολή μου κ' ἀφορᾷ ζήτημα γεννηθὲν ἀπὸ τὴν παρέαν Ψάχου-Πεζοπούλου-Καρζῆ σχετικῶς μὲ τὸ ἄρμόνιόν Σου 'που λέγει ὁ Ψάχος ὅτι εἶναι ἰδικόν του κ' ὅτι ἐγὼ εἶμαι κλέπτης κ' ἀγύρτης κ' τοῦ τὸ ἔκλεψα. Καὶ ἐὰν δὲν πρόκειται 'να γράψῃς ὁμως δι' αὐτὸ μὴ ἀμελήσῃς διότι πρόκειται περὶ ζητήματος τιμῆς ὅπου τὸ μῖσος τοῦ κακοῦ αὐτοῦ ἀνθρώπου κ' τῆς συνοδείας του δημιουργοῦν εἰς βάρος

ἤχων τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, καὶ ἔτσι, μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς γραπτῆς μεθόδου, νὰ σωθῇ ἡ παράδοση, καὶ δεύτερα νὰ ὑπάρχει μιὰ βάση γιὰ τὴν εὐρύτερη ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς σύμφωνα μὲ τὴν Ἑλληνικὴ θεωρία. Αὐτὸ τὸ ὄργανο, ὕστερα ἀπὸ ἀρκετοὺς κόπους ἔγινε, καὶ βρίσκεται ἀκόμα στὸ Μόναχο γιὰτὶ ἔκτοτε δὲν εἶχα ποῦ νὰ τὸ τοποθετήσω. Ἀλλὰ εἶχε κάνει καὶ ἕνα μικρὸ μοδέλλο ποῦ ἔφερα πίσω μαζί μου, καὶ γυρίζοντας ~~πίσω~~ στὴν Ἑλλάδα εἶχα σκοπὸ νὰ μελετήσω ἢ ἴδια καὶ νὰ μάθω νὰ τὸ παίζω αὐτὸ ὡς που ν' ἀποδείξω τὶς ικανότητες τοῦ ὄργάνου ~~καὶ νὰ ἀποδείξω~~ στοὺς Ἕλληνας μουσικοὺς ~~τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔχει~~. Ἀλλὰ φθάνοντας στὴν Ἑλλάδα ὁ Ἄγγελος ἀμέσως ἐγύρισα ἀλλοῦ τὴν προσοχὴ μου καὶ τὸ σχέδιό μου (sic) γιὰ τὴ μελέτη τοῦ ὄργάνου ἀνεβλήθησαν. Στὴν ἀπουσία μου εἶχε ἀποφασίσει ὁ Ἄγγελος καὶ ἀναπτύξει ὀλόκληρη τὴν ἰδέα τῶν Δελφικῶν Ἑορτῶν ὡς ἀρχὴ τῆς λύσης πολλῶν προβλημάτων ποῦ τὸν βασάνιζαν [...] Ἐζήτησε νὰ τὸν βοηθήσω μὲ τὰ χορικά, – καὶ ἔτσι εἶδα ὅτι πρέπει νὰ προηγηθῇ μιὰ ἐφαρμογὴ τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς σὲ δρᾶμα, καὶ ν' ἔρθῃ ἀργότερα ἢ μελέτῃ τοῦ ὄργάνου καὶ ἡ Σχολὴ ἑλληνικῆς μουσικῆς ποῦ ὄνειρευόμουν νὰ ιδρύσω. – Καὶ ἔτσι ἔμεινε τὸ ὄργανο, κ' ἐγὼ παρεδόθηκα ὀλόκληρη στὴν ἐργασία τῶν χορικῶν, διὰ τὰ ὁποῖα, εὐχαρίστως ἂν θέλετε, σὲ ἄλλο γράμμα θὰ σᾶς ἀναπτύξω τὴ σημασία ὅπως τὴ βλέπω ἐγώ». Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀρχεῖο Εὐας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 30, ἐγγραφο 70. Ολόκληρη ἡ ἐπιστολὴ στο: Χαλδαιάκη, ὁ.π., σ. 160-161.

⁴³ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.1.

⁴⁴ Βλ. στο ίδιο.

μου κι' τῆς δουλειᾶς μου. Στείλε πίσω τὸ γράμμα μου ἐκεῖνο κι' τὴν ἀπάντησίν Σου ἀεροπορικῶς διότι θὰ τὰ παρουσιάσω εἰς τὸ Δικαστήριον ὅταν ἐπιστῇ ἀνάγκη.

Δυστυχῶς, ἡ ἐπιστολή που αναφέρει ἐδῶ ὁ Κάρας δὲν κατέστη ἕως τώρα δυνατόν να ἐντοπιστεῖ.

III. Ε. Πάλμερ-Σικελιανού, Σ. Κάρας καὶ Κ. Α. Ψάχος: οἱ διαπροσωπικὲς τοὺς σχέσεις

Ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω, ἡ Πάλμερ-Σικελιανού υπῆρξε μαθήτρια καὶ θερμὴ υποστηρίκτρια τοῦ Ψάχου. Ἀντίστοιχη συμπάθεια ἔτρεφε καὶ ὁ Ψάχος πρὸς τὸ ζεῦγος Σικελιανού, ὅπως ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ ἐπιστολή του που ἐντοπίστηκε στο ἀρχεῖο τῆς Πάλμερ-Σικελιανού (συντεταγμένη στις 14 Αὐγούστου 1927):

Ἀγαπητὴ μου κ. Εὔα! Μὲ μεγάλη μου χαρὰ πῆρα σήμερα τὸ γράμμα σας. Ἐγὼ δὲν σᾶς ἔγραψα γιὰτὶ σ' αὐτὴν τὴν ὀλίγην ἀνάπαυσίν σας ἤθελα νὰ μείνετε ὅλως διόλου ἀπερίσπαστη καὶ ἡσυχῆ, τουλάχιστον ἀπὸ μένα. Καὶ ὁ νοῦς μου καὶ ἡ καρδιά μου εἶναι μαζὺ σας καὶ σᾶς συλλογιέμαι κάθε στιγμή [...] Τί γίνεται ὁ ἀγαπητός μου Ἄγγελος, ξεκουράσθηκε; [...] Νὰ μοῦ τὸν φιλήσετε ἀπὸ τὴν καρδιά σας [...] Περιμένω πάλι δυὸ λόγια σας καὶ σᾶς φιλῶ ἐγκαρδίως.⁴⁵

Το 1927 καὶ το 1930 τὸ ζεῦγος Σικελιανού προσέλαβε τὸν Ψάχο γιὰ νὰ συνθέσει μουσικὴ γιὰ τὶς Δελφικὲς Ἑορτὲς που ὁργάνωσαν. Ὡστόσο, λίγο ἀργότερα ἀπὸ τὴ διοργάνωση τῶν δευτέρων Δελφικῶν Ἑορτῶν, ὁ Ψάχος καὶ τὸ ζεῦγος Σικελιανού ἦρθαν σὲ ρήξη καὶ ἡ συνεργασία τοὺς ἔληξε ἀδόξα.⁴⁶ Τὸ διάστημα ἐκεῖνο υπῆρχε μιὰ ἐξίσου καλὴ σχέση μεταξύ τοῦ Ψάχου καὶ τοῦ Κάρα, ὅπως ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ ἐπιστολή του δευτέρου (με ἡμερομηνία 28 Ἀπριλίου 1931) που βρέθηκε στο ἀρχεῖο τοῦ Ψάχου:

Σεβαστὲ καὶ ἀγαπητὲ μοι Κε Ψάχε, Χριστὸς Ἀνέστη. Τὴν πρὸ τοῦ Πάσχα ἐπιστολήν Σας ἔλαβον δὲν κατόρθωσα ὅμως νὰ σᾶς γράψω [...] Πιστεύω ὅμως ὅτι καθ' ὅλου δὲν θὰ μὲ παρεξηγήσατε ἀφοῦ εἶναι γνωστὴ ἡ πρὸς ἡμᾶς συμπάθεια καὶ ἀφοσίωσή μου.⁴⁷

Ὁ Κάρας στὴν ἴδια αὐτὴ ἐπιστολή υποστήριζε τὸν Ψάχο σχετικὰ με τὸ παραπάνω ζήτημα ἀντιπαράθεσης:

Τὴν κυρίαν Εὔαν δὲν κατόρθωσα νὰ τὴν ἴδω πιστεύω ὅμως νὰ τὴν συναντήσω ἐντὸς τῆς ἐβδομάδας. Δὲν δύναμαι νὰ καταλάβω ἀφ' οὔ συνεφιλιώθητε πῶς μένετε ἀκόμη εἰς Δελφούς; Δὲν σκέπτονται καὶ ὑλικῶς νὰ σᾶς ἱκανοποιήσουν; Πιστεύσατέ με, ὅτι θὰ μοῦ κάμη μεγάλη χαρὰ καὶ εὐχαρίστησι μιὰ ἐπιστολή Σας διὰ νὰ μάθω ὅτι εἴσθε καλά, ὅτι πιά δὲν εἴσθε στενοχωρημένος καὶ ὅτι σύντομα θὰ ἔλθετε κοντὰ μας 'που ἐὰν δὲν θὰ ἔχομεν καὶ τίποτε καὶ ἡμεῖς νὰ βοηθήσωμεν ἀλλὰ τὴν πτωχὴν μας συντροφιά ἐὰν σᾶς εἶναι εὐχάριστος.⁴⁸

⁴⁵ Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀρχεῖο Εὔας Πάλμερ-Σικελιανού, ἀπὸ φωτοτυπία χειρόγραφης ἐπιστολῆς που ἐντοπίστηκε στὸν φάκελο 30 (χωρὶς εἰδικὴ ἀρίθμηση). Ολόκληρη ἡ ἐπιστολή στο: Χαλδαιάκη, ὁ.π., σ. 161. Ἀς ἀναφερθεῖ ἐπίσης ὅτι ὁ Ψάχος εἶχε προτείνει τὴν Πάλμερ-Σικελιανού ὡς καθηγήτρια στο ὠδεῖο τοῦ «Ἐθνικῆς Μουσικῆς» που ἰδρύθηκε τὸ 1919 καὶ λειτούργησε μέχρι τὸ 1922. Ἡ Πάλμερ-Σικελιανού δίδαξε ἐκεῖ βυζαντινὴ μουσικὴ στις πρώτες τάξεις. Βλ. [Συντάκτες τοῦ περιοδικού], «Ἠδεῖον Ἐθνικῆς Μουσικῆς», *Νέα Φόρμιγξ*, ἔτος Α', ἀρ. 2, Αθήνα, Ἀπρίλιος 1921, σ. 8.

⁴⁶ Τὸ περιστάτικὸ αὐτὸ περιγράφεται καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Πάλμερ-Σικελιανού στὴν αὐτοβιογραφία τῆς: βλ. Πάλμερ-Σικελιανού, ὁ.π., σ. 145 καὶ 147-148. Γιὰ τὴ συμμετοχὴ τοῦ Ψάχου στὴν πρώτη Δελφικὴ Ἑορτή, βλ. στο ἴδιο, σ. 124-125, 127 καὶ 131-132.

⁴⁷ Ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο Ψάχου. Ολόκληρη ἡ ἐπιστολή στο: Χαλδαιάκη, ὁ.π., σ. 155-156.

⁴⁸ Στο ἴδιο. Ὅπως γράφει ὁ Γ. Χατζηθεοδώρου, μετὰ τὴν ἀντιπαράθεσή του με τὸ ζεῦγος Σικελιανού ὁ Ψάχος «εγκαταλείφθηκε» στους Δελφούς «στερούμενος καὶ τοὺς πόρους διατροφῆς». Βλ. Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, «Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Κωνσταντίνου Αλεξάνδρου Ψάχου», στο: Κωνσταντῖνος Α. Ψάχος, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἦτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς σημειογραφίας τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμῶν.*

Ωστόσο, λίγο αργότερα κάτι πρέπει να διετάραξε τη σχέση του Καρά με τον Ψάχο. Στην πρώτη επιστολή του Καρά προς την Πάλμερ-Σικελιανού, στο σημείο όπου αναφέρει την αποστολή του προς έκδοση βιβλίου του στον Ι. Παπαδόπουλο-Γκρέκα και την άρνηση του τελευταίου να το δημοσιεύσει διότι είχε ήδη αναλάβει την εκτύπωση της δεύτερης έκδοσης της *Παρασημαντικής* του Ψάχου, ο Καράς σχολίαζε για τον Ψάχο:

[...] μοῦ εἶπεν ὅτι τὸ πρᾶγμα καθίστατο ἀδύνατον, δεδομένου ὅτι, πρὸ διμήνου – ἄκουσε! – ὁ κ. Ψάχος ὄλως ἀφιλοκερδῶς καὶ πατριωτικώτατα! (τώρα Σὺ γνωρίζεις τοῦ ἀνδρὸς τὰς ἀρετὰς καλλιώτερον ἐμοῦ) προσεφέρθη ἵνα τοῦ δῶση πρὸς ἐπανεκδοσὶν τὴν «Παρασημαντικὴν» του διορθωμένην τώρα πλέον καὶ βελτιωμένην· ἐπειδὴ δὲ θὰ ἐχρειαζόντο ἕξοδα διὰ τὴν ἐκτύπωσιν νέων πινάκων μουσικῶν, ὁ κ. Ψάχος θὰ τοῦ εἶδιδε περὶ τοὺς 2000 πινάκας ἵπου ἔχουσι μείνει ἀπὸ τὴν ἀ΄ ἐκδοσὶν ὅπως ὅμως κατάλαβα ὁ Ψάχος εἶδε τὸ χειρόγραφο μου εἰς χεῖρας τοῦ Παπαδοπούλου καὶ τὸν ἔπεισε ἵνα μὴ τὸ δημοσιεύσῃ ἵνα μὴ προφανῶς ἐπισκιασθῇ ἡ φήμη του. (Σημείωσε ὅμως ὅτι μέχρι τῆς στιγμῆς δὲν εἶδε τὸ φῶς τοῦ Ψάχου ἢ Παρασημαντικῆ).

Στην ίδια επιστολή, στο σημείο όπου ο Καράς περιέγραφε τα σχετικά της διάλεξης του Λ. Τάρδο,⁴⁹ υποφώσκει και πάλι μια αρνητική διάθεση προς το πρόσωπο του Ψάχου, την οποία ωστόσο δεν φανέρωνε στον ίδιο:

Ὁ Τάρδο λοιπὸν ἄρχισε τὰ ψέμματά του – ἦτον σημείωσε καὶ ὁ Ψάχος τὸν ὁποῖον ἐκάλεσα καὶ ἐκάθησε μαζί μου – ὅτε ὁ Ψάχος κουρδισμένος σηκώνεται καὶ πηγαίνει κοντὰ εἰς τὴν ἔδραν ὅπου ἴστατο καὶ ὁ Πεζόπουλος [...] Εἰς τὸ τέλος καὶ πρὶν ἢ ὁ Τάρδο κατέβῃ ἀπὸ τὴν σκηνήν, ὁ Πεζόπουλος ἀνεβαίνει εἰς τὸ βῆμα καὶ ἀρχίζει τοῦ Τάρδο τὸν ἀναβαλλόμενον ὅπου, οἱ μὲν ἐπεδοκίμαζον οἱ δὲ τούναντιον ὥστε ἐγινε πανδαιμόνιον – ὁ Ψάχος ἀπ' ἀρχῆς ἴστατο ὡς βαρυπενθοῦσα χήρα –.

Το ίδιο παρατηρεῖται και όταν διηγείται τα σχετικά της διάλεξης του Ψάχου:

Ἄς ἔλθωμε τώρα εἰς τὸν Ψάχο· ἔδωσε καὶ αὐτὸς πρὸ καιροῦ διάλεξιν [...] Δὲν μοῦ ἔστειλε οὔτε μίαν πρόσκλησιν ἐνῶ ἐγὼ τὸν ἐκάλεσα καὶ τοῦ ἔστειλα καὶ τὸ βιβλίον μου. Δὲν χωνεύει οὔτε ἐμὲ οὔτε τὸν Γεδεὼν καὶ δὲν μᾶς ἐχαιρέτισε κἂν εἰς τὴν διάλεξιν τοῦ Σαγκριώτη· ἐν τούτοις σήμερον τὴν πρῶϊαν τὸν συνήντησα καθ' ὁδὸν τὸν ἐκαλημέρισσα καὶ μ' ἐχαιρέτισε.

Κατόπιν ακολουθούν τα σχετικά με το παναρμόνιο, που αναφέρθηκαν παραπάνω, γεγονόςτα τα οποία εντείνουν εμφανώς τη σχέση Καρά – Ψάχου.

Αφού η Πάλμερ-Σικελιανού διέκοψε τις σχέσεις της με τον Ψάχο φαίνεται πως αναζήτησε νέο δάσκαλο βυζαντινής μουσικής στο πρόσωπο του Καρά. Αυτό επιβεβαιώνεται από τις σημειώσεις της στα τετράδια με βυζαντινή μουσική που εντοπίζονται στο αρχείο της: οι περισσότερες προέρχονται από τα μαθήματα του Ψάχου, ενώ υπάρχουν και μερικές από τα μαθήματα του Καρά.⁵⁰ Στήριζε επίσης τις

Ἐκδοσις δευτέρα ηπερηυξημένη μετὰ εκτενοῦς βιογραφίας καὶ εἰσαγωγῆς, συνταχθείσης ὑπὸ του επιμεληθέντος τὴν ἐκδοσὶν Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, καθηγητοῦ μουσικῆς, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήνα 1978, σ. λη'.

⁴⁹ Στο σημείο αυτό ας προστεθεῖ ὅτι στο αρχείο της Πάλμερ-Σικελιανού εντοπίστηκε μία επιστολή του Λ. Τάρδο, ιερομονάχου, με ημερομηνία 19 Ἀπριλίου 1932, για τὴν ὁποία μάλιστα ὑπάρχει ἀναφορὰ στο πρῶτο γράμμα του Καρά πρὸς τὴν Πάλμερ-Σικελιανού. Στὴν ἐπιστολή του, ὁ Τάρδο ζητᾷ ἀπὸ τὴν Πάλμερ-Σικελιανού να ευεργετήσῃ τὴ σχολὴ βυζαντινῆς μουσικῆς στὴ Ρώμη, ὅπου ὁ ἴδιος διατελοῦσε διευθυντής. Βλ. Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀρχεῖο Εὐας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 31, ἔγγραφο 29.

⁵⁰ Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀρχεῖο Εὐας Πάλμερ-Σικελιανού, φάκελος 26, ἔγγραφα 47, 50 καὶ 51-54. Αξίζει ἐδῶ να ἀναφερθοῦν καὶ τὰ ἔγγραφα 30-46 που βρίσκονται στὸν ἴδιο φάκελο· πρόκειται για ἀποσπάσματα μουσικῶν συνθέσεων για τραγωδίες, γραμμένα σε βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία. Οἱ παρτιτούρες αὐτές φέρουν τὸν γραφικὸ χαρακτήρα τῆς Πάλμερ-Σικελιανού, με ἐξαίρεση τὶς ὑπ' ἀριθμὸν 31 καὶ 32 που εἶναι γραμμένες ἀπὸ τὸν Ψάχο.

ενέργειες του Καρά.⁵¹ Ο Καράς θεωρούσε την Πάλμερ-Σικελιανού ειδήμονα των τεχνών, εκτιμούσε τις απόψεις της και αναζητούσε την υποστήριξή της, όπως φαίνεται από τις τέσσερις αυτές επιστολές του. Της απευθυνόταν πάντα με σεβασμό, ως να ομιλεί σε άτομο ανώτερο, χρησιμοποιώντας ωστόσο το δεύτερο ενικό πρόσωπο (θέτοντας βέβαια κεφαλαίο το πρώτο γράμμα των επιρρημάτων που αναφέρονταν σε εκείνη), ενώ για τον εαυτό του μεταχειριζόταν το πρώτο πληθυντικό:

[...] εἰς τὴν ἐνθύμησιν τῶν ἀδελφῶν καὶ συμμαχητῶν καὶ μάλιστα Σοῦ, ὧ ἀρίστη γυναικῶν, ἣτις ὡς ἄλλη γραφικὴ νεφέλη φωτίζει πάντοτε τὸν δρόμον πρὸς τὰς ὑψηλὰς κατευθύνσεις.

[...] γνωρίζω βεβαίως ὅτι πολῦτιμος Σοῦ εἶναι ὁ καιρὸς καὶ οὐχὶ ἄξιος ἴν' ἀναλίσκεται εἰς ἐπιστολῶν ἀναγνώσεις, ἀλλ' ἔπειτα πρέπει καὶ εἰς ἡμᾶς 'ν' ἀναγνωρίσης τὴν ἀδυναμίαν τοῦ 'να θέλωμεν ὅπως ἐπικοινωνῶμεν μετὰ Σοῦ, διότι 'μᾶς φαίνεται ὅτι Σὲ βλέπομεν ἐμπρὸς 'μας καὶ 'μᾶς ὁμιλεῖς, ἐμπρὸς 'μας καὶ 'μᾶς ἐνθαρρύνεις, ἐμπρὸς 'μας καὶ 'μᾶς σπρώχνεις πρὸς τοὺς ζωντανοὺς ἀνήφορους.

[...] ἀφ' ἧς ἀνεχώρησες καὶ ἐπὶ τι διάστημα μοῦ ἦτο ἀδύνατον 'να συνέλθω καὶ 'να ἐργασθῶ· ἀκόμη δὲν ἠθελον νὰ πιστεύω ὅτι πράγματι ἔφυγες ἀφ' ἡμῶν, ἴσως διότι καὶ ψυχὴ καὶ νοῦς εἶναι πάντα, πρὸς Σὲ ἐστραμμένα καὶ Σὲ ἀκολουθοῦν· οὕτω πνευματικῶς τοῦλάχιστον πιστεύω ὅτι εἴμεθα μαζί, ἀσχέτως πρὸς τὸ διάστημα τὸ ὁποῖον 'μᾶς χωρίζει.⁵²

[...] τὸ ξεύρεις πόσο βαθειὰ μέσ' τὴν ψυχὴ ὄλων μας εἶναι ῥιζωμένη ἢ εὐγένεια κί' ἢ καλωσύνη ἢ ἰδικὴ Σου. Ὅμως ἔτσι τὸ σκεπτόμεθα ὅλοι μας πὼς ὁ Θεὸς ἠθελε 'να 'μᾶς ἐπιφυλάξῃ αὐτὴ τὴ δοκιμασία, 'να Σὲ χάσωμε αὐτὸν τὸν καιρὸ 'που ἂν κί' πιστεύω 'να εἶναι 'λίγος γιὰ 'μας φαίνεται αἰῶνες ἀκριβῶς ἐπάνω 'που κί' 'μεῖς κί' ἢ πατρίδα 'μας Σὲ θέλει ἐδῶ. Ἄ! ἂς ἠξεύραμε πὼς εἶχες σκοπὸ 'να φύγῃς τόσον καιρὸ κί' πιστεύω 'να μὴ Σ' ἀφίναμε 'να φύγῃς. Παρακολουθοῦμε τὰ ἔργα Σου τὰ ἐν Ἀμερικῇ, μαθαίνομε ὅσο 'μποροῦμε ἂν κί' Σὺ δὲν ἀφίνεις 'να γνωσθῇ εἰς τὸ σύνολον ἢ ἐργασία Σου. Ἴσως κί' 'μεῖς 'ν' ἀξίζῃ 'να χαιρόμεθα ἀπὸ μακρὰ ὅ,τι οἱ εὐτυχεῖς Ἀμερικανοὶ βλέπουν ἔτσι κοντὰ μὲ τὰ 'μμάτια τους.⁵³

[...] δυστυχῶς ἡμεῖς δὲν εἴμεθα κοντὰ 'να Σοῦ 'ποῦμε δυὸ λόγια καὶ 'να κάνωμε κί' 'μεῖς ὅ,τι πρέπει εἰς τὴν γυναῖκα εἰς τὴν ὁποίαν ὀφείλομε τὸ πᾶν. Ἄς ἐλπίσωμε ὅμως ὅτι τὸ ἔτος 'που ἔρχεται, καὶ 'που εὐχόμεθα 'να Σὲ εὕρῃ ἐν ὑγείᾳ καὶ ψυχικῇ γαλήνῃ, θὰ 'μᾶς δικαιώσῃ τὰς ἐλπίδας καὶ θ' ἀξιωθοῦμε 'να Σὲ ὑποδεχθοῦμε ἐπιστρέφουσας ἐπ' ἀγαθῷ τῆς Ἑλλάδος τῆς ὁποίας τὰ πνευματικὰ παιδιὰ δυστυχῶς μετριοῦνται εἰς τὰ δάκτυλα κί' δὲν πρέπει 'να τὴν ἐγκαταλείπουν. Ἐλα Εὐᾶ, γύρισε 'πίσω, καὶ ἂν καμμιά φορὰ Σὲ στενοχωρήσαμε, εἰς τὸ ἐξῆς ὅλοι θὰ εἴμεθα καλοὶ καὶ θὰ Σὲ ἀγαποῦμε.⁵⁴

[...] Σὺ λοιπὸν 'που ἐγνώρισες τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν εἶπες καὶ σὲ 'μᾶς, Σὺ 'που ἐπάλαισες 'να στήσῃς τὴν ὁμορφιὰ γκρεμίζοντας τὸ ἔρεβος τῆς ἀσχήμιας, νομίζεις πὼς μπορεῖς τώρα 'να μένης μακρὰ 'πὸ τὸν ἀγῶνα, μὲ κίνδυνον 'να χάσῃς τὴν ὑγεία Σου, 'που χρειάζεται εἰς τὴν πατρίδα καὶ τὴν ὁποία ὑγεία δὲν ἔχεις δικαίωμα 'να παραμελήσῃς; Οἱ Ἕλληνες ὅσοι πιστεύομε ἀκόμη 'στὴν ἀποστολὴ τοῦ ἔθνους αὐτοῦ, Σὲ καλοῦμε 'να γυρίσῃς 'πίσω εἰς τὴν πατρίδα, ὅσο Σοῦ ἐπιτρέπει ἢ ὑγεία Σου τὸ ταχύτερον, κί' ὁ Θεὸς βοηθός.⁵⁵

⁵¹ Εκτός του ότι η Πάλμερ-Σικελιανού υπήρξε μέλος του συλλόγου του Καρά, το 1933 τον επέλεξε για να γράψει μουσική για το έργο του Σικελιανού *Διθύραμβος του Ρόδου*. Βλ. Διονυσόπουλος, ό.π.

⁵² Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.1.

⁵³ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.2.

⁵⁴ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.3.

⁵⁵ Βλ. Παράρτημα, ΣΚ.4.

Συμπεράσματα

Αδιαμφισβήτητα, η προσωπική αλληλογραφία επιφανών ατόμων μας πληροφορεί για διάφορα καίρια ζητήματα της ζωής τους, διατυπωμένα από τη δική τους σκοπιά. Εν προκειμένω, οι επιστολές του Καρά προς την Πάλμερ-Σικελιανού διαφωτίζουν τον βίο αμφοτέρων. Φυσικά, στα γραφόμενα του Καρά συναντάμε κι άλλα εξίσου ενδιαφέροντα σημεία, που ωστόσο δεν μπόρεσαν να αναπτυχθούν και να παρουσιαστούν εδώ, καθώς το παρόν μελέτημα θα ελάμβανε πολύ μεγαλύτερη έκταση. Ευελπιστούμε, ωστόσο, ότι τα ήδη σχολιασθέντα συμπλήρωσαν ικανοποιητικά τη μέχρι τώρα γνωστή βιογραφία του Καρά.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. Οι επιστολές του Σίμωνος Καρά⁵⁶

ΣΚ.1

Σεβαστή μου και αγαπητή μου Εύα.–

Ἄν και αἱ ἀσχολίαι τοῦ καθ' ἡμέραν βίου ἔχουσι καταστήσει τὴν ζωὴν μονότονον καὶ σχεδὸν καθεὶς τῶν σημερινῶν ἀνθρώπων ἀπορροφᾶται ἀπὸ τὰς βιωτικὰς μερίμνας, πλὴν ὁ γράφων οὐδ' ἐπὶ στιγμὴν ἔπαυσε μαχόμενος εἰς τὰς ἐπάλξεις, ὅπου θεῖα βουλῆ ἐτάχθη μαχόμενος τὸν ἱερὸν ἀγῶνα, οὐχὶ πλέον ὑπὲρ βωμῶν ἢ ἐστιῶν, ἀλλ' ὑπὲρ αὐτῆς τῆς ὑπάρξεως τῶν οὐσιωδῶν γνωρισμάτων καὶ κληροδοτημάτων – ὅ,τι ἐκ τῆς ἐλληνικῆς κληρονομίας τῶν μεγάλων ἰδεωδῶν μᾶς ἔχει μεταβιβασθῆ – τοῦ ἐλληνικοῦ τούτου ἔθνους, ἂν και ἐνίστε καὶ οἱ ἀγῶνες ἐπιφέρουσι καὶ φθορὰν καὶ κινδύνους καὶ ταλαιπωρίας, οὐκ ὀλίγας δὲ καὶ πικρίας ἐκ μέρους καὶ φίλων καὶ συμμαχητῶν πολλακίς.–

Ἄλλ' ἐὰν εἰς τοὺς ἀγῶνας δὲν ὑπάρχει ὀλιγωρία, ὅμως οὐδὲ εἰς τὴν ἐνθύμησιν τῶν ἀδελφῶν καὶ συμμαχητῶν καὶ μάλιστα Σοῦ, ὧ ἀρίστη γυναικῶν, ἥτις ὡς ἄλλη γραφικὴ νεφέλη φωτίζεις πάντοτε τὸν δρόμον πρὸς τὰς ὑψηλὰς κατευθύνσεις· καὶ πῶς ἄλλωστε ἦτο δυνατόν 'να ζῶμεν χωρὶς τὴν ἐνθύμησίν Σου ἀφοῦ μάλιστα δὲν εἶχομεν πληροφορηθῆ τὰ κατὰ Σέ.

Ποσάκις εἰς τὴν πτωχὴν μας συντροφίαν δὲν ἐφέραμεν τὸν λόγον περὶ Σέ καὶ ποσάκις πάλιν δὲν ἤρχισα 'να Σοῦ γράψω δύο ἔστω λόγια, μὰ ἢ δὲν εἶχον τὴν διεύθυνσίν Σου, ἢ ἐπερίμενα κάτι εὐχάριστον 'να Σοῦ ἀναγγείλω, ἢ ἐπὶ τέλους ἠτόνουν καὶ 'να Σοῦ γράψω, καταβεβλημένος ἀπὸ τοῦ κόσμου τὰς κακίας 'ποῦ ὅπως Σοῦ εἶπον, κάποτε μᾶς πληγώνουν εἰς τὸ πέρασμα τοῦ βίου αὐτοῦ.

Ἄλλ' ἐπὶ τέλους ἰδοὺ τώρα ἔστω καὶ ἀργὰ κάπως, ἐκκληρῶ χρέος ἱερὸν, καὶ γνωρίζω βεβαίως ὅτι πολῦτιμος Σοῦ εἶναι ὁ καιρὸς καὶ οὐχὶ ἄξιος ἵν' ἀναλίσκεται εἰς ἐπιστολῶν ἀναγνώσεις, ἀλλ' ἔπειτα πρέπει καὶ εἰς ἡμᾶς 'ν' ἀναγνωρίσης τὴν ἀδυναμίαν τοῦ 'να θέλωμεν ὅπως ἐπικοινωνῶμεν μετὰ Σοῦ, διότι 'μᾶς φαίνεται ὅτι Σέ βλέπομεν ἐμπρὸς 'μας καὶ 'μᾶς ὀμιλεῖς, ἐμπρὸς 'μας καὶ 'μᾶς ἐνθαρρύνεις, ἐμπρὸς 'μας καὶ 'μᾶς σπρώχνεις πρὸς τοὺς ζωντανούς ἀνήφορους.–

Εἶναι τᾶχα ἵν' ἀμφιβάλλωμεν καὶ ἡμεῖς ὅτι πάντοτε μὲ τὴν οἰκίαν εἰς Σέ καλωσύνην, 'μᾶς ἐνθυμεῖσαι; πῶς εἶναι δυνατόν, ἀφοῦ πρὸ ὀλίγου μόλις εἶδομεν – μέσῳ τῆς ἀγαπητῆς Ἀλέκας – τὰ πεφιλημένα γράμματά Σου, εἰς τὰ ὅποια 'μᾶς ἀνήγγελες τὴν ἀποστολὴν τοῦ ὄργανου Σοῦ – ὅπερ καὶ παρελάβομεν ἤδη – δεῖγμα μεγάλης πρὸς ἡμᾶς συμπαθείας, ἥτις δὲν γνωρίζω ἐὰν θὰ ἔχη καὶ ἀνταξίαν ἐκ μέρους 'μᾶς ἐπίδοσιν εἰς τὴν κοινὴν προσπάθειάν 'μας τὴν ἱεράν, δεδομένου ὅτι ἡμεῖς εἴμεθα μικροὶ καὶ ἀσθενεῖς, καὶ μόνον χάρις εἰς τὴν βοήθειαν τοῦ Θεοῦ καὶ τὴν θαλπωρὴν τῆς ἀγάπης τῶν φίλων ἀδελφῶν, ὧν Σὺ ὑπάρχεις πρώτη καὶ μεγάλη, κατορθώσαμέν τι μέχρι τῆς στιγμῆς, πλὴν οὐχὶ καὶ τόσον ἄξιον λόγου·

καὶ ἰδοῦ:

⁵⁶ Ελάχιστα (απαντώντα στις εφεξής δημοσιευόμενες επιστολές) ορθογραφικά λάθη, αφορώντα κυρίως τη στίξη των κειμένων, διορθώθηκαν σιωπηρά· πάντως, διατηρήθηκε παντού η ιστορική ορθογραφία.

Ἄφ' ἧς ἀνεχώρησες καὶ ἐπὶ τι διάστημα μοῦ ἦτο ἀδύνατον 'να συνέλθω καὶ 'να ἐργασθῶ· ἀκόμη δὲν ἠθέλον νὰ πιστεύω ὅτι πράγματι ἔφυγες ἀφ' ἡμῶν, ἴσως διότι καὶ ψυχὴ καὶ νοῦς εἶναι πάντα, πρὸς Σὲ ἐστραμμένα καὶ Σὲ ἀκολουθοῦν· οὕτω πνευματικῶς τούλάχιστον πιστεύω ὅτι εἴμεθα μαζί, ἀσχέτως πρὸς τὸ διάστημα τὸ ὁποῖον 'μας χωρίζει.

Ἔπειτ' ἀπὸ ὀλίγας ἡμέρας ἀνεχώρησα διὰ τὴν Πεντέλην ὅπου ἔμεννα μέχρι τῆς 15^{ης} Ὀκτωβρίου· ἐκεῖ συνεχίζων τὴν μελέτην μου κάτω ἀπὸ τὰ πεῦκα, ἔγραψα ἀρκετὴν μουσικὴν – ἴδια τὰ πρὸ τοῦ ἀποστόλου προκείμενα πρὸς συμπλήρωσιν οὕτω τῆς λειτουργίας 'που ἤρχισα πρὸ διετίας – ἔπειτα ἀσχολούμενος μὲ τὸ θεωρητικὸν μέρος τῆς Μουσικῆς, ἤρχισα, μὲ βάσιν πλέον οὐχὶ τὸν μακαρίτην κύρ Χρῦσανθον ἀλλὰ τοὺς παλαιοὺς ἀρμονικοὺς – Ἀριστόξενον-Κοῖντιλιανὸν κ.τ.λ. (καὶ μὲ τὴν βοήθειαν ἐννοεῖται καὶ ὄλων τῶν βυζαντινῶν συγγραφῶν), 'να καταστρώσω τὴν ὑλὴν δι' ἓν θεωρητικὸν σύγγραμμα, μέλλον 'να περιλάβῃ, οὐχὶ τώρα πλέον τὴν μουσικὴν ὑπὸ τὴν στενὴν, ἀλλ' ὑπὸ τὴν εὐρείαν ἔννοιαν, ἥτοι τὰς μουσικὰς ἢ πρακτικὰς καλουμένας τέχνας – Μουσικὴν φωνητικὴν ἢ ὀργανικὴν, Ῥυθμικὴν-Ὀρχηστικὴν, Μετρικὴν-Ποιητικὴν, καὶ Μιμικὴν ἢ Ὑποκριτικὴν – φαντάζεσαι δέ, ὅτι τὸ ἔργον τοῦτο, δὲν εἶναι ἴδιον ἐμοῦ μόνου, ἀλλ' ὁμάδος εὐσυνειδητῶν καὶ ἐργατικῶν ἐπιστημόνων καὶ καλλιτεχνῶν οἵτινες θὰ θελήσωσί ποτε, παραμερίζοντες τὴν κατέχουσιν τοὺς ἐπιστημονικοὺς 'μας κύκλους ῥαθυμίαν καὶ ὑποβλεπτικότητα, 'να συνεργασθῶσι, μὲ βάσιν ἐννοεῖται καὶ τὴν καλὴν πίστιν – πρᾶγμα σπάνιον συνήθως –, ἐπὶ καθαρῶς ἑλληνικοῦ ἐπιπέδου καλλιτεχνικῶν μελετῶν καὶ ἐρευνῶν, καὶ ὀρθώσωσιν οὕτω τὸ μέγα συγγραφικὸν οἰκοδόμημα 'που φαντάζομαι μὲν, πλὴν δὲν ἐξαρτᾶται ἀπ' ἐμοῦ μόνον 'να γίνῃ, καὶ χωρὶς τοῦ ὁποῖου, ἀδύνατος ἔσται ἡ ἐν τῇ ἐφαρμογῇ διδασκαλία καὶ πρόοδος οἰασθήποτε τῶν συγγενῶν τούτων τεχνῶν, πολὺ δὲ περισσότερον ἢ παραγωγὴ ἀποτελέσματός τινος ὁμοιογενοῦς καὶ βιωσίμου.

Πρὶν ἢ φύγω διὰ τὴν ἐξοχὴν, ἔστειλα εἰς τὸν κ. Ἀραβαντινὸν τὴν μελέτην ἐκείνην 'που εἶδες πρὶν φύγῃς, περὶ τῆς παλαιᾶς μουσικῆς γραφῆς· πλὴν ἀφοῦ ἔμεινεν ἐκεῖ ἐπὶ 20ήμερον σχεδόν, μοὶ ἐπεστράφη μὲ τὴν πληροφορίαν ὅτι, ἦτο ἀδύνατον 'να δημοσιευθῇ, διότι αἱ τσιγκογραφίαι τῶν μουσικῶν πινάκων δὲν ἦτο δυνατόν 'να χωρέσουν εἰς τὰς 2 στήλας τοῦ «λαϊκοῦ πανεπιστημίου» τῆς ἐφημερίδος.

Χιλίας φοράς καταβὰς ἀπὸ τὴν Πεντέλην, στέλλω τέλος τὴν μελέτην μὲ τοὺς πίνακας εἰς τὸν κ. Ἰωσήφ Παπαδόπουλον, τῶν Μουσικῶν Χρονικῶν, ἵνα τὴν δημοσιεύσῃ ἐκεῖ κατ' ἀρχὰς μοῦ παρήγγειλε 'να κατέβω τὸ ταχύτερον ἀπὸ τὴν ἐξοχὴν διὰ 'να σκεφθῶμεν πῶς θὰ ἐδημοσιεύετο ἡ μελέτη τὴν ὁποῖαν εὗρισκε «πολὺ ἐνδιαφέρουσαν»· μετὰ 5 ἡμέρας τὸν συνήντησα· ἀλλ' αἴφνης μοῦ εἶπεν ὅτι τὸ πρᾶγμα καθίστατο ἀδύνατον, δεδομένου ὅτι, πρὸ διμήνου – ἄκουσε! – ὁ κ. Ψάχος ὄλως ἀφιλοκερδῶς καὶ πατριωτικώτατα! (τώρα Σὺ γνωρίζεις τοῦ ἀνδρὸς τὰς ἀρετὰς καλλιώτερον ἐμοῦ) προσεφέρθη 'να τοῦ δώσῃ πρὸς ἐπανεκδόσιν τὴν «Παρασημαντικὴν» του διορθωμένην τώρα πλέον καὶ βελτιωμένην· ἐπειδὴ δὲ θὰ ἐχρειάζοντο ἔξοδα διὰ τὴν ἐκτύπωσιν νέων πινάκων μουσικῶν, ὁ κ. Ψάχος θὰ τοῦ ἔδιδε περὶ τοὺς 2000 πίνακας 'που ἔχουσι μείνει ἀπὸ τὴν ἀ' ἐκδόσιν· ὅπως ὅμως κατάλαβα ὁ Ψάχος εἶδε τὸ χειρόγραφόν μου εἰς χεῖρας τοῦ Παπαδοπούλου καὶ τὸν ἔπεισε 'να μὴ τὸ δημοσιεύσῃ ἵνα μὴ προφανῶς ἐπισκιασθῇ ἡ φήμη του. (Σημείωσε ὅμως ὅτι μέχρι τῆς στιγμῆς δὲν εἶδε τὸ φῶς τοῦ Ψάχου ἢ Παρασημαντικῆ).

Τώρα τί νὰ κάνω; εἶχα τόσο ταλαιπωρηθεῖ μὲ τὸ ἀνέβα κατέβα εἰς Πεντέλην τόσον εἶχα συρθῆ ἐδῶ καὶ ἐκεῖ παρακαλῶν ἔπειτα δὲ ἦτο καὶ ζήτημα τιμῆς δι' ἐμὲ ἢ δημοσίευσίς του μὴ 'που εἶχε δημιουργηθῆ ἐδῶ τόσος θόρυβος. Ἔτσι μαζεύοντας κάτι χρήματα 'ποῦ μοῦ χρεωστοῦσαν ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, καὶ δανειζόμενος ἀπὸ τοὺς δικούς μου ὅ,τι ὑπελείπετο, τὸ ἐτύπωσα ὁ ἴδιος καὶ τὸ ἐξέδωσα τὴν 25^{ην} Ὀκτωβρίου π. ἔ. Ἐστοίχισε δρχ. 11600 περίπου τὰ 2000 σώματα καὶ μέχρι τῆς στιγμῆς ἔχω εἰσπράξει μόνον 500 δραχμὰς καὶ χρεωστῶ ἐδῶ καὶ ἐκεῖ· ἀλλὰ ἂν θέλῃ ὁ Θεὸς σιγὰ σιγὰ θὰ τὰ δώσω τὰ χρήματα· μὴν φορὰ τὸ καθῆκόν μου ἀπὸ τῆς πλευρᾶς αὐτῆς τὸ ἔκαμα.

Τὴν 28^{ην} Ὀκτωβρίου Σάββατο βράδυ εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Παρνασσοῦ, ὁ Κρυπτοφερίτης μοναχὸς Λαυρ. Τάρδο, ὅστις Σοῦ εἶχε στείλει γράμμα ἄλλοτε, ἔδωκε διάλεξιν περὶ τῆς παλαιᾶς γραφῆς καὶ ὑπεστήριξε τὰ γνωστὰ ψέμματα τῶν βυζαντινολόγων τῆς δύσεως.–

Ἐέχασα 'να σοῦ πῶ ὅτι ὁ Τάρδο αὐτὸς μαζί μὲ τὸν ἠγούμενον τῆς μονῆς του Ἰσίδωρον Κρόκη, εἶχαν ἔλθει – ὀλίγας ἡμέρας μετὰ τὴν ἀναχώρησίν σου – εἰς τὸ σπίτι μου καὶ τὰ εἶπαμε ἕνα χεράκι. Ἄλλ' ἄς ἔλθωμεν εἰς τὴν διάλεξίν του τοῦ Παρνασσοῦ.

Τὴν διάλεξιν ὀργάνωσεν ἡ Ἐταιρία Βυζαντινῶν Σπουδῶν. Τὸ ἐρμαφρόδιτον αὐτὸ σωματεῖον ἔχει μέτρον ἀνευλικρινεῖς μεθόδους ἐρευνᾶ τάχα τὰ βυζαντινὰ πράγματα καὶ ἔχει τὸ μόνο ἔχει κατορθώσει εἶναι ἵνα μᾶς γελοιοποιῇ τὰ ἐθνικά μας γνωρίσματα καὶ δὴ τὴν μουσικὴν πότε μὲ διαλέξεις τοῦ Παπαδημητρίου καὶ πότε τοῦ Σταματιάδη – τὸν ξεύρεις αὐτὸν τὸν ἐναρμονιστὴ κανταδοποιὸ ἀπὸ τὴν Πόλι – καὶ πότε τοῦ Τάρδο, καὶ δὲν ἠξεύρω τίνος ἄλλου.

Ὁ Τάρδο λοιπὸν ἄρχισε τὰ ψέμματά του – ἦτον σημειώσε καὶ ὁ Ψάχος τὸν ὁποῖον ἐκάλεσα καὶ ἐκάθησε μαζί μου – ὅτε ὁ Ψάχος κουρδισμένος σηκώνεται καὶ πηγαίνει κοντὰ εἰς τὴν ἔδραν ὅπου ἴστατο καὶ ὁ Πεζόπουλος. Ὁ Τάρδο μετὰ τὴν ὁμιλίαν του ἀναβαίνει εἰς τὴν σκηνὴν καὶ διευθύνει ἀπ' ἐκεῖ ἕνα χορὸν ἀπὸ μαθητὰς τοῦ Παπαδημητρίου ὅπου ἔψαλλε κάτι βυζαντινά! ὁ Θεὸς ἵνα τὰ κάνῃ· οὔτε φράγγικα δὲν ἦσαν, εἰς κλίμακα τοῦ πιάνου καὶ ἀρμονίες κἀντου γρηγοριανοῦ.

Εἰς τὸ τέλος καὶ πρὶν ἢ ὁ Τάρδο κατέβη ἀπὸ τὴν σκηνὴν, ὁ Πεζόπουλος ἀνεβαίνει εἰς τὸ βῆμα καὶ ἀρχίζει τοῦ Τάρδο τὸν ἀναβαλλόμενον ὅπου, οἱ μὲν ἐπεδοκίμαζον οἱ δὲ τούναντιόν ὥστε ἐγένετο πανδαιμόνιον – ὁ Ψάχος ἀπ' ἀρχῆς ἴστατο ὡς βαρυπενθοῦσα χήρα –.

Ἀπὸ μὲν ἀληθείας τὸ πρᾶγμα ἦτο δίκαιον ἀπὸ δὲ συμπεριφορᾶς πρὸς ξένον, ἦτο ἄθλιον.

Ἐγὼ βλέπων τὸν Τάρδο κολλημένον ἐκεῖ εἰς τὸ ἄκρον τῆς σκηνῆς, προχωρῶ λέγω δύο τρία λόγια στὸν Πεζόπουλο, ἔβγαίνω εἰς τὸν διάδρομον καὶ πηγαίνω παίρνω ἀπὸ τὸ χεῖρ τὸν Τάρδο, τὸν καθησυχάζω καὶ τὸν ὀδηγῶ εἰς τὸ καμαράκι τὸ ὀπισθεν τῆς σκηνῆς. Ἐπειτα ἔφυγα καὶ ἔμαθα ὅτι τοῦ Πεζοπούλου τοῦ ἔσβυσαν τὰ φῶτα τῆς αἰθούσης καὶ οὕτω ἔληξεν ἡ ὀργανωμένη αὕτη ἐκ τῶν προτέρων σκηνῆ.

Ὁ Τάρδο μετὰ διήμερον ἦτοι τὴν Δευτέραν 30 Ὀκτωβρίου ἀνεχώρησεν εἰς Ἰταλίαν.

Ἐκεῖνο τὸ βράδυ ἐκυκλοφόρησα καὶ ἐγὼ τὸ βιβλιαράκι μου ἔπειτα εἰς γνωστοὺς καὶ ἀγνώστους πλὴν κανεὶς τους – δηλ. τοὺς γράφοντας – δὲν ἔγραψε πούθενά δύο λόγια.

Τὴν 13^{ην} Νοεμβρίου ἔδωσα εἰς τὴν αἴθουσαν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρίας καὶ διὰ λογαριασμὸν τοῦ Συλλόγου μας, διάλεξιν περὶ τῆς παλαιᾶς γραφῆς εἰς τὴν ὁποίαν ἦτο μεγάλη κοσμοσυρροή. Εἰς αὐτὴν μόνον ὁ Τραπεζοῦντος ἦλθεν, ἐκ τῶν Μητροπολιτῶν καὶ οὐδεὶς ἕτερος ἐκ τῶν ἰδικῶν μας· ἐπίσης ὁ Ἐπίσκοπος τῶν Καθολικῶν Φιλιππούσης μετὰ καὶ πολλῶν οὐνιτῶν. Ἐννοεῖται ὅτι μ' ὄλον τοῦτο, καὶ ἐντὸς τῶν ὁρίων πάντοτε τῆς εὐπρεπείας, τὰ ἔψαλα τοῦ Τάρδο καὶ λοιπῶν.

Εἰς τὸ τέλος ἡ Χορωδία μας, ἔψαλλε διάφορα παλαιὰ μέλη τῶν ὁποίων πρόγραμμα σοῦ ἀποστέλλω. Εἰς τὴν διάλεξιν ἐκείνην δὲν ἦλθε οὔτε ὁ Ὑπουργὸς τῆς Παιδείας – ὑπὸ παραίτησιν διατελών – οὔτε ὁ κ. Μακρόπουλος ὅστις τὸν Ὀκτώβριον εἰς τὸν Ἀραβαντινὸ μὲ εἶπε καὶ τεμπέλη! κατόπιν εἰσηγήσεως τῆς ὑπηρεσίας του – διότι, παρὰ τὴν ἀντίδρασιν τῆς ἐπιτήρας μὲ ἀδειαν εἰς τὴν ἐξοχὴν – καὶ μὲ μετέθεσεν ἀπὸ τὸ ταμεῖο θυμ. πολέμων εἰς τὴν Ἐπιτροπὴν Κρατικῶν Προμηθειῶν ὅπου καὶ ἐργάζομαι ἤδη καὶ ἔτσι ἔχασα 550 δρχ. μηνιαίως. Ἄλλ' ἄς εἶναι· σὲ παρακαλῶ μὴ κάμης λόγο εἰς τὸν κ. Ἀραβαντινὸ· δὲν ἀξίζει.

Μετὰ τὴν διάλεξίν μου ἐκείνην 6 ἡμέρες, ἐδόθη διάλεξις τοῦ ἐκ τῶν μελῶν τοῦ Συλλόγου μας Γυμνασιάρχου κ. Ἐμμ. Σαγκριώτη, παλαιοῦ μου διδασκάλου – διὰ λογαριασμὸν τοῦ Συλλόγου τῶν Μεσαιωνικῶν Γραμμάτων – περὶ τοῦ χοροῦ «ἀγεράνου» τῆς Πάρου. Ἡ Χορωδία μας, μικτὴ, ἐνισχυμένη μὲ κορίτσια ἐκ Πάρου καὶ ἐντεῦθεν (τὰ κορίτσια αὐτὰ τῶρα μαθαίνουν μουσικὴ καὶ μιὰ ἡμέρα ἐλπίζω κάτι ἵνα γίνῃ) ἐτραγούδησε δημοτικὰ τραγούδια τῆς Πάρου. Ἡ ἐκτέλεσις ἦτο θαυμαστή· καὶ ἡ συρροὴ τοῦ κόσμου ἔτι μεγαλυτέρα· οὐδεὶς δι' ἀμφοτέρας τὰς διαλέξεις ἔγραψέ τι, εἰ μὴ μόνον ὁ καὶ μὲν ὁ Φωκίων Πανᾶς – ὁ παλαίμαχος ποιητὴς – μερικὰ ἐμπνευσμένα λόγια εἰς τὴν ἔσπερινήν· σοῦ τὰ στέλλω.

Αὐτὲς ἡ δύο ἐμφανίσεις τῆς Χορωδίας μας μὲ ἐκκλησιαστικὰ καὶ δημώδη ἄσματα μᾶς ἐσήκωσαν πολὺ τὸν καιρὸν αὐτόν· ἡ δουλειὰ μᾶς ἐκέρδισεν ἠθικῶς καὶ ἔτσι τῶρα ἤρχισαν νέοι μαθηταὶ καμμιὰ εἰκοσαριά· ἐνεγράφησαν νέα μέλη εἰς τὸν Σύλλογον μετὰ τῶν ὁποίων ὁ κ. Θάνος μὲ τὴν ἀδελφὴν του τὴν κυρίαν Μαρίκαν, ἡ Κούλα, ἡ Πόλυ, ἡ Ἀλέκα, ἡ κα Μερλιέ καὶ ἄλλοι πολλοί. Σιγὰ σιγὰ λαμβάνει ἡ ἰδέα αὕτη σάρκα καὶ ὀστά. Τρέχω, παρακαλῶ, ἱκετεύω. Προχθὲς εἶδα καὶ τὴν Κυρίαν Χατζημιχάλη – ἐνεργεῖ ὥστε τὸ μάθημά μου ἵνα εἰσαχθῇ εἰς τὴν Βιοτεχνικὴν Σχολήν – εἰς ὄλους παρακαλῶ ἵνα μοῦ στείλουν ἔστω καὶ ἕνα μαθητὴν ἵνα μοῦ ἐγγράψουν καὶ ἔν μέλος εἰς τὸν Σύλλογον· τί νὰ γίνῃ; οἱ καιροὶ εἶναι δύσκολοι· στερούμεθα καὶ τοῦ τελευταίου ὀβολοῦ (ὅπως σοῦ γράφω πάρα κάτω ἐφύγαμε καὶ ἀπὸ τὸν Ἁγ. Νικόλαο καὶ ἐχάσαμε καὶ ἐκεῖθεν τὰς 1000 δρχ.). Πλὴν αἰσιοδοξῶ ἀπολύτως καὶ θέλω τὴν αἰσιοδοξίαν μου αὐτὴν ἵνα σοῦ

την μεταβιβάσω διότι προσεχῶς λίαν ἄρχεται ἡ ἀπὸ κοινοῦ συντονισμένη δρᾶσις ἡμῶν τῆς ὁποίας βλέπω ἤδη τὰ ἀποτελέσματα λίαν εὐχάριστα. Θὰ συνεχίσω παρακάτω τὰς σκέψεις μου.

Μ' ὄλον τοῦτο ἀρχίσαμε 'να κάμωμε καὶ μία ὀρχήστρα. Οἱ διδάσκαλοι φυσικὰ δὲν νοιώθουν ἀπὸ Ἑλληνικὴν Μουσικὴν, ἀλλ' οἱ μαθηταὶ ὑποχρεοῦνται πλὴν τοῦ ὄργανου 'να μάθουν καὶ Ἑλληνικὴν Μουσικὴν καὶ κάτι θὰ γίνῃ· δι' ἐμὲ ἦτο εὐκαιρία 'να μελετήσω εἰς τὴν πράξιν τὸ κάθε ὄργανο ἴσως δὲ ἀρχίσω μετ' ὀλίγας ἡμέρας 'να μελετῶ τὰ τῆς ὀρχήστρας μετὸν κ. Εὐαγγελάτο ἢ ἄλλον τινά.

Ἐν τῷ μεταξύ καὶ κατόπιν διαφόρων ἐνεργειῶν – ἔτρεξεν εἰς τοῦτο καὶ ἡ Ἀλέκα καὶ ἡ Ἄγνη Στουδίτη – ἐξετελώνισα τὸ ἀρμόνιο καὶ τὸ φέραμε 'στὸ σπίτι μου. Σχεδὸν ἔφθασε καλά. Ἐκαμα αἴτησιν ἐκ μέρους τοῦ Συλλόγου μας εἰς τὸ Ὑπουργεῖον τῶν Οἰκονομικῶν καὶ ἔτσι μᾶς ἔδωσαν ἀτέλειαν. Ἐπληρώσαμε μόνον κάτι ἄλλους φόρους. Ὅταν τὸ ἔφεραν εἶχαν μετατοπισθῆ ὅλα τὰ ἔμβολα τοῦ clavier καὶ δὲν ἐκινεῖτο κανὲν ἀπὸ τὰ πλῆκτρα. Μάστορης κανεὶς δὲν ὑπῆρχε νὰ τὸ διορθώσῃ· ἕνας Γερμανὸς 'ποῦ θὰ ἤρχετο 'να τοποθετήσῃ τὸ νέο ἀρμόνιο τῆς Γερμανικῆς Ἐκκλησίας 'ποῦ ἐκτίσθη ἀπέναντί μας, μόλις τώρα ἦλθε (μάλιστα εἶναι ὁ ἴδιος 'ποῦ ἔφτιαξε τὸ ἰδικό σου εἰς τὸ Ὅττιγγεν τῆς Γερμανίας, ἦλθε στὸ σπίτι καὶ τὸ εἶδε καὶ πρὶν φύγῃ θὰ τὸ διορθώσῃ ἂν ἔχη κάτι), καὶ ἔτσι ἠναγκάσθη 'να τὸ λύσω ὁ ἴδιος δύο φορὰς καὶ νὰ τὸ διορθώσω. Εἰς ὅποιον τὸ λέγω δὲν τὸ πιστεῦει.

Ἄς ἔλθωμε τώρα εἰς τὸν Ψάχο· ἔδωσε καὶ αὐτὸς πρὸ καιροῦ διάλεξιν εἰς τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἐταιρίαν, τοῦ Παπαδοπούλου τῶν Μουσ. Χρονικῶν χορηγοῦντος – ὁ Παρνασσὸς δὲν τοῦ ἐδόθη – περὶ τῆς παλαιᾶς γραφῆς· ἦσαν ἐν ὄλῳ περὶ τοὺς 100 ἄνθρωποι. Δὲν μοῦ ἔστειλε οὔτε μίαν πρόσκλησιν ἐνῶ ἐγὼ τὸν ἐκάλεσα καὶ τοῦ ἔστειλα καὶ τὸ βιβλίό μου. Δὲν χωνεῖ οὔτε ἐμὲ οὔτε τὸν Γεδεὼν καὶ δὲν μᾶς ἐχαιρέτισε κἂν εἰς τὴν διάλεξιν τοῦ Σαγκριώτη· ἐν τούτοις σήμερον τὴν πρωΐαν τὸν συνήντησα καθ' ὁδόν· τὸν ἐκαλημέρισα καὶ μ' ἐχαιρέτισε.

Τὸ βιβλίό μου ἔστειλα εἰς τοὺς Κρυπτοφερίτας οἵτινες ἀπήντησαν εὐχαριστοῦντες, εἰς τὴν Μαρτινὸ καὶ εἰς τὸν Μπομποβύ. Ἐπίσης τὸ στέλλω εἰς τὰ διάφορα Πατριαρχεῖα καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος.

Εἶδα πρὸ καιροῦ τὸν κ. Ἄγγελο εἶναι καλά· μένει νομίζω τώρα εἰς τὴν Σαλαμίνα ἐκεῖ πρὸς τὴν Φανερωμένην ὡς μοῦ εἶπεν ὁ Ζορμαλιᾶς πρὸ τινος. Εἶδα ἐπίσης τὸν Γλαῦκο καὶ μοῦ εἶπε τὰ κατὰ Σέ. Εἶναι καλὰ μὲ τὴν οἰκογένειάν του.

Ἄλλο νεώτερον εἶναι ἡ ἔλευσις ἐνταῦθα τοῦ Ἰταλοῦ Ρομανιόλι τὸν ὁποῖον οὔτε εἶδον οὔτε ἤκουσα ὁμιλοῦντα περὶ Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ θεάτρου καὶ εὐρίσκοντα τὸν Δώριον ἦχον εἰς τὴν καντάδα του: «Τὸ γελεκάκι 'ποῦ φορεῖς ἐγὼ 'στόχω ραμμένο» 'ποῦ ἦτο πρὸ τινος τῆς μόδας. Χίλιες δυὸ ἀνοησίαι καὶ τὰ ζῶα τὰ ἐδώ, διδάσκαλοι καὶ τεχνῖται ἐθαύμαζον κεκηνότα, καὶ ἔλεγαν καὶ ἔγραφαν. Ἐ λοιπόν! ὁ Ρομανιόλης ἔτυχε καὶ παρασήμου ἀπὸ τὴν Ἑλλ. Κυβέρνησιν διὰ τὰς ἀνοησίας του.

Ἐτερον ὅτι τελευταίως εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον δὲν τὰ 'πηγαίναμε καλά. Ἡ ἀχαριστία τῶν ἰθυνόντων τὰ τοῦ Ναοῦ ἦτο πρόδηλος· οὔτε ἕνα «εὐχαριστῶ» δὲν εἶπόν ποτε 'ποῦ μᾶς εἶχαν σκλάβους διὰ 750 δραχμὰς τὸν μῆνα. Ἄλλ' ἐκτὸς τούτου: τὴν παραμονὴν τῶν Χριστουγέννων ἦλθε – διὰ κάποιο μνημόσυνο – εἰς τὴν Ἐκκλησίαν καὶ ὁ Μητροπολίτης Ἀθηνῶν ὅστις ἀνεγνώρισε μὲν τὴν βυζαντινότητα τοῦ μέλους, πλὴν διέταξε – τοὺς ὑπαλλήλους του ἐννοεῖται, ὄχι ἡμᾶς – τοῦτο 'να παραλειφθῆ, ἐκεῖνο δὲν χρειάζεται ἀπὸ τὰ παλαιά, οἱ χοροὶ 'να ὑπάγουν εἰς τοὺς τοίχους τοῦ ναοῦ ἐκ τῆς θέσεως εἰς τὴν ὁποίαν εὐρίσκοντο κ.τ.λ.: οὕτω καὶ ἐγένετο τὴν Κυριακὴν 31^η Δεκεμβρίου ὅπου ἐγὼ ὡς εἶδον τὴν ἀλλαγὴν τῆς θέσεως τῶν χορῶν καὶ ἀντελήφθη τὸ Χρυσοστόμου καὶ τῆς παρέας του τὰ σχέδια, ἀπεχώρησα τοῦ ναοῦ παραιτηθεὶς ἀμέσως, χωρὶς 'να λάβω μέρος εἰς τὰς ἀκολουθίας μετὸ σύστημα 'που ἠθελαν αὐτοί. Ἐννοεῖται ὅτι ἔστειλα σχετικὴν ἐπιστολὴν εἰς τὴν κυρίαν Τζηροῦ. Μὴ ξεχνᾶς ὅτι οἱ ἄνθρωποι τῆς Ἐπισκοπῆς Ἀθηνῶν μᾶς πολεμοῦν πάντοτε καὶ ὅτι ἐματαίωσαν οἱ ἴδιοι περίσου ἀκόμη τὸ ἐκ 10.000 δρχ. βραβεῖον τοῦ διαγωνισμοῦ τῆς Ἐταιρίας Φιλοτέχνων.

Τὶ νὰ γίνῃ; οὕτω ἐφέτος πλὴν τῶν 550 δρχ. τοῦ ταμείου θυμάτων πολέμου, ἐχάσαμε καὶ τὰς 800 τῆς Ἐκκλησίας ἅτινα διετίθεντο διὰ τὸν σκοπὸν μας.

Ὅμως ἐβαστήξαμεν τὴν ἀξιοπρέπειάν μας καὶ ἐδώσαμεν ἐν ἠθικὸν ράπισμα εἰς κάθε ποταπὸν ὅστις ἠθέλησε 'να ρυπάνῃ τὴν προσπάθειάν μας. Ἦδη μένομεν χωρὶς ἐκκλησίαν καὶ δὲν ἔχουμε ποῦ νὰ ἐκκλησιασθοῦμε· παντοῦ ξεχαρβάλωμα. Μᾶς ζητοῦν ἐδῶ καὶ ἐκεῖ πλὴν δὲν ἀποφασίζω ἀφοῦ θὰ εὐρεθῶ ἀντιμέτωπος καὶ πάλιν πρὸς τοὺς ἐν τῇ Μητροπόλει. Ἐννοεῖται ὅτι

τοὺς περιεποιήθην εἰς τὸν πρόλογον τοῦ βιβλίου μου καὶ θέλω τοὺς περιποιηθῶ εἰς προσεχεῖς ὁμιλίας καὶ συγγραφάς μου.

ὦ! εἶθε 'ν' ἀποκτήσωμεν, ὁμοῦ μὲ ἐν ἀγνὸν Ἑλληνικὸν θέατρον καὶ ἓνα Ναὸν παλαιοῦ τύπου μὲ τὸν πρέποντα διάκοσμον καὶ τὴν ἀγιογραφίαν καὶ κυρίως μὲ τὴν ἀναγκαιοῦσαν διαρρύθμισιν ὥστε 'να ἐφαρμόσωμεν τὸ παλαιὸν μυστηριακὸν τυπικὸν καὶ ψάλλωμεν μὲ μουσικὴν ἑλληνικὴν ἀγνήν, μὲ τὸ θεῖον Ἑλληνικὸν βεστιάριον μέσα εἰς κινήσεις καὶ στάσεις ρυθμικάς καὶ ἀρμονικάς· εἶθε εἶθε! τὸ πιστεύω καὶ τὸ βλέπω ὡς λίαν προσεχῆς ἐν τῇ ἐφαρμογῇ σχεδίου τὸ ὁποῖον σοῦ ἐκθέτω παρακατιῶν.

Τελευταίως ἀσχολοῦμαι πάλιν μὲ τὴν παλαιὰν γραφήν· προσπαθῶ 'να εὕρω, ἀπὸ ποῦ ἦλθε ἡ ἀνάλυσις τῆς παλαιᾶς, διότι ἔχω δεδομένα 'να πιστεύω ὅτι ἔρχεται ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος ὅπου ἐφυλάχθη ἡ τέχνη τοὺς πρώτους μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰῶνας, καὶ ὁπόθεν τὴν παρέλαβον οἱ παρὰ τῷ Δαμιανῷ τῷ Βατοπεδινῷ μαθητεύσαντες Παναγιώτης ὁ Χαλάτζογλου καὶ Πέτρος ὁ Μπερεκέτης οἱ διδάσκαλοι τοῦ 1700-1750 καὶ ὅτι δὲν εἶναι ἐφεύρημα ἰδικόν των ἐξ ἐπιρρείας τοῦ ἀμανέ! θὰ γράψω καὶ νέαν συγγραφὴν ἂν θέλῃ ὁ Θεὸς προσεχῶς.

Μελετῶ τώρα τὰς ἐδῶ βιβλιοθήκας χειρογράφων ὡς καὶ τοὺς καταλόγους τῶν βιβλιοθηκῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους ὅπου καὶ ἴσως ὑπάγω τὸ θέρος. Ἔχω τὴν γνώμην ὅτι κάθε μελέτη μου μὲ λίγα χρήματα πρέπει ἐκάστοτε 'να δημοσιεύεται ἐν μικρῷ διὰ 'να χύνεται φῶς καὶ γίνεται καὶ κίνησις.

Αὐτὰς τὰς ἡμέρας ἔρχεται ἐδῶ εἰς τὸ σπίτι καθημερινῶς ὁ τεχνίτης τοῦ ἐργοστασίου Steinmeyer κ. Røeteger ὅστις διόρθωσεν, ἐπεσκεύασε καὶ ἐκαθάρισε τὸ ἀρμόνιον μὲ μεγάλην εὐχαρίστησιν καὶ προθυμίαν· εἶναι ἓνας θαυμάσιος ἄνθρωπος· ἐρωτᾷ πάντα διὰ Σέ· μαζί ψάλλουμε καὶ τραγωδοῦμε. Τὸν ρώτησα σχετικῶς μὲ τὸ ἐν Γερμανίᾳ ὄργανον καὶ μοῦ εἶπεν ὅτι εἶναι ἐπ' ὀνόματι τοῦ κ. Ψάχου.

Ὁφείλω ἐπίσης ἐδῶ νὰ σοῦ γράψω ὅτι ἐλύθησαν ὀπωσδήποτε' ἐπιτυχῶς καὶ τὰ ζητήματά μου, τὰ ἀφορῶντά με ὡς ὑπάλληλον τοῦ Ὑπουργείου Προνοίας. Κατόπιν ἀπεγνωσμένων προσπαθειῶν, κόπων, δρόμων, ἐνεργειῶν, κ.τ.λ. κατορθώθη ὥστε 'να προβιβασθῶ μετὰ καὶ ἄλλων συναδέλφων εἰς τὸν βαθμὸν τοῦ Γραμματέως Α', χωρὶς ἐννοεῖται 'να εἶναι δυνατὴ ἡ μετάθεσις μου εἰς ἐπαρχίαν. Οὕτω ἐβελτιώθη ὀπωσδήποτε καὶ ἡ μισθοδοσία μου.

Εἰς τὴν προσπάθειαν αὐτὴν μεγάλως ἐβοήθησαν, ἡ Κούλα, καὶ κυρίως ἡ Ἀλέκα, μέσω τοῦ κ. Χέλμη, ἡ ὁποία μαζί μ' ἐμέ, ἔσωσε καὶ τόσους ἄλλους πτωχοὺς ὑπαλλήλους – βλέπεις Εὐάκι ὅτι τὸ πνεῦμα τῆς καλωσύνης Σου ζῆ καὶ δρᾷ πάντοτε εὐεργετικῶς καὶ μὲ εὐχάριστα ἀποτελέσματα –.

Καὶ τώρα ἂς ἔλθωμεν εἰς τὰς σκέψεις μου, καὶ τὸ σχέδιόν μου· καὶ πρῶτον δὲν γνωρίζω ἐὰν αἱ ἐν Ἀμερικῇ ἐργασίαι Σου θὰ Σ' ἀπασχολήσουν ἐπὶ πολὺ, ὁπότε ἡ πραγμάτωσις του θ' ἀναβληθῇ μέχρις ὅτου ἔλθῃς ἐδῶ· ἐγὼ δὲ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει θὰ ἐνεργήσω μόνον τὰ προκαταρκτικά, ἀναλόγως τῶν δυνάμεών μου. Ἐὰν ἔλθῃς τὸ γρηγορώτερον, καὶ εἶθε αἱ ἐργασίαι Σου 'να τελειώσουν κατ' εὐχὴν τὸ ταχύτερον καὶ 'να Σὲ ἐπανίδωμεν μαζί μας, τότε ἄκουσε:

Εὐρίσκω ὅτι θὰ πρέπει πρῶτον 'να ἐνεργήσωμεν χωρὶς 'ν' ἀνακοινώσωμεν εἰς κανένα τίποτε· καὶ ἀφοῦ θέσωμε κάτω ἐν ὠρισμένον πρόγραμμα, θὰ καθίσωμεν ἐκεῖ ἐπάνω 'να ἐργασθῶμεν τεχνικῶς ὅσον διάστημα μᾶς χρειάζεται· δύο τρία ἢ καὶ πέντε ἔτη.

Βάσις τῆς ἐργασίας μας πρέπει 'να εἶναι τὸ Σχολεῖον. Ὅλες ἡ μουσικῆς – ἀλλὰ καὶ ἡ ἄλλες – τέχνες τῆς Ἑλλάδος πρέπει 'να μελετηθῶσι συστηματικῶς καὶ ἔπειτα 'να διδαχθῶσι μὲ σύστημα ὠρισμένον, σύμφωνον πρὸς τὴν ζῶσαν καὶ ἔμπρακτον παράδοσιν, καὶ τὴν τεχνικὴν ὑφὴν αὐτῶν, βοηθοῦσης καὶ τῆς ἱστορικῆς ἀνελιξεώς των, καὶ οὕτω, ἐντὸς διαστήματος ὅχι μεγάλου θὰ ἔχωμεν:

α) Τὸ ἀναγκαιοῦν, εἰδικῶς μορφωμένον ἐκ καλλιτεχνῶν ἀνθρώπινον ὑλικὸν· καὶ,
β) Ἐν ὠρισμένον σύστημα πρακτικῆς καὶ ἀποτελεσματικῆς διδασκαλίας – τὸ καλλίτερον 'που θὰ μᾶς ἔχει ὑποδείξει ἡ πείρα – τὸ ὁποῖον ὡσὰν κατατεθειμένον ἀποθεματικὸν κεφάλαιον, θὰ χρησιμεύσῃ διὰ τὴν ἀνάπτυξιν, ἔτι περαιτέρω, ἐκάστων τῶν καλῶν μᾶς τεχνῶν.

Τώρα ἂς ἴδωμεν τὰς πιθανότητας τῆς πραγματώσεως ἐνὸς τοιούτου ἔργου.

Πρῶτον ἀπὸ ἀπόψεως ἀνθρωπίνου διδακτικοῦ ὑλικοῦ.

1) Ὅτι ἀφορᾷ τὸ μουσικὸν μέρος τὸ ἀναλαμβάνω ἐγὼ μὲ τὸ ἐπιτελεῖόν μου, ἐὰν ἐννοεῖται τυχῶ τῆς δεούσης μορφώσεως, διότι εἶν' ἀληθὲς ὅτι μέχρι τῆς στιγμῆς, δὲν ἤῤα, οὔτε τὰ

μέσα, ἀλλ' οὔτε καὶ τὸν ἄνθρωπον ὅστις θὰ τὸ κἀνὴ δουλειὰ ὥστε 'να μὲ διδάξῃ ὅ,τι μοῦ χρειάζεται ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὀργανικὴν μουσικὴν.

- 2) Ἐπειτα πρέπει κάποιος 'ν' ἀναλάβῃ 'να διδάξῃ ποίησιν καὶ ἀπαγγελίαν, καὶ αὐτὸς θὰ εὐρεθῇ ὅταν σκεφθῶμεν, ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν ὅτι ὁ κ. Σικελιανὸς θὰ ἐξακολουθήσῃ ἀπέχων, διότι ἂν ἐκεῖνος θελήσῃ 'να συμπράξῃ τότε τὸ ζήτημα παίρνει ἄλλη μορφή.
- 3) Κάποιος 'που θὰ διδάξῃ δρᾶμα, καὶ αὐτὸς θὰ εἶσαι Σὺ, 'ποῦ θὰ δίνῃς τὴν γενικὴν κατεύθυνσιν εἰς ὅλα τὰ συναφῆ ζητήματα.
- 4) Πρέπει ἔπειτα 'να διδαχθῇ συστηματικῶς ἡ τέχνη τῆς μιμητικῆς καὶ ὑποκριτικῆς ἢ ἠθοποιίας ἀπὸ ἄτομον τὸ ὁποῖον θὰ Σὲ βοηθῇ καὶ εἰς τὴν διδασκαλίαν τοῦ δράματος, ἐφ' ὅσον τὸν κρίνῃς κατάλληλον. Καὶ ναὶ μὲν κανεὶς τῶν ἐξ ἐπαγγέλματος διδασκάλων ἢ ἠθοποιῶν εἶναι μέσα εἰς τὸ ἑλληνικὸν τεχνικὸν πλαίσιον ὥστε 'να μᾶς δώσῃ τὸ παρ' ἡμῶν προσδοκώμενον ἀποτέλεσμα, πλὴν, ἴσως εὐρεθῇ κανεὶς τῆς ἐκλεκτικότητός Σου ὅστις τούλάχιστον θὰ προσεγγίξῃ καὶ αὐτὸ εἶναι κάτι· οἱ μαθηταὶ τοῦ ἐμποτισμένοι ἀπὸ τὰ νάματα τῶν ἄλλων τεχνῶν καὶ καθοδηγημένοι εἰς τὸν ἀληθῆ δρόμον τῶν ἐπιδιώξεων των θὰ μᾶς παρουσιάσουν σὺν τῷ χρόνῳ κάτι ἑλληνικώτερον εἰς τὸ κεφάλαιον τοῦτο.
- 5) Τὸ αὐτὸ πρέπει 'να γίνῃ καὶ διὰ τὴν ὀρχηστρικήν. Ὁ λαϊκὸς χορὸς σώζει μέσα του ὅλο τὸ σύστημα τῆς παλαιᾶς ῥυθμικῆς· εἶναι λοιπὸν ἡ βᾶσις καὶ πρέπει 'να μελετηθῇ. Ἐὰν ὁ Γαρουφάλῃς μὲ τὸ σύστημά του, καλούμενος δὲν ἐργασθῇ ἢ δὲν ἀποδώσῃ τὰ προσδοκώμενα ἀποτελέσματα, ἂς κάμῃ ὅμως τὴν ἀρχὴν, καὶ οἱ μαθηταὶ τοῦ εἰς τοῦτο τὸ εἶδος ἐξ ἰδίας πείρας μόνον των θὰ εὗρουν τὸν ἀληθινὸν δρόμον.

Ἄλλ' ὁ λαϊκὸς χορὸς εἶναι τι τὸ φορμαρισμένον καὶ χρειάζεται κάτι πλέον διὰ 'να φθάσωμεν εἰς τὴν παλαιὰν ὀρχηστρικήν; 'να γίνῃ καὶ τοῦτο διαδοχικῶς. Ἡ ἐργασία Σου νομίζω εἰς τὸ θέμα τοῦτο εἶναι ὑπεραρκετή. Θὰ τὴν συστηματοποιήσῃς καὶ θὰ καταγραφῇ. Ἐπειτα ἴσως ἡμπορέσουν νὰ μᾶς βοηθήσουν καὶ ἄλλα δημιουργικὰ στοιχεῖα. Ἡ Κούλα πχ. – καὶ μὴ νομίσης καθ' ὅλου ὅτι συνεζήτησα μαζί τῶν τι σχετικῶς· Σοῦ τὰ γράφω κατὰ μόναν εἰς τὸ δωμάτιόν μου, ἡμέρας τώρα, 'που μὲ βασανίζῃ ἢ στασιμότης ἀφ' ἐνός καὶ ἡ ἀπουσία Σου ἀφ' ἑτέρου, καὶ ψάχνω νὰ εὗρω τρόπον δράσεώς μας, ἐνταῦθα ἀποτελεσματικῶς διότι νομίζω καὶ ὅτι ἔφθασε πλέον ὁ καιρὸς· οἱ ἀντίπαλοί μας παραπαίουσι καὶ ἡμεῖς παρ' ὅλην τὴν οἰκονομικὴν ἡμῶν ἀναπηρίαν ἔχομεν εἰς χεῖράς μας τεχνικὰ μέσα διὰ μίαν ἀνακαινιστικὴν δημιουργίαν –, ἡ Κούλα, λέγω, εἰς τὴν ῥυθμικὴν ὅμως λέγουσιν ἢ ὀρχηστρικήν, δὲν μᾶς δίδει κατὰ τὴν γνώμην μου τὸ παρ' ἡμῶν ζητούμενον.

Ἀλλὰ 'να μᾶς γυμνάσῃ τούλάχιστον σώματα ὥστε 'να ἔχωμεν πάλλοντας ἀπὸ ζωὴν ὀργανισμοὺς διὰ τὴν ἐργασίαν μας, καὶ ὄχι ἀρθριτικούς καὶ γεγηρακότας, δὲν τὸ εὐρίσκεις ἀναγκαῖον;

Τώρα δὲν γνωρίζω τί γνώμην ἔχουν καὶ αὐτὲς εἰς τὸ ζήτημα τοῦτο, ἀλλὰ ἐμποροῦμεν, ἐὰν εἶναι τὸ πρᾶγμα συζητήσιμον ἐκ μέρους Σου, νὰ δώσωμεν τὴν κατάλληλον νῆξιν.

- 6) Τώρα ὅσον ἀφορᾷ τὸ ἐνδυματολόγιον νομίζω, καὶ ἀρκετοὺς λαϊκοὺς τεχνίτας ἔχομεν εἰς ὑφάσματα καὶ κεντητὰς ἀλλὰ κυρίως ὅλην τὴν ἰδικὴν Σου Σχολὴν τῆς ἑλληνικῆς ὑφαντικῆς 'που θὰ μποροῦμε 'να τὴν χρησιμοποιήσωμεν.
- 7) Θέλεις ἀκόμη καὶ ζωγραφικὴν, ἂν χρειασθῇ, ἔχομεν τὸν Κόντογλου καὶ τὴν Σχολὴν τοῦ 'που εὐχαρίστως θὰ μᾶς βοηθοῦσαν ὅταν θ' ἀπεφασίζαμεν 'να οἰκοδομήσωμέν τι τὸ ἑλληνικόν.

Ἄλλ' αὐτὸ θὰ μοῦ εἴπῃς εἶναι μέσα εἰς τὸ πρόγραμμα τῆς Δελφικῆς μας προσπαθείας, 'ποῦ ἀγωνιζόμεθα τόσον καιρὸ 'να τὸ πραγματώσωμεν καὶ χρειάζονται τόσα καὶ τόσα μέσα.

Ναὶ σοῦ λέγω καὶ ἐγώ· ἀλλ' ἐπὶ τοῦ παρόντος ἂς γίνῃ ἡ ἀρχὴ μὲ τὰ ὑπάρχοντα μέσα· καὶ χωρὶς 'να λεχθῇ τι. Ἐχομεν εὐτυχῶς τὸν μουσικὸν Σύλλογον τοῦ ὁποῖου ἢ ἰδέα ὁσημέραι ἐπεκτείνεται, καὶ τοῦ ὁποῖου τὸ καταστατικὸν ὅπως βλέπεις προνοεῖ δι' ὅλα αὐτά.

Ἀπὸ ἐκεῖ κάτω ἀπροσώπως – τὸ ἀπροσώπως τὸ ἀγαποῦν πολὺ οἱ Ἕλληνες ἔστω καὶ ὅταν ἀναγνωρίζουν ὅτι χωρὶς τὸ α' ἢ τὸ β' πρόσωπον δὲν κατορθοῦν τίποτε ὡς ἄθροισμα – θὰ προετοιμάσωμεν τὴν ἐργασίαν, τὸ ὑλικόν, ἀνθρώπινον καὶ τεχνικόν, καιροσκοποῦντες καὶ ἀναμένοντες ἐν τῷ μεταξύ, ἐνεργοῦντες, κινοῦντες καὶ κινούμενοι, δρῶντες φωτίζοντες καὶ πολεμοῦντες διὰ διαλέξεων ἐμφανίσεων συγγραφῶν κ.τ.λ. μέχρις ὅτου ἐλευθερωθῶμεν οἰκονομικῶς καὶ δράσωμεν εὐρύτερον ὅπως ἅπαντες ἐπιθυμοῦμεν.

Σοῦ εἶναι ἔπειτα γνωστὸν ὅτι τὸ Ἑλληνικὸν Δημόσιον ξυπνᾶ τελευταῖον· καὶ ἄγγελος ἐξ οὐρανοῦ ἵνα τῷ ἐπαγγελθῆ τὸ τελειότερον τῶν σχεδίων, πάντα δυσπιστεῖ ἐνῶ ὅταν ἴδῃ τὸ ἔργον ἐν τῇ ἐφαρμογῇ, ἐξ ἐντροπῆς θὰ θελήσῃ ἵνα βοηθήσῃ.

Ἄς ἔλθωμεν τώρα καὶ εἰς τὸ οἰκονομικὸν ζήτημα.

Πόσα ἔξοδα θὰ χρειασθῶσι διὰ μίαν τοιαύτην Σχολήν; ἴδωμεν.

α) Οἱ διδάσκοντες θὰ παρακληθοῦν ἵνα διδάξουν δωρεάν ἐπὶ τι διάστημα (2 τούλάχιστον ἔτη) ἄλλως τε οἱ κυριώτεροι ἐξ ἡμῶν φυσικὰ δὲν πρόκειται ὁπωσδήποτε ἵνα λάβωμεν χρήματα!

β) Τώρα χρειαζόμεθα ἔξοδα ἐνοικίου, ἐνὸς ὑπογείου πατώματος τούλάχιστον μὲ μίαν σάλαν καὶ τρία δωμάτια, δηλ. ἄνω κάτω 3000 δρχ. μηνιαίως. Καὶ ἐὰν τὰ πράγματα ἔλθωσιν ἀντιθέτως τῶν προβλέψεών μας, θὰ εὐρωμεν ἕνα ἴσπτι μὲ κάτι πλέον δωμάτια θὰ καθίσουμ' ἐκεῖ καὶ θὰ πληρώνουμε τὸ ἐνοικίον μας καὶ ὅτι ἐπὶ πλέον ἄς τὸ καταβάλῃ ἡ Σχολή. Ἐκεῖ θὰ ἔχωμε καὶ τὸ γραφεῖον τῆς ὀργανώσεώς μας.

Ἀπὸ τὸ κράτος θὰ ζητήσωμεν ὡς ὀργανώσεις 1) ἵνα ἀναγνωρίσῃ τὰς Σχολὰς μας 2) ἵνα τὰς ἐνισχύσῃ ὅπως τόσας ἄλλας Σχολὰς δι' ἐνὸς κονδυλίου κατ' ἔτος, τόσον διὰ τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας ὅσον καὶ Προνοίας (τὴν χρηματικὴν ἀρωγὴν θὰ ζητήσωμεν καὶ ἀπὸ τοὺς δήμους Ἀθηνῶν-Πειραιῶς). 3) ἵνα μᾶς δώσῃ πρὸς διδασκαλίαν τοὺς μαθητὰς ἐνὸς σχολείου κρατικοῦ ἢ ιδρύματος ἢ καὶ ἵνα ἐκδώσῃ ἐγκύκλιον προτρεπτικὴν εἰς ἅπαντα τὰ σχολεῖα τῆς ἐδῶ περιφερείας ὅπως ἐγγραφῶσιν εἰς τὰ μαθήματά μας, καὶ οὕτω λύεται κατ' ἀρχὴν καὶ τὸ ζήτημα τῶν μαθητῶν.

Ἐκ τῆς κοιμωμένης Ἐκκλησίας θὰ ἐζητούσαμεν. 1) ἵνα ἀναγνωρίσῃ καὶ αὐτὴ τὰς Σχολὰς μας τῶν ἐκκλησιαστικῶν τεχνῶν καὶ 2) ἵνα ὑποχρεώσῃ τὰς κατὰ τόπους Μητροπόλεις καὶ Μονὰς ἵνα ἀναγράψουσι κατ' ἔτος ἐν κονδύλιον εἰς τὰ ἔξοδά των διὰ τὰς Σχολὰς μας· – καὶ νομίζω ὅτι ἔχομεν τινὰς τῶν Μητροπολιτῶν φίλους –.

Ἐπειτα θὰ ἠμπορούσαμε ἵνα ἐγγράψωμεν συνδρομητὰς τῆς προσπαθείας αὐτῆς ἅπαντας τοὺς γνωστοὺς καὶ φίλους· ἀλλὰ καὶ ἵνα ἐνεργήσωμεν ἐράνους μεταξὺ ὠρισμένων ἀτόμων ἢ καὶ γενικῶς.

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ὀρισθησόμενα δίδακτρα, ἀπὸ εἰσπράξεις ἐκ διαλέξεων, συναυλιῶν, ἐμφανίσεων καὶ παραστάσεων ἢ καὶ ἀγορῶν ἔτι, θὰ εἴχωμεν ἕνα ποσόν.

Ἔτερα ἔξοδα πλὴν τοῦ ἐνοικίου μᾶς χρειάζονται – ὄχι εὐθὺς ἀμέσως – δι' ἀγορὰν διδασκτικῶν βιβλίων, ἐπίπλων ὀργάνων μουσικῶν κ.τ.λ. ὡς ἐπίσης καὶ δι' ἐκτύπωσιν βιβλίων τῆς ἐργασίας ἢ μελετῶν, τὰ ὅποια ἴσως θὰ μᾶς ἔφεραν ἂν ὄχι κέρδος ἀλλὰ τούλάχιστον τὰ ἔξοδά των ὀπίσω.

Ἐπίσης θὰ ἐχρειάζοντο ἔξοδα διὰ τὸ ἐνδυματολόγιον α) τῶν πιθανῶν παραστάσεων – καὶ θὰ περιορισθῶμεν εἰς τὰ ἀπλούστερα τῶν ἐνδυμάτων – β) εἰς τὴν μόνιμον ἔστω ἐνδυμασίαν ἐνὸς χοροῦ ἐκκλησιαστικοῦ καὶ τὰ ἔξοδα ἀμοιβῆς ἐνὸς ἱερέως, ἀλλ' αὐτὰ θὰ εἰσπράττωνται ἐκ τῆς ἐκκλησίας εἰς ἣν θὰ ἱεροπρακτῶμεν ἐὰν τὴν ἔχωμεν ὑπὸ τὴν διοίκησίν μας. Καὶ ἐπειδὴ δὲν εἶναι δυνατὸν ἵνα κτίσωμε τώρα νέαν ὅπως τὴν θέλομεν, ἔχω σχέδιον ἵνα ζητήσωμε τὴν παλαιὰν καὶ ἔργα τέχνης περισώζουσαν Μονὴν τῆς Καισαριανῆς τῆς κατὰ τὸν Ὑμηττόν, ἣτις εἶναι ἤδη ὑπὸ τὸ Ὑπουργεῖον τῆς Παιδείας, ὁπόθεν δυνάμεθα εὐκολώτερον ἵνα τὴν πάρωμεν διὰ τὴν ὀργανώσιν μας. Δὲν εἶναι μόνον ὅτι ἔχωμεν ἐκκλησίαν, ἀλλ' ἀποκτῶμεν καὶ κέντρον ἐργασίας θερμῆς μοναδικῶν εἰς τοπεῖον εὐχάρι καὶ ὑγιεινὸν κατάλληλον δι' ἐργασίαν ὡς ἡ ἰδική μας, μέρος ὅπου εἰς τὴν ἀρχαιότητα ἦτο τόπος λατρείας καὶ φιλοσοφικὸν ἐντευκτήριον ὡς ἐπίσης τὸ ἴδιον καὶ κατὰ τοὺς χριστιανικοὺς χρόνους μέχρι καὶ πρὸ 100 ἐτῶν, ἐστία τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων καὶ τεχνῶν, καὶ ἵπου ἔχει καὶ τουριστικὸν ἐνδιαφέρον μετὰ τῆς γύρω περιοχῆς, ὥστε ἵνα μᾶς δώσῃ καὶ τὰ οἰκονομικὰ ἔτι μέσα διὰ τὴν προσπάθειάν μας.

Ἀλλὰ παρουσιάζονται ἤδη πολλοὶ μνηστῆρες καὶ πρέπει ἵνα σπεύσωμεν ἂν βραδύνης ἵνα ἔλθῃς, πρέπει δι' ἐπιστολῆς νὰ φροντίσῃς διὰ τὸ ζήτημα τοῦτο.

Εὐά μου, εἶναι βέβαια ἵνα ἀμφιβάλλω, ὅτι, ἄνθρωπος δαπανῶν καθ' ἐκάστην τὸν βίον διὰ μίαν ἰδέαν, ἵνα βλέπῃ δυνατὴν τὴν πραγμάτωσίν της καὶ ἵνα μὴ συμβάλλῃ; ἀδύνατον βεβαίως· ἔτσι καὶ ἐγὼ πιστεύω διὰ Σέ· ἀλλ' ἐνδέχεται ἢ ἵνα μὴ εἴσαι ἐλευθέρᾳ λόγῳ τῆς αὐτόθι ἐργασίας Σου, ἢ ἵνα νομίζῃς ἀδύνατα ἢ πρόωρα τὰ σχεδιάσματά μου καὶ ἀποκύημα τῆς ἰδικῆς μου σπουδῆς.

Ἄ! ὄχι τὰ σκέπτομαι τώρα 2 μῆνας, ὅσο διαρκεῖ καὶ ἡ συγγραφὴ τῆς ἐπιστολῆς μου, καὶ εὐρίσκω ὅτι πρέπει ἵνα ἐνεργήσωμεν δραστηρίως καὶ ἐσπευσμένως διὰ ἵνα ἐπιτύχωμέν τι

θετικόν, ἤδη ὅποτε προαισθάνομαι ὅτι ἔφθασεν ἡ κατάλληλος στιγμή. Πᾶσα ἀναβολὴ ἴσως μᾶς χάσῃ τὴν εὐκαιρίαν.

Σοῦ λέγω ὅτι εἴμεθα κύριοι τῆς καταστάσεως. Ὅταν ὁμιλῶμεν μὲ τόσην πειστικότητα συνάμα δὲ καὶ ἀπαίτησιν ὡς κύριοι τοῦ οἴκου μας, τοῦ οἴκου τῆς Ἑλλάδος, οὐδεὶς εἶναι ἱκανὸς 'να ἀντεῖπῃ καὶ ὅλοι σιγοῦν· δὲν ὑπολείπεται παρὰ 'να τοὺς πειθαναγκάσωμεν ἐκόντας ἄκοντας 'να μᾶς ἀκολουθήσουν ἐπίσημοι καὶ μὴ.

Μία ὀργάνωσις ἀπρόσωπος, ὀδηγούμενη ἀπὸ πρόσωπα ὡς Σὺ θαυματουργεῖ. Μὴ διστάσης· αἱ ἑλληνικαὶ τέχναι ἐκτείνουσι χεῖρας ἰκετίδας ἐκ τῆς Ἑλλάδος. Χωρὶς Σὲ ἀκινήτῳ μεν, μὲ Σὲ θὰ σημειώσωμεν τὸ ρεκόρ τῶν δυνατῶν ἐπιτεύξεων. Ἀναμένω ἢ τὴν ἔγκρισιν τοῦ σχεδίου μου, ἢ τὴν ἀποποίησίν του, ἢ ἰδικόν Σου ἀντισχέδιον ὁμοῦ μὲ ἐπιστολήν Σου διὰ 'να μάθωμεν τὰ κατὰ Σὲ καὶ πότε σκέπτεσαι 'να μᾶς χαροποιήσης μὲ τὴν ἐνταῦθα παρουσίαν Σου.

Ἔχεις χαιρετισμοὺς ἀπὸ τὴν Ἀλέκα καὶ τὸν Σταμάτη. Νὰ τὴν συγχωρεῖς τὴν Ἀλέκα 'που δὲν Σοῦ γράφει ἔχει σκοτοῦρες καὶ αὐτὴ θὰ σοῦ γράψῃ ἐντὸς τῶν ἡμερῶν. Ἐπίσης ἀπὸ τὴν Κούλα καὶ Πόλυ, Θάνο, Μαρίκα καὶ λοιποῦς· ὡς καὶ ἀπὸ τὰ παιδιά μου ἀγόρια καὶ κορίτσια, 'ποῦ Σὲ ἀσπάζονται καὶ Σοῦ φιλοῦν τὸ χέρι, ἀναμένοντες μὲ ἀνοικτὰς ἀγκάλας ὁμοῦ μὲ τὸν πτωχὸν διδάσκαλον, ὅστις παρ' ὄλον ὅτι διέρχεται ἀποστολικῶς, καὶ πεινῶν καὶ διψῶν καὶ γυμνητεύων καὶ κολαφιζόμενος, ἐννοεῖ 'να μὴ τὸ ρίξῃ κάτω οὔτε 'να πέσῃ ἔστω καὶ τελευταῖος, διότι πιστεύει ὅτι, ὅπως ἔλεγε ὁ Κολοκοτρώνης, «ὁ Θεὸς ὑπέγραψε τῆς Ἑλλάδος τὴν πνευματικὴν ἀναγέννησιν – ἐκεῖνος ἔλεγε τὴν ἐλευθερίαν – καὶ δὲν παίρνει τὴν ὑπογραφήν του 'πίσω». Ἦλθεν ἡ ὥρα· ἤδη ἀπὸ ἡμᾶς ἠνωμένους ἐξαρτᾶται ἡ ἔκβασις τοῦ ἀγῶνος.

Ὁ Θεὸς βοηθός.

Σὲ ἀσπάζομαι
Σ. Κάρας (υπογρ.)

Ἀθῆναι τῆ 20 Φεβρουαρίου
<Καθαρὰ Τρίτη> 1934

Σοῦ στέλλω

- 1) 3 ἀντίτυπα τοῦ βιβλίου μου· ἂν θέλῃς καὶ ἕτερα εἶναι εἰς τὴν διάθεσίν Σου.
- 2) Ἀποδείξεις ἐγγραφῆς Σου ὡς μέλους τοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου – τὰ χρήματα τὰ ἔχεις καταβάλλει εἰς ἐμὲ ἀπὸ πέρυσι ἂν ἐνθυμεῖσαι –
- 3) Διακήρυξιν τοῦ Συλλόγου καὶ αἴτησιν ἐγγραφῆς πρὸς ὑπογραφήν
- 4) Εὐχετήριον ἐπὶ τῷ νέῳ ἔτει
- 5) Προγράμματα διαλέξεων τοῦ παρελθόντος ἔτους
- 6) Τα Δημῶδη ἄσματα τῆς Πάρου τὰ ἐκτελεσθέντα εἰς τὴν β' διάλεξιν
- 7) Ἀπόκομμα ἐφημερίδος «Ἑσπερινή» περὶ τῆς διαλέξεως ταύτης

Υ.Γ. Τὰ βιβλία Σου, τὰ 'πῆρα ἀπὸ τὴν Ἀλέκα ὅπου τὰ ὑπῆγε ἡ Φράνση καὶ τὰ ἔχω εἰς τὸ 'σπίτι. Ἐπίσης ἐπῆρα ἀπὸ τὴν Γερμανικὴ Σχολὴν τὲς ἀσπίδες καὶ τὰ δόρατα καὶ τὰ ἔχω εἰς τὸ φτωχικὸν μας Σχολεῖο, ἔτσι 'που Σ' ἐνθυμούμεθα κάθε ὥρα, ὁμοῦ μὲ τὲς εὐχάριστες ἡμέρας τῆς παραστάσεως τοῦ Ὀρφέα.

Ἐπίσης ἔχω 'να Σοῦ ἀναγγείλω νέα· ὅτι, πρὸ ἡμερῶν ὑπεγράφη ἐδῶ τὸ Βαλκανικὸν Σύμφωνον, ἕνας σταθμὸς πρὸς τὴν Εἰρήνην καὶ ὅτι ἀπὸ τριημέρου πίπτει χιόνι 'ποῦ ἔφθασε τὰ 0,50 τοῦ μέτρου καὶ σήμερον ἀκόμη τι ὀλιγωστόν.

Ἐπίσης ἄκρως ἐνδιαφέρον, ὅτι, εἰς τὴν βιβλιοθήκην τῆς ἐνταῦθα Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρίας, ὑπάρχει χειρόγραφον τοῦ ἄλλοτε ἐπισκόπου Τήνου (β' ἡμισυ τοῦ ΙΗ' αἰῶνος) Κυρίλλου Μαρμαρινοῦ ὁμιλοῦν ἐκτενῶς περὶ τῆς παλαιᾶς γραφῆς καὶ τῆς ἀνατολικῆς μουσικῆς μετὰ γυμνασμάτων πρὸς ἐκμάθησιν τῆς παλαιᾶς, 'που ἂν κατορθωθῇ 'να ἐξηγηθῶν, τὸ ζήτημα τῆς σπουδῆς τῆς παλαιᾶς γραφῆς λαμβάνει ἄλλην μορφήν. Τὸ χειρόγραφον τὸ ἀντιγράψω.

Ἐπίσης εἰς τὴν μονὴν τοῦ Κουτλουμουσίου ἐν ἀγίῳ ὄρει ὑπάρχει χειρόγραφος γραμματικὴ τοῦ παλαιοῦ συστήματος, τοῦ Ἀποστόλου Κωνστάλα, ὡσὰν αὐτὴν ὅπου ἔχει ὁ κ. Ψάχος. Παρεκάλεσα μερικὸς ἀγιορεῖτας 'ποῦ ἦσαν ἐδῶ, ἰδικούς μου ἀνθρώπους, 'να μοῦ τὴν ἀντιγράψουν ἐπ' ἀμοιβῆ. Τίς οἶδε τί ἐκπλήξεις μᾶς ἐπιφυλάσσει τὸ μέλλον.

Σ. Κάρας

Τὰ βιβλία θὰ τὰ λάβης χωριστὰ ὡς ἔντυπα.

Τὰ τραγούδια ὅπως καὶ τὸ βιβλίον, ἂν νομίζης ὅτι φέρουν κέρδος ἠθικὸν εἰς τὴν ἐργασίαν μας καὶ εὐρεθῆ ὁ ἐκδότης, τὰ δημοσιεύεις εἴτε αὐτοτελῶς, εἴτε διὰ τοῦ τύπου, κριτικάρωντάς τα, ὅπως σοῦ ἀρέσει.

Σ.Κ. (μονογραφή)

ΣΚ.2

Σεβαστή μου κι' ἀγαπητή μου Εὐα
χαῖρε

Δὲν θὰ ἤμπορεῖς 'να φαντασθῆς ὅτι εἶναι ὀλίγος καιρὸς 'που εὐρίσκομαι μονίμως τώρα στὴν Ἀθήνα – μόλις δύο μῆνες σχεδόν – διότι πλέον τοῦ ἔτους εὐρισκόμην μετατεθεὶς παρὰ τῆς ὑπηρεσίας μου εἰς τὸν Σταυρὸν τῆς Χαλκιδικῆς, ἕνα χωριὸ τῆς Χαλκιδικῆς στὸν κόλπο τοῦ Στρυμῶνος ἀπέναντι ἀπὸ τὸ Παγγαῖο.

Μπροστὰ μας θάλασσα γαληνιαῖα, τοπεῖο μαγευτικὸ μὲ βλάστησι ἀφάνταστη· λογιῆς λογιῆς πουλιά τραγουδοῦν καὶ ψάλλουν μελωδικώτατα ὀλημερὶς κι' τῆ νύχτα τοὺς ἑαρινοὺς καὶ θερινοὺς μῆνας. Γύρω γύρω βουνὰ καὶ φαράγγια ὀλοπράσινα, καὶ νερὰ που κυλοῦν ἀπὸ στενὰ κι' χαράδρες ἀληθινὰ τέμπη, κατοικίεζ θεῶν.

Ἔμεινα ἐκεῖ ἕνα χρόνο κι' ἕνα μῆνα, χωρὶς ν' ἀφίσω τὸ σπίτι ἐνταῦθα, ὅπου οἱ πειὸ φωτισμένοι ἀπὸ τὰ παιδιά μας ἐξηκολούθουν τὰς μουσικὰς ἀσκήσεις εἰς τὴν χορωδίαν κι' τὰ μαθήματα εἰς τοὺς μαθητὰς ἀγόρια κι' κορίτσια, διότι σημείωσε, ἔχουμε κι' κορίτσια μαθητριάς.

Ἡ ἐν Σταυρῷ ὑπηρεσία μου ἦτο 'να μοιράζω χρήματα εἰς τοὺς πληγέντας ἀπὸ τοὺς σεισμοὺς κατοίκους 43 χωρίων τῆς Χαλκιδικῆς διὰ 'να ξαναχτίσουν τὰ σπίτια τους.

Τώρα ἂν θέλης πρέπει 'να σοῦ πῶ γιατί μόλις τώρα σοῦ γράφω μετὰ τόσον καιρό, ἢ μᾶλλον γιατί τώρα τολμῶ 'να σοῦ γράψω.

Εἶχα σχηματίσει τὴν ἀντίληψιν ὅτι δὲν ἔπρεπε 'να Σ' ἐνοχλήσω, μὰ ποῦ σοῦ ἔγραψα κι' δὲν ἔλαβα ἀπάντησι, ἀλλὰ κυρίως διότι μοῦ ἔλεγαν ὅτι δὲν γράφεις σὲ κανένα, ἢ ὅτι δὲν ἔχεις ἀκριβῆ διεύθυνσιν ἢ ὅτι κι' δὲν πρέπει 'να σοῦ γράψω.

Πιστεύεις ποτέ, Εὐα μου, πὼς ὁ πτωχὸς διδάσκαλος δὲν ἐπιθυμεῖ 'να σοῦ γράψῃ; ὄχι βέβαια· οὔτε 'να τὸ φαντασθῆς· ἀλλὰ 'ξεύρω κι' ἐγώ; ἐνόμισα ὅτι πιθανὸν 'να μὴ ἔπρεπε 'να σοῦ γράψω.

Μ' ὄλον τοῦτο 5 φορές κατῆλθα στὴν Ἀθήνα μὲ κύριον σκοπὸ 'να μάθω τί γίνεσαι ἂν πρόκειται 'να ἔλθης πὼς περνᾷς κι' τὰ ὅμοια. Χίλιες δυὸ ἐκδοχὲς ἐμάθαινα ἀπὸ τοὺς φίλους μας 'που καὶ αὐτοὶ δὲν ἐγνώριζαν καλὰ καλὰ περισσότερα ἀπὸ ἐμέ.

Ὡς τόσο ὅταν τὸν Μάρτιο ξαναγύρισα στὸν Σταυρὸ στενοχωρημένος ἔγραψα ἕνα γράμμα 'στὰ παιδιά 'στὴ Συκιὰ παρακαλῶντας 'να μὲ πληροφορήσουν μὲ δύο λόγια τὰ κατὰ Σὲ καὶ τὴν διεύθυνσίν σου.

Ξανακατέβηκα τὸ Πάσχα καὶ πῆγα ὡς τὴ Συκιὰ. Εἶδα τὰ παιδιά κι' τώρα μαθαίνω ὅτι εἶναι καλὰ· ζοῦν μὲ τὴν εὐλογία τοῦ Θεοῦ· τὰ εἶπαμε ἐν ἐκτάσει κι' τὰ παιδιά μοῦ ἀφήρεσαν κάθε δισταγμὸ κι' μοῦ εἶπαν «γράψε τῆς Εὐας, θὰ εὐχαριστηθῆ πολὺ».

Μὰ αὐτὸ ἂν εἶναι εὐχαρίστησις διὰ Σὲ 'που τὸ πιστεύω, γιὰ 'μᾶς εἶναι μαζὶ καθῆκον κι' χαρά, γιατί τὸ ξεύρεις πόσο βαθειὰ μέσ' τὴν ψυχὴ ὅλων μας εἶναι ριζωμένη ἢ εὐγένεια κι' ἢ καλωσύνη ἢ ἰδική σου.

Ὅμως ἔτσι τὸ σκεπτόμεθα ὅλοι μας πὼς ὁ Θεὸς ἠθέλε 'να 'μας ἐπιφυλάξῃ αὐτὴ τὴ δοκιμασία, 'να Σὲ χάσωμε αὐτὸν τὸν καιρὸ 'που ἂν κι' πιστεύω 'να εἶναι 'λίγος γιὰ 'μας φαίνεται αἰῶνες ἀκριβῶς ἐπάνω 'που κι' 'μεῖς κι' ἡ πατρίδα 'μας Σὲ θέλει ἐδῶ. Ἄ! ἄς ἤξεύραμε πὼς εἶχες σκοπὸ 'να φύγῃς τόσον καιρὸ κι' πιστεύω 'να μὴ Σ' ἀφίναμε 'να φύγῃς. Παρακολουθοῦμε τὰ ἔργα σου τὰ ἐν Ἀμερικῇ, μαθαίνομε ὅσο 'μποροῦμε ἂν κι' Σὺ δὲν ἀφίνεις 'να γνωσθῆ εἰς τὸ σύνολον ἢ ἐργασία σου. Ἴσως κι' 'μεῖς ν' ἀξίζῃ 'να χαιρώμεθα ἀπὸ μακρὰ ὅτι οἱ εὐτυχεῖς Ἀμερικανοὶ βλέπουν ἔτσι κοντὰ μὲ τὰ 'μμάτια τους.

Εὐα μου.

Εἶδα ὅλους. Τὰ παιδιά. Τὴν Ἀλέκα τὴν Κούλα τὴν Κατερίνα Κακούρη τὴν Ἀγγελικὴ Χατζημιχάλη τὸ Θάνο, τὸ Δεβάρη κ.τ.λ. Τὸν κ. Ἄγγελο ἀπὸ καιρὸ δὲν κατόρθωσα 'να τὸν συναντήσω πέρυσι τὸν εἶχα ἰδῆ καὶ μαθαίνω 'πως εἶναι καλὰ.

Ἀπ' ὅσους εἶδα φίλους κι' συναγωνιστὰς, ἔχεις τοὺς πειὸ θερμοὺς ἀσπασμοὺς κι' τὴν ἀγάπη τοὺς ὁμοῦ μὲ τὴν διακαῆ ἐπιθυμία 'να Σὲ ἐπανίδουν ὑγιᾶ μεταξύ των.

Τὰς πολιτικὰς ἀνωμαλίας τῶν καιρῶν αὐτῶν τὰς μανθάνεις ἀπὸ τὰς ἐφημερίδας. Μόνο ἡ ἐπιμονὴ κί ἡ ἀφοσίωσι ἴστας ἰδέας μὲ κρατοῦν σὲ ὄρεξι ἵνα ἐργασθῶ, ἡ κατάστασις μὲ ἀποκαρδιώνει τελείως ἄς εἶναι.

Τὰ κατ' ἐμέ – κί δὲν ἔξυρῶ ἂν σὲ κουράσω – ἔχουν οὕτω:

Ἐλειψα τὸν καιρὸ αὐτὸν ἀπὸ τὰς Ἀθήνας κί σταμάτησαν πρὸς καιρὸν ἡ ἐργασίαι μου. Ἐλαβα ὁμως τὸν καιρὸ ἵνα ἀρχίσω κί ἵνα προχωρήσω μίαν μέθοδο μουσικῆς με θεωρία, ἱστορικὰς σημειώσεις, ἀσκήσεις παραλλαγῆς ἐφ' ὄλων τῶν τεχνικῶν θεμάτων γυμνάσματα μέλους ἐκκλησιαστικοῦ (τὰ ὠραιότερα κί παλαιότερα) κί δημοτικῶν τραγουδιῶν, ὅπου ἴσως γράψω κᾶτι κί διὰ τοὺς ἑλληνικοὺς χοροὺς, μιά ἵπου τῶρα ἄρχισαν τὰ παιδιὰ μου ἵνα μαθαίνουν χοροὺς μὲ τὸ Χαραλάμπη Σακκελαρίου, τοὺς ὁποίους κατόπιν ἡμεῖς ἐδῶ ἴστο σχολεῖο μας ἐρευνοῦμε ἀπὸ ρυθμικῆς ἀπόψεως.

Δύο τεύχη τῆς μεθόδου θ' ἀρκοῦν διὰ 3 ἔτη διδασκαλίας ὥστε κανεῖς ἐφωδιασμένος μὲ τὰς ἀναγκαιούσας βασικὰς θεωρητικὰς γνώσεις κί ἀναγινώσκων ἐκ πρώτης ὄψεως πᾶν μέλος θὰ εἶναι ἱκανὸς ἵνα ἐπιδοθῆ εἰς εὐρυτέρας μελέτας μόνος ἢ διδασκόμενος ἔτι. Τῶρα ἂν θὰ τυθωθῆ ἢ θὰ μείνῃ ἴσαν τῆ «λειτουργία» ἄγνωστον ἀφοῦ χρήματα δὲν ὑπάρχουν.

Ἐπειδὴ ἔξυρῶ πῶς θὰ χαρῆς ἵνα ἔχῃς τὸ βιβλίον, ἂν μάθω ὅτι ἔλαβες τὴν ἐπιστολή μου θὰ σοῦ στείλω ἕνα ἀντίγραφο μὲ κόπια καθαρογραμμένο καὶ μ' αὐτὸ θὰ ἡμπορεῖς ἵνα διδάσκῃς ὅποιον θέλῃς. Ἐπειτα ἐκ τοῦ Σταυροῦ ἴπηγα εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος ἵπου ἀπέχει ἐκεῖθεν 8 ὄρες μὲ τὸ βενζινόπλοιο. Δούλεψα ἐκεῖ 10 ἡμερόνυχτα συνεχῶς ἄντέγραψα χειρόγραφα κί ἐμελέτησα ἄλλα ἴσως δὲ τοῦ χρόνου ξαναπάγω πρὸς μελέτην. Τὸ ὄρος εἶναι ἕνα μουσεῖο πλούσιο εἰς ἔργα τέχνης ἄγνωστο ἰδίᾳ εἰς τοὺς Ἑλληνας.

Ἡμεῖς ἐδῶ δὲν παραλείπομε εὐκαιρία ἵπου ἵνα μὴ πολεμῶμε γιὰ τὴν ἰδέαν μας μὲ διαλέξεις ἐμφανίσεις τῆς χορωδίας, τῶρα εἶναι μικτὴ ἀπὸ ἄνδρες κί κορίτσια. Τὸ Σχολεῖο μας ἐφέτος παίρνει πραγματικὴν ὑπόστασιν διότι κί μαθητὰς ἔχει ἄλλα κί διδασκάλους ἀρκετοὺς γιὰτὶ ἀπὸ τὰ παιδιὰ ἐβγήκαν δύο διδάσκαλοι κί σὲ ἕνα ἔτος θὰ ἔχομε κί μίαν κοπέλλα διδασκάλισσαν. Φροντίζομε ἵνα δίδωμε ποικίλην μόρφωσιν εἰς τοὺς μαθητὰς ὅσην ἡμποροῦμε ὁ Σύλλογός μας ἀναδιοργανοῦται κί γενικῶς εὐρισκόμεθα ὅλοι εἰς τὸ στάδιον τῆς ἐντατικῆς μελέτης ὁ καθένας εἰς τὸ εἶδός του κί ἀναλόγως τῆς ἱκανότητός του.

Μαζί μας εἶναι κί ὁ Δεβάρης μὲ τὰ παιδιὰ του ἵπου ἀγωνίζεται κί αὐτὸς κᾶτι καλὸ ἵνα κἀνῃ σκορπίζωντας φῶς ὅσο ἡμπορεῖ κί ὄλο γιὰ σένα λέμε πάντα.

Ἐγὼ ἡῦρα χάρη στὴν Κούλα τὸν ἄνθρωπο ἵπου ζητοῦσα ἀπὸ χρόνια. Εἶναι ὁ φίλος μας κ. Θρασ. Γεωργιάδης ἵπου ἤλθε πρότινος ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ ὅπου ἀπὸ ἀγάπη πρὸς τὴν τέχνη ἐσπούδασε μουσικολογία γνωρίζει λογιῆς λογιῆς πράγματα παλαιὰ κί νέα ἔχει ἐνθουσιασμό εἶναι χαρακτήρ ἴσαν κί ἴμας κί ἀρχίσαμε, ἐγὼ ἵνα τὸν μάθω ἑλληνικὴ κί αὐτὸς φράγκικη τέχνη μὰ ὄχι ὠδειακὰ ἄλλα ἔτσι σοβαρώτερα κί σκοπός μας ἵνα μελετήσωμε τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ κί ἵνα κἀνωμε κί μίαν ὀρχήστρα μὲ ἑλληνικὰ ὄργανα, ἵπου ἀπὸ τῶρα ὅσο ἐπαρκοῦν ἢ δυνάμεις μας ἢ οικονομικὲς ἀρχίσαμε ἵνα ἀγοράζωμε διὰ τὸν Σύλλογον.

Τῶρα ἴσως ἐλπίση κανεῖς πῶς κᾶτι θὰ γίνῃ ὅπως ἐλέγαμε ἀπὸ καιρὸ κί διὰ τὸ δρᾶμα. Γνωρίζεις τὰ συνεχῆ ἐμπόδια ἐξ ἰδίων, ἄλλα ἐδῶ πιστεύω ἀρμόζει τὸ «πάντα ἵν' ἀθλῆς κτλ». Τί λὲς λοιπόν; δὲν πιστεύεις ὅτι πρέπει ἵνα ἔλθῃς ἐδῶ γιὰ τὸν ἀγῶνα; Γνωρίζω πόσο δύσκολο εἶναι κί τοὺς λόγους τοὺς σχετικούς, μὰ οἱ φίλοι κί ἴδικοὶ τὸ πνεῦμα τῆς Ἑλλάδος, τέλος πάντων τὰ μέρη αὐτὰ Σὲ ἀναζητοῦν. Τί θὰ γίνῃ;

Ὅλοι ἔχουν τὴ γνώμη ὅτι δουλειὰ δὲν γίνεται μὲ Συμβούλια Δελφικῶν ὀργανισμῶν ἀπούσης τῆς Εὔας κί πῶς δὲν πρέπει ἵνα ἴλείπῃς ἀπὸ τὸ πλευρὸ τοῦ Σικελιανοῦ αὐτῆ τῆ στιγμῆ. Νομίζω ὅτι κί ὁ Σικελιανὸς πρέπει κί Σὺ ἵνα φροντίσετε ὥστε μαζί ἵν' ἀρχίσῃ ἐργασία τὸ ταχύτερον ἵνα ἔλθῃς ἐδῶ κί ὄλοι ἡμεῖς μὲ τὴν ψυχὴ ἵπου μόνη ἔχομε ἴστα στήθη εἰς ὄτι κί ὅπου ἴμας χρειασθῆτε κοντὰ σας ὁ ἀγῶν εἶναι διὰ ἰδέας δὲν ὑπάρχει κανεῖς ἵνα εἶναι ἀπών. Ἐν θέλῃς γράψε μας τὰ κατὰ Σέ. Ἐν δὲν τὸ εὐρίσκεις σκόπιμο ἔστω κί δυὸ λέξεις ὅτι ἔλαβες τὴν ἐπιστολήν κί πῶς εἶσαι καλά. Αὐτὸ ἀρκεῖ θὰ νομίσωμε πῶς εἶσαι μαζί μας. Ἐχεις χαιρετισμοὺς ἀπὸ ὄλους τοὺς φίλους κί τὴν Διοίκησιν τοῦ Συλλόγου τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς ὡς κί ἀπὸ τὰ παιδιὰ μας ἀγόρια κί κορίτσια. Σοῦ ἐσωκλείω τοπεῖα τοῦ Σταυροῦ. Τὸ «Παγγαῖον» δὲν κατόρθωσα ἵνα τὸ φωτογραφήσω διότι ἤτο μακρὰ πολὺ. Σὲ ἀσπάζομε ἐκ μέρους ὄλων.

Ὁ ταπεινὸς διδάσκαλος
Σ. Κάρας

Ἀθήναι Τρίτη
29 8/βρίου 1935.

Θερμούς χαιρετισμούς εἰς τὰ παιδιά μὲ τὰ ὁποῖα συνεργάζεσθε κί ἀπὸ τοὺς ἐδῶ νέους κί νέας. Στείλατέ μας μιὰ φωτογραφία Σας.

Υ.Γ. Δύο λόγια ἐπιθυμῶ τὸ ταχύτερον διὰ τὸ ζήτημα ὅπου περιλαμβάνει ἑτέρα ἐσώκλειστος ἐπιστολή μου κί ἀφορᾷ ζήτημα γεννηθὲν ἀπὸ τὴν παρέαν Ψάχου-Πεζοπούλου-Καρζῆ σχετικῶς μὲ τὸ ἁρμόνιον Σου 'που λέγει ὁ Ψάχος ὅτι εἶναι ἰδικόν του κί ὅτι ἐγὼ εἶμαι κλέπτῃς κί ἀγύρτῃς κί τοῦ τὸ ἔκλεψα.

Καὶ ἐὰν δὲν πρόκειται 'να γράψῃς ὅμως δι' αὐτὸ μὴ ἀμελήσῃς διότι πρόκειται περὶ ζητήματος τιμῆς ὅπου τὸ μῖσος τοῦ κακοῦ αὐτοῦ ἀνθρώπου κί τῆς συνοδείας του δημιουργοῦν εἰς βάρος μου κί τῆς δουλειᾶς μου. Στείλε πίσω τὸ γράμμα μου ἐκεῖνο κί τὴν ἀπάντησίν Σου ἀεροπορικῶς διότι θὰ τὰ παρουσιάσω εἰς τὸ Δικαστήριον ὅταν ἐπιστῇ ἀνάγκη.

ὁ ἴδιος

ΣΚ.3

Πολυσέβαστη κί ἀγαπητή μας Εὐα.

Εἰς τὸν μακαρίτην διδάσκαλον τοῦ Γένους, τὸν Ἀδαμάντιον Κοραῖν, ἠῦρα κάποτε τὴν γνώμην Ἄγγλου σοφοῦ, ὅτι ἕκαστος τῶν ἀνθρώπων τρία πράγματα ἔχει 'να κάμῃ εἰς τὴν ζωὴν του: α) 'να φυτεύσῃ δένδρον· β) 'να γράψῃ βιβλίον κί γ) 'να γεννήσῃ τέκνον· οὕτως ὥστε τὸ τέκνον του καθήμενόν ποτε ὑπὸ τὸ δένδρον 'ν' ἀναγινώσκῃ τὸ βιβλίον τοῦ πατρὸς.

Τὸ 'να φυτεύσῃ κάνεις δένδρον εἶναι πρᾶγμα εὐκολώτατον· ὡς κί τὸ 'να γεννήσῃ τέκνον φυλάττων τῆς φύσεως τοὺς ὄρους περὶ παιδοποιίας κατορθωτόν· ἀλλὰ τὸ 'να συγγράψῃ βιβλίον, φαίνεται 'πως εἶναι πρᾶγμα ὄχι καὶ τόσον εὐχερές· ἂν μάλιστα εἰς τοιαύτην συγγραφὴν δὲν ἔχει βοήθημα προηγουμένην ὁμοίαν ἐργασίαν, τὸ πρᾶγμα καταντᾷ προβληματικόν.

Ἴδου λοιπὸν διατί ἐπὶ διετίαν ὄλην ἀναμένεις, τὸ ὁποῖον Σοῦ ἀποστέλλω Α' τεῦχος τῆς Μουσικῆς Μεθόδου συμπληρούμενον καὶ ἀρτιούμενον μέχρι κί τῆς τελευταίας στιγμῆς.

Τὸ ἐζήτησες τὸ πρᾶγμα ἀπὸ τοῦ 1928 (29 Ἰουνίου ἦτο τότε 'που ἐκαθήμεθα εἰς τὸν Ἄρειον Πάγον τὸ βράδυ)· ἤρχισε 'να συντάσσεται τὸ 1931· καθαρογραφεῖται ἐπὶ ἔτη τρία συμπληρούμενον δηλαδὴ ἀπὸ τοῦ 1934 τὸν χειμῶνα (τὸ Α' μέρος) κί ἔμπορεῖ κανεὶς 'να εἴπῃ ὅτι ἐβοήθεις κί Σὺ εἰς τὴν συρράφην του, ἀφ' οὗ οὐδ' ἐπὶ στιγμὴν ἔλειπεν ἢ σκέψις τοῦ πότε ἐπὶ τέλος ἦθελ' ἀξιωθῶ ἔτοιμον 'να Σοῦ τὸ ἀποστείλω.

Ἡ ἐπιστολή Σου τοῦ 1935 δύο ἔτη μένει ἀναπάντητος εἰς τὸ γραφεῖόν μου ἐμπρὸς κί ἰδοὺ τώρα ἀξιούμαι 'να Σοῦ ἀπαντήσω.

Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ 'που συναρμολογεῖται μουσικὴ ὕλη πρὸς ἐκμάθησιν τόσον τῶν θεωρητικῶν κεφαλαίων τῆς τέχνης, ὅσον κί τῶν μουσικῶν ἤχων κί κλάδων αὐτῆς, κατὰ τὰ τρία γένη· τῶν ῥυθμῶν κί τῶν ποικιλιῶν αὐτῶν, ὡς κί τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν κατὰ τὴν αὐτὴν τάξιν τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων, ἀποδεικνυομένου οὕτω, ὅτι μία εἶναι ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, τόσον κατὰ τὰ συστατικὰ τοῦ ἄσματος – γένη κί ἤχους μουσικούς· γένη κί εἶδη ῥυθμικά – ὅσον κί κατὰ σύνθεσιν κί τρόπον μελοποιίας κί ἁρμονικὴν ὑφήν, κί ὄχι μία ἐκκλησιαστικὴ (βυζαντινὴ) κί ἄλλη νεοελληνικὴ (τοῦ τραγουδιοῦ) ὡς ἰσχυρίζονται τινες ἀγνοοῦντες τὸ πρᾶγμα. Ἀκόμη εἰς τὰ δημῶδη ἄσματα τῆς Μεθόδου συγκαταριθμοῦνται ὅσα ἀπαραίτητα πρὸς ἐκμάθησιν ὄλων τῶν ἐλληνικῶν χορῶν οἵτινες ἀκολουθοῦσι τὴν κατὰ πόδας ῥυθμικούς ποικιλίαν καὶ τὰς μεταβολὰς τῆς τοῦ χρόνου ἀγωγῆς. Εἰς τὸ Α' τεῦχος περιλαμβάνονται πάντες οἱ διατονικοὶ ἤχοι καὶ οἱ κλάδοι αὐτῶν· ἐκ δὲ τῶν ἑναρμονίων οἱ τρίτος κί βαρὺς τετράφωνος ἐκ τοῦ Γα ♯ : εἰς δὲ τὸ Β' οἱ χρωματικοὶ καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἑναρμονίων· εἶδη δὲ ῥυθμῶν τρίσημοι ἰαμβικοί, τετράσημοι δακτυλικοί κί ἄσημοι ἰαμβικοί κί δακτυλικοί τοιοῦτοι.

Ὀλόκληρον τὸ ὕλικόν τοῦτο μᾶς ἐπιτρέπει 'να συναγάγωμεν συμπεράσματα καὶ 'να ἐπαληθεύσωμεν θεωρίας διὰ τὴν συγγραφὴν ἐνὸς θεωρητικοῦ σαφοῦς πρὸς χρῆσιν τῶν μαθητευομένων, τὸ ὁποῖον Σὺ ἔμπορεῖς 'να τὸ ἀναπληρώσῃς ἐπὶ τοῦ παρόντος μὲ ὅσα ἔχεις θεωρητικὰ γράψῃς καὶ 'να ὀλοκληρώσῃς τὸ πρᾶγμα διὰ τὴν αὐτόθι διδασκαλίαν Σου.

Ἡ εὐχαρίστησίς μου λοιπὸν 'που Σοῦ τὸ στέλλω εἶναι μεγάλη· ἀκόμη δὲ μεγαλυτέρα διότι συμπίπτει μὲ τὴν ὥραν κατὰ τὴν ὁποῖαν πληροφοροῦμαι ὅτι ἀπεφάσισες πλέον 'να ἐπανέλθῃς εἰς τὴν Ἑλλάδα. Πολλὰ καὶ διάφορα ἐμεσολάβησαν ἔκτοτε γεγονότα, τὰ ὁποῖα σημειώνουν κάποιαν πρόοδον μέσα εἰς τὴν γενικὴν στασιμότητα, καὶ ἴσως εὐχαρισθηθεῖς πολὺ ἀπὸ τὴν μέχρι τοῦδε συντελεσθεῖσαν ἐργασίαν εἰς ὅλα τὰ κεφάλαια τῆς τέχνης τῶν ὁποίων εἶσαι ἐμπυχωτῆς ἀλλὰ καὶ θεμελιωτῆς ταυτοχρόνως.

Ὅλοι οἱ συναγωνισταί Σου, οἱ συνεργάται Σου, ἐργάζοντ' ὁ κάθεις εἰς τὸν κύκλον τῆς εἰδικότητός του, καὶ φαίνεται πῶς εἶναι πλησίον ἡ ἡμέρα 'να ἰδῶμεν τὴν κοινὴν προσπάθειαν ὀλοκληρωμένην, ὅπως ὅλοι μας, εὐχόμεθα καὶ ἐπιθυμοῦμεν.

Τὸ Σωματεῖόν μας ἐδῶ προχωρεῖ κατ' εὐχὴν· δὲν παύει δὲ 'να κινῆται διὰ τῆς χορωδίας του καὶ τῶν ἰδικῶν μου ἐργασιῶν· διαλέξεις, ἐμφανίσεις μὲ τραγούδια καὶ ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, εἶναι πάντοτε εἰς τὴν ἡμερησίαν διάταξιν· εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ ἔχει γίνεαι μεγάλη ἐργασία· 'μπορεῖ 'να πῆ κανεὶς ὅτι ἐλύσαμε πολλὰ προβλήματα ἀφορῶντα τὸ ἑλληνικὸ τραγοῦδι λαϊκὸ κι' ἐκκλησιαστικόν.

Τὸ Σχολεῖόν μας προχωρεῖ καὶ λειτουργοῦν ἐφέτος πρώτη, δευτέρα κι' τρίτη τάξεις (τὸ ὅλον προβλέπονται 6 ἢ 7) μαθητῶν ἐκπαιδευθέντων μὲ βάσιν τὴν νέαν μέθοδόν μας. Εἶναι οἱ πρῶτοι 'που μποροῦν 'να 'πουν ὅτι μαθαίνουν ὅπως πρέπει μουσικὴν.

Ἐκεῖ 'που εὐρίσκομεν ἐμπόδιο εἶναι τὸ οἰκονομικὸν μέρος 'που 'μας ἐμποδίζει:

- α) 'να εἴμεθα εἰς κεντρικώτερον μέρος, καὶ 'να ἔχωμεν περισσότερον χῶρον διὰ τὴν ἐργασίαν μας.
- β) 'να ἐμποροῦμε 'να πληρῶνουμε κάτι τὸν μῆνα ὥστε 'να ἔχωμε διδάσκαλον χοροῦ ἑλληνικοῦ ἢ διδάσκαλον ὀργάνων μουσικῶν κ.ἄ. Τῶν τελευταίων μάλιστα (τῶν ὀργάνων) εἶναι πρόβλημα, ἐλλείψει χρημάτων, ἢ κατασκευῆ καὶ ἢ ἀπόκτησις· καὶ παρ' ὅλων μας τὴν ἐπιθυμίαν, ἀδυνατοῦμεν 'να καταρτίσωμεν μίαν ὀρχήστραν ἀπὸ ὄργανα ἑλληνικά.
- γ) 'να βγάλωμεν εἰς φῶς τὴν ἐργασίαν μας τὴν συγγραφικὴν καὶ 'ν' ἀποκτήσωμε μεθόδους καὶ βιβλία ἀπαραίτητα εἰς τὴν μάθησίν μας.

Παντοῦ ἔχομε κάμει ἐνεργείας ὥστε 'να εὐρεθῇ κάποιος, ἄτομον, ὀργανισμὸς ἢ τὸ κράτος 'να ἐνισχύσῃ μιὰ τέτοια ἐθνικὴ προσπάθεια· μέχρι τῆς στιγμῆς ὅμως δὲν φαίνεται 'να βαίῃ πρὸς τὴν λύσιν του κἀνένα ἀπὸ τὰ προβλήματά μας. Τούναντίον τὸ κράτος ἀνεγνώρισεν εἰς τὸ Ὑδρεῖον Ἀθηνῶν τὸ μοναδικὸν προνόμιον 'να χορηγῇ πτυχία ἐκκλ. μουσικῆς εἰς τοὺς μέλλοντας ψάλτας καὶ τοῦτο 'μας δημιουργεῖ ἀνίσους ὄρους ἐργασίας· ἀλλ' αὐτὸ εἶναι τὸ τελευταῖον 'που 'μας ἀπασχολεῖ.

Προσπαθείας καταβάλλομε 'να σώσωμε καὶ τὰ χειρόγραφα τῆς Κωνσταντίνου Πόλεως «τὰ ἅπαντα τῆς Μουσικῆς», τῶν παλαιῶν τὰς συνθέσεις, καὶ περιμένομε 'να ἰδοῦμε τι θὰ κἀνῃ τὸ Ὑπουργεῖον τῆς Παιδείας 'που ἔχει ἀναλάβει αὐτὴν τὴν ὑπόθεσιν. Ἀκόμη, ζητοῦμε ἓνα παλαιὸ ἐκκλησάκι καὶ ἐπιχορήγησιν, ὥστε 'να ἐγκαταστήσωμεν ἐκεῖ μίαν μόνιμον ἐκκλησιαστικὴν χορωδίαν· εἶναι ζήτημα ὅμως ἂν θὰ γίνῃ τίποτε δι' αὐτό, καὶ ἂν οἱ Ἑλληγες εἶναι εἰς θέσιν 'να καταλάβουν τὴν ἀξίαν τοῦ πράγματος διὰ τὸ ἔθνος.

Ζητοῦμε προσέτι τῆς Μεθόδου τὴν ἐκτύπωσιν ἣτις θὰ στοιχίσῃ δραχμὰς περὶ τὰς 150.000 τὰ τρία τεύχη χωρὶς τῆς θεωρίας ἢ ὁποῖα θὰ γραφῇ ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ὑλικοῦ τῆς Μεθόδου, ἐκτὸς ἂν τὸ κράτος τὴν τυπώσῃ εἰς τὸ ἐθνικὸν τυπογραφεῖον ἢ κατορθώσω 'να τὴν βγάλω λιθογραφικῶς ὁπότε θὰ κοστίσῃ πολὺ ὀλιγώτερα. Ἀλλ' ἂς ἐγίνετο ἀρχὴ καὶ μὲ πολὺ ὀλιγώτερα ἔξοδα ὥστε 'να τυπωθῇ τούλάχιστον τὸ Α' τεῦχος ποὺ ἔχει ἐτοιμασθῆ καὶ αὐτὸ θὰ ἦτο ἀρκετὸν ἐπὶ τοῦ παρόντος.

Τὸ Β' μέρος τῆς Μεθόδου ἀφοῦ διδαχθῆ καὶ ἐφέτος εἰς τὴν δευτέραν τάξιν, θ' ἀρχίσῃ ἀπὸ τὸ θέρος 'να καθαρογραφεῖται ὡς καὶ τὸ πρῶτον.

Τοῦ τρίτου συγκεντροῦται καὶ διδάσκεται ἤδη τὸ ὑλικὸν εἰς τὴν Γ' καὶ τὸ ἐπόμενον ἔτος εἰς τὴν Δ' τάξιν. Εἶναι τὸ τρίτον μέρος «συμπλήρωμα» τῆς μεθόδου ἀπαρτιζόμενον ἀπὸ ἐκκλησιαστικὰ καὶ λαϊκὰ μέλη, 'που παρουσιάζουν πολλὰς δυσκολίας καὶ ποικιλίας μέλους καὶ ῥυθμοῦ. Τὸ βιβλίον θ' ἀκολουθοῦν βιογραφικαὶ σημειώσεις τῶν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν ὄσων μαθημάτα ὑπάρχουν εἰς αὐτὸ καθὼς καὶ τῶν συλλεκτῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τὴν ἀληθινὴν ἱστορίαν μερικῶν ἐκ τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν βγαλμένην ἀπὸ ἔντυπα καὶ χειρόγραφα κυρίως τὴν λαμβάνεις εἰς ἴδιον τεῦχος.

Ἀκόμη ἄρχισα πειὰ – ἀπελπισθεῖς πῶς θὰ τὰ τυπώσω – 'να καθαρογραφῶ ὠρισμένας μελέτας 'που ἔχω «περὶ ἐκκλησιαστικῶν χορῶν» «περὶ Ἰωάννου μαῖστορος τοῦ Κουκουζέλη»

«περί τοῦ μουσικοῦ ζητήματος ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ ἐκκλησίᾳ» κι' ἄλλα, ἀρχὴ κάμοντας ἀπὸ τῆς μελέτης περὶ Κουκουζέλη 'που ὅταν τὴν τελειώσω μετὰ 1 μῆνα θὰ σοῦ τὴν στείλω· εἶναι πολὺ ὠραῖα ὅπως καὶ αἱ ἄλλαι.

Ἐφέτος ἔχομεν καὶ ἐπισκέψεις ἐπισήμων, διὰ 'να ἴδουν τὴν ἐργασίαν μας, καὶ εἰς αὐτὰ πρωτοστατεῖ ἡ Κούλα Πράτσικα μὲ τὴν ὁποῖαν εἶχαμε πάει πέρυσι εἰς Αὐστρίαν, Γερμανίαν, μέχρι κι' Νορβηγίαν ψάλλοντες χορεύοντες τραγουδῶντες.

Θὰ Σὲ εὐχαριστήσῃ πολὺ 'να μάθῃς 'πως τὸ Σχολεῖο τῆς Κούλας εἶναι τὸ πειὸ σοβαρὸ καὶ θετικὸ εἰς τὸ εἶδός του· χαρὰ 'στὰ 'μάτια ὅσων ἐπιθυμοῦν μιὰ μέρα 'να ἴδου'ν 'στὴν ἐργασίαν σου πρόσωπα καταλλήλως γυμνασμένα καὶ προπαιδευμένα.

Περισσότερο ἀκόμη θὰ χαρῆς 'να μάθῃς πὼς περὶ τὶς 10 κοπέλλες τοῦ σχολείου της, ἢ πλέον μαθημένες ἄρχισαν μάθημα μουσικῆς ἑλληνικῆς καὶ προχωροῦν ἱκανοποιητικῶς (χοροὺς εἶχαν ἀρχίσει 'να μαθαίνουν ἀπὸ πέρυσι). Ἔχομε ἀκόμη δυὸ τρεῖς μαθήτριες εἰς τὸ Σύλλογο.

Τὸν Ἄγγελον ἔχω μερικὸν καιρὸν 'να τὸν ἴδω. Μαθαίνω ὅμως 'πως εἶναι καλὰ. Τὰ παιδιὰ τὰ ἔχω 'στὴ γειτονιά μου καὶ τοὺς βλέπω κάθε τόσο εἶναι καλὰ.

Ὡς πρὸς τὴν προσωπικὴ μου κατάστασι πληροφορεῖσαι ὅτι, ὅσον ἀφορᾷ τὴν μάθησιν εἶμαι εὐχαριστημένος κι' ἐλπίζω εἰς περισσοτέραν πρόοδον γενικῶς· ὡς πρὸς τὰ οἰκονομικά μου, μένουν τὰ αὐτὰ. Ψωμοζῶ πάντα εἰς οὐδεμίαν ἐλπίζων βελτίωσιν τῆς ὑπαλληλικῆς μου καταστάσεως. Τὸ μόνον 'που ἔγινε εἶναι 'ν' ἀποσπασθῶ εἰς τὸ Ὑφυπουργεῖον Τύπου κι' Τουρισμοῦ καὶ 'να ἐπιδοθῶ ἀπερίσπαστος εἰς τὴν πνευματικὴν μου ἐργασίαν, καὶ κατὰ τοῦτο εἶναι ἄξιοι εὐχαριστιῶν καὶ εὐγνωμοσύνης ὁ Ὑφ/γὸς κ. Νικολοῦδης καὶ ἡ κυρία του ποὺ ἐφρόντισαν γι' αὐτό.

Τὸ τοιοῦτον ὅμως δυσηρέστησε τοὺς ἐν τῷ Ὑπουργεῖῳ Προνοίας εἰς τὸ ὁποῖον ἀνήκω καὶ εἰς ἀνταμοιβὴν τῆς προσπάθειάς μου γιὰ μιὰ ὑπόθεσιν ἐθνικὴν, 'μοῦ ἀρνοῦνται τὴν προαγωγὴν μου τῆς ὁποίας δικαιοῦμαι καὶ ἔχω, ὡς γνωρίζεις, τῶσων χρόνων ὑπηρεσίαν, κι' τὴν ὁποῖαν ἐζήτησα πρὸ τριῶν ἡδὴ μηνῶν (ὑπουργὸς εἶναι ὁ κ. Κορυζῆς).

Μ' ὄλον τοῦτο ἐννοῶ 'να παλαίψω κι' δὲν θὰ σταματήσω 'να ἐργάζωμαι ὅσον ἀντέχει ἡ ψυχὴ μου καὶ ἡ ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων 'που μ' ἀκολουθοῦν.

Τώρα ἡ ἀπαίτησις καὶ ἡμῶν εἶναι 'να 'μᾶς πληροφορῆς 'πως εἶσαι καὶ πὼς περνᾷς. Χρόνια τώρα ζοῦμε περιμένοντας 'να γυρίσης, καὶ κάθε χρόνος 'που περνᾷ 'μας διαψεύδει τὰς ἐλπίδας, ἂν καὶ χαιρόμεθα πληροφορούμενοι τὴν ἐν Ἀμερικῇ ἐργασίαν σου ποὺ τόσο μᾶς τιμᾷ ὡς φίλους καὶ συμπατριῶτας.

Ὡς τόσο δὲν 'ξεύρομε ἂν εἶσαι εὐχαριστημένη ἀπὸ τὴν αὐτόθι παραμονὴν σου. Ὅπως καὶ 'να εἶναι δυστυχῶς ἡμεῖς δὲν εἴμεθα κοντὰ 'να σοῦ 'ποῦμε δυὸ λόγια καὶ 'να κάνωμε κι' 'μεῖς ὅ,τι πρέπει εἰς τὴν γυναικὰ εἰς τὴν ὁποῖαν ὀφείλομε τὸ πᾶν.

Ἄς ἐλπίσωμεν ὅμως ὅτι τὸ ἔτος 'που ἔρχεται, καὶ 'που εὐχόμεθα 'να Σὲ εὖρῃ ἐν ὑγείᾳ καὶ ψυχικῇ γαλήνῃ, θὰ 'μᾶς δικαιώσῃ τὰς ἐλπίδας καὶ θ' ἀξιωθοῦμε 'να Σὲ ὑποδεχθοῦμε ἐπιστρέφουσας ἐπ' ἀγαθῷ τῆς Ἑλλάδος τῆς ὁποίας τὰ πνευματικὰ παιδιὰ δυστυχῶς μετριοῦνται εἰς τὰ δάκτυλα κι' δὲν πρέπει 'να τὴν ἐγκαταλείπουν. Ἐλα Εὖα, γύρισε 'πίσω, καὶ ἂν καμμιά φορὰ Σὲ στενοχωρήσαμε, εἰς τὸ ἐξῆς ὄλοι θὰ εἴμεθα καλοὶ καὶ θὰ Σὲ ἀγαποῦμε.

Εὖα μου

Θὰ Σὲ ἀπασχολήσω μὲ ζήτημα προσωπικόν, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἴσως προέλθῃ μικρὰ βοήθεια εἰς τὴν προσπάθειά μας. Τὸ ζήτημα ἔχει οὕτω:

Ὁ πατέρας μου εἶχεν ἀδελφὸν ὀνόματι Γεώργιον Καρὰν τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Μηλιᾶς. Οὗτος καταταγείς εἰς τὸν ἀμερικανικὸν στρατόν, κατὰ τὸν εὐρωπαϊκὸν πόλεμον ἀπὸ τὴν Μινεάπολιν τῆς Ἀμερικῆς ὅπου ἠργάζετο εἶχεν ἀσφαλισθῆ ἀντὶ ποσοῦ 10.000 δολαρίων καὶ τὸ ἀσφάλιστρον 'που 'μας ἔστειλεν ἦτο ἐπ' ὀνόματι τῆς μητρὸς του Μηλιᾶς Χριστοῦ Καρὰ ἐκ τοῦ χωρίου Μουνδρὰ Ζούρτσῆς Δήμου Φυγαλίας Νομοῦ Μεσσηνίας.

Τελευταίαν του ἐπιστολὴν ὀλίγον πρὸ τῆς ἀνακωχῆς τοῦ 1918 ἐλάβομεν ἐκ Βερδέν, διὰ τῆς ὁποίας ὠρίζεν ὅτι, ἐντὸς μηνὸς ἤλπιζε 'ν' ἀπολυθῆ τοῦ στρατοῦ καὶ ἔδιδε τὴν ἐξῆς διεύθυνσιν:

George Karras

Co # 6 th rnt

P. O. 145

Ex. J. U. S. Army

(Ζωγραφίζω τὴν διεύθυνσιν ἐκ τῆς ἐπιστολῆς διότι δὲν γνωρίζω τί σημαίνει)

Παρ' όλον ὅμως ὅτι ἐγράψαμεν ἐπανελημμένως εἰς τὴν διεύθυνσιν αὐτὴν, οὐδεμίαν ἐλάβομεν ἐφεξῆς ἀπάντησιν· ὁ δὲ ἄνθρωπός μας, οὐδὲν ἔδωκεν ἔκτοτε σημεῖον ζωῆς. Ἐν τῷ μεταξὺ ἡ μητέρα του Μηλιὰ ἀπέθανε, καὶ τὰ χαρτιά της ἀσφαλίσεως εἴχομεν ἡμεῖς μέχρι πρὸ τριετίας.

Τότε ἀπελπισθέντες ὅτι ὁ θεῖός μου ἦτο ἐν τῇ ζωῇ, τὰ παρεδώσαμεν εἰς τὸν τέως βουλευτὴν καὶ συγγενῆ μας Κωνστ. Γ. Βουδούρην δικηγόρον, ἵνα φροντίσῃ καὶ τύχωμεν πληροφοριῶν σχετικῶν μετὰ τὴν τύχην τοῦ συγγενοῦς μας, ἢ ἵνα λάβωμεν τὴν σχετικὴν ἀποζημίωσιν ἐφ' ὅσον εἶχεν ἀποθάνει ἢ φονευθῆ.

Μετά τινα καιρὸν ὁ Βουδούρης ἰσχυρίσθη ὅτι τὰ χαρτιά ἐχάθηκα· μᾶς παρουσίασε δὲ βεβαίωσιν τοῦ δικηγορικοῦ γραφείου Ν. Κ. Στεφανίδου ὅτι δῆθεν μέσῳ αὐτοῦ εἶχεν ἐνεργήσῃ σχετικῶς, καὶ ἐπληροφορήθησαν ὅτι ὁ θεῖός μου ἔζη μέχρι τοῦ Ἰουλίου τοῦ 1936, ἐρχόμενος εἰς ἀλληλογραφίαν μετὰ τὴν Διεύθυνσιν ἀπομάχων καὶ τὴν ἐν Βασιγητῶν Ἀσφαλιστικὴν Ἐταιρείαν.

Πολὺ φοβοῦμαι ὅμως ὅτι ὅλα αὐτὰ εἶναι ψεῦδη καὶ ὅτι ἡ ἀποζημίωσις ἔχει εἰσπραχθῆ παρὰ τῶν ἀνθρώπων εἰς τοὺς ὁποίους εἶχαμε ἐμπιστευθῆ τὰ χαρτιά μας· καὶ παρακαλῶ ἵνα κυτάξῃς μέσῳ τῆς ἀρμοδίας ὑπηρεσίας τῶν πολεμικῶν συντάξεων (ἦτο μία Κρατικὴ ἀσφαλιστικὴ ἐταιρεία ἡ ὁποία ἠσφάλιζε τοὺς κατατασσομένους εἰς τὸν ἀμερικανικὸν στρατὸν κατὰ τὸν πόλεμον) μέσῳ τοῦ Προέδρου μετὰ τὸν ὁποῖον συνδέεσαι, ὥστε ἵνα μὴ χάσωμε τὸ δικαίωμά μας. Θὰ Σᾶς βοηθήσῃ τὸ ὄνομα καὶ ἡ ἀποστελλομένη διεύθυνσις τοῦ θείου μου, ὡς καὶ τὸ ποσὸν τῆς ἀσφαλίσεως, ἵνα τὸν εὔρουν εἰς τὰ χαρτιά των, ὁπότε πρέπει ἵνα ἔξυρωμε, τί χαρτιά ἵνα ὑποβάλωμε, μιὰ ἵπου χάσαμε τὰ πρωτότυπα τοῦ ἀσφαλίστρου, ὥστε ἵνα τύχωμε τῆς ἀποζημιώσεως (διὰ τῆς ὁποίας ἴσως ἔμπορέσῃ ἵνα ὀρθοποδίσῃ καὶ ἡ δικὴ μας προσπάθεια)· ἐφ' ὅσον δηλαδὴ δὲν ἔχει εἰσπραχθῆ παρ' ἄλλων.

Ἐὰν πάλιν ὁ θεῖός μου εἶναι ἐν τῇ ζωῇ, θὰ χαροῦμε ἵνα ἔλθωμεν εἰς ἐπικοινωνίαν μαζί του ἵπου τὸν θεωροῦμε χαμένον· καὶ δι' ὅλα αὐτὰ ἔχεις τὴν ἐξουσιοδότησίν μας ἵνα ἐνεργήσῃς καταλλήλως κ' ἂν χρειασθοῦν ἔξοδα λάβε τὸν κόπον ἵνα μᾶς τὸ γνωρίσῃς διὰ ἵνα σοῦ στείλωμεν ὅ,τι εἶναι ἀνάγκη.

Λαμβάνεις φωτογραφίαν τῶν μαθητῶν τοῦ Σχολείου μας ὡς καὶ τοιαύτην τοῦ ζητουμένου θείου μου ὡς στρατιώτου εἰς τὸ Βερδέν. Ἀκόμη κ' τὰ κάλανδα τῶν Χριστουγεννίων. Ἄν θέλῃς στείλῃς μας μιὰ δικὴ Σου. Τὸ ὄργανο τὰ βιβλία Σου ἵπου τάχω σὲ εἰδικὸ ράφι καὶ τ' ἄλλα πράγματά Σου, εἶναι μάρτυρες συνεχεῖς τῆς ἀγάπης κ' ἀφοσιώσεώς μας σὲ Ἅένα.

Ἄπ' ὅλους τοὺς φίλους κ' γνωστούς ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ Συλλόγου τῆς χορωδίας κ' τοὺς μαθητὰς κ' δασκάλους τοῦ Σχολείου ἔχεις πολλοὺς χαιρετισμοὺς κ' «χρόνια πολλά».

Εὐχαριστῶ λοιπὸν κ' ἐγὼ δι' ὅλα. Σὲ ἀφίνω κ' Σοῦ εὐχομαι «καλὰ Χριστούγεννα» κ' «Νέον ἔτος» τὸ δὲ Πάσχα ἵνα τὸ κάνωμε ὅλοι μαζί στὴν Ἑλλάδα.

Μὲ βαθυτάτη ἀγάπη κ' σεβασμὸ
Σ. Καράς

Ἀθῆναι Τρίτη 21 Δ/βρίου (ν.ῆ)
1937

Φωτίου Πατριάρχου 21^α
(7)

Κάλανδα Χριστουγεννίων
Κυκλάδων Νήσων (Φολέγανδρος)

[παρτιτούρα σε βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία]

- Χριστὸς Γεννᾶται σήμερον ἐν Βηθλεὲμ τῇ πόλει
οἱ οὐρανοὶ ἀγάλλονται χαίρει ἡ φύσις ὅλη
- Πλήθος ἀγγέλων ψάλλουσι τὸ «δόξα ἐν ὑψίστοις»
καὶ τοῦτο ἄξιόν ἐστιν ἡ τῶν ποιμένων πίστις
- Ἐκ τῆς Περσίας ἔρχονται τρεῖς μάγοι μετὰ τὰ δῶρα
ἄστρον λαμπρὸν τοὺς ὀδηγεῖ χωρὶς ἵνα χάσουν ὥρα

.....
κ' «εἰς ἔτη πολλά»

Υ.Γ. Χριστούγεννα τελειώνει τὸ γράμμα κι' τὸ βιβλίο αὔριο τὸ ταχυδρομῶ.
«Χρόνια πολλά κι' καλὸ χρόνο»
ΣΚ (μονογραφή)

ΣΚ.4

Πολυσέβαστη καὶ ἀγαπητὴ μου Εὐα

Ἀπὸ τὴ Menton τῆς Γαλλίας, τὸ Πάσχα, Σοῦ ἔστειλα μία μου κάρτα, μὰ δὲν γνωρίζω ἂν ἦλθε ἴστα τίμα χέρια Σου.

Τώρα μὲ τὴν ἀγαπητὴ μας κυρίαν Μόργκαν μοῦ δίδεται ἡ εὐκαιρία ἵνα Σοῦ στείλω πάλιν δύο λόγια.

Πρῶτον Σοῦ διαβιβάζω τοὺς ἀσπασμοὺς κι' τὰς εὐχὰς τῶν μελῶν τοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου κι' ἰδιαιτέρως τῶν μελῶν τῆς χορωδίας καὶ τῶν μαθητῶν τοῦ Σχολείου μας, ἵπου πάντοτε ἐρωτοῦν γιὰ Σὲ μὲ εἰλικρινὲς ἐνδιαφέρον.

Ἐπειτα καὶ ἐγὼ πληροφορημένος τὰ τῆς ἀσθενείας Σου, εὐχομαι ταχέως ἵνα ἀναρρώσης καὶ ἵνα γίνης ἐντελῶς καλὰ μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ Θεοῦ. Καί, χωρὶς ἵνα μὲ παρεξηγήσης, θὰ ἤθελα καὶ πάλιν ἵνα Σ' ἐρωτήσω:

Ἔως πότε νομίζεις ὅτι πρέπει ἵνα ἔχῃς τὸν ἑαυτὸν Σου αὐτοεξόριστον εἰς τὴν Ἀμερικὴν καὶ ἵνα λείπῃς ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα ὅπου, ἂν ὑπάρχουν καὶ ἄνθρωποι κακοί, ὅμως ἔχεις καὶ φίλους ἵπου Σὲ ἀγαποῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κόσμον τὸν ἀπλὸ καὶ ἀγαθὸ ἵπου Σὲ παρακολουθεῖ μὲ σέβας καὶ μὲ ἀγάπη.

Ἐὰν ἡ φωνὴ μου ἐμπορεῖ ἵνα ἀκουσθῇ, καὶ πάλιν θὰ Σοῦ εἰπῶ ὅτι εἶναι καιρὸς πειὰ ἵνα γυρίσης εἰς τὴν Ἑλλάδα· δὲν Σοῦ λέγω διὰ ἵνα ἀναπαυθῇς καὶ ἵνα ἀδρανήσης – διότι γνωρίζω τὸν χαρακτήρὰ Σου – ἀλλὰ Σοῦ λέγω: διὰ ἵνα ἀγωνισθῇς καὶ ἵνα παλαίσῃς· διότι ἐδῶ γίνεται μία πάλη, συνεχῆς, σκληρὰ, ἀδυσώπητος, μανιώδης, τῶν δαιμόνων καὶ τῶν τεράτων ἵπου θέλουν ἵνα πνίξουν μὲ κάθε μέσον τὴν πατρίδα μας, τὸ πνεῦμα καὶ τὸ νόημα τῆς Ἑλλάδος, καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τῶν ὀλίγων Ἑλλήνων ἵπου μὲ ἀντοχὴν Ἡράκλειον ἀγωνίζονται ἵνα χύσουν φῶς· φῶς ἀπολλώνειον, φῶς ἑλληνικόν, τὸ φῶς τὸ τῆς γνώσεως τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ ἀγαθοῦ.

Σὺ λοιπὸν ἵπου ἐγνώρισες τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν εἶπες καὶ σὲ ἴμας, Σὺ ἵπου ἐπάλαισες ἵνα στήσης τὴν ὁμορφιὰ γκρεμίζοντας τὸ ἔρεβος τῆς ἀσχήμιας, νομίζεις πῶς μπορεῖς τώρα ἵνα μένης μακρὰ πὸ τὸν ἀγῶνα, μὲ κίνδυνον ἵνα χάσης τὴν ὑγείαν Σου, ἵπου χρειάζεται εἰς τὴν πατρίδα καὶ τὴν ὁποία ὑγείαν δὲν ἔχεις δικαίωμα ἵνα παραμελήσης; Οἱ Ἑλληνες ὅσοι πιστεύομε ἀκόμη ἵστην ἀποστολὴν τοῦ ἔθνους αὐτοῦ, Σὲ καλοῦμε ἵνα γυρίσης ἵπισω εἰς τὴν πατρίδα, ὅσο Σοῦ ἐπιτρέπει ἡ ὑγείαν Σου τὸ ταχύτερον, κι' ὁ Θεὸς βοηθός.

Τὰ νέα μας ἀπ' ἐδῶ:

Τὸν Ἄγγελον τὸν εἶχα ἰδῆ πρὸ ἡμερῶν· τὰ παιδιὰ ἐπίσης ὡς καὶ τὴν φίλην Σου κυρίαν Βάντερπους εἰς τὴν ἀμερικανικὴν Σχολήν, ὅπου ἐτραγουδήσαμε πρὸ ἡμερῶν χάριν τῶν Ἀμερικανῶν ἵπου τοὺς βλέπω τώρα καὶ 150 χρόνια φίλους εἰλικρινεῖς (χωρὶς κανένα συμφέρον) τῆς Ἑλλάδος. Μάλιστα τὴν κυρία Μόργκαν Σοῦ τὴν στέλλω μὲ μουσικὴν φωνὴν ἑλληνίδα γιὰ ἵνα Σοῦ φέρῃ ἕνα κομμάτι ὁμορφιάς ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα.–

Ἡ Σχολὴ τῆς Πράτσικα προοδεύει· εἶχε καὶ ἐμφάνισιν εἰς τὸ θέατρον τοῦ Ἡρώδου πολὺ ἐπιτυχῆ.

Ἐδῶ ἀνεβάζονται καὶ ἀρχαῖα ἔργα (τραγωδαὶ δηλαδὴ), ἵπου δὲν κάμνουν παρὰ ἵνα ἀνάβουν εἰς τὸν λαόν, τὴν δίψαν τῶν Δελφῶν καὶ τῶν ἐορτῶν των.

Τὸ Σχολεῖόν μας τελειώνει τὰ ἐφετινὰ μαθήματά του, καὶ ἀπὸ τοῦ χρόνου θὰ ἔχη τάξεις τέσσαρας (προβλέπονται ἕξ ἢ ἑπτὰ ἐν ὄλῳ).

Ἐφέτος πάλιν ἡ χορωδία μας ἔκαμεν ἐμφανίσεις θριαμβευτικὰς, μὲ τραγούδια καὶ παλαιὰν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν.

Ἀπεφασίσθη ἵνα κάνωμε ὀρχήστραν ἀπὸ ὄργανα ἑλληνικά, καὶ ἀρχίσαμε ἵνα κάνωμε τὰ πρῶτα ἀπ' αὐτά.

Συναντοῦμε φίλους ἵπου μᾶς ἐμψυχώνουν, ἀλλὰ καὶ ἀντίδρασιν κύκλων ἀνθελληνικῶν ἵπου ἐπιδιώκουν μὲ κάθε μέσον ἵνα ἴμας ἐξοντώσουν ἐὰν εἶναι δυνατόν (ἀλλὰ περὶ αὐτῶν ὅταν ἔλθῃς μὲ τὸ καλὸ θὰ συζητήσωμε).

Ἀτρόμητοι καὶ μὲ πίστιν χαλυβδωμένην εἰς τὰ ἰδανικά τοῦ ἔθνους τοῦ ἑλληνικοῦ, θὰ βαστήξωμε τὸν ἀγῶνα μέχρι τῆς νίκης.

Ἀλλὰ πρέπει 'να ἐπανέλθῃς μεταξύ μας' εἶναι καιρός.

Σὲ ἀσπαζόμεθα καὶ ἀναμένω ἐπιστολὴν Σου
Ἀθήναι Πέμπτη 23 Ἰουνίου (ν. ἡ) 1938
Σ. Καρας

2. Οι επιστολές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού⁵⁷

ΕΠΣ.1

Κύριον Σίμωνα Καρᾶν, ὁδὸς Φωτίου Πατριαρχίου 21, Ἀθήναι

108 East 17th Street, New York City, U.S.A.
21 Ἰανουαρίου, 1938

Πολὺ ἀγαπητὲ Καρᾶ.

Ἀληθινὴ χαρὰ μου ἔφερε τὸ δῶρο σου, ποῦ ἔλαβα λίγο ἀργοπορημένο γιατί εἶναι χρόνια ποῦ ἔφυγα ἀπὸ τὴ διεύθυνση ποῦ τὸ στείλατε, καὶ ἄργησε νὰ φθάσει ὡς ἐδῶ. Γιαυτὸ σοῦ στέλνω γρήγορα αὐτὰ τὰ λίγα λόγια γιὰ νὰ μὴν ἀνησυχεῖς ὡς ποῦ νὰ μπορέσω ν' ἀπαντήσω σωστὰ στὸ καλὸ σου γράμμα. Εἶμαι πλέον ἢ εὐχαριστημένη ποῦ ἔφερες ἕνα τέτοιο σημαντικὸ ἔργο εἰς πέρας, καὶ ὅτι ἔγω κάτι εἶχα [νὰ] κάνει εἰς τὴν ἀρχή.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποῦ σὲ εἶδα ἔχω γράψει πολλά, ὄχι περὶ μουσικῆς, ἢ μεθόδου, ἀλλὰ μουσική. Τραγωδίες, τραγούδια, καὶ δὲν ξέρω τι, – ἀλλὰ μου φαίνεται, μὲ ὀλ' αὐτὰ, πῶς εἶμαι ἀκόμα στὰ σπάργανα στὸ ζήτημα τῆς θεωρίας, καὶ γιαυτὸ, δυστυχῶς, δὲν θὰ ἔχω τίποτα νὰ προσθέσω εἰς ὅλες τὶς σελίδες ποῦ ἄφισες γιὰ μένα.

Σ' εὐχαριστῶ ἀπὸ τὴν καρδιά γιὰ τὸ δῶρο μου ποῦ θὰ μελετήσω σιγὰ σιγὰ στὴν πρώτη στιγμή ποῦ θὰ ἀδιάσω.

Καὶ θὰ προσπαθήσω νὰ μάθω γιὰ τὸ θεῖο, ἂν καὶ τώρα δὲν ξέρω καθόλου πῶς αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνῃ. Μακάρι νὰ εὔρω τὰ ἴχνη του καὶ γρήγορα.

Ἡ ἀγάπη μου εἰς ὅλα τὰ παιδιὰ

Καὶ πολλὴ σὲ σένα

Εὔα

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι σκέπτομαι τὸ γυρισμό, καὶ μὲ λαχτάρω, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀμέσως. Ἔχω ἀρχίσει δουλειὰ ἐδῶ ποῦ πρέπει νὰ τελειώσῃ.

ΕΠΣ.2

Κύριον Σίμωνα Καρᾶν, ὁδὸς Σουλίου 3, (ὁδὸς Σωλονος), Ἀθήνας

ὁδὸς Σερίφου 36
Κυριακή

Φιλὲ Κύριε Καρᾶ

Εἶδα τὸν Κύριον Choios καὶ δὲν μοῦ ἔδωσε ὀρισμένη ἀπάντηση, ἀλλὰ θέλει νὰ σας ἰδῇ.

Θὰ τὸν βρῆτε λέει σχεδὸν παντὰ στὸ σπίτι του, ὁδὸς Ζωοδοχοῦ Πηγῆς 60, τὸ βράδυ στὲς ὀκτώ, ἐκτὸς ἀπὸ Τετάρτη καὶ Σάββατο.

Ἐγὼ φευγῶ αὔριο στὰ Μέθαινα γιὰ μιὰ ἐβδομάδα.

Θὰ ἔρθω νὰ σᾶς ἰδῶ στὸ γυρισμό.

Φιλικὰ
Εὔα Σικελιανοῦ

⁵⁷ Διατηρήθηκε καὶ ἐδῶ ἡ ὀρθογραφία τῶν πρωτοτύπων.

Ζητήματα εναρμόνισης της δημοτικής μουσικής. Η περίπτωση του Διονυσίου Λαυράγκα μέσα από τη συλλογή κυπριακών τραγουδιών και σκοπών του Χρίστου Αποστολίδη

Λαμπρογιάννης Πεφάνης & Στέφανος Φευγαλάς

Εισαγωγή

Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς ο Χρίστος Αποστολίδης¹ κατέγραψε εξ ακοής² τα κυπριακά δημοτικά τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς που εκδόθηκαν το 1910 με τον τίτλο *Άσματα και χοροί κυπριακοί: 21 τεμάχια δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον, υπό Χρίστου Αποστολίδου*.³ Η μεθοδολογία των καταγραφών του βασίζεται, σύμφωνα με τον ίδιο, στην προσπάθειά του να αποδώσει «πάντα πιστώσ⁴ κατά τε το μέλος και τον ρυθμόν»⁵ και στην αντίληψή του ότι το φαινόμενο των παραλλαγών είναι αποτέλεσμα της αλλοίωσης μιας πρωταρχικής μελωδικής γραμμής. Ως προς την εναρμόνιση του υλικού, ο Λαυράγκας το 1924 αναφέρει ότι παρέλαβε τα χειρόγραφα του Αποστολίδη «προ εικοσαετίας περίπου».⁶ Ωστόσο, κατά την ίδια περίοδο ή και νωρίτερα είχαν επιχειρήσει και άλλοι μουσικοί να εναρμονίσουν τις μελωδίες της συλλογής. Έτσι, στις 7 Ιουνίου 1908 παρουσιάστηκαν δύο τραγούδια από τη συλλογή,⁷ σε εναρμόνιση του καθηγητή του Ωδείου Αθηνών E. Sacerdote (ο οποίος προσέθεσε «την γραμμήν ταύτην του κλειδοκυμβάλου»)⁸ και διδασκαλία του Κ. Ψάχου.⁹ Επίσης, με την εναρμόνιση των καταγραφών είχε ασχοληθεί και ο Νικόλαος Κόκκινος, ανεπιτυχώς, κατά τη γνώμη του

¹ Ο Χρίστος Αποστολίδης εργάστηκε ως καθηγητής μαθηματικών στη Λεμεσό, αλλά γνώριζε τόσο βυζαντινή μουσική όσο και ευρωπαϊκή («φωνητικήν τε και οργανικήν») έχοντας ολοκληρώσει σπουδές πιάνου. Βλ. «Η Πινακοθήκη της “Φόρμιγγος”. Εικόνες και βιογραφία των κ.κ. συνεργατών της. Χρίστος Αποστολίδης», *Φόρμιγγς*, έτος Β' / αρ. 8, Αθήναι, 30 Απριλίου 1903, σ. 1.

² Διονύσιος Λαυράγκας, «Τα κυπριακά τραγούδια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924, σ. 1.

³ Στη *Φόρμιγγα* αναφέρεται ότι η συλλογή εκδόθηκε στη Λειψία. Βλ. *Φόρμιγγς*, περίοδος Β' / έτος Ζ' (Θ') / αρ. 7-8-9, Αθήναι, 15 & 31 Οκτωβρίου και 15 Νοεμβρίου 1911, σ. 3-5. Η έκδοση που μελετήθηκε προέρχεται από το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του Γιώργου Κωνσταντζου, τον οποίο ευχαριστούμε θερμά.

⁴ Στην πιστότητα των καταγραφών του Αποστολίδη φαίνεται ότι αναφέρθηκε και ο Σ. Χουρμούζιος: «Το έργον σας μαρτυρεί πολλήν επιμέλειαν και προσοχήν προς όσον το δυνατόν πιστήν και ακριβή δια της γραφής μετάδοσιν των συνήθων εν Κύπρω χορών και ασμάτων». Βλ. *Φόρμιγγς*, περίοδος Β' / έτος Ζ' (Θ') / αρ. 7-8-9, Αθήναι, 15 & 31 Οκτωβρίου και 15 Νοεμβρίου 1911, σ. 5.

⁵ Χρίστος Αποστολίδης, *Άσματα και χοροί κυπριακοί: 21 τεμάχια δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον*, Λεμεσός χ.χ., σ. ii.

⁶ Διονύσιος Λαυράγκας, «Τα κυπριακά τραγούδια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924, σ. 1.

⁷ Πρόκειται για τα τραγούδια «Η Μεσαρίτισσα» και «Ωρα καλή τζιώρα αγαθή». Το πρώτο προσδιορίζεται ως «Κυπριακόν δημώδες» και τραγουδήθηκε από την Σμ. Γεννάδη, και το δεύτερο προσδιορίζεται ως «νυμφικόν Κυπριακόν άσμα» και αποδόθηκε από τη χορωδία. Το δεύτερο παρουσιάζεται στην υπό μελέτη συλλογή με τον τίτλο «Το τραγούδι του γάμου».

⁸ *Φόρμιγγς*, περίοδος Β' / έτος Δ' (ΣΤ') / αρ. 4-5-6, Αθήναι, 31 Μαΐου, 15 & 30 Ιουνίου 1908, σ. 9-10.

⁹ «[...] κατ' αντίληψιν καθαρώς ελληνικήν και επί βάσεως ην ούτος πιστώσ ακολουθεί εν τη επί των δημωδών ασμάτων εργασία του, ων και τούτων την αναβίωσιν από πολλού όνειρον είχεν ούτος». Βλ. *Φόρμιγγς*, περίοδος Β' / έτος Δ' (ΣΤ') / αρ. 4-5-6, Αθήναι, 31 Μαΐου, 15 & 30 Ιουνίου 1908, σ. 9-10. Βλ. επίσης E. Sacerdote, «Προς τον Κύριον Χρ. Αποστολίδη», στο: Αποστολίδης, *Άσματα και χοροί κυπριακοί*, ό.π., σ. i.

Λαυράγκα, αφού είχε «στοιχειώδεις περί την αρμονική γνώσεις και ελλιπεστάτη γενική μόρφωση».¹⁰ Ο Αποστολίδης, όμως, φαίνεται ότι θεωρούσε τον Λαυράγκα καταλληλότερο για το εγχείρημα αυτό, αφού τονίζει ότι «την εναρμόνισιν ευτυχώς ανέλαβεν ο διαπρεπής μουσουργός, διευθυντής δε του Ελληνικού Μελοδράματος, κ. Διονύσιος Λαυράγκας».¹¹

Ο Λαυράγκας επισημαίνει ότι η εργασία του είναι «χρονολογικώς η πρώτη [...] γενομένη με βλέψεις εθνικάς και κάποιας καλλιτεχνικάς αξιώσεις από Έλληνα μουσουργόν» και θεωρεί ότι το έργο του εκπληρώνει ταυτόχρονα *καλλιτεχνική* και *εθνική* αποστολή. Μάλιστα, κρίνει ότι πέτυχε τον σκοπό του, που ήταν να διατηρήσει «τον εθνικόν χαρακτήρα» των μελωδιών, αφού προσπάθησε να μην προβεί σε ενέργειες που θα μπορούσαν «να παραχαράξουν την φύσιν [...] των μελωδιών», ενώ φρόντισε να τις παρουσιάσει κατά τρόπον «ευγενέστερον συνυφασμένας με το καλλώπισμα της τέχνης». Έτσι, καταλήγει στο ότι οι εναρμόνισεις του μπορούν να αποτελέσουν πρότυπο για παρόμοιες εργασίες, σε αντίθεση με την εργασία του L.-A. Bourgault-Ducoudray, για την οποία αναφέρει ότι είναι «τεχνικώς άπταιστος, αισθητικώς όμως μη επαρκώς ηρμοσμένη προς την εθνικήν ουσίαν των τραγουδιών».¹² Επισημαίνει, δηλαδή, το ζήτημα του ύφους και τη σημασία του για την άρτια εναρμόνιση των δημοτικών μελωδιών. Σε σχέση με το πρωτότυπο υλικό που επεξεργάστηκε, αναφέρει ότι μερικά τραγούδια «δεν παρουσιάζουν τι το ιδιαιτέρως αξιοσημείωτον», ενώ όλα τα υπόλοιπα «έχουν εξαιρετική πρωτοτυπίαν και υπό έποψιν ρυθμού, χρώματος και λυρικής εκφράσεως δύνανται να θεωρηθούν ως υποδείγματα ελληνικού φολκλόρ».¹³ Έτσι, προβαίνει σε μια αξιολογική αλλά και στερεοτυπική θεώρηση του υλικού, που αναμφίβολα κατεύθυνε τη σκέψη του ως προς τις τεχνικές εναρμόνισης που χρησιμοποίησε.

Η έκδοση φαίνεται ότι εκθειάστηκε από τον τύπο της εποχής. Στη *Φόρμιγγα* αναδημοσιεύεται άρθρο από την κυπριακή εφημερίδα *Σάλπιγξ* που αναφέρει: «η έκδοσις του κ. Αποστολίδου, περιλαμβάνουσα εν τη πιστοτέρα, κατά το δυνατόν, και ακριβεστέρα αποδόσει τας γνωριμωτέρας μελωδίας της Κυπριακής ψυχής, εναρμονισθείσας υπό του διαπρεπούς Έλληνο μουσουργού, διευθυντού δε του Ελλ. Μελοδράματος κ. Διον. Λαυράγκα, μαρτυρούσα την ειλικρινεστέραν και επιστημονικωτέραν προσπάθειαν εν τη εξευρέσει της ύλης και τη κατατάξει αυτής, [...]».¹⁴

Τεχνικές εναρμόνισης

Στο υλικό που παρουσιάζεται στην έκδοση συνυπάρχουν τρία διαφορετικά επίπεδα: εκείνο που αποδόθηκε από τους πληροφορητές του Αποστολίδη, εκείνο που παραδίδεται με την καταγραφή του Αποστολίδη και εκείνο που περιλαμβάνει την πολυεπίπεδη επεξεργασία του Λαυράγκα. Οι καταγραφές των τραγουδιών βρίσκονται σε ξεχωριστό σύστημα, πάνω από τη συνοδεία του πιάνου, και ορισμένα οργανικά τμήματα που παρεμβάλλονται στο τραγούδι εμφανίζονται με νότες σε σμίκρυνση. Στους οργανικούς σκοπούς τα συστήματα είναι δύο, αλλά ο τρόπος γραφής καταδεικνύει ότι η υψηλότερη φωνή περιλαμβάνει, γενικά, τη δεδομένη από τον Αποστολίδη μελωδία.¹⁵

¹⁰ Διονύσιος Λαυράγκας, «Τα κυπριακά τραγούδια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924, σ. 1.

¹¹ Αποστολίδης, *Άσματα και χοροί κυπριακοί*, ό.π., σ. ii.

¹² Όπως παρατίθεται στο: Γιώργος Ραυτόπουλος, *Διονύσης Λαυράγκας, 1860-1941: Ένας ιδεολόγος της μουσικής μας ζωής. Από τη ζωή και το έργο του*, Μουσική Εταιρεία «Διονύσης Λαυράγκας», Αθήνα 1993, σ. 98.

¹³ Διονύσιος Λαυράγκας, «Τα κυπριακά τραγούδια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924, σ. 1.

¹⁴ *Φόρμιγγα*, περίοδος Β' / έτος Ζ' (Θ') / αρ. 7-8-9, Αθήναι, 15 & 31 Οκτωβρίου και 15 Νοεμβρίου 1911, σ. 3-5.

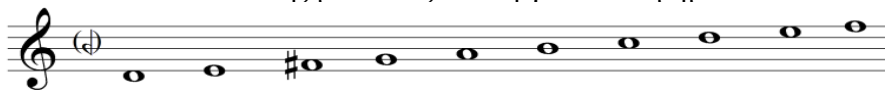
¹⁵ Πανίκος Γιωργούδης, «Μελέτη και παρουσίαση της πρώτης συλλογής κυπριακών δημοτικών τραγουδιών και δημοτικής μουσικής», *Μουσικολογία* 1 [4], 1986, σ. 49.

Ο Λαυράγκας επισημαίνει ότι στην εργασία του περιλαμβάνεται η «ρύθμισις και εναρμόνισις»¹⁶ των τραγουδιών. Επίσης, αναφέρει ότι διατήρησε ανέπαφη τη μελωδική γραμμή και ότι οι όποιες παρεμβάσεις του αφορούν αποκλειστικά «την προσωδίαν μερικών ρυθμών, όπου εύρον αυτήν πλημμελώς μεταγραμμένην».¹⁷ Η παρέμβασή του,¹⁸ δηλαδή, γίνεται με στόχο την αποκατάσταση του πρωτότυπου υλικού από πιθανά λάθη ή τυχόν αστοχίες του Αποστολίδη κατά την καταγραφή. Ωστόσο, στα τραγούδια προχωρά σε αναδιαμόρφωση του καταγεγραμμένου υλικού συνθέτοντας και αξιοποιώντας οργανικά τμήματα, τα οποία λειτουργούν ως εισαγωγικά, συνδετικά ή καταληκτικά και κατέχουν ποιοτικά και ποσοτικά ιδιαίτερη θέση. Στο «Τραγούδι του γάμου», για παράδειγμα, η συνολική διάρκεια των οργανικών τμημάτων είναι αθροιστικά μεγαλύτερη από εκείνη των φωνητικών. Μάλιστα, πολλές φορές ο τρόπος που είναι δοσμένο το μουσικό υλικό αυτών των τμημάτων δεν καθιστά σαφή την προέλευσή τους, αν δηλαδή ανήκουν στο πρωτότυπο υλικό αναφοράς (δηλαδή στην πηγή ή στον πληροφορητή του Αποστολίδη), αν αποτελούν προϊόν κατασκευής του Αποστολίδη, αν αποτελούν αποτέλεσμα της επεξεργασίας / αποκατάστασης του Λαυράγκα ή αν έχουν συνδυαστεί κάποια από τα παραπάνω ενδεχόμενα. Έτσι, στην «Παφίτισσα» υπάρχουν δύο διαφορετικές φράσεις που αξιοποιούνται στα οργανικά τμήματα. Το υλικό της εναρκτήριας φράσης φαίνεται να αξιοποιεί φθογγικό υλικό αρκετά πιο ευρύ από το υλικό των φωνητικών μελωδιών, ωστόσο η επέκταση του υλικού προς τα κάτω φαίνεται να είναι συνεπής τροπικά:¹⁹

Το ambitus των φωνητικών μελωδιών του τραγουδιού:



Το ambitus της μελωδίας των οργανικών τμημάτων:



Εκτός από τη φθογγική διάσταση, όμως, η δόμηση του υλικού των μελωδιών των οργανικών τμημάτων έχει έντονα τροπικά στοιχεία, τα οποία ανάγονται στο τροπικό περιβάλλον του φωνητικού υλικού. Για παράδειγμα, η εναρκτήρια φράση έχει αυτή τη συμπεριφορά, αν και δεν φαίνεται να σχετίζεται άμεσα με το φωνητικό υλικό του τραγουδιού.



¹⁶ Διονύσιος Λαυράγκας, «Τα κυπριακά τραγούδια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924, σ. 1.

¹⁷ Στο ίδιο.

¹⁸ Ως προς τη δομή μαρτυρείται ήδη, σε άλλη περίπτωση, η τάση παρέμβασης του Αποστολίδη επί του πρωτότυπου υλικού: «Μεταχειρίσθημεν [...] επαναλήψεις τινάς και τας ιδιαίτερας γραμμάς, αίτινες αντικαθιστώσι τας κάτωθι αυτών εν τη επαναλήψει. Αι ιδιαίτεροι αυτοί γραμμαί δίδουσι μίαν ευάρεστον ποικιλίαν εις το όλον». Βλ. «Το ασματάκι της "Φόρμιγγος"», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β' / έτος Δ' (ΣΤ') / αρ. 4-5-6, Αθήναι, 31 Μαΐου, 15 & 30 Ιουνίου 1908, σ. 6-7. Πρβλ. επίσης Δημήτριος Περιστερης, «Ο κυρίως καλαματιανός χορός», *Μουσικόν Παράρτημα της μουσικής εφημερίδος «Φόρμιγξ»*, περίοδος Β' / έτος Α' / αρ. 1, Αθήναι, [Μάρτιος] 1905, σ. 6-9.

¹⁹ Η συμπεριφορά της πρώτης φωνητικής φράσης προσομοιάζει σε τροπικά φαινόμενα που παραπέμπουν στον Ήχο Πλ. Α' (σε αντιστοιχία με τα τροπικά φαινόμενα του *Χουσεϊνί*).

Η μελωδία αυτή,²⁰ αν δεν υποδηλώνει την ευρεία αντίληψη του Λαυράγκα για το τροπικό περιβάλλον της δεδομένης φωνητικής μελωδίας, είναι πιθανό να βασίζεται σε άλλο υλικό, του Αποστολίδη ή όχι.

Εκεί, όμως, που είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Αποστολίδης είχε δώσει επιπλέον μουσικό υλικό στον Λαυράγκα είναι στην καταληκτική οργανική φράση από το τραγούδι «Άρμα-Χορός», καθώς η αντιπαραβολή της τροπικής συμπεριφοράς του καταληκτικού οργανικού τμήματος σε σχέση με το φωνητικό υλικό (βλ. παρακάτω) υποδεικνύει ότι ο Λαυράγκας δεν θα μπορούσε να υποθέσει την ιδιαίτερη αυτή τροπική συμπεριφορά, πόσο μάλλον όταν στην εναρμόνισή του επιλέγει το περιβάλλον της Σολ-μείζονος, ενώ είχε ξεκινήσει το τραγούδι στην Ρε-μείζονα:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It contains the lyrics: σου επ - πέ-φταν τα τραν - τά-φυλ-λα τζε - πή-ρεν η ω - γρά σου. The bottom staff is an accompaniment line in treble clef, also in D major and 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Γενικά, ο Λαυράγκας στις εναρμόνισεις του μεταφέρει αυτούσια τη μελωδία που έχει καταγράψει ο Αποστολίδης στο δεξί και, σε ορισμένες περιπτώσεις, στο αριστερό χέρι στο μέρος του πιάνου. Έτσι, καταφέρνει να διατηρήσει τη μονοφωνική υφή της, αν και σε ορισμένα σημεία προβαίνει στον διπλασιασμό της στην οκτάβα και, πιο σπάνια, στην αξιοποίηση άλλων συνηχήσεων (τρίτες, έκτες, τέταρτες, πέμπτες). Επομένως, είναι μάλλον υπερβολική η κριτική του Πέτρου Πετρίδη, ο οποίος αναφέρει ότι «στην εναρμόνισιν του κ. Λαυράγκα κάμνει την μεγαλυτέραν αδικίαν εις την μελωδικήν γραμμήν [...] η από διαστήματος έκτης ή τρίτης παράλληλος συνοδεία της μελωδίας».²¹ Στη συνοδεία εμφανίζονται συγχορδίες με επάλληλες τρίτες, ενώ πιο περιορισμένα (βλ. «Μεσαρίτισσα») επιλέγονται και συνηχήσεις που δεν παραπέμπουν άμεσα σε τονικό περιβάλλον ή συνηχήσεις που αξιοποιούν κάθετα διαστήματα τέταρτης και πέμπτης καθαρής:²²

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, key of D major, and 2/4 time, showing a chord voicing with a dotted quarter note and an eighth note. The bottom staff is in bass clef, also in D major and 2/4 time, showing a similar chord voicing with a dotted quarter note and an eighth note.

Επιπλέον, στην προσπάθειά του να διατηρεί αναφορές στη μονοφωνική διάσταση της δημοτικής μουσικής, ο Λαυράγκας αξιοποιεί διάφορες τεχνικές. Μία από αυτές είναι το ισοκράτημα που εμφανίζεται περιστασιακά σχεδόν σε όλα τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς, είτε ως κρατημένη νότα, είτε ως ισοκρατηματική συνοδεία. Επίσης, αξιοποιεί την εμφάνιση ενός και μόνου φθόγγου στην αρχή των τραγουδιών. Έτσι, στο «Τραγούδι του γάμου» παρουσιάζεται στα δύο πρώτα μέτρα ο φθόγγος ρε κρατημένος σε διάρκεια τεσσάρων τετάρτων, πάνω στον οποίο χτίζεται σταδιακά το περιβάλλον της Σολ-μείζονος. Το φαινόμενο της αξιοποίησης ενός και μοναδικού

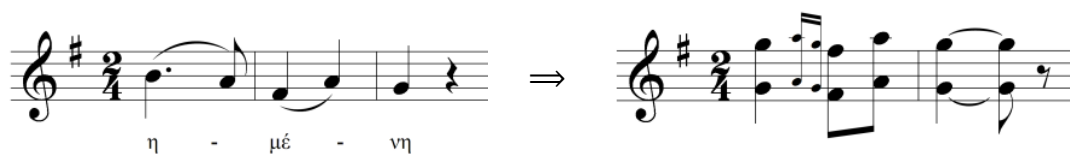
²⁰ Η οκτάμετρη αυτή φράση παρουσιάζεται στη συνέχεια συμπυκνωμένη σε εξάμετρη.

²¹ Πέτρος Πετρίδης, «Κυπριακά άσματα και χοροί», εφ. *Εσπερία*, 23 Ιουνίου 1916.

²² Πρόκειται για τρόπο συνοδείας με ρυθμικό και ισοκρατηματικό ρόλο που παραπέμπει σε συνοδεία «τύπου λαούτου».

φθόγγου ως εναρκτήριο τέχνασμα συναντάται επίσης στην «Καρπασίτισσα» (με έξι φθόγγους σε ένα μόνο τονικό ύψος), ενώ σε δύο περιπτώσεις («Μεσαρίτισσα» και «Ο Μας ή Κλήδονας») ο Λαυράγκας προχωρά στην απλή μονοφωνική παράθεση μιας οργανικής εισαγωγής.

Πολλές φορές τα όρια μεταξύ εναρμόνισης και διασκευής είναι θολά, κάτι που φαίνεται περισσότερο στις τεχνικές εναρμόνισης που χρησιμοποιεί ο Λαυράγκας στα τραγούδια, όπου παρατηρείται μεγαλύτερη ελευθεριότητα σε σχέση με τους οργανικούς σκοπούς. Στο «Τραγούδι του γάμου» το υλικό των οργανικών τμημάτων βασίζεται τόσο σε σαφείς παραλλαγές όσο και σε πιο σύνθετες επεξεργασίες του φωνητικού υλικού. Έτσι, σε κάθε μία από τις δύο πρώτες φωνητικές φράσεις απαντάει ένα σύντομο μοτίβο στο πιάνο, το οποίο είναι βασισμένο στο φωνητικό υλικό. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι φράσεις αυτές μπορεί να απομονώνονται και να χρησιμοποιούνται στη συνέχεια ως απαντήσεις και σε άλλο υλικό:



Γενικά, διαφαίνεται η τάση για αναγωγές σε συμμετρικές μικροδομές. Για παράδειγμα, η πεντάμετρη φωνητική φράση μετατρέπεται σε τετράμετρη, η οποία επαναλαμβάνεται:

τζιώ - ρα ευ - λο - η - μέ - νη

I V/VI VI I IV V I

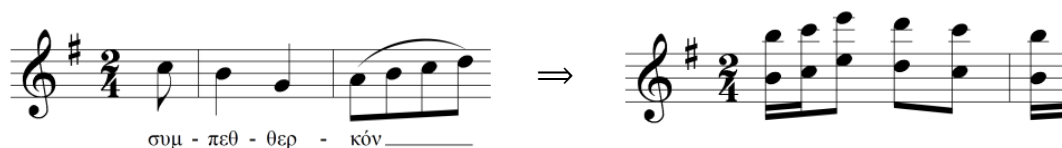
Ενίοτε, ο Αποστολίδης παρουσιάζει εκδοχές της μελωδίας σε μικρότερα συστήματα και ο Λαυράγκας αξιοποιεί και αυτό το υλικό προκειμένου να χτίσει νέες φράσεις:

η - μέ - νη

Το καταληκτικό οργανικό τμήμα είναι το πιο απομακρυσμένο σε σχέση με τα υπόλοιπα οργανικά μέρη του τραγουδιού. Παρ' όλα αυτά, τα ρυθμικά του μοτίβα βασίζονται στο πρωτότυπο υλικό:

Α - να - το - λής

Αλλά και τα μελωδικά μοτίβα φαίνεται ότι σχετίζονται επίσης με το πρωτότυπο υλικό. Για παράδειγμα, το μελωδικό υλικό της παραπάνω οργανικής φράσης προκύπτει ως αντιστροφή των διαστημάτων του φωνητικού υλικού που έχει παρουσιαστεί μόλις στα προηγούμενα μέτρα:



Επιπλέον, παρατηρούμε την αντιθετική αξιοποίηση διαφορετικών τύπων συνοδείας, που μπορεί να γίνεται παρατακτικά και να συνεισφέρει στην εσωτερική ποικιλία. Για παράδειγμα, το δεύτερο φωνητικό τμήμα (μ. 23-34) εναρμονίζεται με έναν πιο ομοφωνικό τρόπο (τύπου χορικού) σε σχέση με το οργανικό τμήμα που έχει μόλις προηγηθεί (μ. 15-22), όπου η έμφαση δινόταν στο ρυθμικό συνοδευτικό στοιχείο:

Επίσης, τυχόν μελωδικές αλυσίδες που παρουσιάζονται στο δοσμένο μελωδικό υλικό, ενίοτε αξιοποιούνται και στην εναρμόνιση:

Επιπλέον, συχνά χρησιμοποιούνται αντιστικτικές τεχνικές, οι οποίες μπορεί να περιλαμβάνουν παράλληλα κινούμενες ομάδες φθόγγων (σε διαστήματα τρίτης ή έκτης):

Οι φράσεις που επαναλαμβάνονται έχουν γενικά διαφορετική επεξεργασία, με τάσεις πύκνωσης:

Από τα παραπάνω φαίνεται μια προσπάθεια επεξεργασίας του δοσμένου υλικού σε διάφορα επίπεδα, που αναμφίβολα υπερβαίνει τα όρια μιας απλής εναρμόνισης. Στο περιοδικό *Μουσική*, η συνοδεία χαρακτηρίζεται «λίαν έντεχνος και ποικίλη εις μουσικά σχήματα». Ασκείται, όμως, κριτική ότι «η λίαν έντεχνος αυτή περιβολή έν τισι τεμαχίους νομίζομεν, ότι επισκιάζει κατά τι την απλότητα του λαϊκού μέλους. Πιο συγκεκριμένα, εις τα ωδικά ιδίως μέρη ηδύνατο η συνοδεία να είνε μετριωτέρα και ασφαλέστερα».²³

Αντίθετα, στους οργανικούς σκοπούς, αυτού του είδους οι παρεμβάσεις είναι αμελητέες έως και ανύπαρκτες. Εκεί η καταγεγραμμένη μελωδία παρουσιάζεται αυτούσια στο δεξί χέρι και είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις όπου ο Λαυράγκας προχωρά στον περιστασιακό διπλασιασμό της στην οκτάβα και, λιγότερο συχνά, σε άλλα διαστήματα (έκτες, τρίτες, τέταρτες, πέμπτες) που σχετίζονται με την τρίφωνη συγχορδία που έχει επιλέξει στη συνοδεία. Σε ρυθμικό επίπεδο, το αριστερό χέρι κατά κανόνα λειτουργεί όπως θα λειτουργούσε ένα συνοδευτικό λαϊκό όργανο (με ρυθμικό και ισοκρατηματικό ρόλο συνοδείας), αν εξαιρέσουμε βέβαια τη χρήση των συγχορδιών με επάλληλες τρίτες. Έτσι, ανάλογα με το είδος του χορού, παρουσιάζονται διάφοροι τύποι ρυθμικών σχημάτων²⁴ που σχετίζονται με εκείνους που χρησιμοποιούνται από το λαούτο στη δημοτική μουσική της Κύπρου. Στα εννιάσημα μέτρα παρουσιάζονται τα εξής σχήματα:

Στα επτάσημα:

Στους συρτούς και τους μπάλους:

Σε σπάνιες περιπτώσεις και μόνο περιστασιακά, το αριστερό χέρι λειτουργεί ομοφωνικά ως προς τη μελωδία σε συνήχηση διαστημάτων έκτης και τρίτης (βλ.

