9ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις»

Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.
Θεσσαλονίκη, 1-3 Δεκεμβρίου 2017

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας

Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ελληνική
Μουσικολογική Εταιρεία

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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

9ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»

Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.
Θεσσαλονίκη, 1-3 Δεκεμβρίου 2017

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου:
Εύη Νίκα-Σαμψών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Μάρκος Τσέτσος, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Μαρία Αλεξάνδρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Κώστας Καρδάμης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου:
Εύη Νίκα-Σαμψών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Κώστας Τσούγκρας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Γιώργος Σακαλλιέρος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Κώστας Χάρδας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελένη Καλλιμοπούλου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Θωμάς Αποστολόπουλος, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2021

Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1-3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2021.

Πρώτη έκδοση: Ιούλιος 2021

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

ISBN 978-618-82210-5-5

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 8

ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ – ΔΗΜΗΤΡΑ ΜΠΑΝΤΕΚΑ
Η διάδοση της δυτικής μουσικής στην Κωνσταντινούπολη από τους Έλληνες
κατά το β΄ μισό του 19ου αιώνα 10

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΑΥΘΕΝΤΟΠΟΥΛΟΥ – ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Το δημοτικό τραγούδι στα σχολικά εγχειρίδια κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα 19

ΤΑΣΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ
Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα:
όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου 36

ΧΡΥΣΑ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ – ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και η συνεισφορά της
στη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης: μια πρώτη προσέγγιση 43

ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ
«Ποτέ δεν θα ξεχάσω το Σαββατοκύριακο που πέθανε η Laura»: Παραλλαγές,
επεξεργασίες και μεταμορφώσεις του θέματος στην κινηματογραφική μουσική 58

ΘΑΛΕΙΑ ΑΔΕΛΦΟΠΟΥΛΟΥ
Ζητήματα αρμονικής και αντιστικτικής μακροδομής στο
“Aux cyprès de la Villa d’Este I” του Franz Liszt 68

ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΕΥ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
Άγνωστα «παραλλαγιστά» Ιδιόμελα και η «μεταμόρφωσή» τους σε εκπαιδευτικές
ασκήσεις στο πλαίσιο της Προθεωρίας των βυζαντινών και μεταβυζαντινών
Παπαδικών 77

ΦΛΩΡΑ ΚΡΗΤΙΚΟΥ
“Επεξεργασίες και παραλλαγές” συνθέσεων του Μανουήλ Χρυσάφη (15ος αι.)
από τον Αντώνιο Επισκοπόπουλο (16ος αι.) 86

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΡΤΖΗ-ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Αρχές συμμετρίας και παραλλαγής στο 2ο μέρος της *Συμφωνίας* op. 21
του Anton Webern 96

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ
Η ανάπτυξη ως συνθετική αρχή και ως μέρος της μορφής στα κοντσέρτα
του Νίκου Σκαλκώτα 113

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ
Η έννοια της ανάπτυξης υπό το πρίσμα της μουσικής του 20ού αιώνα 125

ΟΜΑΔΑ ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ.
Διδασκαλία βυζαντινής μουσικής υπό παλαιά και νέα πρίσματα.
Ένα μουσικοεκπαιδευτικό δρώμενο 142

ΑΝΤΩΝΗΣ Ι. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ
Παραλλαγές και μεταλλάξεις, στη θεωρητική γραφή της Ψαλτικής τέχνης 184

ΡΕΑ ΚΑΚΑΜΠΟΥΡΑ – ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ
Αφηγήσεις ζωής ψαλτών και ψαλτριών: Οδηγός βιογραφικής συνέντευξης
με εστίαση στην εμπειρία της ψαλτικής τέχνης 192

ΘΕΟΔΩΡΑ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ – ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ
Μουσικοθεραπεία και διεπιστημονικές έρευνες μουσικής – ιατρικής 205

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ
Claudio Monteverdi: Όψεις και δραματουργικές μεταμορφώσεις
της seconda pratica 226

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ
Ποππαία και Νέρωνας: Δραματουργικές παραλλαγές, επεξεργασίες και
μεταμορφώσεις ενός ιστορικού θέματος 248

ΑΝΝΑ-ΜΑΡΙΑ ΡΕΝΤΖΕΠΕΡΗ-ΤΣΩΝΟΥ
Τα ομηρικά έπη ως πηγή έμπνευσης στη θεματολογία της όπερας –
διαμορφώσεις στην εξέλιξη της δραματουργίας 261

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ
Ο Σπύρος Δήμας στα ίχνη του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου 271

ΓΕΩΡΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΤΣΕΡΠΕ
Π. Ματέυ, Ν. Κυπουργός, Χρ. Σαμαράς: Μορφές του παραδοσιακού τραγουδιού
«Άστραψεν η Ανατολή» 287

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Η έκθεση και η επανέκθεση ως πεδία ενδελεχούς ανάπτυξης του θεματικού υλικού
στα μέρη υπό μορφήν σονάτας των κουαρτέττων εγχόρδων opus 64
του Joseph Haydn 305

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Χειρόγραφες ψαλτικές συλλογές των αρχών του 19ου αιώνα 318

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Α. ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ
Ακουστικές συχνότητες σχετικές με τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής και
σε σχέση με την ευρωπαϊκή μουσική. Χρήση μουσικού οργάνου αναφοράς
για τα διαστήματα της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής μουσικής 333

ΛΑΜΠΡΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΥ
Παραλλαγές του τραγουδιού *Zidanje Skadra* στις χώρες της
πρώην Γιουγκοσλαβίας 350

ΑΘΗΝΑ ΚΑΤΣΑΝΕΒΑΚΗ
Η παραλλαγή στην παραδοσιακή φόρμα ως νεωτερισμός, συνέχεια και
αναδημιουργία 357

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
L'homme armé: Μία Λειτουργία για τις μάζες. Μεταμορφώσεις και παραλλαγές
πάνω σ' ένα *επίμονο* θέμα 365

ΠΑΡΙΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ
Η συμφωνική ορχήστρα μεταξύ *σχολής* και *ασχολίας*.
Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί του κοινωνικού ρόλου της μουσικής 376

ΔΗΜΗΤΡΑ ΧΟΝΔΡΟΥ
Gioachino Rossini (1792-1868): εξετάζοντας τις συνθετικές και δραματουργικές
ιδιαιτερότητες των παραλλαγμένων εκδοχών μιας opera seria.
Η περίπτωση του *Μωάμεθ Β΄* (*Maometto II*) 386

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ
Φάλσταφ: Η μεταμόρφωση του σαιξπηρικού ήρωα από τον Βέρντι και τον Μπόιτο
για το ιταλικό μουσικό θέατρο 391

ΣΠΥΡΟΣ Θ. ΔΕΛΕΓΚΟΣ
Η εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων:
Μια μορφή εκσυγχρονισμού στο χώρο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής
του Μεσοπολέμου 400

ΝΙΚΟΣ ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ
Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos 418

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ
Η Αιγυπτία Ελένη του Ρίχαρντ Στράους: λωτοφάγοι και μαγικά φίλτρα
στην αρχαιόθεμη όπερα του 20ού αιώνα 424

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το καθιερωμένο ετήσιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις» έλαβε χώρα για ένατη χρονιά στη Θεσσαλονίκη στους χώρους του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κατά το διάστημα 1-3 Δεκεμβρίου 2017, στο πλαίσιο της καθιερωμένης πλέον συνεργασίας των τεσσάρων Τμημάτων Μουσικής και Μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων: του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας καθώς και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Ο θεσμός του επιτυχημένου ετήσιου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου διεξήχθη για μια ακόμη χρονιά υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας χάρη στην κοινή επιδίωξη και επιθυμία των συναδέλφων να διατηρήσουν τις γόνιμες ακαδημαϊκές επαφές που έχουν καλλιεργηθεί στο πλαίσιο διεπιστημονικών και διακαλλιτεχνικών συνεργασιών και να συνδράμουν στη διατήρηση διατμηματικών συνεργειών με δημιουργική προοπτική και διεθνή προβολή.

Οι σύνεδροι του τριήμερου συνεδρίου – μέλη Δ.Ε.Π., επιστημονικοί συνεργάτες, διδάκτορες μουσικολογίας και υποψήφιοι διδάκτορες από τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών των ελληνικών ΑΕΙ αλλά και του εξωτερικού – παρουσίασαν τις εισηγήσεις τους που κάλυπταν ένα ευρύ θεματολογικό φάσμα με επιμέρους εξειδικευμένες προσεγγίσεις από τους τομείς της Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας, της Μουσικής Εικονογραφίας, της Βυζαντινής Μουσικολογίας, της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας και Ανθρωπολογίας, πεδία που αντιστοιχούν εν μέρει και στις εξειδικεύσεις των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Οι εισηγήσεις δεν περιορίστηκαν μόνο στους καθιερωμένους άξονες Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας, αλλά εστιάστηκαν και σε πρωτότυπες διεπιστημονικές προσεγγίσεις, προσφέροντας νέες διαθεματικές συνδέσεις και πλούτο πληροφοριών, συντείνοντας στη διεύρυνση των ειδικών θεματικών κύκλων της ελληνικής μουσικολογικής βιβλιογραφίας.

Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο των εργασιών του Ένατου Διατμηματικού Συνεδρίου έλαβε χώρα και η Δ΄ Συνάντηση του Ακαδημαϊκού Βυζαντινομουσικολογικού Δικτύου, ενώ συμμετείχαν με ειδικές εισηγήσεις σε διάφορες συνεδρίες τα μέλη των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας: «Νεοελληνική Μουσική (19ος-21ος αι.)», «Μουσική Θεωρία και Ανάλυση», «Όπερα» και «Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές». Επίσης, η ερευνητική ομάδα της Μουσικής Εικονογραφίας παρουσίασε συζήτηση στο πλαίσιο μίας Στρογγυλής Τράπεζας με θέμα «Η Μουσική Εικονογραφία στην Ελλάδα: παρελθόν και μέλλον».

Σύμφωνα με την καθιερωμένη πρακτική των τελευταίων ετών, πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Ένατου Διατμηματικού Συνεδρίου και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.), στοχεύοντας στην άμεση ενημέρωση των μελών της σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού.

Αξίζει επιπλέον να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο αυτής της διατμηματικής μουσικολογικής σύμπραξης, μέλη των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου

Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών τίμησαν την μνήμη των δύο διακεκριμένων ιδρυτικών μελών της: του Δημητρίου Θέμελη (1931-2017) και της Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη (1944-2017), διοργανώνοντας αφιερώματα στο έργο τους (Στρογγυλή τράπεζα εις μνήμην Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη και Στρογγυλή τράπεζα εις μνήμην Δημήτρη Θέμελη). Με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, το Ένατο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο ήταν αφιερωμένο στην μνήμη των δύο εκλιπόντων μελών της Εταιρείας.

Εκτός τούτων, οι εργασίες του συνεδρίου πλαισιώθηκαν από μουσικές εκδηλώσεις που ετοίμασαν και πρόσφεραν αφιλοκερδώς συνάδελφοι από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

Οπωσδήποτε, θεωρώ αυτονόητη συναδελφική υποχρέωσή μου να εκφράσω τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου στα μέλη της Οργανωτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του Ένατου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου «Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις», που στήριξαν τους στόχους της διατμηματικής συνεργασίας με συνέπεια και θέρμη και συνέδραμαν σε αυτή την ομαδική προσπάθεια, έχοντας ως κοινό στόχο τον εμπλουτισμό, την προβολή και τη διάχυση της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας.

Εύη Νίκα-Σαμψών

Η διάδοση της δυτικής μουσικής στην Κωνσταντινούπολη από τους Έλληνες κατά το β΄ μισό του 19ου αιώνα

Θανάσης Τρικούπης – Δήμητρα Μπαντέκα

Εισαγωγή

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ο ελληνισμός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, που διαβίωνε στα αστικά κέντρα της Θράκης και της Μικράς Ασίας αναπτύχθηκε οικονομικά, εκμεταλλευόμενος τις μεταρρυθμιστικές προσπάθειες της χώρας και την ανάπτυξη του διεθνούς εμπορίου. Άμεση απόρροια αυτής της οικονομικής ευρωστίας, αλλά και της στενότερης επαφής με τη κεντρική Ευρώπη, υπήρξε η άνθηση της εκπαίδευσης και του πολιτισμού στους κόλπους του.

Όσον αφορά τη μουσική τέχνη, ιδιαίτερα οι ελληνικές κοινότητες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης διαμόρφωσαν όλες τις προϋποθέσεις για την καλλιέργεια και τη διάδοση κυρίως του δυτικότροπου κλάδου της: την εισήγαγαν στο εκπαιδευτικό σύστημά τους, αρχικά με μετακλήσεις Ευρωπαίων μουσικοδιδασκάλων, έστειλαν χαρισματικούς νέους να τη σπουδάσουν στα καταξιωμένα μουσικά ιδρύματα της Αυστρίας, της Γαλλίας και της Γερμανίας, πολλοί από τους οποίους επέστρεψαν και ανέλαβαν τα ηνία της μουσικής παιδείας, ίδρυσαν πλειάδα μουσικών συλλόγων και φιλαρμονικών, οργάνωναν σε σταθερή βάση μουσικές εκδηλώσεις, λάμβαναν σταθερή ενημέρωση μέσω ανταποκρίσεων στις εφημερίδες και στα περιοδικά τους για τα σημαντικά μουσικά δρώμενα εντός και εκτός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ανέπτυξαν μουσικούς εκδοτικούς οίκους, συνέγραψαν και εξέδωσαν βιβλία για τη διδασκαλία της, συλλογές μουσικών τεμαχίων, μουσικά περιοδικά κ.ά. Η ευρύτερη πολιτισμική έξαρση του υπόδουλου ελληνισμού διατηρήθηκε αδιάκοπη μέχρι τον σταδιακό και ποικιλότροπο διωγμό του με κορύφωση τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922).

Κατά την ίδια χρονική περίοδο η σχέση των Τούρκων Οθωμανών με τη δυτική μουσική περιοριζόταν στην εκπαίδευση της στρατιωτικής μουσικής και στις ελάχιστες μουσικές εκδηλώσεις που διοργάνωνε το Παλάτι προς ιδία τέρψη. Η πρώτη επίσημη επαφή των Τούρκων με τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, σε επίπεδο μετάδοσης γνώσεων, πραγματοποιείται τον 19ο αιώνα, κατά την περίοδο της παρακμής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όταν ο Σουλτάνος Mahmud II προσκαλεί τον Ιταλό μουσικό Giuseppe Donizetti (1788-1856), μεγαλύτερο αδελφό του διάσημου συνθέτη Gaetano Donizetti, για να αναλάβει τη συγκρότηση και την εκπαίδευση της Οθωμανικής Στρατιωτικής Μουσικής. Στη σχετική βιβλιογραφία αναφέρεται ότι ο Donizetti έπαιξε σημαντικό ρόλο, κατά την παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη (1828-1856), στην εξοικείωση των Τούρκων με τη δυτική μουσική κουλτούρα μέσα από την οργάνωση κοντσέρτων και παραστάσεων όπερας με μετακλήσεις Ευρωπαίων μουσικών και μέσα από τη διδακτική δραστηριότητα που ανέπτυξε κυρίως εντός της αυτοκρατορικής αυλής.

Το πρώτο επίσημο τουρκικό μουσικό εκπαιδευτήριο και τα πρώτα μουσικά σχήματα κατά τα δυτικά πρότυπα εμφανίστηκαν στη δεύτερη και τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα αντίστοιχα. Μετά τη Συνθήκη της Λωζάνης (1923) και τη διεθνή αναγνώριση του νεώτερου Τουρκικού κράτους, ιδρύονται από τις πρώτες κεμαλικές

κυβερνήσεις οι πρώτες τουρκικές ορχήστρες και όπερες και στέλνονται νεαροί Τούρκοι μουσικοί στην Αυστρία και στη Γαλλία για σπουδές πάνω στη δυτική μουσική στο πλαίσιο της γενικότερης προσπάθειας σύγκλισης με τα δυτικά πρότυπα και δημιουργίας ενός σύγχρονου κοσμικού κράτους.

Η υπάρχουσα διεθνής βιβλιογραφία δεν εξετάζει λεπτομερώς την επαφή των Τούρκων με τη δυτική μουσική κατά το δεύτερο μισό του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι την εδραίωση των νέων δεδομένων που εισάγονται με την αλλαγή του κυβερνητικού καθεστώτος και την ίδρυση του νεώτερου τουρκικού κράτους. Πολύ περισσότερο, δεν υφίσταται καμία αναφορά για τη σχέση που διατηρούσε η ελληνική αστική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης με τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, όπως επίσης και άλλες ακμάζουσες κοινότητες του ελληνισμού σε μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (π.χ. Θεσσαλονίκη, Σμύρνη, Τραπεζούντα), κατά την εν λόγω χρονική περίοδο.

Η παρούσα εισήγηση έχει ως στόχο την ενδεικτική καταγραφή και εκτίμηση της εκπαιδευτικής και καλλιτεχνικής πορείας του ελληνισμού της Κωνσταντινούπολης στον χώρο της μουσικής κατά το β΄ μισό του 19ου αιώνα και την ανάδειξη της συμβολής του στον μουσικό εξευρωπαϊσμό του σύγχρονου τουρκικού κράτους.

Μουσική εκπαίδευση στα ελληνικά εκπαιδευτήρια

Όσον αφορά τη μουσική εκπαίδευση, γνωρίζουμε ότι ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα τα μαθήματα της φωνητικής και οργανικής μουσικής υφίστανται σε επίλεκτα ελληνικά Παρθεναγωγεία της Πόλης, όπως το ιδιωτικό της Φιλόμουσης Εταιρείας «Παλλάς» που ιδρύθηκε το 1874 και το Ζάππειο Εθνικό Παρθεναγωγείο που ιδρύθηκε το 1875. Επίσης, το μάθημα της μουσικής διδάσκεται στο Ζωγράφειο Γυμνάσιο της Ελληνικής Ορθοδόξου Κοινότητας Σταυροδρομίου.[1] Το μάθημα της Ωδικής προβλέπεται ήδη από το 1894 στο επίσημο αναλυτικό πρόγραμμα που συντάχθηκε από ειδική επταμελή επιτροπή υπό την επίβλεψη της Πατριαρχικής Κεντρικής Εκπαιδευτικής Επιτροπής με σκοπό να εφαρμοστεί στα πρωτοβάθμια σχολεία της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινούπολης.[2]

Αντίθετα, το πρώτο τουρκικό μουσικό εκπαιδευτήριο που παρέχει εξειδικευμένη ευρωπαϊκή μουσική παιδεία ιδρύεται μόλις το 1914. Για να αντιληφθούμε το επίπεδο των Τούρκων στη μουσική τέχνη στις αρχές του 20ού αιώνα αρκεί να αναγνώσουμε την παρακάτω πρόταση του Αγαθάγγελου Κυριαζίδη σε βιβλίο του περί του ρυθμού που εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1909: «*Ο ρυθμός εν τη Τουρκική Μουσική είναι αναγκαιότατος, καθόσον οι Τούρκοι μη έχοντες χαρακτήρες όπως γράφωσι τα μέλη, μόνον δια των ρυθμών δύνανται να κρατώσιν αυτά εις την μνήμην. Εσχάτως όμως παρεδέχθησαν οι πλείστοι την παρασημαντικήν της Ευρωπαϊκής Μουσικής προς περισσοτέραν ευκολίαν* …».[3]

Επιπλέον, το επίπεδο των Ελλήνων στη μουσική εκπαίδευση αναδεικνύεται και από το γεγονός ότι επιλέχθηκαν από τον Σουλτάνο Abdul Hamid II (βασιλεία από 1876 έως 1909), τόσο για τη διδασκαλία του πιάνου στις κόρες του εντός του Παλατιού, όσο και

[1] *Κανονισμός του Ζαππείου Εθνικού Παρθεναγωγείου εν Κωνσταντινουπόλει ιδρυθέντος τω 1875*, τύποις Σ. Ι. Βουτυρά, Κωνσταντινούπολη 1885, σ. 33-41 και Βασίλειος Γ. Βετσόπουλος, «Η Πόλη μας (όπως ήτο...)», *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, τόμ. 33, Αθήνα 1967, σ. 250-251.

[2] Σωτήρης Γ. Παλάσκας, *Η ελληνική εκπαίδευση στην Κωνσταντινούπολη των αρχών του 20ού αιώνα: οι δημοτικές και αστικές σχολές αρρένων και οι αντίστοιχες μικτές (1900-1915)*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 51-52.

[3] Αγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Ο Ρυθμογράφος ήτοι ο χρόνος, το μέτρον και ο ρυθμός εν τη καθόλου μουσική και τη ποιητική μετά παραρτήματος ασματικού*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1909, σ. 28.

για τη διεύθυνση της Αυτοκρατορικής Ορχήστρας. Από χρονογράφημα για την Κωνσταντινούπολη γνωρίζουμε ότι μεταξύ των Ελλήνων που εργάζονταν στο Γιλδίζ, κατά το τέλος του 19ου αιώνα, επί του Σουλτάνου Χαμίτ, ήταν μία πιανίστρια ονόματι 'Λόλα', αγνώστων λοιπών στοιχείων, η οποία δίδασκε πιάνο στις γυναίκες του Σεραγιού.[4]

Καλλιτεχνική δραστηριότητα

Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, παρατηρείται κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα μία συνεχή ενεργοποίηση του ελληνισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μέσα από την αδιάκοπη λειτουργία μουσικών πολιτιστικών συλλόγων:

- το 1863 ιδρύεται ο Μουσικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως

- το 1876 ιδρύεται ο σύλλογος «Ερμής», ο οποίος αρχικά ονομάστηκε «Κλειώ», από την μούσα της Ιστορίας. Στη συνέχεια μετονομάστηκε «Ερμής» από τον ολύμπιο θεό της λογοτεχνίας και της μουσικής, του εμπορίου και της επινοητικότητας. Το 1885 ο Σύλλογος ίδρυσε μουσική σχολή με τμήματα φωνητικής και οργανικής μουσικής. Ταυτόχρονα, λειτουργούσε χορωδία και ορχήστρα. Από την αρχή της δεκαετίας του 1890 και έπειτα αναφέρεται στον ελληνικό τύπο της Κωνσταντινούπολης ως Μουσικός Σύλλογος Κωνσταντινούπολης (Société musicale de Constantinople). Ο Σύλλογος διαλύθηκε το 1894 και επαναλειτούργησε το 1898. Το 1911 ο Σύλλογος επανίδρυσε τη Μουσική Σχολή, όπου διδάσκονταν πιάνο, έγχορδα, θεωρητικά της μουσικής και χορωδιακή μουσική. Μεταξύ των καθηγητών αναφέρονται ο Ούγγρος μαθητής του Liszt, πιανίστας Géza de Hegyei (1863-1926), ο βιολονίστας και συνθέτης Σπύρος Μπεκατώρος (Κέρκυρα 1860?- Νέα Υόρκη 1938) που σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών και στη Δρέσδη (1877-1881),[5] η Κωνσταντινουπολίτισσα πιανίστρια και συνθέτης Ελισσάβετ Χέλμη (1888-?) που σπούδασε στο Κονσερβατόριο της Βιέννης,[6] η βιολονίστρια Marie du Chastain και στη θεωρία της μουσικής, στη χορωδία και στην ορχήστρα ο Joseph Caggia.[7] Ο «Ερμής» διέκοψε οριστικά τη λειτουργία του μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, το 1922[8]

- το 1885 στο Μακροχώρι της επαρχίας Δέρκων η «Φιλεκπαιδευτική Αδελφότης Κοραής» δημιούργησε μουσική σχολή εφήβων

[4] Ελένη Γ. Παραφεντίδου, "Χρονικόν της Κωνσταντινουπόλεως. Φωτεινά Διαλείμματα του Χαμίτ", *Μακεδονικόν Ημερολόγιον*, έτ. 21, Νικόλαος Α. Σφενδόνης, Θεσσαλονίκη 1951, σ. 105-108.

[5] Το 1881, μετά τις σπουδές του, επέστρεψε στην Ελλάδα και δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών. Στις αρχές του 20ού αιώνα εγκαταστάθηκε στο Σικάγο των Η.Π.Α. Το 1914 ανέλαβε χρέη Προέδρου στον Όμιλο Φιλομούσων της Ελληνικής Κοινότητας Σικάγου. Έργα του, κυρίως τραγούδια και διασκευές, εκδόθηκαν: α) από τον οίκο Edition A. Comendinger, Succr. Ernest Comendinger στην Κωνσταντινούπολη, στη σειρά *La Lyre Orientale* (*Collection de Morceaux populaires les plus choisis et les plus en vogue*), β) από τον οίκο S. Christides, επίσης στην Κωνσταντινούπολη, γ) από την Apollo Music Co. στη Νέα Υόρκη, δ) από την Greek Workers Press, επίσης στη Νέα Υόρκη, καθώς και από διάφορες ελληνικές εκδόσεις. Έγραψε επίσης το: *Στοιχειώδης Θεωρία της Ευρωπαϊκής Μουσικής εις πέντε μέρη προς χρήσιν των Αστικών Σχολείων, Γυμνασίων και Αυτοδιδασκαλίαν. Ιστορική της Μουσικής εξέλιξις εν γενικαίς γραμμαίς. Οι διασημότεροι μουσικοί Ευρωπαίοι και Έλληνες. Η εν Ελλάδι Μουσική*, τύπ. Διονυσίου Ευστρατίου, Αθήνα 1904.

[6] Βλ. «Η Ελληνίς Μουσουργός Ελισάβετ Χέλμη», *Καλλιτεχνική Επιθεώρησις*, έτ. Α, τόμ. Ι, Αθήνα 6/1910, σ. 176 και Θωμάς Ταμβάκος, "Μουσουργοί της Δυτικής Μουσικής", στο Γεώργιος Κωνστάντζος - Θωμάς Ταμβάκος - Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Αν. Μακεδονίας-Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 275.

[7] «Η μουσική κίνησις ανά τον Ελληνισμόν. Εγχώρια», περ. Μουσική, έτ. 1, τεύχ. 1, Κωνσταντινούπολη 1/1912, σ. 30 και έτ. 3, τεύχ. 30, Κωνσταντινούπολη 6/1914, σ. 178-179.

[8] Erol Merih, «Greek Association "Hermes", Constantinople», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, Κωνσταντινούπολη, http://kassiani.fhw.gr/l.aspx?id=11374.

- το 1889 ιδρύθηκε ο Μουσικός Σύλλογος «Ορφεύς» στο Φανάρι από τον Απόστολο Μισαηλίδη.[9] Ο Ορφεύς διοργανώνει συναυλίες με την περίφημη Χορωδία του που διευθύνει ο διάσημος Ιταλός μουσικός Raffaello Ricci,[10] ο οποίος μελοποίησε τον ύμνο του Ορφέως του ποιητή Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (Φανάρι 1809 - Αθήνα 1892).[11] Στην υψηλή μουσική δραστηριότητα του Φαναρίου συμβάλλουν επίσης η «Μανδολινάτα Φαναρίου» υπό τη διεύθυνση του Στέφανου Στάγκαλη, διάφοροι Όμιλοι Ερασιμόλπων που επιδίδονται σε βραδινές καντάδες στα στενά σοκάκια και μια σειρά από πιανίστριες που ερμηνεύουν κυρίως έργα διάσημων ευρωπαίων μουσουργών [Αιμιλία Παπαδημητρίου, Ελένη Κεσίσογλου (μετέπειτα καθηγήτρια στο Ωδείο Λόττνερ), Αργυρώ Αντωνιάδου, Ζηνοβία Κωνσταντινίδου, Σοφία Σπανούδη[12] κ.ά.][13]

- το 1898 ιδρύθηκε ο Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος Κωνσταντινούπολης. Σύμφωνα με το άρθρο 1 του Κανονισμού, οι κυριότεροι σκοποί του Συλλόγου μεταξύ άλλων είναι η θεωρητική και πρακτική εξέταση, ανάπτυξη και καλλιέργεια της εθνικής (δηλ. της ελληνικής) μουσικής, εκκλησιαστικής και κοσμικής, η μετά προσοχής και εμβριθείας εξακρίβωση της ιστορίας της από τους αρχαίους χρόνους μέχρι τη σύγχρονη εποχή και ο παραλληλισμός της με τη μουσική άλλων εθνών, ανατολικών και δυτικών, αρχαίων και νεώτερων. Σύμφωνα με το άρθρο 2 του Κανονισμού, οι σκοποί επιτυγχάνονται μεταξύ άλλων δια της ίδρυσης μουσικής σχολής και δια της αποστολής στην Ευρώπη λογίων μουσικοδιδασκάλων προς τέλεια και ακριβή εκμάθηση της ευρωπαϊκής μουσικής, θεωρητικώς και πρακτικώς. Επίσης προβλέπεται μεταξύ άλλων εντατική εργασία για την εξακρίβωση του χαρακτήρα του επτανησιακού εκκλησιαστικού μέλους και των διαφορών του με το αντίστοιχο μέλος της Πόλης, καθώς και η μελέτη της μουσικής του Ιωάννη Χαβιαρά και του Άνθιμου Νικολαΐδη.[14]

Όλοι οι προαναφερόμενοι Σύλλογοι λειτούργησαν αδιαλείπτως και διοργάνωναν καλλιτεχνικές εκδηλώσεις μέχρι την εξαναγκαστική φυγή της πλειοψηφίας του ελληνικού στοιχείου λόγω του ελληνοτουρκικού πολέμου (1919-1922) και της συνθήκης της Λωζάννης (1923).

Ρεσιτάλ και συναυλίες διοργάνωνε και ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως στο ιδιόκτητο κτίριο του,[15] ο οποίος, σημειωτέον, από τη δεκαετία του 1870 διατηρούσε μουσική επιτροπή, μεταξύ των άλλων διαρκών επιτροπών του (εκπαιδευτική, αρχαιολογική, φιλολογική, επιστημονική κ.α.).[16]

[9] Χαρίτων Μισαηλίδης, "Το ιστορικό Φανάρι Κωνσταντινουπόλεως", *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, περ. Β΄, τόμ. 31, Εταιρεία Θρακικών Μελετών, Αθήνα 1965, σ. 323-353.

[10] Ήρθε στην Πόλη το 1884 με το θίασό του από την Ιταλία. Ο ίδιος ήταν διευθυντής της ορχήστρας του θιάσου του. Βλ. Χαρίτων Μισαηλίδης, "Το θέατρον της Πόλης. 1800-1900", *Αρχείον του Θρακικού λαογραφικού και γλωσσικού θησαυρού*, περ. Β΄, τόμ. 25΄, Εταιρεία Θρακικών Μελετών, Αθήνα 1960, σ. 107-119.