²³ «Άσματα και Χοροί Κυπριακοί δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον υπό Χρ. Αποστολίδου», *Μουσική*, Έτος Α' / τ. 6, Ιούνιος 1912, σ. 168.

²⁴ Βλ. επίσης Λαμπρογιάννης Πεφάνης και Στέφανος Φευγάλας, *Μουσικές Καταγραφές Ι: 184 οργανικοί σκοποί από Αιγαίο, Ιόνιο, Κρήτη και Κύπρο*, Παπαργηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2014, σ. 264-296.

«Τρίτος γυναικείος καρτσιλαμάς»). Σπάνιες, επίσης, είναι οι περιπτώσεις όπου λειτουργεί αντιστικτικά (βλ. «Μπάλος»), κάτι που συμβαίνει για λίγους χρόνους. Αρμονικά, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου λείπει η τρίτη των συγχορδιών και έτσι προκύπτουν ουδέτερες αρμονικά συνηγήσεις ή ανάλυση ρυθμικών σχημάτων σε πέμπτες και όγδοες, σε μια προσπάθεια του Λαυράγκα να παραπέμψει στο χρώμα της πραγματικής συνοδείας αυτών των χορών.

Επομένως, παρατηρείται διαφορετική αντιμετώπιση ως προς τις τεχνικές εναρμόνισης που χρησιμοποιούνται στα τραγούδια και στους οργανικούς σκοπούς. Η μοναδική περίπτωση όπου οι τεχνικές που ο Λαυράγκας χρησιμοποιεί στους οργανικούς σκοπούς εμφανίζονται και σε τραγούδι είναι το «Άρμα-Χορός», το οποίο, όμως, όπως επισημαίνει ο Αποστολίδης, είναι «Ανδρικός Συρτός μετ' άσματος»,²⁵ δηλαδή έχει χορευτική-οργανική φύση.

Τροπικότητα και αρμονία

Ο Λαυράγκας αναφέρει ότι προσπάθησε να αποφύγει «εις την εναρμόνισίν των αποτόμους συγχορδικάς κρούσεις και αρμονικά τεχνάσματα» και ότι θέλησε «το αρμονικό ένδυμα να είναι απλό, σώφρον και σύμφωνον προς την ουσία των [λαϊκών μελωδιών]». ²⁶ Γενικά, η αρμονία που χρησιμοποιεί για την εναρμόνιση των μελωδιών ακολουθεί τους κανόνες της τονικής αρμονίας.²⁷ Ωστόσο, η δεδομένη αναγωγή των μελωδιών σε συγκεκριμένο σύστημα φαίνεται ότι οδηγεί σε αρκετές περιπτώσεις τον Λαυράγκα σε απόκλιση ως προς την τροπική βάση της μελωδίας. Έτσι, η εκάστοτε συγκεκριμένη εκδοχή με την οποία ο Αποστολίδης έχει αποτυπώσει στο πεντάγραμμο την κάθε τροπική μελωδία παίζει καθοριστικό ρόλο στην αρμονική αντιμετώπισή της από τον Λαυράγκα.

Μελωδίες που παραπέμπουν στο τροπικό περιβάλλον του Α' ήχου (ουσάκ) ο Αποστολίδης επιλέγει να τις καταγράψει σε διάφορες συγκεκριμένες εκδοχές, ανάλογα με το πώς αντιλαμβάνεται τις βαθμίδες Βου και Ζω. Έτσι, όταν ο Βου καταγράφεται ως ύφεση και ο Ζω ως φυσικός, τότε ο Λαυράγκας οδηγείται σε απόκλιση ως προς την τροπική βάση της μελωδίας. Για παράδειγμα, στον «Πρώτο γυναικείο καρτσιλαμά» η τροπική βάση είναι το λα, ο Βου καταγράφεται ως ύφεση (σι-ύφεση) και ο Ζω ως φυσικός (φα-δίεση στην περίπτωση αυτή). Η ύπαρξη αυτών των δύο φθόγγων γίνεται η αφορμή για την τονική θεώρηση της τροπικής μελωδίας στο πλαίσιο της σολ-ελάσσοнос:

«Πρώτος γυναικείος καρτσιλαμάς», μ. 1-4

²⁵ Αποστολίδης, *Άσματα και χοροί κυπριακοί*, ό.π., σ. iv.

²⁶ Διονύσιος Λαυράγκας, «Τα κυπριακά τραγούδια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Αυγούστου 1924, σ. 1.

²⁷ Ο Πετρίδης από τη μεριά του αναφέρει: «Οφείλω να αναγνωρίσω ότι πολλάκις ο κ. Λαυράγκας ευρίσκει επιτυχείς αρμονίας, αι οποίαι υποβαστάζουν με οικειότητα την μελωδιάν. Όταν όμως επιζητεί τας αρμονίας αυτάς, τότε ακριβώς του διαφεύγουν και αναγκάζεται τότε να γράψη ακαταλλήλους συγχορδικάς». Βλ. Πέτρος Πετρίδης, «Κυπριακά άσματα και χοροί», εφ. *Εσπερία*, 23 Ιουνίου 1916.

Όταν οι βαθμίδες Βου και Ζω καταγράφονται ως φυσικοί συγκερασμένοι φθόγγοι,²⁸ τότε πάλι ο Λαυράγκας οδηγείται σε απόκλιση ως προς την τροπική βάση της μελωδίας. Έτσι, στον «Τρίτο γυναικείο καρτσιλαμά», όπου η τροπική βάση είναι το μι, η χρήση του σπλισμού φα-δίεση – ντο-δίεση από τον Αποστολίδη οδηγεί τον Λαυράγκα στην απόφαση να εναρμονίσει με βάση τη Ρε-μείζονα:

«Τρίτος γυναικείος καρτσιλαμάς», μ. 1-4

Όταν ο Βου καταγράφεται ως φυσικός, ο Λαυράγκας αντιλαμβάνεται την τροπική βάση της μελωδίας ως έκτη βαθμίδα στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου:

«Πρώτος γυναικείος καρτσιλαμάς», μ. 24-25

Όταν ο Ζω καταγράφεται ως φυσικός συγκερασμένος φθόγγος, τότε ο Λαυράγκας αντιλαμβάνεται ως τονική την έβδομη βαθμίδα του τρόπου:

«Πρώτος γυναικείος καρτσιλαμάς», μ. 57-59

Στο παραπάνω παράδειγμα, η τροπική βάση είναι το μι. Ωστόσο, η καταγραφή του Ζω ως φυσικού συγκερασμένου φθόγγου (ντο-δίεση), οδηγεί τον Λαυράγκα στο να θεωρήσει ως τονική το ρε και να εναρμονίσει στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος.

²⁸ Δηλαδή, όταν η δεύτερη βαθμίδα καταγράφεται ως φυσική (Βου φυσικός) και η έκτη (Ζω φυσικός) ως εβίτζ. Σχετικά με τη διαχείριση των βαθμίδων αυτών και την προσέγγισή τους σε ισοσυγκερασμένο περιβάλλον, βλ. Λαμπρογιάννης Πεφάνης, *Η προσέγγιση και η χρήση της τροπικότητας του δημοτικού τραγουδιού και του βυζαντινού μέλους στο συνθετικό έργο του Πέτρου Πετρίδη*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2019, σ. 322-329.

Επιπλέον, πολλές φορές ο Λαυράγκας συσχετίζει τη συγκερασμένη εκδοχή του Α' ήχου όπου ο Βου εκλαμβάνεται ως φυσικός και ο Ζω ως ύφεση με τον ελάσσονα τρόπο:

«Η Παραλιμνίτισσα», μ. 16-18

I — 6 — IV V⁷ I

Στις πτώσεις σε μελωδίες που παραπέμπουν στον Α' ήχο χρησιμοποιεί κυρίως τη σύνδεση ν – ι, ενισχύοντας την αίσθηση των τονικών σχέσεων του ελάσσονος τρόπου:

«Μάντρα», μ. 14-15

I₄ V I

Γενικά, στις μελωδίες που παραπέμπουν σε τροπικά φαινόμενα του Πλ. Δ' ο Λαυράγκας εναρμονίζει τονικά με βάση τον μείζονα τρόπο. Έτσι, στο μελωδικό υλικό που παρουσιάζεται στις φράσεις του «Τραγουδιού του γάμου» όπου παρουσιάζονται τροπικά φαινόμενα που παραπέμπουν στον Πλ. Δ' (οικογένεια του Ραστ με βάση το σολ), ο Λαυράγκας αξιοποιεί γενικά το περιβάλλον της Σολ-μείζονος. Το ίδιο μελωδικό υλικό, όταν επαναλαμβάνεται, παρουσιάζεται εμπλουτισμένο (με έκτες) αλλά και με διαφορετική αρμονία.

I — V/VI — VI I — IV — V — I

Αν και η συγκερασμένη εκδοχή με την οποία ο Αποστολίδης καταγράφει τις μελωδίες που παραπέμπουν στον Πλ. Δ' δεν έχει ουσιαστικές διαφορές από το διαστηματικό περιεχόμενο του μείζονος τρόπου, κατά την εναρμόνιση του Λαυράγκα παρατηρούνται αποκλίσεις των τονικών κέντρων από τις τροπικές βάσεις:

«Πρώτος ανδρικός καρτσιλαμάς», μ. 34-35

V⁷ I

Στο παραπάνω παράδειγμα, η τροπική βάση στο πλαίσιο του Πλ. Δ' είναι το σολ. Όμως, ο Λαυράγκας εναρμονίζει τη μελωδία στο πλαίσιο της μι-ελάσσονος.

Γενικά, στις μελωδίες που παραπέμπουν σε φαινόμενα του Πλ. Β' (οικογένεια του Χιτζάζ), ο Λαυράγκας κάνει χρήση όλων των συγχορδιών που μπορούν να προκύψουν από τους αλλοιωμένους φθόγγους του χρωματικού τετραχόρδου. Έτσι, στη «Μεσαρίτισσα», όπου το πρωτογενές μελωδικό υλικό προσομοιάζει σε τροπικά φαινόμενα του Πλ. Β' και έχει τροπική βάση το λα, εμφανίζονται οι παρακάτω τρίφωνες συγχορδίες:



Η αλληλουχία των συγχορδιών αυτών προκύπτει κυρίως μέσω της κίνησης (παράλληλης ή αντίθετης) της συνοδείας ως προς τη μελωδική γραμμή και σπάνια ως ευθεία επιλογή συγχορδιών για πτώσεις:

Ωστόσο, η ύπαρξη χρωματικού τετραχόρδου στον Πλ. Β' στις περισσότερες περιπτώσεις προσανατολίζει τον Λαυράγκα σε διαφορετική θεώρηση της τροπικής βάσης, καθώς αντιλαμβάνεται την δεύτερη βαθμίδα του τρόπου ως έκτη βαθμίδα του ελάσσονος τρόπου.

«Τέταρτος γυναικείος καρσιλαμάς», μ. 2-4

Στο παραπάνω παράδειγμα, η τροπική βάση της μελωδίας που παραπέμπει στον Πλ. Β' είναι το λα. Το τριημιτόνιο που σχηματίζεται μεταξύ δεύτερης και τρίτης βαθμίδας (σι-ύφεση - ντο-δίεση) οδηγεί τον Λαυράγκα στο να θεωρήσει ότι η μελωδία ανήκει στη ρε-ελάσσονα.

Ωστόσο, η ύπαρξη δύο χρωματικών τετραχόρδων στον Πλ. Β' (σε αντιστοιχία με το Χιτζασκιάρ) και ιδιαίτερα η όξυνση της έβδομης βαθμίδας οδηγεί ενίοτε τον Λαυράγκα και στην υιοθέτηση της τροπικής βάσης της μελωδίας, αφού εκλαμβάνει την έβδομη βαθμίδα ως προσαγωγή:

Στο παράδειγμα αυτό, το σολ-δίεση εκλαμβάνεται από τον Λαυράγκα ως προσαγωγέας και εναρμονίζεται με τη δεσπόζουσα, με την πέμπτη της όμως βαρυμένη, αφού ο Λαυράγκας διατηρεί τους φθόγγους της τροπικής κλίμακας.

Στον ίδιο χορό, όταν το άνω χρωματικό τετράχορδο γίνεται διατονικό (σολ φυσικό), προσδιορίζει στο πλαίσιο της ρε-ελάσσονος την τέταρτη βαθμίδα του τρόπου:

Ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις, ο Λαυράγκας εντοπίζει την τροπική βάση στο πλαίσιο του Πλ. Β΄ και τότε αποφεύγει τις συγχχορδίες χρησιμοποιώντας ισοκρατηματικές πέμπτες:

«Δεύτερος γυναικείος καρσιλαμάς», μ. 52-53

Στον χρωματικό λέγετο (σε αντιστοιχία με το *Χουζάμ*), το τριμιτόνιο που σχηματίζεται μεταξύ τέταρτης και πέμπτης βαθμίδας οδηγεί τον Λαυράγκα στη θεώρηση της πέμπτης βαθμίδας ως προσαγωγέα του ελάσσονος τρόπου.

«Τέταρτος ανδρικός καρσιλαμάς», μ. 1-4

Στο παραπάνω παράδειγμα, η τροπική βάση της μελωδίας που παραπέμπει στον χρωματικό λέγετο είναι το ντο-δίεση, όμως ο Λαυράγκας, εκλαμβάνοντας την πέμπτη βαθμίδα (σολ-δίεση) ως προσαγωγέα, εναρμονίζει στη λα-ελάσσονα.

Συνοψίζοντας, ο Λαυράγκας ως προς τη μορφή χειρίζεται διαφορετικά τα τραγούδια από τους οργανικούς σκοπούς, καθώς στα πρώτα φαίνεται ότι υπάρχει μεγαλύτερη ελευθεριότητα που σε κάποιες περιπτώσεις αγγίζει τα όρια της διασκευής. Επίσης, και η λειτουργία του αριστερού χεριού διαφέρει ως προς τη ρυθμική της υπόσταση, καθώς στους οργανικούς σκοπούς δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά σχήματα που παραπέμπουν στην πραγματική συνοδεία των διάφορων χορών. Επιπλέον, κατά την εναρμόνιση ο Λαυράγκας δείχνει να υπολογίζει τη μονοφωνική υφή της μελωδίας και αυτός είναι και ο λόγος που τη διατηρεί γενικά αυτούσια στο πιάνο. Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετεί και η χρήση συγκεκριμένων τεχνικών, όπως το ισοκράτημα και η ισοκρατηματική συνοδεία σε πέμπτες. Ανεξάρτητα από τις προθέσεις του Λαυράγκα, το αποτέλεσμα της όποιας επεξεργασίας του καθορίστηκε από δύο βασικούς παράγοντες: από το ίδιο το υλικό των καταγραφών του Αποστολίδη και από την ιδιαίτερη θεώρηση των τροπικών φαινομένων. Πρώτον, το υλικό των καταγραφών, το οποίο αντιστοιχεί σε μεγάλη ποικιλία τροπικών φαινομένων (ιδιαίτερα στους οργανικούς σκοπούς), ενσωματώνει τις αναγωγές-προσαρμογές του Αποστολίδη σε ένα συγκεκριμένο σύστημα, δημιουργώντας μια δεδομένη κατάσταση για τον Λαυράγκα. Δεύτερον, ο χαμηλός βαθμός διάχυσης της τροπικής θεωρίας στους συνθέτες της έντεχνης μουσικής οδηγεί στη συχνή απόκλιση μεταξύ των επιλεγμένων τονικών / τροπικών κέντρων από τις κύριες τροπικές βαθμίδες του δεδομένου υλικού.

Ταυτόχρονα, το κριτήριο του Λαυράγκα εκφράζεται κατ' αρχήν γραπτά, όταν αποτιμά το υλικό των καταγραφών με βάση την «πρωτοτυπία» του. Η πρωτοτυπία έγκειται κατά την άποψή του στον *ρυθμό*, το *χρώμα* και τη *λυρική έκφραση*. Φανερώνεται, δηλαδή, ότι ο Λαυράγκας έχει προκατασκευασμένη μια ιδέα για το ποια είναι τα *υποδείγματα ελληνικού φολκλόρ* και ποιο μέρος του υλικού δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον. Σε κάθε περίπτωση, αυτή είναι μια ιδεολογική αφετηρία, σύμφωνα με την οποία χειρίζεται όλο το υλικό, διατηρώντας μεν τον χαρακτήρα του (όπως τον αντιλαμβάνεται), αλλά παρουσιάζοντάς το κατά τρόπο «ευγενέστερον» και συνυφασμένο «με το καλλώπισμα της τέχνης». Έτσι, η παρέμβαση του Λαυράγκα, αν και γενικά κρίνεται μετρημένη και διακριτική, αφετηριακά (ιδιαίτερα στα τραγούδια) περιλαμβάνει διορθώσεις, αποκαταστάσεις, αναδιαμόρφωση του υλικού, σύνθεση και αξιοποίηση οργανικών τμημάτων και αναγωγές σε συμμετρικές μικροδομές. Δεν είναι τυχαίο που στο περιοδικό *Μουσική* αναφέρεται (με θετική διάθεση) ότι η *συνοδεία* είναι διαμορφωμένη «ούτως ώστε και αუსτηρότατοι μουσικοί εκτελεσταί να ικανοποιηθώσιν επαρκώς» και ότι ο Λαυράγκας μέσω «της εντέχνου αρμονικής αυτού συνοδείας ηθέλησεν ίσως εμπράκτως να αποδείξει, ότι τα περιφρονημένα δημοτικά ημών άσματα είνε επιδεικτικά λίαν υψηλής και εντέχνου πολυφωνικής αρμονίας».²⁹

Η εργασία του Λαυράγκα αποτελεί για τη συγκεκριμένη ιστορική φάση μία από τις πρώτες προσπάθειες στη γενικότερη διάθεση νεωτερικής προσέγγισης του υλικού των προφορικών μουσικών παραδόσεων από τους συνθέτες της ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής και αυτό την καθιστά ιδιαίτερα σημαντική. Δεδομένου ότι η αξιοποίηση της παράδοσης αποτελεί από μόνη της στοιχείο της νεωτερικότητας, παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο τελικά συντελείται αυτή η διεργασία. Μέσα από τη μελέτη της συγκεκριμένης συλλογής τίθεται το ερώτημα: τι τελικά περιλαμβάνει ο όρος *εναρμόνιση*, όπως αξιοποιούταν τότε; Η ανάλυση φανερώνει ότι δεν υπάρχει ενιαία αντιμετώπιση του υλικού. Έτσι, αν το υπό μελέτη υλικό τοποθετείται ανάμεσα στη διασκευή και την εναρμόνιση, υπάρχουν κομμάτια του που είναι πιο κοντά στη διασκευή (π.χ. «Το τραγούδι του γάμου») και κομμάτια του που

²⁹ «Άσματα και Χοροί Κυπριακοί δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον υπό Χρ. Αποστολίδου», *Μουσική*, Έτος Α' / τ. 6, Ιούνιος 1912, σ. 168.

είναι πιο κοντά στην εναρμόνιση (π.χ. τα οργανικά). Για μια πιο σαφή απάντηση στο ερώτημα αυτό χρειάζεται λοιπόν να μελετηθούν ως προς τις παραπάνω παραμέτρους και άλλες εναρμονίσεις δημοτικών μελωδιών που πραγματοποιήθηκαν από διάφορους συνθέτες της πρώτης φάσης της Εθνικής Σχολής Μουσικής.

Η σμυρναϊκή οπερέτα των Σύλβιου και Καρακάση στην Αθήνα. Η Τζαζ-μπαντ του 1928

Αγγελική Σκανδάλη

Εισαγωγικά

Η ανθεκτικότερη στον χρόνο ιστορική πηγή γνώσης για το μουσικό θέατρο στη Σμύρνη είναι ίσως τα δημοσιεύματα του Χρήστου Σολομωνίδη, σμυρναίου ιστοριογράφου και διατελέσαντος υπουργού. Ο πολυγραφώτατος Σμυρναίος, εκτός από το πολύ γνωστό βιβλίο του με τίτλο *Το θέατρο στη Σμύρνη, 1657-1922*, είναι αυτός στον οποίο οφείλεται και η μελέτη «Χριστιανισμός και σκηνή», η οποία δημοσιεύτηκε στην τριμηνιαία έκδοση του Φιλολογικού Συλλόγου «Ο Παρνασσός» το 1965.¹

Η νεκρολογία της πρωταγωνίστριας του μουσικού θεάτρου Αφροδίτης Λαουτάρη, ένα πολυσέλιδο κείμενο από τον ιστορικό του ελληνικού θεάτρου Γιάννη Σιδέρη, ήταν επί δεκαετίες το πιο γνωστό στους θεατρόφιλους ιστορικό κείμενο που είχε δημοσιευτεί για την ελληνική οπερέτα.² Στα τέλη του 20ού αιώνα, οι μελέτες του θεατρολόγου Θεοδώρου Χατζηπανταζή προσέφεραν πολλά καινούρια στη γνώση για την οπερέτα και κυρίως για την αθηναϊκή οπερέτα του ελληνικού μεσοπολέμου. Εκ των συνεργατών του, η θεατρολόγος Αγγελική (Λίλα) Μαράκα δημοσίευσε, μεταξύ άλλων, και ένα δυσεύρετο ακόμα στις πηγές ιστορικό κείμενο για το μουσικό θέατρο στη Σμύρνη, με το οποίο η μουσικολογική μελέτη για το μουσικό θέατρο εκσυγχρονίστηκε, σε όσα τουλάχιστον αφορούσαν τον Κωνσταντίνο Σαγιώρ.

Η παραστασιογραφία του μουσικού θεάτρου και του θεάτρου πρόζας στη Σμύρνη έχει αποκαλύψει μια ιδιαίτερα δυναμική πτυχή του ελληνικού και ευρωπαϊκού θεάτρου, με εντόπια απήχηση και ευρωστία διαρκείας.³ Σήμερα, όλο και περισσότερα γίνονται γνωστά για τις παραστάσεις όπερας και οπερέτας στη Σμύρνη έως το 1922⁴ και την επίδραση της – βιεννέζικων προδιαγραφών – σμυρναϊκής οπερέτας στην αθηναϊκή θεατρική ζωή μετά το 1922.⁵ Κεντρικά πρόσωπα της σμυρναϊκής καλλιτεχνίας ήταν οι θεατρικοί συγγραφείς της οπερέτας Σύλβιος⁶ και Καρακάσης.⁷ Η τοπική παράδοση της σμυρναϊκής

¹ Βλ. Χρήστος Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη, 1657-1922*, Αθήνα 1958, και του ιδίου, «Χριστιανισμός και σκηνή», *Παρνασσός* 2, 1965, σ. 194-207.

² Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Η ελληνική οπερέτα», *Θέατρο* 46-48, 1975, σ. 66-81.

³ Βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα 1977, και του ιδίου, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.

⁴ Βλ. Αγγελική Σκανδάλη, «Όπερα και οπερέτα στη Σμύρνη έως το 1922», *Μικρασιατικά Χρονικά* 23, 2009, σ. 175-197.

⁵ Βλ. Αγγελική Σκανδάλη, «Η βιενναία οπερέτα στη Σμύρνη. Πρόδρομος της διάδοσης του είδους στη Ελλάδα – Νεώτερα στοιχεία και τεκμήρια Αρχείου Μέρτικα», *Μικρασιατικά Χρονικά* 24, 2011, σ. 271-299.

⁶ Σύλβιος (1885-1948): Καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Ανδρέα Παπαδόπουλου. Σμυρναίος λογοτέχνης, θεατρικός συγγραφέας, μεταφραστής. Διακρίθηκε για τη συμμετοχή του στα μουσικοθεατρικά δρώμενα της Σμύρνης, κυρίως ως μεταφραστής ευρωπαϊκής οπερέτας και θεατρικός συγγραφέας. Μετά το 1922 έζησε στην Αθήνα. Έχει γράψει στίχους για τον συνθέτη ελαφράς μουσικής από τη Σμύρνη Δημήτρη Μέρτικα. Έγραψε τα θεατρικά έργα και τις μουσικές επιθεωρήσεις: *Παπαγάλος της Σμύρνης*, *Εγκυκλοπαιδικό λεξικό της Σμύρνης*, *Οι κούκλες μας*, *Σμυρνείκα γέλια*, *Καφέ σερντάν*, *Πετεινός*, *Τζαζ-μπαντ*, *Βαβυλωνία*, *Καπριτσιόζα*, *Μέσα όλοι*, *Παριζιάνα*, *Ζέπελιν*, *Τρελή Αθήνα*, *Κούκλες της Αθήνας*, *Μιστεγκέτ*, *Αρλούμπα*, *Τα εκατομμύρια της Λολότας*, *Η μυστήρια*, *Η ξελογιάστρα*, *Χρυσή νεράιδα*, *Ανθος*

οπερέτας, με ισχυρή καλλιτεχνική αξία για τα δεδομένα της εποχής, ακόμη και μέσα από την πρακτική των διασκευών, ήταν ελκυστική για το θεατρόφιλο κοινό, των ευρωπαϊκών αξιωματούχων συμπεριλαμβανομένων.

Για τη σμυρναϊκή οπερετική παράδοση είναι διαπιστωμένο μουσικο-ιστορικά ότι συνεχίστηκε σε αθηναϊκά θέατρα τουλάχιστον έως τα τέλη της δεκαετίας του 1920. Η μεγάλη αποδοχή που είχε ενωρίτερα γνωρίσει το σμυρναϊκό δίδυμο των θεατρικών συγγραφέων της οπερέτας στην πρωτεύουσα της Ιωνίας υπερέβη τα δεδομένα του τοπικού θεατρόφιλου κοινού. Για τη δράση τους στα αθηναϊκά θέατρα μετά το 1922, οι λεπτομέρειες στις ιστορικές πηγές αφορούν πρώτιστα σε ποιητικά κείμενα για παραστάσεις οπερέτας αλλά και μουσικής επιθεώρησης στην πρωτεύουσα.⁸

Στο παρόν κείμενο ερευνάται η διάρκεια της σμυρναϊκής αισθητικής οπερέτας στα αθηναϊκά θέατρα, με ορόσημο τις παραστάσεις της οπερέτας ή μουσικής επιθεώρησης *Τζαζ-μπαντ* στο Θέατρο Κοτοπούλη το 1928. Ο θίασος Αλεξάνδρου Αρντάτωφ, με πρωταγωνίστρια την Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη,⁹ επεφύλασσε στο θεατρόφιλο κοινό μια σμυρναϊκή οπτική του μουσικού θεάτρου με απηχήσεις από τη βιενναϊκή αισθητικής οπερέτα που είχε γίνει κοσμογάπητη στις αρχές του 20ού αιώνα. Στο αναπόφευκτο ερώτημα για τις προϋποθέσεις του ελληνικού μουσικού θεάτρου στη Σμύρνη, η προαναφερθείσα βιβλιογραφία είναι σε θέση να παράσχει εύλογες απαντήσεις για το θεατρικό αίσθημα ήδη εκ του 20ού αιώνα.

Αρχές του ελληνικού μουσικού θεάτρου στη Σμύρνη – Η εξωτική οπερέτα

Ο σμυρναίος Χρ. Σολομωνίδης καταγράφει στις σελίδες του ολίγα για τον Άγιο Πορφύριο, μάρτυρα Χριστιανό και ηθοποιό, ο οποίος αποκεφαλίστηκε με εντολή του

*της Αθήνας, Το κορίτσι του καμπαρέ, Μίσες Μπράουν, Μία νύκτα μαζί σου, Ταραντέλλα, Τραγουδιστής του Καζίνο, Ο κύριος Υπνωτιστής, Πάμε στο Ταμ-Τουμ; και Μοντέρνα Αφροδίτη. Επίσης τα δράματα: Η δύναμη της αγάπης και Όνειρο της φυλής. Έκανε διασκευές των οπερετών: Ρόδο της Σταμπούλ, Τσιγγάνα-Πριγκιπέσσα, Τρεις αγάπες, Βασίλισσα του κινηματογράφου, Νεράιδα της αποκριάς, Διαβολοκόριτσο, Τραγούδι του αηδονιού, Βασίλισσα του φοξ-τροτ, Ρόδο της Βιέννης, Πρίγκηψ της σαμπάνιας, Βενζίνα παρακαλώ, Γιαπωνέζικες νύκτες και Βασίλισσα του Παρλάν. Έγραψε ακόμα μονόπρακτα και σκετς, και εξέδωσε το βιβλίο *Θέατρο του παιδικού κόσμου*. Βλ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη, 1657-1922*, ό.π., σ. 322-323.*

⁷ Λαίλιος Καρακάσης (1885-1951): Σμυρναίος λογοτέχνης και μουσικός. Χρησιμοποιούσε το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο *Επιθεωρητής*. Έγραψε θεατρικά έργα, κυρίως μουσικές επιθεωρήσεις, διασκευές και μεταφράσεις ξένων δραμάτων και αρχαιοελληνικών κωμωδιών. Από τις μουσικές επιθεωρήσεις του είναι γνωστές οι: *Σμυρνέικος Παπαγάλος, Εγκυκλοπαιδικό λεξικό της Σμύρνης, Κούκλες μας, Βαβυλωνία, Καφέ Σερντάν, Πετεινός, Τζαζ-μπαντ, Σμυρνέικα γέλια, Πανελλήνιο* κ.ά. Επίσης οι οπερέτες: *Παριζιάνα, Ζέπελιν, Τρελή Αθήνα, Κούκλες της Αθήνας, Μιστεγκέτ, Αρλούμπα, Τα εκατομμύρια της Λολότας, Η μυστήρια, Η ξελογιάστρα, Χρυσή νεράιδα, Άνθος της Αθήνας, Κορίτσι του καμπαρέ, Η Αθήνα γελά, Άνθος της Αθήνας, Μία νύκτα μαζί σου, Μίσες Μπράουν, Ταραντέλλα, Τρωικός πόλεμος, Πάμε στο Ταμ-Τουμ;* κ.ά. Βλ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη, 1657-1922*, ό.π., σ. 304.

⁸ Βλ. Σπεράντζα Βρανά, *Τα μπουλούκια, το θέατρο κι εγώ*, Εξάντας, Αθήνα 1982, σ. 83, και Φρίξος Ηλιάδης, *Μαρίκα Κοτοπούλη*, Δωρικός, Αθήνα 1996, σ. 350.

⁹ Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη (1904-1964): Πρωταγωνίστρια της οπερέτας, θυγατέρα του ηθοποιού Εμμανουήλ Καντιώτη. Σπούδασε μουσική και φωνητική στο Ωδείο Αθηνών. Σε παιδική ηλικία μαζί με τον αδελφό της έγιναν γνωστοί στο θέατρο ως «τα καντιωτάκια». Τεκμηριώνεται ότι: α) το 1919 πρωταγωνίστησε στις παραστάσεις της οπερέτας *Mam'zelle Nitouche* του Hervé στο Θέατρο Πανελλήνιον· β) μετά το 1922 πρωταγωνίστησε εκ νέου σε παραστάσεις ελληνικών οπερετών με τον θίασο οπερέτας του Γ. Σαμαρτζή· γ) το 1923 με τον θίασο του Ι. Παπαϊωάννου πρωταγωνίστησε σε παραστάσεις των οπερετών *Τελευταίο βαλς* του Oscar Strauss και *Χορός της τύχης* του Robert Stolz· και δ) το 1939 πρωταγωνίστησε στην παράσταση της οπερέτας *Τσιγγάνικο ρομάντζο* του Μενελάου Θεοφανίδη. Ήταν σύζυγος του συνθέτη και μαέστρου Ιωσήφ Ριτσιάρδη, με τον οποίο έλαβε μέρος σε παραστάσεις της οπερέτας *Die Fledermaus* του Johann Strauss στο Θέατρο Μέγας Αλέξανδρος της Θεσσαλονίκης περί το 1950. Βλ. Θόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες», Δωδώνη, Ιωάννινα 1995/1997*, τ. Β1, σ. 178-179.

βυζαντινού αυτοκράτορα Ιουλιανού του Παραβάτη, με αφορμή την ανακάλυψη αντιγράφου εικόνας του αγίου στη βυζαντινή μονή των Ταξιαρχών από τον ιστορικό του ελληνικού θεάτρου Νικόλαο Λάσκαρη το 1906.¹⁰ Η μνήμη του Αγίου Πορφυρίου τιμάται στις 15 Σεπτεμβρίου. Μόνο κατά τον 10ο μ.Χ. αιώνα τεκμηριώνονται παραστάσεις στην Αγία Σοφία, οι οποίες ονομάστηκαν «θεατρικά μυστήρια». Το αρχαιότερο από αυτά ήταν ο *Χριστός πάσχων*, με πιθανό συγγραφέα του τον Γρηγόριο Ναζιανζηνό. Η Ορθόδοξη Εκκλησία διατήρησε την Τελετή του Νιπτήρος την Μεγάλη Πέμπτη από τα μυστήρια του Βυζαντίου. Η Αρμενική Εκκλησία διατηρεί επίσης την τελετή αυτή,¹¹ ενώ στην Δύση διατηρείται η πρακτική της αναπαραστάσεως των θείων Παθών στο Oberammergau της Βαυαρίας ως «ευλαβική ανάμνηση της διασώσεως της πόλεως στα 1633 από την πανώλη».¹²

Το 1910 δημοσιεύτηκε στο σμυρναϊκό περιοδικό *Ιερός Πολύκαρπος* άρθρο του εθνομάρτυρα μητροπολίτη Σμύρνης Χρυσοστόμου, στο οποίο ο ποιμένας διαβεβαίωνε ότι «η παρουσία κληρικών και παντός Χριστιανού οικογενειάρχου εις τοιούτον θέατρον [...] δεν δύναται να είναι επιβλαβής. Αντιθέτως, εις παραστάσεις έργων μετρίων και ελαφρών, η παρουσία και αυτών των λαϊκών δεν θεωρείται συγκεχωρημένη».¹³ Λίγα έτη αργότερα, ένας κληρικός παρακολούθησε παράσταση στο Θέατρο Ολύμπια¹⁴ της οπερέτας *Geisha* του Sidney Jones (1869-1946)¹⁵ με την πρωταγωνίστρια της ελληνικής οπερέτας Μελπομένη Κολυβά. Η σμυρναϊκή εφημερίδα *Κόσμος* δημοσίευσε «παρηγορητικό αρθρίδιο» για το γεγονός αυτό.¹⁶

Η παρουσία μιας εξωτικής οπερέτας, όπως της *Geisha*, στο ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου δεν ξενίζει τους γνώστες του μουσικού θεάτρου των αρχών του 20ού αιώνα. Από τα απομνημονεύματα του Μανώλη Καλομοίρη ξέρουμε ότι οι όπερες του Giacomo

¹⁰ Βλ. Σολομωνίδης, «Χριστιανισμός και σκηνή», ό.π., σ. 198.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 203.

¹² Στο ίδιο, σ. 204.

¹³ Στο ίδιο.

¹⁴ Θέατρο με την ονομασία αυτή δεν είναι γνωστό να υπήρξε στη Σμύρνη, πιθανώς όμως να επρόκειτο για μνεία παραστάσεων στο αθηναϊκό αυτό θέατρο ενωρίτερα του θιάσου εξ Αθηνών.

¹⁵ Σύμφωνα με τον Robert Traubner, η *Geisha* θεωρείται η καλύτερη οπερέτα του Sidney Jones και έκανε περισσότερες από 600 παραστάσεις μετά την πρεμιέρα της στο Daly's Theatre του Λονδίνου, τον Απρίλιο του 1896. Αφορμή για τη σύνθεση ήταν μία αναβίβαση της εξωτικής οπερέτας *Mikado* των William Schwenck Gilbert και Arthur Seymour Sullivan στο λονδρέζικο Savoy Theatre τον Νοέμβριο του 1895. Η οπερέτα *Mikado* είχε παρασταθεί ενωρίτερα στο Savoy Theatre του Λονδίνου, τον Μάρτιο του 1885, από τον θιάσο D'Oyly Carte Opera Company και έγινε πολύ δημοφιλής· είχε φτάσει και σε παράσταση του Κωνσταντίνου Στανισλάβσκυ το 1887 στη Ρωσία, ενώ η μετάφραση για την παράσταση στο Theater an der Wien στις 2 Μαρτίου 1888 ήταν των F. Zell & Richard Genée. Η τάση για σύνθεση εξωτικών έργων μουσικού θεάτρου με έμφαση στα ευφάνταστα θεατρικά κοστουμιά (κυρίως κιμονό) ίσως χρονολογείται από το μυθιστόρημα *Madame Chrysanthème* του Pierre Loti, αλλά η οπερέτα *Geisha* του S. Jones έγινε γνωστή ως συνέχεια της πρότερης επιτυχίας της οπερέτας *Mikado*. Η οπερέτα είχε περίπου 160 παραστάσεις στη Νέα Υόρκη μετά τον Σεπτέμβριο του 1896 και μεταξύ των μελών του αγγλοαμερικανικού θιάσου ήταν και η Ισιδώρα Ντάνκαν. Στο Παρίσι, η οπερέτα δεν γνώρισε επιτυχία στο Athénée-Comique το 1898, αλλά ήταν επιτυχημένη στο Βερολίνο. Το 1897 η οπερέτα γνώρισε επιτυχία στο Carltheater και στο Theater an der Wien της Βιέννης, καθώς και στο Θέατρο της Βουδαπέστης· αργότερα και στη Ρώμη κατά τη δεκαετία του 1890. Οι «αστέρες της κωμωδίας» που έλαβαν μέρος στην παράσταση του Λονδίνου ήταν οι: Marie Tempest, Letty Lind, Hayden Coffin και Rutland Barrington. Για τον S. Jones δημοσιεύτηκε στο Λονδίνο η άποψη ότι «Βωδεβίλλειον δεν είναι η λέξη για να περιγράψει την [οπερέτα του S. Jones του 1895] *An Artist's model*. Εάν δεν έχουμε την [κατάλληλη] λέξη στο λεξικό μας είναι μόνο διότι το πράγμα δεν υπάρχει σε αυτή την χώρα· και είμαστε υποχρεωμένοι στον κύριο [Owen] Hall που το έφερε στη μόδα». Η επόμενη οπερέτα του S. Jones στο Daly's Theatre ήταν η *A Greek slave* τον Ιούνιο του 1898. Βλ. Richard Traubner, *Operetta – A theatrical history*, V. Gollancz Ltd, London 1984, σ. 176-177 και 200-203.

¹⁶ «Εις τα πρώτα καθίσματα του θεάτρου Ολύμπια είδα έναν των ολίγων μορφωμένων κληρικών μας, παρακολουθούντα την παράσταση της *Γκέισας*». Βλ. Σολομωνίδης, «Χριστιανισμός και σκηνή», ό.π., σ. 205.

Puccini δεν είχαν καλή υποδοχή στα αστικά κέντρα της Μικράς Ασίας (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη), καθώς η φημολογία περί της ανισοροπίας του ιταλού συνθέτη καταγράφηκε δεκαετίες μετά, στο αυτοβιογραφικό κείμενο του σμυρναϊκής καταγωγής έλληνα συνθέτη όπερας.¹⁷ Από την απλή παρατήρηση των γνωστών σήμερα αρχειακών δεδομένων παραστασιογραφίας των ιταλικών μελοδραματικών θιάσων στις αποδελτιωμένες σελίδες του ελληνικού ημερησίου τύπου προκύπτει ότι οι βεριστικότερες ιταλικές όπερες στα θέατρα της Σμύρνης ήταν η *Cavalleria rusticana* του Pietro Mascagni και οι *Pagliacci* του Ruggiero Leoncavallo.¹⁸ Ο απόηχος από τον ελληνικό βερισμό στις όπερες του Σπυρίδωνος-Φιλίσκου Σαμάρα προετοιμάσθηκε από το 1896, όταν η δημοσιογραφική επικαιρότητα για την όπερα στις σελίδες του ελληνικού ημερησίου τύπου ενδιαφερόταν για την παράσταση της επτανησιακής όπερας *Ο υποψήφιος* του Σπυρίδωνος Ξύνδα στην Κωνσταντινούπολη. Ωστόσο, οι μετέπειτα επιτυχημένες παραστάσεις οπερών στην Ιταλία του μαθητή του, Σπυρίδωνος-Φιλίσκου Σαμάρα, ενθουσίαζαν το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό και στη Μικρά Ασία, χωρίς όμως να το εξοικειώνουν με τον βερισμό συνολικότερα, έως και του G. Puccini εξαιρουμένου. Οι παραστάσεις οπερών του Σπυρίδωνος-Φιλίσκου Σαμάρα μετά το 1907 κράτησαν ζωντανό το ενδιαφέρον του θεατρόφιλου κοινού στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη για την βεριστική όπερα έως το 1911, όταν έκαναν την εμφάνισή τους στην θεατρική επικαιρότητα ο θιασάρχης του μουσικού θεάτρου Απόστολος Κονταράτος και ο θίασος ελληνικής οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου.

Οι ελληνικοί μελοδραματικοί θίασοι επεξέτειναν κυρίως την παραστασιογραφία της ιταλικής βεριστικής όπερας χρησιμοποιώντας και μεταφράσεις από τα ιταλικά, με χαρακτηριστική όμως την απουσία από τα ρεπερτόρια οπερών του Giacomo Puccini έως το 1905. Τον Αύγουστο του 1911, η παρουσία του εργολάβου Αποστόλου Κονταράτου, δια του αντιπροσώπου του Ιωάννη Κοκκίνη, στο Θέατρο Σμύρνης επεξέτεινε το μετέπειτα ενδιαφέρον προς τη βιενναία οπερέτα, η οποία έκτοτε επέδρασε μεγάλως στο σμυρναϊκό μουσικό θέατρο.¹⁹

¹⁷ Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 36.

¹⁸ Κατά την δεκαετία του 1880 στα θέατρα της Σμύρνης γνώριζαν έξαρση οι παραστάσεις οπερέτας από γαλλικούς θιάσους. Δεδομένα παραστασιογραφίας για ιταλική βεριστική όπερα υπάρχουν από την θεατρική περίοδο 1892-1893, όταν ο ιταλικός θίασος Labruna έδωσε παραστάσεις, πιθανώς στο Θέατρο Αλάμπρα, και στα μέλη του συμπεριλαμβάνονταν ο Αντώνιος Λάνδης (ο οποίος όμως το 1885 δεν δίστασε να δώσει παράσταση επτανησιακής όπερας του Σπ. Ξύνδα σε θέατρο της Κωνσταντινούπολης) αλλά και ο μετέπειτα θιασάρχης Massini. Αργότερα έδωσαν παραστάσεις βεριστικής όπερας ο θίασος Labruna και ο θίασος Gonsalez στο Θέατρο Αλάμπρα (την θεατρική περίοδο 1893-1894) καθώς και στο νεόκτιστο Θέατρο Γυμναστικού Συλλόγου ξανά ο θίασος Labruna (την θεατρική περίοδο 1894-1895). Η τάση να πρωταγωνιστούν στις παραστάσεις βεριστικής όπερας του θιάσου Labruna διακεκριμένοι λυρικοί καλλιτέχνες και μετέπειτα θιασάρχες επιβεβαιώθηκε και κατά την διάρκεια της θεατρικής περιόδου 1896-1897 στο Θέατρο Γυμναστικού Συλλόγου: αυτή την φορά επρόκειτο για τον οξύφωνο Castellano. Κατά την διάρκεια των επόμενων θεατρικών περιόδων (1897-1898, 1898-1899, 1899-1900) δεν υπήρξε εξέλιξη στο πεδίο της παραστασιογραφίας της ιταλικής βεριστικής όπερας, καθώς ο θίασος Gonsalez συνέχιζε με νέες παραστάσεις στο Θέατρο Σμύρνης, επωφελούμενος πιθανώς από μία πρόσκαιρη απομάκρυνση του θιάσου Labruna από τα θέατρα της Σμύρνης. Μόλις κατά την θεατρική περίοδο 1904-1905 ο θίασος Labruna, σε σύμπτυξη με τον θίασο Castellano, ο οποίος είχε επιστρέψει ενωρίτερα από το Κίεβο της Ρωσίας, έδωσε παραστάσεις βεριστικής όπερας, πιθανώς στο Θέατρο Γυμναστικού Συλλόγου. Οι πληροφορίες αυτές αντλούνται από τις σελίδες των σμυρναϊκών εφημερίδων *Αμάθεια* και *Νέα Σμύρνη*. Βλ. Αρχείο Σμυρναϊκών Εφημερίδων του Ινστιτούτου Μεσογειακών Μελετών Ρεθύμνου.

¹⁹ Τον Ιούλιο του 1905 ο θίασος του Ελληνικού Μελοδράματος έδωσε παραστάσεις βεριστικής όπερας (ύστερα από πετυχημένες παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών τον προηγούμενο Μάιο), αλλά οι βεριστικές όπερες δεν συμπεριλήφθηκαν πιθανώς στο ρεπερτόριο τον επόμενο Νοέμβριο. Δεν είναι γνωστό εάν ο αιφνίδιος θάνατος του Ιωάννη Αποστόλου τον Αύγουστο του 1905 είχε να κάνει με την επιλογή του ρεπερτορίου. Το καλοκαίρι του 1906 οι παραστάσεις του θιάσου του Ελληνικού

Θα ήταν εύλογη η υπόθεση ότι η τάση της παραστασιογραφίας του μουσικού θεάτρου στη Σμύρνη προς τον εξωτισμό, εάν όντως έπρεπε να παρακάμψει τις όπερες του G. Puccini, βρήκε τον προσανατολισμό της διαμέσου της εξωτικής οπερέτας. Σύμφωνα με τον Χρήστο Σολομωνίδη, η Μελοπομένη Κολυβά²⁰ ήταν η πιο ακριβοπληρωμένη ελληνίδα καλλιτέχνις της οπερέτας στη Σμύρνη το 1910.²¹ Δεν είναι γνωστό εάν η λαμπρή αυτή φήμη που απήλαυσε ως μέλος του θιάσου ελληνικής οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου μπορεί να οφείλεται στους συγγενικούς δεσμούς της με την πόλη.²² Γεγονός είναι ότι η επιλογή της *Geisha* του S. Jones έφερε την οπερέτα στη Σμύρνη πλησιέστερα προς τον εξωτισμό, ο οποίος από την δεκαετία του 1880 είχε ήδη αποκτήσει συνεπές θεατρόφιλο κοινό στο εξωτερικό: στο Λονδίνο, την πρώτη παράσταση της οπερέτας *The Cingalee* του Lionel Monckton (1861-1924), τον Μάρτιο του 1904 στο Daly's Theatre, τίμησε με την παρουσία της η βασίλισσα Βικτωρία, συνοδευόμενη από την πριγκίπισσα Αλεξάνδρα.²³

Εάν οι Σύλβιος και Καρακάσης είναι οι F. Zell και R. Genée της σμυρναϊκής οπερέτας, όπως και αυτοί ενωρίτερα ήταν οι G. Giacosa και L. Illica της οπερέτας, το ερώτημα εάν ο ιταλικός βερισμός επέδρασε στη βιενναία οπερέτα, η οποία με τη σειρά της έφτασε έως το μουσικό θέατρο της Σμύρνης, αποκτά διαστάσεις. Η απάντηση των ερωτημάτων αυτών προϋποθέτει πρώτιστα την επεξεργασία των αρχειακών δεδομένων για την παραστασιογραφία της όπερας και της οπερέτας και, περαιτέρω, την μελέτη των αισθητικών προσλαμβανουσών του κοινού και των καλλιτεχνών με όρους μουσικής ανάλυσης.

Μελοδράματος συνεχίστηκαν με βεριστικές όπερες στο ρεπερτόριο. Μετά το 1907 και τις παραστάσεις της *Mademoiselle de Belle-Isle* του Σπυρίδωνος-Φιλίσκου Σαμάρα από τον ιταλικό θίασο Castellano στο Θέατρο Βαριετέ της Κωνσταντινούπολης και στο Θέατρο Γυμναστικού Συλλόγου της Σμύρνης, οι παραστάσεις ιταλικής βεριστικής όπερας του Ελληνικού Μελοδράματος συνεχίστηκαν σε θέατρο της Σμύρνης κατά τις αρχές του 1908. Κατά την θεατρική περίοδο του 1911-1912 ο θίασος ελληνικής οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου έκανε έναρξη των ελληνικών οπερετικών παραστάσεων του σε θέατρο της Σμύρνης, αφού του είχε ήδη γίνει γνωστή η δράση του δια του ημερησίου τύπου από τον Φεβρουάριο του 1911. Οι παραπάνω πληροφορίες αντλούνται από τις σελίδες της σμυρναϊκής εφημερίδας *Αμάθεια*. Βλ. Αρχείο Σμυρναϊκών Εφημερίδων του Ινστιτούτου Μεσογειακών Μελετών Ρεθύμνου.

²⁰ Μελοπομένη Κολυβά (1893-1981): Ήταν θυγατέρα των ηθοποιών Σπυρίδωνος Κολυβά από τη Ζάκυνθο και Κλεοπάτρας Νέζερ, θυγατέρας του Χριστοφόρου Νέζερ. Πιθανώς το πραγματικό της όνομα να ήταν Αγγελική. Αδέλφια της ήταν οι - επίσης ηθοποιοί - Αικατερίνη Κολυβά-Βάχλα (1890-[;]) και Χριστόφορος (1894-1983). Προσελήφθησαν και οι τρεις στο Βασιλικό Θέατρο, το οποίο επόπτευε ο πρίγκιψ Νικόλαος, όπου η Μελοπομένη διακρίθηκε σε κλασικό ρεπερτόριο (William Shakespeare, Gerhart Hauptmann κ.ά.). Αργότερα έλαβε μέρος σε παραστάσεις των θιάσων Κυβέλης και Μ. Κοτοπούλη. Το 1909 τεκμηριώνεται ότι πρωταγωνίστησε στην παράσταση της οπερέτας *Η εύθυμη χήρα* στο Θέατρο Πανελλήνιον με τον θίασο Ευαγγέλου Παντόπουλου & Ολυμπίας Δαμάσκου. Τον ίδιο χρόνο ήταν πρωταγωνίστρια του θιάσου ελληνικής οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου, ο οποίος έδωσε πολύ επιτυχημένες παραστάσεις οπερέτας και στη Σμύρνη. Ήταν η πρωταγωνίστρια στην παράσταση της *Πριγκίπισσας της Σασσώνος* του Σπυρίδωνος-Φιλίσκου Σαμάρα στο Θέατρο Κεντρικών της Αθήνας το 1915 αλλά και στην παράσταση της οπερέτας *Ο βαφτιστικός* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη το 1918. Το 1919 έλαβε μέρος σε παραστάσεις του θιάσου οπερέτας της Elsa Enkel και το 1922 ήταν ξανά πρωταγωνίστρια του θιάσου ελληνικής οπερέτας στην παράσταση της *Bajadere* του Emmerich Kálmán και λοιπών οπερετών των Franz Lehár, Oscar Strauss κ.ά. Ήταν σύζυγος του ηθοποιού Ιωάννη Ιατρού. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Α', σ. 167 και 179-180, και τ. Β', σ. 81-82.

²¹ Βλ. Σολομωνίδη, *Το θέατρο στη Σμύρνη, 1657-1922*, ό.π., σ. 202.

²² Σύμφωνα με τον Έξαρχο, η Μελοπομένη Κολυβά ήταν ανιψιά εκ μητρός του Κωνσταντίνου Νέζερ (1870-[;]), δεύτερη σύζυγος του οποίου ήταν η ηθοποιός εκ Σμύρνης Ολυμπία Ρούμπεν-Νέζερ (1885-[;]), η οποία τεκμηριώνεται ότι είχε συμμετάσχει σε παραστάσεις επιθεώρησης στις αρχές του 20ού αιώνα. Η πολυμελής θεατρική οικογένεια των Νέζερ ξεκίνησε από τον βαυαρό φρούραρχο Αθηνών, Χριστόφορο Νέζερ, ο οποίος «ακολούθησε την θεατρική σταδιοδρομία». Είναι δύσκολο να ταυτοποιηθούν οι συγγένειες με βάση μόνον όσα αναφέρονται στο θεατρικό λεξικό. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Α', σ. 119-120, και τ. Β', σ. 95-96 και 170-171.

²³ Traubner, ό.π., σ. 206.

Ο εκ Σμύρνης βιεννέζικος κοσμοπολιτισμός στην Αθήνα του μεσοπολέμου. Μετά τον εξωτισμό, η τζαζ

Εκτός από την οικογένεια Μέρτικα, την μοναδική ελληνική οικογένεια θιασαρχών και καλλιτεχνών της Σμύρνης στις αρχές του 20ού αιώνα, ένας αριθμός από σμυρναίους καλλιτέχνες του μουσικού θεάτρου πριν το 1922 συνέχισε την καλλιέργεια της οπερέτας και της μουσικής επιθεώρησης (όντας λιγότερο ή περισσότερο κοντά στα βιεννέζικα πρότυπα και τις λοιπές παραδόσεις της οπερέτας) στο Ελληνικό Βασίλειο έως την έναρξη του πολέμου το 1940. Όσον αφορά συγκεκριμένα το συγγραφικό δίδυμο της σμυρναϊκής οπερέτας, Σύλβιο και Καρακάση, αυτοί συνέχισαν πρώτιστα τα λογοτεχνικά τους ενδιαφέροντα.²⁴ Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 ξαναέδωσαν το παρόν στο θέατρο, συμβάλλοντας σε παραστάσεις του θιάσου του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ, ο οποίος εξεδήλωσε μια προτίμηση για την – βιεννέζικου στυλ – σμυρναϊκή αισθητική του μουσικού θεάτρου.

Η πλέον γνωστή και αξιοσημείωτα σμυρναϊκών ενδιαφερόντων παρουσία στην αθηναϊκή θεατρική ζωή μετά το 1922 των θεατρικών συγγραφέων Σύλβιου και Καρακάση ήταν η συνεργασία τους με τον θίασο «Ελληνική Επιθεώρησης» του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ²⁵ σε παραστάσεις στο Θέατρο Ιντεάλ της Αθήνας το 1928 και το 1929. Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1920, βραχύβιοι θίασοι έδιδαν στο Θέατρο Ιντεάλ παραστάσεις οπερετών και μουσικής επιθεώρησης. Είναι γνωστό ότι το 1926 είχαν δοθεί εκεί παραστάσεις της οπερέτας *Ένας κλέφτης στον Παράδεισο* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη από τον θίασο Μιχάλη Κοφινιώτη²⁶ και Αφροδίτης Λαουτάρη.

Το 1929 δόθηκαν στο Θέατρο Ιντεάλ παραστάσεις της μουσικής επιθεώρησης *Παριζιάννα* των Αιμιλίου Δραγάτη και Σύλβιου και Καρακάση²⁷ από τον θίασο «Ελληνική Επιθεώρησης» του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ. Έλαβαν μέρος κυρίως καλλιτέχνες του μουσικού θεάτρου με σμυρναϊκή καταγωγή: Κυριάκος Μαυρέας,²⁸ Μαρία Μαυροπούλου-

²⁴ Μεταξύ των θεατρικών συγγραφέων από τη Σμύρνη είναι γνωστός και ο καλλιτέχνης του λυρικού τραγουδιού Ιωάννης Στυλιανόπουλος (1896-[:]), ο οποίος ξεκίνησε ως μέλος του θιάσου Αλεξάνδρας Μέρτικα-Καλλινέα. Το 1919 ήταν μέλος του θιάσου οπερέτας της Elsa Enkel στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Το 1939 προσελήφθη στην Εθνική Λυρική Σκηνή, όπου και σταδιοδρόμησε έως την απόσυρσή του το 1956. Ήταν και θεατρικός συγγραφέας, έχοντας γράψει ποιητικά κείμενα για οπερέτες και μουσική επιθεώρηση, όπως π.χ. για την οπερέτα *Ο Πίτσικος* σε μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Α2, σ. 196.

²⁵ Αλέξανδρος Αρντάτωφ (1889-1939): Ηθοποιός και θιασάρχης του μουσικού θεάτρου. Ξεκίνησε ως χορογράφος στον θίασο οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου. Μετά το 1927, σε παραστάσεις μουσικής επιθεώρησης του Αιμιλίου Δραγάτη στο Θέατρο Ιντεάλ από τον θιάσό του, συμμετείχαν σμυρναίοι ηθοποιοί, όπως οι Μιχάλης Κοφινιώτης, Σοφία Βερώνη κ.ά. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Α2, σ. 161.

²⁶ Μιχάλη Κοφινιώτη (1888-1982): Λυρικός τραγουδιστής και θιασάρχης. Είχε ξεκινήσει το 1907 κοντά στον Κωνσταντίνο Σαγιώρ. Έλαβε μέρος στις παραστάσεις της *Πριγκήπισσας της Σασσώνος* του Σπυρίδωνος-Φιλίσκου Σαμάρα, του *Βαφτιστικού* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και πολλών ευρωπαϊκών οπερετών, όπως οι *Die Csárdásfürstin* του Emmerich Kálmán, *Die lustige Witwe* του Franz Lehár, *Die Bajadere* του Emmerich Kálmán κ.ά. Υπήρξε μέλος του θιάσου ελληνικής οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου και του θιάσου οπερέτας της Elsa Enkel. Μετά το 1929 ο Μιχάλης Κοφινιώτης τεκμηριώνεται ότι έλαβε μέρος σε παραστάσεις του θιάσου οπερέτας της Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη. Άγνωστες παραμένουν οι λεπτομέρειες της φημολογούμενης θητείας του ως καλλιτεχνικού διευθυντή της οπερέτας στην Τουρκία κατά την περίοδο 1937-1938. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Α2, σ. 160-161.

²⁷ Μέλος του θιάσου οπερέτας του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ το 1926 ήταν και η Μαρίκα Καψάνη (1900-[:]), θυγατέρα του ηθοποιού Γεωργίου Καψάνη (1874-[:]). Με τον θίασο ελληνικής οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου είχε πρωταγωνιστήσει μετά το 1924 σε παραστάσεις οπερέτας όπως η *Gräfin Mariza* του Emmerich Kálmán. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Α2, σ. 201.

²⁸ Κυριάκος Μαυρέας (1902-1958): Πρωταγωνιστής του μουσικού θεάτρου. Είχε γίνει γνωστός τα προηγούμενα χρόνια σε θιάσους ψυχαγωγίας των στρατιωτών στο πολεμικό μέτωπο της Μικράς Ασίας. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Β1, σ. 269-270.

Ιγγλέση,²⁹ Λίζα Μπονέλλι,³⁰ Σταύρος Ιατρίδης,³¹ Κούλα Γκιουζέπε,³² Σοφία Βερώνη³³ και Ζαζά Μπριλλάντη.³⁴ Συμμετείχαν ακόμα η Ιωάννα Παπαδοπούλου και η Λευκή Παπαζαφειροπούλου, οι οποίες δεν είχαν σμυρναϊκή καταγωγή.

Ο θίασος του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ είχε δώσει παραστάσεις της μουσικής επιθεώρησης *Βαβυλωνία* το καλοκαίρι του 1928 στο Θέατρο Κοτοπούλη των Αθηνών, το οποίο είχε ενοικιάσει.³⁵ Ενωρίτερα είχε δείξει την προτίμησή του στην βιενναία οπερέτα του Emmerich Kálmán, με παραστάσεις της οπερέτας *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου*.³⁶

Εν πολλοίς, πρόκειται για μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τη βιενναία οπερέτα. Ωστόσο, ο θίασος Αρντάτωφ δεν συνέχισε την σύντομη δραστηριότητά του πέραν του 1928 στα δύο αυτά αθηναϊκά θέατρα, ούτε είναι δυνατόν να στοιχειοθετηθεί η απήχησή του στο θεατρόφιλο κοινό της εποχής με βάση τα δεδομένα που συνάγονται εκ των δημοσιευμάτων στον ημερήσιο τύπο.

Η Τζαζ-μπαντ και οι σμυρναίοι συγγραφείς Σύλβιος και Καρακάσης. Η τζαζ από τον ομιλούντα κινηματογράφο στο μουσικό θέατρο

Οι παραστάσεις της οπερέτας ή μουσικής επιθεώρησης *Τζαζ-μπαντ* στο Θέατρο Κοτοπούλη τεκμηριώνεται ότι ξεκίνησαν στις 2 Φεβρουαρίου 1928 από τον θίασο Ολυμπίας Καντιώτη – Γεωργίου Σαμαρτζή και Αλεξάνδρου Αρντάτωφ. Διήρκεσαν έως τα τέλη της ανοίξεως και επαναλήφθηκαν μετά τα μέσα Ιουνίου και έως τις αρχές Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους. Διαφημιστικές καταχωρήσεις στην εφημερίδα *Πρωΐα* ομιλούσαν για την πρωταγωνίστρια Ζαζά Μπριλλάντη του θιάσου Αρντάτωφ και για την μουσική που υπέγραφαν οι Σύλβιος και Καρακάσης για την παράσταση του μουσικού θεάτρου, η οποία αναφερόταν ως μουσική επιθεώρηση.³⁷ Στη στήλη των θεατρικών της

²⁹ Μαρία Μαυροπούλου-Ιγγλέση (1912-[-;]): Ηθοποιός του μουσικού θεάτρου. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Β1, σ. 271-272.

³⁰ Λίζα Μπονέλλι (1903-[-;]). Ηθοποιός του μουσικού θεάτρου. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Β1, σ. 307-308.

³¹ Σταύρος Ιατρίδης (1902-1974): Ηθοποιός του μουσικού θεάτρου από την Αίγυπτο, αδελφός της ηθοποιού Σωτηρίας Ιατρίδου (1901-1985), συζύγου του Παρασκευά Οικονόμου. Έπαιξε σε κινηματογραφικές ταινίες (*Διακοπές στην Αίγινα*, *Η μουσίστρα* κ.ά.). Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Β1, σ. 156-157.

³² Κούλα Γκιουζέπε (1908-1996): Ηθοποιός του μουσικού θεάτρου από τη Σμύρνη. Ήταν μέλος του θιάσου οπερέτας του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ το 1928 και τον ακολούθησε στην περιοδεία στην Αίγυπτο. Αργότερα έγινε θιασάρχης. Φυλακίσθηκε από τους Γερμανούς κατά την διάρκεια της Κατοχής. Το 1948 εγκαταστάθηκε στις Η.Π.Α. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Β1, σ. 100-101.

³³ Σοφία Βερώνη (1910-[-;]): Πρωταγωνίστρια του μουσικού θεάτρου από τη Σμύρνη, αδελφή της ηθοποιού Καίτης Βερώνη, θυγατέρα των ηθοποιών Δημήτρη και Ουρανίας Βερώνη και ανιψιά της μεγάλης δραματικής ηθοποιού Αικατερίνης Βερώνη. Σε παιδική ηλικία έγινε γνωστή μαζί με την αδελφή της ως «τα βερωνάκια» (1926-1928). Αργότερα συμμετείχε σε παραστάσεις μουσικής επιθεώρησης και υπήρξε θιασάρχης. Μετά το 1929 έπαιξε και σε κινηματογραφικές ταινίες. Σύζυγός της ήταν ο μουσικοσυνθέτης Μενέλαος Θεοφανίδης. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Β1, σ. 64-65. Η σμυρναία πρωταγωνίστρια δεν θα πρέπει να συγχέεται με την ηθοποιό του θεάτρου πρόζας Σοφία Βερώνη, σύζυγο του Θεμιστοκλή Βερώνη, με τον οποίο παντρεύτηκαν κατά την δεκαετία του 1870 στο Γαλάτσι της Ρουμανίας, κατά την διάρκεια περιοδείας του δραματικού θιάσου τους.

³⁴ Ζαζά Μπριλλάντη (1900-1975): Πρωταγωνίστρια και θιασάρχης της οπερέτας και της μουσικής επιθεώρησης από τη Σμύρνη. Πρωτοεμφανίσθηκε στο μουσικό θέατρο με τον θίασο του Ζαχαρία Μέρτικα το 1915 και με τον θίασο της Αλεξάνδρας Μέρτικα-Καλλινέα αργότερα. Το 1919 έγινε μέλος του θιάσου ελληνικής οπερέτας του Ιωάννη Παπαϊωάννου. Πρωταγωνίστησε σε πολλές παραστάσεις οπερέτας: *Die Bajadere* του Emmerich Kálmán, *Gigolette* του Franz Lehár, *Die blaue Mazur* του Franz Lehár, *Die Csárdásfürstin* του Emmerich Kálmán κ.ά. Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης συνέθεσε γι' αυτήν την ελληνική οπερέτα *Γλυκειά Νανά*. Ως θιασάρχης έκανε περιοδείες σε πολλές χώρες του εξωτερικού (Τουρκία, Αίγυπτο κ.ά.). Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Β1, σ. 310-311.

³⁵ Βλ. Ηλιάδης, ό.π., σ. 227.

³⁶ Εφημερίδα *Πρωΐα*, Αθήνα, 1 έως 5 Φεβρουαρίου 1928.

³⁷ Η διαφημιστική αφίσα για την θεατρική παράσταση δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Πρωΐα*.

εφημερίδας αναφέρεται, συγκεκριμένα, ως «νέα επιθεώρηση του εκ Σμύρνης λογίου Σύλβιου».³⁸ Ωστόσο, την ημέρα της πρώτης παράστασης στο Θέατρο Κοτοπούλη, η εφημερίδα ανέφερε το έργο ως «νέαν οπερέτταν».³⁹ Σε επόμενο δημοσίευμα στη στήλη των θεατρικών για την «νέα επιτυχία του θιάσου Αρντάτωφ», απαριθμούνται οι τριάντα εικόνες των δύο πράξεων (δεκαοκτώ της πρώτης πράξεως και δώδεκα της δευτέρας πράξεως έως το φινάλε) και γίνεται μνεία της παραστάσεως που δίνεται «κάθε βράδυ», υπό το φως της πανσελήνου μάλιστα.⁴⁰ Η θεατρική ζωή στην πρωτεύουσα είχε να επιδείξει και πολλές παραστάσεις όπερας από θιάσους του Ελληνικού Μελοδράματος και των ωδείων του Μανώλη Καλομοίρη, ενώ οι οπερέτες σε μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και του Ιωσήφ Ριτσιάρδη κατά την διάρκεια της ανοίξεως του 1928 δεν απουσιάζουν από τη στήλη των θεατρικών της εφημερίδας *Πρωΐα*.⁴¹

Τον προηγούμενο μήνα είχε δημοσιευτεί στην ίδια εφημερίδα πολύστηλο άρθρο για τη μουσική τζαζ, κάτι που ίσως να υπονοεί, εάν όχι μια στενότερη συνεργασία του θιάσου με την αρχισυνταξία της εφημερίδος, τουλάχιστον κάποια παρακολούθηση της επικαιρότητας, η οποία, άλλωστε, δεν ήταν άγνωστη στην επιθεώρηση και ενωρίτερα.

³⁸ Εφημερίδα *Πρωΐα*, Αθήνα, 1 έως 5 Φεβρουαρίου 1928.

³⁹ Στο ίδιο.

⁴⁰ Στην εφημερίδα *Πρωΐα* της Πέμπτης, 22 Μαρτίου 1928, δημοσιεύτηκε σε δίστηλο άρθρο στην πρώτη σελίδα η φήμη περί περιστασιακού κινήματος στον αγγλικό στόλο με τον τέταρτο υπότιτλο «Τζαζ-μπαντ ή στάσις». Αργότερα οι σελίδες της εφημερίδος δεν παρέλειψαν να καλύψουν την ολιγοήμερη επίσκεψη της βασίλισσας Μαρίας της Ρουμανίας μαζί με την θυγατέρα της, πριγκίπισσα Ιλεάννα, στην Κύπρο στα τέλη του μηνός Μαρτίου αλλά και την επιβεβλημένη αναχώρηση του πρίγκηπα Καρόλου της Ρουμανίας από τη Μεγάλη Βρετανία. Είναι άγνωστο εάν τα δημοσιεύματα αυτά στη συντηρητική εφημερίδα των Αθηνών συσχετίζονται προς την θεατρική επικαιρότητα για τη μουσική τζαζ. Βλ. εφημερίδα *Πρωΐα*, Αθήνα, έως 29 Φεβρουαρίου 1928.

⁴¹ Αναλυτικά: α) Την πρώτη Κυριακή του μηνός Φεβρουαρίου του 1928, στο Θέατρο Κεντρικόν, ο θιάσος του Ελληνικού Μελοδράματος υπό την μπαγκέτα του Διονυσίου Λαυράγκα ξεκίνησε παραστάσεις της όπερας *Aida* του Giuseppe Verdi. Στον θιάσο έλαβαν μέρος οι λυρικοί καλλιτέχνες Κ. Ζαφειροπούλου (Αϊντα), Ρεβέκκα Βαλτετσιώτη (Αμνερς), Η. Πετρόπουλος, Η. Οικονομίδης, Μ. Βλαχόπουλος και [;] Βακόντιος. β) Στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, ιταλικός μελοδραματικός θιάσος έδιδε παραστάσεις της *Forza del destino* του Giuseppe Verdi. γ) Στα τέλη Απριλίου, ο θιάσος του Ελληνικού Μελοδράματος έδωσε παραστάσεις στο Θέατρο Ολύμπια των οπερών *Trovatore* και *Rigoletto* του Giuseppe Verdi. Έλαβαν μέρος οι λυρικοί καλλιτέχνες Η. Πετρόπουλος (οξύφωνος), [;] Ζαφειροπούλου, [;] Φώλκερ, [;] Βλάικος, [;] Μουλάς, [;] Μαρμαρινός κ.ά. Στον πρωταγωνιστικό ρόλο του *Rigoletto* εμφανίστηκε ο Γιάννης Αγγελόπουλος. δ) Την Πέμπτη, 2 Μαΐου 1928, έγινε η αναβίβαση της όπερας *Το δακτυλίδι της μάνας* του Μανώλη Καλομοίρη από το Εθνικό Ωδείο στο Θέατρο Ολύμπια. Στην απογευματινή παράσταση της Κυριακής, 5 Μαΐου, προστέθηκε και η βραδινή παράσταση της όπερας *Ο κουρέας της Σεβίλλης* του Gioacchino Rossini, στην οποία έλαβαν μέρος οι λυρικοί καλλιτέχνες Κ. Φαληρέα (Ροζίνα), Λ. Τσοκοπούλου, [;] Οικονομόπουλος, Α. Παπακωνσταντίνου, [;] Κουταβάς και [;] Λαγουμιτζής, σε μουσική διδασκαλία Κίμωνος Τριανταφύλλου και διεύθυνση ορχήστρας του Στεφάνου Βαλτετσιώτη. ε) Στη στήλη των θεατρικών της εφημερίδας *Πρωΐα* δημοσιεύτηκε ότι στο Θέατρο Ιντεάλ, στις αρχές Μαΐου, ξεκίνησαν οι παραστάσεις της οπερέτας *Αγάπες στα ξένα* του Θεοφράστου Σακελλαρίδη από τον μουσικό θιάσο Γ. Σαμαρτζή & Π. Οικονόμου, ενώ στο Θέατρο Παπαϊωάννου ανέβαινε η οπερέτα *Χριστίνα* του Θεοφράστου Σακελλαρίδη από τον μουσικό θιάσο του Ιωάννη Παπαϊωάννου. ς) Μετά την λήξη των παραστάσεων του θιάσου Αρντάτωφ, στο Θέατρο Κοτοπούλη ξεκίνησαν από τις 4 Μαΐου 1928 οι παραστάσεις της οπερέτας *Φρύνη*, σε ποιητικό κείμενο του Νικολάου Γριμάλδη και μουσική του Ιωσήφ Ριτσιάρδη, από τον θιάσο Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη & Αρντάτωφ. ζ) Μετά τις 13 Μαΐου ξεκίνησαν οι παραστάσεις του θεατρικού δράματος *Ο κουρσάρος* του Πολυβίου Δημητρακοπούλου στο Εθνικό Θέατρο από το δραματικό τμήμα του Ελληνικού Ωδείου. η) Τον Μάιο του 1928, στο Θέατρο Ολύμπια, ξεκίνησαν παραστάσεις της όπερας *Tosca* του Giacomo Puccini από τον θιάσο του Ελληνικού Μελοδράματος, με πρωταγωνιστή τον οξύφωνο Γεώργιο Βλαστό. Έλαβαν μέρος οι λυρικοί καλλιτέχνες [;] Ζούντιτση, Τ. Τουρλιτάκη, Π. Λαγουμιτζής, Δ. Κουταβάς κ.ά. Η σκηνική διδασκαλία ήταν του Κίμωνος Τριανταφύλλου και η μουσική διεύθυνση του Στεφάνου Βαλτετσιώτη. θ) Σε αθηναϊκό κινηματογράφο προβλήθηκε η γαλλική οπερέτα *Fanfan la tulipe* ως κινηματογραφική ταινία. Βλ. εφημερίδα *Πρωΐα*, Αθήνα, 21 Απριλίου έως 11 Μαΐου 1928.

Στο Θέατρο Ιντεάλ είχε ανέβει ένα ακόμα θεατρικό έργο με αναφορές στη μαύρη φυλή: *Ο νέγρος*, αγνώστου συγγραφέα.

Η μουσική τζαζ δεν ήταν άγνωστη στο θεατρόφιλο κοινό. Ο θεατρολόγος Μανώλης Σειραγάκης έχει συγκεντρώσει δεδομένα της δεκαετίας του 1920 που καταδεικνύουν ότι η βιενναία οπερέτα στην Αθήνα ήταν αυτή που γνώρισε στο κοινό τους νέους χορούς, όπως του φοξ-τροτ, του σίμμου και του τσάρλεστον, έπειτα από τους πρότερα διαδεδομένους χορούς της πόλκας, της μαζούρκας, του γαλλικού καν-καν και του βαλς. Με επιδράσεις από τη μουσική τζαζ ήταν η οπερέτα *Κοντά φουστάνια* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, στην οποία συμπεριλαμβανόταν ίσως το πρώτο ελληνικό φοξ-τροτ. Από το 1922 ήταν γνωστή και η οπερέτα *Βασίλισσα του Φοξ-τροτ* του Ιωσήφ Ριτσιάρδη.⁴²

Ως οπερέτα ή μουσική επιθεώρηση, η *Τζαζ-μπαντ* είναι η πρώτη με μουσική τζαζ. Σύμφωνα με τον Μανώλη Σειραγάκη, η πλήρης ορχήστρα τζαζ πιθανώς εισήχθη στο θέατρο από τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη το 1928, έναν χρόνο μετά τις συναυλίες στην Αθήνα δημοφιλών στο εξωτερικό καλλιτεχνών της τζαζ, όπως οι Josephine Baker, Sidney Bechet κ.ά., οι οποίοι έφεραν «την μανία της τζαζ στην Ελλάδα».⁴³ Πλήρης συμφωνική ορχήστρα τζαζ υπήρξε στην Ελλάδα πολύ αργότερα. Κατά την δεκαετία του 1930 κλασικά κομμάτια άρχισαν να διασκευάζονται ως τζαζ, ενώ μουσική τζαζ παιζόταν από επαγγελματίες μουσικούς κατά την διάρκεια κινηματογραφικών προβολών, ως διαφήμιση, ενωρίτερα, το 1928.

Η μουσική τζαζ έτυχε να είναι παρούσα στο τέλος του βωβού κινηματογράφου στις Η.Π.Α. Το 1927 οι αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες διανομής έκαναν την έναρξη της εποχής των κινηματογραφικών μιούζικαλ με μία ταινία που δεν ήταν άλλη από την *The jazz singer* (*Ο τραγουδιστής της τζαζ*) με τον λευκό πρωταγωνιστή Al Jolson. Η ταινία αυτή εισήχθη στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες το 1930.⁴⁴ Επρόκειτο για ομιλούσα ταινία, όπου εκτελούνταν τραγούδια. Στην ταινία αυτή (καθώς και στην *The singing fool* που ακολούθησε το 1928 πάλι με τον Al Jolson), τα τραγούδια παρουσιάζονταν ως «ερμηνείες από ηθοποιούς που υποδύονταν τους τραγουδιστές, χορευτές και άλλους θεατρικούς χαρακτήρες». Χρειαζόταν «μία ρεαλιστική δικαιολογία για την τοποθέτηση του τραγουδιού μέσα στην ταινία, διότι αυτό ήταν ένα πρόβλημα την εποχή εκείνη στα κινηματογραφικά στούντιο: το πώς θα δικαιολογείτο ένα πρόσωπο να ομιλεί και ξαφνικά να τραγουδάει και έπειτα να επιστρέφει στον διάλογο». Έτσι, βρέθηκε η εύκολη λύση: οι ερμηνευτές ερμήνευαν τραγούδια ώστε να το δεχθεί το κοινό.⁴⁵

Το προηγούμενο στην όπερα ή την οπερέτα, όπου οι λυρικοί τραγουδιστές σταματούν την δράση και εκφράζουν τραγουδιστά τα αισθήματά τους, δεν γινόταν αποδεκτό παρά μόνο στο θεατρικό μιούζικαλ στις Η.Π.Α. Στον κινηματογράφο «δικαιολογούνταν να ξεσπάσουν σε τραγούδι μόνο τα καρτούν, τα παιδιά και οι μαύροι».⁴⁶ Στην Ευρώπη, αυτή η σύμβαση άργησε να γίνει αποδεκτή, πράγμα που επέτυχε ο Maurice Chevalier κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1930 σε ταινίες της αμερικανικής κινηματογραφικής εταιρείας Paramount.⁴⁷ Ήδη από το 1927, η «διαμερισματοποίηση»

⁴² Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009.

⁴³ Στο ίδιο.

⁴⁴ Στο ίδιο.

⁴⁵ Philip Furia & Laurie Patterson, *The songs of Hollywood*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 26.

⁴⁶ Στο ίδιο.

⁴⁷ Μόνο στα μέσα της δεκαετίας του 1930 το ζεύγος Fred Astaire και Ginger Rogers έπεισε τον μέσο Αμερικανό ότι είναι δυνατόν να κινείται από τον διάλογο στο τραγούδι περίπου με την ίδια άνεση που μπορούσε να κινηθεί από το περπάτημα στον χορό, αλλά και αυτοί στις περισσότερες ταινίες τους υποδύονταν τους επαγγελματίες χορευτές. Στα τέλη της δεκαετίας του 1930, στα στούντιο της κινηματογραφικής εταιρείας MGM υπό τον Arthur Freed, γυρίστηκαν ταινίες στο στυλ των μιούζικαλ του Broadway, όπου οι χαρακτήρες τραγουδούσαν μετά τους διαλόγους. Το χαρακτηριστικό αυτών

των ταινιών αυτών ήταν γεγονός: εύκολα έμπαιναν και αφαιρούνταν μέρη ή τραγούδια, κάτι αδιανόητο στα θεατρικά μιούζικαλ του Broadway. Επρόκειτο για συνήθη πρακτική ενωρίτερα στο Tin Pan Alley, την βιομηχανία δημοφιλών τραγουδιών της Βορείου Αμερικής, η οποία όμως είχε κυρίως απήχηση στους καλλιτέχνες του βωδεβίλιου.⁴⁸

Για την ταινία *The jazz singer* οι παραγωγοί κινηματογραφικών ταινιών στράφηκαν στο βωδεβίλιο, το οποίο διαρκούσε μόνο μία ώρα και ήταν οικονομικότερο. Αρχικά στην ταινία επρόκειτο να τραγουδήσει ο George Gessel, αλλά μετά από διαφωνία επί του οικονομικού μέρους επελέγη ο Al Jolson.⁴⁹ Τα λιγοστά τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν στην ταινία δεν ήταν καινούργια.⁵⁰ Έναν χρόνο αργότερα, το 1928, η δεύτερη ταινία της Warner Bros με τον Al Jolson ήταν μία μερικώς ομιλούσα ταινία, για την οποία γράφτηκαν μερικά καινούργια τραγούδια.⁵¹ Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο Θέατρο Winter Garden της Νέας Υόρκης στις 19 Σεπτεμβρίου 1928.⁵² Το θέατρο αυτό ήταν οικείο στον Al Jolson, ο οποίος είχε λάβει μέρος σε παραστάσεις της μονόπρακτης οπερέτας *Vera Violetta* του Edmund Eysler (1874-1949) το 1911 καθώς και της οπερέτας *Sinbad* του Sigmund Romberg το 1918.

Το μεγαλύτερο τεχνολογικό κατόρθωμα της Warner Bros για την ομιλούσα ταινία έτυχε να μην έχει προηγούμενο στην όπερα ή την οπερέτα, από την άποψη της δυνατότητας αποδοχής της καινοτομίας αυτής από το κοινό. Στην Ελλάδα, μόλις κατά την δεκαετία του 1930 έγινε δυνατή η κατασκευή κινηματογραφικού μηχανήματος

των μιούζικαλ του Hollywood ήταν τα πανοραμικά (συχνά καλειδοσκοπικά) πλάνα από ψηλά, που αναδείκνυαν εντυπωσιακούς σχηματισμούς κινήσεων ακόμα και από το μπαλέτο. Βλ. Furia & Patterson, ό.π., σ. 6-7.

⁴⁸ Στα 1920 η Tin Pan Alley χρησιμοποίησε την τακτική της αφιέρωσης δημοφιλών τραγουδιών που πλάσαρε σε καλλιτέχνες όπως ο Charlie Chaplin ή η Mary Pickford, τοποθετώντας φωτογραφίες τους στα μουσικά τεμάχια που εκδίδονταν. Έτσι, η Tin Pan Alley προσέγγισε το Hollywood στα μέσα της δεκαετίας του 1920, αλλά βέβαια τότε ακόμη το Hollywood δεν ήταν ακόμα έτοιμο για τον ηχητικό κινηματογράφο, παρ' ότι κατά καιρούς εμφανίζονταν μηχανικοί που ισχυρίζονταν ότι είχαν λύσει το πρόβλημα του συγχρονισμού και της ενίσχυσης του ήχου. Τελικά, την αρχή έκανε η Warner Bros με τον ομιλούντα κινηματογράφο, σε μια εποχή που οι γίγαντες (Paramount, Fox, MGM) αμφέβαλλαν εάν οι 15.000 αίθουσες κινηματογράφου θα άλλαζαν τις υποδομές τους, δαπανώντας το ποσό των 16.000-25.000 δολαρίων για να μπορούν να προβάλλουν ομιλούσες ταινίες. Οι μηχανολογικές καινοτομίες της Warner Bros κατέληξαν στις 6 Αυγούστου 1926 στην παρουσίαση ενός Προγράμματος Βίταφον στη Νέα Υόρκη, όπου παραστάθηκε η όπερα *Don Giovanni* με συγχρονισμένη κλασική υπόκρουση. Προκλήθηκε ενθουσιασμός για την εύκολη διάδοση της κλασικής μουσικής και γυρίστηκαν κάποιες εφήμερες ερμηνείες του *Tannhäuser* του Richard Wagner ή των *Pagliacci* του Ruggiero Leoncavallo με τον περίφημο Giovanni Martinelli, ένα χρόνο πριν από την επιτυχία του Al Jolson. Βλ. Furia & Patterson, ό.π., σ. 14-15.

Αξίζει να σημειωθεί ότι για την παράσταση της όπερας *Tannhäuser* του Richard Wagner στο Παρίσι είχε δημοσιευτεί άρθρο στην εφημερίδα *Νέα Σύμυρνη* στις 10 Μαΐου 1895 (αρκετά αργότερα όχι μόνο από την εκδοχή του Παρισιού του 1861, αλλά βέβαια και από την πρώτη εκδοχή της Δρέσδης του 1845), δεδομένου ότι μετά την παράσταση στη Βιέννη υπό την επίβλεψη του Richard Wagner έγινε η έκδοση της παρτιτούρας μαέστρου το 1888, ύστερα από αναθεωρήσεις του συνθέτη. Βλ. Barry Millington, "Tannhäuser", στο: *Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford 1992, τ. 4, σ. 646-650. Το γεγονός αυτό δεν είναι απίθανο να υπέπεσε στην προσοχή των Σύλβιου και Καρακάση. Βλ. Δημοσιεύματα Ελληνικών Εφημερίδων στο Αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Μελετών Ρεθύμνου.

⁴⁹ Η ταινία ήταν έτοιμη στις αρχές Σεπτεμβρίου του 1927 και έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη στις 6 Οκτωβρίου. Την προηγούμενη μέρα πέθανε αιφνίδια από εγκεφαλική αιμορραγία ο Sam Warner.

⁵⁰ Επρόκειτο για ένα βαλς-μπαλλάντα, ένα τραγούδι με τον έντονο ρυθμό συγκοπής του ράγκταϊμ (τέτοια τραγούδια λέγονταν τότε "coon songs", είχαν δε γεννηθεί στους οίκους ανοχής της Νέας Ορλεάνης μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1890) και ένα φοξ-τροπ, το *Blue skies* του Irvin Berlin. Στιχοουργός ήταν ο Paul Dresser της Tin Pan Alley. Βλ. Furia & Patterson, ό.π., σ. 16-17.

⁵¹ Καινοτομία ήταν το ότι όταν το πρόσωπο τραγουδούσε δεν χρειαζόταν να φαίνονται επί σκηνής τα μουσικά όργανα που έπαιζαν την μουσική. Έτσι χρησιμοποιήθηκε μία μικρή ορχήστρα από τις κουίντες. Βλ. Furia & Patterson, ό.π., σ. 24.

⁵² Η ταινία απέφερε έσοδα της τάξεως των 5.900.000 δολαρίων, ποσό-ρεκόρ που έσπασε μόνον η ταινία *Gone with the wind* το 1939. Βλ. Furia & Patterson, ό.π., σ. 26.

ταυτόχρονης εγγραφής ήχου και εικόνας από τον Φιλοποιμένα Φίνο – τεχνολογικό επίτευγμα που εγκαινίασε την έως και μεταπολεμικά λαμπρή εποχή του κλασικού εμπορικού κινηματογράφου.

Όσον αφορά γενικότερα τη μουσική τζαζ, ο συρμός της βρήκε την ανάσχεσή του από τον Ιωάννη Μεταξά, ο οποίος ενίσχυσε το νοσταλγικό κύμα των μουσικόφιλων που ήταν υπέρ της παλαιάς οπερέτας του βαλς και διαμαρτυρόταν για την επέλαση της ξενόφερτης μουσικής. Ο δικτάτορας επέβαλε την επιστροφή στην παραδοσιακή δημοτική μουσική και την εγκατάλειψη των καινοτομιών της τζαζ. Την ίδια ακριβώς εποχή, ο Σμυρναίος Μανώλης Καλομοίρης, γνωστός πολέμιος της οπερέτας, διηύθυνε την παράσταση της όπεράς του *Το δακτυλίδι της μάνας* στο Θέατρο Ολύμπια της Αθήνας. Πρωταγωνίστρια ήταν η Σμυρναία Αικατερίνη (Νίνα) Μιλανάκη-Φωκά, η οποία είναι άγνωστο εάν είχε συσχετισθεί ποτέ με τον κύκλο των γνωριμιών των επίσης Σμυρναίων Σύλβιου και Καρακάση.

Συμπεράσματα – Παρατηρήσεις

Η αναζήτηση στις ιστορικές πηγές στοιχείων για τον εξωτισμό παρείχε στον ερευνητή δεδομένα της παραστασιογραφίας όπερας και οπερέτας που προεκτείνουν το σκεπτικό για την καλλιτεχνική προσφορά των Σύλβιου και Καρακάση έως τα τέλη της δεκαετίας του 1920. Συγκρίνοντας τις χρονολογίες, βλέπει κανείς ότι η *Τζαζ-μπαντ* παρουσιάστηκε μία πενήνταετία περίπου μετά την εμφάνιση του ροσσινικού *Otello* στην Κωνσταντινούπολη το 1870 και μία τεσσαρακονταετία μετά τον βερντιανό *Otello* στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη το 1888.⁵³ Τον Απρίλιο του 1870, στην Κωνσταντινούπολη, είχε ανέβει και η δραματική εκδοχή του έργου από τον περιοδεύοντα θίασο του Παντελή Σούτσα, ο οποίος πέθανε λίγο μετά, το 1875.⁵⁴ Τα δεδομένα χρονικά

⁵³ Για τις παλαιότερες αυτές παραστάσεις στα θέατρα της Μικράς Ασίας, οι ελληνικές εφημερίδες της Κωνσταντινούπολης είχαν δημοσιεύσει, τον Φεβρουάριο του 1870, ότι επρόκειτο για παραστάσεις της όπερας *Otello* του Gioacchino Rossini στο Ιταλικό Θέατρο (γνωστό ως Θέατρο Ναούμ), δεκαετίες αργότερα από την ιταλική πρεμιέρα, τον Δεκέμβριο του 1814. Η κριτική των ελληνικών εφημερίδων δεν ήταν καλή: η όπερα χαρακτηρίστηκε ως έχουσα «δευτερεύουσας θέσιν μεταξύ των καλλιτεχνημάτων του Ροσσίνι», ενώ στον πρωταγωνιστικό ρόλο ήταν ο γνωστός τραγουδιστής Pozzi, πιθανώς ο μετέπειτα βαρύτονος του ιταλικού θιάσου Castellano. Για την όπερα *Otello* του Giuseppe Verdi, το θεατρόφιλο κοινό της Κωνσταντινούπολης ενημερώθηκε τον Ιανουάριο του 1887 από την στήλη θεαμάτων στην εφημερίδα *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως* ότι ο ιταλικός θίασος Micci Labruna είχε αγοράσει τα αποκλειστικά δικαιώματα για όλη την Ανατολή. Το έργο παραστάθηκε τον Αύγουστο του 1888 στο Θέατρο Ομοιοίας (Κονκόρντια) από τον θίασο M. Labruna και ξανά δύο έτη αργότερα. Ύστερα ξεχάστηκε, έως ότου αναφερθεί ξανά από την εφημερίδα *Πρόοδος* τον Νοέμβριο του 1906 με τον ιταλικό θίασο Castellano. Σύμφωνα με την εφημερίδα *Νέα Σμύρνη*, ο θίασος Gonsalez έδωσε παραστάσεις τον Μάιο του 1894 στη Σμύρνη. Η εφημερίδα *Αμάλθεια* δημοσίευσε άρθρο για παράσταση της όπερας από τον θίασο Castellano τον Δεκέμβριο του 1904, με την ιταλίδα υψίφωνο Iole Massa στον ρόλο της Δυσδαιμόνας. Δημοσιεύματα στη σμυρναϊκή εφημερίδα *Νέα Σμύρνη*, στις 10 και 19 Ιουλίου 1895, για την δολοφονία του θιασάρχη Micci Labruna στη Σόφια διαψεύστηκαν αργότερα. Βλ. Αγγελική Σκανδάλη, «Η δυτικο-ευρωπαϊκή όπερα στον τύπο της Κωνσταντινούπολης (1850-1908)», αδημοσίευτο.

⁵⁴ Στις 23 Μαρτίου, με το παλαιό ημερολόγιο, είχε οριστεί η ευεργετική του θιασάρχη. Το κείμενο του πεντάπρακτου έργου φέρεται ως «εξεδοθέν το 1873», χωρίς να γνωρίζουμε λεπτομέρειες. Λίγο μετά τον θάνατο του Π. Σούτσα, ο θίασος «Μένανδρος» ξανάπαιξε το έργο στην Κωνσταντινούπολη, το 1876. Μεταξύ των ελλήνων ερασιτεχνών ηθοποιών, η Μελοπομένη Δρακοπούλου-Κωνσταντινίδου (μέλος του ελληνικού θιάσου «Σοφοκλής» του Αντωνίου Τασσόγλου [1843-1892], που ιδρύθηκε το 1883 στα Ταταύλα της Κωνσταντινούπολης από τον Ελληνικό Δραματικό Σύλλογο) είναι γνωστό ότι έπαιξε τον ρόλο της Δυσδαιμόνας σε παράσταση του θιάσου «Αριστοφάνης» το 1879, μαζί με την αδελφή της, Αικατερίνη Δρακοπούλου, στον ρόλο της Αιμιλίας. Ο θίασος «Μένανδρος» είχε παρουσιάσει για πρώτη φορά σε θέατρο της Κωνσταντινούπολης απόσπασμα από την επτανησιακή όπερα *Ο υποψήφιος* του Σπυρίδωνος Ξύνδα το 1882. Ωστόσο, από τις δύο αδελφές μόνον η Αικατερίνη Δρακοπούλου ήταν αυτή που «έπαιξε στην οπερέττα» *Geisha* του Sidney Jones. Βλ. Σκανδάλη, «Η δυτικο-ευρωπαϊκή όπερα στον τύπο της Κωνσταντινούπολης (1850-1908)», ό.π. Πρβλ. επίσης Έξαρχος, ό.π., τ. Β', σ. 61-62.

όρια της ιστορικής απόστασης από τον ροσσινικό και τον βερντιανό *Otello* στην Μικρά Ασία δίδουν την δυνατότητα να αποδώσει κανείς υποθετικώς στο δίδυμο των σμυρναίων θεατρικών συγγραφέων πρόθεση για μια πράξη διαχείρισης καλλιτεχνικών δικαιωμάτων που πηγαίνει πολύ πίσω στον χρόνο και αφορά τον εξωτισμό. Στην Αθήνα της δεκαετίας του 1920 όλοι οι παλιοί συντελεστές του *Otello* είχαν πεθάνει. Δεν είναι απίθανο οι Σύλβιος και Καρακάσης να διατήρησαν μια κάποια δόση βιεννέζικου αισθητικού χρώματος στο μουσικό θέατρο του θιάσου του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ το 1928, ώστε να μπορέσει αυτό να βρει τον συνεκτικό του ιστό με την προϊστορία των Ελλήνων στην Μικρά Ασία. Καθώς παραστάσεις και λοιπά μουσικοθεατρικά γεγονότα που δύνανται να συσχετισθούν με την μαύρη φυλή και τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που συνδέονται με αυτήν έκαναν αισθητή την παρουσία τους στην Ελλάδα, η πρόσληψη της μουσικής τζαζ από το ελληνικό μουσικοθεατρικό καλλιτεχνικό δυναμικό συνδέεται σήμερα με την προϊστορία του ελληνικού μουσικού θεάτρου, η απήχηση του οποίου φτάνει έως την ελληνική Σμύρνη.

Είναι ένα ερώτημα το κατά πόσον η Σμύρνη των Σύλβιου και Καρακάση επεζήτησε στα 1928 την αισθητική της συσχέτιση με την βιενναία οπερέτα προ του 1922 ή αν όντως η βιενναία οπερέτα στην Ευρώπη ανακάλυψε την τζαζ μετά το 1922 χωρίς να επέλθουν νεωτερισμοί από τους έλληνες μουσικοσυνθέτες της οπερέτας στην πρωτεύουσα. Δεν είναι εύκολο να επιχειρηματολογήσει κανείς με πειστικότητα για έναν ενδεχόμενο συσχετισμό της βιενναίας οπερέτας στη Σμύρνη με την οπερέτα ή μουσική επιθεώρηση *Τζαζ-μπαντ* του 1928, καθ' όσον λανθάνουν ακόμα τα ποιητικά κείμενα και οι παρτιτούρες μαέστρου. Η επιμονή του θιάσου του Αλεξάνδρου Αρντάτωφ στο βιεννέζικο ρεπερτόριο της Σμύρνης το 1928 μπορεί να ήταν μια αγαπημένη αναλαμπή των Σύλβιου και Καρακάση, οι οποίοι βρήκαν μεν μία συνεργασία πιο κοντινή στις δικές τους προσλαμβάνουσες, αλλά ταυτόχρονα απέδιδαν και μια κάποια επικαιρότητα του εισαγόμενου συρμού, ώστε η συνεργασία αυτή να μην είναι μουσειακή. Σε κάθε περίπτωση, το γεγονός που μπορεί να σημειώσει κανείς είναι ότι οι σμυρναίοι καλλιτέχνες πρωτοπορούσαν πάλι, ως δείγμα της εξωστρέφειας και της επιδεκτικότητας που οι καλλιτέχνες αυτοί έφεραν στις αποσκευές τους από την Μικρά Ασία. Ένα δεδομένο άγνωστο έως σήμερα, που αποδεικνύει σθένος ψυχής και επιβεβαιώνει τις πλατιά διαδεδομένες ρήσεις και αντιλήψεις των παλαιότερων: «οι Μικρασιάτες έφεραν τον πολιτισμό». Τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από όσα η ίδια η ιστορία αποδίδει στο διάβα της.

Η μουσική συνεισφορά του Μανώλη Σκουλούδη στις θεατρικές παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου (1933-1935)

Νικόλαος Αθ. Μάμαλης

1. Εισαγωγή – Σύντομες βιογραφικές αναφορές

Σκοπός της μελέτης μου είναι να αναδειχθεί και να αποτιμηθεί το έργο του Μανώλη Σκουλούδη (1901-1989) ως μουσικοσυνθέτη,¹ αλλά και να σχολιαστούν οι ιδιαιτερότητες της μουσικής του συνεισφοράς κατά τη σύντομη χρονική περίοδο από το 1933 έως το 1935 στο Εθνικό Θέατρο, κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του κρατικού αυτού οργανισμού. Αυτή την περίοδο, τη σκηνοθεσία είχε αναλάβει ο Φώτος Πολίτης (1890-1934) και, μετά το θάνατό του, ο Δημήτρης Ροντήρης (1899-1981). Ο Σκουλούδης προσλήφθηκε ως διευθυντής ορχήστρας στις αρχές του 1933. Παράλληλα με τα ορχηστρικά του καθήκοντα, σε πολλά θεατρικά έργα επιδόθηκε στη σύνθεση σκηνικής μουσικής και σε ορισμένα έργα ασχολήθηκε με τη μουσική επιμέλεια. Παρ' ότι ο πολυτάλαντος δημιουργός εξακολουθούσε να συνθέτει μουσική μέχρι το 1955, με δύο ακόμη μουσικές συνεργασίες για το Εθνικό Θέατρο, εντούτοις στη μελέτη αυτή θα εντρυφήσουμε στην αρχική αυτή περίοδο της μουσικής του δημιουργίας και στις ιδιαιτερότητες που αυτή παρουσιάζει. Ένας ιδιαίτερος λόγος για τη διερεύνηση αυτής της περιόδου έγκειται στο γεγονός ότι ο χανιώτης καλλιτέχνης, μαζί με τον Γεώργιο Λυκούδη, υπήρξαν οι μοναδικοί που ανέλαβαν θέση υπεύθυνου μουσικής στη μακρόχρονη ιστορία του κρατικού θεατρικού φορέα. Για την προσέγγιση, αντλήσαμε πληροφορίες από θεατρικά προγράμματα, κριτικές και μουσικά χειρόγραφα που εντοπίστηκαν στο Εθνικό Θέατρο και στη συλλογή Θεοδωράκη της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Αίλιαν Βουδούρη». Ωστόσο, ιδιαίτερα εποικοδομητικά συνεισέφερε στην έρευνα και το άφθονο υλικό μουσικών χειρογράφων καθώς και ιδιόχειρων βιογραφικών σημειωμάτων του δημιουργού, στο οποίο είχαμε πρόσβαση χάρη στη συμβολή της καλλιτεχνικής οικογένειας του συνθέτη και συγγραφέα: της εικαστικού κ. Μανόλιας και της ηθοποιού Κλεό Σκουλούδη.

Ο Μανώλης Σκουλούδης είναι λιγότερο καταξιωμένος για το συνθετικό του ταλέντο – παρά τις τριάντα, τουλάχιστον, σκηνικές του υποκρούσεις – και περισσότερο για το λογοτεχνικό και θεατρικό του έργο. Αναφέρεται συχνά ως θεατρικός συγγραφέας, παιδαγωγός, λογοτέχνης, κριτικός θεάτρου και μουσικής, συνθέτης σκηνικής μουσικής, ακόμη και ως μεταφραστής λιμπρέτων. Η χωλότητά του πιθανόν να έπαιξε βαρύνοντα ρόλο στη ροπή που τον διέκρινε προς την εσωστρέφεια και την καλλιτεχνική καλλιέργεια. Μια επιπρόσθετη ιδιαιτερότητα που στιγμάτισε τον Σκουλούδη ήταν η μαχητικότητα και αλληλεγγύη που επέδειχνε συμπαριστάμενος σε συνεργάτες του, καθώς και η αταλάντευτη διεκδίκηση πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων. Τα πρώτα βήματα του χανιώτη καλλιτέχνη ως συνθέτη σκηνικής μουσικής ανιχνεύονται στο Ελεύθερο Θέατρο, όπου συνεργάστηκε το 1929 με τον Δημήτρη Μυράτ και τη Μαρίκα Κοτοπούλη· ήδη στις πρώτες αυτές υποκρούσεις αναγνωρίστηκε το ταλέντο του. Ο Καλομοίρης είχε

¹ Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του Μανώλη Σκουλούδη, βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Σκουλούδης, Μανώλης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, τομ. 5, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, σ. 435.

επισημάνει τις μουσικές αρετές του κρητικού δημιουργού σε άρθρο του για την Κοτοπούλη, όπου ανέφερε: «[...] Η Μαρίκα έδωσε αφορμή σ' ένα πηγαίο μουσικό, κοντά στο λογοτεχνικό, ταλέντο να εκδηλωθεί: στο Μανώλη Σκουλούδη, που πρώτη φορά μας παρουσίασε το ολοζώντανο δημιουργικό του τάλαντο στις παραστάσεις της Μαρίκας στη Νέα Σκηνή».² Ως κορυφαία υπόκρουση αυτής της περιόδου θεωρείται εκείνη που ο πολυτάλαντος συνθέτης συνέθεσε για τον *Ερωτόκριτο* (1929) στη Νέα Σκηνή, τέσσερα χρόνια πριν κληθεί στο Εθνικό Θέατρο.

Σύμφωνα με τον κατάλογο έργων με σκηνική μουσική που παραθέτουμε στη συνέχεια, ο Σκουλούδης φαίνεται ότι θήτευσε στο Εθνικό Θέατρο ως υπεύθυνος μουσικής από τον Μάρτιο του 1933, όταν συνέθεσε τη μουσική για τη *Θυσία του Αβραάμ*, μέχρι και τον Απρίλιο του 1935, με τη μουσική επιμέλεια για το θεατρικό του Μπωμαρσαί *Οι γάμοι του Φίγκαρο*. Από το 1933 έως το 1935 ο Σκουλούδης επένδυσε μουσικά πολλά ετερόκλητα θεατρικά είδη, όπως θρησκευτικό, σατυρικό, βουκολικό δράμα, κωμωδία-μπαλέτο, νεοελληνικό θέατρο, σαιξπηρικό θέατρο κ.ά. Αποτέλεσμα αυτής της ενασχόλησής του ήταν να συνθέσει ποικίλα μουσικά μέρη, όπως Εισαγωγές, ορχηστρικά μέρη, σαλπίσματα, θρησκευτικούς ύμνους, πολυφωνικά, δημοτικοφανή τραγούδια, χορευτικά μέρη πάνω σ' ευρωπαϊκά είδη (μενουέτο, βαλς), εμβατήρια κ.ά. Εκτός από τη διετή αυτή απασχόληση, στον μουσικό του απολογισμό για το Εθνικό Θέατρο καταγράφονται δύο ακόμη – μεταγενέστερες – μουσικές συνεργασίες σε κείμενο και μουσική δική του: εκείνη του 1946 με τη θεατρική διασκευή του λογοτεχνικού μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι *Ο ηλίθιος*, καθώς και το νεοελληνικό έργο *Το σταυροδρόμι* του 1952.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες που αποθησαυρίσαμε, ο Σκουλούδης ανέλαβε τη σκηνική μουσική και τη μουσική επιμέλεια στις παρακάτω δεκατρείς παραστάσεις:

Θεατρικό έργο	Είδος συμβολής	Παραστάσεις	Παρατηρήσεις
<i>Θυσία του Αβραάμ</i>	σκηνική μουσική	Εθνικό Θέατρο [Ε.Θ.], 20/3/1933· επαναλήψεις: 1935, 1937, 24/4/1943· Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 1951 (ως συμφωνική σουίτα)· Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Ιούλιος 1974	Τέσσερα μουσικά μέρη. Η πρώτη μορφή της μουσικής προοριζόταν για οκτώ όργανα (1933). Νεότερη διασκευή της μουσικής σώζεται σε ενορχήστρωση Σκαλκώτα. Στην επανάληψη του 1974 σε σκηνοθεσία Α. Μινωτή δεν ερμηνεύτηκε ολόκληρη η μουσική του συνθέτη.
<i>Το φανάρι (Le chandelier), του Αλφρέντ ντε Μυσσέ (μτφρ. Κ. Βάρναλη)</i> <i>Το ζιζάνιο, του Τριστάν Μπερνάρ (πρωτότυπος τίτλος: Une aimable lingère)</i>	μουσική επιμέλεια	Ε.Θ., 25/4/1933	Ο Σκουλούδης στο πρόγραμμα αναφέρεται ως μουσικός συνεργάτης. – Menuet από το <i>Divertimento op. 1</i> του W. A. Mozart. – Μία μελωδία για βιολί και πιάνο με τίτλο «Μη με ρωτάς». Στον οδηγό σκηνης αναφέρονται δύο επιπλέον τραγούδια (του γλεντιού), τα οποία ωστόσο δεν εντοπίστηκαν: στο πρώτο

² Μανώλης Καλομοίρης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η μουσική», εφ. *Το Έθνος*, Αθήνα, 7 Νοεμβρίου 1929, σ. 1.

			τραγουδάει ο Φορτούνιο (N. Δενδραμής) [inc. «Κανείς δεν ξαίρει κάτω στον ήλιο...»], ενώ στο δεύτερο τραγουδάει ο κος Αντρέας (M. Ιακωβίδης) [inc. «'γω το πίνω και το λέω...»].
Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν, του Χ. Ψεν	μουσική επιμέλεια	Ε.Θ., 21/9/1933	Σώζεται η παρτιτούρα του <i>Danse Macabre</i> του Camille Saint-Saëns σε διασκευή για πιάνο.
Αρχοντοχωριάτης, του Μολιέρου (μτφρ. Γ. Ν. Πολίτη)	σκηνική μουσική	Ε.Θ., 9/10/1933· επανάληψη το 1935 με μικρότερη ορχήστρα	Οχτώ μουσικά μέρη, για ορχήστρα 20 οργάνων. Στο Largo, σύμφωνα με ιδιόχειρη σημείωση του συνθέτη, την ενορχήστρωση ανέλαβε ο Ν. Σκαλκώτας. Συμφωνικό ποίημα για 85 όργανα.
Η κόρη του Γιόριου, του Γκ. Ντ' Ανούντσιο	μουσική επιμέλεια	Ε.Θ., 29/11/1933	Σε 20 μέρη, βασισμένα στην ποιμενική τραγωδία του Αλμπέρτο Φραγκέτι <i>La figlia di Iorio</i> (1906).
Λοκαντιέρα, του Κ. Γκολντόνι (μτφρ. Ν. Ποριώτη)	μουσική επιμέλεια	Ε.Θ., 16/1/1934	Ένα μουσικό τεμάχιο, βασισμένο στη «Σερενάτα του Φλορίντο» από έργο του Α. Σκαρλάτι.
Ο άνθρωπος του διαβόλου, του Μπέρναρντ Σω	μουσική επιμέλεια	Ε.Θ., 13/2/1934	Πένθιμο εμβατήριο.
Λόρδος Βύρων, του Αλ. Λιδωρίκη	σκηνική μουσική	Ε.Θ., 13/3/1934	Εννέα μουσικά μέρη.
Κύκλωψ, του Ευριπίδη (μτφρ. Α. Πάλλη)	σκηνική μουσική	Ε.Θ., 9/5/1934· επανάληψη το 1937	Τέσσερα μουσικά μέρη. Σώζεται αντίγραφο της ορχηστρικής παρτιτούρας (36 σελίδες). Μία ακόμη ενορχήστρωση από τον Νίκο Σκαλκώτα σώζεται στο αρχείο του συνθέτη.
Ιούδας, του Σπ. Μελά	σκηνική μουσική	Ε.Θ., 3/10/1934	Στο χειρόγραφο: «Γιούδας». Έντεκα μουσικά μέρη, για όμποε, αγγλικό κόρνο, άρπα, κρουστά. Στις πάρτες των οργάνων επιβεβαιώνεται η ενορχήστρωση του Σκαλκώτα (βλ. Αρχείο Ε.Θ.).
Ιβάν ο Τρομερός, του Α. Τολστόι (απόδοση Κων. Σ. Κοκόλη)	μουσική επιμέλεια	Ε.Θ., 16/1/1935	Δύο μουσικά μέρη.
Βασιλικός, του Α. Μάτεσι	μουσική επιμέλεια	Ε.Θ., 5/2/1935	Στο αρχείο Σκουλούδη εντοπίστηκαν δύο μουσικά μέρη: τραγούδι με τίτλο «Ζακυνθινό» [inc. «Στο τραπέζι όταν καθίζω»] και «Αρ. 2. Maestoso» με ημερομηνία 7/1/1935.

Οι γάμοι του Φίγκαρο, του Κ. ντε Μπωμαρσαί (μτφρ. Γ. Σημηριώτη)	μουσική επιμέλεια και μουσική διδασκαλία	Ε.Θ., 2/4/1935· επανάληψη: 4/1/1941, σε διεύθυνση Γ. Λυκούδη	Τέσσερα μουσικά μέρη. Το 1935, η μουσική ερμηνεύτηκε από ορχήστρα 25 μουσικών, ενώ το 1941 διασκευασμένη για 14 μουσικούς.
--	--	--	--

Πίνακας 1: Κατάλογος έργων σκηνικής μουσικής του Μ. Σκουλούδη για το Εθνικό Θέατρο (1933-1935)

Ο Σκουλούδης απομακρύνθηκε από τη θέση του διευθυντή ορχήστρας του Εθνικού Θεάτρου τον Απρίλιο του 1935 και αντικαταστάθηκε από τον Δημήτρη Μητρόπουλο (είναι γνωστή η πεντάωρη υπερπαραγωγή που ανέβηκε τον Οκτώβριο του 1935 με τον Πέερ Γκιντ του Ίψεν και μουσική του Γκρηγκ με πλήρη ορχήστρα), ενώ ακολούθησαν ο Θεόδωρος Βαβαγιάννης (1936) και ο Γεώργιος Λυκούδης (1895-1955) που παρέμεινε στη θέση αυτή επί 20 χρόνια. Μετά τον Λυκούδη, ο θεσμός του διευθυντή ορχήστρας και του υπεύθυνου μουσικής δεν ανανεώθηκε. Ο Σκουλούδης, παράλληλα με τις σκηνικές μουσικές του, επιδόθηκε στο θεατρικό κείμενο, στις διασκευές και μεταφράσεις και στη θεατρική και μουσική κριτική στον περιοδικό τύπο.

2. Η δεκαετία του 1930 και οι επικρατούσες συνθήκες κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, παρά την αύξηση της παρουσίας ξένων ερμηνευτών στην ελληνική πρωτεύουσα,³ στη μουσική ζωή της Ελλάδας διαγράφονταν δύο τάσεις: η μία εκπροσωπείται από τους συνεργάτες του Μανώλη Καλομοίρη και την Εθνική Μουσική Σχολή, όπως ο Μάριος Βάρβογλης, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος κ.ά., ενώ η άλλη τάση, αυτή των εκσυγχρονιστών, εκπροσωπείται από τον μουσουργό και καταξιωμένο διευθυντή ορχήστρας Δημήτρη Μητρόπουλο και τον μαθητή του Σαίνμπεργκ, σολίστ βιολιού και μουσουργό Νίκο Σκαλκώτα. Αν λάβουμε υπόψη ότι από το 1937 και μετά ο Μητρόπουλος εγκατέλειψε τη σύνθεση και αφοσιώθηκε αποκλειστικά στη διεύθυνση ορχήστρας, καθώς επίσης το βραχύ χρονικό διάστημα που έζησε ο Σκαλκώτας (1904-1949) και τη λιγοστή αποδοχή που έβρισκε το πλούσιο ορχηστρικό του έργο κατά την περίοδο της επανόδου του στην Ελλάδα, αντιλαμβανόμαστε ότι η πολιτισμική ιστορία εκείνης της περιόδου δεν ανταποκρινόταν ισοδύναμα προς την ιστορία των μεθόδων μουσικής σύνθεσης.

Το φαινόμενο της Εθνικής Μουσικής Σχολής υπάγεται μόνο μερικώς στη νεώτερη μουσική ιστορία, μιας και το ζήτημα του δημοτικισμού άσκησε έντονη εξωμουσική επίδραση, περισσότερο από το έργο κάθε συνθέτη, από τις αρχές του 20ού αιώνα.⁴ Οι αναφορές στο έργο του Παλαμά, του Σολωμού κ.ά. ποιητών δεν υπαγορεύτηκαν αποκλειστικά λόγω της σύγκρουσης καθαρευουσιάνων και δημοτικιστών και της διαρκούς επαναφοράς του γλωσσικού προβλήματος, αλλά αιτιολογούνταν και λόγω της προάσπισης του δημοτικού τραγουδιού που βρισκόταν στον πυρήνα της δημοτικής ποίησης και του λαού. Παρά το χάσμα που χώριζε τις διαφορετικές αντιλήψεις, το κεντρικό ζήτημα της «ελληνικότητας» απασχολούσε τους συνθέτες και των δύο τάσεων

³ Καίτη Ρωμανού, «Η μουσική», στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τομ. 7, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 291.

⁴ Σύμφωνα με τη Σιώψη, ο Καλομοίρης προσθέτει στην ερμηνεία που δίνει για την παράδοση ότι τα θεμέλια στην νεοελληνική μουσική τα θέτει μαζί με το δημοτικό τραγούδι και ο Κωστής Παλαμάς. Με άλλα λόγια, ο Παλαμάς είναι, για τον Καλομοίρη, ο θεμελιωτής της νεοελληνικής μουσικής και ο ποιητικός προφήτης της Νέας Ελλάδας. Βλ. Αναστασία Σιώψη, «Σημειολογικές ερμηνείες της παράδοσης που αναδεικνύουν τον Μανώλη Καλομοίρη σε ηγετική φυσιογνωμία της "Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής"», <https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoseis/siopsi2.htm>.

εκείνης της εποχής κάτω από διαφορετικό πρίσμα: ήδη από τον Παχτίκο, και στη συνέχεια τον Καλομοίρη, τέθηκε το συγκεκριμένο ζήτημα που αντιμετωπίστηκε και από τους υπόλοιπους εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής, ενώ ο Μητρόπουλος και ο Σκαλκώτας, μέσω μιας νεωτερίζουσας γραφής, κατέθεσαν έργα με αναφορές στο δημοτικό τραγούδι σ' ένα προσωπικό ύφος με σύγχρονες προσεγγίσεις.

Σε μια τέτοια ιστορική και μουσική συγκυρία εμφανίστηκε ο νεαρός Μανώλης Σκουλούδης, που προσλήφθηκε στο Εθνικό Θέατρο τον Μάρτιο του 1933. Αυτή η περίοδος δημιουργίας του ταλαντούχου καλλιτέχνη διαφοροποιείται αισθητά από το υπόλοιπο σκηνικό μουσικό του έργο, εξαιτίας του θεμελιώδους ρόλου που κατείχε η μουσική στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου επί διεύθυνσης Άγγελου Τερζάκη. Σύμφωνα με τον θεατρολόγο Δημήτρη Σπάθη, «ο κρατικός θίασος αντιπροσώπευε την πιο εντυπωσιακή συμπαράταξη δυνάμεων για την εποχή εκείνη, που σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις θα επαναληφθεί».⁵ Ο μουσικός παράγοντας απέβη καταλυτικός, ανελάμβανε ενεργό ρόλο ώστε να μπορεί κάποιος να αποφανθεί ότι συνδέθηκε ισοδύναμα με τη θεατρική ιστορία του τέλους της μεσοπολεμικής περιόδου. Ο Πολίτης, σύμφωνα με μαρτυρία της κόρης του συνθέτη, Κλεό, είχε παραχωρήσει το βασιλικό θεωρείο με τοποθέτηση πιάνου στον νεαρό Σκουλούδη ως χώρο σπουδής και επεξεργασίας των μουσικών του χειρογράφων. Οι φιλόδοξες προσπάθειες της διεύθυνσης αλλά και οι υψηλές απαιτήσεις των θεατρικών παραγωγών συνέτειναν στην απασχόληση πλήρους ορχήστρας που έφτανε έως και τα είκοσι άτομα, συνιστώμενη από πνευστά, έγχορδα και κρουστά, την αρτιότερη που θα μπορούσε να οραματίζεται κάθε θεατρικός οργανισμός εκείνης της εποχής. Οι ορχηστρικές απαιτήσεις των θεατρικών έργων υπερέβησαν τα δεδομένα της εποχής, έτσι ώστε ο Καλομοίρης να σχολιάσει απευθυνόμενος στον Σκουλούδη, σύμφωνα με μαρτυρία του τελευταίου: «Εσένα σε εκμισθώνουν για να συνθέτεις και να εκτελείς με συμφωνικές ορχήστρες τις συνθέσεις σου, ενώ εγώ εκμισθώνω ορχήστρες και μελοδραματικούς θιάσους για να εκτελώ τα δικά μου έργα».⁶ Ανάμεσα στους μουσικούς της ορχήστρας συγκαταλέγονται και κορυφαίοι σολίστ και καθηγητές του Ωδείου Αθηνών, όπως ο Φρειδερίκος Βολωνίνης, γνωστός σολίστ βιολιού των αθηναϊκών συναυλιών, καθώς και οι Παπαγεωργίου, Τζουμάνης, Σμυρλής, Ευαγγελίδης, Δημόπουλος κ.ά. Ενίοτε, για να καλυφθούν οι ανάγκες των θεατρικών παραγωγών, επιστρατεύονταν μονωδοί του Μελοδραματικού Ομίλου, όπως η Ελένη Νικολαΐδη, ο Θάνος Μέλλος και ο Λάμπρος Μαυράκης (*Αρχοντοχωριάτης*),⁷ χωρίς να υπολείπεται και η προσθήκη μπαλέτου (χορευτές από διάφορες σχολές της πρωτεύουσας), με κορυφαίο τον χορευτή και χορογράφο Άγγελο Γριμάνη (*Κύκλωψ*). Η παρουσία, εξάλλου, της ηθοποιού Κατίνας Παξινού, με σπουδές φωνητικής και σύνθεσης, εγγυόταν ένα υψηλό επίπεδο υποκριτικής και φωνητικής ερμηνείας. Εκτός από τον Σκουλούδη, αρκετοί συνθέτες και διευθυντές ορχήστρας κλήθηκαν κατά την περίοδο 1932-1940 να καταθέσουν τις δικές τους προτάσεις για τη σκηνική υπόκρουση αρχαίων τραγωδιών, όπως ο Μάριος Βάρβογλης (1933), ο Αντίοχος Ευαγγελάτος (1934), η Κατίνα Παξινού (1933), ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1936 και 1937) και αργότερα ο Γεώργιος Πονηρίδης (1940).

⁵ Δημήτρης Σπάθης, «Το ελληνικό θέατρο. Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τομ. 7, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 271.

⁶ Το συγκεκριμένο παράθεμα εμπεριέχεται στο βιογραφικό υπόμνημα που έχει συντάξει ο ίδιος ο συγγραφέας και συνθέτης. Ωστόσο, η παρουσία και η απομάκρυνση του Σκουλούδη από το Εθνικό Θέατρο την περίοδο 1933-1935 δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως ασύνδετη με τη διακυβέρνηση του Βενιζέλου και την αυτοεξορία του το 1935 στο Παρίσι. Οι δεσμοί του Σκουλούδη με την οικογένεια Βενιζέλου χρονολογούνται από το 1926.

⁷ Χ.σ., «Η Εθνική μας σκηνή. Μπαλέτο στο Εθνικό Θέατρο. Η αποψινή πρώτη», εφ. *Ακρόπολις*, Αθήνα, 9 Οκτωβρίου 1933, σ. 1.

Ο νεαρός Σκουλούδης, σύμφωνα με το βιογραφικό του, απέκτησε πτυχίο Ωδικής το 1923 και ολοκλήρωσε σπουδές πιάνου στο Εθνικό Ωδείο το 1927.⁸ Κατά τη συνεργασία του με το Ελεύθερο Θέατρο του Σπύρου Μελά και της Μαρίκας Κοτοπούλη, όπως αναφέρθηκε, αναδείχθηκε σε συνθέτη σκηνικής μουσικής. Κορυφαία σκηνική μουσική του υπήρξε εκείνη για την παράσταση του *Ερωτόκριτου* (1929). Η γνωριμία του Σκουλούδη με τον Φώτο Πολίτη, σύμφωνα με προσωπική μαρτυρία του συνθέτη, οφείλεται στη μεσολάβηση του Αλέξη Μινωτή.⁹

Ανάμεσα στους μουσικούς που συγκροτούσαν την ορχήστρα αναφέρεται και ο συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας. Ο Σκαλκώτας, όπως είναι γνωστό, δεν αναγνωρίστηκε αρχικά από τον Καλομοίρη ως συνθέτης, παρά την αποδοχή του ταλέντου του νεαρού βιολιστή και μουσουργού, ενώ τα έργα του ερμηνεύονταν ελάχιστα. Σε κριτική του 1930 για συναυλία όπου ακούστηκε το *Κοντσέρτο πνευστών* του Σκαλκώτα,¹⁰ ο Καλομοίρης υποστηρίζει ότι το έργο αυτό χαρακτηρίζεται από «έλλειψη κάθε αισθητικής και συγκίνησης [...]», ενώ θεωρεί τον ίδιο τον Σκαλκώτα απλό «απομιμητή των εξωτερικών τύπων της τέχνης του Σένπεργ [sic] ή του Χίντεμιθ».¹¹ Ο Σκαλκώτας επανήλθε στην Αθήνα το 1933,¹² σε μια περίοδο που οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής διαμαρτύρονταν για την αναγόρευση του Μητρόπουλου ως Ακαδημαϊκού.¹³ Όπως τεκμηριώνεται από το αρχείο του Σκουλούδη, ο Σκαλκώτας αιτήθηκε στο Εθνικό Θέατρο να εργαστεί ως μουσικός. Ο ίδιος ο Σκουλούδης αφηγείται την πρόσληψη του «μέγα Νίκου», όπως τον αποκαλούσε, ως πιανίστα και τη δική του ουσιαστική μεσολάβηση γι' αυτήν:

[...] Και φυσικά προσληφθής [sic] μετά πολλών επαίνων ο «μέγας Νίκος» στη θέση του πιανίστα της ορχήστρας αυτής. Το ότι το αναλόγιον του πρώτου βιολιού της ορχήστρας κατεχόταν ιεραρχικά από τον αείμνηστο Φ.Β. [Φρειδερίκο Βολωνίνη] εμπόδιζε βέβαια την πρόσληψή του σ' αυτή τη θέση. Να όμως που ο αιτών δεν ήταν μόνον έξοχος βιολονίστας αλλά και ένας δεξιοτέχνης του πιάνου. Έτσι με την προσθήκη για χάρη του στο συγκρότημα μιας παρτιτούρας πιάνου, ο μέγας Νίκος έμεινε κοντά μου σαν πιανίστας όλον τον καιρό της θητείας μου στο Εθνικό δυόμισι θεατρικές περιόδους [sic]¹⁴ 1932-33, 1933-34, 1934-θάνατος του Πολίτη και 35.

Όπως τεκμαίρεται από την αφήγηση του κρητικού δημιουργού, φαίνεται ότι η ανάγκη εργασίας ήταν ζωτικής σημασίας για τον Σκαλκώτα και ότι αυτός δεν είχε άλλη εναλλακτική λύση για τον βιοπορισμό του.

Κατά τη διάρκεια των δυόμισι θεατρικών περιόδων, για να απασχολείται ο Σκαλκώτας στο Εθνικό Θέατρο, ο χανιώτης δημιουργός συμπλήρωνε την ενορχήστρωση με μουσικά μέρη ειδικά επεξεργασμένα για πιάνο, γεγονός που επιβεβαιώνεται σε πολλά χειρόγραφα της περιόδου 1933-1935. Όλα τα μουσικά χειρόγραφα του Σκουλούδη διακρίνονται για τη σχολαστική λεπτομέρεια και τη μεθοδική επεξεργασία τους. Εκτός

⁸ *Δελτίο πεπραγμένων Εθνικού Ωδείου, 1926-1927*, τάξη Κας Παπαδιαμαντοπούλου.

⁹ Αρχείο Σκουλούδη: Βιογραφικό του συνθέτη (δακτυλογραφημένο).

¹⁰ Σύμφωνα με τον κατάλογο έργων του 1969, ο Σκαλκώτας συνέθεσε το *Κοντσέρτο για ορχήστρα πνευστών* το 1929, ενώ το έργο ερμηνεύτηκε την ίδια χρονιά στη Βιέννη και το 1930 στην Αθήνα. Βλ. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Η εικοσαετηρίδα του Νίκου Σκαλκώτα», *Αρχείο Ευβοϊκών Μελετών*, τομ. ΙΕ', 1969, σ. 147.

¹¹ Μαν. Καλομοίρης, «Η πρώτη λαϊκή συναυλία», εφ. *Έθνος*, Αθήνα, 24 Νοεμβρίου 1930, σ. 1.

¹² Ο Δεμερτζής αναφέρει τους λόγους που ανάγκασαν τον συνθέτη να επιστρέψει στην Ελλάδα: με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, οι δάσκαλοι του Σκαλκώτα, Σαίνπεργκ και Κουρτ Βάιλ, διώκονται από τη Γερμανία· το ίδιο και ο Σκαλκώτας, που ακολουθούσε τη σύγχρονη μουσική τεχντροπία. Βλ. Κωστής Δεμερτζής, «Αναφορά στην διεθνή διάσταση της σκαλκωτικής βιογραφίας», <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mnu=1&id=23148>.

¹³ Βλ. εφ. *Η φωνή του λαού* της 6ης Απριλίου 1933, όπως αναφέρεται στο: Απόστολος Κώστιος, *Μουσικολογικά Ι*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1999, σ. 92.

¹⁴ Προφανώς εννοεί «περιόδους», όπως ακολουθούν στο παράθεμα.

της ενασχόλησής του ως μουσικού στο Εθνικό Θέατρο, την ίδια περίοδο ο Σκαλκώτας συνεργάστηκε και με το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών της Μέλπω Μερλιέ ώστε να μεταγράψει στο πεντάγραμμο παραδοσιακά τραγούδια από την Κρήτη, τη Σίφνο κ.α., ηχογραφημένα σε δίσκους 78 στροφών (από τις 15 Ιουνίου 1934 μέχρι τις 31 Ιανουαρίου 1935).¹⁵

Ο ρόλος του κορυφαίου μουσουργού και βιολιστή Σκαλκώτα δεν θα περιοριστεί σ' εκείνον του ερμηνευτή πιάνου για τον οποίο και προσλήφθηκε, αλλά θα συνεργαστεί με τον συνθέτη και θα επιδοθεί στην ενορχήστρωση και την αντιγραφή των μουσικών χειρογράφων για όργανα. Ο επιπρόσθετος αυτός φόρτος εργασίας, όπως αποτιμά ο ίδιος το 1935, θα επιδεινώσει την κατάσταση της ήδη ταλαιπωρημένης υγείας του.¹⁶

Κάτω από αυτές τις ιδιαίτερες συνθήκες, ο Σκουλούδης εργάστηκε στο Εθνικό Θέατρο από το 1933 έως το 1935. Μετά την απομάκρυνσή του, τον Απρίλιο του 1935, προσέφυγε για βιοπορισμό σε ετερόκλητες ασχολίες, κυρίως στη δημοσιογραφία, ενώ ακολούθως συνεργάστηκε με το Θέατρο Κοτοπούλη και το Θέατρο Ανδρεάδη, όχι αποκλειστικά ως συνθέτης σκηνικής μουσικής αλλά και ως μεταφραστής και συγγραφέας θεατρικών έργων. Η επιστροφή του στο Εθνικό Θέατρο για δύο παραγωγές – το 1946 με δική του διασκευή του λογοτεχνικού έργου *Ο ηλίθιος* του Ντοστογιέφσκι και το 1952 με *Το σταυροδρόμι*, πάλι σε δικό του κείμενο και μουσική – εντάσσεται στο πλαίσιο ευκαιριακών συνεργασιών, που παρουσιάζονταν παράλληλα με άλλες μουσικές, θεατρικές και δημοσιογραφικές δραστηριότητες του κρητικού δημιουργού.

3. Απολογισμός του σκηνικού μουσικού έργου

Όπως προαναφέρθηκε, ο Σκουλούδης είναι από τους συνθέτες που δοκιμάστηκαν και πέτυχαν στη μουσική επένδυση διαφορετικών θεατρικών ειδών: στο νεοελληνικό θέατρο, στο θρησκευτικό δράμα, στο ευρωπαϊκό θέατρο, στο σαιξπηρικό θέατρο, στην κωμωδία-μπαλέτο κ.α. Για ορισμένα θεατρικά έργα, η σκηνική μουσική περιοριζόταν σε ορισμένα μέρη, είτε ενόργανα κομμάτια είτε τραγούδια, χωρίς να κρίνεται απαραίτητη η αναγραφή του ονόματος του συνθέτη στο πρόγραμμα. Για τη σάτιρα του Μπέρναρντ Σω *Ο άνθρωπος του διαβόλου* (13 Φεβρουαρίου 1934) εντοπίστηκε ένα πένθιμο εμβατήριο σε μορφή γυμνάσματος, παρ' ότι δεν αναφέρεται στο πρόγραμμα η μουσική υπόκρουση. Για το τετράπρακτο δράμα του Σπύρου Μελά *Ιούδας*, η πρεμιέρα του οποίου δόθηκε στις 3 Οκτωβρίου 1934, προετοιμάστηκαν τρία μουσικά μέρη, με το τρίτο να είναι ένα χορευτικό· στο χειρόγραφο, η μουσική υπόκρουση είναι γραμμένη κάτω από το θεατρικό κείμενο. Για το έργο του Αντωνίου Μάτεσι *Ο Βασιλικός* (πρεμιέρα: 24 Ιανουαρίου 1935) σώζονται δύο μουσικά μέρη, το ένα από τα οποία είναι μονωδία («Στο τραπέζι όταν καθίζω»), ενώ, όπως εξηγεί ο ίδιος πάνω στο χειρόγραφο, ένα τρίτο μουσικό μέρος («Ως τότε αγάπη μου γλυκιά», Moderato, σε 7/8) «δεν εκτελέστηκε»· τα χειρόγραφα φέρουν υπογραφή και ημερομηνία 7 Ιανουαρίου 1935. Το ίδιο ισχύει και για το έργο του Α. Τολστόι *Ιβάν ο Τρομερός*, σε μετάφραση Κων. Κοκόλη, η πρεμιέρα του οποίου δόθηκε στις 16 Ιανουαρίου 1935· για τη συγκεκριμένη παράσταση εντοπίστηκαν δύο μουσικά μέρη: «Το τραγούδι για τον Μπιτγιαγόβσκυ»

¹⁵ Η άποψη ότι ο Σκαλκώτας συνεργάστηκε αφιλοκερδώς για το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, όπως και άλλοι μουσουργοί της εποχής, δεν ευσταθεί. Σύμφωνα με τον Δραγούμη, σώζεται σημείωμα στο ΜΛΑ, όπου επιβεβαιώνεται ότι ο Σκαλκώτας αποζημιώθηκε στις 30 Ιανουαρίου 1935 από τη Μέλπω Μερλιέ για την καταγραφή των δίσκων της Σίφνου και της Κρήτης με το ποσό των πέντε χιλιάδων και εξακοσίων δραχμών. Ανάλογες καταγραφές είχαν παραδώσει οι Λαυράγκας, Καλομοίρης, Πετρίδης κ.ά. Βλ. Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Πέντε Σιφνέικες μελωδίες από τη συλλογή της Μέλπω Μερλιέ», *Αρχείο Ευβοϊκών Μελετών*, τομ. ΚΒ', 1978-1979, σ. 32.

¹⁶ Αναφέρεται στο: Eva Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Farnham 2011, σ. 57.

(inc. «Βρε μεθύστακα κουρούνα») και ένα ορχηστρικό μέρος με ένδειξη «Maestoso» (φέρει υπογραφή και ημερομηνία 15/1/1935).

Σε πολλές θεατρικές παραστάσεις ο μουσικός παράγοντας αναλάμβανε εναργέστερο ρόλο. Στην ώσμωση πατριωτικών ύμνων με ευρωπαϊκά μουσικά είδη στρέφεται ο συνθέτης στο θεατρικό έργο του Αλέκου Λιδωρίκη *Λόρδος Βύρων*, που συνιστούσε ένα είδος αυτοβιογραφίας του μεγάλου ρομαντικού άγγλου ποιητή και φιλέλληνα σε δώδεκα εικόνες. Το θεατρικό έργο παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο την περίοδο μεταξύ 13 και 24 Μαρτίου 1934. Η πληθωρική μουσική του «εμπνευσμένου μουσικοσυνθέτη Σκουλούδη», όπως αναφέρει ο Π. Χορν στην εφημερίδα *Βραδυνή*,¹⁷ στο πλαίσιο μιας αντίληψης σχεδόν καλειδοσκοπικής, συντάσσεται με την αποσπασματική αφήγηση που ενστερνίστηκε ο συγγραφέας, την αδιάκοπη περιπλάνηση «που σταμάτησε μονάχα με το θάνατο»,¹⁸ στις δώδεκα εικόνες που απαρτίζουν το κείμενο. Πιο αναλυτικά, στα μουσικά μέρη επιβεβαιώνεται ο μουσικός συγκερασμός από είδη που αποτύπωναν τους διαφορετικούς τόπους όπου ταξίδεψε ο φιλέλληνας ποιητής, ενώ εμπίπτει ακόμη και το στοιχείο του εξωτισμού του ευρωπαϊκού ρομαντικού τοπίου του 19ου αιώνα: αρ. 7. «Ισπανικός χορός και τραγούδι» (*Non troppo vino ma molto brioso*), «Serenade» για δύο τενόρους (*Allegretto*, σε 6/8), που συνδυάστηκε με τη Βενετία, το «Ανατολίτικο» για τη διαμονή του στην Αθήνα, το τραγούδι της ελευθερίας για τους πολιορκημένους του Μεσολογγίου κ.ά. Το μουσικό απόσπασμα «Serenade» (inc. «Έβγα γλυκέ τραγουδιστή») εντάχθηκε αργότερα στη σκηνική μουσική – σε διαφορετική ενορχήστρωση – για το θεατρικό έργο *Η τραγωδία του λόρδου Μπάυρον* σε κείμενο του Σκουλούδη, σε παράσταση του 1955 από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη και με πρωταγωνιστή τον Μάνο Κατράκη.

Ενίοτε, τα μουσικά μέρη που εγκολπώνονταν στις θεατρικές παραστάσεις δεν ήταν πρωτότυπα, αλλά απαρτίζονταν από δάνεια δοκιμασμένων μουσικών έργων γνωστών μουσουργών. Ανάμεσα στις ιδιαίτερα φροντισμένες παραστάσεις που παρουσίασε ο Πολίτης είναι και εκείνη της *Λοκαντιέρας* του Γκολντόνι (16 Ιανουαρίου 1934). Για την παράσταση αυτή, ο Σκουλούδης επέλεξε τη μουσική με τίτλο «Σερενάτα του Φλορίντο» από το θεατρικό έργο *Ψεύτης* του Γκολντόνι.¹⁹ Οι στίχοι «Σ' αγαπώ, σε λατρεύω, για σένα λαχταρώ» είναι προσαρμοσμένοι στο ρυθμό της μελωδίας «*Se Florindo è fedele*» του Alessandro Scarlatti. Η βουκολική τραγωδία του Ντ' Αούντσιο *Η κόρη του Γιόριου*, γραμμένη σε στίχους, αναβιώνει τις δεισιδαιμονίες του Μεσαίωνα. Η παράσταση χαρακτηρίστηκε «εμπνευσμένη» και ανέβηκε στις 29 Νοεμβρίου 1933. Η μουσική της αντλήθηκε από μουσικά μέρη της ομώνυμης όπερας (*La figlia di Iorio*) του Alberto Franchetti, που ανέβηκε στη Σκάλα του Μιλάνου το 1906.²⁰ Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει το υψηλό επίπεδο της μουσικής που οραματίζονταν οι συντελεστές του Εθνικού Θεάτρου. Για την παράσταση *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* (21 Σεπτεμβρίου 1933), που επαναλήφθηκε πολλές φορές, εντοπίστηκε ένα μουσικό τεμάχιο, το *Danse Macabre* του Camille Saint-Saëns, σε διασκευή για πιάνο.²¹ Η ένταξη της μουσικής του Saint-Saëns από τον ίδιο τον συγγραφέα στο κείμενο, ερμηνευμένη στο πιάνο, εντείνει

¹⁷ Π. Χορν, «Αλέκου Μ. Λιδωρίκη: “Λόρδος Βύρων”», εφ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 14 Μαρτίου 1934, σ. 1.

¹⁸ Αλέκος Λιδωρίκης, «Λόρδος Βύρων», πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου. Βλ. Δελτίον των παραστάσεων της Γ' Περιόδου, αριθ. Δελτίου 7, σ. 5.

¹⁹ Βλ. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου: *Η Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι, <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=811>.

²⁰ Η παράσταση επαναλήφθηκε το 1934 στην Ιταλία, ενώπιον του βασιλικού ζεύγους και του Μουσολίνι, σε σκηνοθεσία του Λουίτζι Πιραντέλλο και κοστούμια του Τζόρτζιο ντε Κίρικο. Βλ. Charles Klopp, «Life as Theater: Gabriele D'Annunzio», στο: Michael Vena (επιμ.), *Italian Playwrights from the Twentieth Century*, Xlibris, Bloomington 2013, σ. 40.

²¹ Στην πρώτη σελίδα, η παρτιτούρα φέρει τον σχολιασμό: «Παίζεται *ppp* γιατί ακούγεται από άλλο σπίτι».

τη δραματική ατμόσφαιρα. Σύμφωνα με τη Sofija Todić, η αλληγορική σημασία του μουσικού έργου δίνει έμφαση στον ακουστικό παράγοντα ως αναπόσπαστη ενότητα του δραματικού έργου.²²

Στην κωμωδία για πέντε πράξεις και μπαλέτα *Οι γάμοι του Φίγκαρο* του Μπωμαρσαί, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης, ο Σκουλούδης δανείστηκε αποσπάσματα από έργα του Μότσαρτ. Ανάμεσα στα μουσικά μέρη εντοπίζονται αποσπάσματα από την ομώνυμη όπερα του Μότσαρτ, το Μενουέτο από την *Τρίτη συμφωνία* του ίδιου συνθέτη καθώς και το «Φαρεντέλα» από την *Αρλεζιάνα* του Ζορζ Μπιζέ, τα οποία διασκευάστηκαν για εξαμελή ορχήστρα (στο εξώφυλλο του χειρογράφου αναφέρεται «σεξτέτο» [fl, tr in C, cl. in C, vl, vc, cb]· ωστόσο, στα μουσικά μέρη έχουν προστεθεί πιάνο και κρουστά). Δύο από τα μουσικά μέρη εξυπηρετούσαν τα χορευτικά μέρη της παράστασης. Η σκηνική μουσική επαναλήφθηκε με την ίδια μουσική δομή το 1941 σε μεταγραφή για δωδεκαμελή ορχήστρα και υπό τη διεύθυνση του Γεωργίου Λυκούδη.

Οι κορυφαίες σκηνικές μουσικές που συνέθεσε ο Σκουλούδης και οι οποίες διακρίθηκαν τόσο ως προς την επεξεργασία, όσο και ως προς την ορχηστρική πληρότητα και την ερμηνεία, είναι αναμφισβήτητα εκείνες για τη *Θυσία του Αβραάμ*, τον *Αρχοντοχωριάτη* και τον *Κύκλωπα*.

Η συστηματική δουλειά του Σκουλούδη φάνηκε ήδη στην πρώτη του σκηνική μουσική για την παράσταση *Η Θυσία του Αβραάμ*. Στη μουσική δομή του έργου ανιχνεύονται μορφές που έχουν αντληθεί τόσο από τη δυτική παράδοση, όπως η φούγκα, όσο και από τη δημοτική παράδοση (μοιρολόι). Η συνύπαρξη της μορφής της φούγκας και εκείνης του μοιρολογιού δίνει το στίγμα της πορείας που χάραξε ο χαλιώτης δημιουργός με τον Φώτο Πολίτη. Ο Σκουλούδης, αξιοποιώντας τα μουσικά μέσα που του προσέφερε η κρατική σκηνή, επιχείρησε πρώτος να δημιουργήσει τη μουσική για ένα θρησκευτικό δράμα, ένα είδος που παρουσιαζόταν για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Η Σοφία Σπανούδη σχολίασε ότι πρόκειται για το πρώτο χριστιανικό Μυστήριο που γράφτηκε στην ελληνική μουσική. Σύμφωνα με την εφημερίδα *Εστία*: «Καλοκαμωμένη, λεπτή και υποβλητική μουσική σκηνής, συντεθείσα από τον κ. Μαν. Σκουλούδη, προσέθετε μιαν ακόμη έλξιν εις την παράστασιν».²³ Η ερμηνεία της Παξινού έμεινε ιστορική. «Η κ. Παξινού, με το βαθύ μουσικόν της αίσθημα κατώρθωσε να προσφέρει εις το κοινόν μιαν αληθινήν μουσικήν απόλαυσιν, εκτελέσασα το θαυμάσιον εκείνο μοιρολόγι δια το παιδί της με την υπόκρουσιν της μουσικής σκηνής».²⁴ Στη μουσική δομή του θεατρικού έργου ο Σκουλούδης έδωσε το παρακάτω σχήμα, όπου φαίνεται ότι προτίμησε να επενδύσει τη μουσική πάνω στην παραδοσιακή μορφή του μοιρολογιού:

Μουσική δομή της Θυσίας – «Μουσική της Θυσίας»

1. Εισαγωγή με μονωδία σε κείμενο του κ. Μανώλη Σκουλούδη.
2. Συνέχεια (με το άνοιγμα της αυλαίας) η Fuga.
3. Το μοιρολόι της Σάρρας πάνω στα ανάλογα λόγια της ηρωίδας (σε 5/4).
4. Υπόκρουση της ανόδου στο βουνό με το Largo.
5. Η Fuga της εισαγωγής ξαναπαίζεται σε tempo πολύ γρήγορο, κατά την κάθοδο από το βουνό.

²² Sofija Todić, «Ibsen's *Danse Macabre*: The Importance of Auditory Elements in Henrik Ibsen's Drama *John Gabriel Borkman*», *Музикологija* 13, 2012, σ. 163-180.

²³ Ω., «Ένα εθνικό θέαμα», εφ. *Εστία*, Αθήνα, 22 Μαρτίου 1933, σ. 1.

²⁴ Στο ίδιο.

Η πρώτη μορφή του χειρογράφου για την υπόκρουση της *Θυσίας* απευθυνόταν σε μικρό σύνολο: ο συνθέτης το χαρακτηρίζει ως «οκτέτο», με φαγκότο, όμποε και αγγλικό κόρνο, βιολί I & II, βιόλα, βιολοντσέλο και κοντράλτο (Παξινού), ενώ φέρει τις ημερομηνίες 15 και 18 Μαρτίου 1933. Το τρίτο μέρος (υπόκρουση της ανόδου στο βουνό, *Largo*), σύμφωνα με μαρτυρία του συνθέτη πάνω στο χειρόγραφο, ενορχηστρώθηκε από τον Νίκο Σκαλκώτα, προφανώς μετά από τις πρώτες παραστάσεις όπου αποδόθηκε από οκτώ όργανα και με την προοπτική περαιτέρω εκτελέσεων της σκηνικής μουσικής. Μία δεύτερη παρτιτούρα ορχήστρας, χωρίς να σώζονται οι πάρτες, φέρει τη χρονολογία 1951. Το έργο του Σκουλούδη εκτιμήθηκε ιδιαίτερα και επαναλήφθηκε πολλές φορές· για τις ανάγκες της ερμηνείας του έργου στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, προετοιμάστηκε νέα ενορχήστρωση από τον συνθέτη για μεγαλύτερο σύνολο (1 fr, 2 fl, 2 ob, cor angl., cl Bb (I, II), Basso Cl, Fg I και II, c. fagotto, tmb I, tmb ten, tmb b., tuba, timpani, Batteria, vl I, vl II, vc, cb). Στις 21 Αυγούστου 1951, η σκηνική μουσική ερμηνεύτηκε από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, σε μορφή *συμφωνικής σουίτας* για γυναικεία φωνή (με την Κατίνα Παξινού) και ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Φιλοκτήτη Οικονομίδη. Ο Καλομοίρης, σε κριτικό του σημείωμα στην εφημερίδα *Έθνος*, εγκωμίασε την ερμηνεία της διάσημης τραγωδού καθώς και τη συμβολή του Σκουλούδη για το μοιρολόι που συνέθεσε: «και μόνο αυτό [το μοιρολόι] θα αρκούσε να καθιερώσει τον συνθέτη του».²⁵ Η σουίτα ερμηνεύτηκε τον επόμενο μήνα, στις 21 Σεπτεμβρίου 1951, σε συναυλία στην εκκλησία της Αγίας Μαγδαληνής στα Χανιά. Το 1974, μέρος της μουσικής επαναλήφθηκε από την Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης στα Χανιά, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

Εκτός από τις παραστάσεις αρχαίου και νεοελληνικού θεάτρου που συνήθως επενδύονταν από μουσική υπόκρουση, το Εθνικό Θέατρο προωθούσε τη σύνθεση πρωτότυπης μουσικής και για έργα του παγκόσμιου θεάτρου. Η κωμωδία-μπαλέτο *Αρχοντοχωριάτης* του Μολιέρου, που ανέβηκε στις 9 Οκτωβρίου 1933, αποτέλεσε μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός και μία από τις λαμπρότερες παραγωγές του νεοσύστατου κρατικού οργανισμού. Ο Φώτος Πολίτης, σε μια προσπάθεια ανανέωσης, ανέθεσε τη σκηνική μουσική στον διευθυντή ορχήστρας και συνθέτη Σκουλούδη.²⁶ Ο Σκουλούδης εμπνεύστηκε τη μουσική του πάνω σε είδη και ρυθμούς της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης: σερενάτα, ρομάντσα, οριεντάλ μπαλέτο, φαντασία-βαλς, μενουέτο, χωρίς ωστόσο να ξεχάσει τα ρυθμικά μοτίβα της κρητικής μουσικής στο εισαγωγικό μέρος. Η μεγάλη επιτυχία της παράστασης όφειλε πολλά στη μουσική, η οποία ανέδειξε τόσο τα φωνητικά μέρη, με άριες που ερμήνευσαν η μετζοσοπράνο Ελένη Νικολαΐδη, ο βαρύτονος Θάνος Μέλλος και ο τενόρος Λάμπρος Μαυράκης, όσο και τα χορευτικά μέρη, με πρώτο χορευτή τον Άγγελο Γριμάνη.²⁷

Κατά την πρώτη διδασκαλία, η μουσική ήταν ενορχηστρωμένη για 13 όργανα·²⁸ στη συνέχεια, για την επανάληψη του 1935, προκρίθηκε νέα ενορχήστρωση για 12 όργανα. Στα χειρόγραφα του Σκουλούδη εντοπίστηκε μια μεταγραφή σε ενορχήστρωση Σκαλκώτα για το σκηνικό μέρος «Μενουέτο, Φαντασία και Βαλς» για μεγάλη ορχήστρα (53 σελίδων) καθώς και η δική του αρχική ενορχήστρωση. Στο εξώφυλλο του

²⁵ Μανώλης Καλομοίρης, «Η Παξινού στην ορχήστρα», εφ. *Έθνος*, Αθήνα, 30 Αυγούστου 1951.

²⁶ Χ.σ., «Μπαλλέτο στο Εθνικό Θέατρο. Η αποψινή πρώτη», εφ. *Ακρόπολις*, Αθήνα, 9 Οκτωβρίου 1933, σ. 3: «Με μουσικήν απολύτου συνθέσεως του κ. Μαν. Σκουλούδη εις τον οποίον ανετέθη ο τονισμός των ασμάτων και των χορών, διότι το Εθνικόν Θέατρον εν τη επιθυμία του να υποστηρίξη τους Έλληνας μουσουργούς, επεζήτησε νέαν σύνθεσιν».

²⁷ Στο πάνω μέρος της παρτιτούρας της σερενάτας (*Serenade, No 1, Poco andante*), ο συνθέτης συμπληρώνει πάνω στο χειρόγραφο: «Όλα αυτά τα τραγούδια μου του Αρχοντοχωριάτη τραγουδήθηκαν για πρώτη φορά από την Ελένη Νικολαΐδη και τον άντρα της [Θ. Μέλλο] τον Οκτώβρη του 1933 στο Εθνικό Θέατρο με διεύθυνση της ορχήστρας δική μου. Σημειώνω το 1974».

²⁸ Σε μεταγενέστερο χειρόγραφο, ο συνθέτης αναφέρει ότι το αρχικό ήταν ενορχηστρωμένο για 20 όργανα.

χειρογράφου της «Φαντασίας» αναφέρεται: «Από αυτήν έκανε μια παρτιτούρα για μεγαλύτερη ορχήστρα ο φίλος μου Νίκος Σκαλκώτας». Όπως έγινε γνωστό, το τελευταίο μέρος της σκηνικής μουσικής είναι εξ ολοκλήρου γραμμένο από τον σύγχρονο μουσουργό (την αναφορά για την επεξεργασία του μουσικού μέρους κάνει ο ίδιος ο δημιουργός). Μία από τις μεταγενέστερες επαναλήψεις των χειρογράφων υπογράφεται από τον Βαβαγιάννη· σε σημείωσή του, απολογείται στον συνθέτη για τις πρόσθετες σημειώσεις που αναγκάστηκε να προσθέσει πάνω στο χειρόγραφο.

Η αξιοποίηση στοιχείων της παράδοσης με σύγχρονη εναρμόνιση και ενορχήστρωση θεωρήθηκε ρηξικέλευθο εγχείρημα για τη δεκαετία του 1930, πόσο μάλλον για μια κρατική σκηνή. Και είναι βέβαιο ότι τα στοιχεία αυτά αξιοποιήθηκαν στη μουσική για την παράσταση του σατυρικού δράματος *Κύκλωψ*, σ' έναν πρωτότυπο μουσικό συνδυασμό με πλούσια εναρμόνιση και ενορχήστρωση. Η μουσική σχολιάζει το κείμενο χωρίς συλλαβική αντιστοίχιση, γεγονός που επιτρέπει στον μουσικό παράγοντα να προσλάβει έναν ελεύθερο και εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα. Στα μουσικά χειρόγραφα που εντοπίστηκαν στο Εθνικό Θέατρο, επιβεβαιώνεται ο αναβαθμισμένος ρόλος της ενορχήστρωσης με την προσθήκη χάλκινων (τρομπόνια, τρομπέτες, τούμπα) και δύο ομάδων κρουστών.

Στη μουσική για τον *Κύκλωπα* δεν εγκαταλείπεται ποτέ η τονικότητα, παρά τα διάφωνα ακούσματα και τις ανοιχτές συγχορδίες, ενώ η επίμονη χρήση και ο εμπλουτισμός των συγχορδιών λειτουργούν περισσότερο στη βάση του χρώματος παρά στη λογική της χειραφέτησης της αρμονίας, που αποτελεί γνώρισμα της αντίληψης του Σαίνπεργκ. Επιβεβαιώνεται η μειωμένη απαίτηση αντιστικτικής γραφής και η περαιτέρω αξιοποίηση του ηχοχρώματος, είτε ως επιθετικό – βλέπε διονυσιακό – *tutti*, μιας τονισμένης άρθρωσης των διαδοχικών στιγμών (με υποδείξεις *marcato*), είτε ως ιδιαίτερο αρμονικό αποτέλεσμα. Παράλληλα, η διαρκής εναλλαγή ασύμμετρων μετρικών ενδείξεων (7/8 με 3/4, 3/8 και 6/8), βασισμένων σε παραδοσιακά σχήματα, σε μια σύγχρονη προσαρμογή, σε συνδυασμό με τα *crescendi* των πνευστών, προσδίδει έναν οργιαστικό χαρακτήρα μιας αρχέγονης τελετουργίας. Οι εναλλαγές μέτρων, συνδυαζόμενες με τον τονισμό του κειμένου με ακραίες εκφράσεις δημοτικής, έστω και αν το πρωτότυπο κείμενο είχε υποστεί τροποποιήσεις, επιβεβαιώνουν την αναβάθμιση της ρυθμικής διάστασης έναντι της κυρίαρχης μελωδικής και αρμονικής επεξεργασίας. Οι τονισμένες διάφωνες συγχορδίες με συνεχείς ενδείξεις *grotesco*, *molto duro*, εναλλαγές *vivo – non vivo*, *molto vivo brioso*, *accelerando*, η διαρκής παρέμβαση των δύο ομάδων κρουστών, ο τονισμός συγκεκριμένων εκφράσεων με κατάληξη σε διάφωνες συγχορδίες, σε συνδυασμό με την ενίσχυση από ένα μεγάλο σύνολο πνευστών και το πιάνο με ανοικτές αρμονίες σε ένα καταϊγισμό συγχορδιών, προσδίδουν ένα χαρακτήρα νεωτερικότητας, έναν άγριο πριμιτιβισμό. Θα μας θυμίσει τεχνικές που γειτνιάζουν με εκείνες του Στραβίνσκυ, αλλά και παραδοσιακές ρυθμικά τονισμένες αρμονίες των έργων του Μπάρτοκ. Οι κλίμακες είναι δανεισμένες από το διατονικό γένος, το χρωματικό γένος και την κλίμακα ολόκληρων τόνων, χωρίς ποτέ να καταλήγουν σε ατονικά ακούσματα. Η στοιχειώδης περίπτωση της ρυθμικής παραλλαγής, στην οποία βασίζεται η επανάληψη των ρυθμικών μοτίβων, επαληθεύεται όταν το μελωδικό στοιχείο επανέρχεται αποδιδόμενο με διαφορετικούς τονισμούς.

Το γεγονός ότι το σατυρικό δράμα συνδυάστηκε με τους *Πέρσες* του Αισχύλου, σε μουσική του Αντίοχου Ευαγγελάτου, έδωσε την αφορμή να αξιοποιηθεί μεγάλη ορχήστρα αλλά και να αντιπαραβληθούν οι ετερόκλητες μουσικές προσεγγίσεις, που δίχασαν τους κριτικούς της εποχής – στους «παραδοσιακούς» που υποστήριζαν το εγχείρημα του Ευαγγελάτου και σε όσους συναινούσαν στις καινοφανείς επιλογές των Σκουλούδη και Σκαλκώτα. Η διαφορά ήταν αρκετά έντονη και τούτο οφείλεται στην πιο ενεργή παρέμβαση του Σκαλκώτα στα χειρόγραφα του χανιώτη μουσικοσυνθέτη ώστε

να αναδειχθεί μια μουσική ομοιογένεια. Η μουσική του Ευαγγελάτου έμεινε πιστή στις αρχές της Εθνικής Μουσικής Σχολής, ενώ εκείνη του Σκουλούδη, που ενστερνίστηκε επιδράσεις του Σκαλκώτα, προσαρμόστηκε σε σύγχρονες αντιλήψεις. Η Αλεξάνδρα Λαλαούνη εκθειάζει τη μουσική του Σκουλούδη έναντι εκείνης του Ευαγγελάτου, θίγει το ζήτημα της άντλησης παραδοσιακών στοιχείων, την εμπνευσμένη χορογραφία του Γριμάνη, τα ρυθμικά στοιχεία και τη «[...] συγχρονισμένη και έξυπνη τεχνοτροπία της ενορχηστρώσεως, που όσο κι' αν ήταν τολμηρή ήξερε να μείνη αρχαιοπρεπώς σεμνή [...]».²⁹ Στην εφημερίδα *Εστία* γίνεται λόγος για την ανωτερότητα της μουσικής του Σκουλούδη για το σατυρικό δράμα του *Κύκλωπα* έναντι εκείνης του Ευαγγελάτου.³⁰ Αντίθετα, στην εφημερίδα *Ακρόπολη*, η μουσική του Ευαγγελάτου χαρακτηρίζεται «εξαιρετικώς επιτυχής για την αισχύλειον τραγωδίαν» σε σχέση με εκείνη του *Κύκλωπα*, την «τολμηρώς μοντερνίζουσαν και εις πλήρη ευρισκομένην δυσαρμονίαν προς το παιζόμενον σατυρικόν δράμα»,³¹ όπως υποστήριξε ο Λέων Κουκούλας.

Αντίγραφο της παρτιτούρας ορχήστρας και οι πάρτες των οργάνων της μουσικής για τον *Κύκλωπα* εντοπίστηκαν στο Εθνικό Θέατρο. Στο Αρχείο Σκουλούδη φυλάσσονται μία παρτιτούρα για μικρή ορχήστρα (αναφέρεται ως «μικρή παρτιτούρα», «πρώτο σχέδιο»), μία μεταγραφή του έργου για δύο πιάνο καθώς και μία ακόμη μεταγραφή σε συμφωνικό ποίημα-μπαλέτο του σκηνικού έργου, που τιτλοφορείται *Σάτυροι, Κύκλωπας, Οδυσσέας*. Η μουσική για μεγάλη ορχήστρα ερμηνεύτηκε δύο φορές, το 1998 και το 2008, από το Κέντρο Έρευνας Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί».

4. Ο Σκουλούδης και η μουσική παράδοση: μεταξύ Εθνικής Μουσικής Σχολής και σύγχρονων νεωτερισμών

Ο Σκουλούδης δεν εντράφησε στο είδος του σπρέκκορ στη σκηνική του μουσική για την παράσταση της αρχαίας τραγωδίας, ένα είδος για το οποίο πολλοί μουσουργοί κατά τη δεκαετία του 1930 κατέθεσαν τις απόψεις τους. Στο έργο του Σκουλούδη δεν λείπουν οι συγγένειες με την Εθνική Μουσική Σχολή, που εκδηλώνονται μέσω της ανάδειξης της κρητικής παράδοσης και του δημοτικισμού. Η κρητική μουσική υπήρξε γόνιμο πεδίο έμπνευσης και αξιοποίησης σε πολλά σκηνικά έργα. Κατά την περίοδο που ο Σκουλούδης έζησε και δραστηριοποιήθηκε στην Κρήτη, μέχρι το 1928, υπήρξε από τους φανατικούς υποκινητές του χανιώτικου λαού για την ίδρυση ωδείου και τη διάδοση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, μιάμιση δεκαετία μόλις μετά την ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα (1926), όταν κατόρθωσε να πείσει και τον Ελευθέριο Βενιζέλο να συνεισφέρει οικονομικά στο εγχείρημά του. Όταν ο Σκουλούδης εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, επιχείρησε να εντάξει τα μουσικά του βιώματα στην ευρωπαϊκή πολυφωνική μουσική: «[...] όλα εκείνα τα Κρητικά αποθέματα που είχαν ενσταλάξει μέσα μου τα συγκλονιστικά νανουρίσματα μιας γλυκιάς μανούλας και οι τραγουδιστοί 15συλλαβοί του Ρωτόκριτου από την Κατίγκο».³² Όπως αναφέρθηκε, πριν προσληφθεί στο Εθνικό Θέατρο, ο Σκουλούδης συνέθεσε μουσική για την παράσταση του ηρωικού έπους του Θεοδώρου Συναδινού *Ερωτόκριτος* πάνω στο ποίημα του Βιτσέντζου Κορνάρου. Στην

²⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η μουσική και ο χορός», εφ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 10 Μαΐου 1934, σ. 2.

³⁰ Ω., «Εις το Εθνικόν Θέατρον. Οι "Πέρσαι" – Ο "Κύκλωψ"», εφ. *Εστία*, 10 Μαΐου 1934, σ. 1-2: «[...] Η μουσική υπόκρουσις, τόσον του κ. Ευαγγελάτου, όσον και του κ. Σκουλούδη, πολύ ενδιαφέρουσα. Του δεύτερου μάλιστα περισσότερο από του πρώτου».

³¹ Red, «Οι Πέρσαι και ο Κύκλωψ», εφ. *Ακρόπολις*, Αθήνα, 11 Μαΐου 1934, σ. 2: «Εξαιρετικώς επίσης η παρεμβαλλόμενη εις την αισχύλειον τραγωδίαν μουσική, γραμμένη από τον μουσουργόν κ. Αντίοχον Ευαγγελάτον. Δεν ημπορεί να είπη κανείς το ίδιο και δια την μουσικήν του Κύκλωπος τολμηρώς μοντερνίζουσαν και εις πλήρη ευρισκομένην δυσαρμονίαν προς το παιζόμενον σατυρικόν δράμα».

³² Πιθανόν να πρόκειται για οικιακή βοηθό, για την οποία δεν συγκεντρώθηκαν πληροφορίες από τις κόρες του καλλιτέχνη. Το παράθεμα προέρχεται από προσωπικές σημειώσεις του Μ. Σκουλούδη.

παρτιτούρα του έργου, ο συνθέτης αναφέρεται για μία και μοναδική φορά σε εξαγγελτικά μοτίβα (ένα από αυτά είναι το ριζίτικο «Πότε θα κάμει ξαστεριά»), γεγονός που τον φέρει εγγύτερα στις ιδέες του Καλομοίρη. Δύο από τα τραγούδια της παράστασης αυτής σώζονται σε έντυπη μορφή από τον εκδοτικό οίκο «Μουσική» του Ζαχαρία Μακρή: το «Να ζήση ο άγιος Βασιλιάς» και το «Αχ έρωτα επίβουλε», σε διασκευή του Συναδινού και μουσική του Σκουλούδη.³³

Η βιωματική σχέση του χανιώτη καλλιτέχνη με τη μουσική παράδοση της Κρήτης, σε συνδυασμό με την αποδοχή των κατευθύνσεων της Εθνικής Μουσικής Σχολής, συνέβαλε ώστε να αξιοποιεί τα ρυθμικά και μελωδικά της στοιχεία στις σκηνικές παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου. Ιδιαίτερα η αξιοποίηση ρυθμικών στοιχείων είναι εμφανής με την ένταξη του πεντάσημου ρυθμού, πάνω στον οποίο άδονται στίχοι του Ερωτόκριτου και ο περίφημος Καστρινός χορός (*Η θυσία του Αβραάμ*), του δίσημου, του εννεάσημου χορού του Ικονίου (Κόνιαλης), του επτάσημου (ως Καλαματιανού), τον οποίο αξιοποιεί στη μουσική του *Κύκλωπα* με εναλλαγή μέτρων 7/8 και 3/4, και του εξάσημου (τραγούδια της τάβλας, συνήθως σε αργή χρονική αγωγή, όπως το τραγούδι της Κουλούρας), όλων αντλημένων από την παράδοση. Σε χειρόγραφη επιστολή που απέστειλε ο Σκουλούδης στον Μίκη Θεοδωράκη το 1951, αφού αρχικά αναφέρεται στις εορταστικές εκδηλώσεις των αποδήμων, με τους οποίους συνεργάστηκε, επιβεβαιώνει για πολλοστή φορά την αγάπη του για την κρητική μουσική: «[...] δεν παραλείπω να σου πω ότι εγώ χώνεψα κιόλας στωικά [την α]ξιοποίηση της εργασίας εκεί κάτω [...]. Ωστόσο η ιδέα των Κρητικών τρ[αγουδιών] tedmboy [προσφώνηση για τον Θεοδωράκη] είναι πάντα μέσ' στην ψυχή μου και δε θα [παραι]τηθώ από την προσπάθεια της καθιερώσεώς των [...]».³⁴

Στην προάσπιση της παράδοσης αλλά και τη γεφύρωσή της με το ευρωπαϊκό θέατρο ο Σκουλούδης βρήκε συνοδοιπόρο τον Φώτο Πολίτη. Ο τελευταίος, λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1928, σε δηλώσεις του για τη μετάφραση του *Ονειρου καλοκαιρινής νύχτας* από τον Ρώτα, εκθείαζε την προσαρμογή του έργου στα ελληνικά δεδομένα:

Ο κ. Ρώτας έχει μαθητεύσει στη σχολή του ασύγκριτου μεταφραστή κ. Πάλλη στον οποίο αφιερώνει άλλωστε και το Όνειρό του [...]. Ένωσε πόση σημασία έχει για τη ζωή ενός έργου το βάφτισμά του στο εθνικό χρώμα [...] οι μαστόροι του είναι θαρρείς σύγχρονοί μας, συμπατριώτες μας, ρωμαίικα συνάφια, «άνθρωποι δικοί μας».³⁵

Αυτό το «βάφτισμα στο εθνικό χρώμα» που παρακινούσε τον Φώτο Πολίτη έδωσε το έναυσμα και στον Σκουλούδη να κατασταλάξει σε ταυτόσημες αισθητικές τάσεις, γεγονός που αναδεικνύεται σε πολλές μουσικές πρακτικές του: ήδη από τότε που υπέγραψε την πρώτη σκηνική μουσική του για το Εθνικό Θέατρο, στη *Θυσία του Αβραάμ*, ο συνδυασμός της φούγκας και του μοιρολογιού δίνει μια ιδιότυπη αισθητική συμπόρευση. Ο ίδιος ο Σκουλούδης ομολογεί ότι ο Πολίτης τον νουθετούσε να αποστασιοποιηθεί από ακρότητες τόσο της σύγχρονης μουσικής όσο και της δημοτικής παράδοσης: «Να αποφύγεις τις μοντέρνες τεχνοτροπίες. Πρόσεξε ακόμα μην μου παρουσιάσεις κι εσύ κανέναν καλαματιανό απάνω στη σκηνή».³⁶

³³ Αναφέρεται στο: Λίλα Μαράκα, *Δράμα και παράσταση*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ. 292.

³⁴ Χειρόγραφη επιστολή του Μ. Σκουλούδη προς τον Μίκη Θεοδωράκη, 30 Νοεμβρίου 1951, σ. 2. Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»: Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη.

³⁵ Φώτος Πολίτης, «Έντυπώσεις και Κρίσεις. "Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας". Μια νέα μετάφραση», *Ελεύθερον Βήμα*, Αθήνα, 6 Δεκεμβρίου 1928, σ. 2.

³⁶ Μανώλης Σκουλούδης, «Το θέατρον. Ο Κύκλωπας», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περίοδος Β' / αρ. 10, 6 Φεβρουαρίου 1937, σ. 1-2· αναφέρεται στο: Μανώλης Σειραγάκης, «Τρεις μεσοπολεμικοί Κύκλωπες», *Αριάδνη* 17, 2011, σ. 334.

Επιδράσεις από την παράδοση εντοπίζονται και στην Εισαγωγή του *Αρχοντοχωριάτη* όπου αναδεικνύονται τα ρυθμικά στοιχεία, γεγονός που έδωσε το έναυσμα να σχολιαστεί καυστικά η μουσική του Σκουλούδη από την εφημερίδα *Εστία*: «Ακούσαμε και ολίγον πεντοζάλι, εις την εισαγωγήν».³⁷ Η ίδια αντίληψη κυριάρχησε στον *Λόρδο Βύρωνα* του Αλέκου Λιδωρίκη, όπου ο ύμνος προς την ελευθερία των αγωνιστών του Μεσολογγίου συνδυάστηκε με τα ευρωπαϊκά είδη του μενουέτου, της ρομάντσας και της σερενάτας. Τα στοιχεία της κρητικής παράδοσης θα αποτελέσουν πρωτόλειο υλικό για τη μουσική του *Κύκλωπα*. Η λυρική ευφυΐα του Σκουλούδη εμποτίζεται από την ευρωπαϊκή πολυφωνία σε μια αντιστικτική σχέση με παρεμφερείς μελωδίες που ηχούν όπως τα παραδοσιακά τραγούδια. Θα ήταν παράδοξο, όμως, να συναγάγει κάποιος ότι το παραδοσιακό στοιχείο στον Σκουλούδη ενδημεί στο έργο του σε μια λογική έκφρασης ενός πνεύματος εθνικισμού και οραματισμών μιας Μεγάλης Ιδέας. Αντί να ανακαλεί την παράδοση ως έκφραση ενός έθνους, προσδιορίζει κυρίως την ουμανιστική της διάσταση ως αναζήτηση της κοινής ταυτότητας, ανατρέχει στην εποχή της Κρητικής Αναγέννησης και τη διερεύνηση της πολιτιστικής κληρονομιάς: «[...] αφού μας ξαναφέρει σε μια ζωντανή επαφή με τους θησαυρούς της Ποίησης και της Γλώσσας του λαού μας, να σταθεί σαν ένα είδος τολμηρό γιοφύρι που θα επιχειρούσε να συνδέσει την παράδοση της κρητικής αναγέννησης με την εποχή μας».³⁸ Η κατάληξη, εξάλλου, της μαντινάδας που προσέθεσε ο ίδιος στο *Σταυροδρόμι* (1952) δεν αφήνει καμία αμφιβολία για τον χαρακτήρα της παράδοσης, ως κοινό πεδίο συμπόρευσης και αδελφοσύνης των λαών: «Χιλιάδες γλώσσες στον ντουινιά, οι ανθρώποι κι αν μιλούνε, ίδια παντού στενάζουνε, ίδια παντού γελούνε».

Παρά τη συμπόρευσή του με την Εθνική Μουσική Σχολή, ο χανιώτης καλλιτέχνης αποκρίθηκε θετικά στην επίδραση των σύγχρονων τάσεων και έδωσε τη συγκατάθεσή του στις παρεμβάσεις του Σκαλκώτα. Αφομοίωσε τις εμβόλιμες τεχνοτροπίες, τους νεωτερισμούς στην εναρμόνιση και την ενορχήστρωση, σε μια λογική αισθητικής συνύπαρξης. Βλέπει τα έργα του, που ήταν γραμμένα για έξι ή οχτώ όργανα σε μια λιτή ενορχήστρωση, να γιγαντώνονται: τη «Φαντασία» της μουσικής του *Αρχοντοχωριάτη* σε νέα επεξεργασία να φθάνει τα 85 όργανα, ενώ την ενορχήστρωση του *Κύκλωπα* να εμπλουτίζεται με ήχους πλουσιότερους σε αρμονικές από τρομπέτες, τρομπόνια, τούμπα και δύο ομάδες κρουστών. Ο Σκουλούδης, κατά το παρελθόν, είχε αποδοκιμάσει τις σύγχρονες τάσεις της μουσικής, κυρίως σε μουσικοκριτικές που είχε υπογράψει. Σε επικριτικό σχόλιο για το *Κοντσέρτο γκρόσο* του Δημήτρη Μητρόπουλου που ερμηνεύτηκε το 1928, αποδοκίμαζε την «έλλειψη θέματος», γεγονός που υποδηλώνει ότι μια συνύπαρξη με νεότερες τεχνοτροπίες θα απέβαινε άκαρπη.³⁹ Παρ' όλα αυτά, η διετής συμπόρευσή του με τον Σκαλκώτα ευοδώθηκε, έστω και αν η διαφοροποίηση έγινε αισθητή ορισμένες φορές εντονότερα: στη μουσική του *Αρχοντοχωριάτη* και ενώ τα περισσότερα μουσικά μέρη ακολουθούν μια συμβατική γραφή, στο τελευταίο μέρος, που ενορχηστρώθηκε από τον Σκαλκώτα, οι μουσικές αντιφάσεις επισημάνθηκαν στον περιοδικό τύπο: «Εις την τελευταίαν πράξιν οι αλληπάλληλοι entrées των διαφόρων εθνών αντικατεστάθησαν από μίαν σκηνήν μιμικοχορευτικήν η οποία μας ενθυμίζει πολύ τα τωρινά μπαλέτα [...]». Οι τροποποιήσεις που επιχείρησε ο πρωτοποριακός

³⁷ Χ.σ., «Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού. Ο Αρχοντοχωριάτης», εφ. *Εστία*, Αθήνα, 10 Οκτωβρίου 1933, σ. 1.

³⁸ Μανώλης Σκουλούδης, «Σημείωμα του συγγραφέα», στο πρόγραμμα της παράστασης: Μανώλης Σκουλούδης, *Σταυροδρόμι*, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, Φεβρουάριος 1952, σ. 7.

³⁹ Μ. Σκουλούδης, *Ημερήσιος Τύπος*, Αθήνα, 29 Ιανουαρίου 1929: «Διακρίνει κανείς εις αυτό την όχι επιτυχή προσπάθεια του συνθέτου να δημιουργήση ένα ηχητικόν πλαίσιον χωρίς κανένα συγκεκριμένον θέμα ως περιεχόμενον και με την παράθεσιν ηχητικῶν passages, τα οποία μόνο ως φόντο θα ημπορούσαν να έχουν καλλιτέραν θέσιν [...]. Πόσον τελεία γνώσις των effets των οργάνων, πόση εμπνευσμένη δεξιοτεχνία εις την ενορχήστρωσιν!».

συνθέτης πυροδότησαν τολμηρές ανανεώσεις, με συνέπεια να δίνουν την εντύπωση μιας σύγχρονης προσέγγισης. Ακόμη οξύτερες υπήρξαν οι αντιδράσεις του τύπου για το σατυρικό δράμα του *Κύκλωπα* σε αντιπαραβολή με τους *Πέρσες* σε υπόκρουση του Αντίοχου Ευαγγελάτου που παρουσιάστηκαν στην ίδια παράσταση: η μουσική του Σκουλούδη χαρακτηρίστηκε ως σύγχρονη ενώ αυτή του Ευαγγελάτου απλή, καθώς ακολουθούσε την κατεύθυνση της Εθνικής Μουσικής Σχολής.⁴⁰

Ωστόσο, αυτό που φαίνεται ότι πρυτάνευσε σ' αυτή τη, μάλλον ιδιάζουσα, συνύπαρξη του Σκουλούδη με τον Σκαλκώτα είναι ο αλληλοσεβασμός και η εποικοδομητική συνύπαρξη. Από τη μία, ο Σκουλούδης, σεβόμενος τις μεταγραφές των δικών του συνθέσεων από τον Σκαλκώτα, αποδέχτηκε τις παρεμβάσεις της πλούσιας ενορχήστρωσης και την αφομοίωση μιας νεωτερικού τύπου αρμονίας που ο τελευταίος προέκρινε. Από την άλλη, ο Σκαλκώτας, αποδεχόμενος τη συμβατική γραφή, συμμεριζόταν τις παραδοσιακές επιδράσεις που αξιοποιούσε ο χανιώτης καλλιτέχνης, σε μια περίοδο που ο νεωτεριστής συνθέτης βαθμιαία μελέτησε και αφομοίωσε παραδοσιακά στοιχεία στα μουσικά έργα του. Δεν είναι τυχαία η παρουσίαση των *Τεσσάρων ελληνικών χορών* για ορχήστρα του Σκαλκώτα στις 21 Ιανουαρίου 1934 από την ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου, που προηγήθηκε λίγους μήνες της πρεμιέρας της μουσικής για τον *Κύκλωπα*.⁴¹

5. Μουσικές και προσωπικές αναφορές στα χειρόγραφα του Σκουλούδη

Η δεξιάτητα του μουσικοσυνθέτη Σκουλούδη στον χειρισμό του λόγου ήταν ήδη δεδομένη από την περίοδο που υπέγραφε τα άρθρα του στο περιοδικό *Ρωτόκριτος* του Κριαρά και στα *Νεοελληνικά Γράμματα*: συνιστά μια επιπρόσθετη δεινότητα, αξιοποιημένη πολλές φορές ακόμη και στη σκηνική του μουσική. Συμπληρώνει πάντοτε τα χειρόγραφα του με μουσικούς χαρακτηρισμούς για τον τρόπο ερμηνείας (*grave, molto patetico, grazioso, andante tranquillo, maestoso, vivo – non vivo*), ενίοτε διαφοροποιημένους ανά σελίδα και ανά μέτρο, που αποσκοπούν όχι μόνο στην περαιτέρω επεξήγηση της μουσικής ερμηνείας αλλά και στην ενδότερη συμπόρευση μουσικής και δραματικής αφήγησης. Εκτός από τους μουσικούς χαρακτηρισμούς, ο Σκουλούδης συμπληρώνει τα μουσικά του χειρόγραφα με πληροφορίες άλλοτε σχετικές με την ερμηνεία και άλλοτε με προσωπικά βιογραφικά στοιχεία. Οι αναφορές αυτές διαχωρίζονται σε όσες υπογράφονται από τον συνθέτη την περίοδο σύνθεσης και σε όσες συμπληρώθηκαν μεταγενέστερα, από τον ίδιο, ως βιογραφικός σχολιασμός. Για τη σκηνική μουσική στη *Θυσία του Αβραάμ*, στο πρώτο μέρος συμπλήρωσε ένα δικό του κείμενο το οποίο και μελοποίησε («Δοξαστικό»). Ενίοτε, στην αρχή και στο πέρας των μουσικών χειρόγραφων, ο συνθέτης αφιέρωνε το μουσικό έργο σε κάποιο οικείο πρόσωπο: ιδιαίτερα την περίοδο του τέλους του 1934 αφιερώνει πολλά από τα χειρόγραφα του στην αγαπημένη και «αλησμόνητη», όπως την αναφέρει, ηθοποιό Λίτσα Φερεντίνου και τον πρόωρο θάνατό της (21 Δεκεμβρίου 1934). Σε σχόλιά του σταχυολογούνται βιογραφικές αναφορές, άλλοτε γεμάτες πικρία και άλλοτε νοσταλγικού χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, στην παρτιτούρα του *Αρχοντοχωριάτη* ο συνθέτης σχολιάζει:

Η ωραία περίοδος των νιάτων! Πηγαίες εμπνεύσεις. Μόλις είχα θριαμβεύσει στη *Θυσία του Αβραάμ* τον Μάρτιο του 33 και ο έξοχος Πολίτης μου είχε εμπιστευτεί τη σύνθεση της μουσικής του *Αρχοντοχωριάτη*! Ζούσα σαν ένας μεθυσμένος! Έπινα, έπινα, καταβρόχθιζα τη ζωή και τον εαυτό μου ασυλλόγιστα. [...] Σημειώνω μετά 41 χρόνια! Τον Ιούλη του 1974!

⁴⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η μουσική και ο χορός», εφ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 11 Μαΐου 1934, σ. 2.

⁴¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η πέμπτη λαϊκή συναυλία», εφ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 22 Ιανουαρίου 1934, σ. 2.

Ο Σκουλούδης πίστευε στην αξία των μουσικών του χειρογράφων και οι σημειώσεις του δείχνουν ότι ήθελε να περιχαρακώσει την πνευματική τους αυθεντικότητα· είχε συναίσθηση και της αξίας των ενορχηστρώσεων του Σκαλκώτα, γι' αυτό διασαφηνίζει στο εμπροσθόφυλλο: «Μουσική Μ. Σκουλούδη, ενορχήστρωση Ν. Σκαλκώτα». Ακόμη και στην παρτιτούρα του μουσικού μέρους «Φαντασία και Βαλς» για τον *Αρχοντοχωριάτη* σχολιάζει τη δική του σκηνική γραφή ως προς εκείνη του Σκαλκώτα, ενώ προσθέτει: «Από αυτή έκανε για μεγαλύτερη παρτιτούρα ο φίλος μου Νίκος Σκαλκώτας». Ωστόσο, ο δημιουργός πάντοτε προσπαθούσε να προωθήσει τα έργα αυτά για να ερμηνευτούν, καθώς πίστευε στη μουσική τους αξία, χωρίς απαραίτητα να το κατορθώνει: η μουσική του για τη *Θυσία του Αβραάμ* επαναλήφθηκε το 1951 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού υπό μορφή συμφωνικής σουίτας, γεγονός που σχολιάζεται πάνω στην παρτιτούρα ορχήστρας, όχι όμως και το μουσικό μέρος του *Αρχοντοχωριάτη* που ενορχηστρώθηκε από τον Σκαλκώτα. Παρ' ότι, όπως αναφέρει ο ίδιος, ενεχείρισε την παρτιτούρα στον αρχιμουσικό Ανδρέα Παρίδη, εντούτοις αυτή δεν ερμηνεύτηκε (ο Σκουλούδης σχολιάζει με χιούμορ το γεγονός: «την έδωσα στον Παρίδη στα 1967 και κατάφερα να του την αποσπάσω... άπαιχτη ύστερα από επτά χρόνια»).

Το ενδιαφέρον του Σκουλούδη για το θεατρικό κείμενο, παράλληλα με τη σκηνική μουσική, τον ώθησε να επιδοθεί στη συγγραφή θεατρικών κειμένων, τη διασκευή και άλλες παράλληλες ασχολίες. Αυτή η συμπόρευση του Σκουλούδη με τη μουσική και το θέατρο – ως γνώστη και της κρητικής μουσικής παράδοσης – παρακίνησε τον Καλομοίρη να τον συμβουλευτεί για την όπερα που συνέθεσε το 1961 με τίτλο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*. Ο ηγέτης της Εθνικής Μουσικής Σχολής ευχαρίστησε τον Σκουλούδη για το τραγούδι των Κρητικών και το μοιρολόι με τις μάνες της δεύτερης πράξης, γιατί αποτελούν δικές του προσθήκες.⁴²

6. Συμπεράσματα

Αν και η αποτίμηση ενός συνθετικού έργου οφείλει να συμπεριλάβει την καθολική προσφορά ενός δημιουργού, η συνεισφορά του Σκουλούδη στο Εθνικό Θέατρο την κρίσιμη αυτή χρονική περίοδο μας επιτρέπει να το διαχωρίσουμε από προγενέστερες ή μεταγενέστερες αναθέσεις. Επιγραμματικά, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι ο Σκουλούδης εγγράφεται ως ο πρώτος μουσικοσυνθέτης που διορίστηκε στο Εθνικό Θέατρο, επωμιζόμενος έναν πολυδιάστατο ρόλο: του συνθέτη σκηνικής μουσικής, του μουσικού επιμελητή και του διευθυντή ορχήστρας. Μέσα από το σκηνικό μουσικό του έργο επιβεβαιώνεται ότι επάξια διεκδικεί μια θέση στην ιστορία της νεότερης ελληνικής μουσικής, ισότιμη με εκείνους που αναζήτησαν τη διεύρυνση των οριζόντων της μουσικής τέχνης. Η σκηνή του Εθνικού Θεάτρου μέσω του Σκουλούδη γνώρισε μια ξεχωριστή περίοδο ακμής· η συνεισφορά του στις παραγωγές με σκηνοθέτες τον Πολίτη, αρχικά, και συνακόλουθα τον Δημήτρη Ροντήρη κρίθηκε ιδιαίτερα γόνιμη, ιστορικά, και αποτελεσματική. Το ενδιαφέρον του Σκουλούδη για τη σκηνική μουσική βασίστηκε σε πρωτότυπους, ενίοτε τολμηρούς, πειραματισμούς, μέσα από το συγκερασμό δυτικοευρωπαϊκών προτύπων και παραδοσιακών επιδράσεων. Σε συνδυασμό με τις ευνοϊκές συνθήκες που διασφάλιζε το Εθνικό Θέατρο με τη διάθεση μιας υψηλού επιπέδου ορχήστρας, ο χανιώτης δημιουργός κατόρθωσε να αναδειχθεί ως ο πρώτος συνθέτης που εντράφησε αποκλειστικά στο είδος της έντεχνης θεατρικής μουσικής και

⁴² «Εξ άλλου και οι στίχοι και εν γένει το κείμενο του Καζαντζάκη παραμένουν αυτούσιοι στη μουσική τραγωδία εκτός από την παρεμβολή ολίγων στίχων στο μοιρολόι που τραγουδάνε οι Μάνες και στη Χορωδία των Κρητικών που χρωστάω στην ποιητική συμβολή του κ. Μανώλη Σκουλούδη». Απόσπασμα από την τελευταία ομιλία του Μανώλη Καλομοίρη στην Ακαδημία Αθηνών το 1961· <http://www.kalomiris.org/kalorg/Ktexts/ACADEMY.htm> (πρόσβαση: 27 Μαρτίου 2009).