[11] Δημοσιογράφος. Πρέσβυς της Ελλάδας στην Πόλη περί το 1870. Βλ. Μισαηλίδης, "Το θέατρον της Πόλης. 1800-1900", ό.π., σ. 116.

[12] Η Σοφία Ιωαννίδου-Σπανούδη (Κωνσταντινούπολη 1878 – Αθήνα 1952) υπήρξε καθηγήτρια πιάνου της κόρης του σουλτάνου Αβδούλ Χαμίτ. Βλ. Σοφία Σπανούδη, *Στα παλάτια του Χαμίτ*, επιμ. Αλέξιος Ε. Σαββάκης, εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2009.

[13] Μισαηλίδης, "Το ιστορικό Φανάρι Κωνσταντινουπόλεως", ό.π., σ. 325, 339 και 341.

[14] *Κανονισμός του εν Κωνσταντινουπόλει Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1899, σ. 3-6.

[15] Απόλλων, «Του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου», *Νέα Εφημερίς*, Κωνσταντινούπολη 31/1/1897, σ. 2, όπου αναφέρεται μεγάλη συναυλία με την εστουντιαντίνα του Γεωργίου Ξανθόπουλου.

[16] *Ο Εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος*, τόμ. ΙΓ΄ (1878-79), Κωνσταντινούπολη 1880, σ. κδ΄.

Γνωρίζουμε ότι το πρώτο ρεσιτάλ πιάνου στην αίθουσά του δόθηκε από τη Σοφία Σπανούδη.[17]

Η ελληνική κοινότητα της πόλης διοργάνωνε συνεχώς συναυλίες καλεσμένων Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών. Ως παραδείγματα αναφέρονται το ρεσιτάλ του κορυφαίου φλαουτίστα της Όπερας της Βιέννης, Ευρυσθένη Γκίζα, που πραγματοποιήθηκε το 1891, και τα ρεσιτάλ του διακεκριμένου βιολονίστα Αλκιβιάδη Ανεμογιάννη στη Χάλκη και στη Πριγκηπόνησο το 1896, καθώς και η ομάδα τραγουδιστών της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών που προσκλήθηκε το 1896.[18]

Όσον αφορά την Όπερα, οι παραστάσεις που έδωσε ο μελοδραματικός θίασος του Ιωάννη Καραγιάννη στην Πόλη δημιούργησαν τέτοια εντύπωση που προσκλήθηκε από τον Σουλτάνο για να παίξει στα ανάκτορα του Γιλδίζ. Μετά την παράσταση, ο Σουλτάνος παρασημοφόρησε τόσο τον Καραγιάννη, όσο και τον τενόρο Ιωάννη Αποστόλου και τη διευθύντρια της ορχήστρας, Ελπίδα Λαμπελέτ. Από τον Χριστόφορο Ε. Μισαηλίδη (Φανάρι 1855 - Φανάρι 1923) ιδρύθηκε ο Δραματικός και Ωδικός Θίασος το 1892.[19] Το 1896 ιδρύθηκε και άλλος μελοδραματικός θίασος στην Πόλη από τον Στέφανο Ξύνδα. Και οι δύο διατηρήθηκαν για μικρό χρονικό διάστημα.[20]

Το μουσικό εκπολιτιστικό έργο του ελληνισμού δεν γινόταν εν κρυπτώ, ούτε περιοριζόταν στους κόλπους της ελληνικής κοινότητας. Όλες οι δραστηριότητες κοινοποιούνταν μέσα από τον τύπο της εποχής (ελληνικές, γαλλικές, ιταλικές, τουρκικές εφημερίδες) και με ιδιαίτερες προσκλήσεις προς τους κυβερνώντες, τους επίσημους αξιωματούχους και τους διπλωμάτες των ξένων κυβερνήσεων. Σε αντίθεση με τις μουσικές εκδηλώσεις της Αυτοκρατορικής Αυλής, οι εκδηλώσεις της ελληνικής κοινότητας υπήρξαν πολυάριθμες και ανοιχτές σε όλον τον κόσμο.

Σημαίνοντες μουσουργοί

Σε εξατομικευμένο επίπεδο ανθρώπινου δυναμικού, όσον αφορά τη Μουσική Τέχνη, γνωρίζουμε ότι στην Κωνσταντινούπολη έδρασαν σημαντικοί Έλληνες μουσουργοί και πρόσφεραν τις εκπαιδευτικές και καλλιτεχνικές υπηρεσίες τους. Ενδεικτικά αναφέρονται:

- ο Πέτρος Ζαχαριάδης (1860-;), γιός του καθηγητή της Μεγάλης του Γένους Σχολής, Κωνσταντίνου Ζαχαριάδη, που, από όσα μπορούμε να γνωρίζουμε από τα σωζόμενα αρχεία του Συλλόγου Φίλων της Μουσικής, υπήρξε ο πρώτος Έλληνας απόφοιτος σύνθεσης του Κονσερβατόριου της Βιέννης (1889). Το επίπεδο των σπουδών του μπορούμε να το αντιληφθούμε αν αναλογισθούμε ότι καθηγητής του στο Κονσερβατόριο υπήρξε ο Αυστριακός συνθέτης Franz Krenn, ο οποίος λίγα χρόνια νωρίτερα δίδαξε σύνθεση στους συνομήλικους τού Ζαχαριάδη, Gustav Mahler και Hugo Wolf. Ο Ζαχαριάδης επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη όπου ίδρυσε ιδιωτική Μουσική Σχολή για διδασκαλία του πιάνου.[21] Επίσης δίδαξε μουσική στο Ζωγράφειο Γυμνάσιο, στο Ιωακείμιο Παρθεναγωγείο Φαναρίου και στη Μεγάλη του Γένους Σχολή. Έγραψε το μουσικοπαιδαγωγικό βιβλίο με τίτλο *Τα θεμέλια της Ωδικής, κατά το νέον της*

[17] Ελένη Γ. Παραφεντίδου, «Φιλανθρωπική και εκπολιτιστική δράσις των Ελλήνων της Κωνσταντινουπόλεως», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον*, έτ. 22, Νικόλαος Α. Σφενδόνης, Θεσσαλονίκη 1952, σ. 97-102.

[18] «Καλλιτεχνική εσπερίς», περ. *Κήρυξ*, περ. Α΄, τόμ. Α΄, αρ. 18, εκδ. Ι. Π. Ιωαννίδης, Κωνσταντινούπολη 9/1890-2/1891 (28/2/1891), σ. 284 και «Ακροάματα και θεάματα», *Νεολόγος*, αρ. 8150, 8158, 8218, Κωνσταντινούπολη 15 και 24/7/1896, 5/10/1896, σ. 3.

[19] «Ακροάματα και θεάματα», *Νεολόγος*, αρ. 6998, Κωνσταντινούπολη 1/12/1892, σ. 3.

[20] Μισαηλίδης, «Το θέατρον της Πόλης. 1800-1900», ό.π., σ. 118.

[21] «Μουσική Σχολή δια Κλειδοκύμβαλον», *Απ' όλα*, έτ. Γ΄, τεύχ. 132, Κωνσταντινούπολη 23/2/1913, σ. 534.

διδασκαλίας σύστημα. Το 1901 βραβεύτηκε από την Εταιρεία προς Διάδοσιν των αρχαίων Δραμάτων για τη μελοποίηση των χορικών του *Οιδίποδα Τύραννου* του Σοφοκλή. Αναφέρεται και ως δεινός διευθυντής ορχήστρας[22]

- ο Κωνσταντίνος Χαρικιόπουλος (1859-1935) που υπήρξε οργανίστας στον Ιερό Ναό του Αγίου Αντωνίου της Πάδοβας, τη μεγαλύτερη εκκλησία των Καθολικών στην Κωνσταντινούπολη

- ο Περικλής Μάτσας (πριν το 1860-;), ο οποίος συνέθεσε τις «80 Ελληνικαί δημοτικαί μελωδίαι δια μονωδίαν εν ακολουθία κλειδοκυμβάλου ή και δια μόνον το κλειδοκύμβαλον, συλλεχθείσαι και εναρμονισθείσαι υπό Περικλέους Μάτσα» που εκδόθηκαν στην Κωνσταντινούπολη το 1883 από τον μουσικό οίκο Comendinger

- ο Γεώργιος Μισαηλίδης [Φανάρι περί το 1870-Νεοχώριον (Νηχώρι) Βοσπόρου 1943)], ο οποίος σπούδασε φιλολογία και επίσης μουσική, βυζαντινή και ευρωπαϊκή, στο Αμερικανικό Ροβέρτειο Κολλέγιο Κωνσταντινούπολης και μελοποίησε κωμειδύλλια, συνέθεσε χορωδιακά έργα και εναρμόνισε επίσης πολλούς εκκλησιαστικούς ύμνους για τετράφωνη χορωδία

- ο Γεώργιος Ξανθόπουλος (περί το 1865-1915), ο οποίος σπούδασε μουσική στην Κωνσταντινούπολη και την Ιταλία, έδρασε στην Ανατολική Θράκη κυρίως ως ιδρυτής και αρχιμουσικός αρκετών μαντολινάτων όπως η Μαντολινάτα Ερμής και η Μαντολινάτα Φαναρίου, συνέθεσε δεκάδες έργα για νυκτά όργανα με ή χωρίς συνοδεία πιάνου και διασκεύασε περισσότερα από 150 αποσπάσματα από έργα του ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου, κυρίως αποσπάσματα από ιταλικές και γαλλικές όπερες, αλλά και έργα Ελλήνων και Ιταλών συνθετών. Πολλά εκδόθηκαν από τον ίδιο στην Κωνσταντινούπολη, σε διαφορετικές ενορχηστρώσεις, είτε για μαντολίνο και πιάνο, είτε για 2 μαντολίνα ή βιολιά και κιθάρα, είτε για σόλο κιθάρα, είτε για μαντολινάτα

- ο Ελισαίος Γιανίδης, ψευδώνυμο του Σταμάτη Σταματιάδη, μουσικός και φυσικομαθηματικός, που ασχολήθηκε με το ζήτημα της εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής[23] και

- ο Αλέξανδρος Ευσταθιάδης, συνθέτης που έδρασε στα τέλη του 19ου αιώνα και ως μουσικός (πιανίστας) της ορχήστρας της Υψηλής Πύλης στην υπηρεσία του Σουλτάνου Abdul Hamid II.

Υφίσταται, επίσης, μία σημαντική παρουσία Ελλήνων συνθετών, οι οποίοι συνθέτουν και εκδίδουν τουρκικά τραγούδια στην ευρωπαϊκή σημειογραφία, όπως ο Christo Effendi και ο Vassilaki Effendi.

Μουσικοπαιδαγωγική συγγραφική δραστηριότητα

Σε συγγραφικό επίπεδο, η παλαιότερη συλλογή μελών που γνωρίζουμε μέχρι στιγμής, η οποία εμπεριέχει μεταξύ των άλλων και ευρωπαϊκά τραγούδια, αλλά γραμμένα σε βυζαντινή σημειογραφία, είναι ο α΄ τόμος της δίτομης συλλογής *Πανδώρα του* Θεόδωρου Παπά Παράσχου Φωκαέως, που εκδίδεται το 1843.[24] Στον πρόλογο της *Πανδώρας* αναφέρεται ότι ο ίδιος συγγραφέας είχε συγγράψει πρόσφατα βιβλίο με τον τίτλο *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, στο οποίο εμπεριέχονται όλα τα μέλη της συλλογής της Πανδώρας, εξηγημένα και

[22] Μισαηλίδης, «Το ιστορικό Φανάρι Κωνσταντινουπόλεως», ό.π., σ. 339.

[23] Σταμάτης Σταματιάδης, «Η βυζαντινή μουσική και η τετράφωνος», *Εστία Εικονογραφημένη*, Αθήνα 28/3/1893, σ. 198. Επανέλαβε τις απόψεις του στο ίδιο περιοδικό σε άρθρο με τίτλο «Σκέψεις επί της εκκλησιαστικής μουσικής» (Αθήνα 26/2/1895, σ. 66-68).

[24] Θεόδωρος Παπά Παράσχος Φωκαεύς, *Η Πανδώρα ήτοι Συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών*, τόμ. Α΄, Κωνσταντινούπολη 1843.

αναλυμένα, ώστε ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης να μπορεί να κατανοήσει τις αρχές και τους ήχους της εξωτερικής μουσικής.

Το 1875 εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη ο *Οδηγός της Ευρωπαϊκής Μουσικής* που συγγράφει ο Ιωάσαφ ο Ιεροψάλτης, θέλοντας να βοηθήσει στην προσέγγιση της βυζαντινής με την ευρωπαϊκή μουσική. Ο ίδιος είχε μελετήσει την αρχαία ελληνική μουσική, τη βυζαντινή και την ευρωπαϊκή. Στο σύγγραμά του προτείνει έναν τρόπο απλούστευσης της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής, ώστε να διευκολύνει την εκμάθησή της και συνεπώς και την προσέγγισή της με την ευρωπαϊκή. Όπως αναφέρει στον πρόλογό του: «Η ημετέρα Εκκλησιαστική Μουσική και η Ευρωπαϊκή, εισί δύο αδελφαί εκ της αυτής μητρός γεγεννημέναι …».[25]

Το 1880 εκδίδονται επίσης στην Κωνσταντινούπολη οι *80 Ελληνικαί Δημοτικαί Μελωδίαι* σε ευρωπαϊκή εναρμόνιση του Περικλή Μάτσα.

Το 1881 εκδίδεται στη Χάλκη η *Συλλογή Χορικών Ασμάτων* του Antonio Vigentini στην ελληνική γλώσσα.[26] Η συλλογή εμπεριέχει 15 δίφωνα έως και τετράφωνα χορωδιακά τραγούδια του Vigentini και άλλων δυτικών μουσουργών (Rossini, Weber, Meyerbeer, Gounod κ.ά.), τα οποία χρησιμοποιούνται για τη μελοποίηση ελληνικής ποίησης Αλέξανδρου Ραγκαβή, Άγγελου Βλάχου, Ηλία Τανταλίδη, Ιωάννη Καμπούρογλου, Ιωάννη Βηλαρά κ.α. Ο Vigentini που έδρασε ως δάσκαλος μουσικής στην Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 19ου αιώνα, συνέγραψε *Επίτομο Θεωρία της Μουσικής*, *Πρακτικό Εγχειρίδιο προς εκμάθηση του στοιχειώδους άσματος προς χρήση των ελληνικών σχολείων* και *Συλλογή Χορικών Ασμάτων*.[27] Έργα του εκδόθηκαν από τον F. Lucca, Milano [*Augusta. Walzer per pianoforte* (1849)] και από τον Gio. Canti, Milano [*Quarta Raccolta di Romanze e Canzoni con accompagnamento di Piano Forte*, (4370/1850), που είναι αφιερωμένο στον Νικόλαο Μάντζαρο.]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η 142 σελίδων συλλογή χορικών, με την ακριβή σημασία του όρου, που εκδίδεται στα καραμανλίδικα, δηλαδή στην τουρκική γλώσσα γραμμένη με ελληνικούς χαρακτήρες για τη χρήση των χριστιανών τουρκόφωνων Ελλήνων.[28]

Μουσικές εκδόσεις

Σημαντική είναι επίσης η παρουσία των Ελλήνων εκδοτών μουσικών έργων που προμηθεύουν την αγορά της Κωνσταντινούπολης με ξενόγλωσσες και ελληνόγλωσσες εκδόσεις έργων Ευρωπαίων και Ελλήνων συνθετών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Σωτήρης Χρηστίδης (Sotiri Christidis), με έδρα το Πέραν, το εκδοτικό κατάστημα του οποίου τιμήθηκε με το μετάλλιο Ωραίων Τεχνών Τουρκίας. Σημαντικός εκδότης είναι και ο συνθέτης και κιθαρίστας Γεώργιος Ξανθόπουλος.

Τα έργα των Ελλήνων συνθετών εκδίδονται και από ξένους εκδοτικούς οίκους στην Κωνσταντινούπολη, όπως των J. d'Andria και A. Lehner. Ενίοτε, από τις εκδόσεις προκύπτουν και σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τις παρουσιάσεις των εκδιδόμενων έργων, όπως λ.χ. για το τραγούδι *Η Εξομολόγησις* του Σπυρίδωνος Σαμάρα, για το οποίο αναφέρεται στο πρωτοσέλιδο της έκδοσής του από τον οίκο J. d'Andria ότι

[25] Ιωάσαφ Ιεροψάλτης, *Οδηγός της Ευρωπαϊκής Μουσικής συνταχθείς επί τη βάσει των Ευρωπαίων Μουσικοδιδασκάλων*, τύπ. Αραμιάν, Κωνσταντινούπολη 1875, σ. Β΄.

[26] Α. Βιτζεντίνη, *Συλλογή Χορικών Ασμάτων*, Χάλκη 1881, Αρχείο Κωνσταντίνου Κεραμέως.

[27] Α. Βιτζεντίνη, *Επίτομος θεωρία της Μουσικής*, βιβλιοπωλείον αδελφών Δεπάστα, Γαλατά 1880· Α. Βιτζεντίνη, *Πρακτικόν Εγχειρίδιον προς εκμάθησιν του στοιχειώδους άσματος προς χρήσιν των ελληνικών σχολείων*, χ.χ. και Α. Βιτζεντίνη, *Συλλογή Χορικών Ασμάτων*, Χάλκη 1881.

[28] *Ιλαχιλέρ ιλέ Μακαμλαρή. Αλλαχήν Ιπατεντιντέ*, Ιστανπολτά 1886, Αρχείο Κ. Α. Ψάχου (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών).

«*εξετελέσθη δια πρώτην φοράν εν Κων/πολει υπό του εξόχου βαρυτόνου Θεο. Αργύρη*», πληροφορία που προφανώς σχετίζεται με την αποδοχή του από το τοπικό μουσικόφιλο κοινό και το ενδιαφέρον που οδήγησε στην έκδοσή του. Ενδιαφέρουσες είναι και οι καλλιτεχνικές συνεργασίες που παρατηρούνται μεταξύ Ελλήνων και άλλων Ευρωπαίων στη σύνθεση τραγουδιών.

Μουσική πληροφόρηση

Σε επίπεδο πληροφόρησης, από τα ελάχιστα που γνωρίζουμε μέχρι στιγμής από τον ελληνικό Τύπο της Πόλης του δεύτερου μισού του 19ου αι., μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τον απόλυτο συγχρονισμό της ελληνικής αστικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης με το καλλιτεχνικό «γίγνεσθαι» της κεντρικής Ευρώπης. Ως παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί το άρθρο με τίτλο «Νεώτερα των επιστημών, των τεχνών και των γραμμάτων» που δημοσιεύει το 1882 στην Κωνσταντινούπολη το περιοδικό *Ο Κόσμος*, όπου φιλοξενείται αναλυτικό αφιέρωμα για τον Richard Wagner, για τα έργα που ετοιμάζει τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο και για τις περιοδείες των γερμανικών θιάσων που ερμηνεύουν τα έργα του. Την ίδια ακριβώς περίοδο, δηλαδή εν όσο βρίσκεται ο σπουδαίος Γερμανός συνθέτης ακόμα εν ζωή, ερμηνεύονται τα έργα του και στην Κωνσταντινούπολη από ελληνικά σχήματα.

Επίλογος

Τα παραπάνω ευρήματα, που συλλέχτηκαν από τις υπάρχουσες πηγές του ελληνικού χώρου, αποτελούν ισχυρές ενδείξεις του υψηλού πολιτιστικού επιπέδου της ελληνικής αστικής τάξης και του σημαντικού ρόλου της στον εξευρωπαϊσμό του κύριου αστικού πυρήνα της δυτικής Τουρκίας, στη μεταβατική περίοδο από την Οθωμανική Αυτοκρατορία προς το σύγχρονο τουρκικό κράτος.

Η πληρέστερη δυνατή αποτίμηση του μουσικού δυναμικού του ελληνισμού εντός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας κατά την προαναφερόμενη περίοδο μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την αναλυτική καταγραφή των τεκμηρίων που διασώζονται ακόμα στο τότε πεδίο δράσης, στην Πόλη.

Η συλλογή και αξιοποίηση όλων των επιτόπιων στοιχείων θα χορηγήσει μία πλήρη εικόνα για τις μουσικές δραστηριότητες των Ελλήνων Οθωμανών υπηκόων και για τη συμβολή τους στην ομαλή προσέγγιση της Τουρκίας στα δυτικά μουσικά πρότυπα. Η τεκμηρίωση της συγκεκριμένης υπόθεσης ανοίγει νέους ορίζοντες για τη συνολικότερη θεώρηση της πολιτισμικής και επιστημονικής επιρροής του ελληνισμού στον τουρκικό λαό. Η ελληνική αστική τάξη είχε ανέκαθεν το πνευματικό προβάδισμα μέσα στην πολυπολιτισμική Οθωμανική Αυτοκρατορία. Το θεοκρατικό καθεστώς δεν ενίσχυε, ούτε επιδίωκε την επιστημονική και καλλιτεχνική πρόοδο. Το γεγονός της ελληνικής υπεροχής στις επιστήμες, στις γλώσσες και σε διάφορα άλλα γνωστικά αντικείμενα, επιβεβαιώνεται από διάσπαρτα γνωστά τεκμήρια (π.χ. μέσα από το επιστημονικό έργο ιστορικών Συλλόγων, όπως ο Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινούπολης, αλλά και από τις επιλογές των Ελλήνων διανοούμενων σε θέσεις-κλειδιά της Αυτοκρατορίας, όπως η θέση του Υπουργού Εξωτερικών, του Μέγα Διερμηνέα, του προσωπικού ιατρού του Σουλτάνου κ.λπ.), αλλά μέχρι σήμερα δεν έχουν πραγματοποιηθεί επί μέρους μελέτες που να τεκμηριώνουν όχι μόνο το υψηλό πνευματικό επίπεδο της ελληνικής αστικής τάξης, αλλά και την καίρια συμβολή της στην προαγωγή του αντίστοιχου επιπέδου της σταδιακά εμφανιζόμενης στην υπό μελέτη χρονική περίοδο τουρκικής αστικής τάξης. Είναι προφανές ότι η ιστορική καταγραφή έθεσε ως προτεραιότητα την αποτύπωση των πολεμικών συγκρούσεων και γενικότερα των κρίσιμων χρονικών στιγμών από τις οποίες κρίθηκε η συνύπαρξη των δύο λαών και οι ρευστές και ευμετάβολες συνοριακές

σχέσεις τους. Είναι όμως ήδη ιστορικό ζητούμενο η καταγραφή των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων στα μακρά χρονικά διαστήματα της έστω και αναγκαστικής ειρηνικής συνύπαρξης των δύο λαών.

Εμείς, οι σύγχρονοι Έλληνες έχουμε παραβλέψει ή και λησμονήσει την αξία της ιστορικής καταγραφής. Αδιαμφισβήτητα παράγουμε πολιτισμό, ενώ αποδεδειγμένα από εγκληματική αμέλεια ή αδιαφορία χάνονται ή και καταστρέφονται αμέτρητα τεκμήρια, χωρίς να συνυπολογίσουμε τον συνειδητό αφανισμό που έλαβε χώρα στις χαμένες πατρίδες κατά την προσπάθεια των αλλοεθνών για εδραίωση της επικυριαρχίας τους.

Η συνέχιση της εν λόγω έρευνας και η απόδειξη της παρούσας υπόθεσης έχει σημαντικές προεκτάσεις. Ισχυροποιείται ιστορικά και πολιτισμικά η ύπαρξη ενός ακμαίου ελληνισμού στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης και της Μικράς Ασίας, ο οποίος οδηγήθηκε συνειδητά σε αφανισμό και αμφισβητήθηκε διαρκώς σε μεγάλο βαθμό η ύπαρξή του, η ποσότητα και η ποιότητά του από τους σύγχρονους Τούρκους για ευνόητους λόγους.

Το δημοτικό τραγούδι στα σχολικά εγχειρίδια κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα

Δέσποινα Αυθεντοπούλου – Γιώργος Σακαλλιέρος

Τα σχολικά εγχειρίδια αποτελούν αδιάψευστα τεκμήρια της πολιτισμικής και πολιτικής ζωής της εποχής τους. Στις σελίδες τους αντανακλώνται οι ιδεολογικές και αισθητικές κατευθύνσεις του εκάστοτε εκπαιδευτικού συστήματος. Το περιεχόμενό τους δεν απεικονίζει απαραίτητα την πολιτική, κοινωνική ή οικονομική πραγματικότητα αλλά αποτελεί έμμεση συνιστώσα τους. Το μάθημα της μουσικής, με διάφορες ονομασίες μέσα στα χρόνια, όπως θα δούμε, αποτέλεσε πρόσφορο πεδίο για τη διαμόρφωση και την προώθηση των στόχων της εκπαιδευτικής πολιτικής, αλλά και εξωεκπαιδευτικών παρεμβάσεων μέσα στην ευρύτερη λειτουργία του κρατικού μηχανισμού. Το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσε, από την πλευρά του, κύριο ιδεολογικό όχημα για την ανάδειξη τις ιστορικής συνέχειας και την αναγκαιότητα αφύπνισης της εθνικής συνείδησης κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ιδιαίτερα το κλέφτικο τραγούδι αναδείχθηκε σε προνομιακό πεδίο προβολής του «εθνικού παρελθόντος», όπως καλλιεργήθηκε και στο πλαίσιο της εθνικής ιδεολογίας.

Το Νομικό Διάταγμα του 1834 προέβλεπε στα πλαίσια της επτάχρονης υποχρεωτικής εκπαίδευσης, τη διδασκαλία της «φωνητικής μουσικής».[1] Τα πρώτα παιδικά τραγούδια κυκλοφορούσαν από το 1840 χωρίς νότες, σε μικρά εγκόλπια που περιείχαν προσευχές, ύμνους για τους εκάστοτε βασιλείς, λίγα πατριωτικά άσματα και τραγούδια από τη σχολική ζωή.[2] Το 1836 ιδρύεται η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία και το 1842 εισάγεται ο όρος «ωδική», ταυτίζοντας τη διδασκαλία της μουσικής με το ομαδικό τραγούδι.[3] Μέχρι το 1894, έτος που εκδίδονται τα πρώτα αναλυτικά προγράμματα, η «ωδική» περιορίζονταν στις εθνικές και άλλες εορτές.[4] Τα προτεινόμενα τραγούδια του αναλυτικού προγράμματος είναι κυρίως εκκλησιαστικοί ύμνοι και τραγούδια θρησκευτικού περιεχομένου, καθώς ο σκοπός της διδασκαλίας του μαθήματος είναι «η ανάπτυξις των ηθικών και θρησκευτικών συναισθημάτων των παιδιών».[5]

Η αυτονόμηση της εθνικής αγωγής ξεκινάει μετά την ήττα της Ελλάδας στον πόλεμο του 1897 και η σταδιακή ενίσχυση της εθνικής αποστολής του σχολείου αποτυπώνεται στα σχολικά τραγούδια των αρχών του 20ού αιώνα. Η ίδρυση του Εκπαιδευτικού Ομίλου το 1910, με στόχο την εφαρμογή των παιδαγωγικών ιδεών του δημοτικιστικού κινήματος σε συνάρτηση προς τα πολεμικά γεγονότα και τη

[1] Γιάννης Σταύρου, *Η διδασκαλία της Μουσικής στα Δημοτικά Σχολεία και Νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): Τεκμήρια Ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2009, σελ. 63.

[2] Γεώργιος Κωστάντζος, «Το παιδαγωγικό τραγούδι στο νεοελληνικό κράτος και οι παράγοντες διαμόρφωσής του». Αδημοσίευτη ανακοίνωση στη διημερίδα *Το ελληνικό τραγούδι: ιστορικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές διαστάσεις*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 22-23 Μαΐου 2013, σελ. 5.

[3] Γιώργος Κοκκώνης και Μαρία Ζουμπούλη, «Η σχολική μουσική εκπαίδευση: μια ιστορία διαχρονικής λογοκρισίας», στο Δημήτρης Χριστόπουλος και Πηνελόπη Πετσίνη (επιμ.), *Λογοκρισίες στην Ελλάδα: Όψεις εικαστικής και μουσικής λογοκρισίας*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2016, σελ. 185-193. https://rosalux.gr/sites/default/files/publications/logokrisies_web.pdf (πρόσβαση στις 25 Νοεμβρίου 2017).

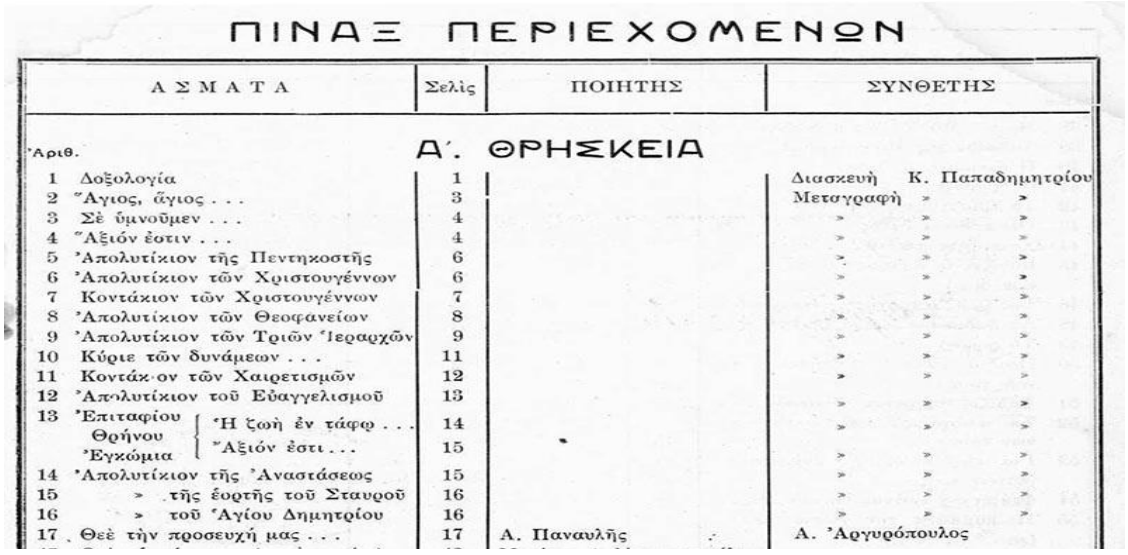
[4] Σταύρου, ό.π., σελ. 65.

[5] Στο ίδιο, σελ. 66.

ρευστότητα της έννοιας του *έθνους*, συνετέλεσαν στην αναθεώρηση της άποψης για τον παραδοσιακό πολιτισμό. Στο αναλυτικό πρόγραμμα του 1913 τα τραγούδια με θρησκευτικό περιεχόμενο μειώνονται, ενώ εισάγονται συνολικά επτά δημοτικά τραγούδια.[6]

Για τις ανάγκες της παρούσας εισήγησης αποδελτιώθηκαν συλλογές σχολικών ασμάτων και σχολικά εγχειρίδια «προς χρήσιν μαθητών πρωτοβάθμιας ή/και δευτεροβάθμιας δημόσιας εκπαίδευσης, Παρθεναγωγείων και Διδασκαλείων» των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Συλλέχτηκαν όλα τα τραγούδια που χαρακτηρίζονται από τους συγγραφείς ως «δημοτικά», «δημώδη» ή «κλέφτικα» και μελετήθηκε ο ρόλος και η χρήση τους στην εκπαίδευση την εποχή που εξετάζουμε. Κριτήριο επιλογής των χαρακτηριζόμενων ως «δημοτικών» τραγουδιών είναι το νοηματικό τους περιεχόμενο και ο βαθμός που προάγουν το αίτημα της εθνικής αφύπνισης και της ιστορικής συνέχειας. Την εποχή που εξετάζουμε συγκροτείται η επιστήμη της Λαογραφίας με στόχο την κατάδειξη της «ελληνικότητας» της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας μέσα από την «ελληνικότητα» του παραδοσιακού της πολιτισμού.

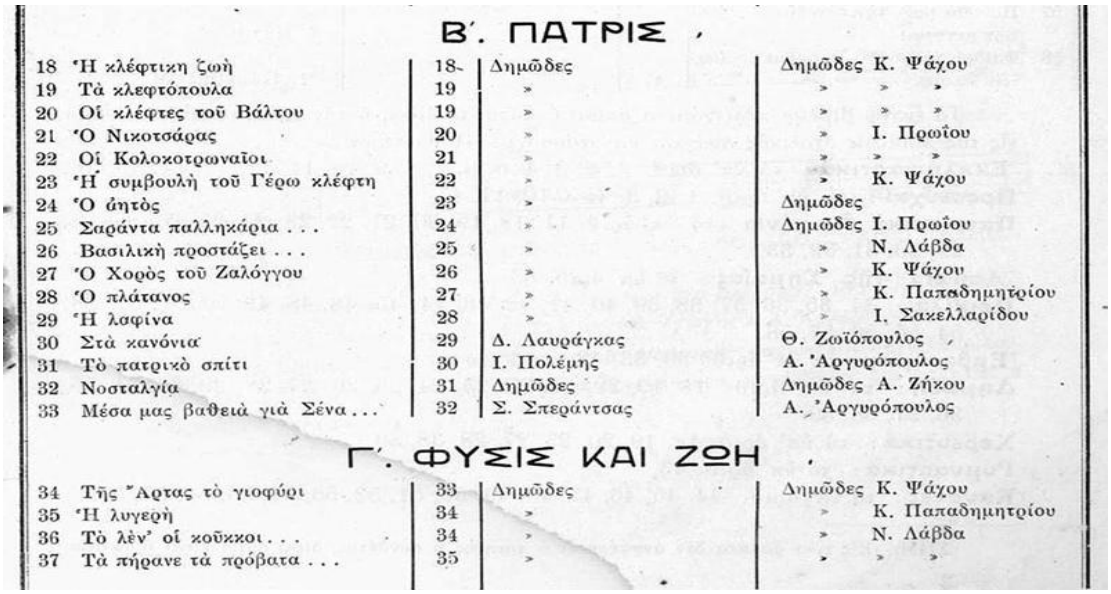
Οι κατηγορίες τραγουδιών που επικρατούν σε όλα σχεδόν τα υπό εξέταση συγγράμματα είναι: «Θρησκεία – Πατρίς ή «Άσματα Δημώδη / Εθνικά», καθώς και το δίπτυχο «Φύσις και Ζωή». Υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι κατηγορίες συνδυάζονται. Το «Κοντάκιον των Χαιρετισμών» κατατάσσεται το 1937 στο εγχειρίδιο του Αθανάσιου Αργυρόπουλου στην κατηγορία «Θρησκεία/Πατριωτικό», καθώς, όπως αναφέρεται, «το άσμα τούτο δύναται να ψάλλεται κατά την Εθνικήν εορτήν ως ύμνος ευχαριστήριος εις την Θεοτόκον επί τη απελευθερώσει της Πατρίδος, διό και κατατάσσεται εις τα πατριωτικά άσματα». Τα θρησκευτικά άσματα κατέχουν εξέχουσα θέση στο σχολικό ρεπερτόριο και στη συντριπτική τους πλειοψηφία αποτελούν μεταγραφές του Κωνσταντίνου Παπαδημητρίου, ενώ άλλα προέρχονται από συλλογές του Ψάχου ή τη συλλογή *Ύμνοι και Ωδαί* του Σακελλαρίδη. Αξίζει να σημειωθεί ότι από το 1833 τα θρησκευτικά θέματα και τα θέματα εκπαίδευσης παρουσιάζονται συνδεδεμένα, ενώ το υπουργείο «Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως» παρέμεινε μέχρι το 1926, όταν η δικτατορική κυβέρνηση του Θ. Πάγκαλου το μετονόμασε σε υπουργείο «Θρησκευμάτων και Παιδείας».



ΠΙΝΑΞ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Αριθ.	ΑΣΜΑΤΑ	Σελὶς	ΠΟΙΗΤΗΣ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ
	Α΄. ΘΡΗΣΚΕΙΑ			
1	Δοξολογία	1		Διασκευὴ Κ. Παπαδημητρίου
2	Ἅγιος, ἅγιος . . .	3		Μετσγραφὴ » »
3	Σὲ ὑμνοῦμεν . . .	4		» » »
4	Ἄξιόν ἐστιν . . .	4		» » »
5	Ἀπολυτίκιον τῆς Πεντηκοστῆς	6		» » »
6	Ἀπολυτίκιον τῶν Χριστουγέννων	6		» » »
7	Κοντάκιον τῶν Χριστουγέννων	7		» » »
8	Ἀπολυτίκιον τῶν Θεοφανείων	8		» » »
9	Ἀπολυτίκιον τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν	9		» » »
10	Κύριε τῶν δυνάμεων . . .	11		» » »
11	Κοντάκιον τῶν Χαιρετισμῶν	12		» » »
12	Ἀπολυτίκιον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ	13		» » »
13	Ἐπιταφίου Θρήνου: Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ . . .	14		» » »
	Ἐγκώμια: Ἄξιόν ἐστι . . .	15		» » »
14	Ἀπολυτίκιον τῆς Ἀναστάσεως	15		» » »
15	» τῆς ἑορτῆς τοῦ Σταυροῦ	16		» » »
16	» τοῦ Ἁγίου Δημητρίου	16		» » »
17	Θεὲ τὴν προσευχή μας . . .	17	Α. Παναυλῆς	Α. Ἀργυρόπουλος

[6] Σταύρου, ό.π., σελ. 27.



Β΄. ΠΑΤΡΙΣ

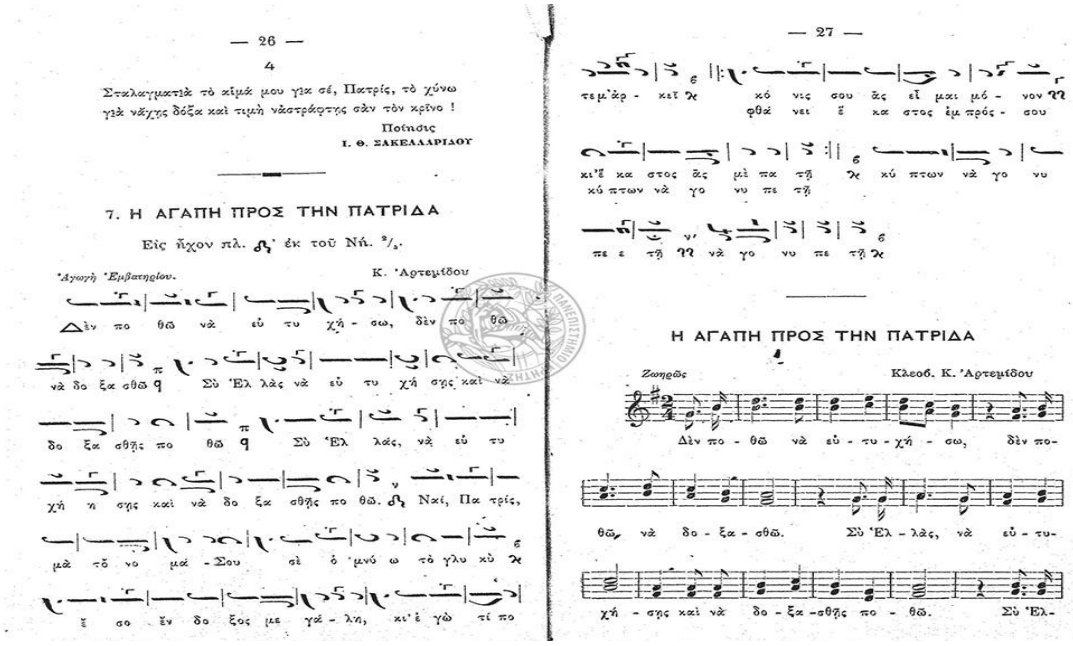
18	Ἡ κλέφτικη ζωὴ	18	Δημῶδες Κ. Ψάχου
19	Τὰ κλεφτόπουλα	19	» » »
20	Οἱ κλέφτες τοῦ Βάλτου	19	» » »
21	Ὁ Νικοτσάρας	20	» Ι. Πρωΐου
22	Οἱ Κολοκοτρωναῖοι	21	» » »
23	Ἡ συμβουλὴ τοῦ Γέρω κλέφτη	22	» Κ. Ψάχου
24	Ὁ ἀητὸς	23	» Δημῶδες
25	Σαράντα παλληκάρια . . .	24	» Δημῶδες Ι. Πρωΐου
26	Βασιλικὴ προστάζει . . .	25	» Ν. Λάβδα
27	Ὁ Χορὸς τοῦ Ζαλόγγου	26	» Κ. Ψάχου
28	Ὁ πλάτανος	27	» Κ. Παπαδημητρίου
29	Ἡ λσφίνα	28	» Ι. Σακελλαρίδου
30	Στὰ κανόνια	29	Δ. Λαυράγκας Θ. Ζωϊόπουλος
31	Τὸ πατρικὸ σπίτι	30	Ι. Πολέμης Α. Ἀργυρόπουλος
32	Νοσταλγία	31	Δημῶδες Δημῶδες Α. Ζήκου
33	Μέσα μας βαθειὰ γιὰ Σένα . . .	32	Σ. Σπεράντσας Α. Ἀργυρόπουλος

Γ΄. ΦΥΣΙΣ ΚΑΙ ΖΩΗ

34	Τῆς Ἄρτας τὸ γιοφύρι	33	Δημῶδες Δημῶδες Κ. Ψάχου
35	Ἡ λυγερὴ	34	» » Κ. Παπαδημητρίου
36	Τὸ λὲν' οἱ κοῦκκοι . . .	34	» » Ν. Λάβδα
37	Τὰ πήρανε τὰ πρόβατα . . .	35	» » » »

Εικόνα 1. Αθ. Αργυρόπουλος, *Σχολική Μουσική άσματα μονόφωνα,* Ι. Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1937. Πίνακας περιεχομένων και κατηγοριοποίηση ασμάτων

Μεγάλος είναι ο αριθμός των πατριωτικών τραγουδιών που περιλαμβάνονται στα σχολικά εγχειρίδια και τις συλλογές σχολικών ασμάτων. Στην πρώτη εξ αυτών των συλλογών, την *Ορφική Λύρα* του Κλεόβουλου Αρτεμίδου, παρατηρούμε την εκ παραλλήλου παράθεση του άσματος «Αγάπη προς την Πατρίδα» καί σε βυζαντινή παρασημαντική καί σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, πράγμα που άλλωστε παρατηρούμε και σε εκδόσεις συλλογών δημοτικών τραγουδιών της περιόδου, λ.χ. του Κωνσταντίνου Ψάχου.



— 26 —

4

Στκλαγματὰ τὸ αἷμά μου γιὰ σέ, Πατρίς, τὸ χύνω
γιὰ νἄχῃς δόξα καὶ τιμὴ νἀστράφτῃς σὰν τὸν κρῖνο !

Ποίησις
Ι. Φ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

7. Η ΑΓΑΠΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ

Εἰς ἦχον πλ. δ΄ ἐκ τοῦ Νή. ²/₄.

Ἀγωγὴ Ἐμβατηρίου. Κ. Ἀρτεμίδου

— 27 —

Η ΑΓΑΠΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ

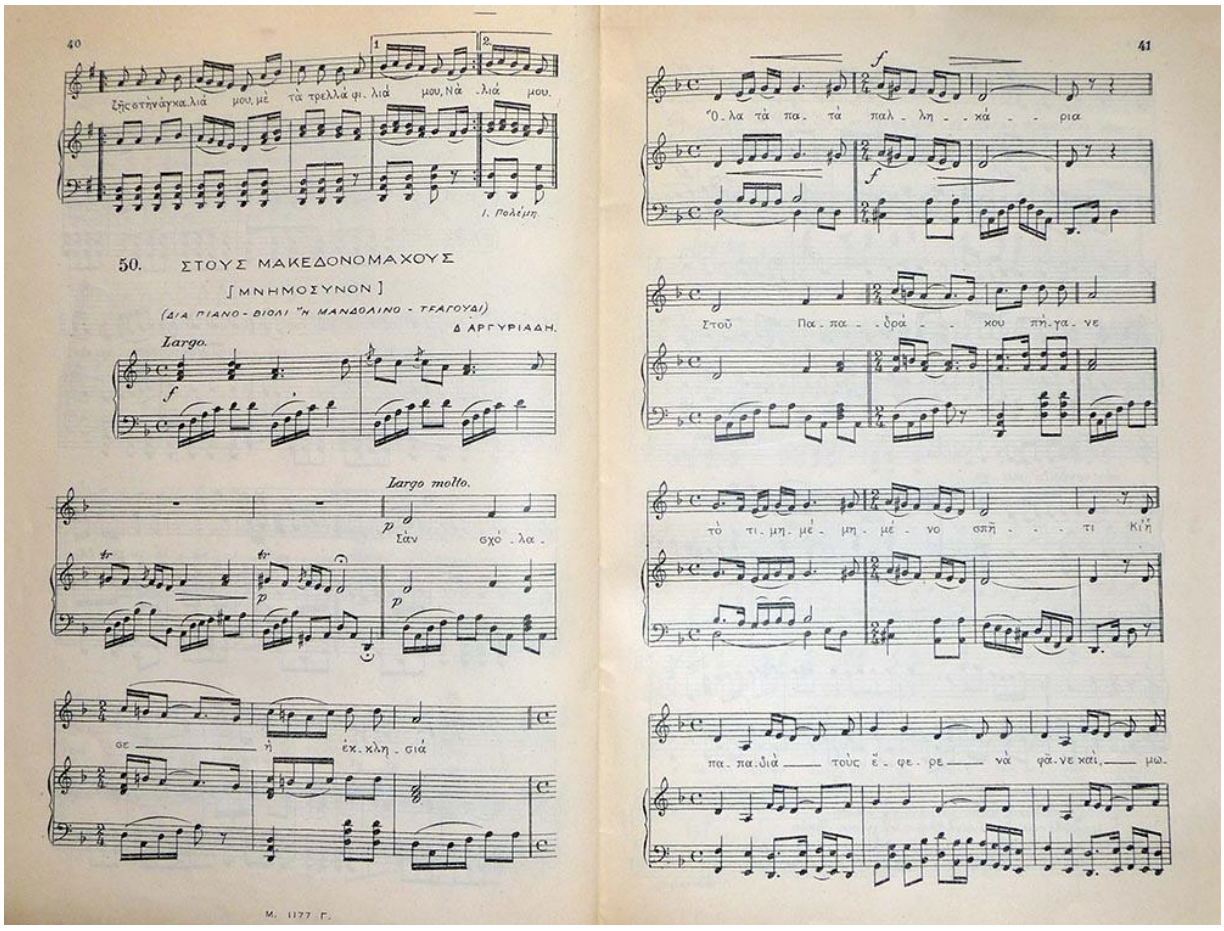
Ζωηρῶς Κλεοδ. Κ. Ἀρτεμίδου

Δὲν πο - θῶ νὰ εὐ - τυ - χή - σω, δὲν πο-
θῶ, νὰ δο - ξα - σθῶ. Σὺ Ἑλ - λὰς, νὰ εὐ - τυ-
χή - σῃς καὶ νὰ δο - ξα -σθῇς πο - θῶ. Σὺ Ἑλ-

Εικόνα 2. Κλ. Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα*. Εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων «Σπυρίδωνος Κουσουλίνου», Αθήνα 1905, σελ. 26-27

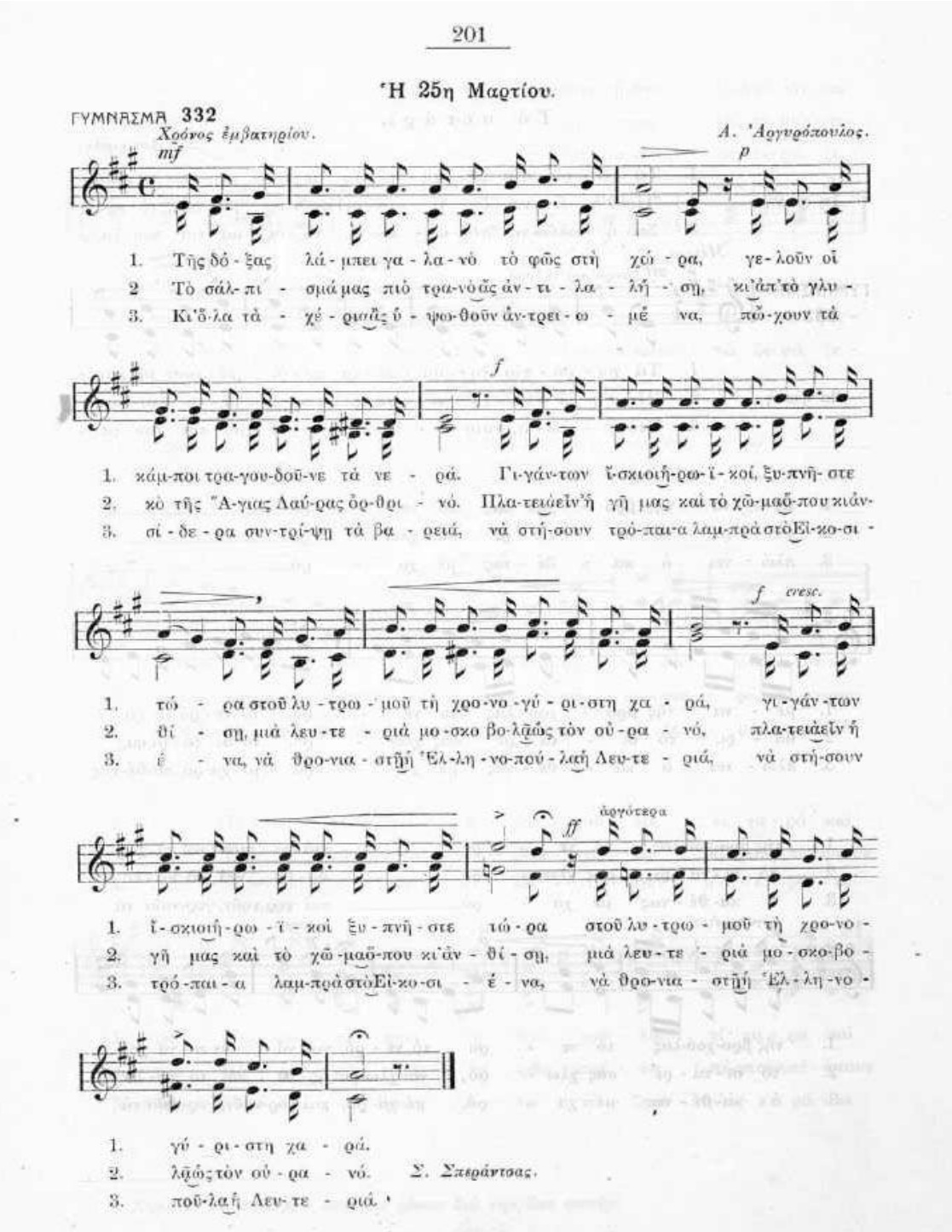
Ωστόσο, οι δύο εκδοχές δε μπορούν να ταυτιστούν, καθώς η δεύτερη είναι επεξεργασμένη σε δίφωνη υφή.

Αρκετά χρόνια αργότερα, στην τελευταία συλλογή σχολικών ασμάτων που εκδίδεται το 1937, παρατηρούμε μία σύζευξη του γηγενούς παραδοσιακού με το δυτικοευρωπαϊκό στοιχείο. Στο νεκρώσιμου χαρακτήρα πατριωτικό άσμα «Στους Μακεδονομάχους», με τον υπότιτλο [«Μνημόσυνον»], το χρωματικό τετράχορδο στον τρόπο του λα (από ρε) αναπτύσσεται μελωδικά σε συνδυασμό με μία αρμονική συνοδεία τονικού-τροπικού χαρακτήρα, με τυποποιημένα σχήματα πιανιστικής γραφής (αρπίσματα, οκτάβες) και ξεκάθαρες πτώσεις (που συζεύγουν τον ελάσσονα τρόπο με τον αιολικό). Ενδιαφέρουσα επίσης, είναι η πρόταση του συνθέτη Δημήτριου Αργυριάδη για τον οργανολογικό συνδυασμό «Πιάνο – βιολί ή μανδολίνο – τραγούδι», επίσης αρκετά δυτικοευρωπαϊκή για ένα άσμα που, πέρα από τον πατριωτικό του χαρακτήρα, επισημαίνει τη διασύνδεση του ιστορικού γεγονότος με τη γεωγραφική εντοπιότητα.



Εικόνα 3. Δ. Αργυριάδης, *Συλλογή Σχολικών Ασμάτων*. Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Γαϊτάνου, Αθήνα 1937, σελ. 40-41

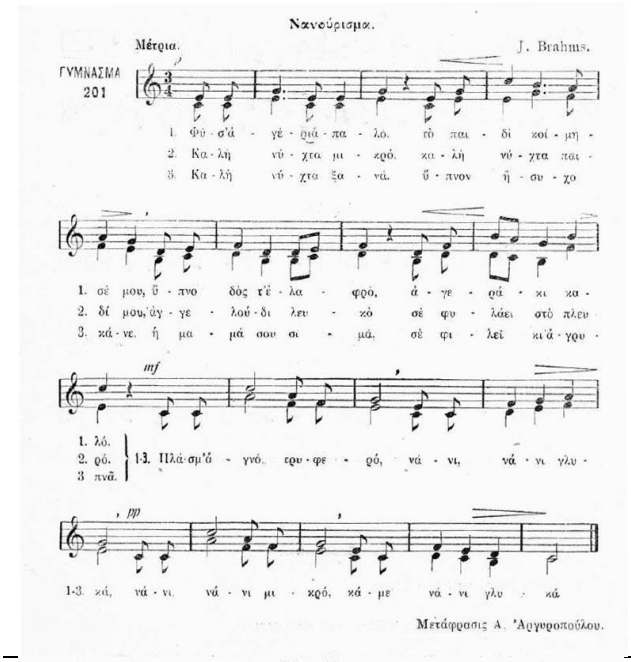
Ωστόσο, η πλειονότητα των πατριωτικών τραγουδιών είναι εμβατηριακού τύπου, όπως το παρακάτω παράδειγμα του 1932 από τη συλλογή του Αργυρόπουλου, πράγμα που χαρακτηρίζει και το βασικό ρεπερτόριο σχολικών εορτών.

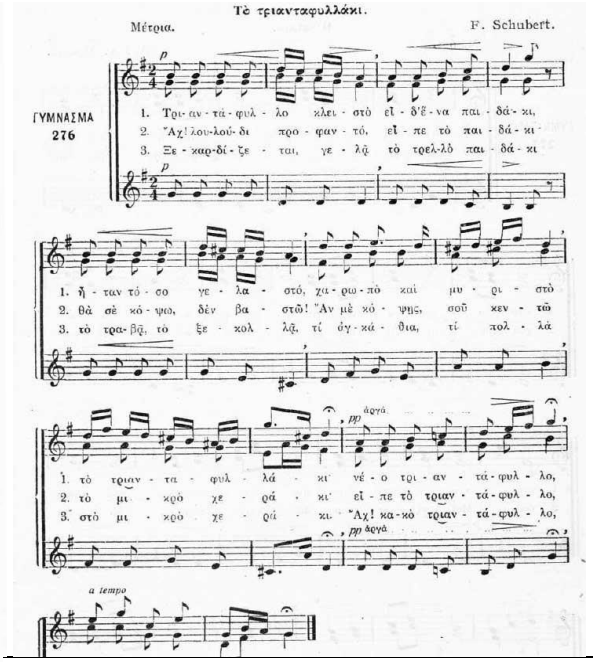


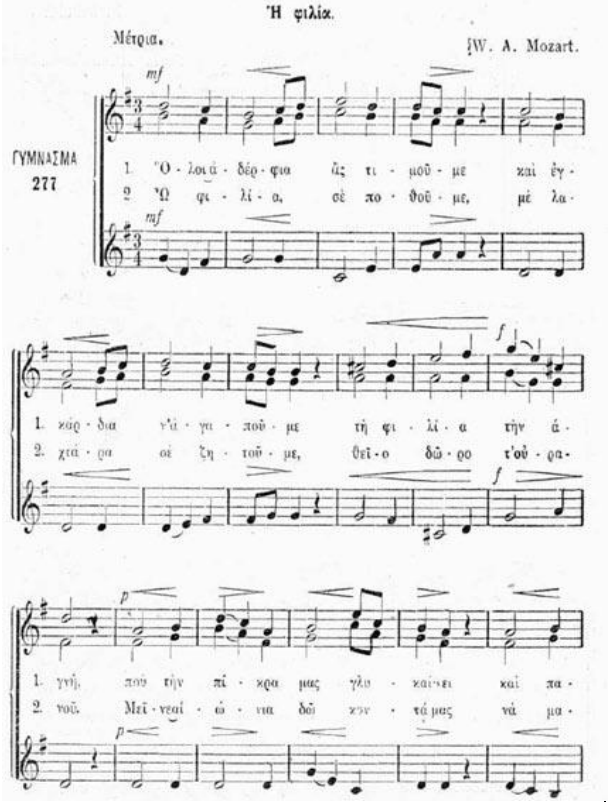
Εικόνα 4. Αθ. Αργυρόπουλος, *Μουσική Αγωγή* τ. Β΄, Ι. Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1932, σελ. 201

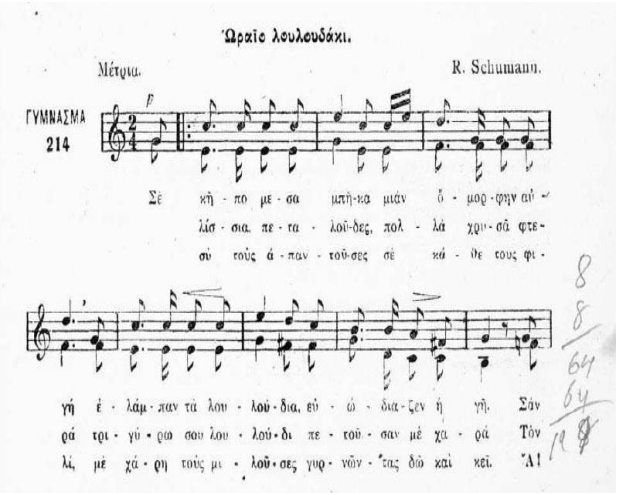
Αρκετά είναι τα φυσιολατρικά τραγούδια, ενώ δε λείπουν οι προσαρμογές ελληνικών στίχων σε ξένες μελωδίες, τακτική που μονοπώλησε τις συλλογές του 19ου αιώνα. Όπως περιγράφει ο Θ. Συναδινός, στη διάλεξή του για το παιδαγωγικό τραγούδι το 1922, «[…] *σικελικές, γαλλικές, γερμανικές μελωδίες επεστρατεύθησαν από όλες τις ξένες παιδαγωγικές μουσικές συλλογές για να αποτελεσθούν οι δικές μας, οι οποίες*

τοιουτοτρόπως μόνον ελληνικές δεν περιελάμβανον».[7] Τα παραδείγματα που βλέπουμε εδώ, περιλαμβάνουν την αφρόκρεμα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής σε ελληνοποιημένες εκδοχές: Brahms, Schubert, Mozart, Schumann.









Εικόνες 5 - 8. Αθ. Αργυρόπουλος, *Μουσική Αγωγή* τ. Α', Ι. Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1930, σελ. 108, 167, 168, 127

[7] Θεόδωρος Συναδινός, *Το ελληνικό τραγούδι: Πέντε διαλέξεις – συναυλίαι*. Εκδοτικά Καταστήματα «Ακροπόλεως», Αθήνα 1922, σελ. 65.

Η κατηγορία «Άσματα Δημώδη / Εθνικά», προοικονομεί το περιεχόμενο των επιλεχθέντων δημοτικών τραγουδιών, ταυτίζοντας το δημοτικό τραγούδι με το έθνος.

Στα συνολικά 25 συγγράμματα που αποδελτιώθηκαν, από το 1905 με την *Ορφική Λύρα* του Κλεόβουλου Αρτεμίδου μέχρι το 1937 με τη *Συλλογή Σχολικών Ασμάτων* του Δημήτριου Αργυριάδη, καταγράφονται συνολικά 305 τίτλοι τραγουδιών που χαρακτηρίζονται από τους συγγραφείς ως «δημοτικά», «δημώδη» ή «κλέφτικα». Η ταξινόμηση που έγινε ανά τίτλο, δείχνει την επαναληπτικότητα της εμφάνισης κάποιων τραγουδιών στα συγγράμματα και τις συλλογές ασμάτων του 20ού αιώνα. Επιπλέον, περιλαμβάνονται η χρονολογία (έκδοσης και όχι συγγραφής ή έγκρισης), ο συνθέτης και ο στιχουργός (κατά περίπτωση), ο τίτλος και ο συγγραφέας. Στην τελευταία στήλη καταγράφονται οι συλλογές από τις οποίες αντλούνται τα εν λόγω τραγούδια. Η αναφορά της πηγής από τον συνθέτη/συγγραφέα είναι μία τακτική που παρατηρείται στις αρχές του 20ού αιώνα και δεν ακολουθείται σε προγενέστερα εγχειρίδια.