να πειραματιστεί με νέους τρόπους μουσικής επένδυσης. Παρ' ότι ο δημιουργός συγγενεύει σε πολλά χαρακτηριστικά της μουσικής του με την Εθνική Μουσική Σχολή, μερικά σκηνικά έργα του, εξαιτίας της συμβολής του Νίκου Σκαλκώτα, απέκτησαν σύγχρονο και πρωτοποριακό χαρακτήρα. Τρεις από τις σκηνικές μουσικές του μετατράπηκαν σε συμφωνικά έργα (συμφωνική σουίτα, συμφωνικό ποίημα), χωρίς να έχουν μέχρι σήμερα γνωρίσει την πρέπουσα απήχηση και αναγνωρισιμότητα.

Μια δεύτερη επισήμανση άπτεται του μουσικού αρχείου του Μανώλη Σκουλούδη συνολικά: η επιτακτική ανάγκη ψηφιοποίησης και ταξινόμησής του αναμφίβολα θα συμβάλει στη διάσωση και την ανάδειξη της ποιότητας και της ιστορικής σημασίας των έργων και των ενορχηστρώσεών του.

Από μια διαφορετική οπτική, θα μπορούσε κάποιος να διαπιστώσει ότι οι προτάσεις του Σκουλούδη, με συνεργό τον Σκαλκώτα, έστω και συγκαλυμμένα, εμφορούν και ένα δευτερεύον ζήτημα, πρωτίστως αισθητικό, που κορυφώθηκε λίγα χρόνια αργότερα: τη μεταλαμπάδευση της ρήξης μεταξύ νεωτεριστικών τάσεων και Εθνικής Μουσικής Σχολής στον χώρο της σκηνικής μουσικής. Ιδιαίτερα στη μουσική για το σατυρικό δράμα του *Κύκλωπα*, διαφάνηκε έκδηλα αυτή η διαφοροποίηση, που οδήγησε στο απόγειο της ρήξης με τη σκηνική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για την *Ηλέκτρα* και τον *Ιππόλυτο* για λογαριασμό του ίδιου θεατρικού οργανισμού.⁴³

⁴³ Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, «Τα μουσικά χειρόγραφα του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον *Ιππόλυτο* στεφανηφόρο, οι αντιδράσεις και η σημασία της μουσικής του στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου των νεώτερων χρόνων», στο: Ιωάννης Φούλιας, Γιάννης Μπελώνης, Γιώργος Βλαστός και Τάσος Κολυδάς (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά* (Πρακτικά συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 12-13 Νοεμβρίου 2010), Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής – εκδ. Orpheus (Μ. Νικολαΐδης), Αθήνα 2011, σ. 148-157.

Νεωτεριστικές όψεις και αντιπαραθέσεις στη λιμπρετολογία και μουσική δραματουργία του ύστερου 18ου αιώνα.

Μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Εύη Νίκα-Σαμψών

Το λιμπρέτο της όπερας ως πυρήνας ανάπτυξης του μελοποιημένου έργου αλλά και ως αντικείμενο μιας διακαλλιτεχνικής και συγκριτικής προσέγγισης αποτέλεσε και εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο μελέτης όχι μόνο για τους φιλόλογους, γλωσσολόγους και θεατρολόγους, αλλά και για τη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα, όπου τις τελευταίες δεκαετίες οι μελετητές εστίασαν το ενδιαφέρον τους στην ανάδειξη των ποιητικών, δραματικών και δομικών διαστάσεων του λιμπρέτου, ενός ποιητικού και θεατρικού-σκηνικού έργου, ειδικά προορισμένου για μελοποίηση και σκηνική παρουσίαση. Η θεματική ενότητα της Ερευνητικής Ομάδας Όπερας επικεντρώνεται σε ζητήματα που αναδεικνύουν τις πολλαπλές σχέσεις ποίησης και μουσικής στις διάφορες εποχές της ιστορικής ανέλιξης της όπερας, ως άρρηκτα συνδεδεμένες τέχνες και σε συνεχή συσχέτιση με το οπτικό-εικαστικό μέρος του χώρου της σκηνής.

Υπό το πρίσμα της μουσικολογικής προσέγγισης του όρου «Λιμπρετολογία» και της ευρύτερης διεπιστημονικής του διάστασης, οι μελετητές επιχείρησαν να προσδιορίσουν, κυρίως μετά το 1980, τις ιδιαιτερότητες του προς μελοποίηση ποιητικού ή θεατρικού κειμένου, στηριζόμενοι σε ποικίλες και ετερόκλητες προσεγγίσεις που προέκυπταν αυτονόητα από τις επικρατούσες μεθοδολογικές τάσεις ανάλυσης όχι μόνο του λογοτεχνικού κειμένου αλλά και εν γένει του διακαλλιτεχνικού όλου της τέχνης της όπερας, εφόσον η ιδιοσυστασία της αντανάκλα τη σύμπραξη σημειολογικών συστημάτων, τα «οποία λειτουργούν συγχρονισμένα και προσλαμβάνονται από τον θεατή ταυτόχρονα».¹

Ανατρέχοντας στα κείμενα της ειδικής βιβλιογραφίας που εστιάζεται στην έρευνα του λιμπρέτου και της δραματουργίας με τις επιμέρους μεθοδολογίες, αξίζει να επισημάνει κανείς τις πιο σημαντικές μελέτες στη γερμανική βιβλιογραφία που εξετάζουν μέσα από μια σύγχρονη διακαλλιτεχνική και διεπιστημονική θεώρηση τις σύνθετες σχέσεις μεταξύ του πρωτότυπου ποιητικού κειμένου, του λιμπρέτου και της μουσικής υφής:

- Ulrich Weisstein, "Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?", *Neohelicon* 5, 1977, σ. 93-123.
- Albert Gier, *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Carl Winter (*Studia Romanica*, Bd. 63), Heidelberg 1986.
- Albert Gier & Gerold W. Gruber (επιμ.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Peter Lang (*Europäische Hochschulschriften*, Bd. 127), Frankfurt am Main 1997.
- Albert Gier, *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.

¹ Αναστασία Αντωνοπούλου, "Η όπερα ως τόπος διακαλλιτεχνικότητας. Η συνεργασία των Ούγκο φον Χόφμανσταλ - Ρίχαρντ Στράους", *Σύγκριση / Comparaison* 21, 2010, σ. 34, <http://epublishing.ekt.gr>.

- Alexander Rudolph, *Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, διδακτορική διατριβή, Universität Bayreuth (Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät), Bayreuth 2015.
- Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie, Musik- und Lesetext am Beispiel der "Alceste"-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*, Walter de Gruyter (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 86), Berlin & Boston 2017.

Με άξονα τη θεώρηση «παράδοση και νεωτερισμός» στις μεθοδολογικές προσεγγίσεις του λιμπρέτου και εν γένει της μουσικής δραματουργίας, επισημαίνονται στη συνέχεια οι διάφορες φάσεις εξέλιξης των τάσεων που επικράτησαν στην ερμηνεία και ανάλυση. Από την άποψη των αισθητικών, πολιτισμικών και ιστορικο-κοινωνικών δεδομένων της εκάστοτε εποχής, η μελέτη του λιμπρέτου² και της μουσικής δραματουργίας επηρεάστηκε από τον 19ο αιώνα από τις διάφορες τάσεις. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες, οι πιο πρόσφατες έρευνες επικεντρώνονται:³

1. Στις επιρροές της συγκριτικής φιλολογίας (ειδικά στις σχέσεις μεταξύ λέξης και φθόγγου – Wort und Ton Verhältnis), κυρίως κατά τη δεκαετία του 1970.
2. Στις διεπιστημονικές προσεγγίσεις και στις συμβολές των λεξικογραφικών πηγών.
3. Στις νέες προοπτικές μέσω της εξέλιξης της επιστήμης της Σημειωτικής κατά τη δεκαετία του 1980.
4. Στη σύνδεση με τις θεωρίες της λογοτεχνίας στη μουσικολογική έρευνα.
5. Στη νεωτεριστική μεθοδολογία μέσω των πεδίων της Διακαλλιτεχνικότητας και της Διαμεσικότητας των σύγχρονων διεπιστημονικών προσεγγίσεων κατά τη δεκαετία του 1990.
6. Στην καθιέρωση της Λιμπρετολογίας και στη θεσμική θεμελίωσή της, ειδικότερα μετά το 2000.

Ως προς τις νεωτεριστικές όψεις και αντιπαραθέσεις στη λιμπρετολογία και στη μουσική δραματουργία του 18ου αιώνα, αξίζει καταρχάς να σημειωθεί ότι η opera seria κυρίως του όψιμου 18ου αιώνα ήταν μέχρι πρότινος ένα μάλλον παραμελημένο φαινόμενο, όπως τεκμηριώνεται και στην ειδική βιβλιογραφία: το είδος του dramma per musica ήταν άμεσα συνυφασμένο με μια μάλλον οπισθοδρομική παράδοση, που θεωρούσε αυτή την ξεχωριστή κατηγορία έργων ξεπερασμένη και βρισκόταν σε αντιπαράθεση με τις επιμέρους μουσικοδραματουργικές μεταρρυθμίσεις. Στο επίκεντρο αυτής της αντιπαράθεσης, ακόμη και στα κείμενα του 18ου αιώνα, καθοριστικό ρόλο έπαιξε η ανανέωση της όπερας που επιχείρησε ο Christoph Willibald Gluck (1714-1787), το έργο του οποίου έτυχε ιδιαίτερης προβολής και εκτίμησης στην ιστοριογραφία και αξιολογήθηκε συχνά, ειδικότερα στην ιταλική βιβλιογραφία του 19ου και του 20ού αιώνα,⁴ μέσα από μια αντιπαράθεση ανάμεσα στην παράδοση και τις συμβατικές δραματουργικές λύσεις και στη νεωτερικότητα μιας ανανεωμένης δομής της όπερας, μιας "riforma melodrammatica", εμπλουτισμένης με πρωτότυπα υφολογικά στοιχεία.

² Βλ. το λήμμα "Libretto", στο: Laurenz Lütteken (επιμ.), *MGG Online*, Kassel – Stuttgart – New York 2016 κ.εξ., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11534> (δημοσίευση: Νοέμβριος 2016).

³ Πρβλ. περαιτέρω τα επιμέρους κεφάλαια της μελέτης του Alexander Rudolph, *Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, διδακτορική διατριβή, Universität Bayreuth (Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät), Bayreuth 2015.

⁴ Daniel Brandenburg, "«Riforma melodrammatica»: Die Gluck-Rezeption in Italien in den Schriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", στο: Thomas Betzwieser, Michele Calella & Klaus Pietschmann (επιμ.), *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, Hollitzer Verlag (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 47), Wien 2018, σ. 131-140.

Ωστόσο, με τις πρόσφατες μελέτες και εκδόσεις μουσικών έργων ήρθαν στο φως νέα στοιχεία για το ρεπερτόριο του όψιμου 18ου αιώνα. Σύμφωνα με αυτά,⁵ οι νεωτεριστικές τάσεις και απόψεις του Gluck και του Calzabigi για την ανέλιξη της μουσικής δραματουργίας της όπερας είχαν απήχηση περισσότερο στον καλλιτεχνικό χώρο της δημιουργίας τους και συνδέθηκαν, αντίστοιχα, με τους συμβιβασμούς που επέβαλλε το σύστημα διαχείρισης ενός “teatro imperiale”, διαπίστωση που γίνεται καταφανής και από τις πολλαπλές εκδοχές, ιταλικές ή γαλλικές, των έργων του Gluck. Ανεξάρτητα από το θεατρικό περιβάλλον, οι μουσικοδραματουργικοί του νεωτερισμοί συνέτειναν σε μια ουσιαστική αλλαγή στη διάρθρωση της opera seria, η οποία αποτύπωνε συγχρόνως και τους προβληματισμούς των συνθετών του όψιμου 18ου αιώνα γύρω από τις προδιαγραφές και τις απαιτήσεις που θα έπρεπε να εκπληρώνει το λιμπρέτο, τη μουσικότητα των στίχων, την οικονομία και ευστοχία των λέξεων, και τη δομική οργάνωση του ποιητικού κειμένου. Μετά το 1775 περίπου και την παρουσίαση της πρώτης μεταρρυθμιστικής όπερας του Gluck για το Παρίσι, της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* το 1774, άρχισαν να πυκνώνουν οι προσπάθειες μιας ριζικής αναδιάρθρωσης του λιμπρέτου από τους λιμπρετίστες Ranieri de' Calzabigi, Mattia Verazi, Giovanni de Gamerra, Ferdinando Moretti, Gaetano Sertor, Antonio Simeone Sografi και Giuseppe Maria Foppa.⁶ Οπωσδήποτε, σε αυτές τις διεργασίες ανανέωσης της opera seria δεν θα πρέπει να παραλείψει κανείς την καλλιτεχνική δημιουργία μιας γενιάς συνθετών του 18ου αιώνα, οι οποίοι συνέβαλαν με το έργο τους στην αναμόρφωση του παραδοσιακού δραματουργικού προτύπου του Metastasio,⁷ κατά περίπτωση: Giuseppe Sarti, Giovanni Paisiello, Giuseppe Gazzaniga, Domenico Cimarosa, Antonio Salieri, Niccolò Antonio Zingarelli, Francesco Bianchi, Gaetano Andreozzi.

Κατά τον όψιμο 18ο αιώνα άρχισε να διαχωρίζεται εμφανώς το δραματουργικό πρότυπο του αυλικού *dramma per musica* από την αστική-δημόσια opera seria, εξέλιξη που συνέβαλε στη σταδιακή απομάκρυνση από τους παραδοσιακούς κανόνες που ίσχυαν για την ποιητική δομή του λιμπρέτου.⁸ Ειδικά κατά την τελευταία εικοσαετία του 18ου αιώνα, οι αλλαγές στο ευρωπαϊκό τοπίο ανάπτυξης των σκηνών όπερας επέφεραν ανακατατάξεις και επανεκτιμήσεις, καθώς εμφανίστηκαν νέα θέατρα με ισχυρό θεσμικό πλαίσιο, που διεκδίκησαν τα πρωτεία της διεθνούς οπερικής παραγωγής: πόλεις όπως το Βερολίνο, το Λονδίνο, η Δρέσδη, το Μάνχαιμ, η Κοπεγχάγη και η Αγία Πετρούπολη έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην καλλιέργεια της opera seria εκείνη την περίοδο και λειτούργησαν ως πόλος έλξης για αρκετούς ιταλούς συνθέτες και λιμπρετίστες. Στη σταδιακή απόκλιση από τα καθιερωμένα μουσικοδραματουργικά πρότυπα της opera seria συνέτεινε επίσης η στροφή προς την opera buffa, κυρίως στη Βιέννη και στην Αγία Πετρούπολη, που αναδείχτηκε σε δημοφιλές είδος στον αντίποδα μιας παράδοσης ποιητικών και δραματουργικών συμβάσεων. Αντίστοιχα και στις ιταλικές σκηνές όπερας, η προτίμηση για την ανανεωμένη opera buffa κατά τη δεκαετία του 1790 είχε ως αποτέλεσμα την ευρύτερη καθιέρωση της opera semiseria.

Ως προς τις διεργασίες ανανέωσης της opera seria του 18ου αιώνα, κυρίως αυτής της όψιμης περιόδου, θα πρέπει να επισημάνει κανείς και την ύπαρξη ορισμένων

⁵ Πρβλ. περαιτέρω: Hervé Lacombe, “«Le Michel-Ange de la musique»: L’image de Gluck dans les écrits français du XIXe siècle”, στο: Betzwieser, Calella & Pietschmann (επιμ.), *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, ό.π., σ. 141-161.

⁶ Michele Callela, “Die opera seria im späten 18. Jahrhundert”, στο: Herbert Schneider & Reinhard Wiesend (επιμ.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12), Laaber 2001, σ. 45-46.

⁷ Πρβλ. πιο αναλυτικά: Francesca Menchelli-Buttini, “Die opera seria Metastasio”, στο: Schneider & Wiesend (επιμ.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ό.π., σ. 23-28.

⁸ Λήμμα “Libretto”, στο: *MGG Online*, ό.π.

κοινωνικών, αισθητικών ή θεσμικών παραγόντων που επηρέασαν την ανέλιξη της και επέβαλαν συχνά μεταρρυθμιστικές – ωστόσο όχι πάντοτε νεωτερικές – τάσεις, όπως το ζήτημα των υπερβολικά φιλόδοξων τραγουδιστών, που αλλοίωναν με τις επίμονες και εκτενείς κολορατούρες τους την υφή των δραματικών έργων, αλλά και των ιμπρεσάριων που επέβαλλαν τους δικούς τους δραματοουργικούς κανόνες. Ο ρόλος του ιμπρεσάριου και η συνολική οργάνωση της παραγωγής μιας όπερας βρέθηκαν στο επίκεντρο της κριτικής γύρω από τις ανανεωτικές τάσεις που επιχειρήθηκαν στις σκηνές όπερας, ενώ η αμφισβητούμενη συμβολή τους είχε αποτελέσει προηγουμένως και το θέμα της τρίπρακτης κωμικής όπερας (*commedia per musica*) του Florian Leopold Gassmann (1729-1774) με τον τίτλο *L'opera seria* σε λιμπρέτο του Ranieri de' Calzabigi και του Pietro Metastasio, η οποία παρουσιάστηκε στη Βιέννη το 1769. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συμφωνίες και οι όπερες του Gassmann έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης από τους συνθέτες και θεωρητικούς του 18ου αιώνα, όπως οι Charles Burney, Ernst Ludwig Gerber και Mozart, ενώ ειδικά οι όπερές του είχαν καθιερωθεί στις οπερικές σκηνές της Νάπολης, της Λισαβόνας και της Κοπεγχάγης, πέραν της Αυλικής Όπερας της Βιέννης, όπου ο Gassmann έδρασε κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του, μετά το 1763, ως διάδοχος του Gluck και ως συνεχιστής των νεωτεριστικών εγχειρημάτων της ιταλικής όπερας.

Αντανάκλαση της αρνητικής καλλιτεχνικής πρακτικής που επικρατούσε στις ευρωπαϊκές σκηνές όπερας ήταν και η δημιουργία του μονόπρακτου *divertimento teatrale* ή *operetta a quattro voci* με τίτλο *Prima la musica e poi le parole*,⁹ σε ποιητικό κείμενο του Giovanni Battista Casti (1724-1803)¹⁰ και μουσική του Antonio Salieri, που παρουσιάστηκε στη Βιέννη το 1786, μαζί με το αντίστοιχο περιεχομένου *Singspiel* του Mozart *Der Schauspieldirektor* (*Ο ιμπρεσάριος*): πρόκειται για κωμικά έργα που σατίριζαν εξίσου τις συνήθειες και τις τάσεις στον κόσμο των ερμηνευτών όπερας, ως ένα είδος παρωδίας των παρασκηνίων της όπερας που παρέπεμπαν και στο κλίμα της αφήγησης του Benedetto Marcello (*Il teatro alla moda*, 1720). Η διαλογική προσέγγιση λιμπρετίστα και συνθέτη που επαναφέρει τη σπουδαιότητα του λόγου στην όπερα, πλαισιωμένη από τις αναπόφευκτες παρεμβάσεις και διεκδικήσεις των τραγουδιστριών (Ελεονόρα και Τονίνα), προβάλλει συγχρόνως και τις προσεγμένες δομικές προθέσεις και τονικές συμμετρίες του Salieri που χειρίζεται το *ensemble*, ιδιαίτερο συστατικό γνώρισμα της βιεννέζικης όπερας μετά το 1780, ως μέσο διασύνδεσης και σκιαγράφησης των τεσσάρων χαρακτήρων αυτού του ψυχαγωγικού θεατρικού έργου.¹¹ Προφανώς, οι σχέσεις λιμπρετίστα και συνθέτη, ο ρόλος του ιμπρεσάριου και οι ιστορίες των παρασκηνίων στην όπερα εξακολούθησαν να εμπνέουν τους συνθέτες και να εμπλουτίζουν συγχρόνως το πεδίο της λιμπρετολογίας, καθώς επανήλθαν στη θεματολογία της όπερας σε διάφορες παραλλαγμένες εκδοχές, όπως στη μονόπρακτη *farsa per musica L'impresario in angustie* του Domenico Cimarosa (1786), στο *dramma giocoso Le convenienze ed inconvenienze teatrali* του Gaetano Donizetti (γνωστό και ως *Viva la Mamma*, 1827, 1η εκδοχή, και 1831, 2η εκδοχή), στο μονόπρακτο κομμάτι (*Konversationstück für Musik*) *Capriccio* του Richard Strauss (1942) και στη μονόπρακτη κωμική όπερα *Prima Donna* του Arthur Benjamin (1949). Ειδικότερα, οι συνθήκες γένεσης της τελευταίας μονόπρακτης όπερας, *Capriccio*, του Richard Strauss είναι άμεσα συνδεδεμένες με το έργο του Salieri, εφόσον ο Stefan Zweig είχε έρθει σε

⁹ John A. Rice, "Prima la musica e poi le parole", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0008592> (11.11.2019).

¹⁰ Michael F. Robinson, "Casti, Giovanni Battista", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05131> (20.11.2019).

¹¹ Lionel Salter, "Footnotes to a Satire: Salieri's *Prima la musica, poi le parole*", *The Musical Times* 126/1703, Ιανουάριος 1985, σ. 21-24.

επαφή με το έργο *Prima la musica e poi le parole* του Casti στο πλαίσιο μιας έρευνάς του στο Βρετανικό Μουσείο το 1934 και πρότεινε αργότερα στον Strauss τη μελοποίηση του έργου, δίχως ωστόσο να μπορέσει ο ίδιος να συνεχίσει ως συνδημιουργός λιμπρετίστας λόγω της εβραϊκής του καταγωγής. Αξίζει λοιπόν να επισημανθεί ότι ο Salieri, απομακρυνόμενος από την δραματουργική τυπολογία του Metastasio, κινήθηκε συχνά εκτός των πρότυπων κατηγοριοποιήσεων, επιχειρώντας να αφομοιώσει στα έργα του ετερόκλιτα ειδολογικά στοιχεία και νεωτεριστικές λιμπρετολογικές λύσεις.

Μελετώντας τα επιχειρήματα που ανέπτυξαν στα δοκίμιά τους οι περισσότεροι συγγραφείς του 18ου αιώνα γύρω από τη διασύνδεση του δράματος με τη μουσική, διαπιστώνονται, ως κοινός τόπος, οι κατά καιρούς καταγεγραμμένες επιφυλάξεις που διατύπωναν οι θεωρητικοί και κριτικοί της όπερας ως προς το περιεχόμενο, τη δομή και την υφή του λιμπρέτου και, κατ' επέκταση, του μελοποιημένου δράματος. Ο Francesco Algarotti¹² κατέκρινε, στο περίφημο δοκίμιό του *Saggio sopra l'opera in musica* (*Δοκίμιο για την Όπερα*, πρώτη δημοσίευση το 1755), τον τρόπο οργάνωσης των ιταλικών θεάτρων αλλά και την πρακτική της επιδεικτικά αυτάρεσκης κυριαρχίας των τραγουδιστών που λειτουργούσε εις βάρος κάθε προσπάθειας για ανέλιξη της δραματουργίας της όπερας. Επιπλέον, στη δεύτερη έκδοση του *Δοκιμίου για την Όπερα*, ο Algarotti πρόσθεσε ένα εκτεταμένο κεφάλαιο για τη λειτουργία, τη δομή και την κατασκευή του θεάτρου, το οποίο αντανakλούσε αντίστοιχα τις κοινωνικές εξελίξεις και την αλλαγή του ρόλου του θεατή στην όπερα που, σύμφωνα με τον Arnold Jacobshagen, αποτελούσε και την «χειραφέτησή του και τη μετάβαση από την ανωνυμία στον διάκοσμο μιας αυλικής εκδήλωσης στην ατομικότητα του ενδιαφερόμενου γνώστη και κριτή μιας παράστασης».¹³

Εκτός από τον Algarotti, και άλλοι θεωρητικοί, όπως ο Ranieri de' Calzabigi¹⁴ (*Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, Παρίσι 1755), ο Antonio Planelli (*Dell' opera in musica*, Νάπολη 1772) και ο Matteo Borsa (*Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale*, Μιλάνο 1781), συνέχισαν κατ' ουσίαν την παράδοση των προγενέστερων θεωρητικών της ιταλικής όπερας που αναζητούσαν μέσα από τα κείμενά τους τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης ποιητικού κειμένου – λιμπρέτου και μουσικής· μιας παράδοσης που εντοπιζόταν προφανώς και στα κείμενα του πρώιμου 18ου αιώνα του Pier Jacopo Martello (*Della tragedia antica e moderna*, Ρώμη 1714) και του Giuseppe Riva (*Anvviso ai compositori ed ai cantanti*, Λονδίνο 1727).¹⁵ Στο πλαίσιο μιας ιστοριογραφικής θεώρησης με κεντρικό άξονα την παράδοση και τους νεωτερισμούς και τις επιμέρους μεταρρυθμίσεις στην όπερα του 18ου αιώνα, αξίζει να επισημανθούν επίσης οι ακόλουθες κριτικές προσεγγίσεις: του Pietro Napoli Signorelli (1731-1815), *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (Νάπολη 1777), του Esteban de Arteaga (1747-1799),¹⁶ *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (Μπολόνια 1783), και του Francesco Franceschi, *Apologia delle opera drammatiche di Metastasio* (Lucca 1786).¹⁷

¹² Francesco Algarotti (Βενετία 1712 – Πίζα 1764): Ιταλός ποιητής και συγγραφέας δοκιμίων με αντικείμενο την όπερα. Σπούδασε στη Ρώμη και στη Μπολόνια και σύντομα η φήμη του διαδόθηκε στους κύκλους των λογίων της υπόλοιπης Ευρώπης. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Βερολίνο συμμετείχε επίσης σε διάφορες παραγωγές όπερας και επεξεργάστηκε ιταλικά λιμπρέτα προσαρμόζοντάς τα στις προτιμήσεις της γερμανικής αυλής. Βλ. Daniel Heartz, “Algarotti, Francesco”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00558> (11.11.2019).

¹³ Arnold Jacobshagen, “Opernkritik und Opern-«Reform»”, στο: Schneider & Wiesend (επιμ.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ό.π., σ. 75.

¹⁴ Bruce Alan Brown, “Calzabigi [Calsabigi], Ranieri”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04625> (11.11.2019).

¹⁵ Jacobshagen, ό.π., σ. 75.

¹⁶ Marita P. McClymonds, “Arteaga, Esteban de”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01365> (11.11.2019). Ο ισπανός ιστοριογράφος και κριτικός της όπερας

Η πρωτότυπη έκδοση της κριτικής *Ιστορίας της όπερας* του Arteaga (*Οι επαναστάσεις στο ιταλικό μουσικό θέατρο*) παρουσιάζει στα πρώτα κεφάλαια την αισθητική της όπερας και την έρευνα γύρω από την καταλληλότητα της ιταλικής γλώσσας για τη μουσική, ενώ το ιστορικό μέρος της μελέτης του καλύπτει μέχρι και τη δημιουργία του Pietro Metastasio (1698-1782).¹⁸ Ο Arteaga θεωρούσε τις αρχές του 18ου αιώνα ως τη Χρυσή Εποχή της Μουσικής, ξεχωρίζοντας τους συνθέτες Leonardo Vinci (1690-1730) και Niccolò Jommelli (1714-1774) ως υποδειγματικούς και προσηλωμένους στα δραματουργικά πρότυπα του Metastasio,¹⁹ ο οποίος, σύμφωνα πάντοτε με τον Arteaga, ανέδειξε την όπερα στη μέγιστη δυνατή τελειότητα. Στη δεύτερη, αναθεωρημένη και διευρυμένη έκδοση των *Επαναστάσεων στο ιταλικό μουσικό θέατρο* του 1785, ο Arteaga θέλησε να καταγράψει μέσα από μια λεπτομερή κριτική παρουσίαση την παρακμή στην οποία είχε περιπέσει η όπερα κατά τον όψιμο 18ο αιώνα, αποδίδοντας αυτή την αποτυχία στην αδυναμία των συνθετών να μελοποιήσουν τις λέξεις και τους στίχους με φυσικό τρόπο και να διεγείρουν τα συναισθήματα των ακροατών. Επιπλέον, άσκησε κριτική στην εξέλιξη της οργανικής συνοδείας των σολιστικών μερών, εκφράζοντας απογοήτευση για τη συνοδεία η οποία με τα πολύ θορυβώδη (εξαιτίας των πνευστών) και πυκνά ενορχηστρωμένα μέρη κάλυπτε τα λόγια και παραμόρφωνε το νόημα των στίχων. Οπωσδήποτε δεν παρέλειψε να επαινέσει τον Gluck για τις ευαίσθητες μελοποιήσεις του κειμένου και την συνοχή που διατήρησε μέσω των συνεχόμενων συνοδευτικών κινήσεων των εγχόρδων στο recitativo accompagnato, ενώ αναφέρθηκε επίσης στους συνθετικούς νεωτερισμούς των Traetta, Paisiello, Sacchini και Sarti.

Σε αυτόν τον όψιμο συντηρητισμό του 1785, ο Calzabigi απάντησε με το μάλλον σαρκαστικό κείμενο της *Risposta*,²⁰ προσφέροντας μία ίσως υπερβολικά ενθουσιώδη αλλά και αποκαλυπτική περιγραφή της βιεννέζικης μεταρρύθμισης στην όπερα, του χαρακτήρα, του ύφους και των νεωτερικών δυνατοτήτων του Gluck, παραθέτοντας συγχρόνως μια σύγκριση των προς μελοποίηση εκδοχών του μύθου των Δαναϊδών από τον ίδιο και από τον Metastasio καθώς και μια επικαιροποιημένη επεξήγηση των θέσεων του στη πραγματεία του *Dissertazione* για το έργο του Metastasio. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μια σύγκριση ανάμεσα στη δομή και τη δραματουργία του λιμπρέτου της opera seria *Ipermestra* (*Υπερμνήστρα*) του Metastasio που είχε μελοποιηθεί αρχικά από τον Johann Adolph Hasse αλλά και πολλούς άλλους συνθέτες του 18ου αιώνα, καθώς και ως γαλλική tragédie lyrique με τίτλο *Οι Δαναΐδες* (*Les Danaïdes*) από τον Antonio Salieri,²¹ σε ποιητικό κείμενο του Calzabigi, που παρουσιάστηκε στις 26 Απριλίου 1784 στην Όπερα του Παρισιού.

Esteban de Arteaga (1747-1799) έδρασε ως επί το πλείστον στην Ιταλία. Εκτός από τη μελέτη του για τις *Επαναστάσεις στο ιταλικό μουσικό θέατρο* (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna 1783· 2η έκδοση σε τρεις τόμους: Venezia 1785· γερμανική μτφρ., ως *Geschichte der italiänischen Oper*, 1789· γαλλική μτφρ. 1802), έγραψε, μεταξύ άλλων, τα ακόλουθα θεωρητικά έργα: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación* (Madrid 1789), *Della influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa* (Roma 1791), *Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi* (1796) και *Lettere musico-filologiche* (1796).

¹⁷ Francesco Franceschi, *Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*, Domenico Marescandoli, Lucca 1786· βλ. <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100911/?sp=3>.

¹⁸ Don Neville, "Metastasio, Pietro", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53181> (15.09.2018).

¹⁹ Πρβλ. περαιτέρω: Silke Leopold, "Die Metastianische Oper", στο: Carl Dahlhaus (επιμ), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1985, σ. 73-84.

²⁰ Πλήρης τίτλος: Ranieri de' Calzabigi, *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano di Gilblas, y Guzman, y Tonnes, y Alfarace. Discendente per linea paterna, e materna da tutti quegli insigni personaggi delle Spagne alla critica ragionatissima delle poesie drammatiche del C. de' Calsabigi, fatta dal baccelliere D. Stefano Arteaga suo illustre compatriotto*, Venezia 1790.

²¹ Jane Schatkin Hettrick & John A. Rice, "Salieri, Antonio", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24378> (11.11.2019).

Η πεντάπρακτη διάρθρωση της *tragédie lyrique* του Salieri χρησιμοποίησε την γαλλική επεξεργασία της *Υπερμνήστρας* του Calzabigi από τους François Bailly du Rouillet και Théodore Baron de Tschudi. Η απήχηση και η επενέργεια της δραματουργίας της γαλλικής εκδοχής υπήρξε μεγάλη, με τις επιβλητικές σκηνές πλήθους, τον γάμο των Δαναΐδων στην τρίτη πράξη με την ενσωμάτωση των γαλλικών δραματουργικών συμβάσεων του μπαλέτου και της χορωδιακής συμμετοχής,²² τους φόνους των συζύγων τους στο επίκεντρο της δραματικής πλοκής και την τελική σκηνή του επιλόγου (βλ. το Παράδειγμα 1 στο Παράρτημα) που παρουσιάζει τις Δαναΐδες στα Τάρταρα, κατατρεγμένες από τους Δαίμονες και τις Μαινάδες, για να τιμωρηθούν για τη δολοφονία των συζύγων τους· όλες αυτές οι δραματουργικές επινοήσεις κατά τα γαλλικά πρότυπα συνέθεσαν ένα μεγαλειώδες *tableau* που εξασφάλισε την επιτυχία στους δημιουργούς και τους συντελεστές, όπως μαρτυρούν και οι 127 παραστάσεις²³ του έργου στο ρεπερτόριο της Όπερας του Παρισιού κατά το διάστημα 1784-1827. Η σημασία αυτής της γαλλικής εκδοχής του μύθου των Δαναΐδων του Salieri και η απήχισή της στον καλλιτεχνικό χώρο τεκμηριώνονται πολλαπλώς, τόσο από την παρουσίαση του έργου στις διάφορες ευρωπαϊκές σκηνές όπερας,²⁴ όσο και από τον ενθουσιασμό που προξένησε στους συνθέτες και λόγιους της εποχής, όπως, μεταξύ άλλων, στους Beethoven, Spontini, Hugo, Liszt, Wagner, Gounod, Berlioz και Balzac (*Illusions perdues*).

Στην παραδοσιακή δραματουργία του λιμπρέτου της *opera seria Ipermestra* του Metastasio, που πραγματευόταν τον ίδιο μύθο των Δαναΐδων εστιάζοντας περισσότερο στο προσωπικό δράμα της *Υπερμνήστρας*, ο Salieri αντιπρότεινε ένα εντυπωσιακό και μεγαλειώδες σκηνικό θέαμα και συγχρόνως τη νεωτεριστική δραματουργία της γαλλικής *tragédie lyrique*, η οποία ακόμη και στις εκτενείς σολιστικές σκηνές (της γαλλικής *Υπερμνήστρας*)²⁵ προοικονομούσε τη δομή και τη δραματουργία της σολιστικής μουσικής μορφής του Luigi Cherubini (1760-1842) και του Gaspare Spontini (1774-1851).

Με τη γαλλική εκδοχή των *Δαναΐδων*, ο Salieri προσέγγισε το πνεύμα της μουσικοδραματουργικής μεταρρύθμισης του Gluck που αφορούσε ωστόσο το είδος της *tragédie lyrique*, εξελίσσοντάς τα ήδη διαμορφωμένα νεωτεριστικά ιδιώματα που είχε προηγουμένως υιοθετήσει στην *Armida* (1771) και αργότερα στο *dramma per musica Europa riconosciuta*²⁶ (*Η Ευρώπη αποκαλυφθείσα*, 1778), αναδεικνύοντας τη χορωδία σε πρωταγωνιστικό σύνολο και εστιάζοντας στην παράθεση μουσικοδραματουργικών ενοτήτων περιεκτικής αλληλουχίας. Ο Salieri συνέθεσε αυτό το δίπρακτο *dramma per musica* για τα εγκαίνια του νέου θεάτρου της Σκάλας του Μιλάνου στις 3 Αυγούστου 1778, το οποίο αντικατέστησε το κατεστραμμένο από πυρκαγιά στις 26 Φεβρουαρίου 1776 Teatro Regio Ducale. Το ποιητικό κείμενο ανέλαβε ο λιμπρετίστας Mattia Verazi,²⁷ ο οποίος προσπάθησε με τις νεωτεριστικές του ιδέες να ανανεώσει την *opera seria* και να την αποδεσμεύσει από τις συμβατικές δραματουργικές λύσεις. Ήδη από το 1778 και πριν από τη μεταγενέστερη δημιουργία των *Δαναΐδων*, ο Salieri πρότεινε καινοτόμους νεωτερισμούς, συνδυάζοντας στοιχεία της μεταρρυθμιστικής όπερας του Gluck με τα παραδοσιακά μέσα του *dramma per musica*.

²² Herbert Schneider, "Die tragédie lyrique zwischen Gluck und der Revolution", στο: Schneider & Wiesend (επιμ.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ό.π., σ. 206-207.

²³ John A. Rice, "Danaïdes, Les", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0901214> (07.03.2020).

²⁴ John A. Rice, "The Staging of Salieri's *Les Danaïdes* as Seen by a Cellist in the Orchestra", *Cambridge Opera Journal* 26/1, 2014, σ. 65-82.

²⁵ Η παρτιτούρα της όπερας *Οι Δαναΐδες* είναι διαθέσιμη στο: [https://imslp.org/wiki/Les_Dana%C3%AFdes_\(Salieri%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Les_Dana%C3%AFdes_(Salieri%2C_Antonio)).

²⁶ Το λιμπρέτο της όπερας *Europa riconosciuta (Η Ευρώπη αποκαλυφθείσα)* είναι διαθέσιμο στον σύνδεσμο: <https://archive.org/details/europariconosciu00sali>.

²⁷ Βλ. παρακάτω, την υποσημείωση αρ. 38.

Ειδικότερα, η όπερα *Europa riconosciuta* αρχίζει με μία σκηνή θύελλας (“*Tempesta di mare*”). Η ορχηστρική Εισαγωγή λειτουργεί ως θεματικό-μοτιβικό προοίμιο της όπερας και συνδέεται θεματικά με το μοτιβικό υλικό των επιμέρους μερών. Ωστόσο, ο νεωτερισμός του έργου, όπου αποτυπώθηκε και η νέα δραματουργία του ύστερου 18ου αιώνα, εντοπίζεται στον τρόπο συμμετοχής του λιμπρετίστα Verazi, ο οποίος θέλησε να οργανώσει τη δομή του λιμπρέτου προσθέτοντας στο τέλος των μεμονωμένων σκηνών υποσημειώσεις με οδηγίες για την ενορχήστρωση και την ηχητική αναπαράσταση της θύελλας. Προφανώς, υπογράμμισε επίσης την ανάγκη θεματικής σύνδεσης της Εισαγωγής με την ακόλουθη καβατίνα του Αστερίωνος, στην οποία κατέγραψε υποδειγματικά, στο τέλος του κάθε στίχου, οδηγίες για τη μουσική απεικόνιση των λέξεων και των στίχων της:

Υποσημείωση 1ης σκηνής (1): «S’ apre la scena mentre incomincia la sinfonia, ch’ è un’ imitazione dell’ orrenda procella, e che si va rallentando a proporzione, che questa si scema, e che ritorna la calma. È questa annunciata dal dolce suono d’ un oboè, che prende il luogo dell’ andante dell’ apertura, e che serve d’ accompagnamento alla cavatina d’ Asterio».²⁸

Επιπλέον, σύμφωνα με τις οδηγίες του Verazi, «ο γλυκός ήχος του όμποε» έπρεπε να συνοδεύει με ηχοχρωματικούς συμβολισμούς τη δυναμική του συνοδευτικού ρετσιτατίβου στην καβατίνα του Αστερίωνος:

Υποσημείωση 1ης σκηνής (2): «Con suspensioni, ed interrompimenti a guisa di recitativo istrumentato»,

ενώ συγχρόνως έπρεπε επίσης να συνοδεύει και να εκφράζει ηχητικά τον θρήνο του παιδιού και της Ευρώπης, “Figlio... Ah voi piangete!”:

Υποσημείωση 1ης σκηνής (3): «Mentre dal fanciullo, e da Europa si fa mostra di piangere, l’ oboè, facendosi flebilmente sentir a solo, esprime i loro mesti lamenti».²⁹

Στη συνέχεια της καβατίνας, οι σαφείς οδηγίες στο λιμπρέτο αφορούν επιπλέον επαναλήψεις του θρηνητικού μοτίβου του όμποε και την σολιστική του συμμετοχή στη μελωδική σχεδίαση της καβατίνας του Αστερίωνος.

Οι παρεμβάσεις του Verazi στη μουσικοδραματουργική διάρθρωση της *Αποκαλυφθείσας Ευρώπης* εν είδει σκηνικών οδηγιών αποτελούν μια ξεχωριστή, αν και πιο σπάνια, περίπτωση στη λιμπρετολογία του ύστερου 18ου αιώνα, καθώς ο ποιητής επιχειρεί να συνδέσει εμφαντικά τις λέξεις και τον στίχο με το ηχώχρωμα των οργάνων, στοχεύοντας σε μια μουσική νοηματοδότηση των συναισθημάτων μέσω της οργανικής συνοδείας.³⁰

Εκτός από τις δεξιοτεχνικές άριες (*aria di bravura*), η νεωτεριστική μουσική δραματουργία του έργου υιοθέτησε επίσης σύντομα *ariosi*, *ensembles*, χορωδιακά μέρη και ενότητες με συνοδευτικά ρετσιτατίβα (*accompagnato*), τις οποίες ο Salieri ενεργοποίησε προκειμένου να αντισταθμίσει την τυπολογία της αριθμημένης όπερας με διευρυμένες μουσικοδραματικές ενότητες. Ανταποκρινόμενος στην τάση της εποχής που επιχειρούσε συγχωνεύσεις ειδολογικών γνωρισμάτων (“*genre mixte*”) και παρά το γεγονός ότι το συγκεκριμένο ιταλικό δράμα προοριζόταν για την Όπερα του Μιλάνου, ο Salieri ενσωμάτωσε εκτενείς σκηνές μπαλέτου, όπως η σκηνή με τον τίτλο “*Pafio e Mirra ossia I prigionieri di Cipro*”³¹ μετά την πρώτη πράξη και η δεύτερη σκηνή μπαλέτου που φέρει τον τίτλο “*Apollo placato ossia La riapparizione del sole dopo la caduta di Fetonte*” μετά τη δεύτερη πράξη, η μουσική της οποίας δεν έχει διασωθεί.

²⁸ Βλ. το λιμπρέτο της όπερας *Europa riconosciuta*, ό.π.

²⁹ Βλ. το Παράδειγμα 2 στο Παράρτημα.

³⁰ Callela, “Die opera seria im späten 18. Jahrhundert”, ό.π., σ. 47-48.

³¹ *Pafio e Mirra ossia I prigionieri di Cipro*, balletto intermezzo per la prima rappresentazione della *Europa riconosciuta* σε πέντε μέρη.

Όπως μαρτυρούν οι μελέτες³² και οι κριτικές προσεγγίσεις γύρω από την όπερα του ύστερου 18ου αιώνα, η αντιπαράθεση ανάμεσα στην ιταλική *opera seria* και την γαλλική *tragédie lyrique* ήταν κοινός τόπος για τους θεωρητικούς και τους δημιουργούς της όπερας καθ' όλο τον 18ο αιώνα, καθώς ορισμένοι «ρεφορμιστές», θεωρητικοί και λιμπρετίστες, αξίωναν μια ανανέωση της ιταλικής όπερας κατά τα πρότυπα της γαλλικής δραματουργίας, δίχως ωστόσο να προτάσσουν ιδιαίτερες απαιτήσεις για τη μουσική υφή του έργου, αλλά καταθέτοντας περισσότερο προτάσεις για τη θεματολογία, τη μυθολογία και την προβολή του θαυμαστού, του στοιχείου του “*meraviglioso*”, τη λογοτεχνική μορφή ή τον συνολικό σκηνικό σχεδιασμό και τη χρήση της χορωδίας και του μπαλέτου.

Στο πλαίσιο μιας ιστοριογραφικής προσέγγισης και κριτικής επανεκτίμησης της μουσικής δραματουργίας και της λιμπρετολογίας του 18ου αιώνα, αξίζει να επισημανθεί ότι τόσο σε θεωρητικό όσο και σε συνθετικό επίπεδο επιχειρήθηκαν επιμέρους εγχειρήματα ανανέωσης του ίδιου του είδους της ιταλικής σοβαρής όπερας. Πέρα λοιπόν από τη μεταρρύθμιση της όπερας του Gluck, την οποία η σύγχρονη μουσικολογική έρευνα αμφισβητεί εν μέρει, κυρίως ως προς την ευρύτητα της εφαρμογής της και τις επιρροές που άσκησε στην ειδολογική και δομική ανέλιξη της όπερας του 18ου αιώνα,³³ οι νεωτεριστικές τάσεις της *opera seria* ήταν καταφανείς κυρίως κατά το διάστημα 1760-1780 μέσα από τα μεμονωμένα εγχειρήματα των εκπροσώπων της *opera seria* που δρούσαν στις διάφορες σκηνές όπερας της Ευρώπης.

Εστιάζοντας στις αμφισβητούμενες προϋποθέσεις, πάνω στις οποίες στηρίχτηκε η παραδοσιακή ερμηνεία της «μεταρρυθμιστικής όπερας του Gluck», μπορεί να διαπιστώσει κανείς μονόπλευρες απόψεις: ότι, δηλαδή, το *dramma per musica* του Metastasio είχε περιέλθει σε μια περίοδο παρακμής, ότι κατά την κριτική αποτίμηση της μεταρρύθμισης δεν είχαν ληφθεί υπόψη οι ουσιαστικές διαφορές των επιμέρους ειδών όπερας (όπως *dramma per musica*, *festa teatrale*, *azione teatrale*, *azione drammatica*, *serenata*),³⁴ ότι στις κριτικές προσεγγίσεις είχαν αγνοηθεί οι εθνικές οπερικές παραδόσεις της Ιταλίας και της Γαλλίας, και επιπλέον ότι ειδικά για τον 18ο αιώνα είχε υπερεκτιμηθεί ο ρόλος και η συμμετοχή του συνθέτη στις διεργασίες γένεσης του μουσικοδραματικού έργου.

Ως προς την τελευταία διαπίστωση, πιο σύγχρονες μελέτες απέδωσαν σημασία στο γεγονός ότι οι μεταρρυθμιστικές-νεωτεριστικές τάσεις εντοπιζόνταν κυρίως εκτός Ιταλίας και ιδιαίτερα σε σκηνές όπερας που στηρίζονταν από λόγιους, ποιητές, λογοτέχνες ή λιμπρετίστες όπως ο Marco Coltellini και ο Ranieri de' Calzabigi, οι οποίοι είχαν ωστόσο την εύνοια και τη συμπαράσταση του περιβάλλοντος της αυλικής όπερας, ενώ στα δημόσια θέατρα των μεγάλων ιταλικών πόλεων συνεχίζονταν οι παραδόσεις που υιοθετούσαν οι διάφοροι ιμπρεσάριοι-διευθυντές. Ως εκ τούτου, οι ιταλοί συνθέτες ανταποκρίνονταν συνήθως στις παραγγελίες των διευθυντών μιας όπερας και μελοποιούσαν με δεδομένες οδηγίες και καθιερωμένα δραματικά πρότυπα, δίχως να έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν τους νεωτεριστικούς τους προβληματισμούς.

Υπό ειδικές κοινωνικές και θεσμικές προϋποθέσεις και συνθήκες, συνθέτες τόσο διαφορετικοί μεταξύ τους, όπως οι Jommelli, Traetta, Gluck, Piccinni, Johann Christian Bach και Mozart δημιούργησαν έργα για τις διάφορες σκηνές όπερας, συμμετέχοντας ανάλογα με το κοινωνικό περιβάλλον, τον χώρο και τον φορέα στήριξης σε παραδοσιακές ή νεωτεριστικές διεργασίες οπερικής δημιουργίας.³⁵ Ο σύγχρονος του Gluck, Niccolò Jommelli

³² Πρβλ. περαιτέρω Schneider, “Die tragédie lyrique zwischen Gluck und der Revolution”, ό.π., σ. 202-218.

³³ Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven 1979, σ. 308-309.

³⁴ Strohm, ό.π., σ. 314-315.

³⁵ Jacobshagen, ό.π., σ. 74.

(1714-1774), το 1753 και ενώ βρισκόταν στην κορύφωση της σταδιοδρομίας του, δέχτηκε την πρόσκληση του δούκα Καρόλου Ευγένιου της Βυρτεμβέργης να αναλάβει τη διεύθυνση του νέου θεάτρου της Στουτγκάρδης που είχε εγκαινιαστεί το 1750. Ο φιλότεχνος δούκας ήταν ένθερμος υποστηρικτής της γαλλικής όπερας και από τις επισκέψεις του στο Παρίσι και στις Βερσαλλίες είχε εντυπωσιαστεί κυρίως από τα ensembles, τα χορωδιακά, τα μπαλέτα και τους σκηνικούς μηχανισμούς της γαλλικής όπερας.

Από τον Ιανουάριο του 1754, ο Jommelli ως αποκλειστικός αρχιμουσικός του θεάτρου της αυλής της Στουτγκάρδης είχε πλέον στη διάθεσή του όλο το καλλιτεχνικό δυναμικό του θεάτρου και υπό την επίβλεψή του τους σολίστες, τη χορωδία, το μπαλέτο, τους σκηνογράφους και τεχνικούς, δίχως να υπάρχει κανένας οικονομικός περιορισμός που θα επηρέαζαν το επίπεδο και την πρωτοτυπία της οπερικής του παραγωγής. Όπως μαρτυρούν και οι ειδικές ιστοριογραφικές πηγές, ο Jommelli είχε στη διάθεσή του τους καλύτερους μουσικούς και τραγουδιστές και τρεις φημισμένους γάλλους χορευτές και χορογράφους (τους Francois Sauveterre, Jean-Georges Noverre και Louis-Aimé d'Auvinny ή Dauvinny). Η πρόθεσή του να αναδείξει τις δυνατότητες του ορχηστρικού ηχοχρώματος της εποχής τον ώθησε να αυξήσει τα όργανα της ορχήστρας από 24 σε 47, ενώ έως το 1767 είχε εμπλουτίσει όλες τις οργανικές ομάδες. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Jommelli μπόρεσε να υλοποιήσει την περίφημη εκφραστικότητα του recitativo obbligato της ορχήστρας του, που κατά τον Schubart³⁶ συνέπαιρνε το κοινό της εποχής, και να διευρύνει τη μοτιβική σκιαγράφηση των χαρακτήρων του, καθώς η ορχήστρα αναδύθηκε από τον συνοδευτικό της ρόλο και απέκτησε ισότιμη μεταχείριση με τις φωνές.³⁷

Ανταποκρινόμενος στις προτιμήσεις του δούκα της Βυρτεμβέργης, ο Jommelli εγκατέλειψε την παράδοση των ρετσιτατίβων και συγκεκριμένων τύπων της ιταλικής άριας, επέλεξε ως επί το πλείστον μυθολογικά θέματα αντί για ιστορικά, ενώ η ίδια η δομή του λιμπρέτου επέτρεπε τη μουσικοδραματουργική διάρθρωση του έργου σε έναν ελεύθερο σκηνικό συνδυασμό από άριες, ensemble, ρετσιτατίβα με συνοδεία ορχήστρας (accompagnato), χορωδιακά και ορχηστρική μουσική, που ενοποιούνταν σε εκτενείς μουσικοδραματικές ενότητες και κατέληγαν σε εντυπωσιακές, μεγαλοπρεπείς σκηνές κατά τα γαλλικά πρότυπα.

Το 1768 ο Jommelli συνεργάστηκε με τον λιμπρετίστα Mattia Verazi³⁸ για τις όπερες *Vologeso (Ο Βολογέσης Δ' της Παρθίας)* και *Fetonte (Φαέθων)*³⁹ σε αυτές τις δύο

³⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Gesammelte Schriften und Schicksale*, Bd. 1, J. Scheible, Stuttgart 1839, σ. 83.

³⁷ Πρβλ. περαιτέρω: Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, M. Niemeyer, Halle 1908, και Marita P. McClymonds, Paul Cauthen, Wolfgang Hochstein & Mauricio Dottori, "Jommelli [Jomelli], Niccolò", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14437> (11.11.2019).

³⁸ Ο ιταλός λιμπρετίστας Mattia Verazi (1730-1794) δραστηριοποιήθηκε αρχικά στην αυλή του Καρόλου-Θεόδωρου στο Μάνχαϊμ κατά το διάστημα 1756-1778, ενώ αργότερα εργάστηκε στο Μιλάνο και στο Μόναχο, όπου πέθανε το 1794. Ηγήθηκε μιας ομάδας λιμπρετιστών που θέλησαν να αναμορφώσουν τις συμβάσεις της opera seria μετά το 1750 περίπου. Ήταν μακροχρόνιος συνεργάτης του συνθέτη Niccolò Jommelli και είχε επίσης συνεργαστεί με τον Johann Christian Bach, τον Ignaz Holzbauer και τον Tommaso Traetta. Εκτός από το λιμπρέτο του *Φαέθωντος*, έγραψε επίσης τα λιμπρέτα για τις όπερες του Jommelli *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Cajo Fabrizio*, *Enea nel Lazio*, *Penelope*, *Vologeso* κ.ά., αλλά και για όπερες άλλων συνθετών, όπως τις *Europa riconosciuta (Η Ευρώπη αποκαλυφθείσα)* του Salieri, *Calliroe (Καλλιρόη)* του Sacchini και *Temistocle (Θεμιστοκλής)* του J. Chr. Bach. Πρβλ. Marita P. McClymonds, "Verazi, Mattia", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49481> (11.11.2019).

³⁹ Η παρτιτούρα της όπερας *Φαέθων* είναι διαθέσιμη στο: [https://imslp.org/wiki/Fetonte_\(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/Fetonte_(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2)).

τελευταίες του όπερες για τη σκηνή της Στουτγκάρδης, ο συνθέτης υιοθέτησε καταφανώς την αισθητική και τη δραματουργία της γαλλικής όπερας, εγκαταλείποντας σχεδόν τη μορφή της άριας *da capo*, την οποία αντικατέστησε με διμερείς ή τριμερείς σολιστικές μορφές, με ενότητες ρευστής μουσικής απαγγελίας και σύνθετες σκηνές *ensembles* που κατέληγαν στο εντυπωσιακό *finale* της καταστροφής, για το οποίο ο Verazi κατέγραψε λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες με την περιγραφή του τοπίου και της εμφάνισης του άρματος του Ήλιου, την απώλεια του ελέγχου του άρματος από τον Φαέθοντα, το καταστροφικό πλησίασμα του ήλιου στη γη και την παρέμβαση του Δία με τον σωτήριο κεραυνό που έριξε το άρμα στον Ηριδανό ποταμό⁴⁰ (βλ. το Παράδειγμα 3 στο Παράρτημα). Η τελευταία μουσικοδραματουργική ενότητα της δεύτερης πράξης αποτελείται από δύο σύνθετες σκηνές με *ensembles* δράσης που αρχίζουν με μία άρια και διευρύνονται αντίστοιχα μέσα από μια ακολουθία κουαρτέτου, τερτσέτου και ντουέτου. Το *finale* της όπερας ανήκει στις πιο εντυπωσιακές σκηνές της συνολικής δημιουργίας του Jommelli⁴¹ (που περιλαμβάνει 60 όπερες): η όπερα κλείνει με ένα *ensemble*, τερτσέτο δράσης, που συγχωνεύει όλα τα νεωτεριστικά υφολογικά γνωρίσματα – *recitativo obbligato*, *arioso*, *ensemble* χορωδιακό – και φτάνει στη δραματική κορύφωση μέσα από το ενισχυμένο ορχηστρικό ηχόχρωμα, το οποίο επιστρατεύεται για τη μουσική απεικόνιση της καταστροφής.

Συνοψίζοντας, αξίζει να επισημανθεί ότι το ποιητικό περιεχόμενο και η υφή του είδους της *opera seria* απασχόλησαν επί μακρόν τους λιμπρετίστες, ποιητές, συνθέτες και θεωρητικούς, ειδικά κατά τον ύστερο 18ο αιώνα, όπως τεκμηριώνεται στα διάφορα εγχειρίδια μέσα από τις συχνές αναδρομές στο κλασικό ιδεώδες, τις συγκρίσεις με την αρχαία ελληνική τραγωδία, αλλά και μέσα από τις απαιτήσεις για την ανανέωση της θεματολογίας και για την ουσιαστική και ισότιμη διασύνδεση ποιητικής δομής, συνθετικής υφής και σκηνικής παρουσίασης. Παρά τις αντιπαραβολές ή συγκρίσεις με τη γαλλική λυρική τραγωδία (*tragédie lyrique*), το στοιχείο της νεωτεριστικής δραματουργίας στην *opera seria* του ύστερου 18ου αιώνα ήταν πάντοτε εναργές, όταν το επέτρεπαν οι θεσμικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες.

⁴⁰ Βλ. Jacobshagen, ό.π., σ. 79, καθώς και το λιμπρέτο της όπερας *Φαέθων* του Mattia Verazi στο: <http://www.librettidopera.it/zpdf/fetonte.pdf>.

⁴¹ Marita P. McClymonds, "The Evolution of Jommelli's Operatic Style", *Journal of the American Musicological Society* 33/2, 1980, σ. 326-355.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

261

Le Palais écrasé par la foudre, et dévoré par les flâmes, s'abîme et disparaît. La Décoration change et représente les Enfers. On voit le Tartare roulant des flots de sang sur ses bords, et au milieu du Théâtre, Danaüs paraît enchaîné sur un rocher; ses entrailles sanglantes sont dévorées par un vautour, et sa tête est frappée de la foudre à coups redoublés. Les Danaïdes sont les unes enchaînées par groupes, tourmentées par les Demons, et dévorées par des serpents; les autres poursuivies par des furies, remplissent le Théâtre de leurs mouvements, et de leurs cris; une plus de feu tombe perpétuellement.

Παράδειγμα 1: Παρτιτούρα της όπερας *Οι Δαναΐδες* του Antonio Salieri.
Περιγραφή της τελικής σκηνής⁴²

⁴² Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Les_Dana%C3%AFdes\(Salieri%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Les_Dana%C3%AFdes(Salieri%2C_Antonio)).



Παράδειγμα 2: Πρωτότυπη έκδοση του λιμπρέτου της όπερας *Europa riconosciuta*. Πρώτη πράξη, σκηνή 1, με τις υποσημειώσεις του λιμπρετίστα Mattia Verazi εν είδει σκηνικών οδηγιών που αφορούν σαφώς τη μουσικοδραματουργική διάρθρωση του έργου και εδώ, συγκεκριμένα, της εισαγωγικής σκηνής⁴³

⁴³ Πηγή: <https://archive.org/details/europariconosciu00sali>.

Flauti come stà.

cor - ra em - pia ter - ra, sog - gior no i - nu - ma - no d'o - dio, d'i - ra, d'in - sa - no fu -
 Lan - de! Fluch - be - la - den verscheucht es die Menschen, dient nur höl - li - schen La - stern zum

cor - ra em - pia ter - ra, sog - gior no i - nu - ma - no d'o - dio, d'i - ra, d'in - sa - no fu -
 Lan - de! Fluch - be - la - den verscheucht es die Menschen, dient nur höl - li - schen La - stern zum

ror, d'o - dio, d'i - ra, d'in - sa - no fu - ror!
 Sitz, dient nur höl - li - schen La - stern zum Sitz!

ror, d'o - dio, d'i - ra, d'in - sa - no fu - ror!
 Sitz, dient nur höl - li - schen La - stern zum Sitz!

(Con molto strepito, e fuggendo tutti confusamente chi da una parte, e chi dall'altra; mentre affatto estinte le fiamme, fosche, tenebrose nuvole, imitanti gli oscuri globi del fumo, ed i condensati caliginosi vapori delle terrestri esalazioni; parte sortendo dal mare, e parte dall'alto scendendo, spargonsi orribilmente d'intorno, e cangiano interamente il prospetto di tutta la scena.)

Fine del Drama.
 (Alle diejenigen, so sich auf der Schaubühne befinden, verlassen dieselbe mit großem Getöse, und fliehen eilends auf beiden Seiten davon. Indessen erlöschen die Flammen und ein dichter Rauch, welcher theils von der Erde und vom Meere aufz, theils vom Himmel herabsteigt und sich überall ausbreitet, verändert die ganze Aussicht der Schaubühne.)

Ende des Singspiels.

D. d. T. xxxii. xxxiii.

Παράδειγμα 3: Παρτιτούρα της όπερας *Φαέθων (Fetonte)* του Niccolò Jommelli.
 Τελική σκηνή⁴⁴

⁴⁴ Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Fetonte_\(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/Fetonte_(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2)).

Ο μύθος της Αριάδνης στις όπερες του Johann Georg Conradi και του Johann Sigismund Kusser. Προσεγγίζοντας τους πρώιμους νεωτερισμούς της γερμανικής όπερας

Βασιλική Κωνσταντίνου

Εισαγωγή

Από τις αρχές του 17ου αιώνα μέχρι και σήμερα, η θεματολογία της όπερας στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στην αρχαία ελληνική μυθολογία. Ο μύθος της Αριάδνης¹ ενέπνευσε πολλούς συνθέτες, από τον Claudio Monteverdi (1608)² μέχρι τον Richard Strauss (1911-1912).³ Η παρούσα μελέτη ερευνά τα μουσικοδραματουργικά γνωρίσματα του χαρακτήρα της Αριάδνης, έτσι όπως συστήνεται μέσα από δύο γερμανικές όπερες του 17ου αιώνα. Η πρώτη, με τίτλο *Die schöne und getreue Ariadne* (*Η όμορφη και πιστή Αριάδνη*), του Johann Georg Conradi⁴ (θαν. 1699) σε λιμπρέτο του Christian Heinrich Postel (1658-1705), παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1691 στο Αμβούργο και η δεύτερη, με τίτλο *Ariadne* (*Αριάδνη*), του Johann Sigismund Kusser⁵ (βαπτ. 1660-1727) σε λιμπρέτο του Friedrich Christian Bressand (περ. 1670-1699), το 1692 στο Braunschweig. Η όπερα του J. G. Conradi – χειρόγραφο της οποίας βρίσκεται στην Ουάσινγκτον, στη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, και μόλις το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα αποδόθηκε στον Conradi⁶ – είναι σε τρεις πράξεις και σώζεται ολόκληρη. Στοιχεία για την πεντάπρακτη *Αριάδνη* του J. S. Kusser αντλούνται από την συλλογή με άριες της όπερας, που έχουν διασωθεί στην έκδοση με τίτλο *Heliconische Musen-Lust, bestehend in einigen Arien aus der Opera Ariadne* (Στουτγκάρδη 1700).

Έχοντας ως αφετηρία το λιμπρέτο – την τυπωμένη ή χειρόγραφη μορφή του κειμένου μιας όπερας ή άλλου μουσικού έργου – στην παρούσα μελέτη εξετάζεται ο τρόπος επεξεργασίας του ποιητικού κειμένου από τους Postel και Bressand. Επιπλέον, η μελέτη επιχειρεί τη μορφολογική και δραματουργική προσέγγιση των προαναφερθέντων έργων,

¹ Σύμφωνα με τον μύθο, όταν ο Θησέας έφτασε στην Κρήτη για να προσφερθεί ως θύμα στον Μινώταυρο, συνάντησε την Αριάδνη, η οποία τον βοήθησε με τον περίφημο *μίτο* να βρει την έξοδο από τον λαβύρινθο. Φεύγοντας μαζί για την Αθήνα, συνάντησαν θαλασσοταραχή και κατέπλευσαν στο νησί της Νάξου. Εκεί, ο θεός Διόνυσος είπε στον Θησέα ότι έπρεπε να φύγει μόνος για την Αθήνα και πως η Αριάδνη θα έμενε στην Νάξο και θα γινόταν γυναίκα του. Ο Θησέας, φοβούμενος τις συνέπειες που θα είχε η ανυπακοή του στον θεό Διόνυσο, έφυγε και η Αριάδνη, θυμωμένη και προδομένη, έμεινε με τον Διόνυσο, ο οποίος της χάρισε ένα χρυσό στεφάνι. Υπάρχουν διάφορες εκδοχές για το τέλος του μύθου.

² *L' Arianna*, dramma per musica· λιμπρέτο: Ottavio Rinuccini (1562-1621)· πρεμιέρα: Μάντοβα, 28 Μαΐου 1608.

³ *Ariadne auf Naxos*, opera· λιμπρέτο: Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)· πρεμιέρα: Hoftheater Stuttgart, 25 Οκτωβρίου 1912.

⁴ Βλ. George J. Buelow, “Conradi, Johann Georg”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006302> (πρόσβαση: 30.05.2020).

⁵ Βλ. George J. Buelow & Samantha Owens, “Kusser, Johann Sigismund”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015709> (πρόσβαση: 30.05.2020).

⁶ George J. Buelow, “Die schöne und getreue Ariadne (Hamburg 1691): A Lost Opera by J. G. Conradi Rediscovered”, *Acta Musicologica* 44/1, 1972, σ. 108-121.

τα οποία αφενός ακολουθούν την αρχαιοελληνική θεματολογική παράδοση και αφετέρου υιοθετούν ορισμένα νεωτεριστικά στοιχεία για τα δραματουργικά δεδομένα της γερμανικής όπερας, ειδικά σε αυτήν την πρώιμη περίοδο της ιστορίας της.

Η προσέγγιση στην ανάλυση των έργων γίνεται λαμβάνοντας υπ' όψιν τρεις παραμέτρους:

- Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.
- Τη διάρθρωση του ποιητικού κειμένου.
- Τη μουσική δραματουργία.

Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Στη Γερμανία, οι πρώτες γερμανικές όπερες διαμορφώνονται κάτω από ιδιαίτερες συνθήκες: μέσα σε ένα περιβάλλον αποδυναμωμένο από τον Τριακονταετή Πόλεμο (1618-1648) και ευάλωτο σε οποιαδήποτε εξωτερική επιρροή, αλλά και την Ιταλία να κυριαρχεί στο είδος αυτό. Το Αμβούργο και το Braunschweig, όπου πρωτοπαρουσιάστηκαν τα υπό εξέταση έργα, αποτελούσαν σημαντικά κέντρα καλλιέργειας της όπερας του 17ου αιώνα. Οι συνθέτες J. G. Conradi και J. S. Kusser, καθώς και οι λιμπρετίστες Chr. H. Postel και Fr. Chr. Bressand συνδέθηκαν στενά με τις πόλεις αυτές.

Ένας «ξένος» πολιτισμός είναι το δομικό στοιχείο στις όπερες αυτές. Αρχικά, μέσα από το λιμπρέτο αλλά και μέσα από όλα τα δραματουργικά στοιχεία του έργου, περιγράφεται ένας «ξένος» χώρος (το περιβάλλον της Κρήτης στην αρχαία Ελλάδα), με τον οποίο ο θεατής του 17ου αιώνα έρχεται σε επαφή μέσα από το κείμενο· εισάγεται στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, τις αντιλήψεις και τις αξίες του. Η γερμανική κοινωνία του 17ου αιώνα συναντά κατά μία έννοια τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, παρά το γεγονός ότι η εικόνα του Ευρωπαίου εκείνη την περίοδο για την αρχαία Ελλάδα ήταν ελλιπής.

Στη Γερμανία, η Όπερα του Αμβούργου ξεχωρίζει. Καινοτομεί – για τα γερμανικά δεδομένα – έχοντας τη μεγαλύτερη σκηνή ανάμεσα στις οπερικές σκηνές της βόρειας Γερμανίας και αξιοσημείωτους μετακινούμενους σκηνικούς μηχανισμούς.⁷ Πολλοί γερμανοί συνθέτες (όπως οι Johann Theile, Nikolaus Adam Strungk, Johann Wolfgang Franck, Johann Georg Conradi και Johann Sigismund Kusser) συνεργάζονται με το θέατρο αυτό και αναπτύσσουν εκεί το οπερικό τους στυλ. Ο Reinhard Keiser συμβάλλει στους πρώιμους νεωτερισμούς της γερμανικής όπερας, με την οργανική συνοδεία να προβάλλει τη φωνή. Είναι σημαντικό να λάβουμε υπ' όψιν μας κατά τη μελέτη των έργων αυτής της περιόδου και τη γλώσσα. Μεγάλο μέρος των έργων αποδίδεται στα γερμανικά και όχι στα ιταλικά ή τα γαλλικά, χωρίς έτσι να εγκλωβίζεται το κείμενο στους περιορισμούς και το ύφος που προκύπτει από τη μετάφραση των λιμπρέτων. Έτσι, το κοινό εξοικειώνεται σταδιακά με τη γερμανική γλώσσα στις όπερες.

Το κείμενο – Λιμπρετολογία

Οι τάσεις και οι νεωτερισμοί στην ποίηση κατά τον 17ο αιώνα⁸ δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο το οπερικό λιμπρέτο, με το οποίο έρχεται σε επαφή και το κοινό των γερμανικών πόλεων. Για παράδειγμα, ο ιταλός ποιητής Giambattista Marino⁹ (1569-1625), το έργο του οποίου χαρακτηρίζεται από την έντονη περιγραφή εικόνων μέσα από το ποιητικό κείμενο, απέκτησε ακολούθους, παρά το γεγονός ότι στο τέλος του 17ου αιώνα δέχθηκε έντονη κριτική.

⁷ George J. Buelow, "Opera in Hamburg 300 Years Ago", *The Musical Times* 119/1619, 1978, σ. 26-28.

⁸ Βλ. επίσης: Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636-1637)· Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (Roma 1650).

⁹ Βλ. Tim Carter, "Marino, Giambattista", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041016> (πρόσβαση: 31.10.2019).

Ο ρόλος του λιμπρέτου είναι σημαντικός, καθώς αυτό ορίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η μουσική και βάσει των σκηνικών οδηγιών διαμορφώνονται τα σκηνικά. Ουσιαστικά, μέσα από τα κείμενα των Postel και Bressand σκιαγραφείται ο χαρακτήρας των προσώπων στο δράμα. Το ποιητικό κείμενο είναι το μέσο εκείνο, το οποίο δημιουργεί αλλά και καθοδηγεί τα συναισθήματα. Ο μύθος της Αριάδνης αποτελεί το υλικό και η εγκατάλειψή της από τον Θησέα αποτελεί το θέμα.¹⁰ Το 2001, σε λήμμα τους με τίτλο “Rhetoric and Music”,¹¹ οι Wilson Blake, George Buelow και Peter A. Hoyt αναφέρουν τη ρητορική ως βάση για την κατανόηση εννοιών που αφορούν την αισθητική.

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να λάβει υπ’ όψιν πρόσφατες μελέτες και προτάσεις για την προσέγγιση του ποιητικού κειμένου, όπως αυτή του Alexander Rudolph το 2015. Σύμφωνα με τον Rudolph, η μελέτη του λιμπρέτου είναι ακόμη ακαθόριστη, θολή και ανεξερεύνητη, και ο τρόπος της προσέγγισής του δημιουργεί μεθοδολογικά ερωτήματα. Στο κεφάλαιο για τις προοπτικές της ανάλυσης,¹² διαχωρίζει το λιμπρέτο μέσα στην παρτιτούρα από το λιμπρέτο ως εκτυπωμένο κείμενο μόνο. Θεωρεί ότι το λιμπρέτο μέσα σε μια παρτιτούρα πρέπει να προσεγγίζεται και σε σχέση με τη θεατρολογία ή τη μουσικολογία, ενώ αντίθετα προτείνει τη λογοτεχνική προσέγγισή του όταν πρόκειται μόνο για την έκδοση του κειμένου χωρίς την παρτιτούρα. Επιπλέον, πέρα από τις έως τώρα μεμονωμένες προσεγγίσεις (θεατρολογική, μουσικολογική, φιλολογική), ο Rudolph προτείνει τη χρήση του όρου “librettowissenschaftliche Studie” έτσι ώστε να μπορούν να συνενωθούν και ταυτόχρονα να μελετηθούν αντικειμενικά οι επιμέρους προσεγγίσεις: “Librettologie” («Λιμπρετολογία»), “Librettoforschung” («Έρευνα περί του Λιμπρέτου») και “Opernwissenschaft” («Επιστήμη της Όπερας»): οι δύο πρώτες προσεγγίζουν το λιμπρέτο καθαρά κειμενικά / λογοτεχνικά υπό μία πιο στενή έννοια, ενώ η τρίτη το προσεγγίζει μέσα στο συνολικό έργο της όπερας.¹³

Στα παραδείγματα που ακολουθούν, επιχειρείται αρχικά μια προσέγγιση καθαρά μέσα από το κείμενο. Ωστόσο, μέσα από το γεγονός αυτό προκύπτει το ερώτημα: είναι το κείμενο τόσο δυνατό, ώστε να μας μεταφέρει στην ψυχosύνθεση των χαρακτήρων; Έχει άλλωστε προηγηθεί της όπερας, ως μία ολοκληρωμένη ποιητική δημιουργία. Σε ορισμένα σημεία στην *Αριάδνη* του Conrad, το κείμενο είναι τόσο δυνατό από μόνο του που αποδίδει – ενώ ταυτόχρονα μεταφέρει στο έπακρο – την συναισθηματική κατάσταση της Αριάδνης, εν προκειμένω. Χαρακτηριστική είναι η χρήση μεταφορών, οι οποίες χρησιμοποιούνται από τον λιμπρετίστα για να μεταβιβάσει / μεταφέρει έντονα το μήνυμα, την εικόνα ή την ψυχική κατάσταση, κάτι το οποίο επιτυγχάνεται ακριβώς επειδή οι μεταφορές εμπεριέχονται στο ανθρώπινο σύστημα αντίληψης.¹⁴

“Grimmes Glück!” είναι τα πρώτα λόγια που ακούει ο θεατής. Γίνεται επιλογή των συγκεκριμένων έντονων λέξεων, οι οποίες δημιουργούν στον θεατή μια ξεκάθαρη εικόνα για τα συναισθήματα της Αριάδνης. Μεταξύ τους είναι αντιθετικές: «άγρια» και «ευτυχία».

¹⁰ «Υλικό» (Stoff) είναι το πρωτογενές υλικό, το οποίο επεξεργάζεται ο δημιουργός. Το «θέμα» είναι ένας πιο αφηρημένος προβληματισμός, ο οποίος περιλαμβάνει τη βασική ιδέα του κειμένου. Βλ. Αναστασία Αντωνοπούλου, Κατερίνα Καρακάση & Εύη Πετροπούλου, *Συγκριτολογία*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015, σ. 66-67, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/4329/1/00_master_document_neo-KOY.pdf.

¹¹ Wilson Blake, George J. Buelow & Peter A. Hoyt, “Rhetoric and music”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166> (πρόσβαση: 18.05.2019).

¹² Alexander Rudolph, *Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, διδακτορική διατριβή, Universität Bayreuth, Bayreuth 2015, σ. 401, https://epub.uni-bayreuth.de/1901/1/DISS_Libretto.pdf (πρόσβαση: 27.06.2019).

¹³ Ό.π., σ. 429-431.

¹⁴ George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, London 2003, σ. 6.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι η μοναξιά της Αριάδνης ενισχύεται και από την οδηγία, σύμφωνα με την οποία αυτή πρέπει να βρίσκεται μόνη στη σκηνή. Ο θεατής αντικρίζει την εγκαταλελειμμένη και προδομένη Αριάδνη. Θα μπορούσαμε ίσως να υποθέσουμε ότι από την αρχή προετοιμάζεται έμμεσα ο θεατής για την εγκατάλειψη.

“Mein süßer Trost”: «Γλυκιά μου παρηγοριά» είναι ο χαρακτηρισμός ο οποίος συνοδεύει τον Θησέα. Είναι σημαντικό να γίνει κατανοητή η αγάπη προς τον Θησέα.

“Ihr Augen, die den Himmel zieren”: «Τα μάτια της, τα οποία τον ουρανό στολίζουν». Δεύτερη Πράξη, ο Θησέας μόλις έχει μπει στον λαβύρινθο.

“Mein Abgott!»: Προχωρώντας παρακάτω, λίγο πριν την εγκατάλειψή της από τον Θησέα στην Τρίτη Πράξη, η Αριάδνη τον αποκαλεί «είδωλο», «ίνδαλμα». Λίγο αργότερα θα συνειδητοποιήσει ότι ο Θησέας την εγκατέλειψε και το γεγονός ότι τον θεωρούσε «είδωλο» εξηγεί την έντονη αντίδρασή της.

Η εγκατάλειψη (Conradi)

Όταν η Αριάδνη ξυπνά και συνειδητοποιεί ότι ο Θησέας την εγκατέλειψε, τραγουδά χρησιμοποιώντας πολλούς και διαφορετικούς χαρακτηρισμούς για το πώς νιώθει. Ο Postel κατακλύζει το σημείο αυτό με επίθετα και επιφωνήματα, εξωτερικεύοντας την ψυχική κατάσταση και την εσωτερική ένταση της Αριάδνης με την επιλογή δυνατών μεταφορών και δυνατών επιθέτων:

O weh!	Αλίμονο! [Ουαί!]
Ihr Seuffzer kommt, Zermalmt durch Macht die bange Brust, und macht das Herze graus!	Ελάτε αναστεναγμοί, συνθλίψτε με δύναμη το φοβισμένο στήθος και εξοντώστε την καρδιά!
Ich bin verschmächet, verlassen und veracht.	Είμαι περιφρονημένη, εγκαταλελειμμένη και καταφρονημένη.

Lamento (Kusser)

Παρόμοιες λέξεις, οι οποίες συμβάλλουν στην δημιουργία έντασης και υπερτονισμού των συναισθημάτων, χρησιμοποιεί και ο Kusser στο αντίστοιχο σημείο του θρήνου: “Seufzer” («αναστεναγμός»), “beweinen” («θρηνώ»), “die Zähren fließen” («τα δάκρυα κυλούν»).

Η μουσική δραματουργία

Οι αλληλεπιδράσεις όλων των μουσικοδραματουργικών στοιχείων και οι τρόποι διασύνδεσής τους αποτελούν αντικείμενο σύγχρονων μεθοδολογιών που προσεγγίζουν την όπερα μέσα από διαφορετικές απόψεις και επικεντρώνονται στις σχέσεις ποίησης και σύνθεσης. Η θεωρία της Διαμεσικότητας¹⁵ είναι ο τρίτος δρόμος που αποπειράται την προσέγγιση των έργων. Η συνύπαρξη πολλών ειδών, τα οποία αφενός διατηρούν τα χαρακτηριστικά τους και αφετέρου αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, δημιουργεί ένα ενιαίο αποτέλεσμα ή μια νέα καλλιτεχνική τάση, όπως αναφέρει η Αντωνοπούλου σε άρθρο της το 2010.¹⁶ Η μουσική αποτελεί το στοιχείο εκείνο το οποίο υπογραμμίζει την έννοια των λέξεων και γενικότερα την ιδέα του κειμένου.

¹⁵ Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity”, στο: Chiel Kattenbelt, Sarah Bay-Cheng, Andy Lavender & Robin Nelson (επιμ.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, σ. 29-37.

¹⁶ Βλ. Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, *Συγκριτολογία*, ό.π., σ. 125.

Ο Dahlhaus εξηγεί ότι το θεατρικό νόημα μιας όπερας δεν μπορεί να μεταφερθεί στον θεατή μόνο μέσα από το κείμενο αλλά με την αλληλεπίδραση των επιμέρους ειδών. Μάλιστα, αναφέρει ότι το κείμενο πολλές φορές διαδραματίζει μικρό μόνο ρόλο. Η συνάντηση όλων των επιμέρους ειδών (μουσική, γλώσσα, σκηνή, κινητική) δίνει το δραματικό ή θεατρικό νόημα της όπερας.¹⁷ Η *Αριάδνη* του Conradi είναι η παλαιότερη σωζόμενη παρτιτούρα από τα έργα που παρουσιάστηκαν στην Όπερα του Αμβούργου. Ο George Buelow τονίζει τις επιρροές τόσο από τη Γαλλία όσο και από την Ιταλία. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι πρόκειται για μια υψηλής έκφρασης δημιουργία, με μια κοσμοπολίτικη μίξη βενετικού, γερμανικού και γαλλικού στυλ.¹⁸ Στην όπερα αυτή δεν αναφέρονται λεπτομερώς τα όργανα· σε ορισμένα μόνο σημεία διευκρινίζεται η χρήση όμποε ή φαγκότου.

Παρ' όλο που μουσικά οι επιρροές τόσο από την Ιταλία όσο και – κυρίως – από τη Γαλλία είναι ξεκάθαρες, όπως του Lully στην *ouverture* (γαλλική Εισαγωγή) και στις *άριες*, είναι σημαντική η αναφορά στα *ρετσιτατίβα* ως νεωτεριστικά στοιχεία και δείγματα ενός νέου μουσικού στυλ στην Όπερα του Αμβούργου. Το δραματικό στοιχείο και η απόδοση του συναισθηματικού φορτίου στα *ρετσιτατίβα* προβάλλουν την ποίηση του Postel.¹⁹ Επιπλέον, νεωτεριστικά στοιχεία συναντάμε και στην απόδοση σολιστικού ρόλου στο όμποε για πρώτη φορά στο θέατρο του Αμβούργου (στη Δεύτερη Πράξη της *Αριάδνης* του Conradi, Σκηνή 12, Ντουέτο Φαίδρας – Θησέα).²⁰

Ο θρήνος

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οι δύο συνθέτες διαχειρίζονται τον θρήνο, παρά το γεγονός ότι στην περίπτωση του Conradi τραγουδά η Αριάδνη, ενώ στην περίπτωση του Kusser το *lamento* είναι της Πασιφάης. Μελετώντας παράλληλα τον τρόπο προσέγγισης των δύο συνθετών, διακρίνουμε και το πόσο σημαντική είναι η αλληλεπίδραση των επιμέρους στοιχείων μιας όπερας. Σε ένα σημείο όπου ο θρήνος είναι το κοινό στοιχείο, η μελωδική γραμμή, η επιλογή της τονικότητας και η οργανική συνοδεία είναι τα στοιχεία εκείνα που προκαλούν διαφορετικά συναισθήματα στον θεατή (*Affektenlehre*)²¹ για το πώς νιώθουν η Αριάδνη στην όπερα του Conradi και η Πασιφάη στην όπερα του Kusser, παρά το γεγονός ότι – όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα για το κείμενο – οι λιμπρετίστες επιλέγουν παρόμοια ή και ίδια επίθετα στα δύο αυτά σημεία. Κειμενικά, υπάρχουν πολλές ομοιότητες· η επίδραση, όμως, της μουσικής συμβάλλει καταλυτικά στην τελική εντύπωση του θεατή, η οποία είναι εντελώς διαφορετική στην κάθε περίπτωση.

Η προσέγγιση του Conradi

Όλα τα συναισθήματα και όλες οι σκέψεις μεταφέρονται μέσα από ένα εκτενές σόλο 139 μέτρων, με εναλλαγές *recitativo* και *αριών* σε γρήγορο tempo. Επιπλέον, υπάρχει συνεχής μελωδική ροή είτε από τα όργανα είτε από το τραγούδι. Κυριαρχούν τα δέκατα έκτα και η τονικότητα είναι μείζων (Παράδειγμα 1). Η επιλογή των παραπάνω στοιχείων μεταφέρει περισσότερο ένα συναίσθημα θυμού και έντασης. Στις παύσεις της φωνής, η οργανική συνοδεία διατηρεί την ένταση με κλίμακες φθόγγων μικρών ρυθμικών αξιών (Παραδείγματα 2 και 3).

¹⁷ Carl Dahlhaus, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Απόστολος Οικονόμου, Στάχυ, Αθήνα 2000, σ.148.

¹⁸ Buelow, "Die schöne und getreue Ariadne [...]", ό.π., σ. 108-121.

¹⁹ Ό.π.

²⁰ Και όχι το 1694, στην όπερα *Erindo* του Keiser.

²¹ George J. Buelow, "Affects, theory of the", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253> (πρόσβαση: 31.10.2019).



Ihr Seuff-zer kommt! zer-malmdurch eu-re Macht Die ban-ge Brustund macht das Her-tze graus.
Ihr Trä-nen rinnt, ver-wan-delt all mein Blut in eu-re sal - ze Flucht.

Παράδειγμα 1



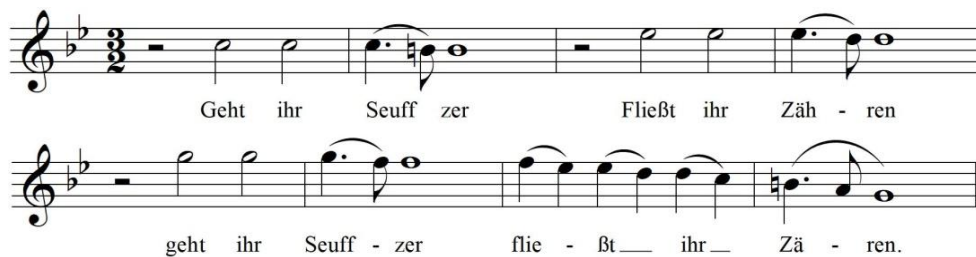
Παράδειγμα 2



Παράδειγμα 3

Η προσέγγιση του Kusser

Η προσέγγιση του Kusser είναι εντελώς διαφορετική από αυτή του Conradi στο σημείο του θρήνου. Εδώ κυριαρχούν η θλίψη και ένας εσωτερικός πόνος. Σε αυτήν την εικόνα συμβάλλει ο συνθέτης με τις εξής επιλογές τόσο στη μελωδική γραμμή όσο και στην οργανική συνοδεία: α) αργό tempo, β) πολλές συλλαβές αντιστοιχούν σε μεγάλες αξίες, γ) ελάσσων τονικότητα και δ) παρεστιγμένες αξίες, οι οποίες καταλήγουν σε μεγάλες νότες (Παράδειγμα 4).



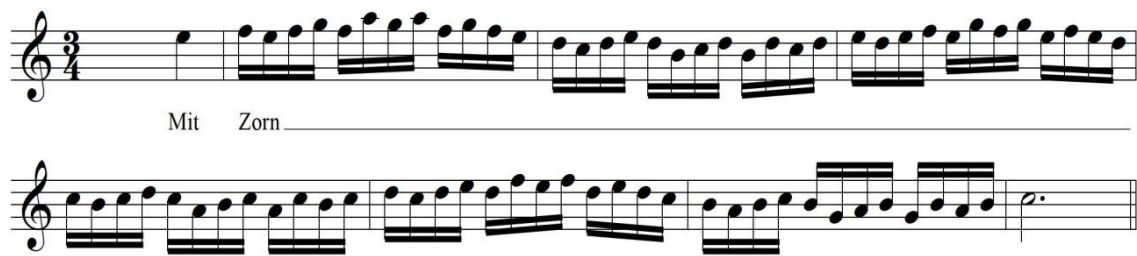
Geht ihr Seuff zer Fliebt ihr Zäh - ren
geht ihr Seuff - zer flie - bt ihr Zä - ren.

Παράδειγμα 4

Η εξέταση μόνο επιμέρους στοιχείων στις δύο παραπάνω περιπτώσεις μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικά συμπεράσματα από αυτά που θα προκύψουν από τη συνολική μελέτη του έργου. Η μουσική μεταμόρφωσε το κείμενο και μετέφερε θυμό στην πρώτη περίπτωση και θλίψη στη δεύτερη. Ακριβώς αυτήν την αντικειμενικότητα των συμπερασμάτων μιας μουσικοδραματουργικής ανάλυσης θέλει να επιτύχει η συνένωση και μελέτη των επιμέρους προσεγγίσεων μιας όπερας ("librettowissenschaftliche Studie"), σύμφωνα με την πρόταση του Alexander Rudolph που αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα.

Θεωρία των συγκινήσεων

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η άρια με τίτλο "Ihr Furien, auff, auff!" στην όπερα του Conradi, στο σημείο της εγκατάλειψης. Αποτελεί ένα παράδειγμα υιοθέτησης της θεωρίας των συγκινήσεων, στην οποία ανταποκρίνεται μουσικά ως εξής: Η λέξη «οργή» ακούγεται δύο φορές: την πρώτη φορά με δέκατα έκτα, τα οποία διαρκούν έξι μέτρα (Παράδειγμα 5). Μετά τα έξι αυτά μέτρα και το τέλος των δεκάτων έκτων στο τραγούδι, η ροή συνεχίζεται από την οργανική συνοδεία, ακριβώς στο ίδιο ύφος: τα δέκατα έκτα ξεκινούν ταυτόχρονα με το μισό παρεστιγμένο της φωνής (Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 5



Παράδειγμα 6

Ακολουθεί η δεύτερη φορά που ακούγεται η λέξη “Zorn”. Εδώ, διαρκεί μόνο ένα τέταρτο και αντιστοιχεί μόνο σε μία νότα, η οποία όμως είναι η ψηλότερη νότα της άριας, τονίζοντας πάλι, αν και με διαφορετικό τρόπο, το συναίσθημα της οργής (Παράδειγμα 7). Όπως και την προηγούμενη φορά (πρβλ. τα προηγούμενα παραδείγματα), αμέσως μετά το τέλος της πρότασης, η ένταση μεταφέρεται στα όργανα, δίνοντας και πάλι την αίσθηση μιας συνεχούς μελωδικής ροής (Παράδειγμα 8). Σε κανένα σημείο, καθ’ όλη τη διάρκεια της φράσης αυτής, δεν υπάρχει ένας παλμός τετάρτου δίχως δέκατα έκτα. Η συνεχής εναλλαγή των δεκάτων έκτων μεταξύ φωνής και οργάνων ενισχύει την αίσθηση του θυμού και της σύγχυσης.



Παράδειγμα 7



Παράδειγμα 8

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, αξίζει να τονιστεί ότι μελετώντας τα δραματουργικά στοιχεία στις υπό εξέταση όπερες αλλά κυρίως στην όπερα του Conradi, επειδή αυτή σώζεται ολοκληρωμένη, επιχειρείται μια μουσικοδραματουργική προσέγγιση κατά την οποία λαμβάνονται υπ’ όψιν οι εξής παράμετροι: α) το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, β) η διάρθρωση του ποιητικού κειμένου και γ) η μουσική δραματουργία: επίσης, διαφορετικά είδη, τα οποία αλληλεπιδρούν και δημιουργούν ένα ενιαίο αποτέλεσμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ιδίως ο τρόπος αντιμετώπισης του θρήνου από τους δύο συνθέτες: η μουσική συμβάλλει καταλυτικά στη διαμόρφωση της συνολικής εικόνας, καθώς στη μία περίπτωση κυριαρχούν η ένταση και ο θυμός, ενώ στην άλλη ο συνθέτης προβάλλει έναν εσωτερικό πόνο. Όλα τα επιμέρους στοιχεία, εφ’ όσον μελετηθούν μεμονωμένα αλλά και αλληλεπιδρώντας, συγκαθορίζουν τη συνολική εικόνα του έργου.

Carlo Goldoni vs Carlo Gozzi:

Ανάμεσα σε ένα παραδοσιακό πρότυπο και τη σκηνή του μέλλοντος

Μαριάννα Σιδερή

Οι ιδεολογικές και υφολογικές αντιπαλότητες ανάμεσα σε ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών ήταν συνηθισμένες κατά το 18ο αιώνα. Η παγκόσμια βιβλιογραφία βρίθει επιθετικών δοκιμίων και καυστικών απαντητικών επιστολών ανάμεσα σε λογοτέχνες, φιλοσόφους και δραματουργούς, στο πλαίσιο προσωπικών αντιπαλοτήτων τους που έλαβαν δημόσιες διαστάσεις και οδήγησαν στη βαθμιαία πόλωση της κοινής γνώμης. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η λογοτεχνική διαμάχη ανάμεσα στους δύο βενετούς συγγραφείς Carlo Goldoni και Carlo Gozzi, που εξελίχθηκε γρήγορα σε έναν άτυπο θεατρικό ανταγωνισμό, χωρίζοντας το κοινό της Βενετίας σε δύο στρατόπεδα: τους «νεωτεριστές» Γκολτονιστές (“Goldonisti”) και τους «συντηρητικούς» Γκοττιστές (“Gozzisti”). Επίκεντρο της διαμάχης των δύο δραματουργών ήταν η βαθιά ριζωμένη παράδοση της *commedia dell' arte*, με τον Goldoni να επιθυμεί την απαγκίστρωση του κωμικού θεάτρου από τους τύπους της και τον Gozzi να μάχεται υπέρ της διατήρησής τους. Αν και κανείς από τους δύο βενετούς θεατρικούς συγγραφείς δεν επιδίωξε μέσα από τη δραστηριότητά του στο ομιλούμενο θέατρο να καταλάβει μια περίοπτη θέση στην ιστορία του μουσικού θεάτρου, τόσο ο Goldoni όσο και ο Gozzi μνημονεύονται σήμερα για τα «νεωτεριστικά» θεατρικά κείμενά τους που επηρέασαν την εξέλιξη της όπερας και ενέπνευσαν τους δραματουργούς αυτής σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους.

Ο Carlo Goldoni και το παιγνιώδες δράμα

Στο σύνολό της, η εργογραφία του Carlo Goldoni (Βενετία 1707 – Παρίσι 1793) περιλαμβάνει 10 τραγωδίες, 150 κωμωδίες για το ομιλούμενο θέατρο και 83 λιμπρέτα. Ο αριθμός των λιμπρέτων είναι σημαντικός για έναν άνθρωπο που θέλησε να μείνει στην ιστορία ως ο «Αναμορφωτής» της ιταλικής κωμωδίας. Η ενασχόληση του Goldoni με το μουσικό θέατρο δεν ήταν περιστασιακή αλλά παράλληλη με τη συγγραφή των ομιλούμενων κωμωδιών του.¹ Παρ’ όλα αυτά, στα *Απομνημονεύματά*² του ο Goldoni υποβιβάζει τη σπουδαιότητα των λιμπρέτων του, δίνοντας την εντύπωση ότι αυτά είναι ελάσσονος σημασίας συγκριτικά με τα κείμενα των ομιλούμενων κωμωδιών του. Πράγματι, όντας περισσότερο σύντομα και σχηματικά στο περιεχόμενό τους σε σχέση με τις κωμωδίες χαρακτήρων του ομιλούμενου θεάτρου, τα λιμπρέτα του Goldoni στερούνται σε μεγάλο βαθμό την οξύτητα της κοινωνικής κριτικής και του ηθικού παιδαγωγικού χαρακτήρα των κωμωδιών του. Ωστόσο, τα λιμπρέτα έχουν τη δική τους λογοτεχνική αξία, εφόσον προορίζονται για ένα διαφορετικό θεατρικό είδος, το μουσικό θέατρο, και, ως εκ τούτου, υπόκεινται αναγκαστικά σε διαφορετικούς θεατρικούς κώδικες

¹ Η ενασχόληση του Goldoni με το μουσικό θέατρο οριοθετεί την αρχή και το τέλος της θεατρικής συγγραφικής του δραστηριότητας: το πρώτο και το τελευταίο θεατρικό κείμενό του προορίζονται για τη σκηνή του μουσικού θεάτρου. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τα *intermezzi Il buon vecchio* και *La cantatrice* που γράφτηκαν στα νεανικά του χρόνια (1730) και για το κείμενο της *opera buffa Il talismano* (1779).

² Ο Goldoni έγραψε τα *Απομνημονεύματά* του στο τέλος της θεατρικής σταδιοδρομίας του, μεταξύ των ετών 1784-1787, αφότου είχε σταματήσει να γράφει για το θέατρο.

και κανόνες. Η παραπάνω ενέργεια ελαχιστοποίησης της αξίας των λιμπρέτων από τον ίδιο τον Goldoni εντάσσεται στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να αποκρυσταλλώσει τον προσωπικό μύθο του και να μείνει στην ιστορία ως ο *Αναμορφωτής* του ιταλικού θεάτρου, απομακρύνοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που – κατά τη γνώμη του – αλλοίωναν το πορτραίτο που ο ίδιος είχε φιλοτεχνήσει για τον εαυτό του.³ Είναι πραγματικά απίθανο ο Goldoni, που καλλιεργούσε με αποδεδειγμένη επιμονή και μεθοδικότητα τα δύο θεατρικά είδη, να τα στεγανοποίησε και να τα διαφοροποίησε στο μυαλό του.⁴ Η παράλληλη διερεύνηση των κειμένων των ομιλούμενων κωμωδιών και των λιμπρέτων του βενετού κωμωδιογράφου αποκαλύπτει αρκετά σημεία επαφής ανάμεσα στα δύο θεατρικά είδη. Κωμικά αποσπάσματα, υποθέσεις και χαρακτήρες μεταπηδούν ατάκτως από το ένα είδος στο άλλο, ενώ χαρακτήρες όπως του σπάταλου και τεμπέλη άντρα, της μοιραίας και πονηρής γυναίκας, των ξεπεσμένων αριστοκρατών, των τζογαδόρων και των ερωτύλων, εμφανίζονται ελεύθερα τόσο στις όπερες όσο και στις κωμωδίες.

Έχοντας πλήρη συναίσθηση της ψυχαγωγικής δύναμης και της ισχυρής πρόσληψης της λαϊκής *αυτοσχέδιας κωμωδίας* στο θεατρικό κοινό της Ιταλίας, ο Goldoni δεν ήρθε σε άμεση ρήξη με τις παραδοσιακές τεχνικές της *commedia dell' arte*,⁵ αλλά, αφού τις μελέτησε προσεκτικά και τις οικειοποιήθηκε, στη συνέχεια τις υπέσκαψε εσωτερικά, αποδυναμώνοντας έναν-έναν τους βασικούς πυλώνες της: τον αυτοσχεδιασμό και τις μάσκες.⁶ Στόχος του Goldoni κατά την αναμόρφωση του ομιλούμενου ιταλικού θεάτρου

³ «Στο σύνολό τους, τα λιμπρέτα του Goldoni συγκροτούν το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό αντίβαρο των κωμωδιών: λιγότερο ρεαλιστικά απ' ό,τι τα θεατρικά έργα, συχνά έχουν φανταστικά ή φαντασιόπληκτα σενάρια και ένα παιχνιδιάρικο και λογοπαιγνικό ύφος· στερούνται των διδακτικών προθέσεων της μεταρρύθμισης, καθώς επιθυμούν να διασκεδάσουν παρά να διαπαιδαγωγήσουν· απορρίπτουν την ηθική της μεσαιάς τάξης». Βλ. Ted Emery, *Goldoni as Librettist: Theatrical reform and the drammi giocosi per musica*, Peter Lang, New York 1991, σ. 75, και Pervinca Rista, *At the origins of Classical Opera: Carlo Goldoni and the dramma giocoso per musica*, Peter Lang, Bern 2018, σ. 17.

⁴ Η παραπάνω σκέψη ενισχύεται, εάν λάβει κανείς υπόψη τα ασφυκτικά χρονικά περιθώρια παράδοσης νέων έργων στο θεατρικό κοινό κατά τον 18ο αιώνα. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με συμβόλαιο που ο Goldoni είχε υπογράψει με το θέατρο Sant' Angelo την περίοδο 1748-1752, ο συγγραφέας είχε δεσμευτεί να παραδίδει οκτώ νέες ομιλούμενες κωμωδίες και δύο λιμπρέτα για όπερες κάθε έτος.

⁵ Το θέατρο της *commedia dell' arte* αποδίδεται με πολλές ονομασίες στα ιταλικά, που άλλοτε προσδιορίζουν τους ηθοποιούς και άλλοτε τα μέσα υποκριτικής της. Οι παλαιότερες ονομασίες της ήταν *commedia all' improviso* (κωμωδία αυτοσχεδιασμού), *commedia buffonesca* (κωμωδία των μπουφόνων), *commedia di maschere* (κωμωδία των μασκών), *commedia degli Zanni* (κωμωδία των υπηρετών), καθώς και η πλέον διαδεδομένη ονομασία *commedia a soggetto* (κωμωδία πλοκής / σεναρίου). Η *commedia dell' arte* άνθησε στην Ιταλία από τον 16ο αιώνα μέχρι το πρώτο μισό του 18ου αιώνα (1550-1770), ενώ διαδόθηκε ευρέως στην υπόλοιπη Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γαλλία, όπου έγινε γνωστή ως *comédie italienne* (ιταλική κωμωδία). Βλ. Μαρία Σπυριδοπούλου, «Το λαϊκό θέατρο στην Ιταλία: Κομέντια ντελ Άρτε», στο: Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυριδοπούλου και Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και δραματολογία του ευρωπαϊκού θεάτρου: Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*, Κάλλιπος, Αθήνα 2015, σ. 101.

⁶ Η παρουσία στερεότυπων (σταθερών) χαρακτήρων καθιστούσε την *commedia dell' arte* μοναδική σε σχέση με τη λόγια κωμωδία (*commedia erudita*). Διακριτά στοιχεία των ρόλων (τύπων) ήταν η μάσκα, το κοστούμι, το τοπικό ιδίωμα της γλώσσας, οι πόζες, οι κινήσεις, οι χειρονομίες και οι ατάκες. Σταθερή ήταν, επίσης, η θεματολογία που, απαλλαγμένη από κάθε ίχνος ηθικολογίας, αφορούσε τη σχέση ανάμεσα α) σε δύο ηλικιακές ομάδες (γέροντες ενάντια στους νέους), β) σε δύο κοινωνικές τάξεις (αφεντικό ενάντια στον υπηρέτη) και γ) σε ένα ερωτικό ζευγάρι· παραδοσιακά, ο δρόμος προς την ένωση του ζευγαριού περνούσε μέσα από έναν έναν κυκλώνα μεταμφιέσεων, παρεξηγήσεων και κωμικών καταστάσεων. Βλ. Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου*, τ. 1: *Από την αρχαιότητα στους γερμανούς κλασικούς*, μτφρ. Γιάννης Καλιφατίδης, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 276. Ο «συγγραφέας» της κωμωδίας δεν έγραφε τους διαλόγους αλλά μόνο τις βασικές δράσεις, το σενάριο (*scenariio*) ή το θέμα (*soggetto*), και ο ηθοποιός συμπλήρωνε με την τεχνική του αυτοσχεδιασμού όλα τα υπόλοιπα, συμβουλευόμενος το αντίστοιχο θεματικό βιβλίο (*zibaldone*) του ρόλου, το οποίο διαφύλασσε με ζήλο, το εμπλούτιζε με νέα μοτίβα και το μελετούσε ανελλιπώς καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Οι

ήταν να προσδώσει λογοτεχνικό κύρος στην κωμωδία, απεγκλωβίζοντάς την από το τυποποιημένο και αγκυλωμένο λεξιλόγιο της *commedia dell' arte*. Η μετάβαση από τα μερικώς γραμμένα σενάρια της *commedia* στα ολοκληρωμένα και λογοτεχνικά έργα θεατρικά κείμενα των κωμωδιών διήρκεσε 13 χρόνια και είναι ενδεικτική της μεθοδικότητας και της επιμονής του κωμωδιογράφου προκειμένου να φέρει εις πέρας τη μεταρρύθμισή του.⁷

Ο Goldoni θέλησε να μεταφέρει στη θεατρική σκηνή αυθεντικούς διαλόγους και χαρακτήρες μέσα από την παρατήρηση του περιβάλλοντος κόσμου. Για την επίτευξη του οράματός του χρησιμοποίησε ως μέσα της δραματουργικής διαδικασίας δύο βιβλία: το *Βιβλίο του κόσμου* και το *Βιβλίο του θεάτρου*.⁸ Το πρώτο τού παρείχε το υλικό των κωμωδιών και το δεύτερο του υποδείκνυε τον τρόπο με το οποίο θα παρουσίαζε με φυσικότητα και αληθοφάνεια το υλικό αυτό στη σκηνή. Το αυτοαναφορικό θεατρικό έργο *Il teatro comico* (*Το κωμικό θέατρο*, 1750-1751) συνιστά τη θεατροποίηση των νεωτεριστικών ιδεολογιών του Goldoni:⁹ «Έγραψα αυτό το έργο με σκοπό να εκπαιδεύσω τους ανθρώπους που δεν τους αρέσει το διάβασμα, υποχρεώνοντάς τους να ακούσουν και να δουν επί σκηνής αξιώματα και διορθώσεις που θα τους κούραζε σε άλλη περίπτωση να διαβάσουν σε ένα βιβλίο».¹⁰ Η υπόθεση της κωμωδίας αφορά την πρόβα ενός θιάσου ηθοποιών, προσκολλημένου «στο συγγραφέα των 16 θρυλικών κωμωδιών»,¹¹ δηλαδή

ηθοποιοί της αυτοσχέδιας κωμωδίας διαφύλατταν με προσοχή το θεματικό σημειωματάριο του ρόλου τους και πολλές φορές το κρατούσαν κρυφό από τους ηθοποιούς άλλων θιάσων, ενώ αργότερα το κληροδοτούσαν με ιδιαίτερη τιμή στα παιδιά τους. Κάθε ηθοποιός έπαιζε τον ίδιο ρόλο (τύπο) καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας, ενώ συχνά ταυτιζόταν με τον ρόλο και αναγνωριζόταν από το κοινό με το όνομα εκείνου, όπως π.χ. Αρλεκίνο ή Σκαραμούτσια. Σε πιο σπάνιες περιπτώσεις, η εξέχουσα τεχνική του ηθοποιού είχε ως αποτέλεσμα ο τύπος του δραματικού χαρακτήρα να γίνεται γνωστός με το πραγματικό όνομα του ηθοποιού. Ο αυτοσχεδιασμός των ιταλών ηθοποιών της *commedia* που έλαβε μυθικές διαστάσεις στην Ευρώπη θα πρέπει να εκληφθεί σαν ένας συνδυασμός στοιχείων, όπως το έμφυτο ταλέντο της υποκριτικής τέχνης, της απομνημονευτικής ικανότητας, της ευφράδειας και της λεκτικής ετοιμότητας που μπορούσε να επιτευχθεί έπειτα από πολλές ώρες προσωπικής μελέτης και εξαντλητικές πρόβες.

⁷ Το 1738, στο έργο *Momolo cortesan*, ο Goldoni έγραψε τους διαλόγους μόνο του πρωταγωνιστή Momolo, ο οποίος ήταν και ο μοναδικός ηθοποιός που ερμήνευε το ρόλο του χωρίς μάσκα (εισαγωγή του ρεαλισμού). Τα υπόλοιπα πρόσωπα της κωμωδίας ήταν οι συνήθεις τύποι της *commedia* που έπαιζαν με μάσκα και αυτοσχεδίαζαν ελεύθερα με βάση τις κατευθυντήριες γραμμές του *σεναρίου*. Το 1748, στο έργο *La donna di garbo*, ο Goldoni έγραψε εξ ολοκλήρου το κείμενο της κωμωδίας, διατηρώντας ωστόσο τις τέσσερις βασικές μάσκες: των δύο ηλικιωμένων και των δύο *zanni* (υπηρετών). Το 1751, με το έργο *Pamela*, ο Goldoni ολοκλήρωσε την μεταρρυθμιστική προσπάθειά του, παρέχοντας ένα θεατρικό έργο γραμμένο από την αρχή μέχρι το τέλος χωρίς μάσκες. Βλ. Σπυριδοπούλου, «Η μεταρρύθμιση της ιταλικής κωμωδίας και ο Γκολντόνι», στο: *Ιστορία και δραματολογία του ευρωπαϊκού θεάτρου*, ό.π., σ. 256-277.

⁸ «Σε αντίθεση με την κοινή αντίληψη που έμελλε να επικρατήσει στην πορεία του 18ου αιώνα, το θέατρο δεν επιφορτίζεται την αποστολή να απεικονίσει τον κόσμο. Αλλά ούτε και ο κόσμος παρουσιάζεται σαν θέατρο υπό την έννοια που επικρατούσε κατά τον 17ο αιώνα. [...] Η γνώση της κοινωνίας αποκτάται με το βιβλίο του κόσμου, [ενώ] το βιβλίο του θεάτρου προσφέρει γνώση σχετικά με τις διάφορες στρατηγικές εξεικόνισης και δημιουργίας συγκεκριμένων εντυπώσεων. Αυτά είναι τα μέσα της δραματουργικής διαδικασίας. Από τα δύο βιβλία, ο θεατρικός συγγραφέας καλείται να επιλέξει τα στοιχεία που θεωρεί σημαντικά και να τα συνδυάσει μεταξύ τους με ξεχωριστό τρόπο» (Fischer-Lichte, *Ιστορία ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου*, ό.π., σ. 288).

⁹ Σχετικά με τη λειτουργικότητα, τη θεματολογία, τις αισθητικές διαστάσεις και τον κοινωνικό απόηχο των αυτοαναφορικών μουσικοθεατρικών έργων, βλ. Μαριάννα Σιδερή, *Ο καλλιτέχνης ως θεατρικός χαρακτήρας στην ιταλική κωμική όπερα του 18ου και του 19ου αιώνα: η μουσική του γλώσσα, η θέση του μέσα στο δράμα και οι κοινωνικές του προεκτάσεις*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2008.

¹⁰ William A. Drake (επιμ.), *Memoirs of Carlo Goldoni, written by himself*, Knopf, New York 1926, σ. 271.

¹¹ Το έργο είναι το πρώτο της σειράς των 16 ολοκληρωμένων τρίπρακτων κωμωδιών που ο Goldoni είχε υποσχεθεί – υπό τη μορφή στοιχήματος – ότι θα παρουσίαζε την επόμενη θεατρική περίοδο στο βενετικό

τον Goldoni. Μέσα από το χαρακτήρα του θιασάρχη Orazio, ο δραματουργός εξηγεί λεπτομερώς τους νεωτερισμούς που εισήγαγε στο ομιλούμενο κωμικό θέατρο. Αναφέρεται α) στην απομάκρυνση των μασκών που συνοδεύεται από την επιμελημένη εκπαίδευση των ηθοποιών σε μια φυσική υποκριτική και χειρονομία,¹² β) στον παιδαγωγικό χαρακτήρα της κωμωδίας και την ηθική διάσταση των χαρακτήρων, γ) στην απόρριψη του παλιού πομπώδους ποιητικού ύφους που έβριθε υπερβολικών αντιθέσεων και μεταφορών, δ) στην επιτακτική ανάγκη για προκαθορισμένα θεατρικά κείμενα που δεν επιτρέπουν πιασμάτια σε παρωχημένες τεχνικές και, τέλος, ε) στην αναγκαιότητα ενός ρεαλιστικού θεάματος που υποτάσσεται στους κανόνες της αληθοφάνειας. Το θίασο των ηθοποιών συμπληρώνει η τραγουδίστρια της όπερας Eleonora, η οποία εμφανίζεται λίγο πριν την ολοκλήρωση της δεύτερης πράξης (15η σκηνή). Αφού αποδοκιμάζεται για την απαράδεκτη υπεροπτική συμπεριφορά της απέναντι στους ηθοποιούς, η Eleonora δέχεται ντροπιασμένη τις υποδείξεις των ηθοποιών, που επικεντρώνονται στην ελλιπή υποκριτική τεχνική της και την εν γένει προκλητική και υπερβολική στάση της στο θέατρο (τρίτη πράξη, 3η σκηνή). Η κωμωδία ολοκληρώνεται με την πρόβα των ηθοποιών («θέατρο εν θεάτρω») και την εξύμνηση του συγγραφέα (Goldoni) που με επιμονή, σεμνότητα και μεθοδικότητα αναμόρφωσε το ιταλικό κωμικό θέατρο. Στο εν λόγω αυτοαναφορικό έργο, η ενσωμάτωση του χαρακτήρα της τραγουδίστριας στο θίασο ηθοποιών υπογραμμίζει την πεποίθηση του κωμωδιογράφου ότι το μουσικό θέατρο, όπως και το ομιλούμενο, είναι σε θέση να φιλοξενήσει τους νεωτερισμούς του, εφόσον προηγηθεί η κατάλληλη εκπαίδευση των ερμηνευτών του.

Ενδεικτική της πίστης του Goldoni στη δυναμική του μουσικού θεάτρου να πραγματώσει σκηνικά τις νεωτεριστικές τεχνικές και την κοινωνική κριτική του μεταρρυθμιστικού ιδεώδους του είναι η απόφασή του να μετασχηματίσει αρκετές από τις κωμωδίες του σε λιμπρέτα.¹³ Σε γενικές γραμμές, οι διεργασίες προσαρμογής του

κοινό. Ο Goldoni περιγράφει: «Οι φίλοι μου πανικοβλήθηκαν στο άκουσμα αυτής της δήλωσης, ενώ οι εχθροί μου χαμογέλασαν. Παρηγόρησα τους πρώτους και γέλασα με τη σειρά μου με τους δεύτερους. [...] Ήταν μία δύσκολη χρονιά για εμένα, ενώ η θύμησή της και μόνο με ανατριχιάζει. Δεκαέξι κωμωδίες, από τρεις πράξεις η κάθε μία, διάρκειας δυόμισι ωρών σύμφωνα με τα ιταλικά πρότυπα» (Drake, ό.π., σ. 271). Ο Goldoni κέρδισε το στοίχημα, υποχρεώνοντας πολλούς από τους αντιπάλους του να υποκλιθούν μπροστά στον ποιητικό οίστρο του. Στο τέλος της αφήγησης αυτής της ιστορίας, ο Goldoni περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο απόλαυσε την νίκη του: «Κάθισα ήρεμα στο θεωρείο μου, περιτριγυρισμένος από τους φίλους μου. Ένα πλήθος κόσμου ήρθε να με βρει, αναγκάζοντάς με να εγκαταλείψω το μέρος όπου βρισκόμουν, μεταφέροντάς με αγκαλιά, παρά τις προσπάθειές μου να αντισταθώ, στο Ridotto. Εκεί, με επιδείκνυαν από τη μία αίθουσα στην άλλη, ενώ με έλουζαν με μια πληθώρα φιλοφρονήσεων» (στο ίδιο, σ. 284).

¹² Στα *Απομνημονεύματά* του, ο Goldoni επισημαίνει ότι η μάσκα αποτελεί τροχοπέδη στην εκφραστικότητα του ηθοποιού: «Δεν θα καταφέρει ποτέ να αποκαλύψει τα διάφορα συναισθήματα που αναμοχλεύουν τη ψυχή του μέσω των χαρακτηριστικών του προσώπου, τα οποία είναι οι ερμηνευτές της καρδιάς», αφού βλέπεις «πάντα το ίδιο κομμάτι δέρματος», παρά τις χειρονομίες και τη διαφορετική χροιά της φωνής. Βλ. Σπυριδοπούλου, «Η μεταρρύθμιση της ιταλικής κωμωδίας και ο Γκολντόνι», ό.π., σ. 261.

¹³ Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η κωμωδία *Pamela* (1750) που μετασχηματίστηκε ως όπερα με τίτλο *La buona figliuola* (1757), η κωμωδία *La finta ammalata* (1751) που έγινε η κωμική όπερα *Lo speziale* (1755), η *La gasta da* (1751) που προσαρμόστηκε ως λιμπρέτο με τίτλο *Il povero superbo* (1755) κ.ά. Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση της κωμωδίας *La donna di governo* (1758), όπου ο συγγραφέας στη μεταγωγή της σε όπερα διατηρεί ίδιο ακόμη και τον τίτλο (1761). Οι ομοιότητες ανάμεσα στις δύο εκδοχές του τελευταίου έργου είναι μεγάλες, αφού ο Goldoni μεταφέρει αυτούσια αποσπάσματα από το ένα είδος στο άλλο, εκμεταλλευόμενος το πλεονέκτημα της ομιλούμενης κωμωδίας να είναι γραμμένη σε μετρημένο στίχο (*versi martelliani* – διπλός επτασύλλαβος στίχος). Ο Goldoni διατηρεί, επίσης, στο λιμπρέτο την ηθική και κριτική διάθεση της κωμωδίας. Η πιο σημαντική του προσαρμογή ως προς το περιεχόμενο εντοπίζεται στην αντικατάσταση των επεισοδίων οργής της κωμωδίας με συναισθηματικού τύπου σοβαρές σκηνές στην όπερα, προκειμένου να ευνοηθεί η μουσική ποικιλία. Βλ. Rista, ό.π., σ. 130-146.

ποιητικού κειμένου των ομιλούμενων κωμωδιών σε λιμπρέτα αφορούν περικοπές σκηνών, χαρακτήρων και επεισοδίων. Σε αρκετές περιπτώσεις, ο Goldoni προσαρμόζει το ποιητικό μέτρο των στίχων, προσφέροντας μετρική ποικιλία, και ευνοεί την ανάπτυξη διαπλεκόμενων ή κομμένων στίχων που διανέμονται μεταξύ των τραγουδιστών, ενθαρρύνοντας τη σύνθεση *συγκεντρωτικών* κομματιών. Οι παραπάνω ποιητικές τεχνικές της ταυτόχρονης στιχομυθίας και των μοιρασμένων στίχων, που είναι γνωστές και ως «ομιλία κατά μέρους» ή «κατακερματισμένος στίχος», χρησιμοποιήθηκαν εκτενώς από τους λιμπρετίστες της επόμενης γενιάς. Περισσότερο απ' όλους, ο Lorenzo da Ponte είχε ως πρότυπό του τα λιμπρέτα του Goldoni, τα οποία χαρακτήριζε ως «θεατρικό δόγμα» ("domma teatrale").¹⁴

Σε αντίθεση με την ομιλούμενη κωμωδία, στο πεδίο της ιταλικής κωμικής όπερας του 18ου αιώνα ο Goldoni δεν προσέκρουσε σε κάποια ισχυρή οπερατική παράδοση. Μετά τη μεταρρύθμιση της Αρκαδικής Ακαδημίας στις αρχές του 18ου αιώνα και το σαφή διαχωρισμό του σοβαρού από το κωμικό είδος, η ιταλική κωμική όπερα αποτελούσε ουσιαστικά ένα εξελισσόμενο θεατρικό είδος, ένα πρόσφορο έδαφος για μορφολογικούς και δομικούς πειραματισμούς, ένα ομαλό πεδίο διερεύνησης για έναν έμπειρο κωμωδιογράφο σαν τον Goldoni.¹⁵ Παράλληλα με την μεταρρύθμιση της ιταλικής ομιλούμενης κωμωδίας, ο Goldoni προχώρησε στη μορφοποίηση της ιταλικής κωμικής όπερας και συγκεκριμένα στην αποκρυστάλλωση της δομής του *παιγνιώδους δράματος*. Ένα σημείο που κέντρισε το ενδιαφέρον του δραματουργού ήταν η προσαρμογή των *νεωτερισμών* του ομιλούμενου θεάτρου στους κανόνες και τους κώδικες της όπερας. Το έτος 1748 υπήρξε διπλά σημαντικό για τον Goldoni, σηματοδοτώντας αφενός το ξεκίνημα της μεταρρύθμισής του στο ομιλούμενο θέατρο με τη συγγραφή ολόκληρου του κειμένου της κωμωδίας *La donna di garbo* (*Η χαρισματική γυναίκα*) και αφετέρου την έναρξη μίας νέας σχολής στην ιταλική κωμική όπερα μετά την προσθήκη του ειδολογικού προσδιορισμού *dramma giocoso*¹⁶ στο λιμπρέτο *La scuola moderna* (*Η σύγχρονη σχολή*).¹⁷ Το έργο ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά του νέου κωμικού είδους της όπερας σε εμβρυακή μορφή και, όπως υπαινίσσεται ο τίτλος του, οριοθετεί την έναρξη μίας νέας περιόδου (σχολής) στην ιταλική κωμική όπερα.

Ο συνδυασμός του σοβαρού με το κωμικό στοιχείο και η σταδιακή εξασθένηση των ορίων ανάμεσά τους αποτελεί το ύψιστο επίτευγμα του δραματουργού στην αναζήτηση ρεαλισμού και σημαντικό σημείο επαφής του παιγνιώδους δράματος με τις κωμωδίες χαρακτήρων του ομιλούμενου θεάτρου. Η εξομάλυνση του χάσματος ανάμεσα στους σοβαρούς (*parti serie*) και τους κωμικούς χαρακτήρες (*parti buffe*) της όπερας επιτεύχθηκε με τη δημιουργία των ημισοβαρών χαρακτήρων (*mezzi caratteri*). Στα παιγνιώδη δράματα, οι ενδιαμέσοι χαρακτήρες τοποθετούνται στο επίκεντρο των δραματικών γεγονότων, εκφράζουν τα πιο έντονα συναισθήματα και εμπλέκονται σε κωμικά επεισόδια και

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 159-166.

¹⁵ Αρχικά, τα κωμικά *intermezzi* και οι μουσικές φάρσες κάλυπταν τις ανάγκες μιας μουσικής κωμωδίας. Το κείμενό τους δεν ήταν επιμελημένο, αλλά απρόσεκτο και τυποποιημένο, όπως άλλωστε και η δομή τους. Σε μεγάλο βαθμό, τα μουσικά *intermezzi* απαντούν στην παράδοση της θεματολογίας της *commedia dell' arte*, από την οποία εμπνέονταν και δανείζονταν επεισόδια και χαρακτήρες, χωρίς να ενσωματώνουν δραματουργικά μέσα όπως τον αυτοσχεδιασμό ή τις μάσκες.

¹⁶ Ο όρος "dramma giocoso" («παιγνιώδες δράμα») συναντάται στα ιταλικά λιμπρέτα μετά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα προκειμένου να προσδιορίσει μία όπερα κωμικού περιεχομένου, όπου το «κωμικό στοιχείο είναι συνυφασμένο με το τραγικό». Αν και ο εν λόγω προσδιορισμός συναντάται πρώτη φορά το 1695 στην εισαγωγή του *L' ipocondriaco* του Giovanni Cosimo Villifranchi, χρησιμοποιήθηκε με μεθοδικότητα από το 1748 και εξής από τον Carlo Goldoni. Βλ. το λήμμα "Dramma giocoso", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford 1992, τ. 1, σ. 1242.

¹⁷ Το έργο επιμελήθηκε μουσικά ο Gioacchino Cocchi (1712-1796), ο οποίος αργότερα έγινε υπεύθυνος στο Ospedale degli Incurabili της Βενετίας. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα *pasticcio*.

καταστάσεις χωρίς να χάνουν την καθαρότητα του ποιητικού και του μουσικού τους ύφους. Σε γενικές γραμμές, οι μορφολογικές καινοτομίες του Goldoni προσανατολίζονταν στην ενίσχυση της ρευστότητας της δράσης μέσα από τη ρεαλιστική αναπαράσταση κοινωνικών χαρακτήρων.

Ο Goldoni καθιέρωσε στα λιμπρέτα των *drammi giocosi* την τρίπρακτη δομή των ομιλούμενων κωμωδιών και περιόρισε τον αριθμό των χαρακτήρων σε 6-8, τοποθετώντας στη σκηνή όλα τα κοινωνικά στρώματα της εποχής. Όπως ακριβώς και στις ομιλούμενες κωμωδίες, έτσι και στα λιμπρέτα η δράση διαδραματίζεται σε μια πλατεία, ένα καφενείο ή πανδοχείο, ένα σημείο όπου ελεύθερα μπορούν να συναντηθούν όλες οι κοινωνικές τάξεις με αφορμή κυρίως μια εμπορική συναλλαγή ή εργασία, και εξελίσσεται στο χρονικό περιθώριο μίας ημέρας. Ο Goldoni καθιέρωσε ένα νέο ευγενικό λεξιλόγιο, εκσυγχρονισμένο και συνδεδεμένο με την καθημερινή και κοινωνική πραγματικότητα, υπακούοντας στις καταστάσεις και τη δυναμική των χαρακτήρων. Οι διάλογοι χτίζονται πάνω στον ειρμό των λέξεων και της ομοιοκαταληξίας, σε ένα παιχνίδι σύγκρουσης και απόκρουσης που προσδίδει ζωντάνια και μετρική ποικιλία στο στίχο. Το μπερδεμένο λεξιλόγιο παίζει καθοριστικό ρόλο στα λιμπρέτα, όπως ακριβώς και στις ομιλούμενες κωμωδίες. Ο συγγραφέας ανακατεύει γλώσσες και διαλέκτους προκειμένου να προσδιορίσει κοινωνικά ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα και να εντείνει το κωμικό αποτέλεσμα.

Στο πλαίσιο ενίσχυσης της ρευστότητας της δράσης και προσαρμογής των θεατρικών νεωτερισμών της ομιλούμενης κωμωδίας στους μορφικούς κώδικες της όπερας, ο Goldoni εγκατέλειψε την παράδοση της άριας εξόδου, που υποχρέωνε τον τραγουδιστή να εγκαταλείψει τη σκηνή, και ενθάρρυνε τη χρήση της αριέτας (*arietta*), που μπορούσε ελεύθερα να εμφανιστεί σε οποιοδήποτε σημείο της σκηνής σύμφωνα με τη δράση. Περισσότερο χαλαρή ποιητικά, η αριέτα ευνοούσε τη σύνθεση μιας λιγότερο δεξιοτεχνικής μουσικής και σταδιακά αντικατέστησε τα ρετσιτατίβα και τις στατικές άριες εξόδου. Παράλληλα, προκειμένου να ενθαρρύνει τη διάχυση του μουσικού ενδιαφέροντος σε ολόκληρη τη σκηνή, ο Goldoni ευνόησε με το κείμενό του τη χρήση συγκεντρωτικών κομματιών (*ensembles*) στις πρώτες σκηνές των πράξεων. Η τεχνική αυτή οδήγησε αργότερα στην καθιέρωση των λεγόμενων “*introduzioni*”, των πολυπληθών μουσικών σκηνών με τις οποίες ξεκινούν αρκετές όπερες της επόμενης περιόδου. Στον Goldoni, επίσης, αποδίδεται η καθιέρωση του ερωτικού *ντουέτου* των πρωταγωνιστών λίγο πριν την έναρξη του τελικού *finale*. Αυτή η κανονικότητα προέκυψε από την παράδοση της κωμικής όπερας που απαγόρευε στους σοβαρούς χαρακτήρες να μετέχουν μαζί με τους κωμικούς στα καταληκτικά συγκεντρωτικά κομμάτια, διατηρώντας έτσι την ανωτερότητα του ποιητικού και μουσικού τους ύφους. Στα λιμπρέτα του Goldoni, οι τελικές σκηνές κάθε πράξης είναι παραδοσιακά οι πιο εκτεταμένες ποιητικά, εμπλέκοντας το μεγαλύτερο αριθμό χαρακτήρων και ευνοώντας με αυτόν τον τρόπο την ανάπτυξη ενός *καταληκτικού συγκεντρωτικού* κομματιού δράσης και αντίδρασης (*ensemble finale*). Αν και στις μουσικές διευθετήσεις του Baldassare Galuppi (1706-1785), του συνθέτη που μελοποίησε το μεγαλύτερο αριθμό των λιμπρέτων του Goldoni, τα *terzetti* υπερτερούν αριθμητικά σε σχέση με τα πιο σπάνια *quartetti* και *quintetti*, η παραπάνω αλλαγή στη μορφολογία του λιμπρέτου είναι σημαντική για την εξέλιξη της κωμικής όπερας, καθώς οδήγησε στο σχηματισμό των λεγόμενων πολυτμηματικών συγκεντρωτικών *finali*, τα οποία ουσιαστικά αποτελούν μία μικρή μουσική κωμωδία μέσα στην ίδια την κωμωδία και τελειοποιούνται στο έργο συνθετών της επόμενης περιόδου, με αποκορύφωμα τις όπερες των Mozart και Da Ponte.

Η μεγαλύτερη, ωστόσο, διαφορά ανάμεσα στα κείμενα των ομιλούμενων κωμωδιών και των λιμπρέτων των *drammi giocosi* εντοπίζεται στην ηθική διάσταση των τελευταίων.¹⁸

¹⁸ Franco Piperno, “Opera Production to 1780”, στο: Lorenzo Bianconi και Giorgio Pestelli (επιμ.), *Opera Productions and Its Resources*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, σ. 14.

Στο σύνολό τους, τα λιμπρέτα του Goldoni στερούνται του αυστηρού ηθικο-διδασκτικού ύφους των ομιλούμενων κωμωδιών, γεγονός που οφείλεται στο μορφολογικό περιορισμό του *ευτυχισμένου τέλους* που υποχρεώνει μια όπερα να ολοκληρωθεί είτε με ένα γάμο είτε με μια γιορτή. Χωρίς να απορρίπτει την παραπάνω σύμβαση, ο Goldoni προσδίδει μια ήπια ηθική διάσταση στα λιμπρέτα του, ολοκληρώνοντας τα *παιγνιώδη δράματα* με ένα απόφθεγμα του τύπου: «Ας πάρουν όλοι ένα μάθημα: τα τεχνάσματα ενός παλιανθρώπου δεν μπορούν να στεφθούν με επιτυχία»,¹⁹ μία τεχνική που οικειοποιήθηκαν αργότερα αρκετοί δραματουργοί καθ' όλη τη διάρκεια του 18ου και του 19ου αιώνα, με ενδεικτικό το τελικό απόφθεγμα της τελευταίας ιταλικής κωμικής όπερας του 19ου αιώνα, *Falstaff*, των Boito και Verdi: «Όλα στον κόσμο είναι ένα αστείο. [...] Αλλά γελά καλύτερα όποιος γελάει τελευταίος».²⁰

Τα παραμυθοδράματα του Gozzi

Στον αντίποδα των ρεαλιστικών έργων του Goldoni στέκονται τα παραμυθοδράματα του Carlo Gozzi (Βενετία 1720-1806), έργα που εντάσσονται στο πλαίσιο της παραμυθιακής λογοτεχνίας που άνθισε στην Ευρώπη το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Όντας ενεργό μέλος της Ακαδημίας των Granelleschi,²¹ ο Gozzi αναγνώρισε στο έργο του Goldoni ένα θέατρο ανατρεπτικών τάσεων, με γλωσσικές και υφολογικές καινοτομίες που έθεταν σε κίνδυνο την καθαρότητα της ιταλικής λογοτεχνικής γλώσσας και τη λαϊκή παράδοση της *commedia dell' arte*.²² Κίνητρο της δραματουργίας του Gozzi ήταν ο

¹⁹ "Imparino tutti / da sì bell' esempio / che l' arte d' un empio / trionfare non può", τελικοί στίχοι του λιμπρέτου *L' amante cabala* (Intermezzo in 3 parte, 1736· τρίτη πράξη, 5η σκηνή). Ενδεικτικά, άλλοι παρόμοιοι στίχοι συναντώνται στα λιμπρέτα των drammi giocosi *Il mondo alla roversa* (1750· τρίτη πράξη, 8η σκηνή: "Le donne che comandano / è il Mondo alla roversa / che mai non durerà"), *Il filosofo di campagna* (1754· τρίτη πράξη, 11η σκηνή: "Sia per diletto / sia per dispetto / amore al core / piacer darà"), *Lo speciale* (1755· τρίτη πράξη, 8η σκηνή: "Amore c' ingegna / sa l' arte e l' insegna / ma s' uno è più scaltro / soffrire quell' altro / tacere dovrà") και *La buona figliuola* (1757· τρίτη πράξη, 11η σκηνή: "È il bel diletto / di un vero affetto / no, non si veda / mai terminar").

²⁰ "Tutto nel mondo è burla. / L' uomo è nato burlone, / la fede in cor gli ciurla, / gli ciurla la ragione. // Tutti gabbati! Irride / l' un l' altro ogni mortal. / Ma ride ben chi ride / la risata final". Σχετικά με την κωμική αυτή όπερα, βλ. Μαριάννα Σιδερί, «*Φάλσταφ*: Η μεταμόρφωση του σαιξπηρικού ήρωα από τον Βέρντι και τον Μπόιτο για το ιταλικό μουσικό θέατρο», στο: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 1-3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη (υπό έκδοση).

²¹ Το χιουμοριστικό όνομα της Ακαδημίας, που συγκροτείτο από διανοούμενους και ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών της Βενετίας, οφείλει τη λεκτική του προέλευση στους "granelli", που μεταφράζονται ως «όρχεις ζώων». Οι Granelleschi ασκούσαν καυστική και ωμή σάτιρα σε καταστάσεις και άτομα, πίσω από την πλάτη των οποίων έπλεκαν τα κωμικά τους σενάρια. Με τον καιρό, η Ακαδημία απέκτησε ένα πιο σοβαρό πρόσωπο, με αποτέλεσμα το 1757 να συγκροτείται αποκλειστικά από μορφωμένους νέους, γόνους της μέσης και υψηλής αριστοκρατίας της Βενετίας. Στα μέσα του 18ου αιώνα, η Ακαδημία θεωρείτο η ισχυρή εκπρόσωπος του συντηρητισμού στο πεδίο της λογοτεχνίας. Οι Granelleschi ήταν υπέρμαχοι της ιταλικής λόγιας γλώσσας, όχι μόνο στην ποίηση και τη λογοτεχνία, αλλά και στον καθημερινό λόγο. Όπλα της Ακαδημίας ήταν η παρωδία και η σάτιρα ενάντια στο λογοτεχνικό μοντερνισμό και τους εκφραστές της τέχνης και της θεωρίας του. Βλ. Ελίνα Νταρακλίτσα, *Το θέατρο του Carlo Gozzi: Η σκιαγράφηση της μακραιώνης διαδρομής του παραμυθοδράματος από τις βενετικές σκηνές του 18ου στην όπερα του 21ου αιώνα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2017, σ. 29-50.

²² Στα μάτια του Gozzi, το έργο του Goldoni έμοιαζε με μια στείρα επίδειξη ξενομανίας και άκαρπου ρεαλισμού, προερχόμενου από τη Γαλλία, που αποσκοπούσε στην υποτίμηση του ιταλικού λαού και στον εμπαιγμό της κληρονομιάς του. Ο Gozzi διέκρινε στο έργο του Goldoni στοιχεία που μπορούσαν να εγείρουν πολιτικές ανακατατάξεις και να επιφέρουν ακραίες και αιφνίδιες αλλαγές στο πολιτικό πεδίο, επειδή ακριβώς αναπαριστούσαν τις κοινωνικές συνθήκες της πραγματικότητας και έτσι ενθάρρυναν έμμεσα τα λαϊκά στρώματα σε εξέγερση, προκειμένου να διεκδικήσουν μια καλύτερη θέση στην κοινωνία.

καθαρισμός του ιταλικού θεάτρου από τους κοινωνικά ρεαλιστικούς χαρακτήρες και τα στοιχεία της στείας καθημερινότητας που είχε εισαγάγει ο Goldoni.²³ Η επιτυχία των παραμυθοδραμάτων του Gozzi οφείλεται σε δύο παράγοντες: α) στην κανονικοποίηση των νεωτερισμών του αντιπάλου του στην ιταλική σκηνή μετά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και β) στη γοητεία του φανταστικού στοιχείου της εξελισσόμενης παραμυθιακής λογοτεχνίας κατά την ίδια περίοδο. Η απουσία λογικών φυσικών ορίων και αληθοφανών κανόνων στα έργα του Gozzi είναι ενδεικτική της υπέρμετρης ανάγκης του θεατρικού κοινού της Βενετίας για εντυπωσιασμό μέσω θεαματικών σκηνικών μηχανισμών και γκροτέσκων υποκριτικών ερμηνειών που απουσίαζαν ολοκληρωτικά από το έργο του Goldoni. Αν και η επιτυχία του Gozzi στην Ιταλία δεν είχε μεγάλη διάρκεια,²⁴ στη Γερμανία η επιρροή και η αναγνώρισή του υπήρξαν σημαντικές, ειδικά στο πλαίσιο του ρεύματος του ρομαντισμού. Ενδεικτική είναι η εισαγωγή του όρου «Gozzische Manier», που μεταφράζεται ως «κατά το ύφος του Gozzi» ή «με τον τρόπο του Gozzi», στη γερμανική λογοτεχνία του όψιμου 18ου αιώνα. Παράλληλα, λογοτεχνικές επιρροές των παραμυθοδραμάτων του Gozzi συναντώνται στο έργο των E. T. A. Hoffmann, Schiller, Goethe, Schlegel και Lessing.²⁵

Συνοπτικά, τα παραμυθοδράματα του Gozzi αφορούν άκρως εντυπωσιακά θεάματα που ξαφνιάζουν το κοινό με τους απρόσμενους θεατρικούς μηχανισμούς τους, τον ταχύ ρυθμό εξέλιξης της πλοκής, τις συνεχείς εναλλαγές των σκηνικών, τις εξαφανίσεις και τις αιφνίδιες εμφανίσεις ηρώων. Αναμειγνύουν αριστοτεχνικά τις μάσκες της *commedia dell' arte* με την παράδοση των λαϊκών παραμυθιών και είναι διαποτισμένα από διδακτικά μηνύματα. Οι ήρωες διακρίνονται σε καλοκάγαθους και μοχθηρούς, θεατροποιώντας την αέναη μάχη ανάμεσα στο καλό και το κακό, με το καλό να θριαμβεύει πάντα στο τέλος, όπως στα παιδικά παραμύθια. Οι χαρακτήρες υπακούουν σε μία αυστηρά

²³ Φαινομενικά, νικητής του θεατρικού αγώνα αναδείχθηκε ο Gozzi, αφού μετά την επιτυχία του σατιρικού του παραμυθοδράματος *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* (1761) ο Goldoni πήρε την απόφαση να εγκαταλείψει την Ιταλία, προφασιζόμενος λόγους υγείας. Το 1762 ο Goldoni υπέγραψε διετές συμβόλαιο με θέατρο του Παρισιού, δια του οποίου αναλάμβανε την υποχρέωση να διευθύνει το θίασο της *comédie italienne*. Στο δρόμο του προς το Παρίσι ο Goldoni έγραψε δύο θεατρικά έργα, με τα οποία αποχαιρετούσε προσωρινά την Ιταλία: ένα έργο για το ομιλούμενο θέατρο και ένα για την όπερα. Και στις δύο περιπτώσεις, ο αποχαιρετισμός του δραματοποιείται, μεταφέρεται στο θεατρικό σανίδι και λαμβάνει τη μορφή ενός αλληγορικού και αυτοαναφορικού κειμένου, όπου απαντούν όλες οι αξίες της δραματοουργίας του: η οξεία κοινωνική παρατηρητικότητα, η ανθρώπινη ευαισθησία, η παιχνιδιάρικη διάθεση και η σκηνική δεξιότητα. Πρόκειται για την ομιλούμενη κωμωδία *Una delle ultime sere di carnovale* (Τέλος καρναβαλιού, 1762) και για το αυτοαναφορικό λιμπρέτο *La bella verità* (Η όμορφη πραγματικότητα, 1762). Βλ. Σιδερί, *Ο καλλιτέχνης ως θεατρικός χαρακτήρας στην ιταλική κωμική όπερα του 18ου και του 19ου αιώνα*, ό.π.

²⁴ Η μεγάλη επιτυχία του Gozzi στα θέατρα της Βενετίας διήρκεσε όσο και η συγγραφή των δέκα παραμυθοδραμάτων του μεταξύ των ετών 1761-1765. Πρόκειται για τα έργα *L' amore delle tre melarance* (Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια, 1761), *Il corvo* (Το κοράκι, 1761), *Il re cervo* (Ο ελαφοβασιλιάς, 1762), *Turandot* (Τουραντώ, 1762), *La donna serpente* (Η γυναίκα φίδι, 1762), *Zobeide* (Ζοβείδα, 1763), *I pitocchi fortunati* (Οι τυχεροί ζητιάνοι, 1764), *Il mostro turchino* (Το μπλε τέρας, 1764), *L' augellino bel verde* (Το όμορφο πρασινοπούλι, 1765) και *Zeim, re de' Genj* (Ζέιμ, ο βασιλιάς των ιδιοφυών, 1765).

²⁵ Πρώτος ο E. T. A. Hoffmann διέκρινε ένα σημαντικό δεσμό ανάμεσα στα παραμυθοδράματα του Gozzi και την όπερα: «Σκέψου τον μοναδικό Gozzi. Στα παραμυθοδράματά του κατάφερε επακριβώς αυτό που ζητώ από ένα λιμπρέττο και είναι απίστευτο πόω μια τόσο πλούσια φλέβα λυρικών θεμάτων δεν έχει ακόμη διερευνηθεί» (όπως παρατίθεται στο: Patrick J. Smith, *The tenth muse: A historical study of the opera libretto*, Gollancz, London 1971, σ. 1117). Ο Friedrich Schiller διασκεύασε το παραμυθοδράμα *Τουραντώ* σε σοβαρό δράμα από τη γερμανική μετάφραση του Werthes (1777). Την παράσταση του έργου σκηνοθέτησε ο Goethe στο θέατρο της Αυλής της Βαϊμάρης (30 Ιανουαρίου 1802). Ο ποιητής, θεωρητικός και κριτικός λογοτεχνίας Friedrich Schlegel έγραψε το 1797 ότι το όνομα του Gozzi είναι «άξιο να τοποθετηθεί δίπλα σε αυτό του Shakespeare». Για περισσότερες σχετικές αναφορές, βλ. Νταρακλίτσα, ό.π., σ. 17-28.

ιεραρχημένη κοινωνία, με ξεκάθαρη διαφοροποίηση ανάμεσα στην αριστοκρατική και τη λαϊκή τάξη. Οι αριστοκρατικές φιγούρες είναι σοβαρές και προικισμένες με μια ικανότητα να αντιλαμβάνονται και να κατανοούν σύνθετα κοινωνικά, πολιτικά και θεολογικά ζητήματα. Αποτελούν πρότυπα συζυγικής πίστης, αθώας και αμόλυπτης αδελφικής αγάπης, δίκαιης και σωστής διακυβέρνησης. Εκφράζονται μέσα από έναν καθαρό και λογοτεχνικά έμμετρο στίχο, ενδεικτικό της ευγλωττίας και ανωτερότητας της τάξης τους. Στον αντίποδα, οι λαϊκές φιγούρες είναι αμιγώς κωμικές, ερμηνεύονται από τις κωμικές μάσκες της *commedia dell' arte*, έχουν αποδεχθεί την κατωτερότητα της τάξης τους και δεν διακατέχονται από καμία επιθυμία κοινωνικής ανέλιξης. Στα παραμυθοδράματα, οι λαϊκοί χαρακτήρες είναι άμεσα αποσπασμένοι από ένα φανταστικό κόσμο, ενδιαφέρονται μόνο για την καλοπέρασή τους, δεν έχουν ματαιόδοξες φιλοδοξίες και δεν φθονούν τη ζωή των αριστοκρατών ούτε κρίνουν τις επιλογές τους, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ο κυνηγός πουλιών Papageno, στην όπερα παραμυθιού του W. A. Mozart *Ο μαγικός αυλός* (*Die Zauberflöte*, 1791), δεν ζηλεύει ούτε κρίνει τις επιλογές του Πρίγκιπα Tamino.

Παρ' όλο που ο Gozzi δεν έγραψε για το μουσικό θέατρο ούτε έδειξε κάποια προτίμηση για την όπερα, έμεινε στην ιστορία χάρη στις σύγχρονες μεταγωγές των παραμυθοδραμάτων του σε λιμπρέτα από μεγάλους μουσικούς δραματουργούς του 19ου και του 20ού αιώνα. Αρκετά από τα στοιχεία του λαϊκού και φανταστικού ύφους των παραμυθοδραμάτων αποτελούν πηγή έμπνευσης δημοφιλών μουσικών έργων που παραστάθηκαν στη γερμανική ρομαντική σκηνή του όψιμου 18ου και του 19ου αιώνα και εντάσσονται στο είδος της «μαγικής όπερας» (*“Zauberoper”*). Μεταξύ άλλων, η αυστηρά ιεραρχημένη σχέση των χαρακτήρων, η αέναη μάχη ανάμεσα στο καλό και το κακό, και το στοιχείο της μαγείας είναι εμφανή τόσο στο λιμπρέτο του *Μαγικού αυλού* του Mozart όσο και στις *Νεράιδες* (*Die Feen*, 1834) του R. Wagner. Ο τελευταίος, μάλιστα, για τη διαμόρφωση του λιμπρέτου του εμπνέεται από δύο παραμυθοδράματα του Gozzi, τον *Ελαφοβασιλιά* (*Il re cervo*, 1762) και τη *Γυναίκα φίδι* (*La donna serpente*, 1762). Ο Wagner διατηρεί το μοτίβο της κατάρας και τα αμιγώς παραμυθιακά και φανταστικά στοιχεία των πρωταρχικών πηγών που αφορούν μεταμορφώσεις ηρώων και υπεργίγινες οντότητες, ενώ απορρίπτει τις κωμικές μάσκες της *commedia dell' arte* και το σατιρικό ύφος του Gozzi, βυθίζοντας το λιμπρέτο στην αμιγώς μελαγχολική ατμόσφαιρα του γερμανικού ρομαντισμού.

Κατά τον 20ό αιώνα, οι διασκευές των παραμυθοδραμάτων *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* (*L' amore delle tre melarance*, 1761) και *Τουραντώ* (*Turandot*, 1762) σε ομώνυμα λιμπρέτα γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία. Στην περίπτωση της *Τουραντώ* σε μελοποίηση του Puccini (1926),²⁶ οι λιμπρετίστες Giuseppe Adami και Renato Simoni διατηρούν μόνο το γενικό περίγραμμα της αρχικής ιστορίας του Gozzi, απαλλάσσοντας το λιμπρέτο από τις μάσκες της *commedia dell' arte* και τους υπαινιγμούς μισανθρωπισμού της ηρωίδας. Στην όπερα του Puccini, οι ήρωες αποτινάζουν το μυθικό και παραμυθένιο μανδύα τους και ενδύονται το ρεαλισμό. Μοναδικοί συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα στις σύγχρονες ανησυχίες του λιμπρέτου και τη μαγεία του κλασικού παραμυθιού είναι η διατήρηση του ευτυχισμένου τέλους και του εξωτικού στοιχείου που παραπέμπει στην Ανατολή. Απ' όλους τους δραματουργούς του 20ού αιώνα, εκείνος που ακολουθεί με

²⁶ Από τις υπόλοιπες προσαρμογές που προηγήθηκαν της όπερας του Puccini, αξίζει να μνημονευθούν η σκηνική μουσική του Carl Maria von Weber το 1809 για το έμμετρο κείμενο του Schiller, η όπερα του Ιταλού Ferruccio Busoni το 1917 που βασίζεται στο πρωτότυπο κείμενο του Gozzi και το λιμπρέτο του Antonio Gazzoletti το 1867, με τίτλο *Turanda* και μουσική του Antonio Bazzini. Βλ. Ελίνα Νταρακίτσα, «Η παραμυθιακή δραματουργία του Carlo Gozzi: Η γέννηση και η τύχη της πριγκίπισσας *Τουραντώ*», *Παράβασις* 15/2, 2017, σ. 93-107.

μεγαλύτερη πιστότητα το αρχικό ύφος του Gozzi είναι ο Προκόφιεβ. Στην όπερά του *Η αγάπη ή Ο έρωτας για τα τρία πορτοκάλια* (1921), ο Προκόφιεβ διατηρεί τους δραματουργικούς κώδικες του παραμυθιού, τις κωμικές μάσκες της *commedia dell' arte*, και εμπνέεται από το στοιχείο της φαντασμαγορίας, του υπερρεαλισμού και του γκροτέσκου.

Αν και οι θέσεις του Gozzi έχουν χαρακτηριστεί συντηρητικές, αυτές κάθε άλλο παρά τέτοιες ήταν, καθώς επιδεικνύουν αδιαμφισβήτητη πρωτοτυπία. Ενδεχομένως, το στοιχείο που καθιστά τον Gozzi συντηρητικό είναι η πολεμική στάση του απέναντι στο νεωτεριστή Goldoni και το ρεαλιστικό θέατρο. Στην προσπάθειά του να υποσκελίσει το *θεατρικό δόγμα* του αντιπάλου του, ο Gozzi λειτούργησε προοδευτικά, συνδέοντας με έναν πρωτοποριακό – για την εποχή του – τρόπο τα παραδοσιακά δραματουργικά μέσα της λαϊκής αυτοσχέδιας κωμωδίας με τη φαντασμαγορία και τον υπερρεαλισμό. Ο Gozzi κατέρριψε όλους τους κανόνες της αληθοφάνειας και κινήθηκε με απόλυτη ελευθερία στο χώρο του φανταστικού, του ονείρου και του παραμυθιού, χώρους που εμπνέουν τους δραματουργούς της όπερας κατά τη ρομαντική και σύγχρονη περίοδο. Και ενώ ο 18ος αιώνας αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Goldoni ένα νεωτεριστή που αποζητά τον ρεαλισμό στο θέατρο, ο ίδιος αιώνας τον αποχαιρετά ως παραδοσιακό πρότυπο για τους μετέπειτα δραματουργούς. Την ίδια περίοδο, η Ιταλία αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Gozzi τον υποστηρικτή της θεατρικής της παράδοσης, χαρίζοντάς του μια εφήμερη επιτυχία. Όντας κάθε άλλο παρά συντηρητικός, ο Gozzi δημιούργησε τις συνθήκες διαμόρφωσης μιας σκηνής προοδευτικής που απαντά σε μια σκηνή του μέλλοντος, βρίσκοντας πρόσφορο έδαφος στη γερμανική και τη ρώσικη σχολή του 19ου και του 20ού αιώνα.

Εικόνες πολέμου στην όπερα *

Αναστασία Σιώψη

Εισαγωγή

Δεν υπάρχει καμία πλευρά της ανθρώπινης δραστηριότητας που να μην έχει σχέση, μικρή ή μεγάλη, με το θέμα του πολέμου. Ο πόλεμος αποτελεί μέρος της συνολικής ανθρώπινης εμπειρίας. Στην τέχνη συνολικά, εικόνες πολέμου κατέχουν κεντρική θέση, συμβάλλοντας τόσο στη διαμόρφωση όσο και στην αποδόμηση παραμέτρων που ορίζουν τις «αλήθειες» μιας σύγκρουσης.

Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μια κριτική ανάγνωση επιλεγμένων οπερατικών έργων που απεικονίζουν εικόνες πολέμου σε ένα χρονικό εύρος από τις απαρχές της όπερας έως τον εικοστό αιώνα. Πιο αναλυτικά, παρουσιάζονται τρόποι με τους οποίους η όπερα, από τις απαρχές της δημιουργίας της, ανταποκρίνεται στις ανθρώπινες συγκρούσεις, με τη μορφή του πολέμου, και τις ερμηνεύει σκηνικά. Η πολιτισμική ενατένιση μέσω του έργου τέχνης της όπερας δεν προσφέρει «αλήθειες» για τον πόλεμο, αλλά εγείρει ερωτήματα για τους τρόπους με τους οποίους διαφορετικές «αλήθειες» κατοικούν στον πολιτικό και πολιτισμικό δυτικοευρωπαϊκό κόσμο μας.

Κεντρικός στόχος είναι η διαμόρφωση ερωτημάτων αναφορικά με τους πολέμους ως μέρος της πολιτισμικής ιστορίας, επιχειρώντας, δηλαδή, τη διαμόρφωση μιας πολιτισμικής ανάγνωσης με επίκεντρο την όπερα. Έτσι, επιχειρώ να δείξω οπερατικές ανταποκρίσεις στον πόλεμο, στην έννοια της βίας και στους τρόπους με τους οποίους απεικονίζονται συναισθήματα (πατριωτισμός, ηρωισμός κ.ο.κ.) που βρίσκονται στον πυρήνα τέτοιων καταστροφικών δραστηριοτήτων και που, με αυτόν τον τρόπο, εκφράζουν ιδεολογίες, πρακτικές, αξίες και σύμβολα του πολέμου.

Η εποχή του μπαρόκ

Στην εποχή του μπαρόκ, η βασιλική εξουσία έχει αναμφίβολα εδραιωθεί. Οι κυρίαρχοι μονάρχες διοικούν χωρίς κανέναν έλεγχο, όπως, για παράδειγμα, ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ στη Γαλλία, με την προσωνυμία «Μέγας Λουδοβίκος» (Louis le Grand) ή «Βασιλιάς Ήλιος» (Roi Soleil). Έτσι, η περίφημη φράση του Μακιαβέλι (Machiavelli) ότι «ο πόλεμος είναι δίκαιος όταν είναι αναγκαίος» σημαίνει ότι η αναγκαιότητα αποφασίζεται από τον μονάρχη, δηλαδή, τον βασιλιά: «Η λύτρωση των πριγκίπων είναι ο υπέρτατος νόμος» (“*Salus principis suprema lex*”), όπως υπογραμμίζει.

Κατά την περίοδο αυτή, εικόνες του ίδιου του πολέμου στην όπερα είναι σπάνιες. Η όπερα του Κλάουντιο Μοντεβέρντι (Claudio Monteverdi) με τίτλο *Η μάχη των Τανκρέντι και Κλορίντα* (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624)¹ είναι μία από αυτές που

* Η πρώτη εκδοχή του παρόντος κειμένου παρουσιάστηκε ως ανακοίνωση (στην αγγλική γλώσσα) σε διεθνές συνέδριο με τίτλο *Soundscapes of Trauma, Music, Violence, Therapy*, που διοργανώθηκε από τους εξής φορείς: Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο (Αθήνα), Εργαστήριο Ανθρωπολογικής Έρευνας, Research Platform SIMM (Βέλγιο) και Ωδείο Αθηνών, και πραγματοποιήθηκε στις 23-25 Μαΐου 2019, στην Αθήνα. Η παρούσα μελέτη είναι μια αναθεωρημένη γραφή αυτής της ανακοίνωσης.

¹ Στο *Combattimento* ο Μοντεβέρντι ισχυρίζεται ότι αναδημιούργησε το ταραγμένο ύφος (*stile concitato*) το οποίο περιγράφει ο Πλάτων στην *Πολιτεία*. Στην πιο ευκρινή του μορφή, το *genere concitato* του Μοντεβέρντι μπορεί εύκολα να γίνει αντιληπτό με τα συνεχόμενα δέκατα έκτα που ακούγονται στην

περιέχουν σκηνές πολέμου. Στην όπερα αυτή στήνεται ένα σκηνικό βασισμένο σε ένα εκτεταμένο μέρος του επικού ποιήματος του Torquato Tasso με τίτλο *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Gerusalemme liberata)*. Ο Tasso μάς μεταφέρει στην εποχή της πρώτης Σταυροφορίας, όπου έρχονται σε αντιπαράθεση ο χριστιανός ιππότης Tancredi με τη σαρακηνή κόρη Clorinda. Είναι εραστές, αλλά, όταν συναντώνται στη μάχη, τα πρόσωπά τους είναι καλυμμένα με πανοπλία. Ο Tancredi καταφέρνει ένα θανάσιμο χτύπημα στην Clorinda και την αναγνωρίζει αφού της βγάλει την πανοπλία. Λίγο πριν πεθάνει, ο Tancredi την βαπτίζει χριστιανή. Στο finale της όπερας υπάρχει ένα εκτεταμένο μέρος όπου η Clorinda αντικρίζει τον ουρανό να ανοίγει για να την υποδεχτεί.² Η θρησκευτική πίστη είναι η πιο σημαντική αξία που προβάλλεται, καθώς, άλλωστε, δικαιολογεί την πράξη της Σταυροφορίας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, για να δημιουργήσει τους ήχους της μάχης, ο Μοντεβέρντι περιλαμβάνει διάφορες μουσικές χειρονομίες – τον καλπασμό του αλόγου (*motto del cavallo*), φανφάρες με τρομπέτες, ορχηστρικά περάσματα που αντιπροσωπεύουν τους δύο πολεμιστές να περικυκλώνουν ο ένας τον άλλο – όπως και το πρώτο μουσικό παράδειγμα με *pizzicato* που γράφτηκε ποτέ, για να εικονογραφηθούν μουσικά οι ήχοι των ξιφών των δύο πολεμιστών καθώς αυτοί μονομαχούν.³

Το δεύτερο οπερατικό παράδειγμα στο οποίο προβάλλεται εικόνα πολέμου κατά την εποχή του μπαρόκ είναι ο *Βασιλιάς Αρθούρος (King Arthur, 1692)* του Χένρι Πέρσελ (Henry Purcell), μία ψευδο-όπερα (*semi-opera*). Ο Πέρσελ συνεργάστηκε με τον John Dryden, έναν σημαντικό άγγλο ποιητή του τέλους του δέκατου έβδομου αιώνα, ο οποίος έγραψε το λιμπρέτο. Ο λιμπρετίστας αναγκάστηκε να κάνει πολλές αλλαγές στην αρχική του σύλληψη του έργου, γιατί η αλληγορία αναφορικά με τη βασιλική εξουσία έπρεπε να εναρμονίζεται με τη μοναρχία εκείνης της χρονικής στιγμής. Στην αρχική σύλληψη του 1684, το λιμπρέτο εξέφραζε υπερβολική μεροληψία προς τον τότε βασιλιά Κάρολο Β΄, γι' αυτό και μετά τον θάνατο του βασιλιά, έναν χρόνο αργότερα, αμέσως απαγορεύτηκε. Η όπερα που προέκυψε ως αποτέλεσμα της συνεργασίας του Dryden με τον Πέρσελ, επτά χρόνια αργότερα, ολοκληρώθηκε την εποχή της βασιλείας του Γουλιέλμου Γ΄, ο οποίος παντρεύτηκε την Mary Stuart και έτσι ανέβηκε στο θρόνο της Αγγλίας το 1688. Έγινε, επομένως, επεξεργασία του λιμπρέτου, μιας ιστορίας του πολύ αγαπητού Βασιλιά Αρθούρου, για να ταιριάζει αλληγορικά με τον Γουλιέλμο Γ΄. Ο Πέρσελ περιορίστηκε στη μουσική απεικόνιση μιας ιστορικο-πατριωτικής φαντασίας, η οποία του άφηνε ελάχιστο χώρο για να εκφράσει τη μαγεία και το πάθος. Παρ' όλα αυτά, σε αυτήν την όπερα, η μουσική του Πέρσελ δίνει το δυναμικό παρόν της.⁴

Αυτές είναι οι δύο γνωστότερες όπερες της εποχής του μπαρόκ που απεικονίζουν σκηνές πολέμου. Εκτός από αυτές, οι αξίες που σχετίζονται με τον πόλεμο, όπως ο ηρωισμός και η τιμή, αντιπροσωπεύονται και σε άλλες όπερες αυτής της περιόδου.

Είναι ευνόητο ότι, την εποχή της μοναρχίας, στα περισσότερα ευρωπαϊκά μέρη, με την όπερα να απευθύνεται κυρίως στην άρχουσα τάξη, έννοιες και αξίες σχετικές με τον πόλεμο μετασχηματίζονται και προσωποποιούνται σε ήρωες που εξιδανικεύονται. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στις λυρικές τραγωδίες του Ζαν Μπαπτίστ Λουλί (Jean-Baptiste

αρχή από τον αφηγητή με τη φράση "L'onta irrita lo sdegno a la vendetta" (βλ. "Introduction", στο: *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, SV153, https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W633_GBAJY1401905 14.05.2019).

² Στο ίδιο.

³ Στο ίδιο.

⁴ Βλ. "Purcell, King Arthur", στο: *Gramophone, the world's best classical music reviews*, <https://www.gramophone.co.uk/review/purcell-king-arthur> (14.05.2019). Αξίζει να σημειωθεί ότι η τελική σκηνή απεικονίζει τη Βρετανία και τις διάφορες εορταστικές τελετές της, καταλήγοντας σε έναν ύμνο στον Άγιο Γεώργιο και το βρετανικό κράτος (βλ. στο ίδιο).

Lully), στις οποίες η μουσική έχει ισότιμο ρόλο με το κείμενο και πολύ συχνά περιλαμβάνει θετικές αναφορές στη βασιλική εξουσία. Οι όπερες αυτές συχνά παίρνουν αλληγορικά και μυθικά θέματα, στα οποία ο ηρωισμός και η αίσθηση του καθήκοντος προς την πατρίδα υπερέχουν οποιασδήποτε αναφοράς ή προβολής του συναισθήματος της αγάπης. Στα λιμπρέτα, άλλωστε, που μελοποίησε ο Λουλί υπάρχουν δύο τύποι ηρώων: ο πρώτος είναι εκείνος που οι πράξεις του αποσκοπούν στη δόξα και με το θάρρος του υπερπηδά όλες τις δοκιμασίες που αντιμετωπίζει και ο δεύτερος είναι ο ήρωας που βιώνει την αντίθεση μεταξύ έρωτα και δόξας, ενώ ο έρωτας δρα καταστρεπτικά.⁵ Βέβαια, η πατρίδα, όπως είπα και προηγουμένως, είναι ο ίδιος ο μονάρχης.⁶

Η εποχή του Διαφωτισμού

Η εποχή του Διαφωτισμού φέρνει στο προσκήνιο παγκόσμιες αξίες και πίστη στην πρόοδο της ανθρωπότητας. Οι συγκρούσεις κατευθύνονται σε μια νέα κοινωνική τάξη πραγμάτων, με την αστική τάξη να είναι κυρίαρχη. Όπως παρατηρεί ο μουσικολόγος David Charlton, αυτήν την εποχή «υπήρξε η αίσθηση μιας γενικής ώθησης να απεικονιστεί ολόκληρη η κοινωνία μέσα από μια οπτική γωνία συμπάθειας και ενωτισμού».⁷

Αυτήν την εποχή θριαμβεύει στη Γαλλία η ονομαζόμενη «όπερα σωτηρίας». Ο όρος αυτός, σύμφωνα και πάλι με τον Charlton, είναι

[...] ένας μη αυθεντικός αλλά βολικός όρος που αναφέρεται σε αυτές τις γαλλικές όπερες της εποχής της Επανάστασης (και πριν από αυτήν), στις οποίες, στα αποκορυφώματα, ένας κύριος χαρακτήρας σώζεται από κάποιον άλλο, ή από πολλούς άλλους, από ηθικό ή/και φυσικό κίνδυνο.⁸

Η «όπερα σωτηρίας» προκύπτει ως ανταπόκριση στη Γαλλική Επανάσταση και ως ένα νέο είδος που γεννάται από την κωμική όπερα (*opéra comique*). Το είδος αυτό είναι ρεαλιστικό, καθώς απεικονίζει πραγματικά γεγονότα. Ο συνδυασμός του ρεαλισμού με το αίσιο τέλος έχει να κάνει, λίγο έως πολύ, με την αποδοχή της σύγχρονης κοινωνικής αλλαγής και με την ιδέα της προόδου. Το ηρωικό πνεύμα αναδεικνύεται με θετικό πρόσημο. Η όπερα του André Grétry με τίτλο *Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος* (1784) – μια ιστορία βασισμένη στον βασιλιά Ριχάρδο Α', τον καιρό που αυτός ήταν αιχμάλωτος στην Αυστρία – είναι ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα αυτού του είδους.

⁵ Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, *Η ιστορία της όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17ο αιώνα*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 282-283.

⁶ Η αριστουργηματική μουσική τραγωδία *Αρμίδα* (*Armide*, 1686) του Λουλί είναι ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα. Παρόμοια με την προαναφερόμενη όπερα του Μοντεβέρντι, είναι και αυτή βασισμένη στο επικό ποίημα του Torquato Tasso *Απελευθερωθείσα Ιερουσαλήμ*. Οι αξίες που προβάλλονται σε αυτήν την όπερα από την αρχή, δηλαδή, στον πρόλογο, είναι η Σοφία και η Δόξα. Θα πρέπει να αναφέρω ότι οι πρόλογοι στις όπερες του Λουλί όχι μόνο εισάγουν την αυλική ψυχαγωγία στο κοινό, αλλά επίσης αποδίδουν φόρο τιμής στον βασιλιά. Έτσι, στην αρχή συνήθως παρακολουθούμε έναν αλληγορικό πρόλογο που εξυμνεί έναν «ήρωα», ενώ ο ήρωας αυτός υποδηλώνει τον Λουδοβίκο ΙΔ', ο οποίος είναι ο πάτριων των οπερών αυτών. Στην υπόθεση της όπερας, η Αρμίδα είναι μια σαγηνευτική μάγισσα που, όμως, ερωτεύεται τον ακαταμάχητο και ακέραιο χριστιανό ιππότη Ρενάλδο τη στιγμή που αποπειράται να τον σκοτώσει, αφού έχει αιχμαλωτίσει τους υπόλοιπους σταυροφόρους στην πατρίδα της. Ο λιμπρετίστας Κινώ (Philippe Quinault) παραδίδει στον Λουλί ένα αίσιο τέλος για τον ήρωα, εναρμονισμένο με τις απαιτήσεις του ακροατηρίου της βασιλικής αυλής των Βερσαλλιών. Σε βαθύτερο επίπεδο, η όπερα απεικονίζει μια αλληγορία, η οποία συνάδει με το γούστο του προαναφερόμενου κοινού, μέσα από την απόδοση της εσωτερικής πάλης μιας εξωτικής γυναίκας με τον πόλεμο και την αγάπη. Σχετικά με το τέλος της όπερας, βλ. Kylie Harwell-Sturgill, "The Momentum of Lully's 'Armide' and Opera Columbus", <https://radio.wosu.org/post/momentum-lullys-armide-and-opera-columbus#stream/0> (14.05.2019).

⁷ David Charlton, *Music and the French Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 173.

⁸ David Charlton, "Rescue opera", στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023227> (14.05.2019).

Δέκατος ένατος αιώνας: Η εποχή του εθνικισμού και του ρομαντισμού

Από τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα, προβάλλεται το συναίσθημα του πατριωτισμού, καθώς το κράτος δεν είναι αντιληπτό ως «ιδιοκτησία» μιας δυναστείας ηγεμόνων· αντίθετα, γίνεται εργαλείο ισχυρών κοινωνικών ομάδων που είναι αφοσιωμένες στις αφηρημένες έννοιες της ελευθερίας ή του έθνους ή της επανάστασης. Το πνεύμα του ρομαντικού ηρωισμού εμπνέει σε μεγάλο βαθμό την τέχνη αυτής της περιόδου.

Έτσι, οι πιο σημαντικές αλλαγές, ως προς τις έννοιες και τις αξίες που σχετίζονται με την ανθρώπινη σύγκρουση, έχουν να κάνουν: 1) με τη μετατόπιση από το «ατομικό» στο «συλλογικό», 2) με την αναδόμηση της έννοιας του «ηρωισμού» με γνώμονα τη συμπάθεια των αδικημένων και την ηρωοποίηση των ηττημένων και, φυσικά, 3) με το συναίσθημα του πατριωτισμού ή της αγάπης προς την πατρίδα, που αντιστοιχεί στη δημιουργία των εθνών εκείνη την εποχή.

1) Η έννοια της κοινωνίας ή του «συλλογικού όντος» μεταφέρεται στην *grand opéra* / μεγάλη όπερα του Μέγιερμπερ (Meyerbeer), με χαρακτηριστικό παράδειγμα την όπερά του με τίτλο *Οι Ουγενότοι* (*Les Huguenots*, 1836), όπου εξελίσσεται μια ιστορία αγάπης κατά τη διάρκεια ενός θρησκευτικού πολέμου. Η ιστορική «ανάγνωση» είναι σε αρμονία με τη φιλοσοφία της ιστορίας εκείνης της εποχής, σύμφωνα με την οποία στην ιστορική ανάπτυξη δεν έχει σημασία το άτομο αλλά οι κοινωνικές δυνάμεις. Αντίστοιχα, η ιστορική όπερα της εποχής αυτής απαιτεί ένα νέο δραματικό στίλ, ικανό να εκφράσει τις αυτόνομες δυνάμεις των κοινωνικών κινημάτων, εγκαταλείποντας την πρακτική της παρουσίασης μιας πλοκής με επίκεντρο τη μοίρα των ατόμων / σολίστ. Η μετατόπιση προς το «συλλογικό» αντανακλάται στην όπερα αυτή του Μέγιερμπερ.

Άλλες σημαντικές όπερες αυτής της εποχής, όπου το πνεύμα της κοινότητας αντικαθιστά ή αποκτά ίση σημασία με τους ξεχωριστούς ήρωες / πρωταγωνιστές, είναι οι όπερες *Οι αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1867) του Ρίχαρντ Βάγκνερ (Richard Wagner), *Αΐντα* (*Aida*, 1871) του Τζιουζέπε Βέρντι (Giuseppe Verdi) και *Μπορίς Γκοντουνόβ* (*Борис Годунов*, 1873) του Μοντέστ Μούσοργκσκι (Модест Петрович Мусоргский).

2) Τον δέκατο ένατο αιώνα, όπως προανέφερα, οι πολιτισμικές αξίες εκφράζουν πιο υποστηρικτικές, θετικές απόψεις προς αυτούς που είναι θύματα αδικίας και προς τους ηττημένους. Με άλλα λόγια, στον ρομαντικό δέκατο ένατο αιώνα, η προσέγγιση των θυμάτων στην τέχνη δεν είναι πάντοτε αρνητική. Ένα τέτοιο αντιπροσωπευτικό και σημαντικό παράδειγμα στις εικαστικές τέχνες είναι ο πίνακας του Φρανθίσκο Γκόγια (Francisco José de Goya) με τίτλο *Η 3η Μαΐου 1808* (1814):



Σε αντίθεση με τους περισσότερους, έως τότε, πίνακες με θέμα τον πόλεμο, οι οποίοι είχαν στόχο τη διατήρηση της ιστορικής μνήμης, η εικόνα πολέμου του Γκόγια αποτελεί μία πιο κριτική και αποδοκιμαστική ματιά του πολέμου. Το έργο δείχνει το μαρτύριο που έλαβε χώρα το 1808, όταν ισπανικά στρατεύματα 21.000 ανδρών επιχειρήσαν να προστατέψουν την πόλη Medina del Rio Seco από την εισβολή των στρατευμάτων του Ναπολέοντα. Ο καλλιτέχνης εδώ προβάλλει ξεκάθαρα την ιδέα της ηρωοποίησης των ηττημένων. Για πρώτη φορά, τα θύματα παρουσιάζονται ως οι «καλοί», ενώ οι κατακτητές (ο στρατός του Ναπολέοντα) ως ψυχροί και χωρίς συναισθήματα πολεμιστές. Όπως έχει χαρακτηριστικά ειπωθεί:

[...] δεν υπάρχουν ήρωες σε αυτόν τον πίνακα ζωγραφικής, μόνο θύματα· δεν υπάρχουν γενναία κατορθώματα να τα θαυμάζει κανείς, μόνο αιματηρές εκτελέσεις· και δεν υπάρχει κάποιο ευγενές κίνητρο για να μπορεί να τιμηθεί η μνήμη του, παρά μόνο εξέγερση και καταστολή.⁹

Έτσι, αυξάνεται η αντίθεση προς την ηρωική παράδοση των νικητών. Η Γαλλική Επανάσταση, η οποία προβάλλει την ιδέα της ελευθερίας των εθνών, αντανακλάται στην όπερα του δέκατου ένατου αιώνα, στην οποία ενίοτε εκφράζεται συμπάθεια προς τα κατακτημένα έθνη. Προς αυτήν την κατεύθυνση, αξίζει να αναφερθεί η αυξανόμενη συμπάθεια και υποστήριξη του σκοπού της ελληνικής ανεξαρτησίας. Η όπερα του Ροσίνι (Gioachino Antonio Rossini) με τίτλο *Η πολιορκία της Κορίνθου* (*Le siège de Corinthe*, 1826) είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Οι δύο λιμπρετίστες, Λουίτζι Μπαλόκι (Luigi Balocchi) και Αλεξάντρ Σουμέ (Alexandre Soumet), θέτουν το σκηνικό στην ελληνική πόλη της Κορίνθου, την οποία πολιορκούσαν οι Τούρκοι. Οι Έλληνες πολεμούσαν για την επιβίωσή τους. Το τέλος είναι τραγικό: η Κόρινθος κατεδαφίζεται με δραματικό τρόπο και η Παμίρα (Pamira) αφαιρεί τη ζωή της για να μην παντρευτεί τον τούρκο σουλτάνο. Στη Γαλλία, άλλωστε, τα συναισθήματα συμπάθειας για την ελληνική απελευθέρωση εκείνη την εποχή ήταν έντονα και οι λιμπρετίστες ήταν σε θέση να τα αξιοποιήσουν. Επιπρόσθετα, ο Ροσίνι πραγματοποίησε μία φιλανθρωπική συναυλία υπέρ του ελληνικού απελευθερωτικού αγώνα και συγκέντρωσε ένα σημαντικό χρηματικό ποσό.¹⁰

3) Έτσι, η ιδέα της ελευθερίας ενός έθνους φέρνει στο προσκήνιο την ιδέα του πατριωτισμού, της αγάπης προς την πατρίδα, όπως έχω αναφέρει νωρίτερα. Η *Αϊντα* του Βέρντι είναι ένα τέτοιο παράδειγμα και ένα από τα πιο δημοφιλή έργα του οπερατικού ρεπερτορίου. Στην *Αϊντα*, ο ηρωισμός συνδυάζεται με το θέαμα της μεγάλης όπερας μέσα από τη μουσική απεικόνιση αφενός των ατομικών χαρακτήρων και αφετέρου του περιβάλλοντος, το οποίο αποδίδεται με πλούσιο αρμονικό και ορχηστρικό ηχόχρωμα. Στον πυρήνα αυτής της όπερας έχουμε μια τραγική ιστορία αγάπης, καθώς τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών συγκρούονται. Έτσι, ο έρωτας έρχεται σε αντιπαράθεση με την αγάπη προς την πατρίδα, η οποία βέβαια υπερισχύει.

Την εποχή που έζησε ο Βέρντι, η αυστριακή κατοχή της Ιταλίας προκαλούσε έντονη πολιτική αντίδραση στη χώρα, η οποία δονείτο από πατριωτισμό και φιλελευθερισμό, αξίες που μεταλαμπαδεύτηκαν από την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης. Τότε δημιουργήθηκε ένα δυναμικό κίνημα που μαχόταν για την ανεξαρτησία, γνωστό ως “Risorgimento”. Αυτή η έντονα πατριωτική ατμόσφαιρα μεταφέρεται και στην ιταλική όπερα και, φυσικά, σε όπερες του Βέρντι, όπως οι *Ερνάνης* (*Ernani*, 1844), *Ζαν ντ’ Αρκ* (*Giovanna d’Arco*, 1845), *Αττίλας* (*Attila*, 1846), *Οι ληστές* (*I Masnadieri*, 1847) και *Η μάχη του Λενιάνο* (*La battaglia di Legnano*, 1848), οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν από τον

⁹ “Analysis of The Third of May, 1808”, <http://www.visual-arts-cork.com/paintings-analysis/third-of-may-goya.htm> (14.05.2019).

¹⁰ Rita Laurance, “Gioachino Rossini: Le siège de Corinthe (The Siege of Corinth), opera”, <https://www.allmusic.com/composition/le-si%C3%A8ge-de-corinthe-the-siege-of-corinth-opera-mc0002377532> (14.05.2019).

Βέρντι για την προώθηση ριζοσπαστικών πολιτικών θέσεων και του εθνικού σκοπού της Ιταλίας. Ο ίδιος ο συνθέτης ήταν παθιασμένος πατριώτης και υποστηρικτής της ενοποίησης της χώρας του. Μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε, μέσα από τις εκκλήσεις πατριωτισμού στις όπερές του, την προσωπική του αφοσίωση και δέσμευση στο ιδανικό ενός ενωμένου έθνους. Δεν θα υπερβάλλουμε, επίσης, αν πούμε ότι η μουσική του παρείχε τη «μουσική υπόκρουση» ή τον «μουσικό καμβά» στον πόθο των Ιταλών για ανεξαρτησία.

Έτσι, ο Βέρντι αντανακλούσε, ή ακόμα και διαμόρφωσε, τον αγώνα για την ενοποίηση της Ιταλίας. Το 1848, αφού ξέσπασε η επανάσταση στο Μιλάνο, έγραψε από το Παρίσι στον λιμπρετίστα του, Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε (Francesco Maria Piave), τα εξής:

Τιμή σε αυτούς τους ήρωες! Τιμή σε όλη την Ιταλία, η οποία αυτήν τη στιγμή είναι αληθινά σπουδαία! Η ώρα της απελευθέρωσής της έχει ηχήσει.

Προσθέτοντας επίσης:

Μου μιλάς για μουσική! Τι έχεις πάθει; [...] Πιστεύεις ότι θέλω να απασχολώ τον εαυτό μου τώρα με νότες, με ήχους; [...] Πρέπει να υπάρχει μόνο μία μουσική καλοδεχούμενη στα αυτιά των Ιταλών του 1848. Η μουσική των κανονιών!¹¹

Ο εθνικισμός του Ρίχαρντ Βάγκνερ, από την άλλη μεριά, εκφράζεται με έναν πολύ σύνθετο και φιλοσοφικό τρόπο, και όχι με το ίδιο πάντοτε περιεχόμενο στη διάρκεια της συνθετικής του πορείας, χρησιμοποιώντας αρχέτυπα από τη μυθολογία και, κυρίως, απεικονίζοντας το γερμανικό πνεύμα μέσω της μουσικής. Θα χρειαζόμουν τουλάχιστον άλλη μια ανακοίνωση για να εξηγήσω συνοπτικά με ποιους τρόπους η έννοια του «Γερμανισμού» μπορεί να ερμηνευτεί στα μουσικά του δράματα, ενώ οι πιθανές απαντήσεις θα μας οδηγούσαν μακριά από τον κύριο στόχο αυτής της ομιλίας, που είναι η κριτική παρουσίαση σκηνών πολέμου στην όπερα. Έτσι, η σύντομη αναφορά μου στον Βάγκνερ τελειώνει εδώ.¹²

Ο ρεαλισμός τον δέκατο ένατο αιώνα

Ο ρομαντισμός, ή τουλάχιστον οι ιδέες του ρομαντισμού που αναφέρονται στην κοινωνία, είναι από τις πρωιμότερες ιδέες που εκφράζονται ενάντια στις πολιτισμικές μας αξίες και στην ανάπτυξη της βιομηχανίας στην κοινωνία μας· τις ίδιες πολιτισμικές αξίες που εμφανίζονται ως «αψεγάδιαστες» μέσα από το πρίσμα του Διαφωτισμού. Ο ρομαντισμός είναι κατά του μοντερνισμού. Δηλώνει την τοποθέτηση – και την αντίθεση – διανοουμένων, φιλοσόφων και καλλιτεχνών απέναντι σε μια κοινωνία την οποία χαρακτήριζαν ραγδαίες αλλαγές και παραθέτει μια αισθητική «πρόταση» ως εναλλακτική λύση για να αναπτυχθεί η κοινωνία προς μια ιδανική πραγματικότητα. Αλλά η πίστη στην καλή φύση του ανθρώπου αναδεικνύει το συναίσθημα ως «κινητήρια δύναμη» της κοινωνικής αλλαγής που οραματίζονται οι εκπρόσωποι του ρομαντισμού. Η τέχνη οφείλει να εκφράζει συναίσθημα, τον θρίαμβο της αγάπης, την ιδανική πανανθρώπινη αγάπη ή συμπόνια, συναισθήματα που τα αναγνωρίζουμε χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια σε μια τυπική ρομαντική όπερα. Έτσι, οι περισσότερες εικόνες του πολέμου στη σκηνή δεν αναπτύσσουν κάποια κριτική ή διαμαρτυρία ενάντια στον πόλεμο· κυρίως προτάσσουν ιδέες του ηρωισμού και της αγάπης προς την πατρίδα ή παραπέμπουν σε κάποια ιστορική στιγμή ή σύγκρουση όπου, κατά πάσα πιθανότητα, μια μοιραία ιστορία αγάπης αναπτύσσεται.

¹¹ Βλ. τα αποσπάσματα αυτά του Βέρντι στο: “How Giuseppe Verdi’s music helped bring Italy together” (BBC-culture), <http://www.bbc.com/culture/story/20131002-verdi-when-music-meets-politics> (14.05.2019).

¹² Παραπέμπω σε κάποιες προγενέστερες σχετικές μελέτες που έχω κάνει: Αναστασία Σιώψη, *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2013· Anastasia Siopsi, “On the notion of Community: A comparative study between the early romantics and Wagner”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 42/2, Δεκέμβριος 2011, σ. 285-315.

Από την άλλη μεριά, τα ρεαλιστικά κινήματα (ρεαλισμός, νατουραλισμός και βερισμός) που αρχίζουν να εμφανίζονται προς τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα επηρεάζουν τη γραφή οπερών (με αφετηρία το λιμπρέτο της όπερας *La Traviata* του Βέρντι), επιχειρώντας να ασκήσουν κριτική προς την κοινωνία και την κατεστημένη τάξη.

Ο ρεαλισμός στη ρώσικη εθνική σχολή μουσικής εκφράζεται κυρίως μέσα από τις ιδέες και το έργο του Μούσοργκσκι. Στο αριστούργημά του, την όπερα *Μπορίς Γκοντουνόβ* (1873), που είναι βασισμένη κυρίως στο ομώνυμο έργο του Αλεξάντρ Σεργκέιεβιτς Πούσκιν (1799-1837), ο συνθέτης επιχειρεί να δομήσει μια κριτική για το κατεστημένο της τσαρικής Ρωσίας του πρώιμου δέκατου έβδομου αιώνα. Η σκηνή, παραδείγματος χάρη, που ονομάζεται «Το δάσος του Κρόμι», στο τέλος της όπερας, όντας επηρεασμένη από νέες, μετά τον Πούσκιν, θεωρήσεις της ρωσικής ιστορίας, απεικονίζει τον ξεσηκωμό και την αγανάκτηση του λαού εναντίον του τσαρικού καθεστώτος.

Από αυτήν την άποψη, παρουσιάζει ενδιαφέρον η σύγκριση της όπερας αυτής με την όπερα του Μιχαήλ Γκλίνκα (Михаил Иванович Глинка) με τίτλο *Μια ζωή για τον τσάρο* (1836). Η όπερα του Γκλίνκα, βασισμένη σε ένα ιστορικό επεισόδιο από την τσαρική Ρωσία, αφορά έναν γενναίο αγρότη, τον Ιβάν Σουσάνιν, ο οποίος θυσιάσε τη ζωή του, εκδιώκοντας τον εισβάλλοντα πολωνικό στρατό, για να προστατεύσει τον τσάρο Μιχαήλ, τον πρώτο της δυναστείας των Ρομανώφ, στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα. Σε αντίθεση με αυτήν την έκβαση, η πίστη στον τσάρο αμφισβητείται στον *Μπορίς Γκοντουνόβ*, όπου ο ρωσικός λαός βρίσκεται σε σύγκρουση με τον τσάρο εξαιτίας της ανέχειάς του. Με το μεγαλειώδες μουσικό πορτραίτο του καταπιεσμένου λαού, η όπερα αυτή του Μούσοργκσκι ασκεί ισχυρή κοινωνική και πολιτική κριτική. Η τραγωδία του τσάρου είναι βαθιά και αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την τραγωδία του λαού.

Άλλο σημαντικό παράδειγμα είναι η *Τόσκα* (*Tosca*, 1900) του Τζιάκομο Πουτσίνι (Giacomo Puccini), μια αντιπροσωπευτική όπερα του ιταλικού κινήματος του «βερισμού». Η υπόθεση είναι βασισμένη στο ομότιτλο έργο του Βικτοριέν Σαρντού (Victorien Sardou), το οποίο διαδραματίζεται στη Ρώμη την εποχή των Ναπολεόντειων Πολέμων, στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα. Μερικά σημεία του δράματος αυτού, τα οποία δείχνουν την ηρωική αντίσταση κατά της καταπιεστικής εξουσίας, έχουν αναφορές στο ιταλικό "Risorgimento". Σε αυτό το έργο, ένας από τους κατακτητές, ο Βαρόνος Σκάρπια (Scarpia), αρχηγός της αστυνομίας, σκιαγραφείται ως ένας μισητός τύραννος, καθώς κάνει τα πάντα για να διατηρήσει τη δύναμή του και να ικανοποιήσει τις επιθυμίες του. Στο τέλος, όταν επιχειρεί να βιάσει την Τόσκα, αυτή τον δολοφονεί και μετά αυτοκτονεί.

Ο εικοστός αιώνας

Τα ρεαλιστικά κινήματα στην τέχνη, όπως προανέφερα, δημιουργούν μια πιο «αντικειμενική» προσέγγιση στον πόλεμο. Πρόθεσή τους είναι να κατανοήσουμε την ασχήμια της τραγωδίας του πολέμου, καθώς εκμηδενίζει την αξία της ζωής και σπέρνει τον θάνατο, δημιουργώντας φόβο, πανικό, ακόμα και υστερία. Επίσης, ο πόλεμος μας κάνει να ατενίζουμε διαλεκτικά και να αναθεωρούμε τις πολιτισμικές αξίες μας. Δεν είναι καθόλου τυχαίο, υπό αυτό το πρίσμα, ότι μια τέτοια προσέγγιση στον πόλεμο βρίσκεται στον πυρήνα σημαντικών κινήματων του εικοστού αιώνα όπως, για παράδειγμα, του εξπρεσιονισμού και του ντανταϊσμού. Είναι, άλλωστε, ο αιώνας των δύο Παγκοσμίων Πολέμων και, επομένως, της διαρκούς αποκάλυψης των ψεγαδιών, ή της σκοτεινής πλευράς, του πολιτισμού μας και της διαρκούς αντανάκλασης σε αυτά μέσω της τέχνης. Αντίστοιχα, οι σύγχρονες εικόνες πολέμου στην όπερα έχουν μια πολυπλοκότητα στην απόδοσή τους, καθώς υπερβαίνουν την απλή καταγραφή / μαρτυρία / αντιπροσώπευση του πολέμου με το να τον κρίνουν, εκφράζοντας «αλήθειες» ενάντια στην πραγματικότητα, ενάντια στον πόλεμο. Η τραγική εμπειρία των δύο

Παγκοσμίων Πολέμων, και όχι μόνο, μεταφέρεται στα έργα τέχνης ως εικόνες τρόμου, πανικού και αποξένωσης.

Κάποιοι συνθέτες, κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, είχαν την εμπειρία του πολέμου από πρώτο χέρι· αυτή είναι και η περίπτωση του Άλμπαν Μπεργκ (Alban Berg). Η πιο σημαντική του όπερα, που σχετίζεται με την ιδέα της αποξένωσης και αντανακλά τον υπέρτατο φόβο σε σχέση με τα συμβάντα που διαδραματίζονται κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι ο *Βότσεκ* (*Wozzeck*). Η όπερα αυτή, η οποία σημείωσε εξαιρετική επιτυχία στις παραστάσεις που δόθηκαν τον καιρό που γράφτηκε, θεωρείται το πιο αντιπροσωπευτικό μουσικό έργο του εξπρεσιονισμού. Η μουσική για τον *Βότσεκ* γράφτηκε την περίοδο 1914-1922 και η πρώτη παράσταση της όπερας δόθηκε το 1925.¹³ Η υπόθεση, γενικότερα, εξιστορεί την καθημερινή ζωή στρατιωτών και των κατοίκων μιας αγροτικής γερμανόφωνης πόλης. Τα θέματα που προβάλλονται με ωμό και ασυμβίβαστο τρόπο είναι αυτά του μιλιταρισμού, της σκληρότητας, της κοινωνικής εκμετάλλευσης και ενός περιστασιακού σαδισμού.¹⁴

Μία άλλη σημαντική όπερα με θέμα τον πόλεμο είναι το *Πόλεμος και ειρήνη* (*Boйна и мир*, 1941-1943) του Σεργκέι Προκόφιεβ (Сергей Сергеевич Прокофьев), που βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Λέοντος Τολστόι (Лев Николаевич Толстой) του δεκάτου ενάτου αιώνα αλλά και ανταποκρίνεται στα βάσανα της Σοβιετικής Ένωσης. Το λιμπρέτο έγραψαν οι Προκόφιεβ και Μίρα Μεντελσον (Мира Александровна Мендельсон). Θα πρέπει να αναφέρω ότι σκηνές της δεύτερης πράξης, κατά τις οποίες τα στρατεύματα παρελαύνουν, έγραψε ο Προκόφιεβ αφού είχε συνθέσει μουσική για κινηματογραφικές ταινίες του Σεργκέι Εϊζενστέιν (Сергей Михайлович Эйзенштейн). Δεν είναι τυχαίο ότι, καθώς συνέθετε τη μουσική για την όπερα, οι Γερμανοί πολιορκούσαν τη Μόσχα και, κατά συνέπεια, το κοινό στο οποίο απευθυνόταν το έργο είχε ζήσει την εμπειρία του πολέμου. Σύμφωνα με τον John Yohalem:

¹³ Η επιλογή του θέματος της όπερας ήταν τολμηρή. Βασίζεται σε ένα θεατρικό έργο του Γκέοργκ Μπύχνερ (Georg Büchner, 1813-1837), τον οποίο πολλοί γερμανοί διανοούμενοι θεωρούσαν ισάξιο του Γκαίτε. Ο Μπύχνερ διάβασε την ιστορία ενός στρατιώτη, του Johann Christian Woyzeck, σε ένα από τα ταξίδια που έκανε με τον πατέρα του, που ήταν ιατρός. Η ιστορία αυτή μιλάει για έναν στρατιώτη που εκτελέστηκε το 1824 με την κατηγορία του φόνου της ερωμένης του. Ο Woyzeck είχε σκοτώσει την ερωμένη του ενώ υπέφερε από παράνοια και ψευδαισθήσεις, αρρώστια την οποία θεωρούσε λόγο για την απαλλαγή του από τον στρατό ή τουλάχιστον για την ελάττωση των ευθυνών του.