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	**Τίτλος**	**Χρονολογία**	**Χαρακτηρισμός**	**Μουσική**	**Στίχοι**	**Συγγράμματα**	**Συγγραφέας**	**Συλλογή**
2	Η Λεβεντιά	1933	δημοτικό	Καλομοίρης	δημοτικός στίχος	Μαθήματα μουσικής	Καλομοίρης-Οικονομίδης	
3	Της Άρτας το Γιοφύρι	1933	δημοτικό			Μαθήματα μουσικής	Καλομοίρης-Οικονομίδης	
4	Της Άρτας το Γιοφύρι	1930	δημοτικό			Μουσική Αγωγή τ. Α	Αργυρόπουλος	
5	Της Άρτας το Γιοφύρι	1923	δημώδες Ηπείρου			Συλλογή Σχολικών Ασμάτων	Χωρεάς	Περιστέρης
6	Της Άρτας το Γιοφύρι	1924				Συλλογή Σχολικών Τραγουδιών	Κοντοράννης	Φάγος
7	Της Άρτας το Γιοφύρι	1937	δημώδες			Σχολική Μουσική Μονόφωνα	Αργυρόπουλος	Φάγος
8	Της Άρτας το Γιοφύρι	1950	δημοτικό			Μουσική: θεωρία-μελωδικαί ασκήσεις	Αθανασόπουλος	Φάγος
9	Της Άρτας το Γιοφύρι	1919	δημώδες Ηπείρου			Απόλλων	Αργυρόπουλος	Περιστέρης
10	Ο θάνατος του Κλέφτη	1933	δημοτικό	Καλομοίρης	δημοτικός στίχος	Μαθήματα μουσικής	Καλομοίρης-Οικονομίδης	περιλαμβάνεται στη συλλογή του Αρ
11	Μια Πέρδικα	1933	δημώδες Πελοποννήσου			Μαθήματα μουσικής	Καλομοίρης-Οικονομίδης	Παπαδημητρίου
12	Αρκαδιανή	1933	δημώδες Πελοποννήσου			Μαθήματα μουσικής	Καλομοίρης-Οικονομίδης	Παπαδημητρίου
13	Αρκαδιανή	1932	δημώδες Πελοποννήσου			Μουσική Αγωγή τ. Β	Αργυρόπουλος	Παπαδημητρίου
14	Προς την Πατρίδα μου	1930		δημώδης μελωδία	Μαρκόπουλος Κ.	Μουσική Αγωγή τ. Α	Αργυρόπουλος	Πρόκος Ι.
15	Η λυγερή	1930	δημοτικό Αρκαδίας			Μουσική Αγωγή τ. Α	Αργυρόπουλος	Παπαδημητρίου
16	Η λυγερή	1924	δημώδες Αρκαδίας			Συλλογή Σχολικών Τραγουδιών	Κοντοράννης	Παπαδημητρίου
17	Η λυγερή	1937	δημώδες			Σχολική Μουσική Μονόφωνα	Αργυρόπουλος	Παπαδημητρίου
18	Απρίλης	1930	δημοτικό	Αργυρόπουλος	δημοτικός στίχος	Μουσική Αγωγή τ. Α	Αργυρόπουλος	
19	Απρίλης	1927	δημοτικό	Αργυρόπουλος	δημοτικός στίχος	Ανθόνια	Αργυρόπουλος	
20	Απρίλης	1950	δημοτικό	Αργυρόπουλος		Μουσική: θεωρία-μελωδικαί ασκήσεις	Αθανασόπουλος	
21	Η Βαγγελιώ	1932	δημώδες Αρκαδίας			Μουσική Αγωγή τ. Β	Αργυρόπουλος	Παπαδημητρίου
22	Ο Νίκος	1910		μέλος δημώδες	δημώδες	Φόρμιγξ και Δαμασκηνός	Πρόκος Ι.	Συλλογή Ι. Προίσου
23	Ο Νικοτσάρας	1910		μέλος δημώδες	δημώδες	Φόρμιγξ και Δαμασκηνός	Πρόκος Ι.	Συλλογή Ι. Προίσου
24	Ο Νικοτσάρας	1932	δημώδες			Μουσική Αγωγή τ. Β	Αργυρόπουλος	
25	Ο Νικοτσάρας	1927	δημοτικό			Ανθόνια	Αργυρόπουλος	Πρόκος Ι. "Φόρμιγξ και Δαμασκηνός"
26	Ο Νικοτσάρας	1937	δημώδες			Σχολική Μουσική Μονόφωνα	Αργυρόπουλος	Πρόκος
27	Ο χρυσοπράσινος αητός	1932	δημώδες Σκύρου (επιτραπέζιον)			Μουσική Αγωγή τ. Β	Αργυρόπουλος	Φάγος, "Δημώδη άσματα Σκύρου"
28	Ο χρυσοπράσινος αητός	1924				Συλλογή Σχολικών Τραγουδιών	Κοντοράννης	Φάγος
29	Ο χρυσοπράσινος αητός	1919	δημώδες Σκύρου (επιτραπέζιον)			Απόλλων	Αργυρόπουλος	Φάγος, "Δημώδη άσματα Σκύρου"

Πίνακας 1. Καταγραφή και ταξινόμηση «δημοτικών» τραγουδιών Ι: αποδελτίωση και κριτήρια

Τα ιστορικά, πατριωτικά και κλέφτικα τραγούδια αποτελούν πλειοψηφία με 155 συνολικά τίτλους, ενώ τα υπόλοιπα «δημοτικά» κατατάσσονται σε φυσιολατρικά, παραλογές και τραγούδια της καθημερινής ζωής. Συγκεκριμένα, τα τραγούδια που εξιστορούν τη ζωή και τα κατορθώματα κλεφτών και αρματολών, εντοπίζονται σε 80 συνολικά τίτλους. Το κλέφτικο τραγούδι, αναπόσπαστο τμήμα της εθνικής αφήγησης, αποτέλεσε κατεξοχήν αντικείμενο λαογραφικής παρατήρησης και έρευνας.[8] Το

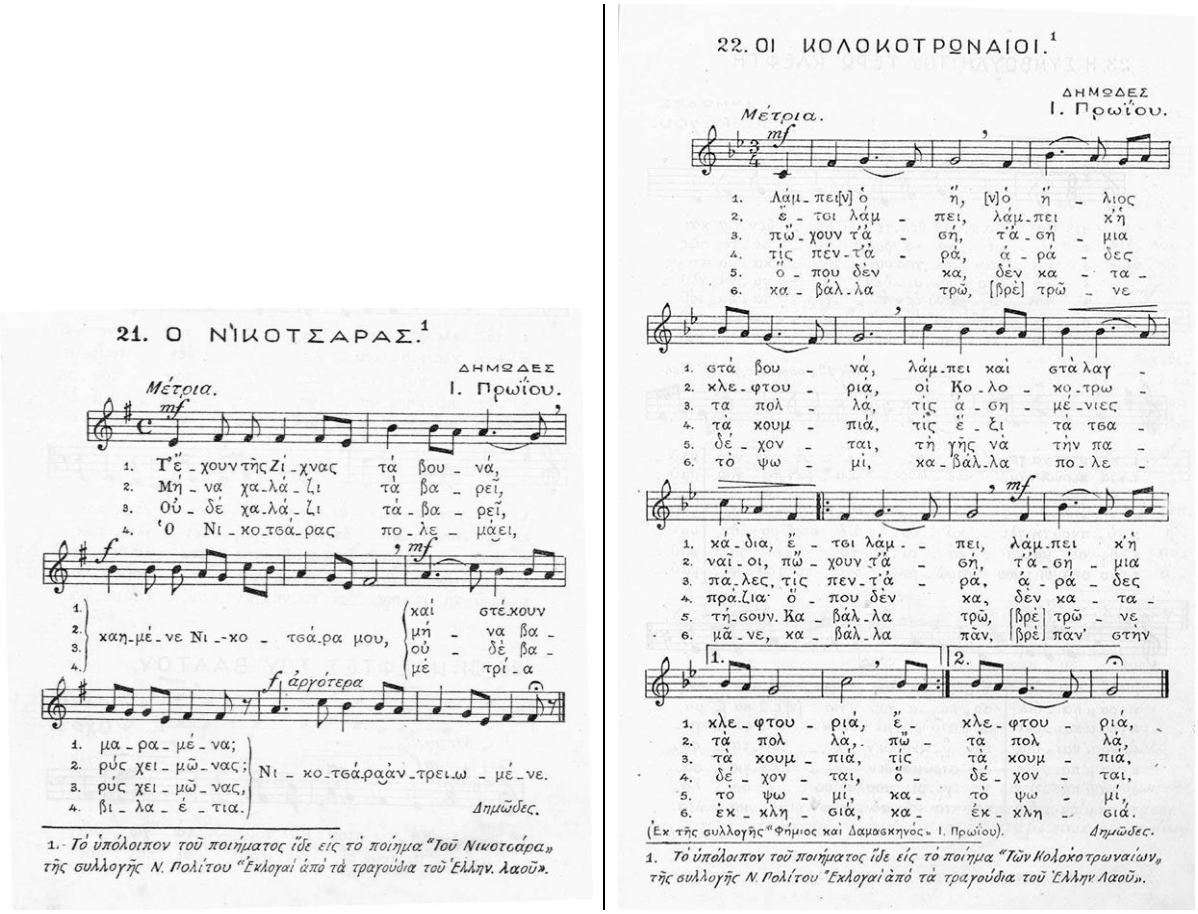
[8] Διονύσης Τζάκης, «Το κλέφτικο και το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνικοί μύθοι και λαογραφικές αναζητήσεις», στο: Νικόλαος Γράψας κ.ά. (επιμ.), *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ΄, εκδ. Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σελ. 293-307.

νοηματικό περιεχόμενο των εν λόγω πατριωτικών τραγουδιών ενισχύει το αίτημα για εθνική αφύπνιση, καθώς εξιστορούνται σπουδαία κατορθώματα των Ελλήνων προάγοντας παράλληλα το αίτημα της ιστορικής συνέχειας.

A	B	C	D	E	F	G
ΤΙΤΛΟΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΣΤΙΧΟΙ	ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ
Ο πληγωμένος Κλέφτης και τ'άλογό του	1905				Ορφική Λύρα	Αρτεμίδης Κλεόβουλος
Ο πληγωμένος Κλέφτης	1928		μακεδονικών (Γ.Κ.)	δημοτικών	Μελπομένη τ. Α	Καρατζάς Γεώργιος
Ο πληγωμένος Κλέφτης	1928		δημοτικών (Γ.Κ.)	δημοτικών	Μελπομένη τ. Α	Καρατζάς Γεώργιος
Ο θάνατος του Κλέφτη	1911		Καλομοίρης	δημοτική ποίηση	Προσφορά για τα Ελληνόπουλα	Καλομοίρης
Ο πληγωθείς Κλέφτης	1916		Καλομοίρης	ποίησις δημώδης	Σχολικά Άσματα βραβευθέντα σ	Καλομοίρης
Ο θάνατος του Κλέφτη	1933	δημοτικό	Καλομοίρης	δημοτικός στίχος	Μαθήματα μουσικής	Καλομοίρης-Οικονομίδης
Αποχαιρετισμός του Κλέφτου	1905				Ορφική Λύρα	Αρτεμίδης Κλεόβουλος
Ο Κλέφτης παραχειμάζων	1905				Ορφική Λύρα	Αρτεμίδης Κλεόβουλος
Εμαραθήκαν τα δέντρα	1911				Προσφορά για τα Ελληνόπουλα	Καλομοίρης
Ο Κλέφτης παραχειμάζων	1916		Καλομοίρης	ποίησις δημώδης	Σχολικά Άσματα βραβευθέντα σ	Ωδείο Αθηνών
Ο αρματωλικός βίος	1905				Ορφική Λύρα	Αρτεμίδης Κλεόβουλος
Η Λεβεντιά	1933	δημοτικό	Καλομοίρης	δημοτικός στίχος	Μαθήματα μουσικής	Καλομοίρης-Οικονομίδης
Η Λεβεντιά	1953				Προσφορά για τα Ελληνόπουλα	Καλομοίρης
Ο Κλέφτης	1905		δημώδης μελωδία	Ραγκαβής Α.	Ορφική Λύρα	Αρτεμίδης Κλεόβουλος
Ο Κλέφτης	1937		δημώδης μελωδία	Ραγκαβής Α.	Απόλλων	Αργυρόπουλος
Το κλεφτόπουλο	1905				Ορφική Λύρα	Αρτεμίδης Κλεόβουλος
Το κλεφτόπουλο	1928		δημοτικό	δημοτικό	Μελπομένη τ. Α	Καρατζάς Γεώργιος
Τα κλεφτόπουλα	1915	δημώδες			Η Μουσική των Παιδαγωγικών Σ	Αργυρόπουλος
Τα κλεφτόπουλα	1919	δημώδης μελωδία			Απόλλων	Αργυρόπουλος
Τα κλεφτόπουλα	1932	δημώδες			Μουσική Αγωγή τ. Β	Αργυρόπουλος
Τα κλεφτόπουλα	1937	δημώδες			Σχολική Μουσική Μονόφωνα	Αργυρόπουλος
Η κλέφτικη ζωή	1910		μέλος δημώδες	δημώδες	Φήμιος και Δαμασκηνός	Πρώιος Ι.
Η κλέφτικη ζωή	1919	δημώδες			Απόλλων	Αργυρόπουλος
Η κλέφτικη ζωή	1923	δημώδες			Συλλογή Σχολικών Ασμάτων	Χωραφάς
Οι Κλέφτες	1924				Συλλογή Σχολικών Τραγουδιών	Κοντογιάννης
Η κλέφτικη ζωή	1933				Μουσική Αγωγή τ. Γ	Αργυρόπουλος
Η κλέφτικη ζωή	1937	δημώδες			Σχολική Μουσική Μονόφωνα	Αργυρόπουλος
Χορός κλέφτικος	1923				Ορφεύς	Αργυρόπουλος

Πίνακας 2. Καταγραφή και ταξινόμηση «δημοτικών» τραγουδιών ΙΙ. Παράδειγμα: "κλέφτικο" τραγούδι

Κριτήριο επιλογής των δημοτικών τραγουδιών που απευθύνονται σε μαθητές και μελλοντικούς δασκάλους είναι το ποιητικό κείμενο, στο οποίο σε πολλές περιπτώσεις οι συγγραφείς παραπέμπουν στο έργο του Νικόλαου Γ. Πολίτη, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού Λαού*. Βλέπε, για παράδειγμα, στη συλλογή του Αργυρόπουλου το 1937, στα άσματα «Ο Νικοτσάρας» και «Οι Κολοκοτρωναίοι» να εμφανίζεται από το συγγραφέα η υποσημείωση: *«Το υπόλοιπον του ποιήματος ίδε εις το ποίημα "Του Νικοτσάρα'*[…]*'»* ή, αντίστοιχα, *«*[…]*"Των Κολοκοτρωναίων" της συλλογής Ν. Πολίτου* […]*».*



Εικόνες 9-10. Αθ. Αργυρόπουλος, *Σχολική Μουσική άσματα μονόφωνα*. Ι. Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", Αθήνα 1937, σελ. 20 και 21

Η συλλογή του Πολίτη υπήρξε για σειρά ετών η κυριότερη εν χρήσει, ενώ, μέσω των ανθολογηθέντων δημοτικών τραγουδιών, καθόρισε την ύλη καί του μαθήματος της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας από το 1884 που εισήχθη στην εκπαίδευση.[9] Γίνεται λοιπόν σαφής η αναγωγή των παραπάνω τραγουδιών σε λαογραφικά στερεότυπα. Στις «Εκλογές» του ο Πολίτης επισημαίνει τις παραχαράξεις δημοτικών τραγουδιών των προηγούμενων συλλογών, έχοντας όμως καταλήξει και ο ίδιος σε ανάλογο αποτέλεσμα μέσα από το δρόμο της φιλολογικής αποκατάστασης των κειμένων. Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Πολίτης διετέλεσε, από το 1886 έως το 1888, Γενικός Επιθεωρητής του Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, εισήγαγε τη διδασκαλία των νέων ελληνικών σε σχολεία της Μέσης Εκπαίδευσης και όρισε τα κριτήρια της εκλογής των χωρίων τα οποία θα έπρεπε να περιληφθούν στα διδακτικά βιβλία.[10]

Η βαρύτητα που δίδεται στο κείμενο φανερώνεται και από την οδηγία του Αργυρόπουλου στο εγχειρίδιο του 1915, στο τραγούδι «Τα κλεφτόπουλα»:

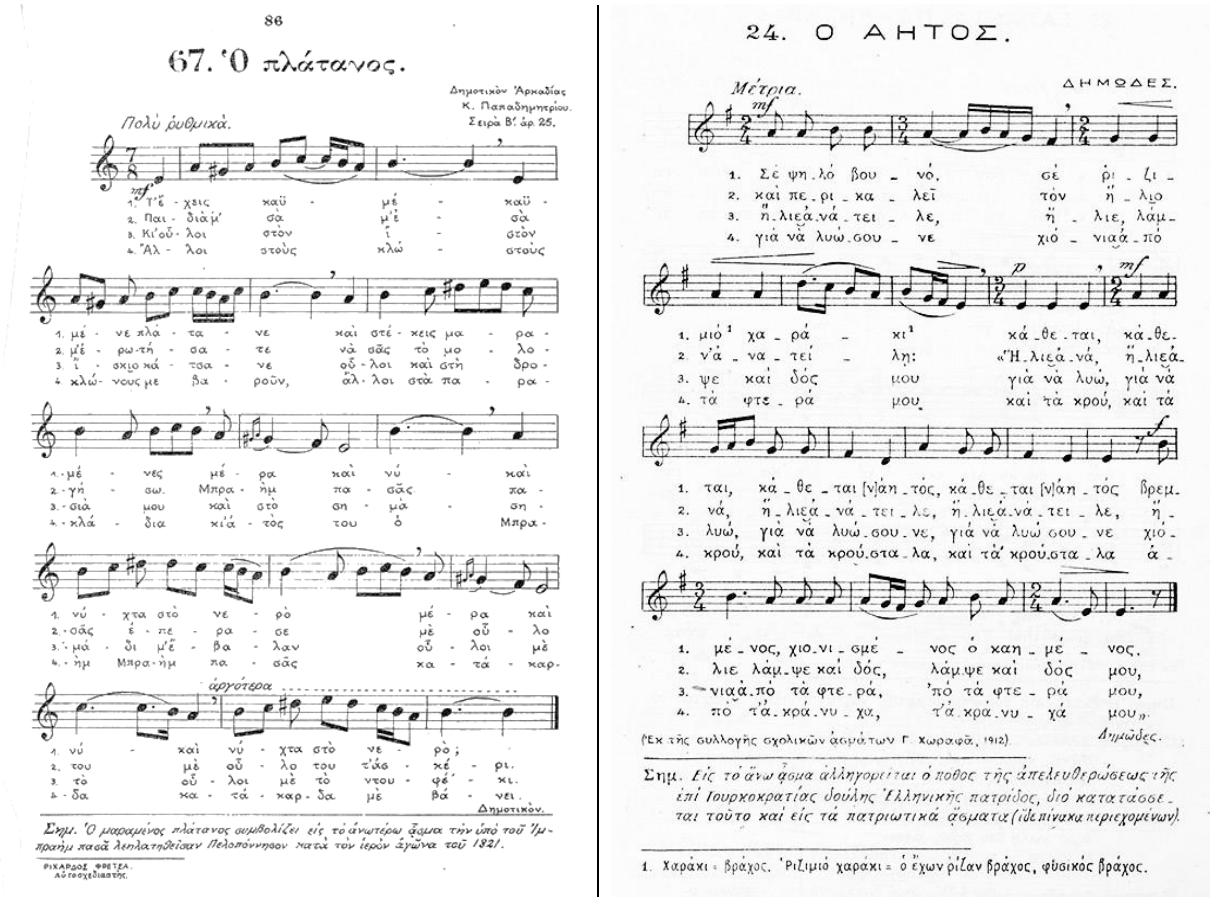
[9] Θεόδωρος Νημάς, «Ο Νικόλαος Πολίτης και το δημοτικό τραγούδι στα σχολικά βιβλία Μέσης Εκπαιδεύσεως από την καθιέρωση του μαθήματος των Νέων Ελληνικών (1884) έως σήμερα», Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου με θέμα: *Ο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας* (Ακαδημία Αθηνών, 4-6 Δεκεμβρίου 2003), τόμος Α', Αθήνα 2012, Κ.Ε.Ε.Λ., Ακαδημία Αθηνών, σελ. 561-622.

[10] Ρέα Κακάμπουρα - Τίλη, «Ο Ν. Γ. Πολίτης και οι εκπαιδευτικοί ως συλλογείς λαογραφικού υλικού», Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου με θέμα: *Ο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας* (Ακαδημία Αθηνών, 4-6 Δεκεμβρίου 2003), τόμος Α', Αθήνα 2012, Κ.Ε.Ε.Λ., Ακαδημία Αθηνών, σελ. 327-342.

> *«Το άσμα τούτο ως και πάντα τα κλέφτικα άσματα, δύναται να διδαχθή και εις την Ε' τάξιν, εάν αναπτυχθή δεόντως το περί αρματωλών και κλεφτών κεφάλαιον, όπερ, ως γνωστόν, διδάσκεται κατά το πρόγραμμα εις την ΣΤ' τάξιν».*[11]

Κανένα μουσικό ή αισθητικό κριτήριο δε λαμβάνεται υπόψη παρά μόνον το πατριωτικό αίσθημα των μαθητών, σε μια περίοδο εθνικιστικής έξαρσης και διαδοχικών πολεμικών επιχειρήσεων.

Ακόμα ένα στοιχείο που ενισχύει τη δύναμη που ασκεί το ποιητικό κείμενο είναι η πραγματολογική ερμηνεία του, όταν θεωρηθεί αναγκαίο, όπως για παράδειγμα στην υποσημείωση που συναντούμε στο τραγούδι «Ο πλάτανος»: *«Ο μαραμένος πλάτανος συμβολίζει στο ανωτέρω άσμα την από του Ιμπραήμ πασάν λεηλατηθείσαν Πελοπόννησον κατά τον ιερόν αγώνα του 1821».* Παρόμοια υποσημείωση υπάρχει και στο τραγούδι «Ο Αητός»: *«Εις το άνω άσμα αλληγορείται ο πόθος της απελευθερώσεως της επί Τουρκοκρατίας δούλης Ελληνικής πατρίδος, διό κατατάσσεται τούτο και εις τα πατριωτικά άσματα»* (βλ. εικ. 11-12).



Εικόνες 11-12. Αθ. Αργυρόπουλος, *Αηδόνια,* Εκδοτική Εταιρεία "ΑΘΗΝΑ", Αθήνα 1927, σ. 86 & *Σχολική Μουσική Άσματα Μονόφωνα*, Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα 1937, σελ. 23

Οι συλλογές από τις οποίες οι συγγραφείς αντλούν το υλικό τους είναι συλλογές του παρελθόντος με διαπιστευμένο, πλέον, υλικό. Πρόκειται για συλλογές του Πρώιου, του Ψάχου, του Περιστέρη, του Παπαδημητρίου, η Σειρά *25 δημοτικών τραγουδιών με*

[11] Αθανάσιος Αργυρόπουλος, *Η Μουσική των Παιδαγωγικών Σχολείων,* Τύποις Αθανασίου Δεληγιάννη, Αθήνα 1915, σελ. 48.

συνοδεία πιάνου του Λάβδα, οι συλλογές *Μούσα* και *Τυρταίος* του Σακελλαρίδη, η συλλογή *Αρίων* των Ρεμαντά-Ζαχαρία, η συλλογή *32 Είδη ελληνικών χορών* του Παπασπυρόπουλου, κ.ά.

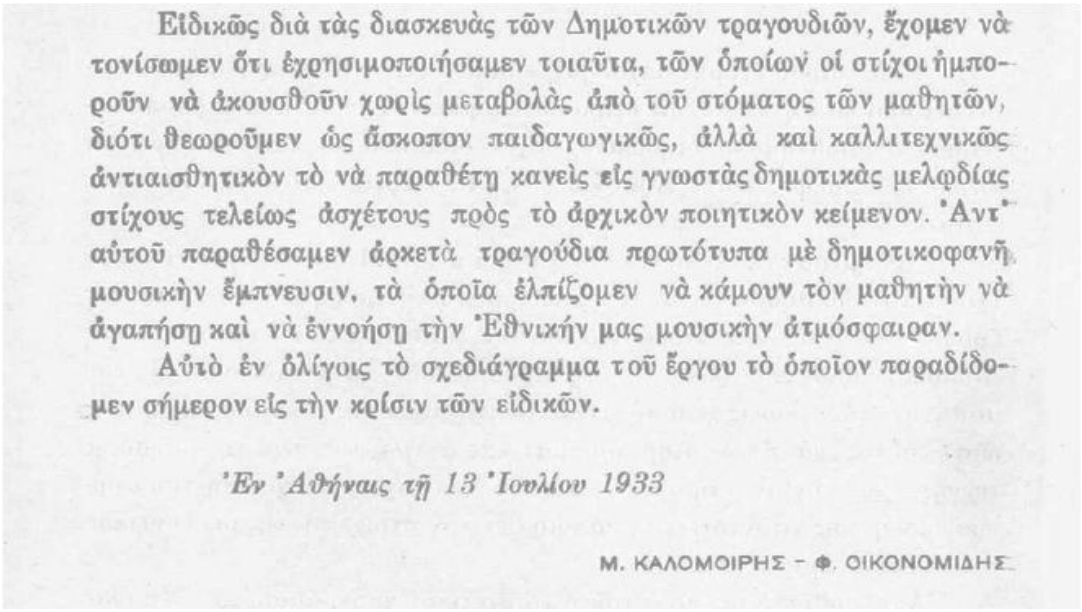
Εικόνα 13. Ένα κολάζ εξωφύλλων διαφόρων συλλογών δημοτικών τραγουδιών και χορών, ως πηγές άντλησης υλικού και διαμόρφωσης «εθνικού / πατριωτικού» ρεπερτορίου στα σχολικά εγχειρίδια

Σε πολλά τραγούδια που χαρακτηρίζονται ως δημοτικά, δημώδη ή κλέφτικα αναφέρονται ονόματα συνθετών ή ποιητών. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του τραγουδιού «Ο Γέρο Δήμος» από την όπερα *Μάρκος Βότζαρης* του Παύλου Καρρέρ, που χαρακτηρίζεται ως κλέφτικο στο αναλυτικό πρόγραμμα του 1913 και απαντάται ως δημώδες σε τρία εγχειρίδια.

Πολλές είναι επίσης οι περιπτώσεις που οι συνθέτες διατηρούν τον δημοτικό στίχο και συνθέτουν πρωτότυπη μουσική, όπως το τραγούδι «Ο θάνατος του Κλέφτη» ή η «Λεβεντιά» του Μανώλη Καλομοίρη, που αποτελεί τροποποιημένη μελωδία του τραγουδιού «Ο αρματωλικός βίος» της συλλογής του Κλεόβουλου Αρτεμίδου. Αντιθέτως, σε άλλες περιπτώσεις διατηρείται η δημώδης μελωδία σε νέο ποιητικό κείμενο, όπως στο τραγούδι «Ο νεαρός στρατιώτης» σε ποίηση Άγγελου Βλάχου ή μεταβάλλεται το προϋπάρχον ποιητικό κείμενο κατά βούληση.

Η κυρίαρχη παρουσία της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής συνετέλεσε στη σταδιακή εξάλειψη ξένων μελωδιών από τα σχολικά εγχειρίδια και την επικράτηση του «εθνικού» ύφους, τόσο σε μελωδικό όσο και σε μετρικό επίπεδο, ήδη από τη δεκαετία του 1910. Ο θεμελιωτής της, Μανώλης Καλομοίρης, συμμετέχει ενεργά και στον τομέα

της συγγραφής μουσικοπαιδαγωγικών έργων (στην ωδειακή εκπαίδευση από το 1924 και στη δημόσια σχολική από το 1933) επιβάλλοντας, για άλλη μια φορά, τις ιδεολογικές και αισθητικές του κατευθύνσεις.



Εἰδικῶς διὰ τὰς διασκευὰς τῶν Δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἔχομεν νὰ τονίσωμεν ὅτι ἐχρησιμοποιήσαμεν τοιαῦτα, τῶν ὁποίων οἱ στίχοι ἠμποροῦν νὰ ἀκουσθοῦν χωρὶς μεταβολὰς ἀπὸ τοῦ στόματος τῶν μαθητῶν, διότι θεωροῦμεν ὡς ἄσκοπον παιδαγωγικῶς, ἀλλὰ καὶ καλλιτεχνικῶς ἀντιαισθητικὸν τὸ νὰ παραθέτῃ κανεὶς εἰς γνωστὰς δημοτικὰς μελῳδίας στίχους τελείως ἀσχέτους πρὸς τὸ ἀρχικὸν ποιητικὸν κείμενον. Ἀντ' αὐτοῦ παραθέσαμεν ἀρκετὰ τραγούδια πρωτότυπα μὲ δημοτικοφανῆ μουσικὴν ἔμπνευσιν, τὰ ὁποῖα ἐλπίζομεν νὰ κάμουν τὸν μαθητὴν νὰ ἀγαπήσῃ καὶ νὰ ἐννοήσῃ τὴν Ἐθνικήν μας μουσικὴν ἀτμόσφαιραν.