¹⁴ Οι εμπειρίες του ίδιου του Μπεργκ ως απλού στρατιώτη στον αυστριακό στρατό (1915-1918) καθυστέρησαν τη δουλειά του πάνω στην όπερα, αλλά του έδωσαν επίσης εναύσματα για να συσχετίσει τον εαυτό του με τον στρατιώτη Βότσεκ με αποφασιστικό τρόπο. Το ροχαλιτό των στρατιωτών εκεί όπου ο Μπεργκ είχε σταλεί για εκπαίδευση το φθινόπωρο του 1915, τον ενέπνευσε να γράψει τη σκηνή με τον χορό των στρατιωτών που ροχαλίζουν (πράξη 2, σκηνή 5). Επίσης, η γνωριμία του αργότερα με έναν σαδιστή στρατιωτικό γιατρό (που γελούσε σε βάρος των αρρώστων και τους απειλούσε ότι θα τους στείλει στο μέτωπο) θα πρέπει σίγουρα να πρόσθεσε κάποια χαρακτηριστικά στο πορτραίτο του στρατιωτικού γιατρού, τον οποίο ο Βότσεκ υπηρετεί ως πειραματόζωο (πράξη 1, σκηνή 4, καθώς και πράξη 2, σκηνή 2).

Ως προς το μουσικό στίλ, ο Μπεργκ διατηρεί ισχυρό τον χαρακτήρα της «ατέλειωτης μελωδίας» των μουσικών δραμάτων του Βάγκνερ, μεταποιώντας την και αναπτύσσοντάς την με τη συναισθηματικά φορτισμένη τεχνική του Sprechgesang ή Sprechstimme της ατονικής μουσικής, μιας ιδιαίτερης τεχνικής της φωνής που ανέπτυξε πρώτος ο Σένμπεργκ και που είχε σκοπό να σοκάρει, να ταρακουνήσει το ακροατήριο. Η έκφραση της αποξένωσης και της τρέλας, επομένως, ενισχύεται μέσω της ατονικής μουσικής. Βλ. πιο αναλυτικά για την αισθητική του εξπρεσιονισμού στη μουσική και τη ζωγραφική κατά την εποχή του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου: Anastasia Siopsi, "The alienated individual unable to connect with the world: On the paradox of expressionism in music and painting around the era of the First World War", ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο *The Birth of Contemporary Europe: World War I, Music and the Arts*, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2018 (υπό έκδοση στα πρακτικά που θα αναρτηθούν στην ιστοσελίδα της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη»): 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, φθινόπωρο 2017, σ. 237-257.

[...] όταν οι σκηνές πολέμου και οι τρομερές σκηνές των τεκταινόμενων στο πεδίο της μάχης φτάνουν σε ακραία σημεία – η τρομοκρατία, η λεηλασία, η καταστροφή, η βαρβαρότητα, οι ανείπωτες μικρές ηρωικές πράξεις των απλών ανθρώπων – φτάνουμε στο μεγαλείο της φλεγόμενης Μόσχας [...].¹⁵

Τα αγαθά της ειρήνης

Είναι γεγονός ότι το οπερατικό ρεπερτόριο εκφράζει, σε ευρύ χρονικό φάσμα διαφορετικών εποχών, αντίθεση στον πόλεμο και τις συγκρούσεις. Για παράδειγμα, ο ήρωας στην όπερα του Μότσαρτ *La clemenza di Tito* (1791) είναι αποφασισμένος να αποφύγει την τυραννία με κάθε κόστος. Ο Βέρντι βάζει τον ομώνυμο πρωταγωνιστή της όπερας *Σιμόν Μποκανέγκρα* (*Simon Boccanegra*, 1857· αναθεώρηση: 1881) να απευθύνει μια θερμή έκκληση για ειρήνη, ενώ στην όπερα *Αΐντα*, ο ίδιος ο συνθέτης παρουσιάζει του Αιγύπτιους ως βίαιους κατακτητές, σε αντίθεση με τους ειρηνικούς Αιθίοπες. Η όπερα του Ρίχαρντ Στράους (*Richard Strauss*) *Ημέρα ειρήνης* (*Friedenstag*, 1938), μάλιστα, έχει τόσο ξεκάθαρο αντιπολεμικό μήνυμα που οι Ναζί την απαγόρευσαν.¹⁶

Ένας πολύ σημαντικός ειρηνιστής συνθέτης είναι ο Μπέντζαμιν Μπρίτεν (*Benjamin Britten*), του οποίου τα μουσικά έργα, ιδίως το *Πολεμικό ρέκβιεμ* (*War Requiem*, 1961), αποτελούν ισχυρά μέσα για να επικοινωνήσει ο συνθέτης στους συνανθρώπους του την τεράστια πληγή του πολέμου. Η δήλωση του Μπρίτεν στο πολεμικό συμβούλιο (*War Board*) μας δίνει μια εικόνα των πεποιθήσεών του στην ηλικία των είκοσι εννέα ετών· μεταξύ άλλων, διαβάζουμε:

Ολόκληρη η ζωή μου έχει αφιερωθεί σε πράξεις δημιουργίας (έχοντας ως επάγγελμα τη σύνθεση) και δεν μπορώ να συμμετέχω σε πράξεις καταστροφής.¹⁷

Η πιο χαρακτηριστική όπερα του Μπρίτεν που μεταφέρει ειρηνιστικά μηνύματα έχει τίτλο *Owen Wingrave* (1970). Ο συνθέτης την έγραψε στα τέλη της δεκαετίας του 1960, όταν ο πόλεμος ήταν ένα ζήτημα που απασχολούσε πολλούς, κυρίως λόγω του πολέμου στο Βιετνάμ.

Φυσικά, ανταποκρινόμενη στα τρομερά συμβάντα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, η όπερα, με αυξανόμενους ρυθμούς, έγινε «όχημα» εξερεύνησης πολιτικών και ηθικών πεποιθήσεων διαφόρων συνθετών, συμπεριλαμβανόμενων των αφοσιωμένων ειρηνιστών Μάικλ Τίπετ (*Sir Michael Kemp Tippett*) και Μπέντζαμιν Μπρίτεν. Γι' αυτό το φαινόμενο υπάρχει μια εξήγηση. Οι εθνικιστικές ιδεολογίες πριν το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν λίγο ή πολύ σε συμφωνία με τα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης: την ελευθερία, την ισότητα και την αδελφότητα. Τα έθνη, αντίστοιχα, απαιτούσαν την αφοσίωση των πολιτών κυρίως στο όνομα αυτών των ιδανικών. Ο φασισμός εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε σε άμεση αντιπαράθεση προς όλα αυτά τα ιδανικά, με την υποστήριξη της εξουσίας και της υπακοής ενάντια στην ελευθερία, και τη ρατσιστική ανωτερότητα ενάντια στην αδελφότητα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος ήταν μια σύγκρουση κατά την οποία η ανθρωπότητα αισθάνθηκε να απειλείται ολόκληρο το σύστημα των αξιών της, ακόμα και η ίδια η επιβίωσή της.

Για να δώσω ακόμα μεγαλύτερη έμφαση σε αυτό το επιχείρημα, κυρίως μετά την εμπειρία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, μετά την εμπειρία του Άουσβιτς (*Auschwitz*) και της Χιροσίμα, στις αναβιώσεις της αρχαίας τραγωδίας, κάποιων από αυτές ως όπερες, προτιμώνται τα έργα του Ευριπίδη, τα οποία προάγουν τις χαμένες ανθρώπινες αξίες,

¹⁵ John Yohalem, "Prokofiev's War and Peace at the Met", http://www.operatoday.com/content/2007/12/prokofievs_war.php (13.05.2019).

¹⁶ Kate Hopkins, "Operatic pacifism", <https://www.roh.org.uk/news/operatic-pacifism> (13.05.2019).

¹⁷ Donald Mitchell & Philip Reed (επιμ.), *Letters from a Life: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*, University of California Press, Berkeley 1991, σ. 1046.

για να μας θυμίσουν την θνητότητά μας, το ότι είμαστε απλά ανθρώπινα όντα. Τα αντιπολεμικά και αντιηρωικά μηνύματα του Ευριπίδη κυριαρχούν σε σύγκριση με αυτά των έργων του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Όπως πολύ σωστά ισχυρίζεται η καθηγήτρια θεάτρου και κλασικών σπουδών Marianne McDonald:

[Ο εικοστός αιώνας] είναι [...] ο αιώνας που εκτιμούσε ιδιαίτερα την αυθεντικότητα των κλασικών έργων [...]. Οι αρχαίοι μύθοι είναι οχήματα για να εκφραστούν τα σύγχρονα προβλήματα. Παρατηρούμε μια επιστροφή στα τραγικά θέματα και κείμενα του 5ου αιώνα: απευθύνονται σε ανθρώπους που γνώρισαν το Άουσβιτς και τη Χιροσίμα. Τον αιώνα αυτό γνωρίζουμε τη φρίκη των μαζικών φόνων και το πλήθος ανθρώπων που μπορούν να πεθάνουν σε μια στιγμή εξαιτίας της «προηγμένης» τεχνολογίας.¹⁸

Παραδείγματα επιλογής αρχαίων έργων ως βάση για όπερες σύγχρονης θεματολογίας στον εικοστό αιώνα είναι τα εξής: η *Λυσιστράτη* (αντιπολεμικό θέμα), οι *Βάκχες* (όπου μπορεί να αντικατοπτρίζεται το έργο ενός χαρισματικού και ισχυρού ηγέτη, ο οποίος ξεπερνάει τα όρια, ή ενός δικτάτορα), ο *Προμηθέας* (το άλλο είδος ηγέτη, δυνατού και επαναστατικού, ο οποίος υπηρετεί τους ανθρώπους), η *Αντιγόνη* (στροφή στα ανθρώπινα δικαιώματα), η *Μήδεια* (τα δικαιώματα της γυναίκας) κ.ο.κ.¹⁹

Επίλογος

Ως επίλογο καταθέτω την παρατήρηση ότι από το 1945 (τη χρονιά του βομβαρδισμού της Χιροσίμα) τίποτα δεν συνέβη που να μπορεί να μας δώσει ενδείξεις ότι ο πόλεμος ή η απειλή του πολέμου δεν θα συνεχιζόταν, όντας ένα αποτελεσματικό μέσο εκτέλεσης της εξωτερικής πολιτικής των κρατών. Κατά συνέπεια, εικόνες πολέμου, όχι μόνο στην όπερα αλλά και στην τέχνη συνολικά, συνεχίζουν να καταλαμβάνουν κεντρική θέση στη διαμόρφωση αλλά και στην αποδόμηση των μεταλλασσόμενων παραμέτρων των τρόπων με τους οποίους μπορούμε να διατυπώσουμε τις αλήθειες μιας σύγκρουσης στον εικοστό πρώτο αιώνα. Η τεχνολογία καθώς και οι διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις μπορούν να αλλάζουν τα μέσα και τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη δίνει μορφή και πολιτισμικά ατενίζει τα ίδια αναπάντητα ερωτήματα της ανθρωπότητας, που φτάνουν σε αποκορύφωση σε πράξεις πολέμου.

Σε αυτήν την ανακοίνωση παρουσίασα με κριτική διάθεση μια ανασκόπηση ή μια σύντομη πολιτισμική ανάγνωση εικόνων πολέμου στην όπερα, κυρίως μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Όπως επιχείρησα να παρουσιάσω, έστω και συνοπτικά, η όπερα, ως συνολικό έργο τέχνης, μπορεί να συνθέτει ερωτήματα σχετικά με τον πόλεμο και να τα παρουσιάζει διαλεκτικά με αρκετά πολύπλοκους και μοναδικούς τρόπους, φέρνοντας στη σκηνή εικόνες όχι μόνο της εξωτερικής αλλά, κυρίως, της εσωτερικής πραγματικότητας των ανθρώπινων συγκρούσεων. Οι τρόποι αυτοί μπορούν να εμπλουτίσουν την κατανόησή μας όσον αφορά τον ταραγμένο κόσμο μας και την τραγική μας ύπαρξη σε αυτόν.

¹⁸ Marianne McDonald, *Η ελληνική μυθολογία στην κλασική όπερα*, Περίπλους, Αθήνα 2005 (πρωτότυπη αγγλική έκδοση: 2001), σ. 241.

¹⁹ Βλ. αναλυτικότερα: στο ίδιο, σ. 241-242.

Όπερα και μουσικό θέατρο στον μεσοπόλεμο και εντεύθεν: αλληλεπιδράσεις, ορολογία και προβληματισμοί

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Το οπερικό ρεπερτόριο του μεσοπολεμικού 20ού αιώνα έπρεπε να αντιμετωπίσει μιαν εξαιρετικά κρίσιμη συνθήκη: να διαχειριστεί το ιδιαίτερο βάρος και την ευθύνη της ανανέωσης και της συνέχισης του οπερικού είδους στην «μετά-Πουτσίνι και -Ρίχαρντ Στράους» εποχή, δηλαδή στην ιστορική φάση μιας διαφαινόμενης ολοκλήρωσης του στενού πυρήνα του ρεπερτορίου. Ωστόσο, στο μουσικό δράμα δεν υπάρχουν αδιέξοδα, κι έτσι στον ευρωπαϊκό οπερικό μεσοπόλεμο δημιουργήθηκαν κυρίως τρία διακριτά ρεύματα.

Στα εξπρεσιονιστικά μουσικά δράματα (τις όπερες των Schönberg και Berg, δηλαδή της Νέας Σχολής της Βιέννης) περιλαμβάνονται συνολικά έξι έργα: καταρχάς τα μονόπρακτα του Schönberg *Προσμονή (Erwartung, 1909)* και *Ο τυχεράκις (Die glückliche Hand, 1910-1913)*,¹ και έπειτα τέσσερις μεσοπολεμικές όπερες – η *opera buffa Από σήμερα έως αύριο (Von heute bis morgen, 1928-1929)* και η *Μωυσής και Ααρών (Moses und Aaron, 1930-1932)* του Schönberg, καθώς και οι δύο όπερες του Alban Berg, *Wozzeck (Βότσεκ, 1914-1922)* και *Lulu (Λούλου, 1928-1935)*.²

Περαιτέρω, υπάρχουν οι όπερες οι οποίες συνδέονται με το ποιητικό περιεχόμενο ή το μουσικό ύφος του νεοκλασικισμού (των Στραβίνσκυ, Busoni, Προκόφιεβ, Zemlinsky, Honegger κ.ά.). Αυτή η τάση προσπάθησε να αναβιώσει και να επαναδιατυπώσει κρίσιμα χαρακτηριστικά του γερμανο-αυστριακού κλασικού ύφους, χρησιμοποιώντας όμως παράλληλα και νεότερα εκφραστικά μέσα. Ο Charles Rosen γράφει ότι ο νεοκλασικισμός είναι μια «επιθετικά δογματική / θεωρητική έννοια» (aggressively doctrinaire), με αποτέλεσμα η εδώ «σχέση μεταξύ πράξης και θεωρίας να είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη».³

Πώς όμως εννοείται καταρχήν το «κλασικό» στην όπερα; Με την έννοια της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας ή με την έννοια του κλασικού ύφους της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής (Haydn, Mozart, Beethoven κ.ά.); Αν οι μουσικοδραματικές αναγωγές στο αρχαίο αττικό δράμα καθόριζαν τον χαρακτηρισμό ή την ένταξη στον οπερικό νεοκλασικισμό, τότε πολλές αρχαιότεμες όπερες που δημιουργήθηκαν στη φάση μεταξύ ύστερου ρομαντισμού, βερισμού και πρώιμου εξπρεσιονισμού θα έπρεπε να ενταχθούν επίσης στον νεοκλασικισμό. Ωστόσο, ένας προσανατολισμός στο *δραματουργικό* περιεχόμενο οδηγεί στο να θεωρηθεί ως νεοκλασικιστική (με βάση τη θεματολογία) ακόμα και η *Ηλέκτρα* του Richard Strauss (*Elektra, 1908*), η οποία όμως (με το γνωστό ύφος της συνεχούς μουσικοδραματικής εξιστόρησης) κινείται στο μεταίχμιο μεταξύ ύστερου ρομαντισμού και εξπρεσιονισμού, ή π.χ. ο *Edipo Re* του Leoncavallo (1918, μοναχική και ανάδελφη αρχαιόθεμη όπερα του βερισμού) κ.ά. Επομένως, στην όπερα και γενικά στο μουσικό δράμα, ο προσδιορισμός «νεοκλασικό» ή, επί το ορθόν, «νεοκλασικιστικό» θα πρέπει να αποδίδεται και να συζητείται κυρίως με

¹ Για τον τίτλο της δεύτερης όπερας του Schönberg, *Die glückliche Hand*, προτείνεται ως απόδοση στα ελληνικά *Ο τυχεράκις* ή *Ο τυχερός* (και όχι *Το ευτυχισμένο χέρι*).

² Βλ. Hans Heinz Stuckenschmidt, "Die Wiener Schule: Alban Berg und Arnold Schönberg", *Oper in dieser Zeit*, Erhard Friedrich Verlag, Hannover 1964, σ. 7.

³ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W. W. Norton & Company, New York – London 1998 (expanded edition), σ. 171-172.

βάση το μουσικό ύφος και τη μουσική δραματουργία, και όχι με βάση το ποιητικό κείμενο της όπερας και τις εκεί αντίστοιχες αρχαιότητες αναγωγές ή αναφορές.

Σε αυτό το πλαίσιο συσχετισμών, ως κορυφαίο νεοκλασικιστικό αρχαιόθεμο μουσικοθεατρικό έργο στον μεσοπόλεμο θεωρείται πλέον ή όπερα-ορατόριο *Oedipus Rex* του Στραβίνσκυ (1927), πέρα από τη γνωστή συζήτηση περί κυρίως «νεο-μπαροκισμού» (και όχι νεοκλασικισμού) στα έργα του ρώσου συνθέτη: δυσκίνητη εδώ η ορολογία των νεολογισμών, αφού σε αντίστοιχες περιπτώσεις συζητούμε για ένα νεο-αναγεννησιακ(ιστικ)ό [neo-rennaissanceistic] ή νεο-μεσαιωνικιστικό ύφος (δεν συνθέτει κάποιος ένα «νεο-μεσαιωνικό έργο», δηλαδή στο ύφος ενός νέου... Μεσαίωνα, αλλά ένα νεο-μεσαιωνικιστικό έργο (neo-medievalism > neo-medievalistic, κατά τη γνωστή ορολογία του Umberto Eco). Στη συνέχεια, θα πρέπει να έλθει στη συζήτηση και ο γνωστός «νεο-πριμιτιβισμός» του Στραβίνσκυ, ο οποίος έχει συνδεθεί με τα πρώιμα συμφωνικά μπαλέτα του συνθέτη, κυρίως βέβαια με την *Ιεροτελεστία της άνοιξης* (*Le Sacre du printemps*, 1913). Τα πρώτα νεοκλασικιστικά στοιχεία σε μουσικο-σκηνικό έργο του Στραβίνσκυ βρίσκονται στην *Ιστορία του στρατιώτη* (*Histoire du soldat*, 1917), κυρίως στα μέρη «Μεγάλο και μικρό κοντσέρτο» και «Μεγάλο και μικρό χορικό», συγκεκριμένα και συνειδητά: και ως προς τα είδη σύνθεσης και ως προς τη χρήση λειτουργικής αρμονίας, με αντίστοιχες συνδέσεις συγχοριών και οδήγηση φωνών (ενόργανων μελωδικών γραμμών, στην προκειμένη περίπτωση).

Προφανώς, όλη αυτή η ορολογία είναι συχνά ακραία και στην ελληνική γλώσσα γίνεται όντως επιθετικά δογματική, θεωρητική, λογικιστική. Επίσης, η έννοια του νεοκλασικισμού στην όπερα δεν μπορεί εξ ορισμού να είναι πάντοτε ξεκάθαρη, καταρχήν λόγω του ότι αλλιώς και αλλιώς είναι προσανατολισμένη η μουσική η οποία προορίζεται για αυτόνομη ακρόαση, και αλλιώς αυτή που συνδέεται με το θέατρο και το θέαμα (νεοκλασικισμός στην ενόργανη μουσική, στο μουσικό δράμα κ.ο.κ.). Τα έργα βρίσκονται τελικά έξω και πάνω από τους όποιους προσδιορισμούς τα χαρακτηρίζουν.

Τί ισχύει π.χ. στον *Οιδίποδα / Oedipe* (1910/1936) του George Enescu, όπου περιλαμβάνονται ιμπρεσιονιστικά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία ή, αντίστοιχα, στην *Αντιγόνη / Antigone* του Arthur Honegger (1927); Η *Μήδεια / Médée* του Darius Milhaud (1939), επίσης, αντιμετωπίζεται κυρίως ως νεοκλασικιστική όπερα, ωστόσο οι μουσικο-δραματουργικές εκζητήσεις που περιλαμβάνει την προσδιορίζουν και ως κατά περίπτωση ακραία νεορομαντική ή εξπρεσιονιστική κ.ο.κ. Το οπερικό ρεπερτόριο αυτής της περιόδου περιλαμβάνει όμως και ορόσημα, όπως είναι π.χ. οι μετά την *Γενούφα* (*Jenůfa*, 1904) σημαντικές όπερες του Leoš Janáček,⁴ όπου επίσης συνδυάζονται και συνυπάρχουν νεοκλασικιστικά, νεορομαντικά, εξπρεσιονιστικά και πρώιμα μοντερνιστικά χαρακτηριστικά. Σε ποιον βαθμό και πώς μπορούν όλα αυτά τα στοιχεία να εντοπιστούν και να διαχωριστούν με ασφάλεια (π.χ. οι κλασικιστικές επιδράσεις από τις νεορομαντικές), αφού είναι πάντοτε δεδομένη εξαρχής η συνθήκη της επί σκηνής ροής, της κάθε λογής μουσικοδραματικής αφήγησης κ.ο.κ.; Οι κατηγοριοποιήσεις και οι προσδιορισμοί είναι επομένως χρήσιμοι, ωστόσο τα έργα υπάρχουν και λειτουργούν πέρα από τάσεις, ρεύματα και «-ισμούς».

Η μελέτη και η ανάλυση των νεοκλασικιστικών οπερών του μεσοπολέμου και εντεύθεν προχωρεί, με δεδομένα όμως τα δύο προαναφερθέντα προβλήματα:

1. ότι η ταυτοποίηση και ο ορισμός των νεοκλασικιστικών στοιχείων είναι εξ ορισμού ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα, α) λόγω της ύπαρξης των αρχαιοελληνικών δραματικών και ποιητικών υπερκειμένων και προτύπων, και β) λόγω των

⁴ Οι εκδρομές του κυρίου Μπρούτσεκ (*Výlety páně Broučkovy*, 1920), *Κάτια Καμπάνοβα* (*Káťa Kabanová*, 1921), *Η πονηρή αλεπουδίτσα* (*Příhody lišky Bystroušky*, 1924), *Υπόθεση Μακρόπουλου* (*Věc Makropulos*, 1926), *Από το σπίτι των νεκρών* (*Z mrtvého domu*, 1930).

μουσικολογικών (καθ)ορισμών, για το κατά πόσο το εκάστοτε πρότυπο αναφοράς έχει π.χ. κλασικό ή προ-κλασικό ή μπαρόκ ή πιθανώς αναγεννησιακό κ.ο.κ. μουσικό χαρακτήρα, και

2. ότι συνήθως οι εν λόγω όπερες (όπως βεβαίως και τα αντίστοιχα έργα ενόργανης μουσικής) δεν περιλαμβάνουν αμιγώς νεοκλασικιστικά χαρακτηριστικά, αλλά ταυτοχρόνως και άλλα ιδιωματικά στοιχεία και τεχνικές σύνθεσης βασισμένες σε τάσεις νεότερων ρευμάτων της σύγχρονης έντεχνης μουσικής.

Η εξέταση του μεσοπολεμικού μουσικού θεάτρου σε βάθος είναι ένα πεδίο αρκετά δύσβατο, λόγω των αλληλεπιδράσεων διαφορετικών μουσικών και θεατρικών ειδών και ιδιωμάτων. Το μουσικό ύφος, ο χαρακτήρας, η έκταση και η ποσόστωση της ενσωμάτωσης του χορευτικού παράγοντα είναι ουσιώδη διακριτικά χαρακτηριστικά αυτών των ειδών. Σημαντική ήταν εδώ, σε πολλές περιπτώσεις, π.χ. η συνεισφορά του τότε παριζιάνικου μιούζικ-χωλ, το οποίο ενστερνίστηκε και καλλιέργησε τα αφροαμερικάνικα μουσικοχορευτικά ιδιώματα (δηλαδή την τότε «νέγκρικη» μουσική επιθεώρηση της εποχής· γερμ. Negerrevue) και την τρέχουσα αστική-λαϊκή μουσικοθεατρική πρακτική (δηλαδή τα κάθε λογής «βαριετέ»). Εδώ πρέπει επίσης να συνυπολογιστούν και άλλες μουσικο-σκηνικές προτάσεις που είχαν αρχίσει ήδη να εμφανίζονται: καταρχάς τα μουσικοθεατρικά έργα με ημικλασικό (semi-classical) ή crossover χαρακτήρα, όπως είναι π.χ. *Η όπερα της πεντάρας* ή ακόμα, οριακά, και η *Parade* (1917) των Erik Satie και Jean Cocteau,⁵ ένα σημαντικό και σημειολογικά εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα, πρόδρομος της λεγόμενης «διαστατικής» (dissociative) πολυμεσικής σκηνικής αισθητικής, που βρίσκεται μεν ουσιαστικά έξω από το πλαίσιο αυτής της διερεύνησης, ωστόσο προοιωνίζεται κρίσιμες κατοπινές μεταπολεμικές εξελίξεις στον χώρο της όπερας, όπως θα δούμε στο τέλος αυτής της ανακοίνωσης.

Τα μεσοπολεμικά μουσικοθεατρικά έργα του Kurt Weill αντιπροσωπεύουν μια κοινωνικά συνειδητοποιημένη όπερα, η οποία μέσω της χρήσης και ενσωμάτωσης της αμερικάνικης ελαφράς μουσικής και του Songform / Songstil αποσκοπούσε, κατά τα γνωστά «μπρεχτικά» πρότυπα, στην αφύπνιση και την εκπαίδευση των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων. Η *Όπερα της πεντάρας* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) και η *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930) θέτουν όμως και πολλά κρίσιμα θεωρητικά ζητήματα σημειολογίας του μουσικού θεάτρου. Κρίσιμο είναι το πώς λειτούργησε εδώ το τότε βερολινέζικο καμπαρέ (Kabarett), διότι αυτό επηρέασε ουσιαστικά όχι μόνο τα μουσικοθεατρικά έργα των Brecht και Weill, αλλά και όλες τις εναλλακτικές μεσοπολεμικές όπερες αυτής της κατεύθυνσης. Το γερμανικό Kabarett δεν ήταν μόνο κοινωνικο-πολιτικός ακτιβισμός και καταγγελία, ελευθεριότητα και παρεϊστική διασκέδαση ή διαλεκτική· το Kabarett περιελάμβανε τη μουσική σύνθεση και εκτέλεση, τα τραγούδια του σε όλο το πλαίσιο και τις απολήξεις τους, καθώς και όλο το φάσμα της εκφοράς των κειμένων, την επί σκηνης θεατρικότητα κ.ο.κ.⁶

Αυτή είναι λοιπόν η τρίτη, η εναλλακτική μεσοπολεμική κατεύθυνση, εκείνη που δημιούργησε την «επίκαιρη» όπερα / Zeioper, συνδέθηκε με την τότε Νέα Απλότητα (Neue Einfachheit), τη Νέα Αντικειμενικότητα (Neue Sachlichkeit), και ενσωμάτωσε ή επηρεάστηκε από την αφροαμερικάνικη και τη δημοφιλή (popular) μουσική της τότε εποχής.⁷ Η μελέτη

⁵ Βλ. Nancy Perloff, *Art and the every day: Popular Entertainment and the circle of Erik Satie*, Clarendon Press, Oxford 1991, σ. 112-152.

⁶ Τα απομνημονεύματα της πιο διάσημης περφόρμερ του μεσοπολεμικού γερμανικού Kabarett θεωρούνται πλέον σύγγραμμα αναφοράς για το συγκεκριμένο περιβάλλον: Trude Hesterberg, *Was ich noch sagen wollte*, Henschel Verlag, Berlin 1971.

⁷ Για την εν λόγω ανανέωση της όπερας κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, βλ. Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο μαγικός αυλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, εκδόσεις

αυτής της κατεύθυνσης είναι εκ των πραγμάτων η πιο δύσβατη: όχι μόνον γιατί τα ποιητικά κείμενα των μουσικοθεατρικών έργων είναι γραμμένα στη γερμανική γλώσσα, αλλά και διότι εμπλέκονται κάθε λογής πηγές και υλικό μη ευρωπαϊκού χαρακτήρα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα: ο *Jonny spielt auf* του Ernst Krenek (1927) είναι μια γερμανόγλωσση όπερα, η οποία προήλθε ακριβώς από το περιβάλλον που περιγράψαμε παραπάνω. Ο Darius Milhaud, λίγο μετά το ιστορικό σκηνικό μπαλέτο του *Η δημιουργία του κόσμου* (*La création du monde*, 1923), εγκατέλειψε τη σχέση του με την τζαζ και κάπως έτσι προέκυψε ο *Jonny* του Krenek ως η αποδεδειγμένα πρώτη όπερα παγκοσμίως με επιδράσεις από την τζαζ και το μπλουζ.⁸

Ένα ακόμα πρόβλημα είναι το ότι η μουσικολογία της αφροαμερικάνικης μουσικής (μπλουζ, τζαζ, αφρο-κουβανέζικη κ.λπ.) παραμένει γενικά στο περιθώριο και την ασάφεια διεθνώς, και αυτό είναι εξηγήσιμο: πρόκειται για μη ευρωπαϊκές μουσικές, με εξωτικά, ειδικά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία μάλιστα εξελίχθηκαν και διαφοροποιήθηκαν κατά τη διαδρομή τους στον 20ό αιώνα. Η διερεύνηση της σχέσης τους με την ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική και το ευρωπαϊκό μουσικό θέατρο είναι αντίστοιχα δύσβατη και προαπαιτεί εξειδίκευση σε ορισμούς, ταυτοποιήσεις και συσχετισμούς, ετοιμότητα για ανατροπές και διορθώσεις: σε αυτό το πεδίο δεν ισχύει, δυστυχώς, σχεδόν τίποτα απ' ό,τι εθεωρείτο και είχε κάπου, κάπως καταγραφεί σε παλαιότερες δεκαετίες. Σήμερα γνωρίζουμε, π.χ., ότι το *ράγκταϊμ* δεν είναι η πρώτη περίοδος της τζαζ, αλλά αποτελεί ένα αυτόνομο, διαφορετικό ιδίωμα. Επομένως, όλο το ιστορικό και μουσικολογικό υλικό που αφορά αυτούς τους συσχετισμούς και τις επιδράσεις τους στην ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική, στις όπερες και τα μουσικοθεατρικά έργα, πρέπει να γραφτεί εξαρχής και διαφορετικά. Αντίστοιχα ζητήματα ισχύουν για το πλέγμα που αφορά τη μεσοπολεμική έννοια του μπλουζ στην Ευρώπη, τη σχέση του μπλουζ με την τζαζ κ.ο.κ., όπου οι ορισμοί και οι συσχετισμοί από πλευράς μουσικολογικής διερεύνησης είναι επίσης, εκ των πραγμάτων, ιδιαιτέρως πολύπλοκοι.

Έτσι καταλήγουμε στο κρίσιμο συνολικό ερώτημα: τί είδους και τί ύφους μουσική χαρακτηρίζει τα εν λόγω μουσικοθεατρικά έργα και τις μεσοπολεμικές όπερες; Η άρια, η πρόζα, το νέο-βιεννέζικο *Sprechgesang* ή το μπρεχτικό *Songform / Songstil* είναι εδώ – και, περαιτέρω, σε ποιον βαθμό – το όχημα της εκφοράς του ποιητικού κειμένου; Η ιστορική και θεωρητική εξέταση προσπαθεί να διαγνώσει και να εντάξει, ωστόσο, όπως συνήθως συμβαίνει, το κριτήριο είναι η κάθε συγκεκριμένη όπερα, με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητές της. Κορυφαίοι μουσικολόγοι συζητούν (μεταπολεμικά) για δύο σαφείς κατευθύνσεις στον γερμανο-αυστριακό οπερικό μεσοπόλεμο: Weill, Hindemith, Krenek από τη μία πλευρά, Schönberg και Berg από την άλλη· υπάρχουν, ωστόσο, και οι άλλοι ευρωπαίοι συνθέτες, τους οποίους αναφέραμε συνοπτικά, και πολλοί ακόμη, καθώς και οι αντίστοιχες νεοκλασικιστικές και οι άλλες τάσεις.

Τί όμως κληροδότησε αυτή η τόσο σημαντική οπερική πολυχρωμία του μεσοπολέμου; Στον γερμανόφωνο χώρο, τα μουσικοθεατρικά επιτεύγματα των Brecht και Weill δεν είχαν – και δεν θα μπορούσαν να έχουν – αντίστοιχη επιγονική συνέχεια. Η γερμανική οπερική «αρχαιοελληνο-φιλία» συνεχίστηκε και μεταπολεμικά, καταρχάς με τις αρχαιόθεμες όπερες του Carl Orff, ο οποίος θεωρούσε τα τρία βασισμένα σε αρχαιοελληνικές τραγωδίες έργα του, *Antigonae* (Salzburg, 1949), *Oedipus der Tyrann*

Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ. 147-175, και Bryan Gilliam, *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1994.

⁸ Βλ. π.χ. το jazz blues σουξέ “Leb’ wohl mein Schatz” («Ωρα καλή, θησαυρέ μου») από την όπερα *Jonny spielt auf* του Krenek (πρεμιέρα: 10 Φεβρουαρίου 1927 στη Λειψία) εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=a-mYBtAzjXY> (Jonny: Luciano Garay, Yvonne: Patricia Gonzalez· Teatro Colon, Μπουένος Άιρες 2006· μουσική διεύθυνση: Stefan Lano, σκηνοθεσία: Marcelo Lombardero).

(Stuttgart, 1959) και *Prometheus* (Stuttgart, 1968), ως τα κορυφαία του επιτεύγματα. Παράλληλα εμφανίζονται οι *Βασσαρίδες* [Βάκχες] (*Die Bassariden*, 1968) του Hans Werner Henze, στη συνέχεια, μεταξύ άλλων, οι δύο αρχαιόθεμες όπερες του Aribert Reimann, *Τρωάδες* (*Troades*, 1986) και η πιο πρόσφατη *Μήδεια* (*Medea*, 2010) κ.ά.

Πολλοί, όπως ο σημαντικός (και αφιερωμένος στη σύγχρονη μουσική και όπερα) αρχιμουσικός Michael Gielen (1927-2019), θεωρούν την νέο-εξπρεσιονιστική όπερα *Οι στρατιώτες* (*Die Soldaten*, 1965) του Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) ως κομβικής σημασίας, αναφέροντας ότι αυτή συγκαταλέγεται στο ύψιστο επίπεδο των τριών κορυφαίων οπερών του γερμανικού μουσικοδραματικού εξπρεσιονισμού: *Βότσεκ*, *Λούλου*, *Μωυσής και Ααρών*. Επιπλέον, *Οι στρατιώτες* είναι η πρώτη γερμανική όπερα στην οποία ενσωματώνονται τεχνικές πολυμέσων (multimedia) και μία ζωντανή τζαζ-μπάντα (στη 2η σκηνή της Β' Πράξης), ενώ πιθανότατα αυτή είναι η πρώτη όπερα παγκοσμίως όπου παρουσιάζεται επί σκηνής δράση και στις τρεις διαστάσεις του χρόνου (παρελθόν, παρόν και μέλλον) ταυτόχρονα. Ταιριαστό παράδειγμα για το εντεύθεν και το περαιτέρω σε αυτήν την οπερική αναδρομή, αφού η σφαιρική διάσταση του χωροχρόνου αποτυπώνεται εδώ συγκεκριμένα στις μουσικο-δραματουργικές επιλογές. Στο έργο αυτό ενσωματώνονται στην «κάθε φορά» παροντική σκηνική δράση του παραστασιακού «τώρα» αναφορές και παραθέματα μπαρόκ, κλασικιστικού κ.ο.κ. χαρακτήρα (το οπερικό παρελθόν), αναφορές στο αρχαιοελληνικό τραγικό δράμα (το ιστορικό υπερκείμενο ως διαχρονική σταθερά) αλλά και, σε κάθε νέα παραγωγή αυτής της όπερας, σύγχρονη πολυμεσική τεχνολογία (παλαιότερα μαγνητοσκοπήσεις, τώρα βιντεοπροβολές, σύγχρονη οπτικοακουστική τεχνολογία κ.ο.κ.) ως σύνδεση με το μουσικοθεατρικό μέλλον.⁹

⁹ Βλ. ενδεικτικά: https://www.youtube.com/watch?v=_bxfajTPJbA.

Ο διάλογος μεταξύ μη δυτικών μουσικών παραδόσεων και δυτικής νεωτερικότητας ως μέσο διαπραγμάτευσης ταυτοτήτων στην όπερα του B. Britten, *Death in Venice* (1973): μια αναλυτική προσέγγιση

Αποστολία Κουκούλη

Εισαγωγή – Βασικά σημεία εστίασης

Η τελευταία όπερα του Benjamin Britten, *Θάνατος στη Βενετία* (*Death in Venice*, 1972-1973), κινείται γύρω από μια ιδιαίτερη θεματική, η οποία φαίνεται πως έχει συναισθηματική αξία σε προσωπικό επίπεδο για τον συνθέτη. Η όπερα περιστρέφεται γύρω από ένα εσωτερικό ηθικό δίλημμα, με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος ένας σπουδαίος μεσήλικας συγγραφέας, ο Gustav von Aschenbach, όταν αναπτύσσει συναισθήματα προς ένα έφηβο αγόρι (Tadzio) κατά την τυχαία συνάντησή τους στην πόλη της Βενετίας. Στην όπερα απαντούν τα βασικά ζητήματα που έχουν απασχολήσει τον συνθέτη κυρίως στο όψιμο οπερατικό του έργο, όπως είναι ο ερωτισμός και η σωματική επιθυμία, ο πασιφισμός, η ελευθερία συναισθηματικής εξωτερίκευσης.¹ Φαίνεται, όμως, ότι προς το τέλος της ζωής του ο Britten προσεγγίζει τα ζητήματα αυτά με μια ιδιαίτερη τρυφερότητα και, ίσως, υπαρξιακή αγωνία. Ο *Θάνατος στη Βενετία* μοιάζει να αποτελεί για τον Britten την ύστατη ευκαιρία για ένα προσωπικό *coming out*, μια δημόσια αποκάλυψη καλλιτεχνικά της ομοφυλοφιλικής του ταυτότητας, υπό το φόβο ενός επικείμενου θανάτου.² Υπό ένα τέτοιο πρίσμα, η συνθετική διαχείριση μιας πρωταρχικά εσωτερικής ανάγκης ενός δυτικού queer συνθέτη για έκφραση και αναζήτηση αποδοχής αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον μουσικολογικά και αναλυτικά.

Η όπερα περιστρέφεται γύρω από μια αναζήτηση του Εαυτού και αποτυπώνει την αρχέγονη διαμάχη ανάμεσα στο απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο. Οι χαρακτηριστικές μεταλλικές υφές και συνηχήσεις με τις οποίες συνδέονται οι φιγούρες του νεαρού Tadzio και των φίλων του παραπέμπουν ευθέως στις μουσικές διαδικασίες της ινδονησιακής ορχήστρας γκαμελάν και έρχονται σε έντονη αντιδιαστολή με τις «αυστηρές», δυτικότερες δωδεκαφθογγικές μελωδίες με τις οποίες αποτυπώνονται οι εκτεταμένοι μονόλογοι του πρωταγωνιστή. Εκμεταλλευόμενος την έντονη εξωτική ποιότητα της μουσικής της γκαμελάν, ο Britten επικαλείται συνθετικά μια ετερότητα, πάνω στην οποία μπορεί να αντικατοπτρίζεται με έναν μη απειλητικό τρόπο η σωματική επιθυμία, η οποία δεν είναι θεμιτό ή ηθικό να εκφραστεί στη δυτική δημόσια σφαίρα. Σε ένα επόμενο επίπεδο, όμως, ο Britten διαπραγματεύεται με τα όρια του αποδεκτού, καθώς επιδίδεται σε έναν διάλογο μεταξύ των δύο μουσικών παραδόσεων, ο οποίος υπερβαίνει την αντίθεσή τους, μέσω ενός λεπτού χειρισμού των σημείων σύγκλισης, απόκλισης και προστριβής μεταξύ των αντιθετικών υφών.

¹ Στο έργο του, ο Britten αντλεί συχνά στοιχεία από μουσικές της Άπω Ανατολής, όπως, λ.χ., από την ιαπωνική μουσική και το θέατρο No (*Parables for Church Performance* [1964-1968]). Κυριότερη υπήρξε, όμως, η επιρροή της ινδονησιακής ορχήστρας γκαμελάν, η οποία απαντά για πρώτη φορά σε μεγάλη κλίμακα στο μπαλέτο *The Prince of the Pagodas* (1957) και κυριαρχεί στις τελευταίες του όπερες, *Owen Wingrave* (1970) και *Death in Venice* (1973).

² Philip Brett, "Eros and Orientalism", στο: George E. Haggerty (επιμ.), *Music and Sexuality in Britten*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2006, σ. 125.

Οι σαφείς εξωτικές αναφορές στο *Death in Venice* εντάσσουν την όπερα σε μια μακρά δυτική παράδοση εξωτικοποίησης ξένων τόπων μέσω της επίκλησης στις πολιτισμικές σημαίνουσες που φέρουν οι δύο αντιθετικές μουσικές παραδόσεις που χρησιμοποιεί ο Britten. Στόχο της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί η αναλυτική εξέταση των μουσικών – και μη – μηχανισμών επίκλησης του εξωτικού στην περίπτωση της όπερας, όσο και ζητημάτων πολιτισμικής οικειοποίησης που εγείρονται κατά την αναπαράσταση του μη δυτικού. Θα επιχειρηθεί επίσης μια θεωρητική εισαγωγή στις βασικές αρχές της κριτικής του εξωτισμού με σκοπό τη διερεύνηση των νοητικών διεργασιών και συστημάτων πρόσληψης και κατανάλωσης του εξωτικού, στο πλαίσιο των οποίων οι πολιτισμικές αναφορές καθίστανται αντιληπτές ως εξωτικές.

Ο μουσικός εξωτισμός ως έννοια κατά τον 20ό αιώνα

Ο όρος «μουσικός εξωτισμός» αναφέρεται στο δυτικό σύστημα αναπαράστασης του γεωγραφικά και πολιτισμικά έτερου, μέσω του οποίου κατασκευάζεται μια εικόνα του εκάστοτε Άλλου στη μουσική,³ ένα φαινόμενο το οποίο αποτελεί βασικό μηχανισμό διαχείρισης της πολιτισμικής ετερότητας από τη Δύση. Σύμφωνα με τον Ralph Locke, ο εξωτισμός μπορεί να οριστεί ως «η διαδικασία επίκλησης ενός τόπου ή λαού ή κοινωνικού περιβάλλοντος, το οποίο γίνεται αντιληπτό ως διαφορετικό από το οικείο από τους ανθρώπους που κατασκευάζουν και αντιλαμβάνονται το εξωτικό πολιτισμικό προϊόν».⁴ Το φαινόμενο του εξωτισμού έχει χρησιμοποιηθεί ως μέσο ετεροπροσδιορισμού για τη Δύση, αποτελώντας ένα βασικό αντιπαράδειγμα κατά τη διαμόρφωση μιας ευρωπαϊκής συνεκτικής ταυτότητας. Στο σύνολο των εξωτικών πρακτικών περιλαμβάνεται μια σειρά από εσφαλμένες, πλην ευρέως αποδεκτές, ιδέες, έννοιες, εικόνες και αφηγήματα για τις εξωτικές κουλτούρες, οι οποίες βασίζονται σε στερεοτυπικές αντιλήψεις και χρησιμοποιούνται με απώτερο στόχο την παγιοποίηση της πολιτισμικής ανωτερότητας της Δύσης.⁵ Οι πρακτικές του εξωτισμού παράγουν γνώση για τους μη δυτικούς πολιτισμούς και ταυτόχρονα την αντικατοπτρίζουν, καθώς πρόκειται για μια «σχεσιακή διαδικασία ανάμεσα σε μια μουσική κοινότητα και το έργο»,⁶ η οποία λαμβάνει ιδεολογικές προεκτάσεις και συνδέεται με τη θεώρηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού ως ανώτερου, συμβάλλοντας στην παγιοποίηση των δυτικών πρακτικών πολιτισμικής οικειοποίησης και επιβολής.

Η πρώτη κριτική μελέτη των συστημάτων αναπαράστασης του μη δυτικού πραγματοποιείται από τον Edward Said (1935-2003) στο βιβλίο του *Οριενταλισμός* (1978).⁷ Η πολιτισμική κριτική του Said προκάλεσε ένα ευρύ φάσμα θεωρητικών αναζητήσεων, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ολόκληροι επιστημονικοί κλάδοι εξετάζουν, περιγράφουν και τελικά ορίζουν τους μη δυτικούς πολιτισμούς, ενώ συνέβαλε ακόμα στη διαμόρφωση της προβληματικής της μετααποικιακής κριτικής. Εφαρμόζοντας τεχνικές ανάλυσης λόγου των Derrida και Foucault, ο Said προβαίνει σε μια αποδόμηση

³ Η εννοιολογική κατηγορία του Άλλου δεν αναφέρεται αποκλειστικά στο γεωγραφικά ή πολιτισμικά απομακρυσμένο, αλλά μπορεί να αφορά εξίσου κάθε άτομο ή κοινωνική ομάδα που αντιτίθεται στη δυτική κοινωνική νόρμα, ενώ πρόκειται συνήθως για ομάδες κοινωνικά ή ταξικά υποβαθμισμένες, όπως, για παράδειγμα, οι ιθαγενείς, οι ομοφυλόφιλοι, η γυναίκα, οι τσιγγάνοι, οι ψυχικά νοσούντες. Βλ. ενδεικτικά: Jonathan Bellman (επιμ.), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998, σ. ix.

⁴ Ralph P. Locke, "A Broader View of Musical Exoticism", *The Journal of Musicology* 24/4, φθινόπωρο 2007, σ. 483-484, και Ralph P. Locke, "Exoticism", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644>.

⁵ Edward Said, *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα 1996.

⁶ Ralph Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, New York 2009, σ. 11.

⁷ Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.

των νοητικών διπόλων με βάση τα οποία συγκροτείται ο οριενταλιστικός λόγος, καταδεικνύοντας την ανεπάρκεια των δυϊστικών γνωσιακών συστημάτων και τονίζοντας τον ρόλο της διαχείρισης της γνώσης του Άλλου κατά την επίτευξη και διαιώνιση σχέσεων εξουσίας. Ο Said διερευνά στο έργο του τις πρακτικές κατασκευής μιας εικόνας των πολιτισμικών Άλλων με βάση απλουστευτικά δίπολα, σύμφωνα με τα οποία ο δυτικός πολιτισμός συνδέεται με το ισχυρό, το αρσενικό, τη λογική, την επιστημονική σκέψη, τους αυστηρούς κοινωνικούς κανόνες, την αντικειμενικότητα, ενώ αντιθέτως ο Άλλος μπορεί να ταυτίζεται με το αδύναμο, το γυναικείο, το παθητικό, τη συναισθηματική έκφραση, την εξωστρέφεια. Με άλλα λόγια, κατά την εξωτικοποίησή τους, οι Άλλοι χρησιμοποιούνται ως αντιθετικός πόλος, μέσω του οποίου ορίζεται η εικόνα της Δύσης για τον Εαυτό της. Ο Said κατορθώνει να περιγράψει και να αποδομήσει ένα πολιτισμικό φαινόμενο με ισχυρές ιστορικές καταβολές, εγκαθιδρυμένο ήδη από τον 18ο αιώνα στην ευρωπαϊκή σκέψη, το οποίο επέτρεψε στην ευρωπαϊκή – και αργότερα εξίσου στην αμερικανική – κουλτούρα την κατασκευή μιας εικόνας για τους εξωτικούς πολιτισμούς πρωτίστως ως *μη Δύση*.⁸

Το φαινόμενο του εξωτισμού είναι πολυσύνθετο, με την έννοια ότι αποτελεί σε ένα στοιχειώδες επίπεδο μια διαδικασία αντίληψης και διάκρισης μεταξύ της οικείας και μη κουλτούρας, ενώ βασίζεται, σε μεγάλο βαθμό, σε ευρέως διαδεδομένες αντιλήψεις και στερεότυπα. Ο μουσικός εξωτισμός, αντίστοιχα, αποτελεί μια περίπλοκη διαδικασία, η οποία υπερβαίνει τις συμβατικές μουσικές σημειογραφίες και την περιγραφική μίμηση, καθώς μπορεί εξίσου να κάνει χρήση εξωμουσικών διαδικασιών, όπως του εκάστοτε κοινωνικού πλαισίου και στιλιστικού υποβάθρου, των στοιχείων του χορού, της κινησιολογίας και της σκηνογραφίας, αλλά και να στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργική οξυδέρκεια του εκτελεστή.⁹ Όπως τονίζει ο κριτικός τέχνης Frederik Bohrer, «ο εξωτισμός, κατά μία θεμελιώδη έννοια, είναι μια διαδικασία αντίληψης»,¹⁰ για την εξέταση της οποίας επιτάσσεται η συμπερίληψη εννοιών πρόσληψης και υποκειμενικότητας. Ο Bohrer, ενστερνιζόμενος τη θεωρία της αντίληψης του Hans-Robert Jauss και της διαχείρισης της αντίληψης από τον Walter Benjamin, προτείνει την εξέταση της αντίληψης του εξωτικού ως μιας «δυναμικής διαδικασίας κατά την οποία το [εξωτικό] νόημα δεν είναι παθητικά προσλαμβανόμενο αλλά ενεργητικά παραγόμενο από τον λήπτη».¹¹

Οι λόγοι του εξωτισμού στη μουσική σύνθεση και πράξη κυριαρχούν ήδη κατά τον 18ο και 19ο αιώνα ως μηχανισμοί γνώσης ενός μεταβαλλόμενου κόσμου, κάτι που διαφαίνεται από την ανάδυση συγκεκριμένων εξωτικών στυλ ως τάσεις και μόδα.¹² Κατά το *fin de siècle*, όμως, παρατηρείται μια χωρίς προηγούμενο διάδοση και εμπορευματοποίηση του εξωτικού, ενισχυμένη από τη δυνατότητα ταξιδιών σε απομακρυσμένα μέρη αλλά και την άνθηση της εθνομουσικολογικής και επιτόπιας έρευνας. Οι επιρροές ενός πλήθους, πλέον, διαθέσιμων εξωτικών μουσικών αποτέλεσαν

⁸ Έφη Γαζή, «Οριενταλισμός: Το κείμενο ως γεγονός», *Μνήμων* 21, 1999, σ. 239.

⁹ Locke, *Musical Exoticism*, ό.π., σ. 16.

¹⁰ Frederik Bohrer, *Orientalism and Visual Culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 36.

¹¹ Ό.π., σ. 5. Ενδεικτικά, βλ. Walter Benjamin, *Selected Writings*, τ. 3, επιμ. Howard Eiland & Michael W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge (MA) & London 1991-1999· Walter Benjamin, *The Arcades Project*, μτφρ. Howard Eiland & Kevin McLaughlin, Belknap Press, Cambridge (MA) & London 1999· Hans-Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, μτφρ. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982.

¹² Bellman (επιμ.), *The Exotic in Western Music*, ό.π.· Georgina Born (επιμ.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2000· Locke, *Musical Exoticism*, ό.π.

μια ανεξάντλητη πηγή υλικού για τους νεωτεριστές συνθέτες κατά τον 20ό αιώνα, όχι μόνο σε τεχνικό αλλά και σε αισθητικό επίπεδο, επιρροές που στο εξής ενστερνίζονται στη συνθετική τους γλώσσα πολλοί εκ των σημαντικότερων δυτικών συνθετών, με έναν αυξανόμενο προσωπικό τρόπο.¹³ Οι λυρικοί, ατμοσφαιρικοί εξωτισμοί των Debussy και Ravel, οι επιτόπιες έρευνες στην Ινδονησία του Colin McPhee, οι πολυεπίπεδες επιρροές των ανατολικών φιλοσοφιών στη μουσική του Cage και των μινιμαλιστών, είναι μερικές μόνο περιπτώσεις κατά τις οποίες οι εξωτικές επιρροές συνδέονται με μια αλλαγή παραδείγματος όσον αφορά τις μουσικές παραμέτρους που θεωρούνται πρωταρχικής σημασίας από τους δυτικούς συνθέτες.

Στις αρχές της δεκαετίας του '70, όταν ο Britten συνθέτει το *Death in Venice*, επικρατεί στη δυτική έντεχνη μουσική μια τάση εξιδανίκευσης των μη δυτικών πολιτισμών, με αποτέλεσμα έναν συχνά «καλοπροαίρετο» μουσικό εξωτισμό,¹⁴ ο οποίος χαρακτηρίζεται από αισθήματα συμπάθειας και θαυμασμού προς τις εξωτικές νοοτροπίες. Παρ' όλα αυτά, η προσέγγιση προς το εξωτικό δεν παύει να βασίζεται σε νοητικές διεργασίες διαχωρισμού και να προσεγγίζεται με βάση τις δυτικές θεωρήσεις και αισθητικά κριτήρια, έχοντας συχνά πατερναλιστικό χαρακτήρα προς τις Άλλες κουλτούρες. Η εξιδανίκευση των εξωτικών Άλλων συχνά ταυτίζεται με μια θεώρησή τους ως πολιτισμικά στάσιμων, μια θεώρηση μέσω της οποίας η δυτική σκέψη αυτοεξουσιοδοτείται ώστε να τυποποιεί, να κατηγοριοποιεί, να γενικεύει και τελικά να υπαγορεύει, μέσω της αναπαράστασης, τι ορίζεται ως Εξωτικό. Άλλωστε, ο οριενταλισμός συνίσταται ακριβώς στην πλεονεκτική θέση του Δυτικού να αποδίδει επιλεκτικά χαρακτηριστικά σε Άλλες κουλτούρες.¹⁵ Η συγκαταβατική εξιδανίκευση ενός πολιτισμού μπορεί να αποκλείει οποιαδήποτε δυνατότητα δυναμικής εξέλιξης και μετασχηματισμού αυτού, καθώς οι μη δυτικές κουλτούρες αντιμετωπίζονται ως ελεγχόμενα πεδία αιώνιας παρατήρησης και άντλησης στοιχείων κατά το δοκούν.¹⁶

Ο λόγος του οριενταλισμού ενσωματώνεται στη μουσικολογική φιλολογία μέσα από τις πρώτες κριτικές μελέτες των διαδικασιών αναπαράστασης που πραγματοποιήθηκαν κατά τη δεκαετία του '90 από τη λεγόμενη *Νέα Μουσικολογία*,¹⁷ σε μια προσπάθεια που ακολουθήθηκε από έναν εκτεταμένο όγκο κειμένων, άρθρων και αναλύσεων που εστιάζονται στο ζήτημα του μουσικού εξωτισμού. Στον ελληνικό μουσικολογικό χώρο, η συζήτηση περί εξωτισμού έχει ανοίξει τα τελευταία κυρίως χρόνια, με ιδιαίτερα

¹³ Για τον Griffiths, ο εξωτισμός συνετέλεσε στην υπέρβαση των ορίων της τονικής αρμονίας στη δυτική μουσική· βλ. Paul Griffiths, *Μοντέρνα μουσική*, μτφρ. Μαρία Κωστίου, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993, σ. 212.

¹⁴ "Benevolent exoticism", εκ του "benevolent racism and sexism". Ο όρος χρησιμοποιείται συχνότερα στις φεμινιστικές αναγνώσεις μιας υποκειμενικά θετικής, «καλοπροαίρετης» προκατάληψης, η οποία δεν παύει να εδραιώνει και να ενισχύει σχέσεις εξουσίας μέσω διαδικασιών πατερναλισμού, έμφυλου διαχωρισμού και ετεροκανονικότητας· βλ. Peter Glick και Susan T. Fiske, "The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism", *Journal of Personality and Social Psychology* 70/3, 1996, σ. 491-512.

¹⁵ Said, *Orientalism*, ό.π., σ. 231· John Corbett, "Experimental Oriental: New Music and Other Others", στο: Georgina Born & David Hassel (επιμ.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2000, σ. 167-168.

¹⁶ Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Boulez στους ανατολικούς πολιτισμούς ως «υπερβολικά τέλειους ως έχουν». Για τον Boulez, οι μουσικές της Ασίας και της Ινδίας έχουν φτάσει σε ένα «στάδιο τελειότητας [...], αλλά κατά τα άλλα, η μουσική είναι νεκρή»· Pierre Boulez, "Oriental Music: A Lost Paradise?", στο: Jean-Jacques Nattiez (επιμ.), *Orientalisms: Collected Writings*, Faber, London 1986, σ. 421.

¹⁷ Πρώτες μελέτες του μουσικού εξωτισμού ως νοοτροπίας και συστήματος ιεράρχησης, παρά ως προς τον διακοσμιακό χαρακτήρα των εξωτικών επιρροών, αποτέλεσαν οι περιπτωσιολογικές μελέτες της γαλλικής όπερας του 19ου αιώνα που παρουσίασαν η Susan McClary (*Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, καθώς και *Georges Bizet: "Carmen"*, Cambridge University Press [Cambridge Opera Handbooks], New York 1992) και ο Ralph Locke ("Constructing the Oriental "Other": Saint-Saëns's *Samson et Dalila*", *Cambridge Opera Journal* 3/3, 1991, σ. 261-302.

ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις και άρθρα, κυρίως στον τομέα της όπερας.¹⁸ Ως εργαλείο μελέτης, ο εξωτισμός μπορεί να προσφέρει νέους τρόπους ανάγνωσης της διάδρασης ανάμεσα σε εγγενώς διαφορετικές μουσικές, αλλά και να διευκολύνει τη διερεύνηση ζητημάτων πολιτισμικής επιβολής και εκμετάλλευσης. Σε κάθε περίπτωση, η οριενταλιστική κριτική κατορθώνει να θέσει έναν προβληματισμό περί των συνθετικών μηχανισμών αναπαράστασης, των αναλυτικών εργαλείων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν προς μελέτη αυτής, όσο και των κωδίκων κατασκευής μουσικού και πολιτισμικού νοήματος.

Η υπόθεση της όπερας

Κεντρικός ήρωας της όπερας είναι ένας σπουδαίος μεσήλικας συγγραφέας, ο Gustav von Aschenbach, ο οποίος, σε αναζήτηση έμπνευσης, πραγματοποιεί ένα ταξίδι στην πόλη της Βενετίας. Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από την εκεί συνάντησή του με έναν έφηβο Πολωνό, τον Tadzio. Ο Aschenbach συναρπάζεται απροσδόκητα από τον νεαρό και τον παρακολουθεί από απόσταση, αποκτώντας τελικά εμμονή με τη νεότητα και την απολλώνια ομορφιά του εφήβου. Παρ' όλο που οι δυο τους δεν συνομιλούν ποτέ, ούτε έχουν οποιαδήποτε επαφή, ο Aschenbach παρασύρεται σε ένα καταστροφικό, ενδόμυχο πάθος. Απορροφημένος από τη συνάντησή του με τον Tadzio, ο Aschenbach αγνοεί την επιδημία πανώλης που έχει πλήξει τη Βενετία, αμελώντας την αναχώρησή του. Η ασθένεια τελικά προσβάλλει τον συγγραφέα, ο οποίος αφήνει την τελευταία του πνοή στην παραλία της Βενετίας με το βλέμμα του στραμμένο προς τον Tadzio, σε έναν θάνατο που συμβολίζει τη σωματική και ηθική κατάπτωση του πρωταγωνιστή.

Το *Death in Venice*, όπως αναφέρει ο Philip Brett, κατασκευάζεται γύρω από την «εγκατάλειψη του Εαυτού σε ένα όραμα της απόλυτης Ομορφιάς»,¹⁹ κατά την οποία τίθενται ζητήματα σύγκρουσης της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής, αλλά και αναζήτησης προσωπικής γαλήνης. Η όπερα οργανώνεται γύρω από την κεντρική αντιδιαστολή της εσωστρέφειας και αποξένωσης του κουρασμένου Aschenbach με τη νεότητα, την ομορφιά και τη συναισθηματική εξωτερίκευση που συμβολίζει ο Tadzio, στοιχεία τα οποία αποτυπώνονται μουσικά από τον χαρούμενο μεν, απόμακρο δε ήχο της γκαμελάν.²⁰ Καθώς όλη η όπερα είναι ορατή αποκλειστικά μέσα από τα μάτια του Aschenbach, ο οποίος είναι παράλληλα και αφηγητής, προβάλλεται αναπόφευκτα πάνω στους υπόλοιπους χαρακτήρες μια εικόνα του Άλλου, καθώς δεν μεταφέρεται στο κοινό μια αντικειμενική παρουσίαση των τεκταινόμενων στη Βενετία, παρά η υποκειμενική οπτική αυτών από τον Aschenbach.²¹

Κυρίαρχο δίπολο στο *Death in Venice* αποτελεί η διαμάχη της λογικής έναντι του συναισθήματος, αφενός συνδέοντας τον αυστηρό, απρόσωπο χαρακτήρα των δωδεκαφθογγικών τεχνικών με τον γερμανό συγγραφέα, και αφετέρου συσχετίζοντας

¹⁸ Στο πλαίσιο του 10ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου (2018), για παράδειγμα, πραγματοποιήθηκε ένας σημαντικός αριθμός ανακοινώσεων που αφορούσαν εξωτικές όπερες. Ενδεικτικά, βλ. Εύη Νίκα- Σαμψών, «Ο εξωτισμός στην opera seria του 18ου αιώνα. Ανιχνεύοντας τα “εξωτικά” δραματουργικά γνωρίσματα μιας κατεξοχήν ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης», Σταματία Γεροθανάση, «Αλιείς μαργαριταριών: Νέα οπτική του μουσικού εξωτισμού», Δήμητρα Μπαντέκα, «Jean-Philippe Rameau: Ανακαλύπτοντας τις Ινδίες. Στοιχεία εξωτισμού στη μουσική δραματουργία του έργου *Les Indes galantes*», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης & Κωνσταντίνος 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.

¹⁹ Brett, ό.π., σ. 125.

²⁰ Mervyn Cooke, *Britten and the Far East: Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, The Boydell Press, Woodbridge 1998, σ. 231.

²¹ Brett, ό.π., σ. 149.

συμβολικά τα εξωτικής προέλευσης στοιχεία με την εξωστρέφεια του Tadzio αλλά και με μια συμπεριφορά που αποκλίνει από τις δυτικές νόρμες και αποδεκτές συμπεριφορές.²² Η κεντρική τονικότητα της όπερας παραμένει ασαφής, κάτι που συνδέεται με την αμφίβολη, διττή ταυτότητα του πρωταγωνιστή,²³ ενώ οι αναφορές σε τονικούς χώρους και οι τονικές έλξεις και διαφωνίες αποτυπώνουν τις σχεσιακές αλληλεπιδράσεις μεταξύ των χαρακτήρων.

Η μουσική της γκαμελάν συνδέεται συχνά στα δραματουργικά έργα του Britten με την έννοια της έλξης, καθώς το ελκυστικό, συνήθως ως το μυστικιστικό, το απαγορευμένο ή το υπερφυσικό,²⁴ αποκτά έναν έντονο συσχετισμό με το εξωτικό στοιχείο, ιδιαιτέρως όταν πρόκειται για μια έλξη που οδηγεί τελικά σε διαφθορά, εμμονή ή θάνατο.²⁵ Οι συνηχήσεις της γκαμελάν, συγκεκριμένα μέσω της χρήσης κρουστών, συμβολίζουν ταυτόχρονα την έλξη αλλά και το ανέφικτο της τελειότητας που αναζητεί ο πρωταγωνιστής.²⁶ Στο *Death in Venice*, όμως, ο Britten πραγματεύεται συνθετικά για πρώτη φορά με τόλμη τα κυριότερα για αυτόν υπαρξιακά ζητήματα, δηλαδή τον πασιφισμό, την ομοφυλοφιλία αλλά και την εφηβοφιλία.²⁷ Στα όψιμα έργα του συνθέτη, η μουσική της γκαμελάν κατέστη μια συγκαλυμμένη ένδειξη ομοφυλοφιλικής ταυτότητας, ενώ οι πεντατονικές κλίμακες και οι μεταλλικές συνηχήσεις χρησιμοποιούνται για την αποτύπωση της ερωτικής επιθυμίας και της σεξουαλικότητας.²⁸ Ο Britten χρησιμοποιεί για την αναφορά σε αυτά τα λεπτά ζητήματα έναν εξωτισμό μάλλον ουτοπικό, παρά απειλητικό, με σκοπό να τονιστεί η γοητεία του ανέφικτου. Οι εξωτικές συνηχήσεις, σύμφωνα με τον Brett, αποτέλεσαν άλλωστε έναν βασικό τρόπο αποτύπωσης της επιθυμίας, και ιδιαίτερα της κοινωνικά μη αποδεκτής επιθυμίας, ως προβολή πάνω σε έναν εξωτικό Άλλο.²⁹

Ιδιαιτερότητες της όπερας

Ο Britten επιθυμούσε επί σειρά ετών να συνθέσει μια όπερα με βάση τη νουβέλα του Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1912). Η επιβαρυσμένη κατάσταση της υγείας και η ψυχολογική κατάσταση του Britten κατά τη σύνθεση της όπερας έχουν τραβήξει το ενδιαφέρον των αναλυτών του έργου του, καθώς φαίνεται πως, υπό τον φόβο του θανάτου, την αντιμετώπιζε ως το κύκνειο άσμα του αλλά και ως ένα προσωπικό *coming out*.³⁰ Ο Britten, μάλιστα, καθυστέρησε την εγχείρηση ανοιχτής καρδιάς στην οποία έπρεπε να υποβληθεί, έως ότου ολοκληρώσει την όπερα το 1973.³¹ Η υποδοχή του *Death in Venice* ήταν θερμή από το κοινό του Aldeburgh Festival, στο πλαίσιο του

²² Locke, *Musical Exoticism*, ό.π., σ. 242.

²³ Eric Roseberry, "Tonal ambiguity in 'Death in Venice': A Symphonic View", στο: Donald Mitchell (επιμ.), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge University Press, New York 1987, σ. 89.

²⁴ Για παράδειγμα, στην όπερα *A Midsummer's Night Dream* (1960), η χρήση του ηχοχρώματος της γκαμελάν αποκτά έναν έντονο συσχετισμό με την ισχυρή έλξη από το υπερφυσικό στοιχείο, εν προκειμένω με την έλξη των ονειροπόλων παιδιών από τα φαντάσματα· βλ. Mervyn Cooke, "Britten and the Gamelan", στο: Donald Mitchell (επιμ.), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge University Press, New York 1987, σ. 115-116.

²⁵ Cooke, *Britten and the Far East*, ό.π., σ. 229.

²⁶ Cooke, "Britten and the Gamelan", ό.π., σ. 115.

²⁷ Brett, ό.π., σ. 121.

²⁸ Για το ζήτημα της συσχέτισης της γκαμελάν με την αποτύπωση της ομοφυλοφιλίας, βλ. Christopher Palmer, "Turn of a Screw", στο: Patricia Howard (επιμ.), *Benjamin Britten: The Turn of a Screw*, Cambridge University Press (Cambridge Opera Handbook), Cambridge & New York 1985, και Brett, ό.π., σ. 135.

²⁹ Brett, ό.π., σ. 125 και 142.

³⁰ Ό.π., σ. 125.

³¹ Εξαιτίας της εγχείρησης, ο Britten δεν κατάφερε να παραστεί στην πρεμιέρα της όπερας στις 16 Ιουνίου 1973.

οποίου πρωτοπαρουσιάστηκε.³² Παρά τη δύσκολη θεματολογία, το σημείο-κλειδί που καθιστά αποδεκτή την όπερα είναι η διατήρηση της σχέσης του Aschenbach με τον Tadzio σε καθαρά πλατωνικό επίπεδο, καθώς ο Tadzio αποτελεί για τον Γερμανό μια εξιδανικευμένη εικόνα,³³ ενώ ο προδιαγεγραμμένος θάνατος του συγγραφέα αποτελεί για το κοινό μια κάθαρση, μια αναγκαία ηθική και συναισθηματική ανακούφιση.³⁴

Ο ρόλος του Aschenbach γράφτηκε συγκεκριμένα για τον σύντροφο του Britten, τον τενόρο Peter Pears, στον οποίο και είναι αφιερωμένη η όπερα. Πρόκειται για έναν εξαιρετικά απαιτητικό δεξιοτεχνικά και ερμηνευτικά ρόλο, όπου δίνεται ιδιαίτερο βάρος στην προσωπική καλλιτεχνική ικανότητα του ερμηνευτή, όσο σε κανέναν άλλο οπερατικό χαρακτήρα του Britten,³⁵ καθώς η υπόθεση είναι ορατή αποκλειστικά από την πλευρά του Aschenbach και παρουσιάζεται μέσα από έναν σχεδόν συνεχή μονόλογο, ο οποίος, σε εκτεταμένα μέρη, αφορά μια έντονη εσωτερική διαμάχη.³⁶ Αντιθέτως, οι ρόλοι του Tadzio, της οικογένειας και των φίλων του είναι σιωπηλοί και αποδίδονται από χορευτές ή/και ηθοποιούς, κάτι που ενδυναμώνει τον σωματικό και διονυσιακό χαρακτήρα τους. Μόνη ύπαρξη ομιλούντος τρίτου προσώπου αποτελεί ο χαρακτήρας του Ταξιδιώτη, ο οποίος παροτρύνει αρχικά την επίσκεψη του Aschenbach στη Βενετία, ενώ στη συνέχεια μετενσαρκώνεται στους ρόλους του ηλικιωμένου Δανδή, του γονδολιέρη, του διευθυντή του ξενοδοχείου και στη φωνή του Διόνυσου.³⁷ Σε μια συνθετική επιλογή η οποία αποτελεί πιθανότατα μια μετα-ανάγνωση των διαδικασιών του ιαπωνικού θεάτρου No, η μετουσίωση του χαρακτήρα του Ταξιδιώτη συνοδεύει στωικά τον πρωταγωνιστή και προδιαγράφει την τραγική μοίρα του συγγραφέα.³⁸

Ο χορός και η κίνηση ανάγονται σε κεντρικό σύμβολο εξωτισμού στην όπερα μέσω της απόδοσης των ρόλων του Tadzio αλλά και των συσχετισμένων με αυτόν χαρακτήρων από μη ομιλούντες χορευτές, κάτι που αναδεικνύει τη διονυσιακή γοητεία τους, η οποία «δεν ελέγχεται από την ομιλία ή τη λογική».³⁹ Η ενσωμάτωση του χορού ως ζωτικού στοιχείου της όπερας και ως μόνης εκφραστικής δυνατότητας αρκετών χαρακτήρων, σε συνδυασμό με τη χρήση της μουσικής υψής γκαμελάν στα χορευτικά μέρη της όπερας, αντικατοπτρίζει απολύτως την κεντρική θέση του χορού, της κίνησης και της σωματικότητας στην καθημερινότητα του Μπαλί, και τον κομβικό τους ρόλο στην έκφραση της μπαλινέζικης αισθητικής.⁴⁰ Αποτελεί επίσης μια αναφορά στην εξέχουσα θέση του χορού στις ανατολικές κοινωνίες αλλά και μια συνθετική εκμετάλλευση της ισχυρής έλξης που παρουσιάζει ο χορός για τον δυτικό ακροατή.⁴¹ Πρόκειται για μια μη περιγραφική εξωτική αναφορά, η οποία ενέχει ισχυρή συμβολική δυναμική και μπορεί να γίνει αντιληπτή ως σκηνική χειρονομία, καθώς επικαλείται, ίσως με τον πιο άμεσο τρόπο, το αισθητικό πλαίσιο της Άπω Ανατολής.

³² Benjamin Britten, *Death in Venice: A Study Guide*, Canadian Opera Company 2010-2011, σ. 2, <http://files.coc.ca/studyguides/deathinvenicestudyguide.pdf>.

³³ T. J. Reed, "Mann and His Novella: 'Death in Venice'", στο: Donald Mitchell (επιμ.), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge University Press, New York 1987, σ. 166.

³⁴ Lloyd Whitesell, "Britten, (Edward) Benjamin (1913-1976)", στο: George E. Hagerty (επιμ.), *Encyclopedia of Gay Histories and Cultures*, Routledge, New York & London 2012, σ. 144.

³⁵ András Batta, *Όπερα: Συνθέτες, έργα, ερμηνευτές*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006, σ. 81.

³⁶ Peter Evans, "Synopsis: The Story, the Music not Excluded", στο: Donald Mitchell (επιμ.), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge University Press, New York 1987, σ. 76.

³⁷ Batta, ό.π., σ. 81.

³⁸ J. P. E. Harper-Scott, *Ideology in Britten's Operas*, Cambridge University Press, New York 2018, σ. 289.

³⁹ Batta, ό.π., σ. 81.

⁴⁰ Ο Britten είχε παρακολουθήσει μια ορχήστρα γκαμελάν, αποτελούμενη αποκλειστικά από εφήβους, κατά την επίσκεψή του στο Μπαλί το 1956, η οποία φαίνεται πως τον επηρέασε άμεσα στη σύλληψη του μέρους όπου αυτοί παρουσιάζονται στο *Death in Venice*.

⁴¹ Cooke, "Britten and the Gamelan", ό.π., σ. 116.

Η αφήγηση της όπερας αποκλειστικά μέσω της σκοπιάς του πρωταγωνιστή αποτελεί μια σημαντική ιδιαιτερότητα της όπερας. Η έλλειψη ενός αντικειμενικού παρατηρητή ή τρίτων προσώπων, όπως συνηθίζεται, αποτελεί μια συνειδητή εστίαση στην υποκειμενικότητα της αντίληψης του πρωταγωνιστή. Ως εκ τούτου, οι αντιδράσεις του Tadzio, ο ναρκισσισμός, η εμπάθεια, η έντονη σωματικότητα, είναι σε κάθε στιγμή αλληλένδετα με το πώς προσλαμβάνονται από τον Aschenbach ή, ίσως, ακόμα και να αποτελούν προϊόν της φαντασίας του. Συνεπώς, τα εξωτικά στοιχεία συνδέονται με μια διαφορετικότητα η οποία υφίσταται αποκλειστικά στην αντίληψη του πρωταγωνιστή, μια εικόνα της οποίας μεταφέρεται δευτερογενώς στον θεατή, σε μια ευφύεστατη, πολυεπίπεδη ερμηνεία του εξωτισμού από τον Britten. Όπως εύστοχα διαπιστώνει ο Harper-Scott, σε αφηγηματικό επίπεδο, η όπερα περιστρέφεται γύρω από έναν κύριο Εαυτό, ο οποίος καθρεφτίζεται στις διαφορετικές εκφάνσεις του Άλλου που συναντά και παράλληλα κατασκευάζει ως τέτοιες: η κοινωνική κρίση και η αναζήτηση αποδοχής αποτελούν πρωτίστως εσωτερικές αναζητήσεις, όπως αυτές απαντούν στο εσωτερικευμένο αφήγημα του πρωταγωνιστή.⁴²

Τέλος, στον *Θάνατο στη Βενετία* διακρίνονται με σαφήνεια τα πλέον ώριμα χαρακτηριστικά που έχουν απασχολήσει συνθετικά τον Britten κατά τη διάρκεια της ζωής του μέσα από έναν «εκλεκτικό συντηρητισμό» που υπηρετεί το βαθιά προσωπικό ύφος και την ανάγκη προσωπικής έκφρασης του συνθέτη, σύμφωνα με τον John Evans.⁴³ Ο Britten δεν διστάζει να επιστρατεύσει μια ευρεία γκάμα μουσικοσυνθετικών πρακτικών, όπως δωδεκαφθογγικές τεχνικές, τονικές έλξεις, εναλλαγές μεταξύ τονικής καθαρότητας και τονικής αμφισημίας, υφές και τεχνικές προερχόμενες από τη μπαλινέζικη γκαμελάν, αλλά και ένα δίκτυο μοτιβικών σχέσεων ως φορέα αποτύπωσης των έντονων αντιθέσεων των χαρακτήρων της όπερας, μετουσιωμένων, με τον τρόπο αυτόν, σε μια πολύ προσωπική μουσική γλώσσα.⁴⁴ Αποσκοπώντας στη σκιαγράφηση των προθέσεων του συνθέτη, η ανάλυση της Πέμπτης Σκηνής της Πρώτης Πράξης που ακολουθεί θα εστιαστεί στην αναζήτηση τόσο των μηχανισμών με τους οποίους επικοινωνούνται οι εξωτικές αναφορές του μουσικού υλικού, όσο και των προσωπικών συμβολισμών που οι μηχανισμοί αυτοί φέρουν για τον Britten.

Πράξη Α΄, Σκηνή 5: Σχόλια ανάλυσης

Στην παραλία της Βενετίας, ενοχλημένος από τον άνεμο και τη δυσοσμία, ο Aschenbach συναντά τον νεαρό Tadzio και τον παρακολουθεί από μακριά να παίζει με τους φίλους του πλάι στη θάλασσα. Αποφασίζει τελικά να παραμείνει στην πόλη. Τα παιχνίδια των παιδιών διακόπτονται από την εμφάνιση μιας πλανόδιας πωλήτριας φραουλών και ο Aschenbach αγοράζει μερικά φρούτα. Τα παιχνίδια συνεχίζονται και ο Tadzio ανακηρύσσεται αρχηγός. Ο συγγραφέας παρακολουθεί τον Tadzio να κολακεύεται όταν τον συστήνουν σε οικογενειακούς φίλους, αλλά και να δείχνει την εμπάθειά του προς μια οικογένεια Ρώσων, ως Πολωνός. Ο Aschenbach αποδίδει το ενδιαφέρον του για τον έφηβο σε μια πατρική αγάπη, ενώ η σκηνή κλείνει με την περιγραφή της μοναχικής, έως τώρα, ζωής του πρωταγωνιστή.

Η Σκηνή 5, διάρκειας περίπου 12', ξεκινά με ένα μικρό ιντερλούδιο, στο οποίο αναπτύσσεται το «θέμα της θέας» (“view theme”, Σχήμα 2)⁴⁵ στα βιολιά, ένα θέμα που εισάγεται αρχικά στην όπερα στη Σκηνή 4, όταν ο ξενοδόχος αποκαλύπτει τη θέα από

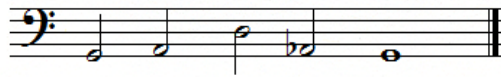
⁴² Harper-Scott, ό.π., σ. 289.

⁴³ John Evans, “Twelve-Note Structures and Tonal Polarity”, στο: Donald Mitchell (επιμ.), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge University Press, New York 1987, σ. 99.

⁴⁴ Στο ίδιο.

⁴⁵ Ο όρος «θέμα της θέας» χρησιμοποιείται από τον Peter Evans, “Synopsis”, ό.π., σ. 78.

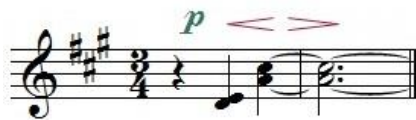
το παράθυρο του δωματίου στον Aschenbach, ο οποίος και αντικρίζει τη Βενετία για πρώτη φορά. Πρόκειται για ένα εκφραστικό ορχηστρικό θέμα, το οποίο χαρακτηρίζεται από αλυσίδες κατιόντων διαστημάτων τρίτης και από μια πύκνωση και ακολούθως αραίωση της ρυθμικής επιφάνειας.⁴⁶ Η παρουσία των κρουστών είναι αμυδρή, σχεδόν ανύπαρκτη. Τα πνευστά συνοδεύουν το θέμα με το «μοτίβο επίκλησης του Tadzio» (Σχήμα 3), ένα μοτίβο που συμβολίζει την πρωτόγονη έλξη για τον Aschenbach,⁴⁷ προοικονομώντας την παρουσία του έφηβου στην παραλία στη συνέχεια. Έχει ενδιαφέρον ότι το μοτίβο του Tadzio σχηματίζεται από ένα διάστημα τέταρτης καθαρής στις εσωτερικές φωνές, ενώ στις εξωτερικές πλαισιώνεται από μία διαφωνία έβδομης μεγάλης, σε έναν επιδέξιο συνδυαστικό χειρισμό της συμφωνίας και της διαφωνίας από τον συνθέτη. Η πορεία των τονικοτήτων κατά τις διαδοχικές εισόδους του θέματος στο ιντερλούδιο μπορεί να αναχθεί όπως φαίνεται στο Σχήμα 1. Από την αναγωγή αυτή γίνεται φανερό πως τονικό κέντρο του ιντερλουδίου είναι η τονικότητα της Σολμείζονος, η οποία συνδέεται με τον Aschenbach στη συγκεκριμένη σκηνή, παρ' όλο που στην υπόλοιπη όπερα συνήθως ο ίδιος συσχετίζεται με την τονικότητα της Μι-μείζονος.⁴⁸



Σχήμα 1: Αναγωγή τονικοτήτων κατά τις εισόδους του θέματος στο ιντερλούδιο [αρ. πρόβας 77-78]



Σχήμα 2: «Θέμα της θέας» ("view theme"), πρώτη εμφάνιση στα βιολιά [αρ. πρόβας 77]



Ad- ziu!

Σχήμα 3: Μοτίβο επίκλησης του Tadzio, όπως αυτό χρησιμοποιείται στο ιντερλούδιο (πρβλ. Παράδειγμα 1)

Στο ιντερλούδιο (Παράδειγμα 1) παρουσιάζονται τα βασικότερα μοτιβικά και θεματικά στοιχεία που θα χρησιμοποιηθούν στη σκηνή με συγκεκριμένους συσχετισμούς. Σημαντικό, επίσης, είναι πως το θέμα οδηγεί, με την τελευταία του εμφάνιση κατά το τέλος του ιντερλουδίου, σε μία διαφωνία των φθόγγων σολ και λα στα έγχορδα, πάνω από την οποία εισάγονται τα πρώτα λόγια του Aschenbach, βασισμένα στο θέμα της θέας, στην τονικότητα της λα-ελάσσονος. Η νότα λα συνδέεται στο σύνολο της όπερας με τον Tadzio (τονικότητα του οποίου θεωρείται η Λα-μείζων), με αποτέλεσμα η έντονη διαφωνία του θέματος και της βάσης που παρέχει το σολ να συμβολίζει τη σύγκρουση κατά τη συνύπαρξη των τονικοτήτων του Aschenbach και του Tadzio.

⁴⁶ P. Evans, ό.π., σ. 78.

⁴⁷ Ό.π., σ. 79-80.

⁴⁸ Roseberry, ό.π., σ. 89.

SCENE 5: On the beach. Am Strand
77 Slow Lento (♩ = 66)

Fl.
 Ob.
 Cl. in Bb
 Bsn.
 Hn. in F
 Tpt. in C
 Tuba
 Timp.
 Harp
 Asch.
 Vln. 1
 Vln. 2
 Db.

pp συνοδεία με χαρακτήρα αντιθέματος
 p dolce
 pp dolce
 ppp
 p
 mf
 pp smooth & expressive 3
 arco div
 pp

μοτίβο επίκλησης Tadzio

77 Slow Lento (♩ = 66)
 θέμα της θεάς

Παράδειγμα 1: Ιντερλούδριο, χρήση των μοτίβων και θεμάτων [αρ. πρόβας 77]⁴⁹

Με το τέλος του ιντερλουδίου, εμφανίζονται ο Aschenbach και άλλοι ένοικοι του ξενοδοχείου, οι οποίοι κάνουν βόλτα στην παραλία. Το θέμα της θεάς εισάγεται στο μελωδικό μέρος του Aschenbach στη λα-ελάσσονα, όταν αυτός διαμαρτύρεται για τον δυτικό άνεμο, την έντονη, στάσιμη μυρωδιά της λιμνοθάλασσας και τον συννεφιασμένο ουρανό, ενοχλημένος που δεν μπορεί να δουλέψει υπό αυτές τις συνθήκες. Η αρχική είσοδος του θέματος στη λα-ελάσσονα, στην πιο φυσική του εκδοχή, συμπίπτει επίσης με την αναφορά στη λέξη «Δύση» (“The wind is from the West”). Η μελωδία του Aschenbach βασίζεται σε στοιχεία του «θέματος της θεάς», ενώ η συνοδεία είναι απλή, με χρήση του μοτίβου επίκλησης ανάμεσα στις φράσεις από τα πνευστά, όπως και στο ιντερλούδριο. Ο Aschenbach επικαλείται τη «Γαληνοτάτη» Βενετία (“Oh, Serenissima!”), θέλοντας να πείσει τον εαυτό του να παραμείνει στην πόλη.

Ο Aschenbach συναντά μια ομάδα παιδιών που παίζουν στην παραλία. Η υφή αλλάζει άμεσα, με τον Britten να χρησιμοποιεί έναν συνδυασμό κρουστών, κυρίως, οργάνων για την ηχητική αποτύπωση των παιχνιδιών των παιδιών, με σκοπό την προσομοίωση του στυλ της γκαμελάν. Ο συσχετισμός της χρήσης του ήχου της γκαμελάν και της «φωτεινής ενορχήστρωσης» που τη χαρακτηρίζει με τα παιδιά, τη νεότητα και την ενέργεια είναι ιδιαίτερα άμεσος και προφανής σε αυτό το σημείο, καθώς το σύνολο που διαμορφώνεται ακολουθεί πιστά τις ενέργειες των παιδιών στο

⁴⁹ Benjamin Britten, *Death in Venice: An opera in two acts*, op. 88, Faber Music, London 1979.

εξής. Το σύνολο των κρουστών αποτελείται από συνδυασμό βιμπραφώνου με κλειστούς έλικες, Glockenspiel, μαρίμπας, κινέζικων τυμπάνων, καμπανών που παίζονται με μεταλλικές μπαγκέτες αλλά και πιάνου με χαρακτήρα κρουστού. Τα έντονα ρυθμικά σχήματα που εισάγονται εξυπηρετούν τη χορογραφία των μη ομιλούντων χαρακτήρων, ενώ αποτελούν, επίσης, το σημείο όπου παρουσιάζονται πιο ολοκληρωμένα ορισμένα στοιχεία της ινδονησιακής μουσικής: τα κρουστά εισέρχονται σταδιακά, σχηματίζοντας διαφορετικά ρυθμικά και μελωδικά επίπεδα μέσα από αντίστοιχη ομαδοποίησή τους, σε μια πολυεπίπεδη διαστρωμάτωση, η οποία παραπέμπει στις πολυρρυθμικές διατάξεις (*colotomic structure*)⁵⁰ που χαρακτηρίζουν τη μουσική της γκαμελάν (Παράδειγμα 2).

82

θέμα πλανόδιας πολήτριας

Glockenspiel

Xyl. *mf cantabile*

Tuned Drum (soft stick) *always p*

Tamtam *p*

Piano *pp*

Vin. I *p col'd*

Via. *pp* *pizz.* *sim.*

Vc. *pp dry II* *υφή kempli*

Db. *p* *Solo, arco*

σχήμα τονισμού ανά 9 γρόνους

Παράδειγμα 2: Ενορχηστρωτική διαστρωμάτωση κατά την 1η εκδοχή της απεικόνισης των παιχνιδιών των παιδιών στην παραλία [αρ. πρόβας 82]

Στο Παράδειγμα 2, είναι εμφανείς οι επιρροές, σε δομικό επίπεδο, από την ινδονησιακή μουσική, κυρίως όσον αφορά τη διαστρωμάτωση κατά την ενορχήστρωση, καθώς δημιουργούνται περισσότερα στρώματα πολυφωνίας, όπως συμβαίνει και στην τυπική γκαμελάν. Στο χαμηλότερο ηχητικό επίπεδο, το πιάνο, το γκονγκ (*tamtam*) και το κοντραμπάσο δημιουργούν ένα σχήμα τονισμού ανά εννέα χρόνους, το οποίο αποτελεί την κύρια ρυθμική διάταξη, σε μια φραστική άρθρωση που αντιτίθεται στα υπόλοιπα ρυθμικά επίπεδα. Όμοια με τη γκαμελάν, το μεγαλύτερης διάρκειας ρυθμικό σχήμα παράγεται από τον συνδυασμό των πιο βαθύφωνων οργάνων. Σε ένα επόμενο επίπεδο, ένα επαναλαμβανόμενο ντο-φυσικό, στα τύμπανα και τα τσέλα, χρησιμοποιείται

⁵⁰ *Colotomic structure* [colotomy] (από το ελληνικό κώλον: «τμήμα», «μέλος»): Όρος ο οποίος εισάγεται από τον ολλανδό εθνομουσικολόγο Jaap Kunst (1891-1960) κατά τη μελέτη της μουσικής γκαμελάν της Ιάβας και του Μπαλί, ώστε να περιγράψει τις διαφορετικές, πολυεπίπεδες ρυθμικές διατάξεις στη φραστική δομή ενός *gendhing* (κομματιού). Κάθε κύριο τμήμα ορίζεται από τον παλμό ενός γκονγκ και υποδιαιρείται περαιτέρω σε υπομήματα και φράσεις που ορίζονται από άλλα τονικά κρουστά, έτσι ώστε η βασική μελωδία (συνήθως παιγμένη από μεταλλόφωνα σε ταυτοφωνία) να ορίζεται από διαφορετικούς ρυθμικούς κύκλους άνισης διάρκειας. Στο παρόν, θα υιοθετηθεί, ως πλησιέστερη απόδοση, ο όρος «πολυρρυθμικές διατάξεις» (“Colotomic Structure”, στο: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006155>, 2001).

για τη διατήρηση ενός συνεχούς παλμού, κάτι που στη γκαμελάν επιτυγχάνεται αντίστοιχα με τη χρήση ενός μικρού γκονγκ, ονόματι *kempli*. Περιλαμβάνονται δύο ακόμη επίπεδα, τα οποία δημιουργούν αφενός το ρυθμικομελωδικό *ostinato* του ξυλοφώνου και αφετέρου, στο υψηλότερο επίπεδο, το «θέμα της πλανόδιας πωλήτριας (φραουλών)», η οποία πρόκειται να εμφανιστεί άμεσα, από το *Glockenspiel* και τους αρμονικούς των βιολιών, μια επιλογή ενορχήστρωσης η οποία, σύμφωνα με τον Cooke, αποσκοπεί πιθανότατα στη μίμηση του ήχου του φλάουτου *suling* του Μπαλί.⁵¹

Ο χειρισμός του «θέματος της πλανόδιας πωλήτριας», το οποίο ακούγεται από το *Glockenspiel* προτού αυτή εμφανιστεί ακόμα, φανερώνει κατά τον Cooke την εξαιρετικά επιδέξια συνθετική τεχνική του Britten.⁵² Η πλανόδια επαναλαμβάνει στη συνέχεια το θέμα που έχει ακουστεί ήδη από το *Glockenspiel* καθώς διαφημίζει το εμπόρευσμά της, κάνοντας τα παιδιά να σταματήσουν το παιχνίδι τους για να την παρατηρήσουν, με ταυτόχρονη παύση του συνόλου της γκαμελάν. Τελικά, κατευθύνεται προς τον *Aschenbach*, επιτρέποντας στο παιχνίδι να συνεχιστεί, με την ταυτόχρονη επαναφορά των κρουστών. Ο *Aschenbach* αγοράζει μερικά φρούτα και η πωλήτρια τον ευχαριστεί. Έπειτα αποχωρεί και η μουσική επικεντρώνεται ξανά στα παιχνίδια των παιδιών που συνεχίζονται με την επανάληψη των ίδιων ακριβώς σχημάτων ενορχήστρωσης.

Στο σημείο αυτό, η υφή της γκαμελάν ενισχύεται από τα πνευστά και τα έγχορδα, τα οποία, στο πλαίσιο μιας περισσότερο συμβατικής ενορχήστρωσης, συσχετίζονται στην όπερα κυρίως με τον *Aschenbach*. Ο συνδυασμός των δύο ορχηστρικών υποσυνόλων φαίνεται να συμβολίζει την αυξανόμενη επιρροή που αποκτά ο νεαρός πάνω στον συγγραφέα και την ενίσχυση της απόφασης του δεύτερου να παραμείνει στη Βενετία. Με αυτόν τον τρόπο, χρησιμοποιούνται τα συμβατικά ευρωπαϊκά όργανα ταυτόχρονα με ένα εκτεταμένο σύνολο κρουστών που προσομοιώνει τον ήχο της γκαμελάν, αποτελώντας ένα παράδειγμα των τολμηρών συνδυασμών που επιφυλάσσει ο Britten σε αυτήν την όπερα, καθώς οι επιρροές από τη γκαμελάν δεν περιορίζονται στο τμήμα των κρουστών, αλλά τις χρησιμοποιεί περισσότερο ευέλικτα, ενσωματώνοντάς τες και σε άλλα ηχοχρώματα. Η συνοχή σε αυτό το σημείο επιτυγχάνεται όχι μόνο ενορχηστρωτικά αλλά και μοτιβικά, καθώς συνδέεται επίσης με το προηγούμενο μέρος, μέσω του «θέματος της πλανόδιας πωλήτριας» στο πίκολο, σαν να συνέβαλε τούτο στην απόφαση του *Aschenbach* να παραμείνει στην παραλία. Παρά την εισαγωγή και της δυτικότροπης ορχήστρας, το ηχητικό αποτέλεσμα δεν είναι υπερβολικό, καθώς δημιουργείται τελικά μια υφή μουσικής δωματίου.⁵³

Η υπόθεση επικεντρώνεται στον *Aschenbach* και στην τελική απόφασή του να μείνει ("I'll stay, I'll stay, I cannot leave"), με το σύνολο γκαμελάν να αραιώνει σταδιακά και τα κρουστά να έχουν αμυδρή παρουσία, καθώς αντικαθίστανται από τα έγχορδα και τα πνευστά. Ο *Aschenbach* πείθεται τελικά πως τίποτα δεν μπορεί να είναι καλύτερο από τη θάλασσα, την ήσυχη ενατένιση του άπειρου, μέσα στην επιθυμία του να βρει καταφύγιο στην τελειότητα, καταλήγοντας στο ότι η θάλασσα αποτελεί μια μορφή τελειότητας.

Ο μονόλογος του *Aschenbach*, όταν υποχωρεί η ορχηστρική συνοδεία, καταλήγει σε ένα άρρυθμο πέρασμα που μοιάζει με ομιλία, ένα ρετσιτατίβο μελωδικής ακρίβειας και ρυθμικής ελευθερίας,⁵⁴ το οποίο, μάλιστα, στο συγκεκριμένο σημείο παρουσιάζει

⁵¹ Cooke, "Britten and the Gamelan", ό.π., σ. 119.

⁵² Στο ίδιο.

⁵³ Η γενικότερη νοοτροπία του Britten, σε σχέση με μια αίσθηση οικονομίας και λιτότητας όσον αφορά τη μουσική υφή, διαφαίνεται στον εξωστρεφή αλλά παράλληλα διακριτικό και εκλεπτυσμένο τρόπο χρήσης της γκαμελάν· βλ. Christopher Palmer, "Britten's Venice Orchestra", στο: Donald Mitchell (επιμ.), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge University Press, New York 1987, σ. 129.

⁵⁴ J. Evans, ό.π., σ. 99.

κυριολεκτική αντιστοιχία με το κείμενο (“immeasurable, unorganized, void”). Οι δωδεκαφθογγικές τεχνικές εμπεριέχουν συνήθως αναφορές στον τονικό χώρο της Μιμείζονος, με την οποία ταυτίζεται ο συγγραφέας, και συσχετίζονται με τη διατύπωση της σκέψης του Aschenbach. Ο απόμακρος χαρακτήρας των σειρών συνδέεται με τη γερμανική αυστηρότητα και την απρόσωπη, αποκομμένη από το συναίσθημα, στάση του,⁵⁵ ενώ αποτυπώνει την επικράτηση της λογικής στη σκέψη του γερμανού συγγραφέα.

Οι καταλήξεις σε αυτά τα ρυθμικά ελεύθερα μέρη τονικής ομιλίας γίνονται με ανιούσες τρίτες, συνήθως μεγάλες, αν και στην τελευταία φράση του Aschenbach χρησιμοποιείται διάστημα τρίτης μικρής (Παράδειγμα 3). Το διάστημα τρίτης, μεγάλης ή μικρής, συνιστά κύριο αντικείμενο μακροδομικής και μικροδομικής επεξεργασίας στην όπερα, ενώ αποτελεί, επίσης, το κυρίαρχο διάστημα σε αρμονικό και μελωδικό επίπεδο, καθώς εμφανίζεται σε κάθε σημαντικό θέμα ή μουσικό σχήμα.⁵⁶ Ακόμα και σε ψυχολογικό επίπεδο, φαίνεται πως το διάστημα τρίτης συνδέεται με τη γλυκύτητα και τη φυσικότητα του μοτίβου καλέσματος του Tadzio, αλλά και, σαν σε καθρέφτισμα, αργότερα αναπαριστά τα αισθήματα του Aschenbach προς αυτόν.⁵⁷

Asch

I long to find rest in per - fec - tion,
 Ich sehn' mich nach voll - kom - men Gan - zem,
 and is not this a form of per - fec - tion?
 Und ist nicht dies ein voll - kom - men Gan - zes?

Παράδειγμα 3: Ρετσιτατίβο μονολόγου του Aschenbach [αρ. πρόβας 97]

Η είσοδος του Tadzio χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της πεντάφθογγης κλίμακας που καταγράφει ο Cooke (Σχήμα 4β), βασισμένης στον τρόπο της Λα-μείζονος («τρόπος του Tadzio»),⁵⁸ με την οποία συσχετίζεται γενικότερα ο νεαρός στην όπερα (Παράδειγμα 4). Από τον τρόπο του Tadzio παραλείπεται κατάφωρα η συνδεδεμένη με τον Aschenbach νότα μι – άλλος ένας συμβολισμός της ασυμβατότητας των δύο χαρακτήρων.⁵⁹ Η Λα-μείζων, η οποία συχνά στο έργο του Britten συμβολίζει την αθωότητα και την αγνότητα,⁶⁰ κυριαρχεί σε δύο επίπεδα ενορχήστρωσης διαφορετικής υφής, σε μία ακόμα διαστρωμάτωση εμπνευσμένη από τη γκαμελάν, αλλά και στη μελωδία του Aschenbach.

Ο Tadzio απεικονίζεται ηχητικά κυρίως με το «μυστηριώδες ηχόχρωμα του βιμπράφωνου», ειδικά όταν είναι μόνος του στη σκηνή ή η υπόθεση επικεντρώνεται σε αυτόν.⁶¹ Στο σημείο αυτό, όμως, συνδυάζεται επιπρόσθετα με τον τρόπο της Λα-μείζονος στο κλαρινέτο, τα κινέζικα τύμπανα και το τσέλο. Το βιμπράφωνο εισάγει ένα δεύτερο μοτίβο στον τρόπο του Tadzio, το οποίο συνήθως αναφέρεται ως «θέμα του Tadzio» ή «θέμα της τελειότητας» (Παράδειγμα 4), το οποίο κατασκευάζεται από μια παραλλαγή του τρόπου *selisir*⁶² και συνήθως συσχετίζεται με την θείκη τελειότητα του νεαρού.⁶³ Ο Aschenbach, ο οποίος εισέρχεται στη συνέχεια επίσης στη Λα-μείζονα, φαίνεται να επιβεβαιώνει αυτή την υπόθεση, υπογραμμίζοντας την ομοιότητα του Tadzio με τον θεό Έρωτα (“Here comes Eros, his very self”).

⁵⁵ Ό.π., σ. 100.

⁵⁶ Roseberry, ό.π., σ. 88.

⁵⁷ Ό.π., σ. 89.

⁵⁸ Ο όρος “Tadzio’s mode” υιοθετείται εδώ από τον Cooke.

⁵⁹ Cooke, “Britten and the Gamelan”, ό.π., σ. 125.

⁶⁰ Ό.π., σ. 123.

⁶¹ Palmer, “Britten’s Venice Orchestra”, ό.π., σ. 131· Cooke, “Britten and the Gamelan”, ό.π., σ. 119.

⁶² Cooke, “Britten and the Gamelan”, ό.π., σ. 122.

⁶³ J. Evans, ό.π., σ. 109-111.



Σχήμα 4: α) Μεταφορά του Britten της κλίμακας *selisir* του Colin McPhee· β) τρόπος του Tadzio⁶⁴

Ο Tadzio συναντά μια οικογένεια Ρώσων και, με μια σύντομη παντομίμα, εκφράζει την εμπάθειά του, ως Πολωνός, προς αυτούς, κάτι που αποτυπώνεται μουσικά με ένα μικρό ρυθμικό μέρος που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα παιχνίδια, το οποίο εξυπηρετεί τις κινησιολογικές ανάγκες του Tadzio, πριν επιστρέψει σταδιακά η προηγούμενη ενορχήστρωση. Το σημείο είναι ενδεικτικό της μουσικοσυνθετικής πρόβλεψης, εκ μέρους του Britten, των εκφραστικών αναγκών που παρουσιάζουν οι χορευτικοί χαρακτήρες. Ο Aschenbach παρατηρεί τη συμπεριφορά του Tadzio και συνειδητοποιεί ότι υπάρχει «μια σκοτεινή πλευρά ακόμα και στην τελειότητα». Η επιστροφή στην προηγούμενη μουσική υφή, η οποία περιγράφει τον ενθουσιασμό του Aschenbach με τον Tadzio, συνοδεύεται, αυτήν τη φορά, από μια υπονόμηση του τρόπου του Tadzio και της τελειότητας που αντιπροσωπεύει, όπως παρατηρεί ο Cooke, καθώς ο Britten διακόπτει τον τρόπο του Tadzio εισάγοντας ένα φα-φυσικό (“there is a dark side [= φα-φυσικό] even to perfection”, Παράδειγμα 4).⁶⁵

Slow Lento (♩ = 72)

Slow Lento (♩ = 72)

p dolce
τρόπος Tadzio

There is a dark side even to per-fec-tion. I like that.
Es gibt doch Dun-kles selbst bei der Voll-en-dung. Das lob' ich.

Παράδειγμα 4: 2η εκδοχή της απεικόνισης των παιχνιδιών των παιδιών στην παραλία και υπονόμηση του τρόπου του Tadzio με το φα-αναίρεση [αρ. πρόβας 90]

Στη συνέχεια, στον αριθμό πρόβας 91, ο Tadzio πηγαίνει να καθίσει με την οικογένειά του και οι φίλοι του τον καλούν να παίξει μαζί τους, κάτι που αποτυπώνεται με τη χορωδία να τραγουδά το μοτίβο επίκλησης του Tadzio, χρησιμοποιώντας τις

⁶⁴ Mervyn Cooke, “The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music”, στο: Jonathan Bellman (επιμ.), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998, σ. 260 και 272· Cooke, “Britten and the Gamelan”, ό.π., σ. 123.

⁶⁵ Cooke, “Britten and the Gamelan”, ό.π., σ. 125-126. Ένα δεύτερο παράδειγμα υπονόμησης του τρόπου του Tadzio λαμβάνει χώραν όταν ο Aschenbach υποπτεύεται πως η οικογένεια των Πολωνών ετοιμάζεται να αναχωρήσει από τη Βενετία λόγω της επιδημίας της πανώλης.

συλλαβές “Ad-ziù”, όπως τις αντιλαμβάνεται ο Aschenbach, ο οποίος δεν γνωρίζει ακόμα το όνομα του νεαρού. Ο Tadzio σηκώνεται και κινείται αργά προς τους φίλους του. Το μέρος του φλάουτου περιλαμβάνει το θέμα της θέας τροποποιημένο, ενώ οι νότες των εισόδων του θέματος (μι – σολ – [σι-ύφεση]), σε συνδυασμό με έναν ισοκράτη σολ στα τσέλα και τα κοντραμπάσα, αλλά και με την ταυτόχρονη είσοδο μιας παραλλαγής του θέματος της θέας από ντο στις βιόλες και τα βιολιά, επιτυγχάνουν ένα μελωδικά πολυεπίπεδο χτίσιμο της εντύπωσης μιας συγχορδίας Ντο-μείζονος μεθ’ εβδόμης, με χρήση των χαρακτηριστικών διαστημάτων τρίτης, ενώ η χορωδία εξακολουθεί να τραγουδά το μοτίβο καλέσματος του Tadzio. Ο Aschenbach αναρωτιέται πώς ακριβώς αποκαλούν τον νεαρό, χρησιμοποιώντας στοιχεία του μοτίβου και ο ίδιος, σε ένα μελωδικό καθρέφτισμα.

Όταν ο Tadzio αναλαμβάνει το ρόλο του καθοδηγητή στις σκανταλιές, το ύφος του «συνόλου της γκαμελάν» αλλάζει, παρουσιάζοντας μια δεύτερη εκδοχή περιγραφής των παιχνιδιών. Ο ρόλος του Tadzio αποτυπώνεται με έναν έντονο αντιχρονισμό στο βιμπράφωνο, ταυτόχρονα με χρήση της τεχνικής των πολυρρυθμικών διατάξεων, από το γκονγκ και το κοντραμπάσο, ενώ οι μαρίμπες μιμούνται το *ostinato* του *kempli* αυτή τη φορά. Κατά τον Cooke, ο Britten καταφέρνει να μιμηθεί, με ιδιαίτερη ακρίβεια, τη ζωντάνια του στυλ *kebiar* στο σημείο αυτό.⁶⁶

Το σύνολο της γκαμελάν συνεχίζει να ακολουθεί την πλοκή, με την εισαγωγή μιας τρίτης εκδοχής, για να περιγράψει τα παιχνίδια των παιδιών στη συνέχεια στο νερό, αυτήν τη φορά με ένα περισσότερο μεταλλικό ηχόχρωμα, έντονα ρυθμικά σχήματα στο φλάουτο και το *Glockenspiel*, χρήση τριλιών και κυκλικών σχημάτων. Τα παιδιά καλούν και πάλι τον Tadzio, ο οποίος στο τέλος επιστρέφει βρεγμένος στη μητέρα του. Η ενορχήστρωση αποδυναμώνεται σταδιακά και ακούγεται τελικά καθαρά η χορωδία να λέει το όνομά του νεαρού: “Tadzio!”. Ο Aschenbach, σαν μια επιβεβαίωση, επαναλαμβάνει σε ένα σύντομο μονόλογο το όνομά του, που μόλις έμαθε: “Tadziù, short for Taddeus, Tadzio”.

Τα παιχνίδια συνεχίζονται με μια επαναφορά στη δεύτερη εκδοχή της μουσικής αποτύπωσης των παιχνιδιών των παιδιών (Παράδειγμα 4) που ο Britten παρουσιάζει απaráλλαχτα σε σχέση με την προηγούμενη εκδοχή και χαρούμενα, ενώ η υφή και η δυναμική πυκνώνουν σταδιακά σε ένα ενορχηστρωτικό *crescendo*, καθώς τα παιδιά αναγνωρίζουν τον Tadzio ως αρχηγό τους. Η ανακήρυξή του σε αρχηγό αποτελεί σημείο κορύφωσης της Πέμπτης Σκηνής, με πλήρη ενορχήστρωση στην οποία κυριαρχεί ο τρόπος του Tadzio και με τη χορωδία να επικαλείται το όνομά του χρησιμοποιώντας το «μοτίβο επίκλησης του Tadzio» στη Λα-μείζονα, το οποίο στην τελευταία του επανάληψη καταλήγει απροσδόκητα στη Σολ-μείζονα, οδηγώντας σε ένα ακόμα ρετσιτατίβο του Aschenbach.

Στη συνέχεια, ο Tadzio επιστρέφει στη μητέρα του, με μόνη συνοδεία το θέμα του Tadzio στο βιμπράφωνο, η οποία τον συστήνει σε κάποιους γνωστούς και ο Tadzio χαμογελά αυτάρεσκα. Ο Aschenbach προσέχει τη φιλαρέσκεια του νεαρού και συνειδητοποιεί πως ο Tadzio «παρατηρεί τότε τον παρατηρούν». Ένα μικρό μεταβατικό τμήμα αραιής υφής, παράλληλα με την υποχώρηση της ορχήστρας, οδηγεί εκ νέου σε μια επικέντρωση στις σκέψεις του Aschenbach.

Ο Aschenbach, κρατώντας το σημειωματάριό του στο χέρι, σε μια διαρκή αναζήτηση συγγραφικής έμπνευσης, επιστρέφει σε άλλο ένα μέρος ρυθμικά ελεύθερου ρετσιτατίβου. Στον μονόλογό του, μην έχοντας συνειδητοποιήσει ακόμα τα αισθήματά του, ή ίσως αρνούμενος να τα παραδεχτεί, ο Aschenbach αποδίδει (προς το παρόν) το

⁶⁶ Cooke, “Britten and the Gamelan”, ό.π., σ. 119.

ενδιαφέρον του για τον Tazio στην αναζήτηση της απόλυτης Ομορφιάς, παραδεχόμενος ότι ίσως να έχει κατασκευάσει ο ίδιος στο μυαλό του την τελειότητα του νεαρού (“As one who strives to create beauty, [...] I might have created him”) και θεωρώντας πως ίσως εκεί να οφείλεται η «πατρική αγάπη» που αισθάνεται γι’ αυτόν. Ο Aschenbach αναπολεί την έως τώρα ζωή του, αποδίδει τη μοναξιά και την αποξένωσή του από τις ανθρώπινες σχέσεις στην εργασιομανία του και περιγράφει τη λαχτάρα του για αναζήτηση ομορφιάς και συντροφικότητας, συνειδητοποιώντας την αντίθεση ανάμεσα στη ζωή που ποθεί πραγματικά και την έως τώρα επιφυλακτικότητά του. Στην τελευταία φράση του, αποτυπώνεται καθαρά η ανάγκη του για την εύρεση της Ομορφιάς που συμβολίζει ο Tazio: “How much better to live not words but beauty, to exist in it, and of it. How much better than my detached and solitary way”.

Συμπεράσματα

Η αναλυτική προσέγγιση ενός έργου με χαρακτηριστικές εξωτικές ποιότητες, όπως είναι ο *Θάνατος στη Βενετία*, επιτάσσει μια πολυεπίπεδη εξέταση των οριενταλιστικών επιρροών, τις οποίες και οικειοποιείται, μέσω μιας ταυτόχρονης διερεύνησης του λειτουργικού πλαισίου, των συμβολισμών που φέρουν αλλά και της θεώρησης αυτών ως μέρος ενός ευρύτερου συστήματος πρακτικών αναπαράστασης της ετερότητας.

Η περίπτωση του *Death in Venice* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο τα πολιτισμικά φορτία δύο (προσλαμβανόμενων ως) αντιθετικών μουσικών παραδόσεων μπορούν να μετουσιώνονται σε ένα καλά οργανωμένο σύστημα μουσικών συμβολισμών, με σκοπό την αποτύπωση της σύγκρουσης ανάμεσα στο κανονιστικό πρότυπο και την απόκλιση από αυτό. Ο διάλογος αυτός, ο οποίος βασίζεται στην πρωτίστως αντιληπτική διάσταση του εξωτισμού, επιτρέπει στον Britten να συνενώσει τις βαθιά προσωπικές σημαίνουσες που φέρει για αυτόν η ινδονησιακή μουσική σε μια συνθετική μετα-ανάγνωση των πολλαπλών υποκειμενικοτήτων του Aschenbach, με τις οποίες φαίνεται να ταυτίζεται σε προσωπικό επίπεδο. Προσεγγίζοντας τις εξωτικές συνηχήσεις και ποιότητες της γκαμελάν με μια ιδιαίτερη ευαισθησία, ο Britten δημιουργεί μια απατηλή, ονειρική εξωτική ατμόσφαιρα, την οποία το δυτικό κοινό μπορεί να θαυμάσει, να παρατηρήσει και να επικαλεστεί. Ως εξωτικές πρακτικές, όμως, οι μουσικοί δανεισμοί δεν παύουν να εντάσσονται σε ένα δυτικό πλαίσιο «καλοπροαίρετης» οικειοποίησης του εξωτικού, μέσα από την ασφάλεια του οποίου ο συνθέτης πραγματεύεται μια απόκλιση που θα παραμείνει αυστηρά στη σφαίρα της εξωτικής φαντασίωσης.⁶⁷

Σε κάθε περίπτωση, μέσα από την αναλυτική επισκόπηση της όπερας, διαφαίνεται η ιδιαίτερη δυναμική που αποκτούν τα εξωτικά στοιχεία για τον δυτικό παρατηρητή ως μέσο προβολής της επιθυμίας πάνω στον εξωτικό Άλλο. Η οριενταλιστική κριτική έχει τη δυνατότητα να προσφέρει τα θεωρητικά και αναλυτικά εργαλεία για τη διερεύνηση των τρόπων κατασκευής, χρήσης και επικοινωνίας του μουσικού και πολιτισμικού νοήματος. Ταυτόχρονα, όμως, μπορεί να αποτελέσει ένα εργαλείο γεφύρωσης μεταξύ της πρόθεσης του συνθέτη και των διαδικασιών πρόσληψης των μουσικών νοημάτων κατά τη μουσική παραγωγή, επιτέλεση και πράξη, καθώς κατορθώνει, ως έννοια, να συμπεριλάβει διαδικασίες διάδρασης μεταξύ της υποκειμενικότητας και των συστημάτων συλλογικής αντίληψης κατά την παραγωγή συμβολικού λόγου.

⁶⁷ Ο Aschenbach, άλλωστε, παρ’ όλο που αναγνωρίζει τη βαθύτερη επιθυμία του, δεν αποπειράται ποτέ στην πραγματικότητα να απορρίψει τον κοινωνικό κανόνα, αλλά αρκείται στο εξωτικό φαντασιακό.

Χορός και Χρόνος:
Ο ρόλος του Χορού στην όπερα *Οιδίπους επί Κολωνών*
(*Oedipus at Colonus*) του Θόδωρου Αντωνίου

Μαρία Μελπομένη Χρύση

Ο Θόδωρος Αντωνίου υπήρξε ένας από τους κορυφαίους έλληνες μουσικούς της γενιάς του: αρχιμουσικός, πολυγραφότατος και βραβευμένος συνθέτης και εκφραστής της μουσικής πρωτοπορίας, εξάιρετος δάσκαλος. Ανάμεσα στα άλλα, ασχολήθηκε με τη σκηνική μουσική για την επένδυση θεατρικών παραστάσεων αλλά και με την όπερα.

Η μονόπρακτη όπερα του Θόδωρου Αντωνίου *Οιδίπους επί Κολωνών* (*Oedipus at Colonus*)¹ γράφτηκε κατόπιν παραγγελίας² για να συνδυαστεί με την όπερα *Οιδίπους τύραννος* (*Oedipus Rex*) του Στραβίνσκυ· τα δύο έργα ανέβηκαν σε κοινή συναυλία το 1998 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.³ Στην όπερα *Oedipus at Colonus*, προκειμένου να χρησιμοποιείται κοινή διανομή μουσικών και τραγουδιστών με τον *Oedipus Rex*, ο Αντωνίου έχει διατηρήσει την ίδια διανομή φωνών αλλά και τα ίδια όργανα ορχήστρας που έχει χρησιμοποιήσει και ο Στραβίνσκυ.⁴

Πρόκειται για την τρίτη όπερα του συνθέτη: είχαν προηγηθεί ο *Περίανδρος* το 1977-1979⁵ και οι *Βάκχες* το 1991-1992 (πρεμιέρα: 1995). Όπως αναφέρει ο συνθέτης σε συνέντευξή του:

Είχαν προηγηθεί και πολλά, πάρα πολλά χρόνια θητείας στο αρχαίο δράμα. Δεν είμαι καινούργιος επισκέπτης σε αυτόν τον χώρο. Το θέατρο και το αγαπώ και το γνωρίζω. Αυτό το θέατρο προσπάθησα και τώρα να χρησιμοποιήσω για τη σύνθεση της όπεράς μου. Ενωώ πως πλησίασα τη μουσική μέσα από το θέατρο.⁶

Και συνεχίζει:

Έχοντας απόλυτη γνώση για τη θέση και την προσφορά του Στραβίνσκι στη μουσική του 20ού αιώνα, θέλησα, όσο αυτό ήταν δυνατόν, να αποφύγω τον οποιοδήποτε επηρεασμό. Και λέω «όσο αυτό είναι δυνατόν» ακριβώς επειδή

¹ Στο εξής, για την όπερα του Θόδωρου Αντωνίου θα χρησιμοποιείται ο αγγλικός τίτλος, *Oedipus at Colonus*, ώστε να αποφεύγεται τυχόν σύγχυση με την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή.

² Η παραγγελία έγινε από την Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας της Νοτιοδυτικής Γερμανίας (*Sinfonieorchester des Südwestfunks*) του Baden-Baden.

³ Στην παρτιτούρα του έργου αναφέρεται το έτος 1997 ως χρονολογική ένδειξη για τη σύνθεση της όπερας.

⁴ Τα πρόσωπα στις δύο όπερες είναι: ο Οιδίποδας, που και στις δύο όπερες αποδίδεται από τενόρο· η Ιοκάστη στο έργο του Στραβίνσκυ ερμηνεύει την Αντιγόνη στο έργο του Αντωνίου (μετζοσοπράνο)· αντίστοιχα, ο μάντης Τειρεσίας ερμηνεύει τον Θησέα (μπάσος) και ο Βοσκός - Β' Αγγελιαφόρος τον Πολυνείκη (τενόρος). Στην όπερα του Αντωνίου υπάρχει ακόμα ο ρόλος του Κρέοντα που αποδίδεται από μπασοβαρύτονο, όπως και στον *Oedipus Rex* του Στραβίνσκυ, όπου ο Κρέων και ο Α' Αγγελιαφόρος μπορούν να αποδοθούν από τον ίδιο τραγουδιστή, εφόσον απαιτούν ίδια ποιότητα φωνής και δεν συμπίπτουν κατά τη διάρκεια του έργου (ο Κρέων εμφανίζεται στην Α' Πράξη και ο Αγγελιαφόρος στην Β' Πράξη).

⁵ Παραγγελία του Κρατικού Θεάτρου του Μονάχου. Το λιμπρέτο της όπερας, γραμμένο από τον Γ. Χριστοδουλάκη, είναι βασισμένο στο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Η μέλισσα*.

⁶ Συνέντευξη του Θ. Αντωνίου στον Κοσμά Βίδο, εφ. *Το Βήμα*, 3 Μαΐου 1998, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/thodwros-antwnioy>.

γνωρίζω πως λογικά ήταν αδύνατον να μην επηρεαστώ από τις μνήμες έστω που είχα από τον *Βασιλιά Οιδίποδα*. Δούλεψα λοιπόν έχοντας στο μυαλό μου θραύσματα από τη μουσική του Στραβίνσκι αλλά και θραύσματα από τις θεατρικές δουλειές που έχω κάνει μέχρι σήμερα. Τελικά η όπερά μου είναι ένα έργο που ακουμπά πολύ πάνω σε μνήμες.⁷

Για το λιμπρέτο της όπερας, ο λιμπρετίστας Γιώργος Μιχαηλίδης επέλεξε κατά βάση χωρία από την τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους επί Κολωνῶ* στα αρχαία ελληνικά, εκφράζοντας την άποψη του συνθέτη ότι:

Στην όπερα το λιμπρέτο, συγκρινόμενο με ένα θεατρικό έργο, πρέπει να είναι ελλιπές-αφαιρετικό και να διατηρεί μόνο τις εντελώς απαραίτητες φράσεις-κλειδιά, επειδή η μουσική, που έχει και τον πρωτεύοντα ρόλο, πρέπει να μπορεί να “αναπνέει”, αφήνοντας χώρο στη φαντασία να λειτουργήσει και να γεμίσει τα κενά, και όχι να ασφυκτιά από το κείμενο.⁸

Στο έργο παρεμβάλλονται φράσεις και στα νέα ελληνικά, που εκφέρονται αποκλειστικά σε πρόζα από τον Αφηγητή, τον μοναδικό ρόλο που προορίζεται για ηθοποιό, με την οδηγία, από τον συνθέτη, να μεταφράζονται στην καθομιλούμενη γλώσσα του ακροατηρίου, ανάλογα με τον τόπο παρουσίας της όπερας, ώστε να μπορεί το κοινό να παρακολουθήσει πιο εύκολα την εξέλιξη της υπόθεσης.⁹ Εκτός από τον Αφηγητή, το κείμενο για όλους τους υπόλοιπους ρόλους είναι στα αρχαία ελληνικά.¹⁰

Το λιμπρέτο ακολουθεί τη διάρθρωση των μερών της τραγωδίας. Παραλείπονται το Γ' και το Δ' στάσιμο, ενώ γενικότερα η πλοκή συμπυκνώνεται.

Ενώ ακολουθείται η διάρθρωση των μερών της τραγωδίας, στην όπερα δεν υπάρχει διαχωρισμός των μερών ως προς τη μουσική δομή, όπως συμβαίνει στην παραδοσιακή μορφή όπερας, αλλά η ροή της μουσικής είναι συνεχής.

Πρόλογος – Πάροδος	μ. 1-150
Α' Επεισόδιο	μ. 151-307
Α' Στάσιμο	μ. 308-359
Β' Επεισόδιο	μ. 360-517
Β' Στάσιμο	μ. 518-527
Γ' Επεισόδιο	μ. 528-542
Γ' Στάσιμο	–
Δ' Επεισόδιο	μ. 543-812

⁷ Στο ίδιο.

⁸ Διάλεξη του Θ. Αντωνίου στον 13ο κύκλο μαθημάτων στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο της Στοάς του Βιβλίου, με τίτλο «Το μέλος στο αρχαίο δράμα», Ιανουάριος – Απρίλιος 2011.

⁹ Ως εκ τούτου, στην πρώτη παράσταση της όπερας *Oedipus at Colonus*, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 1998, η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Αφηγητής είναι τα νέα ελληνικά.

¹⁰ Σύμφωνα με τον Αντωνίου, η γλώσσα, εκτός από φορέας μηνύματος, λειτουργεί και ως ήχος. Η επιλογή, λοιπόν, μιας γλώσσας μακρινής σε άκουσμα, όπως η αρχαία ελληνική, αλλά ταυτόχρονα μνημειώδους, προσδίδει, κατά τον συνθέτη, στην όπερα *Oedipus at Colonus* μια δραματική διάσταση αντίστοιχη με αυτήν της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Αντίστοιχα, η επιλογή του λατινικού κειμένου στην όπερα του Στραβίνσκι ήταν “στρατηγικής” σημασίας, αφού, με την απόρριψη του συναισθηματισμού και του υποκειμενισμού στη μουσική επιβεβαιώνεται η αντιθετική στάση του νεοκλασικισμού προς τον ύστερο ρομαντισμό και τη συνέχειά του, το κίνημα του εξπρεσιονισμού και του δωδεκαφθογγισμού, το οποίο εκείνη την εποχή (μέσα της δεκαετίας του 1920) οργανώνεται συνθετικά και θεωρητικά. Βλ. Νίκος Μαλιάρας, *Ελληνική μουσική και Ευρώπη. Διαδρομές στον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2012, σ. 206.

Δ' Στάσιμο	-
Έξοδος	-

Πίνακας 1: Διάρθρωση της τραγωδίας και αντιστοιχία με τα μέρη της όπερας

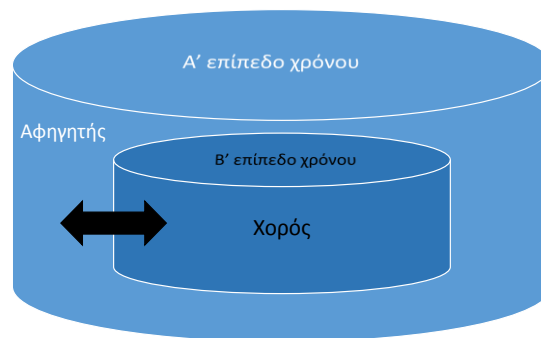
Λειτουργικά, στην όπερα υπάρχουν εναλλαγές μερών, τα οποία ο ίδιος ο συνθέτης χαρακτηρίζει ως «πράξεις» και «μεταπράξεις» (οι όροι είναι δανεισμένοι από τον Γιάννη Χρήστου). Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Αντωνίου στο εισαγωγικό κείμενο της έκδοσης της όπερας, «η Πράξις αφορά τη λογική και αναμενόμενη δράση» και υπό αυτή την έννοια παραλληλίζεται με τα διαλογικά μέρη της αρχαίας τραγωδίας, τα Επεισόδια. Στις Πράξεις η μουσική είναι αδρή, αφηγηματική ή υποβλητική, παρακολουθώντας την εξέλιξη του μύθου. Η Μετάπραξις δείχνει την υπερβατική διάσταση, τη φιλοσόφηση που μοιάζει να «σταματά» τον χρόνο μέσα στην καθημερινότητα, «τη δράση την απρόσμενη και πέρα από τη λογική». Στα μέρη της Μεταπράξεως η μουσική είναι πιο αργή, απλούστερη σε δομικό επίπεδο και στυλιστικά χαρακτηριστικά, πιο «τονική», δημιουργώντας μια αίσθηση αναγωγής σε «αρχετυπικές» δομές και έτσι, σύμφωνα με τον συνθέτη, συνδέεται περισσότερο με τα Χορικά της τραγωδίας. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να συγχέουμε την εναλλαγή Πράξεων και Μεταπράξεων με την εναλλαγή Επεισοδίων και Στασίμων της αρχαίας τραγωδίας· όπως άλλωστε βλέπουμε στον παρακάτω πίνακα, οι Μεταπράξεις [M] δεν αντιστοιχούν ως προς το κείμενο μόνο με τα Χορικά, αλλά κάποιες από αυτές είναι γραμμένες πάνω σε κείμενο των Επεισοδίων.

Πρόλογος – Πάροδος	μ. 1-150 / [M] μ. 144-150
Α' Επεισόδιο	μ. 151-307
Α' Στάσιμο	μ. 308-359
Β' Επεισόδιο	μ. 360-517
Β' Στάσιμο	μ. 518-527 / [M] μ. 518-527
Γ' Επεισόδιο	μ. 528-542
Γ' Στάσιμο	-
Δ' Επεισόδιο	μ. 543-812 / [M] μ. 633-720 [M] μ. 744-751
Δ' Στάσιμο	-
Έξοδος	-

Πίνακας 2

Η βασική διαφοροποίηση του λιμπρέτου από το κείμενο της τραγωδίας είναι ότι η ιστορία του Οιδίποδα που φτάνει στον Κολωνό της Αθήνας, όπου και πεθαίνει, εντάσσεται, «εγκιβωτίζεται» μέσα σε μια άλλη ιστορία κάποιας πολιορκημένης πόλης, που διαδραματίζεται σε άλλη, σύγχρονη εποχή. Η υπόθεση εκτυλίσσεται, επομένως, παράλληλα σε δύο επίπεδα χρόνου: α) το πρώτο επίπεδο είναι ο συμβατικός δραματικός χρόνος της κύριας αφήγησης, όπου εκτυλίσσεται μια ιστορία πολέμου σ' έναν «τόπο πολιορκημένο, στα σύνορα του οποίου υπάρχει εμφύλιος σπαραγμός, χώρες τους απειλούν, φέρνουν τον πόλεμο στα χώματά τους, ενώ κάποτε εκεί ήταν τόπος κάλλιστος, μυριόκαρπος» (μ. 46-63)· β) στο δεύτερο επίπεδο χρόνου εκτυλίσσεται σκηνικά ως εγκιβωτισμός ο μύθος του Οιδίποδα στον Κολωνό της Αθήνας, με βάση τη σοφόκλεια εκδοχή. Στο πρώτο επίπεδο χρόνου ανήκει ο Αφηγητής, που βρίσκεται «έξω» από τη σύμβαση του αρχαίου μύθου, αλλά ενίοτε παρατηρεί και καταγράφει την εξέλιξη της

δράσης στο δεύτερο, ενσωματωμένο επίπεδο χρόνου. Σε κάποια σημεία, μάλιστα, ο Αφηγητής «μπαίνει» στον μύθο του Οιδίποδα, οπότε και παρατηρείται μια διασταύρωση των δύο επιπέδων χρόνου.¹¹ Στο πρώτο επίπεδο, ο δραματικός χωροχρόνος είναι εξαρχής και παραμένει ως το τέλος – αινιγματικά – ασαφής και αόριστος. Εκτός από τον Αφηγητή, στο πρώτο επίπεδο χρόνου ανήκει και ο Χορός, που αποτελείται από άνδρες, πολίτες «κάποιας» πολιορκούμενης πόλης. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, ο Χορός της όπερας συνδέεται, ως προς την ταυτότητα αλλά και τον ρόλο του στην υπόθεση, με τον Χορό της υποκείμενης τραγωδίας του Σοφοκλή που αποτελούνταν από αθηναίους άντρες.¹² Έτσι, ο Χορός αποκτά διττό ρόλο, εφόσον είναι «παρών» και στα δύο χρονικά επίπεδα και μ' αυτό τον τρόπο αποτελεί τον συνδυαστικό κρίκο των δύο εξιστορήσεων.



Διάγραμμα 1: Διάρθρωση και επίπεδα του χρόνου στην όπερα (Αφηγητής - Χορός)

Στην όπερα του Αντωνίου, ο Χορός παρευρίσκεται διαρκώς στα τεκταινόμενα και συμμετέχει ενώ ταυτόχρονα σχολιάζει, δημιουργώντας ένα υπόβαθρο στην εξέλιξη της δράσης των ηρώων, σε αντίθεση με την αρχαία τραγωδία όπου τα μέρη του Χορού, η Πάροδος (είσοδος) και τα Στάσιμα, διακρίνονται δομικά από τα μέρη των υποκριτών και υπάρχει αλλαγή του μέτρου, σταμάτημα (στάση) της δραματικής εξέλιξης και μετατόπιση του ενδιαφέροντος στον συναισθηματικό σχολιασμό από τους αποδέκτες, την «κοινή γνώμη», την οποία εκφράζει ο Χορός. Παρατηρούμε, επομένως, ότι η δράση εξελίσσεται «παράλληλα» με τον σχολιασμό της. Θα λέγαμε ότι η παρουσία του Χορού ταυτόχρονα και στα δύο επίπεδα χρόνου δημιουργεί την «κινηματογραφική» εντύπωση ότι ο Χορός «παρακολουθεί σε μια υποθετική τηλεόραση την ιστορία του Οιδίποδα, ταυτόχρονα δε υπάρχει και δρα ως ρόλος μέσα σ' αυτή την ιστορία».

Στο σημείο αυτό εμπλέκεται η αντίληψη της έννοιας του Χρόνου, ο οποίος, τόσο από την αρχαία οπτική όσο και στη σύγχρονη εκδοχή στην όπερα του Αντωνίου, παίρνει μια νέα διάσταση. Πιο συγκεκριμένα, δεν ακολουθείται η γραμμικότητα αλλά υιοθετείται ένας Χρόνος πολυεπίπεδος. Η ιδιαίτερη αυτή αντίληψη του Χρόνου που «πάνθ' ὄρᾳ» («χρόνος που όλα τα βλέπει») συνδέεται καταρχήν με την αρχαία αντίληψη για τη Μοίρα. Η Μοίρα προϋπάρχει και συνυπάρχει ταυτόχρονα στη ζωή των ανθρώπων,

¹¹ Π.χ. στο μ. 119, ο Αφηγητής λέει: «Ας πάει κάποιος τον Βασιλιά Θησέα να καλέσει να 'ρθει εδώ κι απ' τον ανίερο τον ξένο να μας απαλλάξει». Αν και δεν υπάρχει σχετική σκηνοθετική οδηγία, υποθέτουμε ότι αυτά τα λόγια υποκινούν κάποιον από τον Χορό να φύγει για να μεταβεί στο παλάτι του Θησέα. Επίσης, δίνεται σκηνοθετική οδηγία από τον συνθέτη: ο Αφηγητής οδηγεί τον Οιδίποδα στον θώκο κατά την πρώτη είσοδό του στη σκηνή (μ. 68).

¹² Τα μέλη του Χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία δεν αντιδρούσαν στα διαδραματιζόμενα σαν άτομα-πολίτες, αλλά τραγουδούσαν και χόρευαν *έν χορῶ*, επειδή αντιπροσώπευαν την πόλη σαν σύνολο. Βλ. Αικατερίνη Νικολαρέα, «Η πρόσληψη του *Οιδίποδα Τυράννου* από το αγγλόφωνο κοινό από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι το 1960», στο: Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Τα αινίγματα της Σφίγγας ή ο Οιδίπους ως Διακείμενο*, Εκδόσεις Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1996, σ. 85.

ενώ δεν ελέγχεται ποτέ για όσα καθορίζει.¹³ Με βάση αυτή την αδιάλειπτη και διαχρονική της παρουσία, η Μοίρα εξομοιώνεται με τον *κοσμικό Χρόνο*, δηλαδή την αιωνιότητα, που, σε αντίθεση με τον *ανθρώπινο Χρόνο*, μπορεί όλα να τα βλέπει, δημιουργώντας ένα πλέγμα γύρω από τη ζωή του ανθρώπου προς όλες τις κατευθύνσεις, μπροστά και πίσω, και όχι μόνο γραμμικά και στενά. Κατ' επέκταση, ο ανθρώπινος Χρόνος αντιστοιχεί στην τυφλότητα ενώ ο κοσμικός Χρόνος στην αληθινή όραση, στην εν-όραση, τη δι-όραση, την «πανθ-όραση».

Ολόκληρος ο μύθος του Οιδίποδα σχετίζεται με την έννοια του πλέγματος του Χρόνου και υπάρχει και στις δύο τραγωδίες του Σοφοκλή που αναφέρονται στο μύθο αυτό.¹⁴ Καταρχάς, στον *Οιδίποδα τύραννον* τίθεται το θέμα της τάξης που ακολουθεί το χρόνο και, πιο συγκεκριμένα, η ακολουθία των γενεών με την ιεραρχία που τη συνοδεύει, ενδεικτική της ανθρώπινης τάξης.¹⁵ Στην περίπτωση του Οιδίποδα, ο Χρόνος δεν λειτουργεί γραμμικά, σύμφωνα με την ανθρώπινη τάξη, αλλά η γραμμικότητά του καταλύεται, αφού με τον αιμομικτικό γάμο του με την μητέρα του Ιοκάστη καθίσταται πατέρας και αδελφός των παιδιών του δημιουργώντας μια «σύγχυση των γενεών». Έτσι ο χρόνος «απλώνεται» σε όλη τη ζωή του Οιδίποδα ταυτόχρονα.

Ο Οιδίποδας για να φτάσει στην αληθινή αυτή όραση που τον μεταφέρει στην πλευρά του κοσμικού Χρόνου, πρέπει να απαγκιστρωθεί από τη δέσμευση της όρασης στον ανθρώπινο Χρόνο, άρα να τυφλωθεί. Για τον Οιδίποδα, ο δρόμος προς το φως περνάει μέσα από το απόλυτο σκοτάδι με διττή σημασία: το σκοτάδι της άγνοιας που τον συνόδευε σε όλο το οδοιπορικό της ζωής του μέχρι τη στιγμή που η Μοίρα θέλησε να αποκαλύψει το ολέθριο σχέδιό της, αλλά και το σκοτάδι που προκάλεσε μόνος του στον εαυτό του μετά την μοιραία στιγμή της αποκάλυψης, δηλαδή το ότι αυτοτυφλώθηκε. Με την αυτοτύφλωσή του μεταβαίνει αυτομάτως στη σφαίρα του κοσμικού Χρόνου, της αιωνιότητας, και «εξομοιώνεται» με τον ενσαρκωτή του κοσμικού Χρόνου στον μύθο αυτό, τον τυφλό μάντη Τειρεσία, που μπορεί να διαβλέπει την αλήθεια μέσα από το σκοτάδι του.

Ενώ στον *Οιδίποδα τύραννον* ο ομώνυμος ήρωας είναι ένα τραγικό πρόσωπο που πληρώνει για τις «παλιές του γένους του αμαρτίες»¹⁶ και οι θεοί φαίνονται ιδιαίτερα χαιρέκακοι προς αυτόν, αντίθετα στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ*, γέρος πια, είναι ο εκλεκτός των θεών για τον οποίο ερίζουν οι άνθρωποι. Ο ηρωοποιημένος του θάνατος και η μετά θάνατον ανύψωσή του σε εξωανθρώπινες σφαίρες τον καθιστούν σύμβολο ευλογίας για την πόλη που θα δεχτεί να φιλοξενήσει τον τάφο του.

¹³ Με βάση αυτή την έννοια της Μοίρας, ο Σαρτρ λέει: «Η αρχαία μοίρα είναι μια αντεστραμμένη Ελευθερία». Βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Φιλοσοφία και Δραματολογία: Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Sartre*, Βιβλιογονία, Αθήνα 1991, σ. 64.

¹⁴ Στον *Οιδίποδα τύραννον* ο Χορός αναφωνεί μετά την αποκάλυψη της αληθινής γενεαλογίας του Οιδίποδα «έφηϋρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὀρῶν χρόνος» («σε έφερε στο φως, δίχως να θέλεις, ο χρόνος που όλα τα βλέπει», στ. 1213), ενώ στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ*, μετά την αποχώρηση του Πολυνείκη, αναφέρεται πάλι στον χρόνο που βλέπει τα πάντα πάνω στη γη: «Ὅρᾱ, ὀρᾱ ταῦτ' αἰεὶ χρόνος» (στ. 1453-1454).

¹⁵ Δεν είναι τυχαίο το ότι το αίνιγμα της Σφίγγας έχει να κάνει με την τακτική ακολουθία των γενεών: «Τι είναι εκείνο που το πρωί βγαίνει με τα τέσσερα, ύστερα με τα δύο και το βράδυ με τα τρία;». Η απάντηση που έδωσε ο Οιδίποδας ότι αυτό είναι ο «άνθρωπος» παραπέμπει στο ουσιαστικό ερώτημα της αναζήτησης της ταυτότητας του ατόμου. Το παράδοξο είναι ότι ο Οιδίποδας ανακάλυψε «τι είναι άνθρωπος» αλλά δεν γνώριζε την προσωπική του ταυτότητα, δείχνοντας ότι η αλήθεια δεν αρκεί να είναι διανοητική ανακάλυψη αλλά πρέπει να είναι βιωμένη. Όπως λέει η Σφίγγα στον Οιδίποδα, στο φιλμ του Παζολίνι: «Είναι ανώφελο, είναι ανώφελο, η άβυσσος όπου με σπρώχνεις είναι μέσα σου». Βλ. Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, «Ο μύθος του Οιδίποδα στο γαλλικό θέατρο», στο: Γραμματάς (επιμ.), *Τα αινίγματα της Σφίγγας*, ό.π., σ. 68.

¹⁶ *Οιδίπους τύραννος*, στ. 965.

Για την έννοια του Χρόνου γίνεται αναφορά στην όπερα του Αντωνίου αρκετές φορές. Σε κάποια σημεία υπάρχει αντιστοιχία με μέρη της υποκείμενης τραγωδίας, ενώ υπάρχουν και άλλα που εντοπίζονται μόνο στην όπερα. Εκτός από τον Αφηγητή, που καθοδηγεί τους θεατές στην εναλλαγή των δύο ιστοριών και, ως εκ τούτου, στη μεταφορά από το ένα επίπεδο χρόνου στο άλλο,¹⁷ βασικός εκφραστής του κοσμικού χρόνου είναι ο Χορός, μέσα από δύο χορικά που αναπτύσσονται πάνω στο κείμενο «Όρᾱ, ὄρᾱ ταῦτ' ἀεὶ χρόνος».

Το πρώτο χορικό (μ. 638-720) εντάσσεται δομικά μετά το Δ' Επεισόδιο. Το κείμενο που χρησιμοποιείται δεν ανήκει ακριβώς στο κείμενο της υποκείμενης τραγωδίας. Στο χορικό αυτό ο συνθέτης γράφει έναν τετράφωνο κανόνα, περνώντας σε όλες τις φωνές διαδοχικά τη ρήση για το χρόνο «Όρᾱ, ὄρᾱ ταῦτ' ἀεὶ χρόνος». Πρόκειται για έναν κανόνα όπου η μελωδία της εισαγωγικής φωνής επαναλαμβάνεται στην 8η ή σε ταυτοφωνία, με είσοδο ανά τρία μέτρα, ενώ το ιδίωμα είναι τονικό, χωρίς μετατροπικά στοιχεία εφόσον βρισκόμαστε σε Μετάπραξιν. Η υφή προοδευτικά πυκνώνει και σιγά-σιγά πάλι «αδειάζει», ενώ η ενορχήστρωση απουσιάζει εντελώς στο συγκεκριμένο σημείο, με αποτέλεσμα ο Λόγος να αποκτά μεγαλείο και παντοδυναμία. Συγκεκριμένα, το χορικό ξεκινά από το μ. 638 και συνοδεύεται από την ορχήστρα μέχρι το μ. 659. Από το μ. 660 έως το μ. 691 εκφέρεται a cappella, ενώ η οργανική συνοδεία επανεμφανίζεται στο μ. 722 και έως το τέλος του χορικού. Το χορικό αρχίζει με τις δύο χορωδιακές φωνές (τενόρους και μπάσους) σε δυναμική *p*, αναπτύσσεται σε τετραφωνία με διαίρεση των φωνών (τενόροι 1 και 2 και μπάσοι 1 και 2) και στο τέλος συμπύσσεται ξανά σε διφωνία. Η αρμονική επεξεργασία, καθ' όλη την εξέλιξη του χορικού, διατηρεί έναν χαρακτήρα σύμφωνων συνηχήσεων, κάτι που ενισχύει τη δημιουργία ατμόσφαιρας γαλήνης στο συγκεκριμένο σημείο.

Εδώ έχει χρησιμοποιηθεί από τον συνθέτη η «στιγμιαία μορφή» (moment form),¹⁸ που είναι «ένα δραματικό επεισόδιο στο οποίο παροδικά εστιάζει [την προσοχή του ο συνθέτης], απομακρυνόμενος εκείνη τη στιγμή από τη γενική φόρμα, σα να κάνει ένα στιγμιαίο ζουμ – αν χρησιμοποιήσουμε κινηματογραφικούς όρους – και αμέσως μετά επανέρχεται στην κυρίως δράση». Αυτό το προς στιγμήν «πάγωμα» της εξωτερικής δράσης αλλά και του μουσικού ρυθμού που την υποστηρίζει και η εστίαση σε ένα δευτερεύον στοιχείο, χωρίς να επέλθει οριστική αλλοίωση της γενικής μορφής, αντιστοιχεί στην εναλλαγή του χρόνου της δράσης με το χρόνο της εσωτερικής φιλοσόφησης, όπως συμβαίνει και στην αρχαιοελληνική τραγωδία.

¹⁷ Για παράδειγμα, στο μ. 66 ο Αφηγητής λέει: «Στα χρόνια τα παλιά, στα μυθικά μας χρόνια, έφτασε πάλι εδώ ένας αλλόκοτος γέρος, τυφλός κι εξόριστος, μ' ένα κορίτσι να οδηγεί τα βήματά του» και με τα λόγια αυτά εισάγει το κοινό στο δεύτερο επίπεδο χρόνου που, όπως είπαμε, εξελίσσεται παράλληλα με τον κύριο χρόνο της ιστορίας και όπου παρακολουθούμε να «ζωντανεύει» η ιστορία του Οιδίποδα στον Κολωνό. Λίγα μέτρα πριν, συγκεκριμένα στο μ. 64, δίνεται σκηνοθετική οδηγία για την είσοδο του Οιδίποδα και της Αντιγόνης στη σκηνή, πάνω σε ένα cluster που εκφέρει ο Χορός, δηλώνοντας έντονη αναταραχή. Επίσης, στο μ. 242 βρισκόμαστε στο σημείο που έχει εισέλθει ο βασιλιάς της Αθήνας Θησέας (αντιστοιχεί στο Α' Επεισόδιο της τραγωδίας) και ο Οιδίποδας του αναφέρει την προστασία από εχθρούς που θα έχει η Αθήνα αν φιλοξενήσει τον τάφο του (συγκεκριμένα, στο στ. 609, αναφέρεται «ο παγκρατής», δηλαδή ο «παντοκράτωρ» χρόνος).

¹⁸ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο τον συνθέτη σε συνέντευξη που παραχώρησε στη γράφουσα.

660 *Molto più mosso* $\text{♩} = 120$

Meno mosso e espressivo molto $\text{♩} = 69$
p

T1 HRÓ-NOS O - RÁ TAFT O - RÁ HRÓ-NOS O - RÁ O - RÁ HRÓ-NOS
 T2 HRÓ-NOS O - RÁ TAFT O - RÁ HRÓ-NOS O - RÁ O
 B1 HRÓ-NOS O - RÁ
 B2 O HRÓ-NOS O - RÁ

671

T1 TAFT O - RÁ O - RÁ TA PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ HRÓ-NOS O - RÁ O
 T2 RÁ HRÓ-NOS TAFT O - RÁ O RÁ TA PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ
 B1 HRÓ-NOS O - RÁ O - RÁ HRÓ-NOS TAFT O - RÁ O RÁ TA
 B2 HRÓ-NOS O - RÁ O - RÁ HRÓ-NOS

680

T1 RÁ HRÓ-NOS TAFT O - RÁ O - RÁ TA PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ
 T2 HRÓ-NOS O - RÁ O - RÁ HRÓ-NOS TAFT O - RÁ O RÁ TA
 B1 PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ HRÓ-NOS O - RÁ O - RÁ HRÓ-NOS
 B2 TAFT O - RÁ O - RÁ TA PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ HRÓ-NOS O - RÁ O

689

T1 HRÓ-NOS HRÓ-NOS O - RÁ - O - RÁ
 T2 PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ HRÓ-NOS HRÓ-NOS O - RÁ - O - RÁ
 B1 TAFT O - RÁ O - RÁ TA PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ HRÓ-NOS HRÓ-NOS O - RÁ O - RÁ
 B2 RÁ HRÓ-NOS TAFT O - RÁ O - RÁ TA PÁNTH O - RÁ PÁNTH O - RÁ
 B.D.

698

T1
T2
B1
B2

PANTH O - RA PANTH O - RA TA PANTH O - RA O
 PANTH O - RA PANTH O - RA TA PANTH O - RA O
 PANTH O - RA PANTH O - RA TA PANTH O - RA O
 HRÓ NOS HRÓ-NOS O - RA O - RA PANTH O - RA PANTH O - RA TA PANTH O - RA O

698

Pno.

p cresc. *f* *p cresc.*

708

T
B

HRÓ-NOS PANTH O - RA O - RA O HRÓ-NOS O - RA TA PANTH O - RA O HRÓ-NOS
 HRÓ-NOS PANTH O - RA O - RA O HRÓ-NOS O - RA TA PANTH O - RA O HRÓ-NOS

708

Pno.

f *p cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p cresc.*

718

Oed.

P

f

Á-NAX Á-NAX

T
B

O - RA O - RA PANTH O - RA O ZEF O ZEF O ZEF
 O - RA O - RA PANTH O - RA O ZEF O ZEF O ZEF

718

Pno.

thundersheet

Trb.

Παράδειγμα 1: Θ. Αντωνίου, *Oedipus at Colonus*, απόσπασμα, μ. 660-726

Στον Επίλογο της όπερας και αφού ο Οιδίποδας έχει πια χαθεί περνώντας μέσα στο ιερό των Ερινυών,¹⁹ ακολουθεί μια *σιωπή* (η οποία αναφέρεται ρητά ως οδηγία στο μ. 811) και αμέσως μετά ο Αφηγητής κλείνει την αναδρομή στο παρελθόν (τον εγκλιβωτισμό), που αποτέλεσε η σκηνική αφήγηση του μύθου του Οιδίποδα, και επαναφέρει το κοινό

¹⁹ Πρόκειται για τον τόπο όπου, σύμφωνα με χρησμό του Απόλλωνα, πρόκειται να πεθάνει ο Οιδίποδας. Η ακριβής τοποθεσία δεν έπρεπε να γίνει γνωστή και μόνο ο βασιλιάς Θησέας μαθαίνει αυτό το μυστικό που θα του διασφάλιζε, σύμφωνα με τον ίδιο χρησμό, την παντοδυναμία της Αθήνας.

στο πρώτο επίπεδο του δραματικού χρόνου, στον χρόνο δηλαδή που λαμβάνει χώρα η πολιορκία της μυθικής πόλης: «Αυτά γινήκανε στα χρόνια τα παλιά, στα μυθικά μας χρόνια».²⁰ Ο χρόνος αυτός είναι «α-χρονικός», δηλαδή μη προσδιορίσιμος με ακρίβεια, αλλά φαίνεται να ταυτίζεται με οποιαδήποτε ιστορική φάση συντρέχουν οι ανάλογες συνθήκες. Όπως είχε γίνει σαφές και στον Πρόλογο του Αφηγητή, οι συνθήκες είναι «πόλεμος, πολιορκημένος τόπος, απειλή από ξένες χώρες». Έτσι ο μύθος του Οιδίποδα ανάγεται σε σύμβολο για κάθε εποχή, για κάθε ειδική συγκυρία, αφού η αποταύτιση από κάποια συγκεκριμένη ιστορική εποχή εξυπηρετεί τη διαχρονικότητα.

Στο σημείο αυτό στη σοφόκλεια τραγωδία κανονικά ακολουθεί η Έξοδος, ωστόσο ο συνθέτης επιλέγει να κλείσει με ένα χορικό, στο οποίο επαναλαμβάνεται σε τετράφωνη επεξεργασία με *divisi* στις δύο αντρικές φωνές (τενόροι 1 και 2 και μπάσοι 1 και 2) η φράση «Ὅρᾱ, ὄρᾱ ταῦτ' ἀεὶ χρόνος»²¹ που είχαμε δει και στο προηγούμενο χορικό που αναφέρθηκε. Όπως λοιπόν και στο προηγούμενο, έτσι και σε αυτό η ανάπτυξη των φωνών γίνεται στα πρώτα μέτρα χωρίς ορχηστρική συνοδεία (*a cappella*). Μέσα από την *a cappella* εκτέλεση, που έχει χρησιμοποιηθεί από τον συνθέτη και σε άλλα σημεία του έργου,²² προβάλλεται και αναδεικνύεται η απόλυτη δύναμη του Λόγου. Δεν είναι τυχαίο που οι σημαντικότερες δραματουργικά στιγμές του έργου ερμηνεύονται χωρίς ορχηστρική συνοδεία: η παντοδυναμία του Χρόνου, η αποκατάσταση της αλήθειας, η σημασία της διαχρονικής μνήμης. Αυτό το τελευταίο, άλλωστε, τονίζεται στα ύστατα λόγια του Αφηγητή που κλείνουν την όπερα του Αντωνίου, αμέσως πριν το τελευταίο χορικό: «Ο Χρόνος δεν λαθεύει ποτέ! Κρατάει μέσα του την αλήθεια. Αλίμονο σ' εκείνους που δεν διαβάζουν το βιβλίο του χρόνου και δεν θυμούνται!».

²⁰ Στην όπερα παραλείπονται το Δ' Στάσιμο και η Έξοδος της τραγωδίας.

²¹ Αντιστοιχεί στους στίχους 1453-1454 της τραγωδίας. Οι τελευταίοι στίχοι του σοφόκλειου κειμένου (στ. 1776-1779) ανήκουν στον Χορό, που λέει: «Ας πάψουν τώρα θρήνοι και δάκρυα. / Έχουν τα πάντα πάρει / το κύρος του τέλους».

²² Εκτός από τα δύο χορικά, τα τελευταία λόγια του Οιδίποδα αμέσως πριν το πέραςμα στην επέκεινα διάσταση εκφέρονται *a cappella*.

Προσαρμογή του αρχαίου μύθου στη μουσική δραματουργία του 21ου αιώνα: Aribert Reimann, *Medea*

Σταματία Γεροθανάση

Η όπερα *Medea* του γερμανού συνθέτη Aribert Reimann (γεν. 1936) ανήκει στα μουσικοδραματουργικά έργα στα οποία ο αρχαίος μύθος αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη θεματολογία τους. Κατά την πρώτη του παρουσίαση στην Κρατική Όπερα της Βιέννης, στις 28 Φεβρουαρίου 2010, το έργο γνώρισε μεγάλη αποδοχή και ακολούθησαν παραγωγές στην Όπερα της Φραγκφούρτης (5 Σεπτεμβρίου 2010), στο Θέατρο Νισσάου του Τόκυο (9 Νοεμβρίου 2012), στην Komische Oper του Βερολίνου (21 Μαΐου 2017) και στο Aalto-Musiktheater του Essen (23 Μαρτίου 2019).¹ Ο Reimann επιμελήθηκε το λιμπρέτο βασιζόμενος στην τριλογία του αυστριακού συγγραφέα Franz Grillparzer (1791-1872) *Das Goldene Vliess*² (πρώτη παρουσίαση: 26 και 27 Μαρτίου 1821, στο Burgtheater της Βιέννης)³ χρησιμοποίησε αποσπάσματα κυρίως από το τρίτο δράμα της τριλογίας (*Medea*), ενώ προσέθεσε και ορισμένα αποσπάσματα από τα δύο πρώτα (*Der Gastfreund* και *Die Argonauten*) (Láng, 2011: 8).

Μεθοδολογία

Η μελέτη επικεντρώνεται στις παραμέτρους προσαρμογής του δράματος *Medea* σε λιμπρέτο. Επιπλέον, η ανάλυση του λιμπρέτου, της μουσικής και των σκηνικών οδηγιών εστιάζεται στους τρόπους με τους οποίους η διάρθρωση των φωνητικών μερών, η ενορχήστρωση, τα μουσικά μοτίβα και τα θέματα, μεταξύ άλλων, αντανακλούν τα κύρια δραματουργικά μοτίβα του δράματος.

Η μελέτη διαρθρώνεται ως εξής: Αρχικά επιχειρείται ανάλυση του δράματος του Grillparzer και των πηγών που αποτέλεσαν έμπνευση για τη συγγραφή του, όπως η *Μήδεια* του Ευριπίδη, τα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου, η τραγωδία *Medea* του Lucius Annaeus Seneca και τα *Αργοναυτικά* του Valerius Flaccus (Mingjun, 2013: 1). Ωστόσο, δεν επιχειρείται μια γενική συγκριτική ανάλυση των συγκεκριμένων πηγών και του δράματος του Grillparzer: στόχος της έρευνας είναι η συζήτηση συγκεκριμένων δραματουργικών μοτίβων⁴ που διατρέχουν τις αρχαίες πηγές καθώς και το δράμα του Grillparzer. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στα εξής δραματουργικά μοτίβα: α) στη γέννηση του χειρίστου από το κακό, που σύμφωνα με τον Grillparzer αποτελεί το κεντρικό θέμα της τριλογίας (Yates, 1972: 84), καθώς και β) στη σύγκρουση του «πολιτισμένου» με το «βάρβαρο», που σύμφωνα με τον Grillparzer αποτελεί κινητήρια δύναμη της δράσης και της πλοκής (Holzinger, 2015: 67 και 87-88). Τα παραπάνω θα σχολιαστούν μέσω γνωσιακών διεργασιών (εννοιακές μεταφορές⁵ και μετωνυμίες).⁶ Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στη *Μήδεια*

¹ Οι ημερομηνίες στις παρενθέσεις αναφέρονται στην πρώτη παρουσίαση του έργου στο εκάστοτε θέατρο. Αναφορικά με τις παραστάσεις του έργου, βλ. <https://en.schott-music.com/shop/medea-no235355.html>.

² Η πρωτότυπη ορθογραφία του τίτλου είναι: *Das goldene Vließ*.

³ Συγκεκριμένα, τα δύο πρώτα μέρη της τριλογίας παρουσιάστηκαν στις 26 Μαρτίου και το τρίτο μέρος στις 27 Μαρτίου 1821 (Yates, 1972: 10).

⁴ Αναφορικά με την έννοια του δραματουργικού μοτίβου, βλ. Frenzel (1992: 29).

⁵ Αναφορικά με την εννοιακή μεταφορά, βλ. ενδεικτικά Kövecses (2002: 4) και Dancygier & Sweetser (2014: 3-4).

του Ευριπίδη, η οποία αφενός αποτελεί την πρώτη δραματοποίηση του μύθου και αφετέρου αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τις προαναφερόμενες αρχαίες πηγές.

Σε ένα δεύτερο στάδιο, επιχειρείται μια ανάλυση των τρόπων αναπροσαρμογής του δράματος σε λιμπρέτο: α) ο τρόπος διάρθρωσης της πλοκής, β) η επιλογή των δραματουργικών μοτίβων, γ) η μουσική δραματοποίηση συγκεκριμένων μερών του δράματος και δ) η επιλογή συγκεκριμένων τραγουδιστών ή τύπων φωνών για τους χαρακτήρες. Η ανάλυση αυτή έχει ως στόχο να δια φωτίσει τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης εννοιοποιεί μουσικά το δραματικό κείμενο και κάνει συγκεκριμένες επιλογές στην προσαρμογή του δράματος σε λιμπρέτο. Η ανάλυση του δράματος *Medea* από τον Grillparzer αφορά α) την πλοκή και τη δομή του δράματος και των χαρακτήρων, β) τη συγκριτική προσέγγιση της προσαρμογής των αρχαίων πηγών και γ) τη συζήτηση των βασικών δραματουργικών μοτίβων, ενώ η ανάλυση του λιμπρέτου του Reimann αφορά α) την πλοκή και τη δομή του δράματος και των χαρακτήρων καθώς και τη σύγκριση του λιμπρέτου με το δράμα του Grillparzer, αλλά και β) τη μουσική δραματοποίηση του λιμπρέτου (η αναφορά στις μουσικές παραμέτρους θα είναι σύντομη και επιλεκτική).

Οι πηγές που χρησιμοποιούνται στην έρευνα είναι οι εξής:

- Η νέα έκδοση της τριλογίας του Grillparzer (Guth, 2015), η οποία βασίζεται στο: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke: Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, επιμ. Peter Frank και Karl Pörnbacher, Hanser, München 1960-1965.
- Η παρτιτούρα ορχήστρας του Aribert Reimann, *Medea*, Schott (Studienpartitur), Mainz 2011. Η ανάλυση του λιμπρέτου και των σκηνικών οδηγιών βασίζεται στο λιμπρέτο, το οποίο σημειώνεται στην παρτιτούρα ορχήστρας.

Η Μήδεια του Ευριπίδη⁷

Τα δραματουργικά μοτίβα στην τραγωδία μπορούν να διαχωριστούν σε αυτά τα οποία σχετίζονται με αρχαίους ελληνικούς θεσμούς και σε αυτά τα οποία σχετίζονται με την εκδίκηση της Μήδειας.

1. Δραματουργικά μοτίβα στη βάση αρχαίων ελληνικών θεσμών: Στον πρόλογο⁸ της τραγωδίας (στ. 1-130) παρουσιάζονται από την τροφό⁹ (στ. 1-48: μονόλογος της τροφού) πολύ σύντομα: α) οι θρίαμβοι της αργοναυτικής εκστρατείας, β) ο γάμος της Μήδειας με τον Ιάσονα και γ) τα γεγονότα στην Ιωλκό. Η τροφός εστιάζει το ενδιαφέρον της στην άθλια ψυχολογική κατάσταση της Μήδειας και στο φόβο της για τα μελλούμενα (Ρώσσογλου, 2012: 59-60). Στον πρόλογο της τραγωδίας εισάγονται τα βασικά δραματουργικά μοτίβα α) της συζυγικής πίστης, β) της κατώτερης θέσης της γυναίκας στην κοινωνία, γ) του όρκου, δ) της αδικίας, της τιμής και της ατιμασίας, αλλά και ε) της στέρησης της πατρίδας (η Μήδεια είναι άπατρις). Τα μοτίβα αυτά αποτελούν τον εννοιακό σκελετό του δράματος (Ρώσσογλου, 2012: 60). Επιπλέον, στο πρώτο στάσιμο (στ. 410-445) γίνεται αναφορά στο μοτίβο της ντροπής. Στη σκηνή του διαλόγου μεταξύ Κρέοντα και Μήδειας (στ. 324-339) εισάγονται ακόμη τα δραματουργικά μοτίβα της ικεσίας (Mastronarde, 2002: 29-30) και της αμοιβαιότητας μεταξύ μελών της αριστοκρατίας (Mastronarde, 2002: 31).

2. Δραματουργικά μοτίβα στη βάση της πλοκής εκδίκησης: Η *Μήδεια* αποτελεί μία πλοκή εκδίκησης (Mastronarde, 2002: 8-15). Το δραματουργικό μοτίβο της υπερνίκησης

⁶ Αναφορικά με την εννοιακή μετωνυμία, βλ. ενδεικτικά Lakoff & Johnson (1980, κεφάλαιο 8), Panther & Radden (1999: 21) και Dancygier & Sweetser (2014: 4-5).

⁷ Πρώτη παρουσίαση: 431 π.Χ. (Mastronarde, 2002: 4).

⁸ Αναφορικά με τη δομή της τραγωδίας, βλ. Mastronarde (2002: 79-80).

⁹ Αναφορικά με τη σημαντική θέση της τροφού στην τραγωδία, βλ. Ρώσσογλου (2012: 67-68) και Mastronarde (2002: 160-161).

εμποδίων καθορίζει την οριζόντια δομή της πλοκής: η αυτοκαταστροφική τάση της Μήδειας, η εξορία της από τον Κρέοντα, ο τρόπος διαφυγής της από την Κόρινθο, η παράδοση των θανάσιμων δώρων, ο ενδιασμός της να σκοτώσει τα παιδιά της, ο τρόπος διαφυγής της μετά το φόνο των παιδιών. Επιπλέον, η πλοκή εκδίκησης συμπεριλαμβάνει μοτίβα όπως:

α) *Καταγγελίας* που οφείλεται στην απιστία του Ιάσονα, η οποία ευθύνεται για την ατιμασμένη φήμη της Μήδειας και την καθιστά αντικείμενο χλευασμού. Το γεγονός ότι η Μήδεια καταγγέλλει, της προσδίδει αρσενικές ιδιότητες που την ξεχωρίζουν από μία συνηθισμένη γυναίκα (Mastronarde, 2002: 19-20). Επιπλέον, η καταγγελία της Μήδειας εκφράζει τη ζήλεια της, η οποία πηγάζει από τον έρωτα που νιώθει για τον Ιάσονα (Mastronarde, 2002: 16).

β) *Απάτης* που συνδέεται με τη σοφία της Μήδειας και τη δυνατότητά της να μηχανορραφεί.

γ) *Ανατροπής της θέσης* της ηρωίδας από απατημένη, παραγκωνισμένη γυναίκα σε νικητή έναντι των εχθρών της.

δ) *Χρήσης της λογικής* στην εσωτερική μάχη ανάμεσα στην αγάπη που έχει για τα παιδιά της και στο θυμό και τη θέλησή της να καταστρέψει τους εχθρούς της εξαιτίας της πληγωμένης της φήμης.

ε) *Φόνου*, εφόσον ο θάνατος των παιδιών αποτελεί τη χειρότερη τιμωρία για τον Ιάσονα.

Ο έρωτας της Μήδειας δεν εκφράζεται στην τραγωδία, όπως επίσης δεν υπερτονίζονται η βαρβαρότητά της και η σχέση της με τη μαγεία. Αυτά τα στοιχεία είναι κεντρικά στην τραγωδία του Σενέκα και στο δράμα του Grillparzer. Επιπλέον, ο Grillparzer χρησιμοποιεί τα δραματουργικά μοτίβα που συνδέονται με θεσμούς όπως ο όρκος, η κατώτερη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, η ικεσία, η φιλοξενία, η αμοιβαιότητα μεταξύ μελών της αριστοκρατίας, η απιστία και η στέρηση της πατρίδας. Τα μοτίβα της ζήλειας και της εσωτερικής μάχης μεταξύ αγάπης και οργής έχουν στόχο να προκαλέσουν συμπάθεια προς την ηρωίδα, κάτι που δεν συμβαίνει στην τραγωδία του Ευριπίδη. Η δυσαναλογία που δημιουργήθηκε ακολουθείται από την αναλογία και οδηγεί στην κάθαρση (Χειμωνάς, 1989: 7).

Η Μήδεια στα Αργοναυτικά του Απολλώνιου από τη Ρόδο

Η συγγραφή του έπους αυτού τοποθετείται μάλλον κατά τη διάρκεια της θητείας του Απολλώνιου στη Βασιλική Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας (περίπου 270-245 π.Χ.). Θέμα του έπους είναι η αργοναυτική εκστρατεία (Hunter, 1993: 10-11) και κύριο θέμα του τρίτου βιβλίου, ειδικότερα, είναι ο έρωτας της Μήδειας.¹⁰ Η Μήδεια παρουσιάζεται ως ένα τρυφερό κορίτσι, πληγωμένο από το βέλος του Έρωτα, ευαίσθητο, έτοιμο να βοηθήσει τον Ιάσονα και τους Αργοναύτες. Δεν είναι αυτή που σκοτώνει τον αδερφό της αλλά ο Ιάσοντας. Η βάρβαρη καταγωγή της τονίζεται μόνο μέσω των περιγραφών των δραστηριοτήτων που σχετίζονται με τη μαύρη μαγεία. Η επιρροή του έργου του Απολλώνιου στο δράμα του Grillparzer είναι εμφανής στο πρώτο και δεύτερο μέρος της τριλογίας αναφορικά με τις εν λόγω ιδιότητες της Μήδειας.

¹⁰ Αναφορικά με τη δομή του έπους, το πρώτο και το δεύτερο βιβλίο αφορούν τη σύσταση της αργοναυτικής εκστρατείας στην Ιωλκό και το ταξίδι μέχρι την Κολχίδα· το τρίτο βιβλίο αφορά τα γεγονότα στην Κολχίδα: τη συνάντηση Ιάσονα και Αιήτη, τον έρωτα της Μήδειας για τον Ιάσονα, τη συνάντηση Μήδειας και Ιάσονα, καθώς και τη διεκπεραίωση από τον Ιάσονα του άθλου που επέβαλε ο Αιήτης· το τέταρτο βιβλίο αφορά την αρπαγή του χρυσόμαλλου δέρατος με τη βοήθεια της Μήδειας και το γυρισμό του Ιάσονα, της Μήδειας και των Αργοναυτών στην Ελλάδα (Hunter, 1993: 22-23).

Η *Μήδεια* του Σενέκα¹¹

Η τραγωδία *Medea* του Seneca αποτελεί αναδιαμόρφωση της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη (Boyle, 2014: xxxvi). Είναι ένα δράμα που εκφράζει τη σύγκρουση μεταξύ διαμετρικά αντίθετων εννοιών: του «πολιτισμένου» και του «βάρβαρου», της «συμμετρίας» και του «χάους», του «παρόντος» και του «παρελθόντος», της «ζωής» και του «θανάτου». Ο Σενέκας προσπαθεί να εκφράσει όχι μόνο πολιτικά ζητήματα της Ρώμης αλλά και την πολυπλοκότητα του ανθρώπινου μυαλού και της ψυχής. Δεν τον ενδιαφέρει η μάχη ανάμεσα στη λογική (*ratio*) και το συναίσθημα (*affectus*) αλλά οι ακραίες συναισθηματικές συγκρούσεις της ηρωίδας εξαιτίας των δραματικών καταστάσεων και το πώς αυτές οι συγκρούσεις αιτιολογούνται (Boyle, 2014: cv).

Κεντρικές καταστάσεις της πλοκής αποτελούν:

- Ο μονόλογος οργής της Μήδειας προς τους θεούς εξαιτίας του γάμου του Ιάσονα με την Κρέουσα (καταγγελία της Μήδειας στους θεούς).
- Οι προσπάθειες της τροφού να κατευνάσει την οργή της Μήδειας.
- Η ανακοίνωση της απόφασης του Κρέοντα να εξορίσει τη Μήδεια, γιατί ο γιος του Πελία, ο Άκαστος, τον απειλεί με πόλεμο.
- Η ικεσία της Μήδειας να της δοθεί χρόνος ώστε να αποχαιρετίσει τα παιδιά της· ο Κρέοντας της δίνει μία μέρα.
- Η συνάντηση της Μήδειας με τον Ιάσονα· εξαιτίας της απόρριψής της από τον Ιάσονα, αποφασίζει να τον εκδικηθεί μέσω του φόνου των παιδιών και της Κρέουσας.
- Η ετοιμασία των θανάσιμων δώρων και η παράδοσή τους από τα παιδιά.
- Η ανακοίνωση του αγγελιοφόρου στη Μήδεια ότι η Κρέουσα και ο Κρέων είναι νεκροί.
- Ο μονόλογος της Μήδειας, με την παρουσίαση των ακραίων συναισθηματικών συγκρούσεων που σχετίζονται με τον φόνο των παιδιών της.
- Ο φόνος των παιδιών επί σκηνής.
- Η άνοδος της Μήδειας στους ουραμούς με το άρμα του Ήλιου, αφού προηγουμένως έχει ρίξει τα νεκρά σώματα των παιδιών από την κορυφή του σπιτιού της κάτω στον Ιάσονα.

Η *Μήδεια* του Σενέκα αποτελεί πλοκή εκδίκησης με τα δραματουργικά μοτίβα της υπερνίκησης εμποδίων, της καταγγελίας, του φόνου, καθώς και το μοτίβο της ικεσίας, μεταξύ άλλων. Η επιρροή της *Μήδειας* του Σενέκα στο δράμα του Grillparzer είναι εμφανής ως προς α) την εστίαση στη διαφορετικότητα της Μήδειας ως προς τη βάρβαρη καταγωγή της (η Μήδεια ως βάρβαρη και ξένη), β) την έμφαση στις μαγικές της ιδιότητες (η Μήδεια ως μάγισσα), γ) τη λεπτομερή αναφορά στα γεγονότα του παρελθόντος ως καθοριστικού παράγοντα της τωρινής συμπεριφοράς της αλλά και της μελλοντικής της δράσης (το παρόν και το μέλλον ως αποτέλεσμα των γεγονότων του παρελθόντος), δ) το πάθος της Μήδειας για τον Ιάσονα και την προσπάθειά της να σώσει τη σχέση τους (ο βάρβαρος έρωτας της Μήδειας), ε) τη συμπάθεια των παιδιών από τον Κρέοντα και την απαλλαγή τους από την εξορία (τα παιδιά ως απόγονοι του Ιάσονα και συνεχιστές της βασιλείας του Κρέοντα), ς) την πυρκαγιά στο παλάτι του Κρέοντα (η καταστροφή της Κορίνθου) και, τέλος, ζ) την αναφορά της Μήδειας στο όνομά της ως πράξη αποδοχής της ταυτότητάς της και του παρελθόντος της ώστε να αναλάβει δράση (Boyle, 2014: cxxxii).

¹¹ Η ακριβής χρονολογία της συγγραφής και της παρουσιάσής της παραμένει άγνωστη (Boyle, 2014: xxv).

Η τραγωδία του Ευριπίδη προσφέρει λιγότερες πληροφορίες για το παρελθόν και δεν τονίζει τη βάρβαρη καταγωγή της Μήδειας, προσφέροντας με αυτόν τον τρόπο περιθώριο για ευρύτερες ερμηνευτικές προσεγγίσεις σε σχέση με την τραγωδία του Σενέκα (Mastrorarde, 2002: 70).

Η Μήδεια στα *Αργοναυτικά* του Valerius Flaccus

Τα *Αργοναυτικά* είναι το μοναδικό σωζόμενο έργο του ρωμαίου ποιητή Valerius Flaccus. Η χρονική σύνθεση του έργου προσδιορίζεται μεταξύ του 70 και του 90 μ.Χ. (Zissos, 2008: xv, και Parkes, 2014: 326), και αποτελεί μια δραματική αναδιαμόρφωση του μύθου της Μήδειας βάσει των *Αργοναυτικών* του Απολλώνιου (Zissos, 2012: 94, και Zissos, 2008: xxv-xxvi) καθώς και των τραγωδιών του Ευριπίδη και του Σενέκα (Boyle, 2014: cxx). Πρόκειται για ένα ανολοκλήρωτο έργο που αποτελείται από οκτώ βιβλία. Το κεντρικό θέμα του έκτου, του έβδομου και του όγδοου βιβλίου είναι η μάχη ανάμεσα στην αγάπη της Μήδειας για τον πατέρα της και στον έρωτά της για τον Ιάσονα που λήγει με τη νίκη της αγάπης για τον πατέρα της.

Η αγάπη της Μήδειας οφείλεται σε θεϊκή παρέμβαση. Η ίδια οδηγείται στην τρέλα επειδή δεν καταφέρνει να αντισταθεί στα συναισθήματά της για τον Ιάσονα ενώ έχει συνείδηση των πράξεών της. Το γεγονός ότι είναι βάρβαρη και άπατρις την οδηγεί στη σκλαβιά, ενώ η ίδια βιώνει πόνο και ντροπή επειδή έχει προδώσει τις αξίες της πατρίδας της (Zissos, 2012: 100). Στο έκτο και το έβδομο βιβλίο, η μάχη μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, λογικής και πάθους, πατρικής αγάπης και έρωτα, προσδίδει στη Μήδεια ηρωικές αποχρώσεις (Zissos, 2012: 106). Η επιστροφή της Μήδειας στην Κολχίδα είναι μία πράξη μεταμέλειας για όσα έπραξε (Zissos, 2012: 99) – βλ. σε αντίθεση τις εκδοχές του μύθου στον Ευριπίδη και στον Σενέκα. Η επιστροφή της ως πράξη μεταμέλειας υιοθετείται και στο δράμα του Grillparzer. Η τριλογία του Grillparzer ολοκληρώνεται με την επιστροφή του δέρατος από τη Μήδεια στους Δελφούς ως πράξη μετάνοιας.

Η Μήδεια του Grillparzer

Ο Grillparzer, θέλοντας να δικαιολογήσει τις αποτρόπαιες πράξεις της ηρωίδας, αποφασίζει να συνθέσει μία εκδοχή του μύθου του χρυσόμαλλου δέρατος με τη μορφή τριλογίας (Yates, 1972: 84). Το πρώτο μέρος αφορά την άφιξη του Φρίξου στην Κολχίδα με το δέρασ και το θάνατό του από τον Αιήτη, ενώ το δεύτερο μέρος αφορά την άφιξη των Αργοναυτών και την κλοπή του δέρατος από τον Ιάσονα με τη βοήθεια της Μήδειας. Τα δύο πρώτα μέρη προσομοιάζουν το στυλ του έπους (εδώ φαίνεται η επιρροή του Απολλώνιου και του Flaccus). Εμφανίζουν μακρά αφηγηματικά αποσπάσματα, ενώ στερούνται αλληλεπίδρασης των χαρακτήρων που οδηγούν στη σύγκρουση και συνιστούν την ουσία του δράματος. Για το λόγο αυτό, το πρώτο και το δεύτερο μέρος συχνά παραλείπονται, ενώ το τρίτο μέρος παρουσιάζεται μόνο του (Yates, 1972: 88).

Χαρακτήρες

- Jason
- Medea
- Gora, τροφός της Μήδειας
- Kreon
- Kreusa
- Αγγελιοφόρος
- Χωρικός
- Παιδιά της Μήδειας
- Ακόλουθοι του Κρέοντα, υπηρέτριες της Κρέουσας, σκλάβοι

Σύνοψη της πλοκής

Πράξη πρώτη: Ο Ιάσοντας με την οικογένειά του περιμένουν έξω από τα τείχη της Κορίνθου να τους δεχτεί ο Κρέων. Η Μήδεια θάβει σε ένα κιβώτιο τα εργαλεία της και ανάμεσά τους το χρυσόμαλλο δέρας. Προσπαθεί να θάψει τη βάρβαρη ταυτότητά της, όπως απαιτεί ο Ιάσοντας. Ο Κρέων συμφωνεί να δεχτεί τον Ιάσωνα και τα παιδιά, όχι όμως τη Μήδεια. Η Κρέουσα τον παρακαλεί να δείξει συμπόνια.

Πράξη δεύτερη: Η Κρέουσα προσπαθεί να μάθει στη Μήδεια να τραγουδά και να παίζει στη λύρα το αγαπημένο παιδικό τραγούδι του Ιάσωνα, ώστε να κερδίσει τη συμπάθειά του. Ο Ιάσοντας την αγνοεί και αναπολεί με την Κρέουσα το παρελθόν του στην Κόρινθο. Η Μήδεια από ζήλια σπάει τη λύρα. Όταν ο αγγελιοφόρος ανακοινώνει ότι η Μήδεια και ο Ιάσοντας είναι ένοχοι για το φόνο του Πελία και πρέπει να εξοριστούν, ο Ιάσοντας δηλώνει αθώος και ο Κρέων αποφασίζει να τον βοηθήσει γιατί τον θεωρεί γαμπρό του (με την προϋπόθεση να του δώσει το δέρας). Διατάζει τη Μήδεια να εγκαταλείψει την Κόρινθο το αργότερο μέχρι την επόμενη μέρα, ενώ τα παιδιά της θα μείνουν με τον πατέρα τους.

Πράξη τρίτη: Η Μήδεια ζητά από τον Κρέοντα να μιλήσει μόνη της με τον Ιάσωνα για να τον πείσει να την ακολουθήσει στην εξορία. Ο Ιάσοντας δεν δέχεται. Έπειτα τον εκλιπαρεί να της δώσει τα παιδιά. Τελικά δέχεται να την αφήσει να πάρει μαζί της μόνο το ένα. Τα παιδιά θα αποφασίσουν ποιο θα την ακολουθήσει. Όταν αυτά καταφθάνουν με την Κρέουσα και τον Κρέοντα, κανένα από τα δύο δεν θέλει να ακολουθήσει τη Μήδεια.

Πράξη τέταρτη: Ο Κρέων διατάζει τη Μήδεια να ανοίξει το κιβώτιο, το οποίο οι ακόλουθοί του βρήκαν θαμμένο έξω από τα τείχη της Κορίνθου. Η Μήδεια παραδέχεται ότι μέσα σε αυτό υπάρχει το δέρας. Του ζητά να της δώσει λίγο χρόνο για να ετοιμάσει δώρα για την Κρέουσα, μεταξύ των οποίων και το δέρας, και να αποχαιρετήσει τα παιδιά. Ο Κρέων δέχεται. Μόλις η Μήδεια ανοίγει το κιβώτιο ταυτίζεται με τη βάρβαρη καταγωγή της. Ζητά από την Gora να παραδώσει τα θανάσιμα δώρα. Μόλις ξεσπάει πυρκαγιά στο παλάτι και ακουστεί ότι η Κρέουσα είναι νεκρή, σκοτώνει τα παιδιά (εκτός σκηνης).

Πράξη πέμπτη: Ο Κρέων απελπισμένα ζητά από την Gora να του πει πού βρίσκεται η φόνισσα του παιδιού του. Εξορίζει τον Ιάσωνα, ο οποίος μαθαίνει από την Gora το θάνατο των δικών του παιδιών. Έξω από την Κόρινθο, η Μήδεια συναντά τον Ιάσωνα για τελευταία φορά. Θα επιστρέψει το δέρας στους Δελφούς, τερματίζοντας τη γέννηση του κακού.

Ο Reimann διατηρεί τη διαδοχή των δραματικών καταστάσεων, όπως αυτές αναφέρονται στην παραπάνω σύνοψη της πλοκής. Όπως όμως θα συζητηθεί πιο κάτω, κάνει αλλαγές στη δομή και στην έκταση του δραματικού κειμένου. Η Μήδεια του Grillparzer έχει δύο πλευρές: διαθέτει ηθική συνειδητότητα αλλά και ακραία, ανεξέλεγκτα συναισθήματα. Ο Grillparzer αλλάζει στοιχεία του μύθου, ώστε να προκαλέσει συμπάθεια για το πρόσωπο της ηρωίδας: η δική του Μήδεια είναι θύμα των ανδρών που προσπαθούν να αποκτήσουν το σύμβολο της γέννησης του κακού, δηλαδή το δέρας· οι καταστάσεις του δράματος είναι εκείνες που την ωθούν να δράσει σαν αγρίμι και να καταστρέψει τους άλλους αλλά και την ίδια. Ο Grillparzer δεν ενδιαφέρεται επίσης για την αριστοτελική ενότητα χώρου και χρόνου. Η πλοκή που διαμορφώνει χαρακτηρίζεται από δύο κύριες δράσεις: το διαζύγιο του Ιάσωνα και της Μήδειας (πρώτη έως τρίτη πράξη) και την εκδίκηση της Μήδειας (τέταρτη και πέμπτη πράξη).

Δραματουργικά μοτίβα

α) Το χρυσόμαλλο δέρασ και η γέννηση του κακού

Σύμφωνα με τον Grillparzer, κεντρικό θέμα της τριλογίας είναι η γέννηση του χειρίστου από το κακό (Yates, 1972: 84). Αιτία γέννησης του κακού είναι η δόλια κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος, φυσικού συμβόλου εξουσίας που οδηγεί στην απόδοση κατάρας (Yates, 1972: 87). Το δέρασ αντιπροσωπεύει τη μάχη ανάμεσα στο «πολιτισμένο» (Ελλάδα, Φρίξος, Ιάσοντας, αργοναυτική εκστρατεία) και το «βάρβαρο» (Κολχίδα, Αιήτης, Μήδεια). Η διαφοροποίηση του «πολιτισμένου» από το «βάρβαρο» συστήνει την τραγικότητα του δράματος (Holzinger, 2015: 88).

Στην ενότητα αυτή γίνεται επιλεκτική αναφορά στους τρόπους με τους οποίους οι δύο κόσμοι, της Κολχίδας και της Ελλάδας, εκφράζονται γλωσσικά και μη γλωσσικά στο δράμα *Medea*. Οι μη γλωσσικές επεκτάσεις αφορούν τις σκηνικές οδηγίες (φωτισμός, κοστούμια, χειρονομίες και θέση πάνω στην σκηνή, μεταξύ άλλων), στις οποίες δεν θα γίνει αναφορά.

Οι δύο έντονα αντιθετικές αξίες που αποτελούν μέρος μιας δομής εννοιακών πλαισίων¹² είναι το βάρβαρο πλαίσιο της Κολχίδας και το πολιτισμένο πλαίσιο της Ελλάδας. Η σύγκρουση των αξιών του «βάρβαρου» και του «πολιτισμένου» οδηγεί στην καταστροφή και στην οδύνη. Η παρακάτω συζήτηση βασίζεται στο ότι ο Grillparzer προβάλλει αντιθετικά δίπολα που συνοψίζονται στις έννοιες του «πολιτισμένου» έναντι του «βάρβαρου», της «τάξης» έναντι του «χάους», του «άνδρα» έναντι της «γυναίκας» και του «παρελθόντος» έναντι του «παρόντος». Τα ίδια δίπολα ενδιαφέρουν και τον Σενέκα, ενώ ο Ευριπίδης δίνει έμφαση στους θεσμούς και στα μοτίβα της πλοκής εκδίκησης.

β) «Πολιτισμένο» έναντι «βάρβαρου»

Σύμφωνα με το λόγο του δραματικού κειμένου, το πλαίσιο που αντανακλά την Ελλάδα συνδέεται με τις έννοιες του φωτός, της δικαιοσύνης, της τάξης, της συμμετρίας, της φιλοξενίας και της φιλίας, ενώ το εννοιακό πλαίσιο του βάρβαρου που αντανακλά την Κολχίδα συνδέεται με τις έννοιες του σκότους, της αδικίας, της ανισορροπίας, του χάους, της ασυμμετρίας, της εχθρότητας και του δόλου. Το βάρβαρο δεν μπορεί να γίνει πολιτισμένο (βλ. την καταστροφή της ελληνικής λύρας – συμβόλου του ελληνικού πολιτισμού – από τη Μήδεια). Η αρμονική συνύπαρξη βάρβαρου και πολιτισμένου είναι μία ουτοπία και, συνεπώς, ο θεσμός της φιλοξενίας καταπατάται και προκαλεί τη γέννηση του κακού.

γ) «Άνδρας» έναντι «γυναίκας»

Εφόσον η ενότητα μεταξύ βάρβαρου και πολιτισμένου είναι αδύνατη, ουτοπική είναι και η αρμονική ένωση βάρβαρης γυναίκας και πολιτισμένου άνδρα. Τα εννοιακά πλαίσια του βάρβαρου και της γυναίκας αναμειγνύονται: *η βάρβαρη γυναίκα είναι σκοτεινή*. Με ανάλογο τρόπο αναμειγνύονται τα πλαίσια του πολιτισμένου και του άνδρα: *ο πολιτισμένος άνδρας είναι λαμπερός*. Τα εννοιακά πλαίσια διέπονται από τους εννοιακούς μηχανισμούς της μεταφοράς και της μετωνυμίας.¹³

¹² Αναφορικά με το εννοιακό πλαίσιο, βλ. ενδεικτικά Dancygier & Sweetser (2014: 17-19).

¹³ Οι εννοιακοί μηχανισμοί της μεταφοράς και της μετωνυμίας αποτελούν μέρος ευρύτερης έρευνας πάνω στο συγκεκριμένο θέμα και δεν θα επεκταθώ εδώ περαιτέρω.

Η *Μήδεια* του Reimann

Ο Reimann¹⁴ αναλαμβάνει τη σύνθεση της *Medea* για την όπερα της Βιέννης το 2006. Διαβάζει την τριλογία του Grillparzer σε μία εβδομάδα, έχοντας ήδη συλλάβει τις μουσικές ιδέες (Láng, 2011: 7). Ξεχωρίζει δύο δραματουργικά μοτίβα, τα οποία είναι επίκαιρα: τη βαρβαρότητα της Μήδειας που συστήνει τη διαφορετικότητά της και την επιστροφή του δέρατος ως συμβολική πράξη ενάντια στη διαφθορά. Το τρίτο μοτίβο στο οποίο εστιάζει την προσοχή του αφορά την αιτιατή σχέση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος (Bruhn, 2016: 259).

Χαρακτήρες

- Medea, σοπράνο (δραματική κολορατούρα)
- Gora, τροφός, άλτο
- Jason, βαρύτονος
- Kreon, τενόρος
- Kreusa, μεσόφωνος
- Αγγελιοφόρος, κόντρα-τενόρος
- Τα δύο παιδιά της Μήδειας, βουβοί ρόλοι

Ο Reimann συνθέτει τέσσερις εικόνες / σκηνές (Bilder) από τις πέντε του δράματος. Σύμφωνα με τις δραματικές καταστάσεις, οι δύο πρώτες εικόνες / σκηνές είναι παρόμοιες με την πρώτη και τη δεύτερη πράξη του δράματος, η τρίτη εικόνα / σκηνή περιλαμβάνει τις κύριες καταστάσεις της τρίτης και της τέταρτης πράξης, ενώ η τέταρτη εικόνα / σκηνή περιλαμβάνει μόνο τον τελικό διάλογο μεταξύ Μήδειας και Ιάσονα. Ο Reimann μειώνει τους δευτερεύοντες χαρακτήρες και περιορίζει τις μονολογικές τάσεις στους διαλόγους και τα μακρά αφηγηματικά μέρη που αφορούν την προϊστορία.

Στον εναρκτήριο μονόλογο της Μήδειας, ο Reimann διαγράφει στίχους (δευτερεύουσες προτάσεις, επιθετικούς προσδιορισμούς) και αλλάζει τη σειρά των στίχων για την καλύτερη κατανόηση της δράσης. Επικεντρώνεται σε πολύσημες λέξεις όπως η λέξη *νύχτα*, η οποία συμβολίζει την ταυτότητα της Μήδειας και είναι αυτή με την οποία ξεκινά και ολοκληρώνει το μονόλογό της. Η *νύχτα* έρχεται στο τέλος της, πεθαίνει όπως και η *βάρβαρη* ταυτότητά της, που θάβεται για να γεννηθεί η πολιτισμένη *νέα* της φύση.

Στον Πίνακα που ακολουθεί, παρουσιάζονται με χρώματα οι αλλαγές που έκανε ο Reimann στις δύο πρώτες σελίδες του δράματος (Guth, 2015: 123-124). Χρωματισμένα είναι τα μέρη εκείνα τα οποία ο συνθέτης έχει διατηρήσει στο λιμπρέτο επιλέγοντας όμως διαφορετική σειρά ή και ορισμένες λέξεις από ευρύτερες φράσεις. Τα υπογραμμισμένα με πλάγιους χαρακτήρες μέρη αφορούν τις σκηνικές οδηγίες που ο συνθέτης συμπεριέλαβε επίσης στο λιμπρέτο. Η διαφοροποίηση του χρώματος βοηθά στην κατανόηση της σειράς με την οποία ο Reimann μελοποίησε τα μέρη του δράματος.

¹⁴ Αναφορικά με τη βιογραφία και τα έργα του Reimann, βλ. Burde (2005). Για τα βραβεία και τις διακρίσεις του συνθέτη, αλλά και για έναν επικαιροποιημένο κατάλογο έργων του, βλ. Bruhn (2016). Επιπλέον πληροφορίες είναι διαθέσιμες στην ιστοσελίδα <https://en.schott-music.com>.

<p>Δράμα του Grillparzer (Guth, 2015: 123-124)</p> <p><i>Vor den Mauern von Korinth. Links im Mittelgrunde ein Zelt aufgeschlagen. Im Hintergrunde das Meer, an dem sich auf einer Landspitze ein Teil der Stadt hinzieht. Früher Morgen noch vor Tages Anbruch. Dunkel. Ein Sklave steht rechts im Vorgrunde in einer Grube, mit der Schaufel grabend und Erde auswerfend. Medea auf der andern Seite, vor ihr eine schwarze, seltsam mit Gold verzierte Kiste, in welche sie mancherlei Gerät während des Folgenden hineinlegt.</i></p> <p>Medea: Bist du zu Ende? Sklave: Gleich, Gebieterin!</p> <p><i>(Gora tritt aus dem Zelte und bleibt in der Entfernung stehen.)</i></p> <p>Medea: Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin; Ich werd euch nicht mehr brauchen, ruhet hier. Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei Und was geschieht, ob Schlimmes oder Gutes, Es muß geschehn am offenen Strahl des Lichts. Dann dies Gefäß: geheime Flammen birgt's, Die den verzehren, der's unkundig öffnet; Dies andere, gefüllt mit gähem Tod; Hinweg ihr aus des heitern Lebens Nähe! Noch manches Kraut, manch dunkel-kraft'ger Stein, Der ihr entsprangt, der Erde geb ich euch. <i>(Aufstehend.)</i> So. Ruhet hier verträglich und auf immer! Das Letzte fehlt noch und das Wichtigste.</p> <p><i>(Der Sklave, der unterdes aus der Grube heraufgestiegen ist und sich hinter Medeen, das Ende ihrer Beschäftigung abwartend, gestellt hat, greift jetzt, um zu helfen, nach einem, an einer Lanze befestigten, Verhülltem, das an einem Baume hinter Medeen lehnt; die Hülle fällt auseinander, das Banner mit dem Vliese leuchtet strahlend hervor.)</i></p> <p>Sklave (das Banner anfassend) Ist's dieses hier? Medea: Halt ein! Enthüll es nicht! - Laß dich noch einmal schaun, verderblich Gastgeschenk! Du Zeuge von der Meinen Untergang, Besprützt mit meines Vaters, Bruders Blut, Du Denkmal von Medeens Schmach und Schuld.</p> <p><i>(Sie tritt mit dem Fuße auf den Schaft, daß er entzweibricht.)</i></p> <p>So brech ich dich und senke dich hinab In Schoß der Nacht, dem dräuend du entstiegen.</p> <p><i>(Sie legt das gebrochene Banner zu dem andern Gerät in die Kiste und schließt den Deckel.)</i></p>	<p>Λιμπρέτο του Reimann στην παρτιτούρα ορχήστρας, σελ. 2-9</p> <p><i>Früher Morgen noch vor Tages Anbruch. Dunkel. Medea einer Grube, vor ihr eine schwarze, seltsam mit Gold verzierte Kiste, in welche sie mancherlei Gerät während des Folgenden hineinlegt.</i></p> <p>Medea: Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei Und was geschieht, ob Schlimmes oder Gutes, Es muß geschehn am offenen Strahl des Lichts. Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin; Dann dies Gefäß: geheime Flammen birgt's, Die den verzehren, der's unkundig öffnet; Dies andere, gefüllt mit gähem Tod; Ruhet hier auf immer!</p> <p><i>Medea greift nach einem, an einer Lanze befestigten, Verhülltem, das an einem Baume hinter ihr lehnt; die Hülle fällt auseinander, das Banner mit dem Vliese leuchtet strahlend hervor.</i></p> <p>Laß dich noch einmal schaun, verderblich Gastgeschenk! <i>Sie tritt mit dem Fuße auf den Schaft, daß er entzweibricht</i></p> <p>So brech ich dich und senke dich hinab In Schoß der Nacht.</p>
--	--

Ενδεικτική αναφορά στις τεχνικές σύνθεσης

Η σύνθεση των φωνητικών μερών χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία: ομιλούμενο κείμενο με σκοπό την άμεση απόδοση πληροφορίας ή διαταγής,¹⁵ φωνητικά μέρη χωρίς συνοδεία για την απόδοση έμφασης,¹⁶ αλλά και φωνητικά μέρη χωρίς κείμενο¹⁷ (Bruhn, 2016: 261-262).

Ο Reimann εκφράζει τις ψυχολογικές συγκρούσεις της ηρωίδας μέσω της διαστηματικής διάρθρωσης του φωνητικού της μέρους (Bruhn, 2016: 262). Στην πρώτη σκηνή (μ. 20-23), η στοχαστική διάθεση της Μήδειας χαρακτηρίζεται από μικρά διαστήματα και μακρές σε διάρκεια νότες, σε αντίθεση με στιγμές έντονης συναισθηματικής φόρτισης.¹⁸ Η κορύφωση της εσωτερικής έντασης της Μήδειας εκφράζεται στο φωνητικό της μέρος που εμφανίζει όλο και περισσότερα μελίσματα και διαστηματικά άλματα.¹⁹ Μετά το φόνο των παιδιών, η φωνητική της γραμμή δεν είναι πλέον μελισματική. Στόχος του Reimann είναι να προκαλέσει συμπάθεια προς την ηρωίδα, παρουσιάζοντας τις ψυχολογικές της μεταπτώσεις και συγκρούσεις μέσω του φωνητικού της μέρους αλλά και μέσω της ενορχήστρωσης.

Τα τρία μέρη στα οποία η ορχήστρα είναι σε tutti εκφράζουν την οργή της ηρωίδας (Bruhn, 2016: 267):

- Τέλος της δεύτερης σκηνής, μ. 1153-1169, Medea: “Die Rache nehm ich mit. Gebt Raum!” («Την εκδίκηση παίρνω μαζί μου. Κάντε χώρο!»).
- Σκηνή III, μ. 1492-1521, Medea (κείμενο από το πρώτο μέρος της τριλογίας του Grillparzer, *Der Gastfreund*, με αναφορά στις Ερινύες): “Aufsteigt’s aus den Nebel der Unterwelt! Drei Häupter, blut’ge Häupter. Schlangen die Haare, Flammen die Blicke, die hohnlachenden Blicke! Empor steigen sie! Entfleischte Arme, Fackeln in Händen, Dolche!” («Κάτι ανεβαίνει από την ομίχλη του κάτω κόσμου! Τρία κεφάλια, ματωμένα κεφάλια. Φίδια τα μαλλιά, φλόγες τα βλέμματα, βλέμματα που γελούν χλευαστικά! Ιδού, ανέρχονται! Λιπόσαρκα μέλη, πυρσοί στα χέρια, στιλέτα!»).
- Σκηνή III, από το μ. 1764 κ.εξ., πυρκαγιά στο παλάτι.

Επιπλέον, ο ορχηστρικός συνδυασμός που χαρακτηρίζει τη Μήδεια (tamtam και διατονικές κλίμακες από τα ξύλινα πνευστά) χαρακτηρίζει και τις αποτρόπαιες παρελθοντικές πράξεις της ηρωίδας (τα συμβάντα στην Ιωλκό) (Bruhn, 2016: 261).

Το θέμα της Μήδειας



Το μουσικό μοτίβο, το οποίο μέσω των παραλλαγών του διατρέχει την όπερα, αποτελεί μελοποίηση του ονόματος της ηρωίδας: Medea (e – e – d – e – a), σύμφωνα με τη γερμανική ονοματολογία των μουσικών φθόγγων (εκτός του αρχικού γράμματος M που αντιστοιχεί στη νότα μι). Ο Reimann αναπτύσσει από αυτό το μοτίβο το θέμα της Μήδειας, το οποίο υπό την αρχική του μορφή ξεκινά και κλείνει την όπερα, ενώ εμφανίζεται συνολικά 25

¹⁵ Βλ. Σκηνή I, μ. 100, Medea: “Auch das Vlies” («Ακόμα και το δέρμα»).

¹⁶ Βλ. Σκηνή I, μ. 182-183, Medea: “Schweig!” («Σώπασε!»).

¹⁷ Βλ. Σκηνή I, μ. 403-415, είσοδος της Κρέουσας.

¹⁸ Βλ. Σκηνή III, μ. 1655-1657, Medea: “Medea bin ich wieder!” («Είμαι ξανά η Μήδεια!»).

¹⁹ Βλ. Σκηνή III, μ. 1719-1720, Medea: “Die Nacht bricht ein!” («Η νύχτα έρχεται!»). Η Μήδεια προτού σκοτώσει τα παιδιά της, γίνεται ένα με την ταυτότητά της.

φορές σε διαφορετικές μορφές. Στην τρίτη σκηνή, όταν η ηρωίδα ανοίγει το κιβώτιο και γίνεται, όπως αναφέρει, και πάλι η Μήδεια, εκφέρει το μοτίβο / θέμα στη βασική του μορφή²⁰ (Bruhn, 2016: 267-268). Ο Reimann σηματοδοτεί έτσι την συμφιλίωση της Μήδειας με τη βάρβαρη ταυτότητά της και την αρχή της εκδίκης της. Το βασικό μουσικό μοτίβο και θέμα της όπερας εκφράζει το κεντρικό δραματουργικό μοτίβο τόσο της όπερας όσο και του δράματος του Grillparzer, που είναι η βάρβαρη καταγωγή της Μήδειας, η οποία την οδηγεί στην εκδίκηση και στη λύση του δράματος.

Βιβλιογραφία

- Boyle, Anthony James (2014): *Seneca Medea*, Oxford University Press, Oxford.
- Bruhn, Siglind (2016): *Aribert Reimanns Vokalmusik*, Edition Gorz, Waldkirch.
- Burde, Wolfgang (2005): *Reimann, Leben und Werk*, Schott Musik INTL, Mainz.
- Dancygier, Barbara & Eve Sweetser (2014): *Figurative Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Frenzel, Elisabeth (1992): *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Kröner, Stuttgart.
- Guth, Karl-Maria (2015): *Franz Grillparzer: Das goldene Vlies. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen: Der Gastfreund – Die Argonauten – Medea*, Hofenberg, Berlin.
- Holzinger, Michael (2015): *Franz Grillparzer: Selbstbiographie*, Berlin.
- Hunter, Richard (1993): *Apollonius of Rhodes. Jason and the Golden Fleece*, Oxford University Press, Oxford.
- Kövecses, Zoltán (2002): *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980): *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- Láng, Andreas (2011): “Who are you – ambiguous creature”, μτφρ. Hugh Keith, ένθετο τομίδιο στο DVD των παραστάσεων της όπερας (Βιέννη, 28 Φεβρουαρίου, 9 και 12 Μαρτίου 2010), κυκλοφορία του DVD: 25 Ιανουαρίου 2011.
- Mastrorade, J. Donald (2002): *Euripides Medea*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mingjun, Lu (2013): *Wahnsinn der Medea*, Mattes Verlag, Heidelberg.
- Mozley, J. H. (1928): *Flaccus, Valerius: Argonautica*, Harvard University Press (Loeb Classical Library, vol. 286), Cambridge.
- Panther, Klaus-Uwe & Günter Radden (επιμ.) (1999): *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam & Philadelphia.
- Rudolph, Alexander (2015): *Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, διδακτορική διατριβή, Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth.
- Yates, W. E. (1972): *Grillparzer: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Zissos, Andrew (2008): *Valerius Flaccus' Argonautica – Book 1: A Commentary*, Oxford University Press, Oxford.
- Zissos, Andrew (2012): “The King’s Daughter: Medea in Valerius Flaccus’ *Argonautica*”, *Ramus Critical Studies in Greek and Roman Literature* 41/1-2, σ. 94-118.
- Λάλος, Πάυλος (2017): *Απολλώνιος ο Ρόδιος: Μήδεια Έρωτος*, Ίαμβος, Αθήνα.
- Ρώσσογλου, Παρασκευή (2012): *Νεοελληνικές μεταφράσεις της Μήδειας του Ευριπίδη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Χειμωνάς, Γιώργος (1989): *Ευριπίδης: Μήδεια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.

²⁰ Βλ. Σκηνή III, μ. 1664-1665, Medea: “Öffne dich...” («Ανοιξε...»).

Επανεξετάζοντας τα γραμμικά εξελικτικά σχήματα στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις – η παράμετρος της αρμονίας

Σπήλιος Κούνας

Ένας από τους τρόπους με τους οποίους το δίπολο «παράδοση» και «νεωτερικότητα» έχει αποδοθεί στην μουσικολογία των λαϊκών μουσικών παραδόσεων αφορά τα μουσικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται με την παράμετρο της αρμονίας. Ειδικότερα, στο ετερογενές ρεπερτόριο το οποίο στον τρέχοντα λόγο ενοποιήθηκε υπό τον όρο «ρεμπέτικο»,¹ οι ειδολογικές μεταλλάξεις έχουν συχνά νοηθεί ως μια εξελικτικού τύπου μετάβαση από τα μονοφωνικά μουσικά περιβάλλοντα και τις πρακτικές των ισοκρατημάτων προς την πιο πλούσια χρήση συγχορδιών. Σύμφωνα με τις οπτικές αυτές, η μετάβαση φέρεται να πραγματοποιείται με τρόπο γραμμικό, με τις πρακτικές της χρήσης συγχορδιών να εμπλουτίζονται με την πάροδο του χρόνου ακολουθώντας μια σταδιακά αυξανόμενη πολυπλοκότητα. Υπό αυτούς τους όρους, η διαφοροποίηση παλιού – νέου ή, εναλλακτικά, παραδοσιακού – νεωτερικού γίνεται αντιληπτή ως μια αυστηρή διάταξη στον χρονικό άξονα, με τις μουσικές αισθητικές να ορίζονται σε περιγεγραμμένα χρονικά πλαίσια και να διαδέχονται η μία την άλλη.

Στο παρόν κείμενο εξετάζουμε ενδεικτικά μουσικά παραδείγματα τα οποία θέτουν εν αμφιβόλω τις εν λόγω γραμμικές εξελικτικές αντιλήψεις. Για τους προκείμενους σκοπούς αξιοποιείται η ευρεία πλέον πρόσβαση στην ιστορική δισκογραφία, η οποία έχει διευρύνει τις δυνατότητες για τη διεξαγωγή πραγματιστικών μελετών, με τις τελευταίες να αποτελούν μια μεθοδολογική επιλογή η οποία προτείνεται όλο και πιο συχνά στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες.² Υπό ένα τέτοιο πρίσμα, οι ηχογραφήσεις μπορούν να αξιοποιηθούν ως οι σωζόμενες μουσικές μαρτυρίες των κοινωνικών δρώντων, συγκροτώντας ένα πολύτιμο πραγματολογικό υλικό, το οποίο μας επιτρέπει να χαρτογραφήσουμε τα μουσικά χαρακτηριστικά, τις πρακτικές της μουσικής δημιουργίας και να κατανοήσουμε καλύτερα τις συνθήκες επιτέλεσης στο εγγύς παρελθόν.

¹ Τα προβλήματα που σχετίζονται με το νοηματικό περιεχόμενο και τη χρήση του όρου «ρεμπέτικο» αποτελούν ένα ζήτημα που απασχολεί τη μουσικολογία, ιδιαίτερα έπειτα από την κριτική που ασκείται στο: Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σ. 23-59.

² Για τη σημασία της πραγματιστικής προσέγγισης επικαλούμαστε τον τρόπο με τον οποίο την προσδιορίζει ο Latour, όχι δηλαδή απλώς ως μεθοδολογία μελέτης, αλλά επίσης ως ανάδειξη της οντολογικής σχέσης των γνώσεων, εννοιών και αντικειμένων με την εμπειρική πραγματικότητα, δίνοντας έμφαση στο διαμορφωτικό ρόλο της τελευταίας έναντι των ουσιοκρατικών αντιλήψεων· βλ. Bruno Latour, Graham Harman και Peter Erdélyi, *The Prince and the Wolf. Latour and Harman at the LSE*, Zero Books, Winchester 2011. Η σχέση αυτή, την οποία ο Latour επεξεργάζεται από τα πρώιμα κείμενά του (βλ. Bruno Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge 1987, σ. 4 και αλλού, καθώς και Bruno Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge 1999), απέκτησε κεντρική θέση στο εννοιολογικό πλαίσιο της Actor Network Theory, παρ' όλο που αυτό δεν θα μπορούσε να εκλαμβάνεται ως ενιαίο, ενώ έχει εκφραστεί και σε μουσικολογικές μελέτες· βλ. ενδεικτικά: Antoine Hennion, "Loving Music: from a Sociology of Mediation to a Pragmatics of Taste", *Revista Comunicar* 17/34, 2010, σ. 25-33.

Καταρχάς, είναι αναγκαίο να διασαφηνιστούν ορισμένες σημαντικές παραδοχές, ώστε να αποφευχθούν πιθανές παρανοήσεις. Η επανεξέταση των σχημάτων που έχουν χρησιμοποιηθεί για να περιγράψουν την εξέλιξη των αστικών λαϊκών μουσικών δεν επιχειρεί να αμφισβητήσει αυτό καθαυτό το φαινόμενο της μετάλλαξης, δεν υπαινίσσεται δηλαδή ότι τα ρεπερτόρια διατηρούνται με κάποιο τρόπο στατικά στον ιστορικό χρόνο· απεναντίας, οι διαρκείς και πολυσχιδείς αλληλεπιδράσεις που ορίζουν τα συνεχώς αναμορφούμενα μουσικά δίκτυα αποδίδουν έναν ισχυρά δυναμικό χαρακτήρα στις μουσικές και στις επιτελέσεις τους. Σε ένα γενικό πλαίσιο ρευστότητας, αποτελεί γεγονός ότι, υπό ορισμένες προϋποθέσεις, οι διαδράσεις παρήγαν πράγματι πιο πολύπλοκες συνθετικές μορφές, ενώ επίσης διαπιστώνεται και η ανάπτυξη πιο σύνθετων τεχνικών εναρμόνισης. Για παράδειγμα, στη μεταπολεμική δισκογραφία του Μανώλη Χιώτη καταγράφονται μουσικά παραδείγματα πιο πληθωρικής χρήσης συγχορδιών, συγκρινόμενα με τις αισθητικές που κυριαρχούν στις προπολεμικές ηχογραφήσεις του εν λόγω καλλιτέχνη. Ωστόσο, αυτό το οποίο απασχολεί εν προκειμένω είναι οι αυθαίρετες γενικεύσεις τέτοιων «εξελικτικών» σχημάτων και η επίδραση που αυτά άσκησαν στη μουσικολογική έρευνα.

Ένα καλό αφετηριακό σημείο προκειμένου να διερευνήσουμε τους λόγους που οδήγησαν στις οπτικές τις οποίες θέτουμε υπό συζήτηση, βρίσκεται στην κατανόηση των όρων με τους οποίους συχνά πραγματοποιήθηκαν οι συγκρίσεις ρεπερτορίων και μουσικών περιόδων, όπως λ.χ. αυτή του μεσοπολεμικού με το μεταπολεμικό ρεμπέτικο, στην οποία αναφέρεται και το προηγούμενο παράδειγμα.

Καθοριστικό παράγοντα αποτέλεσε ο τρόπος με τον οποίο ορίστηκε η κατηγορία «αστικό λαϊκό τραγούδι» και η, όχι σπάνια, αυτόματη ταύτιση του σύνθετου αυτού όρου με το ρεπερτόριο των μικρασιατών συνθετών μετά το 1922, κυρίως όμως με τις ηχογραφήσεις του μπουζουκιού. Η συγκεκριμένη ταύτιση έχει ως αποτέλεσμα να συρρικνώνεται το νοηματικό φάσμα του όρου «αστικό λαϊκό» με διττό τρόπο. Πρώτον, ένας όρος ο οποίος αφορά τις μουσικές των αστικών κέντρων στο σύνολό τους έχει συχνά χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει κυρίως το ρεμπέτικο και σε μεγάλο βαθμό οργανοκεντρικά. Ταυτόχρονα, η ίδια αντίληψη έχει οδηγήσει στη επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε συγκεκριμένα αστικά κέντρα, ιδίως εκεί όπου αναπτύχθηκε πιο δυναμικά η δισκογραφία, όπως στην Αθήνα, και άρα σε πόλεις οι οποίες αναγορεύτηκαν με αυτόν τον τρόπο σε κατεξοχήν τόπους του «αστικού λαϊκού».³ Δεύτερον, και σε συνάφεια με τα παραπάνω, παράγεται ένας επιπλέον νοηματικός αυτοματισμός, ο οποίος αφορά τη χρονική περίοδο που έχει απασχολήσει την έρευνα, με την έμφαση να δίνεται κυρίως στο διάστημα του Μεσοπολέμου και ιδιαίτερα στο ύστερο μισό του, περίοδο κατά την οποία κάνει δυναμικά την είσοδό του στη δισκογραφία – και κυριαρχεί μετέπειτα – το μπουζούκι.

Στην ασυμμετρία που προκύπτει φαίνεται ότι έχει συντελέσει η αποτίμηση της περιόδου αυτής ως «κλασικής», με τρόπο που συχνά συνοδεύεται από έναν ιδιότυπο εξωτισμό. Πιο συγκεκριμένα, η περιοδολόγηση του αστικού λαϊκού τραγουδιού πραγματοποιείται με όρους ποιοτικούς, αποδίδοντας στο παλιό χαρακτηριστικά «αυθεντικότητας», έναντι μεταγενέστερων χρονικών περιόδων κατά τις οποίες οι μουσικές φέρονται να έχουν σταδιακά απολέσει τον πρωτόλειο χαρακτήρα τους, υποκείμενες σε αμφίβολης ποιότητας μεταλλάξεις, και γενικά θεωρώντας τις όποιες τάσεις νεωτερισμού ως μορφές μιας οιονεί πολιτισμικής αλλοτρίωσης. Την ίδια στιγμή, η μονομερής έμφαση στο μπουζούκι δημιουργεί μια πρόσθετη αντίφαση στον πυρήνα

³ Ενδεικτική είναι η βιβλιογραφία που σχετίζεται με τους λαϊκούς μουσικούς τρόπους, τους «λαϊκούς δρόμους» όπως έχει καθιερωθεί να ονομάζονται, όπου το αντικείμενο της μελέτης περιορίζεται, ενίοτε αποκλειστικά, στις εν λόγω μουσικές και για συγκεκριμένες μόνο περιόδους.

των απόψεων αυτών, καθώς, παρ' ότι η παλαιότητα αναγορεύεται σε δείκτη ποιότητας, ταυτόχρονα και παραδόξως στο «παλιό» ορίζεται ένα σημείο αφετηρίας. Το σημείο αυτό συμπίπτει με την είσοδο του συγκεκριμένου οργάνου στη δισκογραφία, ενώ οι πρώιμες αυτές ηχογραφήσεις θεωρούνται περίπου ταυτόσημες με τις προγενέστερες αισθητικές, οι οποίες παρέμεναν – με κάποιο φανταστικό τρόπο – σχετικά δυσμετάβλητες για όσο διάστημα δεν κατόρθωσαν να αποτυπωθούν στη δισκογραφία.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις δεν αφορούν απλώς τη γενική συζήτηση γύρω από ζητήματα ορολογίας. Αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι αποκαλύπτουν εννοιολογικές αφετηρίες που οδήγησαν σε αντιλήψεις που τείνουν να αναπαράγονται ως στερεότυπα. Παράλληλα αντανακλούν τους μεθοδολογικούς προσανατολισμούς στην έρευνα των αστικών λαϊκών μουσικών, ενώ καταδεικνύουν ότι η επιλογή της μελέτης ορισμένων μόνο τμημάτων του δισκογραφικού ρεπερτορίου και με την έμφαση να δίνεται σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους έχει αφήσει πτυχές του «αστικού λαϊκού» σχετικά ανεξερεύνητες.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν ωφέλιμο για τη συζήτηση να εντάξουμε ορισμένα μουσικά παραδείγματα. Είναι γνωστό ότι μία από τις παλιότερες γραπτές μαρτυρίες του όρου «ρεμπέτικο» στη δισκογραφία καταγράφεται στην ηχογράφιση του τραγουδιού με τίτλο «Απονιά», η οποία πραγματοποιήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1910 στην Κωνσταντινούπολη από μία Εστουδιαντίνα για λογαριασμό της εταιρείας Orfeon Record.⁴

Φωνές

Πες μου τι κα κό τι α πο νιά εί ναι αυ τή που έ χεις μέ σα στην καρ διά

Κιθάρα

Μουσικό παράδειγμα 1: «Απονιά» (απόσπασμα)

Κατά την ακρόαση του συγκεκριμένου ηχητικού τεκμηρίου, αυτό που αρχικά μάλλον προκαλεί έκπληξη, στο σημερινό τουλάχιστον ακροατή, είναι ότι δεν εμφανίζει χαρακτηριστικά που έχει καθιερωθεί να ανταποκρίνονται στα αισθητικά και υφολογικά σημαινόμενα της τρέχουσας ευρείας χρήσης του ειδολογικού όρου «ρεμπέτικο»,⁵ παρά το γεγονός ότι προσδιορίζεται στον τίτλο του ως τέτοιο. Τουναντίον, το κομμάτι ακολουθεί διαφορετικά πρότυπα, φαίνεται δε να συνομιλεί περισσότερο με μουσικές όπως λ.χ. η επτανησιακή καντάδα.⁶ Ειδικότερα όσον αφορά το αρμονικό υλικό, παρατηρούμε ότι αυτό υλοποιείται με τη μορφή σπασμένων συγχορδιών και βασίζεται σε μια εναλλαγή I – iv – I, ενώ το μελωδικό μέρος είναι δίφωνο, γεγονός που μάλλον δεν είναι συμβατό με τη γραμμικού τύπου περιοδολόγηση, σύμφωνα με την οποία το ρεμπέτικο της εποχής

⁴ Πρόκειται για το δίσκο με τα στοιχεία: Estudiantina Grecque, *Απονιά (Ρεμπέτικο)*, Orfeon Record No.10188. Η ετικέτα του δίσκου δημοσιεύεται στο: Αριστομένης Καλυβιώτης, *Σμύρνη: Η μουσική ζωή, 1900-1922*, επιμ. Νίκος Διονυσόπουλος, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002, σ. 134, και μετέπειτα στο: Πάνος Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα... και άλλα*, Οδός Πανός, Αθήνα 2006, σ. 15.

⁵ Αν και τα χαρακτηριστικά αυτά σπανίως περιγράφονται με σαφήνεια, τα σημαινόμενα ωστόσο της τρέχουσας χρήσης του όρου παραπέμπουν στο ρεπερτόριο κυρίως του μπουζουκιού.

⁶ Υπάρχουν άλλωστε αναφορές ότι το τραγούδι αυτό προέρχεται πιθανόν από κάποια επιθεώρηση· βλ. Σαββόπουλος, ό.π.

εκείνης φέρεται να χαρακτηρίζεται από μια εξαιρετικά αφαιρετική αρμονική υποστήριξη, καθώς θεωρείται ότι βρίσκεται εγγύτερα στις πρακτικές του ισοκρατήματος.⁷ Πολύ περισσότερο δε, το παράδειγμα αποτελεί ένδειξη ότι ο όρος «ρεμπέτικο» χρησιμοποιείται κατά την περίοδο της ηχογράφησης για να περιγράψει ένα ευρύτερο ρεπερτόριο από αυτό στο οποίο αναφέρεται με την τρέχουσα χρήση του.⁸

Περισσότερα αντίστοιχα τεκμήρια, στα οποία παρατηρείται αρμονική διαχείριση που δεν περιορίζεται σε λιτά ισοκρατήματα, μπορούν να εντοπιστούν από την πρώτη κιόλας περίοδο της ιστορικής δισκογραφίας των ελληνόφωνων αστικών λαϊκών μουσικών. Μεταξύ αυτών, οι ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη, αστικά κέντρα όπου ο έντονος κοσμοπολιτισμός διατρέχει όλες τις εκφάνσεις του καθημερινού βίου και διαμορφώνει ένα πολύπτυχο μουσικό γίνεσθαι. Ως ένα από τα πλέον ενδεικτικά τέτοια παραδείγματα μπορούμε να αναφέρουμε την ηχογράφηση του «Δε σε θέλω πια»,⁹ όπου υλοποιείται ένας κύκλος συγχορδιών $i - iv - V - i$, ενώ η μεταβολή της συγχορδίας της τονικής σε μείζονα όπως και η χρήση της συγχορδίας της II_N κατά την πτώση στο τέλος του τραγουδιστικού θέματος αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία της παράδοσης του ναπολιτάνικου τραγουδιού, από την οποία και προέρχεται το συγκεκριμένο τραγούδι, επαληθεύοντας την ύπαρξη των σχετικών μουσικών διαδράσεων.¹⁰

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι, παρ' ότου οι εν λόγω ηχογραφήσεις περιλαμβάνονται στη γενική κατηγορία που έχει περιγραφεί ως «σμυρναϊκό», μέσα από την εξέταση του πραγματολογικού υλικού διαπιστώνουμε ότι η κατηγορία αυτή αφορά ένα ευρύ ρεπερτόριο, το οποίο σαφώς και δεν μπορεί να εκλαμβάνεται ως ενιαίο.¹¹ Εξαιρετικά δείγματα αυτού του ειδολογικού πλουραλισμού αποτελούν οι ηχογραφήσεις από τις Εστουδιαντίνες, οι οποίες καλύπτουν μια ευρεία γκάμα από ετερόκλητα μουσικά είδη, από την πρώτη κιόλας περίοδο της δισκογραφικής παραγωγής. Αν και στις ηχογραφήσεις αυτές η ύπαρξη αλληλεπιδράσεων με τις αισθητικές των ανατολικών τροπικών συστημάτων δύσκολα θα μπορούσε να αμφισβητηθεί, εντούτοις τα πραγματολογικά δεδομένα καταδεικνύουν ότι θα ήταν άστοχο να εκλαμβάνονται οι λαϊκές μουσικές ως προβολές των μονοφωνικών μουσικών παραδόσεων της Εγγύς

⁷ Σημειώνουμε ότι στο καταληκτικό θέμα του κομματιού χρησιμοποιείται και η συγχορδία της V.

⁸ Φυσικά, η παραπάνω συζήτηση θίγει ένα σημαντικό ζήτημα που αφορά το πώς και από ποιόν αποδίδεται σε ένα μουσικό κομμάτι ο τίτλος στην ετικέτα του δίσκου, κατά πόσον δηλαδή αυτό πραγματοποιείται άμεσα από τους μουσικούς πρωταγωνιστές ή διαμορφώνεται επίσης από συντελεστές των δισκογραφικών εταιρειών, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη ότι εδώ υπεισέρχονται και παράμετροι όπως η ανάγκη της βέλτιστης προσέλευσης του αγοραστικού κοινού. Σε κάθε περίπτωση, αυτό για το οποίο μας πληροφορεί το τεκμήριο, και αποτελεί γεγονός αδιαμφισβήτητο, είναι ότι ο όρος «ρεμπέτικο» κατά την περίοδο εκείνη μπορούσε να χρησιμοποιείται επίσης για να περιγράψει ένα τραγούδι όπως αυτό του υπό εξέταση παραδείγματος.

⁹ Βλ. Ελληνική Εστουδιαντίνα, *Δε σε θέλω πια*, The Gramophone Co 3-14586, Σμύρνη 1910.

¹⁰ Ως γνωστόν, πρόκειται για τη σύνθεση του Vincenzo di Chiara με τίτλο "Mbraccia a me": βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Η Σμύρνη κι η Σμυρνια* (ένθετο σε CD ήχου), Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2012, σ. 34. Για τις σχέσεις ελληνόφωνων λαϊκών μουσικών με το ναπολιτάνικο τραγούδι, βλ. Franco Fabbri, "A Mediterranean Triangle: Naples, Smyrna, Athens", στο: Goffredo Plastino και Joseph Sciorra (επιμ.), *Neapolitan Postcards: The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, Rowman & Littlefield, Maryland 2016, σ. 29-44.

¹¹ Τουλάχιστον σύμφωνα με ό,τι υποδηλώνει η ετυμολογία του όρου. Βεβαίως, τα σημαινόμενα του συγκεκριμένου όρου διαστέλλονται σημαντικά και αποκτούν παράλληλα «υπερτοπικές» αναφορές, καθώς με τον όρο «σμυρναϊκό» περιγράφηκε εξίσου το ρεπερτόριο που ήταν διαδεδομένο και στα υπόλοιπα αστικά κέντρα των μικρασιατικών παραλίων, και άρα όχι μόνο αυτό της Σμύρνης· πόσο μάλλον, αν λάβουμε υπόψη ότι ο όρος χρησιμοποιήθηκε επίσης συχνά για να περιγράψει τις συνθέσεις και τις ηχογραφήσεις Μικρασιατών έπειτα από την εγκατάστασή τους στην Αθήνα, τον Πειραιά και λοιπά κέντρα της ελληνικής επικράτειας κατά τον Μεσοπόλεμο.

Ανατολής, είτε υπό το πρίσμα ενός μουσικού εξωτισμού είτε μέσω εθνοκεντρικών οπτικών που τις ανάγουν στο βυζαντινό ή/και στο αρχαιοελληνικό μουσικό παρελθόν. Αντίθετα, αυτό που αναδεικνύεται μέσα από την ίδια τη μουσική πράξη είναι το γεγονός ότι οι μουσικές διαπλάθουν τα χαρακτηριστικά τους εν μέσω ποικίλων αλληλεπιδράσεων, συνομιλώντας ταυτόχρονα με πλείστους όσους μουσικούς κόσμους. Το παράδειγμα των Εστουδιαντίνων μάς επιβεβαιώνει ότι τα διαφορετικά αυτά ερεθίσματα μπορούν κάλλιστα να προέρχονται ταυτόχρονα τόσο από τις μουσικές της ανατολικής τροπικότητας όσο και από τις μαντολινάτες, την παράδοση της οπερέτας, το επιθεωρησιακό τραγούδι κ.ά. Αυτή η διάθεση παντοκατευθυντικής συνομιλίας που αποτυπώνεται στη δισκογραφία¹² αφενός αντικατοπτρίζει μια σημαντική ιδιότητα των ορχηστρών αυτών να αποκτούν λειτουργία κόμβου στα μουσικά δίκτυα της εποχής και ταυτόχρονα, αφετέρου, μας αποκαλύπτουν τρόπους με τους οποίους πραγματοποιούνται στην πράξη οι μουσικές ζυμώσεις. Τα αποτελέσματα που αυτές παράγουν επιβεβαιώνουν ότι οι διαδικασίες αλληλόδρασης είναι εξαιρετικά δυναμικές και δύνανται να παράγουν τομές στην μουσική ιστοριογραφία, καθώς τα νέα μουσικά μορφώματα αναδύονται όχι ως προβολές ή υβρίδια από τα προϋπάρχοντα, αλλά τελικά ως πρωτότυπες οντότητες που αποκτούν τα δικά τους ειδολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία τους επιτρέπουν να συστήνονται με μια ιδιαίτερη διακριτή ταυτότητα.

Έχει μεγάλο ενδιαφέρον το ότι οι παραπάνω διαπιστώσεις επαληθεύονται ακόμα και σε τμήμα των ηχογραφήσεων του μανέ, παρά το γεγονός ότι η συγκεκριμένη μορφή έχει οριζόντια κατηγοριοποιηθεί στις μουσικές αισθητικές της Ανατολής¹³ και έχει θεωρηθεί ως μία από τις μουσικές με τις πλέον μινιμαλιστικές αρμονικές πλαισιώσεις. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του «Φα ματζόρε μανέ», από ηχογράφηση του οποίου παραθέτουμε το ακόλουθο απόσπασμα:

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Βιολί), Tambourine (Τσίμπλαλο), and Guitar (Κιθάρα). The music is in 3/4 time. The Violin part begins with a '3va' marking. The Tambourine part has a rhythmic accompaniment with chords. The Guitar part has a bass line with chords C, G/D, and G.

¹² Φυσικά, εκτός από τη δισκογραφία υπάρχουν και άλλες πηγές που μας πληροφορούν ότι η ανοικτότητα αυτή αφορά τις περισσότερες εκφάνσεις της μουσικής πράξης, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στις αφηγήσεις της Αγγέλας Παπάζογλου, η οποία παρέχει πολλά παραδείγματα επί τούτου, μεταξύ των οποίων και ένα περιστατικό με αφορμή την επιθυμία πελατών να ακούσουν την «Απονιά»: βλ. Γιώργης Παπάζογλου, *Τα χαΐρια μας εδώ: Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*, Επτάλοφος – Ταμείον Θράκης, Ξάνθη 2003, σ. 275.

¹³ Και ιδίως στην παράδοση του οθωμανικού *gazel*, γεγονός που συνέβαλε και στην ένταση με την οποία διεξήχθη η σχετική αντιπαράθεση στο δημόσιο διάλογο: βλ. Γιώργος Κοκκώνης, «Αλατούρκα, αλαφράγκα και καφέ-αμάν», στο: *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα 2017, σ. 97-131· Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986· Κώστας Βλησίδης (επιμ.), *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο, 1929-1959*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006. Έχει ενδιαφέρον, παρ' όλα αυτά, το ότι, ακόμα και κατά την περίοδο που εκτυλίσσεται η αντιπαράθεση, οι ορχήστρες ηχογραφούν παραδείγματα όπως ο «Φα ματζόρε μανές», που μας απασχολεί στη συνέχεια, τα οποία φανερώνουν επίσης επιδράσεις από τις μουσικές της Ευρώπης και των Βαλκανίων.

Μουσικό παράδειγμα 2: «Φα ματζόρε μανές» (εισαγωγή)¹⁴

Αξίζει, για τις ανάγκες της παρούσας συζήτησης, να δώσουμε ιδιαίτερη έμφαση στο μέρος που ακούγεται από το τσίμπαλο, καθώς στο συγκεκριμένο απόσπασμα παρατηρούμε ότι εκτελούνται διφωνίες, αντίθετες μελωδικές κινήσεις σε σχέση με το βιολί, αρπιομοί και αναλύσεις συγχορδιών που μετατρέπουν τρίφωνες συγχορδίες σε μεγαλύτερης τάξης κλπ. Από στοιχεία όπως αυτά, παρατηρούμε ότι τα διαθέσιμα ηχογραφήματα σχηματίζουν μια διαφορετική, πιο σύνθετη από την καθιερωμένη, εικόνα για τη μορφή του μανέ· αποτελούν δε σημαντικές ενδείξεις ότι ακόμα και ρεπερτόρια που φέρονται να επιδεικνύουν μια πιο ισχυρή αντίσταση απέναντι στη μετάλλαξη, χαρακτηριστικό που έχει αποδοθεί και στον μανέ, υπήρξαν εντούτοις ανοικτά σε ετερόκλητες επιδράσεις, σε σημείο που να διαμορφώνουν ποικίλες εκφράσεις με διαφορετικές τεχνοτροπίες και αισθητικές.

Από την εξέταση των ιστορικών ηχογραφήσεων διαφαίνεται η ανάγκη να συζητηθούν εκ νέου ορισμένα θεμελιώδη μεθοδολογικά ζητήματα που αφορούν τη μελέτη των αστικών λαϊκών μουσικών. Στο επίκεντρο τίθενται προβλήματα περιοδολογήσεων, όπως οι ομαδοποιήσεις ετερόκλητων ρεπερτορίων με κριτήρια τύπου, χρονικής περιόδου ή με βάση το οργανολόγιο, που έχουν σε ορισμένες περιπτώσεις παρασύρει τους μελετητές σε αυθαίρετες ειδολογικές ομογενοποιήσεις.

¹⁴ Στο συγκεκριμένο παράδειγμα μεταγράφεται η εισαγωγή από ηχογράφιση με ερμηνευτή τον Αντώνη Νταλγκά και τσιμπαλίστα τον Γιάννη Λειβαδίτη· βλ. Αντώνης Νταλγκάς, *Φα ματζόρε μανές*, Columbia Ελλάδος DG-201, Αθήνα 1931. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο «Φα ματζόρε μανές» εκτελείται εκ νέου σε διάφορες ηχογραφήσεις ως συγκεκριμένη σύνθεση και μάλιστα συχνά σε τονικότητες διαφορετικές από αυτήν της Φα. Οι παλιότερες από αυτές φαίνεται να έχουν πραγματοποιηθεί στη Σμύρνη (βλ. Κος Τσανάκας, *Φα ματζόρε*, The Gramophone Co No.11-12165, Σμύρνη 1910· επανεκδόσεις: His Master's Voice Αγγλίας No.11-12165, Okeh Αμερικής OK-82021, Victor Αμερικής VI-63544) και στην Κωνσταντινούπολη (βλ. Γ. Τσανάκας, *Estudiantina Smyrniote*, *Φα ματζόρε μανές*, Odeon Record No.54736, Κωνσταντινούπολη 1910-1911 [;]).

Ειδικότερα όσον αφορά την παράμετρο της αρμονίας, στη διαμόρφωση αντίστοιχων οπτικών φαίνεται να έχουν συμβάλει επίσης τα αναλυτικά και ερμηνευτικά όρια του σχήματος «τροπικότητα – εναρμόνιση», όπως αυτό έχει χρησιμοποιηθεί στη μελέτη των λαϊκών μουσικών. Η συγκεκριμένη διάκριση εκφράστηκε ως ένα δίπολο παράδοσης – νεωτερικότητας, ταξινομώντας τις μουσικές πάνω σε έναν χρονικό άξονα, ο οποίος μπορεί να εκτείνεται έως το βυζαντινό ή αρχαιοελληνικό παρελθόν, σχηματίζοντας δηλαδή ένα προφίλ ανατολικότητας ή ελληνικότητας ή και των δύο, ενώ προσανατολίζεται επί τα πρόσω επιδεικνύοντας μια τάση εξευρωπαϊσμού. Στη βάση αυτού του φαντασιακού συνεχούς, το μουσικό παρελθόν ταυτίζεται με την παράδοση των ισοκρατημάτων, ενώ η πολυπλοκότητα στις αρμονικές υλοποιήσεις βαίνει διαρκώς αυξανόμενη με την πάροδο του χρόνου.

Κύρια αδυναμία του αφηγήματος αυτού είναι ότι περιοδολογεί με όρους αντιθετικούς, καθώς η ένταση του κατασκευασμένου διπόλου περιορίζει τις αναγνώσεις των ποικίλων διαχρονικών συνδιαλλαγών και αλληλεπιδράσεων. Την ίδια στιγμή αποκτά δυναμικά αξιολογικό χαρακτήρα, καθώς οι μουσικές του παρελθόντος άλλοτε εκλαμβάνονται με αρνητικό πρόσημο ως μορφές μουσικού πριμιτιβισμού και άλλοτε εξιδανικεύονται ως αρχετυπικές πρακτικές που συνιστούν εκφράσεις αυθεντικότητας, ελληνικότητας κ.λπ.

Συγκεφαλαιώνοντας, τα ηχητικά τεκμήρια παρέχουν σημαντικά στοιχεία και αναδεικνύουν τα μεθοδολογικά πλεονεκτήματα από τα οποία μπορεί να επωφεληθεί μια πραγματιστική μελέτη του ιστορικού ρεπερτορίου. Στη συγκεκριμένη συζήτηση επιβεβαιώνουν τη δυναμική διάσταση των μουσικών δικτύων και τις έντονες ειδολογικές αλληλεπιδράσεις, που οδήγησαν στην ανάδυση μιας μεγάλης ποικιλίας από μουσικά είδη. Τα ποικίλα χαρακτηριστικά τους καταδεικνύουν ότι οι ειδολογικές μεταλλάξεις δεν συντελούνται σαν μια γραμμική διαδοχή μεταβατικών «σταδίων», ενώ σε ό,τι αφορά τις πρακτικές της χρήσης συγχορδίων εντοπίζονται αστικές λαϊκές μουσικές οι οποίες διαφοροποιούνται από τα μονοφωνικά μουσικά περιβάλλοντα από τα πρώτα κιάλας χρόνια της δισκογραφίας.

Η ερμηνεία των μουσικών πρακτικών μέσω του διπόλου της παράδοσης και της νεωτερικότητας έχει συχνά θεμελιωθεί στον άξονα της μετάβασης από τις πολιτισμικές πρακτικές του οθωμανικού παρελθόντος προς την κατεύθυνση του μουσικού εξευρωπαϊσμού. Η αξιοποίηση της αμφισβήτησης που έχουν διατυπώσει οι κοινωνικές επιστήμες σε επιστημολογικές τάσεις της νεωτερικότητας, μεταξύ των οποίων και η μελέτη μέσα από διφυή αναλυτικά και ερμηνευτικά σχήματα, θα μπορούσε να συμβάλει στο να αναλογιστούμε εκ νέου την ισχύ των υπό συζήτηση γραμμικών εξελικτικών σχημάτων καθώς και τους μεθοδολογικούς περιορισμούς τους οποίους αυτά ενδέχεται να συνεπάγονται για τη μουσικολογική έρευνα.

Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935): *Trois Chansons Macédoniennes*. Μελέτη περί των μορφοποιητικών διλημμάτων του συνθέτη

Αθανάσιος Τρικούπης

Εισαγωγή

Στην παρούσα ανακοίνωση εξετάζονται τα *Trois Chansons Macédoniennes* (Τρία μακεδονικά τραγούδια), σε ποίηση και μουσική του Αιμίλιου Ριάδη, σε όλες τις σωζόμενες εκδοχές τους. Τα εν λόγω τραγούδια εκδόθηκαν δύο φορές στο Παρίσι το 1914 από τον οίκο του Maurice Senart, την πρώτη φορά ενσωματωμένα στη συλλογή με τίτλο *Cinq Chansons Macédoniennes* (Πέντε μακεδονικά τραγούδια), με αριθμό έκδοσης M.S. & Cie 3432, και τη δεύτερη φορά αυτοτελώς, με αριθμούς έκδοσης M.S. & Cie 4439-4441 – 3432, με σημαντικές όμως αλλαγές στο μουσικό και στο ποιητικό κείμενο. Επίσης, στο Αρχείο του Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης σώζονται ανάτυπα των δύο εκδόσεων με ποικίλες αυτόγραφες επεμβάσεις του συνθέτη. Επιπρόσθετα, στο Αρχείο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και στο Αρχείο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» φυλάσσονται διάφορες χειρόγραφες εκδοχές (σχεδιάσματα) των τριών τραγουδιών, όλες διαφορετικές από αυτές που εμπεριέχονται στις δύο εκδόσεις.

Έκδοση των Πέντε μακεδονικών τραγουδιών

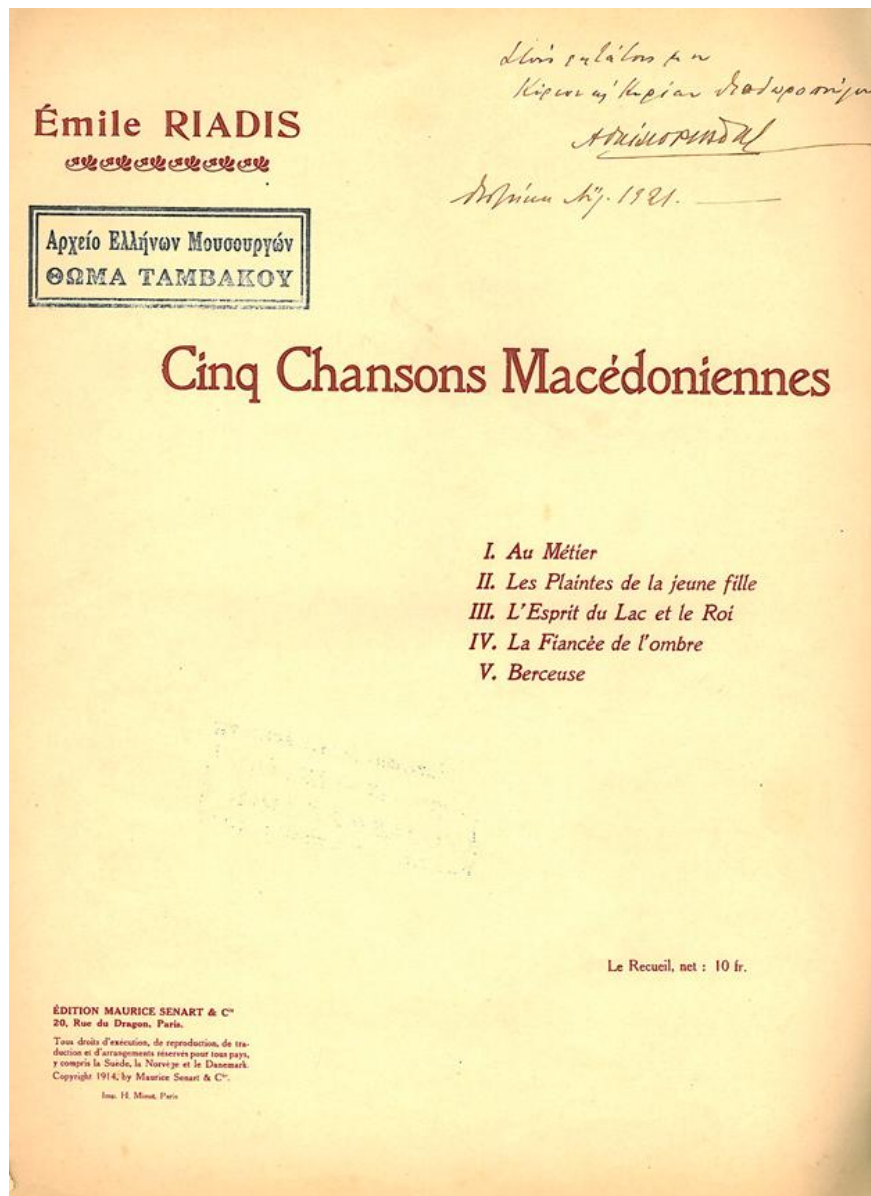
Στην έκδοση των Πέντε μακεδονικών τραγουδιών (Εικόνα 1) εμπεριέχονται με τη σειρά τα εξής τραγούδια: I. Au Métier, II. Les plaintes de la jeune fille, III. L'esprit du lac et le Roi, IV. La fiancée de l'ombre, V. Berceuse. Τα πρώτα τρία από αυτά επανεκδίδονται ως *Τρία μακεδονικά τραγούδια* (Εικόνα 2), με την ίδια σειρά και με τους τίτλους: I. L'aveugle au Métier, II. L'orpheline, III. L'esprit du lac et le Roi· δηλαδή διατηρείται ταυτόσημος μόνον ο τρίτος τίτλος, παραλλάσσεται ο τίτλος του πρώτου τραγουδιού και μεταβάλλεται ολοκληρωτικά ο τίτλος του δεύτερου τραγουδιού.

Όσον αφορά τα σωζόμενα ανάτυπα των Πέντε μακεδονικών τραγουδιών, σε δύο από αυτά που βρίσκονται στο Αρχείο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης υφίστανται χειρόγραφες διορθώσεις από τον συνθέτη. Έχοντας ως οδηγό το ανάτυπο που βρίσκεται στο Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών του Θωμά Ταμβάκου, το οποίο χαρίστηκε από τον συνθέτη με ιδιόχειρη αφιέρωση στο ζεύγος Θεοδωροπούλου τον Αύγουστο του 1921 και το οποίο δεν φέρει παρεμβάσεις στα τρία πρώτα τραγούδια που εξετάζουμε στην παρούσα μελέτη,¹ μπορούμε να εντοπίσουμε και να σχολιάσουμε τις αλλαγές που φέρουν τα ανάτυπα του Κ.Ω.Θ. Είναι επίσης ενδιαφέρον το γεγονός ότι τα δύο ανάτυπα του Κ.Ω.Θ. φέρουν διαφορετικές αλλαγές. Στο ένα από αυτά μεταβάλλονται ενδείξεις ταχύτητας (π.χ. I: μ. 29, 31, 59· II: μ. 1· III: μ. 17-21) και μετρονομικές ενδείξεις (π.χ. I: μ. 1, 31· II: μ. 1· III: μ. 17, 21), δυναμικές ενδείξεις (π.χ. I: μ. 59), τμήματα της μελωδικής γραμμής της σολιστικής φωνής, με (π.χ. I: μ. 66-67) ή χωρίς τη μεταβολή του αντίστοιχου ποιητικού κειμένου² (π.χ. I: μ. 77-78), αλλά και μεμονωμένοι φθόγγοι της φωνής (π.χ. I: μ. 81· III: μ. 24, 29). Επίσης, σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται

¹ Ο συνθέτης μεταβάλλει τις περισσότερες μετρονομικές ενδείξεις στα δύο τελευταία τραγούδια.

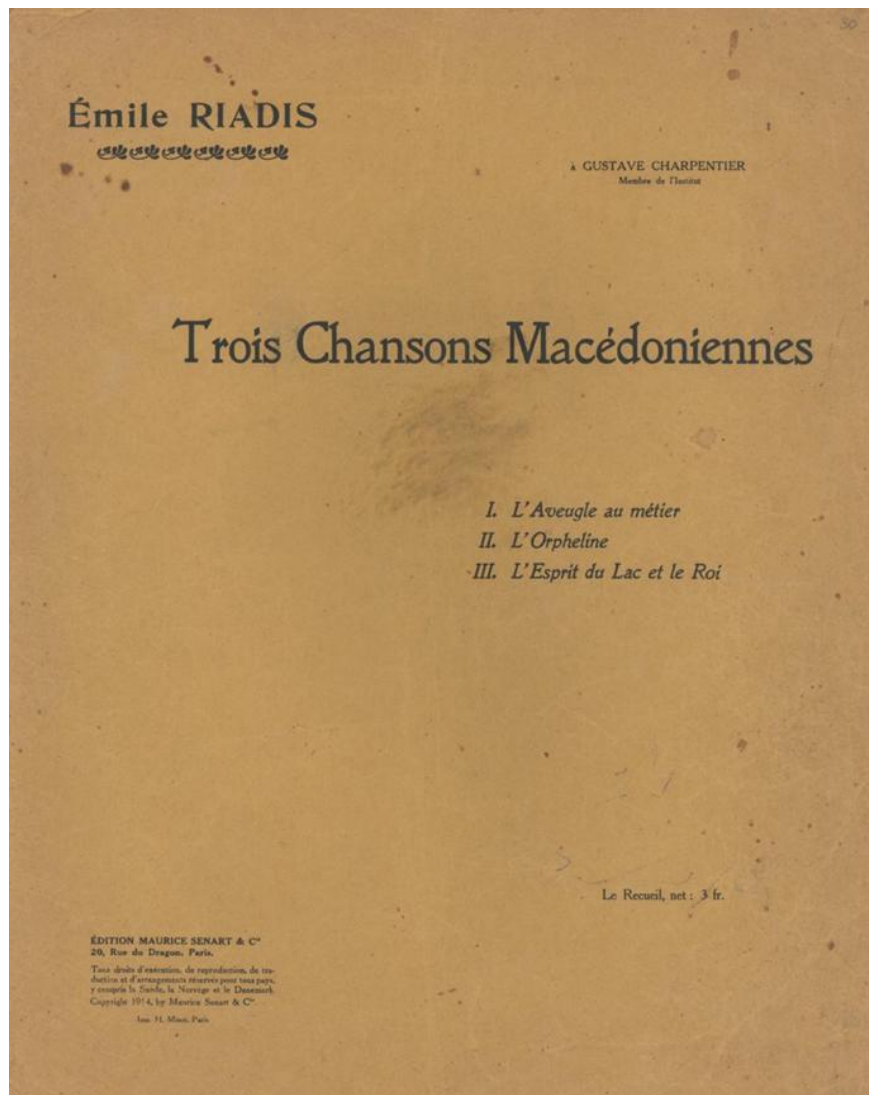
² Οι μεταβολές αφορούν τον περιορισμό επαναλήψεων λέξεων του ποιήματος και όχι την αλλαγή του λεκτικού περιεχομένου του.

εμπλουτισμός της πιανιστικής συνοδείας (π.χ. I: μ. 110-111) και προσθήκες που αφορούν την ερμηνευτική απόδοση του κειμένου (π.χ. III: μ. 27, 29-30).



Εικόνα 1: Émile Riadis, *Cinq Chansons Macédoniennes*, Maurice Senart & Cie 3432, Paris 1914, στο Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου. Το συγκεκριμένο ανάτυπο φέρει ιδιόχειρη αφιέρωση του συνθέτη προς το ζεύγος Θεοδωροπούλου

Όπως λογικά εξάγεται από τις τροποποιήσεις στην γραμμή της σολιστικής φωνής και από την περίοδο που γίνονται, κατά την οποία ο συνθέτης είναι καθηγητής στο Κ.Ω.Θ., αυτές αφορούν τις ανάγκες κάποιας συγκεκριμένης εκτέλεσης στην ελληνική γλώσσα. Δηλαδή, παρά το γεγονός ότι ο συνθέτης μεταβάλλει σε ορισμένα σημεία και τη θέση και το περιεχόμενο του γαλλικού κειμένου μαζί με το ελληνικό κείμενο και τη μελωδική γραμμή της φωνής, είναι αρκετά φανερό, από την ποσοστιαία αναλογία και τη βαρύτητα των τροποποιήσεων, ότι η συνολική παρέμβασή του αφορά την απόδοση στην ελληνική γλώσσα. Ορισμένα από τα ζητούμενα φαίνεται ότι είναι η αποφυγή κάποιων διαδοχικών επαναλήψεων φράσεων του ποιητικού κειμένου ή και μουσικών φράσεων, η συνολικά γρηγορότερη απόδοση του έργου και ο περιορισμός των φθόγγων της ψηλής τονικής περιοχής της φωνής.



Εικόνα 2: Émile Riadis, *Trois Chansons Macédoniennes*, Maurice Senart & Cie 4439-4441 – 3432, Paris 1914, στο Ψηφιακό Αρχείο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Παρτιτούρες, Αρχαιακό Υλικό Συνθετών, Ριάδης Αιμίλιος, φακ. 10γ, I. Ένα από τα δύο ανάτυπα που σώζονται στο ίδρυμα

Πρέπει να αναφερθεί ότι οι μεταβολές σε κάποιες περιπτώσεις είναι τόσο έντονες που οδηγούν σχεδόν στο αντίθετο αποτέλεσμα σε σχέση με το ζητούμενο της αρχικής έκδοσης, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει με την ένδειξη αγωγής του δεύτερου τραγουδιού, όπου το αρχικό *Très lent* μετατρέπεται σε *Pas lent* και η μετρονομική ένδειξη του τετάρτου από 63 γίνεται 112. Αντίστοιχα, στο μ. 17 του τρίτου τραγουδιού η ένδειξη *moins vite* μετατρέπεται σε *plus vite*, με την μετρονομική ένδειξη να μεταβάλλεται παράλληλα από τη μέτρηση του ογδού στο 132 στη μέτρηση του τετάρτου στο 120, και στο μ. 59 του ίδιου τραγουδιού το *plus lent* γίνεται *plus vite* και η ταχύτητα του ογδού από το 100 υπερδιπλασιάζεται βάσει της νέας ένδειξης που θέλει την ταχύτητα του τετάρτου στο 120.

Μελετώντας το δεύτερο ανάτυπο του Κ.Ω.Θ. παρατηρούμε ότι εκεί υφίστανται διαφορετικές αλλαγές από αυτές του προηγούμενου. Αυτές αφορούν τις αλλαγές τμημάτων της μελωδικής γραμμής της φωνής, με (π.χ. I: μ. 130-133· II: μ. 1-6) ή χωρίς τη μεταβολή του αντίστοιχου ποιητικού κειμένου (π.χ. I: μ. 148-153), μετρονομικών ενδείξεων (π.χ. II: μ. 7) και ενδείξεων ταχύτητας (π.χ. I: μ. 150, 153-154), καθώς και σχημάτων στην οργανική συνοδεία (π.χ. I: μ. 7-9· II: μ. 10-11). Είναι ενδιαφέρον το γεγονός

ότι σε αυτό το ανάτυπο υπάρχουν διαφορετικές αλλαγές ακόμα και σε σημεία που ο Ριάδης επεξεργάστηκε στο προαναφερθέν ανάτυπο. Οι αλλαγές αυτές επεκτείνονται σε βαθμό που να μεταβάλλονται τόσο η κύρια μελωδική γραμμή όσο και η ουσία του ποιητικού περιεχομένου, κάτι που δεν παρατηρήθηκε στο προηγούμενο ανάτυπο. Για παράδειγμα, στα μ. 130-133 του πρώτου τραγουδιού, το κείμενο «Λείπ' ο καλός μου, λείπει, κι ο πόνος μου τρανός» που υπάρχει στην έκδοση και διατηρείται αναλλοίωτο στο ανάτυπο που μελετήσαμε προηγουμένως, παρά τις αλλαγές που επέφερε ο συνθέτης στη μελωδική γραμμή της φωνής, μετατρέπεται στο δεύτερο ανάτυπο σε «Λείπ' ο καλός μου, λείπει, κι ο πόνος του τρανός», με αντίστοιχη αλλαγή και στη γαλλική γλώσσα.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is dedicated to 'à Monsieur Maurice SENART'. The title is 'II. LES PLAINTES DE LA JEUNE FILLE'. The score consists of several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written in both Greek and French. The Greek lyrics are: 'Λείπ' ο καλός μου, λείπει, κι ο πόνος μου τρανός'. The French lyrics are: 'Je connais la douleur du sommeil à peine... Cloches sonnent l'aube vient Cloches'. The score includes tempo markings such as 'Pochissimo meno mosso' and 'a Tempo'. At the bottom, it is identified as 'M. S. & Cie 3432'.

Εικόνα 3: Émile Riadis, “II. Les plaintes de la jeune fille”, *Cinq Chansons Macédoniennes*, Maurice Senart & Cie 3432, Paris 1914, σ. 12, στο Ψηφιακό Αρχείο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Παρτιτούρες, Αρχαιακό Υλικό Συνθετών, Ριάδης Αιμίλιος, φακ. 108, II

Ο μέγιστος βαθμός μεταβολής παρατηρείται στο εναρκτήριο τμήμα του δεύτερου τραγουδιού (Εικόνα 3). Εδώ ο συνθέτης αναγκάζεται να προβεί σε επικόλληση χειρόγραφου αποκόμματος χαρτιού επί της σελίδας του ανατύπου. Ολόκληρη η πρώτη

στροφή του ποιήματος αντικαθίσταται και μαζί με αυτήν αλλάζει όλη η μελοποίηση, τόσο όσον αφορά τη σολιστική φωνή όσο και στην οργανική συνοδεία. Δεν μεταβάλλεται όμως το μελωδικό και αρμονικό υλικό, ενώ ταυτόχρονα διατηρούνται κύρια χαρακτηριστικά της δομής του τμήματος. Τα αρχικά οχτώ μέτρα δίνουν τη θέση τους σε έξι. Εξαλείφεται η δίμετρη οργανική γέφυρα των μέτρων 7-8 της αρχικής μορφής. Το εναπομείναν εξάμετρο διατηρεί την αρχική μουσική απόδοση της ποιητικής στροφής σε δύο τρίμετρες μουσικές φράσεις. Στη νέα μορφή, το μεσαίο μέτρο της κάθε τρίμετρης φράσης επιμηκύνεται από 4/4 σε 9/8 τονίζοντας την ενέργεια των ρημάτων «μαραίνεσαι» και «βαρυβογγάς». Ο τονισμός των ρημάτων της νέας ποιητικής στροφής, συσχετιζόμενος με την παντελή απουσία ρημάτων από την παλαιά, καθώς και η αλλαγή του υποκειμένου από τη «μαύρη ζωή» στην «καρδιά μου» προσανατολίζουν τον μελετητή ως προς τις επιδιώξεις του ποιητή-συνθέτη στην προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της εικόνας και του περιεχομένου του αρχικού μονολόγου. Η αναφορά στις εξωτερικές συνθήκες και στις δυσάρεστες επιπτώσεις τους στην ψυχολογία της νεαρής κόρης παραχωρεί τελικά τη θέση της στην ανάδειξη της ευαισθησίας της και των επιπτώσεών της. Παρομοίως, η πιανιστική συνοδεία μεταφέρεται από την απεικόνιση της σκληρής εξωτερικής εικόνας, μέσω της ψυχρής μονότονης επανάληψης του αργού μοτίβου που δομείται από αξίες ογδών και τετάρτων, στην απόδοση της ταραχής του ευαίσθητου εσωτερικού κόσμου της κόρης, μέσω της συνεχούς κίνησης των δεκάτων έκτων. Ο συνθέτης διατηρεί την κίνηση αυτή και στη συνέχεια στην οργανική συνοδεία μέσω της προσθήκης κατάλληλων σχημάτων, τα οποία είτε εμπεριέχουν συνεχείς αξίες δέκατων έκτων είτε δομούνται από δύο φωνές που η συνήχησή τους παράγει συνεχή κίνηση δεκάτων έκτων.

Έκδοση των *Τριών μακεδονικών τραγουδιών*

Η λίγο μεταγενέστερη έκδοση των *Τριών μακεδονικών τραγουδιών* εμπεριέχει μόνο γαλλικό κείμενο, ενώ στα δύο ανάτυπα της έκδοσης που σώζονται στο Κ.Ω.Θ. ο συνθέτης έχει καταγράψει την ελληνική μετάφραση, σίγουρα για τις ανάγκες της ερμηνείας τους στην ελληνική γλώσσα, όπως προκύπτει και από τις υπάρχουσες απαραίτητες αλλαγές του μουσικού κειμένου της σολιστικής φωνής. Όσον αφορά το πρώτο τραγούδι, πέραν της τροποποίησης του τίτλου, το ποιητικό κείμενο περικόπτεται και τροποποιείται, με αποτέλεσμα το μέγεθος του τραγουδιού να μειωθεί σε 95 μέτρα από τα αρχικά 179 μέτρα. Στο μουσικό κείμενο που διατηρείται παρατηρούνται ποικίλες τροποποιήσεις: απλοποιήσεις που φαίνεται να αποσκοπούν στην ελάφρυνση της συνοδευτικής υφής (π.χ. I: μ. 5-6), αλλαγές που ενισχύουν την χρωματικότητα στην κύρια φωνή (π.χ. I: μ. 6), προσθήκες ενδείξεων σχετικά με τον τρόπο εκτέλεσης μεμονωμένων σημαντικών φθόγγων (π.χ. I: μ. 5-6), προσθήκες μοτίβων (π.χ. I: μ. 6) μάλλον για την ενίσχυση της συνοχής του κειμένου κ.ά.

Παρομοίως με τα ανάτυπα της έκδοσης των *Πέντε μακεδονικών τραγουδιών*, στα δύο ανάτυπα της έκδοσης των *Τριών μακεδονικών τραγουδιών* που σώζονται στο Αρχείο του Κ.Ω.Θ. υφίστανται παρεμβάσεις από το χέρι του συνθέτη που μεταβάλλουν το μουσικό κείμενο της αρχικής έκδοσης (π.χ. Δεύτερο ανάτυπο, I: μ. 11). Επίσης, υπάρχουν παρεμβάσεις και στο ποιητικό κείμενο, αφού σε ορισμένα σημεία αντικαθίσταται το αρχικό γαλλικό κείμενο με νέο που συνοδεύεται και από την ελληνική μετάφρασή του (π.χ. Δεύτερο ανάτυπο, I: μ. 33-39). Σε ορισμένα σημεία μπορούν να παρατηρηθούν και παρεμβάσεις επί των παρεμβάσεων (Εικόνα 4), όσον αφορά το ποιητικό κείμενο (π.χ. Δεύτερο ανάτυπο, I: μ. 38-42).

Στο δεύτερο τραγούδι της δεύτερης έκδοσης ο Ριάδης χρησιμοποιεί άλλο ποιητικό κείμενο πάνω σε μία απλουστευμένη μορφή του ίδιου μουσικού υλικού. Το αρχικό

κείμενο που αναφερόταν στη μαύρη και θλιβερή ζωή μιας νεαρής κόρης που μέρα-νύχτα εργάζεται αντικαθίσταται από ένα άλλο που κάνει λόγο για μια ορφανή βοσκοπούλα που κλαίει ονειρευόμενη τον νιο που ποτέ δεν θα γνωρίσει. Τα 28 μέτρα του αρχικού τραγουδιού μειώνονται σε 26. Η δομή του έργου παραμένει αναλλοίωτη, με τη μόνη διαφορά ότι οι δύο αρχικές τρίμετρες μουσικές φράσεις μετατρέπονται σε δίμετρες, σύμφωνα με τις ανάγκες της μελοποίησης του καινούργιου ποιητικού κειμένου. Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πώς το ίδιο μουσικό υλικό μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη μελοποίηση διαφορετικών κειμένων παραπλήσιου νοηματικού περιεχομένου. Το κοινό νοηματικό περιεχόμενο αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι ο συνθέτης προσπάθησε να αναμείξει στίχους από τα δύο ποιήματα πάνω στις παρεμβάσεις που έκανε στο δεύτερο ανάτυπο της δεύτερης έκδοσης.

The image shows a handwritten musical score for the song "I. L'aveugle au Métier" by Émile Riadis. The score is written in French and Greek. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "corps re-po-se, Qui le sait, s'il vit en-co-re, Ah! Pleu-re mon â-me ta-je hé-las! per-du e-li-bleu a ma-ri-ou-oh. Pauvre a-veu-gle la tom-be est l'on-bli... A-me, mon â-me ne pense qu'à la mort. retenez beaucoup". The score includes tempo markings such as "rit.", "au Mouvement", and "Un peu plus vite". There are also some handwritten annotations and corrections in the score.

Εικόνα 4: Émile Riadis, "I. L'aveugle au Métier", *Trois Chansons Macédoniennes*, Maurice Senart & Cie 4439 - 3432, Paris 1914, μ. 36-50, στο Ψηφιακό Αρχείο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Παρτιτούρες, Αρχαικό Υλικό Συνθετών, Ριάδης Αιμίλιος, φακ. 10γ, II

Αν και η αρχή του τρίτου τραγουδιού παραμένει ταυτόσημη στις δύο εκδόσεις, ο συνθέτης αλλάζει την ελεύθερη ελληνική μετάφραση. Κατόπιν παρατηρούνται ουσιαστικές αλλαγές: μετά την εκφορά του στίχου «Και να το ξωθικό», ο Ριάδης απορρίπτει το

επουσιώδες αλυσιδωτό δεξιοτεχνικό πέρασμα που χρησιμοποίησε στην πρώτη έκδοση και προσπαθεί να αποδώσει τη νέα ποιητική εικόνα με πρωτοεμφανιζόμενο μοτιβικό υλικό που ερμηνεύεται από το πιάνο σε ένα εκτενές σολιστικό επεισόδιο. Στη συνέχεια, το νέο θεματικό υλικό θα χρησιμοποιηθεί και σε άλλα σημεία της νέας μορφής του τραγουδιού για λόγους δομικής συνοχής.

Πέραν των προαναφερόμενων παρεμβάσεων, ένα πλήθος μικροδιορθώσεων δείχνει ότι ο συνθέτης είχε μια συστηματική εμμονή με την επανεπεξεργασία της μελωδίας, της αρμονίας και γενικά όλων των μουσικών παραμέτρων, στην προσπάθειά του για την εδραίωση ενός προσωπικού ιδιώματος αλλά και, συγκεκριμένα στα τραγούδιά του, για την απόδοση του νοηματικού περιεχομένου και των εικόνων των ποιημάτων του. Ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί η προσθήκη μίας αλλοίωσης στον φθόγγο ΣΟΛ στην καταληκτική συγχορδία του τρίτου τραγουδιού, η οποία δεν υφίσταται σε αμφότερες τις εκδόσεις αλλά έχει προστεθεί με το χέρι σε όλα τα ανάτυπα και των δύο εκδόσεων που σώζονται στο Κ.Ω.Θ. Είναι βέβαιο ότι η απουσία της από τις αρχικές εκδόσεις δεν οφείλεται σε ανθρώπινο λάθος, διότι σε αυτήν την περίπτωση ο συνθέτης θα την είχε προσθέσει σε όλα τα ανάτυπα που δώρισε αργότερα με σχετική αφιέρωση σε γνωστούς του, όπως αυτό που βρίσκεται σήμερα στο Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών του Θωμά Ταμβάκου. Η προσθήκη της, που αλλάζει σαφέστατα το “χρώμα” της συγχορδίας, οφείλεται ξεκάθαρα σε μεταγενέστερη αρμονική επιλογή του συνθέτη.

Χειρόγραφες εκδοχές των Μακεδονικών τραγουδιών

Στο Αρχείο του Κ.Ω.Θ. σώζονται και σχεδιάσματα από προγενέστερες δοκιμές του συνθέτη πάνω στα *Μακεδονικά τραγούδια*, αντίγραφα των οποίων βρίσκονται στο ψηφιακό αρχείο νεοελληνικής μουσικής της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Η συγκριτική μελέτη τους σε σχέση με τις τελικές μορφές των τραγουδιών που εκδόθηκαν μπορεί να οδηγήσει σε πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα σχετικά με την παράλληλη εξέλιξη και ωρίμανση της ποιητικής και μουσικής γραφής του συνθέτη. Ένα άμεσο και απλό παράδειγμα μας προσφέρει η αρχή του δεύτερου τραγουδιού (Εικόνα 5), όπου, όσον αφορά το ποιητικό κείμενο, το μόνο κοινό του αρχικού σχεδιάσματος με την πρώτη έκδοση είναι ο παρόμοιος τίτλος του ποιήματος, αφού τα δύο κείμενα είναι εντελώς διαφορετικά, ενώ, όσον αφορά το μουσικό κείμενο, η απλοϊκή έναρξη της πιανιστικής συνοδείας με τη συγχορδία της σολ-ελάσσονος και της σολιστικής φωνής με κατιούσα βηματική κίνηση από την πέμπτη στην πρώτη βαθμίδα του ελάσσονος τρόπου του σολ που φέρει τριημιτόνιο μεταξύ της τρίτης και της οξυμένης τέταρτης βαθμίδας, μετατρέπεται στις γαλλικές εκδόσεις σε ένα προσωπικό ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα όπου μόνο οι καταλήξεις των αρχικών φράσεων επιτρέπουν την ακουστική προσέγγιση ενός τρόπου με θεμέλιο τον φθόγγο σολ.

Τέλος, η παρατήρηση της κατάληξης των αρχικών σχεδίων του τρίτου τραγουδιού επαληθεύει την αρχική μας υπόθεση σχετικά με την αλλαγή της τελικής συγχορδίας του έργου, ενώ η επίσης διαφορετική εκδοχή της που χρησιμοποιεί σε αυτά ο συνθέτης αποδεικνύει το διαρκές του προβληματισμού του σε σχέση με τον αρμονικό “χρωματισμό” της.

Επίσης, σημαντικά ερωτηματικά ως προς τις προθέσεις και τις επιδιώξεις του συνθέτη γεννά η διαρκής αναθεώρηση και των δύο εκδόσεων των τραγουδιών. Δηλαδή, αφού ο συνθέτης συνεχίζει να παρεμβαίνει σε αμφότερες και να αποδέχεται την ερμηνεία και των δύο, πάντα με τις δικές του συνεχείς τροποποιήσεις, μετά από πολλά χρόνια από τις αρχικές εκδόσεις, αυτό σημαίνει ότι καμία από τις δύο δεν τον ικανοποιούσε και ότι, παρά τις αλλαγές που τον οδήγησαν στην δεύτερη έκδοση του 1914, δεν έμεινε ικανοποιημένος από αυτήν, αλλά ούτε απέρριψε τελείως την πρώτη εκδοχή.

αυτοί οι μεγάλοι διδάσκαλοι, πόσο ισορροπημένα και λογικά εκφράζουν τις σκέψεις τους». Και συμπληρώνει ο Καζαντζής: «Αλλά και τις παληές του μελωδίες που είναι διεθνείς ως αριστουργήματα γούστου, λεπτότητας και εμπνεύσεως ευγενικιάς πόσες φορές δε μούλεγε πως τις ξανάγραψε αλλιώς, με καινούργια τεχνοτροπία».⁴

Γράφει, τέλος, ο Ριάδης το 1925, αναφερόμενος στη μουσική τέχνη και στην εξέλιξή της, για «τους νόμους της ζωής, που θέλουνε την αλλαγή», για το ότι «μέσ' στην ιστορία της ανθρωπότητας, πραγματική οπισθοχώρησι δεν υπάρχει». Αναφέρει επίσης ότι «για το άτομο, στείρα και πολυχρόνιος επανάληψις καταλήγει σε αποβλάκωσι, αν και όλα αυτά εξαρτώνται από το είδος και την ποιότητα των επαναλαμβανομένων», και ότι «πρόοδος σημαίνει οικονομία χρόνου και τελειοποίηση». Επίσης, σχολιάζοντας τη μουσική πρωτοπορία της εποχής του, γράφει πως «την σημερινήν ημέραν ανεχόμεστε τις φοβερές κακοφωνίες μιας συγχρόνου Βιεννέζικης σχολής φουτουριστών, που εν γνώσει, συγκρούει άνευ φόβου και ταυτοχρόνως μείζονας και ελάσσονας συγχορδίας, κατά το παλαιότερον αναμφιβόλως παράδειγμα του Ομηρικού Πολυφήμου, σπάνοντας δύο δύο, το ένα απάνω στο άλλο, τα κεφάλια των ατυχών συντρόφων του Οδυσσέως. Όσο για τον Πολύφημο, επλήρωσεν ακριβά με την όρασί του, το κακούργημά του... Ας ελπίσωμεν πως και οι της σχολής αυτής θα το πληρώσουν με την ακοή τους...».⁵

Από τα προαναφερόμενα προκύπτει ότι ο Ριάδης είχε επίγνωση της θέσης του στη διαχρονική πυραμίδα της διαβαθμισμένης καλλιτεχνικής αξίας των μουσουργών. Άλλωστε, κατά το σύνηθες, όσο ψηλότερα ανεβαίνει ο δημιουργός, τόσο αυξάνει η συνειδητοποίηση των απαιτήσεων της υψηλής Τέχνης και, αντιστρόφως, αυτή η επαγόμενη αντίληψη καθοδηγεί τον δημιουργό στον ανηφορικό δρόμο της πνευματικής αξίας. Ο Ριάδης είχε καταλήξει, επίσης, σε σαφείς αισθητικές επιλογές όσον αφορά τις νεωτερίζουσες τεχνοτροπίες που επιδίωκε. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι μεταξύ των δύο ευρέως διαδεδομένων πρωτοπόρων ρευμάτων της εποχής του, του εξπρεσιονισμού και του ιμπρεσιονισμού, αυτός επέλεξε τον δρόμο των Debussy και Ravel. Σεβόμενος όμως την αρχή της αέναης μεταβολής και προσπαθώντας να θέσει στο έργο του τη σφραγίδα της εξατομικευμένης προσωπικής δημιουργίας, δεν δίστασε να προβεί σε μια αδιάλειπτη κριτική των έργων του και σε μια συνεχή παρέμβαση επί της τελικής τους μορφής. Αυτή η μακροχρόνια και επίπονη διαδικασία τον οδήγησε τελικά στο ποθούμενο, δηλαδή στην ανάπτυξη ενός προσωπικού ιδιώματος, αλλά, απ' όσο φαίνεται από την έρευνα επί του συνολικού σωζόμενου αρχείου του, συνοδεύτηκε από μια δυσανάλογη θυσία σε μορφές που δεν τελεσφόρησαν, είτε αναφερόμαστε σε ημιτελή είτε σε ολοκληρωμένα έργα.

⁴ Αλέξανδρος Καζαντζής, «Ο Αιμίλιος Ριάδης», *Μουσική Κίνησης*, έτος Α', αρ. 10, 15 Σεπτεμβρίου 1949, σ. 6.

⁵ Αιμίλιος Ριάδης, «Η Μουσική από του Δ' μέχρι του δεκάτου ογδόου αιώνας και μάλιστα εν Ιταλία», στο: Νίκος Α. Σφενδόνης (επιμ.), *Μακεδονικόν Ημερολόγιον 1926*, έτος Β', Θεσσαλονίκη 1925, σ. 183-192.

Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα: από τα συνθετικά πρότυπα της Εθνικής Σχολής Μουσικής σε μια μεταμοντέρνα προσέγγιση

Ιωάννης Ανδρόνογλου

Εισαγωγικά

Ο Δημήτρης Φάμπας και ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης αποτελούν τους «πρωτεργάτες» της καθιέρωσης της κιθάρας ως σολιστικού οργάνου στην Ελλάδα (Ανδρόνογλου, 2017: 2). Μεταδίδοντας τις γνώσεις που απέκτησαν δίπλα στον ισπανό κιθαριστή Andrés Segovia δημιούργησαν επίσης σημαντικές τάξεις κιθαριστών, οι οποίοι συνέχισαν το σημαντικό έργο της δημιουργίας μιας αξιόλογης και ανταγωνιστικής Ελληνικής Σχολής Κιθάρας.

Πέραν όμως του επιτελεστικού τους έργου, οι Φάμπας και Μηλιαρέσης επιδόθηκαν και στη σύνθεση έργων για κιθάρα, πολλά από τα οποία είναι επηρεασμένα από την ελληνική παραδοσιακή μουσική, αποτελώντας μεταγραφές ή διασκευές αυτούσιων μουσικών θεμάτων ή χρησιμοποιώντας στοιχεία (μελωδικά, αρμονικά, ρυθμικά) από αυτή. Οι πρώτες προσπάθειες, βέβαια, προ των αναφερθέντων, τοποθετούνται στο 1931 με την έκδοση της *Συλλογής εκλεκτών τεμαχίων δια κιθάραν* από το Μουσικό Εκδοτικό Οίκο Στέφανου Γαϊτάνου. Σε αυτή τη συλλογή συμπεριλαμβάνονται διασκευές για κιθάρα δημοτικών τραγουδιών, οι οποίες εμφανίζονται διάσπαρτες και στα 25 τεύχη (*Συλλογή*, 1931). Έτσι, παρατίθενται τα «Συρτός πλακιώτικος», «Αμυγδαλιά – πεντοζάλης», «Χορός καλαματιανός», «Χανιώτικος», «Βασιλική προστάζει» και άλλα. Οι διασκευές αυτές μπορούν να χαρακτηριστούν και ως απλοϊκές, αφού συνίστανται στην παράθεση της μελωδίας με απλή συνοδεία μπάσσου.



Παράδειγμα 1: Ν. Ξανθόπουλος, *Συρτός πλακιώτικος*, μ. 1-2

Ως διασκευαστές εμφανίζονται οι κιθαριστές Γεώργιος Τυρταίος και Νικόλαος Ξανθόπουλος, «εμπειρικοί» ή «αυτοδίδακτοι», όπως τους χαρακτηρίζει ο Μηλιαρέσης (Κολυδάς, 1995). Αυτό όμως δεν αναιρεί το γεγονός ότι πρόκειται για τις πρώτες προσπάθειες διασκευής δημοτικών τραγουδιών (ή θεμάτων) για σόλο κιθάρα. Έντυπες εκδόσεις για κιθάρα της προηγούμενης δεκαετίας, προερχόμενες από την Κωνσταντινούπολη (περιοδικό *Μουσική*), δεν περιλαμβάνουν τέτοια υφή υλικό παρά – και ως επί το πλείστον – μεταγραφές από ιταλικές όπερες (Ανδρόνογλου, 2017: 67-82).

Το μουσικό αυτό γεγονός είχε συνέχεια από μεταγενέστερους κιθαριστές-συνθέτες ή συνθέτες-μη κιθαριστές που ασχολήθηκαν με τη σύνθεση έργων για κιθάρα, και παρατηρείται εντόνως σήμερα. Το ερευνητικό ερώτημα που προκύπτει είναι σε τι οφείλεται αυτή η μεταστροφή προς την ελληνική παραδοσιακή μουσική όσον αφορά το ρεπερτόριο της κιθάρας στην Ελλάδα.

Ερευνητικό υλικό: η περίοδος 1950-1970

Ο Δημήτρης Φάμπας (1921-1996) μελέτησε κιθάρα κατά τα τελευταία χρόνια των σπουδών του στο Εθνικό Ωδείο, όπου και εργάστηκε με διευθυντή τον Μανώλη Καλομοίρη, γεγονός που εμμέσως τον επηρέασε όσον αφορά το ιδεώδες της Ελληνικής Μουσικής Ιδέας (Κολυδάς, 2006: 332). Ενδεχομένως, οι προγενέστεροι κιθαριστές Τυρταίος και Ξανθόπουλος να επηρεάστηκαν επίσης από το πνεύμα «του κυρίαρχου στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου κινήματος της Εθνικής Σχολής» (Ρωμανού, 2000: 118) με δημιουργό τον Μανώλη Καλομοίρη. Σε άλλες μεταγραφές της προαναφερθείσας Συλλογής χρησιμοποιούνται πλήρεις συγχορδίες και δεν τίθεται πρόβλημα ως προς τη διαχείριση της τροπικότητας της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, καθώς στις εναρμονίσεις αυτές χρησιμοποιούνται η μικρή και η μεγάλη τρίτη ως χαρακτηριστικές συγχορδιών, πράγμα το οποίο δεν συμφωνεί με τη διαχείριση του Μανώλη Καλομοίρη: «η δημοτική μελωδία δεν εναρμονίζεται με συγχορδίες του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου [...] αλλά με τις συγχορδίες που ορίζονται από τον ιδιαίτερο τρόπο του λαϊκού μας μέλους» (Καλομοίρης, 1988: 163). Η διαχείριση της τροπικότητας αποτέλεσε όμως ένα ζήτημα που απασχόλησε τον Φάμπα (Κολυδάς, 2006: 383-384).

Ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί ως πηγή έμπνευσης την ελληνική παραδοσιακή μουσική, την οποία επεξεργάζεται με συνθετικές τεχνικές της έντεχνης δυτικής μουσικής και μάλιστα της σχολής του Richard Wagner. Ιδεολογικά τοποθετείται στον εθνικισμό, όπως και ο ίδιος αναφέρει (Καλομοίρης, 1988: 133), που μπορεί να εξειδικευτεί σε πολιτισμικό και, πιο συγκεκριμένα, σε μουσικό εθνικισμό (Τσέτσος, 2011: 8), κατά τα πρότυπα του γερμανού συνθέτη, με σκοπό την ανάπτυξη και την εκτίμηση «της κουλτούρας και των παραδόσεων του έθνους», όπως ορίζει τον πολιτισμικό εθνικισμό ο Heywood (2007: 307).

Ο Μάρκος Τσέτσος σημειώνει περί εθνικισμού ότι «υπαγορεύει τη νομιμοποίηση του παρόντος και του μέλλοντος, του προορισμού της εθνικής μουσικής, με αναφορά στο παρελθόν της» (Τσέτσος, 2011: 81). Σχετικά με τον ενστερνισμό του εθνικισμού από τον Καλομοίρη, ο ίδιος μελετητής επισημαίνει: «Συνεπώς απέναντι στο πρόταγμα, ο Καλομοίρης επιχειρεί τη σύνδεση του εγχειρήματός του με τη μουσική του έθνους από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή του και την αποκατάσταση της συνέχειας στην ιστορία της ελληνικής μουσικής, με αναφορά στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας της ευρωπαϊκής μουσικής, όπου και επιθυμεί να την εντάξει» (Τσέτσος, 2011: 81). Ακόμα και η στροφή του προς πιο ιμπρεσιονιστικές μουσικές προσεγγίσεις μετά το 1918 (Τσέτσος, 2012: 275) δεν σήμαινε την αποστασιοποίησή του από την εθνική παράδοση και τον υφέρποντα εθνικισμό (Τσέτσος, 2012: 278-279).

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο αποτελεί η μαθητεία του Φάμπα με τον μεγάλο ισπανό κιθαριστή Andrés Segovia στην Ακαδημία της Σιένα. Ο Segovia ήταν υπέρμαχος της συντηρητικής ιδεολογίας και του εθνικισμού (όπως προκύπτει από τις επιστολές του στον Manuel María Ponce) (Alcázar, 1989: 167). Δεν ήταν τυχαία η προτίμησή του σε συνθέτες όπως ο Joaquín Turina, ο Federico Moreno Torroba και άλλοι Ισπανοί που χρησιμοποιούσαν στις συνθέσεις τους στοιχεία από το ισπανικό φολκλόρ, όπως και η αντίθεσή του σε συνθέτες του εξπρεσιονισμού όπως ο Arnold Schönberg (Ανδρόνογλου, 2017: 85) και ο Frank Martin (Ανδρόνογλου, 2017: 88). Αυτό μπορεί να παραλληλιστεί με τις μονοπολιτισμικές ιδεολογίες που, σύμφωνα με την Κεραμυδά, έχουν ως βάση την «απόρριψη του άλλου» (Κεραμυδά, 2012: 123).

Αισθητικά φαίνεται να συντάσσεται με την άποψη του Λέοντος Τολστόι: «Η τέχνη δεν μπορεί να είναι ακατάληπτη στις μεγάλες μάζες μόνο και μόνο επειδή είναι πολύ καλή – όπως αρέσκονται να μας λένε οι σημερινοί καλλιτέχνες. Μάλλον είμαστε υποχρεωμένοι να συμπεράνουμε ότι αυτή η τέχνη είναι... πολύ κακή τέχνη ή ακόμη ότι δεν είναι καν τέχνη» (όπως αναφέρεται στο Beardsley, 1989: 299).

Έτσι, ο Φάμπας, διδασκόμενος επίσης από το παράδειγμα του Segovia, εμπνεύστηκε από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και συνέθεσε έργα βασισμένα ή επηρεασμένα από αυτή. Ο ίδιος, εν έτει 1982, διατυπώνει την εξής άποψη: «Κατά τη γνώμη μου μέσα στη δημιουργία πρέπει να αντανακλάται η πραγματικότητα. Άρα για να λειτουργήσει ένα έργο πρέπει να έχει στοιχεία εθνικά-λαϊκά που, όντας αποθηκευμένα στη συνείδηση του δημιουργού, εκφράζονται συνειδητά ή ασυνείδητα στο έργο του και φυσικά να δηλώνει την εποχή και τον τόπο που δημιουργήθηκε» (Μαυρουδής, 1982). Αυτή η θέση καταδεικνύει τη βιωματική χρήση των επιρροών παρά μια ιδεολογική σύγκλιση, όπως σημειώνει ο Κολυδάς για την περίπτωση της επίδρασης της Εθνικής Σχολής Μουσικής στο συνθετικό έργο του Φάμπα (2006: 338) όπως και – μπορεί να προστεθεί λόγω της χρονολογίας της διατύπωσης – για την περίπτωση της επίδρασης του Andrés Segovia.

Ένα από τα πιο διαδεδομένα έργα του Φάμπα, το *Karaguna*, εκδίδεται το 1959 από τον Μουσικό Οίκο Ricordi και βασίζεται στον ομώνυμο θεσσαλικό χορό. Σ' αυτό το έργο ο Φάμπας χρησιμοποιεί την ίδια μέθοδο επεξεργασίας, δηλαδή την παράθεση του θέματος με συνοδεία μπάσσου (σε μορφή ισοκρατήματος) και ενίοτε συγχορδίες όπου λείπει η τρίτη βαθμίδα προκειμένου να διατηρηθεί ο χαρακτήρας της τροπικότητας, όπως σημειώνει ο Κολυδάς (2006: 383-384).

Παράδειγμα 2: Δ. Φάμπας, *Karaguna*, μ. 1-8

Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης (1918-2005) ασχολήθηκε και αυτός με τη σειρά του με την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τη μεταφορά της, εν είδει μεταγραφών ή διασκευών, στην κιθάρα. Μπορεί να ειπωθεί ότι οι λόγοι που οδήγησαν τον Μηλιαρέση στην ενασχόληση με μεταγραφές-διασκευές θεμάτων από την ελληνική παραδοσιακή μουσική ομοιάζουν με του Φάμπα.

Έλαβε το Δίπλωμά του από το Ελληνικό Ωδείο, όπου διευθυντής σπουδών τελούσε ο Μανώλης Καλομοίρης. Συνέχισε επίσης τις σπουδές κιθάρας κοντά στον Andrés Segovia, του οποίου τις θέσεις, πολιτικές και μουσικοαισθητικές, αναφέραμε παραπάνω. Έτσι, μαζί με τον Φάμπα και ο Μηλιαρέσης έγινε φορέας των ιδεών αυτών (σε μουσικοαισθητικό επίπεδο) και τις μετέφερε στον ελληνικό χώρο (με τις απαραίτητες προσαρμογές, βέβαια). Υπήρξε μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, της οποίας Πρόεδρος διετέλεσε ο Μανώλης Καλομοίρης, και Πρόεδρος του Εθνικού Συμβουλίου Μουσικής, κάτι που εξ ορισμού σήμαινε, μεταξύ άλλων, και την προώθηση των «εγχώριων προϊόντων» όσον αφορά τα μουσικά πράγματα.

Στο έργο του *2 Danze Greche*, το οποίο αποτελείται από τα μέρη “Danza di Zalongo” και “Danza di Kalamata” (1958), χρησιμοποιεί, για παράδειγμα, το παραδοσιακό τραγούδι «Έχε γεια, καμμένη κόσμε» (στον πρώτο χορό). Ο Μηλιαρέσης, γενικά, αντιμετωπίζει την

μεταφορά αυτούσιων θεμάτων ή στοιχείων της παραδοσιακής μουσικής στην κιθάρα με πιο βαρύ συνθετικό τρόπο: από την αρχή της ενασχόλησής του με αυτό το αντικείμενο εισάγει ιμπρεσιονιστικές συγχορδίες, με τις οποίες συνοδεύει τα παραδοσιακά ή παραδοσιακότερα θέματα, αντί για μια απλή γραμμή μπάσσου (όχι αντιστικτική), όπως έκανε ο Φάμπας στα πρώτα του έργα αυτού του ύφους.

Παράδειγμα 3: Γ. Μηλιαρέσης, *2 Danze Greche: Danza di Zalongo*, μ. 1-7

Η περίοδος που συντέθηκαν τα συγκεκριμένα έργα, κατά την οποία κυβερνά ο συντηρητικός χώρος της Ε.Ρ.Ε. με τον Κωνσταντίνο Καραμανλή, χαρακτηρίζεται ως περίοδος άκαρπης σύζευξης «συμφιλίωσης και εθνοκροσύνης» κατά τους Βερέμη και Κολιόπουλο (2006: 407). Ο Κιτρόεφ συγκρίνει την πολιτική κατάσταση της Ελλάδος με εκείνες στις δικτατορίες της Ισπανίας και της Πορτογαλίας: συντηρητισμός, κομμουνιστοφοβία και αρνητικό κλίμα για τη διανόηση (Κιτρόεφ, 2012: 273), στοιχεία που συνταίριαζαν με τη φιλοσοφία του Segovia και του Καλομοίρη, και που επέδρασαν στους έλληνες κιθαριστές. Όσον αφορά τη μουσική, ειδικότερα, παρατηρείται μια δυναμική αξιοποίηση βασικών αξιών του βυζαντινού πολιτισμού με την έννοια του «έθνους-κράτους», η οποία όμως, κατά τον Ανδρεάδη, είναι ξένη προς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση του Γένους που χαρακτηρίζεται ως πολυεθνική και οικουμενική (Ανδρεάδης, 1984: 11).

Η ελληνική παραδοσιακή μουσική λειτούργησε ως πηγή έμπνευσης και για έλληνες συνθέτες που ανήκουν στη μουσική πρωτοπορία της εποχής, με πρωτεργάτη τον Νίκο Σκαλκώτα και τους *36 ελληνικούς χορούς* (1934-1936): τη μουσική πρωτοπορία που σθεναρά αντιμαχόταν ο Μανώλης Καλομοίρης, διότι, όπως αναφέρει ο Umberto Eco, «εάν υπάρχει διαμάχη, είναι γιατί οι πρωτοπόροι βρίσκουν πάντα απέναντί τους τούς *laudatores temporis acti*, και συχνά το εγκώμιο της καινοτομίας και της ρήξης με το παρελθόν γεννιέται ακριβώς ως αντίδραση στον άκρατο συντηρητισμό» (Eco, 2018: 13).

Ο Τσούγκρας σημειώνει τα εξής: «Έτσι, ο Σκαλκώτας γίνεται ο πρώτος ίσως παγκόσμιας εμβέλειας νεοέλληνας συνθέτης, αυτός που κατάφερε να συνθέσει πραγματικά οικουμενική ελληνική μουσική, ακριβώς διότι δεν απομόνωσε το ελληνικό στοιχείο με σκοπό να το αναδείξει ή να το ξεχωρίσει, αλλά, αποβάλλοντας όλα τα συμπλέγματα εθνικής ανωτερότητας ή κατωτερότητας, το ενσωμάτωσε, αφού έφτασε στη διαχρονική και κοινωνική του πεμπτουσία με ισορροπία, αίσθηση του μέτρου και αποφυγή υπερβολών κάθε είδους, στην απόλυτα προσωπική μουσική του γλώσσα» (Τσούγκρας, 2007: 24-25).

Παράδειγμα, όσον αφορά την κιθάρα, αποτελεί ο συνθέτης Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου. Στο έργο του *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα* (1962) παρατηρείται η χρησιμοποίηση των μέτρων των 5/8 και των 9/8 (που είναι συνήθη στην ελληνική παραδοσιακή μουσική), όπως και αρχαιοελληνικών τρόπων - π.χ. του Αιολικού. Αυτά τα

στοιχεία αποτελούν εξαίρεση στη γενικότερη φιλοσοφία του μοντερνισμού, καθώς ιδιαίτερα κατά τις δύο δεκαετίες μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, «κίνητρο της νέας γενιάς μουσικών ήταν η απόλυτη ρήξη με το παρελθόν» (Τσέτσος, 2004: 91). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Παπαϊωάννου ενώ ακολουθεί πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο τα συνθετικά πρότυπα της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής, έπειτα, σύμφωνα με τη Ρωμανού, «υιοθετεί την ατονικότητα, την δωδεκάφθογγη μέθοδο και πιο ολοκληρωτικές σειραϊκές μεθόδους» (Ρωμανού, 2000: 174).

Παράδειγμα 4: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα*: μέρος I, μ. 1-5

Μία άλλη προσωπικότητα της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, ο συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης, ο οποίος, σύμφωνα με τη Ρωμανού, «δεν ακολουθεί συγκεκριμένη μέθοδο ή σχολή, αλλά δεν αποκλείει και καμία» (Ρωμανού, 2000: 175), το 1969 συνθέτει το έργο *Lis-Va* για δύο κιθάρες. Ο τίτλος του αποτελείται από τις πρώτες συλλαβές των μικρών ονομάτων Λίζα και Βαγγέλης, λόγω του ότι αφιέρωσε το έργο στο ντούο Ευάγγελου Ασημακόπουλου και Λίζας Ζώη. Σε αυτό χρησιμοποιεί μέτρα όπως 5/8, 7/8 και 9/8, που είναι χαρακτηριστικά στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, όπως αναφέρθηκε. Ας σημειωθεί ότι την ίδια χρονιά συνέθεσε και το *Κοντσέρτο για βιολί*. Η Ρωμανού γράφει: «Κανείς αντιλαμβάνεται τον τραχύ ηπειρώτικο χαρακτήρα (της φύσης και των ανθρώπων) και την ιδιόμορφη πολυφωνία της λαϊκής παράδοσης» (Ρωμανού, 2000: 175).

Παράδειγμα 5: Δ. Δραγατάκης, *Lis-Va*: τρίτο μέρος, μ. 1-4

Θεωρητικά και μεθοδολογικά σχήματα: από τη δεκαετία του 1970 και εντεύθεν

Από την δεκαετία του 1970 και ύστερα κυριαρχεί παγκοσμίως το αμερικανικής προελεύσεως (Jameson, 1999: 39) αισθητικό κίνημα του μεταμοντερνισμού που, σύμφωνα με τον Σλιώμη, αντικαθιστά τις ιδέες, το στοχασμό και την καινοτομία, στο πλαίσιο μάλιστα ενός φαινομένου πλήρους αποϊδεολογικοποίησης, το οποίο έλαβε χώραν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980 (Σλιώμης, 2007: 21-22). Όπως σημειώνει ο Jameson, εμφανίζεται μια «καινούρια ισοπέδωση» ή «αβαθές», μια «νέου τύπου επιφανειακότητα», που όμως αποτελεί μορφολογικό του χαρακτηριστικό (1999: 45). Έρχεται, σύμφωνα με τον ίδιο, ως «ανακούφιση», παραμερίζοντας «το τελετουργικό

του μοντερνισμού» (1999: 129) ή τον «ιδεαλισμό στις αστικές ή ακόμα και στις προκαπιταλιστικές κοινωνίες» (1999: 223).

Σήμερα ζούμε στην εποχή του πλουραλισμού, όπου μπορούμε να συναντήσουμε κάθε αισθητικό ύφος, πράγμα με το οποίο συμφωνεί ο Jameson (1999: 40), με επίκεντρο το μεταμοντερνισμό, ο οποίος αποτελεί «μορφικό κανόνα», σύμφωνα με τον Τσέτσο (2004: 96).

Ο μοντερνισμός, ως αποτέλεσμα ατελούς εκσυγχρονισμού (Jameson, 1999: 195), αντιτίθεται στο παρελθόν, ενώ ο μεταμοντερνισμός φαίνεται να αποτελεί μια διαλεκτική συνθετική διαδικασία χρησιμοποίησης των επιτευγμάτων του μοντερνισμού. Ο Jameson αντιμετωπίζει το ζήτημα αυτό ως «εξάρτηση του μεταμοντέρνου από ορισμένες κατηγορίες του νέου, που παραμένουν ουσιωδώς μοντερνιστικές και δεν μπορούν να ξεριζωθούν εντελώς από το “νέο” καθεστώς, όποια κι αν είναι η ρητορική του τελευταίου» (Jameson, 2007: 15) – χρησιμοποιώντας όμως στοιχεία από το παρελθόν και την παράδοση. Ο Τσέτσος σημειώνει ότι «μια από τις πιο γόνιμες εκφάνσεις της μεταμοντέρνας κατάστασης στη σύγχρονη μουσική είναι η επιστροφή στην τονικότητα ως σταθερού εκφραστικού μέσου» (Τσέτσος, 2004: 96). Ο Jameson θεωρεί το μεταμοντέρνο ως «πολιτιστική και βιωματική τομή» (1999: 16), όπως και «περισσότερο μοντέρνο από το μοντερνισμό» (1999: 119).

Ο Λαπιδάκης συμπυκνώνει τα κύρια χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού στα εξής: α) παγκοσμιοποίηση· β) υπέρογκη διαστολή της σφαίρας του πολιτισμού σε συνδυασμό με την κατανάλωση της εμπορευματοποίησης ως διαδικασίας, αλλαγή της σημασίας και της λειτουργίας μέσα στην κοινωνία της τέχνης· γ) διαπίδυση πολιτιστικού και πραγματικού, αλληλοδιείσδυση διαφορετικών μορφών τέχνης, high and low art· δ) τεχνολογική εξέλιξη και συνακόλουθη (καθόλου ανιδιοτελής) «ψηφιακοποίηση» της γνώσης και οριακή εξιδανίκευση της ανθρώπινης δραστηριότητας (Λαπιδάκης, 2004: 50-54).

Από το 1970, ο μεταμοντερνισμός κυριαρχεί και στις συνθέσεις έργων για κιθάρα. Πλέον οι συνθέτες, ύστερα από πληθώρα συνθέσεων στα πλαίσια του μοντερνισμού, δηλαδή με χρήση της δωδεκάφθογγης και της σειραϊκής συνθετικής τεχνικής, χρησιμοποιούν στοιχεία παραδοσιακής μουσικής (δημώδεις μελωδίες, παραδοσιακά ρυθμικά σχήματα), συνδυασμένα με σύγχρονες συνθετικές τεχνικές. Στο εξωτερικό, κορυφαίοι συνθέτες για κιθάρα έχουν υιοθετήσει ήδη τον μεταμοντερνισμό στα έργα τους, καθιστώντας τον παγκόσμια τάση στη σύνθεση για κιθάρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων συνθετών αποτελούν οι Alberto Ginastera, William Walton (Byde, 2008: 265-269), Leo Brouwer, Roland Dyens, Carlo Domeniconi, όπως και οι νεότεροι Atanas Ourkouzounov, Dušan Bogdanović, Serkan Yilmaz κ.ά. Ο Ιταλός Carlo Domeniconi, επηρεασμένος από την ανατολίτικη μουσική, καθώς δίδαξε επί μακρόν στην Κωνσταντινούπολη, χρησιμοποιεί διάφορες τεχνικές μουσικών οργάνων που ανήκουν στην ανατολίτικη μουσική παράδοση και ειδικότερα του saz (σάζι) στα έργα του για κιθάρα, όπως και μελωδικά θέματα από τουρκικά τραγούδια. Ο Κουβανός Leo Brouwer χρησιμοποιεί ρυθμούς της χώρας του καθώς και μελωδίες που εναρμονίζονται με εξπρεσιονιστικές αρμονίες. Ο Roland Dyens φέρνει το ύφος της τζαζ της δεκαετίας του 1930 στην κλασική κιθάρα. Ο Τσέτσος σημειώνει ότι «στο μεταμοντέρνο έργο το μουσικό υλικό του παρελθόντος “παραμορφώνεται” μέσ’ από τις επεμβάσεις μιας ευφυούς συνθετικής διάνοιας» (Τσέτσος 2004: 96).

Στην Ελλάδα, πλέον σημαντικό στοιχείο για την κιθάρα αποτελεί η παρουσίαση του *Concierto de Aranjuez* του Joaquín Rodrigo εν έτει 1972 (Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, σολίστ: Κωνσταντίνος Κοτσιώλης) (Καλογερόπουλος, 2004: 189), έργο που «ακολουθεί τις αρχές του μεταμοντερνισμού μισό αιώνα πριν από την εποχή του», σύμφωνα με τους

Rye και Isserlis (2007: 768). Έτσι, και σύμφωνα με τα προαναφερθέντα αλλά και με γεγονότα που λαμβάνουν μέρος στη διεθνή σκηνή της κιθάρας (όπως η σύνθεση του έργου *Five Bagatelles* του William Walton, η συνεργασία του John Williams με τους Inti Illimani και τα ρεσιτάλ και η ηχογράφηση από τον ίδιο έργων του Agustín Barrios) (Ανδρόνογλου, 2017), εμφανίζεται και στην Ελλάδα η μεταμοντέρνας υφής σύνθεση για κιθάρα.

Ο Κυριάκος Τζωρτζινάκης συνθέτει το 1975 το έργο *Τέσσερις δημοτικές εικόνες*, το οποίο εκδίδεται το 1981 από τον Μουσικό Οίκο Νάκα. Στο συγκεκριμένο έργο, που αποτελείται από τέσσερα μέρη, τέσσερις «εικόνες», χρησιμοποιούνται αρχαιοελληνικοί τρόποι όπως και ελληνικοί παραδοσιακοί ρυθμοί. Οι μελωδίες, όμως, είναι πρωτότυπες. Έτσι, στο πρώτο μέρος («Της θάλασσας») χρησιμοποιείται ο Δώριος τρόπος, στο δεύτερο μέρος («Του κάμπου») ο Ιωνικός, στο τρίτο μέρος («Του βουνού») χρησιμοποιείται η ηπειρωτική πεντατονία και στο τέταρτο μέρος («Του χωριού») ο Αιολικός τρόπος.

Όσον αφορά τους ρυθμούς, στο δεύτερο μέρος («Του κάμπου») ο συνθέτης χρησιμοποιεί το σύνθετο μέτρο των 7/8 που, κρίνοντας από την γραμμή του μπάσσου, το χωρίζει σε 2/8, 2/8 και 3/8, δηλαδή χρησιμοποιώντας την ρυθμική δομή του θρακικού χορού «Μαντηλάτος». Επίσης, στο ίδιο μέρος χρησιμοποιεί το μέτρο των 4/4 με τη ρυθμική δομή του κρητικού χορού «Σούστα». Στο τρίτο μέρος («Του βουνού») χρησιμοποιεί τον δίσημο ηπειρώτικο ρυθμό «Πωγωνίσιο», ο οποίος έχει το χαρακτηριστικό τρόπο ερμηνείας *pesante*. Στο τέταρτο μέρος («Του χωριού») χρησιμοποιεί τον τρίσημο ρυθμό «Τσάμικο», και αυτό διότι το πρώτο δέκατο έκτο είναι παρεστιγμένο.



Παράδειγμα 6: Κ. Τζωρτζινάκης, *Τέσσερις δημοτικές εικόνες*: «Του χωριού», μ. 1-4

Η παραγωγή συνθέσεων για κιθάρα με αναφορές, έμμεσες ή άμεσες, στην ελληνική παραδοσιακή μουσική συνεχίζεται κατά τις δεκαετίες του 1980 και του 1990 έως και σήμερα. Έτσι, ο Τζωρτζινάκης συνθέτει τα έργα *Μεσογειακό* (1980) και *Greek memories* (1984), ο Χατζόπουλος το *Παλαιογενές* (1983) κ.ά. Επίσης νεότεροι συνθέτες, όπως οι Ανδρουλιδάκης, Σβυντρίδης, Γρηγορέας κ.ά., ασχολήθηκαν ιδιαιτέρως με το συγκεκριμένο ζήτημα.

Η κλασική ή ισπανική κιθάρα απέκτησε και μια άλλη μορφή από την δεκαετία του 1980 και ύστερα στην Ελλάδα. Σε αυτό το σημείο υπεισέρχεται λοιπόν η έννοια του «πολύ-πολιτισμού» ή *ethnics*, σύμφωνα με την οποία και κατά τον Ζενάκο, όλοι οι πολιτισμοί του κόσμου «συνεισφέρουν τον οβολό τους [...] στο βαθμό που εκπροσωπούνται στα χωνευτήρια» (Ζενάκος, 2008). Ικανό παράδειγμα και πρωτοπόρο σε αυτό το είδος αποτελεί το μουσικό σχήμα «Νότιος Ήχος», που δημιουργήθηκε το 1994 από τους Αχιλλέα Περσίδη (ισπανική κιθάρα), Παναγιώτη Κατσικιώτη (κρουστά), Τάκη Κανέλλο (κρουστά) και Ηλία Τσαγκάρη (μπάσσο) (Ιλάν, 2020). Σε αυτή τη μουσική πρόταση, η ισπανική κιθάρα έχει πρωτεύοντα ρόλο και συμπράττει με μουσικά όργανα που ανήκουν στην ελληνική δημόδη μουσική παράδοση, όπως η κρητική λύρα (Ross Daly), το κρητικό λαούτο (Γιώργος Ξυλούρης ή «Ψαρογιώργης»), οι στάμνες (Παναγιώτης Κατσικιώτης), το καβάλ και ο ζουρνάς (Μάνος Αχαλινωτόπουλος), σε συνεργασία με δυτικά όργανα όπως το πιάνο (Πάνος Γκέκας). Άλλωστε, και όπως σημειώνει ο Baud-Bovy, «στη μουσική δεν υπάρχουν πατροπαράδοτα μίση» (1996: 41).

Ανάλυση και αποτελέσματα

Σήμερα, ένας ικανός αριθμός ελλήνων κιθαριστών ασχολείται σε καλλιτεχνικό επίπεδο με το συγκεκριμένο ζήτημα. Είναι δεδομένο πως πρόκειται για ένα μεταμοντέρνο μετασχηματισμό, γιατί η κιθάρα στη σημερινή της μορφή αποτελεί ένα δυτικής προελεύσεως μουσικό όργανο.

Έτσι, καλούμαστε να απαντήσουμε στο ερώτημα εάν ο μεταμοντερνισμός αποτελεί ωφέλιμο μηχανισμό για την προώθηση της ελληνικής μουσικής και, πιο συγκεκριμένα, του ελληνικού φολκλόρ, όχι με την έννοια της ατραξιόν για τους τουρίστες κατά τον Wolfram (όπως αναφέρεται στο Μερακλής, 2011: 136), ή ισχύει αυτό που διαπιστώνει ο Μερακλής για τα έθιμα, ο οποίος γράφει, πιο συγκεκριμένα, τα εξής: «Ως ένα βαθμό λοιπόν η εποχή μας, που δεν δημιουργεί νέα έθιμα, σιτίζεται από τα ξαναζεσταμένα παλαιά έθιμα» (2011: 140)· ή μήπως, και σύμφωνα πάλι με τον ίδιο, ο αστός «προτιμάει το χωριάτικο ψωμί ενώ ο χωρικός δεν θέλει, στο βάθος, τίποτα άλλο παρά να γίνει αστός» (2011: 441);

Σήμερα, στην εποχή του μεταμοντερνισμού, φαίνεται ότι «η φύση καταργείται μαζί με το παραδοσιακό τοπίο της επαρχίας και της παραδοσιακής γεωργίας· ακόμα και τα υπολειπόμενα ιστορικά μνημεία γίνονται εμφανώς απαστράπτοντα ομοιώματα του παρελθόντος, όχι φορείς επιβίωσής του. Τώρα τα πάντα είναι νέα· και γι' αυτόν το λόγο ακριβώς η ίδια η κατηγορία του νέου χάνει το νόημά της και γίνεται κάτι σαν υπόλειμμα του μοντερνισμού» (Jameson, 1999: 121).

Ο Μερακλής θεωρεί το διπολικό σχήμα ως αντίσταση στην ισοπέδωση που επιφέρει η σημερινή παγκοσμιοποίηση: «[...] φρονώ ότι αυτό το αντιθετικό δίδυμο, αγρότης – αστός, που υπάρχει σχεδόν σε κάθε Έλληνα, περισσότερο απ' όσο τον διχάζει, αναστέλλει την πλήρη αστικοποίησή του. Και αυτό είναι κάτι θετικό, όχι αρνητικό: ως μια υπόγεια, μη συνειδητοποιημένη συχνά αντίδραση στην επαπειλούμενη παγκόσμια ισοπεδωτική εξομοίωση» (Μερακλής, 2011: 10)· μπορεί επίσης να θεωρηθεί «κουλτούρα κρίσης» (Γουλιάμος, 2016: 389).

Ο Jameson, προς επίρρωση των παραπάνω, αναφέρει ότι «[...] το μεταμοντέρνο πρέπει να ιδωθεί ως παραγωγή μεταμοντέρνων ανθρώπων ικανών να λειτουργήσουν σε έναν πολύ περίεργο κοινωνικοοικονομικό κόσμο, του οποίου η δομή και τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά και αιτούμενα – αν υποθέσουμε ότι μπορούμε να τα γνωρίσουμε επαρκώς – συνιστούν την κατάσταση απέναντι στην οποία έρχεται να τοποθετηθεί ένας “μεταμοντερνισμός” που θα μπορούσε να ξεπεράσει κάπως τα στενά όρια μιας απλής θεωρίας του μεταμοντέρνου» (Jameson, 1999: 19). Σε αυτόν, λοιπόν, τον κατά τον Jameson περίεργο κοινωνικοοικονομικό κόσμο, έρχεται να τοποθετηθεί το μουσικό γεγονός της χρησιμοποίησης θεμάτων ή στοιχείων από την ελληνική δημόδη μουσική παράδοση ως επικαιροποιημένη ελληνική πρόταση, καθώς ο πολιτισμός αποτελεί εχέγγυο της ιστορικής επιβίωσης της Ελλάδος, σύμφωνα με τον Γιανναρά (2005: 57). Άλλωστε, «η παραδοσιακή ελληνική λαϊκή μουσική δεν ήταν ποτέ ένας απόλυτα κλειστός κόσμος» (Μερακλής, 2011: 368). Επίσης, ο ίδιος υποστηρίζει την ύπαρξη μιας αισθητικής διάστασης ανάμεσα στις αντιθετικές αυτές σχέσεις, διότι «στηρίζουν τη ζωή, κάτι που προϋποθέτει ήδη, στον ένα ή τον άλλο βαθμό, την εναρμόνισή τους μέσα της: μέσα στη ζωή» (2011: 441). Αυτή η διατύπωση έχει να κάνει, πέρα από την προώθηση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, και με την επιβίωσή της στη σύγχρονη εποχή (και όχι την αναβίωσή της): «την αποδοχή της παράδοσης ως συγχρονικότητας» (Κώστιος, 2009: 9).

Η θέση αυτή δεν αποτελεί προώθηση ενός κυρίαρχου ιδεολογήματος, αλλά «κομμάτι μιας πολυπολιτισμικής πραγματικότητας» (Σιώψη, 2007: 13), γιατί «το ελληνικό στοιχείο στη μουσική δεν μπορεί να δηλώνει στις μέρες μας την ανωτερότητα του ελληνικού

πολιτισμού, αλλά μπορεί να μεταφέρει την ποιότητα της διαχρονικότητας των αξιών και των ιδιοτήτων του πολιτισμού μας» (2007: 13). Άλλωστε, η πολυπολιτισμικότητα, ως προϊόν του Διαφωτισμού, αποτελεί δείγμα δημοκρατικής πλουραλιστικής κοινωνίας (Βακαλόπουλος, 2012: 7). Η πολυπολιτισμικότητα «επιτρέπει την ύπαρξη συλλογικοτήτων που χαρακτηρίζονται από την απουσία διακρίσεων όσον αφορά την ετερότητα, εφόσον εφαρμοσθούν πολιτικές που θα κάνουν ορατή, ισότιμη και νόμιμη την πολιτισμική έκφραση του διαφορετικού ή του μειονοτικού» (2012: 7). Αυτή η αντιμετώπιση θεωρεί την παγκοσμιοποίηση και την πολυπολιτισμικότητα ως «αναπόφευκτο, αλλά κυρίως θετικό» γεγονός (Μαδεμλής, 2012: 94), με υπεράσπιση των πολιτιστικών ιδιοτήτων και προαπαιτούμενη τη συμμετοχική κουλτούρα.

Σ' αυτό το ερευνητικό και θεωρητικό πεδίο, εμείς θεωρούμε ότι η χρησιμοποίηση στοιχείων της παραδοσιακής μουσικής στη σύνθεση έργων για κιθάρα με σύγχρονες συνθετικές τεχνικές και ύφη μπορεί να συμβάλει στη διάχυση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στον κόσμο και να αποτελέσει μια επικαιροποιημένη μεταμοντέρνα ελληνική μουσική πρόταση, όπως έγινε ήδη με άλλες μουσικές του κόσμου (π.χ. flamenco, blues κ.λπ.). Πέραν όμως της διάχυσης της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και μέσω της κιθάρας που, όπως αναφέρθηκε, αποτελεί έναν εξ ορισμού μεταμοντέρνο μετασχηματισμό, αυτή η θεώρηση μπορεί να ιδωθεί και υπό το πρίσμα της κιθάρας. Έτσι, διαμέσου αυτής της μουσικής τοποθέτησης επιτυγχάνεται η συμπερίληψη του μουσικού αυτού οργάνου στην πνευματική και, ειδικότερα, τη μουσική παράδοση και δημιουργία των Ελλήνων, και η μετατροπή του από ένα συνοδευτικό όργανο (παλαιότερα) ή ένα σολιστικό μουσικό όργανο που ανήκει αποκλειστικά στην δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική δημιουργία σε ένα μουσικό όργανο που δύναται να εκφράσει τον δημόδη μουσικό πολιτισμό της Ελλάδος σε σολιστικό επίπεδο στη σύγχρονη μεταμοντέρνα κοινωνία.

Βιβλιογραφία

- Alcázar, Miguel [επιμ.] (1989): *The Segovia – Ponce letters* (μτφρ. Peter Segal), Editions Orphée, Columbus (OH).
- Baud-Bovy, Samuel (1996): *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι* (3η έκδοση), Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο.
- Beardsley, Monroe C. (1989): *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ & Πάυλος Χριστοδουλίδης), Νεφέλη, Αθήνα.
- Byde, Michael Geoffrey John (2008): *The later orchestral works of William Walton: A critical and analytical re-evaluation*, διδακτορική διατριβή, University of Leeds (<http://etheses.whiterose.ac.uk/1579>).
- Eco, Umberto (2018): *Στους ώμους των γιγάντων* (μτφρ. Χαριτωμένη Βοντά), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Heywood, Andrew (2007): *Πολιτικές ιδεολογίες* (επιμ. Νίκος Μαραντζίδης, μτφρ. Χαρίδημος Κουτρής), Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη.
- Jameson, Fredric R. (1999): *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού* (μτφρ. Γιώργος Βάρσος), Νεφέλη, Αθήνα.
- Jameson, Fredric R. (2007): *Μια μοναδική νεωτερικότητα: Δοκίμιο για την οντολογία του παρόντος* (μτφρ. Σπύρος Μαρκέτος), Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Rye, Matthew & Steven Isserlis (2007): *1001 classical recordings you must hear before you die*, Chartwell Books, New York.
- Ανδρεάδης, Γιάγκος (1984): «Πολιτιστικός ιμπεριαλισμός και εθνική ταυτότητα: πρόλογος στην ελληνική έκδοση», στο: Γιάγκος Ανδρεάδης, Περικλής Ροδάκης, Δημήτρης

- Σταμούλης και Μιχάλης Χαραλαμπίδης (επιμ.), *Ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός*, Ηρόδοτος, Αθήνα, σ. 9-27.
- Ανδρόνογλου, Ιωάννης (2017): *Η εξέλιξη της τεχνικής και της διδασκαλίας της κιθάρας στην Ελλάδα (με αναφορά στις μεθόδους και στις μουσικές συνθέσεις)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα (<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/el/browse/2311875>).
- Βακαλόπουλος, Κωνσταντίνος (2012): «Πρόλογος», στο: Κωνσταντίνος Βακαλόπουλος, Κλεονίκη Α. Δρούγκα, Κωστής Τσιούμης, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Παρασκευή Γκόλια, Ηλίας Μαδεμλής και Μαρία Κεραμυδά, *Ιστορικές προσεγγίσεις της πολυπολιτισμικότητας*, Αντώνιος Σταμούλης, Θεσσαλονίκη, σ. 7-9.
- Βερέμης, Θάνος Μ. & Κολιόπουλος, Ιωάννης Σ. (2006): *Ελλάς, η σύγχρονη συνέχεια: Από το 1821 μέχρι σήμερα* (6η έκδοση), Καστανιώτης, Αθήνα.
- Γιανναράς, Χρήστος (2005): *Αφελληνισμού παρεπόμενα* (2η έκδοση), Κάκτος, Αθήνα.
- Γουλιάμος, Κώστας (2016): «Ευρώπη: από την οργανική κυριαρχία στην Κουλτούρα Κρίσης», στο: Ευαγγελία Καλεράντε, Ιφιγένεια Βαμβακίδου και Ανδρομάχη Σολάκη (επιμ.), *Από τη Ρόζα Λούξενμπουργκ στο τερατώδες είδωλο της Ευρώπης*, Επέκεινα, Τρίκαλα, σ. 385-390.
- Δραγατάκης, Δημήτρης (χ.χ.): *Lis-Va*, Νάκας, Αθήνα.
- Ζενάκος, Αυγουστίνος (2008): «Η μόδα και η κουλτούρα», *Το Βήμα* (<https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/i-moda-kai-i-koyltoyra>).
- Ιλάν (2020): «Ήχος νότιος ζεστός, στη σκιά της θάλασσας», *Η Αυγή* (<http://www.avgi.gr/article/9308590/10962013/echos-notios-zestos-ste-skia-tes-thalass-1>).
- Καλογερόπουλος, Τάκης (2004): *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών: Προϊστορία και Ιστορία*, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Αθήνα.
- Καλομοίρης, Μανώλης (1988): *Η ζωή μου και η τέχνη μου: Απομνημονεύματα, 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Κεραμυδά, Μαρία (2012): «Η προσέγγιση της διαπολιτισμικότητας στο σχολείο με τη χρήση της Εκπαιδευτικής Τηλεόρασης», στο: Κωνσταντίνος Βακαλόπουλος, Κλεονίκη Α. Δρούγκα, Κωστής Τσιούμης, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Παρασκευή Γκόλια, Ηλίας Μαδεμλής και Μαρία Κεραμυδά, *Ιστορικές προσεγγίσεις της πολυπολιτισμικότητας*, Αντώνιος Σταμούλης, Θεσσαλονίκη, σ. 109-128.
- Κιτρόεφ, Αλέξανδρος (2012): «Συνέχεια και αλλαγή στη σύγχρονη ελληνική ιστοριογραφία», στο: Θάνος Βερέμης (επιμ.), *Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στη νεότερη Ελλάδα*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σ. 271-322.
- Κολυδάς, Τάσος (1995): «Συνέντευξη Γεράσιμου Μηλιαρέση», *Tar* (<http://www.tar.gr/content/content.php?id=444.html>).
- Κολυδάς, Αναστάσιος (2006): *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Κώστιος, Απόστολος (2009): «Πρόλογος», στο: Δημήτρης Θέμελης, *Μελέτες για την ελληνική μουσική: Από την παράδοση στην συγχρονικότητα*, Παπααρηγορίου – Νάκας, Αθήνα, σ. 9-13.
- Λαπιδάκης, Μιχάλης (2004): «Το μεταμοντέρνο και η επικοινωνιακή κρίση της σύγχρονης μουσικής», στο: Βασίλης Κίτσος (επιμ.), *Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής του Κέντρου Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, 10-11 Φεβρουαρίου 2001*, Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Λαμία, σ. 47-64.

- Μαδεμλής, Ηλίας (2012): «Η συγκρότηση της νέας “εθνικής” ταυτότητας την εποχή της παγκοσμιοποίησης: μια πολυπολιτισμική θεώρηση», στο: Κωνσταντίνος Βακαλόπουλος, Κλεονίκη Α. Δρούγκα, Κωστής Τσιούμης, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Παρασκευή Γκόλια, Ηλίας Μαδεμλής και Μαρία Κεραμυδά, *Ιστορικές προσεγγίσεις της πολυπολιτισμικότητας*, Αντώνιος Σταμούλης, Θεσσαλονίκη, σ. 91-108.
- Μαυρουδής, Νότης (1982): «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar 2*, σ. 27-31.
- Μερακλής, Μιχαήλ Γ. (2011): *Ελληνική λαογραφία: κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη* (3η έκδοση), Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσας, Αθήνα.
- Μηλιαρέσης, Γεράσιμος (1958): *2 Danze Greche*, Ricordi, Milano.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Α. (1986): *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα*, Νάκας, Αθήνα.
- Ρωμανού, Καίτη (2000): *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα.
- Σιώψη, Αναστασία (2007): «Η έννοια του “εθνικού” ή η “ελληνικότητα” με άλλη σημασία και το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης στη μουσική ζωή της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας», στο: Σοφία Τοπούζη (επιμ.), *Έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία: παράδοση και παγκοσμιοποίηση*, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα, σ. 9-13.
- Σλιώμης, Θωμάς (2007): «Η δεύτερη σχολή της Βιέννης, η νέα μουσική αντίληψη και η εξέλιξη της ιστορίας», στο: René Leibowitz, *Σένμπεργκ: η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής* (μτφρ. Θωμάς Σλιώμης), Πατάκης, Αθήνα, σ. 9-23.
- Συλλογή εκλεκτών τεμαχίων δια κιθάραν* (1931): Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Στέφανου Γαϊτάνου, Αθήνα.
- Τζωρτζινάκης, Κυριάκος (1981): *Τέσσερεις δημοτικές εικόνες*, Παπααρηγορίου – Νάκας, Αθήνα.
- Τσέτσος, Μάρκος (2004): «Μερικές σκέψεις γύρω από τα αισθητικά αδιέξοδα της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας», στο: Βασίλης Κίτσος (επιμ.), *Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής του Κέντρου Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, 10-11 Φεβρουαρίου 2001*, Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Λαμία, σ. 91-98.
- Τσέτσος, Μάρκος (2011): *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα.
- Τσέτσος, Μάρκος (2012): «Καλομοίρης και Βενιζέλος: αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές μιας σημαίνουσας σχέσης», στο: Τάσος Σακελλαρόπουλος & Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική. Πρακτικά Συμποσίου του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών «Ελευθέριος Βενιζέλος» και του Μουσείου Μπενάκη, 21-22 Νοεμβρίου 2008*, Μουσείο Μπενάκη – Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», Αθήνα – Χανιά, σ. 270-279.
- Τσούγκρας, Κώστας (2007): «Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας “εθνικός” ή “παγκόσμιος” συνθέτης;», στο: Σοφία Τοπούζη (επιμ.), *Έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία: παράδοση και παγκοσμιοποίηση*, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα, σ. 19-25.
- Φάμπας, Δημήτρης (1959): *Danza Greca n. 1 / Karaguna*, Ricordi, Milano.

Γ. Α. Παπαϊωάννου: *Μετεώριση*, φαντασία για βιολοντσέλο και ορχήστρα (AKI-Ντ 219), in memoriam Νίκου Σκαλκώτα

Μαρία Ντούρου

1. Εισαγωγή

Μετά την ολοκλήρωση του *Διπλού κοντσέρτου για βιολί, πιάνο και ορχήστρα* (AKI-Ντ 203) τον Μάρτιο του 1973, ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου επιδίδεται σε έργα χορωδιακά και μουσικής δωματίου για παραπάνω από έξι χρόνια. Τον Δεκέμβριο του 1979, κατόπιν παραγγελίας του Γ' Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, ολοκληρώνει τη *Μετεώριση*, φαντασία για βιολοντσέλο και ορχήστρα (AKI-Ντ 219), in memoriam Νίκου Σκαλκώτα για τα τριάντα χρόνια από τον θάνατό του, επιστρέφοντας, με αυτόν τον τρόπο, στα εκτεταμένα έργα για σόλο όργανο και ορχήστρα.

Στην παρούσα ανακοίνωση, με αφορμή τα εβδομήντα και τα τριάντα χρόνια από την εκδημία των Σκαλκώτα και Παπαϊωάννου αντίστοιχα, επιχειρείται η ανάλυση της φαντασίας με στόχο την απάντηση μιας σειράς από ερωτήματα: Είναι τυχαίο ότι ο Παπαϊωάννου επιλέγει να γράψει για τον Σκαλκώτα ένα εκτεταμένο έργο για ορχήστρα; Είναι τυχαία η επιλογή του σολιστικού οργάνου; Του τίτλου; Το έργο είναι ακόμα ένα χαρακτηριστικό έργο του ύστερου Παπαϊωάννου ή στο μουσικό συντακτικό του απαντούν σκαλκωτικές αναφορές; Αν ναι, ποιες;

Η προσέγγιση της *Μετεώρισης* επικεντρώνεται κυρίως στη χρήση της δωδεκαφθογγικής τεχνικής, η οποία υιοθετείται διαφορετικά από τους Παπαϊωάννου και Σκαλκώτα, με τον πρώτο να ακολουθεί κυρίως τις βασικές αρχές του Α. Schönberg. Ωστόσο, η ενσωμάτωση στοιχείων της σκαλκωτικής δωδεκαφθογγικής αντίληψης στη γραφή του έργου είναι φανερή, ενώ ανιχνεύεται και στις σειρές που θα αποτελούσαν το υλικό για τη σύνθεση του ημιτελούς *Klavierkonzert* (AKI-Ντ 248) του Παπαϊωάννου.

2. Ιστορικό πλαίσιο του έργου

Η *Μετεώριση* είναι η δεύτερη φαντασία στο έργο του ύστερου Παπαϊωάννου αλλά και στο συνολικό έργο του συνθέτη. Προηγήθηκε ο *Πουκ*, φαντασία για βιολοντσέλο σόλο (AKI-Ντ 211), που ολοκληρώθηκε στις 19 Απριλίου 1976 και όπου ο Παπαϊωάννου, με διαμορφωμένο πλέον το προσωπικό του ιδίωμα,¹ χρησιμοποιεί ποικίλα συνθετικά ευρήματα, ρυθμικομελωδικά σχήματα, δεξιοτεχνικά περάσματα και ειδικά εφέ για να δώσει σάρκα και οστά στον Πουκ, ένα από τα χαριτωμένα ζιζάνια, γεννήματα της λαϊκής φαντασίας που απαντούν στο *Όνειρο θερινής νυκτός* του William Shakespeare.

Όπως προαναφέρθηκε, αφορμή για τη σύνθεση της *Μετεώρισης* στάθηκε η παραγγελία του Γ' Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Ωστόσο, το έργο δεν εκτελέστηκε εκείνη την εποχή από την Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας αλλά έντεκα χρόνια μετά τον θάνατο του συνθέτη, στις 4 Φεβρουαρίου 2000, στο κινηματοθέατρο Παλλάς, από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Παύλου Σεργίου και με

¹ Για μια επιγραμματική παρουσίαση του προσωπικού ιδιώματος του Παπαϊωάννου, βλ. Μαρία Ντούρου, *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2008, τ. Α', σ. 890.

σολίστα τον ιταλο-ρουμανικής καταγωγής τσελίστα Marcel Spinei, ο οποίος είχε ήδη ερμηνεύσει, στις 6 Φεβρουαρίου 1990, και τον *Πουκ*, τον οποίο και συμπεριέλαβε, μαζί με άλλα έργα ελλήνων συνθετών, σε δίσκο ακτίνας το 1994.²

Σε αυτήν την πρώτη και μοναδική μέχρι σήμερα εκτέλεση της *Μετεώρισης*, η διάρκειά της παρεκκλίνει κατά πολύ από αυτήν που ενδεικτικά ο συνθέτης σημειώνει στην παρτιτούρα.³ Δυστυχώς, στο αρχείο του συνθέτη δεν βρέθηκαν κριτικές, ούτε κάποιο σημείωμα του Παπαϊωάννου για το έργο. Ωστόσο, στο πρόγραμμα της συναυλίας, ο Παύλος Σεργίου σημειώνει χαρακτηριστικά:

Το μελωδικό υλικό της *Μετεώρισης* χαρακτηρίζεται από μεγάλα άλματα και έντονα αντίθετες ανιούσες και κατιούσες κινήσεις. Ο κεντρικός του φορέας, το βιολοντσέλο, εμφανίζεται ως η κύρια γραμμή μίας εκφραστικής ορχήστρας με εκτενές φάσμα χρωμάτων και δυναμικών καθώς και σύγχρονες τεχνικές εκτελέσεως.⁴

Η *Μετεώριση* ερμηνεύτηκε στο πρώτο μέρος της συναυλίας, μετά το *Κοντσέρτο για οboe d'amore και ορχήστρα σε Λα-μείζονα* του J. S. Bach, ενώ στο δεύτερο μέρος ακολούθησαν το *Adagio για έγχορδα*, opus 11, του S. Barber και η σουίτα *Άνοιξη στα Απαλάγια* του A. Copland.

Το χειρόγραφο και τα σκίτσα της *Μετεώρισης* φυλάσσονται στον φάκελο 35 του Αρχείου Γ. Α. Παπαϊωάννου στο Τμήμα Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη. Εκδόθηκε από τις εκδόσεις Νόμος στην Αθήνα το 1983.

3. Συνοπτική παρουσίαση του έργου

3.1. Οι ενότητες του έργου

Η *Μετεώριση* είναι ένα ενιαίο εκτεταμένο έργο που αριθμεί 580 μέτρα. Χωρίζεται σε τρεις ενότητες και cadenza ως εξής:

- Α' ενότητα: μ. 1-215
- Β' ενότητα: μ. 216-409
- Cadenza: μ. 410-499
- Γ' ενότητα: μ. 500-580

Στην Α' ενότητα, με σταθερό αργό tempo, έπειτα από ορχηστρική εισαγωγή όπου το πρώτο κλαρινέτο, ως προάγγελος του σολιστικού οργάνου, εισάγει την πρώτη δωδεκαφθογγική σειρά του έργου, κάνει την είσοδό του το τσέλο, το οποίο εισάγει σταδιακά και τις τρεις δωδεκαφθογγικές σειρές της *Μετεώρισης*. Παράλληλα, εκτίθεται όλο το ρυθμικομελωδικό και ηχοχρωματικό υλικό της φαντασίας.

Στη Β' ενότητα, το tempo παρουσιάζει συχνές εναλλαγές, σηματοδοτώντας ηχητικά δρώμενα τα οποία εναλλάσσονται και, σε συνδυασμό με τα ξεσπάσματα της ορχήστρας, προωθούν την εξελικτική πορεία του έργου, με τελικό προορισμό την cadenza του τσέλου.

² Ο δίσκος ηχογραφήθηκε από τη δισκογραφική εταιρία MOTIVO σε συνεργασία με το Κέντρο Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.). Εκτός από τον *Πουκ* (1976) του Γ. Α. Παπαϊωάννου, περιλαμβάνονται τα: *Largo* (1940) του Ν. Σκαλκώτα, *Rendez-vous* (1985) του Δ. Νικολάου για τσέλο και πιάνο, *Κόττος* (1977) για τσέλο σόλο του Γ. Ξενάκη και *Διαλογισμός - Meditatio* (1994) του Μ. Spinei για πιάνο, κρουστά και μαγνητοταινία. Το συνοδευτικό φυλλάδιο του δίσκου επιμελούνται και υπογράφουν ο Μ. Spinei και ο μουσικολόγος και τότε πρόεδρος του Κ.ΣΥ.Μ.Ε. Γιάννης Γεωργίου Παπαϊωάννου.

³ Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *Μετεώριση, φαντασία για ορχήστρα και βιολοντσέλο*, Νόμος, Αθήνα 1983. Στο δεύτερο εσώφυλλο, ο συνθέτης σημειώνει: «διάρκεια: 22 λεπτά περίπου». Διάρκεια της *Μετεώρισης* κατά την πρώτη εκτέλεση: 33 λεπτά.

⁴ Παύλος Σεργίου, «Μετεώριση, φαντασία για ορχήστρα και βιολοντσέλο», στο: *Πρόγραμμα, 16η Συναυλία (58η Καλλιτεχνική Περίοδος)*, Κ.Ο.Α., Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 4 Φεβρουαρίου 2000.

Η *cadenza* του τσέλου, ιδιαίτερα εκτενής και αυτοτελής, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ξεχωριστό έργο, μία φαντασία μέσα στη φαντασία, που έχει κοινά χαρακτηριστικά με τον Πουκ. Ο χαρακτήρας της είναι ιδιαίτερα δεξιοτεχνικός. Η ποικιλία στην άρθρωση των φράσεων, οι παρεμβάσεις των ειδικών εφέ στις συμβατικά ερμηνευμένες μελωδικές γραμμές, οι εναλλαγές των δυναμικών και των ποικίλων ρυθμικών σχημάτων, συνθέτουν ένα μέρος με ακατάπαυστη ροή, παρά το αργό tempo, με έντονη αφηγηματική διάθεση, με κλιμακώσεις και αποκλιμακώσεις.

Η Γ' ενότητα έχει χαρακτήρα επιλόγου. Το έργο οδεύει στην ολοκλήρωσή του. Ο συνθέτης συνοψίζει το ρυθμικομελωδικό και ηχοχρωματικό υλικό του έργου μέσα από διαλόγους μεταξύ των οργάνων και ορχηστρικά ξεσπάσματα, τα οποία επανέρχονται δυναμικά μετά την *cadenza* και παρουσιάζονται όλο και πιο έντονα, χτίζοντας την τελική κορύφωση του έργου.

3.2. Ο ρόλος της ορχήστρας και του τσέλου

Η ορχήστρα παίζει άλλοτε κυρίαρχο και άλλοτε δευτερεύοντα ρόλο. Ο κυρίαρχος ρόλος της εντοπίζεται στα ορχηστρικά ξεσπάσματα, τα οποία είναι διάσπαρτα σε όλο το έργο, και ο δευτερεύων στην παρουσία της με ομάδες οργάνων, οι οποίες συνοδεύουν και πλαισιώνουν το τσέλο.

Από τα πνευστά όργανα της ορχήστρας ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζουν:

- Το κλαρινέτο, το οποίο προβάλλεται σολιστικά στα εισαγωγικά μέτρα (μ. 9, 14, 27), προοιωνίζεται το τσέλο (μ. 27, 108-109, 346), εισάγει πρώτο την τρίτη δωδεκαφθογγική σειρά (μ. 108-109) και την επαναπαρουσιάζει (μ. 216-217, 224-225) μέχρι να την υιοθετήσει το τσέλο (μ. 262-265). Ενδιάμεσα, η σειρά δεν εισάγεται ολόκληρη από άλλα όργανα.
- Τα κόρνα, τα οποία εισάγουν σειρές με αναγνωρίσιμους τρόπους, που επανέρχονται και συμβάλλουν στην ενότητα του έργου (μ. 71-76, 90-94, 200-203, 207-210, 233-234, 247-249, 339-340, 503-504, 529-531, 537-539, 542-544, 551-553, 560-561). Επίσης, συμμετέχουν στα ορχηστρικά ξεσπάσματα με συνηχήσεις ή μεμονωμένα μελωδικά στοιχεία. Ενίοτε, οι τρομπέτες και τα τρομπόνια μιμούνται τα κόρνα, δίνοντας αρκετά κυρίαρχο ρόλο στα χάλκινα έναντι των ξύλινων πνευστών.

Τα κρουστά, εκτός από το ότι δημιουργούν ηχητικά υπόβαθρα και ενισχύουν συνηχήσεις, έχουν ρόλο συνδετικό, καθώς ενώνουν ομάδες μέτρων, υποενότητες και ενότητες. Λειτουργούν μεταβατικά από τη μία ομάδα οργάνων στην άλλη ή από ένα ηχητικό δρώμενο σε ένα άλλο (μ. 106, 116, 141, 144, 161, 190, 196, 220, 312, 341-342, 515, 545-548, 568-569, 577-578).

Τα έγχορδα παρουσιάζουν σειρές και άλλα μεμονωμένα μελωδικά στοιχεία. Συνδυάζονται με τα πνευστά, τα οποία συνήθως διπλασιάζουν, ενισχύοντας τις μελωδικές τους γραμμές. Συχνά δημιουργούν ηχητικά φόντα με τη χρήση ειδικών εφέ ή κρατημένων συνηχήσεων.

Το τσέλο είναι το νήμα που διαπερνά όλο το έργο. Ο ρόλος του είναι κυρίαρχος. Στα μέτρα όπου απουσιάζει, παραδίδει τη σκυτάλη στην ορχήστρα, ενώ, όταν παρουσιάζει τις μελωδικές του γραμμές, ο συνθέτης συνήθως φροντίζει να λείπουν τα τσέλα και τα βιολιά. Η παρουσία του γίνεται έντονα κυριαρχική στη Β' ενότητα, όπου ερμηνεύει τρία σολιστικά περάσματα (μ. 315-329, 350-364, 382-389), τα οποία βαθμιαία οδηγούν στην εκτεταμένη *cadenza* του. Οι μελωδικές του γραμμές, άλλοτε δωδεκαφθογγικές και άλλοτε ελεύθερες, αρθρώνονται ποικιλοτρόπως και έχουν λυρικό, αφηγηματικό και δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Η σχέση του με τα όργανα της ορχήστρας διακυμαίνεται από την απλή συνοδεία ή τη δημιουργία ηχητικού φόντου (μ. 29-62, 262-278) έως το

διαλογικό παιχνίδι (μ. 247-255, 278-281, 516-518) και από την απόλυτη κυριαρχία έως την υποταγή, σε σπάνιες περιπτώσεις, με την ενσωμάτωση του σολιστικού οργάνου στα ειδικά εφέ των εγχόρδων (μ. 504, 555-556). Δεν λείπουν, βέβαια, και οι περιπτώσεις όπου το τσέλο συνοδοιπορεί αντιστικτικά είτε με ένα όργανο είτε με μία ομάδα οργάνων (μ. 112-116, 256-261, 330-336).

3.3. Η μορφή και ο χαρακτήρας του έργου

Ο συνθέτης θέτει στις υπηρεσίες του τη δωδεκαφθογγική τεχνική, την οποία συνδυάζει με ατονικά στοιχεία και ενορχηστρωτικά ευρήματα, δημιουργώντας μια συμπαγή μουσική σύνθεση, παρά τα αργά *tempo* που την χαρακτηρίζουν. Όλα εκείνα τα στοιχεία, μοτιβικού χαρακτήρα και μη, που παρουσιάζονται στην εισαγωγή, επεκτείνονται, εμπλουτίζονται και διανθίζονται σε πολλά επίπεδα, δίνοντας στο έργο μια συνέπεια. Έτσι, ο μελετητής, όταν συναντά, για παράδειγμα, τα καταληκτικά μέτρα τύπου *fugato* της Β' υποενότητας της Α' ενότητας (μ. 96-106), περιμένει ότι θα τα ξανασυναντήσει στην πορεία του έργου, σίγουρα όχι όμοια αλλά «εξελιγμένα», γιατί, απλά, τίποτα δεν είναι τυχαίο και αβάσιμο στη συνθετική σκέψη του Παπαϊωάννου, ακόμα και όταν πρόκειται για τη σύνθεση μιας φαντασίας, η οποία υπηρετεί μια εξελισσόμενη σπειροειδή μορφή που συνηθίζει να υιοθετεί ο ύστερος Παπαϊωάννου. Και, τελικά, ο μελετητής δεν διαψεύδεται, αφού τα μ. 390-409, επίσης καταληκτικά, αυτήν τη φορά της Ε' υποενότητας της Β' ενότητας, και με έντονο, διαλογικό και αντιστικτικό χαρακτήρα, αποτελούν ακόμα ένα μέρος της εξέλιξης της σπειροειδούς μορφής, στο πλαίσιο της οποίας ξεδιπλώνεται το έργο. Οπότε, σε αυτό το σημείο η γράφουσα θα διαφωνήσει με τον μαέστρο Παύλο Σεργίου, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο χαρακτήρας του έργου είναι αυτοσχεδιαστικός. Πιο συγκεκριμένα, ο μαέστρος αναφέρει:

Η βασικά αργή ρυθμική αγωγή [sic] και η χαλαρή διάρθρωση της δομής προσδίδουν στο έργο «αυτοσχεδιαστικό» χαρακτήρα, δικαιώνοντας ασφαλώς τον όρο «φαντασία» στον τίτλο του.⁵

Ο αυτοσχεδιαστικός αυτός χαρακτήρας σαφώς αποδίδεται στην εκτεταμένη *cadenza* του έργου.

Ο χαρακτήρας της *Μετεώρισης* είναι λυρικός, αφηγηματικός, διάφανος, αλλά και ελεγειακός, δραματικός και επικός.

4. Μετεώριση και Νίκος Σκαλκώτας

4.1. Ο τίτλος και η έκταση του έργου

Ο Παπαϊωάννου δεν επιδιώκει να δίνει εξωμουσικούς τίτλους στα έργα του για ορχήστρα, ακόμα και κατά την ύστερη περίοδο της δημιουργίας του, κατά την οποία η υιοθέτηση εξωμουσικών τίτλων αποτελεί πλέον ένα χαρακτηριστικό του προσωπικού του ιδιώματος, αλλά μόνο σε έργα μουσικής δωματίου ή για σόλο όργανο. Δεν υπάρχει κάποια μαρτυρία στο αρχείο του συνθέτη που να επιβεβαιώνει τη σύνδεση του τίτλου του έργου αυτού με τον Σκαλκώτα. Δεν μπορεί όμως να μην γίνει ο συσχετισμός της έννοιας της λέξης «μετεώριση»⁶ με το ιδιαίτερα ευφυές, πρωτοποριακό και εμπνευσμένο έργο του Σκαλκώτα, στο οποίο αρμόζει εξύμνηση και εξύψωση σε μία εποχή (1979) που το μεγαλείο του σταδιακά αναδεικνύεται, αλλά η αποδοχή του παραμένει ακόμα μουδιασμένη.

⁵ Στο ίδιο.

⁶ «Μετεώριση: ανύψωση στον αέρα, (μτφ) εξύψωση, ανάδειξη». Βλ. *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*, Τεγόπουλος – Φυτράκης, Αθήνα 1997, τα λήμματα «μετεωρίζω» και «μετεώριση» (σ. 709), καθώς και τα συνώνυμα αυτών «ανυψώνω» και «ανύψωση» (σ. 135).

Το γεγονός ότι η *Μετεώριση* είναι ένα εκτεταμένο έργο δεν συνδέεται με τον Νίκο Σκαλκώτα. Τα ενιαία εκτεταμένα έργα αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα του ύστερου Παπαϊωάννου στο πλαίσιο της υλοποίησης μιας εξελισσόμενης σπειροειδούς μορφής, την οποία, όπως προαναφέρθηκε, υιοθετεί και στη *Μετεώριση*.

4.2. Η επιλογή του σολιστικού οργάνου

Η επιλογή, όμως, του σολιστικού οργάνου δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Ο Παπαϊωάννου είχε σίγουρα στο μυαλό του τον κερκυραίο ταλαντούχο τσελίστα Σωτήρη Ταχιάτη, ο οποίος εκείνη την εποχή ήταν κορυφαίος τόσο στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών όσο και στην Ορχήστρα της Λυρικής Σκηνής, ενώ συνεργαζόταν και με την Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας, από όπου προήλθε και η παραγγελία σύνθεσης του έργου στον Παπαϊωάννου. Επιπλέον, τρία χρόνια πριν την ολοκλήρωση της *Μετεώρισης*, δηλαδή το 1976, ο Ταχιάτης είχε ερμηνεύσει το έργο του Παπαϊωάννου για σόλο τσέλο *Ρυθμοί και χρώματα* (AKI-Ντ 208). Ο συνθέτης, όμως, εκείνη την εποχή είχε συνεργασία και με πολλούς κορυφαίους σολίστες άλλων οργάνων – οπότε γιατί να επιλέξει το βιολοντσέλο; Χωρίς αυτό να επιβεβαιώνεται από μαρτυρίες του συνθέτη, δεν μπορεί να μην αναφερθεί ότι από τα πέντε τελευταία έργα μουσικής δωματίου που συνέθεσε ο Σκαλκώτας πριν τον θάνατό του, και πιο συγκεκριμένα τη διετία 1948-1949, τα τέσσερα ήταν για βιολοντσέλο και πιάνο: το *Μπολερό*, η *Σονατίνα*, η *Μικρή σερενάτα* και η *Τρυφερή μελωδία*. Στη *Σερενάτα* και το *Μπολερό* ανιχνεύεται, όπως αναφέρει και ο μουσικολόγος και μελετητής του σκαλκωτικού έργου Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου:

[...] μια μεσοβέζικη κατάσταση από άποψη δωδεκαφθογγικού συστήματος [δηλαδή] ούτε θέσπιση ούτε απάρνηση του δωδεκαφθογγικού συστήματος, μια εξερευνητική τάση απέναντι στο σύστημα τούτο στις απαρχές μιας νέας Δ' περιόδου.⁷

Την εποχή της σύνθεσης της *Μετεώρισης*, ο Ταχιάτης ερμηνεύει αυτά τα έργα και, μάλιστα, το 1980 πρωτοκυκλοφορούν σε κασετίνα τεσσάρων δίσκων επαφής από την EMI με τη μουσικολογική επιμέλεια του Γ. Γ. Παπαϊωάννου, ο οποίος και συνόδευσε τον Ταχιάτη στο πιάνο. Πρόκειται για το εκτενέστερο φωνογράφημα με έργα του Σκαλκώτα μέχρι το 1993, σύμφωνα με τον Αλέξη Ζακυθινό.⁸ Αυτή, λοιπόν, η πιο ελεύθερη θεώρηση του δωδεκαφθογγισμού που υιοθετεί ο Σκαλκώτας στα συγκεκριμένα έργα για τσέλο είναι πιο κοντά, γενικά, στον ύστερο Παπαϊωάννου, ο οποίος έχει προ πολλού αφήσει πίσω του την αυστηρή δωδεκαφθογγική τεχνική και, περιστασιακά πλέον, υιοθετεί δωδεκαφθογγικές τεχνικές, για τις οποίες θα γίνει λόγος ευθύς παρακάτω και είναι αυτές που στην περίπτωση της *Μετεώρισης* αποτελούν πραγματική μνεία στον Νίκο Σκαλκώτα.

4.3. Η δωδεκαφθογγική τεχνική του έργου

Η *Μετεώριση* ακολουθεί πιστά τις βασικές αρχές που συνθέτουν το προσωπικό ιδίωμα του Παπαϊωάννου. Ωστόσο, είναι φανερές οι σκαλκωτικές αναφορές στη χρήση της δωδεκαφθογγικής τεχνικής, έστω και αν αυτή αποτελεί μόνο μία από τις βασικές συνθετικές τεχνικές του έργου. Ο Παπαϊωάννου, ακόμα και στα πιο εκτεταμένα έργα της ύστερης περιόδου, όπως το *Διπλό κοντσέρτο για βιολί, πιάνο και ορχήστρα* (AKI-Ντ 203) που εκτείνεται σε 727 μέτρα, χρησιμοποιεί μόνο μία σειρά. Στη *Μετεώριση*, όμως, διόλου τυχαίο δεν είναι το ότι χρησιμοποιεί τρεις σειρές. Είναι γνωστές οι αποκλίσεις του

⁷ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας: Βίος – Ικανότητες – Έργο*, τ. Α', Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1997, σ. 239-240.

⁸ Αλέξης Ζακυθινός, *Δισκογραφία ελληνικής μουσικής*, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1993, σ. 89-90.

Σκαλκώτα από την αυστηρή δωδεκαφθογγική τεχνική του δασκάλου του, Schönberg, μία εκ των οποίων συνίσταται στη χρήση συμπλεγμάτων από δύο μέχρι και τεσσάρων σειρών σε μικρά έργα και από οκτώ, δώδεκα μέχρι και δεκαοκτώ σειρών στην περίπτωση των μεγάλων έργων, όπως του *Largo sinfonico* από τη *2η συμφωνική σουίτα* (1944-1946).

Οι σειρές στον Σκαλκώτα είναι κατά κανόνα ανεξάρτητες, με στόχο να συμβάλουν στον εμπλουτισμό του μουσικού υλικού, δεδομένου ότι ο συνθέτης, από τις τέσσερις μορφές της σειράς, χρησιμοποιεί μόνο την αρχική και την καρκινική της, οι οποίες εμπλουτίζονται σύμφωνα με αυτό που ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου αποκαλεί «μετασχηματισμό γειτνίασης».⁹ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Γιώργο Ζερβό, στη *Σονατίνα* για βιολοντσέλο και πιάνο (1949), οι δύο σειρές του έργου εμφανίζουν συγγένειες. Η συγγένεια αυτή επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι, με την κατάλληλη αντιμετάθεση φθόγγων τους, προκύπτει μία τρίτη σειρά, η οποία είναι η καρκινική της μίας εκ των δύο σειρών, αφού γίνουν οι μεταθέσεις των τετράφθογγων ομάδων της σειράς.¹⁰

Στη *Μετεώριση* συμβαίνουν λίγο έως πολύ και τα δύο, δηλαδή οι τρεις σειρές του έργου εμφανίζουν συγγένειες αλλά και μετασχηματισμούς γειτνίασης (βλ. Παράδειγμα 1).

The image displays three musical staves, each representing a 12-tone series (AO1, BO1, CO1) in G major, D major, and C major respectively. The notes are numbered 1 to 12. Brackets below the staves group notes into triads and hexachords. Labels above the staves indicate specific intervals and chromatic alterations. For example, AO1 has a 4th degree (4η Κ.) and a 2nd degree (2α μικρή). BO1 and CO1 have chromatic alterations (χρωμ. ανιόν ημιτόνιο and χρωμ. κατιόν ημιτόνιο).

Παράδειγμα 1: Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, *Μετεώριση*, φαντασία για βιολοντσέλο και ορχήστρα (AKI-Nτ 219). Οι δωδεκαφθογγικές σειρές του έργου και οι μεταξύ τους συγγένειες με γνώμονα τα τρίφθογγα της σειράς BO1

Οι συγγένειες των σειρών BO1 και CO1 είναι ποικίλες. Καταρχάς, πρόκειται για συμπληρωματικές σειρές, αφού το πρώτο εξάφθογγο της μίας ομοιάζει με το δεύτερο της άλλης και αντιστρόφως. Ο Παπαϊωάννου σημείωνε τις συμπληρωματικές σειρές στα σκίτσα των έργων του με τη συντομογραφία KOF,¹¹ δεν τις χρησιμοποιούσε, όμως, στο

⁹ Παπαϊωάννου, ό.π., σ. 223.

¹⁰ Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 21 και 34.

¹¹ Komplementärformen (συμπληρωματικές μορφές), βλ. Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, zweiter Teil, Universal Edition, Wien 1952, σ. 131· πρβλ. και Ντούρου, ό.π., σ. 885.

ίδιο έργο. Στο παρόν έργο απουσιάζει η ένδειξη ΚΟF, σαν ο συνθέτης να είχε σε προτεραιότητα στο μυαλό του άλλου είδους συγγένειες μεταξύ τους. Όντως, τα τρίφθογγα των σειρών Β01 και C01 παρουσιάζουν ομοιότητες και αντιμεταθέσεις φθόγγων τους σύμφωνα με τον μετασχηματισμό γειτνίασης. Δηλαδή, οι φθόγγοι του πρώτου τρίφθογγου της σειράς Β01, όπως προκύπτει και από το Παράδειγμα 1, ομοιάζουν με αυτούς του τρίτου τρίφθογγου της C01, με τη διαφορά ότι παρουσιάζονται με διαφορετική σειρά. Ομοίως, οι φθόγγοι του δεύτερου τρίφθογγου με αυτούς του τέταρτου, αυτοί του τρίτου με αυτούς του πρώτου και αυτοί του τέταρτου με αυτούς του δεύτερου. Ο μετασχηματισμός γειτνίασης καθιστά τη σειρά C01 παραλλαγή της Β01 και αποτελεί χαρακτηριστική μέθοδο πολλαπλασιασμού των βασικών μορφών της σειράς στη σκαλκωτική δωδεκαφθογγική τεχνική.

Οι συγγένειες των σειρών Α01 και Β01 είναι σαφώς μικρότερες. Εξετάζοντας πάλι τις σειρές κατά τρίφθογγα, παρατηρείται ότι τα διαστήματα που ενώνουν τα τρίφθογγα των σειρών είναι όμοια. Δηλαδή, το πρώτο τρίφθογγο των Α01 και Β01 συνδέεται με τέταρτη καθαρή, το δεύτερο με δεύτερη μικρή και το τρίτο με χρωματικό ημιτόνιο. Επιπλέον, το πρώτο τρίφθογγο της Α01 ταυτίζεται με το δεύτερο της Β01, ενώ το δεύτερο της Α01 είναι η μεταφορά του δεύτερου τρίφθογγου της Β01 κατά έναν τόνο χαμηλότερα. Τέλος, δεν πρέπει να αγνοηθεί ο χρωματικός χαρακτήρας του τρίτου τετράφθογγου των Α01 και Β01, καθώς και το ότι οι φθόγγοι 9-10-11 της Α01 αποτελούν μετασχηματισμό γειτνίασης του πρώτου τρίφθογγου της Β01.

Οι προαναφερθείσες συγγένειες δεν συνεπάγονται λιγότερο πλούσιο μουσικό υλικό, αφού ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί, αν και σε πιο περιορισμένο βαθμό από ό,τι συνήθως, και τις υπόλοιπες βασικές μορφές της σειράς αλλά και, όπως προαναφέρθηκε, άλλες μετασειραϊκές και ατονικές τεχνικές με στόχο τη δημιουργία άλλοτε δωδεκαφθογγικών, άλλοτε ατονικών και σπανίως κάποιων με τονικές αναφορές μελωδικών γραμμών, οι οποίες συντίθενται από ποικιλία ρυθμικών σχημάτων και διαστημάτων, αρθρώνονται με διάφορους τρόπους και συνδυάζουν ποικίλες δυναμικές.¹²

5. Σκαλκωτικές επιρροές μετά τη *Μετεώριση*

Μετά τη *Μετεώριση*, ο Παπαϊωάννου συνθέτει με βασικό και όχι μοναδικό εργαλείο σύνθεσης τη δωδεκαφθογγική τεχνική μόνο δύο έργα, το *Duo για βιολί και βιολοντσέλο* (ΑΚΙ-Ντ 222) και το *Klavierkonzert* (ΑΚΙ-Ντ 248), το οποίο παρέμεινε ημιτελές. Στο *Duo* ανιχνεύεται μία δωδεκαφθογγική σειρά, ενώ στα σκίτσα του ημιτελούς *Κοντσέρτου για πιάνο* ανιχνεύονται τρεις βασικές δωδεκαφθογγικές σειρές, με αφετηρία το ρε και με τις ενδείξεις a01, b01 και c01. Οι δύο εξ αυτών είναι σειρές που ο Παπαϊωάννου είχε χρησιμοποιήσει και σε προηγούμενα έργα του· πιο συγκεκριμένα, τη b01 στο *Concertino για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων* (ΑΚΙ-Ντ 177) και τη c01 στο *Διπλό κοντσέρτο για βιολί, πιάνο και ορχήστρα* (ΑΚΙ-Ντ 203).

Η πρόθεση χρήσης τριών σειρών, οι οποίες μάλιστα έχουν τον ίδιο εναρκτήριο φθόγγο, γεννά την υποψία ότι μετά τη *Μετεώριση* ο Παπαϊωάννου μπορεί να θέλησε να υιοθετήσει το δωδεκαφθογγικό μουσικό συντακτικό του Σκαλκώτα και σε άλλα έργα του, προσαρμόζοντάς το στις δικές του συνθετικές αντιλήψεις, όπως συνήθιζε να κάνει κατά καιρούς όταν προσέγγιζε ποικίλες τεχνικές. Αυτός ο ισχυρισμός, όμως, δεν μπορεί να επαληθευτεί, αφού το έργο έμεινε ανολοκλήρωτο και ο δημιουργός του έφυγε από τη ζωή το 1989, ακριβώς δέκα χρόνια μετά την σύνθεση της *Μετεώρισης*. Ωστόσο, τυχόν ανίχνευση συγγενειών σκαλκωτικής τεχνικής μεταξύ των σειρών του *Κοντσέρτου* θα μπορούσε να στηρίξει εν μέρει τον παραπάνω ισχυρισμό. Τωόντι, οι σειρές a01 και c01 εμφανίζουν μετασχηματισμούς γειτνίασης (βλ. Παράδειγμα 2).

¹² Περισσότερα για τις μελωδικές γραμμές του έργου, βλ. στο: Ντούρου, ό.π., σ. 696-697.

a01
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 γ1 γ3 γ2 α3 α1 α2 β1 β2 β3
 γ' τρίφθογγο α' τρίφθογγο β' τρίφθογγο
 c01
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 α1 α2 α3 β1 β2 β3 γ1 γ2 γ3
 α' τρίφθογγο β' τρίφθογγο γ' τρίφθογγο

Παράδειγμα 2: Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, *Klavierkonzert* (AKI-Nr 248, ημιτελής).
Μετασχηματισμοί γειτνίασης στις σειρές a01 και c01

Στις σειρές c01 και a01, αν εξαιρεθούν οι φθόγγοι 1, 5, 9 και 1, 8, 12 αντίστοιχα, σχηματίζονται τρία τρίφθογγα στην κάθε σειρά, τα οποία παρουσιάζουν αντιμεταθέσεις φθόγγων και μετασχηματισμούς γειτνίασης συγγενείς με τους αντίστοιχους των σειρών b01 και c01 της *Μετεώρισης*. Πιο συγκεκριμένα, όπως προκύπτει από το Παράδειγμα 2, οι φθόγγοι του πρώτου, δεύτερου και τρίτου τρίφθογγου της c01 ταυτίζονται αντίστοιχα με τους φθόγγους του δεύτερου, τρίτου και πρώτου τρίφθογγου της a01. Σαφώς, λοιπόν, η σειρά a01 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί παραλλαγή της c01 και μάλιστα σκαλκωτικής τεχνικής. Παράλληλα, κάποιες συγγένειες, αν και πιο «μακρινές», εμφανίζει η σειρά c01 και με την b01 (βλ. Παράδειγμα 3). Οι φθόγγοι 1, 3, 6 και 7 μοιάζουν, ενώ μεταξύ των φθόγγων 4-5 σχηματίζεται τέταρτη καθαρή και στις δύο σειρές, η οποία με τους χρωματικούς φθόγγους φα - (φα-δίεση) αυξάνει, τρόπον τινά, τον βαθμό συγγένειας του πρώτου εξάφθογγου των σειρών. Επιπλέον, μεταξύ των φθόγγων 1-2 και 11-12 σχηματίζεται, στην κάθε σειρά, το ίδιο διάστημα με αντίθετη κίνηση: τρίτης μεγάλο στην b01 και ημιτόνιο στην c01.

b01
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 3η Μ. 4η Κ. 3η Μ.
 c01
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 ημ. διατονικό 4η Κ. ημ. χρωματικό

Παράδειγμα 3: Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, *Klavierkonzert* (AKI-Nr 248, ημιτελής).
Συγγένειες σειρών b01 και c01

Ευρύτερες διαστηματικές συγγένειες επισημαίνονται μεταξύ των τριφθόγγων της κάθε σειράς αλλά και των τριφθόγγων από σειρά σε σειρά. Πιο συγκεκριμένα, τα τρίφθογγα των σειρών συντίθενται από συνδυασμούς διαστημάτων τετάρτης και δευτέρας, συμπεριλαμβανομένων και των χρωματικών ημιτονίων, ή από συνδυασμούς

διαστημάτων τετάρτης και τρίτης. Αναλυτικότερα, η διαστηματική σύνθεση των τρίφθογγων των σειρών έχει ως εξής:

a01

- Πρώτο τρίφθογγο: τέταρτη καθαρή και δευτέρα μικρή
- Δεύτερο τρίφθογγο: δευτέρα μικρή και τέταρτη καθαρή
- Τρίτο τρίφθογγο: δευτέρα μικρή και τέταρτη αυξημένη
- Τέταρτο τρίφθογγο: τρίτη μικρή και τέταρτη ελαττωμένη

b01

- Πρώτο τρίφθογγο: τέταρτη ελαττωμένη (το φα-δίεση εναρμονίως ως σολ-ύφεση) και δευτέρα μικρή
- Δεύτερο τρίφθογγο: τέταρτη καθαρή και δευτέρα μικρή (αντίθετη κίνηση του αντίστοιχου της a01)
- Τρίτο τρίφθογγο: τρίτη μεγάλη και τέταρτη καθαρή
- Τέταρτο τρίφθογγο: τέταρτη ελαττωμένη και τρίτη μεγάλη

c01

- Πρώτο τρίφθογγο: δευτέρα μικρή και τέταρτη ελαττωμένη
- Δεύτερο τρίφθογγο: τέταρτη καθαρή και δευτέρα μικρή (όμοιο διαστηματικά με το δεύτερο της b01 αλλά και αντίθετη κίνηση του αντίστοιχου της a01)
- Τρίτο τρίφθογγο: τρίτη μικρή και χρωματικό ημιτόνιο (εξαίρεση)
- Τέταρτο τρίφθογγο: δευτέρα μεγάλη και χρωματικό ημιτόνιο (εξαίρεση)

Η δόμηση των σειρών με τρίφθογγα συναφών διαστηματικών συνδυασμών είναι ακόμα ένα στοιχείο που καταδεικνύει τη συγγένεια των σειρών. Είναι γεγονός ότι και η b01 και η c01 έχουν αποτελέσει εργαλείο σύνθεσης πρότερων έργων του συνθέτη. Ποτέ, όμως, δεν είχαν συνυπάρξει στο ίδιο έργο, ούτε είχαν συνοδοιπορήσει με την a01, η οποία, όπως αποδείχτηκε, είναι παραλλαγή της c01 ή, καλύτερα, κύημα μετασχηματισμού γειτνίασης με τη σφραγίδα της σκαλκωτικής τεχνικής. Πρόκειται λοιπόν για ένα πολύ ενδιαφέρον υλικό, το οποίο στα χέρια του κατασταλαγμένου και ακούραστου συνθέτη υπόσχεται ένα ακόμα έργο, χαρακτηριστικό της ωριμότητας και της υψηλής τεχνικής του δημιουργού του, το οποίο, δυστυχώς, το πλήρωμα του χρόνου δεν άφησε να ολοκληρωθεί.

6. Επίλογος

Συνοψίζοντας, στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάστηκε επιγραμματικά η *Μετεώριση*, φαντασία για βιολοντσέλο και ορχήστρα (AKI-Nτ 219) του Γ. Α. Παπαϊωάννου, έργο-μνεία στον Νίκο Σκαλκώτα για τα τριάντα χρόνια από την εκδημία του. Το έργο είναι αντιπροσωπευτικό του ύστερου Παπαϊωάννου, καθώς συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά του προσωπικού του ιδιώματος. Όσον αφορά τη χρήση της δωδεκαφθογγικής τεχνικής, αυτή εμπνέεται από την ιδιαίτερη τεχνική του Σκαλκώτα, δείγματα της οποίας ανιχνεύονται και κατά τη συγκριτική ανάλυση των δωδεκαφθογγικών σειρών που προορίζονταν για το ημιτελές *Klavierkonzert* (AKI-Nτ 248). Εν έτει 2019, τριάντα χρόνια από την εκδημία του Γ. Α. Παπαϊωάννου, η παρούσα ανακοίνωση φιλοδοξεί να αποτελέσει μνεία και στους δύο αυτούς κορυφαίους έλληνες συνθέτες.

Νίκος Σκαλκώτας: Ένας αναζητητής του μοντερνισμού

Βασιλική Κουτσομπίνα

Η επέτειος των εβδομήντα χρόνων από τον θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα νοσηματοδοτεί ακόμη πιο επιτακτικά μια αναδρομή στα έργα εκείνα που συνέθεσε τους τελευταίους μήνες ή ίσως και μέρες της ζωής του, σε μια προσπάθεια διαμόρφωσης μιας αφήγησης για το τότε «παρόν» ή και το «μέλλον» της συνθετικής του δημιουργίας. Η παρούσα μελέτη εστιάζεται στην *Τρυφερή μελωδία*, έργο για τσέλο και πιάνο, το οποίο, παρά τη συντομία του, παρουσιάζει αρκετές ιδιαιτερότητες. Για τον ιστορικό είναι ξεχωριστό, γιατί αποτελεί ένα από τα τελευταία έργα που συνέθεσε ο Σκαλκώτας, αν όχι το τελευταίο, και οπωσδήποτε το τελευταίο δωδεκάφθογγο έργο μαζί με τη *Σονατίνα* για τσέλο και πιάνο, της οποίας έπεται στο ίδιο χειρόγραφο.¹ Για τον αναλυτή, η *Τρυφερή μελωδία* επίσης παρουσιάζει μία μοναδική ιδιομορφία: βασίζεται σε μία μουσική ιδέα χωρίς προηγούμενο – στην έκταση που τη συναντάμε εδώ τουλάχιστον – μέσα στο σκαλκωτικό έργο αλλά και με λίγες εκφάνσεις στη μουσική φιλολογία του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Μοιραία, επομένως, αναδύεται μια πληθώρα ερωτημάτων για τον ερευνητή: Από πού προέκυψε αυτή η ιδέα; Τι μπορεί να μας αποκαλύψει για τη συνθετική πορεία του Σκαλκώτα αλλά και για την επαφή του με την ευρωπαϊκή μουσική δημιουργία; Ποια είναι η θέση της στο ρεπερτόριο του μοντερνισμού την ίδια περίοδο; Η παρούσα μελέτη θα επιχειρήσει να φωτίσει κάποιες πτυχές των ερωτημάτων αυτών, επιδιώκοντας να προκαλέσει έναν καινούργιο διάλογο με το σκαλκωτικό έργο.

Την ιδιαιτερότητα της *Τρυφερής μελωδίας*, ή *Zarte Melodie* στον πρωτότυπο τίτλο, είχε πρώτος επισημάνει ο αείμνηστος Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου στο ένθετο σημειώματά του για την δισκογραφική έκδοση της εταιρείας EMI (1980) με έργα μουσικής δωματίου του Νίκου Σκαλκώτα.² Με έναυσμα αυτήν την πρώτη προσέγγιση του Παπαϊωάννου, η *Τρυφερή μελωδία*, μαζί με τη *Σονατίνα*, αναλύθηκε διεξοδικά στη μεταπτυχιακή μου διατριβή του 1994.³ Η μελέτη εκείνη όχι μόνο περιέγραψε τη συνθετική διαδικασία των δύο έργων, αλλά και συγκέντρωσε και σχολίασε τη βιβλιογραφία γύρω από τη φυσιογνωμία του Arnold Schoenberg ως δασκάλου.⁴

Η παρούσα μελέτη επιστρέφει στην *Τρυφερή μελωδία* είκοσι πέντε χρόνια αργότερα, όχι ως αυτοσκοπό, αλλά με πρόθεση να την τοποθετήσει στο συνθετικό γίγνεσθαι της εποχής της. Όπως και η *Σονατίνα*, η *Τρυφερή μελωδία* αναπτύσσεται με βάση κάποιες προ-συνθετικές επιλογές.⁵ Επιγραμματικά, θα υπενθυμίσω το συνθετικό της «πρόγραμμα»,

¹ Η *Τρυφερή μελωδία*, μαζί με τη *Σονατίνα*, αποτελεί το επίκεντρο της μεταπτυχιακής μου διατριβής που εκπονήθηκε το 1994 στο University of Hartford των Η.Π.Α. Βλ. Vassiliki Koutsobina, *Nikos Skalkottas: Two Late Works for Cello and Piano. An Historical Perspective and an Analysis*, μεταπτυχιακή διατριβή, University of Hartford, West Hartford 1994. Η μελέτη αυτή αποτελεί μία από τις πρώτες ολοκληρωμένες μεταπτυχιακές διατριβές για τον Σκαλκώτα.

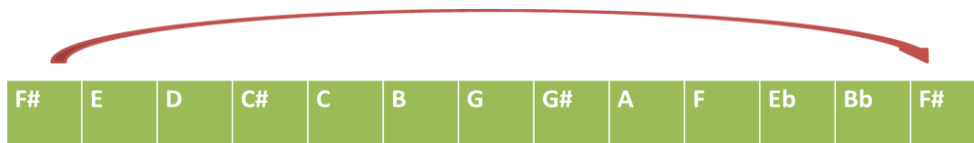
² Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Σημειώσεις πάνω στα έργα των δίσκων», στο: *Νίκος Σκαλκώτας*, EMI 8643, 1980, σ. 17-18.

³ Βλ. υποσημ. 1. Είναι αξιοσημείωτο ότι η μελέτη αυτή δεν αναφέρεται στην βιβλιογραφία πολλών μονογραφιών και αφιερωματικών τόμων που ακολούθησαν.

⁴ Βλ. Koutsobina, ό.π., κεφ. 2, “The Berlin Years (1921-1933)”, και κεφ. 3, “Schoenberg’s Influence”.

⁵ Όλες οι αναφορές στην *Τρυφερή μελωδία* χρησιμοποιούν την έκδοση: Nikos Skalkottas, *Tender Melody*, Universal, London 1955.

αφού αυτό έχει λεπτομερώς εκτεθεί στη μελέτη μου του 1994, για να μπορέσουμε εν συνεχεία να τοποθετήσουμε το έργο αυτό στο continuum της μοντέρνας μουσικής δημιουργίας την περίοδο κατά την οποία το συνέθεσε ο Σκαλκώτας. Η *Τρυφερή μελωδία* βασίζεται στην αρχή της παραλλαγμένης επανάληψης μίας μελωδικής και μίας αρμονικής δωδεκάφθογγης σειράς. Προκειμένου, όμως, να υπάρχει η έννοια της «επανάληψης», θα πρέπει κατ' αρχάς να δημιουργηθεί το πρότυπο, η κανονιστική μονάδα δηλαδή, που θα την τροφοδοτήσει. Πράγματι, στην *Τρυφερή μελωδία*, όλες οι μελωδικές φράσεις κατασκευάζονται με βάση το ίδιο μοντέλο, το οποίο απαιτεί να ικανοποιηθούν δύο διεργασίες: η πρώτη διεργασία επιβάλλει το ξεδίπλωμα της σειράς με την προϋπόθεση η πρώτη νότα της σειράς να προστίθεται και στο τέλος της, δημιουργώντας έτσι μία μελωδική φράση αποτελούμενη από δεκατρείς νότες (Παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1: *Τρυφερή μελωδία*: βασική σειρά και πρότυπο δημιουργίας μελωδικής φράσης⁶

Η δεύτερη διεργασία απαιτεί κάθε επόμενη μελωδική φράση να προκύπτει από την επανάληψη αυτού του προτύπου, μεταθέτοντας όμως τον πρώτο φθόγγο κάθε φράσης με βάση την διαδοχή των φθόγγων της σειράς. Η μελωδική φράση αποτελεί, επομένως, ένα μελωδικό «παράθυρο» που μετακινείται πάνω στο σταθερό, επαναλαμβανόμενο κάδρο της σειράς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια μελωδική διάρθρωση κατά την οποία η σειρά μετατίθεται κυκλικά σε κάθε νέα μελωδική φράση (Παράδειγμα 2).⁷

Μετά τις πρώτες επαναλήψεις, δημιουργείται η προσδοκία στον ακροατή να ακούσει μία ολοκληρωμένη διατύπωση της κανονιστικής μονάδας, κάτι που λειτουργεί καταλυτικά για τη δομική διάρθρωση και την αίσθηση της κατεύθυνσης του έργου, αλλά και για την εύκολη ενσωμάτωση αμφισημιών με κάθε παρέκκλιση από την επανάληψη του προτύπου.⁸ Με κάθε μετάθεση, το φθογγικό περιεχόμενο της μελωδικής φράσης παραμένει το ίδιο, παραλλάσσεται όμως με μεταφορές στην οκτάβα, με αλλαγές στην κατεύθυνση των διαστημάτων και με μετακίνηση του κέντρου του ενδιαφέροντος μέσω της δημιουργίας χαρακτηριστικών ρυθμικών μοτίβων, έτσι ώστε οι επαναλήψεις της σειράς να μην είναι άμεσα προφανείς στον ακροατή. Ο Σκαλκώτας επιλέγει η τελική φράση να μην είναι αυτή που έχει σαν αφετηρία τον δωδέκατο φθόγγο της σειράς, όπως ίσως θα περιμέναμε, αλλά να ταυτίζεται με την επάνοδο της σειράς από το φάδιση, από τον πρώτο, δηλαδή, φθόγγο της. Προκειμένου η σειρά να ακουστεί στην κανονική της μορφή, η ενδέκατη μετάθεση δεν τελειώνει με το σι-ύφεση, όπως επιβάλλει το επαναληπτικό πρότυπο, έτσι ώστε ο φθόγγος αυτός να ακουστεί στο κλείσιμο του έργου ως ο τελευταίος φθόγγος της καταληκτικής μελωδικής φράσης αλλά και της σειράς (βλ. Παράδειγμα 2). Η μελωδική διάρθρωση του έργου, επομένως, προκύπτει από ένα μελωδικό *ostinato*, κατά το οποίο δεκατέσσερις επαναλήψεις της σειράς δημιουργούν δεκατρείς μελωδικές φράσεις.

⁶ Για οικονομία χώρου, χρησιμοποιείται το αγγλοσαξωνικό σύστημα ονομασίας των φθόγγων.

⁷ Στην αγγλική βιβλιογραφία, η διεργασία αυτή περιγράφεται με το γενικό όρο “permutation” ή, ειδικότερα, “cyclic rotation”. Ο όρος “permutation” δεν απαιτεί έναν κύκλο μεταθέσεων ούτε οι μεταθέσεις να προκύπτουν με βάση τη διαδοχή των φθόγγων στη δομική μονάδα, σε αντίθεση με την κυκλική μετάθεση (“cyclic rotation”).

⁸ Ο Joseph Straus, στο άρθρο του “A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky”, *Music Theory Spectrum* 4, 1982, σ. 106-124, διερευνά την εφαρμογή του επαναληπτικού προτύπου στη δωδεκάφθογγη θεωρία και πρακτική.

F#	E	D	C#	C	B	G	G#	A	F	Eb	Bb	F#
E	D	C#	C	B	G	G#	A	F	Eb	Bb	F#	E
D	C#	C	B	G	G#	A	F	Eb	Bb	F#	E	D
C#	C	B	G	G#	A	F	Eb	Bb	F#	E	D	C#
C	B	G	G#	A	F	Eb	Bb	F#	E	D	C#	C
B	G	G#	A	F	Eb	Bb	F#	E	D	C#	C	B
G	G#	A	F	Eb	Bb	F#	E	D	C#	C	B	G
G#	A	F	Eb	Bb	F#	E	D	C#	C	B	G	G#
A	F	Eb	Bb	F#	E	D	C#	C	B	G	G#	A
F	Eb	Bb	F#	E	D	C#	C	B	G	G#	A	F
Eb	Bb	F#	E	D	C#	C	B	G	G#	A	F	Eb
Bb	F#	E	D	C#	C	B	G	G#	A	F	Eb	(Bb)
F#	E	D	C#	C	B	G	G#	A	F	Eb	Bb	

Παράδειγμα 2: Τρυφερή μελωδία: πίνακας μελωδικών φράσεων όπως αυτές προκύπτουν από την κυκλική μετάθεση της σειράς

Η αρμονική συνοδεία από το πιάνο χαρακτηρίζεται επίσης από την άεναη επανάληψη μίας «αρμονικής» σειράς που αναπτύσσεται κάθετα σε τρία τετράχορδα (δύο μείζονα-ελάσσονα και μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης) και η οποία συνοδεύει κάθε μελωδική επανάληψη σε ένα είδος παράλληλου ostinato. Το ποια είναι η αρμονική σειρά καθίσταται σαφές με την τέταρτη επανάληψη του αρμονικού ostinato, κατά την οποία το πιάνο παρουσιάζει μια μελωδική ανάπτυξη των τριών τετραχόρδων και την οποία ο Σκαλκώτας επιβεβαιώνει λίγο αργότερα, επαναλαμβάνοντάς την χωρίς αλλαγές.⁹ Το αρμονικό περιεχόμενο παραμένει अपαράλλαχτο και διαφοροποιείται μόνο ρυθμικά. Έτσι, η αρμονική σειρά συγχρονίζεται με τις μελωδικές επαναλήψεις, μία προς μία, στο πρώτο και το τρίτο τμήμα, ενώ παρουσιάζεται εκτός φάσης στο μεσαίο, δεύτερο τμήμα, που αποτελεί και την κλιμάκωση του έργου. Συνοπτικά, αυτό το ostinato πάνω στο ostinato παράγει δεκατρείς μελωδικές φράσεις, απόρροια των δεκατεσσάρων επαναλήψεων της μελωδικής σειράς, και δεκαπέντε επαναλήψεις της αρμονικής συνοδείας στο πλαίσιο μίας ανοιχτής τριμερούς μορφής ΑΒΓ (μ. 1-18, 19-48 και 49-58, αντίστοιχα).¹⁰

⁹ Koutsobina, ό.π., σ. 55. Η αρμονική σειρά αναπτύσσεται μελωδικά στα μ. 11-13 και επαναλαμβάνεται χωρίς διαφοροποίηση (εκτός από τους τελευταίους δύο φθόγγους που παρουσιάζονται αντίστροφα την δεύτερη φορά) στα μ. 37-41. Στη συγκεκριμένη εκδοχή της σειράς, οι δύο πρώτοι φθόγγοι είναι ταυτόσημοι με τους δύο τελευταίους φθόγγους της μελωδικής σειράς. Ο Σκαλκώτας αποκαλύπτει αυτόν τον συσχετισμό μελωδικής και αρμονικής σειράς στην κορύφωση του έργου. Βλ. Koutsobina, ό.π., σ. 63-64. Μια διαφορετική εκδοχή της αρμονικής σειράς προτείνει η Εύα Μαντζουράνη στο βιβλίο της *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Hampshire 2011, σ. 378.