Αὐτὸ ἐν ὀλίγοις τὸ σχεδιάγραμμα τοῦ ἔργου τὸ ὁποῖον παραδίδομεν σήμερον εἰς τὴν κρίσιν τῶν εἰδικῶν.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 13 Ἰουλίου 1933

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ – Φ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ

Εικόνα 14. Μ. Καλομοίρης, Φ. Οικονομίδης, *Μαθήματα Μουσικής,* Εκδόσεις Στέφανου Γαϊτάνου, Αθήνα 1933: «Πρόλογος»

Στον πρόλογο του συγγράμματος *Μαθήματα Μουσικής*, που ο δημοτικιστής Καλομοίρης εκδίδει το 1933 στην καθαρεύουσα (!) -μαζί με τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη- αναφέρεται σε *«διασκευάς Δημοτικών τραγουδιών»*, που επιλέχθηκαν με κριτήριο την καταλληλότητα του στίχου ώστε να μπορούν να ακουστούν *«χωρίς μεταβολάς από του στόματος των μαθητών»,* διότι θεωρεί *«άσκοπον παιδαγωγικώς και καλλιτεχνικώς αντιαισθητικόν»* να παρατίθενται σε γνωστές δημοτικές μελωδίες, στίχοι ξένοι προς το ποιητικό κείμενο. Αντ' αυτού, εμπεριέχονται *«αρκετά τραγούδια πρωτότυπα με δημοτικοφανή μουσικήν έμπνευσιν, τα οποία ελπίζομεν να κάμουν τον μαθητήν να αγαπήση και να εννοήση την Εθνικήν μας μουσικήν ατμόσφαιραν»*. Για ακόμα μία φορά επιβεβαιώνεται ότι τα αληθή κριτήρια της επιλογής είναι το περιεχόμενο των στίχων και όχι η λειτουργικότητά τους, όπως διατείνονται οι εκπονητές του εγχειριδίου. Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί πως στις πτυχιακές εξετάσεις αρμονίας/αντίστιξης του Ελληνικού και του Εθνικού ωδείου, τα οποία ιδρύει ο Καλομοίρης το 1919 και το 1926 αντίστοιχα, απαιτείται επεξεργασία δοσμένης μελωδίας δημοτικού τραγουδιού (ενίοτε και βυζαντινού ύμνου), ενώ στο δίπλωμα σύνθεσης περιλαμβάνεται επεξεργασία για ορχήστρα δημοτικού τραγουδιού και σύνθεση έργου πάνω σε ελληνική ποίηση.[12]

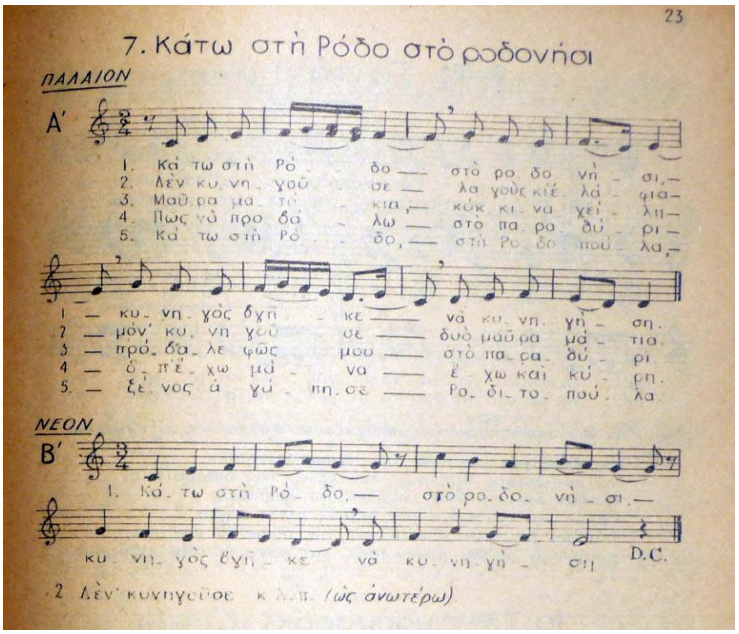
Συγκεντρώνοντας επομένως, τα «δημοτικά», «δημώδη» και «κλέφτικα» τραγούδια των σχολικών εγχειριδίων και ανθολογιών, συμπεραίνουμε πως τα κριτήρια επιλογής βασίζονται στα κατεξοχήν εθνικά στερεότυπα: λεβεντιά, ηρωικά κατορθώματα και υπερηφάνεια, καθώς και τοπωνύμια που οφείλονται σε λαογραφικές και ιστορικές κυρίως καταβολές (Ζάλογγο, το γεφύρι της Άρτας, το Μέγα Σπήλαιο). Αρκετά είναι και τα δημοτικοφανή τραγούδια που περιλαμβάνονται στις συλλογές σχολικών ασμάτων

[12] Μυρτώ Οικονομίδου, «Για τα Ελληνόπουλα. Μουσικοί Εκπαιδευτικοί Θεσμοί, στόχοι και τρόποι υλοποίησης του Καλομοιρικού οράματος για τη μουσική παιδεία», στο: *Μανώλης Καλομοίρης: 50 χρόνια μετά*, επιμ. Νικόλαος Μαλιάρας, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, Fagotto Books, Αθήνα 2013, σελ. 179-210: 186.

και τα σχολικά εγχειρίδια των αρχών του 20ού αιώνα, όπως για παράδειγμα το τραγούδι «Η υφάντρα του χωριού» σε 7/8 σε δύο εκδοχές, του Αργυρόπουλου και του Λάβδα, «Ο Δήμος ο τσοπάνος» του Αργυριάδη, «Ο Χορός», σε «χρόνο καλαματιανού χορού» του Αργυρόπουλου, κ.ά.

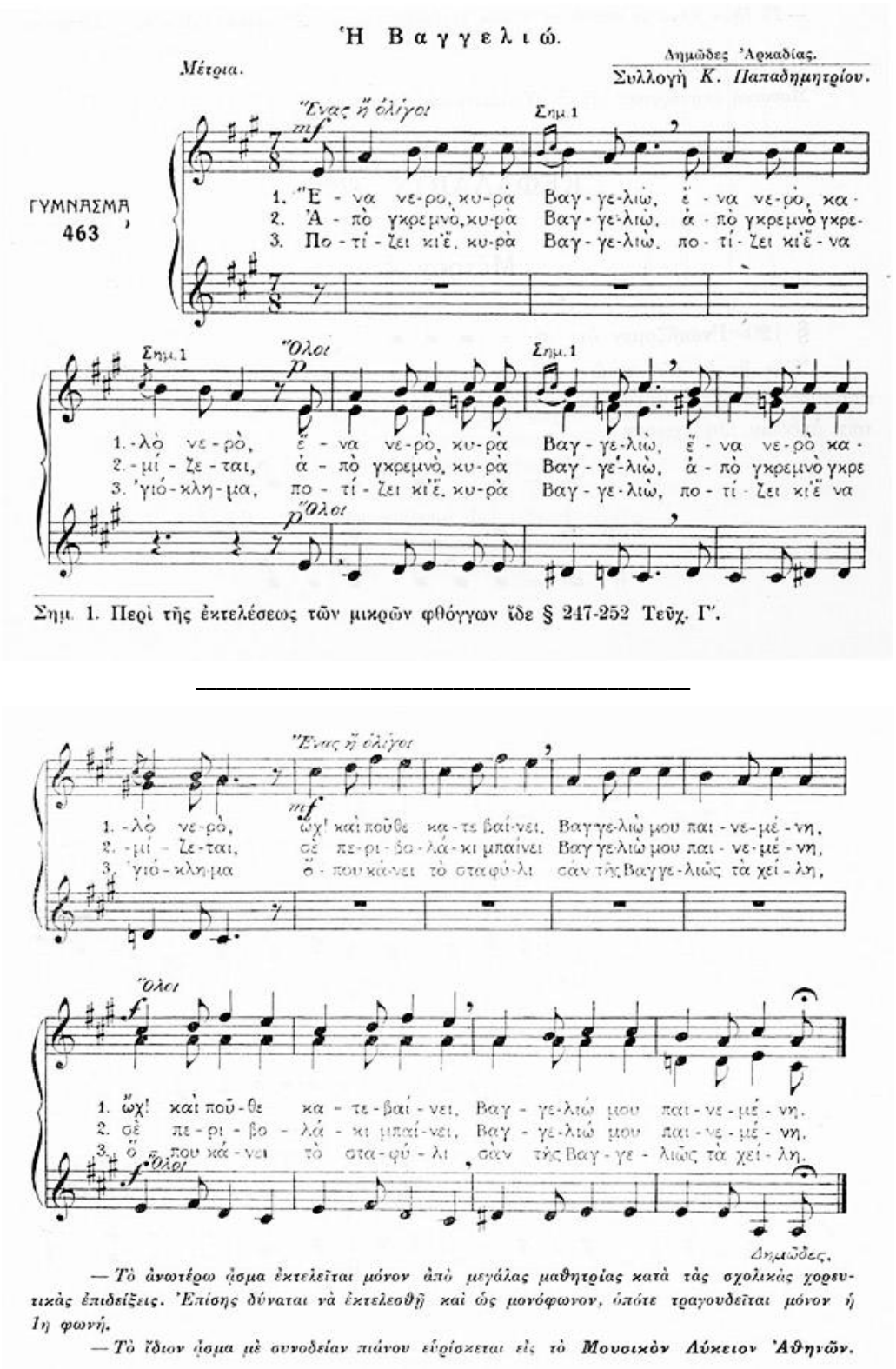
Τα παραπάνω στοιχεία αποδεικνύουν την επιλογή του δημοτικού τραγουδιού ως τη μοναδική εκδοχή της λαϊκής μουσικής της υπαίθρου στην εκπαίδευση. Η εκδοχή αυτή, με κύριο εκπρόσωπο το κλέφτικο τραγούδι, κυριαρχεί στα σχολικά εγχειρίδια μουσικής του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, αυστηρά διαμεσολαβημένη μέσα από λαογραφικά στερεότυπα. Τα περισσότερα από τα εν λόγω τραγούδια επαναλαμβάνονται στα σχολικά εγχειρίδια ανά τις δεκαετίες, παγιώνοντας ένα «εθνικό» ρεπερτόριο δημώδους μουσικής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το εγχειρίδιο του Γ. Α. Καραμηνά, καθηγητή ωδικής στο Βενετόκλειο Γυμνάσιο αρρένων Ρόδου, στο οποίο παρατίθενται παραδοσιακά τραγούδια από τη Ρόδο, τη Νίσυρο, την Κάλυμνο, την Κάρπαθο και την Κω. Στο τραγούδι «Κάτω στη Ρόδο στο ροδονήσι», ο συνθέτης παραθέτει την παλαιά και τη νεότερη εκδοχή του. Πρόκειται για μία παραλογή με πανελλήνια εμβέλεια, καθώς απαντάται από την Κρήτη (με τίτλο «Τούτο το μήνα») ως την Θράκη και τον Πόντο. Σημειώνεται ότι την ίδια ακριβώς χρονιά, το 1935, εκδίδεται ο πρώτος τόμος της περίφημης συλλογής του Samuel Baud-Bovy, επίσης με καταγραφές από τα Δωδεκάνησα.



Εικόνα 15. Γ. Α. Καραμηνάς. *Μελωδικαί Ασκήσεις και Σχολικά Τραγούδια*, Μ. Γαϊτάνος, Αθήνα 1935, σελ. 23

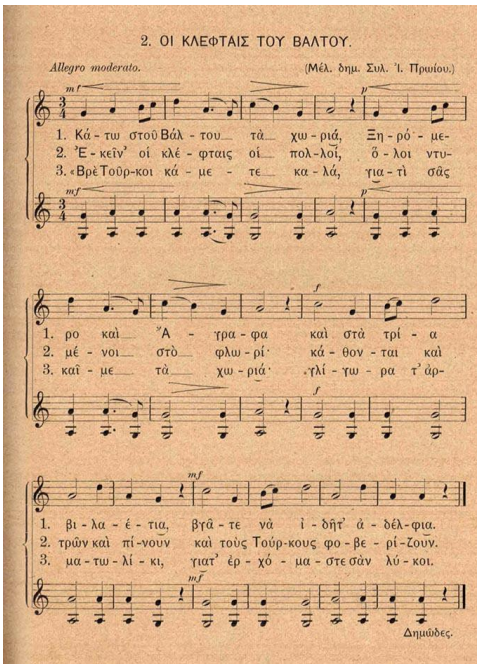
Η παρατήρηση, ως υποσημείωση, του Αργυρόπουλου στην τρίφωνη επεξεργασία του τραγουδιού «Η Βαγγελιώ» πως *«εκτελείται μόνον από μεγάλας μαθητρίας κατά τας σχολικάς χορευτικάς επιδείξεις»*, αναδεικνύει τον περιορισμό του μαθήματος σε εορτές και σχολικές επιδείξεις.

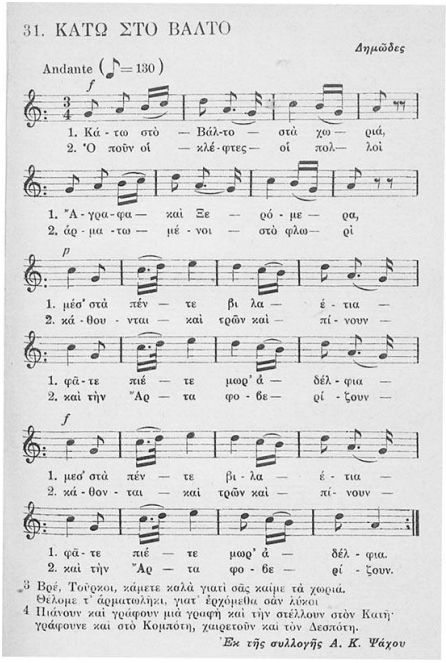


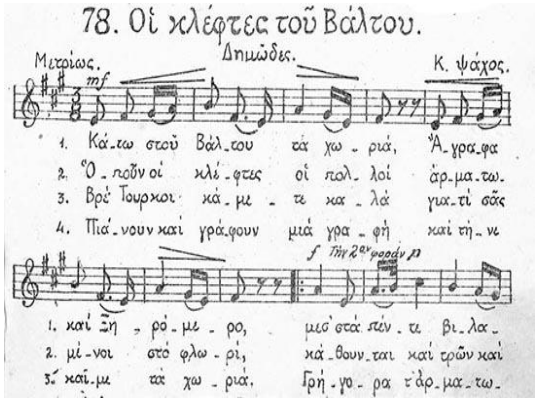
Εικόνα 16. Αθ. Αργυρόπουλος, *Μουσική Αγωγή* τ. Β΄. Ι. Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", Αθήνα 1932, σελ. 275-276

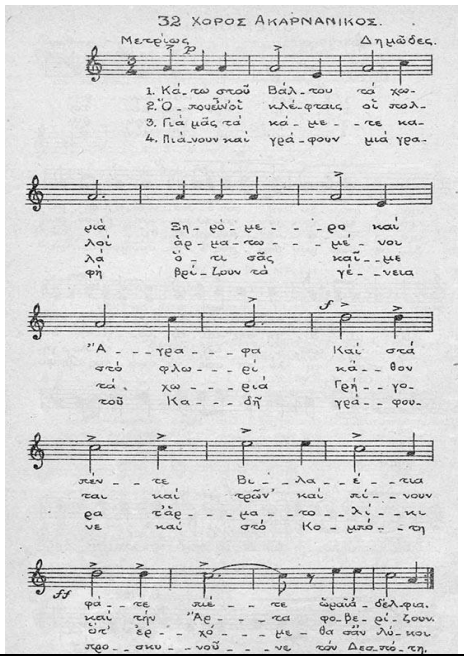
Τέλος, βλέπουμε το τραγούδι «Οι Κλέφτες του Βάλτου» σε έξι σχολικά εγχειρίδια με αύξουσα χρονολογική σειρά έκδοσης, με 4 διαφορετικούς τίτλους και διαφορές κυρίως στη μελωδία. Από τα έξι αποσπάσματα που παρατίθενται, τα δύο, του Χωραφά και του Αργυρόπουλου, προέρχονται από τη συλλογή του Ψάχου, ενώ του Κοντογιάννη

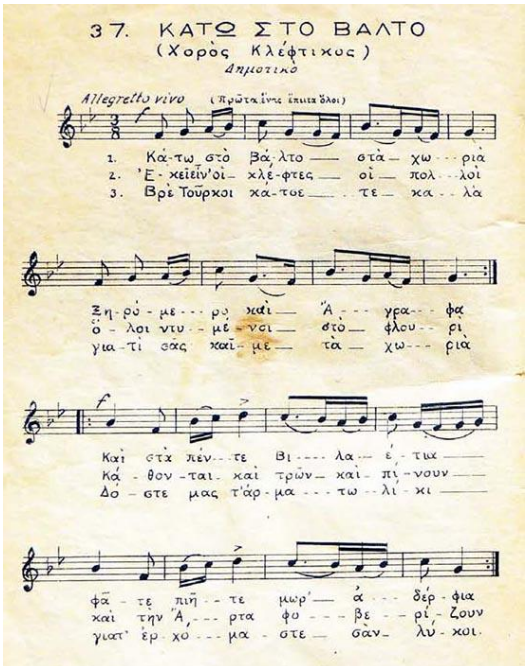
προέρχεται από τη συλλογή *Αρίων* των Ρεμαντά – Ζαχαρία. Είναι αναμενόμενο, σε περιπτώσεις παγιωμένου ρεπερτορίου και σε τόσο πολυτραγουδισμένα άσματα τα οποία είναι εγχαραγμένα στη συλλογική συνείδηση, να υπάρχουν διαφορές ακόμα και σε περιπτώσεις δανεισμών από γνωστές συλλογές με καταγραφές. Αυτό έχει σα συνέπεια, κάποιες φορές να έχουμε τον ίδιο –πολύ γνωστό- τίτλο και τελείως διαφορετικό τραγούδι, έστω και με ίδιους στίχους.

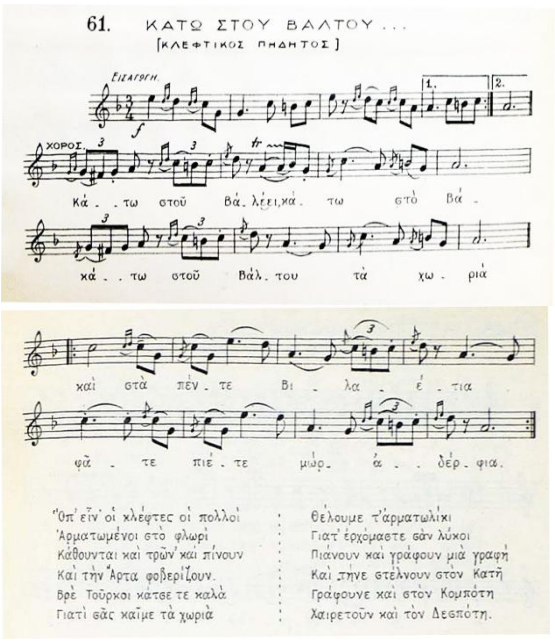












Εικόνες 17 – 22. Το τραγούδι «Οι Κλέφτες του Βάλτου», όπως εμφανίζεται σε έξι διαφορετικά σχολικά εγχειρίδια[13]

Αντί επιλόγου, θα παρουσιάσουμε μερικά αποφθέγματα που κοσμούν τα πρωτοσέλιδα σχολικών εγχειριδίων και εξαίρουν τη δύναμη που ασκεί η μουσική στην ηθική διαπαιδαγώγηση του ανθρώπου, ενώ παράλληλα φωτίζουν πτυχές της φιλοσοφίας, του προσανατολισμού και των προτεραιοτήτων της μουσικής στην εκπαίδευση, από τα τέλη του 19ου μέχρι και το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Στα εξώφυλλα μουσικών εγχειριδίων του 1897, παρατίθενται εδάφια από την Καινή Διαθήκη και αποσπάσματα από το «Περί Μουσικής», από τα *Ηθικά* του Πλουτάρχου, αντίστοιχα, τονίζοντας την αναγκαιότητα της ηθικής διάπλασης των νέων με άσματα εκκλησιαστικά:

> *«Τροχιάς ορθάς ποιήσατε τοις ποσίν υμών, ίνα μη το χωλόν εκτραπή, ιαθή δε μάλλον»* (ΕΒΡ ιβ΄)[14] [Μ. Παγανάς, *Μουσική Παιδαγωγία*, 1897]
>
> *«Ὑμνεῖν γὰρ εὐσεβὲς καὶ προηγούμενον ἀνθρώποις τοὺς χαρισαμένους αὐτοῖς μόνοις τὴν ἔναρθρον φωνὴν θεούς· Επί μέντοι τών έτι αρχαιοτέρων ουδ' είδέναι, φασί τους Ελληνας την θεατρικήν μούσαν· όλην δ' αυτής την επιστήμην πρός τε*

[13] Τα παρατεθέντα αποσπάσματα ανευρίσκονται στα ακόλουθα έξι σχολικά εγχειρίδια: **1.** Ι. Πρώιος, *Φήμιος και Δαμασκηνός*, Τύποις Breitkopf & Härtel, Λειψία 1910, σ. 20. **2.** Γ. Χωραφάς, *Συλλογή Σχολικών Ασμάτων*. Βιβλιοπωλείον Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1919, σ. 53. **3**. Αθ. Αργυρόπουλος, *Απόλλων, συλλογή ασμάτων μετά διδακτικής σχολικού άσματος*, Αθήνα 1919, σ. 57. **4**. Ορ. Κοντογιάννης, *Συλλογή Σχολικών Τραγουδιών*, Εκδοτικός Οίκος Ζηκάκη, Αθήνα 1924, σ. 30. **5.** Κ. Λάβδας, *44 Παιδαγωγικά Τραγούδια*, Ιδιοκτησία του συνθέτου. Σχεδιαγράφησις: Μουσικού Οίκου Στέφανου Γαϊτάνου, Αθήνα 1929, σ. 42. **6.** Δ. Αργυριάδης, *Συλλογή Σχολικών Ασμάτων*, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Γαϊτάνου, Αθήνα 1937, σ. 50-51.

[14] «*Σκιαγραφήστε επίπεδα μονοπάτια για τα πόδια σας, έτσι ώστε το αδύναμο άκρο να μην εξαρθρωθεί αλλά αντ' αυτού, να θεραπευθεί*». Χωρίο: *Καινή Διαθήκη*, «Προς Εβραίους (ιβ')».

> *θεών τιμήν, και την τών νέων παίδευσιν παραλαμβάνεσθαι»*[15] [Κοσμάς εκ Μαδύτων, *Ποιμενικός αυλός*, 1897]

Στις αρχές του 20ού αιώνα ο Αθανάσιος Αργυρόπουλος παραθέτει στα σχολικά του εγχειρίδια Αριστοτέλη, Πλάτωνα, Αθήναιο και Κοϊντιλιανό για να τονίσει την κοινωνική διάσταση της μουσικής εκπαίδευσης:

> *«Δύναται ποιόν τι το της ψυχής ήθος η Μουσική παρασκευάζειν»*[16] [Αθ. Αργυρόπουλος, *Η Μουσική των Παιδαγωγικών Σχολείων*, 1915]
>
> *«Τους ρυθμούς τε και τάς αρμονίας αναγκάζουσιν οικειούσθαι τας ψυχάς των παίδων, ίνα ημερώτεροι τε ώσι και ευρυθμότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ώσιν εις το λέγειν τε και πράττειν. Πας γαρ ο βίος του ανθρώπου ευρυθμίας τε και ευαρμοστίας δείται»*[17] [Αθ. Αργυρόπουλος, *Ορφεύς*, 1923]
>
> *«Μέγας θησαυρός εστί και βέβαιος Μουσική άπασι τοις μαθούσι παιδευθεισί τε»*[18] [Αθ. Αργυρόπουλος,*Απόλλων*, 1930]
>
> «*Ούκουν ένεστι πράξις εν ανθρώποις, ήτις άνευ μουσικής τελείται»*[19] [Αθ. Αργυρόπουλος, *Μουσική Αγωγή,* τ. Β', 1931].

Ο Λάβδας το 1929 αναφέρεται στη λανθάνουσα επίδραση της μουσικής στην ανθρώπινη ψυχή:

> *«Η Μουσική εξευγενίζει την καρδία»* [Κ. Λάβδας, *44 Παιδαγωγικά Τραγούδια,* 1929]

Τέλος, ο Ορέστης Κοντογιάννης στη *Συλλογή Σχολικών τραγουδιών* του 1924 συμπυκνώνει το περιεχόμενο του μαθήματος της ωδικής στο ρητό: *«Το κραυγάζειν ουκ έστιν άδειν»…*

Παρά το γεγονός της αναγνώρισης της αξίας της μουσικής από τους Έλληνες μουσικοπαιδαγωγούς των αρχών του 20ού αιώνα, το μάθημα της ωδικής λειτουργεί επικουρικά και περιορίζεται, όπως άλλωστε μας πληροφορεί ο Συναδινός το 1922, στην εκμάθηση των τραγουδιών *«όπως τα 'εις –μι' ρήματα»* και την απαγγελία γραμματικών κανόνων, αποκλείοντας κάθε μορφή αυτενέργειας και αυτοβουλίας των μαθητών.[20]

[15] «*Διότι είναι ευσέβεια το να υμνεί κανείς τους θεούς, που παραχώρησαν τον έναρθρο λόγο μόνο στους ανθρώπους* […] *Σχετικά, λοιπόν, με τους ακόμα αρχαιότερους, λένε ότι οι Έλληνες δεν γνώριζαν τη θεατρική μούσα, αλλά πως έφτασε σε αυτούς όλη της η γνώση προς τιμή των θεών και για την εκπαίδευση των νέων*». Πλούταρχος, *Ηθικά* (κζ).

[16] «*Η μουσική έχει τη δύναμη να διαμορφώνει το ήθος της ψυχής*». Αριστοτέλης, *Πολιτικά* (1340b10).

[17] «*Έτσι, υποχρεώνουν τους ρυθμούς και τις αρμονίες να συγγενέψουν με την ψυχή των παιδιών, ώστε να γίνουν και πιο ήμερα και χρήσιμα στα λόγια και στις πράξεις τους, με το να ποτιστούν με το ρυθμό και την αρμονία· γιατί η ζωή του ανθρώπου σε κάθε εκδήλωσή της έχει ανάγκη από ρυθμό και αρμονία*». Πλάτων, *Πρωταγόρας* (326b).

[18] «*Η Μουσική είναι μεγάλος και διαρκής θησαυρός για όλους όσους την έχουν μάθει και γνωρίζουν τα πάντα σχετικά με αυτήν*». Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* (XIV: 3, 628).

[19] «*Δεν υπάρχει στη ζωή του ανθρώπου γεγονός που τελείται χωρίς μουσική*». Αριστείδης ο Κοϊντιλιανός, *Περί Μουσικής*.

[20] Συναδινός, ό.π., σελ. 73.

Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου

Τάσος Κολυδάς

Η διάδοση της κιθάρας στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα συνιστά ένα ιδιαίτερο φαινόμενο, τόσο σε ό,τι αφορά στην ένταση με την οποία εκδηλώθηκε, όσο και στον τρόπο με τον οποίο ένα μουσικό όργανο άλλαξε φυσιογνωμία. Οι κιθαριστές επιδίωξαν, μεταξύ άλλων, τον μετασχηματισμό της λειτουργίας του οργάνου από συνοδευτικό σε σολιστικό και την αναγνώρισή του ως φορέα της έντεχνης μουσικής.[1]

Βασικό μέσο για την επίτευξη των επιδιώξεων αυτών, αποτέλεσε η στάση απέναντι στα ζητήματα του ρεπερτορίου. Από τα πρώτα τους βήματα, οι Έλληνες κιθαριστές διαπίστωσαν πως η επιλογή των έργων που θα περιλάμβαναν στα προγράμματά τους, συνιστούσε παράγοντα εξαιρετικής βαρύτητας για την επίτευξη των στόχων τους. Δεν ήταν μόνο η σταδιοδρομία τους ως σολίστ πάνω στη σκηνή που απαιτούσε προσοχή στην επιλογή του ρεπερτορίου. Μια σειρά από παράγοντες αναπόσπαστα συνδεδεμένους με την «πρωτόφαντη» ιδιότητά τους, όρθωναν εμπόδια που όφειλαν να υπερπηδήσουν στην καλλιτεχνική τους διαδρομή.

Έπρεπε να πείσουν το ακροατήριο πως η κιθάρα είχε τη δυνατότητα να ερμηνεύσει έργα έντεχνης μουσικής. Όφειλαν, δηλαδή, να άρουν την προκατάληψη που συνόδευε την κιθάρα στη συνείδηση του ελληνικού κοινού και να αποδείξουν ότι είναι σε θέση να αποδώσουν έργα της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παραγωγής. Για το σκοπό αυτό έπρεπε να επιλέξουν προσεκτικά τα έργα πάνω στα οποία θα στήριζαν την καλλιτεχνική τους διαδρομή. Επιπλέον, εφόσον η δραστηριότητά τους ήταν κάτι καινούριο για τον ελληνικό χώρο, δεν υπήρχε καθιερωμένο ρεπερτόριο στο οποίο θα μπορούσαν να στηριχτούν.

Τα ρεσιτάλ κιθάρας μέχρι το 1950 ήταν τόσο λίγα, με προγράμματα τόσο παράταιρα μεταξύ τους, που δεν είχαν επιτρέψει την παγίωση κάποιων έργων στο ρεπερτόριο του οργάνου. Ήταν ανάγκη, λοιπόν, να συσταθεί εξ αρχής το ρεπερτόριο σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές προσδοκίες των σολίστ από τη μια και του γούστου του κοινού από την άλλη, φροντίζοντας ώστε το ένα να μην ακυρώνει το άλλο. Οι θέσεις που θα έπαιρναν απέναντι στα διλήμματα που προκύπτουν κατά την επιλογή του ρεπερτορίου, θα έπαιζαν καθοριστικό ρόλο για την έκβαση των προσπαθειών τους.[2]

Μια πρώτη πηγή στην οποία θα ήταν αναμενόμενο να αποταθεί κανείς, ήταν τα προγράμματα των κιθαριστών που ήδη σταδιοδρομούσαν στο εξωτερικό. Για το λόγο αυτό, κρίνεται χρήσιμη εδώ μια συνοπτική αναφορά της κατάστασης που επικρατούσε στον χώρο της κιθάρας έξω από την Ελλάδα, κατά τις αρχές του εικοστού αιώνα.

[1] Σχετικά με την υπόθεση του εν λόγω μετασχηματισμού από τη σκοπιά ενός εκ των πρωταγωνιστών, βλ. Τάσος Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας (1921-1996): πρωτεργάτης της ελληνικής Σχολής κιθάρας*, Panas Music / Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2017, σ. 163-205.

[2] Ό.π., Κολυδάς, σ. 179-180.