¹⁰ Η Μαντζουράνη προτείνει τη μορφή σονάτας ως τη μακροδομή της *Τρυφερής μελωδίας*, όπου τα μ. 19-36 αποτελούν την Ανάπτυξη, ενώ τα μ. 37-52 σηματοδοτούν την Επανεκθεση, πρώτα του δεύτερου και

Το πρώτο ερώτημα, που εύλογα τίθεται, είναι πώς προέκυψε η ιδέα αυτής της αριθμητικά οργανωμένης συνθετικής προσέγγισης, η οποία δεν είχε προηγούμενο στο σκαλκωτικό έργο; Πού εντάσσεται μια τέτοια προσέγγιση μέσα στο ρεπερτόριο της δωδεκαφθογγικής μουσικής του πρώτου μισού του 20ού αιώνα; Αυτός ο χειρισμός της σειράς δεν ήταν σίγουρα άγνωστος στον Σκαλκώτα, καθώς το πρώτο αμιγώς δωδεκαφθογγικό έργο του Schoenberg, το τέταρτο μέρος από την *Σερενάτα*, για επτά όργανα και βαρύτονο, opus 24, χρησιμοποιεί αυτήν ακριβώς την τεχνική της κυκλικής μετακίνησης της δωδεκάφθογγης σειράς.¹¹ Το μέρος αυτό είναι μια μελοποίηση του Σονέτου αρ. 217 του Πετράρχη και το μόνο μέρος της κατά τα άλλα οργανικής *Σερενάτας* που εισάγει την ανθρώπινη φωνή, γεγονός που από μόνο του υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα που θέλει να του προσδώσει ο Schoenberg.¹² Δεν είναι σύμπτωση που το «Σονέτο» αποτελεί το κεντρικό μέρος της επταμερούς *Σερενάτας* (Παράδειγμα 3).¹³

1	2	3	4	5	6	7
Marsch	Menuett	Variationen	Sonett Nr. 217 von Petrarca	Tanzscene	Lied (ohne Worte)	Finale

Παράδειγμα 3: Arnold Schoenberg, *Σερενάτα*, opus 24: συνολική διάρθρωση

Ο Schoenberg άρχισε να γράφει το «Σονέτο» το καλοκαίρι του 1922 και το ολοκλήρωσε τον Μάρτιο του 1923, περίοδο κατά την οποία ο Σκαλκώτας βρισκόταν στο Βερολίνο ως μαθητής βιολιού στην τάξη του Willy Hess στην Hochschule für Musik.¹⁴ Η πρώτη έκδοση της *Σερενάτας* έγινε άμεσα από τον Wilhelm Hansen το 1924.¹⁵ Παράλληλα, ο γαμπρός του Schoenberg, Felix Greissle, επιδόθηκε σε διάφορες μεταγραφές του έργου. Μία μεταγραφή για πιάνο και φωνή, αποκλειστικά του «Σονέτου», εκδόθηκε από τον Hansen το 1924 και ξανά το 1925, αυτήν τη φορά για βιολί, τσέλο και πιάνο, στην οποία το μέρος της φωνής, όπως αναφέρεται στην παρτιτούρα, αναλαμβάνει το τσέλο (“Die Violoncellstimme ist überall die erste Hauptstimme”).¹⁶

κατόπιν του πρώτου θέματος: βλ. Μαντζουράνη, ό.π., σ. 331. Στη δική μου ανάγνωση της δομής της *Τρυφερής μελωδίας*, όλα τα φαινόμενα, συμπεριλαμβανομένης και της δομικής διάρθρωσης, απορρέουν από τη «θεμελιώδη ιδέα» (*Grundgestalt*), που αποτελεί βασική έννοια στη συνθετική αντίληψη του Schoenberg. Βλ. Koutsobina, ό.π., σ. 40-41, 48-49 και 53-71.

¹¹ Ο ασυνήθης συνδυασμός οργάνων στη *Σερενάτα* του Schoenberg περιλαμβάνει κλαρινέτο, φαγκότο, μαντολίνο, κιθάρα, βιολί, βιόλα και βιολοντσέλο.

¹² Το κείμενο που μελοποιεί ο Schoenberg προέρχεται από τη γερμανική μετάφραση των σονέτων του Πετράρχη από τον Karl August Förster· βλ. Francesco Petrarca, *Die Sonette*, μτφρ. Karl August Förster, Philipp Reclam jun., Leipzig χ.χ. Ο Förster δεν χρησιμοποίησε την ολοκληρωμένη έκδοση των 366 ποιημάτων, με αποτέλεσμα το σονέτο που αριθμείται ως 217ο να αντιστοιχεί στο υπ' αρ. 256 της πλήρους έκδοσης. Ο πρωτότυπος τίτλος του σονέτου είναι “Far potess' io vendetta di colei”.

¹³ Ενδεικτικά, αναφέρονται οι παρακάτω πρόσφατες μελέτες με επίκεντρο τη *Σερενάτα* (χρονολογικά): Bryan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, Oxford University Press, New York 2000, σ. 203-219· Walter Frisch, “The Ironic German: Schoenberg and the *Serenade*, Op. 24”, στο: Robert Curry, David Gable & Robert L. Marshall (επιμ.), *Variations on the Canon: Essays on Music from Bach to Boulez in Honor of Charles Rosen on His Eightieth Birthday*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 2008, σ. 227-246· Jiradej Setabundhu, “Schoenberg’s *Serenade* Op. 24: From Serialism to 12-Tone Music”, *Rangsit Music Journal* 4/1, 2009, σ. 10-28· Edward Green, “How Old! How New! – Some Notes on Schoenberg’s Petrarch Setting for the *Serenade* Op. 24”, *Tempo* 66, 2012, σ. 15-23.

¹⁴ Ο Schoenberg ξεκίνησε να συνθέτει τη *Σερενάτα* ήδη από το 1920, ενώ η ολοκλήρωσή της ήταν σταδιακή: πρώτα γράφτηκαν τα μέρη “Variationen”, “Marsch” και “Menuett” την περίοδο 1920-1921, κατόπιν τα “Sonett” και “Tanzscene” το 1922-1923, και στη συνέχεια τα μέρη “Lied” και “Finale” το 1923· βλ. Simms, ό.π., σ. 204-206.

¹⁵ Arnold Schönberg, *Serenade, op. 24*, Wilhelm Hansen, Copenhagen 1924.

¹⁶ Arnold Schönberg, *Serenade, op. 24, bearbeitet für Geige, Violoncello und Klavier von Felix Greissle*, Wilhelm Hansen, Copenhagen 1925.

Στο «Σονέτο», τον τρόπο μετάθεσης ορίζουν, κατά κύριο λόγο, η δομή και τα στιχουργικά χαρακτηριστικά του ποιήματος. Η φωνή είναι αυτή που τραγουδά την οριζόντια διατύπωση της σειράς. Καθώς όμως στο σονέτο – που παραδοσιακά απαρτίζεται από δεκατέσσερις στίχους – κάθε πρόταση έχει έντεκα συλλαβές, κάθε επανάληψη της σειράς δεν συμπίπτει με την αρχή του στίχου, αλλά εμφανίζεται όλο και βαθύτερα μέσα σε αυτόν, ενώ χρειάζονται συνολικά δεκατρείς επαναλήψεις της σειράς για να ολοκληρωθεί το κείμενο. Έτσι, ο δεύτερος στίχος αρχίζει από τον δωδέκατο φθόγγο της σειράς, ο τρίτος από τον ενδέκατο φθόγγο, ο τέταρτος από τον δέκατο φθόγγο κ.ο.κ. Με τον τρόπο αυτό, εκτός από τον πρώτο και τον δέκατο τρίτο στίχο που παρουσιάζουν τη βασική μορφή της σειράς ξεκινώντας από τον πρώτο φθόγγο της, όλοι οι άλλοι στίχοι ξεκινούν από διαφορετικό φθόγγο σε καρκινική παράθεση (Παράδειγμα 4).

Sentence 1, Line 1
Po

O könn' ich je - der Rach' an ihr ge - ne - sen, Die mich durch Blick und Re - de gleich zers - tö - ret,

11 Line 3 Po

Und dann zu größ - erm Leid sich von mir keh - ret, Die Au - gen ber - gend mir, die sü - ßen, bö - sen!

17 Sentence 2, Line 5 Po

So mei - ner Gei - ster matt be - küm - mert We - sen Sau - get mir aus all - mäh - lich und ver - zeh - ret Und

27 Line 6 Po

blüt - lend, wie ein Leu, ans Herz mir fäh - ret Die Nacht, die ich zur Ru - he mir er - le - sen!

37 Sentence 3, Line 9 Po

Die See - le, die sonst nur der Tod ver - drän - get, Trennt sich von mir, und, ih - rer Haft ent - kom - men,

51 Line 11 Po

Fliegt sie zu ihr, die dro - hend sie em - pfan - get. Wohl hat es manch - mal Wun - der mich ge - nom - men,

57 Sentence 4, Line 12 Po

69 Line 13 Po

Wenn die nun spricht und weint und sie um - fän - get, Daß fort sie schläft, wenn sol - ches sie ver - nom - men.

Line 14 Po

Παράδειγμα 4: Arnold Schoenberg, “Sonett von Petrarca”: κυκλικές μεταθέσεις της σειράς (οι κύκλοι ορίζουν την έναρξη του νέου στίχου, ενδεικτικά για τους στίχους 2 και 3, ενώ τα κόκκινα βέλη το σημείο επανάληψης της σειράς, αντίστοιχα)

Αυτός ο τρόπος χρήσης της σειράς από τον Schoenberg πιθανότατα προέκυψε από τις συζητήσεις του με τον Berg γύρω από τον μαθητή του τελευταίου, Fritz Heinrich Klein. Ο Klein είχε ήδη χρησιμοποιήσει μια παρόμοια τεχνική στο έργο του *Die Maschine* για ορχήστρα δωματίου, το οποίο κέρδισε το 1921 τον διαγωνισμό σύνθεσης της “Verein für musikalische Privataufführungen” («Εταιρεία για ιδιωτικές μουσικές εκτελέσεις»), που είχε ιδρύσει ο Schoenberg στη Βιέννη το 1918.¹⁷ Το έργο εκδόθηκε για πιάνο – τέσσερα χέρια το 1923, πριν, δηλαδή, από τη *Σερενάτα* του Schoenberg, ενώ η πρώτη

¹⁷ Dave Headlam, “Fritz Heinrich Klein’s ‘Die Grenze der Halbtonwelt’ and *Die Maschine*”, *Theoria* 6, 1992, σ. 76. Ο τίτλος του άρθρου του Headlam αναφέρεται στο άρθρο του Klein, “Die Grenze der Halbtonwelt”, *Die Musik* 17/4, 1925, σ. 281-286. Στο άρθρο αυτό, ο Klein διεκδικεί την επινόηση μιας δωδεκάφθογγης σειράς, η οποία περιλαμβάνει και τα δώδεκα διαφορετικά διαστήματα.

του εκτέλεση έγινε τον Νοέμβριο του 1924 στη Νέα Υόρκη.¹⁸ Ο πλήρης τίτλος της έκδοσης είναι: *Η μηχανή: ένας εξω-τονικός αυτοσαρκασμός για πιάνο – τέσσερα χέρια από τον Εαυτόν τιμωρούμενο, op. 1 (1921)*.¹⁹ Το ψευδώνυμο που υιοθετεί ο Klein είναι μια αναφορά στην αττική κωμωδία του Μενάνδρου *Εαυτόν τιμωρούμενος*, που σώζεται μέσω του λατίνου κωμικού ποιητή Τερέντιου.²⁰ Στο έργο αυτό, ο Klein επιβάλλει ένα ρυθμικό ostinato έντεκα χρόνων πάνω στη δωδεκάφθογγο σειρά, κάτι που δημιουργεί μια διαδοχή μεταθέσεων στην επανάληψη της σειράς, όπως δηλαδή συμβαίνει και στο «Σονέτο» από τη *Σερενάτα* (Παράδειγμα 5). Ας μην ξεχνάμε πως ο Klein θεωρούσε τον εαυτό του έναν από τους πρωτοπόρους της δωδεκάφθογγο προσέγγισης, αλλά που ο Schoenberg, όπως και στην περίπτωση του Josef Matthias Hauer, προτίμησε να αγνοήσει.²¹ Ανεξάρτητα από το ποιος συνθέτης μπορεί να επικαλεστεί αυτήν την πρωτιά, ένα είναι βέβαιο: ο Σκαλκώτας βρισκόταν ήδη στο Βερολίνο, έχοντας μόλις αποφασίσει να στραφεί στη σύνθεση, και είναι μάλλον απίθανο να μην είχε μάθει για τον νικητή του διαγωνισμού και για την πρωτότυπη συνθετική διαδικασία που αυτός είχε χρησιμοποιήσει, μιας που η έκδοση του έργου έγινε από τον εκδοτικό οίκο Schlesinger'sche Musikhandlung στο Βερολίνο το 1923.²² Μπορεί κανείς επιπλέον να υποθέσει με ασφάλεια πως ο Σκαλκώτας θα είχε πρόσβαση στη *Σερενάτα* μέσα από την μουσική έκδοσή της το 1924 και το 1925, αλλά και αργότερα, μέσα από τον κύκλο των μαθητών του Schoenberg.

(α)

(β)

(γ)

Παράδειγμα 5: Fritz Heinrich Klein, *Die Maschine*: α) βασική σειρά, β) ρυθμικό ostinato, γ) το πράσινο βέλος υποδεικνύει την έναρξη της δεύτερης διατύπωσης της σειράς, ενώ το κόκκινο βέλος την έναρξη της επανάληψης του ρυθμικού ostinato

¹⁸ Headlam, ό.π., σ. 58.

¹⁹ *Die Maschine: Eine extonale Selbstsatire für Klavier zu vier Händen von Heautontimorumenus, op. 1 (1921)*, Carl Haslinger Qdm. Tobias, Wien – Schlesinger'sche Musikhandlung [Rob. Lienau], Berlin χ.χ. [περί το 1923]· βλ. Headlam, ό.π., σ. 59. Ο τίτλος *Die Maschine* αντικατοπτρίζει το φουτουριστικό ρεύμα της ενσωμάτωσης τεχνολογικών και βιομηχανικών θορύβων στη μουσική, όπως αυτό αποτυπώνεται και σε έργα σαν το *Pacific 231* του Arthur Honegger (1923) ή την *Airplane Sonata* (1922) του George Antheil.

²⁰ Το έργο του Μενάνδρου (περ. 342 – περ. 290 π.Χ.) *Εαυτόν τιμωρούμενος*, αντιπροσωπευτικό του ύφους της Νέας Αττικής Κωμωδίας, έχει χαθεί. Σώζεται μέσω της λατινικής μετάφρασης του κωμικού ποιητή Τερέντιου (Publius Terentius Afer, 186-159 π.Χ.).

²¹ Ο Klein έδωσε αντίγραφα της έκδοσης και στους δύο, Schoenberg και Berg, με χειρόγραφες αφιερώσεις· βλ. Headlam, ό.π., σ. 60. Θεωρώντας ότι δεν αναγνωρίζουν τις καινοτομίες του, ο Klein σύντομα έχασε την εμπιστοσύνη του και στους δύο· στο ίδιο, σ. 56 και 74-80.

²² Βλ. υποσημ. 19.

Στην περίπτωση της *Τρυφερής μελωδίας*, η μελωδική φράση έχει περισσότερες νότες από την πλήρη σειρά (δεκατρείς) αντί για λιγότερες, όπως στην περίπτωση της *Σερενάτας* (έντεκα), η τεχνική όμως είναι η ίδια. Η σειρά αναπτύσσεται στην κύρια μελωδική γραμμή – το τσέλο στην *Τρυφερή μελωδία*, την φωνή στη *Σερενάτα* – και εξαιτίας της διαρκούς μετάθεσης πυροδοτεί την προς τα εμπρός κίνηση και στα δύο έργα. Στο έργο του Σκαλκώτα, η μελωδική γραμμή χρησιμοποιεί μόνο τη βασική μορφή της σειράς και καμία παράγωγη μορφή (αντιστροφή, αναστροφή, αντι-αναστροφή), ούτε κάποια μεταφορά.²³ Αναρωτιέται κανείς εδώ αν είναι τυχαίο το ότι ανάμεσα στα τελευταία έργα του Σκαλκώτα, γραμμένη πιθανότατα λίγους μήνες – αν όχι λίγες μέρες – πριν την *Τρυφερή μελωδία*, βρίσκεται μια άλλη *Σερενάτα* για τσέλο και πιάνο.²⁴ Δεν είναι απίθανο το έργο αυτό να αναμόχλευσε στη μνήμη του Σκαλκώτα την εμβληματική *Σερενάτα* του Schoenberg και να οδήγησε στη σύνθεση της *Τρυφερής μελωδίας*: ίσως εδώ να μην είναι τυχαίος και ο γερμανικός τίτλος του έργου, *Zarte Melodie*.

Περιστασιακή χρήση της τεχνικής της μετάθεσης έκανε και ο Berg στη φωνητική γραμμή του πρώτου του αυστηρά δωδεκάφθογγου έργου, *Schliesse mir die Augen beide*, του 1925 (μια μελοποίηση του ομώνυμου ποιήματος του Theodor Storm), που είναι σαφώς επηρεασμένο από το έργο του μαθητή του, *Die Maschine*.²⁵ Στο *Schliesse mir die Augen beide*, το κείμενο αποτελείται από τέσσερις δεκαπεντασύλλαβους στίχους (4x15=60), επομένως η μελοποίηση ολοκληρώνεται με την πέμπτη πλήρη μετάθεση της σειράς (5x12=60). Παρόμοια χρήση κάνει ο Berg και στη *Λυρική σουίτα* για κουαρτέτο εγχόρδων του 1926.²⁶ Στη *Λυρική σουίτα*, η δεύτερη σειρά είναι μια μετάθεση της πρώτης σειράς, χωρίς όμως αυτό να εφαρμόζεται κυκλικά σε όλους τους φθόγγους. Ο Berg, μάλιστα, διατηρεί και τον ρυθμικό χαρακτήρα της μελωδικής φράσης, όπως δηλαδή συμβαίνει και στην *Τρυφερή μελωδία* (Παράδειγμα 6).

Παράδειγμα 6: Alban Berg, *Λυρική σουίτα* για κουαρτέτο εγχόρδων: μετάθεση της σειράς με διατήρηση των ρυθμικών χαρακτηριστικών, 1ο βιολί, μ. 2-4 και 7-9

²³ Για μια εκτενή ανάλυση της *Τρυφερής μελωδίας*, βλ. Koutsobina, ό.π., κεφ. 4.

²⁴ Πρόκειται για το έργο *Serenata*, A/K 64.

²⁵ Στην αφιερωματική εισαγωγή της έκδοσης του *Schliesse mir die Augen beide* για τα πενήντα χρόνια του οίκου Universal, ο Berg επισημαίνει τις σημαντικές εξελίξεις στη μουσική των τελευταίων είκοσι πέντε χρόνων από τη συγχορδία της Ντο-μείζονος στη «μητρική συγχορδία» (*Mutterakkord*), δηλαδή «τη δωδεκάφθογγη συγχορδία που εμπεριέχει επίσης και τα δώδεκα διαστήματα, που ανακάλυψε ο F. H. Klein»· Headlam, ό.π., σ. 79.

²⁶ George Perle, *The Operas of Alban Berg*, τ. 2: *Lulu*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1985, σ. 9. Στο πρώτο μέρος της *Λυρικής σουίτας*, ο Berg χρησιμοποιεί πάλι την πανδιαστηματική σειρά του Klein· βλ. στο ίδιο, σ. 10.

Είναι ίσως ειρωνικό το ότι η τεχνική της κυκλικής μετάθεσης βρήκε τον πιο ένθερμο υποστηρικτή της στον μεγαλύτερο ανταγωνιστή του Schoenberg, στο πρόσωπο του Ίγκορ Στραβίνσκυ, πολύ μεταγενέστερα όμως σε σχέση με τα έργα που αναφέρθηκαν. Από το 1960 και μετά, όλα τα έργα του Στραβίνσκυ χρησιμοποιούν εκτενώς την κυκλική μετάθεση ως ένα μέσο δημιουργίας μελωδικού και αρμονικού περιεχομένου. Η προσέγγιση στο ύστερο έργο του Στραβίνσκυ έχει τόσο κοινά σημεία όσο και σημαντικές αποκλίσεις από τα έργα που προαναφέρθηκαν. Η βασική διεργασία είναι ίδια με αυτή της *Τρυφερής μελωδίας*: η πρώτη νότα της σειράς μετατίθεται στο τέλος και η διεργασία επαναλαμβάνεται κυκλικά για όλες τις νότες της σειράς. Έτσι, αν θεωρήσουμε τη σειρά ως τη «μηδενική» μετάθεση, κάθε δωδεκάφθογγη σειρά έχει εν δυνάμει έντεκα κυκλικές αντιμεταθέσεις. Η διαφορά στην προσέγγιση που υιοθέτησε ο Στραβίνσκυ έγκειται στη χρήση μεταφορών, έτσι ώστε όλες οι εκφράσεις της σειράς να αρχίζουν από την ίδια νότα. Ο Στραβίνσκυ, επιπλέον, χωρίζει συστηματικά τη σειρά σε δύο εξάχορδα και πραγματοποιεί τη μετάθεση με μεταφορά κάθε φορά στο επίπεδο του εξαχόρδου. Έτσι, δημιουργεί πρόσθετους πίνακες έξι σειρών (εκτός, δηλαδή, από τους πίνακες που προκύπτουν από τη διεργασία της μετάθεσης), στους οποίους κάθε σειρά ξεκινά από την ίδια νότα.²⁷ Το ίδιο κάνει για όλες τις παράγωγες μορφές της σειράς.

Η προσέγγιση αυτή, της μετάθεσης με ταυτόχρονη μεταφορά, είχε ήδη απασχολήσει τον Ernst Křenek ως ένα μέσο δημιουργίας μελωδικού περιεχομένου, το οποίο εκείνος χρησιμοποιούσε μόνο στην οριζόντια μορφή του, δημιουργώντας ένα είδος σύγχρονης μιμητικής πολυφωνίας. Είναι βέβαιο πως ο Στραβίνσκυ άντλησε την τεχνική από τον Křenek, του οποίου το δοκίμιο *Σπουδές στην αντίστιξη βασισμένες πάνω στην δωδεκάφθογγη τεχνική* του 1940 ήταν, όπως ο Στραβίνσκυ παραδέχτηκε, το πρώτο έργο που διάβασε πάνω στη δωδεκάφθογγη τεχνική.²⁸ Ακόμη πιο σημαντική επίδραση πάνω στη μουσική του Στραβίνσκυ είχε το έργο του Křenek *Θρήνος του προφήτη Ιερεμία (Lamentatio Jeremiae Prophetae)*, αντίγραφο του οποίου είχε δώσει ο Křenek στον Στραβίνσκυ τον Δεκέμβριο του 1957.²⁹ Στο έργο αυτό, ο Křenek εφαρμόζει για πρώτη φορά την τεχνική της μετάθεσης με μεταφορά πάνω στα δύο εξάχορδα της σειράς, τεχνική που αποτέλεσε τη βάση για όλα τα μεγάλα έργα του Στραβίνσκυ μετά το *Movements* για πιάνο και ορχήστρα του 1959.³⁰ Έχουν, μάλιστα, διασωθεί οι ιδιόχειρες σημειώσεις του Στραβίνσκυ με κόκκινο μελάνι πάνω στους πίνακες μετάθεσης που περιέλαβε ο Křenek στο εισαγωγικό σημείωμα της δημοσιευμένης παρτιτούρας.³¹ Η τεχνική της μετάθεσης με μεταφορά στο επίπεδο του εξαχόρδου γίνεται εύκολα αντιληπτή μέσα από το παρακάτω ενδεικτικό παράδειγμα (Παράδειγμα 7).

Έτσι, ο Křenek αποτέλεσε μια καίρια επίδραση για τον Στραβίνσκυ, προσφέροντάς του αυτό που θα γινόταν το πιο διακριτό και χαρακτηριστικό δομικό στοιχείο της δωδεκάφθογγης τεχνικής του: την άντληση περιεχομένου από τον πίνακα κυκλικών μεταθέσεων με μεταφορά της σειράς.³² Όσο και αν η τεχνική αυτή παρείχε στον Στραβίνσκυ ένα ολοκληρωμένο σύστημα, σίγουρα η ιδέα της κυκλικής μετάθεσης πρέπει να του είχε κεντρίσει το ενδιαφέρον και πριν την επαφή του με το έργο του Křenek, καθώς, αρκετά νωρίτερα, το 1952, ο Στραβίνσκυ ολοκλήρωσε την *Καντάτα*, το πρώτο του δωδεκαφθογγικό έργο, το οποίο μάλιστα απηχεί κάποια στοιχεία της *Σερενάτας*: έργο σε

²⁷ Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, σ. 64-65.

²⁸ Ernst Křenek, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, Schirmer, New York 1940· Straus, *Stravinsky's Late Music*, ό.π., σ. 26.

²⁹ Στο ίδιο, σ. 32, υποσημ. 53.

³⁰ Στο ίδιο, σ. 64-65.

³¹ Στο ίδιο, σ. 29-32.

³² Ο όρος που χρησιμοποιείται στην αγγλική βιβλιογραφία για τους πίνακες κυκλικής μετάθεσης με μεταφορά είναι "rotational arrays".

επτά μέρη, με το κεντρικό, τέταρτο μέρος για σόλο τενόρο να εισάγει τη δωδεκάφθογγη σειρά.³³ Ο Στραβίνσκυ χάρισε, μάλιστα, στον Robert Craft, που διακριτικά τον ενθάρρυνε να στραφεί στον δωδεκαφθογγισμό, ένα απόσπασμα του έργου με την αφιέρωση: “To Bob whom I lob”.³⁴

E	F	A	G	B	C
F	A	G	B	C	E
E	G#	F#	A#	B	D#
G#	F#	A#	B	D#	E
E	D	F#	G	B	C
D	F#	G	B	C	E
E	G#	A	C#	D	F#
G#	A	C#	D	F#	E
E	F	A	A#	D	C
F	A	A#	D	C	E
E	G#	A	C#	B	D#
G#	A	C#	B	D#	E
E	F	A	G	B	C

Παράδειγμα 7: Πίνακας κυκλικών μεταθέσεων με μεταφορά (στο φθόγγο μι) στο επίπεδο του εξαχόρδου

Στο τελευταίο του έργο, τις *Παραλλαγές στη μνήμη του Aldous Huxley (Variations: Aldous Huxley in memoriam)*, γραμμένο την περίοδο 1963-1964, ο Στραβίνσκυ δημιουργεί, σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν, αρμονικό περιεχόμενο από κυκλικές μεταθέσεις των δύο εξαχόρδων της σειράς.³⁵ Η βασική συγχορδία του έργου, για την προέλευση της οποίας ο Στραβίνσκυ έδωσε εκτενή περιγραφή, προκύπτει από το ταυτόχρονο άκουσμα των έξι μεταθέσεων του πρώτου εξαχόρδου της σειράς και δεν είναι άλλη από το μείζον-

³³ Stephen Walsh, *Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934-1971*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2006, σ. 284.

³⁴ Ο Robert Craft διηθύνει τη *Σερενάτα* του Schoenberg στις 14 Απριλίου 1952, μία μέρα αφότου ο Στραβίνσκυ τού προσέφερε την αφιέρωση· βλ. στο ίδιο, σ. 284. Επίσης, ο Στραβίνσκυ ήταν παρών στις ηχογραφήσεις της *Σερενάτας* τον Μάρτιο του 1957 με τον Robert Craft και τον Pierre Boulez, πριν δηλαδή λάβει το έργο του Křenek· βλ. στο ίδιο, σ. 292.

³⁵ Για τη χρήση της τεχνικής της μετάθεσης από τον Στραβίνσκυ και της άντλησης αρμονικού περιεχομένου (“verticals”) από τους πίνακες μετάθεσης με μεταφορά, βλ. ιδιαίτερα: Claudio Spies, “Notes on Stravinsky’s Variations”, *Perspectives of New Music* 4/1, 1965, σ. 62-74· Jody Nagel, “Concerning Serial Rotation in Stravinsky’s Variations In Memoriam Aldous Huxley”, εισήγηση στο συνέδριο της Texas Society of Music Theory (TSMT), Μάρτιος 1987, προσβάσιμο στο: <https://www.jomarpress.com/nagel/articles/StravinskyVariations.html> (τελευταία πρόσβαση στις 26 Απριλίου 2020)· Straus, *Stravinsky’s Late Music*, ό.π., σ. 64-71, 152-159 και αλλού διάσπαρτα. Εκτός από την κυκλική μετάθεση, ο Στραβίνσκυ αντλούσε αρμονικό περιεχόμενο και από τους «τετράφωνους πίνακες» που προέκυπταν από την κάθετη συνήχηση των ταυτόχρονων διατυπώσεων της βασικής σειράς και των παράγωγων μορφών της (αντιστροφή, αναστροφή και αντι-αναστροφή), συνήθως κατόπιν μετάθεσης των τελευταίων στον πρώτο φθόγγο της σειράς· βλ. Joseph Straus, “Stravinsky the Serialist”, στο: Jonathan Cross (επιμ.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, Cambridge & New York 2003, σ. 165-172.

έλασσον τετράχορδο με βάση το λα: λα – ντο – ντο-δίεση – μι (Παράδειγμα 8).³⁶ Η συνήχηση αυτή, ενώ προσωρινά δίνει το στίγμα ενός τονικού προσανατολισμού, ταυτόχρονα τον αμφισβητεί, συντηρώντας μια διφορούμενη αίσθηση τονικότητας, η οποία, βέβαια, ουδέποτε επιβεβαιώνεται.³⁷ Την ίδια έμφαση συναντάμε και στην αρμονική συνοδεία της *Τρυφερής μελωδίας* ακριβώς για τον ίδιο λόγο, δηλαδή την αμφισημία που προσδίδει σε οποιαδήποτε αίσθηση τονικότητας τείνει στιγμιαία να εδραιωθεί.



Παράδειγμα 8: Ίγκορ Στραβίνσκυ, *Παραλλαγές στη μνήμη του Aldous Huxley*: πίνακας κυκλικών μεταθέσεων με μεταφορά, όπως προκύπτει με βάση το πρώτο εξάχορδο. Η τρίτη συνήχηση είναι το μείζον-έλασσον τετράχορδο με βάση το λα³⁸

Θα μπορούσε, επομένως, να είναι αυτός ένας δρόμος τον οποίου θα ακολουθούσε ο Σκαλκώτας, αν δεν είχε πρόωρα χαθεί; Αυτό είναι κάτι στο οποίο δεν μπορούμε να απαντήσουμε. Το βέβαιο είναι πως η κυκλική μετάθεση, ως τεχνική, είχε την εγγενή δυνατότητα να προσφέρει τόσο μελωδικό και αρμονικό όσο και δομικό περιεχόμενο. Πού μπορούμε λοιπόν να τοποθετήσουμε την *Τρυφερή μελωδία* μέσα στο continuum των δωδεκάφθογγων έργων στα μέσα του αιώνα; Τι είναι τελικά η *Τρυφερή μελωδία*; Σίγουρα πρόκειται για μια αναδρομή του Σκαλκώτα στη δωδεκάφθογγη τεχνική με μια διάθεση αρμονικού συγκερασμού της με την τονικότητα, κοιτάζοντας προς το μέλλον, αφού ενσωματώνει μια τεχνική που βρήκε αξιοσημείωτη θέση στο δωδεκαφθογγικό ρεπερτόριο, αλλά ίσως και νοσταλγώντας το παρελθόν: μια αναφορά στα πρώτα βήματα του δωδεκαφθογγισμού, μια «τρυφερή» ματιά στα νεανικά του χρόνια.

³⁶ Straus, *Stravinsky's Late Music*, ό.π., σ. 199-202.

³⁷ Ο Στραβίνσκυ είχε δείξει από ωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ηχητική ποιότητα και τις συμμετρικές ιδιότητες του μείζονος-ελάσσονος τετραχόρδου· βλ. Allen Forte, *The Harmonic Organization of the "Rite of Spring"*, Yale University Press, New Haven 1978, σ. 33.

³⁸ Αναπαράγεται εδώ από το: Straus, *Stravinsky's Late Music*, ό.π., σ. 202.

Μορφές νεωτερισμού και παράδοση:

Η μουσική ιδιοσυγκρασία του Νίκου Σκαλκώτα μέσα από τα κείμενά του

Γιώργος Ζερβός

Μολονότι η συγγραφική πένα του Νίκου Σκαλκώτα δεν μπορεί να συγκριθεί με την αντίστοιχη ενός Schönberg, ενός Στραβίνσκυ ή ενός Bartók, από την άποψη κυρίως της σαφήνειας στην έκφραση, της καθαρότητας στη διατύπωση των σκέψεων και γενικότερα της λογοτεχνικής αξίας των κειμένων τους, από την άποψη του καθαρά μουσικού περιεχομένου, τα ολιγοστά διασωθέντα γραπτά του παρουσιάζουν τεράστιο ενδιαφέρον. Χωρίς να διαθέτει – τουλάχιστον στον ίδιο βαθμό – τις μουσικολογικές και θεωρητικές βάσεις συνθετών όπως ο Bartók, ο Hindemith ή ο Schönberg, ο Σκαλκώτας επιτυγχάνει, μέσα από κείμενα τα οποία έχουν σε μεγάλο βαθμό εκλαϊκευτικό, θα λέγαμε, και «διδασκτικό» χαρακτήρα, να αναπτύξει μια πληθώρα μουσικών θεμάτων, μεγάλο μέρος των οποίων άπτεται της μουσικής του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Παρά όμως την προσπάθεια εκλαϊκευσης των θεμάτων που πραγματεύεται, η ιδιάζουσα γλώσσα που χρησιμοποιεί, καθιστά την ανάγνωση και ερμηνεία των κειμένων δύσκολη, σε βαθμό μάλιστα που πολλές φορές να χρειάζεται αποκρυπτογράφηση για να κατανοήσουμε το τι θέλει ο συνθέτης να πει κάθε φορά. Εάν πάντως ξεπεράσουμε αυτά τα εμπόδια, θα διαπιστώσουμε ότι, μέσα από μια χειμαρρώδη γραφή, ξεπηδούν σημαντικοί προβληματισμοί ενός συνθέτη που, αφ' ενός, ζώντας στο εξωτερικό και όντας ενήμερος όλων των σύγχρονων τάσεων της μουσικής, μπορεί να μιλήσει γι' αυτές και, αφ' ετέρου, με την ιδιότητα του Έλληνα συνθέτη, μπορεί όχι μόνο να περιγράψει περισσότερο αντικειμενικά αυτά τα κινήματα, αλλά και να επιχειρήσει – ως συνθέτης πλέον – μια διασύνδεση μεταξύ της ελληνικής και της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης.

Διαβάζοντας τα γραπτά του, παρατηρεί κανείς ότι, όταν ο Σκαλκώτας προσπαθεί να περιγράψει τα σημαντικότερα κινήματα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα (ο ίδιος τα ονομάζει «σχολές»: εξπρεσσιονιστική, ιμπρεσσιονιστική, μοντέρνα κλασική κ.λπ.), φαίνεται τελείως ουδέτερος, κρατώντας μια «ψυχρή» στάση απέναντι στην ύπαρξη αυτών των κινήματων – μολονότι, όπως θα δούμε παρακάτω, περιγράφει τα βασικά τους χαρακτηριστικά – δημιουργώντας έτσι την εικόνα ενός ουδέτερου περιηγητή, ενός απλού και καλοπροαίρετου παρατηρητή της μουσικής σκηνής. Σε αντιδιαστολή με την οξεία κριτική που ασκούσαν συνθέτες όπως ο Schönberg ή ο Στραβίνσκυ (ο πρώτος στον δεύτερο, ο δεύτερος στον Wagner κ.λπ.), ο Σκαλκώτας είναι ένας κατ' εξοχήν καλοπροαίρετος συνθέτης, γεγονός που φαίνεται και από τις θετικές κρίσεις τις οποίες εξέφραζε για το έργο πολλών Ελλήνων συνθετών της εθνικής σχολής, με τους οποίους κανονικά θα έπρεπε να βρίσκεται σε διάσταση λόγω της υιοθέτησης της ατονικότητας και του δωδεκαφθογγισμού ως κύριων φορέων έκφρασης, ιδιαίτερα μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1940, αλλά και του ξεχειλίζοντος ταλέντου του, το οποίο θα μπορούσε να τον καταστήσει σνομπ και υπερφίαλο απέναντι στους συναδέλφους του.

Μολονότι υπήρξε ένας κατ' εξοχήν συνθέτης απόλυτης μουσικής, πολλές φορές μας εκπλήσσει με το ενδιαφέρον που δείχνει για οτιδήποτε νέο δημιουργείται εκείνη την εποχή, όπως, για παράδειγμα, για τη μουσική του κινηματογράφου, την οποία, σημειωτέον, φαίνεται να εκτιμά ιδιαίτερα όταν γράφει ότι «πρόκειται και εδώ περί μιας

ανωτέρας τέχνης» («Η νέα μουσική του κινηματογράφου»), για ένα είδος, δηλαδή, μουσικής που από τη φύση του πολύ δύσκολα θα μπορούσε να συμβαδίσει με τα προτάγματα και τις μορφές της απόλυτης μουσικής, τα οποία ο ίδιος προσπαθούσε με κάθε τρόπο να αναβιώσει μέσω της ατονικότητας και του δωδεκαφθογγισμού. Παράλληλα, η αφοσίωσή του στα ιδανικά της υψηλής δυτικοευρωπαϊκής τέχνης δεν τον εμποδίζει να ενδιαφέρεται και να αναγνωρίζει την αξία των εκάστοτε λαϊκών μουσικών παραδόσεων (δημοτικών ή αστικών), απ' όπου κι αν προέρχονται, και αυτό βέβαια δεν φαίνεται μόνο στα κείμενά του αλλά και στις συνθέσεις του.

Αυτή η πολυσυλλεκτικότητα και το εύρος των ενδιαφερόντων του Σκαλκώτα αντικατοπτρίζεται και στη μουσική του, με μία όμως διαφορά: σε αντίθεση με την ουδέτερη, εν μέρει αποστασιοποιημένη, αλλά και απλοϊκή, πολλές φορές, στάση την οποία κρατά στα γραπτά του κείμενα, ως συνθέτης καταφέρνει να διεισδύσει και να ταυτιστεί πλήρως με τα εκάστοτε χρησιμοποιούμενα μουσικά ιδιώματα, δημιουργώντας κάθε φορά νέους πρωτόγνωρους μουσικούς κόσμους. Υπό αυτήν την έννοια, προφανώς και ο Σκαλκώτας είναι πολύ ανώτερος ως συνθέτης παρά ως συγγραφέας, κάτι που δεν ισχύει, για παράδειγμα, για έναν συνθέτη όπως ο Schönberg, πολλά από τα κείμενα του οποίου είναι πραγματικά δοκίμια. Όμως, οφείλουμε να επαναλάβουμε ότι, ως προς το περιεχόμενο των κειμένων, ο Σκαλκώτας βρίσκεται στο ίδιο υψηλό επίπεδο με άλλους συναδέλφους του, παραμένοντας ένας ιδεαλιστής όπως και ο δάσκαλός του: κύριο του πρόταγμα είναι η προάσπιση και συνέχιση της ιδέας του σημαντικού μουσικού έργου Τέχνης από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, και μάλιστα με Τ κεφαλαίο, όπως συνηθίζει να γράφει σε όλα του τα κείμενα.

Τα είκοσι δύο συνολικά σωζόμενα κείμενα του Σκαλκώτα έχουν τους εξής τίτλους:¹

1. Η τεχνική του βιολιού
2. Η τεχνική του πιάνου
3. Το δημοτικό τραγούδι
4. Μουσικά επιδράσεις
5. Μουσική χορού
6. Μουσικά υποκρούσεις
7. Αρμονία και αντίστιξις
8. Ανάπτυξις μουσικών θεμάτων
9. Ύφος
10. Πρωτοτυπία και απομίμησις
11. Μουσικά ανέκδοτα
12. Η συμφωνία
13. Περισυλλογή ιδεών
14. Η σχολή των μοντέρνων συνθετών
15. Θεωρία και πράξις των μουσικών κανόνων
16. Η μουσική αναζήτησις
17. Συνθετικά λεπτομέρεια
18. Η δύναμη των συμφωνικών συναυλιών

¹ Τα κείμενα αυτά, τα οποία υπήρχαν στο Αρχείο Σκαλκώτα και δακτυλογραφήθηκαν από τον μουσικολόγο Κωστή Δεμερτζή (σε σαράντα τέσσερις σελίδες), μου παραχωρήθηκαν ευγενικά από τον Νίκο Σκαλκώτα υιό, με αφορμή το άρθρο μου «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας: Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 50-85. Στον βαθμό που, προς το παρόν, δεν υπάρχει μια κριτική έκδοση των κειμένων αυτών, οι αριθμοί των σελίδων στους οποίους παραπέμπουμε αφορούν το σύνολο των σελίδων από τις οποίες αποτελείται κάθε κείμενο. Οφείλουμε ακόμη να επισημάνουμε ότι τα κείμενα που παρατίθενται στο παρόν άρθρο δεν έχουν υποστεί συντακτικές ή ορθογραφικές επεμβάσεις εκ μέρους μας.

19. Η νέα μουσική του κινηματογράφου
20. Πώς θα γράψουμε για το θέατρο
21. Η ενορχήστρωση
22. Η νέα μουσική φιλολογία

Δεδομένου ότι είναι αδύνατον να ασχοληθούμε με όλα τα κείμενα, θα επιλέξουμε αποσπάσματα από εκείνα που αναφέρονται: α) στα σημαντικά κινήματα των αρχών του αιώνα και στην αξιολόγησή τους, β) στην αξία και τη συνεισφορά του ρομαντικού κινήματος, γ) στο δημοτικό τραγούδι και τη θέση του στη συμφωνική μουσική, δ) στην έννοια της πρωτοτυπίας, ε) στη σχέση του Σκαλκώτα με το έργο των ελλήνων συνθετών και τη διάδοσή του, και ς) στην έννοια του θέματος.

Ο Σκαλκώτας πραγματεύεται τα ανωτέρω θέματα στα εξής κείμενα: το πρώτο στα «Η σχολή των μοντέρνων συνθετών» και «Η νέα μουσική φιλολογία», το δεύτερο στο «Περυσυλλογή ιδεών», το τρίτο στο «Δημοτικό τραγούδι», το τέταρτο στα «Πρωτοτυπία και απομίμησις» και «Η νέα μουσική φιλολογία», το πέμπτο στα «Πώς θα γράψουμε για το θέατρο», «Η ενορχήστρωση» και «Η νέα μουσική φιλολογία», και το έκτο στο «Ανάπτυξις μουσικών θεμάτων». Βέβαια, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι νύξεις αυτών των θεμάτων γίνονται και σε άλλα από τα προαναφερθέντα κείμενα, αλλά σε μικρότερη έκταση και ως εκ τούτου – όπως επίσης και για λόγους χρόνου – δεν θα τα αναφέρουμε.

Αναφορικά με τα σημαντικά κινήματα των αρχών του αιώνα και την αξιολόγησή τους, είναι πολύ ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι από τις παρατεθείσες σχολές («μοντέρνα εξπρεσιονιστική, ιμπρεσιονιστική, μοντέρνα κλασική, μουσική της συντόμου χρήσεως, των διαβατικών τρόπων και την επαναστατική μουσική σχολή του θεάτρου», στο: «Η σχολή των μοντέρνων συνθετών», σ. 3) ο Σκαλκώτας ασχολείται μόνο με τον ιμπρεσιονισμό και τον εξπρεσιονισμό, πολύ λίγο με την «μοντέρνα κλασική» και καθόλου με τις υπόλοιπες, για τις οποίες, μάλιστα, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τι ακριβώς εννοεί όταν αναφέρεται σε αυτές. Έτσι, ο κατ' εξοχήν νεοκλασικός συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας, στο κείμενό του «Περυσυλλογή ιδεών», γράφει: «Η νεοκλασική εποχή των μοντέρνων έχει τη δική της σχολή που δανείζεται και αν κατ' αρχήν ντροπαλή φέρει μια νέα μουσική εις το φως του δικού μας αιώνα, όπως οι ιμπρεσιονιστές αποκηρύζανε τη μουσική μορφή ως κύριο σκοπό, οι εξπρεσιονιστές εχαλάρωσαν το σύμπαν προς μια περίπλοκο σύνθεση πολλών στοιχείων και με φαινομενική οικονομία των τεχνικών μέσων έδωσαν ως παράδειγμα τα έργα των σε μια εξέλιξη της ρομαντικής τέχνης και των πολλών ροπών που τόσο πλούτο περικλείουν» (σ. 9-10). Αντίθετα, για τα κινήματα του ιμπρεσιονισμού και του εξπρεσιονισμού αφιερώνει πολύ περισσότερες γραμμές για να τα περιγράψει, όπως φαίνεται στο κείμενο «Η σχολή των μοντέρνων συνθετών» (σ. 3-5): «Ο εξπρεσιονισμός εις την μουσική διαγράφει με τας αρμονικάς εμπνεύσεις εικόνας που με προγραμματική ή όχι τάσιν μας αφίνουν μίαν πρωτότυπο εντύπωσι εις το άκουσμά της, ο ιμπρεσιονισμός είναι ίσως και πλησιέστερος προς το κλασικισμό, θα μπορούσε να πει κανείς όχι τόσο βάνουσος [...] και φρικαλέος [...]. Λέγοντας ιμπρεσιονισμό μπορούμε να εννοήσουμε και την ανατροπή της γνωστής μορφής με μια νέα ανάλογο του μουσικού έργου που φέρωμεν εις φως, μάλλον θα μπορούσε κανείς να πη ότι η εφεύρεση και η μεγάλη πρωτοτυπία της συνθέσεως επέδωσαν και το ιδιαίτερο της μορφής και την νέα ονομασία της σχολής. [...] Η ιμπρεσιονιστική μουσική διέγραψε και μεγάλες ελευθερίες εις την εξέλιξη της αρμονίας, όπως και μια, να πούμε, εντελώς ιδιόμορφη εμφάνιση της τονικότητας. Θα [μπορούσε] κανείς να πη ότι η τονικότητα του έργου ιμπρεσιονιστικής τάσεως ήθελε να στηρίζεται σε ανάλογες αρμονικές εμπνεύσεις και πολυπλόκου εμφανίσεως που δεν έδεναν αυτή εις τους κανόνας της μουσικής ρομαντικής τάσεως, αλλά την εμπλούτισαν με νέας τάσεις και μια διάφορο

αρμονική κατεύθυνση. Σήμερα πια ακούμε τα ιμπρεσιονιστικά και εξπρεσιονιστικά έργα με μια φυσική χάρη και δεν είναι τόλμη [...] να υποστηρίξει κανείς ότι τα εννοούμε και αγαπούμε όπως και τα προκλασσικά, κλασσικά!». Η υποστήριξή του, όμως, στη σύγχρονη μουσική δημιουργία κάθε άλλο παρά άκριτη είναι, όπως φαίνεται και στο κείμενό του «Η νέα μουσική φιλολογία», όταν γράφει ότι: «Η νέα αποκλειστικά δημιουργία μάς ενδιαφέρει καθόσο μπορούμε έτσι να δούμε αν αυτό που δημιουργούμε είναι της εποχής, για το μέλλον, ή μόνον της ολιγόχρονου χρήσης» (σ. 1). «Η νέα μουσική φιλολογία θα γίνει γνωστή με τον καιρό, τα ενδιαφέροντα έργα πρέπει ν' ανεβάζονται στις συμφωνικές συναυλίες απ' τους διευθυντές της ορχήστρας. Αν βρίσκουμε ότι το μουσικό [κοινό] κουράσθηκε πρέπει ν' αναζητήσουμε την αιτία. Συνθέτες όπως ο Schönberg, Hindemith, Milhaud, Stravinsky, Casella, δόσανε πολλά σημάδια της Τέχνης των, πρέπει λοιπόν, τα έργα τους να μη τα λησμονούμε αφού μάλιστα έχουνε και μια μελλοντική αξία για τη κοινωνία που τα άκουσε και θα τ' ακούση. Είναι έργα προ παντός, έτσι όπως τα γνωρίζουμε, γραμμένα όχι για επιστημονικούς δύσκολους σκοπούς, αλλά όπως και η παλιά μουσική για το σκοπό της μουσικής κοινωνίας, για να παιχθούνε, ν' ακουθούνε, να κριτικαρισθούνε και πάρουν ως ζωντανά άτομα τη θέση που τους αξίζει» (σ. 3). Κλείνοντας αυτήν την ενότητα, θα ήθελα να κάνω ιδιαίτερη μνεία στον τρόπο με τον οποίο αρχίζει το κείμενο «Η σχολή των μοντέρνων συνθετών»: όταν ο Σκαλκώτας γράφει ότι «κάθε συνθέτης μπορεί να έχει την δική του σχολή», δεν περιγράφει συνειδητά ή υποσυνείδητα τη δική του στάση απέναντι στη μουσική και εν μέρει των συνθετών της εποχής του, αλλά προαναγγέλλει και τη θέση των μετά το 1950 συνθετών, καθένας από τους οποίους είναι υποχρεωμένος να δημιουργήσει και μια ξεχωριστή και προσωπική μουσική σχολή / γλώσσα.

Σχετικά με την αξία και τη συνεισφορά του ρομαντικού κινήματος, ο τρόπος με τον οποίο ο Σκαλκώτας μιλάει για τον ρομαντισμό στο κείμενο «Περισυλλογή ιδεών» δείχνει σε μεγάλο βαθμό και την ιδεαλιστική του πλευρά: «Κάθε ιδέα έχει και τη δική της ροπή, την ίδια της ζωντανή μορφή. Πάντως μια ιδέα μπορεί να οδηγήσει παντού, να καταστρέψει ή να δώσει πολύ φως σε μια αναγέννηση νέας εποχής. [...] Μπορούμε έτσι να βρούμε πολλές ιδέες, την ιδέα της μουσικής του κόσμου, της ρομαντικής φιλολογίας, των πανάρχαιων συγγραφέων μουσουργών [...] κ.τ.λ. [...] Η δύναμη του ρομαντισμού είναι ακριβώς εκείνη που συνταράσσει τη σκέψη του ανθρώπου στη νέα ιδέα που έρριξε εκείνο το φως του δεκάτου εννάτου αιώνα. [...] Δεν θέλουμε να καταστήσουμε τη προσοχή εις τον πλούτο της μεγάλης αρμονίας της ορχήστρας, εις το μεγαλειώδες ύφος που διέκρινε τη θεατρική τάση εκείνων των θεμάτων ή των μικρών Leitmotiv του Wagner που αυτά καθ' εαυτά περιέκλιναν και μια ωραία ιδέα αρκετή για να μας χαρίσει σπουδή και ζωή εις τη ζωή μας. [...] Για πολλούς που η ρομαντική σχολή της μουσικής διαστρέφει τη μελωδία, [...] ή που αφαιρεί σχεδόν κάθε μορφή ομοιάζουσα με την της κλασσικής συμφωνίας να πούμε, θα μπορούσε κανείς ν' απαντήσει, ότι ακριβώς ο πλούτος της μεγάλης ιδέας αυτής δεν αφείρεσε την μορφή που γνωρίζουμε, αλλά της έδωσε μια νέα αποκλειστικά δική της πιο εντεταμένη και ανοικτή εις τας μουσικάς φράσεις. [...] Γι' αυτό λαμβάνουμε ως θείο δώρο εις τον ρομαντισμό την έμπνευση ως κάτι το ατελείωτο πλέον, κάτι τι που δεν ομοιάζει με τη μορφή του κλασσικισμού [...] και η μορφή είναι πιο εκτεταμένη θα μπορούσε κανείς να πη και πιο προς το άγνωστο βαδίζουσα. Επί πλέον εις τα τραγούδια βρίσκουμε κ' εκείνες τις ρομαντικές θεματικές ελευθερίες που τόση πρωτοτυπία φέρουν, γι' αυτό και τη ρομαντική μουσική την ονόμασε ο λαός μουσική του τραγουδιού, της μελωδίας και του ελευθέρου μεγάλου πνεύματος» (σ. 1-4).

Σε ό,τι αφορά το δημοτικό τραγούδι και τη θέση του στη συμφωνική μουσική, το κείμενο του Σκαλκώτα για «Το δημοτικό τραγούδι» είναι από τα πλέον σημαντικά, όχι

μόνο γιατί η δημοτική παράδοση έχει κατά κόρον χρησιμοποιηθεί από τον ίδιο, αλλά και για την ποιότητά του ως κειμένου τόσο από μουσικολογικής πλευράς όσο και από την άποψη της προσπάθειας αξιολόγησης αυτής της παράδοσης και της σύνδεσής της με την έντεχνη μουσική. «Είμεθα πλέον σήμερα εις θέσιν να κρίνωμεν το δημοτικό τραγούδι ή δεν είμεθα;». Με αυτήν τη φράση αρχίζει το κείμενο, για να συνεχίσει: «Πολλά μπορεί κανείς να σκεφθεί έως ότου εύρει την ορθή απάντησι! Η ευγενής προέλευσις του δημοτικού μας τραγουδιού, η αριστοκρατική του τάσις μας δίδουν μια πολιτισμένην πνοήν. Αυτό το αισθανόμεθα. Ίσως όμως το ότι μόνον το “αισθανόμεθα” και δεν το γνωρίζομεν βαθύτερα να μην είναι αρκετό, θα έπρεπε να το κατέχωμεν και πνευματικώς. [...] Χωρίζομεν το δημοτικό τραγούδι απ’ το λαϊκό, το λαϊκό ως πλέον διαδεδομένο απ’ το δημοτικό, ως ελαφρότερον εις περιεχόμενον και ευκολώτερον. Το δημοτικό τραγούδι είναι δυσκολώτερον, η ποιήσις του φανερώνει τον πλούτο της ελληνικής τέχνης τον οποίο πρέπει να επεξεργασθούμε μουσικώς και διαδόσωμεν καταλλήλως» (σ. 1). «Αν η επεξεργασία είναι αναγκαία ή όχι; Είναι αναγκαία για τον μεγάλο δημιουργό, όπως και αναγκαία είναι για τον σκοπό για τον οποίο γράφεται» (σ. 2). «Πρέπει πάντοτε να ελπίζομεν ότι συν τω χρόνω θα αποδόσωμεν έστω και λίγα απ’ τα δημοτικά τραγούδια έτοιμα διασκευασμένα εις πολλούς τρόπους εις ένα μέγαλον ανώτερο κοινόν, εις μια ολότητα η οποία θα τα προπαγανδίσει συν τω χρόνω και εις την ξένην χώραν δίδοντας μαζί με τον δημιουργό τους την πρόπουσα θέσι» (σ. 4). «Εις τας μουσικάς ιδιωτικάς συγκεντρώσεις, εις τας δημοσίας συναυλίας, εις τα γραμμόφωνα και ραδιόφωνα θα μπορούμε ίσως εις το μέλλον ν’ ακούμε τα δημοτικά μας τραγούδια εις τον τόνο της εποχής μας, εις τον τόνο του μέλλοντος» (σ. 5).

Αναφορικά με την έννοια της πρωτοτυπίας, ο Σκαλκώτας ξεκινά το κείμενό του «Πρωτοτυπία και απομίμησις» με τη φράση: «Η πρωτοτυπία στο μουσικό έργο είναι ένα απ’ τα κύρια προσόντα που διαπιστώνουν την αξία του», για να συνεχίσει: «Για να εξακριβώσουμε αυτό πρέπει και εμείς πολλά προσόντα να διαθέσουμε και μεγάλη μουσική Τέχνη να φέρουμε ώστε να μας καταστεί δυνατόν να επεξηγήσουμε σαφέστερα και νοητώτερα. [...] Η πρωτοτυπία στη μουσική δεν είναι μόνο ο μοντερνισμός, η αυταπάτη της μεγάλης δημιουργικής εργασίας, ο δυσανάλογος όγκος των πολλών ιδεών, γιατί όλα αυτά μπορεί κάλλιστα να μεταχειρίζονται από αδέξια έμπνευση, μπορεί να έρχονται και σε μια μουσική γραμμή κακής μορφής στη μουσική την ίδια που τη ζητούσε ναι μεν μοντέρνα, πολύπλοκη, αλλά πρωτότυπη στο περιεχόμενό της» (σ. 1). «Πρωτότυπα θέματα σ’ ένα μουσικό έργο, πρωτότυπη φόρμα, πρωτότυπο μουσικό ύφος συνοκληρώνουν την όλη πρωτοτυπία της νέας μουσικής. [...] Ν’ αναφέρουμε τη βαθειά πρωτοτυπία που φέρουν οι συμφωνίες του Beethoven, το έργο του Debussy, η θεατρική ύλη του Wagner που τόση επίδραση έφερε στη νέα μουσική κατεύθυνση, το μεγάλο έργο του Schönberg για πιάνο, για ορχήστρα και για θέατρο, ακριβώς αυτά που άφησαν μιαν εποχή και μια μεγάλη παραδειγματική σχολή που πολλοί κατόρθωσαν κιόλας να συνεχίσουν και να προπαγανδίσουν» (σ. 2).

Σχετικά με τη σχέση του ίδιου με το έργο των ελλήνων συνθετών και τη διάδοσή του, τα σημεία στα οποία ο Σκαλκώτας παραπέμπει στην ελληνική μουσική δημιουργία και στους έλληνες συναδέλφους του είναι πάμπολλα στη συνολική του αρθρογραφία. Έτσι, στο κείμενό του «Πώς θα γράψουμε για το θέατρο», γράφει, μεταξύ άλλων: «Γι’ αυτό και ‘μεις πρέπει να υποβοηθούμε την ανάβαση κάθε μοντέρνας ελληνικής όπερας, και κάθε λογικής τάσης, προ παντός όταν μουσική και κείμενο στέκονται ψηλά και φέρουν γενικούς καλούς σκοπούς για το θέατρο και για όλους. [...] Το ρεπερτόριο της ελληνικής όπερας μπορεί να μεγαλώσει με τον καιρό, με τις ιταλικές, γαλλικές, και γερμανικές όπερες, θα θέλαμε δίπλα σ’ αυτές να βάλουμε και τις ελληνικές. Η δυσκολία που υπάρχει είναι υπερνικήσιμη, οι όπερες του Σαμάρα, Κοκκίνου, Ραδίου, Καλομοίρη

κ.ά. ελλήνων συνθετών θα βρισκόντουσαν στη φανερή τους θέση και όχι σ' αυτή την αδικαιολόγητη αφάνεια. Ο Καλομοίρης που πάλεψε και παλεύει για την ελληνική όπερα έδωσε οδηγίες για το θέατρο γιομάτες ενδιαφέρο, για τη δημόδη όπερα που δεν πέφτει και ξεφεύγει απ' τη καλή Τέχνη. Ο Πρωτομάστορας, το Δαχτυλίδι της Μάνας, είναι έργα που θέλουν να υπονοήσουνε μια νέα αρχή του ελληνικού μουσικού θεάτρου, που η μουσική τους δανείζεται το δημοτικό τραγούδι για να το δείξει πιο ενδιαφέρο με τη δυνατή έμπνευση της Τέχνης. Ο Σαμάρας που έγραψε με γιομάτη φρεσκάδα και έμπνευση τη μουσική του, μας έδωσε πραγματικά αρκετή πρωτοτυπία στο θέατρο, οι όπερές του θ' ανεβάζονται και θα παίζονται συχνότερα για το λαό και τη χώρα μας. Και άλλοι συνθέτες που έγραψαν για το θέατρο, όπως ο Βάρβογλης, Σκλάβος, Λαυράγκας, Αλβέρτης, Μητρόπουλος, Λαμπελέτ, δεν πρέπει να λησμονούνται» (σ. 7).

Στο κείμενό του με τίτλο «Η ενορχήστρωση» επανέρχεται στο θέμα της ελληνικής μουσικής, όταν γράφει: «Ο Σπύρος Σαμάρας έγραψε καθαρά για ορχήστρα στα θεατρικά του έργα που γνωρίζουμε με διαύγεια, με χάρη και αρκετή πρωτοτυπία. Όπως και οι άλλοι έλληνες συνθέτες ακολουθήσανε τους ευρωπαϊκούς δρόμους με ένα δικό τους τρόπο. Ο Μανώλης Καλομοίρης, Δ. Λαυράγκας, Δ. Μητρόπουλος, Μ. Βάρβογλης και άλλοι γράψανε με όλη τη δύναμη των μουσικών που γνωρίζανε την ορχήστρα και τις δυνατότητες αυτής. Έπρεπε τα έργα αυτών να παίζονται συχνότερα ούτως ώστε να μη παραμελλείται η μουσική των παραγωγών» (σ. 10-11).

Τέλος, στο κείμενό του «Η νέα μουσική φιλολογία», υποστηρίζει ότι παράλληλα με το ξένο σύγχρονο ρεπερτόριο θα πρέπει να παίζεται και το έργο των ελλήνων συνθετών: «Τα μοντέρνα μπαλέτα του Milhaud, Prokofieff, Poulenc, Stravinsky, Hindemith έχουμε ανάγκη ίσως να τ' ανεβάζουμε και στον τόπο μας συχνότερα, να τα γνωρίσουμε αφού άλλωστε δίπλα σ' αυτά θα βάλουμε και τα ελληνικά» (σ. 3). «Όπως και τα νεώτερα θεατρικά έργα των ελλήνων και ξένων συνθετών, παραμελούνται να πούμε και μένουν άγνωστα για πολλούς χρόνους ωστόσο τα ακούσουμε σε μια εξαιρετική παράσταση. Οι όπερες του Schönberg, του Hindemith, του Krenek, του K. Weill, του Stravinsky, των ελλήνων μοντέρνων συνθετών Πονηρίδη, Πετρίδη, Μητρόπουλου, Ευαγγελάτου, Προκοπίου κ.ά. πολλών» (σ. 4).

Σε ό,τι αφορά την έννοια του θέματος, αφήσαμε για το τέλος το κείμενο «Ανάπτυξις μουσικών θεμάτων», γιατί σ' αυτό ο Σκαλκώτας δεν θέτει μόνο το πρόβλημα των τρόπων ανάπτυξης ενός θέματος από τεχνικής άποψης, αλλά και της ίδιας της ιδέας του θέματος ως μιας ανεξάρτητης αρχικής οντότητας, η οποία αποτελεί τον κύριο μορφοποιητικό παράγοντα του εκάστοτε έργου. Το θέμα δεν αποτελεί ένα ψυχρό κατασκεύασμα, το οποίο ο συνθέτης θα αναπτύξει για να δημιουργήσει ένα έργο, αλλά ένα ζωντανό οργανισμό, αποτέλεσμα μιας αρχικής έμπνευσης: «Για να γράψουμε ένα μουσικό θέμα πρέπει να μας δοθή και ένα γεγονός μουσικό, μια ανώτερη ίσως αιτία που θέλουμε να φανερώσουμε εις αυτό. Εις τα θέματα δίδουμε εκείνη την ανάπτυξι που φέρει ευθύς εξαρχής η μουσική των δυναμική αξία, όπως και η αισθητική των, χωρίς βέβαια να τους δίδουμε και νέο επιπρόσθετο αίσθημα ή μουσική δυναμική αξία. [...] Γιατί είναι πολυάριθμες οι ονομασίες που μπορούν να φέρουν τα θέματα, όπως μεγαλειώδες, ονειροπόλον, [...] ρωμαντικά θέματα, κλασσικά, μοντέρνα» (σ. 3-4). «Θαρρούμε ότι μπορούμε αμέσως να διαπιστώσουμε αν ένα θέμα είναι εφεύρεση τεχνική, ή δημιουργική έμπνευσι της φαντασίας του συνθέτη, οπότε και η κάθε ανάπτυξι θα είναι διάφορος [...] ο σκοπός της επιτυχίας του [θέματος] διαφαίνεται κατά κύριο λόγο και απ' το αυθόρμητο του γραψίματος, όπως η υπερβολική Konstruktion πολλές φορές μας δίνει θέματα διεστραμμένα και όχι αρκετά ζωντανά, όταν μάλιστα πρόκειται προ παντός περί λαϊκών θεμάτων. Διανόησις ενός θέματος είναι άλλο, εφεύρεσις άλλο όπως και τεχνικό κατασκεύασμα εντελώς διάφορο, θέματα που φέρουν

μια αθάνατη έμπνευση δημιουργούν κιόλας μια μουσική σχολή που τα βρίσκουμε μελωδικά, ρυθμικά και ποικίλλα εις τα διάφορα έργα» (σ. 5-6).

Διαβάζοντας κανείς το σύνολο των προαναφερθέντων γραπτών κειμένων του Σκαλκώτα – και ακόμη καλύτερα το σύνολο των κειμένων του – θα διαπιστώσει ότι *τα ενδιαφέροντά του καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα της μουσικής σκέψης*, που εκτείνεται από τις απόψεις του για την καθαρή μουσική δημιουργία (απόλυτης, σκηνικής, κινηματογραφικής μουσικής κ.λπ.), την εκτέλεση και την κοινωνική διάσταση του μουσικού φαινομένου, έως τη χρησιμότητα της δημοτικής παράδοσης και την ενσωμάτωσή της στην έντεχνη μουσική, τον αγώνα διάδοσης της μεγάλης Τέχνης, είτε αυτή είναι του παρελθόντος είτε σύγχρονη, και, τέλος, την προσπάθεια προώθησης της σύγχρονης νεοελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η ενασχόλησή του με τα κινήματα του ρομαντισμού, του ιμπρεσιονισμού και του εξπρεσιονισμού, καθώς και η προσπάθεια αξιοποίησης του δημοτικού τραγουδιού σε συνδυασμό με την έννοια της πρωτοτυπίας, αποτελούν τους πυλώνες πάνω στους οποίους στηρίζεται ο *ιδιάζων* – και πολλαπλών εκφράσεων – νεοκλασικισμός του Νίκου Σκαλκώτα («πρωτοτυπία δεν είναι μόνο ο μοντερνισμός [...]· πρωτότυπα θέματα, πρωτότυπη φόρμα, πρωτότυπο ύφος, συνοκληρώνουν την όλη πρωτοτυπία της νέας μουσικής», στο: «Πρωτοτυπία και απομίμησης», σ. 1 και 2). Όπως παρατηρούμε, η σκέψη του έχει μια οικουμενικότητα, μια οικουμενικότητα που, κατά την άποψή μας, ενισχύεται και από το γεγονός ότι είναι έλληνας συνθέτης και, ως τέτοιος, μπορεί να επιλέγει αλλά και να κρίνει περισσότερο αντικειμενικά το μουσικό γίγνεσθαι των αρχών του 20ού αιώνα από τους αντίστοιχους κεντροευρωπαίους συναδέλφους του, για τους οποίους κάποιες επιλογές ως προς τις διαδικασίες της σύνθεσης αποτελούν αναγκαστικά μονόδρομο. Ο Σκαλκώτας, όπως τουλάχιστον φαίνεται μέσα από τα κείμενά του, έχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός ιδεολόγου συνθέτη με οικουμενικά οράματα και, υπό αυτήν την έννοια, θα μπορούσαμε να τον τοποθετήσουμε πλησιέστερα σε έναν συνθέτη όπως ο Schönberg, παρά σε έναν όπως ο Στραβίνσκι, μολονότι οι διαφορές με τον δάσκαλό του είναι μεγάλες: ενώ ο τελευταίος θα φθάσει τη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση στα άκρα της δια μέσου ενός δρόμου που, κατά την άποψή του, είναι ο μοναδικός και ο οποίος θα οδηγήσει νομοτελειακά τη μουσική στα κινήματα της *avant-garde* των δεκαετιών του 1950, του 1960 και του 1970, ο Σκαλκώτας όχι μόνο θα αναζωογονήσει τις κλασικές μορφές, αλλά θα θέσει στην υπηρεσία του δημιουργικού του πνεύματος κάθε μουσικό υλικό του παρελθόντος, από τον ρομαντισμό και την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση έως τον ιμπρεσιονισμό, τον εξπρεσιονισμό, τη νεοκλασική ατονικότητα / δωδεκαφθογγισμό, ακόμη και τον τονικό νεοκλασικισμό των τελευταίων χρόνων της ζωής του. Το τεράστιο αυτό φάσμα της μουσικής έκφρασης υποδηλώνει όχι μόνο την ταυτότητά του ως ευρωπαίου και ταυτόχρονα ως έλληνα συνθέτη, αλλά και την πεπερασμένη δυνατότητα του ατονικού / δωδεκαφθογγικού υλικού, η οποία θα επέτρεπε στον συνθέτη να εκφραστεί απεριόριστα. Πολλές μεγαλειώδεις στιγμές της μουσικής δημιουργίας του δεν θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν εάν ο Σκαλκώτας αφοσιωνόταν σε ένα και μόνο μουσικό ιδίωμα,² και αυτό φαίνεται όχι μόνο στη μουσική του αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται μέσα από τα κείμενά του. Στην ιδεαλιστική, αισθητική και κοινωνική, μονοθεϊστικού τύπου, αδιαλλαξία του δασκάλου του αντιπροτείνει μια πολυσυλλεκτικότητα και έναν ιδιαίτερο πλουραλισμό έκφρασης με σαφή ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό, χωρίς μάλιστα να προδίδει τις βασικές αρχές του γύρω από την έννοια του έργου τέχνης.

² Βλ. Ζερβός, ό.π., σ. 50-85.

**Τα 16 Τραγούδια για μεσόφωνο και πιάνο (1941)
του Νίκου Σκαλκώτα: ένας καλειδοσκοπικός φωνητικός κύκλος
και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του**

Γιώργος Σακαλλιέρος

Η γραφή για την ανθρώπινη φωνή φαίνεται, ποσοτικά τουλάχιστον, να υπέχει περιφερειακή θέση στη συνολική δημιουργία του Νίκου Σκαλκώτα. Από τις σολιστικές και χορωδιακές εκδοχές των φωνητικών μερών από το *Παραμυθόδραμα*, τις εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών είτε για σόλο φωνή με πιάνο είτε για γυναικεία ή μεικτή χορωδία,¹ έως και τα δύο αντάρτικα εμβατήρια για φωνή και πιάνο του 1945, πιθανά ενθυμήματα της κράτησης του Σκαλκώτα στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Χαϊδαρίου έναν χρόνο πριν,² το επίκεντρο της φωνητικής δημιουργίας του αναμφίβολα αποτελεί ο εμβληματικός κύκλος *16 Τραγούδια για μεσόφωνο και πιάνο*, γραμμένα την άνοιξη του 1941.

Στο αρχείο Σκαλκώτα, πέρα από τα *16 Τραγούδια*, υπάρχουν και δύο αυτόνομα τραγούδια για φωνή και πιάνο, τα «Κάποτε» και «Το Φεγγάρι», γραμμένα στα 1938 και 1940-1942 αντίστοιχα, στον Φάκελο «Διάφορα 12φθογγα τραγούδια», που ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου τα κατατάσσει σε «προχωρημένο ατονικό ιδίωμα» και το χειρόγραφο μοιάζει να επιβεβαιώνει.³ Από την περίοδο του Βερολίνου αναφέρεται επίσης, αλλά δεν διασώζεται, *Ο άγνωστος στρατιώτης* του 1929, για χορωδία και ορχήστρα, σε ποίηση Rolf Stein, πιθανόν σε παρόμοιο ιδίωμα.⁴

Στο Αρχείο Σκαλκώτα υπάρχουν δύο εκδοχές χειρογράφων των *16 Τραγουδιών*. Το τεκμήριο Β1 στον φάκελο με αριθμό καταλόγου 80 αποτελεί το τελικό χειρόγραφο του έργου σε καθαρογραμμένη εκδοχή 73 σελίδων, κατάλληλη για μελέτη και μουσική

¹ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας. Μια προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1997, τόμος Β': Επίμετρο, σ. 211-212. Στον Κατάλογο Έργων Σκαλκώτα, όπως τον συνέταξε ο Παπαϊωάννου το 1969 (με προσθήκες / διορθώσεις το 1999), τα έργα του συνθέτη για φωνή με συνοδεία πιάνου καλύπτουν τους αριθμούς καταλόγου [Α/Κ] 80 έως 89ε, το 89ζ είναι το «Νανούρισμα» με συνοδεία κιθάρας, ενώ τα χορωδιακά έργα αφορούν τους Α/Κ 90-97.

² John Thornley, «Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας: Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 371-395: 381-385.

³ Τα έργα αυτά αναφέρονται ως Α/Κ 81 και 82 στον κατάλογο Παπαϊωάννου, δημιουργώντας μία ομάδα ατονικών τραγουδιών του Σκαλκώτα μαζί με τα *16 Τραγούδια* που κατατάσσονται ως Α/Κ 80 και βρίσκονται στον ταυτάριθμο φάκελο στο Αρχείο Σκαλκώτα (το οποίο φυλάσσεται πλέον στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»).

⁴ Η πληροφορία αυτή αφορά σε ένα ατονικό φωνητικό έργο μεγαλύτερης κλίμακας, πιθανότατα συμπεριλαμβανόμενο στα (χαμένα προς το παρόν) έργα του Βερολίνου – που ο Σκαλκώτας αναγκάστηκε να αφήσει πίσω του επιστρέφοντας στην Ελλάδα το 1933 – και αναπαράγεται σε γνωστές βιοεργογραφικές πηγές για τον συνθέτη· βλ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, ό.π., τόμος Α': Βίος – ικανότητες – έργο, σ. 182 και 405. Η Εύα Μαντζουράνη παραθέτει μαρτυρία του ίδιου του συνθέτη για το έργο από συνέντευξή του στην εφημερίδα *Βραδυνή*, στις 30 Οκτωβρίου 1930. Σε αυτή, ο Rolf Stein αναφέρεται ως «λιμπρετίστας» και όχι ποιητής ή στιχουργός, πράγμα που αποτελεί έμμεση πληροφορία για τις διαστάσεις του έργου, το οποίο η Μαντζουράνη θεωρεί ανολοκλήρωτο, όπως άλλωστε και ο John Thornley· βλ. Eva Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Farnham 2011, σ. 35 (βλ. και υποσημ. 41), και John Thornley, “‘I Beg You to Tear up my Letters...’: Nikos Skalkottas’s Last Years in Berlin (1928-33)”, *Byzantine and Modern Greek Studies* 26, 2002, σ. 178-217: 188-189.

εκτέλεση. Το τεκμήριο B2, στον ίδιο φάκελο, είναι η πρώτη, ολοκληρωμένη επίσης, αλλά πιο πυκνογραμμένη και σχετικά πιο δυσανάγνωστη εκδοχή, έκτασης 34 σελίδων, με σημαντικές, ωστόσο, πληροφορίες, όπως τις ακριβείς ημερομηνίες ολοκλήρωσης κάθε τραγουδιού. Μια κριτική έκδοση του έργου οπωσδήποτε πρέπει να λάβει υπόψη, συγκριτικά, και τα δύο αυτόγραφα.⁵

Τέλος, ο φάκελος συμπληρώνεται με μία εκδοχή του τραγουδιού αρ. 14, «Στο περιβόλι μου», σε μεταγραφή για βαρύτονο και πιάνο, μεταφερόμενη κατά μία βη μικρή χαμηλότερα σε σχέση με την εκδοχή για μεσόφωνο και πιάνο και με το μέρος της φωνής στο κλειδί του φα. Ο αριθμός τεκμηρίου (B4) πιθανώς υποδηλώνει και τη μεταγραφή κάποιου άλλου εκ των 15 υπολοίπων τραγουδιών στο συγκεκριμένο φάκελο (ως τεκμήριο B3, ίσως;) που επί του παρόντος λανθάνει. Η συγκεκριμένη μεταγραφή δεν περιλαμβάνει άλλα στοιχεία στο χειρόγραφο που να δίνουν πληροφορίες για ποιον λόγο πραγματοποιήθηκε από τον συνθέτη, αν συνδέεται με κάποια παραγγελία για πιθανή συναυλιακή ή άλλη μουσική περίσταση ή αν είχε αποδέκτη κάποιον συγκεκριμένο άνδρα τραγουδιστή.

Εικόνα 1: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια. Η πρώτη σελίδα από το τραγούδι αρ. 1, «Ιδανικό», αρχική γραφή του συνθέτη (τεκμήριο B2)

⁵ Σημειώνεται η επικείμενη έκδοση του έργου από το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, σε επιμέλεια Γιάννη Σαμπροβαλάκη.



Εικόνα 2 (αριστερά): Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια. Η πρώτη σελίδα του τραγουδιού αρ. 1, «Ίδανικό», στην τελική γραφή του συνθέτη (τεκμήριο Β1)

Εικόνα 3 (δεξιά): Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια, αρ. 14, «Στο περιβόλι μου», σε μεταγραφή για βαρύτονο⁶ και πιάνο (τεκμήριο Β4). Αρχείο Σκαλκώτα, Φακ. Α/Κ 80, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (εφεξής ΜΜΒ)

Θα ήταν σημαντικό, σε αυτό το σημείο, να αναφερθούν κάποιες πληροφορίες για τον δημιουργό των 16 ποιημάτων που μελοποιεί ο Σκαλκώτας. Ο Κωνσταντινουπολίτης Χρυσός Ευελπίδης (1895-1971) ήταν ένας από τους πρώτους έλληνες επιστήμονες στην αγροτική οικονομία. Υπηρέτησε ως νομογεωπόνος στο Υπουργείο Γεωργίας και ήταν καθηγητής στην Πάντειο και την Ανωτάτη Γεωπονική Σχολή Αθηνών, όπου διετέλεσε και πρότανης. Εκλέχθηκε βουλευτής και θήτευσε ως Υπουργός Γεωργίας στην κυβέρνηση Σοφούλη και ως Υπουργός Οικονομικών στην κυβέρνηση Πλαστήρα. Επιστήμων, πολιτικός, αλλά και ένας καλλιεργημένος αστός με φιλολογικές ανησυχίες, δημοσίευσε δοκίμια, μελέτες, λογοτεχνικά κείμενα και μία ποιητική συλλογή υπό το ψευδώνυμο «Χρ. Έσπερας».⁷

Ο Χρυσός Ευελπίδης είχε κοινωνικές φιλικές σχέσεις με σημαντικές πνευματικές προσωπικότητες. Μαζί με τη σύζυγό του, Νέλλη Ασκητοπούλου-Ευελπίδη, βιολονίστα και στενή φίλη του Σκαλκώτα από τα μαθητικά τους χρόνια,⁸ συνόδευσε τον Νίκο και

⁶ Παρ' όλο που στην παρτιτούρα επισημαίνεται η ανδρική φωνή από το χέρι του συνθέτη ("Bariton"), γραμμένη και στο κλειδί του φα, η έκταση που χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη μεταγραφή (ντο - λα#) προσιδιάζει περισσότερο στη φωνή του τενόρου.

⁷ Βλ. την αναλυτική παρουσίαση της ζωής και του έργου του Χρυσού Ευελπίδη από τον αδερφό του: Χρήστος Ευελπίδης, «Βιογραφικά», στο: *Αφιέρωμα στον Χρυσό Ευελπίδη*, Δωδώνη, Αθήνα 1972, σ. 11-32.

⁸ Η γνωριμία του Σκαλκώτα με την Νέλλη Ασκητοπούλου-Ευελπίδη προσδιορίζεται είτε από την περίοδο του Ωδείου Αθηνών, δηλαδή πριν το 1920 (John Thornley, «Κι αν σβήσω εγώ θα γεννηθούν κύματα από τον αφρό μου...», Μέρος II, *Μουσικής Πολύτονον* 5, 2004, σ. 18-23: 18), είτε από το 1923 και έπειτα (Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, ό.π., τόμος Β', σ. 75). Η στενή φιλική τους σχέση πιθανώς απέκτησε

την Ελένη Καζαντζάκη το καλοκαίρι του 1957 στο δεύτερο ταξίδι τους στην Κίνα και την Ιαπωνία, από το οποίο προέκυψε και το ομώνυμο βιβλίο.⁹



Εικόνα 4 (από τα αριστερά προς τα δεξιά): Χρυσός Ευελπίδης, Νέλλη Ασκητοπούλου-Ευελπίδη, Ελένη Καζαντζάκη, Νίκος Καζαντζάκης και ο πρόεδρος της Βουλής της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας, στην Αίθουσα της Βουλής στο Πεκίνο το 1957¹⁰

Μετά το θάνατο του Χρυσού Ευελπίδη, και έπειτα από επιθυμία του, η βιβλιοθήκη του, που αριθμεί 8.639 τόμους, δωρήθηκε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης από τη σύζυγό του.

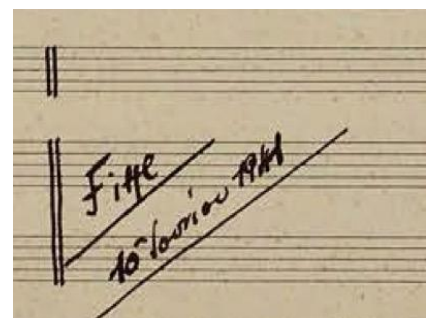
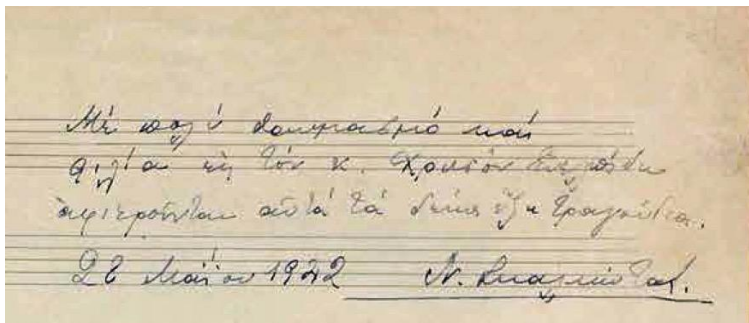
Από τον αδελφό του Χρυσού, Χρήστο Ευελπίδη, συγγραφέα του έργου *Παραμυθόδραμα: Με του Μαγιού τα μάγια* που μελοποιεί ως σκηνική μουσική το 1943-1944 ο Σκαλκώτας, μαθαίνουμε ότι τα 16 ποιήματα της νεανικής συλλογής *Σκίτσα*, που ο 22χρονος Χρυσός Ευελπίδης εξέδωσε το 1917, εντάχθηκαν στο πεζογράφημα του

και ερωτικό πρόσημο (όπως πιστοποιεί η αλληλογραφία τους από τις αρχές του 1926), αλλά για σύντομο χρονικό διάστημα. Σε κάθε περίπτωση, η Νέλλη στάθηκε δίπλα στον συνθέτη σε δύσκολες στιγμές, ενώ λόγω του γάμου της με τον υψηλής κοινωνικής τάξης επιστήμονα και διανοούμενο Ευελπίδη ήταν σε θέση να του παρέχει και υλική βοήθεια (ακόμη και φαγητό, ειδικά στην περίοδο της Κατοχής). Ήταν πάντα από τους σταθερούς υποστηρικτές της μουσικής του Σκαλκώτα, τόσο πριν όσο και μετά το θάνατό του (Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 24-25· βλ. και υποσημ. 27).

⁹ Ο Νίκος Καζαντζάκης πραγματοποίησε το πρώτο του ταξίδι στην Άπω Ανατολή το 1935 με την ιδιότητα του δημοσιογραφικού απεσταλμένου της εφημερίδας *Ακρόπολις*. Το δεύτερο ταξίδι πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 1957 με τη σύζυγό του Ελένη και το ζεύγος Ευελπίδη. Ήταν το μοιραίο ταξίδι για τον Καζαντζάκη, η υγεία του οποίου παρουσίασε σοβαρές επιπλοκές και, αμέσως μετά την επιστροφή των δύο ζευγαριών στην Ευρώπη, νοσηλεύθηκε αρχικά στην Κοπεγχάγη και μετά στο Freiburg της Γερμανίας, όπου και πέθανε στις 26 Οκτωβρίου 1957. Η Ελένη Καζαντζάκη, επιστρέφοντας μόνη στο σπίτι τους, στην Antibes της νότιας Γαλλίας, γράφει η ίδια για το δεύτερο ταξίδι τους, ολοκληρώνει το κείμενο με δικό της «Επίλογο» στις 4 Ιανουαρίου 1958, ενώ τον Ιούλιο του 1961 προσθέτει και «Επίμετρο» (με εντυπώσεις και από επόμενο, μοναχικό δικό της ταξίδι στην Άπω Ανατολή). Όπως στα περισσότερα έργα του Καζαντζάκη, την πρώτη έκδοση του 1961 ακολούθησαν σύντομα επανεκδόσεις. Η αναθεωρημένη, πιο πρόσφατη έκδοση περιλαμβάνει το υλικό όλων των παραπάνω ταξιδιών, φωτογραφίες καθώς και ενημερωτικό σημείωμα του εκδότη-επιμελητή Πατρόκλου Σταύρου: Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία – Κίνα*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 2009.

¹⁰ Δημοσιεύεται στο: *Αφιέρωμα στον Χρυσό Ευελπίδη*, ό.π., σ. 137.

τελευταίου, *Όπως όλοι – Φύλλα ημερολογίου*, που εκδόθηκε το 1940, πάντα με το ψευδώνυμο «Χρ. Έσπερας».¹¹ Η παρουσία του Σκαλκώτα στο σπίτι του ζεύγους Ευελπίδη τον φέρνει σε επαφή με το βιβλίο· ο συνθέτης μοιάζει να γοητεύεται, ενδεχομένως και σε έναν βαθμό να ταυτίζεται με τον κεντρικό του ήρωα, και μελοποιεί τα 16 ποιήματα σε διάστημα μόλις 7 εβδομάδων, από τις 25 Απριλίου έως τις 10 Ιουνίου 1941, σύμφωνα με το αρχικό χειρόγραφο Β2. Η αρκετά μεταγενέστερη αφιέρωση που υπάρχει στο τελικό χειρόγραφο Β1 από τον Σκαλκώτα προς τον Χρυσό Ευελπίδη, με ημερομηνία 28 Μαΐου 1942, μάλλον προέκυψε αφότου η Νέλλη Ασκητοπούλου-Ευελπίδη αποκάλυψε στον συνθέτη ότι ο σύζυγός της ήταν ο συγγραφέας του βιβλίου, σύμφωνα με τον John Thornley.¹² Ωστόσο, ο τελευταίος εκφράζει τις αμφιβολίες του για την εξιστόρηση των γεγονότων από την Νέλλη και θεωρεί ότι ενδεχομένως ο Σκαλκώτας μπορεί να είχε μαντέψει ήδη το πραγματικό πρόσωπο που κρυβόταν πίσω από το ψευδώνυμο «Χρ. Έσπερας», γεγονός που θεωρεί ότι είχε και μια αρνητική ψυχολογική επίδραση επάνω στον συνθέτη ως προς την ταύτιση προσώπων και γεγονότων που αναφέρονται στα ποιήματα με πρόσωπα της πραγματικής του ζωής, όπως την ίδια την Νέλλη, αλλά και δύσκολους προσωπικούς απολογισμούς της έως τότε πορείας της ζωής του σε σχέση και με την τραγική ιστορική συγκυρία της περιόδου: την αρχή της Κατοχής (Απρίλιος 1941). Στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα απόπειρα ταύτισης προσώπων και καταστάσεων μεταξύ Σκαλκώτα και «Έσπερας» / Ευελπίδη με τον κεντρικό ήρωα του βιβλίου *Όπως όλοι – Φύλλα ημερολογίου*, θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω.



Εικόνα 5 (αριστερά): Η αφιέρωση του Σκαλκώτα στον Χρυσό Ευελπίδη από το εξώφυλλο του τελικού χειρογράφου (τεκμήριο Β1)¹³

Εικόνα 6 (δεξιά): Η τελευταία ημερολογιακή αναγραφή ολοκλήρωσης του 15ου (και όχι του 16ου) τραγουδιού στο αρχικό χειρόγραφο (τεκμήριο Β2). Οι εκδοχές Β1 και Β2 των δύο πλήρων χειρογράφων απέχουν μεταξύ τους σχεδόν έναν χρόνο (Αρχείο Σκαλκώτα, Φακ. 80, ΜΜΒ)

Στο λογοτεχνικό αυτό κείμενο, ο συγγραφέας παραθέτει σε πρώτο πρόσωπο αποσπάσματα του ημερολογίου του υποτιθέμενου φίλου του, Στέφανου Γεωργίδη, που μόλις είχε φύγει από τη ζωή (εξ ου και ο υπότιτλος «Φύλλα ημερολογίου»). Σύμφωνα με την υπόθεση του βιβλίου, ο Γεωργίδης ήταν επιφανής έμπορος αλίπαστων του Πειραιά,

¹¹ Ευελπίδης, «Βιογραφικά», ό.π., σ. 26-27. Ο Χρήστος Ευελπίδης αποκαλύπτει, επίσης, ότι το ψευδώνυμο του αδελφού του, «Έσπερας», αποτελεί παράφραση του γαλλικού "espérance" (ελπίδα).

¹² Κατά προσωπική μαρτυρία της Ασκητοπούλου-Ευελπίδη στον Thornley την περίοδο 1972-1973, η ίδια δάνεισε το βιβλίο στον Σκαλκώτα σε μια επίσκεψή του την άνοιξη του 1941 χωρίς να του αποκαλύψει εξαρχής ότι ο «Χρ. Έσπερας» ήταν ο σύζυγός της. Με έναν παρόμοιο τρόπο και δύο χρόνια αργότερα, σε μία ιδιωτική παράσταση στο ίδιο σπίτι, ο Σκαλκώτας γνώρισε το θεατρικό έργο του Χρήστου Ευελπίδη, *Με του Μαγιάου τα μάγια*, το οποίο ολοκλήρωσε ως σκηνική μουσική την επόμενη χρονιά (1944) και που έμελλε να αποτελέσει ένα από τα σπουδαιότερα έργα του. Βλ. Thornley, «Κι αν σβήσω εγώ...», Μέρος II, ό.π., σ. 18 και 21-22.

¹³ «Με πολύ θαυμασμό και φιλία εις τον κ. Χρυσόν Ευελπίδη αφιερώνονται αυτά τα δέκα έξι τραγούδια. 28 Μαΐου 1942. Ν. Σκαλκώτας».

ο οποίος ωστόσο ξεκίνησε ως νέος φοιτητής νομικής με φιλολογικές ανησυχίες και τελικά η ανάγκη της ζωής τον έστρεψε στη βιοπάλη και στο να απαρνηθεί, αλλά όχι να ξεχάσει, τα ιδανικά της νιότης του. Στον πρόλογο του βιβλίου, ο «Έσπερας» επιθυμεί να δώσει έναν τόνο ρεαλισμού στο επερχόμενο αφήγημα, δηλώνοντας έκπληκτος με την ανάγνωση του ημερολογίου που του αποκάλυψε ένα πρόσωπο διαφορετικό από αυτό που νόμιζε για τον φίλο του, Γεωργίδη: έναν ανήσυχο, σκεπτόμενο άνθρωπο, εν δυνάμει διανοούμενο, σε συνεχή υπαρξιακή πάλη και φιλοσοφική περίσκεψη επάνω στο νόημα της ζωής, τις πνευματικές αναζητήσεις, την ηθική, τα πάθη και το χρήμα, τον έρωτα και τον θάνατο, την αυτοπραγμάτωση και την ματαιώση.¹⁴ Βέβαια, το ότι το φανταστικό πρόσωπο «Γεωργίδης» αποτελεί την έμμεση αιτιολόγηση για να μπορέσει ο «Έσπερας», δηλαδή ο Ευελπίδης, να προσδώσει αυτοβιογραφικά στοιχεία στην αφήγηση του ημερολογίου (σε πρώτο πρόσωπο), ίσως και σε μια προσπάθεια να απαγκιστρωθεί από τις συμβάσεις της κοινωνικής του θέσης που θα του επέτρεπε έτσι να προβάλει τους δικούς του προσωπικούς απολογισμούς ή ακόμη και τα πάθη και λάθη της ζωής του, ο λίγο πιο διορατικός αναγνώστης το αντιλαμβάνεται νωρίς. Ο «Έσπερας» αναρωτιέται αν είναι σκόπιμο, ή και επιτρεπτό, να δημοσιεύσει το ημερολόγιο του φίλου του χωρίς τη συγκατάθεσή του, αλλά τελικά καταλήγει στην απόφαση να το πράξει παρακινούμενος από την ευρύτερη σημασία του εγχειρήματος:

Όχι, ο φίλος μου δεν έδειξε καμμία ξεχωριστή ιδιοφυΐα και δράση που διακρίνει τους μεγάλους ανθρώπους. Πάλαιψε στο δύσκολο αγώνα της ζωής, υπέφερε, υπέφερε πολύ γιατί ήταν από τους ανθρώπους που αιστάνονται πολύ, νικήθηκε και υποτάχτηκε. Δεν παρουσιάζει λοιπόν τίποτε το εξαιρετικό. Αυτό όμως ήταν και το προτέρημα του ημερολογίου του. Μέσα στις γραμμές του δείχνει όχι μόνο μια ζωή, αλλά τη ζωή πολλών ανθρώπων, ζωντανών ή πεθαμένων. Μιλά λοιπόν σ' αυτό ένα κομμάτι της ανθρωπότητας. *Vivos voco. Mortuos plango.*¹⁵

Στην αρχή του βιβλίου είναι φανερό ότι τα πεζά κείμενα έχουν το ρόλο δραματοποιημένων πραγματολογικών ερμηνειών, πλαισιώνοντας τα ενσωματωμένα ποιήματα ως επεισόδια της ζωής του Γεωργίδη. Μάλιστα, τα 11 από τα 16 ποιήματα παρατίθενται ήδη στις πρώτες 42 από τις 144 σελίδες του βιβλίου! Εν συνεχεία, ωστόσο, ο πεζός λόγος ανεξαρτητοποιείται, κυριαρχεί, και τα ποιήματα εμφανίζονται ολοένα και περισσότερο αποστασιοποιημένα – σημασιολογικά – ως προς τη ροή του κειμένου.

Τα δύο τελευταία ποιήματα είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους ως προς το ύφος και το περιεχόμενο. Το 15ο, προτελευταίο, με τίτλο «Απόψε», φαίνεται ηθελημένα ημιτελές, γεμάτο απαισιοδοξία και μοναξιά. Εξαιρετικά σύντομο (το συντομότερο της συλλογής), περιγράφει μέσα σε ένα μόλις τετράστιχο την αίσθηση της μοναξιάς και την μελαγχολική διάθεση σε ένα φθινοπωρινό βράδυ.

Απόψε κάθομαι βουβά, μονάχος σε μια κώχη.
Κι ακούω το πρωτοβρόχι,
να ξεκουκκίζει το μονότονό του κομπολόι,
σιγά σα μοιρολόι.¹⁶

Η μουσική του Σκαλκώτα εμφανίζει στο πιάνο ένα σταθερά επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο δεξί χέρι, στα πρώτα μέτρα, με συνοδεία βαθιών συγχορδιών στο αριστερό χέρι με πεντάλ, που δίνει την αίσθηση του ανθρώπου που στέκεται μόνος και στοχάζεται βουβά.

¹⁴ Χρ. Έσπερας, *Όπως όλοι – Φύλλα ημερολογίου*, Εκδόσεις Φλάμμα, Αθήνα 1940, «Πρόλογος», σ. 7-12.

¹⁵ Ό.π., σ. 11 (ακολουθείται η ορθογραφία του συγγραφέα). Για τη γενική παραδοχή από τους μελετητές του Σκαλκώτα ότι το κυρίως περιεχόμενο του βιβλίου (πεζός λόγος και ένθετα ποιήματα) λειτούργησε καταλυτικά ως στοιχείο ταύτισης του Σκαλκώτα με τον κεντρικό ήρωα «Γεωργίδη», αλλά και για την αμφισβήτηση αυτής της άποψης, βλ. παρακάτω.

¹⁶ Έσπερας, *Όπως όλοι – Φύλλα ημερολογίου*, ό.π., σ. 69.

τόσο, που θαρρεί κανείς ότι ακούει ακόμη και την αναπνοή του. Αυτό το μοτίβο της «αναπνοής» στο πιάνο είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό στα μ. 12-14, όπου μεγεθύνεται ρυθμικά (σαν η αναπνοή να γίνεται πιο αργή) τη στιγμή που η φωνή ζωγραφίζει μουσικορητορικά την τελευταία λέξη, «μοιρολόι» (βλ. Εικόνα 7). Η δημιουργία ατμόσφαιρας συμβατής με το πραγματολογικό περιεχόμενο των στίχων σε ένα εξπρεσιονιστικό περιβάλλον με ατονικό μουσικό συντακτικό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ.

Περιέργως, στο αρχικό χειρόγραφο Β2 ο Σκαλκώτας βάζει σε αυτό το τραγούδι την τελευταία ημερομηνία, 10 Ιουνίου 1941, και όχι στο 16ο, «Χινόπωρο», το οποίο μοιάζει πλήρως αποκομμένο από το χρονικό νήμα της αφήγησης, καθώς παρατίθεται μέσα στη ροή του πεζού λόγου σαν ένα στοιχειωμένο ίχνος της νιότης του Γεωργίδη: ως ένα αφελές ποίημα που είχε γράψει ο ίδιος όταν ήταν φοιτητής και που μια προσερχόμενη γυναικεία παρουσία, στην όψιμη πια φάση της ζωής του, του το υπενθυμίζει. Αρχικά, ο ποιητής μοιάζει να θέλει να συνεχίσει, από το αρ. 15, την περιγραφή του φθινοπώρου και της μελαγχολικής ατμόσφαιρας:

Έξω χινόπωρο βαρύ τα δένδρα ξεφυλλίζει.
Το δάσος έσβυσε ψιλή βροχή σαν καταχνιά
στο περιβόλι απλώθηκε σαπίλας μυρωδιά
κι η περγουλιά στο φύσημα του αγέρα τουρτουρίζει.¹⁷

Ωστόσο, ο τόνος αλλάζει αμέσως, εισάγοντας την αντιθετική εικόνα της θαλπωρής και ασφάλειας του ζεστού σπιτιού, μέσα στην οποία έρχεται και η περιγραφή της γυναικείας παρουσίας. Η σκιαγράφιση του ερωτικού κλίματος αποτελεί ταυτόχρονα την επίκληση της άνοιξης. Αυτή η σύμφυση της ανθισμένης φύσης με την ηδονοθηρική σχεδόν περιγραφή της γυναικείας ομορφιάς είναι ουσιαστικά μια εκρηκτική απεύθυνση στη νεότητα, ηθελημένα ιδωμένα με μία αφελή σχεδόν – ως προς την αισιόδοξη οπτική της – παρορμητικότητα:

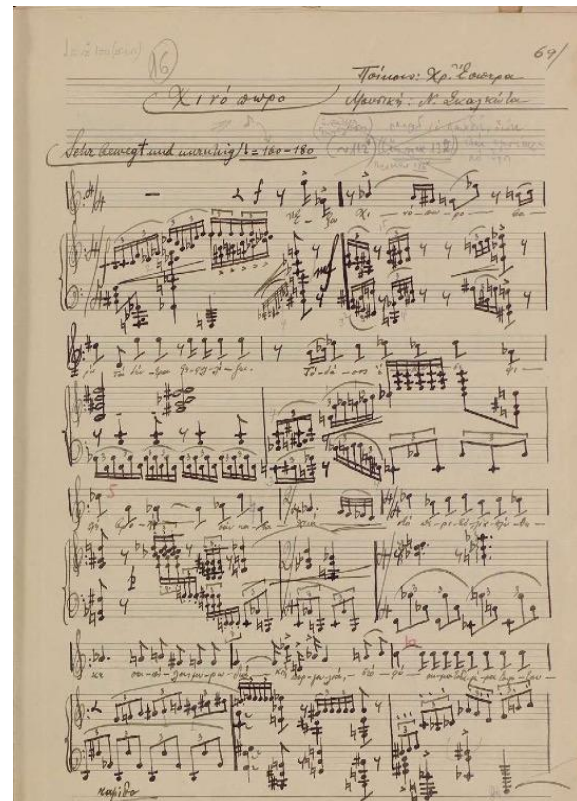
Στα μάτια σου ασυννέφιαστο θα ξαναδώ ουρανό... [...]
... τα μαγουλά σου τροπικού θα μοιάζουν δειλινό
Το στήθος σου ροδακινιάς άνθισμα θα θυμίζει,
στο μίλημά σου θα ξυπνούν αηδόνια τ' Απριλιού
λιακάδες θε να λάμπουνε στη θέρμη ενός φιλιού... [...],

καθώς στην πραγματικότητα αποτελεί μια μακρινή ανάμνηση από τον ώριμο πια και απογοητευμένο από τη ζωή ήρωα του βιβλίου.

Ο Σκαλκώτας αντιλαμβάνεται πλήρως την αντιθετική περιγραφή των τεσσάρων πρώτων στίχων (φθινόπωρο, βροχή και αέρας, μοναξιά και απαισιόδοξη εικόνα του έξω κόσμου) με την συνακόλουθη περιγραφή της συντροφικής θαλπωρής στην εστία και συναινεί σε αυτήν την αλλαγή κλίματος. Την αποδίδει μουσικά χωρίζοντας το τραγούδι σε δύο πλήρως αντιθετικές ενότητες.¹⁸ Οι αλλαγές μέτρου, τα αδρά ρυθμικά μοτίβα, οι υψηλές δυναμικές και οι φθογγικές πυκνώσεις της ενότητας Α (μ. 1-16) δίνουν τη θέση τους σε μία ρυθμικά περιεγραμμένη, μελωδικά περιοδική και πολύ πιο σταθερή, ως προς τη γραμμική πορεία και τη θεματική ανάπτυξή της, ενότητα Β (μ. 17-58). Ωστόσο, για τον Σκαλκώτα η περιγραφή της φύσης έχει εξίσου μεγάλη σημασία με την εξύφανση του ανθρώπινου στοιχείου, γι' αυτό και στον τελευταίο στίχο, «Έλα, χινόπωρο βαρύ τα φύλλα ξεφυλλίζει», επιστρέφει στο ρωμαλέο και ορμητικό ύφος της αρχικής ενότητας (στα μ. 59-68), δίνοντας στο τραγούδι μια σαφή τριμερή διάρθρωση Α – Β – Α'. Η απότομη πτώση της δυναμικής στις δύο τελευταίες συγχορδίες του πιάνου (μ. 67-68) μοιάζει να προσωποποιεί την επίκληση της ενότητας Α, ως τελική ανάμνηση στη σκέψη του Γεωργίδη.

¹⁷ Έσπερας, *Όπως όλοι – Φύλλα ημερολογίου*, ό.π., σ. 104.

¹⁸ Πρβλ. σχετικά και Thornley, «Κι αν σβήσω εγώ...», Μέρος II, ό.π., σ. 20.



Εικόνες 7 και 8: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια. Οι πρώτες σελίδες του αυτόγραφου από τα τραγούδια αρ. 15, «Απόψη» (αριστερά), και αρ. 16, «Χινόπωρο» (δεξιά).
Αρχείο Σκαλκώτα, Φακ. 80, τεκμήριο Β1, ΜΜΒ

Η ατμόσφαιρα και το ύφος των 16 ποιημάτων δεν είναι ομοιογενή. Τα αρ. 3, «Ad aperturam libri», αρ. 6, «Μοναξιά», αρ. 7, «Ανοιξη», και αρ. 8, «Χρυσάνθεμα», εκφράζουν μια ποίηση απαισιόδοξη, αδιέξοδη, ακόμη και με πεισιθανάτια διάθεση, πλησιάζοντας το ύφος της δεύτερης γενιάς των ελλήνων συμβολιστών ποιητών, όπως οι Λαπαθιώτης, Ουράνης, Καρυωτάκης και Πολυδούρης, με τους οποίους η πρώτη, αυτόνομη έκδοση των ποιημάτων από τον Ευελπίδη, στα 1917, ταυτίζεται απολύτως χρονολογικά. Από την άλλη, το επικολυρικό στοιχείο της ποίησης του Παλαμά ή η διονυσιακή ορμή του Σικελιανού δεν μοιάζουν και εντελώς απόντα από ποιήματα όπως τα αρ. 1, «Ιδανικό», αρ. 2, «Αναλαμπή», και αρ. 5, «Αποκάλυψη».¹⁹ Η ανάδειξη της ηθογραφίας της υπαίθρου συνδέεται αναπόφευκτα με τα επιστημονικά ενδιαφέροντα του αγροτολόγου Ευελπίδη, όπως στα αρ. 11, «Το τραγούδι του αργαλειού», και αρ. 12, «Γεωργός», αν και το στοιχείο της φύσης είναι πανταχού παρόν, δίνοντας συνεχώς ευκαιρίες στον Σκαλκώτα για μουσικορητορικές απεικονίσεις, κυρίως στο πιάνο αλλά και στο μέρος της φωνής, ως προς την ατμόσφαιρα, την εικονοπλασία και ηχοπλασία ή τη συναισθηματική παραβολή.

Εν συνεχεία, βλέπουμε έναν συνοπτικό πίνακα με τους τίτλους και τη διάταξη των 16 Τραγουδιών αλλά και την χρονική εξέλιξη της γραφής του έργου μεταξύ Απριλίου και Ιουνίου 1941, βάσει των ημερομηνιών που αναφέρονται στο αυτόγραφο Β2 του έργου. Ενδεικτικό των συνθετικών δυνατοτήτων του Σκαλκώτα είναι το γεγονός ότι η γραφή ορισμένων από τα τραγούδια ολοκληρώνεται μέσα σε μία μόλις μέρα!

¹⁹ Για μία ευρύτερη μελέτη του ύφους της νεοελληνικής ποίησης στα τέλη της δεκαετίας του 1910 και κατά τη δεκαετία του '20, με αφορμή τη μελοθέτηση από τον Δημήτρη Μητρόπουλο ποίησης των Σικελιανού και Καβάφη («Παν», «Αφροδίτη ουρανία», 14 *Invenzioni*, 1923-1925), με σχετικές αναφορές – πέραν των προαναφερθέντων ποιητών – στους Κωστή Παλαμά, Νίκο Καζαντζάκη και τη γενιά των ελλήνων συμβολιστών, βλ. Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, Hellenic Music Centre, Athens 2016, σ. 182-184.

1	Ιδανικό	25.04.1941	9	Χρυσάνθεμα	-
2	Αναλαμπή	26.04.1941	10	Πέρασμα	22.05.1941
3	Ad aperturam libri	27.04.1941	11	Το τραγούδι του αργαλειού	-
4	Βράδυ	29.04.1941	12	Γεωργός	08.06.1941
5	Αποκάλυψη	01.05.1941	13	Καλαμιές	09.06.1941
6	Μοναξιά	02.05.1941	14	Στο περιβόλι μου	10.06.1941
7	Άνοιξη	04.05.1941	15	Απόψε	10.06.1941
8	Συκιά	04.05.1941	16	Χινόπωρο	-

Πίνακας 1: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια. Διάταξη, τίτλοι και ημερομηνίες ολοκλήρωσης στα δεκατρία εκ του κύκλου (Αρχείο Σκαλκώτας, Φακ. 80, τεκμήριο B2, MMB)

Ο Thornley εντοπίζει στον Ευελπίδη την απεικόνιση της φύσης ως θεραπευτικής και παρηγορητικής δύναμης απέναντι στο υποκείμενο, το οποίο αυτοεκφέρεται εξιδανικευμένα και ρομαντικά, θυμίζοντας χαρακτήρες από την γαλλική ή την γερμανική ποίηση και πεζογραφία του 19ου αιώνα,²⁰ ενώ η ψυχολογική ταύτιση του Σκαλκώτα με τον Στέφανο Γεωργίδη, ειδικά ως προς την πίστη στην αυτοπραγμάτωση και την ματαιώσή της, έχει οδηγήσει σε μελέτες ειδικότερου ενδιαφέροντος, όπως την πρόσφατα δημοσιευμένη του Πέτρου Βούβαρη.²¹ Η ποικιλομορφία του ποιητικού περιεχομένου στοιχειοθετείται ανάλογα στη μουσική υφή και το ύφος του έργου, δικαιολογώντας τον χαρακτηρισμό του κύκλου ως καλειδοσκοπικού.²² Ως προς το μέρος του τραγουδιού, τόσο ο Παπαϊωάννου όσο και ο Sirodeau θεωρούν πως η ήπια γραμμικότητα της γραφής εκφράζει μια σαφή διαφοροποίηση από τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης και ειδικά τη φωνητική γραφή των Schoenberg και Webern (ή ακόμη και του – μεταγενέστερου βέβαια – Boulez).²³ Θα παρατηρούσα, ωστόσο, ότι υπάρχουν χαρακτηριστικές εξαιρέσεις φωνητικών πηδημάτων μέσα στα τραγούδια. Επιπλέον, η φωνητική υφή, ενώ δεν χάνει τον παραδοσιακό της ρόλο ως μελοθέτηση του ποιητικού κειμένου, ακόμη και με χαρακτηριστικά ρυθμικής και περιοδικής συμμετρικότητας (οφειλόμενα και στον ομοιοκαταληκτικό χαρακτήρα της ποίησης), συχνά αποτελεί τμήμα μιας πολυπλοκότερης πολυφωνικής υφής με μιμητικά αντιστικτικά χαρακτηριστικά.

²⁰ Ειδικότερα, ο συγγραφέας αναφέρεται στους Wordsworth, Lamartine, Hugo, Heine, Eichendorff και Rückert· βλ. Thornley, «Κι αν σβήσω εγώ...», Μέρος II, ό.π., σ. 19.

²¹ Η μελέτη του Βούβαρη εστιάζεται σε τρία από τα 16 Τραγούδια (αρ. 6, «Μοναξιά», αρ. 7, «Άνοιξη», και αρ. 1, «Ιδανικό») υπό το πρίσμα της ψυχαναλυτικής θεώρησης του Jacques Lacan και διαμέσου του πεδίου της πολιτισμικής κριτικής (κυρίως μέσα από τις απόψεις του Slavoj Žižek). Με θεματικό επίκεντρο την «μελαγχολία», τόσο ο συνθέτης (ως υποκείμενο) όσο και τα τρία αποσπάσματα του συγκεκριμένου έργου του (ως αντικείμενα) αποτελούν τις παραμέτρους μιας βαθύτερης ερμηνευτικής προσέγγισης. Βλ. Petros Vouvaris, "Traversing Melancholy: Skalkottas Reads Esperas", στο: Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou & Roderick Beaton (επιμ.), *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge, London 2019, σ. 194-211 (<https://bookshelf.vitalsource.com/#/books/9781351995504>, τελευταία πρόσβαση: 23 Απριλίου 2020).

²² Christophe Sirodeau, *Nikos Skalkottas: 16 Melodies – Piano Music*, ένθετο της δισκογραφικής έκδοσης ακτίνας (CD), BIS (κωδικός 1464), 2004, σ. 10-13: 10.

²³ Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, ό.π., τόμος Α', σ. 251 και 300· Sirodeau, *Nikos Skalkottas: 16 Melodies – Piano Music*, ό.π., σ. 10.

$\text{♩} = 72$
f Τα δέν-τρα, στο τρα - ντα - χτε ρό - σάλ-πι-σμα του βορ
 - ριά, που δια - λα λεί το γυ - ρι - σμό του τύ - ραν - νου χει - μώ -
 (πιστή μίμηση)

Μουσικό παράδειγμα 1: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια, αρ. 9, «Χρυσάνθεμα», μ. 25-28

Σε άλλη περίπτωση, η υποδήλωση μιας δίφωνης τονικής υφής στη γραμμή της μεσοφώνου, ως μπαρόκ υπόμνηση, δίνει έναν ιστορικιστικό τόνο στο εξπρεσιονιστικό σκαλκωτικό ηχοτοπίο, ενώ το μέρος της φωνής αποκτά ξανά έναν οργανικό χαρακτήρα στο πλαίσιο μια πολυφωνικότερης σύλληψης. Η προανάκρουση, κατά ένα όγδοο, της βασικής μελωδικής γραμμής της φωνής από το δεξί χέρι στο πιάνο δημιουργεί ανεπαίσθητα το εφέ της «ηχούς», ενώ ο σκοπός της φαινομενικά αδιόρατης αυτής πολυφωνίας και της αργής της αγωγής είναι να περιγράψει τη σκληρότητα της φύσης και την προσπάθεια για επιβίωση: η συκιά επάνω στον ξερό βράχο απλώνει βαθιά εδώ κι εκεί τις ρίζες της (πολυφωνική υφή) για να βρουν λίγο νερό, έτσι ώστε να συνεχίσει το δέντρο να είναι ζωντανό.²⁴ Η τονική γραφή της φωνής μέσα στο ατονικό αρμονικό περιβάλλον προσδίδει στην απόδοση των στίχων ένα βαθύτερο εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα. Η πάλη της επιβίωσης, σχεδόν ουτοπική εξαιτίας των σκληρών συνθηκών του φυσικού περιβάλλοντος, πεισματική και λυσσαλέα, απεικονίζει τη δύναμη της ανθρώπινης θέλησης που αντιστέκεται στη συντριβή της απάνθρωπης καθημερινότητας και του κοινωνικού περιβάλλοντος. Είναι δύσκολο, ομολογουμένως, εδώ να αντισταθούμε στην ιδέα της ταύτισης του Σκαλκώτα με το συγκεκριμένο πραγματολογικό περιεχόμενο.²⁵

²⁴ «Στο βράχο επάνω φύτρωσες, σ' έρμη ακροθαλασσιά / Με πόνο οι ρίζες σου γλιστρούνε / στα σπλάχνα του να βρούνε λίγη δροσιά». Έσπερας, *Όπως όλοι - Φύλλα ημερολογίου*, ό.π., σ. 34.

²⁵ «Μπόρες, χαλάζια, κύματα, σιμούν / με λύσσα επάνω σου χυμούν / όμως, του κάκου από το βράχο δε σαλεύεις. / Σαν άγρυπνος στρατιώτης στη σκοπιά / πέρα στο πέλαγο, μακριά / το ανέλπιστο γυρεύεις». Ό.π., σ. 34.

[Molto moderato]

p του να βρού νε λί - γηθο- σιά

p

Μουσικό παράδειγμα 2: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια, αρ. 8, «Συκιά», μ. 7-9

Φωνητικά εφέ, όπως το glissando, έχουν το ρόλο της συναισθηματικής φόρτισης, στη λογική μιας μουσικορητορικής απόδοσης του ποιητικού κειμένου. Εδώ η φωνή ζωγραφίζει ηχητικά το μοιρολόι.

[Langsam und schwermütig, ♩=70-80]

p Μοι - ρο - λό - ι

p

Μουσικό παράδειγμα 3: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια, αρ. 15, «Απόψε», μ. 12-15

Η γραφή για το πιάνο εμφανίζει ιδιαίτερη ποικιλομορφία. Οι αρμονικές-ρυθμικές φιγούρες σταθερής συνοδείας της φωνής, ως ιστορικοιστική ανάδειξη της παράδοσης του δυτικοευρωπαϊκού Lied, αναδεικνύουν άλλοτε κλειστές, λιτές, επαναλαμβανόμενες δομές πολυφθογγικών αρπισματικών σχημάτων (αρ. 6, «Μοναξιά») κι άλλοτε στατικές, κάθετες συγχορδιακές ακολουθίες που αφήνουν χώρο στη φωνή να ελιχθεί (αρ. 9, «Χρυσάνθεμα», μ. 33-35 και 54-60). Ταχύτερα και πυκνότερα συγχορδιακά μοντέλα, αρκετά συσπειρωμένα ρυθμικά, συνεισφέρουν στην ανάδειξη πτυχών και της δραματικής ατμόσφαιρας του κειμένου με τη δημιουργία έντονων αντιθέσεων (αρ. 4, «Βράδυ», τουλάχιστον στα 114 από τα 129 μέτρα του τραγουδιού) σε συνδυασμό με τις ευρείες δυνατότητες δυναμικής και έκτασης του οργάνου (αρ. 2, «Αναλαμπή», μ. 1-3, 22-31 και 52-56). Οι έντονες και απότομες αλλαγές ηχητικής περιοχής στο πιάνο, ως στοιχείο ηχοχρωματικής αντίθεσης, έντασης και δραματικότητας, έχουν ήδη εντοπιστεί ως ένα σταθερό στυλιστικό γνώρισμα της γραφής του Σκαλκώτα.²⁶ Η παραπάνω ομοφωνική, σε γενικές γραμμές, υφή δίνει συχνά τη θέση της και σε αντιστικτικές εξυφάνσεις που λειτουργούν συμπληρωματικά προς τη φωνή, δίνοντας έτσι έναν περισσότερο αυτόνομο ρόλο στο πιάνο. Επίσης, τέτοιου τύπου ενότητες λειτουργούν

²⁶ Παπαϊωάννου, Νίκος Σκαλκώτας, ό.π., τόμος Α', σ. 300-304.

συνδεδετικά – ως σύντομα οργανικά ιντερλούδια – ανάμεσα σε στροφές των ποιημάτων, προοικονομώντας ή προεκτείνοντας τη δραματική έμφαση στο πραγματολογικό περιεχόμενο (βλ. Εικόνες 9 και 10). Στοιχεία μίμησης ήχων της φύσης και της ζωής στην ύπαιθρο, όπως ο μηχανικός ήχος του αργαλειού στο ομώνυμο τραγούδι (αρ. 11), οι βροντές μιας φθινοπωρινής μπόρας (αρ. 15, «Απόψε») ή η ηχητική απεικόνιση του αέρα (πολύ εντυπωσιακά, επί παραδείγματι, στις ενότητες Α και Α' του αρ. 16, «Φθινόπωρο», μ. 1-16 και 59-68), υπέχουν σαφώς μια μουσικορητορική λειτουργία.²⁷



Εικόνες 9 και 10: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια. Αποσπάσματα του αυτόγραφου από τα τραγούδια αρ. 5, «Αποκάλυψη», μ. 1-7 (αριστερά), και αρ. 4, «Βράδυ», μ. 76-92 (δεξιά). Αρχείο Σκαλκώτα, Φακ. 80, τεκμήριο Β1, ΜΜΒ

Η κατά βάση ομοιοκαταληκτική στιχουργική του Έσπερα και η διατήρηση – σε κάποιες περιπτώσεις από τον Σκαλκώτα – μιας αντίστοιχης περιοδικότητας στη θεματική διάρθρωση ενίοτε καταλήγουν σε απροσδόκητα αποτελέσματα, όπως στο τραγούδι αρ. 7, «Άνοιξη», στο οποίο τόσο η φωνητική γραφή όσο και το στιχουργικό περιεχόμενο παραπέμπουν στον Schubert. Στο πιάνο, ο συνδυασμός ενός τονικού εξαχόρδου στη μι-ελάσσονα, με τρίηχα, με αναφορές στη Ρε-ύφεση-μείζονα και τη Σι-ύφεση-μείζονο/ελάσσονα δημιουργεί ένα πολυτονικό σύμπλεγμα της ατμόσφαιρας της ανοιξιάτικης φύσης («Οργιάζει γύρω η Άνοιξη στην αγκαλιά του Μάη...») και το τελικό αποτέλεσμα είναι μια οκτάμετρη περίοδος (4+4 μέτρων) που στυλιζαρισμένα εξυφαίνει μια εξπρεσιονιστικά παραμορφωμένη εκδοχή ενός Lied του 19ου αιώνα.²⁸

²⁷ Βλ. σχετικές αναφορές και στους: Sirodeau, *Nikos Skalkottas: 16 Melodies – Piano Music*, ό.π., σ. 11, Thornley, «Κι αν σβήσω εγώ...», Μέρος II, ό.π., σ. 19-20, και Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, ό.π., τόμος Α', σ. 307.

²⁸ Όπως διαπιστώνει ο Βούβαρης (μέσα από την ανάλυση κατά pitch-class sets), ο συνδυασμός αλληλοσυμπλήρωσης και υπερφόρτωσης στα τονικά εξάχορδα που χρησιμοποιούνται στο συγκεκριμένο τραγούδι από τον Σκαλκώτα «[...] μετατρέπει την ακουστική και απτική απόλαυση σε πόνο, την πρώτη σε σχέση με την αίσθηση ενός δυσχερούς αποπροσανατολισμού [σ.σ. από το αναμενόμενο τονικό ακουστικό αποτέλεσμα] και τη δεύτερη σε συνάρτηση με τον υπερβατικό δεξιότεχνικό φόρτο στα χέρια του πιανίστα». Βλ. Vouvaris, «Traversing Melancholy: Skalkottas Reads Esperas», ό.π., σ. 204 (μτφρ. Γ. Σακαλλιέρος).

[Serh schnell und nicht übermässig (betout), ♩=170-190]

mf Ορ - γιά - ζει γύ - ρω η Α - νοι - ξη στην
 α - γκα - λιά του Μά - η, τ'α - η - δό - νια γλυ - κο - ψάλ - λου -
 νε τα νυ - φι - κά τρα - γού - δια, στε -

Μουσικό παράδειγμα 4: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια, αρ. 7, «Ανοιξη», μ. 6-14

Στροφικότητα και διμερείς ή τριμερείς μορφές μικρής έκτασης συνδυάζονται με περισσότερο ελεύθερες, αφηγηματικά, ενότητες επάνω σε ένα ατονικό πλαίσιο με αρκετές τονικές αναφορές. Ο Παπαϊωάννου θεωρεί τον κύκλο μη δωδεκαφθογγικό, κατ' αναλογία με τα έργα σε μορφή συλλογής εκείνης της περιόδου. Ωστόσο, ο Βούβαρης εντοπίζει, διαμέσου της ανάλυσης συνόλων τάξεων τονικού ύψους, δωδεκαφθογγικές συγκροτήσεις οι οποίες δεν λειτουργούν κατ' ανάγκη αυστηρά σειραϊκά.²⁹

Η διαμόρφωση από τον Σκαλκώτα αυτόνομων και ολοκληρωμένων μορφών μικρής έκτασης με ιστορικιστικές αναφορές και η ένταξή τους σε κύκλους ή συλλογές, όπου η ποικιλομορφία της υφής, η αντιθετικότητα στο ύφος και η πολυεπεξεργασία των

²⁹ Vouvaris, "Traversing Melancholy: Skalkottas Reads Esperas", ό.π., σ. 199-200 (και μουσικό παράδειγμα 11.1).

μουσικών παραμέτρων λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά, αποτελεί ειδικότερο συνθετικό χαρακτηριστικό της περιόδου όπου γράφονται τα 16 Τραγούδια. Οι αμεσότεροι μορφολογικοί συσχετισμοί μπορούν ασφαλώς να γίνουν με τα Δέκα Σκίτσα για έγχορδα και τα 32 Κομμάτια για πιάνο (μία απaráμιλλη στυλιστική μείξη ατονικότητας, τονικών στοιχείων, φολκλορικών υπομνήσεων και όψεων της δημοφιλούς μουσικής), και τα δύο γραμμένα μόλις έναν χρόνο πριν (1940), ενώ σε παρόμοιο πλαίσιο κινείται μια σειρά πιανιστικών έργων του Σκαλκώτα του 1940-1941 (*Σουίτες για πιάνο αρ. 2, αρ. 3 και αρ. 4, Τέσσερις Σπουδές*). Όπως αναφέρει ο Thornley, ο Σκαλκώτας εκείνη την περίοδο συνθέτει «με ρυθμό σχεδόν στρατιωτικό», έμμεσα παραλληλίζοντας την περίοδο έναρξης της γραφής των 16 Τραγουδιών με την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα και τη συνθηκολόγηση του ελληνικού στρατού (27 Απριλίου 1941).³⁰ Τον Ιούνιο, καθώς η σύνθεση των τραγουδιών ολοκληρώνεται, υπάρχει μια νέα πραγματικότητα στην Ελλάδα με την έναρξη της Κατοχής, το διορισμό της κυβέρνησης Τσολάκογλου, την κατάρρευση της οικονομίας και τις πρώτες ελλείψεις αγαθών να κάνουν την εμφάνισή τους προμηνύοντας τον τραγικό χειμώνα του 1941-1942. Ταυτόχρονα, ωστόσο, οργανώνεται η Εθνική Αντίσταση, με πρώτη εμβληματική πράξη το κατέβασμα της γερμανικής σημαίας από τον βράχο της Ακρόπολης των Αθηνών, τη νύχτα της 30ής Μαΐου 1941, από τους δύο νεαρούς φοιτητές Μανώλη Γλέζο και Απόστολο Σάντα.³¹ Ο Σκαλκώτας μοιάζει αποστασιοποιημένος από την τραγική αυτή πραγματικότητα, συνθέτοντας ασταμάτητα έργα μεγάλης κλίμακας που – επίσης τραγικά για εκείνη την περίοδο – αναβιώνουν με νεοκλασική οπτική τις μορφές και τα είδη της μεγάλης γερμανικής παράδοσης του 18ου και 19ου αιώνα.³² Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποτελούν το *Κοντσέρτο για βιολί, βιόλα και ορχήστρα πνευστών* (1939-1942), η *Δεύτερη σονάτα για βιολί και πιάνο* (1940), το *Τέταρτο κουαρτέτο εγχόρδων* (1940) και το *Κοντσέρτο για κοντραμπάσο και ορχήστρα* (1940/1942-1943).³³ Στο τρίτο μέρος του τελευταίου έργου, *Allegro vivo e molto ritmato*, εμφανίζεται μία θεματική συγγένεια με το τραγούδι αρ. 2, «Αναλαμπή».³⁴ Βλέπουμε πρώτα την αρχή του φωνητικού μέρους του τραγουδιού:

[Moderato ritmato - Μέτρια ρυθμικά]

To τζά κι δρο-σο-χάι - δευ - εν α- χνά το μέ - τω πό μου

³⁰ Thornley, «Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι», ό.π., σ. 371. Βλ. επίσης Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 65-67.

³¹ Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece: The Experience of Occupation, 1941-44*, Yale University Press, New Haven & London 1993, σ. 18-20, 23-26 (με την αναφορά της συγκλονιστικής μαρτυρίας του μουσικολόγου Μίνωος Δούνια) και 86.

³² John Thornley, «Κι αν σβήσω εγώ θα γεννηθούν κύματα από τον αφρό μου...», Μέρος Ι, *Μουσικής Πολύτονον* 4, 2004, σ. 23-27: 27.

³³ Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 382-383.

³⁴ Για σχετικές αναφορές σε θεματικές συγγένειες μεταξύ έργων του Σκαλκώτα, βλ. επίσης Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, ό.π., τόμος Α', σ. 249, και Sirodeau, *Nikos Skalkottas: 16 Melodies - Piano Music*, ό.π., σ. 11.

— που κά - τι χέ - ρια πύ - ρω - σαν α - νέγ-γι-χτα, βα-ρειά και μου έ - δει χνε. —

Μουσικό παράδειγμα 5: Ν. Σκαλκώτας, 16 Τραγούδια, αρ. 2, «Αναλαμπή», μ. 7-15

Εν συνεχεία, παρατηρούμε την είσοδο του δεύτερου θέματος του τελικού μέρους του *Κοντσέρτου για κοντραμπάσο*, αρχικά από τα πρώτα βιολιά της ορχήστρας στα μ. 28-40 και μετά, απαντητικά και με μελωδικό διανθισμό, από τον σολίστ στα μ. 41-50. Και οι δύο εισοδοί (ειδικά η πρώτη) είναι απολύτως υπομνηστικές των μ. 7-15 του φωνητικού μέρους της «Αναλαμπής», αλλά σε μεταφορά κατά μία 3η μικρή άνω. Η μετρική δομή του θέματος εμφανίζει περιοδικό χαρακτήρα, κατά το πρότυπο του κλασικού τύπου ανάπτυξης (2 + 2 + 4 μέτρων).

30

The musical score for page 30 consists of several systems of staves. The top system includes vocal parts for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), and Tenor (Tenor), along with piano accompaniment. The vocal lines feature melodic phrases with dynamic markings such as *dim* (diminuendo) and *p* (piano). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. A tuba part is indicated by the label "(Tuba)" in the lower systems. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Ob

This system contains musical notation for an Oboe (labeled 'Ob') and a string section. The Oboe part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The string section consists of five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) with rhythmic accompaniment, including eighth and sixteenth notes and rests.

This system contains ten empty musical staves, indicating that the notation for these instruments is not present on this page.

This system contains two empty musical staves, indicating that the notation for these instruments is not present on this page.

This system contains musical notation for a string section, consisting of two staves. The notation shows rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, typical of a string accompaniment.

This system contains musical notation for a string section, consisting of two staves. The notation shows rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, typical of a string accompaniment.

40

Handwritten musical score for measures 40-42. The score includes vocal lines for soprano (Sb) and alto (Al) and piano accompaniment for right and left hands. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. The key signature has one sharp (F#).

Three systems of empty musical staves, each containing five staves, representing measures 43, 44, and 45.

Three systems of empty musical staves, each containing five staves, representing measures 46, 47, and 48.

Piano accompaniment for measures 49-51. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *pp*.

40

Vocal line for measure 49, starting with a blue highlight. A blue arrow points from the vocal line to the piano accompaniment above it.

Handwritten musical score for measures 50-52. The score includes vocal lines for soprano (Sb) and alto (Al) and piano accompaniment for right and left hands. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. The key signature has one sharp (F#).

The image displays a handwritten musical score for the third movement of a concerto. The score is organized into several systems of staves. The top system includes staves for Oboe (ob.), Clarinet (cl.), and other instruments. The middle section shows a large block of empty staves, likely for the orchestra. The bottom section contains staves for the Contrabass (Bcl.) and other instruments, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *mf*. The score is written in a clear, legible hand.

Μουσικό παράδειγμα 6: Ν. Σκαλκώτας, *Κοντσέρτο για κοντραμπάσο και ορχήστρα*, III. *Allegro vivo e molto ritmato*, μ. 26-49 (εκδ. Margun Music Inc.)

Η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση ολόκληρου του κύκλου έλαβε χώρα στις 18 Μαρτίου 1962, στο Λονδίνο, με τους Noelle Barker (φωνή) και Colin Kingsley (πίανο).³⁵ Αποσπασματικές εκτελέσεις έχουμε, ωστόσο, αρκετά νωρίτερα. Στις 31 Μαρτίου 1950, σε συναυλία με φωνητικά και έργα μουσικής δωματίου του συνθέτη στον «Παρνασσό», η μεσόφωνος Λουκία Χέβα και ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου στο πιάνο ερμηνεύουν τέσσερα από τα τραγούδια του κύκλου.³⁶ Ο Μίνως Δούνιας γράφει: «Συστηματική άρνησις κάθε φτηνής αισθηματολογίας, υπερνίκησης του ατομικού πόνου, υπερηφάνεια του ανθρώπου εμπρός στα πλήγματα της μοίρας, περιφρόνησις των ταπεινών παθών είναι το μήνυμα αυτής της μουσικής».³⁷ Άλλοι κριτικοί ήταν πιο επιφυλακτικοί: «[...] η κ. Λουκία Χέβα τραγούδησε με πολύ πλούσια και μεστή φωνή, τέσσερα τραγούδια που αναρωτιόταν κανείς τον σκοπό για τον οποίο γράφτηκαν κι ακόμη τι θέλουμε να πούνε οι ανολοκλήρωτες αυτές τραγουδιστικές διαθέσεις του συνθέτη»· τάδε έφη ο 25χρονος τότε Μάνος Χατζιδάκις...³⁸

Αντιθέτως, η μεσόφωνος Alice Gabbai, περισσότερο γνωστή από την πρώτη εκτέλεση των *Έξι Τραγουδιών σε ποίηση Τ. Σ. Eliot* του Γιάννη Χρήστου, γράφει στον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου το 1961 ότι με μεγάλη χαρά προετοιμάζεται για να τραγουδήσει οκτώ από τα τραγούδια στο στούντιο της Γαλλικής Ραδιοφωνίας στο Παρίσι στις 20 Μαρτίου, στο BBC στο Λονδίνο λίγες μέρες μετά, αλλά και αργότερα στη Ρώμη, προσθέτοντας τα «Στο περιβόλι μου», «Συκιά» και «Καλαμιές» στα πέντε που είχε ήδη τραγουδήσει στην Αθήνα.³⁹ Ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου αναφέρει πλήρεις εκτελέσεις του κύκλου μέσα στα χρόνια, δυστυχώς χωρίς αναλυτικές πληροφορίες,⁴⁰ ενώ η

³⁵ Eva Mantzourani, *Nikos Skalkottas – A Biographical Study and an Investigation of his Twelve-Note Compositional Progress*, διδακτορική διατριβή, University of London, 1999, σ. 338 (ευχαριστώ τη μουσικολόγο Δρ. Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου για τη βοήθειά της στη διασταύρωση αυτής της πληροφορίας, η οποία δεν υπάρχει στην προαναφερθείσα γνωστή έκδοση της μονογραφίας της συγγραφέως για τον Σκαλκώτα).

³⁶ Οι ίδιοι συντελεστές εμφανίζονται στον ίδιο χώρο στις 8 Μαρτίου 1954, ξανά με αποσπάσματα του κύκλου, σύμφωνα με ανυπόγραφο άρθρο στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 11 Μαρτίου 1954. Η Λουκία Χέβα ήταν μεσόφωνος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, συμμετέχοντας σε περισσότερες από 60 παραγωγές την περίοδο 1940-1960, ενώ παρουσίασε και φωνητικά έργα σύγχρονων ελλήνων συνθετών. Βλ. Πάνος Γ. Δημάκης, «Λουκία Χέβα: μια λυρική μονωδός μεσόφωνος από την Ελάτεια», εφ. *Λαμιακός Τύπος*, 19 Μαρτίου 2017.

³⁷ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», εφ. *Η Καθημερινή*, 4 Απριλίου 1950.

³⁸ Μάνος Χατζιδάκις, «Οι συνθέσεις Σκαλκώτα», εφ. *Οι Καιροί*, 4 Απριλίου 1950. Παραδόξως, ο νεαρός Χατζιδάκις – ο οποίος 12 χρόνια αργότερα (το 1962) θα αθλοθετούσε τα βραβεία του διαγωνισμού σύνθεσης του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου (με πρόεδρο τον Κωνσταντίνο Δοξιάδη), όντας και μέλος της κριτικής επιτροπής μαζί με τους Lukas Foss, Γιάννη Χρήστου και Γιάννη Α. Παπαϊωάννου μεταξύ άλλων – φαίνεται να βρίσκεται ακόμη σε μια πρώιμη φάση προσωπικής αντίληψης του μουσικού μοντερνισμού (φανερή και από το ύφος της υπόλοιπης κριτικής). Η κριτική αυτή, γραμμένη μόλις επτά μήνες μετά το θάνατο του Σκαλκώτα, φαίνεται να υπέχει τη διατήρηση μιας (μάλλον ακόμη κατευθυνόμενης) διάθεσης αποδόμησης της προσωπικότητας και του έργου του, σε μία μεταβατική περίοδο για την πρόσληψη του συνθέτη από το αθηναϊκό μουσικό περιβάλλον. Μόλις τέσσερα χρόνια αργότερα, ο μουσικολόγος και μουσικοκριτικός Hans Keller θα εγκαθίδρυε την εικόνα του Σκαλκώτα ως μουσικής ιδιοφυΐας στον ευρωπαϊκό χάρτη (Hans Keller, “Nikos Skalkottas: An Original Genius”, *The Listener* 52/134, Δεκέμβριος 1954, σ. 1041), με αναπόφευκτο αντίκτυπο την αποκατάσταση του συνθέτη στην πατρίδα του, σε συνδυασμό βέβαια με τις ενέργειες και άλλων σημαντικών προσώπων (όπως οι Γ. Γ. Παπαϊωάννου, Γ. Χατζηνίκος και R. Goehr).

³⁹ Δακτυλογραφημένη επιστολή της Alice Gabbai στον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου με ημερομηνία 11 Φεβρουαρίου 1961: Φακ. 2 / τεκμήριο 111, Αρχείο Σκαλκώτα, MMB.

⁴⁰ Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, ό.π., τόμος Α', σ. 371 (βλ. και υποσημειώσεις 5 και 6, όπου αναφέρει ως πιανίστες εκτελέσεων του έργου τον Αργύρη Κουνάδη, τον Βασίλη Τσαμπρόπουλο και τον εαυτό του, ενώ θεωρεί ως καλύτερη την εκτέλεση από τους Alice Gabbai [φωνή] και Piero Guarino [πίανο], εκτελεστές και των *Έξι Τραγουδιών σε ποίηση Τ. Σ. Eliot* του Χρήστου). Θα ήθελα να αναφέρω εδώ ότι η πρώτη μου επαφή με τον κύκλο των *16 Τραγουδιών* έγινε μέσα από αντίτυπο του χειρογράφου (B1) που βρέθηκε στο αρχείο της Φέμπης Νικολαΐδου, μονωδού και καθηγήτριας στο Κρατικό Ωδείο

εμφάνιση του Σπύρου Σακκά στις 18 Δεκεμβρίου 1971 με τον πιανίστα Paul von Schilhawsky στον «Παρνασσό» θα μπορούσε ίσως να δώσει απαντήσεις για την εκτέλεση τραγουδιών του Σκαλκώτα από άνδρα ερμηνευτή, ενδεχομένως και σε σχέση με την μεταγραφή του τραγουδιού αρ. 14, «Στο περιβόλι μου», για βαρύτονο και πιάνο από τον ίδιο τον συνθέτη.⁴¹ Έπρεπε να περάσουν αρκετά χρόνια μέχρι το 2004, για να πραγματοποιηθεί η πρώτη ολοκληρωμένη ηχογράφηση από τους Αγγελική Καθαρίου και Νίκο Σαμαλτάνο για λογαριασμό της σουηδικής εταιρείας BIS, ενώ η πιο πρόσφατη πλήρης εκτέλεση του κύκλου, στις 11 Νοεμβρίου 2019 από τους Αρτέμιδα Μπόγρη (σοπράνο) και Γιώργο Κωνσταντίνου (πιάνο), ενταγμένη στη σειρά εκδηλώσεων «2019 – Έτος Σκαλκώτα» του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, είναι και η πρώτη η οποία πραγματοποιήθηκε μετά την κριτική επεξεργασία των χειρογράφων από τον Γιάννη Σαμπροβαλάκη, οδηγώντας προφανώς στην πολυαναμενόμενη πρώτη έκδοση του έργου από το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής.

Στη νεοελληνική φωνητική μουσική του α' μισού του 20ού αιώνα, ο σκαλκωτικός κύκλος των 16 *Τραγουδιών* μοιάζει να γεφυρώνει ένα 30χρονο κενό μεταξύ δύο άλλων σημαντικών φωνητικών κύκλων, των 14 *Invenzioni* του Δημήτρη Μητρόπουλου (1925) σε ποίηση Καβάφη και των 6 *Τραγουδιών σε ποίηση T. S. Eliot* του Γιάννη Χρήστου (1955), που αποτελούν εμβληματικά δείγματα νέων κατευθύνσεων ως προς την ατονική αντίληψη της μουσικής γλώσσας και της εξπρεσιονιστικής απόδοσης των ποιητικών νοημάτων, ανοίγοντας παράλληλα το δρόμο για τη μεταπολεμική γενιά, με σημαντικές νέες συνεισφορές σε κύκλους τραγουδιών, σε έργα με χορωδία και οργανικά σύνολα, ή και σε φωνητικά μέρη μουσικής για το αρχαίο δράμα (ή εμπνευσμένα από αυτό). Η δεκαετία του 1950 είναι αποκαλυπτική. Η πρώτη εκτέλεση των *Έξι Τραγουδιών σε ποίηση T. S. Eliot* του Χρήστου πραγματοποιείται στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου στις 13 Ιανουαρίου 1956. Με τους ίδιους συντελεστές (Alice Gabbai, φωνή, και Piero Guarino στη θέση του μαέστρου αντί του πιανίστα) παρουσιάζεται και η εκδοχή του έργου για φωνή και ορχήστρα, στις 4 Δεκεμβρίου 1957, από την Συμφωνική Ορχήστρα του Ε.Ι.Ρ. στην Αθήνα.⁴² Το εμβληματικό φωνητικό αυτό έργο του νεοελληνικού μουσικού μοντερνισμού (αν και σε αγγλική ποίηση) πλαισιώνουν χρονολογικά τα *Σχέδια για ένα καλοκαίρι* (για φωνή και πιάνο, σε ποίηση Γ. Σεφέρη, 1949-1950) του Αργύρη Κουνάδη,⁴³ τα *Τραγούδια της λίμνης*, ΑΚΙ 133 (για φωνή και ενόργανο σύνολο, σε ποίηση Μ. Μαλακάση, 1950) και τα *Κεριά*, ΑΚΙ 141 (για φωνή και πιάνο, σε ποίηση Κ. Καβάφη, 1953) του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου,⁴⁴ καθώς και τα *Ακαριαία* (σε ποίηση

Θεσσαλονίκης (μεταξύ άλλων και του Αντώνη Κοντογεωργίου), διαμέσου του βιβλιοθηκονόμου και μέλους Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. Άρη Μπαζμαδέλη (τον οποίο και ευχαριστώ). Το ότι ένα αντίτυπο του χειρογράφου του έργου βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη, σε κύκλο λυρικών τραγουδιστών, σαφώς μαρτυρά προσπάθειες διάδοσής του και εκτός Αθηνών, προφανώς από τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου.

⁴¹ Συλλογή Προγραμμάτων στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», αρ. προγράμματος 2472, <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/11768> (τελευταία πρόσβαση: 23 Απριλίου 2020). Στη συγκεκριμένη συναυλία ο Σπύρος Σακκάς τραγούδησε το αρ. 15, «Απόψε», από τα 16 *Τραγούδια* του Σκαλκώτα, μαζί με τραγούδια των Γιάννη Κωνσταντινίδη και Λεωνίδα Ζώρα.

⁴² Anna-Martine Lucciano, *Γιάννης Χρήστου – Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας*, μτφρ. και προσθήκες Γιώργος Λεωτσάκος, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1987, σ. 36.

⁴³ Βλ. και Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου, «Μουσικοποιητική ανάλυση του κύκλου τραγουδιών του Αργύρη Κουνάδη, *Σχέδια για ένα καλοκαίρι*», στο: Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), *Πρακτικά του Συμποσίου «Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*», Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2006, σ. 46-56.

⁴⁴ Ραλλού Βογιατζή, «Γ. Α. Παπαϊωάννου: Τα έργα φωνητικής μουσικής και ιδιαίτερα τα έργα για φωνή και πιάνο ή ενόργανο σύνολο. Σκέψεις για τη σχέση ποιητικού κειμένου – μουσικού κειμένου», στο:

Γ. Σεφέρη, 1950), *Νηπενθή και Σάτιρες* (σε ποίηση Κ. Καρυωτάκη, 1951-1959) και τα *Δεκατέσσερα ποιήματα του Κωνσταντίνου Καβάφη* (1954-1960), για φωνή και πιάνο, του Λεωνίδα Ζώρα.⁴⁵ Η μεταβατική φάση του Ξενάκη από το «μπαρτοκικό σχέδιο» στις *Μεταστάσεις* του 1953 πραγματοποιείται με το ελλιπές τρίπτυχο *Αναστενάρια*, στο οποίο περιλαμβάνεται η «Πομπή στα καθαρά νερά» (1953) για ανδρική χορωδία, μικτή χορωδία και ορχήστρα.⁴⁶ Ο Γιώργος Σισιλιάνος μεταβαίνει σταδιακά από μία διευρυμένη τροπική γλώσσα με έντονα χρωματικά χαρακτηριστικά, υπό την επίδραση – σε ένα βαθμό – και του βυζαντινού μέλους (*Ωδή Δαυίδ*, έργο 6, *Το τραγούδι των ψαλμών*, έργο 6α, και *Ex canticis profanis*, έργο 9, όλα για γυναικεία φωνή και ορχήστρα, 1949-1953), στη διασύνδεση ενός ώριμου προσωπικού σειραϊκού συντακτικού με τον αρχαιοελληνικό μύθο στο *Στάσιμον Β΄*, έργο 25, για μεσόφωνο, γυναικεία χορωδία και ορχήστρα, σε κείμενο από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη (1964).⁴⁷ Υπάρχουν και πολλά ακόμη παραδείγματα.

Όσον αφορά σε επιδράσεις εντός του κύκλου της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, και ειδικότερα ως προς την άποψη του Sirodeau ότι ο κύκλος των 15 τραγουδιών του Schoenberg, *Das Buch der hängenden Gärten* (*Το βιβλίο των κρεμαστών κήπων*), σε ποίηση Stefan George (1909), αποτέλεσε πρότυπο για τα 16 *Τραγούδια* του Σκαλκώτα,⁴⁸ θα έλεγα ότι ο παραπάνω συσχετισμός έχει ενδεχομένως περισσότερο να κάνει με το νέο ιδεώδες έκφρασης και μορφής για τη φωνητική γραφή στο οποίο ο ίδιος ο Schoenberg τοποθετεί το συγκεκριμένο έργο και ίσως λιγότερο με την εξπρεσιονιστική απεικόνιση της φύσης στο ποιητικό περιεχόμενο. Κατά τον Carl Schorske, η εικόνα του κήπου στα ποιήματα του George, όπως και η καταστροφή του, αποτελεί για τον Schoenberg μεταφορική απεικόνιση της παραδοσιακής δυτικής μορφής του Lied, από την οποία ο αυστριακός συνθέτης θέλει εμφιαστικά να αποκοπεί.⁴⁹ Από άποψη μουσικού περιεχομένου, η πυκνή χρωματική υφή, το ατονικό αρμονικό συντακτικό και η εξπρεσιονιστική δραματοποίηση του ποιητικού κειμένου αποτελούν κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο έργων, πράγμα που τα καθιστά και τα δύο αντιπροσωπευτικά ως προς την παραπάνω άποψη του Schorske. Στο έργο του Σκαλκώτα, όμως, η πολυφωνική πύκνωση κάποιες φορές κάνει πιο δυσδιάκριτη την ανεξαρτησία της φωνής (σε σχέση με τον Schoenberg), ενώ η πιανιστική γραφή (δυναμική, ηχητική περιοχή, ρυθμική δομή, εκτελεστικές απαιτήσεις) και η δομική διάρθρωση (μετρική έκταση – ανάπτυξη υλικού) είναι αρκετά πιο διευρυμένες. Σε αρκετά σημεία των *Τραγουδιών*, η περιοδικότητα στη μελωδική γραφή, τα παραδοσιακά μοντέλα της πιανιστικής συνοδείας και οι τονικές / τροπικές προσθήκες αποτελούν έμμεσες ετεροαναφορές στο Lied του 19ου αιώνα. Ωστόσο, μέσα από το διαθλασμένο πρίσμα του ατονικού μουσικού συντακτικού, της χρωματικής

Βαλεντίνη Τσελίκα (επιμ.), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: ο συνθέτης, ο δάσκαλος – Αναζήτηση και πρωτοπορία*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σ. 82-98: 88. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, πρόκειται για τα πρώτα ατονικά τραγούδια του συνθέτη.

⁴⁵ Σοφία Κοντώση, «Η μετάβαση του έντεχνου ελληνικού τραγουδιού από την εθνική σχολή στη σύγχρονη τεχνοτροπία», *Πολυφωνία* 12, 2008, σ. 99-118: 106-113. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η φωνητική μελοθέτηση νεοελληνικής ποίησης αποτελεί αφορμή για τον Ζώρα ώστε να αποκολληθεί από τα ιδεώδη της Εθνικής Σχολής ήδη από τη δεκαετία του 1940.

⁴⁶ Μάκης Σολωμός, «Τα *Αναστενάρια* του Ξενάκη. Μια παραδειγματική τομή», *Μουσικός Λόγος* 4, 2002, σ. 58-81: 61-70.

⁴⁷ Valia Christopoulou, "Modernism and Greek Antiquity in the Work of Yorgos Sicilianos", στο: Katerina Levidou & George Vlastos (επιμ.), *Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present*, Conference Proceedings, Hellenic Music Centre, Athens 2013, σ. 232-243: 241-242. Βλ. επίσης: Γιώργος Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, Μουσείο Μπενάκη – Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 418.

⁴⁸ Sirodeau, *Nikos Skalkottas: 16 Melodies – Piano Music*, ό.π., σ. 10.

⁴⁹ Carl Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Knopf, New York & London 1979, σ. 344-364.

επισώρευσης και της συγχωρδιακής πύκνωσης, σε συνδυασμό με το πραγματολογικό περιεχόμενο των στίχων και την τυπολογία μελοθέτησής τους, οι ετεροαναφορές αυτές αποκτούν μια παραμορφωμένη, εξπρεσιονιστικά, όψη, κάποιες φορές στο επίπεδο μιας εικονοπλαστικής και ηχητικής *δυστοπίας* (ειδικά σε περιγραφές της φύσης, με αποκορύφωμα το τραγούδι αρ. 7, «Άνοιξη», αλλά και το αρ. 9, «Χρυσάνθεμα»). Παρεμπιπτόντως, ο Schoenberg αναφέρεται για πρώτη φορά στην έννοια του «εξπρεσιονισμού» στις σημειώσεις προγράμματος της πρώτης εκτέλεσης του δικού του φωνητικού κύκλου, στις 14 Ιανουαρίου 1910, προβαίνοντας σε μια αρκετά προσωπική περιγραφή για την μεταστροφή του συνθετικού του ύφους (πρόκειται για ένα από τα πρώτα ατονικά του έργα και για τον πρώτο ολοκληρωμένο ατονικό κύκλο τραγουδιών του):

[...] Υποχρεούμαι να κινηθώ προς την κατεύθυνση αυτή, όχι επειδή η έμπνευση και η τεχνική μου είναι ανεπαρκείς, αλλά γιατί υπακούω σε μία εσωτερική παρόρμηση που είναι ισχυρότερη από κάθε ανατροφή. Υπακούω στη διαμορφωτική διαδικασία που, όντας φυσική για μένα, είναι ισχυρότερη από την καλλιτεχνική μου εκπαίδευση [...]. Με τα τραγούδια σε ποίηση George κατάφερα για πρώτη φορά να προσεγγίσω ένα *ιδανικό* έκφρασης και μορφής που είχα για χρόνια στο μυαλό μου. Μέχρι τώρα μου έλειπαν η δύναμη και η αυτοπεποίθηση για να το υλοποιήσω [...].⁵⁰

The image displays two musical scores. On the left is a printed score for Schoenberg's 'Das Buch der hängenden Gärten, Op. 15', page 22. It features a vocal line and piano accompaniment with lyrics in German. The score includes tempo markings such as 'Tempo', 'poco rit.', and 'etwas langsamer'. On the right is a handwritten manuscript for 'Chrysanthemum', page 56. It shows a complex piano accompaniment with dense chordal textures and various musical notations.

Μουσικό παράδειγμα 7 (αριστερά): A. Schoenberg, *Das Buch der hängenden Gärten*, op. 15, αρ. 10, "Das schöne Beet betracht ich mir im Harren", μ. 20-32 (Universal Edition, Wien 1914)

Εικόνα 11 (δεξιά): Ν. Σκαλκώτας, *16 Τραγούδια*, αρ. 9, «Χρυσάνθεμα», μ. 56-64 (Αρχείο Σκαλκώτα, Φακ. 80, τεκμήριο B1, MMB). Αφηγηματική μελοθέτηση στη φωνή και πυκνή συγχωρδιακή ομοφωνική συνοδεία, με εκμετάλλευση της χαμηλής ηχητικής περιοχής, στο πιάνο

⁵⁰ Julie Brown, "Schoenberg's Early Wagnerisms: Atonality and the Redemption of Ahasuerus", *Cambridge Opera Journal* 6/1, Μάρτιος 1994, σ. 51-80: 53-54 (μτφρ. του γράφοντος από την αγγλική εκδοχή και η επισήμανση του ιδίου).

Αντιστοίχως με το παράδειγμα των Schoenberg – George, η πεσιμιστική απεικόνιση της φύσης και του υποκειμένου από τον Έσπερα ίσως δίνει μια ευκαιρία στον Σκαλκώτα να ξεφύγει από την φολκλορική ηθογραφία της υπαίθρου στις εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών και να αποδώσει με το – μάλλον πιο ταιριαστό εδώ – εξπρεσιονιστικό του ύφος τα ηθογραφικά πραγματολογικά συμφραζόμενα των 16 ποιημάτων. Ωστόσο, το ενδιαφέρον εστιάζεται και στο πεζό μέρος του βιβλίου του Έσπερα, *Όπως όλοι – Φύλλα ημερολογίου*, και στην πιθανή ταύτιση του Σκαλκώτα με τον κεντρικό ήρωα, Στέφανο Γεωργίδη, ο οποίος, αν και είναι ένας νέος καλλιεργημένος φοιτητής νομικής με συγγραφικές ανησυχίες, αναγκάζεται να παρατήσει τις φιλοδοξίες του, μετά τον θάνατο του πατέρα του, και να συμβιβαστεί με μια καριέρα στο εμπόριο αλίπαστων στον Πειραιά για τη επιβίωσή του. Απομονωμένος από το περιβάλλον του και από φίλους, αποφασίζει να κρατήσει ένα ημερολόγιο στο οποίο γράφει και ποιήματα.⁵¹ Η χαρακτηριστική πρόταση που διατυπώνει ο Γεωργίδης για τη ζωή του έχει επισημανθεί από τους Thornley⁵² και Βούβαρη⁵³ ως ενδεικτική της ταύτισης, σαν να μπορούσε δηλαδή να την είχε διατυπώσει ο ίδιος ο Σκαλκώτας:

Μήπως γεννήθηκα σε άσκημη εποχή; Μήπως βρέθηκα σε κακό περιβάλλον; Ή μήπως μου λείπει η ικανότητα της πραγματοποίησης; Έχω όλη την καλή θέληση να κάνω κάτι καλό, κάτι ωραίο, κάτι μεγάλο. Και δεν κατορθώνω τίποτε. Τώχει, φαίνεται, η μοίρα μου. Και πώς μπορεί κανείς να νικήσει το γραφτό του; Το καταστάλαγμα αυτής της σκέψης είναι η θλίψη μου. Δεν προέρχεται από ορισμένη αιτία. Δεν είναι συναισθηματική αλλά διανοητική. Γι' αυτό καταντά χρόνιας μορφής. Ούτε μ' αφήνει στιγμή. Έτσι δε μπορώ να χαρώ όπως οι άλλοι νέοι, γιατί έρχεται και μου ψιθυρίζει στ' αυτί πως κάθε διασκέδαση είναι μάταιη. Πως ο καιρός περνά χωρίς να έχω κάνει ακόμη τίποτε το άξιο λόγου στη ζωή μου. Και πως υπάρχει φόβος να γίνω κι εγώ ένας κοινός άνθρωπος. Ένας άνθρωπος όπως όλοι.⁵⁴

Η προσωπική μου άποψη για την ταύτιση μεταξύ Σκαλκώτα και Γεωργίδη είναι ότι δεν θα πρέπει να τη βλέπουμε σαν απόλυτη – ούτε καν προφανή – καθώς, διαβάζοντας συνολικά το υποτιθέμενο ημερολόγιο, αντιλαμβανόμαστε εύκολα και τις διαφορές μεταξύ τους. Ο Γεωργίδης ως υποκείμενο διαβρώνεται μέσα από τις συνθήκες της βιοπάλης. Ο ψυχικός του κόσμος και το πνεύμα του κάμπτονται δημιουργικά, και τα συγκεκριμένα ποιήματα (που απομονωμένα στιχουργικά, αν τα δει κανείς, δεν είναι και μεγάλης πνοής) είναι τα μόνα δείγματα του παλαιού εαυτού του. Ωστόσο, επαγγελματικά επιτυγχάνει, γίνεται πλούσιος, ιδιαίτερα αποδεκτός και αναγνωρίσιμος από την τοπική κοινωνία (σε βαθμό που του προτείνεται να συμμετάσχει και στα κοινά ως πολιτικό πρόσωπο), κάνει οικογένεια, αλλά αποτυγχάνει στην προσωπική του ζωή και τελικά μένει μόνος με τις αναμνήσεις για τη ματαιώση της νιότης του, η οποία έρχεται σαν υπόμνηση ειδικά με το τελευταίο ποίημα («Χινόπωρο»). Από την άλλη πλευρά, ο

⁵¹ Υπενθυμίζεται ότι τα ποιήματα τα είχε γράψει και εκδώσει ο Χρυσός Ευελπίδης (πάντα ως «Χρ. Έσπερας») αρκετά χρόνια νωρίτερα, το 1917. Άρα η ιστορία του Στέφανου Γεωργίδη έχει προφανώς επινοηθεί για να πλαισιώσει τη ροή και συνέχεια των ποιημάτων, 23 χρόνια μετά, και έχει προσαρμοστεί στο περιεχόμενό τους και στα εκάστοτε συμφραζόμενα ή την ερμηνεία που επιθυμεί ο συγγραφέας τους.

⁵² Thornley, «Κι αν σβήσω εγώ...», Μέρος II, ό.π., σ. 19.

⁵³ Ο Βούβαρης παραθέτει το απόσπασμα του Έσπερα ως αφορμή ταύτισης και διατύπωσης της μελαγχολίας του Σκαλκώτα με σκοπό να συμβάλει, μέσω της μελέτης της από την σκοπιά της ψυχανάλυσης, στην καλύτερη κατανόηση της μουσικής του. Παραπέμποντας στους Susan Sontag και Max Pensky, διατυπώνει ένα πλαίσιο όπου η μελαγχολική «οπτική γωνία» ενυπάρχει στο διαλεκτικό διάστημα μεταξύ δύο στιγμών που καθορίζονται αμφίδρομα από τον ρόλο του υποκειμένου και των αντικειμένων της μελαγχολίας. Βλ. Vouvaris, “Traversing Melancholy: Skalkottas Reads Esperas”, ό.π., σ. 194.

⁵⁴ Έσπερας, *Όπως όλοι – Φύλλα ημερολογίου*, ό.π., σ. 32.

Σκαλκώτας δεν κάμπτεται πνευματικά και δημιουργικά από τις συνθήκες της ζωής του, τον δύσκολο βιοπορισμό ή τη μη αποδοχή από τον καλλιτεχνικό και επαγγελματικό του περίγυρο. Αντιθέτως, όπως επισημαίνει η Μαντζουράνη, γράφει ακατάπαυστα βασιζόμενος στο ένστικτο και την εσωτερική δημιουργική του ορμή – αυτή που έχει αντίστοιχα παύσει στον Γεωργίδη – αγνοώντας τους πρακτικούς περιορισμούς των τεράστιων ερμηνευτικών απαιτήσεων των έργων του (όπως λ.χ. του *Κοντσέρτου για κοντραμπάσο*, που το προσφέρει στον εξάρχοντα κοντραμπασίστα της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, Δ. Τζουμάνη, μέσα στην Κατοχή, με την αληθινή ελπίδα ότι θα μπορούσε να εκτελεστεί υπό τις τότε συνθήκες της αθηναϊκής μουσικής ζωής), εσαεί απευθυνόμενος στους «ιδανικούς» εκτελεστές και ορχήστρες αλλά και σε ένα «ιδανικό» κοινό που αναγνωρίζει την αξία του.⁵⁵ Επιπλέον, κατά την περίοδο σύνθεσης των *Τραγουδιών*, μία περίοδο μεγάλης δημιουργικής πνοής, όπου ο ίδιος παράγει το ένα αριστούργημα μετά το άλλο, γνωρίζει τη μετέπειτα γυναίκα του Μαρία Παγκαλή (το 1942) και κάνει επιτέλους οικογένεια (το 1946). Αν και στα ποιήματα του Έσπερα τον μποέμικο βίο διαδέχεται ο γάμος και η οικογενειακή ζωή, αυτό δεν συμβαίνει καθόλου στο πεζό μέρος του βιβλίου, το ημερολόγιο του Γεωργίδη, όπου παρακολουθούμε τον ήρωα να ανεβαίνει κοινωνικά και οικονομικά, και να συντρίβεται προσωπικά και δημιουργικά.⁵⁶ Στον Σκαλκώτα, αν και με το πέρασμα των χρόνων οι δυσκολίες μεγαλώνουν (Κατοχή, πείνα, σύλληψη και παραμονή του σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στο Χαϊδάρι το 1944), η δημιουργική παραγωγή του όχι μόνο δεν μειώνεται, αλλά του δίνει και αφορμές να εκφράσει την αντίστασή του σε αυτές τις δυσκολίες: σύμφωνα με τον Thornley, η χρήση του τραγουδιού του Τσιτσάνη «Κάτω στην Αραπιά» στο δεύτερο μέρος του *Κοντσέρτου για δύο βιολιά και ορχήστρα* (1944) δεν αφορά μόνο τη μελωδία αλλά και το στίχο, που για τον Σκαλκώτα σήμαινε μία αποστασιοποίηση από το δύσκολο παρόν και μια ελπίδα φυγής, αναχώρησης προς ένα καλύτερο αύριο.⁵⁷

Το παρόν κείμενο προτείνει ερμηνευτικές κατευθύνσεις για τη μελέτη του έργου *16 Τραγούδια* του Σκαλκώτα, τόσο από πλευράς μουσικής υφής και ύφους, όσο και σε σχέση με την ερμηνεία των εξωμουσικών συμφραζόμενων, τα οποία προσδιορίζονται ποικιλόμορφα, όπως είδαμε. Σε συνδυασμό με την κριτική του έκδοση και το ευρύτερο ενδιαφέρον που μπορεί αυτή να δημιουργήσει για την συχνότερη παρουσία του έργου στις αίθουσες συναυλιών, μια συνεξέταση της συνολικής φωνητικής δημιουργίας του

⁵⁵ Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 67-68. Κατά τον Βούβαρη, ο κοινός μίτος μεταξύ δημιουργικότητας, εξιδανίκευσης και παρόρμησης του θανάτου, όπως τη θέτει ο Lacan, ενδεχομένως υπέχει συνάφεια στην ερμηνεία της ακατάπαυστης δημιουργικότητας του συνθέτη κατά την αθηναϊκή του περίοδο. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, ο Σκαλκώτας, (επανα)προσδιορίζοντας τον εαυτό του κατά τη συνθήκη «υποκείμενο ως μουσική», είχε τη δυνατότητα να δει αυτό το «ιδανικό» κοινό και τον ίδιο του τον εαυτό στο μέλλον, μετά το βιολογικό του θάνατο, ως τον συνθέτη που οι επόμενες γενιές θα άκουγαν και θα μελετούσαν. Βλ. Vouvaris, "Traversing Melancholy: Skalkottas Reads Esperas", ό.π., σ. 208.

⁵⁶ Αυτό που έως τώρα δεν έχει επισημανθεί καθόλου είναι οι όψεις πιθανής ταύτισης του Γεωργίδη με το πραγματικό πρόσωπο του συγγραφέα, τον ίδιο τον Χρυσό Ευελπίδη, έναν ευπατρίδη, επιστήμονα, λόγιο και πολιτικό, που είχε ανέλθει στις υψηλότερες βαθμίδες της επαγγελματικής και οικονομικής ελίτ στη νεοελληνική κοινωνία της εποχής (όπως με τον δικό του τρόπο και ο Γεωργίδης, το ακριβώς αντίθετο από τον Σκαλκώτα), και το κατά πόσον το παρόν αφήγημα εκφράζει – αποστασιοποιημένα, λόγω της χρήσης του ψευδωνύμου «Χρ. Έσπερας» – προσωπικά βιώματα, αυτοκριτική, αυτοπραγμάτωση ή/και ματαίωση. Ωστόσο, αυτό είναι ζήτημα μιας διαφορετικής μελέτης και τίθεται μόνο ως προβληματισμός στο παρόν κείμενο.

⁵⁷ Ο Σκαλκώτας είχε σκοπό να μεταναστεύσει στις Η.Π.Α. και μια πρώτη ευκαιρία τού είχε παρουσιαστεί το 1923-1925. Εκφράζει ξανά την πρόθεσή του αυτή σε γράμμα του προς τον Rudi Goehr στις 11 Οκτωβρίου 1945. Βλ. Thornley, «Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι», ό.π., σ. 381 και 391 (υποσημ. 69)· επίσης, του ιδίου, «Κι αν σβήσω εγώ...», Μέρος I, ό.π., σ. 26 / Μέρος II, ό.π., σ. 20-21.

Νίκου Σκαλκώτα, παντός ιδιώματος, σε επίπεδο ιστορικο-αναλυτικής, στυλιστικής και αισθητικής προσέγγισης, με κριτικό πρόσημο, θα μπορούσε να αποτελέσει το επόμενο βήμα. Το ενδιαφέρον, σε κάθε περίπτωση, είναι οι πολλαπλές δυνατότητες ανάγνωσης που πάντα μας δίνει ο συνθέτης, όχι μόνο ως προς κάποιο συγκεκριμένο έργο που εξετάζουμε κάθε φορά, αλλά και με τις ερμηνευτικές προεκτάσεις που απηχούν η ζωή του, οι συνθήκες δημιουργίας των έργων του και το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό περιβάλλον με το οποίο (δεν;) αλληλεπίδρασε, ψάχνοντας πάντα ένα «ιδανικό» (όπως ο Έσπερας) έκφρασης, μορφής και όχι μόνο. Η ετερότητα του Σκαλκώτα δεν έχει να κάνει μόνο με την παρουσία ενός δημιουργού σε ένα περιβάλλον που δεν τον αποδέχεται, όπου ο ίδιος νιώθει ξένος, «άλλος», αλλά και με την επιμονή και το σθένος να συνεχίζει αυτήν την πορεία που του επιβάλλει ο ίδιος του ο εαυτός (υπηρετώντας ένα «ιδανικό», όπως ο Schoenberg), μη διστάζοντας να την υπερασπιστεί ακόμη και απέναντι σε ανθρώπους από τους οποίους εξαρτάτο για την επιβίωσή του σε πολύ δύσκολες εποχές. Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του προς τον Μανώλη Μπενάκη το 1932, παραμονές της επιστροφής του στην Αθήνα από το Βερολίνο, όταν ο τελευταίος – χρηματοδότης του από το 1928 έως το 1931 – εξέφρασε δυσαρέσκεια για τη μουσική του, πιθανόν και επηρεασμένος από τις αντιδράσεις του κοινού και τις αρνητικές κριτικές που έλαβε ο Σκαλκώτας στον αθηναϊκό τύπο για τις συναυλίες με έργα του στις 23 και 27 Νοεμβρίου 1930:⁵⁸ «[...] Ούτε το Κοντσέρτο μου για Πνευστά, ούτε κάποιο άλλο έργο μου είναι φρικτό ή απαίσιο. Όλα τα έργα που έχω γράψει από το 1928 μέχρι σήμερα είναι ΟΚ και θα συνεχίσω έτσι έως το θάνατό μου».⁵⁹

⁵⁸ Για τις κριτικές και την υποδοχή του κοινού σε αυτές τις δύο συναυλίες, βλ. Γιάννης Μπελώνης, «Η αντιμετώπιση του Σκαλκώτα από τον ελληνικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο της περιόδου 1920-1960», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας: Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 445-479: 451-455.

⁵⁹ Γράμμα του Σκαλκώτα στον Μανώλη Μπενάκη, με ημερομηνία 12 Ιουλίου 1932. Βλ. Thornley, “‘I Beg You to Tear up my Letters...’: Nikos Skalkottas’s Last Years in Berlin (1928-33)”, ό.π., σ. 204. Αναφέρεται και στο: Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 40 (μτφρ. Γ. Σακαλλιέρος).

Η λίστα με τις 48 δωδεκάφθογγες σειρές που περιλαμβάνονται στο Αρχείο Σκαλκώτα και τα έργα του 1949

Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου

Εισαγωγικά: ο δωδεκαφθογγισμός στον Σκαλκώτα

Η εργογραφία του Νίκου Σκαλκώτα περιλαμβάνει έργα τονικά, ατονικά και δωδεκαφθογγικά. Ο δωδεκαφθογγισμός όχι μόνο αφορά σε μεγάλο ποσοστό των έργων του, αλλά αποτελεί και ένα πεδίο που διαφέρει ακόμα και από έργο σε έργο. Ο τρόπος με τον οποίο ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί τη δωδεκαφθογγική μέθοδο αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης και ανάλυσης από τους ερευνητές σε μεγάλο βαθμό και τα χαρακτηριστικά που μέχρι τώρα μπορούμε να συνοψίσουμε είναι τα εξής:

- Η σειρά για τον Σκαλκώτα είναι συχνά άμεσα συνδεδεμένη με τα δομικά χαρακτηριστικά του έργου (θέματα, μεταβατικά περάσματα, επανεκθέσεις κ.λπ.).
- Ο Σκαλκώτας δεν συνηθίζει να χρησιμοποιεί όλες τις μορφές της σειράς. Συγκεκριμένα, ως επί το πλείστον χρησιμοποιεί μόνο την αρχική μορφή και την καρκινική, αποφεύγοντας την αναστροφή και την καρκινική της αναστροφής κάθε σειράς. Αποφεύγει επίσης τις μεταφορές των σειρών, με μοναδική εξαίρεση τις συνολικές μεταφορές του θεματικού υλικού κατά ανιούσα πέμπτη (T7) ή τετάρτη (T5), κατά τις οποίες μεταφέρεται και το δωδεκαφθογγικό υλικό.
- Σε πολλές περιπτώσεις ο συνθέτης χρησιμοποιεί διατονικά στοιχεία ενταγμένα στο πλαίσιο δωδεκαφθογγικών έργων, όπως, για παράδειγμα, χαρακτηριστικά διαστήματα (οκτάβες, τρίτες, έκτες κ.λπ.), δημοτικές μελωδίες και κλίμακες από την παραδοσιακή μουσική κ.ά.
- Συχνά, επίσης, ακόμα και στο πλαίσιο της αρχικής παράθεσης μιας σειράς, περιλαμβάνονται επαναλήψεις φθόγγων, οι οποίες δυσχεραίνουν και τη διαδικασία εξαγωγής της αρχικής δωδεκάφθογγης σειράς που μπορεί να χρησιμοποιήθηκε.
- Γενικότερα, αποτελεί συνήθη τεχνική η ελεύθερη χρήση της μεθόδου, με παραδείγματα ενδεκάφθογγων σειρών ή σειρών που εμφανίζονται μία μόνο φορά και στη συνέχεια τα βασικά τους στοιχεία τίθενται σε επεξεργασία σαν μοτιβικά κύτταρα. Παράλληλα, βέβαια, ιδιαίτερα σε έργα των μέσων της δεκαετίας του '30, υπάρχουν δείγματα αυστηρής χρήσης της μεθόδου με en block εμφανίσεις σειρών καθ' όλη τη διάρκεια των έργων.
- Γίνεται χρήση «υπερσειρών» καθώς και μικρών κυττάρων στη σύνθεση.

Παράλληλα, συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν και για τη φύση των σειρών που φαίνεται να χρησιμοποιήσε ο Σκαλκώτας. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί ότι στο Αρχείο Σκαλκώτα, με εξαίρεση τις υπό εξέταση σειρές, δεν είχαν βρεθεί μέχρι πρότινος άλλες εκτενείς λίστες με σειρές ή σκίτσα του συνθέτη.¹ Έτσι, μέχρι τώρα ο αναλυτής ενός δωδεκάφθογγου έργου του συνθέτη καλείται να εξαγάγει ο ίδιος τις

¹ Σχετικά πρόσφατα ανακαλύφθηκαν κάποιες ακόμα χειρόγραφες λίστες με σειρές στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, οι οποίες χρήζουν περαιτέρω έρευνας.

σειρές μέσα από την ανάλυση σε φθογγικό επίπεδο ή και σε μορφολογικό.² Τα γενικά χαρακτηριστικά των σειρών που έχουν προκύψει ως αποτελέσματα αναλύσεων μέχρι σήμερα είναι τα εξής:

- Συχνά οι σειρές περιλαμβάνουν τονικά-διατονικά στοιχεία, όπως, για παράδειγμα, τρίχορδα ή τετράχορδα που παραπέμπουν σε μείζονες / ελάσσονες συγχορδίες ή συγχορδίες με έβδομη, αντιστοίχως.
- Παρατηρείται επίσης το φαινόμενο να χρησιμοποιούνται στο ίδιο έργο σειρές οι οποίες έχουν ομοιότητες μεταξύ τους, αποτελώντας διαφορετικές πραγματώσεις μίας ιδέας, πιθανότατα αρμονικής.
- Υπάρχουν περιπτώσεις – ιδιαίτερα σε μεγάλα έργα – όπου ως σειρά χρησιμοποιείται ένα σύνολο από συνηχήσεις, των οποίων οι φθόγγοι συμπληρώνουν το χρωματικό συνάθροισμα, αλλά δεν εμφανίζονται σε οριζόντια διάταξη σε κανένα σημείο του έργου.
- Τέλος, δεν συνηθίζεται οι σειρές να χαρακτηρίζονται από συμμετρίες ανάμεσα στα υποσύνολα από τα οποία αποτελούνται.

Το αρχειακό υλικό με τις καταγεγραμμένες σειρές

Εντυπωσιακό ανάμεσα στα ελάχιστα δείγματα με σκίτσα του συνθέτη στο Αρχείο Σκαλκώτα³ είναι ένα δισέλιδο με σαρανταοκτώ καταγεγραμμένες σειρές, αριθμημένες ανά δώδεκα, οι οποίες σχετίζονται μεταξύ τους με συγκεκριμένο τρόπο.

Οι σειρές αυτές είναι γραμμένες στην πίσω όψη μίας από τις σελίδες του χειρόγραφου του έργου *Bolero για τσέλλο και πιάνο*, έργο γραμμένο το 1948 ή 1949, σύμφωνα με τον Κατάλογο Παπαϊωάννου.⁴ Γενικά, είναι σύνηθες να υπάρχουν περισσότερα του ενός χειρόγραφα για κάθε έργο στο αρχείο του συνθέτη. Η πιο συχνή περίπτωση είναι να υπάρχουν δύο χειρόγραφα του ίδιου έργου:

α) Το ένα «προχειρογραμμένο», συνήθως με μολύβι, που μάλλον προηγείται του καθαρογραμμένου. Πολλές φορές η «πρόχειρη» αυτή γραφή βρίσκεται πίσω από κάποιο άλλο έργο ή έχει ανακατωμένες τις σελίδες της· φέρ' ειπείν, χαρακτηριστική και συνήθης είναι η εξής περίπτωση: πίσω από τις κατά σειρά σελίδες 1-10 ενός έργου εμφανίζονται οι σελίδες 11-20 τοποθετημένες με τέτοιο τρόπο ώστε, για παράδειγμα, πίσω από τη σελίδα 6 να βρίσκεται η σελίδα 16 ή 18 κ.λπ.

β) Το δεύτερο, πιο «επίσημο» χειρόγραφο, που συνήθως είναι γραμμένο με στυλό – ενίοτε πένα ή και μολύβι σε κάποιες περιπτώσεις. Εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι όχι μόνο συναντούμε σπάνια διαφορές ανάμεσα στα δύο χειρόγραφα, αλλά και σπάνια υπάρχουν σβησίματα ακόμα και στις πρόχειρες εκδοχές.

² Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1997· Judit Alsmeier, *Komponieren mit Tönen: Nikos Skalkottas und Schönbergs Komposition mit Zwölf Tönen*, PFAU, Saarbrücken 2001· Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001· Eva Matzourani, "Nikos Skalkottas: Sets and styles in the Octet", *The Musical Times* 145, 2004, σ. 73-86· Eva Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Farnham 2011· Γιώργος Ζερβός, «Πλευρές θεματοποίησης και αποθεματοποίησης στη δωδεκαφθογγική μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: μερικές σκέψεις πάνω στη σχέση της Grundgestalt με την Grundreihe, με αφορμή τη δωδεκαφθογγική συγκρότηση των θεμάτων στα πρώτα μέρη των *Κοντσέρτων για πιάνο αρ. 1 και αρ. 2*», 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. 51-71· κ.ά.

³ Το Αρχείο Νίκου Σκαλκώτα φυλάσσεται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη».

⁴ Παπαϊωάννου, ό.π., σ. 209.

Στην προκειμένη περίπτωση, οι υπό εξέταση σειρές βρίσκονται γραμμένες πίσω από την «πρότερη» γραφή του *Bolero*, στην οποία περιλαμβάνεται και μία πάρτα των δεύτερων βιολιών από το μπαλέτο *Η Θάλασσα*.

The image displays two pages of handwritten musical notation, likely for violin parts. The notation is written in a cursive style on a grid of five-line staves. The music is organized into two systems, each containing six staves. The first system (top page) contains staves numbered 1 through 12, and the second system (bottom page) contains staves numbered 13 through 24. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'sac' and 'b'. The handwriting is dense and fills most of the page area.

Εικόνα 1: Οι δύο σελίδες με τις 48 καταγεγραμμένες σειρές

Η παρούσα μελέτη εστιάζεται στη φύση αυτών των σειρών, στις ιδιότητές τους καθώς και στις σχέσεις που έχουν μεταξύ τους. Επίσης θα αναζητηθεί στη συνέχεια αν ο Σκαλκώτας έχει κάνει χρήση των συγκεκριμένων σειρών σε κάποιο έργο του την περίοδο εκείνη, μέσω των κοινών χαρακτηριστικών που μπορεί να εμφανίζει ο τρόπος οργάνωσης των έργων του 1949 σε επίπεδο φθογγικής και αρμονικής δομής με τη φθογγική οργάνωση των σειρών.

Την τελευταία αυτή χρονιά της ζωής του ο συνθέτης έγραψε περίπου δέκα με δώδεκα έργα:⁵

- *Bolero για βιολοντσέλλο και πιάνο*
- *Κοντσερτίνο σε Ντο-μείζονα για πιάνο και ορχήστρα*
- *Χαρακτηριστικό κομμάτι για σόλο ξυλόφωνο και ορχήστρα*
- *Η θάλασσα – λαϊκό μπαλέτο*
- *Εισαγωγή για μεγάλη ορχήστρα*
- *Παραμυθόδραμα*
- *Δεύτερη μικρή σουίτα για βιολί και πιάνο*
- *Largo για βιολοντσέλλο και πιάνο*
- *Μικρή σερενάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο*
- *Σονατίνα για βιολοντσέλλο και πιάνο*
- *Τρυφερή μελωδία για βιολοντσέλλο και πιάνο*

Ανάμεσα σε αυτά, τονικά έργα εναλλάσσονται με δωδεκαφθογγικά και ατονικά. Παράλληλα, παρατηρεί κανείς ένα σύνολο από έργα για βιολοντσέλλο και πιάνο τα οποία είναι είτε δωδεκάφθογγα είτε ατονικά. Η παρακάτω αναζήτηση των σειρών θα επικεντρωθεί σε αυτά ακριβώς τα έργα, δεδομένου ότι οι σειρές είναι καταγεγραμμένες στη χειρόγραφη παρτιτούρα ενός από αυτά.

Θεωρητικό υπόβαθρο

Γενικά, παραμένουν αρκετά αναπάντητα ερωτήματα για τους ερευνητές του Σκαλκώτα σχετικά με τις διάφορες στυλιστικές επιλογές του συνθέτη μετά το 1946.⁶ Συγκεκριμένα, κατά την εν λόγω περίοδο ο Σκαλκώτας ανάμεσα σε τονικά-νεοκλασικά έργα, όπως οι συμφωνίες του⁷ ή άλλα τονικά έργα,⁸ επέλεξε να κάνει ταυτόχρονα και μία στροφή προς ένα σειραϊσμό, παρόμοια με την αντίστοιχη στροφή της περιόδου των μέσων της δεκαετίας του '30. Η αντιστοιχία της εν λόγω περιόδου με αυτή του '49 αφορά κυρίως στο γεγονός της συσσώρευσης καθαρά δωδεκάφθογγων έργων σε μία

⁵ Δεν μπορεί να υπάρχει σιγουριά σχετικά με τις ημερομηνίες σύνθεσης των έργων, καθώς ο Σκαλκώτας δεν συνήθιζε να σημειώνει ημερομηνίες στις παρτιτούρες του – λίγες είναι οι εξαιρέσεις. Έτσι, κάποια από αυτά τα έργα μπορεί να ανήκουν στο 1948 ή και σε τελείως διαφορετική περίοδο της συνθετικής του δραστηριότητας.

⁶ Alsmeier, ό.π.: Vassiliki Koutsobina, *Nikos Skalkottas: Two Late Works for Cello and Piano. A Historical Perspective and an Analysis*, διπλωματική εργασία, University of Hartford, West Hartford 1994· Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π.: Melissa Garmon Roberts, *Nikos Skalkottas's Harmonic Conception as Reflected Through System 12 and System 12b*, διπλωματική εργασία, Baylor University in Waco, Texas 1996· George Zervos, "Nikos Skalkottas as a Greek International Composer", στο: Nina-Maria Wanek (επιμ.), *Nikos Skalkottas (1904-1949). Zum 100. Geburtstag*, πρακτικά συνεδρίου, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2006, σ. 103-114· Κώστας Τσούγκρας, «Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας "εθνικός" ή "παγκόσμιος" συνθέτης;», στο: Σοφία Τοπούζη (επιμ.), *Έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση*, πρακτικά συνεδρίου, έκδοση σε CD-rom και στην ιστοσελίδα της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (<http://www.eem.org.gr>), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2007, σ. 19-25.

⁷ *Κλασική συμφωνία* (1947), *Μικρή συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα* (1948).

⁸ *Η θάλασσα, λαϊκό μπαλέτο* (1949), *Κοντσερτίνο για πιάνο και ορχήστρα σε Ντο-μείζονα* (1948).

συγκεκριμένη χρονική περίοδο, παρά στον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη δωδεκαφθογγική μέθοδο. Η Εύα Ματζουράνη, στο βιβλίο της, κάνει λόγο για τονικό σειραϊσμό όσον αφορά στα τελευταία αυτά έργα μουσικής δωματίου, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι τα έργα αυτά συνδυάζουν ελεύθερη αλλά και αυστηρή δωδεκαφθογγική τεχνική.⁹ Η M. G. Roberts, από την άλλη, εστιάζει την προσοχή της περισσότερο στο χαρακτηριστικό της ελευθερίας σε σχέση με τη χρήση της μεθόδου και στις συμμετρικές κατασκευές που προκύπτουν στα έργα της εν λόγω περιόδου, τις οκτατονικές και τις τονικές αναφορές. Στα συμπεράσματά της αναφέρει τα τρία υπό εξέταση έργα στην εργασία της ως το «αμάλαμα της δεκατετραετούς πορείας της φιλοσοφικής προσέγγισης του Σκαλκώτα στο σειραϊσμό».¹⁰ Τέλος, στην τελευταία αυτή περίοδο της συνθετικής πορείας του συνθέτη έχει αναφερθεί και ο Γ. Ζερβός, διαχωρίζοντας τα έργα μουσικής δωματίου από την τονική ορχηστρική μουσική μετά το 1945. Επικεντρώνεται λοιπόν στα έργα της μουσικής δωματίου χρησιμοποιώντας δύο χαρακτηρισμούς για το ιδίωμα στο οποίο είναι γραμμένα: σειραϊκό και ελεύθερα σειραϊκό δωδεκαφθογγικό ιδίωμα. Παράλληλα, με αναφορά στις σειρές των έργων αυτών, τα κατατάσσει σε τρεις τύπους, κάνοντας λόγο για: α) νεοκλασικού τύπου «τονικοποίηση» των σειρών, β) φολκλορικού τύπου «τονικοποίηση» και γ) συγχορδιοποίηση.¹¹

Πράγματι, ο δωδεκαφθογγισμός της εν λόγω περιόδου είναι αρκετά ιδιάζων σε σύγκριση με τα γνωστά μέχρι τώρα έργα της δεκαετίας του 1930 και τα παραπάνω χαρακτηριστικά διαπνέουν το σύνολο των υπό εξέταση έργων. Το γεγονός της διαφοροποίησης της χρήσης του δωδεκαφθογγισμού επιβεβαιώνεται και από τις υπό εξέταση σειρές, δηλαδή από το προσυνθετικό κιάλας στάδιο του έργου για το οποίο προορίζονταν. Ενώ λοιπόν στην προηγούμενη αμιγώς δωδεκαφθογγική σειρά έργων ο συνθέτης προτιμούσε δύο ή τρεις συγκεκριμένες σειρές, οι οποίες μάλιστα συχνά σχετιζόνταν και με κάποιο θεματικό στοιχείο, στην προκειμένη περίπτωση των καταγεγραμμένων σειρών ο αριθμός τους είναι κατά πολύ μεγαλύτερος. Οι τέσσερις αυτές δωδεκάδες από αριθμημένες σειρές δεν θα μπορούσαν να είναι συνδεδεμένες μία προς μία με θεματικά στοιχεία στο σύνολό τους και η χρήση τους σε συνθετικό επίπεδο είναι περισσότερο αφηρημένη. Σε πρώτο στάδιο ας σημειωθεί ότι η δεύτερη δωδεκάδα κάθε σελίδας προκύπτει καρκινικά από την πρώτη. Ωστόσο, δεν παύει να υφίσταται ένας μεγάλος αριθμός σειρών, που ίσως θα παρέπεμπε περισσότερο σε ένα μεγάλο δωδεκάφθογγο έργο παρά σε κάποιο έργο μουσικής δωματίου.

Οι σχέσεις που συνδέουν τις 48 σειρές και οι εγγενείς ιδιότητές τους

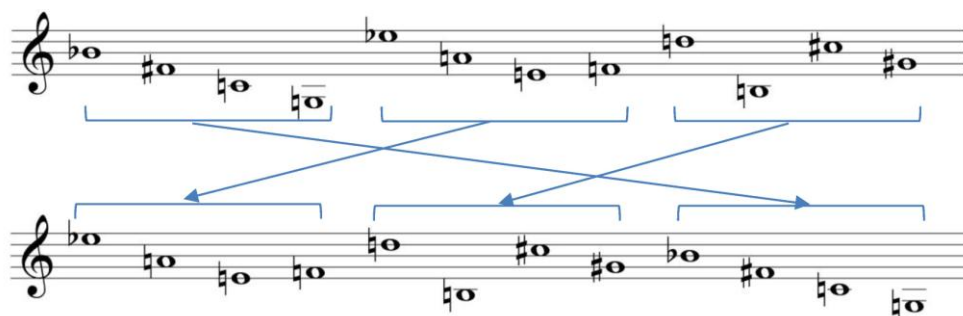
Εκτός από τη σχέση P-R (αρχική – καρκινική μορφή) ανάμεσα στις σειρές κάθε σελίδας, προκύπτουν συσχετισμοί και ανάμεσα στις δύο σελίδες. Συγκεκριμένα, οι σειρές της δεύτερης σελίδας προκύπτουν από την ανακατάταξη των τετραχόρδων των σειρών της πρώτης σελίδας χωρίς μεταφορά:¹² το δεύτερο τετράχορδο κάθε σειράς της πρώτης σελίδας γίνεται πρώτο στη δεύτερη, το τρίτο δεύτερο και το πρώτο τελευταίο.

⁹ Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 319.

¹⁰ Roberts, ό.π., σ. 203.

¹¹ Γιώργος Ζερβός, «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας: Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 81.

¹² Η επιλογή της σειράς των σελίδων προκύπτει από τις σελίδες πίσω από τις οποίες είναι γραμμένες: η αναφερόμενη ως πρώτη σελίδα βρίσκεται πίσω από την πρώτη σελίδα του *Bolero* και, αντιστοίχως, η δεύτερη πίσω από τη δεύτερη.