Παρατηρεί κανείς ότι σε σύγκριση με το αντίστοιχο ρεπερτόριο του πιάνου, που γνώριζε πρωτοφανή δημοτικότητα, το ρεπερτόριο της κιθάρας παρουσιαζόταν εξαιρετικά φτωχό. Φτωχό σε ποσότητα, διότι οι πρωτότυπες συνθέσεις που ήταν στη διάθεση των εκτελεστών ήταν πολύ λίγες. Φτωχό σε ποιότητα, διότι τα έργα που είχαν γραφτεί δεν μπορούσαν να συγκριθούν με όσα κοσμούσαν τη φιλολογία άλλων σολιστικών οργάνων, όπως το πιάνο, το βιολί ή το βιολοντσέλο. Φτωχό, όμως, και σε ποικιλία ύφους, καθώς οι περισσότεροι συνθέτες πρωτότυπων έργων για κιθάρα είχαν δράσει κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα.[3]

Μια αναπόφευκτη λύση στο αδιέξοδο της μουσικής "πενίας" ήταν ο πλουτισμός του ρεπερτορίου με διασκευές συνθέσεων άλλων οργάνων. Προχώρησαν, λοιπόν, σε έναν «ιστορικό συμβιβασμό» που –για την εποχή– φάνηκε δικαιολογημένος.

Κατά την πρώτη φάση αυτής της διαδικασίας οι κιθαριστές προσέτρεξαν στο ρεπερτόριο οργάνων που κυριαρχούσαν στη μουσική ζωή και διέθεταν πλούσια παρακαταθήκη. Ήταν φυσικό η φιλολογία του πιάνου και εν γένει της οικογένειας των πληκτροφόρων να αποτελέσει σημαντική πηγή. Έργα για πιάνο από τους Beethoven, Chopin, Schumann, Rubinstein, Granados, Albéniz κ.ά. πέρασαν προσαρμοσμένα στη φιλολογία της κιθάρας.[4] Σύντομα, προστέθηκαν έργα από τον χώρο της μουσικής δωματίου και της φωνητικής μουσικής από τους Haydn, Schubert, Massenet, Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Tchaikovsky, Verdi, Wagner κ.ά. που μεταγράφηκαν, σε άλλες περιπτώσεις με περισσότερη και σε άλλες με λιγότερη επιτυχία.[5]

Επιδίωξη των κιθαριστών της εποχής, ήταν η αναγνώριση των δυνατοτήτων του οργάνου με τη χρήση ενός ρεπερτορίου ήδη αναγνωρισμένου. Δυστυχώς, τα αποτελέσματα τέτοιων εγχειρημάτων ήταν τις περισσότερες φορές αντίθετα από τις επιδιώξεις τους. Για να προσαρμοστεί η μουσική στις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου, υποχρεώθηκαν να προχωρήσουν σε επεμβάσεις που αλλοίωναν το χαρακτήρα των έργων· γι' αυτό και δεν έτυχαν της ίδιας προτίμησης από τους κιθαριστές των επόμενων γενεών. Το ίδιο δεν συνέβη με συνθέτες όπως ο Albéniz και ο Granados. Η φύση των έργων ήταν τέτοια, που η μεταφορά τους στην κιθάρα όχι μόνο δεν τα υποβάθμισε αλλά ανέδειξε άγνωστες έως τότε εκφραστικές διαστάσεις. Διαστάσεις, που εμπεριέχονταν στο αρχικό μουσικό κείμενο και θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μια "κιθαριστική αντιμετώπιση" του πιάνου. Κάτι που σχετίζεται άμεσα με τη δραστηριοποίησή τους στο πλαίσιο της ισπανικής Εθνικής Σχολής. Η επιθυμία για αφομοίωση και αξιοποίηση υλικού από την παραδοσιακή μουσική της Ισπανίας και ιδιαίτερα τη μουσική Φλαμένκο, είχε τοποθετήσει την λαϊκή μουσική για κιθάρα ως βασική πηγή έμπνευσης.

Στην επόμενη φάση, το ενδιαφέρον στράφηκε στην αξιοποίηση της μουσικής κληρονομιάς από την «παλαιά» μουσική. Η μεταφορά από τη φιλολογία προγονικών μελών της οικογένειας από τον 15ο έως τον 18ο αιώνα –όπως η βιχουέλα και το λαούτο– προσέφερε το αναγκαίο εύρος στο νέο ρεπερτόριο. Με τον τρόπο αυτό εξοικονομήθηκε αντιπροσωπευτική μουσική από το σύνολο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής δημιουργίας.[6]

[3] Graham Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay, Μιζούρι 2001, σ. 87-88.

[4] Thomas Fitzsimmons Heck, «Tárrega (y Eixea), Francisco», στο: Stanley Sadie (επιμ.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Λονδίνο 2001.

[5] Matanya Ophee, «The Promotion of Francisco Tárrega, Conclusion», *Soundboard* VIII/4 (1981), σ. 256-261.

[6] Graham Wade – Gerard Garno, *A New Look at Segovia: His Life and his Music*, Mel Bay, Μιζούρι 2000, τ. 1, σ. 36-42.

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η ανάγκη για μεταγραφές έργων στην κιθάρα κατά τον 20ό αιώνα, σχετίζεται με την αντίστοιχη κατάσταση που επικρατούσε στο πιάνο κατά τον 19ο αιώνα. Ωστόσο, μια προσεκτική εξέταση των δεδομένων, μας πείθει πως κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Το πιάνο ως σολιστικό όργανο, και παράλληλα ως το κατεξοχήν όργανο για οικιακή χρήση, αναδείχθηκε ως το καταλληλότερο μέσο για την διάδοση μουσικών που για την εποχή ήταν δυσπρόσιτες στα ευρύτερα στρώματα. Συνθέσεις για ορχήστρα και έργα μουσικής δωματίου δέχτηκαν αμέτρητες μεταγραφές για πιάνο με σκοπό την οικιακή χρήση, την εποχή που δεν υπήρχαν μέσα μηχανικής αναπαραγωγής της μουσικής. Παράλληλα, οι περιοδεύοντες βιρτουόζοι αναζητούσαν τρόπους να ικανοποιούν το έκθαμβο κοινό τους· οι μεταγραφές από την ορχηστρική παραγωγή κάλυψαν αυτήν την ανάγκη και έφεραν στο πιάνο έργα όπως οι εισαγωγές από τις όπερες του Wagner, ή οι συμφωνίες του Beethoven.[7] Όλα αυτά σχετίζονται και με τη μεγάλη διάρκεια που συνηθιζόταν να έχουν τα ρεσιτάλ πιάνου της εποχής.[8] Από την άλλη πλευρά ο υψηλός βαθμός επέμβασης στα έργα ως μέσο για την επίτευξη του ερμηνευτικού οράματος, συνδυάστηκε και στα δύο όργανα με την καθιέρωση του ατομικού ρεσιτάλ και την ταυτόχρονη αναγνώριση των σολιστικών δυνατοτήτων κάθε οργάνου. Για παράδειγμα, ο Franz Liszt –που συνέβαλε στην καθιέρωση του ρεσιτάλ πιάνου– ήταν γνωστός για τον υψηλό βαθμό επέμβασης πάνω στα έργα είτε ως ερμηνευτής, είτε ως μεταγραφέας.[9]

Για τους κιθαριστές του 20ού αιώνα, η χρήση των μεταγραφών δεν αποτελούσε επιλογή· ήταν επιβεβλημένη. Σε μια εποχή όπου η μέθοδος της μεταγραφής είχε περιπέσει σε ανυποληψία και η ιστορική ακρίβεια στην απόδοση παλαιότερης μουσικής ήταν το ζητούμενο, η χρήση μεταγραφών για κιθάρα αντιμετωπίστηκε ως αναγκαίο κακό. Σταδιακά, έγινε φανερό πως συνθέτες έξω από το χώρο της κιθάρας έπρεπε να συνεισφέρουν έτσι ώστε να ενισχυθεί το ρεπερτόριο. Έως τότε όλα τα πρωτότυπα έργα ήταν γραμμένα από κιθαριστές-συνθέτες. Όμως, από τους καταξιωμένους συνθέτες ελάχιστοι γνώριζαν κιθάρα.

Η λύση στο αδιέξοδο δόθηκε από τον Andrés Segovia. Με την πολύπλευρη δράση του, τη φήμη που απέκτησε από τις επιτυχημένες εμφανίσεις του σ' όλο τον κόσμο και την οικειότητα που ανέπτυξε με συνθέτες της εποχής του, κατόρθωσε να σπάσει τα στεγανά του κιθαριστικού ρεπερτορίου. Από τη δεκαετία του 1920 και έπειτα, συνθέτες που δεν προέρχονταν από το χώρο της κιθάρας έγραφαν έργα για το όργανο και τα αφιέρωναν σ' αυτόν.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ο Segovia είχε ήδη καταλήξει σε ένα νέο τύπο προγράμματος, σαφώς διαφορετικό από ό,τι έως τότε είχε προταθεί από άλλους καλλιτέχνες. Ο Fernando Sor και ο Mauro Giuliani στο εξής θα ήταν οι «κλασικοί» συνθέτες για το ρεπερτόριο της κιθάρας. Κλασικοί, όχι μόνο εξαιτίας του τεχνοτροπίας που ακολούθησαν στο έργο τους, αλλά και της σταθερής παρουσίας τους στα προγράμματα των ρεσιτάλ. Οι δύο συνθέτες αρχικά τοποθετούνταν στην αφετηρία του προγράμματος. Σταδιακά, όμως, παραχώρησαν τη θέση τους σε συνθέτες από την Αναγέννηση ή το Μπαρόκ. Μουσική από τους Robert de Visée, Gaspar Sanz, Luis Milan, Alonso Mudarra, Luis de Narvàez και, ασφαλώς, τον Johann Sebastian Bach, συχνά τοποθετούνταν στην αρχή του προγράμματος.

[7] Malcolm Boyd, «Arrangement», στο: Stanley Sadie (επιμ.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Λονδίνο 2001.

[8] Βλ. και Alfred Brendel, *Μουσικοί Στοχασμοί και Αναστοχασμοί*, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 209 κ. εξ..

[9] Harold C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, Νέα Υόρκη 1963, σ. 121-122.

Περίοπτη θέση στο νέο πρόγραμμα του Segovia είχαν πλέον συνθέσεις αφιερωμένες στον κιθαριστή που τις ερμήνευε· έργα από συνθέτες όπως ο Federico Moreno Torroba, ο Joaquin Turina, ο Manuel Ponce, ο Alexandre Tansman, ο Mario Castelnuovo-Tedesco κ.ά. Με την ρητή αναφορά της αφιέρωσης (γερμ. gewidmet) στα προγράμματά του, ο κιθαριστής υπογράμμιζε την αποστολή που είχε αναλάβει να προικίσει τη φιλολογία του οργάνου με πλήθος νέων συνθέσεων. Εφόσον ο κιθαριστής ήταν Ισπανός και οι περισσότερες γνωριμίες του ήταν με Ισπανούς συνθέτες, είναι επόμενο μεγάλο μέρος των προγραμμάτων να αποτελείται από ισπανική μουσική. Η εντύπωση που αποκόμιζε το κοινό, όμως, ήταν πως η κιθάρα συνιστούσε εκφραστή αποκλειστικά της ισπανικής μουσικής. Μία εντύπωση που κληροδοτήθηκε από τη μια γενιά στην επόμενη και δυσχέρανε την εξέλιξη του οργάνου. Από την άλλη πλευρά, το προσωπικό του γούστο επηρέασε δραματικά το ύφος των νέων έργων. Όσα εξ αυτών δεν συμφωνούσαν με το γούστο του, παρέμεναν για χρόνια ανεκτέλεστα, σε πλήρη αφάνεια. Ο Segovia παρέμεινε αφοσιωμένος στο τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος, ιδιαίτερα, δε, σε ένα όψιμο ρομαντικό ύφος από τα τέλη του 19ου αιώνα. Η δηλωμένη απέχθειά του για τη μουσική της avant-garde, εμπόδισε συνθέσεις πρωτοποριακής μουσικής που είχαν ήδη γραφτεί για κιθάρα να βρουν το δρόμο τους προς τις αίθουσες συναυλιών.[10]

Οι Έλληνες κιθαριστές ακολούθησαν τον τύπο προγράμματος που είχε διαμορφώθηκε κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Για τα δεδομένα της Ελλάδας, ο Segovia δεν ήταν απλώς το καλύτερο παράδειγμα· ήταν το μοναδικό.

Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης και ο Δημήτρης Φάμπας αποτέλεσαν την πρώτη γενιά επαγγελματιών σολίστ κιθάρας. Οι δύο κιθαριστές κατέληξαν στην απόφαση πως η ενασχόλησή τους με το όργανο θα αποτελούσε το μοναδικό βιοποριστικό τους επάγγελμα. Μια στάση που τους διαφοροποίησε ριζικά σε σχέση με τους προγενέστερους κιθαριστές· παράλληλα πολλαπλασίασε τις απαιτήσεις στο επίπεδο της τεχνικής, εφόσον η επιδίωξή τους για σταδιοδρομία στην κιθάρα δεν είχε προηγούμενο. Και οι δύο μαθήτευσαν δίπλα στον Segovia κατά την περίοδο 1950-1956.[11]

Το 1958 ο Φάμπας και ο Μηλιαρέσης έδωσαν ρεσιτάλ κιθάρας σε αθηναϊκές αίθουσες με διαφορά λίγων ημερών (16 και 19 Μαΐου αντίστοιχα). Ο Μίνως Δούνιας άδραξε την ευκαιρία για να προχωρήσει σε γενικότερες παρατηρήσεις σχετικά με την αποδοχή της κιθάρας στην αίθουσα συναυλιών αλλά και επιμέρους παρατηρήσεις σχετικά με τις επιλογές πάνω στο ρεπερτόριο:

> Με ιδιαίτερη ικανοποίησι παρακολουθούμε τελευταίως μια άνθησι της κιθαριστικής τέχνης στον τόπο μας. Το φαινόμενο δεν περιορίζεται στην προσφορά των καλλιτεχνών, αλλά έχει αντίκτυπο και στο κοινό μας που παρακολουθεί αυτήν την κίνησι με ζωηρότατο ενδιαφέρον. Η συναυλία του κορυφαίου κιθαριστού μας Γεράσιμου Μηλιαρέση συνεκέντρωσε πυκνό ακροατήριο και επιβεβαίωσε πως η κιθάρα, το λεπτό αυτό έγχορδο της ιδιωτικής ψυχαγωγίας και της νυκτερινής σερενάδας, είναι τόσο πλούσιο σε εκφραστικές πιθανότητες, τόσο άρτιο σαν όργανο μελωδίας και αρμονίας, ώστε μπορεί να διεκδικήση την παρουσία του, όπως το πιάνο στο προσκήνιο της δημοσιότητος. [...] Η φιλολογία που έχει γραφή για τους διαφόρους τύπους κιθάρας και λαούτου –χωρίς να γίνεται διάκρισις για ποιο από τα δύο όργανα προορίζεται– είναι απεριόριστη σε ποσότητα και ανυπέρβλητη σε ποιότητα.

[10] Τάσος Κολυδάς, «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα», *Πολυφωνία* 9 (2006), σ. 34-49.

[11] Βλ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Ήχοι και Απόηχοι – Απομνημονεύματα*, Κέδρος, Αθήνα 2002. Επίσης, Κολυδάς, ό.π. *Δημήτρης Φάμπας* [...].

> Απορεί κανείς λοιπόν γιατί οι σύγχρονοι κιθαρίστες, με το ίνδαλμά τους Σεγκόβια επικεφαλής, αγνοούν όλη την παλιά δόξα του οργάνου και περιορίζονται κυρίως στην ισπανική φιλολογία της ρομαντικής εποχής και σε μεταγραφές! Βέβαια η τεχνική των έργων της Αναγεννήσεως είναι στριφνή, καθ' ότι ακολουθεί το πολυφωνικό ιδίωμα, όμως πόσο πλούσια είναι αυτά σε περιεχόμενο και τι ικανοποίησι προσφέρουν!
>
> Αναφέρομαι σ' αυτό το ζήτημα επειδή και το πρόγραμμα του Μηλιαρέση παρουσίασε αισθητή ισχνότητα περιεχομένου. Κατά τα άλλα, θαυμάσαμε την μαεστρία του καλλιτέχνου, το απέριττο γούστο και την ποιότητα του ήχου. Πρέπει ακόμη να ομολογήσω πως με ιδιαίτερη χαρά άκουσα τις έστω μεταγραμμένες συνθέσεις των Ραμώ και Μπαχ, ενώ οι πρωτότυπες ενός Ταρρέγκα, αίφνης, εξαντλούνται και εξατμίζονται τόσο γρήγορα στο άκουσμα όπως ένα περαστικό άρωμα. Το άρωμα είναι προσφορά του Μηλιαρέση, για την πρόωρη εξάτμησι ευθύνεται ο συνθέτης.
>
> Σοβαρώτερο, καλύτερα συγκροτημένο πρόγραμμα παρουσίασε ο νέος κιθαρίστας Δημήτρης Φάμπας στην προχθεσινή συναυλία του. Καί εδώ πιστοποιήσαμε ευχαρίστως την προσήλωσι ενός πυκνού ακροατηρίου στο γλυκύ και ονειροπαρμένο αυτό όργανο. Ώστε στην εποχή της τζαζ και των εξορμήσεων προς την Σελήνη υπάρχουν ακόμη νοσταλγοί του σιωπηλού ήχου και του ήρεμου ρεμβασμού; [...] Ο Δ. Φάμπας επαναφέρει το εκτοπισμένο από την αίθουσα συναυλιών όργανο στην θέσι του και το μεταμορφώνει σε φορέα βαθυτέρων μουσικών έννοιων.[12]

Η προσεκτική επιλογή του ρεπερτορίου ήταν ζήτημα υψίστης σημασίας. Από τη μία οι δυσκολίες που αντιμετώπιζαν στην πρόσκτηση αξιόλογων έργων, και από την άλλη οι απαιτήσεις του ελληνικού κοινού και της κριτικής, παρακίνησαν τους Έλληνες κιθαριστές να επιδοθούν σε έναν αδιάκοπο αγώνα για τη διεύρυνση του ρεπερτορίου τους. Ωστόσο η πρόσκτηση των έργων δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Η παντελής έλλειψη εκδόσεων που κατέτρυχε την ελληνική αγορά, έθετε ως μοναδική λύση την παραγγελία εκδόσεων από εκδοτικούς οίκους του εξωτερικού· διαδικασία πολυδάπανη, χρονοβόρα και όχι πάντοτε αποτελεσματική. Ο δανεισμός από συναδέλφους ήταν μάλλον σπάνιος, εφόσον προσέκρουε στην απροθυμία που προκαλούσε ο ισχυρός ανταγωνισμός. Τέλος, δεν ήταν σπάνια η καταγραφή σε παρτιτούρα απευθείας από δίσκο 78 στροφών.[13]

Το ρεπερτόριο της εποχής αποτελούνταν σε μεγάλο ποσοστό από έργα μικρής διάρκειας. Έτσι, ήταν απαραίτητο να συναθροίζονται πολλά έργα σε κάθε πρόγραμμα, ώστε να καλύπτεται η συνήθης διάρκεια του ρεσιτάλ. Το γνώρισμα αυτό δυσχέραινε την ανάπτυξη συσχετισμών μεταξύ των έργων και επηρέασε τη διάταξή τους μέσα στο πρόγραμμα. Η διαδοχή ακολουθούσε στις περισσότερες περιπτώσεις χρονολογική σειρά. Συνήθως τα ρεσιτάλ ξεκινούσαν με έργα από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, συνεχίζονταν με συνθέσεις του 19ου αιώνα και κατέληγαν σε έργα από την ισπανική φιλολογία αλλά και την συνθετική παραγωγή των ίδιων των κιθαριστών.

Ένα γνώρισμα του ρεπερτορίου που υπογραμμίστηκε ήδη, ήταν ο αποκλεισμός έργων πρωτοποριακής μουσικής από το ρεπερτόριο της εποχής. Οι Έλληνες κιθαριστές δεν επιδόθηκαν σε αναζητήσεις γύρω από την πρωτοποριακή μουσική, ασχολούμενοι είτε με ατονικά ιδιώματα είτε με μεθόδους οργάνωσης πέρα από το τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος. Σκοπός τους ήταν να κερδηθεί ένα όσο το δυνατό πλατύτερο κοινό για την κιθάρα. Για το σκοπό αυτό, τουλάχιστον κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, η μουσική που παιζόταν μπορεί να ήταν σύγχρονη, δεν ήταν όμως πρωτοποριακή.[14]

[12] Μίνως Δούνιας, «Αγγελική Φλώρου. Ροβέρτος Σαραγάς. Γεράσιμος Μηλιαρέσης Δημήτρης Φάμπας.», εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα 21.5.1958.

[13] Miguel Abloniz, *A necessary explanation*, στο: *L. S. Weiss – Suite in La*, Bérben, Ανκόνα 1973, 4η έκδ.

[14] Βλ. Δημήτρης Φάμπας, «Παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar* 2 (1982), σ. 16-17.

Επρόκειτο για μουσική γραμμένη αποκλειστικά για σόλο κιθάρα· οι κιθαριστές της εποχής δεν συμμετείχαν σε σχήματα μουσικής δωματίου και προτιμούσαν τις σόλο εμφανίσεις. Η μουσική έχει συχνά έντονο ισπανικό χρώμα, αλλά και εκτενείς αναφορές στην ελληνική μουσική· είτε με μεταγραφές για κιθάρα από τον Χατζιδάκι και τον Θεοδωράκη, είτε με πρωτότυπες συνθέσεις των ίδιων των κιθαριστών στις οποίες διακρίνονται στοιχεία από την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Οι ελληνικοί χοροί για κιθάρα του Δημήτρη Φάμπα, για παράδειγμα, έβρισκαν σταθερά θέση στα προγράμματα των κιθαριστών της εποχής.[15]

Από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα πραγματοποιήθηκε μια διαδικασία εκσυγχρονισμού του ρεπερτορίου. Από τη μία με παραγγελίες έργων σε διακεκριμένους Έλληνες συνθέτες μη-κιθαριστές και από την άλλη με την ενσωμάτωση έργων πρωτοποριακής μουσικής, το ρεπερτόριο άρχισε να αναδιαμορφώνεται. Κύριοι εκφραστές ήταν μια νεώτερη γενιά κιθαριστών, η οποία έπαιξε σημαντικό ρόλο στις εξελίξεις.

Ο μετασχηματισμός της κιθάρας στην Ελλάδα από λαϊκό όργανο σε φορέα έντεχνης μουσικής αποτυπώνεται αδρά στην εξέλιξη του ρεπερτόριου. Πέρα από την σταδιοδρομία των κιθαριστών, η εξέλιξη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση και με την παράμετρο του ακροατηρίου. Κατά την περίοδο που εξετάζουμε, πολυάριθμα πλήθη συρρέουν μαζικά στις αίθουσες συναυλιών για να ακούσουν μουσική για σόλο κιθάρα.[16] Το ακροατήριο στα ρεσιτάλ των κιθαριστών αυξήθηκε με γεωμετρική πρόοδο στη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Μία ερμηνεία του φαινομένου που προτείνεται εδώ είναι πως, το ρεσιτάλ κιθάρας ενσάρκωνε τη φιλοδοξία των μεσαίων και χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων για κοινωνική αναρρίχηση. Πιο συγκεκριμένα, είναι γνωστό πως, πρωταρχικό στοιχείο εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν η εντατικοποίηση του ρυθμού αστικοποίησης και η αντίστοιχη ραγδαία εγκατάλειψη της υπαίθρου.[17] Μεγάλες ομάδες πληθυσμού από αγροτικές περιοχές συνέρρευσαν μαζικά στα αστικά κέντρα με σκοπό μια "καλύτερη ζωή" και –συχνά– την ανέλιξη στην κοινωνική ιεραρχία.

Ήταν αναμενόμενο να αξιοποιηθεί η τέχνη ως μέσο για την αποτύπωση αυτής της φιλοδοξίας. Το ρεσιτάλ κιθάρας εκπληρώνει πολύ αποτελεσματικά όλες αυτές τις ανάγκες. Πάνω στη σκηνή της αίθουσας συναυλιών εμφανίζεται *ένας* κιθαριστής (ενίοτε και δύο, όμως ως αδιαίρετη ενότητα), παίζοντας μουσική υψηλού επιπέδου. Έχει καταφέρει έναν "άθλο". Έχει ξεφύγει από την ταπεινή του προέλευση και έχει υψώσει το όργανό του στο επίπεδο των αναγνωρισμένων κλασικών οργάνων: στο επίπεδο του πιάνου και του βιολιού. Από τον δευτερεύοντα και συνοδευτικό που είχε στη λαϊκή μουσική, έχει κατακτήσει πρωταγωνιστικό ρόλο. Στο πρόσωπό του, το συλλογικό ασυνείδητο αναγνωρίζει τον δικό του πόθο: την ανάδειξη, την επιτυχία σε κάτι που έμοιαζε ακατόρθωτο, την αναγνώριση. Ο κιθαριστής παίζει μουσική που –αν και σύγχρονη– παραπέμπει περισσότερο σε ένα ρομαντικό ιδίωμα, εύκολα προσεγγίσιμο σε ακροατές με λιγότερες προσλαμβάνουσες. Μουσική που περιέχει

[15] Τα έργα Χατζιδάκι και Θεοδωράκη αποτελούσαν συνήθως μεταγραφές από σκηνική μουσική της εποχής. Βλ. Τάσος Κολυδάς, «Η ανάθεση πρωταγωνιστικού ρόλου στην κιθάρα για την εκτέλεση σκηνικής μουσικής κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο· μια ιστορική - μουσικολογική προσέγγιση», στο: Γιώργος Βλαστός (επιμ.) *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2010.

[16] Ό.π. Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας* [...], σ. 226 κ. εξ.

[17] Βασίλης Φίλιας, *Όψεις της διατήρησης και της μεταβολής του κοινωνικού συστήματος*, Νέα Σύνορα - Λιβάνη, Αθήνα 1979, τ. 2, σ. 215.

έντονες αναφορές στις παραδοσιακές και λαϊκές μουσικές της Μεσογείου και της Λατινικής Αμερικής. Το ίδιο το όργανο πληροί τις προϋποθέσεις για να αναλάβει το ρόλο. Είναι όργανο φτηνό στην κατασκευή, εύκολο να το αποκτήσει κανείς. Είναι όργανο οικείο στα προσφάτως αστικοποιημένα στρώματα, ένας «παλιός γνώριμος» από τον τόπο της καταγωγής τους, τον οποίο συναντούν ξανά στην αίθουσα συναυλιών.

Μέχρι τη δεκαετία του 1980 η διαδικασία της μεταμόρφωσης είχε ολοκληρωθεί. Τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν, σταδιακά ατονούν και στα χρόνια που ακολουθούν συναντάμε διαφορετικά γνωρίσματα στις περισσότερες από τις παραμέτρους που εξετάστηκαν. Γνωρίσματα τόσο διαφορετικά ώστε να μπορούμε με σχετική ασφάλεια να μιλάμε για μια διαφορετική περίοδο.

Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και η συνεισφορά της στη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης: μια πρώτη προσέγγιση

Χρύσα Σκαρλάτου – Γιώργος Σακαλλιέρος

Η ανάπτυξη της μουσικής ζωής και μουσικής παιδείας στη Θεσσαλονίκη κατά τον 20ό αιώνα, αποτελεί μια διακριτή και αντιπροσωπευτική όψη της φυσιογνωμίας της πόλης. Μία όψη, η οποία εξυφαίνεται μέσα από τα πολλά ιστορικά και πολιτικά γεγονότα που καθορίζουν το στίγμα της, την ιδιαίτερη γεωγραφική της θέση, αλλά και τον πολυπολιτισμικό και πολυεθνοτικό χαρακτήρα της στο πέρασμα των χρόνων.

Στις αρχές του αιώνα, στην οθωμανοκρατούμενη ακόμα Θεσσαλονίκη, η εμφάνιση περιοδευόντων θιάσων μουσικού θεάτρου και στρατιωτικών συνόλων πνευστών, εναλλάσσεται με τη σύσταση καλλιτεχνικών σωματείων και συλλόγων. Η συστηματοποίηση της μουσικής εκπαίδευσης ξεκινά με την ίδρυση των πρώτων ωδείων («Γραικού», 1911, Κρατικού, 1915 και Μακεδονικού, 1926), ενώ πληθαίνουν τα χορωδιακά σύνολα και οι φιλαρμονικές (όπως του Παπαφείου Ορφανοτροφείου, το 1909).[1]

Η ίδρυση του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, από τον Ελευθέριο Βενιζέλο το 1914, η οποία αναδεικνύει μορφές σαν τους Αλέξανδρο Καζαντζή, Αιμίλιο Ριάδη και Λώρη Μαργαρίτη στην πόλη, οπωσδήποτε διαμορφώνει νέες προϋποθέσεις για την πρόσληψη, διάδοση αλλά και εκπαίδευση της μουσικής, σε συνδυασμό με τα πρώτα σταθερά σύνολα, όπως η Ορχήστρα του Κέντρου του Λευκού Πύργου, διαμέσου της οποίας αρχίζει και να πρωτοδιατυπώνεται το αίτημα για σταθερό συμφωνικό σύνολο στην πόλη.

Κατά την διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι μουσικές εκδηλώσεις φαίνονται να έχουν φθίνουσα πορεία, αν και οι κατοχικές δυνάμεις καταφέρνουν να συστήσουν ένα συμφωνικό σύνολο στο Γερμανικό Ραδιοφωνικό Σταθμό, υπό τη διεύθυνση των αρχιμουσικών Hartmann και Yung, το οποίο, μετά την απελευθέρωση, διαλύεται.[2] Ωστόσο, από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, οι θεσμικές παρεμβάσεις για αλλαγές στον πολιτιστικό ιστό της πόλης γίνονται εντονότερες, καθώς αυξάνεται η παρουσία σωματείων και συλλόγων, όπως της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας "Τέχνη", της οποίας οι δράσεις και οι πρωτοβουλίες θα επαναπροσδιορίσουν σε σημαντικό βαθμό την πολιτισμική φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης, κατά το β' μισό του 20ου αιώνα.

Ίδρυση της «Τέχνης»

Ποια μπορεί να είναι η σχέση μεταξύ των παραστάσεων του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου -με την πρώτη παρουσίαση από τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* και *Το καταραμένο φίδι* του Μάνου Χατζιδάκι τον Απρίλιο του 1951 στο θέατρο Κοτοπούλη-

[1] Δημήτρης Γ. Θέμελης, «Η μουσική ζωή και η μουσική παιδεία στη Θεσσαλονίκη του 20ου αιώνα», *Νέα Εστία*, τόμος 18ος, τ. 1403 (1985), 455-478: 456-462. Σχετικά με το Παπάφειο και την εκεί μουσική δραστηριότητα, βλ. περαιτέρω: Κυριακή Πιτσιόρλα, «Το Παπάφειο Ορφανοτροφείο και η Φιλαρμονική του», ανέκδοτη πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, 2017.

[2] Αθανάσιος Φιδετζής, «Μουσικά συγκροτήματα και συναυλίες στη Θεσσαλονίκη την περίοδο της κατοχής», *Τάμαριξ* 4 (1997), 8-15: 12-13.

Ρεξ, στην Αθήνα- και της ίδρυσης της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας (Μ.Κ.Ε.) «Τέχνη», στη Θεσσαλονίκη; Όταν ο Μωρίς Σαλτιέλ πηγαίνει να συγχαρεί την Ραλλού Μάνου, η ίδια τον παρακαλεί να τη βοηθήσει στο ανέβασμα των παραστάσεων στη Θεσσαλονίκη. Ο Σαλτιέλ, σε συνεργασία με τον δικηγόρο και κριτικό τέχνης Μιχάλη Τσιτσικλή, συμβάλλουν αποφασιστικά στην οργάνωση της παράστασης στη συμπρωτεύουσα.[3] Σε συνδυασμό με ανανεωτικές δράσεις πολιτιστικής κίνησης στην πόλη -όπως οι παραστάσεις της θεατρικής ομάδας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., με την καθοδήγηση του σπουδαίου νεοελληνιστή φιλολόγου και καθηγητή Λίνου Πολίτη, αλλά και με συμμετοχές του Μάνου Χατζιδάκι και του εικαστικού Σπύρου Βασιλείου- οι αφορμές και τα ερεθίσματα για την ίδρυση ενός ντόπιου καλλιτεχνικού σωματείου αρχίζουν να γίνονται έντονα αντιληπτές.

Στις συζητήσεις πήραν μέρος ο Ιωάννης Τριανταφυλλίδης, αρχιτέκτονας και φίλος του Σαλτιέλ, και οι καθηγητές της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Αγαπητός Τσομπανάκης και Λίνος Πολίτης.[4] Σε σύντομο χρονικό διάστημα αποφασίστηκε η ίδρυση του σωματείου με το όνομα «'Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία» (στην καθημερινή χρήση επικράτησε να λέγεται «Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία 'Τέχνη'», ή απλά «Τέχνη»).[5] Η συστατική πράξη της υπογράφηκε από 25 προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών της Θεσσαλονίκης. Το 1982 η εταιρεία έφτασε να έχει 4182 μέλη.[6]

Σύμφωνα με το ιδρυτικό καταστατικό του,[7] το νεοσύστατο σωματείο έθεσε ως σκοπό την «*καλλιέργεια και διάδοσιν των γραμμάτων και τεχνών εις την Θεσσαλονίκην και την λοιπήν Βόρειον Ελλάδα*». Τα μέλη του δραστηριοποιήθηκαν στη μουσική, τις εικαστικές τέχνες, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη φωτογραφία, το χορό και την αρχιτεκτονική. Οι δράσεις της εταιρείας εκτείνονταν από τη διοργάνωση συναυλιών, θεατρικών παραστάσεων και εικαστικών εκθέσεων, ως τη δημιουργία αυτόνομων μουσικών συνόλων -από την παλιά μουσική ως την τζαζ- θεατρικών ομάδων, εκδόσεων, εκπαιδευτικών προγραμμάτων, διαγωνισμών, ομιλιών από διεθνείς προσωπικότητες (όπως ο Ιάννης Ξενάκης) και δημόσιων συζητήσεων, εντός και εκτός Θεσσαλονίκης.

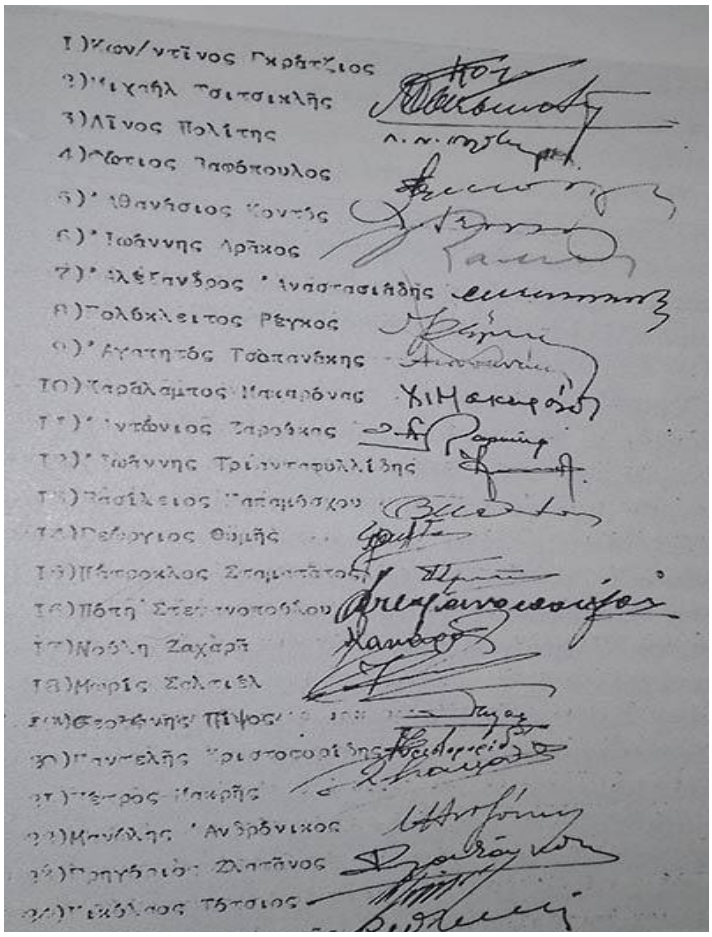
[3] Δημήτρης Ιωάννου, Παναγιώτης Πίστας, Ελένη Σαλτιέλ και Σίμος Σαλτιέλ (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης» και της τέχνης - Μνήμη Μωρίς Σαλτιέλ* (Θεσσαλονίκη: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2009), 98.

[4] Ο Λίνος Πολίτης υπήρξε πρόεδρος της «Τέχνης» την περίοδο 1951-76: Γιώργος Κεχαγιόγλου, Νικηφόρος Παπανδρέου και Μωρίς Σαλτιέλ (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια, 1952-1982* (Θεσσαλονίκη: ιδιωτική έκδοση, 1985), 166-168.

[5] Οι πρώτες συζητήσεις ξεκίνησαν το Μάιο του 1951 και η ιδρυτική γενική συνέλευση πραγματοποιήθηκε στις 5 Ιουλίου του ίδιου έτους. Λίγους μήνες αργότερα εγκρίθηκε το καταστατικό από το Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης με την υπ' αριθμ. 2578/23-10-51 απόφασή του. Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια,* 9-12 και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ* (Εθνικό Λαογραφικό και Ιστορικό Αρχείο), Φάκελος 1, Υποφάκελος 1.

[6] Πέραν των προαναφερθέντων Αγαπητού Τσομπανάκη και Λίνου Πολίτη, ιδρυτικά μέλη της «Τέχνης» αποτέλεσαν -μεταξύ άλλων- ο λογοτέχνης Παύλος Ζάννας, ο αρχαιολόγος Μανόλης Ανδρόνικος, ο ζωγράφος Πολύκλειτος Ρέγκος και ο πιανίστας και συνθέτης Γιώργος Θυμής. [Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 11 και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1.]. Μουσικοί που υπήρξαν μέλη της «Τέχνης» ήταν, μεταξύ άλλων, οι Δημήτρης Θέμελης [διετέλεσε διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.) και καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.], Δόμνα Ευνουχίδου (σολίστ και καθηγήτρια πιάνου σε ωδεία της πόλης) και Δημήτρης Ιωάννου (καθηγητής κιθάρας και θεωρητικών στο Κ.Ω.Θ.).

[7] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 12 και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1.



Εικόνα 1. Απόσπασμα από το ιδρυτικό καταστατικό της Μ.Κ.Ε. «Τέχνη» (έγκριση Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης υπ' αριθμ. 2578/23-10-51)

Επίσης, η «Τέχνη» είχε ενεργή συμβολή στην ίδρυση μερικών εκ των κυριότερων κρατικών πολιτιστικών και εκπαιδευτικών θεσμών της πόλης, όπως η Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης,[8] το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος,[9] το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης[10] και η Σχολή Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.[11] Η παρούσα εισήγηση εστιάζει στις μουσικές δράσεις της εταιρείας.

Μωρίς Σαλτιέλ (1922-1998)

Βασικός εμψυχωτής και κεντρική μορφή της εταιρείας ήταν ο Μωρίς Σαλτιέλ,[12] τον οποίον ο Λίνος Πολίτης αποκαλούσε «…*η ψυχή της 'Τέχνης'*»[13] και όχι άδικα. Ο Σαλτιέλ

[8] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 6, Υποφάκελος 2, και [ανυπόγραφο], «Οι εορτές της Θεσσαλονίκης», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Γ'*, αρ. 26 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1958), 85-86. Βλ. και υπόμνημα της «Τέχνης» σχετικά με τη Συμφωνική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης (*Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1).

[9] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 3, Υποφάκελος 2. Βλ. και [ανυπόγραφο], «Οι εορτές της Θεσσαλονίκης», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Γ'*, αρ. 26 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1958), 85-86.

[10] [Ανυπόγραφο], «Οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της Δ.Ε.Θ. και η 'Τέχνη'», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Ε'*, αρ. 34 (Αύγουστος-Δεκέμβριος 1960), 69-71.

[11] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 3, Υποφάκελος 1, και οπτικοακουστικό υλικό από την τηλεοπτική εκπομπή «Ένα βιβλίο, ένα ταξίδι», που προβλήθηκε στο κανάλι TV100, 14 και 21 Μαΐου 2017, ώρα 14:15 και 18 Μαΐου 2017, ώρα 22:00.

[12] Παύλος Καϊμάκης, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017 και οπτικοακουστικό υλικό από την τηλεοπτική εκπομπή «Ένα βιβλίο, ένα ταξίδι» (TV100).

[13] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 29.

είχε σπουδάσει στο Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών (την τότε Α.Σ.Ο.Ε.Ε.) και η κύρια επαγγελματική ενασχόλησή του ήταν στον εμπορικό τομέα, όπου και δραστηριοποιήθηκε μετά την επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη το 1946, και όχι στη μουσική αν και είχε πραγματοποιήσει μουσικές σπουδές, μεταξύ άλλων με τους Σόλωνα Μιχαηλίδη και Χρήστο Δέλλα.[14]

Εικόνες 2-3. <u>Αριστερά</u>: Ο Μωρίς Σαλτιέλ με τον Γιώργο Σεφέρη. Ο ποιητής, εξ αφορμής της αναγόρευσής του σε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. (16 Απριλίου 1964), βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη και πραγματοποίησε επίσκεψη και στη Μ.Κ.Ε. «Τέχνη». <u>Δεξιά:</u> ο Λίνος Πολίτης (1906-1982)

Ήδη με την επιστροφή του, και πριν την ίδρυση της «Τέχνης», ο Σαλτιέλ δραστηριοποιούνταν έντονα στον τύπο, με άρθρα του σχετικά με πολιτιστικά θέματα και κριτικές καλλιτεχνικών γεγονότων, αλλά και με προτροπές για τη δημιουργία σταθερών θεσμών και φορέων πολιτισμού στην πόλη.[15] Έδωσε έμφαση σε ζητήματα μουσικής εκπαίδευσης, ενθάρρυνε ιδιαίτερα τις σπουδές ταλαντούχων νέων μουσικών, μέσω υποτροφιών και διαγωνισμών, ενώ συνέβαλε και στην παρουσίαση έργων σύγχρονων Ελλήνων συνθετών και δη της Θεσσαλονίκης. Ήταν ο κύριος υπεύθυνος για τον μουσικό τομέα, συνέβαλε σε όλες τις εκδόσεις του σωματείου, ενώ πρωτοστάτησε στις ενέργειες που έγιναν για τη διεύρυνση των δραστηριοτήτων της εταιρείας σε πολλές πόλεις της Βόρειας Ελλάδας. Δεν υπήρξε ποτέ πρόεδρος της «Τέχνης».

[14] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 18 και Ελένη Σαλτιέλ, Προσωπική αλληλογραφία με τη Χ. Σκαρλάτου, 1 Οκτωβρίου 2017.

[15] Πριν ακόμα ιδρυθεί η «Τέχνη», ο Σαλτιέλ έστειλε στον τότε αντιπρόεδρο και υπουργό παιδείας Γεώργιο Παπανδρέου επιστολή (στις 14-5-1951) και σημείωμα περί πνευματικών αναγκών της Ελλάδας όπου ζητά, μεταξύ άλλων, την ίδρυση ορχήστρας, τη διάσωση και εκτύπωση του έργου του Αιμίλιου Ριάδη, την ίδρυση Σχολής Καλών Τεχνών και την ανέγερση κτιρίου Ωδείου με κατάλληλη αίθουσα συναυλιών. *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 6, Υποφάκελος 2 και Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 76. Την ίδια εποχή αρθρογραφεί σε συνεργασία με τον Μιχάλη Τσιτσικλή για παρόμοια θέματα στην εφημερίδα *Το Φως*. Οι δυο τους συνυπογράφουν ως «Μ.Μ.». Βλ. Μ.Μ., «Η Συμφωνική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης», εφ. *Το Φως*, 4 Αυγούστου 1951, 2, Μ.Μ., «Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης», εφ. *Το Φως*, 11 Αυγούστου 1951, 2 και Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 76-77, 168. Το Μάιο του 1951 ο Σαλτιέλ οργανώνει μαζί με τους φίλους του στο Βασιλικό Θέατρο συναυλία για μαθητές και φοιτητές, ίσως την πρώτη ειδικά για νέους στον Ελλαδικό χώρο. Την ίδια χρονιά εκδίδει τα *Τρία Ποιμενικά Πρελούδια* για πιάνο που έχει συνθέσει ο φίλος του Γιώργος Θυμής. Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 97-98.

Υπηρέτησε ως Γραμματέας, Α' και Β' Αντιπρόεδρος,[16] ενώ διετέλεσε μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου και άλλων φορέων, όπως του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.[17]

Η στέγη της «Τέχνης»

Η «Τέχνη» δεν απέκτησε ποτέ δικό της ιδιόκτητο χώρο. Από την ίδρυσή της και ως το 1960 στεγαζόταν στο εμπορικό κατάστημα του Μωρίς Σαλτιέλ στην οδό Βηλαρά 3, ενώ οι μουσικές της εκδηλώσεις δίνονταν στην Αίθουσα Διαλέξεων της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (Ε.Μ.Σ.).[18]

Το 1960 η «Τέχνη» μετεγκαταστάθηκε στο δεύτερο όροφο του κτιρίου της οδού Κομνηνών 4. Ο χώρος αποτελούνταν από μια αίθουσα πολλαπλών χρήσεων 100 τ.μ., μια μικρότερη αίθουσα ποικίλων χρήσεων και βιβλιοθήκη.[19] Όχι όμως ακόμη αυτόνομο χώρο συναυλιών. Το 1966, με δωρεά της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδας, η «Τέχνη» απέκτησε το δικό της πιάνο Steinway με ουρά, γεγονός που επέτρεψε τη διοργάνωση ρεσιτάλ και συναυλιών μουσικής δωματίου στο χώρο της οδού Κομνηνών από το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς,[20] ενώ σποραδικά εξακολουθούσε να χρησιμοποιείται η αίθουσα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.[21]

Το 1976 η «Τέχνη» μετακόμισε στον δεύτερο όροφο του νεοκλασικού κτιρίου της οδού Στρατηγού Καλλάρη 5.[22] Ο χώρος δεν επαρκούσε για τη φιλοξενία των μεγάλων εκδηλώσεων της εταιρείας, που αναγκάστηκε να χρησιμοποιεί πάλι την αίθουσα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.[23]

Η τελευταία έδρα της εταιρείας βρίσκεται από το 2000 στην οδό Σαχτούρη 13, σε ένα όμορφο παραδοσιακό κτίριο στην Άνω Πόλη.[24]

[16] Υπήρξε Γραμματέας (1951-61 και 1965-6 και 1975-9) και Αντιπρόεδρος της «Τέχνης» (Β' αντιπρόεδρος τον Ιούνιο του 1968 και το 1979-81 - Α' αντιπρόεδρος το 1969- 1973 και τη χρονιά 1974-5). Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 166-168.

[17] Διετέλεσε δύο φορές μέλος του Δ.Σ. του Κ.Θ.Β.Ε. Το Σεπτέμβριο του 1986 διορίζεται μέλος του Δ.Σ. του Κ.Ω.Θ., αλλά ένα χρόνο μετά παραιτείται για λόγους υγείας. Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 19.

[18] Οι συνεδριάσεις του Δ.Σ. γίνονταν στο εντευκτήριο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (Ε.Μ.Σ.) ή στα γραφεία του Γιάννη Τριανταφυλλίδη, του Παύλου Ζάννα και του διευθυντή της Ιονικής Τράπεζας, Ιωάννη Δράκου. Οι τακτικές εκδηλώσεις της «Τέχνης» γίνονταν στην αίθουσα διαλέξεων της Ε.Μ.Σ. και οι λοιπές συγκεντρώσεις των μελών στο εντευκτήριο της Ε.Μ.Σ.: Ιωάννου κ.ά., *Ο Μωρίς της «Τέχνης»,* 59, 157. Βλ. και *Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης,* Φάκελος «'Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία».

[19] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 59, 158-159, [ανυπόγραφο], «Το εντευκτήριο της 'Τέχνης'», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Δ'*, αρ. 31, (Νοέμβριος Δεκέμβριος 1959), 73 και [ανυπόγραφο], «Τα εγκαίνια της Καλλιτεχνικής Στέγης της 'Τέχνης'», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Ε*', αρ. 32 (Ιανουάριος-Απρίλιος 1960), 20-25.

[20] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 9.

[21] *Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης,* Φάκελος «'Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία».

[22] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 159.

[23] Στο χώρο αυτό παρέμεινε ως το 1992, ενώ από το 1992-93 της παραχωρήθηκε ένα δωμάτιο στη Χ.Α.Ν.Θ. Την περιουσία της «Τέχνης» φύλασσε εκείνο το διάστημα ο Δημήτρης Δημητριάδης, ενώ η χορωδία της έκανε πρόβες στη Φοιτητική Λέσχη του Α.Π.Θ. Το καλοκαίρι του 1998 η «Τέχνη» μετακόμισε προσωρινά σε ένα χώρο κοντά στην πλατεία Ιπποδρομίου: Παναγιώτης Σκούφης, αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 20 Ιανουαρίου 2018 και Σαπφώ Ταμπάκη, αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 25 Ιανουαρίου 2018.

[24] Γιώτα Σωτηροπούλου, «Πενήντα χρόνια Τέχνη», εφ. *Αγγελιοφόρος*, 19 Απριλίου 2001, 40.

Εικόνες 4-7. Όψεις εξωτερικών και εσωτερικών χώρων από τα διάφορα κτήρια όπου στεγάστηκε η «Τέχνη» στο πέρασμα των χρόνων

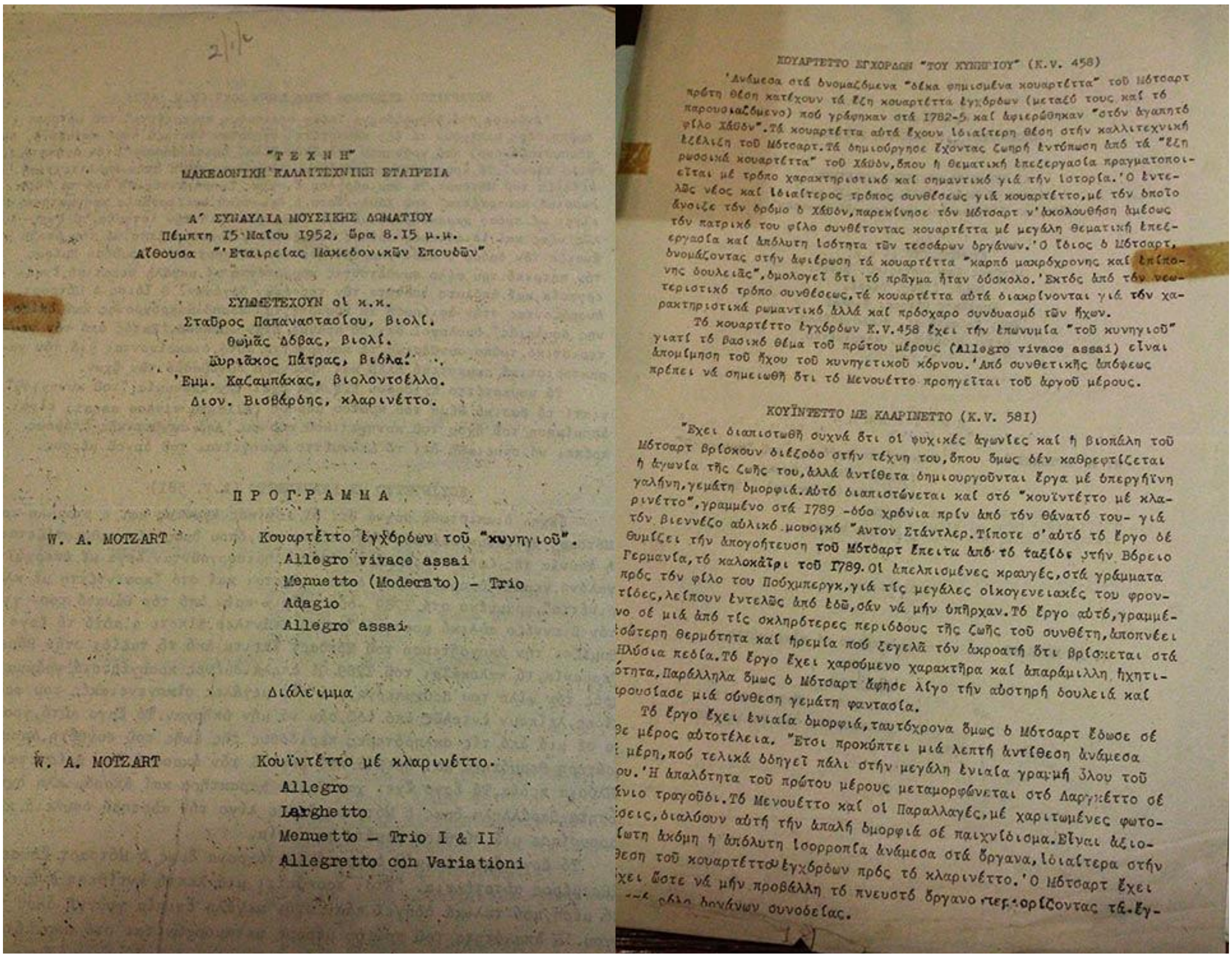
Τα έτη 1952-1960

Στις 15 Μαΐου 1952 δόθηκε η πρώτη συναυλία της «Τέχνης» στην Αίθουσα Διαλέξεων της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.[25] Παρουσιάστηκαν το κουαρτέτο εγχόρδων σε σι ύφεση μείζονα, «Το κυνήγι» (K. 458) και το περίφημο κουιντέτο με κλαρινέτο σε λα μείζονα (K. 581) του Mozart. Συμμετείχαν οι Σταύρος Παπαναστασίου και Θωμάς Δόβας στο βιολί, ο Κυριάκος Πάτρας στη βιόλα, ο Εμμανουήλ Καζαμπάκας στο βιολοντσέλο και ο Διονύσιος Βισβάρδης στο κλαρινέτο.[26] Το έντυπο πρόγραμμα περιείχε και αναλυτικό σχολιασμό των έργων, κι αυτό έκτοτε καθιερώθηκε στις εκδηλώσεις της εταιρείας.[27]

[25] Τρείς μήνες πριν, στις 10 Φεβρουαρίου 1952, κυκλοφόρησε η πρώτη εγκύκλιος της εταιρείας, γραμμένη στη δημοτική γλώσσα, σε μια εποχή όπου κυριαρχούσε η καθαρεύουσα στα επίσημα έγγραφα του κράτους και τα έγγραφα προς δημοσίευση: *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 3, Υποφάκελος 5.

[26] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 13-14, 59 και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ,* Φάκελος 2, Υποφάκελος 1.

[27] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 55.



"Τ Ε Χ Ν Η"
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

Α΄ ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ
Πέμπτη 15 Μαΐου 1952, ὥρα 8.15 μ.μ.
Αἴθουσα "Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν"

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ οἱ κ.κ.
Σταῦρος Παπαναστασίου, βιολί.
Θωμᾶς Δόβας, βιολί.
Κυριάκος Πάτρας, βιόλα.
'Εμμ. Καζαμπάκας, βιολοντσέλλο.
Διον. Βισβάρδης, κλαρινέττο.

Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α

W. A. MOTZART — Κουαρτέττο ἐγχόρδων τοῦ "κυνηγιοῦ".
Allegro vivace assai
Menuetto (Moderato) - Trio
Adagio
Allegro assai

Διάλειμμα

W. A. MOTZART — Κουϊντέττο μέ κλαρινέττο.
Allegro
Larghetto
Menuetto - Trio I & II
Allegretto con Variationi

ΚΟΥΑΡΤΕΤΤΟ ΕΓΧΟΡΔΩΝ "ΤΟΥ ΚΥΝΗΓΙΟΥ" (K.V. 458)

'Ανάμεσα στά ὀνομαζόμενα "δέκα φημισμένα κουαρτέττα" τοῦ Μότσαρτ πρώτη θέση κατέχουν τά ἕξη κουαρτέττα ἐγχόρδων (μεταξύ τους καί τό παρουσιαζόμενο) πού γράφηκαν στά 1782-5 καί ἀφιερώθηκαν "στόν ἀγαπητό φίλο Χάϋδν". Τά κουαρτέττα αὐτά ἔχουν ἰδιαίτερη θέση στήν καλλιτεχνική ἐξέλιξη τοῦ Μότσαρτ. Τά δημιούργησε ἔχοντας ζωηρή ἐντύπωση ἀπό τά "ἕξη ρωσσικά κουαρτέττα" τοῦ Χάϋδν, ὅπου ἡ θεματική ἐπεξεργασία πραγματοποιεῖται μέ τρόπο χαρακτηριστικό καί σημαντικό γιά τήν ἱστορία. 'Ο ἐντελῶς νέος καί ἰδιαίτερος τρόπος συνθέσεως γιά κουαρτέττο, μέ τόν ὁποῖο ἄνοιξε τόν δρόμο ὁ Χάϋδν, παρεκίνησε τόν Μότσαρτ ν'ἀκολουθήσῃ ἀμέσως τόν πατρικό του φίλο συνθέτοντας κουαρτέττα μέ μεγάλη θεματική ἐπεξεργασία καί ἀπόλυτη ἰσότητα τῶν τεσσάρων ὀργάνων. 'Ο ἴδιος ὁ Μότσαρτ, ὀνομάζοντας στήν ἀφιέρωση τά κουαρτέττα "καρπό μακρόχρονης καί ἐπίπονης δουλειᾶς", ὁμολογεῖ ὅτι τό πρᾶγμα ἦταν δύσκολο. 'Εκτός ἀπό τόν νεωτεριστικό τρόπο συνθέσεως, τά κουαρτέττα αὐτά διακρίνονται γιά τόν χαρακτηριστικά ρωμαντικό ἀλλά καί πρόσχαρο συνδυασμό τῶν ἤχων.

Τό κουαρτέττο ἐγχόρδων K.V.458 ἔχει τήν ἐπωνυμία "τοῦ κυνηγιοῦ" γιατί τό βασικό θέμα τοῦ πρώτου μέρους (Allegro vivace assai) εἶναι ἀπομίμηση τοῦ ἤχου τοῦ κυνηγετικοῦ κόρνου. 'Από συνθετικῆς ἀπόψεως πρέπει νά σημειωθῆ ὅτι τό Μενουέττο προηγεῖται τοῦ ἀργοῦ μέρους.

ΚΟΥΪΝΤΕΤΤΟ ΜΕ ΚΛΑΡΙΝΕΤΤΟ (K.V. 581)

"Εχει διαπιστωθῆ συχνά ὅτι οἱ ψυχικές ἀγωνίες καί ἡ βιοπάλη τοῦ Μότσαρτ βρίσκουν διέξοδο στήν τέχνη του, ὅπου ὅμως δέν καθρεφτίζεται ἡ ἀγωνία τῆς ζωῆς του, ἀλλά ἀντίθετα δημιουργοῦνται ἔργα μέ ὑπεργήϊνη γαλήνη, γεμάτη ὀμορφιά. Αὐτό διαπιστώνεται καί στό "κουϊντέττο μέ κλαρινέττο", γραμμένο στά 1789 -δύο χρόνια πρίν ἀπό τόν θάνατό του- γιά τόν βιεννέζο αὐλικό μουσικό "Αντον Στάντλερ. Τίποτε σ'αὐτό τό ἔργο δέ θυμίζει τήν ἀπογοήτευση τοῦ Μότσαρτ ἔπειτα ἀπό τό ταξίδι στήν Βόρειο Γερμανία, τό καλοκαῖρι τοῦ 1789. Οἱ ἀπελπισμένες κραυγές, στά γράμματα πρός τόν φίλο του Πούχμπεργκ, γιά τίς μεγάλες οἰκογενειακές του φροντίδες, λείπουν ἐντελῶς ἀπό ἐδῶ, σάν νά μήν ὑπῆρχαν. Τό ἔργο αὐτό, γραμμένο σέ μιά ἀπό τίς σκληρότερες περιόδους τῆς ζωῆς τοῦ συνθέτη, ἀποπνέει ἐσώτερη θερμότητα καί ἠρεμία πού ξεγελᾶ τόν ἀκροατή ὅτι βρίσκεται στά Ἠλύσια πεδία. Τό ἔργο ἔχει χαρούμενο χαρακτῆρα καί ἀπαράμιλλη ἠχητιότητα. Παράλληλα ὅμως ὁ Μότσαρτ ἄφησε λίγο τήν αὐστηρή δουλειά καί ...ρουσίασε μιά σύνθεση γεμάτη φαντασία.