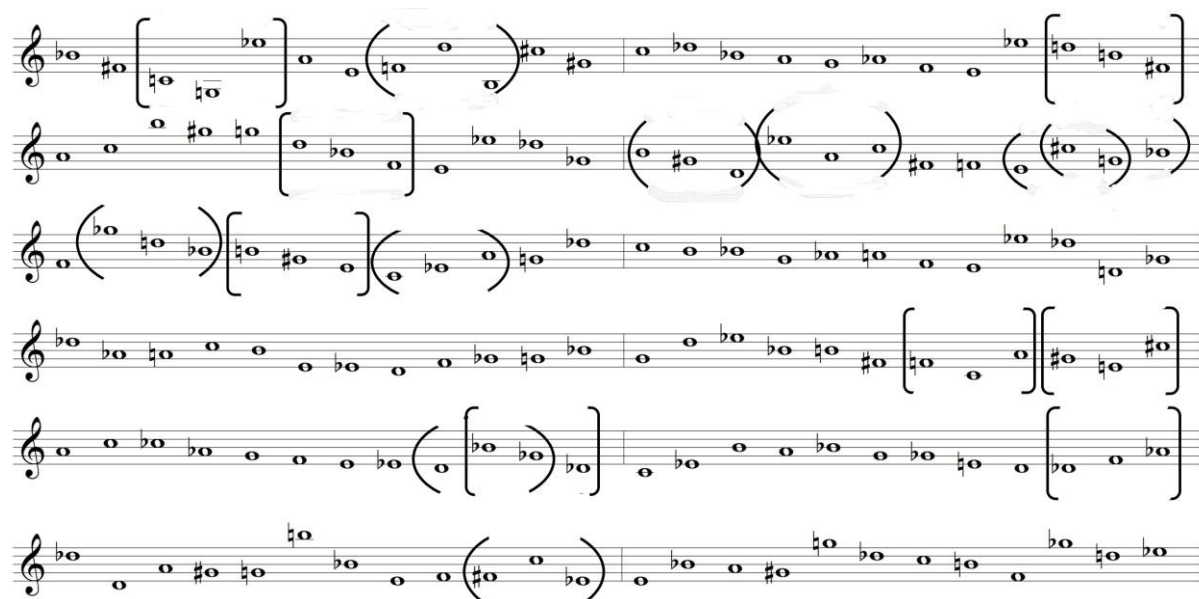


Εικόνα 2: Παράδειγμα σειράς που προκύπτει από μετάθεση τετραχόρδων (1η σειρά κάθε σελίδας)

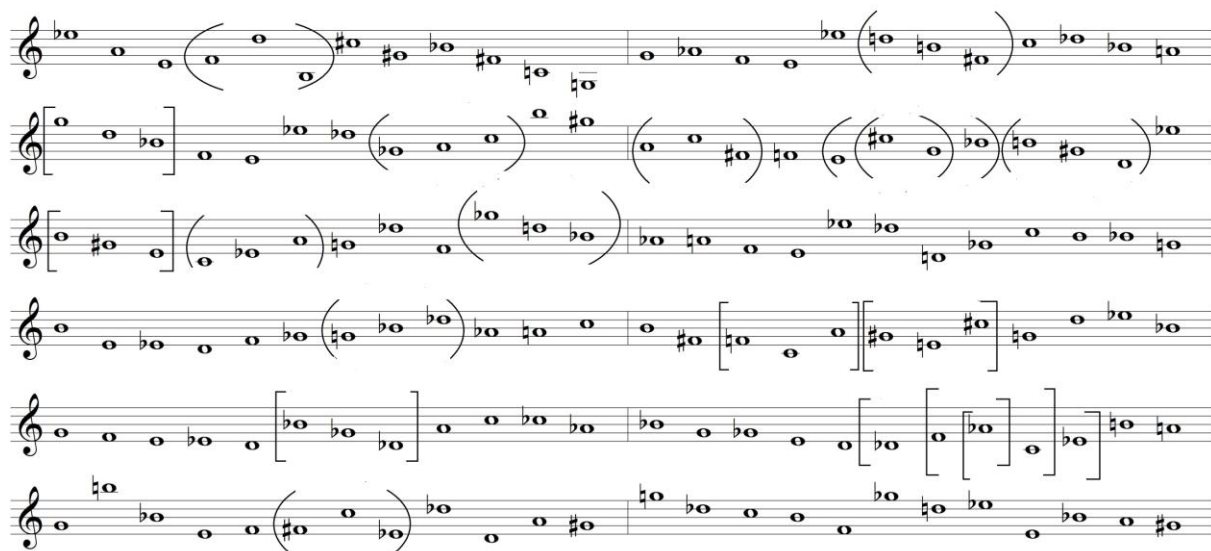
Από τις παραπάνω διαπιστώσεις προκύπτει ότι ο συνθέτης μάλλον σκέφτεται με βάση τα τετράχορδα, ανάμεσα στα οποία υπάρχουν αρκετές επαναλήψεις και καταλήγουμε σε ένα σύνολο από σειρές στις οποίες απουσιάζουν τελείως – κατά τη συνήθεια του συνθέτη – οι αναστροφές και οι καρκινικές μορφές των αναστροφών των σειρών καθώς και οι μεταφορές. Κατ’ αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης διατηρεί τον αρμονικό έλεγχο τόσο των τονικών υψών όσο και των αρμονικών συνδυασμών.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό των σειρών, το οποίο φυσικά θα μπορούσε να αποτελέσει και οδηγό σε σχέση με την αναζήτηση του έργου στο οποίο αναφέρονται, είναι οι συγχορδίες που περιλαμβάνονται σε αυτές. Στον παρακάτω πίνακα (Εικόνα 3) σημειώνονται σε αγκύλες οι μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες και σε παρενθέσεις οι ελαττωμένες και αυξημένες.¹³

Μέσω της ύπαρξης των εν λόγω συγχορδιακών κατασκευών θα προκύψουν και οι ενδεχόμενοι συσχετισμοί με συγκεκριμένα έργα ή σημεία έργων. Παρ’ ότι το εν λόγω στοιχείο αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό σε πολλές από τις σειρές του Σκαλκώτα, οι συνθετικές πραγματώσεις διαφέρουν κατά περίπτωση, ενώ παράλληλα υπάρχουν και περιπτώσεις όπου ο συνθέτης προτιμά να μην εντάσσει στην μουσική επιφάνεια διατονικά στοιχεία, ακόμα και αν αυτά ενυπάρχουν ως εγγενές χαρακτηριστικό στο προσυνθετικό στάδιο – βλ. το *Κοντσερτίνο για δύο πιάνο και ορχήστρα* (1935) και άλλα έργα της περιόδου των μέσων της δεκαετίας του ’30.



¹³ Περιλαμβάνονται και εναρμόνιοι φθόγγοι.



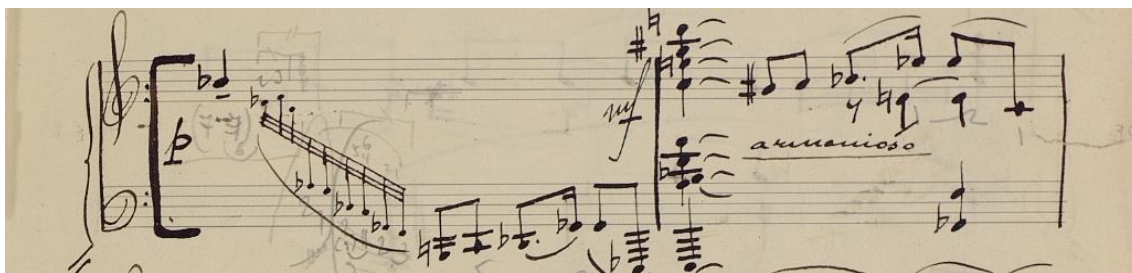
Εικόνα 3: Η λίστα με τις δωδεκάφθογγες σειρές του Σκαλκώτα (πρώτη δωδεκάδα 1ης και 2ης σελίδας¹⁴ παραλείπονται οι καρκινικές μορφές των σειρών)

Εν τέλει, στη σύγκριση του χαρτιού – αλλά και της γραφής της λίστας – με τις σειρές με τα χειρόγραφα των δωδεκάφθογγων έργων για βιολοντσέλλο και πιάνο του '49 παρατηρείται σαφής σύγκλιση. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το *Largo για τσέλλο και πιάνο*. Το έργο αυτό δεν είναι σαφές από τους ερευνητές εάν ανήκει στον κύκλο των έργων για τσέλλο του 1949 ή γράφτηκε το 1940 μαζί με το χαμένο *Κοντσέρτο για βιολοντσέλλο*. Πέραν των υπόλοιπων επιχειρημάτων άλλων ερευνητών υπέρ του ότι είναι έργο του '40,¹⁴ έρχεται εδώ να προστεθεί και ο γραφικός χαρακτήρας, ο οποίος προσομοιάζει πολύ περισσότερο σε έργα του 1940, όπως τα 32 *Κομμάτια για πιάνο*, παρά στα υπό εξέταση έργα του 1949.¹⁵



¹⁴ Βλ. για παράδειγμα: Κωστής Δεμερτζής, *Η σκαλκωτική ενορχήστρωση. Μια εισαγωγή στο ιδεολογικό και συνθετικό σύστημα του Νίκου Σκαλκώτα, βασισμένη στα θεωρητικά κείμενα και στα μουσικά έργα του συνθέτη, και μια εφαρμογή στην αποπεράτωση της παρτιτούρας της 2ης Συμφωνικής Σουίτας, Παπαζήσης, Αθήνα 1998, σ. 292.*

¹⁵ Παρ' όλα αυτά, ελέγχθηκε και σε αυτό η περίπτωση των σειρών, με αρνητικά αποτελέσματα, αφού ούτως ή άλλως είναι γραμμένο ατονικά και όχι δωδεκάφθογγα.



Εικόνα 4: Σύγκριση της γραφής του *Largo* για τσέλλο και πιάνο (πάνω) με αυτή του πρώτου από τα 32 Κομμάτια για πιάνο (κάτω)

Bolero για τσέλλο και πιάνο (1948-1949) – εποπτική παρουσίαση και σύγκριση με τη λίστα

Το *Bolero* οργανώνεται δωδεκαφθογγικά με βάση εξάχορδα και το γεγονός αυτό μας απομακρύνει εν πρώτοις από τις υπό εξέταση σειρές, δεδομένης της ανακατάταξης των τετραχόρδων από την οποία προκύπτει η δεύτερη σελίδα. Ωστόσο, όπως θα φανεί, υπάρχουν χαρακτηριστικά τα οποία είναι κοινά όσον αφορά στη δωδεκαφθογγική συγκρότηση.

A photograph of a printed musical score for 'Allegro di Bolero'. The score is in 3/4 time and features two staves: Violoncello (Cello) and Piano. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and '(simile)'. Specific measures are highlighted with green boxes and labeled with numbers: 6-z50 for the cello, 6-z29 for the piano, 6-z28 for the cello, and 6-z49 for the piano. A small box with the number '5' is also visible above the piano staff.

Εικόνα 5: Δωδεκαφθογγική συγκρότηση των πρώτων μέτρων του *Bolero*

Το εξάχορδο 6-z50 χρησιμοποιείται στη μελωδική γραμμή που παρουσιάζεται από το βιολοντσέλλο, ενώ το συμπληρωματικό του 6-z29 στις συνοδευτικές συγχορδίες του πιάνου. Η εν λόγω μελωδική γραμμή (τσέλλο, μ. 2-5), το θέμα δηλαδή του έργου, παραπέμπει άμεσα σε έναν τρόπο από ρε, ενώ ταυτόχρονα στην πιανιστική συνοδεία ακούγονται οι συγχορδίες της Ντο-μείζονος και της σι-ύφεση-ελάσσονος σε πρώτη αναστροφή (βλ. Εικόνα 5). Το ίδιο συμβαίνει και στα μ. 5-8 με διαφορετική σειραϊκή κατασκευή (εξάχορδα 6-z28 και 6-z49), ενώ στο πιάνο σχηματίζονται οι συγχορδίες της Μι-ύφεση-μείζονος και της φα-δίεση-ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή. Έτσι, τα χρωματικά συναθροίσματα στο έργο φαίνεται να ολοκληρώνονται κατά τη συνήθεια του συνθέτη σε σημεία όπου ολοκληρώνεται και κάποιο δομικό υπομήμα, παρουσιάζοντας μία σειρά κάθε φορά.

Στη συνέχεια της πρώτης ενότητας (μ. 27-33), η βασική μελωδική γραμμή του θέματος βρίσκεται στο πιάνο σε μεταφορά Τ9, όπως και η συγχорδιακή συνοδεία του. Το τσέλλο, ταυτόχρονα, παρουσιάζει μία ακόμα εκδοχή των θεματικών συνόλων 6-z50 και 6-z28 διαδοχικά, με τη μορφή μίας νέας συνοδευτικής μελωδίας (Εικόνα 6). Αξιοσημείωτο για το σημείο αυτό είναι ότι το συνοδευτικό αυτό στοιχείο αποτελεί μία ακόμη μεταφορά του φθογγικού υλικού που λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς τη συγχорδιακή συνοδεία. Συνηχούν δηλαδή δύο διαφορετικές μελωδικές γραμμές με τους ίδιους φθόγγους του 6-z50 ως δύο διαφορετικές συμπληρωματικές γραμμές ως προς τη συνοδεία.

Εικόνα 6: Δωδεκαφθογγική συγκρότηση των μ. 27-33 του *Bolero*

Η δωδεκαφθογγική συγκρότηση της πρώτης ενότητας που παρουσιάστηκε παραπάνω αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ολόκληρης της οργάνωσης του έργου. Το *Bolero* στο σύνολό του δομείται παρατακτικά βάσει των επαναφορών και μεταμορφώσεων του θεματικού υλικού σε μία μορφή που μπορεί να συνοψιστεί ως ABA με δύο εσωτερικές επαναλήψεις μέσα στην αρχική ενότητα A. Το μακροδομικό αυτό πλάνο υποστηρίζεται και από τη δωδεκαφθογγική συγκρότηση (Εικόνα 7).

Ενότητα	μμ.	Βιολοντσέλο	Πιάνο
A	1-26	6-z50/6-z28/.../7-35 και 5-35	6-z29/6-z49/.../7-35 και 5-35
	27-53	6-z50/6-z28/6-z29/6-z49/ 6-14/6-27/ 6-31/7-35 και 5-35	6-z29+6-z50/6-z49+6-z28/6-z50/6-z28/ 6-14/6-27/ 6-31/7-35 και 5-35
B	54-89	6-z39/6-z36/.../7-14/6-z10/...	6-z10/6-z3/.../5-14/6-z39/...
	90-114	8-17/8-17/8-25/8-24/8-27/8-17/ 8-17/8-25(x4)/...	4-17/4-17/4-25/4-24/4-27/4-17/ 4-17/4-25(x4)/...
A	115-141	6-z50/6-z28/.../7-35 και 5-35	6-z29/6-z49/.../7-35 και 5-35
	142-156	6-z29/6-z49/.../6-z29/6-z50	6-z50/6-z28/.../6-z50/6-z29

Εικόνα 7: Συνολική εικόνα της δωδεκαφθογγικής συγκρότησης του *Bolero*

Η σειρά που δομείται με τα εξάχορδα 6-z50 και 6-z29 είναι αυτή που χαρακτηρίζει την έναρξη του θέματος, φαίνεται να επανέρχεται μαζί με αυτό και μόνο τότε (κατά τη συνήθεια του συνθέτη), και ταυτόχρονα αποτελεί τη σειρά με την οποία ξεκινούν δομικά τμήματα που σχετίζονται με την ενότητα Α. Με αντίστοιχο τρόπο οργανώνεται και η μακροδομική ενότητα Β και αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο το έργο κινείται ανάμεσα στον δωδεκαφθογγισμό και την τροπικότητα, σε ένα συνδυασμό αυτών των δύο, με στιγμές όπου υπερέχει το ένα και στιγμές όπου υπερέχει το άλλο στοιχείο. Ωστόσο, η δωδεκαφθογγική οργάνωση είναι αυστηρή και αφορά στο σύνολο του έργου, αποτελώντας το βασικότερο χαρακτηριστικό του. Η αυστηρή αυτή οργάνωση και οι μορφές των σειρών που χρησιμοποιούνται (με αποφυγή αναστροφών), σε συνδυασμό – σε πολλές περιπτώσεις – με την ύπαρξη συγχορδιών ως βασικό στοιχείο της μουσικής επιφάνειας, σίγουρα αποτελούν στοιχεία σύγκρισης με τις υπό εξέταση σειρές.

Παρ' όλα αυτά, συγκρίνοντας τις σειρές που προκύπτουν στο *Bolero* με τη λίστα των καταγεγραμμένων σειρών, παρατηρεί κανείς ότι αυτές δεν συμπίπτουν, καθώς τα εξάχορδα του έργου δεν περιλαμβάνονται καν στα εξάχορδα των σειρών, τόσο πριν όσο και μετά την ανακατάταξη των τετραχόρδων τους.

Σονατίνα για τσέλλο και πιάνο - εποπτική παρουσίαση και σύγκριση με τη λίστα

Η *Σονατίνα για τσέλλο και πιάνο*, έργο γραμμένο την τελευταία χρονιά της ζωής του συνθέτη, ανήκει στον κύκλο των δωδεκάφθογγων αυτών έργων για το συγκεκριμένο συνδυασμό οργάνων. Πρόκειται για ένα καθαρά νεοκλασικό έργο, το οποίο όμως, πέρα από αυτό το χαρακτηριστικό του, διαφέρει ως προς το *Bolero* και ως προς τη δωδεκαφθογγική του συγκρότηση. Το σύνολο των θεμάτων αλλά και το σύνολο των μερών του έργου (*Allegro moderato*, *Andante*, *Allegro molto vivace*) βασίζονται σε δύο μόνο δωδεκάφθογγες σειρές (Εικόνα 8). Ένα στοιχείο που σε αυτή την περίπτωση δείχνει να υποδηλώνει μια συνάφεια με τις υπό εξέταση σειρές (σε αντίθεση με το *Bolero*) είναι η οργάνωση σε φθογγικό επίπεδο βάσει τετραχόρδων και μεταθέσεων αυτών. Παράλληλα, μία ακόμη διαφοροποίηση σε σχέση με το *Bolero* έγκειται στο ότι η *Σονατίνα* είναι καθαρά δωδεκάφθογγο έργο, χωρίς να περιλαμβάνει τροπικές αναφορές.

Ως προς τη συνάφεια του έργου με τη λίστα των σειρών, η απάντηση είναι και πάλι αρνητική. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν, όπως και στην περίπτωση του *Bolero*, κάποιες βασικές ομοιότητες:

α) Τα πέντε από τα έξι τετράχορδα από τα οποία απαρτίζονται οι σειρές του έργου αυτού ενυπάρχουν ως τετράχορδα και στη λίστα των σειρών σε κάποια μορφή τους (πρόκειται κατά σειρά για τα τετράχορδα: 4-13 / 4-2 / 4-27 / 4-19 / 4-18). Το γεγονός αυτό, βέβαια, από μόνο του δεν δημιουργεί συνάφεια, καθώς τα τετράχορδα που επιστρατεύει ο Σκαλκώτας για τις σειρές είναι τα 19 από τα 29 που συνολικά υπάρχουν.

β) Σημαντικότερη, όμως, ομοιότητα αποτελούν οι συγχορδιακές αναφορές, οι οποίες στη *Σονατίνα* έρχονται σταδιακά στην επιφάνεια (όχι όπως στο *Bolero*, όπου εμφανίζονται από το πρώτο κιάλας μέτρο σε περίοπτη θέση) και το τρίτο της μέρος τελικά βασίζεται σε αυτές. Στο πλαίσιο της δωδεκαφθογγικής του οργάνωσης, σημαντική θέση κατέχουν συνηχήσεις διατονικού χαρακτήρα, όπως τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες, καθιστώντας το έργο συγκρίσιμο με τις υπό εξέταση σειρές. Εξάλλου, τέτοιου είδους συγχορδιακές συνηχήσεις περιλαμβάνονται και στη δεύτερη σειρά.



Εικόνα 8: Οι σειρές της Σονατίνας για τσέλλο και πιάνο (πάνω) και η δωδεκαφθογγική οργάνωση των πρώτων της μέτρων (κάτω)

Η διατονικότητα φανερώνεται περισσότερο στο τρίτο μέρος, όπως φαίνεται από τα πρώτα κιόλας μέτρα στο παρακάτω παράδειγμα (Εικόνα 9):

Εικόνα 9: Σονατίνα για τσέλλο και πιάνο, τρίτο μέρος, μ. 1-8

Οι συγχορδιακές κατασκευές αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο στη μουσική επιφάνεια ευθύς εξ αρχής σε αυτό το μέρος, ενώ, όπως φαίνεται στη συνέχεια, εξελίσσονται σε βασικούς παράγοντες φθογγικής οργάνωσης, παραμένοντας βέβαια στο πλαίσιο του δωδεκαφθογγικού περιβάλλοντος.¹⁶ Το γεγονός αυτό δημιουργεί μία ακόμα σύνδεση με τη λίστα των σειρών, χωρίς όμως τελικά να υφίσταται σύγκλιση με αυτές.

¹⁶ Βλ. και αναλύσεις του έργου στα: Alsmeyer, ό.π., σ. 183-184· Koutsobina, ό.π., σ. 112-117· Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 324-330· Roberts, ό.π., σ. 118-202· Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*, ό.π., σ. 34-38.

Τρυφερή μελωδία για τσέλλο και πιάνο - εποπτική παρουσίαση και σύγκριση με τη λίστα

Το σύντομο αυτό κομμάτι (58 μέτρα σε έκταση και σχεδόν 3 λεπτά σε διάρκεια) είναι περισσότερο ρομαντικό σε χαρακτήρα, παρά νεοκλασικό όπως η *Σονατίνα*. Η φθογγική του οργάνωση γίνεται με βάση δύο δωδεκάφθογγες σειρές, όπως και στην περίπτωση της *Σονατίνας*. Ο τρόπος όμως της δωδεκαφθογγικής συγκρότησης είναι τελείως διαφορετικός από τα υπόλοιπα υπό εξέταση έργα. Συγκεκριμένα, από τις δύο δωδεκάφθογγες σειρές, η μία προορίζεται αποκλειστικά για τη γραμμή του τσέλλου και η άλλη για το πιάνο. Η συνεχής τους κυκλική επανάληψη, χωρίς μεταφορές ή άλλες μορφές (αναστροφή, καρκινική κ.λπ.), αποτελεί τον κύριο παράγοντα της φθογγικής οργάνωσης. Οι φράσεις της μελωδικής γραμμής στο τσέλλο ξεκινούν κάθε φορά από τον επόμενο φθόγγο της σειράς (η πρώτη από το φα-δίεση, η δεύτερη από το μι, η τρίτη από το ρε κ.ο.κ.), ενώ το πιάνο συνοδεύει με διάφορα *ostinati*.

Moderato quasi Allegretto
ad 110 con sord.
p poco agitato

NIKOS SKALKOTTAS
(1904-1949)

'Cello

Piano

poco cresc. (mf)

Εικόνα 10: Οι δύο δωδεκάφθογγες σειρές της *Τρυφερής μελωδίας* (πάνω):
Τρυφερή μελωδία για τσέλλο και πιάνο, μ. 1-9 (κάτω)

Ωστόσο, παρατηρεί κανείς βασικά στοιχεία του έργου να προσομοιάζουν στα υπόλοιπα υπό εξέταση έργα. Εκτός από την αυστηρή δωδεκαφθογγική οργάνωση, που σε αυτό το έργο είναι απόλυτη – χωρίς κανένα φθόγγο ή μουσικό πέρασμα εκτός σειρών – χαρακτηριστικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο προκύπτουν τονικές αναφορές στο έργο. Σε αντίθεση με την πρώτη σειρά, που προορίζεται για τη μελωδία και δεν περιλαμβάνει καμία συγχορδιακή κατασκευή, η δεύτερη βασίζεται σε τέτοιες και κατασκευάζεται με βάση διαστήματα τρίτης. Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτουν συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης (στο τρίτο τετράχορδο), οι οποίες εκ φύσεως έχουν σαφή κατεύθυνση προς συγκεκριμένες τονικές λύσεις, τρίφωνες ελάσσονες συγχορδίες, όπως η μι-ύφεση-ελάσσων (με το φθόγγο μι-ύφεση ως εναρμόνιο του ρε-δίεση) στο πρώτο τετράχορδο και η λα-ελάσσων στο δεύτερο τετράχορδο, ενώ προκύπτει και η συγχορδία της Λα-μείζονος στο ίδιο τετράχορδο. Οι δύο ελάσσονες συγχορδίες τελικά αποτελούν τα δύο βασικά τονικά κέντρα του κομματιού, πάνω στα οποία οργανώνεται φθογγικά ολόκληρη η σύνθεση.¹⁷

Ως προς τη συνάφεια με τις εν λόγω σειρές, τα τετράχορδα από τα οποία αποτελούνται οι δύο σειρές του έργου υπάρχουν και αυτά (τουλάχιστον τα πέντε από τα έξι) μεταξύ των τετραχόρδων που χρησιμοποιούνται στις υπό εξέταση 48 σειρές (πρόκειται κατά σειρά για τα τετράχορδα: 4-7 / 4-16 / 4-17 / 4-17 / 4-28). Ωστόσο, και πάλι δεν προκύπτει πλήρης συνάφεια με κάποια από αυτές. Επί της ουσίας, όχι μόνο λόγω των τετραχόρδων, αλλά γενικότερα λόγω των χρησιμοποιούμενων διαστημάτων και της αρμονικής γλώσσας, παρά τις τονικές αναφορές που έχει αυτό το έργο (οι οποίες απουσιάζουν τελείως από τη *Σονατίνα* και το *Bolero* σε αυτή τη μορφή), ο Σκαλκώτας φαίνεται να χρησιμοποιεί ακριβώς τα ίδια δωδεκαφθογγικά μέσα για την οργάνωση της μουσικής του επιφάνειας.

Μικρή σερενάτα για τσέλλο και πιάνο – εποπτική παρουσίαση και σύγκριση με τη λίστα

Το τέταρτο αυτό έργο της παρούσας διερεύνησης είναι εκείνο στο οποίο υπάρχει συνάφεια με τη λίστα των σειρών. Σε σύγκριση με τα υπόλοιπα έργα (βλ. παραπάνω), προκύπτουν σαφείς συνάφειες στην αρμονική γλώσσα (με διαστήματα τρίτης και έκτης, τονικές αναφορές σχεδόν όπως στην *Τρυφερή μελωδία* κ.ά.), στη δόμηση, υπό την έννοια της μονοθεματικής μικρής μορφής (με εξαίρεση τη *Σονατίνα*), καθώς και σε άλλα στοιχεία στα οποία θα εστιασθεί η παρακάτω εποπτική παρουσίαση. Δωδεκαφθογγικά, ωστόσο, στο έργο αυτό ο Σκαλκώτας στήνει ένα μηχανισμό βάσει του οποίου από μία σειρά παράγονται όλες οι παραλλαγές του θεματικού υλικού στο πλαίσιο της παρατακτικής μορφής του έργου.

Η «θεματική» λοιπόν σειρά της *Μικρής σερενάτας για τσέλλο και πιάνο* είναι η σειρά αρ. 2 από τη λίστα, η οποία εμφανίζεται με μη διατεταγμένους τους φθόγγους εντός των εξαχόρδων. Η σειρά αυτή στην αρχική και την καρκινική μορφή της αποτελείται από τα εξαχόρδα 6-z3 και 6-z36. Το χαρακτηριστικό όμως που τη διαχωρίζει από τις υπόλοιπες σειρές είναι ότι αποτελεί τη μοναδική στη λίστα που, όταν γίνεται η μετάθεση των τετραχόρδων στη δεύτερη σελίδα, τα εξαχόρδα αυτά παραμένουν τα ίδια.

¹⁷ Βλ. και αναλύσεις του έργου στα: Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 331-336· Roberts, ό.π., σ. 69-117· Koutsobina, ό.π., σ. 46-71.

Εικόνα 11: Η σειρά αρ. 2 από την πρώτη σελίδα της λίστας και η καρκινική μορφή της (πάνω)· η σειρά αρ. 2 από τη δεύτερη σελίδα της λίστας και η καρκινική μορφή της, όπως προκύπτουν από την ανακατάταξη των τετραχόρδων της πρώτης (στη μέση)· *Μικρή σερενάτα για τσέλλο και πιάνο, μ. 1-2 (κάτω)*

Στο κάτω μέρος του παραπάνω παραδείγματος (Εικόνα 11) παρουσιάζεται η φθογγική οργάνωση των πρώτων δύο μέτρων βάσει των εξαχόρδων της πρώτης σειράς. Συγκεκριμένα, η μελωδική γραμμή του τσέλλου βασίζεται στο πρώτο εξάχορδο της πρώτης σειράς και η συνοδεία του πιάνου στο δεύτερο εξάχορδο, με μη διατεταγμένους τους φθόγγους και στις δύο περιπτώσεις. Ωστόσο, όπως θα φανεί στη συνέχεια, η οργάνωση της *Μικρής σερενάτας* φθογγικά δεν γίνεται με τον αυστηρό τρόπο ούτε της *Τρυφερής μελωδίας*, σύμφωνα με τον οποίο δεν εμφανίζεται καμία άλλη μορφή της σειράς, ούτε του *Bolero*, το οποίο περιλαμβάνει πολύ περισσότερες σειρές, αλλά ούτε και της *Σονατίνας*, με τις δύο σειρές. Στο έργο αυτό, ο Σκαλκώτας εκμεταλλεύεται δημιουργικά την ιδιότητα της σειράς να εμφανίζει τα ίδια εξάχορδα σε περισσότερες μορφές της, ακόμα και με την ανακατάταξη των τετραχόρδων της. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης αυτής παρουσιάζεται στα μ. 17-20 (Εικόνα 12), όπου εμφανίζεται ο βασικός πυρήνας της μελωδίας του θέματος για δύο μέτρα και στα επόμενα δύο εμφανίζεται ξανά, σε μεταφορά κατά έναν τόνο προς τα πάνω. Η «μεταφορά» όμως αυτή δεν είναι παρά η προκύπτουσα από την ανακατάταξη σειρά.

Εικόνα 12: *Μικρή σερενάτα για τσέλλο και πιάνο, μ. 17-20 (πάνω)*· η σειρά 2 από τη δεύτερη σελίδα και η καρκινική μορφή της (κάτω)

Παράλληλα, ένα ακόμα χαρακτηριστικό στοιχείο της δωδεκαφθογγικής οργάνωσης του έργου είναι ότι δεν λείπουν και οι μεταφορές των σειρών στα επόμενα μέτρα, ενώ, όπως φαίνεται στη συνέχεια, τα αρμονικά διαστήματα τρίτης και έκτης εμφανίζονται ως βασικό στοιχείο της αρμονικής δομής με τον απλό διπλασιασμό σε μεταφορά του υλικού που έχει ήδη εμφανιστεί. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες φθογγικής επεξεργασίας του αρχικού υλικού στο πλαίσιο της παρατακτικής μορφής του έργου,¹⁸ προκύπτουν και διατονικού χαρακτήρα στοιχεία τόσο στη μουσική επιφάνεια όσο και σε βαθύτερο επίπεδο οργάνωσης. Το γεγονός αυτό στοιχειοθετεί μία ακόμα ομοιότητα με το *Bolero*, την *Τρυφερή μελωδία* αλλά και το τρίτο μέρος της *Σονατίνας για τσέλλο και πιάνο*, με τη διαφορά τελικά να έγκειται μόνο στην ύπαρξη φθογγικών κέντρων, χωρίς όμως τροπικές αναφορές όπως στην περίπτωση του *Bolero*.

Η βασική, βέβαια, ομοιότητα (κυρίως με το *Bolero*) παραμένει η οργάνωση των θεματικών υλικών βάσει εξαχόρδων, τα οποία συνδέονται με θεματικά στοιχεία. Στις υπόλοιπες δομικές ενότητες (οι οποίες δεν περιλαμβάνουν άμεσα εμφάνιση του αρχικού θεματικού υλικού), αυτή η εξαχορδική δομή λύεται και παρουσιάζονται άλλες σειρές με τετράχορδα και πεντάχορδα σύνολα. Στο πλαίσιο αυτό, το ερώτημα σχετικά με τις υπόλοιπες σειρές της υπό εξέταση καταγεγραμμένης λίστας παραμένει.

Ένα ενδιαφέρον από άποψη φθογγικής οργάνωσης παράδειγμα αποτελεί το παρακάτω: στο μ. 8, σύμφωνα με την ακόλουθη κατάτμηση (Εικόνα 13), εμφανίζεται η καρκινική μορφή της πρώτης σειράς της πρώτης σελίδας με μη διατεταγμένους τους φθόγγους της στα ίδια εξάχορδα 6-27 και 6-27 αντίστοιχα.

Εικόνα 13: Μικρή σερενάτα για τσέλλο και πιάνο, μ. 8 (πάνω)· η σειρά 1 από την πρώτη σελίδα και η καρκινική μορφή της (κάτω)

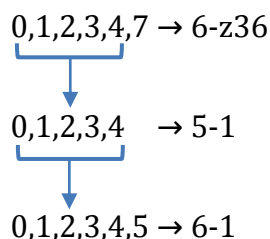
Σύμφωνα όμως με την επόμενη κατάτμηση (Εικόνα 14), η οποία και συμβαδίζει περισσότερο με τον τρόπο που οργανώνεται φθογγικά σε εξάχορδα το υπόλοιπο έργο, εμφανίζονται τα εξάχορδα 6-z10 και 6-z39, τα οποία θα μπορούσαν να είναι μία μεταφορά της σειράς που απαρτίζεται από τα εν λόγω εξάχορδα – δεδομένου ότι ο Σκαλκώτας στο έργο αυτό χρησιμοποιεί και μεταφορές. Πρόκειται για την ένατη σειρά της πρώτης σελίδας και την καρκινική της μορφή, σε μεταφορά οκτώ ημιτονίων προς τα πάνω (T8).

¹⁸ Βλ. Roberts, ό.π., σ. 29-68.

Εικόνα 14: Μικρή σερενάτα για τσέλλο και πιάνο, μ. 8 (πάνω)· η σειρά 9 από την πρώτη σελίδα και η καρκινική μορφή της (κάτω)

Το παραπάνω αναλυτικό παράδειγμα αφορά σε ένα μόνο από τα τμήματα του έργου που είτε βρίσκονται στο τέλος μίας μακροδομικής ενότητας, είτε απλώς φέρουν καινούργια στοιχεία που προκύπτουν μέσω της θεματικής και μοτιβικής επεξεργασίας του θέματος. Έτσι λοιπόν, το ερώτημα παραμένει για όλα αυτά τα σημεία του έργου: άντλησε πράγματι ο Σκαλκώτας υλικό από τις σειρές ή απλά οι παραλλακτικές διαδικασίες τον οδήγησαν σε νέα σύνολα, τα οποία είτε συμπίπτουν με κάποιες από τις σειρές είτε όχι;

Η απάντηση ίσως να βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσει το υλικό με καθαρά μοτιβικά μέσα. Για παράδειγμα (βλ. και Εικόνα 15), το συχνότερο συνοδευτικό μοτίβο της κατιούσας χρωματικής των πέντε φθόγγων (σύνολο 5-1) αποτελεί μία απλή απομόνωση του στοιχείου αυτού από το σύνολο 6-z36. Στη συνέχεια, το ίδιο μοτίβο των πέντε φθόγγων εμπλουτίζεται με έναν ακόμα χρωματικό φθόγγο, με αποτέλεσμα να προκύπτει το σύνολο 6-1. Από το σύνολο αυτό δομείται η έκτη σειρά της πρώτης σελίδας (και η καρκινική της).



Εικόνα 15: Ο τρόπος με τον οποίο προκύπτουν διαδοχικά τα σύνολα 5-1 και 6-1 της συνοδείας

Τελικά, γεννούνται ερωτήματα αναφορικά με τη σημασία που δίνεται στις σειρές σε σχέση με τη φθογγική οργάνωση του παρόντος έργου. Ένα πεντάφθογγο σύνολο της μουσικής επιφάνειας μπορεί να συνδυαστεί με έναν οποιονδήποτε άλλο φθόγγο και να προκύψει ένα εξάχορδο το οποίο να ανήκει και στις σειρές. Παράλληλα, όμως, όλοι οι φθόγγοι και τα μοτίβα του έργου προκύπτουν μέσω της μοτιβικής ανάπτυξης που εν τέλει είναι και ο βασικός μορφοποιητικός παράγοντας. Μήπως λοιπόν ο Σκαλκώτας έγραψε αυτές τις σειρές και στη συνέχεια, αφήνοντάς τις στην άκρη, δούλεψε πάνω στο έργο ή ακόμα και στο σύνολο των έργων με τα ίδια εργαλεία;

Συμπέρασμα

Από τις παραπάνω διαπιστώσεις γίνεται φανερό ότι τα έργα αυτά για τσέλλο και πιάνο του 1949, παρά τις διαφορετικές συνθετικές τους πραγματώσεις, κρύβουν ομοιότητες οι οποίες έγκεινται σε πολύ πρωταρχικά στοιχεία τους και καθιστούν τα έργα αυτά συναφή. Η Μ. G. Roberts, σχολιάζοντας το *Bolero*, κάνει λόγο για μια «στυλιστική εξέλιξη» του Σκαλκώτα κατά την οποία «η χρήση συγχορδιακών κατασκευών και σχέσεων γίνεται πιο εκτεταμένη».¹⁹ Πράγματι, είτε πρόκειται για κάποιου είδους εξέλιξη είτε όχι, η δεκαετία του '40 στο σύνολό της φέρει πολλά δείγματα τέτοιου είδους ανάμειξης της σειραϊκής τεχνικής με δημοτικές ή δημοτικοφανείς μελωδίες, διατονικά και τροπικά στοιχεία, τόσο σε έργα μουσικής δωματίου όσο και σε μεγαλύτερης έκτασης έργα του συνθέτη, ενώ παράλληλα στο τέλος της ζωής του επανέρχεται στο σειραϊσμό και το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται μέσω των τεσσάρων προαναφερθέντων έργων. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η δωδεκάφθογγη μέθοδος διαφέρει ανάμεσα σε αυτά.

Η υπό εξέταση λίστα με τις σειρές θα μπορούσε να ανήκει σε οποιοδήποτε από αυτά τα έργα του 1949, αλλά τελικά ανήκει στη *Μικρή σερενάτα* με έναν τρόπο που μάλλον αποδεικνύει ότι δεν μπορούμε να είμαστε τόσο σίγουροι για το κατά πόσον ο Σκαλκώτας καταπατά την αρχική σειρά και το δωδεκαφθογγισμό ή προχωρά σε πολύπλοκους συνδυασμούς, οι οποίοι τελικά έχουν ένα ακουστικό αποτέλεσμα που ίσως δεν συμβαδίζει απόλυτα με μια τέτοιου είδους αυστηρή σειραϊκή σκέψη.

¹⁹ Roberts, ό.π., σ. 21.

Για μια νέα αξιολόγηση της λεγόμενης “Missa Graeca”

Nina-Maria Wanek

1. Για μια νέα ορολογία

Τα τελευταία πέντε χρόνια έχω ασχοληθεί με την λεγόμενη “Missa Graeca”. Σε αυτό το άρθρο, έχω τώρα την ευκαιρία να παρουσιάσω τα συμπεράσματα των ερευνών και των αναλύσεών μου.

Με τον όρο “Missa Graeca” δηλώνονται οι ύμνοι «Δόξα εν υψίστοις», «Πιστεύω», «Άγιος» και «Ο αμνός του Θεού» που στην Δύση ψάλλονται στην Λειτουργία. Αυτοί αρχίζουν να εμφανίζονται κατά το δεύτερο μισό του 9ου αιώνα σε μερικά δυτικά μουσικά χειρόγραφα μ’ έναν καινούργιο τρόπο: η ιδιαιτερότητα των κειμένων αυτών είναι ότι αντικαθιστούν τα συνηθισμένα λατινικά κείμενα των “Gloria in excelsis”, “Credo”, “Sanctus” και “Agnus Dei” με τα ελληνικά, αλλά μεταγραμμένα με λατινικούς χαρακτήρες.¹ Στις αρχές του εικοστού αιώνα, οι επιστήμονες έδωσαν στο φαινόμενο αυτό τον ατυχή τίτλο “Missa graeca”, σαν να ήταν πραγματικά μία Λειτουργία, τα μέρη της οποίας είχαν ανθολογηθεί ή συντεθεί από έναν συγκεκριμένο συνθέτη για μια ειδική εορταστική περίπτωση, όπως αυτό γνωρίζουμε να συμβαίνει σε μεταγενέστερες δυτικές Λειτουργίες, π.χ. των Mozart ή Beethoven.

Στα ίδια τα μεσαιωνικά χειρόγραφα, ο όρος “Missa graeca” δεν χρησιμοποιείται καθόλου: σ’ αυτά, οι ύμνοι με ελληνικά ή δίγλωσσα (λατινικά – ελληνικά) κείμενα συνήθως δηλώνονται ως *Grece* [sic] ή *Latine et Grece / Grece et Latine*, καθώς και ως *Alio modo* ή με ονομασίες όπως π.χ. *Hymnus angelicus grece* για το «Δόξα εν υψίστοις» ή *Symbolum apostolorum grece* για το «Πιστεύω» κ.λπ. Άρα, η “Missa graeca” σίγουρα δεν αποτελεί Λειτουργία. Κατά τα πέντε τελευταία χρόνια που έχω αναλύσει τα στοιχεία

¹ Σημαντικές έρευνες για την “Missa graeca” είναι, μεταξύ άλλων, οι εξής: Charles M. Atkinson, «Zur Entstehung und Überlieferung der “Missa graeca”», *Archiv für Musikwissenschaft* 39/2, 1982, σ. 113-145· Charles M. Atkinson, «The *Doxa*, the *Pisteuo*, and the *ellinici fratres*: Some Anomalies in the Transmission of the Chants of the “Missa graeca”», *Journal of Musicology* 7, 1989, σ. 81-106· Charles M. Atkinson, «Further Thoughts on the Origin of the Missa graeca», στο: Peter Cahn και Ann-Katrin Heimer (επιμ.), *De musica et cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Huckle zum 60. Geburtstag*, G. Olms, Hildesheim 1993, σ. 75-93· Nina-Maria Wanek, «Missa graeca: Mythen und Fakten um griechische Gesänge in westlichen Handschriften», στο: Falko Daim, Dominik Heher, Christian Gastgeber και Claudia Rapp (επιμ.), *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen – Band 2: Menschen und Worte*, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz 2018, σ. 113-128· Nina-Maria Wanek, «Die sogenannte Missa Graeca – Schnittstelle zwischen Ost und West?», *Byzantinische Zeitschrift* 106/1, 2013, σ. 173-190· Nina-Maria Wanek, «Missa graeca: Eine Standortbestimmung», στο: Foteini Kolovou (επιμ.), *Byzanzrezeption in Europa: Spurensuche über das Mittelalter und die Aufklärung bis in die Gegenwart*, De Gruyter, Berlin 2012, σ. 41-74· Otto Ursprung, «Um die Frage der Echtheit der Missa graeca», *Die Musikforschung* 6, 1953, σ. 289-296· Bernice M. Kaczynski, *Greek in the Carolingian Age: The St. Gall Manuscripts*, Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1988, σ. 99-105· Ewald Jammers, Reinhold Schlötterer, Hans Schmid και Ernst L. Waeltner, «Byzantinisches in der karolingischen Musik», στο: Franz Dölger (επιμ.), *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß*, C. H. Beck, München 1958, σ. 1-29· Ewald Jammers, «Abendland und Byzanz: II. Kirchenmusik: Byzanz und die abendländische Musik», στο: Peter Wirth (επιμ.), *Reallexikon der Byzantinistik*, Reihe A / Band 3, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1969, σ. 169-197· Kenneth Levy, «The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West», *Annales Musicologiques* 6, 1958-1963, σ. 35-44.

που αναφέρονται στην “Missa graeca”, έγινε προφανές ότι η παράδοση αυτή αποτελείται από ξεχωριστά μέρη που μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις εμφανίζονται όλα μαζί σε ένα χειρόγραφο. Συνήθως, σε έναν κώδικά βρισκουμε μονάχα έναν ή δύο από τους ύμνους αυτούς, τις περισσότερες φορές το «Δόξα εν υψίστοις» και το «Άγιος».

Πέρα από αυτά, ο όρος “Missa graeca” συγχέεται πολύ συχνά και με μεταγενέστερα φαινόμενα, όπως π.χ. την “Messe grecque de Saint-Denis” του 17ου και 18ου αιώνα, που δεν έχει να κάνει σε τίποτα απολύτως με την παράδοση της “Missa graeca” από τον 9ο έως τον 12ο αιώνα. Ως εκ τούτου, επιχειρώ τώρα να προτείνω μια πιο κατάλληλη ονομασία γι’ αυτήν, όπως π.χ. «ύμνοι με ελληνικά κείμενα».²

2. Για μια νέα χρονολόγηση

Περίπου εξήντα χειρόγραφα είναι γνωστά μέχρι σήμερα, κυρίως από τον 9ο μέχρι τον 12ο αιώνα, τα οποία περιέχουν έναν ή περισσότερους ύμνους της “Missa graeca”. Σε ποσοστό περίπου 90%, οι ύμνοι αυτοί εμφανίζονται με μελωδίες γραμμένες με δυτικά νεύματα. Γεωγραφικά, τα χειρόγραφα αυτά βρίσκονται εξίσου στη Δυτική και την Ανατολική Φραγκία, κυρίως στη σημερινή Γαλλία, τη Γερμανία και την Ελβετία, ενώ πολύ λίγα ανιχνεύονται επίσης στην Αγγλία και την Ιταλία.

Τα πρώτα τεκμήρια που έχουμε είναι τέσσερα σακραμεντάρια.³ Τα σακραμεντάρια στη Δύση μοιάζουν με ευχολόγια που συμπεριλαμβάνουν τις ευχές των Ακολουθιών και των Λειτουργιών. Τα τέσσερα αυτά σακραμεντάρια είναι τα εξής:

- τα S-Sk A 136 και F-Pn lat. 2291⁴ περιέχουν τους ύμνους «Δόξα εν υψίστοις» και «Πιστεύω»,
- το RUS-SPsc Q.v.I 41⁵ τους ύμνους «Δόξα εν υψίστοις» και «Άγιος»,
- ενώ το F-Pn lat. 2290⁶ είναι το μόνο χειρόγραφο που συμπεριλαμβάνει και τους τέσσερις ύμνους της “Missa graeca”.

Η χρονολόγηση αυτών των σακραμενταρίων είναι πάρα πολύ κρίσιμη για την γένεση της ίδιας της “Missa graeca”. Μέχρι τώρα, στην δευτερεύουσα βιβλιογραφία συναντάμε συνεχώς την χρονολόγηση του γάλλου επιστήμονα και μοναχού Jean Deshusses, ο οποίος δημοσίευσε ένα άρθρο του το 1977.⁷ Σ’ αυτό το άρθρο, ο Deshusses ισχυρίζεται ότι ήταν ο ίδιος ο βασιλιάς της Δυτικής Φραγκίας, ο Κάρολος ο Φαλακρός (823-877), εκείνος που παράγγειλε τα συγκεκριμένα σακραμεντάρια στη μονή του

² Πρβλ. Kaczynski, *Greek in the Carolingian Age*, ό.π., σ. 102, καθώς και Bernice M. Kaczynski, *Greek Learning in the Medieval West: A Study of St. Gall, 816-1022*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 1975, σ. 235-236: «The term “Missa graeca” is an unfortunate label for this series of pieces, but it seems to be firmly entrenched in the secondary literature. In fact, it is anachronistic and imprecise. The medieval books do not describe their contents in this way; only the individual texts are given titles. The concept of the Missa graeca entered the literature as a description of a particular Greek service assembled at St. Denis in the thirteenth century and celebrated annually thereafter on 16 October, the octave of the monastery’s patron [...]. The term misleads when it is applied to the chants of an earlier period, for it implies a system and a unity that simply were not there. Very few Carolingian manuscripts transmit a complete set of Greek chants for the mass Ordinary».

³ Βλ. Rosamond McKitterick, «Charles the Bold (823-877) and his Library: The Patronage of Learning», *English Historical Review* 95, 1980, σ. 43· Atkinson, «Zur Entstehung und Überlieferung der “Missa graeca”», ό.π., σ. 141, υποσημ. 62.

⁴ Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/3dvEk9v>.

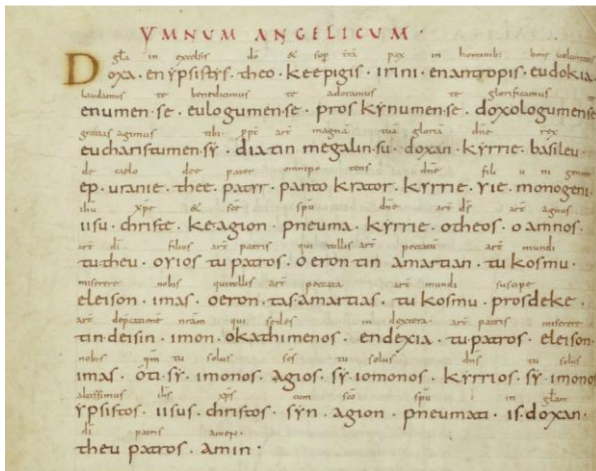
⁵ Βλ. το κείμενο του χειρογράφου αυτού στο: Antonio Staerk, *Les manuscrits latins du V au XIII siècle conservés à la Bibliothèque Impériale de Saint-Petersbourg*, vol. 1, Krois, Saint-Petersbourg 1910 / ανατύπωση: G. Olms, Hildesheim – New York 1976, σ. 82-83.

⁶ Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/2MIHtwG>.

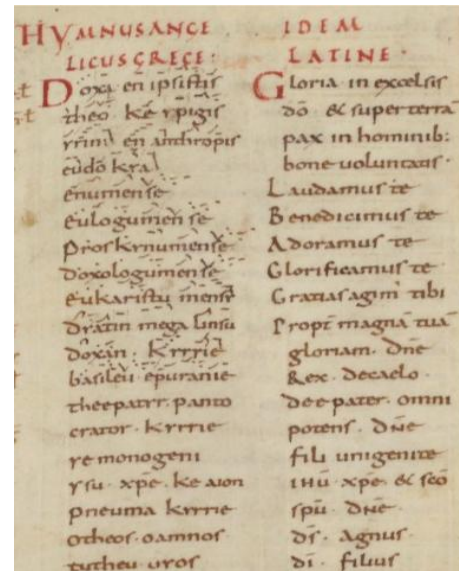
⁷ Jean Deshusses, «Chronologie des grands sacramentaires de Saint-Amand», *Revue Bénédictine* 87, 1977, σ. 230-237.

Saint-Amand. Στην πραγματικότητα, τα σακραμεντάρια μπορεί μεν να έχουν γραφεί στο Saint-Amand, αλλά δεν υπάρχει καμμία απόδειξη ότι ο ίδιος ο Κάρολος παράγγειλε ποτέ αυτά τα χειρόγραφα.⁸

Ακόμα πιο προβληματική είναι η χρονολόγηση του Deshusses, ο οποίος ισχυρίζεται ότι τα χειρόγραφα αυτά γράφονταν σε διαστήματα τεσσάρων ετών το καθένα. Για να υποστηρίξει αυτήν την υπόθεσή του, ο Deshusses προσπάθησε να βρει ένα ιστορικό γεγονός, με αφορμή το οποίο θα μπορούσε να είχε γραφεί το κάθε σακραμεντάριο.⁹



F-Pn lat. 2290, φ. 7v



F-Pn lat. 2291, φ. 16r

Βέβαια, όλα αυτά είναι μόνον υποθέσεις που δεν υποστηρίζονται από καμμία απόδειξη. Έτσι, αναζήτησα νέες χρονολογίες για τα σακραμεντάρια ανατρέχοντας σε πιο πρόσφατες έρευνες¹⁰ και αμέσως έγινε κατανοητό ότι τα σακραμεντάρια αυτά γράφηκαν αργότερα. Η χρονολόγηση που προτείνω έχει ως εξής:

- RUS-SPsc Q.v.I 41: όχι το 863 αλλά το 870.¹¹
- S-Sk A 136: γράφηκε κατά τα 870/875-880, αλλά ήρθε στο Sens αργότερα λόγω των προσθηκών που έχουν γίνει στον κώδικα.
- F-Pn lat. 2290: όχι το 867 αλλά κατά τα 875-883, επειδή στο χειρόγραφο αναφέρεται, μεταξύ άλλων, ο διαχωρισμός της Φραγκίας το 880.
- F-Pn lat. 2291: όχι το 871 αλλά κατά τα 875-877 ή ακόμα αργότερα, κατά τα 881-883, επειδή ο Κάρολος αναφέρεται εδώ όχι ως “rex” αλλά ως “imperator” και ξέρουμε ότι ήταν ήδη αυτοκράτορας την περίοδο 875-877.

Αυτή η χρονολόγηση τοποθετεί τα πρώτα τεκμήρια της “Missa graeca” στα τελευταία είκοσι με τριάντα χρόνια του 9ου αιώνα και υποστηρίζει την θεωρία ότι η “Missa graeca” δημιουργήθηκε κατά την βασιλεία του Καρόλου του Φαλακρού (840-877).

⁸ Στο ίδιο, σ. 233-234.

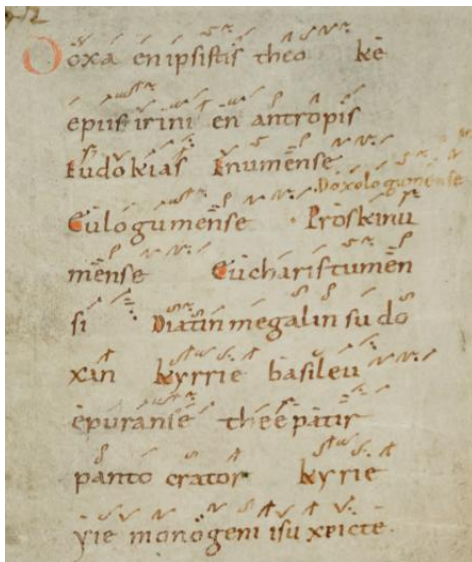
⁹ Στο ίδιο, σ. 232 και 235-236.

¹⁰ Βλ. ενδεικτικά: Wilhelm Köhler και Florentine Mutherich (επιμ.), *Die karolingischen Miniaturen – Band 7: Die frankosächsische Schule*, Ludwig Reichert, Wiesbaden 2009, σ. 37-39 και 246· Andrea Decker-Heuer, *Studien zur Memorialüberlieferung im frühmittelalterlichen Paris*, Thorbecke, Sigmaringen 1998, σ. 199, υποσημ. 152. Και ο Jean Deshusses, «Encore les sacramentaires de Saint-Amand», *Revue Bénédictine* 89, 1979, σ. 310-312, προέβη λίγο αργότερα σε αναθεώρηση της χρονολόγησής του.

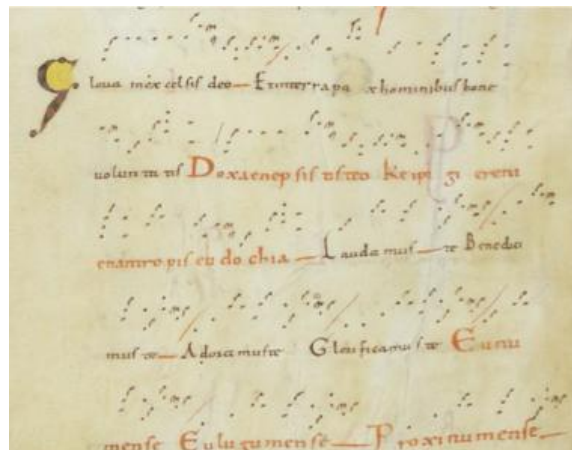
¹¹ Σύμφωνα με τον Bernhard Bischoff, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts – Band 2: Laon – Paderborn*, Harrassowitz, Wiesbaden 2004, σ. 85.

Αυτή η θεωρία είναι πιο πιθανή από το ενδεχόμενο η “Missa graeca” να εμφανίστηκε νωρίτερα, ήδη κατά την βασιλεία του Λουδοβίκου του Ευσεβούς (778-840),¹² του πατέρα του Καρόλου του Φαλακρού, ο οποίος κυβερνούσε από το 814. Βέβαια, μπορεί οι ύμνοι αυτοί να ανήκαν εν τω μεταξύ στην προφορική παράδοση, αλλά δεν υπάρχει καμία απόδειξη γι’ αυτό.

Υπάρχει κι άλλος ένας λόγος που υποστηρίζω τη θεωρία ότι οι ύμνοι της “Missa graeca” δημιουργήθηκαν κατά την βασιλεία του Καρόλου του Φαλακρού: το ότι μετά τα πρώτα σακραμεντάρια, άλλα χειρόγραφα με ύμνους της “Missa graeca” δεν ανιχνεύονται για σχεδόν πενήντα με εξήντα χρόνια. Οι ύμνοι αυτοί άρχισαν πάλι να εμφανίζονται γύρω στο 930 στη μονή του Sankt Gallen στην Ελβετία, σε δύο χειρόγραφα (CH-SGs 484 και CH-SGs 381).¹³ Φαίνεται ότι τα πρώτα σακραμεντάρια δεν συνιστούσαν παρά μεμονωμένες περιπτώσεις που ξεχάστηκαν σχεδόν αμέσως. Ωστόσο, η πραγματική ακμή της “Missa graeca” αρχίζει μόνο κατά τα μέσα του 10ου αιώνα και διαρκεί περίπου μέχρι το 1050. Σ’ αυτή την περίοδο κυριαρχούν δύο γεωγραφικοί τόποι, δηλαδή το Sankt Gallen στην Ελβετία και η Ακουιτανία (κυρίως το St. Martial της Limoges) στη σημερινή Γαλλία.



CH-SGs 383, σ. 202



F-Pn lat. 1118, φ. 67v¹⁴

3. Για μια νέα ανάλυση των κειμένων

Τα κείμενα της “Missa graeca” βρίσκονται συνήθως μεταγραμμένα με λατινικούς χαρακτήρες στα χειρόγραφα, έτσι ώστε να μπορούν να τα διαβάζουν και άτομα που δεν ήξεραν ελληνικά. Μόνο πολύ σπάνια είναι γραμμένα με ελληνικούς χαρακτήρες.

Ο τρόπος με τον οποίο μεταγράφονται τα κείμενα μας δείχνει ότι τα ελληνικά του 9ου και 10ου αιώνα έμοιαζαν ήδη πολύ με την σημερινή νεοελληνική προφορά και όχι

¹² Βλ. π.χ. τις υποθέσεις του Kenneth Levy, στα: «The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West», ό.π., σ. 36, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, Princeton 1998, σ. 90, καθώς και «Charlemagne’s Archetype of Gregorian Chant», *Journal of the American Musicological Society* 40/1, 1987, σ. 8 και 15. Βλ. επίσης τις σχετικές αναφορές στα: Atkinson, «Zur Entstehung und Überlieferung der “Missa graeca”», ό.π., σ. 140, υποσημ. 55· Atkinson, «Further Thoughts on the Origin of the Missa graeca», ό.π., σ. 77 κ.εξ., υποσημ. 12· Wanek, «Missa graeca: Mythen und Fakten um griechische Gesänge in westlichen Handschriften», ό.π.

¹³ Βλ. τα χειρόγραφα αυτά στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/3eMewWN> και <https://bit.ly/36ZRycn>.

¹⁴ Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/2U8eh0i>.

με την ερασμιακή των μεταγενέστερων αιώνων.¹⁵ Αυτό το γεγονός πάντα εκπλήσσει τους δυτικούς επιστήμονες. Πρέπει, βέβαια, να θυμόμαστε ότι η ελληνική προφορά είχε ήδη αρχίσει από την ύστερη αρχαιότητα να μοιάζει με την νεοελληνική.¹⁶

Τα λάθη στα κείμενα της “Missa graeca” μοιάζουν με ανάλογα που απαντούν σε άλλα, προπάντων λειτουργικά, κείμενα. Στη δευτερεύουσα βιβλιογραφία διατυπώνεται συχνά η υπόθεση ότι αυτά τα λάθη είναι ακουστικά, δηλαδή ότι κάποιος που ήξερε ελληνικά ή τα είχε μάλιστα κι ως μητρική του γλώσσα υπαγόρευε τα κείμενα σ’ έναν γραφέα, ο οποίος μάλλον δεν είχε καμμία γνώση της ελληνικής γλώσσας.¹⁷ Μπορεί κάτι τέτοιο όντως να συνέβαινε, αλλά εγώ πάντως δεν νομίζω ότι τα κείμενα ιδιαίτερα για την “Missa graeca” υπαγορεύονταν. Μια τέτοια υπαγόρευση μάλλον ελάμβανε χώραν ήδη πριν από την “Missa graeca”, καθώς τέτοια λάθη ανιχνεύονται και σε πολλά άλλα κείμενα. Επιπλέον, τα κείμενα των ύμνων της “Missa graeca” υπήρχαν ήδη κατά τους προηγούμενους αιώνες, π.χ. σε ψαλτήρια, σε βιβλικά χειρόγραφα αλλά και σε λατινικά – ελληνικά γλωσσάρια και γραμματικές της ελληνικής γλώσσας που υπήρχαν ήδη από τον 8ο και 9ο αιώνα.

Ας ρίξουμε μια ματιά στα λάθη, τα οποία θα ήταν μάλλον προτιμότερο να μην τα αποκαλούμε «λάθη» αλλά «ιδιαιτερότητες», αφού τότε δεν υπήρχε ούτε καν στο Βυζάντιο μια συστηματική ορθογραφία: η ορθογραφία ακόμη και των βυζαντινών χειρογράφων δεν είναι καθόλου συστηματική, όπως την εννοούμε σήμερα, αλλά παρουσιάζει τεράστια ποικιλία. Μπορεί κανείς να φανταστεί λοιπόν τι ποικιλία έχουν τα δυτικά χειρόγραφα που αναγράφουν ελληνικές λέξεις! Και επειδή αυτοί οι κώδικες γράφονταν από άτομα που δεν ήξεραν καθόλου την γλώσσα, βρίσκουμε και άλλες «ιδιαιτερότητες»:¹⁸

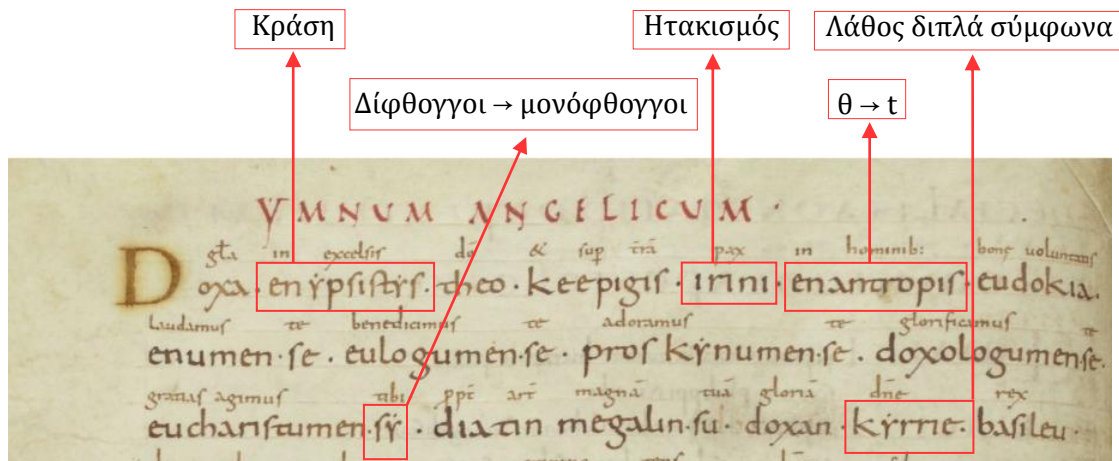
- Κράση, δηλαδή συγχώνευση του τελικού γράμματος μίας λέξης με το αρχικό γράμμα της ακόλουθης λέξης, συχνά μεταξύ πρόθεσης και συνδέσμου καθώς και μεταξύ ουσιαστικού και άρθρου.
- Ητακισμός: τα ι, η, υ καθώς και οι δίφθογγοι ει, αι κ.λπ. μεταγράφονται με ι.
- Οι άλλες δίφθογγοι, δηλαδή το αυ και το ευ, δεν είμαστε σίγουροι πώς προφέρονταν, επειδή στα λατινικά το υ μπορεί να χρησιμοποιείται και ως ν.
- Και το γράμμα θ δεν υπάρχει στα λατινικά, άρα γράφεται συνήθως ως t. Το ίδιο συμβαίνει και με το χ που γίνεται c ή k.
- Εκτός αυτού, βρίσκουμε επίσης λάθος διπλά σύμφωνα, παράλειψη μεμονωμένων γραμμάτων και, βέβαια, πολλά γραμματικά λάθη.
- Πολύ συχνά μεταβάλλεται και το ελληνικό κείμενο για να μοιάζει πιο πολύ με το λατινικό πρωτότυπο.

¹⁵ Βλ. Ilona Opelt, «Die Essener “Missa Greca” der Handschrift Düsseldorf D2», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 23, 1974, σ. 77-88· Atkinson, «Zur Entstehung und Überlieferung der “Missa graeca”», ό.π., σ. 118 κ.εξ. καθώς και σ. 126-127· Atkinson, «The *Doxa*, the *Pisteuo*, and the *ellinici fratres*», ό.π., σ. 83-84 και 88· Bernhard Bischoff, «Das griechische Element in der abendländischen Bildung des Mittelalters», *Byzantinische Zeitschrift* 44/1-2, 1951, σ. 44.

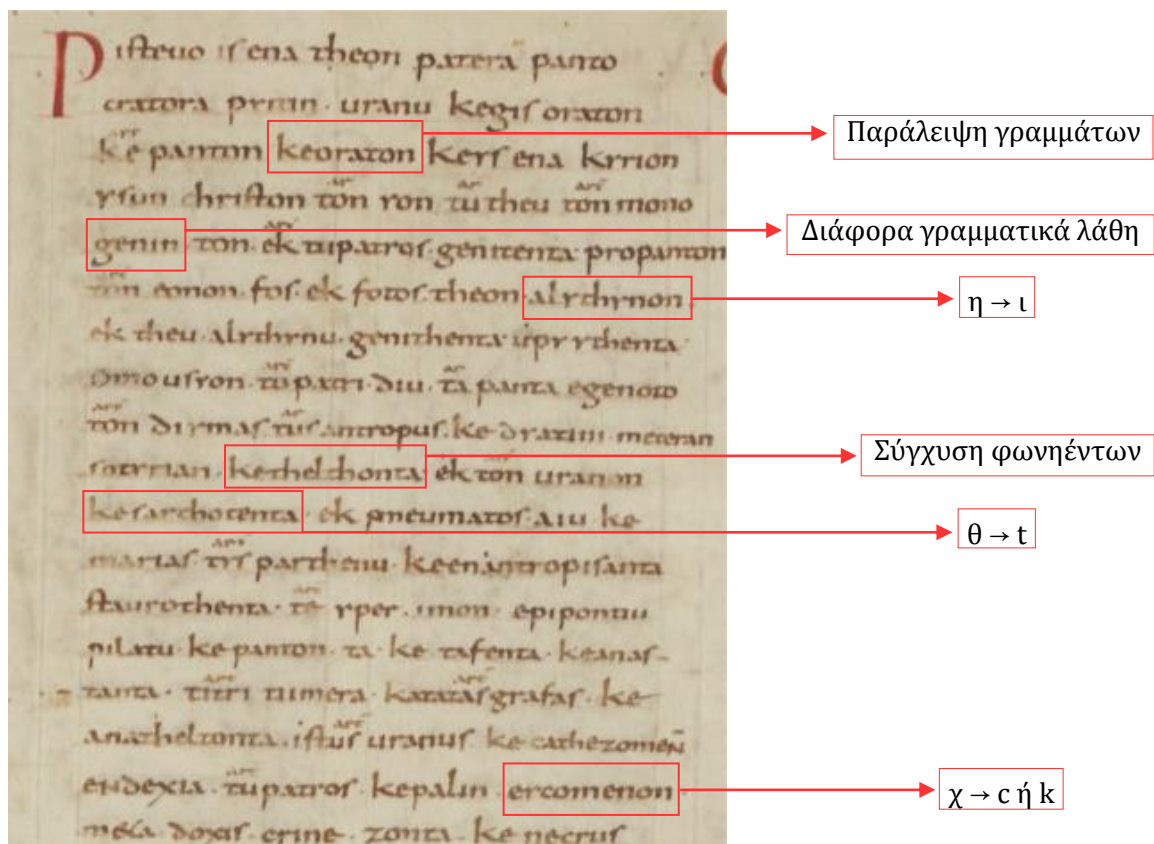
¹⁶ Βλ. Pádraic Moran, «A Living Speech? The Pronunciation of Greek in Early Medieval Ireland», *Ériu* 61, 2011, σ. 55.

¹⁷ Βλ. Opelt, «Die Essener “Missa Greca” der Handschrift Düsseldorf D2», ό.π., σ. 88· Atkinson, «Zur Entstehung und Überlieferung der “Missa graeca”», ό.π., σ. 126.

¹⁸ Βλ. Opelt, «Die Essener “Missa Greca” der Handschrift Düsseldorf D2», ό.π., σ. 77-88· Atkinson, «Zur Entstehung und Überlieferung der “Missa graeca”», ό.π., σ. 118 κ.εξ. καθώς και σ. 126 κ.εξ.· Atkinson, «The *Doxa*, the *Pisteuo*, and the *ellinici fratres*», ό.π., σ. 83-84 και 88.



F-Pn lat. 2290, φ. 7v

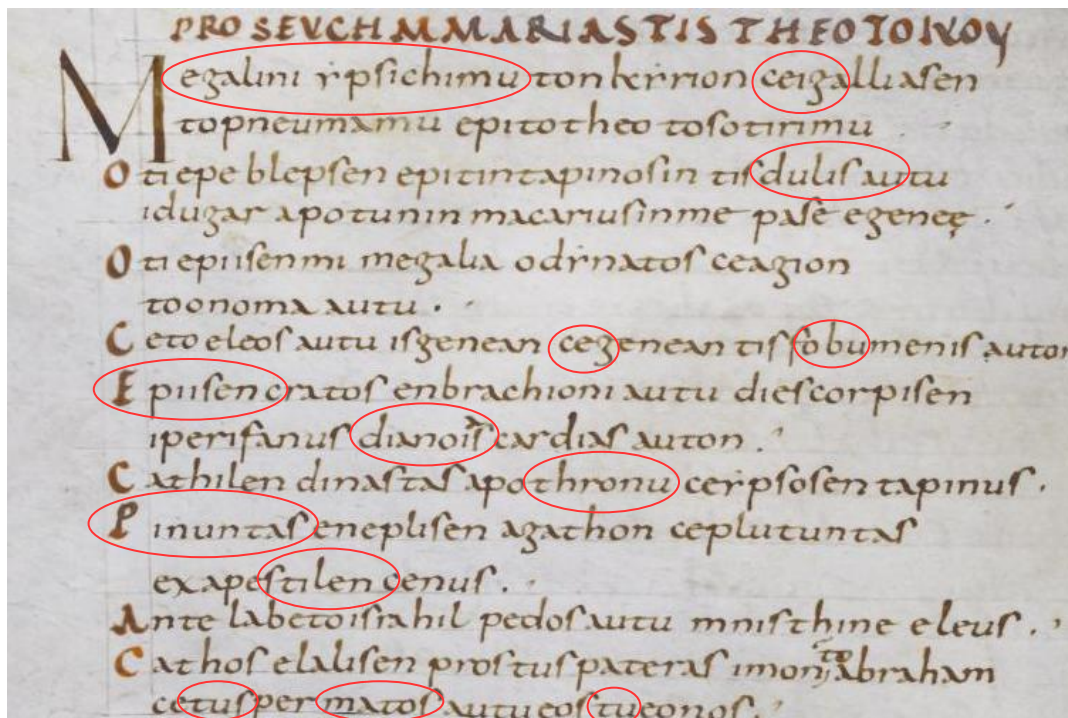


F-Pn lat. 2291, φ. 16v

Όπως ανέφερα πιο πάνω, τα κείμενα των ύμνων της "Missa graeca" βρίσκονται ήδη τον 8ο και 9ο αιώνα σε διάφορα λειτουργικά χειρόγραφα· ιδιαίτερα σε δίγλωσσα ψαλτήρια, τα οποία ήταν τα πιο αγαπημένα χειρόγραφα στο μεσαίωνα. Αυτά τα δίγλωσσα ψαλτήρια εμφανίζουν στη μία σελίδα τα κείμενα στα ελληνικά και στην άλλη στα λατινικά. Έτσι, οι μοναχοί μπορούσαν να διαβάζουν τους ψαλμούς στα ελληνικά (συχνά και μεταγραμμένους με λατινικούς χαρακτήρες) μαζί με την λατινική τους μετάφραση. Σ' αυτά τα ψαλτήρια βρίσκονται όχι μόνον οι ψαλμοί αλλά και τα βιβλικά άσματα, συνήθως μαζί με τα «Δόξα εν υψίστοις» και «Πιστεύω».¹⁹ Άρα, οι μοναχοί θα

¹⁹ Arthur Allgeier, «Exegetische Beiträge zur Geschichte des Griechischen vor dem Humanismus», *Biblica* 24, 1943, σ. 28.

μπορούσαν να είχαν αντλήσει τα κείμενα για την “Missa graeca” από τέτοια ψαλτήρια. Το ψαλτήριον D-B Hamilton 552 (β΄ μισό 9ου αιώνα) παρουσιάζει τις ίδιες «ιδιαιτερότητες» στα κείμενά του με αυτά της “Missa graeca”:



D-B Hamilton 552, φ. 187v²⁰

Κι άλλα χειρόγραφα ακόμα συνέβαλλαν προς την ίδια κατεύθυνση, όπως π.χ. γλωσσάρια: ένα παράδειγμα τέτοιου γλωσσαρίου είναι ο κώδικας A-Wn Palatinus 795 από τον 8ο αιώνα, γραμμένος στη μονή του Saint-Amand.²¹ Εδώ βρίσκουμε ένα ελληνικό αλφάβητο, το οποίο υποδεικνύει ακριβώς πώς προφέρονται και μεταγράφονται τα ελληνικά γράμματα («Formae litterarum secundum Graecos»). Οι μεταγραμμένες ονομασίες των γραμμάτων μοιάζουν πάρα πολύ με τον τρόπο μεταγραφής των κειμένων της “Missa graeca”. Μαζί με τα γράμματα δίνονται και οι ελληνικές ονομασίες των αριθμών, πάλι με λατινικούς χαρακτήρες και με τα ίδια χαρακτηριστικά. Το ίδιο φαινόμενο επαναλαμβάνεται επίσης παρακάτω με τις διφθόγγους.

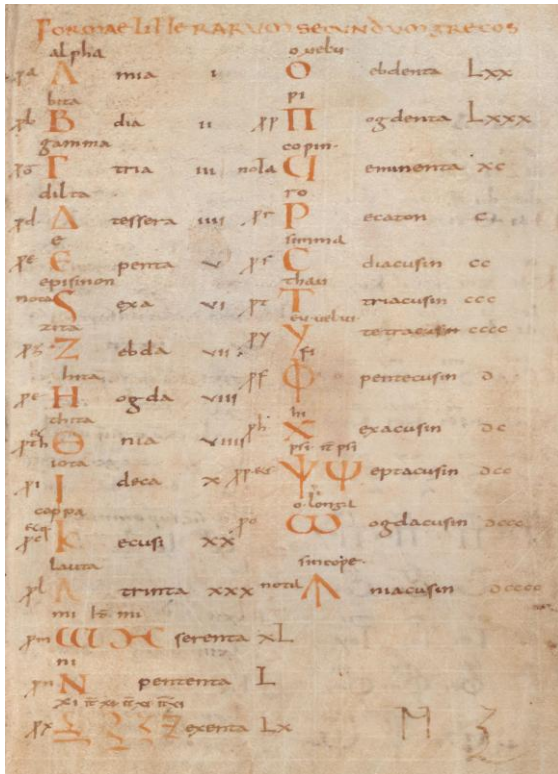
Αυτός ο κώδικας συνιστά ένα μόνον παράδειγμα· ιδιαίτερα από το 9ο αιώνα έχουν διατηρηθεί περισσότερα αντίτυπα τέτοιων γλωσσαρίων, όπως το χειρόγραφο GB-Lbl Harley 5642 (περί το 900) από το Sankt Gallen ή την Νότια Γερμανία.²²

Αυτά είναι δύο μονάχα παραδείγματα αυτού του είδους. Τα δίγλωσσα χειρόγραφα ήταν πολύ της μόδας στο μεσαίωνα και αποτελούσαν τα καλύτερα βιβλία για την εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας. Έτσι, ακόμα και μοναχοί οι οποίοι, ναι μεν, δεν ήξεραν καλά τα ελληνικά, αλλά ήθελαν παρ’ όλα αυτά να χρησιμοποιήσουν τους ύμνους της “Missa graeca” στα ελληνικά, μπορούσαν κάλλιστα να ανατρέξουν σε τέτοια χειρόγραφα. Γι’ αυτό, πιστεύω ότι τα κείμενα αυτά υπήρχαν ήδη αρκετό καιρό πριν από την εμφάνιση της “Missa graeca”.

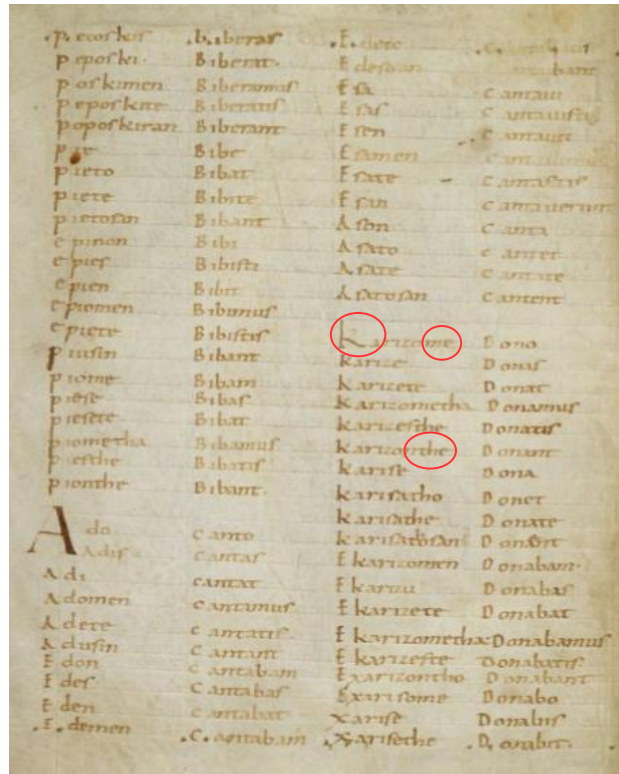
²⁰ Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/2Bs4Xhn>.

²¹ Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/2L6VX2S>.

²² Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/2Byllx3>.



A-Wn 795, φ. 19r



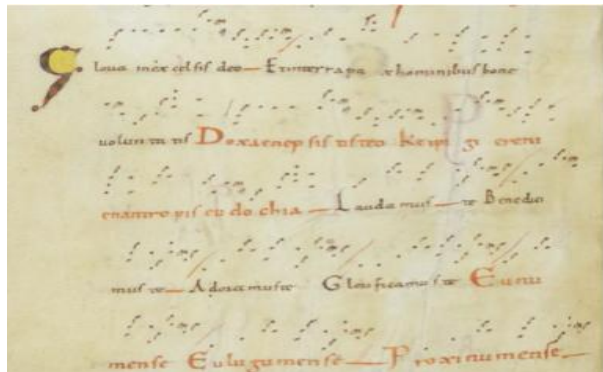
GB-Lbl Harley 5642, φ. 1v

4. Για μια νέα ανάλυση των μελωδιών

Όσον αφορά τις μελωδίες των ύμνων της “Missa graeca” αντιμετωπίζουμε αρκετά προβλήματα: μόνο το «Δόξα εν υψίστοις» υπάρχει σε τετράγραμμο που μπορεί να μεταγραφεί με ακρίβεια στην σύγχρονη σημειογραφία του πενταγράμμου (στον κώδικα F-LA 263 και στον κώδικα F-Pn lat. 1118 σε πολύ εξελιγμένη νευματική γραφή):²³



F-LA 263, φ. 104r (12ος αιώνας)



F-Pn lat. 1118, φ. 67v (10ος αιώνας)

Όλοι οι άλλοι ύμνοι, δηλαδή τα «Πιστεύω», «Άγιος» και «Ο αμνός του Θεού», παραδίδονται μόνο σε μη διαστηματικές νευματικές σημειογραφίες: άρα, μια ανακατασκευή τους είναι αρκετά δύσκολη, αφού στην καλύτερη περίπτωση μπορούμε να πετύχουμε μόνο μια αόριστη προσέγγισή τους. Μέχρι τώρα έχουν γίνει μεταγραφές των δυτικών μελωδιών από τους Charles Atkinson, Michel Huglo και Jacques Handschin:

²³ Βλ. τα χειρόγραφα αυτά στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/3dwpm3e> και <https://bit.ly/2BsPOfL>.

1

Δόξα ἐν υψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς

Huglo
G.I.
Paris 1118
Laon 263
Paris 2291
SG 484
SG 381
Dü D 2

Do - xa en ip - sis - sis the - o ke e - pi gis
ep - si - te - o i - pi - gi
tha ke e - pi - gis
y - pi - gis
y - pi - gis
y - pi - gis
y - pi - gis
y - pi - gis
y - pi - gis
y - pi - gis
y - pi - gis

Doxa en ypsis - tis The - o ke e - pi gis i - ri - ni, en antro - pis
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις
eudo - ki - a. Enumen se, eulogu - men se, proskinu - men se,
εὐδοκία ἄνυσμέν σε, εὐλογούμεν σε, προσκυνούμεν σε,
doxo - logu - men se, eucharistu - men si, di - a tin mega - lin
δοξολογούμεν σε, εὐχαριστούμεν σοι, διὰ τὴν μεγάλην
Ky - ri - e ba - sil - eu e - pu - ra - ni - e

Huglo (Greek Gloria, 32)²⁴

Atkinson (Doxa, 20)

Do - xa en ypsis - tis the - o ke e - i gis i - ri - ni en an - thro -
pis eu - do - ki - as. Eu - nu - men se, eu - lo - gu - men -
se pro - sky - nu - men se, do - xo - lo - gu - men se,
eu - cha - ri - stu - men si di - a tin me - ga - lin su do - xan.
Ky - ri - e ba - sil - eu e - pu - ra - ni - e

Handschin (Alte Neumenschrift, 74)²⁵

Ακόμα πιο δύσκολη είναι η σύγκριση των δυτικών μελωδιών με τις βυζαντινές. Καταρχάς, ανάμεσα στα δυτικά και τα βυζαντινά χειρόγραφα μεσολαβεί μεγάλο χρονικό διάστημα: ενώ στην Δύση βρίσκουμε τους ύμνους αυτούς με νεύματα από τον 10ο αιώνα περίπου, στο Βυζάντιο τα πρώτα τεκμήρια, π.χ. για το «Δόξα εν υψίστοις», εμφανίζονται μόλις κατά τον 14ο αιώνα.²⁶ Σ' αυτά τα 400 χρόνια, βέβαια, οι μελωδίες μπορεί να έχουν αλλάξει αρκετά. Επιπλέον, οι βυζαντινές μελωδίες του 14ου αιώνα είναι ήδη αρκετά καλοφωνικές.

²⁴ Michel Huglo, «The Greek Melody of the “Gloria in Excelsis” and its Use in Gloria XIV», *Gregorian Review* 3/1, 1956, σ. 37.

²⁵ Jacques Handschin, «Eine alte Neumenschrift», *Acta musicologica* 22, 1950, σ. 74.

²⁶ Βλ. π.χ. την Ακολουθία GR-An 2458, φ. 123r.

Υπάρχει επίσης ένα ακόμα πρόβλημα: στη βυζαντινή μουσική μόνο τα «Δόξα εν υψίστοις» και «Άγιος» ψάλλονται στην εκκλησία – για τα «Πιστεύω» και «Ο αμνός του Θεού» δεν υπάρχουν καν μελωδίες. Άρα απομένουν μόνο δύο ύμνοι προς σύγκριση.

Το μεγάλο ζήτημα γύρω από την “Missa graeca” έγκειται τελικά στο αν επηρεάστηκαν οι δυτικές μελωδίες από τις βυζαντινές. Όλοι οι ερευνητές αναζητούσαν – και ακόμα αναζητούν – την απάντηση σ’ αυτό το ερώτημα. Ο Huglo επιχείρησε μια σύγκριση μεταξύ των μελωδιών: το «Δόξα εν υψίστοις» της “Missa graeca” παραδίδεται με τρεις μελωδίες, οι οποίες όμως αποτελούν παραλλαγές η μία της άλλης. Η τυπική μελωδία του «Δόξα εν υψίστοις», όπως επισημαίνει ο Huglo, μοιάζει με αυτήν του “Gloria XIV” του *Graduale Romanum*, άρα πρόκειται μάλλον για δυτική μελωδία και όχι για βυζαντινή.²⁷ Και η δική μου αντιπαραβολή δείχνει ότι η δυτική μελωδία δεν έχει καμία σχέση με την βυζαντινή. Βέβαια, στα βυζαντινά χειρόγραφα δεν βρίσκουμε καν πλήρη μελωδία για το «Δόξα εν υψίστοις».

Δο - ξα εν υψ - ι - στοι - ι - ι - οισ θε ω -
ω - ω - ω - ω - ω και

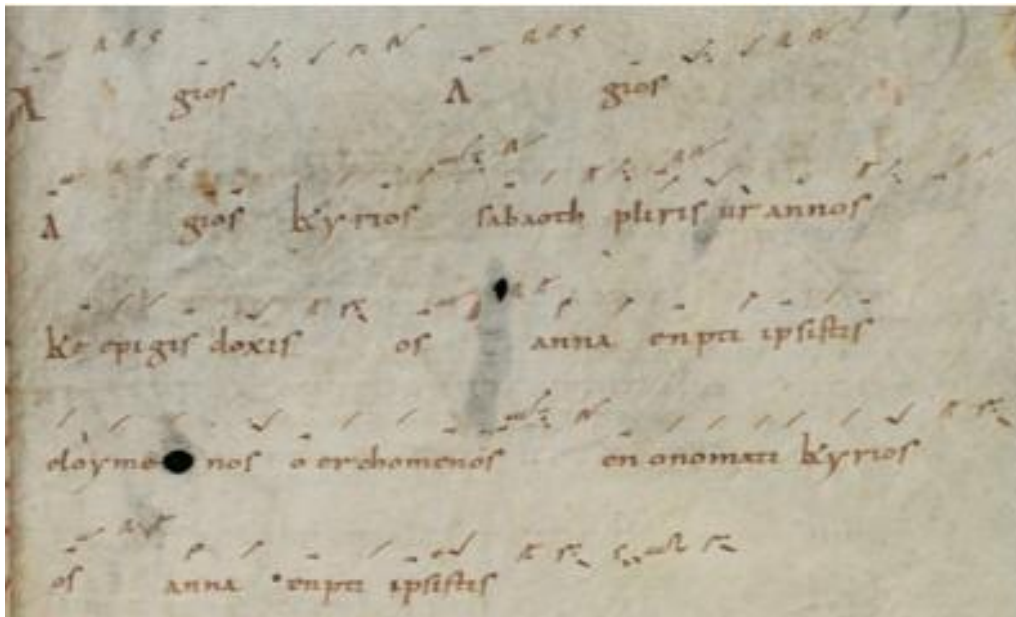
GR-An 2458, φ. 123r, σε σύγκριση με την δυτική μελωδία

Όσον αφορά τις μελωδίες του «Άγιος», υπάρχουν δύο στα δυτικά χειρόγραφα, μία συλλαβική και μία πιο μελισματική.

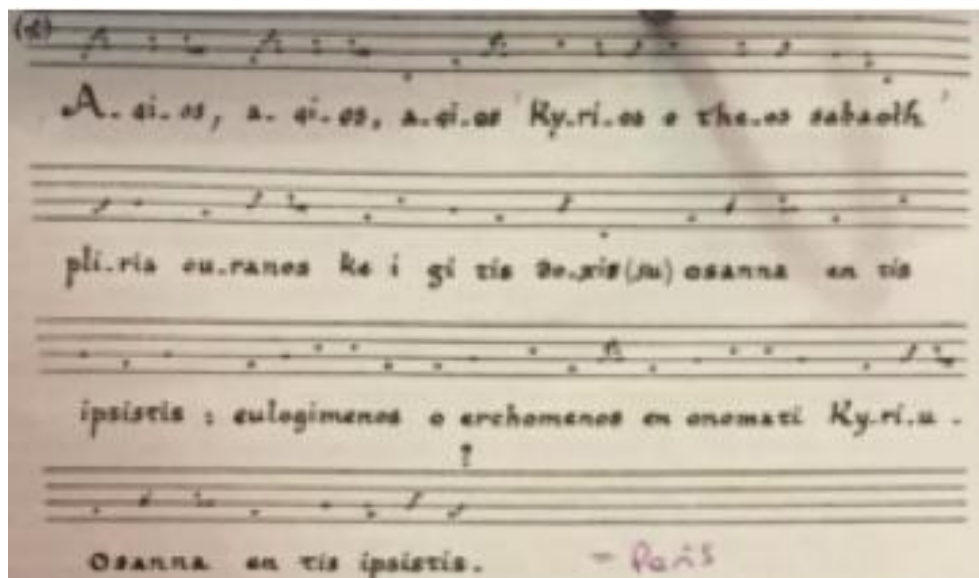
Συλλαβική μελωδία: F-Pn n.a. lat 1871, φ. 57r²⁸

²⁷ Huglo, «The Greek Melody of the “Gloria in Excelsis” and its Use in Gloria XIV», ό.π., σ. 37.

²⁸ Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/3dCQP37>.

Μελισματική μελωδία: CH-SGs 381, σ. 315²⁹

Μέχρι στιγμής υπάρχουν ανακατασκευές μόνο της συλλαβικής μελωδίας, π.χ. από τους Huglo και Levy,³⁰ οι οποίοι αποπειράθηκαν να κάνουν και συγκρίσεις με την (εντούτοις πολύ μελισματική) βυζαντινή μελωδία που βρίσκεται π.χ. στους κώδικες GR-An 2458 (φ. 167v), I-GR Γ.β. 37 (φ. 54r) και I-ME 161 (φ. 74r).³¹



Huglo (Tradition, 42)

²⁹ Βλ. το χειρόγραφο αυτό στο διαδίκτυο: <https://bit.ly/36ZRycn>.

³⁰ Βλ. Michel Huglo, «La tradition occidentale des mélodies Byzantines du Sanctus», στο: Franz Tack (επιμ.), *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche. Ein gregorianisches Werkheft aus Anlaß des 75. Geburtstages von Dominicus Johner*, J. P. Bachem, Köln 1950, σ. 42· Levy, «The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West», ό.π., σ. 11.

³¹ Levy, «The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West», ό.π., σ. 11.

Levy (Byzantine Sanctus, 9), με βάση την ανακατασκευή του Huglo

Ο Levy³² και ο Huglo έχουν δίκιο ως προς το ότι υπάρχουν ομοιότητες μεταξύ της δυτικής και της βυζαντινής μελωδίας, αλλά όχι σε όλη την έκτασή τους: οι μελωδίες μοιάζουν στην αρχή, στη λέξη «Άγιος», αλλά μετά διαφέρουν αρκετά. Π.χ. η μελωδία στις επαναλήψεις του «Άγιος» παραμένει πάντοτε ίδια στην βυζαντινή εκδοχή, ενώ στη δυτική η τελευταία επανάληψη είναι διαφορετική.

GR-An 2458
F-Pn n.a. lat. 1871

3x
2x

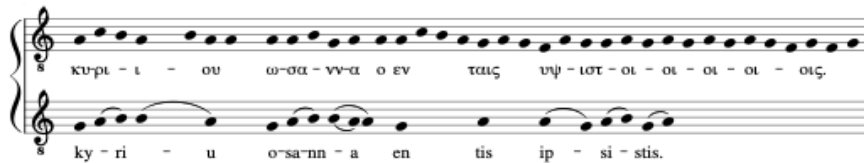
Κρατημοῦπόρροον ≠ λατινικό

2η επανάληψη του Αγίος ≠ βυζαντινό

kyrios o theos ≠ βυζαντινό

Τῆς δόξης σου ≠ λατινικό

³² Levy, «The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West», ό.π., σ. 15: «If we [...] compare our Eastern and Western chants for the Sanctus, the basic identity of the Western chant with Greek text of the tenth century and the Byzantine chant of the fourteenth may seem reasonably certain».



Και άλλα στοιχεία διαφέρουν (βλ. το παραπάνω παράδειγμα): το κείμενο της δυτικής μελωδίας αποτελεί ουσιαστικά μια μετάφραση του λατινικού κειμένου, αφού η διατύπωση «kyrios o theos», στην αρχή, λείπει από το βυζαντινό κείμενο· αντίθετα, στα λατινικά δεν υπάρχει το «σου» στη φράση «της δόξης σου» (αναγράφεται μόνο «tis doxis»).

Επιπλέον, από τη δυτική μελωδία απουσιάζει η φόρμουλα του κρατημοῦπόρρου που αναδεικνύεται ιδιαίτερα κατά τις επαναλήψεις του «άγιος». Γενικά, η δομή της βυζαντινής μελωδίας βασίζεται πολύ περισσότερο σε δεδομένες φόρμουλες απ’ ό,τι η δυτική.

5. Συμπεράσματα: δυτικό ή βυζαντινό φαινόμενο;

Ποια συμπεράσματα μπορούμε να αντλήσουμε από τα παραπάνω; Όσον αφορά τις δυτικές μελωδίες, προσωπικά δεν πιστεύω ότι συνιστούν μελωδικά δάνεια από το Βυζάντιο. Ακόμα και τα κείμενά τους είναι στην ουσία μεταφράσεις από τα λατινικά. Άρα, το δικό μου συμπέρασμα είναι ότι η “Missa graeca” αποτελεί δυτικό φαινόμενο και όχι βυζαντινό.

Βέβαια, παραμένει το ερώτημα γιατί χρησιμοποιούσαν ελληνικά κείμενα για τους ύμνους αυτούς, δηλαδή κείμενα σε μια γλώσσα που κατά το μεσαίωνα ήταν βασικά άγνωστη στην Δύση και μόνον ελάχιστοι άνθρωποι ήξεραν να την διαβάζουν ή να την γράφουν. Έπειτα από πέντε χρόνια έρευνας, πιστεύω ότι οι Δυτικοί, οι Φράγκοι, ήταν γοητευμένοι από την ελληνική γλώσσα. Γιατί όμως; Τον 8ο και τον 9ο αιώνα υπήρχαν επαφές με το Βυζάντιο – γνωρίζουμε εξάλλου για τις διάφορες πρεσβείες κ.λπ. Παρ’ όλα αυτά δεν θα πρέπει να φανταστούμε ότι ο μέσος μοναχός σ’ ένα μοναστήρι στην Φραγκία είχε και πάρα πολλές δυνατότητες ν’ ακούσει Έλληνες να μιλάνε ή ακόμα και να ψάλλουν.

Παρά ταύτα, όπως είδαμε πριν, υπήρχαν και γλωσσάρια και απλά λεξικά για να μπορεί κανείς να καταπιαστεί με τα ελληνικά. Γιατί όμως να ήθελε κάποιος να ασχοληθεί με την γλώσσα αυτή και όχι με κάποιαν άλλη; Οι μοναχοί μάλλον δεν ασχολούνταν με τα ελληνικά επειδή απλώς ήταν της μόδας τότε. Πιστεύω ότι η επιλογή αυτή είχε να κάνει με το γεγονός ότι τα ελληνικά ήταν η ιερή γλώσσα της Βίβλου, όπως και τα εβραϊκά, αλλά αυτά φάνταζαν ακόμα πιο εξωτικά από τα ελληνικά. Η ελληνική γλώσσα ήταν, ακόμα, η γλώσσα των πρώτων χριστιανών και για το λόγο αυτό και οι δυτικοί μοναχοί αντιλαμβάνονταν πως τα ελληνικά άνηκαν στην δική τους παράδοση και δεν τα έβλεπαν ως κάτι ξένο· και μάλλον όχι ως κάτι το βυζαντινό.

Ο σύγχρονος άνθρωπος δεν μπορεί πια να φανταστεί σήμερα τι σημασία είχε η ελληνική γλώσσα τότε στο μεσαίωνα: μια ιερή, μια μυστική γλώσσα ήταν πολύ πιο σημαντική από μερικές μελωδίες. Τον 8ο, 9ο, 10ο αιώνα και ακόμα αργότερα, η γλώσσα κυριαρχούσε έναντι της μουσικής. Δεν τους πείραζε το ότι δεν ήταν όλοι οι άνθρωποι σε θέση να καταλαβαίνουν τα ελληνικά· τουναντίον: μια ιερή γλώσσα δεν ήταν ανάγκη να γίνεται κατανοητή απ’ όλο τον κόσμο – άλλωστε στην Δύση μέχρι τη δεύτερη Σύνοδο του Βατικανού, το 1962, η γλώσσα της Λειτουργίας ήταν τα λατινικά!

Έτσι λοιπόν, τα ελληνικά μάλλον χρησιμοποιούνταν στο μεσαίωνα σε πολύ εορταστικές περιστάσεις, όπως, για παράδειγμα, σε Λειτουργίες για έναν ιδιαίτερο άγιο, σαν τον Άγιο Δημήτριο στην Φραγκία κ.λπ. Επομένως, η “Missa graeca” δεν αποτελεί δείγμα πολιτιστικής μεταφοράς από το Βυζάντιο στη Δύση, αλλά μάλλον δείγμα γοητείας και λατρείας της ιερής ελληνικής γλώσσας στο μεσαίωνα.

Μελοποιητικός Νεωτερισμός και επιβίωση της Παράδοσης
στο Δοξαστάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου:
Το Δοξαστικό των Αποστίχων της Πεντηκοστής
«Γλῶσσαι ποτὲ συνεχέθησαν» σε ἦχο πλάγιο του δ΄

Χρυσοβαλάντης Ευ. Ιωαννίδης

Η μελωδική παράδοση του Δοξασταρίου περιλαμβάνει δύο κύριους άξονες, το βυζαντινό μέλος της «κοινής παράδοσης» και το καλλωπισμένο μεταβυζαντινό με κυριότερες τις επώνυμες συνθέσεις του Παναγιώτη του Νέου Χρυσάφη, του Γερμανού Νέων Πατρών και του Ιακώβου Πρωτοψάλτου.¹ Συγκεκριμένα, η σύνθεση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου αντιπροσωπεύει την πιο πρόσφατη νεωτερική επεξεργασία στο πλαίσιο της εξέλιξης του μουσικού ύφους του Παλαιού Στιχηραρίου. Συνοπτικά, τα κυριότερά της χαρακτηριστικά συνοψίζονται στην κατά συντομότερο τρόπο μελοποιητική «μεταχείριση» των Δοξαστικών Ιδιομέλων και, συνακόλουθα, στην αρκετά νεωτερική και καλλωπισμένη μελωδία τους.²

Ως αντιπροσωπευτικό δείγμα από το πλήθος των Ιδιομέλων που ψάλλονται στις εορταστικές ακολουθίες όλου του εκκλησιαστικού έτους επιλέχθηκε το Δοξαστικό «Γλῶσσαι ποτὲ συνεχέθησαν [συνεχήθησαν]» σε ἦχο πλάγιο του δ΄. Πρόκειται για το Δοξαστικό των Αποστίχων του Μεγάλου Εσπερινού της Πεντηκοστής καθώς και των Αίνων της Δευτέρας του Αγίου Πνεύματος, ποίημα κατά πάσα πιθανότητα του Κοσμά του Μελωδού. Κεντρικό του θέμα είναι ο διαχωρισμός των γλωσσών και η σύγχυση και διαίρεση που προκλήθηκε στην αρχαία Βαβέλ, σε αντιπαραβολή με την αποκατάσταση της ενότητας κατά την ημέρα της Πεντηκοστής.³

Από υμνολογικής άποψης, ο ύμνος διακρίνεται με σαφήνεια σε τρεις στροφές, η εσωτερική ποιητική σύνθεση των οποίων διέπεται κυρίως από το διαζευτικό και αντιθετικό σχήμα. Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η μετρική διάρθρωσή τους σε τέσσερα κώλα, τα οποία ομοτονούν, ισοσυλλαβούν και ομοιοκαταληκτούν ανά δύο χιαστή:

Γλῶσσαι ποτὲ συνεχέθησαν
διὰ τὴν τόλμαν τῆς πυργοποιίας,
γλῶσσαι δε νῦν ἔσοφίσθησαν
διὰ τὴν δόξαν τῆς θεογνωσίας.

Ἐκεῖ κατεδίκασε Θεὸς
τοὺς ἀσεβεῖς τῷ πταίσματι,
ἐνταῦθα ἐφώτισε Χριστὸς
τοὺς ἀλιεῖς τῷ Πνεύματι.

¹ Βλ. Βασιλείου Σαλτερή, *Η παράδοση του μέλους του Παλαιού Στιχηραρίου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνῶν, Αθήνα 2011, σ. 136-137, και Γρηγορίου Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινῆς μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας (Μελέται 3), Αθήνα 1979, σ. 45 και 52-53.

² Χρυσοβαλάντη Ιωαννίδη, *Οι ὕμνοι της εορτῆς της Πεντηκοστῆς στην βυζαντινῆ και μεταβυζαντινῆ μελοποιία*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ποιμαντικῆς και Κοινωνικῆς Θεολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 249.

³ Ιωαννίδη, *ό.π.*, σ. 117-118.

Τότε κατηργάσθη ἡ ἄφωνία
πρὸς τιμωρίαν,
ἄρτι καινουργεῖται ἡ συμφωνία
πρὸς σωτηρίαν, τῶν ψυχῶν ἡμῶν.

Ὡς ἐκ τούτου, τὸ Ἰδιόμελο παρουσιάζει ζωηρό ενδιαφέρον καὶ ἀπὸ μετρικῆς ἀποψῆς, ἐξαιτίας τῆς σχεδόν ἀπόλυτης ρυθμοτονικῆς ἀντιστοιχίας μεταξύ τῶν ποιητικῶν κώλων τοῦ και, συνακόλουθα, καὶ τῶν μελωδικῶν φράσεων ποὺ τα ἐπενδύουν.⁴ Αὐτὸ δε τὸ χαρακτηριστικὸ καθορίζει σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ τὴν τεχνικὴ σύνθεση τοῦ μέλους τοῦ, ἀναδεικνύοντας μὲ τὸν πλέον ἀνάγλυφο καὶ παραστατικὸ τρόπο ὡς κύριες μελοποιητικὲς ἀρχές τὴν «στερεοτυπικὴ δομὴ» καὶ τὸν «κατὰ θέσεις τρόπον τοῦ μελίζειν», στοιχεῖα τα ὁποῖα κυριαρχοῦν γενικὰ σὲ ὅλο τὸ φάσμα τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας.⁵

Σε ἀκραιφνῶς λοιπὸν μουσικὸ ἐπίπεδο, ἡ ἀναγκαῖα συγκριτικὴ ἐποπτεία τοῦ μέλους τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου σὲ σχέση μὲ τις προγενέστερες μελοποιήσεις καταδεικνύει ἀφενὸς τὸν βαθμὸ διαφοροποίησης καὶ νεωτερισμοῦ καὶ ἀφετέρου τὴν ἐπιβίωση τῆς παράδοσης, ἡ ὁποία βασίζεται κατὰ κύριο λόγο στὴν δημιουργικὴ τεχνικὴ τῆς «μίμησης».⁶ Σὲ ἀντίθεση ὅμως μὲ τις μελοποιήσεις τοῦ β' μισοῦ τοῦ 17' αἰῶνα, οἱ ὁποῖες δὲν ἀφίστανται σημαντικὰ ὡς πρὸς τὸ ευρύτερο μελωδικὸ περίγραμμα καὶ τὴν γενικότερη τροπικὴ δομὴ ἀπὸ τὸ «μητρικὸ» βυζαντινὸ μέλος, ἡ οψιμότερη μελοποίηση τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου παρουσιάζεται συνοπτικότερη καὶ ἀρκετὰ διαφοροποιημένη. Ἐπειδὴ στὸ πλαίσιο τῆς παρούσας εἰσήγησης δὲν εἶναι δυνατὴ ἡ παρουσίαση ὅλου τοῦ φάσματος τῆς προγενέστερης παράδοσης σὲ σχέση μὲ τὸ ἐξεταζόμενον μέλος τοῦ Ἰακώβου, ὁ ἀπαραίτητος παραλληλισμὸς θὰ γίνῃ μὲ βάση τὴν ἀμέσως προηγούμενη χρονικὰ ἐπώνυμη σύνθεση τοῦ Δοξαστικοῦ ἀπὸ τὸν Γερμανὸ Νέων Πατρῶν, ἡ ὁποία πραγματώθηκε 130 περίπου χρόνια πρὶν.⁷ Μὲ βάση λοιπὸν τὸν συγκριτικὸ παραλληλισμὸ τῶν δύο μελοποιήσεων, προκύπτουν τὰ παρακάτω συμπεράσματα:

α) Τὸ μέλος τοῦ Ἰακώβου ἀπομακρύνεται αἰσθητὰ ἀπὸ τὸ ευρύτερο μελωδικὸ περίγραμμα καὶ τὴν τροπικὴ δομὴ τῆς προγενέστερης μελωδικῆς μορφῆς τοῦ πλ. δ'.⁸ Χαρακτηριστικὸ αὐτῆς τῆς ρηξικέλευθης μελοποιητικῆς τοῦ πνοῆς εἶναι τὸ ὅτι ἡ ἐπιβίωση τῆς προγενέστερης μελωδίας ἀπαντᾷ μόνον στὸ τελικὸ καταληκτικὸ μοτίβο τοῦ τελευταίου κώλου τοῦ ὕμνου.⁹ Σὲ σχέση μὲ τὸ μέλος τοῦ Γερμανοῦ, τὸ ὁποῖο ἐμφανίζει σημαντικὰ στοιχεῖα νεωτερικότητας καὶ καλλωπισμοῦ σὲ σχέση μὲ τὴν

⁴ Βλ. στὸν πίνακα τῆς Εἰκόνας 3 τὶς ἀντιστοιχίες μεταξύ τῶν ἐπιμέρους ὁμότονων καὶ ἰσοσύλλαβων στίχων καὶ στὴν Εἰκόνα 1 τὴν σχεδόν ταυτόσημη σημειογραφικὴ ἀποτύπωση τοῦ μέλους τοῦ και.

⁵ Βλ. Γρηγορίου Στάθη, *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας (Μελέται 2), Αθήναι 1978, σ. 95-97, καὶ τοῦ ἰδίου, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς: Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Περιγραφικὸς κατάλογος τῶν ἰδιοχείρων πρωτογράφων κωδίκων εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (1814-1815) τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μουσικῆς τῶν τριῶν ἐξηγητῶν Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος – τόμος Α': Τὰ προλεγόμενα*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 101-103.

⁶ Βλ. Στάθη, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, ὁ.π., σ. 38, ὑποσημείωση 3.

⁷ Βλ. τὸ χρονολογημένο Δοξαστᾶριο τοῦ κώδικα Ζακύνθου 17 (Συλλογὴ Παναγιώτη Γριτσάνη τοῦ ἔτους 1790, γραφεὺς Ἀναστάσιος Προικοννησίου) στὸ: Μανώλη Χατζηγιακουμῆ, *Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*, Αθήνα 1975, σ. 300-301, καὶ τὸ αὐτόγραφο Στιχηρᾶριο τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν τοῦ κώδικα Πάτμου (Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου) 930 τοῦ ἔτους 1665 στὸ: Ἀθανασίου Κομίνη, *Πίνακες χρονολογημένων πατριακῶν κωδίκων*, Αθήναι 1968, σ. 49-55. Ὁ συγκριτικὸς παραλληλισμὸς μεταξύ τῶν δύο μελοποιήσεων τοῦ Δοξαστικοῦ θὰ γίνῃ μὲ βάση τὴν καταγραφή τοῦ στίχου κώδικες Βατοπεδίου 1254 καὶ ΑΠΘ 33· βλ. παρακάτω, τὶς Εἰκόνας 1 καὶ 2 ἀντίστοιχα.

⁸ Βλ. στὸν πίνακα τῆς Εἰκόνας 3 τὴν τροπικὴ δομὴ τῶν δύο μελοποιήσεων στὶς στίχους 7 καὶ 9 συγκριτικὰ.

⁹ Βλ. στὶς Εἰκόνας 1 καὶ 2 τὸ καταληκτικὸ κῶλο τοῦ Δοξαστικοῦ, «τῶν ψυχῶν ἡμῶν».

προγενέστερη παράδοση και κυρίως στην τρίτη περίοδο του Δοξαστικού, ο Ιάκωβος επιλέγει να διαφοροποιηθεί συνολικά και από τον τελευταίο αυτόν κρίκο της παράδοσης που ακολουθεί.¹⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τελευταία περίοδος και συγκεκριμένα η φράση «ἄρτι καινουργεῖται ἢ συμφωνία», η οποία συμπυκνώνει την από νοηματικής και θεολογικής άποψης ουσία του περιεχομένου του Ιδιομέλου και, συνακόλουθα, αποτελεί το πεδίο της κορύφωσης του μέλους σε όλες τις μελοποιήσεις. Αντίθετα, ο Ιάκωβος επιλέγει να εξάρει την αμέσως επόμενη φράση («πρὸς σωτηρίαν») με την πλοκή του μέλους επί του Αγία.¹¹

β) Επίσης, η μελοποιητική τεχνική της «επανάληψης»¹² μεταξύ των ομότονων και ισοσύλλαβων κώλων του ύμνου, η οποία διέπει όλες τις μελοποιήσεις, αποδομούμενη όμως σταδιακά στις μεταγενέστερες, εφαρμόζεται μόνο στην πρώτη περίοδο της σύνθεσης του Ιακώβου.¹³

γ) Ως προς τις βαθμίδες των εντελών καταλήξεων της σύνθεσής του, ο Ιάκωβος εμφανίζεται κάπως πιο συντηρητικός, ταυτιζόμενος με το βυζαντινό μέλος, με εξαίρεση το κώλο 6, όπου με την εισαγωγή του σκληρού χρώματος επιδιώκει να χρωματίσει την φράση «τοὺς ἀσεβεῖς τῷ πταίσματι».¹⁴

δ) Τέλος, ως προς τις μεταβάσεις που πραγματοποιεί σε τροπικές συμπεριφορές άλλων ήχων, η συστηματική μετατόπιση του μέλους στον κύριό του καθώς και η εισαγωγή του νεχεανες σε καταληκτικά μοτίβα επί της βάσης του ανεανες εντοπίζονται συστηματικά μόνο στην εν λόγω μελοποίηση.¹⁵

Συνοψίζοντας, τα νεωτερικά μελοποιητικά γνωρίσματα που αναφέρθηκαν, τα οποία διατρέχουν και τα υπόλοιπα Ιδιόμελα του πλ. δ' ήχου του Δοξασταρίου του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, αλλά και συνολικά η καινοτόμα συνθετική τεχνική και η τάση του προς σύντμηση, υπαγορεύθηκαν από αντίστοιχες λειτουργικές αναγκαιότητες και νέα λατρευτικά δεδομένα που διαμορφώθηκαν πιθανότατα κατά το β' μισό του ΙΗ' αιώνα. Εξαιτίας, τέλος, της χρονικής του εγγύτητας, το μέλος του Ιακώβου έχει καταστεί το μοναδικό σωζόμενο στην προφορική παράδοση απομεινάρι του Παλαιού Στιχηραρίου και, συγχρόνως, η πιο διαδεδομένη επιλογή στην σύγχρονη, μοναστική κυρίως, λατρευτική ζώσα μουσική πράξη.¹⁶

¹⁰ Βλ. στις Εικόνες 1 και 2 την τρίτη περίοδο του Δοξαστικού, «Τότε κατηργάσθη [...] πρὸς σωτηρίαν», και ειδικότερα στον πίνακα της Εικόνας 3 τα κώλα 9α έως 11α.

¹¹ Βλ. στην Εικόνα 1 το κώλο «πρὸς σωτηρίαν» και στην Εικόνα 2 το κώλο «ἄρτι καινουργεῖται ἢ συμφωνία».

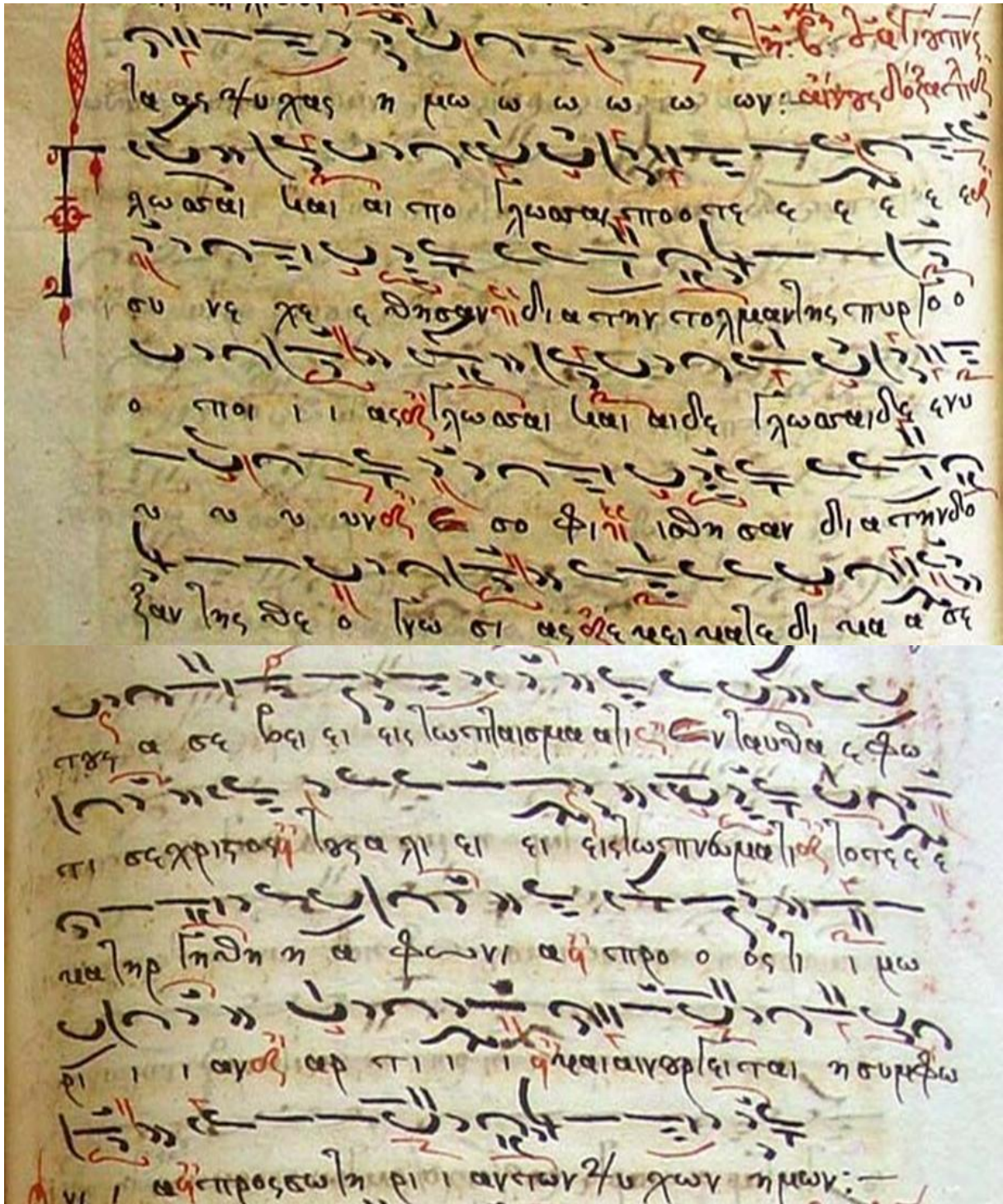
¹² Χρυσάνθου του εκ Μαδύτου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. 187-188, παράγραφος 421.

¹³ Βλ. στον πίνακα της Εικόνας 3.

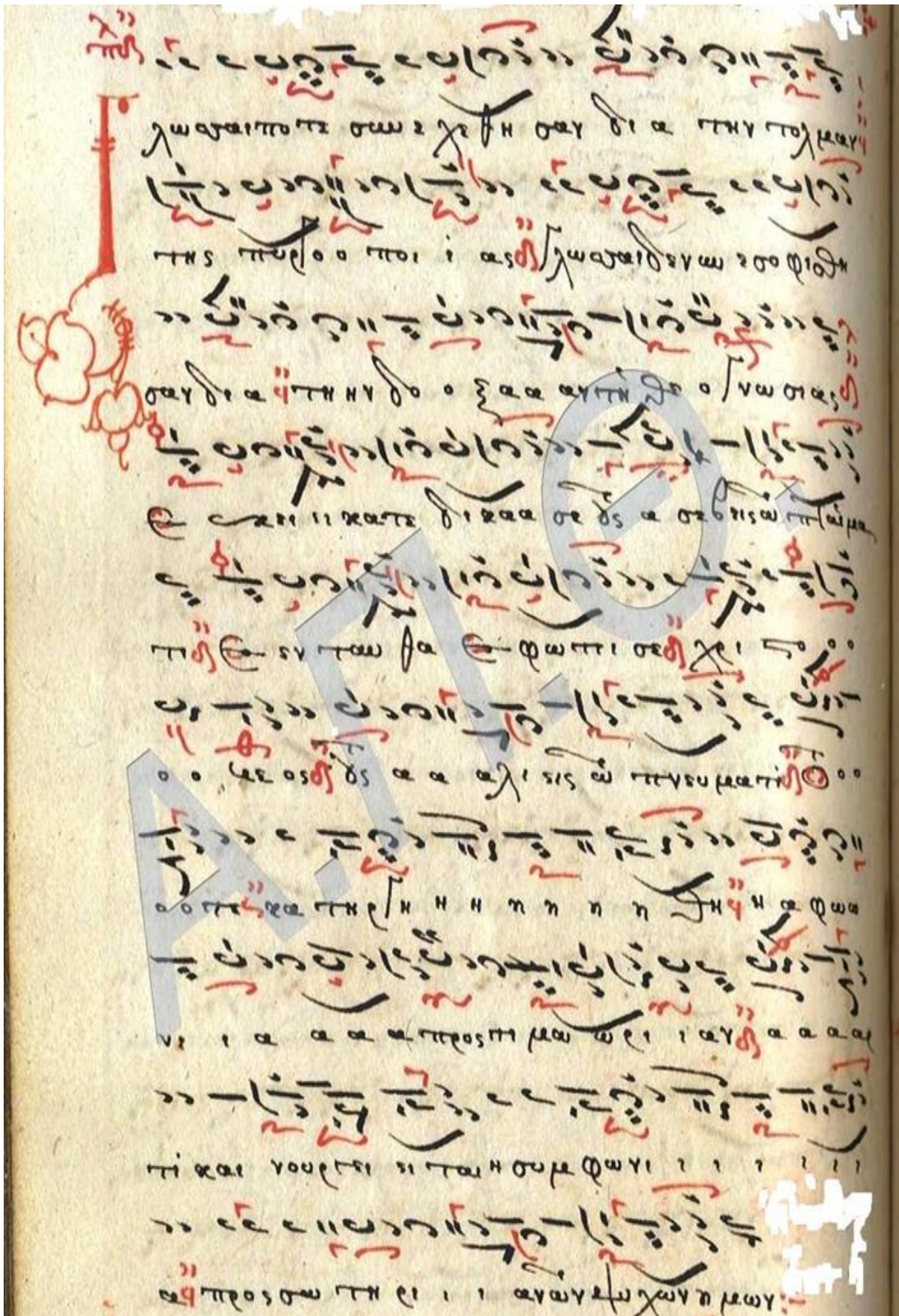
¹⁴ Βλ. στην Εικόνα 1.

¹⁵ Βλ. στον πίνακα της Εικόνας 3, στα κώλα 1β, 3β και 11α την μετατόπιση του μέλους στον Αγία και στο κώλο 6 την εισαγωγή της «ιδέας» του πλ. β' ήχου.

¹⁶ Βλ. την Εικόνα 4.



Εικόνα 1: Δοξαστικό των Αποστίχων της Πεντηκοστής «Γλώσσαι ποτέ συνεχέθησαν», ήχος πλ. δ', μέλος Ιακώβου Πρωτοψάλτου (κώδικας μονής Βατοπεδίου 1254, φ. 218β)



Εικόνα 2: Δοξαστικό των Αποστίχων της Πεντηκοστής «Γλώσσαί ποτέ συνεχέθησαν», ήχος πλ. δ', μέλος Γερμανού Νέων Πατρών (κώδικας ΑΠΘ 33, φ. 155β)

Περί- οδοι- Στίχοι	Κώλα	Κόμ- ματα	Κείμενο	Συλλαβές	Χρόνοι	Ήχος ῥῶῃ	Καταλήξεις Μαρτυρία ή φθόγγος Είδος κατάληξης		Καταλήξεις και ήχος ανά κώλον στο μέλος του Γερμανού Νέων Πατρών
I A	1	1α	Γλώσσαί ποτε	4	33	ῥ	Δι	άτελής	πλ. δ', Νη
		1β	συνεχέθησαν	5	56	ῥῖ	Γα ⁸³³	άτελής	Δ' (Αγία), Δι (υπάτης)
	2	2α	διά τήν τόλμαν	5	15	ῥῶῃ	νΗ	άτελής	πλ. α', Πα
		2β	τῆς πυργοποιίας	6	30	ῥῶῃ	ῥῖ	έντελής	πλ. δ', Νη
B	3	3α	Γλώσσαί δε νῦν	4	34	ῥ	Δι	άτελής	πλ. δ', Νη
		3β	ἐσοφίσθησαν	5	56	ῥῖ	Γα	άτελής	Δ' (Αγία), Δι (υπάτης)
	4	4α	διά τήν δόξαν	5	15	ῥῶῃ	νΗ	άτελής	πλ. α', Πα
		4β	τῆς θεογνωσίας ⁸³⁴	6	30	ῥῶῃ	ῥῖ	έντελής	πλ. δ', Νη
II Γ	5		Ἐκεῖ κατεδίκασε	7	35	ῥῖ ῥῖ	πΑ	άτελής	Γ'-πλ. α'-πλ.δ', Νη
		6	τούς ἀσεβεῖς τῷ πταίσματι	8	52	ῥῶῃ ῥῶῃ	ῥῖ	έντελής	πλ. δ', Νη
Δ	7		ἐνταῦθα ἐρώτισε Χριστός	9	46	ῥ	πΑ	άτελής	Γ'-πλ. α'-πλ.δ, Νη ("Χριστός" Γ, Γα)
		8	τούς ἀλιεῖς τῷ Πνεύματι	8	53	ῥῶῃ	ῥῖ	έντελής	πλ.δ', Νη
III E	9	9α	Τότε κατηγορήθη	6	33	ῥῖ ῥῖ	νΗ	άτελής	πλ. β' (ἐπί του Δι)-πλ. α', Πα
		9β	ή ἀφανία	5	35	ῥῖ ῥῖ	Δι (υπά- της)=ΨπΑ	άτελής	πλ. α'-πλ. δ', Νη
		9γ	πρός τιμωρίαν	5	34	ῥῶῃ	ῥῖ	έντελής	πλ. δ', Νη
ΣΤ	10	10α	ἄρτι καινουργεῖται	6	43	ῥῖ ῥῖ	πΑ ⁸³⁵	άτελής	πλ. β' (ἐπί του Δι)-Δ' (Αγία), Δι
		10β	ή συμφωνία	5	30	ῥῖ ῥῖ	ῥῖ	έντελής	πλ. α', Πα
	11	11α	πρός σωτηρίαν	5	25	ῥ	(Δι) ⁸³⁶	άτελής	πλ. δ', Νη
11β		τῶν ψυχῶν ἡμῶν.	5	34	ῥῶῃ	νΗ	τελική	πλ. δ', Νη	

Εικόνα 3: Πίνακας δομικής και μετρικής ανάλυσης της μελοποίησης του Ιακώβου Πρωτοψάλτου σε σχέση με το μέλος του Γερμανού Νέων Πατρών



Εικόνα 4: Το μέλος του Ιακώβου στην Νέα Αναλυτική σημειογραφία
 (Ιακώβου Πρωτοψάλτου, *Δοξαστάριο*, τόμος Β', σ. 376-379)

Σύγχρονη τροπική σύνθεση – Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση*

Νίκος Ανδρικός

Ο όρος *παράδοση* αλλά και τα αντίστοιχα στερεοτυπικά δίπολα τα οποία τον εμπεριέχουν αποτελούν ετεροχρονισμένες, αναστοχαστικού τύπου ιδεολογικές – και άρα συμβατικές – κατασκευές της νεωτερικής εποχής. Ετεροχρονισμένες, καταρχάς, καθώς πρόκειται για παγιωμένες νοηματοδοτήσεις που αφορούν απόλυτα σε πρακτικές οι οποίες εντοπίζονται σε μια παρελθούσα χρονικά περίοδο.¹ Με άλλα λόγια, ως *παράδοση* μπορεί να λογισθεί μια οριοθετημένη αισθητικά, λειτουργικά και δομικά συνθήκη, η οποία νετερμινιστικά αποκτά, σε ιδεολογικό επίπεδο, θέση προτύπου, το οποίο μάλιστα διακρίνεται από μια εξιδανικευμένη ακεραιότητα. Άρα, ως *παράδοση* – βάσει της παραπάνω λογικής – χαρακτηρίζεται ένα μέγεθος το οποίο διακρίνεται από ανθεκτικότητα που του επιτρέπει να παραμένει αλώβητο, ανεπηρέαστο και, τέλος, ακέραιο από κάθε είδους πρόσμιξη ή εγκόλπωση στοιχείων που θα μπορούσαν να απειλήσουν τη συμπαγή του δομικά υπόσταση.² Κατ' αυτόν τον τρόπο, το *παραδοσιακό* ταυτίζεται με το «αυθεντικό», το αρχέγονο, το μέγεθος εκείνο, δηλαδή, το οποίο θα πρέπει να λειτουργεί αρχετυπικά ως κριτήριο και σημείο αναφοράς σε σχέση με οποιαδήποτε δράση και απόπειρα δημιουργικής έκφρασης στο παρόν. Ο όρος *παράδοση*, επίσης, αποτελεί ιδεολογική κατασκευή, καθώς προκύπτει έπειτα από μια διαδικασία η οποία έχει ως βασικό στόχο να απομονώσει συγκεκριμένα «στιγμιότυπα» της ιστορικής πορείας, ενίοτε μάλιστα αποκόπτοντάς τα από τα ευρύτερα κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά τους συμφραζόμενα. Σε δεύτερο επίπεδο, η συγκεκριμένη διαδικασία

* Πολλές ευχαριστίες, για τις ενδιαφέρουσες και χρήσιμες σκέψεις τους, στους Δημήτρη Παπαγεωργίου, Δήμητρα Τρυπάνη, Παναγιώτη Πούλο, Ελένη Καλλιμοπούλου, Στέφανο Φευγαλά, Αντώνη Βερβέρη, Ειρήνη Μανωλοπούλου, Μάρκο Σκούλιο και Ηλία Σκουλίδα.

¹ Ουσιαστικά, πρόκειται για μια διαδικασία σχάσης της μονάδας του χρόνου σε παρελθόν και παρόν. Η Παπαπαύλου, παραπέμποντας στη σκέψη του Bausinger, αναφέρει πως «ο ίδιος βλέπει την παράδοση ως συνεχή διαδικασία παραλαβής και παράδοσης και όχι ως διχοτομημένη πράξη, της οποίας η αυθεντική έκφραση βρίσκεται στο παρελθόν και η νόθευση ή η φθορά της ανήκει στο παρόν» (Παπαπαύλου, 2010: 91).

² Το πόσο ανιστορική μπορεί να είναι μια τέτοια προσέγγιση αποδεικνύεται, μεταξύ άλλων, και από την ανάδειξη ως θιασωτών της *παράδοσης* προσωπικοτήτων που στην εποχή τους υπήρξαν από κάθε άποψη ριζοσπάστες και εκσυγχρονιστές. Μια άκρως ενδεικτική περίπτωση από τον χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής είναι εκείνη του Πέτρου Πελοποννησίου: ενώ στις μέρες μας φέρεται στερεοτυπικά ως ο ακρογωνιαίος λίθος της *παράδοσης*, ο ίδιος κατά την εποχή του επέδειξε ένα έργο πραγματικά πρωτότυπο και ανατρεπτικό, καθιερώνοντας νέες συνοπτικές μορφές, εφαρμόζοντας αναλυτική σημειογράφηση και μετακενώνοντας στο πρωτογενές συνθετικό του έργο πρότυπα από τον χώρο της κοσμικής οθωμανικής μουσικής. Βλ. Ανδρικός (2015: 77). Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται και στην ιστορική πορεία της λόγιας οθωμανικής μουσικής, όπου προσωπικότητες, στο έργο των οποίων θα μπορούσε χωρίς επιφύλαξη να τοποθετηθεί ανανεωτικό πρόσημο σε σχέση με τη διαχείριση του ιστορικού υλικού, εντάσσονται στο ίδιο αξιολογικό σύστημα περί *παράδοσης*. Ενδεικτικά, θα μπορούσαν να αναφερθούν οι περιπτώσεις του Ζαχαρία Χανεντέ σε σχέση με την καθιέρωση της μορφής *Beste*, του İsmail Dede Efendi αναφορικά με την χρήση μελωδικών και ρυθμικών προτύπων τόσο από την βαλκανική λαϊκή όσο και από την ευρωπαϊκή μουσική, και του Hacı Ârif Bey για τη συμβολή του στην καθιέρωση και εμπέδωση της ευσύνοπτης μορφής *Şarki*.

αποπειράται να τα «καθιερώσει» ως πρότυπα, εξυπηρετώντας σκοπιμότητες οι οποίες συχνά συνδέονται με ζητήματα ταυτοτικής ομοιογένειας, κοινωνικής συνοχής και εθνικιστικής ιδεολογίας.³ Σε πρακτικό δε επίπεδο, οι εν λόγω «παραδόσεις» αναδύονται στο ιστορικό παρόν άλλοτε ως τυποποιημένες-κανονιστικού τύπου εκδοχές επιμέρους πρακτικών που σχετίζονται με το παρελθόν και άλλοτε ως αναβιώσεις ή ακόμα και επινοημένες «κατασκευές».⁴ Για να πραγματωθεί κάτι τέτοιο απαιτείται η άρθρωση ενός ιδεολογηματικού αφηγήματος που να εκκινεί από την ανάγκη εμποτισμού της δήθεν αλλοτριωμένης παρούσας κατάστασης με γενναίες δόσεις αυθεντικότητας, προερχόμενες από το «άσπιλο» και «ακέραιο» παρελθόν.⁵ Το παράδοξο-οξύμωρο της όλης ρητορικής – το οποίο και πιστοποιεί τον ιδεολογηματικό του χαρακτήρα – είναι το εξής: ενώ το «ένδοξο» παρελθόν θεωρείται απολεσθέν – εξ ου και η ποιοτική-πνευματική φθίση του παρόντος – θα πρέπει να επανέλθει στο προσκήνιο με τρόπο μάλιστα παρεμβατικό-κυριαρχικό, ώστε να παραγκωνίσει τις όποιες νεωτερικές και, άρα, παρεκκλίνουσες πρακτικές.

Στον χώρο της σύγχρονης ελληνικής μουσικής πραγματικότητας, ο όρος *παράδοση* χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται με μια αντίστοιχη ιδεολογική φόρτιση, η οποία υπηρετεί το ρομαντικό αφήγημα της απόλυτα οριζόντιας, γραμμικής αντίληψης του πολιτισμικού γεγονότος. Όντως, η συγκεκριμένη αντίληψη εδράζεται σε μια από τις βασικότερες αρχές του Ρομαντισμού, η οποία αφορά στην χωροχρονικά ενοποιημένη αντίληψη πτυχών της ιστορικής-πολιτισμικής πραγματικότητας, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της άρσης οποιασδήποτε μορφής ετερότητας.⁶ Η παραπάνω θεώρηση δεν εξαντλείται απλώς και μόνο στο πεδίο της θεωρητικής ανάλυσης, αλλά επεκτείνεται και σε πρακτικά επίπεδα, όπως π.χ. σε εκείνα της μουσικής εκπαίδευσης,⁷ της καθαυτής επιτέλεσης και της συνθετικής δημιουργίας. Αναφορικά δε με την ελληνική μουσική, εκείνο το οποίο έχει πρώτιστο ενδιαφέρον είναι η συντεταγμένη προσπάθεια διάσωσης, αναβίωσης⁸ και διάδοσης της *παράδοσης* από πρόσωπα και φορείς οι οποίοι

³ Για τον τρόπο που το πρόταγμα για επιστροφή στην *παράδοση* συνδέεται με την εθνικιστική ρητορική του νεωτερικού κόσμου, βλ. Λέκκας (2001: 1-59).

⁴ Ο Francois Hartog, κάνοντας λόγο για τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας όταν αυτή συνδέεται με την κληρονομιά, αναφέρει χαρακτηριστικά πως «[...] δεν πρόκειται για μια ταυτότητα αυτονόητη και σίγουρη με τον εαυτό της, αλλά για μια ταυτότητα που παραδέχεται πως είναι ανήσυχη, πως κινδυνεύει να διαγραφεί ή είναι εν πολλοίς ξεχασμένη, χρησιμοποιημένη, καταπιεσμένη: μια ταυτότητα σε αναζήτηση του εαυτού της, η οποία χρειάζεται να ξεθαφτεί, να επισκευαστεί ή και να επινοηθεί» (Hartog, 2014: 164-165). Για το ζήτημα της επινοήσης της *παράδοσης*, βλ. Hobsbawm & Ranger [επιμ.] (2004).

⁵ Η εμμονή των θιασωτών του συγκεκριμένου ιδεολογικού προτύπου με την παλαιότητα παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς ουσιαστικά οτιδήποτε παλαιό χαρακτηρίζεται *a priori* ως παραδοσιακό, ενώ οποιαδήποτε νεώτερη εκδοχή, ανεξάρτητα από το περιεχόμενό της, τίθεται εκτός του «κανόνα» της *παράδοσης*. Βλ. και Ανδρικός (2015). Σχετικά με αντίστοιχες αντιλήψεις-πρακτικές στον χώρο της ευρωπαϊκής μουσικής από το 1960 και μετά, βλ. Σμολ (2010: 183). Ενδιαφέρον έχει το γεγονός πως η εν λόγω πρακτική αναζήτησης της αλήθειας στο ένδοξο, απολεσθέν παρελθόν αποτέλεσε βασική αρχή του πολιτικού και κοινωνικά συντηρητικού χώρου. Στο πλαίσιο του ίδιου ιδεολογικού σχήματος, η λύτρωση προσδοκείται με τη μορφή Αποκάλυψης και όχι ως επιδιωκόμενη, δυνητικά βιώσιμη Ουτοπία, η οποία θα επέλθει μέσα από κοινωνικούς αγώνες και επανάσταση. Βλ. Λιάκος (2012), όπου και διεξοδική ανάλυση του ζητήματος.

⁶ Βλ. ενδεικτικά Ροζάνης (2001) καθώς και Ανδρικός (2015). Εύστοχα σε σχέση με το θέμα αυτό, ο Κάβουρας σημειώνει πως «η παράδοση δεν είναι ποτέ μία και ενιαία, αλλά ετερόκλητη και πολλαπλή πραγματικότητα. Το αίτημα της ενότητας της παράδοσης προβάλλει σαν μια νεωτερική νοσταλγία για ένα ουτοπικό παρελθόν» (Κάβουρας, 2010: 58).

⁷ Για το θέμα αυτό, βλ. Dionysiou (2002), Daly (2012), καθώς και Kallimopoulou (2009: 135-145).

⁸ Βλ. ενδεικτικά για τις μουσικές αναβιώσεις – μεταξύ άλλων – Hill & Bithell (2014).

προτάσουν το ιδεολογικό περιεχόμενο του εν λόγω σχήματος.⁹ Κάτι τέτοιο έχει ως άμεση συνέπεια τον άνωθεν και έξωθεν ορισμό δογματικού τύπου νορμών (ρεπερτοριακών, υφολογικών, οργανολογικών, τεχνικών, αισθητικών), στις οποίες θα πρέπει να υπακούει κάθε μορφή έκφρασης ώστε να ενταχθεί στον κλειστό πυρήνα του *παραδοσιακού corpus*. Παρελκόμενο της συγκεκριμένης πρακτικής αποτελεί ο χαρακτηρισμός οποιασδήποτε εκτελεστικής πρότασης που παρεκκλίνει των κανονιστικών προτύπων της *παράδοσης ως νεωτερικής*.¹⁰

Ο François Hartog θεωρεί πως τέτοιου είδους διασωστικές πρακτικές αναφορικά με την ιστορική κληρονομιά επεκτείνουν το παρόν όχι μόνο προς το παρελθόν αλλά και προς το μέλλον.

Προς το μέλλον: με τις διατάξεις της πρόσληψης και της υπευθυνότητας, με το συνυπολογισμό του ανεπανόρθωτου και του μη αναστρέψιμου, με την προσφυγή στην έννοια της κληρονομιάς και σε εκείνη του χρέους, που συνδέει και νοηματοδοτεί το σύνολο. Προς το παρελθόν: με την εφαρμογή αντίστοιχων διατάξεων. Η ευθύνη και το χρέος της μνήμης, η κληρονομοποίηση, το απαράγραπτο, το χρέος και πάλι. Διατυπωμένη με αφετηρία το παρόν και βαρύνοντάς το, αυτή η διπλή χρέωση, τόσο προς το παρελθόν όσο και προς το μέλλον, σηματοδοτεί τη σύγχρονη εμπειρία του παρόντος (Hartog, 2014: 214-215).

Ωστόσο, οποιαδήποτε αναγωγή προς το παρελθόν και κάθε προσπάθεια αντικειμενικής του αποτίμησης είναι επισφαλείς, καθώς στο όνομα της λεγόμενης ιστορικής μνήμης η επιστήμη της Ιστορίας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Maurice Halbwachs, παραθέτει

[...] γεγονότα του παρελθόντος που έχουν επιλεγεί, συνδεθεί και κατηγοριοποιηθεί βάσει αναγκών ή κανόνων που δεν επιβάλλονταν στους κύκλους των ανθρώπων που διατήρησαν για πολύ καιρό το απόθεμά τους ζωντανό. Διότι, σε γενικές γραμμές η ιστορία ξεκινά εκεί που τελειώνει η παράδοση, τη στιγμή που σβήνει ή αποσυντίθεται η κοινωνική μνήμη (Halbwachs, 2013: 103).

Ο ίδιος, άλλωστε, αναφερόμενος στη διαδικασία της συλλογικής μνήμης, τονίζει πως

[...] η ανάμνηση είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό μια ανακατασκευή του παρελθόντος με τη βοήθεια δεδομένων που δανειζόμαστε από το παρόν, ανακατασκευή την οποία έχουν προετοιμάσει άλλες ανακατασκευές που έχουν δημιουργηθεί σε

⁹ Σχετικά με το θέμα της διαδικασίας της αναβίωσης, η Διονυσίου σημειώνει: «What emerges out of this critique of revivals is that revivals were mostly led by people who were not in favour of the music they were trying to promote. Also, revivalists were trying to promote ideologies through music, rather than the music itself; hence, behind every revival there was an attempt to control people through the products of their own culture, and folk revivalists seem to confront the aesthetics of folk music in its own setting. Their effort to revive folk culture was criticised because it indicated the perpetuation of a dead culture; if a tradition is perceived to be alive and well, there is no need to revive it» (Dionysiou, 2002: 80). Επίσης, αναφορικά με το περιεχόμενο ενός μουσικού πολιτισμικού μεγέθους εντός σχημάτων ιδεολογηματικής συντήρησης-διαχείρισής τους, η ίδια σημειώνει: «Therefore, any claim of authenticity of folk music in contemporary times seems insufficient, simply because if something is preserved and kept fixed and solid, it becomes a museum piece, it does not interact freely with the musical world. When a cultural piece remains still, many elements of it begin to die» (Dionysiou, 2002: 85).

¹⁰ Σε αυτό ακριβώς το σημείο εντοπίζεται και μια σχιζοειδής διάσταση του όλου ζητήματος. Έτσι, ενώ η *παράδοση* αποτελεί κήμα της νεωτερικότητας, «η φολκλορική αναπαράσταση του παρελθόντος, ως αναβίωση του λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού, διαφοροποιείται ριζικά από τις αρχές και τα προτάγματα της ιστορικής συνθήκης της νεωτερικότητας. Διαφοροποιείται, ορισμένως, από την πρωτοπορία, από την ανάπτυξη και την πρόοδο, και παρουσιάζεται σαν πραγμάτωση μιας φαντασιακής σύλληψης του παρελθόντος μέσα στο νεωτερικό παρόν – ως ανάπλαση μνήμης και ως τόπος νοσταλγίας του παλαιού, του παλαιού ως Άλλου της νεωτερικότητας» (Κάβουρας, 2010: 32).

προηγούμενες εποχές και απ' όπου η εικόνα του παρελθόντος έχει προκύψει ήδη παραλλαγμένη (Halbwachs, 2013: 94).¹¹

Με βάση τα παραπάνω, μπορεί να αντιληφθεί κανείς το πόσο πλημμελής μπορεί να αποδειχθεί η οποιαδήποτε στοχευμένη απόπειρα ερμηνείας του παρελθόντος, ειδικά όταν εκείνη αφορμάται από συγκεκριμένες ιδεολογηματικές αρχές και έχει ως στόχο την περιχαράκωση επιλεγμένων πρακτικών εντός ενός απόλυτα οριοθετημένου πλαισίου. Η αξίωση δε αυτή δεν εξαντλείται απλώς στο επίπεδο της ανάδειξης του «αυθεντικού» παρελθόντος, αλλά επεκτείνεται και στην ανάγκη επαναφοράς και πραγμάτωσής του στο σήμερα. Αλλά ακόμα και αν καθίστατο δυνατή η αντικειμενική αξιολόγηση του παρελθόντος, ποια έκφανση της εκάστοτε πολιτισμικής – στην προκειμένη περίπτωση μουσικής – οντότητας από τον άξονα του χρόνου θα μπορούσε να αξιολογηθεί ως ενδεικτική, και με ποιο κριτήριο; Ο συγκεκριμένος προβληματισμός αφορά κυρίως μουσικές κουλτούρες¹² με μακρά ιστορική πορεία. Σε αυτές τις περιπτώσεις, πέρα από την αντικειμενική δυσκολία να αξιολογηθεί το παρελθόν και τα τεκμήριά του, προκύπτει και η αντίστοιχη δυσχέρεια αναφορικά με την προσπάθεια οριοθέτησης της περιόδου εκείνης που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ενδεικτική, σε επίπεδο «αυθεντικότητας». Η κάθε περίοδος, λοιπόν, διακρίνεται από ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία και της εξασφαλίζουν την εν λόγω ιστορική της αυτονομία. Ωστόσο, σε κάθε φάση εμφανίζονται ιδιότυπα χαρακτηριστικά σε επίπεδο συνθετικό, μορφολογικό, αισθητικό, σημειογραφικό, κ.ά., και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε να δυσχεραίνεται οποιαδήποτε απόπειρα απομόνωσης μιας περιόδου και αντίληψής της

¹¹ Ως κεντρικό σημείο της σκέψης του Halbwachs θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή η πεποίθησή του σύμφωνα με την οποία κάθε προσπάθεια – ακόμα και η πλέον προσωπική – ερμηνείας του παρελθόντος αποτελεί «προβολή» των εκάστοτε συλλογικών αντιλήψεων και αρχών που χαρακτηρίζουν μια κοινωνική ομάδα, μέλος της οποίας είναι το εκάστοτε υποκείμενο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «η ακολουθία των αναμνήσεων, ακόμη και των πλέον προσωπικών, εξηγείται πάντοτε από τις αλλαγές που δημιουργούνται στις σχέσεις μας με τα διάφορα συλλογικά περιβάλλοντα, με τους μετασχηματισμούς δηλαδή που υφίστανται αυτά τα περιβάλλοντα τόσο ξεχωριστά όσο και συνολικά» (Halbwachs, 2013: 74). Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η ανάλυσή του αναφορικά με τη δυναμική σχέση που παρατηρείται μεταξύ ατομικής και συλλογικής μνήμης. Συγκεκριμένα, αναφέρει πως «οι δύο αυτές μνήμες εισδύουν συχνά η μία στην άλλη. Μάλιστα, η ατομική μνήμη, για να επιβεβαιώσει κάποιες από τις αναμνήσεις της, να τις συγκεκριμενοποιήσει, ακόμη και για να συμπληρώσει ενδεχόμενα κενά τους, στηρίζεται στη συλλογική μνήμη, μετακινείται εντός της, συμφύεται προσωρινά με αυτή. Παρόλα αυτά, δεν παύει να ακολουθεί τον δικό της δρόμο και όλη αυτή η εξωτερική στήριξη αφομοιώνεται και ενσωματώνεται προοδευτικά στην ουσία της. Η συλλογική μνήμη, από την άλλη πλευρά, αγκαλιάζει τις ατομικές μνήμες αλλά δεν συγχέεται με αυτές. Εξελίσσεται ακολουθώντας τους νόμους της και οι τυχόν ατομικές αναμνήσεις που εισδύουν κάποιες φορές σε αυτή αλλάζουν μορφή μόλις επαναποθετούνται σε ένα σύνολο που δεν είναι πλέον μια ατομική συνείδηση» (Halbwachs, 2013: 75). Για το θέμα αυτό, βλ. και Μαντόγλου (2005: 31-95). Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει και η ανάλυση του Λιάκου σχετικά με τη σχέση μνήμης και λήθης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «[...] ανάμεσα στο άμορφο συνεχές και στον ιστορικό παρεμβαίνουν οι κοινωνικοί μηχανισμοί της αναπαραγωγής της μνήμης, οι οποίοι συνίστανται, ταυτόχρονα, από τη συλλογική μνήμη και λήθη. Η μνήμη και η λήθη κάνουν από κοινού την επιλογή και τη σημασιολόγηση των συμβεβηκότων. Συχνά αναφερόμαστε με σεβασμό στη μνήμη και απαξιωτικά στη λήθη. Αλλά μνήμη χωρίς λήθη δεν υπάρχει. Και η λήθη δεν είναι απλώς ξεχνώ, αλλά, επίσης, αποσιωπώ ενώ θυμάμαι, απωθώ από τη μνήμη μου ή ξεμαθαίνω να θυμάμαι ή ακόμη αποφασίζω να μη θυμάμαι» (Λιάκος, 2007: 97). Επίσης, ο ίδιος, παραπέμποντας στον Πετρόπουλο, αναφέρει πως «μνήμη, λήθη και οι ενδιάμεσες παραλλαγές τους αποτελούν δομικά υλικά με τα οποία κατασκευάζονται θεσμοί, κοινωνίες, νοοτροπίες, ιδεολογίες» (Λιάκος, 2007: 98).

¹² Ο όρος *μουσική κουλτούρα* προτιμήθηκε αντί του αντίστοιχου αλλά ιδεολογικά φορτισμένου *μουσική παράδοση*, μεταξύ άλλων, και λόγω του ολιστικού περιεχομένου του πρώτου. Έτσι, κάνοντας λόγο για *μουσικές κουλτούρες* ή *μουσικά είδη*, εννοούμε το σύνολο των δράσεων και διαδικασιών οι οποίες σχετίζονται ή εξαρτώνται με την καθαυτή πραγμάτωση του μουσικού γεγονότος – επιτελεστικού, διδακτικού, συνθετικού κ.ά. – καθώς και όλων των κοινωνικών, αισθητικών και ιδεολογικών συμφραζομένων τους.

ως «αυθεντικής». Με άλλα λόγια, ποια περίοδος θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ως παράδοση; Η παλαιότερη, κατά τα κλασικιστικά πρότυπα, ή μήπως η εγγύτερη στην εποχή μας λόγω της έστως και διαμεσολαβημένης επαφής μας με το περιεχόμενό της; Αν, αντίθετα, μπορούσαν να εννοηθούν ως παράδοση όλες, τότε προκύπτει μοιραία μια πολύ σοβαρή ανακολουθία: πώς μπορούν περίοδοι με διακριτά και σε πολλές περιπτώσεις αλληλοσυγκρουόμενα ειδολογικά χαρακτηριστικά να αποτελέσουν ένα συμπαγές-ενιαίο σύνολο; Πώς μπορούν να συνυπάρξουν αρμονικά, εντός ενός άτεγκτου ιδεολογικού σχήματος περί παράδοσης, επιμέρους μεγέθη τα οποία εξασφάλισαν την ιστορική τους οντότητα λόγω της ρήξης ή, έστως, της υπέρβασης του αμέσως προηγούμενου σημείου αναφοράς;

Το ενδιαφέρον δε, σε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα – μεταξύ άλλων – σχετίζεται με την χρήση του συγκεκριμένου ιδεολογικού μοντέλου εκ μέρους της Λαογραφίας,¹³ αναφορικά με τη συγκρότηση μιας συμπαγούς-ενιαίας εθνικής ταυτότητας.¹⁴ Άρα, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης διαδικασίας ο μουσικός πολιτισμός εργαλειοποιείται με σκοπό την υπηρετήση ευρύτερων ιδεολογικών σκοπιμοτήτων. Σε καθαρά δε μουσικολογικό επίπεδο, θα άξιζε κανείς να σταθεί στο γεγονός πως η όλη διαδικασία έχει ως συνέπεια την ομογενοποιημένη προσέγγιση και εκτελεστική αποτύπωση ετερόκλητων μεταξύ τους ειδών, των οποίων άλλωστε το πλέον κρίσιμο χαρακτηριστικό είναι η ιδιωματική τους ιδιοτυπία-διαφορετικότητα.¹⁵ Η διαχείριση δε του εν λόγω υλικού σε επίπεδο επιτέλεσης συχνά αποκτά αναπαραστατική¹⁶ διάθεση, με αποτέλεσμα να στοιχίζεται κατά το μάλλον ή ήττον με τις πρακτικές του *φοκλόρ*.¹⁷

Η έως τώρα εκτεταμένη θεωρητική ανάπτυξη του περι *παράδοσης* ζητήματος κρίθηκε σκόπιμη και αναγκαία, μιας και η παραπάνω συνθήκη δημιουργεί στον σύγχρονο μουσικό μια έκδηλη αμηχανία, καθώς βρίσκεται μεταξύ της μιμητικής αναπαραγωγής του ιστορικού υλικού και της καινοτόμου πρότασης ως αυτοσκοπού. Υπάρχει, άραγε, δυνατότητα απεμπλοκής από το εν λόγω δίπολο; Πώς μια μουσική κουλτούρα με μακρά ιστορική πορεία μπορεί να εξασφαλίσει τη ζωτικότητα της στη σύγχρονη εποχή χωρίς να αποκτήσει μουσειακό προφίλ;

Σίγουρα, ένα πρώτο επίπεδο ανίχνευσης της ζωτικότητας ενός μουσικού είδους θα μπορούσε να είναι το πεδίο της καθαυτής επιτέλεσης. Για μια μουσική κουλτούρα – ειδικά αν πρόκειται για προφορική – το ποσοστό της παρουσίας της σε επίπεδο πράξης

¹³ Για το θέμα αυτό, βλ. Κοκκώνης (2017).

¹⁴ Για το θέμα αυτό, βλ. Herzfeld (2002).

¹⁵ Ενδεικτικά, θα μπορούσε να αναφερθεί ο επιτελεστικός τρόπος διαχείρισης του ιδιωματικού ρεπερτορίου της υπαίθρου από τον Σίμωνα Καρά ή από την Τουρκική Ραδιοφωνία (TRT). Η πολυπρόσωπη (από πολυμελείς ορχήστρες και χορωδίες) εκτέλεση, η χρήση παρτιτούρας – τουλάχιστον κατά την μαθητεία – η διδασκαλία αρχικά και στη συνέχεια η εκτέλεση από πρόσωπα χωρίς βιωματική επαφή με τις εκάστοτε μουσικές κουλτούρες, η διεύθυνση των μουσικών κατά την επιτέλεση από μαέστρο κ.ά., οδηγούν αναπόφευκτα στην έκπτωση προφορικών, ποιοτικών χαρακτηριστικών, που αφορούν την εκφορά ιδιωματικών αποχρώσεων, την εύκαμπτη απόδοση των ρυθμικών οντοτήτων, την πλούσια και συγχρόνως ρευστή διατύπωση του διαστηματικού υλικού, τον διαποικιλματικό εμπλουτισμό του βασικού μελωδικού κορμού κ.ά. Για τον τρόπο «αναμόρφωσης» της δημοτικής μουσικής από τον Σίμωνα Καρά μέσω των ραδιοφωνικών «Ελληνικών Αντιτάλων», μεταξύ άλλων και μέσω πρακτικών ομογενοποίησης, βλ. Kallimouroulou (2009: 41-45).

¹⁶ Για το ζήτημα της αναπαράστασης, βλ. Κάβουρας (2010: 30-31).

¹⁷ Αρχικά, η ελληνική λαογραφία χρησιμοποίησε τον όρο *φοκλόρ* προσδίδοντάς του οντολογική διάσταση, με στόχο να αντιδιαστείλει την ορθή (λαογραφικό Εγώ) από την αντίστοιχη άστοχη διαχείριση του παρελθόντος («φοκλορικό» Άλλο)· βλ. Κάβουρας (2010: 29-30). Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, η όποια προσπάθεια αναπαραστατικής απόδοσης του παραδοσιακού παρελθόντος, ακόμα και εντός της λαογραφικής οπτικής, ενέχει τον κίνδυνο της αναπαραγωγής φοκλορικών προτύπων, αντίστοιχων με εκείνα από τα οποία η λαογραφία αξιολογικά προτιμά να διατηρεί αποστάσεις. Για το ζήτημα της σχέσης μεταξύ *φοκλόρ*, παράδοσης, λαογραφίας και *ethnic*, βλ. Κάβουρας (2010).

έρχεται να ισχυροποιήσει τη δυναμική της ως ζωντανού οργανισμού στο σήμερα. Ωστόσο, σε μια δεύτερη ανάγνωση της εν λόγω κατάστασης, ανακύπτουν ερωτήματα αναφορικά με τον τρόπο αντίληψης, προσέγγισης και, τέλος, εκτελεστικής-υφολογικής απόδοσης του ιστορικού υλικού. Όντως, οι δύο κυρίαρχες τάσεις αναφορικά με την αισθητική διαχείριση ειδών που ανήκουν στον χώρο της λεγόμενης «παραδοσιακής» ή αστικής λαϊκής μουσικής είναι από τη μια η πιστή αναπαραγωγή μέσω «φωτοτυπικών» επανεκτελέσεων και από την άλλη οι απόπειρες που θέτουν ως αυτοσκοπό την ριζική ανανοηματοδότηση του ιστορικού υλικού μέσω διασκευών (Ανδρίκος, 2018α).¹⁸

Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με μια ιδεολογική αγκύλωση αναφορικά με την αυθεντία που φέρουν οι πρώτες εκτελέσεις σε επίπεδο τεχνικό, υφολογικό και αισθητικό. Όσο και αν καλύπτεται κάποιος καλλιτεχνικά από μία εκτέλεση αναφοράς, κάτι τέτοιο δεν σημαίνει πως το συνθετικό υλικό θα μπορούσε να προσεγγισθεί με έναν και μοναδικό τρόπο. Το γεγονός αυτό έρχονται να τεκμηριώσουν οι πολλαπλές εκτελέσεις του ίδιου κομματιού με διαφορετικό αισθητικό πρόσημο, ηχογραφημένες μάλιστα με αμελητέα μεταξύ τους χρονολογική απόκλιση (Ανδρίκος, 2018α). Άλλωστε, για την περίπτωση της δισκογραφίας¹⁹ θα πρέπει να τονιστεί πως η κάθε εκτελεστική αποτύπωση αποτελεί – ακόμη κι αν είναι ενδεικτική – συγκυριακή αποτύπωση μιας συγκεκριμένης προσέγγισης (και άρα όχι μοναδικής), η οποία καλείται να εξυπηρετήσει ανάγκες εμπορικές. Έτσι, καθώς μια δισκογραφική εκδοχή απευθύνεται σε ένα συγκεκριμένο αγοραστικό κοινό, παρελκόμενη είναι και η κατά το μάλλον ή ήττον προσαρμογή της στις εκάστοτε εμπορικές συνθήκες. Αυτό και μόνο ισχυροποιεί την άποψη πως το ηχογραφημένο υλικό δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να αποτελέσει πανάκεια. Σε ηχογραφήσεις δε οι οποίες προέρχονται από επιτόπια έρευνα-καταγραφή, απαραίτητη θα πρέπει να θεωρηθεί η διαδικασία διάγνωσης των κατά περίπτωση αισθητικών, επιστημονικών και ιδεολογικών κινήτρων τα οποία οδήγησαν σε αυτή.²⁰ Ωστόσο, τούτο σε καμιά περίπτωση δεν σημαίνει πως οι ιστορικές ηχογραφήσεις θα πρέπει να πάψουν να αποτελούν σημείο αναφοράς. Αντιθέτως, καλό είναι να γίνουν αντιληπτές ως ανεξάντλητο πεδίο έρευνας και μελέτης του εκάστοτε είδους, ενώ θα ήταν ευχής έργον να βρίσκονται στο προσκήνιο της διδακτικής διαδικασίας,²¹ της επιστημονικής έρευνας και, φυσικά, της καθαυτής μουσικής επιτέλεσης (Ανδρίκος, 2018α). Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εκτελεστικές προσεγγίσεις έργων «φιλολογικού» χαρακτήρα, με βάσει αποκλειστικά και μόνο καταγραφές σε παρτιτούρα. Πρόκειται για έργα μη ενεργά και, κατά συνέπεια, χωρίς τη δυνατότητα προσπέλασης της απαιτούμενης προφορικότητάς τους. Το εν λόγω ρεπερτόριο συχνά επιλέγεται στο πλαίσιο του ιδεολογικού σχήματος *παράδοση* – παλαιότητα – αυθεντικότητα. Κάτι τέτοιο έχει ως συνέπεια, σε πολλές περιπτώσεις, την ομογενοποιημένη υφολογικά-αισθητικά

¹⁸ Προσβάσιμο στην ιστοσελίδα academia.edu (τελευταία προσπέλαση: 20.10.2019).

¹⁹ Για ζητήματα αναφορικά με τη δισκογραφία, βλ. ενδεικτικά Cook, Clarke, Leech-Wilkinson & Rink [επιμ.] (2009).

²⁰ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αξιολογική πρόταξη, εκ μέρους της λαογραφίας, της μουσικής της υπαίθρου έναντι της αντίστοιχης αστικής, και μάλιστα όταν η πρώτη αποδίδεται από μη επαγγελματίες μουσικούς. Η συγκεκριμένη θέση αφορμάται από την ιδεολογηματική ανίχνευση του «αυθεντικού» σε περιβάλλοντα μη επαγγελματικής ενασχόλησης, με αποτέλεσμα, σε πολλές περιπτώσεις, το υλικό – παρά την τεχνική και καλλιτεχνική του ένδεια – να γίνεται αντιληπτό ως πρότυπο υφολογικής αποτύπωσης, απλώς και μόνο λόγω της ταύτισης του μη επαγγελματικού με το «ανόθευτο». Επίσης, συχνό στο πλαίσιο των εν λόγω καταγραφών είναι και το φαινόμενο της παρεμβατικής καθοδήγησης των λαϊκών μουσικών από τον καταγραφέα σε επίπεδο ρεπερτοριακό, υφολογικό, τεχνικό, οργανολογικό, με στόχο την υπηρετήση ενός συγκεκριμένου ιδεολογικού-αισθητικού προτύπου με γνώμονα την περί *παράδοσης* διασωστική διαδικασία. Βλ. και Κοκκώνης (2017: 186, 187, 189 και 190).

²¹ Άλλωστε, η μελέτη του ηχογραφημένου υλικού, ειδικά σε επίπεδο διδακτικής, αποτελεί σήμερα μέρος της λεγόμενης διαμεσολαβημένης-δευτερογενούς προφορικότητας. Βλ. Ong (2019) και Poulos (2011).

απόδοση του υλικού, χωρίς να λαμβάνονται υπ' όψιν επιμέρους κριτήρια όπως η μορφή, το είδος, η εποχή, τα τυχόν ιδιοπρόσωπα συνθετικά χαρακτηριστικά κ.λπ.²²

Είναι γεγονός πως στις παραστατικές-επιτελεστικές τέχνες, στις οποίες ανήκει και η μουσική, ένα έργο²³ δεν μπορεί να κλείσει τον κύκλο του στον ιστορικό άξονα μόνο και μόνο χάρη σε μία – έστω και κορυφαία – απόδοσή του.²⁴ Κάθε ερμηνευτής είναι δυνατόν να δώσει μια νέα αύρα σε επίπεδο ερμηνείας και έκφρασης, ώστε να το καταστήσει και πάλι επίκαιρο. Ακριβώς σε αυτό το ορθό, κατά τη γνώμη μου, επιχείρημα εδράζονται οι πάμπολλες στις μέρες μας διασκευαστικές προσεγγίσεις του ιστορικού υλικού. Αναφορικά δε με τον συμβατικά οριζόμενο χώρο της «παραδοσιακής» μουσικής, οι πλέον συνηθισμένες πρακτικές είναι εκείνες της αναδιατύπωσης του μελωδικού κορμού βάσει αισθητικών προτύπων που παραπέμπουν σε πρακτικές *fusion*, καθώς το κυρίαρχο μέλημα είναι η εναλλακτική διαχείριση του πρωτογενούς υλικού μέσω τεχνικών και ερμηνευτικών δεδομένων που εντοπίζονται σε άλλα είδη μουσικής, όπως π.χ. η jazz, η reggae, η ηλεκτρονική, η «έντεχνη» ελληνική κ.ά. Οι όποιες τέτοιου είδους απόπειρες εμποτισμού του πρωτογενούς θέματος με στοιχεία από διαφορετικές κουλτούρες και αισθητικές δεν θα πρέπει να θεωρηθούν ουσιαστικά *a priori* ως

²² Η ιδεολογική αναζήτηση του *παραδοσιακού* στο μη ενεργό ιστορικό υλικό λόγω της παλαιότητάς του δεν αναιρεί σε καμιά περίπτωση το ενδιαφέρον – όχι μόνο το ιστορικό-μουσικολογικό αλλά και το καλλιτεχνικό – το οποίο έχει. Ωστόσο, η εκτελεστική του απόδοση απαιτεί τη δημιουργική μετακένωση και εφαρμογή ενός μεθοδολογικού προτύπου που ακολουθείται σε αντίστοιχα-ειδολογικά παράλληλά του, τα οποία είναι ενεργά και φέρουν έντονο το στοιχείο της προφορικότητας. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι η ηχογράφηση *καλοφωνικών ειρμών* από τον Θρασύβουλο Στανίτσα στο πλαίσιο του προγράμματος «Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής», τη δεκαετία του 1980. Ο ίδιος κλήθηκε να ερμηνεύσει το σύνολο, σχεδόν, των έργων που εμπεριέχονται στο *Καλοφωνικό Ειρμολόγιο* του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, έχοντας ως πρότυπο μόλις τρία-τέσσερα ενεργά μέλη από την επιτέλεση στην Κωνσταντινούπολη. Οι ερμηνείες των εν λόγω έργων υπήρξαν αναμφίβολα εμπνευσμένες και πληθωρικές, καθώς ο Στανίτσας κατάφερε να εφαρμόσει το μεθοδολογικό πρότυπο των αντίστοιχων ενεργών μελών στο σύνολο των «άγνωστων» έργων που κλήθηκε να ερμηνεύσει. Βλ. Χατζηγιακουμής (2007).

²³ Για την έννοια του μουσικού έργου καθώς και την ιστορική πορεία έως και την καθιέρωσή του, βλ. Γκερ (2005) καθώς και Σμολ (2010). Ουσιαστικά, η έννοια με την οποία το μουσικό έργο γίνεται αντιληπτό σήμερα είναι σχετικά πρόσφατη – τέλη του 18ου αιώνα – ακόμα και για τον χώρο της δυτικής μουσικής. Έως τότε, τα έργα δεν αποτελούσαν αυθύπαρκτες οντότητες αλλά αποτελέσματα μιας διαδικασίας η οποία καλείτο να εξυπηρετήσει συγκεκριμένες πρακτικές ανάγκες. Έτσι, μια σύνθεση προέκυπτε έχοντας ως κίνητρο την επιθυμία π.χ. ενός πάτρωνα για εκτέλεση μουσικής σε μια συνέντευση, τη διάθεση ενός επισκόπου για μια νέα μουσική επένδυση στη Θεία Λειτουργία κ.λπ. Όπως σημειώνει η Γκερ, «πριν από τα τέλη του 18ου αιώνα οι παραγωγικές τέχνες, όπως και οι παραστατικές ή οι θεωρητικές τέχνες, γίνονταν αντιληπτές με λειτουργικούς όρους, στην υπηρεσία δηλαδή κοινωνικών, πολιτικών και θρησκευτικών στόχων» (Γκερ, 2005: 273). Σε άλλο σημείο, η ίδια τονίζει πως «αυτό που οι μουσικοί θεωρούσαν άμεσο αποτέλεσμα της συνθετικής τους δραστηριότητας δεν ήταν τόσο τα έργα όσο οι επιμέρους εκτελέσεις» (Γκερ, 2005: 338). Η οντολογία του έργου με το νόημα υπό το οποίο αυτό γίνεται αντιληπτό στη σύγχρονη εποχή θα δομηθεί παράλληλα με την σταδιακή χειραφέτηση των συνθετών από τους αριστοκράτες πάτρωνες και τους εκκλησιαστικούς άρχοντες στα τέλη του 18ου αιώνα. Σε μουσικά είδη, ωστόσο, τα οποία διατηρούν έντονα το στοιχείο της προφορικότητας – όπως αυτά που εξετάζονται στο παρόν άρθρο – εξακολουθεί να διατηρείται η προνεωτερική αντίληψη περί έργου, καθώς εκείνο αυτόνομα και ανεξάρτητα από την προφορική του διάσταση δεν μπορεί να αποτελέσει μια αυθύπαρκτη οντότητα. Το έργο, λοιπόν, ακόμη κι αν είναι επώνυμο, δεν λειτουργεί εκ των προτέρων με τρόπο απόλυτα προσδιορισμένο, καθώς επιδέχεται ποικίλες ερμηνευτικές και αισθητικές προσεγγίσεις αναγόμενες στην προφορική διάσταση των τροπικών μουσικών ειδών της Ανατολής.

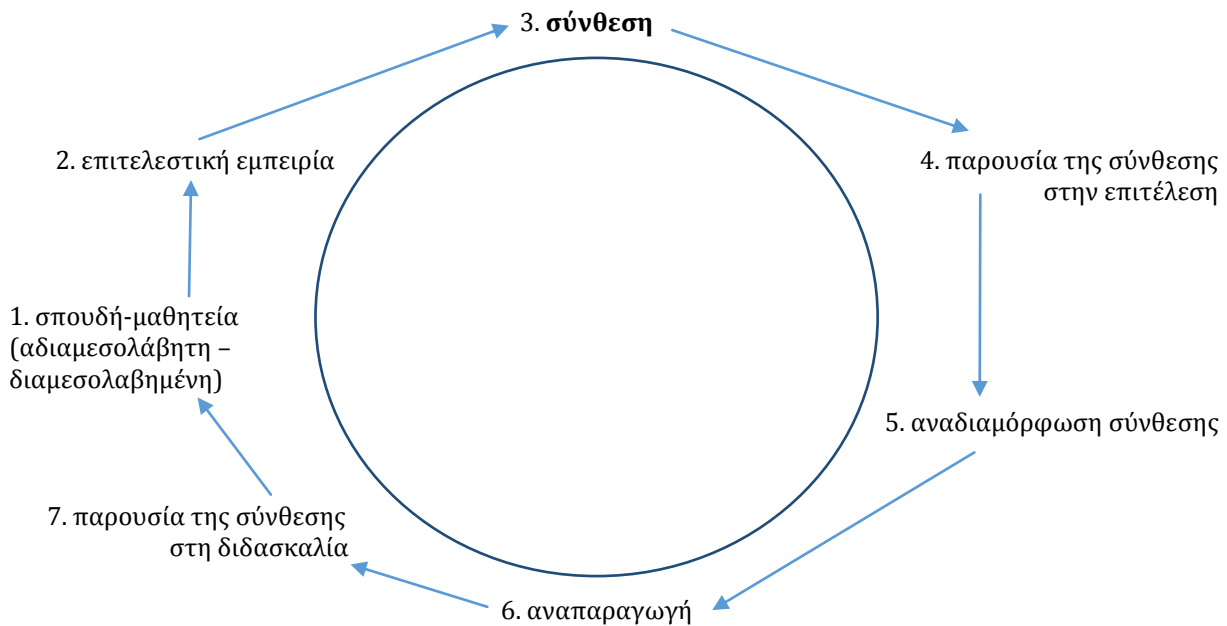
²⁴ Πράγματι, όσο κι αν ένα έργο είναι συνυφασμένο με συγκεκριμένες ιστορικές-αισθητικές παραμέτρους, από τη στιγμή που δίδεται στο κοινό απελευθερώνεται από τους κόλπους του δημιουργού του και δύναται να λάβει πολυποικίλες νοηματοδοτήσεις-ερμηνείες, μεταλλάξεις και αναπροσαρμογές, πιθανόν δε ασύμβατες προς το βαθύτερο οντολογικό περιεχόμενο το οποίο είχε λάβει κατά τη στιγμή της δημιουργίας του.

καινοτομία. Κατά το μάλλον ή ήττον, αντίστοιχες πρακτικές συγκρητισμού είναι ανιχνεύσιμες σε διάφορους μουσικούς πολιτισμούς του παρελθόντος. Μάλιστα, είναι πιθανόν οι εν λόγω εναλλακτικές προτάσεις να γνωρίσουν αποδοχή και να καθιερωθούν ευρύτερα, με αποτέλεσμα, σε ορισμένες περιπτώσεις, να θεωρούνται σε βάθος χρόνου οι ίδιες πλέον ως σημείο αναφοράς. Παρά το γεγονός της μάλλον δυσανάλογης σχέσης όσον αφορά το πλήθος των διασκευών και των πρωτότυπων συνθέσεων στις μέρες μας, οι εν λόγω προτάσεις καλούνται να αναμετρηθούν με τον χρόνο, στην πορεία του οποίου θα αποδειχθεί κατά πόσο μπόρεσαν να επηρεάσουν τον ρου των αισθητικών-ερμηνευτικών εξελίξεων στο εκάστοτε είδος (Ανδρίκος, 2018α).

Ο Jacques Attali, αναφερόμενος στα τέσσερα κυρίαρχα δίκτυα²⁵ πραγμάτωσης του μουσικού γεγονότος, αφού κάνει λόγο α) για τη *θυτική τελετουργία*, β) την *παράσταση* και γ) την *αναπαραγωγή*, καταλήγει στη *σύνθεση* ως την απόλυτα καταλυτική διαδικασία η οποία αναδύεται μετά την «καταστροφή των προηγούμενων δικτύων» (Attali, 1991: 248), ως πλήρης χειραφέτηση και ως εξατομικευμένη διαδικασία η οποία υπηρετεί την απόλαυση.²⁶ Στους αναβαθμούς λοιπόν του Attali, η σύνθεση τίθεται στο ύπατο σημείο, όχι μόνο σε επίπεδο διαδικαστικό – αφού έπεται των προηγούμενων σταδίων – αλλά ταυτόχρονα και αξιολογικό, καθώς είναι εκείνη η οποία καλείται να υπερβεί τα προηγούμενα δίκτυα. Η εν λόγω, ωστόσο, αυτοαναφορικότητα, η οποία εντοπίζεται στο πρωτογενές στάδιο της δημιουργίας, από τη στιγμή που το όλο αποτέλεσμα θα κοινωνηθεί, αποδυναμώνεται, καθώς καθίσταται, πλέον, πολιτισμικό μέγεθος της κοινότητας η οποία θα το περιλάβει. Κάτι τέτοιο μοιραία θα λειτουργήσει παλινδρομικά, καθώς από τη σύνθεση πιθανά να προκύψουν *συνθήκες παράστασης* ή και *αναπαραγωγής*. Σ' αυτό ακριβώς το γεγονός εδράζεται και η πεποίθηση πως η σύνθεση μπορεί να καταστεί η αφορμή ενεργοποίησης μιας σειράς διαδικασιών, οι οποίες μπορούν να προσδώσουν αίσθηση ζωτικότητας σε ένα ιστορικό μουσικό είδος, το οποίο θα απειλείτο από καταστάσεις οντολογικής παγίωσης και ανελιξίας. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, σε καμιά περίπτωση δεν θα πρέπει να συντελέσει ώστε η σύνθεση να θεωρηθεί ως μια διαδικασία η οποία πραγματώνεται εντός ενός περιχαρακωμένου-στεγανοποιημένου χώρου όπου εκλείπει κάθε μορφή διάδρασης και αλληλεπίδρασης. Πιο συγκεκριμένα, η σύνθεση καταξιώνεται αλλά και «καθιερώνεται» μέσω της επιτέλεσης, αφού στο πλαίσιο της τελευταίας υποστασιοποιείται ως προσφερόμενος και μεθέξιμος ήχος. Επιπλέον, η σύνθεση συχνά προκύπτει μέσα από τη διαδικασία της επιτέλεσης ή μπορεί επίσης να αναδιαμορφωθεί εκ μέρους των εκτελεστών μουσικών που την αποδίδουν. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια δυναμική και όχι στατική διαδικασία, η οποία λειτουργεί αμφίδρομα κατά το εξής κυκλικό σχήμα:

²⁵ Βλ. επίσης Κάβουρας (1997: 55-63).

²⁶ «Αυτό ακριβώς είναι σύνθεση. Είναι να δρας χωρίς άλλη σκοπιμότητα πέρα από την ίδια την πράξη, χωρίς να προσπαθείς να αναζωογονήσεις τεχνητά τους παλιούς κώδικες για να ξαναβάλεις μέσα τους την επικοινωνία. Είναι να επινοείς καινούριους κώδικες, το μήνυμα ταυτόχρονα με τη γλώσσα. Είναι να παίζεις για την προσωπική σου απόλαυση, πράγμα που μόνο αυτό μπορεί να δημιουργήσει τους όρους μιας νέας επικοινωνίας» (Attali, 1991: 245). Ο Κάβουρας, με αφορμή τον Attali, τονίζει πως «η μουσική "σύνθεση" προβάλλει ως μια αντιεξουσιαστική μορφή παραγωγής που στηρίζεται στην απόλαυση» (Κάβουρας, 1997: 61). Επίσης, κατά τον ίδιο, «η σύνθεση είναι ένας εκφραστικός και επικοινωνιακός κώδικας, η χρήση του οποίου οδηγεί το χρήστη σε μια αυτοαναφορική επιβεβαίωση της προσωπικότητάς του μέσα από τη σχέση του με τη μουσική, μια σχέση δημιουργίας αλλά και απόλαυσης» (Κάβουρας, 1997: 62).



Έτσι, η σύνθεση είναι δυνατόν να προκύψει έπειτα από μια διαδικασία σπουδής και μαθητείας σε πρόσωπα και περιβάλλοντα, λαμβάνοντας αφορμή από συνθήκες και δράσεις οι οποίες εντοπίζονται στον χώρο της επιτέλεσης και σχετίζονται όχι μόνο με τους επιτελεστές μουσικούς αλλά και με το κοινό, το οποίο εμπλέκεται με αυτούς εντός ενός πλέγματος διάδρασης.²⁷ Μετά τη δημιουργία, ωστόσο, η σύνθεση επιστρέφει στον «κόλπο» από τον οποίο προέκυψε, που είναι εκείνος της επιτέλεσης. Μάλιστα, είναι δυνατόν να ενταχθεί στο δίκτυο της *αναπαραγωγής* ή ακόμα και να ενσωματωθεί εντός του πλαισίου της διδακτικής διαδικασίας.

Όπως είχα τονίσει και σε άλλη αφορμή,

[...] πιστεύω βαθύτατα πως η πρωτογενής συνθετική δημιουργία μπορεί να καταστήσει μουσικά είδη με πλούσιο ιστορικό υπόβαθρο επίκαιρα και μεθεκτά από το σύγχρονο άνθρωπο, απεγκλωβίζοντάς τα παράλληλα από την ενδεχόμενη μουσειακή τους διαχείριση ή φολκlorική τους αναβίωση. Με άλλα λόγια, η σύνθεση είναι εκείνη που επαληθεύει την εσωτερική δυναμική των εν λόγω μουσικών ειδών, αποδεικνύοντας πως μπορούν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης και δημιουργικής έκφρασης στην εποχή μας. Κάτι τέτοιο λυτρώνει το μουσικό από την δικαιολογημένη υπαρξιακή του αμηχανία που οφείλεται στο αίσθημα στράτευσης που τον διακατέχει όταν καλείται να υπηρετεί επαν-εκτελεστικά και με θρησκευτική

²⁷ Βλ. Σμολ (2010). Σύμφωνα λοιπόν με τον Σμολ, ο πυρήνας της μουσικής δημιουργίας είναι η ίδια η επιτέλεση. Ο χώρος, δηλαδή, όπου λειτουργούν διαδραστικά ο συνθέτης (μέσω του έργου του), οι μουσικοί και το κοινό. Στο πεδίο, λοιπόν, της επιτέλεσης – η οποία γίνεται ουσιαστικά αντιληπτή ως οιονεί επέκταση της συνθετικής διαδικασίας – θα πρέπει να ανιχνευθεί η ουσία της πραγμάτωσης του μουσικού γεγονότος σε επίπεδο δημιουργίας και όχι μονομερώς στο μουσικό έργο του συνθέτη. Όπως μάλιστα ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά, «[...] η μουσική πράξη είναι η πρωταρχική διαδικασία της μουσικότητας. [...] Η σύνθεση, λοιπόν, γεννήθηκε μέσα από τη μουσική πράξη και πάντα επιστρέφει σε αυτήν. Αυτή είναι η λειτουργία της σύνθεσης: να διευκολύνει τη μουσική πράξη» (Σμολ, 2010: 178). Απαντώντας ο ίδιος στο ερώτημα «πότε ολοκληρώνεται μια σύνθεση;», μεταφέρει το επίκεντρο της διαδικασίας από το «δώμα» του συνθέτη στην πρόβα και στο πεδίο της επιτέλεσης, όπου μουσικοί και ακροατές συν-διαμορφώνουν τη σύνθεση: οι πρώτοι συνεισφέροντας με την τεχνική και αισθητική τους οπτική σε αυτό και οι δεύτεροι με την ενεργητική τους κρίση στο πλαίσιο μιας διαδικασίας ανατροφοδότησης (Σμολ, 2010: 24 και 178). Όλα αυτά ισχύουν ειδικά για προφορικές μουσικές, πριν την καθιέρωση της καταλυτικής εξουσίας του μαέστρου, η οποία μειώνει καθοριστικά την όποια δυνατότητα δυναμικής διαχείρισης του έργου εκ μέρους των επιτελεστών και του κοινού (Σμολ, 2010: 181).

ευλάβεια ένα ιστορικό υλικό, εγκλωβισμένος στο στερεοτυπικό δίπολο συντήρηση-καινοτομία (Ανδρίκος, 2014).

Από την μεταπολιτευτική περίοδο και εφεξής, παράλληλα με την ανάδυση των *paradosiaka* (Kallimorouli, 2009) στον ελλαδικό χώρο, ήρθαν στο προσκήνιο και μια σειρά από ιδεολογικά αφηγήματα αναφορικά με την ταυτοτική εννοιολόγηση του όλου θέματος. Η σε πρώτη φάση δυσκολία προσπέλασης του πρωτογενούς υλικού αλλά και η ειδολογική-υφολογική του «συνομιλία» με αντίστοιχα είδη της ευρύτερης περιοχής καθιστά το εν λόγω υλικό εν πολλοίς αχαρτογράφητο (Ανδρίκος, 2018β: 16).²⁸ Άρα, αντίθετα με την μονομερή αναγωγή του προς το παρελθόν, ενδιαφέρον θα είχε η αντίληψή του ως σύγχρονου (Andrikos, 2017), αφού, κατά τα πρότυπα του Halbwachs, η όποια πρόσληψή του θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί ως απόρροια των δεδομένων της παροντικής συλλογικής μνήμης.

Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμο να ειπωθούν ορισμένα πράγματα σε σχέση με το πώς μπορεί να γίνει αντιληπτή η διαδικασία της σύνθεσης αναφορικά με μουσικές κουλτούρες που φέρουν σαφή *τροπικό* χαρακτήρα.²⁹ Οι εν λόγω μουσικοί πολιτισμοί της Ανατολής³⁰ – μεταξύ άλλων – χαρακτηρίζονται από τα στοιχεία της μονοφωνίας και της πολυρρυθμίας. Ειδικά το πρώτο αφορά στην ειδική έμφαση που δίνεται σε σχέση με την εκλεπτυσμένη εκτελεστικά-υφολογικά εκφορά της μελωδίας (Σκούλιος, 2017: 78-106). Η εν λόγω μάλιστα εκλέπτυνση αφορά τόσο στον εμφανή διαστηματικό όσο και στον αντίστοιχο διαποικιλματικό πλουραλισμό της (Ανδρίκος, 2018β: 46). Έτσι, ένα μελωδικό θέμα που σε πρώτο επίπεδο φαντάζει «απλοϊκό» αναπτύσσεται στον οριζόντιο άξονα μονοφωνικά, υπονοώντας ωστόσο μια ευρύτατη γκάμα από εκδοχές στολιδιών, τα οποία έρχονται να εμπλουτίσουν τον βασικό κορμό της συνθετικής ιδέας (Ανδρίκος, 2018β: 55-56). Παράλληλα, η απόδοση του φρασεολογίου απαιτεί ειδική έμφαση και μέριμνα αναφορικά με την τονική μεταβλητότητα των επιμέρους βαθμίδων. Στις εν λόγω μουσικές κουλτούρες δεν παρατηρείται απλώς και μόνον η αξιοποίηση μιας ευρύτερης από τις ισοσυγκερασμένες πρακτικές διαστηματικής «δεξαμενής», αλλά παράλληλα και η αναγκαία διατύπωσή του μελωδικού υλικού με τρόπο που αυτό να πιστοποιεί την κυρίαρχη ρευστότητα-κινητικότητα, η οποία, άλλωστε, αποτελεί βασικό δομικό-υφολογικό χαρακτηριστικό των εν λόγω ειδών.³¹ Η ειδική (διαστηματική,

²⁸ Για να γίνει κάτι τέτοιο περισσότερο αντιληπτό, θα μπορούσε κανείς να υπομνήσει το γεγονός πως η εποπτεία που μπορούσε να έχει κάποιος από τις πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικής αστικής μουσικής της προπολεμικής περιόδου τη δεκαετία του '90 ήταν εξαιρετικά περιορισμένη. Στην πραγματικότητα, μέχρι την επανέκδοση των πρώτων εκτελέσεων, το πρωτογενές υλικό παρέμενε στα αρχεία ορισμένων συλλεκτών, ενώ το ευρύτερο κοινό γνώριζε έναν περιορισμένο αριθμό κομματιών από επανεκτελέσεις δημοφιλών τραγουδιστών ή ρεμπέτικων κομπαριών. Επίσης, κατά την ίδια περίοδο εξαιρετικά εργώδης ήταν η προσπέλαση πρωτογενούς αρχειακού υλικού που αφορά σε μουσικές της υπαίθρου. Βλ. επίσης Kallimorouli (2009: 181). Αντ' αυτού, η ευρύτερη εικόνα σχηματιζόταν σχεδόν αποκλειστικά από επαναπλαισιωμένες αισθητικά αποδόσεις νεοπαραδοσιακού χαρακτήρα, από φορείς λαογραφικού και πολιτιστικού ενδιαφέροντος, προερχόμενους από τα αστικά κέντρα. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και αναφορικά με την εκκλησιαστική μουσική, όπου η αναστατική επανέκδοση των εντύπων του 19ου αιώνα καταρχάς και στη συνέχεια η πρόσβαση στις ανέκδοτες χειρόγραφες εξηγήσεις, κυρίως του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, διέστειλαν εκρηκτικά το έως τότε προσβάσιμο υλικό. Αντίστοιχα, στον χώρο της τουρκικής μουσικής, έως την επανακυκλοφορία του αρχειακού ηχητικού υλικού αρχικά από την Kalan Müzik και στη συνέχεια από το TRT, η δυνατότητα προσπέλασης στην πληροφορία ήταν εξαιρετικά περιορισμένη. Η σημερινή κατάσταση είναι πλέον παντελώς διαφορετική, καταρχάς λόγω της ευκολίας της άμεσης πρόσβασης σε ηχογραφήσεις, παρτιτούρες και θεωρητικό υλικό, όχι μόνο σε φυσική αλλά και σε ψηφιακή μορφή στον διαδικτυακό χώρο.

²⁹ Για τις τροπικές μουσικές κουλτούρες της Ανατολής και τα αντίστοιχα θεωρητικά τους συστήματα, βλ. Skoulios (2003 και 2018), Σκούλιος (2007, 2010, 2014 και 2017), καθώς και Ανδρίκος (2018β: 45-56).

³⁰ Βλ. ενδεικτικά Danielson, Marcus & Reynolds [επιμ.] (2002).

³¹ Βλ. Ανδρίκος (2018β) καθώς και Σκούλιος (2007 και 2017), όπου παρέχεται και πλούσια επί του θέματος βιβλιογραφία.

εκφραστική, διαποικιλματική) έμφαση που δίδεται στην απόδοση των μελωδικών θεμάτων, καθώς και η ευρύτατη δομική τους ποικιλομορφία, συντελούν στην παγίωση ορισμένων προτύπων και «συμπεριφορών», καθοριστικής σημασίας αναφορικά με την δημιουργία ειδικών ηχοχρωματικών συνθηκών. Έτσι, στερεοτυπικά-επαναλαμβανόμενα μελωδικά *patterns* είναι δυνατόν να γίνουν αντιληπτά ως αυθύπαρκτες αλλά παράλληλα και αλληλεξαρτώμενες δομικές οντότητες στο πλαίσιο του φαινομένου της εν γένει τροπικής λειτουργίας. Οι προφορικές-τροπικές μουσικές κουλτούρες της Ανατολής λοιπόν, ως ενεργά μεγέθη, μπορούν κάλλιστα να τροφοδοτήσουν τη σύγχρονη συνθετική πρακτική με μια ευρύτατη γκάμα φρασεολογικού υλικού, μελωδιότυπων, ηχοχρωματικών προτύπων, ρυθμικών μοτίβων κ.ά., εμπλουτίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο με νέα δομικά «υλικά» την όλη δημιουργική διαδικασία.³²

Η ένταξη στη συνθετική διαδικασία στοιχείων προερχόμενων από το ιστορικό – προφορικό και γραπτό – υλικό των πολυτροπικών μουσικών ειδών της Ανατολής προϋποθέτει τη βιωματική σχέση και αναφορά με πρόσωπα και περιβάλλοντα τα οποία ανήκουν στις συγκεκριμένες μουσικές κουλτούρες.³³ Κάτι τέτοιο εδράζεται στην έντονη ανάγκη αναγωγής στην προφορική διάσταση του υλικού αυτού καθ' εαυτό, είτε πρόκειται για ρεπερτόριο είτε για συγκεκριμένες εκτελεστικές πρακτικές (Ανδρίκος, 2018β: 45-46). Απώτερο στόχο της όλης διαδικασίας θα μπορούσε να αποτελέσει η δημιουργική μετακένωση ετερόκλητων, ενδεχομένως, μεταξύ τους στοιχείων και η δυνατότητα εναλλακτικής αξιοποίησής τους σε επίπεδο συνθετικό.³⁴ Κάτι τέτοιο μπορεί

³² Μία εξαιρετικά σημαντική και παράλληλα εγγύς, όχι μόνο γεωγραφικά, στην ελληνική πραγματικότητα μουσική είναι η λόγια οθωμανική. Το ενδιαφέρον στην εν λόγω περίπτωση είναι πως μετά την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας η πρωτογενής συνθετική παραγωγή περιορίστηκε εμφανέστατα – ειδικά σε σχέση με τις κλασικές οργανικές μορφές – σε σημείο που οι ελάχιστες – έστω και ενδιαφέρουσες – εξαιρέσεις απλώς να επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Η παραγωγή αναχαιτίστηκε λόγω πολιτικών-ιδεολογικών σκοπιμοτήτων, οι οποίες και συνδέονται με τις αρχές του Κεμαλισμού. Στην πραγματικότητα, οι συγκεκριμένες εξωμουσικές συνθήκες ανέκοψαν την αναμφίβολη ακμή που παρουσίαζε το συγκεκριμένο είδος – μεταξύ άλλων και σε συνθετικό επίπεδο – στο αστικό περιβάλλον της Πόλης των αρχών του 20ού αιώνα. Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν σημαίνει πως η οθωμανική μουσική στερήθηκε και την εσωτερική δυναμική της σε εκφραστικό επίπεδο, τόσο ως μουσική κουλτούρα όσο και ως τροπικό θεωρητικό σύστημα. Με άλλα λόγια, η δυσμένεια στην οποία υπέπεσε σε επίπεδο κοινωνικο-ιδεολογικό δεν σηματοδοτεί απαραίτητα και την ολοκλήρωση της ιστορικής της πορείας. Αντιθέτως, επειδή ακριβώς οι λόγοι της όποιας φθίσης δεν ήταν μουσικοί αλλά επιβλήθηκαν έξωθεν, η συγκεκριμένη τροπική μουσική μπορεί να γίνει αντιληπτή ως σύγχρονη, καθώς επιδέχεται εξέλιξη και ανάδειξη των εκφραστικών και δομικών της προτύπων στο πλαίσιο της τροπικής συνθετικής δραστηριότητας στις μέρες μας. Κάτι τέτοιο δεν αποτελεί απλή υπόθεση, καθώς από τη στιγμή που ήρθαν οι εξωγενείς λόγοι που επηρέαζαν την όλη δραστηριότητα στο πεδίο της οθωμανικής μουσικής, το σκηνικό μεταβλήθηκε ριζικά. Στο πλαίσιο λοιπόν μιας νέο-οθωμανικής ρητορικής από το καθεστώς Erdoğan – ειδικά κατά την τελευταία δεκαετία – παρατηρείται σαφής πριμοδότηση της λόγιας οθωμανικής μουσικής σε όλα τα επίπεδα. Η νέα αυτή πραγματικότητα αποτελεί πλέον πρόσφορο έδαφος, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση κατά τα τελευταία χρόνια σύγχρονων συνθετικών προτάσεων με εξαιρετικό ενδιαφέρον, από μια σειρά νέων δημιουργών στον χώρο της οθωμανικής μουσικής.

³³ Μέσω της χρήσης των *media* (ραδιόφωνο, δισκογραφία, διαδίκτυο κ.ά.), η εν λόγω αναφορά ειδικά στο επίπεδο της μαθητείας είναι δυνατόν να είναι έμμεση-διαμεσολαβημένη.

³⁴ Τα ετερόκλητα αυτά χαρακτηριστικά είναι δυνατόν να προέρχονται από διαφορετικά είδη της ίδιας μουσικής κουλτούρας, από διακριτές ιστορικές της περιόδους ή απλώς από ξεχωριστές αισθητικές προσεγγίσεις. Συγχρόνως όμως, είναι δυνατόν να έχουν θύραθεν προέλευση και να μετασχηματίζονται δημιουργικά στο νέο συνθετικό πλαίσιο. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες είναι οι απόψεις του Ong, ο οποίος συνδέει τη δημιουργική διαδικασία των προνεωτερικών-προφορικών πολιτισμών με το μοντέλο της ραψωδίας. Ο ποιητής / ραψωδός – με την ευρύτερη έννοια του όρου – δεν δημιουργεί *ex nihilo*, αλλά συρράπτει άσματα (*ράπτειν* και *ωδή*), τα οποία έχει ακούσει, χωρίς να τον απασχολεί η απόλυτη διαδοχή και η ακριβής απόδοσή τους. Ουσιαστικά, πρόκειται για εναλλακτική διατύπωση τυποποιημένων, στερεοτυπικών φρασεολογικών μοτίβων και λογότυπων. Στην περίπτωσή δε της μουσικής σύνθεσης, έχουμε να κάνουμε με την επαναδιαχείριση και χρήση μελωδικών-ρυθμικών μοτίβων και μελωδιότυπων. Βλ. Ong (2019: 26, 82 και 209).

να επιτευχθεί με τρεις τρόπους: α) υπηρετώντας τη μορφή, β) αποδομώντας τη μορφή και γ) προτείνοντας κάποια νέα, εναλλακτική μορφή. Το ζήτημα της διαχείρισης της μορφής είναι καίριο γενικότερα, αλλά πολύ περισσότερο αναφορικά με ιστορικά μουσικά μεγέθη με κατ' αρχήν λόγιο-αστικό χαρακτήρα, όπως π.χ. η λόγια οθωμανική, η κλασική περσική, η εκκλησιαστική μουσική κ.ά.³⁵

Στο σημείο αυτό, χρήσιμο θα ήταν να γίνει μια βασική διευκρίνιση αναφορικά με την έννοια της πρωτογενούς συνθετικής δημιουργίας, καθώς αυτή θα πρέπει να γίνει αντιληπτή διακρινόμενη από τη διαδικασία της συνθετικής σπουδής (*étude*). Με τον όρο αυτό θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν οι απόπειρες εκείνες οι οποίες αποσκοπούν στη στοχευμένη αποτύπωση συγκεκριμένων συνθετικών, μορφολογικών και αισθητικών προτύπων, προερχόμενων από το καθιερωμένο ρεπερτοριακό *corpus* επιμέρους ειδολογικών και ιστορικών μεγεθών. Με άλλα λόγια, πρόκειται για νέες μεν συνθετικές πρακτικές, οι οποίες ωστόσο μιμούνται σχολαστικά γνωρίσματα και πρότυπα ανιχνεύσιμα στο ιστορικό υλικό.³⁶ Η παραπάνω διαδικασία, παρά την αναμφίβολη παιδαγωγική της χρησιμότητα, δεν είναι εύκολο να γίνει αντιληπτή ως πρωτογενής δημιουργία, από τη στιγμή που βρίσκεται μονοδιάστατα καθηλωμένη σε προτάσεις που έχουν ήδη κατατεθεί σε επίπεδο συνθετικό κατά το παρελθόν. Το οξύμωρο στη συγκεκριμένη περίπτωση – όταν παρουσιάζεται ως συνθετική πρόταση – είναι πως, ενώ ακολουθείται μια διαδικασία η οποία σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την πρωτοτυπία (σύνθεση), η όλη αγκίστρωση στο «αυθεντικό» ιστορικό υλικό και η διάθεση αναπαραγωγής του δεν αποφέρουν τίποτα άλλο παρά μία ακόμη εμπλοκή στο ιδεολογικό αδιέξοδο του περί *παράδοσης* σχήματος.³⁷ Ωστόσο, πώς θα μπορούσε να διασφαλιστεί κάποια αίσθηση ισορροπίας μεταξύ της απαραίτητης ιστορικής αναγωγής και της τεχνικά αντιγραφικής αναπαραγωγής της; Στο σημείο αυτό έγκειται και όλο το κρίσιμο ζήτημα αναφορικά με την στοχοθεσία της πρωτογενούς συνθετικής δημιουργίας. Η σύνθεση και η μέσω αυτής καινοτομία μπορούν να αποτελούν απόλυτο αυτοσκοπό για τις τροπικές μουσικές της Ανατολής; Θα μπορούσε, λοιπόν, να ειπωθεί πως σκοπός της σύνθεσης δεν είναι ούτε η διατήρηση των παγιωμένων προτύπων ούτε η καινοτομία, αλλά η ανάδειξη της ενδότερης δυναμικής που φέρει σε επίπεδο εξέλιξης μία τροπική μουσική κουλτούρα. Βάσει αυτής της λογικής, θα μπορούσε κανείς να τονίσει πως το ενδιαφέρον στην όλη περίπτωση είναι η δυνατότητα ανάδυσης μέσω της σύνθεσης της δυνητικής επέκτασης των μορφών έκφρασης του εκάστοτε μουσικού είδους.³⁸ Κάτι τέτοιο προϋποθέτει από τη μία διάθεση για υπηρέτηση και ακολουθία

³⁵ Η σύγχρονη συνθετική διαδικασία με αναφορά σε ιστορικές μορφές του εκάστοτε είδους δεν θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως μια ιδεολογηματική, νεοκλασικιστικού τύπου, φορμαλιστική πρακτική. Η σημαντικότητα της διαχείρισης της μορφής – με οποιονδήποτε τρόπο – βασίζεται στο γεγονός ότι τα εκάστοτε μορφολογικά πρότυπα μπορούν να καταστούν αγωγός μετάδοσης της συνθετικής ιδέας, με τρόπο μάλιστα στέρεο και συμπαγή.

³⁶ Η εν λόγω διαδικασία είναι καθιερωμένη στις σπουδές σύνθεσης στον χώρο της δυτικής μουσικής. Έτσι, μπορεί ως άσκηση να τεθεί το ζητούμενο της συνθετικής κατάστρωσης ενός κομματιού βάσει μιας συγκεκριμένης μορφής, εποχής ή ακόμα και του ύφους κάποιου συνθέτη.

³⁷ Πρόκειται, δηλαδή, και πάλι για μια πράξη υλοποίησης του περί *παράδοσης* ιδεολογήματος, καθώς η μιμητική αποτύπωση συνθετικών προτύπων του ιστορικού υλικού χωρίς καμιά διάθεση πρωτότυπης επανέκθεσης-επαναδιαχείρισής τους παραπέμπει αναμφίβολα στην άποψη πως ακόμη και οτιδήποτε σύγχρονο θα πρέπει να βρίσκεται στοιχισμένο στις καθιερωμένες δομικές και αισθητικές νόρμες του παρελθόντος. Άρα και σ' αυτή την περίπτωση υποφώσκει το ψυχολογικό-ιδεολογικό σύνδρομο ενοχής περί απώλειας του «αυθεντικού» και παράλληλα μια απόπειρα εντοπισμού, διάδοσης και επαναφοράς στο παρόν της γνήσιας και ανόθευτης ιστορικής κληρονομιάς του παρελθόντος, ακόμα και μέσω της σύνθεσης.

³⁸ Συχνά κατά έναν μάλλον ανιστορικό τρόπο, οι μουσικές κουλτούρες της Ανατολής γίνονται αντιληπτές ως κλειστά θεωρητικά συστήματα, τα οποία ολοκλήρωσαν τον ιστορικό τους κύκλο από τη στιγμή της απόλυτης παγίωσής τους. Ωστόσο, μια προσεκτική ματιά στην εξέλιξη των πραγμάτων τεκμηριώνει τη

καθιερωμένων κανόνων-πρακτικών, απαραίτητων για την αντίληψη μιας νέας συνθετικής πρότασης ως μέρους της ιστορικής πορείας ενός μουσικού μεγέθους, και από την άλλη την χειραφέτηση από κάθε εξαρτημένη διάθεση αντιγραφικής ανακύκλωσης του ιστορικού υλικού. Με άλλα λόγια, μια νέα σύνθεση που φιλοδοξεί κατά το μάλλον ή ήττον να ενταχθεί στο ρεπερτοριακό corpus ενός μουσικού είδους θα πρέπει να φέρει πέρα από τεχνικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία παραπέμπουν στο εκάστοτε είδος, καθώς και μια σειρά από στοιχεία που συντελούν στη συγκρότηση της υφολογικής του «αύρας» και αίσθησης. Παράλληλα όμως, για να μπορέσει να ενσωματωθεί στη μουσική πραγματικότητα της περιόδου κατά την οποία παράγεται, δεν θα πρέπει να παραβλέπει την σημαντικότητα της αντίληψης των αισθητικών παραμέτρων, οι οποίες βρίσκονται διάχυτες στην ευρύτερη περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η σύνθεση ενδέχεται να προκύψει – χωρίς να είναι αυτονόητο, δεδομένο και απαραίτητο – μέσα από μια σειρά ζυμώσεων και διεργασιών όπως εκείνες που συντελούνται στο πεδίο της επιτέλεσης. Η αυτόνομη σύνθεση ή, έστω, η μετάλλαξη σε επίπεδο ερμηνευτικό-υφολογικό του αρχετυπικού υλικού δεν είναι άγνωστη διαδικασία στο πλαίσιο προφορικών μουσικών ειδών. Ακόμα και αναφορικά με λαϊκές μουσικές της υπαίθρου, συχνή είναι η αναγωγή κομματιών σε συγκεκριμένα πρόσωπα παρά την επιφανόμενη ανωνυμία τους.³⁹ Άλλωστε, η μετεξέλιξη του υλικού στο πλαίσιο της προφορικής μετάδοσης της πληροφορίας, καθώς και στο επίπεδο της μουσικής πράξης, είναι αυτονόητη και εύκολα ανιχνεύσιμη.⁴⁰ Η ευελιξία και προσαρμοστικότητα δε των προφορικών μουσικών ειδών αποτελεί σύμφυτο οντολογικό τους χαρακτηριστικό, σε βαθμό που να αναιρείται κάθε αξίωση περί στατικής, ανέλικτης και μονοδιάστατης αντίληψής τους, κατά τα ιδεολογηματικά περί παράδοσης αφηγήματα.

Ένα ακόμη σημείο, στο οποίο θα μπορούσε κανείς να σταθεί, είναι η ανίχνευση εναλλακτικών μορφών σύνθεσης στον χώρο των προφορικών μουσικών της Ανατολής (αστικών και υπαίθρου, λόγιων και λαϊκών). Η ευρύτητα που χαρακτηρίζει τον τρόπο ερμηνείας του ρεπερτορίου σε επίπεδο τεχνικό αλλά και υφολογικό θα μπορούσε *mutatis mutandis* να θεωρηθεί ως μια ελάχιστη εκδοχή συνθετικής πρακτικής. Η ποικιλομορφία των ενδεχόμενων προφορικών ερμηνευτικών οδηγεί εκ των πραγμάτων

δυναμική τους διάθεση για εμπλουτισμό και μετεξέλιξη αναφορικά με τη μορφή, το ύφος, το οργανολόγιο αλλά κυρίως τον καθαυτό τροπικό τους πυρήνα. Για παράδειγμα, το σύστημα του οθωμανικού *makam* διήλθε από διάφορες φάσεις εξέλιξης, ώστε μέσα από τις πηγές να γίνεται φανερό πως διαφορετική ήταν η «αίσθηση» (*çesni*) και διαφορετικός επίσης ο τρόπος ανάπτυξης (*seyir*) ενός *makam* στον 16ο, στον 18ο ή στα τέλη του 19ου αιώνα. Δεν πρόκειται, δηλαδή, για μια στατική οριζόντια κατάσταση, αλλά για μια δυναμικά εξελισσόμενη μορφή έκφρασης, η οποία και βρίσκεται σε ένα πλαίσιο διάδρασης με παράγοντες κοινωνικούς, ιστορικούς, επιτελεστικούς, αισθητικούς, ιδεολογικούς κ.ά. Για την εξέλιξη του *makam* κατά την πρώιμη οθωμανική περίοδο, βλ. ενδεικτικά Feldman (1996: 195-299). Επίσης, αναφορικά με την οθωμανική μουσική, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η επινόηση και η ρεπερτοριακή καθιέρωση μιας σειράς από *makam* από τα τέλη του 18ου έως και τα μέσα του 19ου αιώνα. Κάτι αντίστοιχο ισχύει και σε μορφολογικό επίπεδο αναφορικά με την σταδιακή εγκατάλειψη μιας ομάδας από εκτεταμένες μορφές και την καθιέρωση αντίστοιχων νέων-ευσύνοπτων.

³⁹ Για το ζήτημα της δημιουργίας στον χώρο της δημοτικής μουσικής, βλ. Κοκκώνης (2017: 181 και 184-186) καθώς και Dionysiou (2002: 45-50).

⁴⁰ Για τεκμηρίωση αρκεί απλώς και μόνον η παρακολούθηση μιας σειράς εκτελέσεων του ίδιου κομματιού από τον ίδιο μουσικό εντός ενός ευρέως χρονικού φάσματος. Εύκολα θα παρατηρήσει κανείς την ύπαρξη μιας σειράς μελωδικών-ποικιλματικών προσθαφαιρέσεων, παραλλαγών, εκδοχών κ.λπ. Ο ίδιος, δηλαδή, ο εκτελεστής, καθώς βρίσκεται εντός ενός πλαισίου αλληλεπίδρασης, παραλλάσσει στοιχεία του παιζιματός του, ενδεχομένως χωρίς να έχει και πλήρη συναίσθηση του γεγονότος. Κάτι τέτοιο όμως δεν διασαλεύει την ακεραιότητα του κομματιού, το οποίο, αν και παραλλαγμένο, παραμένει αναγνωρίσιμο και μάλιστα φέροντας την ιδιοπρόσωπη «σφραγίδα» του συγκεκριμένου εκτελεστή.

σε ιδιοπρόσωπες προσεγγίσεις, απαλλαγμένες από την απλή αναπαραγωγική διαχείριση του υλικού. Τέλος, ως μορφή σύνθεσης – με τη διασταλτική έννοια του όρου – θα μπορούσε να θεωρηθεί και ο *αυτοσχεδιασμός* στις προφορικές μουσικές της Ανατολής,⁴¹ ως διαδικασία δηλαδή εναλλακτικής χρήσης-αξιοποίησης μελωδικών προτύπων μετά την από μνήμης ανάκλησή τους. Οι επιμέρους αυτοσχεδιαστικές μορφές (φωνητικές και οργανικές) δίνουν τον «χώρο» για εκτύλιξη μελωδικών ιδεών αντλημένων από αντίστοιχους αυτοσχεδιασμούς ή και συγκεκριμένο ρεπερτόριο, με τρόπο τέτοιο που να υπηρετείται η εκάστοτε επιτελεστική σκοπιμότητα. Άρα, ο *αυτοσχεδιασμός* στις ανατολικές-τροπικές μουσικές θα μπορούσε κάλλιστα να γίνει αντιληπτός ως δημιουργικός «μετασχηματισμός» ανακαλούμενων μελωδικών προτύπων, τα οποία και αξιοποιούνται με εναλλακτικό τρόπο στο πεδίο της μουσικής πράξης.

Κλείνοντας, θα πρέπει να τονιστεί πως η πρωτογενής σύνθεση είναι εκείνη η οποία, περισσότερο από κάθε άλλη διαδικασία, μπορεί να πιστοποιήσει το ζητούμενο της διαχρονίας για ένα μουσικό είδος. Η σύνθεση καθίσταται η διαδικασία μέσω της οποίας ένα μουσικό μέγεθος διαπερνά τα στενά ιστορικά του όρια και επικαιροποιείται στο σήμερα, αποδεικνύοντας συγχρόνως τη δυναμική του να μετεξελίσσεται αποτελώντας σημείο έμπνευσης για νέα δημιουργία. Πιστεύω πως όσο χρήσιμη και απαραίτητη είναι η παρουσία ενός ιστορικού μουσικού είδους στη σύγχρονη επιτέλεση, όσο ενδιαφέρον και να έχουν οι όποιες διασκευαστικού τύπου προσεγγίσεις, τίποτα δεν πιστοποιεί τη ζωτικότητα ενός μουσικού πολιτισμού από τη δυναμική του ως προς την παραγωγή σύγχρονων συνθετικών προτάσεων (Ανδρίκος, 2018α). Παράγοντας δε νέο συνθετικό υλικό, μια μουσική κουλτούρα πιστοποιεί το ότι δεν έχει κλείσει κάποιον πεπερασμένο ιστορικό κύκλο, αλλά αντίθετα αναπτύσσεται, εξελίσσεται και συνεχίζει να εμπνέει. Παράλληλα, σε νεωτερικά περιβάλλοντα όπου τίθεται στο προσκήνιο η στερεοτυπική ιδεολογική κατασκευή περί *παράδοσης* και *νεωτερισμού*, η πρωτογενής σύνθεση λειτουργεί ως διέξοδος, καθώς αποδομεί την ανάγκη σχολαστικής συντήρησης του ιστορικού υλικού ως «αυθεντικού», αφήνοντας συγχρόνως ανοιχτό τον χώρο για νέες δημιουργικές προτάσεις, αποδεσμευμένες από οποιοδήποτε άκαμπτο διπολικό πρότυπο. Έτσι, η μη υπηρετήση του περί *παράδοσης* ιδεολογήματος απελευθερώνει το δημιουργό τόσο από την ανάγκη διάσωσής της όσο και από τον αντιστικτικό αυτοσκοπό της νεωτεριστικής της υπέρβασης.

Βιβλιογραφία

- Andrikos, Nikos (2017): *ένθετο στη δισκογραφική έκδοση SEDEF, Kalan Müzik, İstanbul.*
- Anttonen, Pertti J. (2011): *Η παράδοση μέσα από τη νεωτερικότητα. Μεταμοντερνισμός και έθνος-κράτος στην επιστήμη της λαογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα.
- Arnon, Yoram (2008): "Improvisation as verbalization: The use, function, and meaning of pauses in the Turkish taksim", *Dutch Journal of Music Theory* 13/1, σ. 36-47.
- Attali, Jacques (1991), *Θόρυβοι: Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, Κέδρος, Αθήνα.
- Cook, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson & John Rink [επιμ.] (2009): *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, New York.
- Daly, Ross (2012): «Η "παραδοσιακή μουσική" στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα», στο: Πέτρος Βούβαρης, Ελένη Καλλιμοπούλου, Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου & Λελούδα Στάμου (επιμ.), *Καλλιέργεια της μουσικής τέχνης στην Ελλάδα της Ευρώπης*

⁴¹ Για το θέμα αυτό, βλ. ενδεικτικά Signell (1974), Feldman (1993), Stubbs (1994), O'Connel (2003), Arnon (2008), Kalaitzidis (2015) και Ατζακάς (2017). Αναφορικά δε με τη σχέση αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης, βλ. Γρηγορίου (2011: 132-143), ενώ για την εν γένει λειτουργία αυτοσχεδιαστικών πρακτικών σε επιμέρους μουσικές κουλτούρες, βλ. Nettl & Russell [επιμ.] (1998).

- (Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 29-31 Μαΐου 2009), Πανεπιστήμιο Μακεδονίας – Fagotto Books, Αθήνα, σ. 41-46.
- Danielson, Virginia, Scott Marcus & Dwight Reynolds [επιμ.] (2002): *The Garland Encyclopedia of World Music – Vol. VI: The Middle East*, Garland, New York.
- Dionyssiou, Zoe (2002): *Use and function of traditional Greek music in music schools of Greece*, διδακτορική διατριβή, University of London / Institute of Education.
- Feldman, Walter (1993): “Ottoman sources on the development of the taksim”, *Yearbook for Traditional Music* 25, σ. 1-28.
- Feldman, Walter (1996): *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.
- Halbwachs, Maurice (2013): *Η συλλογική μνήμη*, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Hartog, François (2014): *Καθεστώτα ιστορικότητας. Παροντισμός και εμπειρίες του χρόνου*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Herzfeld, Michael (2002): *Και πάλι δικά μας. Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Hill, Juniper & Caroline Bithell (2014): “An introduction to music revival as concept, cultural process, and medium of change”, στο: Caroline Bithell και Juniper Hill (επιμ.), *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford University Press, New York, σ. 3-42.
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger [επιμ.] (2004): *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα.
- Kalaitzidis, Kyriakos (2015): “The art of improvisation in the Greek musical heritage”, στο: Mondher Ayari (επιμ.), *Penser l'improvisation*, Delatour, Sampzon, σ. 183-201.
- Kallimopoulou, Eleni (2009): *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate (SOAS Musicology Series), London.
- Nettl, Bruno & Melinda Russell [επιμ.] (1998): *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*, University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology), Chicago.
- O’Connel, John Morgan (2003): “The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay”, *Ethnomusicology* 47/3, σ. 399-414.
- Ong, Walter J. (2019): *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Poulos, Panagiotis C. (2006): *Inheriting Innovation: a Study of Taksim within a 20th Century Lineage of Turkish Tanbur Players*, διδακτορική διατριβή, University of London.
- Poulos, Panagiotis C. (2011): “Rethinking Orality in Turkish Classical Music: A Genealogy of Contemporary Musical Assemblages”, *Middle East Journal of Culture and Communication* 4, σ. 164-183.
- Signell, Karl (1974): “Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music”, *Asian Music* 5/2, σ. 45-49.
- Skoulios, Markos (2003): “The Musical Language: A Comparative Approach”, στο: Walter Feldmann, Mahmud Guettat & Toufik Kerbage (επιμ.), *Music in the Mediterranean. Modal Classical Traditions – vol. I: Theory and Practice*, En Chordais, Thessaloniki, σ. 435-442.
- Skoulios, Markos (2018): “Aspects generating variety in Eastern melodic multi-modality”, στο: *Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu* (13-14 Aralık 2017), Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayın No: 5247, İstanbul, σ. 393-411.

- Stubbs, Frederick W. (1994): *The art and science of taksim: An empirical analysis of traditional improvisation from 20th century Istanbul*, διδακτορική διατριβή, Wesleyan University.
- Ανδρικός, Νίκος (2014): ένθετο στη δισκογραφική έκδοση *MOTIVASYON*, αυτοέκδοση (διάθεση: MLK), Αθήνα.
- Ανδρικός, Νίκος (2015): *Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, β' έκδοση, Τόπος, Αθήνα.
- Ανδρικός, Νίκος (2018α): «Παρουσίαση δίσκου του Μανόλη Μανουσάκη: “ξύλινο”», *Αστερίσκος*, 16 Δεκεμβρίου 2018, διαθέσιμη στο: https://www.academia.edu/37993804/CD_Presentation_Παρουσίαση_δίσκου_Μανόλης_Μανουσάκης_ξύλινο_.pdf.
- Ανδρικός, Νίκος (2018β): *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι – Σχεδιάγραμμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα.
- Ατζακάς, Θύμιος (2017): «Taksim: διαχρονικότητα και μεταμόρφωση. Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην “επιτόπια” συνθετική πράξη του μουσικού-δημιουργού του makam», *Πολυφωνία* 31, σ. 135-160.
- Γκερ, Λύντια (2005): *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, Εκκρεμές, Αθήνα.
- Γρηγορίου, Μιχάλης (2011): *Μουσική αντίληψη και δημιουργία. Καθολικές σταθερές και πολιτιστικές μεταβλητές*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Κάβουρας, Παύλος (1997): «Η έννοια του μουσικού δικτύου. Σχέσεις παραγωγής και εξουσίας», στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (Πρακτικά συνεδρίου), Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου» (Βιβλιοθήκη Επιστημονικών Εκδόσεων: 11), Αθήνα, σ. 39-69.
- Κάβουρας, Παύλος (2010): «Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο: Παύλος Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα, σ. 29-85.
- Κάβουρας, Παύλος (2013): «Αλληγορίες της νοσταλγίας: μουσική, παράδοση και νεωτερικότητα στη μεσογειακή περιφέρεια», στο: *Συμβολή στη μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003): Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, σ. 5-47.
- Κοκκώνης, Γιώργος (2017): «Το “ταυτόν” και το “αλλότριον” της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις – Λόγιες αναγνώσεις / Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto Books, Αθήνα, σ. 175-193.
- Λέκκας, Παντελής Ε. (2001): *Το παιχνίδι με τον χρόνο. Εθνικισμός και νεωτερικότητα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Λιάκος, Αντώνης (2007): *Πώς το παρελθόν γίνεται Ιστορία;*, Πόλις, Αθήνα.
- Λιάκος, Αντώνης (2012): *Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, Πόλις, Αθήνα.
- Λε Γκοφ, Ζακ (1998): *Ιστορία και μνήμη*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Μαντόγλου, Άννα (2005): *Μνήμες: ατομικές – συλλογικές – ιστορικές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Παπαπαύλου, Μαρία (2010): «Φολκλόρ και φολκλωρισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», στο: Παύλος Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα, σ. 89-102.
- Ροζάνης, Στέφανος (2001): *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*, Πλέθρον, Αθήνα.

- Σκούλιος, Μάρκος (2007): «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», στο: *Προφορικότητες*, Τετράδιο 3, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, σ. 39-57.
- Σκούλιος, Μάρκος (2010): «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα», στο: *Μουσική (και) Θεωρία*, Τετράδιο 5, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, σ. 114-130.
- Σκούλιος, Μάρκος (2014): «Τα ανατολικά Μακάμ και ο “ορθός” τρόπος *Ραστ*», *Πολυφωνία* 25, σ. 7-30.
- Σκούλιος, Μάρκος (2017): *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής. Μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των ινδουστανικών Raga*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα.
- Σμολ, Κρίστοφερ (2010): *Μουσικοτροπώντας – Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*, Ιανός, Θεσσαλονίκη.
- Χατζηγιακουμής, Μανόλης Κ. (2007): *Μνημεία εκκλησιαστικής μουσικής: Καλοφωνικοί ειρμοί, 17ος – 18ος – 19ος αι.*, Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα.

Νεωτερισμός και Παράδοση στη μουσική του Anton Webern

Raphael Staubli

Το 1924 ο Anton Webern δώρισε μια παρτιτούρα του έργου του *Sechs Bagatellen*, για κουαρτέτο εγχόρδων, opus 9, στον Alban Berg. Η χειρόγραφη αφιέρωσή του είναι χαρακτηριστική για τα έξι μικρά κομμάτια: *non multa, sed multum*.

Η συνθετική διαδικασία επί του έργου είναι αρκετά περίπλοκη. Ο Hans και η Rosaleen Moldenhauer, που δημοσίευσαν μία εκτενή βιογραφία του συνθέτη, θεωρούν ότι ο Webern ξεκίνησε να συνθέτει αυτά τα κομμάτια το 1911 και τα ολοκλήρωσε το 1913. Η υπόθεση όμως περιπλέκεται ακόμη περισσότερο με την ύπαρξη μίας εκδοχής – που ποτέ δεν δημοσιεύτηκε από τον Webern – σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος της συγκεκριμένης αδημοσίευτης εκδοχής είναι ίδιο με το πρώτο εκ των έξι κομματιών του opus 9 και το τρίτο μέρος ίδιο με το έκτο κομμάτι του παραπάνω έργου, αλλά το δεύτερο μέρος της αδημοσίευτης εκδοχής είναι γραμμένο για φωνή και έγχορδα πάνω σε κείμενο του ίδιου του συνθέτη. Σύμφωνα με το ζεύγος Moldenhauer δεν είναι γνωστό από ποιον ονομάστηκαν τα έξι κομμάτια *Bagatellen*. Ενδεχομένως ο τίτλος δόθηκε από τον Emil Hertzka, τον διευθυντή του εκδοτικού οίκου Universal Edition.

Το ποίημα του Webern είναι το εξής:

Schmerz immer	Πόνος πάντα
Blick nach oben	Βλέμμα προς τα πάνω
Himmelstau	Δροσιά του ουρανού
Erinnerung	Ανάμνηση
Schwarze Blüten	Μαύρους ανθούς
Auf Herz	Πάνω σε καρδιά
Aus Mutter.	Από μητέρα.

Όπως προαναφέρθηκε, τόσο το κείμενο όσο και η μουσική ανήκουν στον Webern. Η σύνταξη του κειμένου είναι ιδιόζουσα. Απουσιάζουν τα ρήματα, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια νοηματική ασάφεια. Το κείμενο δεν είναι τίποτα περισσότερο από δηλωτικές φράσεις, που σε μια πρώτη ανάγνωση δεν μοιάζουν να συνδέονται μεταξύ τους. Μάλιστα, από τους δύο τελευταίους στίχους απουσιάζουν τα άρθρα, δίνοντας την εντύπωση ότι κάποιος τραυλίζει αρθρώνοντας ασύνδετες και ανεξάρτητες μεταξύ τους λέξεις. Το ποίημα εκτείνεται σε επτά στίχους· η λέξη που βρίσκεται στη μέση, στην καρδιά του ποιήματος, είναι η λέξη *ανάμνηση*.

Στις 12 Ιουλίου 1912, ο Webern έγραψε ένα γράμμα στον Alban Berg, ρωτώντας τον: «Πες μου, τι σκέφτεσαι όταν συνθέτεις; Για εμένα η σύνθεση είναι ένα βίωμα, μία σκέψη που στριφογυρίζει μέσα μου μέχρι να γίνει μουσική και αυτή η μουσική είναι απόλυτα συνυφασμένη με αυτό το πρώτο μου βίωμα, δεμένη με πολλές λεπτομέρειες».

Η ανάμνηση ως αφόρμηση της συνθετικής διαδικασίας έχει μεγάλη σημασία για τον Webern. Οι αναμνήσεις του δεν αφορούν απλώς συγκεκριμένα προσωπικά βιώματα αλλά ειδικά φαινόμενα της τονικής μουσικής. Τέτοιου τύπου αναμνήσεις συναντούμε και στις *Bagatellen*. Στην πάροδο των δέκα μέτρων του πρώτου κομματιού εμφανίζονται μοτίβα που προέρχονται από τη μουσική περασμένων εποχών.

Στο δεύτερο και στο τρίτο μέτρο υπάρχει μία μελωδική γραμμή στο πρώτο βιολί που μας θυμίζει τη δεσπόζουσα και την τονική. Θα έπρεπε να αλλάξουμε μόνο τη νότα μι και στη θέση της να παίξουμε ένα ρε, ώστε να έχουμε τη συγχορδία της Σι-ύφεση-μείζονος, που είναι η δεσπόζουσα της συγχορδίας της Μι-ύφεση-μείζονος που ακολουθεί στο τρίτο μέτρο. Επεκτείνοντας αυτήν τη σκέψη, θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε το ντο, το σολ-ύφεση και το λα-ύφεση στο δεύτερο βιολί ως αντιπροσωπευτικά της υποδεσπόζουσας, αλλά και το μι-ύφεση στη βιόλα, στο πρώτο μέτρο, ως τονική. Έτσι έχουμε μία πλήρη πτώση. Το κομμάτι ξεκινά με τον προσαγωγέα, τη νότα ρε.

Επίσης, δίνεται η εντύπωση ότι το κομμάτι ξεκινά με μία σπασμένη συγχορδία στο πρώτο μέτρο. Ωστόσο, κάθε νότα αυτής της συγχορδίας αναγκάζεται κατά κάποιο τρόπο να παιχτεί διαφορετικά: ο φθόγγος του τσέλου παίζεται ως αρμονικός (*Flageolet*), αυτός στη βιόλα *sul ponticello*, ενώ μόνο το ντο-δίεση του πρώτου βιολιού δεν φέρει κάποια ειδική εκτελεστική ένδειξη. Στην τονική μουσική, τα έργα ξεκινούν συχνά με συγχορδίες των οποίων οι νότες παίζονται ταυτόχρονα. Εδώ, εντούτοις, η συγχορδία παρουσιάζεται σπασμένη. Επιπλέον, στο τέταρτο μέτρο, οι νότες σι-ύφεση και μι-ύφεση επαναλαμβάνονται ακόμα μια φορά.

Τα δέκατα-έκτα της βιόλας στο δεύτερο μέτρο έχουν το σχήμα μιας συνοδείας, σαν κι αυτά που βρίσκονται στις εσωτερικές φωνές μιας συμφωνίας ή ενός έργου μουσικής δωματίου. Αλλά αυτό το σχήμα εδώ είναι μόνο του και φαίνεται σαν να είναι λίγο χαμένο, γιατί δεν υπάρχει μια συγκεκριμένη μελωδία για να συνοδεύσει.

Επιπροσθέτως, στο τρίτο μέτρο, στο τσέλο, εντοπίζεται και ένα αντιστικτικό φαινόμενο. Η νότα φα-δίεση είναι μία διαφωνία που πρέπει να λυθεί. Η νότα λύσης είναι το μι, που εμφανίζεται ευθύς αμέσως. Στο προηγούμενο μέτρο υπάρχει και η αναγκαία προετοιμασία. Η νότα φα-δίεση είναι ο *Patiens* και η νότα σολ, που δημιουργεί τη διαφωνία με τη νότα φα-δίεση, είναι ο *Agens* και βρίσκεται στο πρώτο βιολί. Το ίδιο φαινόμενο εντοπίζεται και στο τέταρτο μέτρο. Στον τρίτο χρόνο, το ντο στη βιόλα είναι και πάλι μία διαφωνία, ο *Patiens* που πρέπει να κινηθεί προς τα κάτω. Ούτε εδώ λείπει η προετοιμασία: το *crescendo* και το *decrescendo* έχουν ακριβώς αυτήν τη λειτουργία. Η συγχορδία, εξάλλου, στο δεύτερο βιολί και το τσέλο, λειτουργεί ως *Agens*.

Στην ατονική μουσική όλα αυτά τα στοιχεία δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους: αποτελούν απομεινάρια μιας μουσικής γλώσσας που δεν χρησιμοποιείται πια. Ωστόσο, στο μυαλό και την καρδιά του συνθέτη ζουν ακόμα οι αναμνήσεις αυτού του είδους μουσικής. Τα παραπάνω στοιχεία δεν είναι τίποτα περισσότερο από τα *ερείπια* μιας μουσικής γλώσσας που έχει χαθεί για πάντα, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που και στο προαναφερόμενο ποίημα δεν υπάρχουν ρήματα που να συνδέουν τα μέρη του λόγου. Δεν είναι παρά απλές χειρονομίες που διαδέχονται η μία την άλλη. Αυτά τα *ερείπια* παραπέμπουν τον ακροατή σε ένα οικοδόμημα που δεν υπάρχει πια, ένα οικοδόμημα που κάποτε ήταν ολοκληρωμένο. Τώρα έχουν απομείνει κάποια ξέχωρα, σπασμένα κομμάτια που μας θυμίζουν το κάποτε ολοκληρωμένο οικοδόμημα.

Και στο δεύτερο κομμάτι εντοπίζονται συγκεκριμένες σχέσεις με φαινόμενα της τονικής μουσικής. Αν διαβάσουμε το πρώτο μέτρο αντίστροφα, από το τέλος προς την αρχή, αυτή η σχέση με την τονική μουσική αποκαλύπτεται. Στον πρώτο χρόνο του δεύτερου μέτρου εμφανίζεται το ντο στο τσέλο. Στον πέμπτο χρόνο του προηγούμενου μέτρου έχουμε τη δεσπόζουσα, τη νότα σολ, μαζί με τη μεγάλη και τη μικρή τρίτη (ή τον προσαγωγέα της μεγάλης τρίτης). Επίσης, σε αυτήν την αρμονία ανήκει και το σι στο τσέλο. Στο πρώτο βιολί βρίσκεται ο φθόγγος φα-δίεση, ο προσαγωγέας της δεσπόζουσας. Άρα, η νότα φα στη βιόλα (στον τρίτο χρόνο) είναι η υποδεσπόζουσα μαζί με τη μεγάλη και τη μικρή τρίτη (ή τον προσαγωγέα της νότας λα) στο δεύτερο βιολί. Στην αρχή τελικά, επίσης στο δεύτερο βιολί, υπάρχει η τονική που αντιπροσωπεύεται μόνο από τη

μεγάλη τρίτη. Το ότι η νότα ντο είναι η θεμέλιος ενισχύεται από την παρουσία της στη μελωδική γραμμή στα μέτρα 4 και 5. Το δεύτερο βιολί παίζει τον φθόγγο σι, το πρώτο βιολί μετά αρχίζει τη μελωδία του με το ντο και την ολοκληρώνει με τον προσαγωγέα σι. Αυτό το γεγονός είναι φανερό και στο τέλος του κομματιού (στα μέτρα 6 και 7). Το πρώτο βιολί παίζει τον προσαγωγέα και την θεμέλιο και η βιόλα τον προσαγωγέα και το ρε. Άρα εδώ υπάρχουν οι μελωδικές πτώσεις ρε – ντο και σι – ντο (*clausula tenorizans* και *clausula cantizans*). Στο τελευταίο μέτρο, το πρώτο βιολί παίζει την θεμέλιο, το ντο.

Στην προαναφερθείσα επιστολή του Webern προς τον Berg, ο συνθέτης σημειώνει ότι μερικά έργα του είναι αφιερωμένα στη μνήμη της μητέρας του, που απεβίωσε το 1906. Ο συνθέτης αναφέρεται στα εξής έργα: την *Passacaglia*, δύο κουαρτέτα εγχόρδων και πολλά τραγούδια. Το πρώτο από αυτά τα κουαρτέτα περιλαμβάνει τρία μέρη: το πρώτο και το τρίτο μέρος έγιναν, όπως ήδη ανέφερα, το πρώτο και το τελευταίο μέρος των *Bagatellen* και από το δεύτερο κουαρτέτο προέκυψαν τα κομμάτια 2 έως 5 του opus 9. Το μεσαίο μέρος του πρώτου κουαρτέτου, για φωνή και έγχορδα, δεν δημοσιεύτηκε ποτέ. Ως εκ τούτου, αυτά τα έξι κομμάτια γράφτηκαν από τον συνθέτη σε *ανάμνηση* της μητέρας του. Είναι πλέον φανερό το νόημα του μικρού ποιήματος. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η τονικότητα της *Passacaglia*, η ρε-ελάσσων, η οποία συσχετίζεται με τον θάνατο σε πολλά έργα στην ιστορία της μουσικής (Mozart, *Requiem*· Schubert, το τραγούδι «Ο θάνατος και η κόρη»· Bruckner, *Ένατη συμφωνία* κ.λπ.). Άρα και αυτό το γεγονός ενισχύει τη σκέψη του συνθέτη.

Είναι γνωστό ότι στον Webern άρεσε η πεζοπορία στα βουνά. Στο ίδιο γράμμα προς τον Berg αναφέρει ότι θεωρεί τον αέρα, τα λουλούδια και τα τρόφιμα πιο τρυφερά και ευγενή. Στο ποιήμα του, λοιπόν, ο συνθέτης περιγράφει με λίγα λόγια προσωπικά του βιώματα. Ο Webern δεν συνέθεσε όμως μόνο με απώτερο σκοπό να τιμήσει τη μητέρα του, αλλά επιθυμούσε επίσης να ρίξει φως στα απομεινάρια της τονικής μουσικής, που άνηκε πλέον σε μια περασμένη, πλην όμως σπουδαία εποχή, κάτι που αποκαλύπτεται στα έργα του.

Η πέμπτη Bagatelle είναι γραμμένη σε χρονική αγωγή *Äußerst langsam* («ιδιαίτερως αργά» ή «πέρα πολύ αργά»). Φαίνεται να είναι ένα μοιρολόι. Στο πρώτο μέτρο, η βιόλα και το τσέλο παίζουν το διάστημα τρίτης ντο – μι. Το δεύτερο βιολί εκφέρει τη μεγάλη δευτέρα ντο-δίεση – ρε-δίεση. Λείπει μόνον ο φθόγγος ρε, που εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο στο πρώτο βιολί, το οποίο παίζει τις νότες ρε – φα – μι-ύφεση, δηλαδή τη θεμέλιο, τη μικρή τρίτη και τη φρυγική δεύτερη βαθμίδα. Στο τελευταίο μέτρο υπάρχει μια παρόμοια κατάσταση: στο δεύτερο χρόνο, τα όργανα παίζουν τις νότες σι, ντο-δίεση, μι-ύφεση και μι' το ντο-δίεση και το μι-ύφεση περιβάλλουν το ρε που παίζει η βιόλα στο τέλος του κομματιού. Νιώθουμε τον απόηχο της τονικής μουσικής κι εδώ. Στο βάθος αυτών των ατονικών μελωδιών και των συγχορδιών που δημιουργούνται από παραφωνίες, η τονικότητα της ρε-ελάσσωνος έχει δευτεραγωνιστικό ρόλο.

Τώρα στρέφουμε το βλέμμα προς τις *Παραλλαγές για πιάνο*, opus 27, του ίδιου συνθέτη. Θα ασχοληθούμε με τη δομή του δεύτερου μέρους.

Η σειρά και ο κατοπτρισμός της έχουν ως εξής:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is numbered 1 to 12 in red. The notes are: 1 (F#), 2 (G), 3 (A), 4 (B), 5 (C), 6 (D), 7 (E), 8 (F#), 9 (G), 10 (A), 11 (B), 12 (C). The second staff is numbered 1 to 12 in green. The notes are: 1 (C), 2 (B), 3 (A), 4 (G), 5 (F#), 6 (E), 7 (D), 8 (C), 9 (B), 10 (A), 11 (G), 12 (F#). This illustrates the mirror-image relationship between the two staves.

Η δωδεκαφθογγική σειρά εμφανίζεται τέσσερις φορές, όπως επίσης και ο κατοπτρισμός της. Ο δωδέκατος φθόγγος είναι πάντα ο πρώτος της επόμενης εμφάνισης της σειράς. Η σειρά και ο κατοπτρισμός της παίζονται πάντα μαζί.

The image shows four systems of piano music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The systems are labeled T.1-6, T.6-11, T.11-17, and T.17-22. A vertical dashed line is drawn between the 6th and 7th measures of each system. The notes in the first six measures of each system are mirrored in the last six measures, demonstrating the concept of a mirror image (κατοπτρισμός) of the 12-note sequence.

Η τάξη όλων των φθόγγων ένθεν και ένθεν της καθέτου είναι συμμετρική. Το κέντρο είναι ο φθόγγος λα¹. Σε κάθε εμφάνιση της σειράς η συμμετρική δομή είναι διαφορετική (βλ. Heinrich Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Webers*, Edition TONOS, Darmstadt 1972, σ. 105).

μ. 1-6

This image shows the first six measures of the piano score. The notes are numbered 1 through 12. Colored boxes are drawn around the notes: 1 (green), 2 (white), 3 (red), 4 (orange), 5 (white), 6 (blue), 7 (white), 8 (red), 9 (white), 10 (green), 11 (orange), and 12 (white). The notes are arranged in a sequence that is symmetric around the 6th note (λα¹).

μ. 6-11

This image shows the next six measures of the piano score, measures 6 through 11. The notes are numbered 1 through 12. Colored boxes are drawn around the notes: 1 (white), 2 (blue), 3 (white), 4 (orange), 5 (white), 6 (red), 7 (orange), 8 (green), 9 (white), 10 (red), 11 (blue), and 12 (green). The notes are arranged in a sequence that is symmetric around the 6th note (λα¹).

μ. 11-17

μ. 17-22

Η δομή που δημιουργούν η σειρά και ο κατοπτρισμός της από κοινού παρουσιάζει σε κάθε επανεμφάνισή τους τα ίδια ζεύγη φθόγγων δύο φορές. Μόνον ο φθόγγος λα εμφανίζεται μία φορά. Απέναντί του βρίσκεται πάντα ο φθόγγος μι-ύφεση, που επίσης εμφανίζεται μία φορά. Αυτό το γεγονός δεν είναι κάτι το ιδιαίτερο από μόνο του: είναι νόμος, εφ' όσον υπάρχει μία σειρά μαζί με τον κατοπτρισμό της και εξελίσσονται παράλληλα, φθόγγο προς φθόγγο· επίσης, είναι νόμος το ότι κάθε ζεύγος φθόγγων αποτελείται από διαστήματα που απαντούν στην ολοτονική κλίμακα.

Από αυτήν τη δομή, ο συνθέτης παρήγαγε συγκεκριμένα μοτίβα σε έξι διαφορετικές μορφές: το πρώτο μοτίβο παίζεται πάντα legato, το δεύτερο staccato, το τρίτο portato, το τέταρτο περιλαμβάνει τέσσερις νότες που εκτελούνται ανά δύο ως acciaccatura και staccato, το πέμπτο συνίσταται σε τρίφωνες συγχορδίες που παίζονται πάντα με τονισμό και το τελευταίο μοτίβο, το έκτο, αποτελείται από τέσσερις νότες, δύο παιγμένες legato και δύο staccato.

Μοτίβο 1

Μοτίβο 2

Μοτίβο 3

Μοτίβο 4

Μοτίβο 5

Μοτίβο 6

Η νότα λα, που αποτελεί τον άξονα της συμμετρίας, παίζεται πάντοτε μόνο staccato· δεν υπάρχει άλλη μορφή γι' αυτήν (βλ. Μοτίβο 2). Το πέμπτο μοτίβο αποτελείται πάντα από τους φθόγγους 6, 7 και 8 της σειράς και του κατοπτρισμού της. Το έκτο μοτίβο αποτελείται μόνο από τους φθόγγους 10 και 11 της σειράς και του κατοπτρισμού της.

Ας εξετάσουμε τώρα το λόγο για τον οποίον ο Webern άλλαξε τη συμμετρική δομή από την μία εμφάνιση της σειράς στην άλλη. Η αιτία έχει σχέση με το πέμπτο μοτίβο, το οποίο αποτελείται πάντα από τους φθόγγους 6, 7 και 8. Επίσης, η συγχορδία που προκύπτει συνίσταται πάντοτε σε διαστήματα καθαρής τετάρτης και τριτόνου. Αν ο Webern είχε εφαρμόσει αυστηρά τον κανόνα, εμφανίζοντας πάντα τη συμμετρική δομή της αρχικής παρουσίασης της σειράς, θα έδινε κάθε φορά μία διαφορετική μορφή στη συγχορδία (στο παράδειγμα που ακολουθεί, η πρώτη εκδοχή ταυτίζεται με την παρτιτούρα, ενώ η δεύτερη αναλογεί στη συμμετρική δομή της πρώτης εμφάνισης της σειράς):

Στην πρώτη εμφάνιση της σειράς, η συγχορδία συνίσταται κατά τη συμμετρική δομή από μία τετάρτη και ένα τρίτονο (μ. 3). Στη δεύτερη εμφάνιση (μ. 8-9) θα είχαμε δύο οκτάβες συν τρίτονο και μία τετάρτη, στην τρίτη εμφάνιση (μ. 15) ένα τρίτονο και μία πέμπτη και στην τέταρτη εμφάνιση μία οκτάβα συν πέμπτη και μία μεγάλη εβδόμη. Στη δεύτερη εμφάνιση της σειράς ο συνθέτης άλλαξε τις θέσεις των φθόγγων στο μοτίβο που βρίσκεται ακριβώς πριν από τις συγχορδίες, ενώ στην τρίτη και την τέταρτη εμφάνισή της άλλαξε τα μοτίβα που βρίσκονται μετά τις συγχορδίες. Στα μέτρα 15 και 19-20 φαίνεται καθαρά γιατί ο Webern άλλαξε αυτά τα μοτίβα, θέλοντας να αποφύγει τις οκτάβες μεταξύ του ενός μοτίβου και του άλλου (μι και ρε στο μ. 15, σολ και σι στο μ. 20). Ωστόσο, είναι ανεξήγητο για ποιο λόγο ο συνθέτης δεν απέφυγε κατά τον ίδιο τρόπο τις οκτάβες ανάμεσα στα δύο μοτίβα (σι και σολ) στο μ. 8.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, μπορούμε να συμπεράνουμε το εξής: Την περίοδο που ο Webern έγραψε τις *Bagatellen* του, οι αναμνήσεις του μετουσιώθηκαν σε φθόγγους, μοτίβα, μελωδικές γραμμές κ.λπ. Κάθε φθόγγος της σύνθεσής του ήταν γεμάτος με αναμνήσεις και πολύ έντονη έκφραση. Αντίθετα, με την τεχνική του δωδεκαφθογγισμού στις *Παραλλαγές για πιάνο*, πρώτα δημιούργησε μία δομή και στη συνέχεια προσέθεσε πολύ έντονες εκφράσεις στη μουσική ή τις εξήγαγε από τα συγκεκριμένα μοτίβα.

Στην πρώτη παρουσίαση των *Παραλλαγών για πιάνο*, ο συνθέτης ζήτησε από τον Peter Stadlen να παίξει τα μέτρα 12 και 13 όπως ακριβώς είναι γραμμένα στην παρτιτούρα. Αυτό σημαίνει ότι ο ερμηνευτής έπρεπε να παίξει το ίδιο σολ πρώτα με το δεξί χέρι και έπειτα με το αριστερό και το ίδιο σι πρώτα με το αριστερό χέρι και μετά με το δεξί. «Η δυσκολία να παίξει κανείς αυτούς τους τέσσερεις φθόγγους στη σωστή χρονική αγωγή αποφέρει ακριβώς τον σωστό χαρακτήρα: θα ήταν αδύνατο να είχαμε το σωστό αποτέλεσμα, εάν οι φθόγγοι ερμηνεύονταν άνετα» (Anton Webern, *Variationen für Klavier op. 27*, Universal Edition, Wien 1979, σ. 6a).

Ανασκευάζοντας την παράδοση: Η πολυεπίπεδη λειτουργία της συμμετρίας στη *Συμφωνία σε Ντο* (1938-1940) του Ίγκορ Στραβίνσκυ

Αποστολία Νικούλη & Κώστας Χάρδας

Η μεσαία συνθετική περίοδος (1920-1950) του Ίγκορ Στραβίνσκυ, στην οποία εντάσσεται η *Συμφωνία σε Ντο*, χαρακτηρίζεται ως νεοκλασική και περιλαμβάνει την αναζήτηση μιας νέας ισορροπίας του μουσικού οικοδομήματος μέσα από την προσωπική αφομοίωση, τη διεύρυνση των ορίων και την εξερεύνηση των συνθετικών εργαλείων της δυτικής μουσικής παράδοσης.¹ Αρχικό ερέθισμα για την προσέγγιση της *Συμφωνίας σε Ντο* του Στραβίνσκυ αποτέλεσαν οι παρατηρήσεις του Joseph Straus, στο βιβλίο του *Remaking the Past*, αναφορικά με το πρώτο μέρος του έργου.² Μεταξύ άλλων, ο Straus καταγράφει, παρατηρεί και αναλύει τη λειτουργικότητα και αναδιαμόρφωση μουσικών φαινομένων του παρελθόντος κατά τον 20ό αιώνα, δίνοντας έμφαση στην έννοια της συμμετρίας και στον ρόλο που αυτή έπαιξε στην ανανέωση της τονικότητας. Η αναλυτική προσέγγιση, στην παρούσα ανακοίνωση, έγινε υπό το πρίσμα της συμμετρίας, καθώς στη *Συμφωνία σε Ντο* φαίνεται η συμμετρία να λειτουργεί ως μέσον «ισορροπίας» σε διαφορετικές παραμέτρους (μορφή, τονικά κέντρα κ.λπ.), τόσο σε μακροδομικό όσο και σε μικροδομικό επίπεδο. Το ερευνητικό ερώτημα, όπως διαμορφώθηκε μέσα από την πολυεπίπεδη ανάλυση της παρτιτούρας και τη βιογραφική της πλαισίωση, έγκειται στον ρόλο που κατέχουν οι διαφορετικές πραγματώσεις της έννοιας της συμμετρίας, στην πρόταση που, ουσιαστικά, κάνει ο Στραβίνσκυ για την ανακατασκευή της ιστορικής μορφής της συμφωνίας με υλικά που αντλούνται από την παράδοση αλλά και που ταυτόχρονα ανανοηματοδοτούνται μέσα από διαφορετικά (συμμετρικά) πλαίσια. Το έργο εξετάστηκε ταυτόχρονα σε μικροδομικό και μακροδομικό πλαίσιο, καθώς οι μουσικοί παράγοντες (αρμονικός, μορφολογικός, μοτιβικός, ρυθμικός) αλληλεπιδρούν, καθορίζοντας την ισορροπία του συνόλου.

Η έννοια της συμμετρίας απαντά τόσο στον τομέα των καλών τεχνών (μουσική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική, γλυπτική), όσο και σε αυτούς των θετικών (μαθηματικά, φυσική, αστρονομία κ.ά.) και των θεωρητικών επιστημών (ποίηση, λογοτεχνία κ.ά.), ενώ οι πρώτες καταγεγραμμένες αναφορές σε αυτήν εντοπίζονται ήδη τον 4ο αιώνα π.Χ. στον Αριστοτέλη. Ο Werner Hahn, στο βιβλίο του *Symmetry as a Developmental Principle in Nature and Art*, αναπαράγει τη θέση του Ernesto Grassi, ορίζοντας τη συμμετρία ως «την αρμονία που προκύπτει από τα επιμέρους τμήματα ενός όλου και την ισορροπία που αυτά καθορίζουν στο σύνολο».³ Στη μουσική, η συμμετρία, ως παράμετρος ισορροπίας, διαφαίνεται στη δόμηση κλασικών μορφών όπως η διμερής ή η τριμερής μορφή, η σουίτα, η φούγκα και η σονάτα. Η λειτουργικότητά της εντοπίζεται σε μικροδομικό ή μακροδομικό επίπεδο και μερικά από τα εργαλεία της είναι η μορφή, η αρμονία, ο ρυθμός, η θεματική και η μοτιβική επεξεργασία.

¹ Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*, University of Rochester Press, New York 1996, σ. 88 και 108.

² Joseph Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1990, σ. 98-103.

³ Werner Hahn, *Symmetry as a Developmental Principle in Nature and Art*, World Scientific Pub Co Inc., New York 1998, σ. 9.

Ως βασική αρχή, η συμμετρία απέκτησε, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, νέες φιλοσοφικές και μαθηματικές παραμέτρους, και μουσικά χρησιμοποιήθηκε ως νέα μέθοδος οργάνωσης του υλικού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική του Franz Liszt, που παρέχει κάποια από τα πρώτα παραδείγματα στα οποία η συμμετρία χρησιμοποιείται για να εμπλουτίσει τη μορφή και την αρμονική δομή, κυρίως μέσω της μακροδομικής πορείας αρμονικών χώρων σε σχέση με το διάστημα της τρίτης.⁴ Επιπλέον, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα εντοπίζονται αρκετές προσπάθειες θεωρητικής συστηματοποίησης της τονικότητας με χρήση της έννοιας της συμμετρίας από τους Moritz Hauptmann, Arthur von Oettingen και Hugo Riemann.⁵ Επίσης, όπως αναφέρει ο Elliott Antokoletz⁶ στο βιβλίο του για τη μουσική του Béla Bartók, η έννοια της συμμετρίας δημιούργησε την αρχή ισοδυναμίας του τριτόνου και τη συγκλίνουσα κίνηση γύρω από έναν κεντρικό αρμονικό άξονα, στοιχεία τα οποία αποτέλεσαν βασικές παραμέτρους επανοργάνωσης του τονικού υλικού κατά τον 20ό αιώνα, από συνθέτες όπως οι Νικολάι Ρίμσκυ-Κόρσακοβ, Αλεξάντρ Σκριάμπιν, Claude Debussy, Béla Bartók και Ίγκορ Στραβίνσκυ. Οι συμμετρικοί σχηματισμοί συμβάλλουν στη διάλυση του τονικού συστήματος και εγκαθιδρύουν νέους κανόνες αρμονικής εξέλιξης, αποτελώντας το πρωταρχικό στοιχείο που επανοργανώνει τις βαθύτερες σχέσεις των μουσικών έργων του 20ού αιώνα και συνδέει την αρμονία με τη μακροδομή.

Στη *Συμφωνία σε Ντο*, η συμμετρία εισχωρεί σε όλα τα επίπεδα, εξασφαλίζοντας τη σταθερότητα μέσα από την ανανέωση των συνθετικών εργαλείων. Ξεχωρίζει η αναδιαμόρφωση των αρμονικών σχέσεων με έμφαση στο διάστημα της τρίτης που χρησιμοποιείται σε πολλαπλά επίπεδα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, επιφέροντας νέες τονικές ισορροπίες. Από τον ώριμο ρομαντισμό και ύστερα, η τονική αρμονία διευρύνθηκε συστηματικά, δίνοντας έμφαση σε μικροδομικές και μακροδομικές κινήσεις που δεν χρησιμοποιούνταν πριν συστηματικά. Το διάστημα της τρίτης αποτέλεσε έναν σημαντικό κοινό τόπο για την παλιά και την αναδυόμενη νοοτροπία.⁷ Συγκεκριμένα, στη *Συμφωνία σε Ντο*, ο Στραβίνσκυ, ενώ κινείται για μεγάλα τμήματα σε αμιγώς τονικό

⁴ Μία ενδιαφέρουσα βιβλιογραφική πηγή για τις καινοτομίες του Liszt στην αρμονία είναι το κεφάλαιο του Allen Forte, "Liszt's Experimental Idiom and Twentieth-Century Music", στο: Joseph Kerman (επιμ.), *Music at the Turn of Century: A 19th-Century Music Reader*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Oxford 1990, σ. 93-114.

⁵ Πρώτος ο Moritz Hauptmann εξέτασε το 1853, υπό το πρίσμα της συμμετρίας, τον συσχετισμό ανάμεσα στη μείζονα και την ελάσσονα συγχορδία μέσω των αντιστροφών τους. Στη συνέχεια, ο Arthur von Oettingen διατύπωσε το 1866 τη θεωρία περί αρμονικού δυϊσμού και προσπάθησε να την ερμηνεύσει δημιουργώντας ένα σύστημα με αλληπάλληλα διαστήματα τρίτης και πέμπτης. Τέλος, ο Hugo Riemann αναδιατύπωσε αργότερα τη θεωρία περί αρμονικού δυϊσμού, θεωρώντας τα διαστήματα τρίτης μεγάλης και τρίτης μικρής ως φυσικώς αντίθετα. Επιπλέον, διατύπωσε τη θεωρία των υποτόνων και προσπάθησε να την αποδείξει ερευνητικά και ακουστικά (βλ. Christopher Hatch & David Bernstein, *Music Theory and the Exploration of the Past*, University of Chicago Press, Chicago 1993, σ. 377-378).

⁶ Σύμφωνα με τον Antokoletz, το διάστημα του τριτόνου, που διαιρεί την οκτάβα στη μέση, αποτέλεσε το επίκεντρο στην προσπάθεια οργάνωσης του φθογγικού υλικού και των διαστηματικών σχέσεων με βάση τη συμμετρία. Ενδεικτικά παραδείγματα αντλούνται από έργα των Στραβίνσκυ και Debussy, με τη χρήση της τροπικότητας, της πεντατονικής και της ολοτονικής κλίμακας, του Ρίμσκυ-Κόρσακοβ, με τη χρήση της οκτατονικής κλίμακας, αλλά και των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, τα οποία βασίζονται στη συμμετρική οργάνωση του φθογγικού υλικού χωρίς τονικές αναφορές (βλ. Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth Century Music*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1984, σ. 1-7).

⁷ Οι σύγχρονοι συνθέτες του 20ού αιώνα, ειδικότερα, προσπάθησαν να θέσουν το διάστημα της τρίτης σε νέο πλαίσιο, να εξουδετερώσουν τη λειτουργικότητά του και να τη χρησιμοποιήσουν υπό νέο πρίσμα. Οι τονικές τρίτες εμφανίζουν την ανάγκη επικύρωσης από το περιβάλλον τους και δρουν σε συνάρτηση με την τονική, ενώ στο νέο πλαίσιο σκοπός τους είναι να διαχωριστούν από την προηγούμενη τονική τους βάση, δρώντας ανεξάρτητα (βλ. Richard Cohn, *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York 2012, σ. 39-40).

πλαίσιο, τελικά φαίνεται να παίρνει το βασικό δομικό στοιχείο της τονικής μουσικής, την τρίτη, και να την απελευθερώνει από το στενό τονικό αρμονικό πλαίσιο, επαναπροσδιορίζοντάς την ριζικά.

Επίσης, το έργο εμφανίζει νέες ισορροπίες σε μορφολογικό επίπεδο. Η μορφή σονάτας του πρώτου μέρους υπόκειται σε αλλαγές από τον συνθέτη σε μορφολογικό και θεματικό / μοτιβικό επίπεδο, οι οποίες απορρέουν από την αναδόμηση του αρμονικού πλαισίου.⁸ Επιπλέον, χαρακτηριστικό στοιχείο στα έργα του Στραβίνσκυ αποτελεί η χρήση του ρυθμού, ο οποίος αναδεικνύεται σε αναπόσπαστο στοιχείο ισορροπίας του συνολικού οικοδομήματος. Ο συνθέτης αντιμετωπίζει τον ρυθμό ως λειτουργικό συστατικό του συνόλου, αλλάζοντας τον συμβατικό του ρόλο. Στη *Μουσική ποιητική*, η οποία γράφτηκε με αφορμή τις διαλέξεις του στο Πανεπιστήμιο Harvard την περίοδο 1939-1940, ο Στραβίνσκυ εκθέτει την προσωπική του θεώρηση περί ψυχολογικού και οντολογικού χρόνου, καθώς θεωρεί ότι τα αντιθετικά χαρακτηριστικά των παραπάνω όρων εμπλουτίζουν τις συνθετικές επιλογές και τα χαρακτηριστικά του εκάστοτε μουσικού κειμένου.⁹ Τέλος, η *Συμφωνία σε Ντο* κατέχει μια εξαιρετική θέση στη γενικότερη

⁸ Για τους συνθέτες του 18ου αιώνα, η μορφή σονάτας χωριζόταν σε δύο ενότητες. Πυλώνας του συνολικού οικοδομήματος ήταν η αρμονική πολικότητα, ενώ η θεματική επεξεργασία είχε δευτερεύοντα (και κάποιες φορές επουσιώδη) ρόλο. Αντιθέτως, τον 19ο αιώνα η μορφή σονάτας στράφηκε προς τη μοτιβική ανάπτυξη και διαμορφώθηκε με βάση τη θεματική αντίθεση (τη σύγκρουση, συνήθως, δύο βασικών θεμάτων) και τη θεματική επαναφορά (επίλυση). Οι αιχμηρές διαφορές ανάμεσα σε αντιμαχόμενες τονικές περιοχές αμβλύθηκαν, η αρμονική αντίθεση έχασε την αίγλη της και, αντ' αυτών, αναδείχθηκε η θεματική επεξεργασία. Η ανάγκη των συνθετών του 20ού αιώνα για απλότητα και διαύγεια του μουσικού αποτελέσματος αποτέλεσε την αφορμή για την ανακάλυψη νέων μέσων έκφρασης που θα περιόριζαν την υπέρμετρη εκφραστικότητα του ρομαντισμού. Οι αρμονικές αντιθέσεις και μια αίσθηση «τάσης» καθ' όλη τη διάρκεια του έργου αποτελούν το υπόβαθρο της μορφής σονάτας του 20ού αιώνα, ωστόσο σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, με τη θεματική επεξεργασία να υποβόσκει σε δευτερεύον επίπεδο, στηρίζοντας τη δομή και τη συνοχή των έργων. Έτσι, η εξέλιξη της μορφής βασίζεται στη θεματική οργάνωση, η οποία πάντα περιλαμβάνει την Έκθεση, την Ανάπτυξη, την Επανάκτηση και δύο αντιθετικές θεματικές περιοχές στην Έκθεση. Επιπλέον, σε ορισμένα σημεία εντοπίζονται δυναμικές και άκαμπτες τονικές πολικότητες ("powerful polarities") που αντιστέκονται στον λειτουργικό ρόλο της Επανάκτησης για λύση και συμφιλίωση. Επίσης, για πολλούς συνθέτες του 20ού αιώνα, η αναπτυξιακή εξέλιξη της μορφής αφορούσε τη διατήρηση μεγαλύτερων συμμετριών σε ένα νέο επίπεδο. Σε κάθε περίπτωση, η μορφή εμφανίζει νέες, ιδιωματικές, μετα-τονικές ανάγκες και δεν επανέρχεται στην πρότερη κατάσταση, αλλά ξαναγεννιέται (βλ. Sandra Mangsen, John Irving, John Rink & Paul Griffiths, "Sonata", στο: *Grove Music Online*, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>, πρόσβαση: 15 Απριλίου 2020).

⁹ Όπως υποστηρίζει ο Στραβίνσκυ, ο οντολογικός χρόνος είναι ο σχετικός χρόνος όπως τον αντιλαμβανόμαστε, προκαλώντας στον ακροατή ένα «συναίσθημα τάξης και ευφορίας», καθώς η μουσική διέπεται από ομοιογένεια. Αντίθετα, ο ψυχολογικός χρόνος ποικίλλει και καθορίζεται από τις «εσωτερικές τάσεις όλων των μουσικών γεγονότων» που λαμβάνουν χώρα σε ένα έργο και μπορούν να γίνουν συνειδητά αντιληπτές· δεν εντάσσεται σε μια κοινή βάση, αλλά επαναπροσδιορίζει το κέντρο έλξης / βαρύτητας και «θέτει τον εαυτό του σε συνεχή ανισορροπία». Αυτό τον καθιστά ευπροσάρμοστο στη συναισθηματική κατάσταση του εκάστοτε συνθέτη, πράγμα που σημαίνει πως, κάθε φορά που περιλαμβάνεται σε ένα έργο, δεν υπάρχει το αίσθημα της ικανοποίησης ανάμεσα στον μουσικό και στον οντολογικό χρόνο. Συνοψίζοντας τα παραπάνω, προκύπτει πως η έννοια της «κάθαρσης» υπάρχει κυρίως στα έργα που θέλουν να εξερευνηθούν και να εκμεταλλευτούν τον ψυχολογικό χρόνο, ενώ υφίσταται σε πολύ μικρότερο βαθμό στα έργα που επιθυμούν να μεταδώσουν δυναμικό παλμό και γαλήνη στον ακροατή (βλ. Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, Cambridge [Massachusetts] 2000, σ. 43-44).

Έτσι, μία από τις καινοτομίες του Στραβίνσκυ ήταν ότι έθεσε τον ρυθμό σε πρώτο πλάνο και τον θεώρησε ως ισάξια «κινητήρια» δύναμη των έργων του, ακριβώς όπως και τις νέες αρμονικές βάσεις τις οποίες διαμόρφωσε. Ήδη από την *Ιεροτελεστία της άνοιξης* (έργο της πρώτης περιόδου), φαίνεται η διάθεση του συνθέτη να ενσωματώσει τη ρωσική πολυρρυθμία, δίνοντας νέα υπόσταση στον ρυθμό και καθιστώντας τον αναπόσπαστο κομμάτι του συνολικού έργου.

συνθετική πορεία του Στραβίνσκυ, καθώς τα δύο πρώτα μέρη της ολοκληρώθηκαν στην Ευρώπη και τα δύο τελευταία στην Αμερική, όπου εγκαταστάθηκε το 1939. Από το τρίτο μέρος και έπειτα διακρίνονται οι πρώτες συνθετικές μεταβολές και αναζητήσεις του Στραβίνσκυ, οι οποίες πηγάζουν από την επαφή του με νέα ερεθίσματα και νέες νοοτροπίες (κινηματογράφος, αμερικανικός πολιτισμός, εμπορευματοποίηση της μουσικής κ.ά.).

Η *Συμφωνία σε Ντο* αποτελεί ένα έργο που βασίζεται «φαινομενικά» στις αρχές της προϋπάρχουσας μορφής (σύνθεση για κλασική ορχήστρα, τυπική διαδοχή μερών, διατονικές αρμονίες με απλές διαφωνίες, μετρική κανονικότητα – εκτός του τρίτου μέρους – και σχετικά απλό μουσικό κείμενο).¹⁰ Αν και τιτλοφορείται από τον συνθέτη *Συμφωνία σε Ντο*, διαπιστώνεται από τα πρώτα κιόλας μέτρα η επίμονη συνύπαρξη του Ντο και του Μι ως ταυτόχρονων τονικών κέντρων / πόλων. Η βασική αρμονική σχέση Ντο – Μι διατρέχει ολόκληρο το έργο, ενώ η διατονική σχέση των υπολοίπων τονικών κέντρων του έργου με το βασικό δίπολο στο πλαίσιο της Ντο-μείζονος ισορροπεί τον αρμονικό σκελετό, υφαίνοντας τις σχέσεις των βασικών και δευτερευόντων αξόνων πάνω σε ένα διατονικό – αλλά νέο – καμβά. Η αναφορά του Ντο στον τίτλο δημιουργεί τελικά μια αντισυμβατική αίσθηση και έναν «ειρωνικό» τόνο μέσα από αναγνωρίσιμα στοιχεία που έχουν χάσει τον καθιερωμένο τους ρόλο. Έτσι, οι μακροδομικές τονικές σχέσεις που προκύπτουν σε όλη τη διάρκεια του έργου, στα διαφορετικά επίπεδα της μορφής, δημιουργούν ένα πολυδιάστατο οικοδόμημα με φαινομενικά καθαρές αναφορές στη δυτική συμφωνική παράδοση, αν και κάθε τμήμα εμπεριέχει στοιχεία τα οποία δεν εξηγούνται απόλυτα με όρους λειτουργικής αρμονίας.

Ειδικότερα, χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφοράς στη διατονικότητα με διαφορετικό από τον παραδοσιακό τονικό λειτουργικό τρόπο αποτελεί το πρώτο θέμα του πρώτου μέρους (που είναι σε μορφή σονάτας), στο οποίο η μελωδία επικεντρώνεται στο Ντο, ενώ στη συνοδεία εμφανίζεται το επίμονο συνοδευτικό σχήμα Μι – Σολ, το οποίο υπονοεί την κεντρικότητα του Μι (Παράδειγμα 1). Η άποψη πως πρόκειται για την πρώτη αναστροφή της Ντο-μείζονος μπορεί γρήγορα να αναιρεθεί, λαμβάνοντας υπ' όψη την ύπαρξη των φθόγγων Φα-δίεση και Ρε-δίεση στη συνολική υφή. Το ίδιο συνοδευτικό σχήμα, που αποτελείται από τις δύο κοινές νότες ανάμεσα στα αντιπαραβαλλόμενα κέντρα ΝΤΟ και ΜΙ,¹¹ εμφανίζεται στο τέλος του πρώτου μέρους, καθώς και στο αρχικό θέμα και την κατάληξη του τελευταίου, τέταρτου μέρους της συμφωνίας, εξασφαλίζοντας τη συμμετρία σε μικροδομικό και μακροδομικό, αρμονικό και μορφολογικό επίπεδο.

Παράδειγμα 1: Το πρώτο θέμα του πρώτου μέρους

¹⁰ Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, New York 2003, σ. 115.

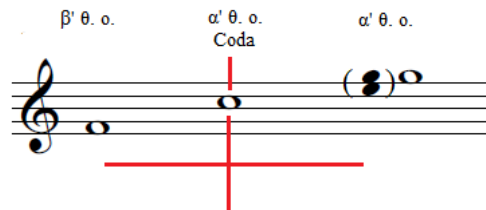
¹¹ Στην παρούσα ανακοίνωση, κατά την καταγραφή των τονικών αξόνων διαχωρίζονται με κεφαλαία γράμματα τα βασικά τονικά κέντρα των εκάστοτε τμημάτων ή μερών, ενώ παράλληλα αναγράφονται με μικρά τα εκατέρωθεν τονικά κέντρα που στηρίζουν την ισορροπία του άξονα.

Στην Ανάπτυξη, ο συνολικός άξονας μετατίθεται στο δίπολο ΜΙ-ύφεση – ΜΙ, τα οποία αντιπαραβάλλονται ημιτονιακά, απεικονίζοντας με διαφορετικό τρόπο τις αρμονικές αλλαγές που συνήθως γίνονται κατά τη διάρκεια της ενότητας της Ανάπτυξης και στηρίζοντας, μέσα από το διάστημα της μεγάλης τρίτης, το Ντο και το Σολ αντίστοιχα (ΝΤΟ – ΜΙ, ΜΙ-ύφεση – ΣΟΛ). Επίσης, το μοτιβικό υλικό της Ανάπτυξης προέρχεται μόνο από το α' θέμα, το οποίο ουσιαστικά αποτελεί τον μοτιβικό πυρήνα του έργου. Τέλος, στην coda, έξι μέτρα πριν την ολοκλήρωση του μέρους, ηχεί το Ντο στο μπάσο, γεγονός που ισχυροποιεί τη βαρύτητά του. Ωστόσο, μετά από μια παραπλανητική / αινιγματική παύση, οι δώδεκα *sforzando* συγχορδίες που εισβάλλουν με μπάσο το Μι (και από πάνω του το Σολ) δημιουργούν μια μακροδομική μορφολογική συμμετρία με το συνοδευτικό μοτίβο της πρώτης θεματικής ομάδας, επαναφέροντας την αμφισημία και το αρχικό δίπολο ΝΤΟ – ΜΙ (Παράδειγμα 2).

The image shows a page of a musical score, numbered 361 at the top left. It features multiple staves for various instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Tuba, Timpani (Timp), Violin I (Viol 1), Violin II (Viol 2), Viola, Violoncello (Vcl), and Contrabass (Cb). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. A red box highlights the bass line from measure 361 to 372, showing a long note on G2. Another red box highlights the sforzando chords in the Trombone, Tuba, and Contrabass staves, starting at measure 368. The dynamics *sforzato* and *sff* are clearly marked.

Παράδειγμα 2: Οι τελευταίες δώδεκα συγχορδίες με *sff* που επισφραγίζουν την «πάλη» ανάμεσα στους δύο πόλους, Ντο – Μι

Ως βασικός αρμονικός άξονας του πρώτου μέρους προκύπτει το σχήμα φα – ΝΤΟ – ΜΙ – σολ (Παράδειγμα 3), καθώς το Φα αναδεικνύεται ως το βασικό τονικό κέντρο της β' θεματικής ομάδας (η οποία δεν εμφανίζεται στη δεσπόζουσα), ενώ το Σολ δεσπόζει τόσο στη συνοδεία του πρώτου θέματος όσο και σε κομβικά σημεία για να προετοιμάσει την επανεμφάνιση του βασικού διπόλου ΝΤΟ – ΜΙ. Η σχέση φα – ΝΤΟ – ΜΙ – σολ αποτελεί τη μικρογραφία του συνολικού άξονα της συμφωνίας, καθώς το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στο ΦΑ (η Φα-μείζων υποστηρίζεται μέσω του οπλισμού) και το τρίτο μέρος στο ΣΟΛ (η Σολ-μείζων υποστηρίζεται επίσης μέσω του οπλισμού). Αξίζει να σημειωθεί ότι η τελική ισορροπία του άξονα επέρχεται στην Επανέκθεση του τέταρτου μέρους με την ταυτόχρονη εμφάνιση των τονικών κέντρων ΛΑ – ΝΤΟ – ΜΙ.



Παράδειγμα 3: Ο συνολικός τονικός άξονας του πρώτου μέρους που προκύπτει από την α' και τη β' θεματική ομάδα και την coda

Επιπλέον, βασικό συνθετικό γνώρισμα του έργου αποτελεί η σύνδεση των επιμέρους επιπέδων με το «όλον». Εξετάζοντας το μοτιβικό κύτταρο Σι – Ντο – Σολ, που εμφανίζεται ήδη στο πρώτο μέτρο του έργου, διαπιστώνεται πως τα διαστήματα δευτέρας μικρής, τρίτης μεγάλης και τετάρτης καθαρής (ή πέμπτης καθαρής) προκύπτουν γραμμικά και συνδυαστικά. Σε βαθύτερο επίπεδο, προκύπτει επίσης αυτός ο διαστηματικός συσχετισμός του μοτιβικού και του αρμονικού πυρήνα, καθώς τα παραπάνω διαστήματα στηρίζουν την πολικότητα ανάμεσα στα αντιπαραβαλλόμενα τονικά κέντρα ΝΤΟ – ΜΙ και καθορίζουν την αρμονική πορεία των τονικών περιοχών κατά τη διάρκεια του έργου (τα διαστήματα τρίτης μεγάλης και τετάρτης καθαρής εντοπίζονται σε μικροδομικό και μακροδομικό αρμονικό επίπεδο και στα τέσσερα μέρη της συμφωνίας, ενώ το διάστημα της δευτέρας εντοπίζεται κυρίως στη μικροδομική εξέλιξη του τρίτου μέρους).

Μορφολογικά, η παράλειψη ή μετατόπιση τμημάτων παγιωμένων δομών ισορροπεί με νέο τρόπο το σύνολο και μετατοπίζει το βάρος στο αρμονικό και μοτιβικό υπόβαθρο. Στο πρώτο μέρος, η μορφή σονάτας διατηρεί αναγνωρίσιμο τον βασικό της σκελετό. Ωστόσο, ο Στραβίνσκυ, θέτοντας τη μακροδομική συμμετρία στο επίκεντρο, αναπροσαρμόζει την εσωτερική αλληλουχία των τμημάτων, αναδεικνύοντας διαφορετικά τμήματα και επίπεδα της μορφής, ενώ, σε συνδυασμό με την συνολική συμμετρία / ισορροπία, ανανεώνει την υπόσταση της προϋπάρχουσας μορφής σονάτας. Για παράδειγμα, στην Επανέκθεση αποκτά αρμονική χροιά η μεταφορά του μεταβατικού τμήματος (από την πρώτη στη δεύτερη θεματική ομάδα) πριν την coda και όχι στην αρχική του θέση, γεγονός που αποδυναμώνει την παραδοσιακή επίλυση της διαμάχης μεταξύ α' και β' θεματικής ομάδας, που λαμβάνει χώρα στην τονική Ντο, και μετατοπίζει το βάρος προς το τελευταίο τμήμα, στο οποίο επανέρχεται το δίπολο ΝΤΟ – ΜΙ.

Το δεύτερο μέρος ξεκινά παραλλάσσοντας το μοτιβικό κύτταρο του πρώτου μέρους, ενώ η εισαγωγή του αποτελεί την αρμονική μικρογραφία του μέρους, με κεντρικό άξονα το ΦΑ, που υποδηλώνεται ήδη από τον οπλισμό. Συνολικά, παρατηρείται διατονική και διαστηματική συμμετρία, με το Φα να ισορροπείται εκατέρωθεν από τα δευτερεύοντα τονικά κέντρα ρε-ύφεση – ρε και λα. Οι φθόγγοι Φα και Λα κυριαρχούν στο μπάσο στις ενότητες Α και Α', ενώ εξισορροπητικά λειτουργεί η τοποθέτηση των τονικών κέντρων ΡΕ και ΡΕ-ύφεση στην ενδιάμεση ενότητα (Β) της κυκλικής μορφής ΑΒΑ'. Αξιοσημείωτη

ακόμα είναι η παρουσία της οκτατονικής κλίμακας πριν την έναρξη του Α', στοιχείο που αποτελεί μνεία στο μουσικό παρελθόν του συνθέτη.

Το τρίτο και το τέταρτο μέρος της συμφωνίας γράφτηκαν, όπως ήδη αναφέρθηκε, στην Αμερική και από την αρχή διακρίνεται σε αυτά η προσπάθεια του συνθέτη για τη διατήρηση της ισορροπίας ανάμεσα στην προγενέστερη προσωπική του γλώσσα και τη νέα προσέγγιση, την οποία, όπως αναφέρει ο ίδιος, ανέπτυξε μέσω των νέων ερεθισμάτων. Ο συνθέτης της *Ιεροτελεστίας* σημειώνει, αναφορικά με το τρίτο μέρος της συμφωνίας, πως, όταν ήρθε σε επαφή «με τον νέο αστραφτερό κόσμο στις λεωφόρους της Καλιφόρνιας, τα ταχύτατα αυτοκινούμενα [οχήματα] και τις σκηνές κυκλοφοριακής συμφόρησης των ταινιών του Hollywood»,¹² προέκυψαν οι πιο ακραίες ρυθμικές αλλαγές σε ολόκληρο τον κατάλογο των έργων του.

Στο τρίτο μέρος, η τονική συμμετρία είναι κατά βάση αψιδωτή. Σε μικροδομικό επίπεδο, κινείται με κατοπτρικές σχέσεις δευτέρας που έχουν ως κεντρικό άξονα το ΣΟΛ, ενώ οι σχέσεις τρίτης ή πέμπτης, που κυριαρχούν στα δύο προηγούμενα μέρη, επικρατούν στο μακροδομικό επίπεδο. Το σύνολο των τονικών σχέσεων της τριμερούς μορφής ΑΒΓ δίνεται τμηματικά. Στην ενότητα Α αναδεικνύεται ως τονικό κέντρο το ΣΟΛ, που μέσω της επανάληψής του κατά τη διάρκεια της πρώτης ενότητας παράγει αψιδωτή εσωτερική συμμετρία (βλ. Παράδειγμα 4). Στη συνέχεια, στην ενότητα Β αναδύεται ως τονικό κέντρο το ΝΤΟ, το οποίο, συμβάλλοντας στη μακροδομική ισορροπία του μέρους, οδηγεί στην ενότητα Γ (fugato), όπου το ΣΟΛ επανεμφανίζεται ως τονικό κέντρο. Στην ενότητα Γ, η απάντηση του θέματος στη Ρε συμπληρώνει και ισορροπεί τον συνολικό άξονα ντο – ΣΟΛ – ρε, εμφανίζοντας με νέο, μακροδομικό τρόπο την πιο προφανή αναφορά στη διατονικότητα των προηγούμενων μερών. Η coda επαναφέρει το δίπολο ΝΤΟ – ΜΙ, παράγοντας μια ευθεία σύνδεση με τον τονικό πυρήνα του έργου, ενώ αποτελεί ένα δείγμα πολυτονικότητας με την προσωρινή διαστρωμάτωση των τονικών κέντρων Ντο – Μι και Ρε – Λα. Αξιοσημείωτη είναι η σύνδεση του ρυθμικού επιπέδου με το αρμονικό, καθώς η ρυθμική πολυπλοκότητα εξασθενεί στην coda, όπου επανέρχεται το αρχικό δίπολο.¹³ Τέλος, στην κατάληξη, τα διαφορετικά τονικά κέντρα συγκλίνουν προς τον κεντρικό άξονα Σολ.

Παράδειγμα 4: Σύνολο σχέσεων των τονικών κέντρων του τρίτου μέρους

Το τέταρτο μέρος, σε μορφή ρόντο (Παράδειγμα 5), εμφανίζει κοινά στοιχεία με το εναρκτήριο μέρος της συμφωνίας. Η αργή εισαγωγή με κέντρο το ΜΙ – ΣΟΛ, ισορροπείται με την εμφάνιση της α' θεματικής ομάδας με επίκεντρο το ΝΤΟ – ΜΙ και συνοδεία το Μι –

¹² Igor Stravinsky & Robert Craft, *Themes and Episodes*, A. A. Knopf, New York 1966, σ. 43.

¹³ Ειδικά στη μεσαία, νεοκλασική του περίοδο, ο Στραβίνσκυ προβάλλει τον ρυθμό ως βασικό άξονα του πολυδιάστατου οικοδομήματος, χρησιμοποιώντας τον ως εργαλείο, σε στιγμές που θέλει να αυξήσει τη δραματική ένταση, ή ως σημείο αναφοράς για το διαχωρισμό τμημάτων (βλ. Jim Samson, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality*, J. M. Dent, London 1977, σ. 48).

Σολ. Η επανεμφάνιση της διατονικότητας και του συνοδευτικού σχήματος Μι – Σολ αποτελεί δείγμα μακροδομικής συμμετρίας στο έργο, υποδηλώνοντας τη συνεχιζόμενη πολικότητα ανάμεσα στο ΝΤΟ και το ΜΙ (βλ. Παράδειγμα 6).

*οι χροματισμένοι φθόγγοι αποτελούν τις βασικές φθονγικές έλλξεις ως προς τα προτεινόμενα τονικά κέντρα

Παράδειγμα 5: Μορφολογική και αρμονική εξέλιξη του τέταρτου μέρους

α' θέμα
τ. κ.: Ντο - Μι
συνοδ.: μι - σολ
επαναφορά
διατονικότητας
όπως στο α' θέμα
του 1ου μέρους

Παράδειγμα 6: Εμφάνιση του πρώτου θέματος του τέταρτου μέρους

Παράλληλα, η επανάληψη του α' θέματος με κέντρο το Φα, στην κατάληξη της Έκθεσης, συμπληρώνει τον αρμονικό άξονα φα – ΝΤΟ – ΜΙ – σολ, ανακαλώντας τον τονικό πυρήνα του έργου και την αλληλουχία σχέσεων του πρώτου μέρους. Η τμηματική επαναφορά της εισαγωγής στο τέλος της Έκθεσης ολοκληρώνει την αφιδωτή μορφολογική συμμετρία. Στη συνέχεια, το σύνολο των σχέσεων της σύντομης Ανάπτυξης τοποθετεί το ΜΙ στο κέντρο του άξονα και αναδεικνύει το μοτιβικό κύτταρο του έργου.

Στην Επανάθεση, ο Στραβίνσκι επιλέγει να επαναφέρει μόνο το α' θέμα, παραλείποντας την αναμενόμενη εμφάνιση και λύση του β' θέματος, και τονίζοντας, με αυτόν τον τρόπο, τον μοτιβικό πυρήνα της συμφωνίας. Στην κομβική επαναφορά του α' θέματος στο μ. 177 ηχούν ταυτόχρονα τα τονικά κέντρα ΛΑ – ΝΤΟ – ΜΙ, αποτελώντας το σημείο ισορροπίας ολόκληρου του έργου, καθώς συμπληρώνουν τον συνολικό αρμονικό άξονα με κέντρο το Ντο: φα – λα – ΝΤΟ – μι – σολ (Παράδειγμα 7). Η ενορχήστρωση, οργανωμένη σε ευδιάκριτα οριζόντια επίπεδα, υποστηρίζει τα αντιπαραβαλλόμενα τονικά κέντρα, ενώ το αρμονικό επίπεδο τονίζεται συμπληρωματικά μέσω της δυναμικής που σημειώνεται με *sff*.¹⁴ Το μέρος ολοκληρώνεται με την coda, στην οποία επανέρχεται το δίπολο ΝΤΟ – ΜΙ. Στο πρώτο τμήμα της coda, η επανεμφάνιση του μοτιβικού κυττάρου δημιουργεί μακροδομική μορφολογική και μοτιβική ισορροπία και, επιπλέον, φέρει αρμονική χροιά, καθώς δίνει έμφαση στο Σολ, τόσο στη μουσική επιφάνεια όσο και στο τονικό υπόβαθρο (όπως και στο πρώτο μέρος), ενώ στο δεύτερο τμήμα επανέρχεται το δίπολο ΝΤΟ – ΜΙ. Επιπλέον, κομβική αναδεικνύεται η επιλογή των τριών τελευταίων συγχορδιών, οι οποίες ουσιαστικά συνοψίζουν το αρμονικό υλικό της συμφωνίας. Στα μέτρα 233 και 234, οι συγχορδίες που προκύπτουν έχουν τονικό κέντρο το ΝΤΟ (φα – σι –

¹⁴ Το *sff* αποτελεί την πιο ακραία δυναμική του έργου. Εμφανίζεται μόνο σε αυτό το σημείο και στις καταληκτικές συγχορδίες του πρώτου μέρους, ενώ η παρουσία του τονίζει, και στις δύο περιπτώσεις, το τονικό υπόβαθρο και εξασφαλίζει τη συμμετρία σε δευτερογενές επίπεδο.

ΝΤΟ – ρε – σολ), ενώ μέχρι αυτό το σημείο στο μπάσο ακούγεται το Ντο, όπως και στο πρώτο μέρος του έργου. Καταλυτικής σημασίας είναι η τελευταία συγχορδία, στην οποία το φθογγικό υλικό μετατοπίζει τον κεντρικό άξονα στο Μι, αφού το μπάσο μετακινείται από το Ντο στο Μι (ντο – Μι – σολ). Αναλυτικότερα, χρησιμοποιώντας στοχευμένα όρους της κλασικής αρμονίας, παρατηρείται πως η κάθετη συνήχηση της τονικής, της τρίτης και της δεσπόζουσας στην τελευταία συγχορδία ουσιαστικά αδρανοποιεί την προκαθορισμένη λειτουργικότητά τους και οδηγεί στην οριστική εκ των έσω «αμφισβήτηση» της τονικότητας (Παράδειγμα 8).

175

Συνοδ. σχήμα επαναφέρει τη διατονικότητα Ντο - Μι

Συνοδεία με αλληπάλληλες 5ες

173

Τονικό κέντρο Ντο

Τονικό κέντρο Λα

Παράδειγμα 7: Το σημείο ισορροπίας όλου του έργου μέσω της διαστρωμάτωσης Λα - Ντο - Μι

μ. 230 - 232 (κέντρο άξονα Ντο)

μ. 233 - 234,5 (προσθήκη μι)

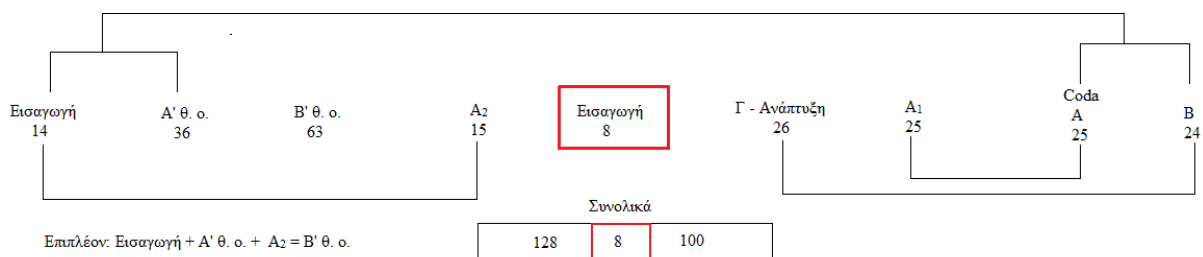
μ. 234,5 - 236 (κέντρο άξονα Μι)

Παράδειγμα 8: Σύνοψη των σχέσεων μεταξύ των τριών τελευταίων συγχορδιών

Επιπροσθέτως, στο έργο εντοπίζονται δευτερεύοντα επίπεδα συμμετρίας σε μοτιβικό, μετρικό και μετρονομικό επίπεδο. Το αρχικό κύτταρο που τροφοδοτεί το μοτιβικό υπόβαθρο του έργου εμφανίζεται στα ενδιάμεσα μέρη παραλλαγμένο, ενώ η αυτούσια εμφάνισή του στο πρώτο μέρος και στην κατάληξη του τελευταίου εξασφαλίζει τη συνολική μοτιβική συμμετρία (Παράδειγμα 9). Επίσης, η εσωτερική επαναληπτικότητα του κυττάρου στα θέματα του έργου εξασφαλίζει τη ρυθμική συμμετρία. Παράδειγμα αποτελεί το α' θέμα του πρώτου μέρους, το οποίο διαθέτει χαρακτηριστική αφιδωτή ρυθμική συμμετρία.¹⁵

Παράδειγμα 9: Ρυθμική συμμετρία μέσω της επανάληψης του κυττάρου στο πρώτο θέμα του πρώτου μέρους¹⁶

Επίσης, σε μετρονομικό επίπεδο, στοιχείο αφιδωτής μακροδομικής συμμετρίας αποτελεί η αλλαγή της χρονικής αγωγής στην coda του τέταρτου μέρους (μισό = 63), που παραλληλίζεται με την αρχή του έργου. Τέλος, η συμμετρία διακρίνεται και σε μετρικό επίπεδο, καθώς η εσωτερική κατανομή των τμημάτων ισορροπεί τη μακροδομή (Παράδειγμα 10).



Παράδειγμα 10: Μετρική συμμετρία στο τέταρτο μέρος

Η συμμετρία αποτέλεσε τον νέο τρόπο εξερεύνησης της ισορροπίας τον 20ό αιώνα, κατά τον οποίο τα επιμέρους επίπεδα είναι ζωτικά συνδεδεμένα με το «όλον». Όπως φάνηκε στην παρούσα ανάλυση της *Συμφωνίας σε Ντο*, ο Στραβίνσκυ αδρανοποιεί και ανασκευάζει, υπό το πρίσμα της συμμετρίας, τις παλιές λειτουργικές σχέσεις της μορφής, αναπροσαρμόζοντας θεμελιώδη μορφολογικά και αρμονικά στοιχεία και ανανεώνοντας

¹⁵ Marianne Kielian-Gilbert, "Stravinsky's Contrasts: Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music", *Journal of Musicology* 9/4, 1991, σ. 464-467.

¹⁶ Στο ίδιο.

εξ ολοκλήρου τη συμφωνία ως μορφή. Για παράδειγμα, παρατηρείται πως η μορφοπλαστική σχέση τονικής – δεσπόζουσας μετατρέπεται απλά σε όχημα επεξεργασίας στις ενότητες με χαρακτήρα ανάπτυξης, ενώ ως κυρίαρχη τονική σχέση αναδεικνύεται το δίπολο Ντο – Μι. Η πολικότητα ανάμεσα στα κυρίαρχα τονικά κέντρα παράγεται με τη συνύπαρξη ταυτόχρονων οριζόντιων διατονικών επιπέδων και αποδεικνύεται αρκετά ισχυρή για να χαρίσει νέο νόημα στην παραδοσιακή μορφή και να αντικαταστήσει, μέσω της συμμετρίας, τις προγενέστερες τονικές έλξεις.

Επίσης, ο συνολικός άξονας του έργου δίνεται τμηματικά ήδη από το πρώτο μέρος με την παρουσία του φα – ΝΤΟ – ΜΙ – σολ και ισορροπείται στην Επανάκθεση του τέταρτου μέρους με την εμφάνιση του Λα. Παρά το γεγονός πως το Ντο τοποθετείται στο κέντρο και ισχυροποιείται από επιμέρους συγκλίνοντα τονικά κέντρα του έργου, η συνεχής αμφισημία ανάμεσα στο ΝΤΟ και το ΜΙ είναι εμφανής. Επιπλέον, σε επίπεδο μορφής, η παράλειψη ή η μετατόπιση τμημάτων ισορροπεί εκ νέου τη μορφή μέσω της μακροδομικής συμμετρίας. Για παράδειγμα, η παράλειψη της β' θεματικής ομάδας στην Επανάκθεση του τέταρτου μέρους αποκτά μορφολογική χροιά, καθώς η αρμονική συνοχή υπερβαίνει τα όρια της δομής, τονίζοντας την εμφάνιση του Λα και τη συνολική εξισορρόπηση του άξονα στο ΛΑ – ΝΤΟ – ΜΙ. Ακόμα, η συνεχής αλληλεπίδραση των επιμέρους επιπέδων εντοπίζεται και σε μοτιβικό και αρμονικό επίπεδο, καθώς η εμφάνιση του μοτιβικού κυττάρου εξασφαλίζει τη μακροδομική συμμετρία εκεί όπου το αρμονικό πλαίσιο δεν είναι ισχυρό και, φυσικά, τη μοτιβική συνοχή του έργου. Οι αντιθετικές δυνάμεις χρησιμοποιούνται από τον Στραβίνσκυ καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, με στόχο τη μακροδομική ισορροπία.

Συνοψίζοντας και επεκτείνοντας τα παραπάνω, η έννοια της συμμετρίας αναδεικνύει στη *Συμφωνία σε Ντο* του Στραβίνσκυ μια βαθύτατα νεοκλασική στάση, με στοιχεία απόδοσης φόρου τιμής αλλά και «ειρωνείας» στο παρελθόν, μέσω της αναζωπύρωσης αλλά και της ανακατασκευής του με νέα υλικά. Ένα παλιό ζητούμενο της δυτικής μουσικής τέχνης, η συμμετρία, αναβαπτίζεται στην *Συμφωνία σε Ντο* σε όχημα ανακατασκευής της παραδοσιακής συμφωνικής μουσικής μορφής.

«Σαν φωτιές χτυπώντας στου μέλλοντος τα μάτια»:
Μια επαναστατική ανάγνωση της τονικότητας από τον Ντμίτρι
Ντμίτριεβιτς Σοστακόβιτς στη *Συμφωνία αρ. 3*, ορ. 20, «Την Πρώτη
Μαΐου», σε Μι-ύφεση-μείζονα (1929)

Μαριάνθη Φωτοπούλου & Κώστας Χάρδας

Πρόλογος

Ο Σοστακόβιτς συνέθεσε τη συμφωνία με τίτλο «Την Πρώτη Μαΐου» το 1929, για την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού του στη σύνθεση στο Ωδείο του Λένινγκραντ, με καθηγητή τον Μαξιμιλιάν Στέινμπεργκ (1883-1946).¹ Στα τέλη της δεκαετίας του '20, ιδιαίτερα συχνή ήταν η καλλιτεχνική αναφορά στην εργατική τάξη, η οποία αποτέλεσε τον βασικό πυρήνα των απεργιακών κινητοποιήσεων την 1η Μαΐου του 1886 στις Η.Π.Α. και των ρωσικών επαναστάσεων του 1905 και του 1917.²

Στον τίτλο της εργασίας εμπεριέχεται ο συμβολικός στίχος «Σαν φωτιές χτυπώντας στου μέλλοντος τα μάτια», ο οποίος επαναλαμβάνεται στο ποιητικό κείμενο του προπαγανδιστικού χορωδιακού φινάλε της *Τρίτης συμφωνίας*. Το έργο εμπεριέχει δομικά και συμβολικά στοιχεία, που καλούν το λαό της Σοβιετικής Ένωσης σε σοσιαλιστική επανάσταση, γεγονός που επικαλέστηκε ο Ιωσήφ Στάλιν (1871-1953) ως επιτακτική ανάγκη κατά την περίοδο της διακυβέρνησής του (1924-1953).

Μεθοδολογία

Το ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας εστιάζεται στη σύνδεση των δομικών μουσικών στοιχείων του έργου με την ιδεολογία και τις κοινωνικές μεταβολές της δεκαετίας του 1920 στη Σοβιετική Ένωση. Στο επίκεντρο βρίσκεται η έννοια της επαναστατικότητας και το πώς αυτή αντανάκλαται μέσα από μία «παραδοσιακή»³ συμφωνική μορφή.⁴

Για την πληρέστερη εξέταση του έργου και τη διερεύνηση του κεντρικού ερωτήματος που αναφέρθηκε παραπάνω, παρατίθεται στο επόμενο κεφάλαιο, εκτός από το αναλυτικό σκέλος, και το βασικό ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1920. Λόγω της έλλειψης αναλυτικών πηγών για την *Τρίτη συμφωνία*⁵ και της αντικρουόμενης

¹ Ο Μαξιμιλιάν Στέινμπεργκ υπήρξε μαθητής του Νικολάι Ρίμσκυ-Κόρσακοβ. Βλ. Martin Cooper, *The New Oxford History of Music: The Modern Age, 1890-1960*, Oxford University Press, London 1975, σ. 639, και Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, *Symphony no. 3, op. 20: Author's arrangement for Voice and Piano*, επιμ. Manashir Iakubov, DSC Publishers, Moscow 2003, σ. 79.

² Paul Bushkovitch, *Η Ιστορία της Ρωσίας: Πολιτική, οικονομία, κοινωνία, θρησκεία, τέχνες και επιστήμες από τον 9ο αιώνα έως την περεστρόικα*, μτφρ. Θάλεια Σπανού, Αιώρα, Αθήνα 2016, σ. 288-333.

³ Με τον όρο «παραδοσιακή» συμφωνική μορφή εννοούνται τα δομικά στοιχεία που παραπέμπουν στις συμφωνικές μορφές του 18ου-19ου αιώνα και διδάσκονταν στο Ωδείο του Λένινγκραντ.

⁴ Μία πρώτη προσέγγιση της *Τρίτης συμφωνίας* του Σοστακόβιτς έγινε στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας: Μαριάνθη Φωτοπούλου, «Dmitry Dmitriyevich Shostakovich, Συμφωνία αρ. 3 ορ. 20 (1929) σε Μι♭, "Την Πρώτη Μαΐου": αναλυτική, ιστορική και ερμηνευτική προσέγγιση», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019 (<https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/handle/123456789/2029>).

⁵ Στην αγγλική και στην αμερικάνικη βιβλιογραφία υπάρχουν διαθέσιμες σύντομες, ως επί το πλείστον, αναλύσεις· βλ. π.χ. David Fanning & Pauline Fairclough, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 14-17, και Hugh Ottaway, *Shostakovich Symphonies*,

βιβλιογραφίας που αναφέρεται στη βιο-εργογραφία του Σοστακόβιτς και στην σοβιετική κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα,⁶ η ανάλυση του έργου προηγήθηκε της ιστορικής και της ιδεολογικής της προσέγγισης κατά την πορεία της παρούσας έρευνας.

Από τη μελέτη των παρτιτουρών που χρησιμοποιήθηκαν αξίζει να αναφερθεί ότι, ενώ στην ορχηστρική παρτιτούρα⁷ δεν αναγράφεται πουθενά ο οπλισμός της Μι-ύφεσης-μείζονος, ο οποίος αναγγέλλεται στον τίτλο του έργου, στην μεταγραφή της συμφωνίας για πιάνο του ιδίου του συνθέτη⁸ εισάγεται οπλισμός μόνο στο χορωδιακό φινάλε. Επιπλέον, ο εξέχων ρόλος του φθογγικού υλικού, στο οποίο βασίστηκε και η ανάλυση του έργου, διακρίνεται από το γεγονός ότι στην μεταγραφή για πιάνο η ενορχήστρωση σημειώνεται μόνο σε κομβικά σημεία.⁹ Η παρούσα αναλυτική προσέγγιση στηρίχθηκε στην αναδίφηση των φθογγικών κέντρων, των τροπικών, χρωματικών, τονικών ή άλλων φθογγικών συλλογών που χρησιμοποιούνται (ενίοτε χρησιμοποιείται και η ταξινόμηση του Forte), στη διερεύνηση της λειτουργίας τους στη διάρθρωση της δομής, στη μοτιβική και θεματική μεταμόρφωση μέσα σε κάθε μέρος και μεταξύ των μερών, όπως επίσης και στη μακροδομική αρμονική αφήγηση και στη λειτουργία του χορωδιακού μέρους στο πλαίσιο αυτής. Κατά την αναλυτική διαδικασία, για την καλύτερη κατανόηση της μακροδομής του έργου, εξετάστηκε η συνεισφορά των προαναφερθέντων στοιχείων για τη δημιουργία τμημάτων με χαρακτήρα σταθερότητας ή αστάθειας. Επιπλέον, από τη βιβλιογραφία γίνεται γνωστό ότι ο Σοστακόβιτς κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Ωδείο του Λένινγκραντ διδάχτηκε τη μαρξιστική θεωρία. Γι' αυτό, η συμφωνία προσεγγίζεται αναλυτικά και υπό αυτό το πρίσμα.

Πολιτική, ιδεολογία και κουλτούρα στη Σοβιετική Ένωση: μια πολύπλευρη σχέση

Η *Τρίτη συμφωνία* γράφτηκε εν μέσω του Πενταετούς Πλάνου (1927-1932) του Στάλιν, ενός προγράμματος ταχείας εκβιομηχάνισης και κολεκτιβοποίησης, που στόχευε στην εξίσωση της βιομηχανικής και τεχνολογικής ανάπτυξης της Σοβιετικής Ένωσης με τις τότε ήδη ανεπτυγμένες χώρες της Δύσης.¹⁰ Στο πλαίσιο της προσπάθειας ισχυροποίησης του Στάλιν και υποστήριξης του πλάνου, προωθήθηκε η ιδέα της «οικοδόμησης του σοσιαλισμού» ως «κίνητρο» για την παραγωγή.¹¹ Η σοσιαλιστική κατεύθυνση του κόμματος στηριζόταν στη φιλοσοφική, οικονομική και πολιτική θεωρία των Μαρξ και Ένγκελς, η οποία βασίστηκε στον διαλεκτικό και τον ιστορικό υλισμό. Αφορμή για τη γέννηση της θεωρίας τους, στα μέσα του 19ου αιώνα στη Γερμανία, στάθηκαν οι κοινωνικές αντιθέσεις της εποχής και η οικονομική εκμετάλλευση των κατώτερων τάξεων εξαιτίας του καπιταλισμού.¹² Στα έργα τους αναλύονται

University of Washington Press, Seattle 1978, σ. 13-23.

⁶ Πηγές οι οποίες αποτελούν παράδειγμα της ποικιλομορφίας αυτής είναι, μεταξύ άλλων, οι εξής: Solomon Volkov, *Σοστακόβιτς και Στάλιν: Από την ελευθερία έκφρασης στην πολιτική προπαγάνδα*, μτφρ. Λέανδρος Πολενάκης, Κέδρος, Αθήνα 2005, και Laurel E. Fay, *Shostakovich and his world*, Princeton University Press, Princeton 2004.

⁷ Dmitry Dmitriyevich Shostakovich, *Symphony no. 3, op. 20* (series 1, vol. 3), επιμ. Manashir Iakubov, DSCH Publishers, Moscow 2002.

⁸ Shostakovich, *Symphony no. 3, op. 20: Author's arrangement for Voice and Piano*, ό.π.

⁹ Συγκεκριμένα, αναγράφονται σε σημεία κορύφωσης μόνο τα χάλκινα πνευστά, τα κρουστά και λίγα μέρη tutti. Βλ. ό.π., σ. 119.

¹⁰ Λεπτομέρειες για τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Σοβιετικής Ένωσης και για το Πενταετές Πλάνο του Στάλιν αναφέρονται στις εξής πηγές: Bushkovitch, *Η Ιστορία της Ρωσίας*, ό.π., και Oleg V. Khlevniuk, *Στάλιν: Μία νέα βιογραφία*, μτφρ. Πέτρος Γεωργίου, Πατάκης, Αθήνα 2018.

¹¹ Στα εργοστάσια πραγματοποιούνταν διαγωνισμοί «σοσιαλιστικής άμιλλας», χρηματοδοτούμενοι από το κόμμα, για να υπερβούν οι εργάτες τους στόχους του πλάνου, αποκομίζοντας δόξα και απτά οφέλη. Βλ. Bushkovitch, ό.π., σ. 373.

¹² Β. Φ. Μπερέστνεφ κ.ά., *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012, σ. 139-142.

σημαντικά σημεία, εκ των οποίων κάποια αποτέλεσαν κομμάτι της εγγελιανής φιλοσοφίας¹³ και της μετέπειτα λενινιστικής επέκτασης της θεωρίας τους: η συνεχής σταδιακή κοινωνική εξέλιξη και μεταμόρφωση, η αταξική κοινωνία, η κατάλυση του κράτους, η ένοπλη επανάσταση, η οποία φέρει απότομες κοινωνικές αλλαγές-άλματα, και η διαπαιδαγώγηση του λαού για την οικοδόμηση μιας σοσιαλιστικής και κομμουνιστικής κοινωνίας.¹⁴

Ο μαρξισμός ως εισαγόμενη δυτικοευρωπαϊκή ιδεολογία στην προεπαναστατική Ρωσία απέκτησε οργανωμένους υποστηρικτές από την εργατική τάξη και την ιντελιγκέντσια, με αποκορύφωμα την ανατροπή του – εξαιρετικά συντηρητικού – τελευταίου τσάρου Νικολάου Β΄ (1868-1918) με την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917.¹⁵ Ο Βλαντίμιρ Λένιν (1870-1924), ως ηγετική μορφή της εξέγερσης, επέκτεινε θεωρητικά και πρακτικά την ουσία της μαρξιστικής προσέγγισης της επανάστασης, αναλύοντας την σταδιακή διαδικασία της κοινωνικής εξέλιξης από την σοσιαλιστική έως – τον τελευταίο στόχο – την κομμουνιστική κοινωνία.¹⁶ Σε συνάρτηση με την αυξανόμενη δύναμη του προλεταριάτου και την επαναστατική κοινωνική στάση έναντι των κοινωνικών ανισοτήτων, η Πρωτομαγιά, στην οποία αφιερώνεται η *Τρίτη συμφωνία* του Σοστακόβιτς, αποτέλεσε για τη Σοβιετική Ένωση σύμβολο ταξικής πάλης και από το 1918 γιορταζόταν νόμιμα πλέον, με υποχρεωτικές παρελάσεις στην Κόκκινη Πλατεία μπροστά στη σοβιετική κυβέρνηση, ως αληθινή επίδειξη δύναμης.¹⁷

Με την δημιουργία της Σοβιετικής Ένωσης (1922) τέθηκε ζήτημα προσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας, με κύριους παράγοντες τη γλώσσα, την ιστορία και τον πολιτισμό. Ο Στάλιν έως το 1930 ακολούθησε τη γραμμή του Λένιν περί εθνικού πλουραλισμού για τις Σοβιετικές Δημοκρατίες, κατακρίνοντας οποιοδήποτε ιδεολογικό κατάλοιπο της Ρωσικής Αυτοκρατορίας.¹⁸ Το 1925, αναφέρει χαρακτηριστικά στην εφημερίδα *Πράβντα*:

Οικοδομούμε μια προλεταριακή κουλτούρα [...]. Αλλά, η προλεταριακή κουλτούρα, η οποία είναι σοσιαλιστική στο περιεχόμενο, λαμβάνει υπ' όψιν διαφορετικές μορφές και έννοιες έκφρασης μαζί με τους διαφορετικούς ανθρώπους που επιδόθηκαν στην σοσιαλιστική οικοδόμηση, η οποία βασίζεται στη διαφορετική γλώσσα, τρόπους ζωής κ.ο.κ. Προλεταριακή στο περιεχόμενο και εθνική στη μορφή, αυτή είναι η πανανθρώπινη κουλτούρα στην οποία οδεύει ο σοσιαλισμός [...].¹⁹

¹³ Έργα του Hegel όπως η *Επιστήμη της Λογικής*, η *Εγκυκλοπαίδεια των Φιλοσοφικών Επιστημών* κ.ά. αποτέλεσαν πυρήνες της ιδεαλιστικής διαλεκτικής και εμπεριέχουν έννοιες που αναπτύχθηκαν περαιτέρω από τους Μαρξ και Ένγκελς υπό την υλιστική προσέγγιση: το πέρασμα από την ποσότητα στην ποιότητα, η αντίφαση σαν πηγή της ανάπτυξης, η άρνηση της άρνησης, η μεταμορφωτική δύναμη της ιστορίας, ο όρος κοινότητα. Βλ. Μπερέστνεφ κ.ά., *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 118 και 337-424.

¹⁴ Τα χαρακτηριστικά αυτά αναλύονται, μεταξύ άλλων, στις εξής πηγές: Μπερέστνεφ κ.ά., *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας*, ό.π.: Β. Ι. Λένιν, *Κράτος και επανάσταση*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012· Allan Woods & Rob Sewell, *Εισαγωγή στις θεμελιώδεις αρχές του Μαρξισμού*, μτφρ. Σταμάτης Καραγιαννόπουλος, Μαρξιστική Φωνή, Αθήνα 2014.

¹⁵ Bushkovitch, ό.π., σ. 224-333.

¹⁶ Λένιν, ό.π., σ. 10-16 και 48-60.

¹⁷ Βλ. «Spring and Labor Day in Russia», <https://www.timeanddate.com/holidays/russia/spring-and-labor-day> (τελευταία προσπέλαση: 16 Απριλίου 2020). Οπτικό υλικό από τις σοβιετικές παρελάσεις βρίσκεται στο: «The Celebration of the 1st of May, Moscow 1938, Aka May Day Rally 1938», YouTube Video, 4:54, “British Pathe”, 13 Απριλίου 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=H2N1jwT1iWE>.

¹⁸ Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*, Yale University Press, New Haven & London 2007, σ. 301-306.

¹⁹ И. В. Сталин, “Вопросы ленинизма”, *Правда* 115, 22 Μαΐου 1925· αναπαράγεται στο: I. Stalin, “The Political Tasks of the University of Peoples of the East”, *Works*, vol. 7, Foreign Languages Publishing House, Moscow 1954, σ. 140, όπως παρατίθεται στο: Frolova-Walker, ό.π., σ. 311-312.

Την δεκαετία του '20 κρίθηκε αναγκαίος ο προσδιορισμός της κοινωνικής και θεσμικής θέσης του ωδείου ως «σοβιετικού θεσμικού οργάνου», το οποίο θα παρήγαγε επαγγελματίες μουσικούς συνυφασμένους με τις κοινωνικές ανάγκες για την εδραίωση του σοσιαλισμού.²⁰ Οι μεταρρυθμίσεις για τη μουσική εκπαίδευση διαμορφώθηκαν υπό τη Διάσκεψη για την Καλλιτεχνική Εκπαίδευση (1925) και το ακόλουθο καταστατικό της (1926), προσδίδοντας στους συνθέτες ηθική ευθύνη απέναντι στην κοινωνική υπόσταση του καλλιτεχνικού τους έργου. Παράλληλα, για την καλλιέργεια μιας «μαρξιστικής οπτικής του κόσμου» εντάχθηκαν στα ωδεία μαθήματα πολιτικής οικονομίας, τα θεμέλια του Λενινισμού και ο ιστορικός υλισμός.²¹ Το 1928, οι αντιδράσεις και οι αμφισβητήσεις του Πενταετούς Οικονομικού Πλάνου του Στάλιν οδήγησαν στην λεγόμενη «πολιτιστική επανάσταση».²² Κύριο μέλημα ήταν η επιθετική επιβολή της προλεταριακής κυριαρχίας σε όλους τους τομείς· κατ' επέκταση, η μουσική δημιουργία έπρεπε να αντικατοπτρίζει πλήρως τους στόχους του Πενταετούς Πλάνου.²³ Στο πλαίσιο αυτών των τροποποιήσεων, αναδύθηκαν διάφορες μαρξιστικές θεωρητικές προσεγγίσεις της μουσικής. Μία από τις αποδεκτές για διδασκαλία στα ωδεία θεωρίες ήταν αυτή του Μπολεσλάβ Γιαβόρσκυ (1877-1942) περί του *τροπικού ρυθμού*,²⁴ η οποία αφορούσε τις φθογγικές σχέσεις σε συνάρτηση με τη μουσική εξέλιξη στο χρόνο, τη διατάραξη και την επαναφορά της φθογγοκεντρικής και της δομικής σταθερότητας, και τη διαλεκτική φύση της «τονικής βαρύτητας».²⁵ Από το ξεκίνημα της κομμουνιστικής κυριαρχίας και ειδικότερα από το 1927, χρονιά της δεκαετούς επετείου της Οκτωβριανής Επανάστασης, δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στη μουσική απόδοση του επαναστατικού στοιχείου. Εξέχουσας σημασίας συνθέτης θεωρήθηκε ο Beethoven, υπό το πρίσμα της διαχρονικής δημοτικότητάς του, της ελεύθερης έκφρασής του, του επαναστατικού του πάθους, το οποίο πρόβαλλε τα ιδεώδη της Γαλλικής Επανάστασης, αλλά και της απεύθυνσής του προς τις μάζες.²⁶

²⁰ Amy Nelson, *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2004, σ. 155.

²¹ Ό.π., σ. 156-157 και 170.

²² Ο όρος «πολιτιστική επανάσταση» χαρακτηρίζει τον προσανατολισμό των τεχνών κατά την περίοδο του Πενταετούς Πλάνου. Εντοπίζεται ως τίτλος κεφαλαίου στο: Nelson, *Music for the Revolution*, ό.π., σ. 207-240, αλλά και ως τίτλος βιβλίου: Sheila Fitzpatrick, *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana University Press, Bloomington 1978.

²³ Βλ. С. Дубель, «Реконструктивный период в МГК», *Музыкальное образование* 1, 1930, σ. 23, όπως παρατίθεται στο: Nelson, ό.π., σ. 212. Ο συγγραφέας αναφέρει πως μαθητές και καθηγητές εκδιώχθηκαν από το ωδείο, μην ικανοποιώντας τις ανάγκες του κόμματος για την προλεταριοποίηση της σοβιετικής τέχνης.

²⁴ Ο όρος *τροπικός ρυθμός* (ладовый ритм), που διατυπώθηκε το 1908 στο πρώτο θεωρητικό έργο του Γιαβόρσκυ, *Строение музыкальной речи (Η δομή του μουσικού λόγου)*, και αναπτύχθηκε περαιτέρω ως θεωρία το 1912, δεν είναι συνυφασμένος με τους τροπικούς ρυθμούς του Μεσαίωνα. Ο όρος *τρόπος* εδώ είναι, κατά την ευρύτερη έννοια, μία παραλλαγή των δυτικών όρων *τονικότητα* και *τρόπος*, χαρακτηρίζοντας την *αρμονία* και τη *συμφωνία* των τμημάτων ενός «όλου». Βλ. Gordon D. McQuere, «Concepts of Analysis in the Theories of B. L. Yavorsky», *The Music Review* 41/4, 1980, σ. 278-288: 279, όπως παρατίθεται στο: Marina Lupishko-Thihey, «Konyus' 'Metrotechtonism' and Yavorsky's 'Modal Rhythm': Parallels Between Music and Architecture in Early Soviet Music Theory», ανακοίνωση στο συνέδριο *Music and the Figurative Arts in the Twentieth century* (Lucca, Complesso monumentale di San Michele, 14-16 Νοεμβρίου 2014), σ. 73 και 76-85 (https://www.academia.edu/34120115/Konyus_Metrotechtonism_and_Yavorskys_Modal_Rhythm_Parallels_Between_Music_and_Architecture_in_Early_Soviet_Music_Theory).

²⁵ Κατά τον Γιαβόρσκυ, η «τονική βαρύτητα», σε αντιστοιχία με τον φυσικό νόμο της βαρύτητας, αναδεικνύει τη δημιουργία των *τρόπων* ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας έλξης και λύσης «ασταθών» φθόγγων σε σταθερούς, μικροδομικά αλλά και μακροδομικά, κατά την εξέλιξη της μουσικής μορφής. Βλ. Lupishko-Thihey, ό.π., σ. 73.

²⁶ Nelson, ό.π., σ. 187-191.

Όσον αφορά τη μουσική δημιουργία, αρκετά δημοφιλής ήταν η φωνητική μουσική προπαγανδιστικού περιεχομένου, όπως το χορωδιακό τραγούδι, το οποίο σηματοδοτούσε την συλλογικότητα και την ισότητα ανάμεσα στα μέλη της χορωδίας και, κατ' επέκταση, της κοινωνίας.²⁷ Η συμφωνική μουσική εμπεριείχε, ως επί το πλείστον, προπαγανδιστικό χορωδιακό φινάλε, ενώ πολλά έργα εμφανίζουν επιρροές από τον δυτικό μοντερνισμό, ο οποίος υποστηρίχθηκε από την καλλιτεχνική οργάνωση «Ένωση για τη Σύγχρονη Μουσική».²⁸ Σε αυτή την κατηγορία συγκαταλέγονται τόσο η *Δεύτερη συμφωνία* του Σοστακόβιτς, με τίτλο «Στον Οκτώβρη» (1927),²⁹ όσο και η *Τρίτη συμφωνία* του που εξετάζεται εδώ και η οποία παρουσιάστηκε το 1930 για τον εορτασμό των «Ημερών Λένιν» που έλαβαν χώρα στην επέτειο του θανάτου του.³⁰ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Σοστακόβιτς, οι συμφωνίες αυτές είναι αφιερωμένες στο «επαναστατικό Κόκκινο ημερολόγιο», ενώ δεν έχουν αυστηρά προγραμματικό περιεχόμενο.³¹ Καθώς η *Τρίτη συμφωνία* γράφτηκε την περίοδο που ήταν ακόμη φοιτητής στο Ωδείο του Λένινγκραντ και – ταυτόχρονα – αναγνωρισμένος παγκοσμίως ως συνθέτης, αντανάκλα την πολυετή μουσική του εκπαίδευση, τις επιρροές του, την ανεπτυγμένη μουσική του αντίληψη που αποκτήθηκε από τη σταδιοδρομία του ως επαγγελματία πιανίστα της έντεχνης και της κινηματογραφικής μουσικής, καθώς και στοιχεία της μαρξιστικής θεωρίας.³²

Γενικά δομικά στοιχεία της Τρίτης συμφωνίας

Η *Τρίτη συμφωνία* αποτελείται από πέντε μέρη, τα οποία εκτελούνται χωρίς ενδιάμεση παύση και διαχωρίζονται με βάση τις μεταβολές στην χρονική αγωγή, στο μέτρο και στη μορφολογική δομή τους. Η έννοια της «επαναστατικότητας» έγκειται στους εξής δομικούς παράγοντες: α) στην καθοδηγούμενη πορεία των φθογγικών κέντρων των μερών της συμφωνίας προς την τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία εμφανίζεται μόνο στην τελευταία στροφή του χορωδιακού φινάλε και εγκαθιδρύεται στην τελική του κατάληξη, β) στην αναπτυσσόμενη σταθερότητα που καθορίζεται από όλους τους δομικούς παράγοντες και την μεταξύ τους αλληλεξάρτηση, και γ) στο κοινωνικό μήνυμα του χορικού στο χορωδιακό φινάλε, το οποίο αποτελεί και τον μακροδομικό στόχο της μορφής. Το έργο ξεκινά με μία αργή εισαγωγή, από την οποία αντλούνται τα βασικά μοτιβικά στοιχεία του υπόλοιπου έργου, όπως τα ρυθμικομελωδικά μοτίβα a (0,2,7) ή (0,2,5) και x (0,1,3) ή (0,2,4).³³ Στο τμήμα αυτό, αλλά και σε όλο το έργο, τα σημεία συγχωρδιακής αρμονικής καθαρότητας³⁴ προσδίδουν στιγμιαία ή ευρύτερη χρονικά φθογγοκεντρική σταθερότητα και οριοθετούν μορφολογικά τμήματα. Το πρώτο μέρος αποτελεί μία ενεργητικού χαρακτήρα μορφή σονάτας και κλείνει με ένα μεταβατικό τμήμα. Το δεύτερο, διμερές αργό

²⁷ Neil Edmunds, *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin*, Routledge Curzon, Oxon 2004, σ. 108-109.

²⁸ Cooper, ό.π., σ. 640-642, και Edmunds, ό.π., σ. 8-9.

²⁹ Η ταξινόμηση της *Δεύτερης* και της *Τρίτης συμφωνίας* του Σοστακόβιτς, με βάση το περιεχόμενό τους και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της δεκαετίας του 1920, στην κατηγορία «Μοντερνισμός και Προπαγάνδα» έγινε με βάση τους Fanning & Fairclough (ό.π.) και Ottaway (ό.π.).

³⁰ Shostakovich, *Symphony no. 3, op. 20: Author's arrangement for Voice and Piano*, ό.π., σ. 80.

³¹ Алла Константиновна Кенигсберг & Людмила Викентьевна Михеева, *111 симфоний: Справочник-путеводитель*, Культ-Информ-Пресс, Санкт-Петербург 2000, σ. 605-606, όπως παρατίθεται στο: Shostakovich, *Symphony no. 3, op. 20: Author's arrangement for Voice and Piano*, ό.π., σ. 80.

³² David Fanning & Laurel Fay, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", στο: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000052560> (τελευταία προσπέλαση: 16 Απριλίου 2020).

³³ Το μοτίβο x (0,1,3), (0,2,4) [φθογγικά σύνολα 3-2 και 3-6] συνδυάζεται κυρίως με το ρυθμικό μοτίβο ενός τετάρτου – δύο ογδών. Ενίοτε, δίνεται έμφαση μόνο στα τμήματά του (0,1) ή (0,2). Το ίδιο ισχύει και για το μοτίβο a (0,2,7), (0,2,5) [φθογγικά σύνολα: 3-7 και 3-9], στο οποίο μπορεί να δίνεται έμφαση μόνο σε ένα τμήμα του, (0,5) ή (0,7), ενώ παράλληλα το ίδιο συνδυάζεται με οποιοδήποτε ρυθμικό μοτίβο.

³⁴ Εννοούνται οι τρίφωνες συγχωρδίες που παρατίθενται σε σημεία κατάληξεων ή επαναλαμβάνονται στο εσωτερικό των φράσεων.

λυρικό μέρος παραπέμπει στο είδος της μουσικής δωματίου, ενώ σε αυτό παρατηρείται για πρώτη φορά εκτεταμένη χρήση της τρίφωνης παραδοσιακής συγχορδίας, η οποία ενίοτε εμπεριέχεται σε λειτουργικό αρμονικό πλαίσιο. Το τρίτο μέρος, με χαρακτήρα scherzo, «λύνεται» δομικά στο τέταρτο. Πολλά τμήματα των μερών αυτών διαρθρώνονται πάνω σε ένα εξελισσόμενο ομορρυθμικό ostinato και δημιουργούν μια μεγάλης πνοής «μετάβαση», η οποία καταλήγει στη μουσική αναπαράσταση μιας «σκηνής μάχης». Η αργή εισαγωγή του χορωδιακού φινάλε ξεκινά με τον φθογγικό συμβολισμό του ονόματος BACH, ενώ η μελωδική βηματική κίνηση και οι φθογγοκεντρικές σχέσεις οδηγούν στο φθογγικό κέντρο Σι-ύφεση (την θεμέλιο της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος), προμηνύοντας το χορικό που ακολουθεί στο χορωδιακό φινάλε, καθώς και την τελική κατάληξη στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος.

Σταθερότητα - αστάθεια

Οι παράγοντες της σταθερότητας - αστάθειας αφορούν τη σχέση των μορφολογικών τμημάτων μακροδομικά, βάσει της διάκρισης των θεματικά σταθερών και ασταθών (μεταβατικών) τμημάτων και των φθογγοκεντρικά / αρμονικά σταθερών και ασταθών περιοχών. Τα θεματικά τμήματα αποτελούν πρότυπα δομικής σταθερότητας· διακρίνονται, συνήθως, από την δύο επιπέδων μελωδική δομή (που περιλαμβάνει καθοδηγητική/ές και συνοδευτική/ές φωνή/ές) και τη φθογγοκεντρική σταθερότητα. Τα φθογγικά κέντρα υποστηρίζονται από το ομοιογενές φθογγικό υλικό, το αρμονικό υπόβαθρο με νύξεις ή ακριβείς αναφορές στην τονική αρμονία και την επανάληψη των κεντρικών φθόγγων από τα θεματικά μοτίβα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί τμήμα του πρώτου θέματος της τριθεματικής έκθεσης³⁵ του πρώτου μέρους σε Μιζολύδιο από Σολ, ο οποίος υποστηρίζεται από το αρμονικό υπόβαθρο:

ΣΟΛ: I ————— 3 ————— v6 (Pε')

Παράδειγμα 1: Τμήμα του πρώτου θέματος της έκθεσης του πρώτου μέρους (μ. 39-44)

Τα μεταβατικά τμήματα δημιουργούν αστάθεια, διακόπτοντας τα θεματικά με απότομη εννορηστροτική μεταβολή και έντονη επεξεργασία του μοτιβικού υλικού τους· χαρακτηρίζονται από πύκνωση της υφής, τονισμένους μελωδικά φθόγγους ή συνηχήσεις, συνεχή μεταβλητότητα του φθογγικού υλικού, και από τη συχνή κατάληξή τους σε μία τρίφωνη μη λειτουργική συγχορδία με προστιθέμενους φθόγγους ή σε μια ελεύθερη συνηχήση ή σε ένα συγκεκριμένο φθόγγο, σηματοδοτώντας το ξεκίνημα ενός νέου θεματικού τμήματος. Συγκεκριμένα, στο πρώτο μεταβατικό τμήμα του τρίτου μέρους, οι επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις στο ostinato ογδών, το οποίο εναλλάσσεται ανάμεσα στα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά, αναπτύσσονται με προσθήκη φθόγγων και μεταμορφώνονται:

³⁵ Ο καθηγητής του Σοστακόβιτς, Μαξιμιλιάν Στέινμπεργκ, προέτρεπε τους φοιτητές σύνθεσης να εξασκηθούν στο σχεδιασμό της μορφής σονάτας, επιβραβεύοντας τις καλύτερες συνθέσεις. Σύμφωνα με τις απαιτήσεις του καθηγητή, η ενότητα της έκθεσης έπρεπε να περιλαμβάνει τρία θέματα, εκ των οποίων το τελευταίο ονομαζόταν «τελικό ή καταληκτικό». Βλ. Fanning & Fairclough, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, ό.π., σ. 80.

μ. 476- 479 Εγχορδα μ. 480- 482 Εγχορδα

μ. 483- 486 Ξύλινα Πνευστά μ. 487- 493 Εγχορδα

μ. 494-497 Εγχορδα και Ξύλινα Πνευστά Κατάληξη E-b'' fl. (Φθογγικό κέντρο του 2ου θέματος)

Παράδειγμα 2: Πρώτο μεταβατικό τμήμα του τρίτου μέρους (μ. 476-497)

Μοτιβική μεταμόρφωση

Η μοτιβική μεταμόρφωση αποτελεί ταυτόχρονα παράγοντα αστάθειας και σταθερότητας. Είναι συνυφασμένη με την παραλλαγή των βασικών ρυθμικομελωδικών μοτίβων σε διαφορετικά περιβάλλοντα εννοχρήστρωσης, υφής και φθογγικού υλικού, με αποτέλεσμα να μην είναι άμεσα ακουστικά κατανοητός ο μοτιβικός συσχετισμός ανάμεσα σε διαφορετικά τμήματα των μερών του έργου. Η μη αυτούσια επανάληψη των μοτίβων διευκολύνει την συνεχή τους εξέλιξη και, παράλληλα, προσδίδει εσωτερική συνοχή, σηματοδοτώντας τη σημασία της μοτιβικής «ιδέας» που διαπερνά όλο το έργο. Στο Παράδειγμα 3 παρατίθεται το αρχικό τμήμα του θέματος της εκτενούς, μονοθεματικής, τριών τμημάτων (χωρίς ενδιάμεσα μεταβατικά τμήματα) επανέκθεσης του πρώτου μέρους σε Ιωνικό από Φα. Το τμήμα αυτό σχετίζεται με το πρώτο θέμα της έκθεσης (βλ. Παράδειγμα 1) μέσω του μοτιβικού και εννοχρηστικού παραλληλισμού, του «εμβατηριακού ύφους»³⁶ και της σταθερότητας που προσφέρει το υλικό σε συνδυασμό με το αρμονικό πλαίσιο από το οποίο υποστηρίζεται.³⁷

263

Cor.

Μοτίβο x (ρυθμικά)

T-ro *dim.*

f Μοτίβο a (0,2,7)

Μοτίβο a

ΦΑ: V ————— I

Παράδειγμα 3: Τμήμα της επανέκθεσης του πρώτου μέρους (μ. 263-268)

Φθογγικό υλικό, αρμονικές σχέσεις, φθογγικά κέντρα

Από την οργάνωση του φθογγικού υλικού προέκυψαν τρεις κατηγορίες. Το διατονικό υλικό είναι συνήθως τροπικό, ορίζει συνήθως τα θεματικά τμήματα και

³⁶ Ο σταθερός παλμός των εγχόρδων σε *rizzicato* στο πρώτο θέμα του πρώτου μέρους (βλ. Παράδειγμα 1) αντικαθίσταται στην επανέκθεση με το ταμπούρο και, σε συνδυασμό με το μοτίβο a (0,2,7) στα χάλκινα πνευστά, αποπνέει έναν αυστηρό, «στρατιωτικό» χαρακτήρα.

³⁷ Το αρμονικό πλαίσιο έχει καθοριστεί έπειτα από τη συσχέτιση του φθογγικού υλικού με το ευρύτερο αρμονικό πλαίσιο του τμήματος και τα κύρια μελωδικά μοτίβα. Έπειτα από αναγωγή των αρμονικών σχέσεων των τριών τμημάτων της επανέκθεσης, προέκυψε το εξής αρμονικό υπόβαθρο με φθογγικό κέντρο το Φα: V (μ. 264-267) – I (μ. 268-274) – V⁷ (μ. 275) – I (μ. 276-284). Βλ. Φωτοπούλου, ό.π., σ. 88-94.

αποτελεί την κύρια βάση εξαγωγής των φθογγικών κέντρων· μπορεί να εμπεριέχει χρωματικούς φθόγγους, οι οποίοι βάσει του μελωδικού-αρμονικού πλαισίου λειτουργούν ως «ξένοι», ή να γίνεται τροπική μίξη. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η κανονική διάταξη των «ξένων» και των κύριων φθόγγων των τρόπων δημιουργεί χρωματικές φθογγικές συλλογές (Παράδειγματα 4 και 5).

Παράδειγμα 4: Θεματική φράση 2, τμήμα Α, δεύτερο μέρος (μ. 362-367)

Παράδειγμα 5: Τροπική και κανονική διάταξη θεματικής φράσης 2, τμήματος Α, δεύτερο μέρος (μ. 362-367)

Οι χρωματικές φθογγικές συλλογές εντοπίζονται σε τμήματα όπως τα μεταβατικά ή στην ανάπτυξη του πρώτου μέρους, ενώ μπορεί να δημιουργούνται από το συνδυασμό και την κανονική διάταξη φθογγικών συνόλων με βάση το (0,1,3). Ακουστικά, οι εναλλαγές τόνων και ημιτονίων παραπέμπουν σε οκτατονική φθογγική συλλογή (Παράδειγμα 6).

Παράδειγμα 6: Φθογγικό υλικό των μ. 133-139 του πρώτου τμήματος της ανάπτυξης του πρώτου μέρους (πρώτα βιολιά και βιολοντσέλα)

Αξιοσημείωτο παράδειγμα μετάλλαξης υλικού με διατηρούμενη συνοχή, εντός ενός συγκεκριμένου πλαισίου, αποτελεί το τελευταίο μεταβατικό τμήμα του τρίτου μέρους της *Τρίτης συμφωνίας*. Στο Παράδειγμα 7 παρουσιάζονται οι αλληπάλληλες συνηχήσεις *tutti* του μεταβατικού τμήματος, που καταλήγουν στην επαναλαμβανόμενη Ρε-μείζονα στο ξεκίνημα του τέταρτου μέρους. Τα φθογγικά σύνολα που δημιουργούνται από την κανονική διάταξη των συνηχήσεων σχετίζονται με κοινά υποσύνολα, όπως το (0,1,3)

και το (0,3) [εντός των πράσινων κύκλων], ενώ τα υποσύνολα (0,1,2) και (0,1,3) [εντός των κόκκινων πλαισίων] συνδέονται με σχέσεις μεταφοράς. Από τις μεταβολές τους προκύπτει στο τέλος του τρίτου μέρους η συγχορδία της Λα-μείζονος, με πρόσθετους φθόγγους το Ντο και το Σι-ύφεση, η οποία λύνεται στην Ρε-μείζονα στην έναρξη του τέταρτου μέρους. Η συνηχητική πορεία προς τη Λα-μείζονα, μικροδομικά, και η «λειτουργική» σχέση δεσπίζουσας – τονικής υποστηρίζονται από το αρμονικό πλαίσιο I – V – I της Ρε-μείζονος, που υποβόσκει στην καθοδηγητική φωνή του τρομπονιού και της τρομπέτας (Παράδειγμα 8).

μ. 526-527 1ο-2ο όγδ. 4-11 (0,1,3,5) μ. 526-527 3ο όγδ. 5-10(0,1,3,4,6) μ. 526-527 4ο όγδ. 5-19 (0,1,3,6,7) μ. 532 5ο όγδ. 5-27 (0,1,3,5,8) μ. 533 1ο όγδ. 4- Z15 (0,1,4,6) μ. 533 2ο όγδ. 4-22 (0,2,4,7)

μ. 526-527 5ο όγδ. 6-31(0,1,3,5,8,9) μ. 528 1ο όγδ. 6-21 (0,2,3,4,6,8) μ. 533 3ο όγδ. 6-16 (0,1,4,5,6,8) μ. 533 4ο όγδ. 6-35 Wholetone (0,2,4,6,8,A) μ. 534 1ο όγδ. 6- Z11 (0,1,2,4,5,7)

μ. 528 2ο όγδ. 6-16 (0,1,4,5,6,8) μ. 528 3ο όγδ. 6- Z39 (0,2,3,4,5,8) μ. 528 4ο όγδ. 9-4 (0,1,2,3,4,5,7,8,9) μ. 534 2ο όγδ. 5-27 (0,1,3,5,8) μ. 534 3ο όγδ. 6- Z10 (0,1,3,4,5,7) μ. 534 4ο όγδ. 7-5 (0,1,2,3,5,6,7)

μ. 529 6- Z47 (0,1,2,4,7,9) μ. 530 1ο όγδ. 6-5 (0,1,2,3,6,7) μ. 530 2ο όγδ. 5-20 (0,1,3,7,8) μ. 535 1ο όγδ. 6- Z6 (0,1,2,5,6,7) μ. 535 2ο όγδ. 6- Z43 (0,1,2,5,6,8) μ. 535 3ο όγδ. 7-20 (0,1,2,4,7,8,9)

μ. 530 3ο όγδ. 5-26 (0,2,4,5,8) μ. 530 4ο όγδ. 7-2 (0,1,2,3,4,5,7) μ. 530 5ο όγδ. 7-25 (0,2,3,4,6,7,9) μ. 535 4ο όγδ. 7-5 (0,1,2,3,5,6,7) μ. 536 1ο-2ο όγδ. 6- Z4 (0,1,2,4,5,6) μ. 536 3ο όγδ. 8-23 (0,1,2,3,5,7,8,A)

μ. 531 1ο όγδ. 6-14 (0,1,3,4,5,8) μ. 531 2ο-4ο όγδ. 6- Z49 (0,1,3,4,7,9) μ. 532 1ο όγδ. 6-5 (0,1,2,3,6,7) μ. 536 4ο όγδ. 6- Z24 (0,1,3,4,6,8) μ. 536 5ο όγδ. 5-16 (0,1,3,4,7) Λα Μείζονα

μ. 532 2ο όγδ. 5-5 (0,1,2,3,7) μ. 532 3ο όγδ. 5-2 (0,1,2,3,5) + (0,1) μ. 532 4ο όγδ. 5-34 (0,2,4,6,9)

Παράδειγμα 7: Υλικό συνηχήσεων σε κανονική διάταξη και συσχετισμός υποσυνόλων. Τελευταίο μεταβατικό τμήμα του τρίτου μέρους (μ. 526-536)

521 Tr-ni a2 soli Tr-be Tr-be a2 sole V-c., C-b.

PE: I

531 I (κατάληξη)

Παράδειγμα 8: Αρμονικό πλαίσιο του τελευταίου μεταβατικού τμήματος του τρίτου μέρους (μ. 521-536) και κατάληξη στη Ρε-μείζονα του τέταρτου μέρους (μ. 537)

Αναπαράσταση «μάχης»

Στο τέταρτο μέρος, τα διαφορετικά επίπεδα των καθοδηγητικών και συνοδευτικών φωνών των προηγούμενων μερών συγκλίνουν για πρώτη φορά σε μία μεγάλης έκτασης, *fortissimo* ομοφωνική υφή, με τη συμμετοχή όλης της ορχήστρας. Η συναισθηματική φόρτιση αποδίδεται από τη συμμετοχή των κρουστών (ταμπούρο, τρίγωνο, πιάτα), τον ισοκράτη σε Σολ που εκτελείται στα τύμπανα, τα κτυπήματα στην γκρανκάσα που παραπέμπουν σε πυροβολισμούς,³⁸ τα καθοδικά ημιτονιακά

³⁸ Ο Σοστακόβιτς είχε αποφασίσει να χρησιμοποιήσει μία ειδική ξύλινη κουδουνίστρα, η οποία θα παρήγαγε τον ήχο της πυροδότησης ενός πυροβόλου όπλου και θα φτιαχνόταν ειδικά γι' αυτή την περίπτωση στο Λένινγκραντ. Το πυροβόλο όπλο το οποίο προσπάθησε να μιμηθεί ηχητικά

ρυθμικομελωδικά μοτίβα³⁹ από την υπόλοιπη ορχήστρα και την υψηλή ηχητική περιοχή. Για ακόμη μια φορά, παρατηρούνται οι ποικίλες αναφορές του φθογγικού υλικού. Παρ' όλο που τα μοτίβα είναι διατονικά, το υλικό στο σύνολό του είναι χρωματικό. Πιο συγκεκριμένα, οι εναρκτήριοι φθόγγοι των φράσεων (κόκκινο πλαίσιο) σχηματίζουν ένα διατονικό πεντάχορδο (Φα – Σολ – Λα-ύφεση – Λα – Σι-ύφεση – Ντο), ενώ σε συνδυασμό με τους μελωδικά τονισμένους σε κάθε φράση φθόγγους (πράσινο πλαίσιο) απαρτίζουν ένα χρωματικό σύνολο οκτώ φθόγγων (Φα – Φα-δίεση – Σολ – Λα-ύφεση – Λα – Σι-ύφεση – Σι – Ντο).⁴⁰

The image shows a musical score for 'Paradeigma 9' with seven phrases (Φ.1 to Φ.7). Each phrase is annotated with letters and mathematical expressions in brackets, indicating specific intervals or relationships between notes. For example, Φ.1 has annotations 'x+a', 'y', 'i', and 'x'. Φ.2 has 'y', 'i', and 'x'. Φ.3 has 'x', 'a', 'y', 'i', and 'x+y'. Φ.4 has 'x', 'x', 'w', 'w', 'y', 'x', 'i', 'i', and 'y'. Φ.5 has 'x', 'i', 'i', and 'y'. Φ.6 has 'x', 'y', 'y', 'y+w', and 'x+a'. Φ.7 has 'x' and 'x+a'. The score is for 'Tutti' and includes a 'Tuba' part for Φ.7.

Παράδειγμα 9: Φράσεις 1 έως 7⁴¹ από το ομοφωνικό τμήμα του τέταρτου μέρους (μ. 666-731), χωρίς τα μέρη των κρουστών

Συμβολισμός «BACH»

Η αποσυμπίεση της συναισθηματικής φόρτισης της σκηνης μάχης που προαναφέρθηκε σηματοδοτείται με την άμβλυση των δυναμικών και το διατονικό περιεχόμενο του σολιστικού μέρους της τούμπας στην έβδομη φράση του ομοφωνικού τμήματος του τέταρτου μέρους (βλ. Παράδειγμα 9), το οποίο διατηρείται στο σολιστικό μέρος του τρομπονιού και της τρομπέτας στην αργή εισαγωγή του πέμπτου μέρους. Παράλληλα, η καθοδική κίνηση των μοτίβων της σκηνης μάχης μετατρέπεται σε ανοδική, τόσο στις καθοδηγητικές φωνές των χάλκινων πνευστών, όσο και στα *glissandi* των βαθύφωνων εγχόρδων (βιολοντσέλα και κοντραμπάσα). Το χορικό του χορωδιακού φινάλε προμηνύεται από τα «νικηφόρα» σαλπίσματα των χάλκινων πνευστών, τα οποία σχηματίζουν, στην πρώτη φράση της εισαγωγής, τον φθογγικό συμβολισμό «BACH». Το λουθηρανικό χορικό, το οποίο επιβίωσε μέσω του Bach κατά

εμφανίστηκε στις επιδείξεις της Πρωτομαγιάς στο Βερολίνο το 1929 και αναφερόταν στο σοβιετικό Τύπο κατά την περίοδο της σύνθεσης της *Τρίτης συμφωνίας*. Βλ. В. Виноградов, "NB к Третьей симфонии Шостаковича", *Советская музыка* 44/3, 1991, σ. 58, όπως παρατίθεται στο: Shostakovich, *Symphony no. 3, op. 20: Author's arrangement for Voice and Piano*, ό.π., σ. 80.

³⁹ Παρουσιάζονται τα εξής μοτίβα που συναντήθηκαν από την αρχή του έργου, σε παραλλαγή: a (βηματική κίνηση και κήδημα), x (βηματική κίνηση), y (βηματική κίνηση με δέκατα έκτα), w (τρίηχο), i (επανάληψη φθόγγου).

⁴⁰ Ο ισοκράτης σε Σολ στα τύμπανα δεν αποτελεί τον κεντρικό φθόγγο του ομοφωνικού τμήματος. Ως φθογγικό κέντρο εδώ αναδεικνύεται το Φα, που τονίζεται από το πεντάχορδο Φα – Ντο (εναρκτήριοι φθόγγοι των φράσεων), κυρίως όμως μέσα από τη γενικότερη πορεία και κορύφωση στον συγκεκριμένο φθόγγο, η οποία έχει αφετηρία το τρίτο μέρος του έργου. Βλ. Φωτοπούλου, ό.π., σ. 157-184.

⁴¹ Ανάμεσα στις φράσεις, στην ορχηστρική παρτιτούρα αλλά και στην μεταγραφή για πιάνο, παρατίθενται τα κρουστά και τα κτυπήματα στην γκρανκάσα. Το συγκεκριμένο παράδειγμα, το οποίο συνιστά μεταγραφή στο λογισμικό Finale, εστιάζεται στο φθογγικό υλικό και στο μοτιβικό περιεχόμενο.

την μπαρόκ περίοδο, συμβολίζει στην *Τρίτη συμφωνία* του Σοστακόβιτς, σε συνάρτηση με την έλλειψη της αντιστικτικής υφής, την κοινωνική ισότητα ως βασική ιδέα του σοσιαλισμού, και λειτουργεί ως κάλεσμα για τη συμμετοχή όλου του λαού στο τραγούδι του χορωδιακού φινάλε. Παράλληλα, η εμφατική χρήση της υφής του χορικού για πρώτη φορά σε αυτό το σημείο του έργου υπαινίσσεται και προτείνει μια θρησκευτικότητα-ιερότητα ως προς την πίστη και τη διατήρηση του σοσιαλισμού ως ιδανικού.⁴² Η χρωματικότητα του φθογγικού υλικού της σκηνης μάχης διακρίνεται και στην κανονική διάταξη των φθόγγων της αργής εισαγωγής, με τη διαφορά όμως ότι εδώ «καμουφλάρεται» με την αντιμετώπιση των χρωματικών φθόγγων ως «ξένων» εντός του τονικού αρμονικού πλαισίου που υποβόσκει. Οι κεντρικοί φθόγγοι Ντο και Σι-ύφεση τονίζονται από την πρώτη φράση. Πιο συγκεκριμένα, ο πρώτος αποτελεί κεντρικό φθόγγο του πρώτου τμήματος της διμερούς αργής εισαγωγής και ο δεύτερος τον κεντρικό φθόγγο στον οποίο καταλήγει η εισαγωγή με βηματική μελωδική κίνηση, προμηνύοντας την τελική κατάληξη του έργου στη Μι-ύφεση-μείζονα (Παράδειγμα 11).⁴³

Παράδειγμα 10: Φθογγικός συμβολισμός «BACH».
Αργή εισαγωγή του χορωδιακού φινάλε, πρώτη φράση, μ. 739-748

Παράδειγμα 11: Μελωδική-συνηχητική πορεία προς το φθογγικό κέντρο Σι-ύφεση
(κατάληξη της αργής εισαγωγής του πέμπτου μέρους), μ. 785-805

Χορωδιακό φινάλε: ποιητικό κείμενο

Το ποιητικό κείμενο του χορικού γράφτηκε από τον προπαγανδιστή ποιητή Σεμιόν Κιρσάνοβ και εμπεριέχει έντεκα στροφές ως ένδειξη τιμής στα έντεκα έως τότε νόμιμα έτη του εορτασμού της Πρωτομαγιάς. Την μετάφρασή του από τα ρωσικά στα αγγλικά και στα ελληνικά επιμελήθηκε, ειδικά για την παρούσα εργασία, η κ. Βικτωρία Ζόρα. Στο παρακάτω κείμενο, που περιλαμβάνει το ρώσικο πρωτότυπο και τις μεταφράσεις στα

⁴² Στα λουθηρανικά χορικά, όλο το εκκλησίασμα τραγουδούσε ταυτόχρονα στον ίδιο χρόνο, χωρίς να προηγείται καμία απολύτως φωνή. Το τραγούδι κατά την περίοδο του Λούθηρου, και ιδιαίτερα κατά την κυριαρχία της Προτεσταντικής Εκκλησίας στον γερμανόφωνο χώρο, ήταν ένα από τα σημαντικότερα μέσα διάδοσης των ιδεών του θρησκευτικού φρονήματος. Με βάση τη θέση του Λούθηρου «Διπλά προσεύχεται όποιος τραγουδάει», δημιουργήθηκαν τραγούδια κατάλληλα για το τραγούδι όλου του εκκλησιάσματος. Έτσι, κάθε μέλος της ενορίας μπορούσε να συμμετέχει ενεργά στο τραγούδι. Βλ. Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής: Σύντομη γενική επισκόπηση*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 267.

⁴³ Το φθογγικό κέντρο Ντο στο πρώτο τμήμα της αργής εισαγωγής υποστηρίζεται από το αρμονικό πλαίσιο, το οποίο υποβόσκει και κατά την συνεχή επανάληψή του στα μελωδικά μοτίβα. Βλ. Φωτοπούλου, ό.π., σ. 185-195.

αγγλικά και στα ελληνικά, αναδεικνύεται η ομοιοκαταληξία και υπογραμμίζονται οι επαναλαμβανόμενες φράσεις του κειμένου:

В первое Первое мая
брошен в былое блеск.
Искру в огонь раздувая,
пламя покрыло леса.

On the very first May Day
A torch was thrown into the past.
a spark, growing into a fire,
and a flame enveloped the forests.

Την πρώτη 1η Μαΐου
ρίχνοντας την πρόην λάμψη
ένας σπινθήρας την φωτιά να φουσκώνει
φλόγες κάλυψαν το δάσος.

Ухом поникших ёлок
вслушивались леса
в юных ещё "маёвок"
шорохи, голоса.

With the drooping fir tree's ears
the forest listened
to the voices and noises
of the new May Day parade.

Με τα αυτιά των ελάτων
άκουγε το δάσος
τις "νέες" μέρες του Μαΐου
θορύβους, φωνές.

(English literal translation is: of the new May Day Parade – to the voices and noises)

Шорохи, голоса –
первая полоса
Мая, огнями бьющего
будущему в глаза.

Noises, voices –
the first ranks
of May, their eyes like fires
looking to the future.

Θόρυβοι, φωνές –
την πρώτη αρχή (ή τάξη)
του Μαΐου, σαν φωτίες χτυπώντας
στου μέλλοντος τα μάτια.

Наше Первое мая,
в посвисте пуль горя,
штык и наган сжимая,
брало дворец царя.

Our May Day,
in the whistling of grief's bullets,
grasping bayonet and gun,
The tsar's palace was taken.

Την δική μας, Πρώτη Μαΐου,
σφυρίζοντας με σφαίρα της θλίψης,
πιάνοντας την μπαγιονέτ το όπλο,
πήρε το παλάτι του τσάρου.

Павший дворец царя –
Это ещё заря
Мая, вперёд идущего,
светом знамен горя.

The fallen tsar's palace –
This was the dawn
of May, marching ahead,
in the light of grief's banners.

Το πεσμένο πάλι του τσάρου –
Αυτό είναι ακόμη αυγή
του Μαΐου, που βαστάει (πηγαίνει) εμπρός,
με τα λάβαρα της θλίψης.

Первое мая наше –
в будущее паруса –
взвило над морем пашен
гулкие корпуса.

Our May Day –
in the future there will be sails –
unfurled over the sea of corn,
and the resounding steps of the corps.

Την δική μας Πρώτη Μαΐου –
στο μέλλον θα υπάρχουν πανιά (καραβιόν)
να οργάνουν πάνω στην θάλασσα
τα ανυψώμενα σώματα.

Новые корпуса –
Новая полоса
Мая, огнями бьющего
будущему в глаза.

New corps –
New ranks
of May, their eyes like fires
looking to the future.

Νέα σώματα –
Νέα αρχή (τάξη)
του Μαΐου, σαν φωτίες χτυπώντας
στου μέλλοντος τα μάτια.

Фабрики и колонии,
майский взметнём парад.
землю сожмём колоннами –
наша пришла пора.

Factories and workers,
march in the May Day parade.
we will reap the land –
our time has come.

Εργοστάσια και εργάτες,
πορεύουν στην παρέλαση του Μαΐου.
θα δρέψουμε την γη –
ήρθε η ώρα μας.

Слушайте, пролетарии,
наших заводов речь,
вам поджигая старое,
новую явь зажечь.

Listen, workers,
to the voice of our factories,
in the burning down the old,
you must kindle a new reality.

Ακούστε, προλετάρια (εργάτες),
τα λόγια των εργοστασίων μας,
θέτοντας σε φωτιά τα παλαιά,
η νέα πραγματικότητα αναφλέγεται
(βγαίνει από στάχτες)

Солнце знамен поднимая,
марш, загреми в ушах.
Каждое Первое мая
к социализму шаг.

Banners rising like the sun,
march, let your steps resound.
Every May Day
is a step toward Socialism.

Ο ήλιος ανασηκώνει το πανό
πορεία, ας ακουστεί στα αυτιά σου.
Κάθε Πρώτη Μαΐου,
ένα βήμα προς τον σοσιαλισμό.

Первое мая – шаг
сжавших винтовку шахт.
В площади, революция,
Вбей миллионный шаг!

May Day is the step (Or: May Day – step)
of armed miners.
Into the squares, revolution,
march with a million feet!

Πρώτη Μαΐου – βήμα
οπλισμένων με τουφέκι ανθρακορύχων.
Στην πλατεία, επανάσταση,
Χτυπίστε με βήμα εκατομμυρίου!

Παράδειγμα 12: Το ποιητικό κείμενο του χορωδιακού φινάλε της Τρίτης συμφωνίας, γραμμένο από τον Σεμιόν Κιρσάνοβ (σε μετάφραση Βικτωρίας Ζόρα)⁴⁴

Ο ποιητής χρησιμοποιεί το ιστορικό πλαίσιο της Πρωτομαγιάς ως σύμβολο ταξικής πάλης, επανάστασης και ανατροπής της παλαιάς άρχουσας τάξης («πιάνοντας την μπαγιονέτα και το όπλο, πήρε το παλάτι του τσάρου»), με αναφορές στην, κεντρική για το Πενταετές Πλάνο, εργατική και αγροτική τάξη («Εργοστάσια και εργάτες»), οι οποίες αποτελούν καθοριστικές για το μέλλον δυνάμεις («σαν φωτιές χτυπώντας στου μέλλοντος τα μάτια»), δίνοντας την αίσθηση του συγκεντρωμένου σε πορεία πλήθους («θόρυβοι, φωνές») που απαιτεί νέα δικαιώματα («νέα σώματα, νέα αρχή»). Στην δέκατη στροφή ο Κιρσάνοβ θεοποιεί τον σοσιαλισμό, οπτικοποιώντας την ανάδυσή του μέσα από τον «ήλιο», ενώ ο λαός παράλληλα τον δοξάζει με τους στίχους: «Κάθε Πρώτη Μαΐου ένα βήμα προς τον σοσιαλισμό». Η τελευταία στροφή κλείνει με το λαό συσπειρωμένο και ένοπλο να γνωρίζει ότι κατέχει τη δύναμη ενωμένος («χτυπήστε με βήμα εκατομμυρίου») και να είναι έτοιμος να επαναστατήσει.

Χορωδιακό φινάλε: σύνδεση μουσικής και ποιητικού κειμένου

Ο Σοστακόβιτς ντύνει μουσικά το ποιητικό κείμενο, ακολουθώντας το πιστά όσον αφορά τη δομή του (Πίνακας 1). Οι μουσικές φράσεις, το υλικό, τα φθογγικά κέντρα και τα εκφραστικά σχήματα μορφοποιούνται με βάση τις στροφές, τους στίχους και το συμβολικό περιεχόμενο του κειμένου. Τα φθογγικά κέντρα Μι-ύφεση και Σι-ύφεση των δύο πρώτων στροφών επιστρέφουν στις δύο τελευταίες, συνδέοντας τη σχέση δεσπόζουσας – τονικής με την εργατική κινητοποίηση της Πρωτομαγιάς στις Η.Π.Α. («Την πρώτη Πρώτη Μαΐου», στροφές 1-2) και στην Σοβιετική Ένωση (στροφές 10-11) αντίστοιχα. Στο δεύτερο τμήμα, όπου ο λαός της Ε.Σ.Σ.Δ. οικειοποιείται την Πρωτομαγιά και συσπειρώνεται («Τη δική μας Πρώτη Μαΐου»), παρατηρούνται περισσότερες μεταβολές στα φθογγικά κέντρα και επεξεργασία του μοτιβικού υλικού του πρώτου τμήματος. Οι καταλήξεις και οι φθογγικές συλλογές επιβεβαιώνουν τα φθογγικά κέντρα, ενώ έντονες είναι οι αποκλίσεις σε φθογγικές συλλογές σε απόσταση ημιτονίου από το εκάστοτε φθογγικό κέντρο.

ΤΜΗΜΑ	1				2						3				
	1		2	3	4	5	6	7	8	9	10	11			
ΣΤΡΟΦΗ	1		2	3	4	5	6	7	8	9	10	11			
ΦΡΑΣΗ	Εισαγωγή		Φράση 1	Φράση 2	Φράση 3	Φράση 1	Φράση 2	Φράση 3	Φράση 4	Φράση 5	Φράση 6	Φράση 7	Φράση 1	Φράση 2	
ΜΕΤΡΑ	806-810		811-817	817-824	824-832	832-838	838-845	845-850	850-856	856-862	863-869	869-876	876-891	891-903	903-916
ΦΘ. ΚΕΝΤΡΟ	Μι ύφ.- Σι ύφ.		Pe (+ E fl. Collection)		Nτο (+ D fl. Collection)		Pe	Λα	Σι ύφ.	Σολ. (A fl. Coll.)	Σι ύφ.	Μι ύφ.			
ΦΩΝΕΣ	Tutti				Bass-Tenor		Tutti		Soprano-Tenor			Tutti			
ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ	Μι ύφ. μειζ. (μ. 813)/ Σι ύφ. (μ. 817)		Pe ύφ. Μειζ. / Σι ύφ. Ελ. (μ. 824)	Σι ύφ. (μ. 832)	Pe (μ. 838)	Σι ύφ. μειζ. (μ. 843)/ Pe ελ. (μ. 845)	Nτο μειζ. (μ. 853)/ Pe ύφ. Μειζ./Σι ύφ. Ελ. (μ. 855)/ Nτο (μ. 856)	Pe-Φα (μ. 862)	Λα-Nτο (μ. 868)	Φα μειζ. (μ. 876)	Σολ. μειζ. (μ. 888)	Σι ύφ. Μειζ. 6/4 (μ. 900)/ Σι ύφ. (μ. 902)	Μι ύφ. (μ. 903)	Μι ύφ. Μειζ. (μ. 910), Μι ύφ. (μ. 916)	

Πίνακας 1: Δομή του χορωδιακού φινάλε

⁴⁴ Ο στίχος «unfurled over the sea of corn» έχει μεταφραστεί ως «να οργώνουν πάνω στην θάλασσα», παραλείποντας τη φράση «of corn»· προσθέτοντας τη φράση αυτή, ο στίχος μεταφράζεται ως «να οργώνουν πάνω στη θάλασσα του καλαμποκιού». Ο στίχος «and the resounding steps of the corps» έχει μεταφραστεί ως «τα ανυψωμένα σώματα»· παραλείπονται οι λέξεις «resounding steps», με τις οποίες η μετάφραση του στίχου αυτού αλλάζει σε «και τα ηχηρά βήματα των σωμάτων».

Στο Παράδειγμα 13 αναδεικνύεται το φθογγικό υλικό του χορωδιακού φινάλε, ταξινομημένο σε τρεις κατηγορίες. Από την κανονική διάταξη των σημαντικών φθόγγων των τρόπων προκύπτει πως το βασικό διατονικό σύνολο που χρησιμοποιείται είναι το 7-35, δηλαδή οι φθόγγοι ενός μείζονος ή ελάσσονος τρόπου ή κλίμακας. Παρ' όλο που από την κανονική διάταξη όλων των φθόγγων προκύπτει πως το υλικό είναι χρωματικό, πολλοί φθόγγοι αντιμετωπίζονται ως «ξένοι» με βάση το αρμονικό υπόβαθρο. Η αρμονική υποστήριξη των φθογγικών κέντρων και των τρόπων, των τροπικών μίξεων, και οι κοινοί φθόγγοι που χρησιμοποιούνται μεταξύ των τρόπων, των οποίων τα φθογγικά κέντρα μεταβάλλονται με σχέσεις δεύτερης μικρής / μεγάλης, διευκολύνουν το τραγούδι των χορωδών.⁴⁵

ΤΜΗΜΑ 1

ΤΡΟΠΟΣ	ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ ΣΕ ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ	ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΦΘΟΓΓΩΝ
Μι ύψωση Ιωνικός μ. 806-832	7-35 (0,1,3,5,6,8,A)- diat	9-9 (0,1,2,3,5,6,7,8,A)

ΤΜΗΜΑ 2

3. Ρε Αιολικός μ. 832- 838	7-35 (0,1,3,5,6,8,A)- diat	8-23 (0,1,2,3,5,7,8,A)
4. Ρε Φρύγιος Συλλογή φθ. Μι ύψ. Ιων. μ. 838-845	7-35 (0,1,3,5,6,8,A)- diat	9-9 (0,1,2,3,5,6,7,8,A)
5. Ντο Αιολικός μ. 845-849	7-35 (0,1,3,5,6,8,A)- diat	Σύνολο 10 φθόγγων (0,1,2,3,4,5,7,8,9,A) μ. 845-856
5. Ντο Ιωνικός μ. 850-854, 856 (1ος χρ.)	7-35 (0,1,3,5,6,8,A)- diat	Φθ. συλλογή Ρε ύψ. Ιωνικού (μ. 855)
6. Ρε Δόριος μ. 856-862	7-35 (0,1,3,5,6,8,A)- diat	8-23 (0,1,2,3,5,7,8,A)
7. Λα ελάσσονα αρμονική (μ. 862-867) Χορωδία +πνευστά	7-32 (0,1,3,4,6,8,9)- harm-min	8-26 (0,1,2,4,5,7,9,A)
7. Λα Αιολικός (+ Μι ύψωση) μ. 862-869 έγχορδα	7-34 (0,1,3,4,6,8,A)	Σύνολο 11 χρωματικών φθόγγων (μ. 862-869) Tutti

⁴⁵ Οι αριθμοί στο αριστερό μέρος του Παραδείγματος 13 αναφέρονται στην εκάστοτε στροφή. Εντός κόκκινου πλαισίου σημειώνονται οι άνω του ενός φθόγγοι, οι οποίοι αποκτούν κεντρικότητα στις στροφές. Σε κάποιες στροφές (5, 7, 8 και 10) μπορεί να εμφανίζονται περισσότεροι του ενός τρόποι, οι οποίοι εδώ σημειώνονται ο ένας δίπλα στον άλλον.

ΤΜΗΜΑ 2

ΤΡΟΠΟΣ	ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ ΣΕ ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ	ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΦΘΟΓΓΩΝ
Σι ύφ. Δόριος (+Λα) μ. 869-876 Χορωδία + Χάλκινα πνευστά	7-34 (0,1,3,4,6,8,Α)	7-34 (0,1,3,4,6,8,Α)
Σι ύφ. Δόριος (+Μι) μ. 869-876 <i>έγχορδα</i>	Διατονικό σύνολο	Σύνολο 11 χρωματικών φθόγγων Χορωδ+ορχ. μ. 869-876
Σολ Αιολικός (μ. 877-880, 886-887) Σολ Φρύγιος (μ. 881-885) Σύνολο Λα ύφ. Ιων. (μ. 884-885)	8-23 (0,1,2,3,5,7,8,Α)	Σύνολο 12 χρωματικών φθόγγων

ΤΜΗΜΑ 3

Εξάχορδο Σολ Μιζολόδιου (μ. 888-889)	Ντο Ιωνικός (+Λα ύφ.) (μ. 891-892)	Εξάχορδο Ντο Αιολικού (μ. 894)
Συλλογή Φθόγγων με κέντρο Ρε ύφ.-Ρε (μ. 893)	Ρε Μιζολόδιος (μ. 895-897)	
Σι ύφεση Μιζολ. (μ. 898-902)	7-35 (0,1,3,5,6,8,Α)- diat	Σύνολο 12 χρωματικών φθόγγων (μ. 890-902)
Μι ύφεση Ιωνικός μ. 903-916	7-35 (0,1,3,5,6,8,Α)- diat	Σύνολο 10 φθόγγων (0,1,2,3,5,6,7,8,Α)

Παράδειγμα 13: Φθογγικό υλικό του χορωδιακού φινάλε

Η τελική πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα

Στα Παραδείγματα 14 και 15 παρουσιάζεται η μεγαλύτερη κορύφωση του έργου: μετά την κατάληξη στη Σι-ύφεση-μείζονα σε δεύτερη αναστροφή, ο φθόγγος Σι-ύφεση χρησιμοποιείται μέσω μιας διατονικού τύπου μετατροπίας ως δεσπόζουσα στη Μι-ύφεση-μείζονα. Το Μι-ύφεση εκτελείται ομοφωνικά στον πρώτο στίχο της τελευταίας στροφής («Πρώτη Μαΐου»), ενώ παράλληλα υπονομεύεται από το μπάσο, στο οποίο εκτελούνται τα βασικά μελωδικά μοτίβα που συναντήθηκαν σε όλο το έργο. Σε αυτό το σημείο, η χρωματικότητα και η βηματική κίνηση αποκαλύπτουν το συμβολικό τους περιεχόμενο: την πορεία προς την τελική κατάληξη που αντικατοπτρίζει τα «βήματα» για την επανάσταση και τον σοσιαλισμό. Στη λέξη «βήμα» (μ. 905) εμφανίζεται η Ντο-μείζων, σχηματίζοντας στην μελωδική γραμμή τη χρωματική σχέση Μι-ύφεση – Μι, και στους στίχους «οπλισμένων με τουφέκι ανθρακωρύχων. / Στην πλατεία, επανάσταση» (Παράδειγμα 16, μ. 906-907) παρατηρείται η χρωματική κίνηση Μι ύφεση – Ρε – Μι-ύφεση.

μ. 900-902 B flat - E flat

шаг.
шаг.

Tr-be, Cor., Tr-ni

♩ = 108

Μοτίβο α

ff Tutti Μοτίβο x

I B flat
V E flat

Παράδειγμα 14: Κατάληξη στη Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 900-902)

μ. 903-905

Пер-во-е ма-я шаг
Per-vo-e ma-ja- sag

Tr-be

♩ = 132

VI₆

E fl.

5 - 1

Παράδειγμα 15: Αφιξη της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 903-905)

μ. 906-907 E flat

сжав-ших вин-тов-ку шахт. В пло-ща-ди, ре-во-лю-ци-я.
szav-sih vin-tov-ku shaft. V plo-scha-di, re-vo-lju-ci-ja.

Παράδειγμα 16: Χρωματική κίνηση στη μελωδική γραμμή (μ. 906-907)

Λίγο πριν την τελική πτώση, η χορωδία κλείνει με τον στίχο «χτυπήστε με βήμα εκατομμυρίου»⁴⁶ στην – αρμονικά μακρινή από τη Μι-ύφεση-μείζονα – Ρε-μείζονα, αφήνοντας νοηματικά «ανοιχτό» το μέλλον που ακολουθεί και δείχνοντας πως ο αγώνας για την οικοδόμηση του σοσιαλισμού δεν έχει τελειώσει. Ο φθόγγος Ρε και η Ρε-μείζων αποκτούν κεντρικότητα τόσο στο ξεκίνημα της αργής εισαγωγής του έργου (βλ. Παράδειγμα 17) όσο και στη «λύση» του τρίτου μέρους στο τέταρτο (βλ. Παραδείγματα 7 και 8). Η χρωματική σχέση της Ρε-μείζονος με τη Μι-ύφεση-μείζονα και η κίνηση του προσαγωγέα Ρε προς το Μι-ύφεση φανερώνουν τελικά στο παρόν αρμονικό πλαίσιο τη βαρύτητα που παραδοσιακά δίνεται στην πτωτική σχέση δεσπόζουσας – τονικής (Παράδειγμα 18). Στην ορχήστρα γίνεται πτώση με μία δεσπόζουσα με αυξημένη πέμπτη που οδηγεί στην τονική (μ. 909· βλ. Παράδειγμα 18) και τελικά η συγχορδία της Μι-ύφεση-μείζονος επαναλαμβάνεται 21 φορές (Παράδειγμα 19). Στο τελευταίο μέτρο, το Μι-ύφεση εκτελείται ταυτόχρονα από όλη την ορχήστρα για πρώτη και μοναδική φορά.

Allegretto ♩ = 100
(μ. 1-3) Cl. Morfbo a (0,7) Morfbo x (0,1,3)

p

(μ.12-14) Cl. 1-2

V-c., C-b.

Παράδειγμα 17: Αργή εισαγωγή (μ. 1-3 και 12-14). Κεντρικότητα του φθόγγου Ρε

μ. 908-910 E flat

ибеи мил-ли-он - иай шар!
vbej mil - li - on - nyj sag!

Tr-be

D maj. V I

5 - 6 - 7 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 ————— 1

Παράδειγμα 18: Πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 908-910)

⁴⁶ Ο Σεμιόν Κιρσάνοβ υπήρξε μαθητής και συνεχιστής του ποιητή Βλαντίμιρ Μαγιακόβσκυ. Βλ. Maxim D. Shraye, *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry*, Routledge, New York 2015. Ο τελευταίος στίχος («χτυπήστε με βήμα εκατομμυρίου») είναι εμπνευσμένος από τον Μαγιακόβσκυ, ο οποίος χρησιμοποίησε τη λέξη «εκατομμύριο» μεταφορικά, προκειμένου να ηρωοποιήσει τις μάζες και να αναδείξει τη δύναμή τους. Βλ. Bushkovitch, ό.π., σ. 357.

Παράδειγμα 19: Τελική επέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 911-916)

Αναπτυσσόμενη σταθερότητα

Στην *Τρίτη συμφωνία*, η μορφή και το περιεχόμενο είναι αλληλένδετα και εξελίσσονται μακροδομικά, «οργανώνοντας» διάφορους παράγοντες αστάθειας. Τα «παραδοσιακά» μορφολογικά όρια της μορφής σονάτας του πρώτου μέρους χαλαρώνουν από το δεύτερο μέρος και έπειτα, σε συνδυασμό με την σταδιακή σταθεροποίηση της υφής και της ενορχήστρωσης ήδη από το ομοφωνικό τμήμα της αναπαράστασης της σκηνης «μάχης» έως το τέλος του έργου. Το φθογγικό υλικό, το οποίο στη μεγαλύτερη έκταση του έργου είναι διατονικό-τροπικό με χρωματικές προσμίξεις, αποκτά στο χορωδιακό φινάλε για πρώτη φορά υποστήριξη από το συγχορδιακό αρμονικό πλαίσιο. Τα διαφορετικά επίπεδα των φωνών σε μία, συχνά πλούσια, αντιστικτική υφή δίνουν ολοένα τη θέση τους στην ομοφωνική-ομορρυθμική υφή, η οποία αναπτύσσεται από το τρίτο και το τέταρτο μέρος και κορυφώνεται στο χορικό. Σημαντικό επίσης ρόλο παίζει ο κοινωνικός χαρακτήρας του χορικού, συμβολίζοντας την ανθρώπινη παρουσία. Η τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, σε συνάρτηση με το ποιητικό κείμενο του χορωδιακού, ορίζεται ως η μία και μοναδική «λύση» δηλαδή η σοσιαλιστική επανάσταση. Όπως φαίνεται στον συγκεντρωτικό πίνακα των κυριότερων φθογγικών κέντρων (Πίνακας 2), η φθογγοκεντρική πορεία προς αυτή επιτυγχάνεται σε τέσσερα επίπεδα:

1. με τη σχέση καθαρών πεμπτών προς τα κάτω,
2. με τη σχέση δεσπόζουσας – τονικής της Σι-ύφεση-μείζονος, που καταγράφεται στον πίνακα και η οποία τελικά τείνει προς τη Μι-ύφεση-μείζονα,
3. με τις σχέσεις τέταρτης / πέμπτης καθαρής, δεύτερης μεγάλης και τρίτης μικρής / μεγάλης, που προκύπτουν από την επανεμφάνιση διαφόρων φθογγικών κέντρων κατά την εξέλιξη του έργου και το συμβολικό χαρακτήρα που αποκτούν, και
4. με τη βηματική ανοδική μελωδική πορεία προς την τελική πτώση στο χορωδιακό φινάλε.

ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΦΘΟΓΓΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ											
ΜΕΡΟΣ	Εισαγωγή	1ο Μέρος		2ο Μέρος	Εισαγωγή 3ου	3ο Μέρος		4ο Μέρος		5ο Μέρος	
ΦΘ. ΚΕΝΤΡΟ	D	G	F	C-E	C-F	B fl.-E	D	D	F	C	C → B fl. E fl.
ΑΝΑΓΩΓΗ	D	F							B Fl.	E fl.	

Πίνακας 2: Συγκεντρωτικός πίνακας των φθογγικών κέντρων όλου του έργου

Αναφορά στην δυτική συμφωνική παράδοση

Ο Σοστακόβιτς αντιμετωπίζει τη συμφωνία ως «καλούπι», καθώς ο αριθμός των μερών, η μορφολογική δομή τους και οι χρονικές αγωγές παραπέμπουν στις συμφωνίες της κλασικής και της ρομαντικής περιόδου.⁴⁷ Παρ' όλα αυτά, η *Τρίτη συμφωνία* αποτελεί μια νέα ανανεωμένη μορφή ως προς την ακολουθία των μερών της χωρίς παύση, τη μακροδομική λειτουργία των φθογγικών της κέντρων σε σχέση με την πορεία προς την κεντρική τονικότητα, την αντιμετώπιση του προσαγωγέα σε αντιστοιχία με τη σχέση δεσπόζουσας – τονικής και την ταυτόχρονη χρήση στοιχείων τονικής, νεοτονικής και ατονικής αρμονίας.⁴⁸ Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά στον Beethoven, με το θριαμβευτικό χορωδιακό φινάλε, που εδώ εκφράζει το προπαγανδιστικό σοσιαλιστικό στοιχείο, τη μεγαλοφυή μοτιβική επεξεργασία και την τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία παραπέμπει στην «*Ηρωική*» συμφωνία.⁴⁹ Ο ρόλος των πνευστών και των κρουστών στην σκηνή «μάχης», το εξωμουσικό «μήνυμα» του χορικού και ο συμβολισμός «BACH» αποδίδουν το προγραμματικό στοιχείο.

Ιδεολογική προσέγγιση⁵⁰

Το περιεχόμενο του κειμένου του χορωδιακού φινάλε, η υφή χορικού, τα συμβολικά στοιχεία (το όνομα του BACH και η αναπαράσταση μιας σκηνής «μάχης»), η αναφορά στον Beethoven και στη δυτική συμφωνική παράδοση, αντικατοπτρίζουν τις ανάγκες της «πολιτιστικής επανάστασης» της περιόδου του Πενταετούς Πλάνου του Στάλιν. Ο Σοστακόβιτς, ως γνώστης της μαρξιστικής θεωρίας που διδάχτηκε⁵¹ και ως θαυμαστής και φίλος του Γιαβόρσκυ,⁵² υιοθέτησε πιθανότατα έως ένα βαθμό την προαναφερθείσα θεωρία του περί *τροπικού ρυθμού*, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην διαλεκτική φύση της «τονικής βαρύτητας» και στην διατάραξη της σταθερότητας της μορφής και του περιεχομένου κατά την μουσική εξέλιξη στο χρόνο. Η μορφή⁵³ και το περιεχόμενο⁵⁴

⁴⁷ Ο τρόπος αντιμετώπισης της μορφής περισσότερο ως «καλούπι» και λιγότερο ως «διαδικασία» έχει τις ρίζες του στον 19ο αιώνα και στις αρχές του 20ού, όπου οι συνθέτες επαναχρησιμοποίησαν με ένα νέο τρόπο παραδοσιακές δομές. Βλ. Κωνσταντίνος Χάρδας, *Μορφολογία και ανάλυση: Μορφές σονάτας: συνθετικές, θεωρητικές, αναλυτικές προσεγγίσεις*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σ. 18 και 22.

⁴⁸ Κατά την περίοδο των σπουδών του στο Ωδείο του Λένινγκραντ, ο Σοστακόβιτς ήρθε σε επαφή με την σύγχρονη δυτική μουσική της περιόδου, ως ακροατής σε συναυλίες (π.χ. *Wozzeck* του Alban Berg), μέσω της γνωριμίας του με έργα των Paul Hindemith, Béla Bartók και Ernst Křenek, αλλά και μέσω της επαφής του με διάφορους καλλιτέχνες της εποχής (όπως π.χ. τον Σεργκέι Προκόφιεβ). Βλ. Fanning & Fay, "Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)", ό.π.

⁴⁹ Όπως περιγράφηκε παραπάνω, ο Beethoven αποτέλεσε για τους Σοβιετικούς «υπέρμετρα μεγαλοφυΐα» και «μουσικό-στοχαστή και επαναστάτη», ενώ το σοβιετικό πλαίσιο έδωσε μεγάλη έμφαση στην *Τρίτη* («*Ηρωική*»), την *Πέμπτη* και την *Ένατη συμφωνία* του. Βλ. "В комитете по подготовке Бетховенских торжеств", *Музыкальное образование 1-2*, 1927, σ. 168, όπως παρατίθεται στο: Nelson, ό.π., σ. 187 και 190.

⁵⁰ Η προσέγγισή μου αυτή έγινε με βάση τα πέντε παρακάτω κεφάλαια από τον τόμο: Μπερέστνεφ κ.ά., *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας* (ό.π.): «Η ενότητα της εξελικτικής και της επαναστατικής μορφής της ανάπτυξης. Τα άλματα», «Περιεχόμενο και μορφή, εμφάνιση και λύση των μεταξύ τους αντιφάσεων», «Τα αντικείμενα και τα φαινόμενα σαν ενότητα των αντιθέτων. Η πάλη των αντιθέτων – πηγή της ανάπτυξης», «Ο νόμος της άρνησης της άρνησης: Η ουσία και ο ρόλος της διαλεκτικής άρνησης στο προτσές της ανάπτυξης» και «Ο νόμος της άρνησης της άρνησης: Ο προχωρητικός χαρακτήρας της ανάπτυξης και οι μορφές της».

⁵¹ Η Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, Oxford University Press, New York 2000, αναφέρει πως στα τέλη του 1926 ο Σοστακόβιτς έδωσε εξετάσεις μαρξιστικής θεωρίας στο Ωδείο του Λένινγκραντ, γεγονός το οποίο συμπίπτει με το ανανεωμένο πρόγραμμα σπουδών της περιόδου αυτής.

⁵² Στο ίδιο.

⁵³ Ως μορφή νοείται η μορφολογική δομή των τμημάτων (π.χ. μορφή σονάτας).

⁵⁴ Ως περιεχόμενο νοούνται το υλικό, η ενορχήστρωση, η υφή, τα μοτιβικά στοιχεία.

είναι βαθιά αλληλεξαρτώμενα μέρη ενός αδιαίρετου (ακουστικά) όλου στη συμφωνία. Η μορφή καθορίζεται από το «προλεταριακό» της, κατά τον Στάλιν, περιεχόμενο, στο οποίο το φθογγικό υλικό (στην *Τρίτη συμφωνία*) κατέχει εξέχοντα ρόλο και αποτελεί την κινητήρια δύναμη των ποιοτικών-επαναστατικών μεταβολών, οι οποίες σταδιακά μεταλλάσσουν σε κάθε μέρος τη μορφή. Ακολουθώς, τα μοτίβα μεταμορφώνονται διατηρώντας τη βασική ρυθμικομελωδική ιδέα, αποκτώντας, από τη σκηνή μάχης και έπειτα, συμβολική υπόσταση. Η σκηνή μάχης, συμβολίζοντας, στο πλαίσιο της Πρωτομαγιάς και των ρωσικών επαναστάσεων, την πάλη των τάξεων, εμφανίζεται έπειτα από το τρίτο και τέταρτο μέρος, όπου η μορφή δεν είναι αυστηρή αλλά περισσότερο ελεύθερη και με αρκετές ομορρυθμικές νύξεις, παραπέμποντας στην άποψη του Λένιν πως η επανάσταση πρέπει να γίνει εν καιρώ κρίσης των ανώτερων και κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και σε περίοδο συγκρούσεων των καπιταλιστικών δυνάμεων.⁵⁵ Η διατάραξη των «σταθερών» τμημάτων από «ασταθή» αντικατοπτρίζει το συνεχή αγώνα για εξέλιξη, ο οποίος οδηγεί σε «σταθερότερες» υφές και μορφές, όπως το χορικό, στο οποίο διακρίνεται ξεκάθαρα το κοινωνικό περιεχόμενο. Η πολύπλοκη συνεχής κοινωνική εξέλιξη που αναφέρεται στη μαρξιστική θεωρία αντανακλάται από τη σπειροειδή φθογγοκεντρική πορεία προς τη Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία αποτελεί την κεντρική ιδέα της «επανάστασης» και του συνεχούς αγώνα. Η Μι-ύφεση-μείζων δεν νοείται ως τελική «λύση» με την έννοια της λύτρωσης, αλλά επισημαίνει την επανάσταση και τον ηρωισμό του ενωμένου λαού ως τη μοναδική «λύση» για την πορεία προς το σοσιαλισμό. Εν κατακλείδι, ο Σοστακόβιτς, βιώνοντας τις κοινωνικές μεταβολές της δεκαετίας του 1920 στη Σοβιετική Ένωση, αντιμετωπίζει τη συμφωνική μορφή ως ένα «σταθερό καλούπι», το οποίο διαμορφώνεται από τις πολύπλοκες και πολυεπίπεδες ραγδαίες μεταβολές του περιεχομένου της. Με αυτό τον τρόπο, η συμφωνία εκτυλίσσεται στο χρόνο ως ένας ζωντανός, «κοινωνικός οργανισμός», ο οποίος «επαναστατεί», αναπτύσσεται και διαμορφώνεται, αρνούμενος συνεχώς την παλιά του μορφική υπόσταση, προς ένα συγκεκριμένο στόχο: το σοσιαλισμό.

⁵⁵ Βλ. Bushkovitch, ό.π., σ. 312, και Γιώργος Γεωργαλάς, «Λενινισμός: Η αίρεση του Μαρξισμού», προσαρμοσμένο κείμενο από το περιοδικό *Σοβιετολογία* 4/9, 9 Σεπτεμβρίου 1963, <https://www.paredose.net/4961?print=pdf>.