Τό ἔργο ἔχει ἑνιαία ὀμορφιά, ταυτόχρονα ὅμως ὁ Μότσαρτ ἔδωσε σέ ...θε μέρος αὐτοτέλεια. "Ετσι προκύπτει μιά λεπτή ἀντίθεση ἀνάμεσα ... μέρη, πού τελικά ὁδηγεῖ πάλι στήν μεγάλη ἑνιαία γραμμή ὅλου τοῦ ...ου. 'Η ἁπαλότητα τοῦ πρώτου μέρους μεταμορφώνεται στό Λαργκέττο σέ ...ένιο τραγοῦδι. Τό Μενουέττο καί οἱ Παραλλαγές, μέ χαριτωμένες φωτο...σεις, διαλύουν αὐτή τήν ἁπαλή ὀμορφιά σέ παιχνίδισμα. Εἶναι ἀξιο...ίωτη ἀκόμη ἡ ἀπόλυτη ἰσορροπία ἀνάμεσα στά ὄργανα, ἰδιαίτερα στήν ...θεση τοῦ κουαρτέττου ἐγχόρδων πρός τό κλαρινέττο. 'Ο Μότσαρτ ἔχει ...χει ὥστε νά μήν προβάλλη τό πνευστό ὄργανο περιορίζοντας τά ἐγ... ὀργάνων συνοδείας.

Εικόνα 8. Απόσπασμα από το πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας της Μ.Κ.Ε. «Τέχνη» (15 Μαΐου 1952)

Από το 1955 και μετά καθιερώθηκε ο θεσμός των συνδρομητών.[28] Η καλλιτεχνική συναυλιακή περίοδος διαρκούσε από τον Οκτώβριο ως τον Μάιο και συνήθως δίνονταν ως τρεις συναυλίες το μήνα, αριθμός που μειώνεται από την καλλιτεχνική περίοδο 1976-77.[29]

Η ενθάρρυνση και ενίσχυση νέων ταλαντούχων μουσικών υπήρξε από τις προτεραιότητες της εταιρείας, είτε μέσω διοργάνωσης αυτόνομων μουσικών διαγωνισμών, είτε μέσω αθλοθέτησης βραβείων σε μουσικούς διαγωνισμούς άλλων φορέων. Το Σεπτέμβριο του 1952 η «Τέχνη» και η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης, συνδιοργάνωσαν τον Α' Πανελλήνιο Μουσικό Διαγωνισμό στο πιάνο και στο βιολί, στην αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου, με πρόεδρο της κριτικής επιτροπής τον συνθέτη, μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών και Τμηματάρχη Μουσικής του Υπουργείου Παιδείας, Γεώργιο Πονηρίδη.[30]

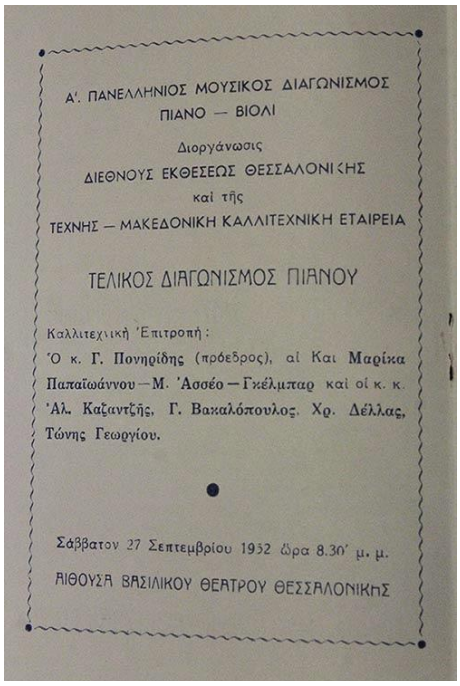
Ο τομέας των έντυπων εκδόσεων, ένα σημαντικό κομμάτι των δράσεων της «Τέχνης», επίσης ξεκινάει αυτήν την περίοδο. Το 1956 κυκλοφορεί το περιοδικό *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, με στόχο την κάλυψη του τομέα της κριτικής των καλλιτεχνικών γεγονότων της πόλης (μουσική, θέατρο, εικαστικά κλπ.) και ευρύτερη πολιτιστική

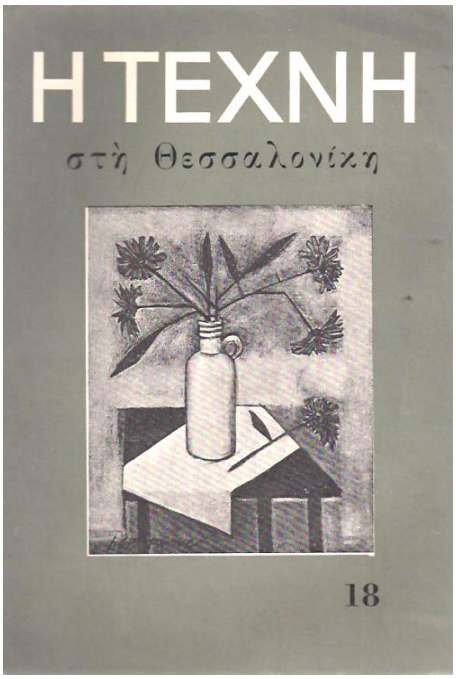
[28] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 59.

[29] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 59-65. Βλ. και *Αρχείο Μ.Κ.Ε. Τέχνη.*

[30] Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 65, *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1 και Μ.Μ., «Α' πανελλήνιος Μουσικός Διαγωνισμός για πιάνο και βιολί», εφ. *Το Φως*, 28 Σεπτεμβρίου 1952, 2.

αρθρογραφία. Ως το 1960 η «Τέχνη» εξέδωσε 34 μηνιαία τεύχη, και στην περίοδο 1961-63 τέσσερα εκτενέστερα τριμηνιαία τεύχη, τα οποία λειτούργησαν ως μέσα άσκησης εποικοδομητικής κριτικής στα καλλιτεχνικά δρώμενα της πόλης.[31]


Α'. ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ
ΠΙΑΝΟ — ΒΙΟΛΙ
Διοργάνωσις
ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΚΘΕΣΕΩΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
καὶ τῆς
ΤΕΧΝΗΣ — ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΤΕΛΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΠΙΑΝΟΥ
Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπή:
Ὁ κ. Γ. Πονηρίδης (πρόεδρος), αἱ Κα Μαρίκα Παπαϊωάννου — Μ. Ἀσσέο — Γκέλμπαρ καὶ οἱ κ. κ. Ἀλ. Καζαντζῆς, Γ. Βακαλόπουλος, Χρ. Δέλλας, Τώνης Γεωργίου.
Σάββατον 27 Σεπτεμβρίου 1952 ὥρα 8.30' μ. μ.
ΑΙΘΟΥΣΑ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



Εικόνες 9-10. <u>Αριστερά</u>: Απόσπασμα του προγράμματος από τον Α' Πανελλήνιο Μουσικό Διαγωνισμό για πιάνο και βιολί (Σεπτέμβριος 1952) – <u>Δεξιά:</u> το 18ο τεύχος του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* (Σεπτέμβριος 1957 – Χρόνος Β')

Από το 1957 ξεκινούν οι προσπάθειες για διασύνδεση των στόχων και δράσεων της εταιρείας με την ευρύτερη ελληνική περιφέρεια, κυρίως στη Βόρεια Ελλάδα, εν αρχή με εκπολιτιστικά σωματεία σε Καβάλα, Κοζάνη, Δράμα, Σέρρες και Βόλο.[32]

Το 1960 η «Τέχνη» προτείνει στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης, στα πλαίσια του εορτασμού της εικοσιπενταετίας από την ίδρυση της τελευταίας, να οργανώσει, μεταξύ άλλων, φεστιβάλ κινηματογράφου, μουσικούς διαγωνισμούς και φεστιβάλ λαϊκής μουσικής και παραδοσιακών χορών, με προοπτική να γίνει αργότερα διεθνές.[33] Η Δ.Ε.Θ. υιοθέτησε την πρώτη πρόταση και η τότε «1η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου» είναι σήμερα το *Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, του οποίου η 59η διοργάνωση έριξε αυλαία το 2018.

Τα έτη 1961-70

Εκ των δύο παραρτημάτων της εταιρείας που ιδρύθηκαν σε άλλες πόλεις, το πρώτο ιδρύεται στην ακριτική Αλεξανδρούπολη το 1961. Διαλύθηκε από τις τοπικές αρχές το

[31] Το 1967 κυκλοφόρησε άλλο ένα τεύχος (Μάρτιος-Απρίλιος 1967), με την πρόθεση να εκδίδεται πλέον κάθε δίμηνο. Η έκδοση σταμάτησε ύστερα από την επιβολή λογοκρισίας από το διδακτορικό καθεστώς της 21ης Απριλίου: Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 130-131.

[32] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ,* Φάκελος 1, Υποφάκελος 3. Βλ. και Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 105-117.

[33] «Οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της Δ.Ε.Θ. και η 'Τέχνη'», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Ε'*, αρ. 34, (Αύγουστος-Δεκέμβριος 1960), 69-71, Ιωάννου κ.ά. (επιμ.), *Ο Μωρίς της «Τέχνης»*, 147-148, και Κυριάκος Α. Ποζρικίδης, *Εβδομήντα πέντε χρόνια επί δεκαπέντε μέρες Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης* (Θεσσαλονίκη: Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης, 2012 - Β' έκδοση), 157.

1968, εν μέσω του δικτατορικού καθεστώτος[34] που γενικά στάθηκε εχθρικό απέναντι στην εταιρεία και δίωξε μέλη της, όπως τον Παύλο Ζάννα που φυλακίστηκε την ίδια χρονιά.[35]

Τα έτη 1963 και 1964, η «Τέχνη» αθλοθέτησε το βραβείο για τον νέο/νέα με την πληρέστερη καλλιτεχνική εμφάνιση, στο Μουσικό Διαγωνισμό Νέων Καλλιτεχνών της Συμφωνικής Ορχήστρας Βορείου Ελλάδος. Στον Α' μουσικό διαγωνισμό, τον Ιούνιο του 1963, το βραβείο κέρδισε ο νέος τότε πιανίστας Άρης Γαρουφαλής, με χορηγία του Μωρίς Σαλτιέλ.[36] Στον Β' μουσικό διαγωνισμό, ένα χρόνο μετά, το βραβείο κέρδισαν από κοινού οι πιανίστριες Άσπα Μυστακίδου-Μαλτσίδου και Νίκη Στέφου, με χορηγία του Δημήτρη Δημητριάδη. Το 1964 ιδρύεται το Τμήμα Νέων της «Τέχνης», αυτοδιοικούμενο μάλιστα από νεαρά μέλη της εταιρείας, το οποίο δυστυχώς έπαψε τη λειτουργία του ένα χρόνο μετά.[37] Την ίδια χρονιά συγκροτείται επιτροπή για την οργάνωση μουσικής και καλλιτεχνικής κίνησης νέων, ως ελληνικό παράρτημα του διεθνούς οργανισμού *Jeunesses Musicales International* με έδρα το Βέλγιο. Η επιτροπή, στην οποία συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, οι Γιάννης Μάντακας, Τάσος Παππάς και Γιώργος Θυμής υπέβαλε στο Διοικητικό Συμβούλιο της εταιρείας, τον Απρίλιο του 1965, σχέδιο οργάνωσης για ημιανεξάρτητο τμήμα, με την ονομασία «Μουσικά Νειάτα», με δικό του προϋπολογισμό και προγραμματισμό και στόχους τις διοργανώσεις συναυλιών, συλλογικών ακροάσεων δίσκων, τη δυνατότητα συμμετοχής των μελών του στις συναυλίες της Συμφωνικής Ορχήστρας Βορείου Ελλάδος και την οργάνωση παιδικής χορωδίας και χορωδίας νέων.[38] Και αυτή η προσπάθεια δυστυχώς δεν ευοδώθηκε.

Η σημασία της συστηματικής καθιέρωσης της μουσικής στη δημόσια εκπαίδευση και η βελτίωση της ποιότητας στην ιδιωτική (δηλαδή στα ωδεία της πόλης) απασχολούσε πάντα τους ανθρώπους της «Τέχνης». Δημοσιεύσεις άρθρων, αποστολή προτάσεων, εγκυκλίων και ψηφισμάτων προς τα αρμόδια υπουργεία, τις δημοτικές αρχές της πόλης και εκπαιδευτικούς φορείς, αλλά και δημόσιες εκδηλώσεις, αποτέλεσαν βασικό μέρος της ατζέντας της εταιρείας,[39] όπως λ.χ. η δημόσια συζήτηση με θέμα «Η μουσική στην εκπαίδευση», που διοργανώθηκε στις 24-25 Μαΐου 1966 στο Εντευκτήριο της «Τέχνης», με εισηγητές τους Σόλωνα Μιχαηλίδη, Γιώργο Σισιλιάνο, Γιάννη Ιωαννίδη, Μιχάλη Αδάμη, Γιάννη Μάντακα και Στέφανο Βασιλειάδη[40] και το συμπόσιο που διοργάνωσε το 1983 η εταιρεία με θέμα «Η μουσική παιδεία στην Ελλάδα».

1971-80

Η δεκαετία του 1970 αποτέλεσε μια ιδιαίτερα ανθηρή περίοδο για την «Τέχνη», μέσω σημαντικών χορηγιών που έλαβε από ξένους φορείς όπως το Ίδρυμα Ford των Ηνωμένων Πολιτειών (για τα έτη 1971-74),[41] τις συνδρομές των μελών της[42] που

[34] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 122.

[35] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια* 167 και Gonda Van Steen, *Stage of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-74* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 168-169.

[36] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1.

[37] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 3.

[38] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια,* 149-150 και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 5.

[39] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1.

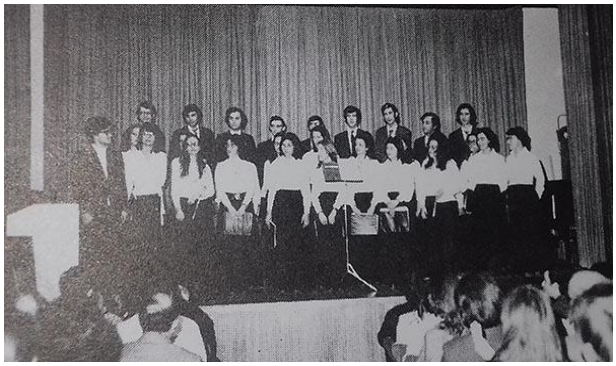
[40] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 4. Επίσης η «Τέχνη» διοργάνωσε το 1983 συμπόσιο με θέμα «Η μουσική παιδεία στην Ελλάδα» (Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ, Φάκελος 2, Υποφάκελος 4).

[41] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1.

[42] Από το 1955 και μετά καθιερώθηκε ο θεσμός των συνδρομητών. Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-*

πολλαπλασιάζονταν γεωμετρικά χρόνο με το χρόνο,[43] αλλά και της ετήσιας κρατικής χρηματοδότησης μετά τη Μεταπολίτευση (η οποία ωστόσο διεκόπη το 2004).[44] Έτσι, η εταιρεία μπόρεσε να δημιουργήσει το Μουσικό Εργαστήρι της, με τα πρώτα αυτόνομα φωνητικά και οργανικά σύνολα, να προμηθευτεί μουσικά όργανα και ηλεκτρονικά μηχανήματα υψηλής πιστότητας, αλλά και να ξεκινήσει πιο φιλόδοξες εκδοτικές δραστηριότητες.

Το φθινόπωρο του 1970 ιδρύεται η χορωδία «Τάσος Παππάς».[45] Η πρώτη της συναυλία δόθηκε στις 3 Μαρτίου 1971 στην αίθουσα της «Τέχνης» και στα πλαίσια των τακτικών συναυλιών της.[46] Ως το 1974 πραγματοποίησε πλήθος εμφανίσεων και αρκετές περιοδείες, ιδιαίτερα στη Βόρεια Ελλάδα,[47] υπό τη διεύθυνση των Αντώνη Κοντογεωργίου (1971), Παναγιώτη Σκούφη (1971-73) και Άλκη Μπαλτά (1973-74).[48]



Εικόνες 11-13. Η χορωδία «Τάσος Παππάς» και οι τρεις διευθυντές της (1970-74): <u>Αριστερά πάνω</u>: Αντώνης Κοντογεωργίου – <u>Δεξιά πάνω:</u> Παναγιώτης Σκούφης – Αριστερά κάτω: Άλκης Μπαλτάς

Τριάντα χρόνια, 59.

[43] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1 και Φάκελος 4, Υποφάκελος 1.

[44] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια,* 171 και Σαπφώ Ταμπάκη, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 15 Ιουνίου 2016.

[45] Η χορωδία ιδρύθηκε από τον Τάσο Παππά, έναν από τους πρωτεργάτες της χορωδιακής ζωής της Θεσσαλονίκης. Μετά το θάνατό του δόθηκε σ' αυτήν το όνομά του ως ελάχιστος φόρος τιμής στη μνήμη του και ενσωματώθηκε στο Μουσικό Εργαστήρι της Τέχνης. *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1. Επίσης: Παναγιώτης Σκούφης, αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 20 Ιανουαρίου 2018 και Παύλος Καϊμάκης, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017.

[46] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1 και Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια,* 63.

[47] Η χορωδία εμφανίστηκε και στις 4η και 5η Μπιεννάλε Νέων Καλλιτεχνών που διοργάνωσε η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης. Επίσης συνεργάστηκε με την οργάνωση «Μουσικά Νειάτα» Ελλάδας. *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1, Κεχαγιόγλου κ.ά., (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια,* 63-64, 97-8, και *Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης*, Φάκελος «Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία».

[48] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1.

Το 1973, και πάλι στα πλαίσια του Μουσικού Εργαστηρίου, ιδρύεται το «Συγκρότημα Παλαιάς Μουσικής», αρχικά ως οργανικό σύνολο και, από το 1974, με την προσθήκη και φωνητικής ομάδας.[49] Σκοπός του συγκροτήματος ήταν η παρουσίαση έργων παλαιάς μουσικής από το 13ο αιώνα ως την Αναγέννηση και το Μπαρόκ. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούνταν πιστά αντίγραφα παλαιών οργάνων, των οποίων τις αγορές κάλυπτε η εταιρεία.[50] Με το «Συγκρότημα Παλαιάς Μουσικής» ορίζεται ένα πλαίσιο ιστορικά ενημερωμένης μουσικής εκτέλεσης στη Θεσσαλονίκη, που για εκείνη την περίοδο ήταν και το μοναδικό στον ελληνικό χώρο.[51]

Το συγκρότημα έδωσε συναυλίες σε όλη την Ελλάδα, ενώ δεν παρέλειπε να έχει και εκπαιδευτική δράση με εμφανίσεις, παρουσίαση των οργάνων και ανάλυση του ρεπερτορίου, σε σχολεία.[52] Στα πλαίσια της καλύτερης οργάνωσης και λειτουργίας του συνόλου, η εταιρεία εμπλούτισε τη βιβλιοθήκη της με μουσικολογικές εκδόσεις, επιστημονικά περιοδικά[53] και παρτιτούρες παλαιάς μουσικής, κάλυπτε αγορές και συντήρηση οργάνων, ενώ ακόμη υποστήριξε μέλη του συγκροτήματος να παρακολουθήσουν ειδικά σεμινάρια ιστορικής ερμηνείας στο εξωτερικό.[54]

Εικόνα 14. Το «Συγκρότημα Παλαιάς Μουσικής» της «Τέχνης» (οργανικό σύνολο και φωνητική ομάδα), σε συναυλία στην αίθουσα εκδηλώσεων της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (9 Απριλίου 1982).

Στα τέλη του 1972, με την χορηγία του Ιδρύματος Ford αγοράστηκε ένα πλήρες στερεοφωνικό σύστημα ηχητικής αναπαραγωγής, τελευταίας τεχνολογίας της εποχής, με ενισχυτές, τέσσερα μεγάφωνα, μαγνητόφωνο, πικάπ και μικρόφωνα. Το γεγονός αυτό ενίσχυσε πολύ τη δυνατότητα ακρόασης μουσικής σε εκπαιδευτικές διαλέξεις ή

[49] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 1.

[50] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 98 και Παύλος Καϊμάκης, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017.

[51] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 98.

[52] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 52.

[53] Μεταξύ άλλων εντύπων, η «Τέχνη» υπήρξε συνδρομητής του, εξειδικευμένου στην παλαιά μουσική, περιοδικού *Early Music.* Την πληροφορία έδωσε ο Παύλος Καϊμάκης, σε ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017.

[54] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 98 και Παύλος Καϊμάκης, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017.

άλλες δημόσιες εκδηλώσεις, καθώς και τις δραστηριότητες της νεοϊδρυθείσας από τον Ιανουάριο του 1973 «Λέσχης Τζαζ και Ποπ», με υπεύθυνο τον Σάκη Παπαδημητρίου, η οποία λειτούργησε ως το Μάρτιο του 1977, δείχνοντας τον ανοιχτό προσανατολισμό της εταιρείας και προς διαφορετικά μουσικά ιδιώματα και ρεπερτόρια. Το πρώτο κουαρτέτο τζαζ μουσικής στη Θεσσαλονίκη, δημιουργήθηκε το 1973 επίσης, στα πλαίσια της Λέσχης, με τους Σάκη Παπαδημητρίου, Φλώρο Φλωρίδη, Βασίλη Οικονομόπουλο και Γιάννη Καμπούρογλου, θεμελιώνοντας ένα σταθερό ορόσημο για την τζαζ σκηνή της πόλης, παρόν για αρκετά χρόνια.[55]

Την ίδια χρονιά (1973) η «Τέχνη» διευρύνει τις δράσεις της στον τομέα των εκδόσεων. Πραγματοποιήθηκε η κριτική έκδοση 16 τραγουδιών του Αιμίλιου Ριάδη για φωνή και πιάνο, τα δεκατρία εκ των οποίων σε πρώτη έκδοση, με πρόλογο και επιμέλεια Φοίβου Ανωγειανάκη.[56] Επίσης, ύστερα από χορηγία του Ιδρύματος Ford, αποφασίστηκε η δημιουργία λεξικού μουσικών όρων για πρώτη φορά απευθείας στην ελληνική γλώσσα. Για τη δημιουργία του λεξικού συνεργάστηκαν οι Φοίβος Ανωγειαννάκης, Σόλων Μιχαηλίδης, Γιώργος Λεωτσάκος, Δόμνα Ευνουχίδου, Δημήτρης Ιωάννου, Παύλος Καϊμάκης, Κώστας Νικήτας και Μωρίς Σαλτιέλ. Δυστυχώς, η προσπάθεια δεν ολοκληρώθηκε.[57]

Το σωματείο διέκοψε τη λειτουργία του για ένα μικρό χρονικό διάστημα την περίοδο της χούντας, όταν και διαλύθηκε με απόφαση του αστυνομικού διευθυντή Θεσσαλονίκης στις 22 Νοεμβρίου 1973, πέντε μέρες μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Επανήλθε με την πτώση της δικτατορίας και την επαναφορά της δημοκρατικής ομαλότητας, στις 12 Σεπτεμβρίου 1974.[58]

Η πρώτη εκδήλωση λόγου της «Τέχνης» που δόθηκε κατά τη Μεταπολίτευση ήταν η ομιλία του Ιάννη Ξενάκη, στις 20 Νοεμβρίου 1974. Ο διεθνώς αναγνωρισμένος συνθέτης, ο οποίος είχε μόλις επαναπατριστεί ύστερα από 27 χρόνια απουσίας στο εξωτερικό, έδωσε μία τρίωρη διάλεξη, με θέμα «Προβλήματα σύνθεσης», την εκτενέστερη σε διάρκεια στα χρονικά της «Τέχνης», ως τότε.[59]

Το 1975, η «Τέχνη» με δική της πρωτοβουλία διοργάνωσε το Α' Συνέδριο Εκπολιτιστικών Σωματείων Βορείου Ελλάδας, που κατέληξε στην ίδρυση της Συντονιστικής Επιτροπής Εκπολιτιστικών Σωματείων Βορείου Ελλάδας (Σ.Ε.Ε.Σ.Β.Ε.). Τα επόμενα έτη ακολούθησαν άλλα τρία συνέδρια εκ των οποίων, στα δύο τελευταία, αποφασίστηκε η συλλογή και καταγραφή της λαϊκής μουσικής παράδοσης και η αξιοποίησή της ιδιαίτερα στο χώρο της εκπαίδευσης, ενώ υπογράφηκε ένα ακόμη ψήφισμα για την ίδρυση Σχολής Καλών Τεχνών στη Θεσσαλονίκη.[60] Στη διάρκεια λειτουργίας της επιτροπής συνεργάστηκαν 23 σωματεία από διάφορες πόλεις της Βορείου Ελλάδας. Η συνεργασία είχε ως αποτέλεσμα την ίδρυση βιβλιοθηκών και την πραγματοποίηση μουσικών, θεατρικών, εικαστικών και άλλων εκδηλώσεων σε πόλεις της περιφέρειας της Βορείου Ελλάδας.[61]

[55] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 99-100.

[56] *Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης*, Φάκελος «'Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία» και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1 και Φάκελος 14.

[57] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 2, Παύλος Καϊμάκης, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στην Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017 και Δημήτρης Ιωάννου, αποδελτιωμένη συνέντευξη στην Χ. Σκαρλάτου, 25 Ιανουαρίου 2018.

[58] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 2.

[59] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 39, 57, 70 και Γ. Ν. Μυλαράκης, «Ο Γιάννης Ξενάκης για τη μουσική στην Ελλάδα: Είμαστε στο μηδέν», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 21 Νοεμβρίου 1974, 2.

[60] Ψήφισμα του Γ' Συνεδρίου της Σ.Ε.Ε.Σ.Β.Ε. και Ψήφισμα του Δ' Συνεδρίου της Σ.Ε.Ε.Σ.Β.Ε., Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 113, 115. Βλ. και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 4, Υποφάκελος 2.

[61] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 4.

Εικόνα 15. Ο Ιάννης Ξενάκης για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη, στην ομιλία του στην αίθουσα εκδηλώσεων της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (20 Νοεμβρίου 1974).

Τον Δεκέμβριο του 1977 η Ακαδημία Αθηνών βράβευσε την «Τέχνη», αναγνωρίζοντας την εικοσιπενταετή προσφορά της στην «*του λαού της Μακεδονίας πνευματικήν τε καλλιτεχνικήν δε και πολιτιστικήν προκοπήν*» για την οποία «*μετά ζήλου πολλού εργάζεται*».[62]

Στη δεκαετία του 1970 η εταιρεία ενισχύει τις εκπαιδευτικές της δράσεις. Δείγματα αυτής της κατεύθυνσης αποτελούν οι συναυλίες που έδινε το «Συγκρότημα Παλαιάς Μουσικής» ειδικά για μαθητές σε πολλές πόλεις της Ελλάδας,[63] οι δύο συναυλίες που έδωσε η πιανίστα Αλίκη Βατικιώτη με ειδικό πρόγραμμα για παιδιά τον Δεκέμβριο του 1972,[64] τα μαθήματα φλογέρας για παιδιά από 7-16 ετών που δόθηκαν από μέλη του Μουσικού Εργαστηρίου το 1975 και το πειραματικό μάθημα «μουσικής ευαισθητοποίησης του παιδιού», με συμμετοχή τεσσάρων τάξεων δημοτικών σχολείων και παρουσία δασκάλων, που έδωσε ο συνθέτης Γιώργος Κουρουπός στις 9 Μαρτίου 1978.[65]

Το 1980 ιδρύεται το δεύτερο παράρτημα της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη» στο Κιλκίς, ενεργό και δραστήριο έως και σήμερα.

1981-2000

Το 1982 η «Τέχνη», εντείνοντας τις εκπαιδευτικές της δραστηριότητες, εκδίδει το τεύχος *Γνωριμία με τα όργανα της ορχήστρας*, το οποίο συνοδεύεται από οπτικοακουστικό υλικό (κασέτα και 36 διαφάνειες). Ως πρόταση για ωριαίο μάθημα μουσικής δανείζεται για χρήση σε σχολεία και ωδεία και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση εκείνη την εποχή.[66]

[62] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 3, Υποφάκελος 5.

[63] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 52, Παύλος Καϊμάκης, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στην Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017.

[64] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 3, Υποφάκελος 4 και Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 93.

[65] Κεχαγιόγλου κ.ά., (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 93.

[66] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 2, Υποφάκελος 3.

Η Σχολή Καλών Τεχνών ιδρύεται στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης με το Προεδρικό Διάταγμα 169/1984, με ταυτόχρονη σύσταση των τριών εκ των τεσσάρων Τμημάτων της. Το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών λειτούργησε την ίδια χρονιά, ενώ το Τμήμα Μουσικών Σπουδών από το 1985. Το Τμήμα Θεάτρου λειτούργησε από το ακαδημαϊκό έτος 1992-93, ενώ το τέταρτο τμήμα, το Τμήμα Κινηματογράφου, λειτουργεί από το ακαδημαϊκό έτος 2004-05. Μία προσπάθεια περίπου τριάντα ετών, από την «Τέχνη», που πρωτοστάτησε,[67] αλλά φυσικά και άλλους φορείς που λειτούργησαν επικουρικά, και εντέλει καταλυτικά, στο πέρασμα των χρόνων, επιτέλους πραγματοποιείται.

Στις 7 Μαΐου 1988 εμφανίζεται στη Χορωδιακή Συνάντηση της Έδεσσας το νέο χορωδιακό σύνολο της «Τέχνης», το οποίο από το 1990 και μετά ονομάζεται «Χορωδία Δωματίου της 'Τέχνης'» και δίνει μεγάλο αριθμό συναυλιών, με μουσικό διευθυντή τον Παναγιώτη Σκούφη.[68]

Το 1991 καθιερώνεται, με τη συμμετοχή στην τελική φάση του, άλλοτε της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, άλλοτε της Συμφωνικής Ορχήστρας του Α.Π.Θ. και άλλοτε της Συμφωνικής Ορχήστρας του Δήμου Θεσσαλονίκης, ο Πανελλήνιος Μουσικός Διαγωνισμός της «Τέχνης», ο οποίος από το 1997 γίνεται ετήσιος και συνεχίζεται ως το 2011.[69]

Η «Τέχνη», υπό το σκεπτικό πάντα της δημιουργίας σταθερών μουσικών θεσμών στην πόλη, και εν προκειμένω της δημιουργίας λυρικού θεάτρου, πραγματοποιεί, μεταξύ άλλων δράσεων, την παραγωγή των ανεβασμάτων της όπερας *Ωραία Ελένη* του Jacques Offenbach στο κινηματοθέατρο «Ολύμπιον» (τέσσερις παραστάσεις, τον Μάιο του 1992)[70] και της όπερας *Διδώ και Αινείας* του Henry Purcell στο θέατρο Αυλαία (οκτώ παραστάσεις, Νοέμβριος – Δεκέμβριος του 1995),[71] ενώ δική της ευθύνη ήταν και η έκδοση των έντυπων προγραμμάτων και των λιμπρέτων.[72]

Στον τομέα των μουσικών εκδόσεων, η «Τέχνη» εκδίδει το Β' Τεύχος με τραγούδια για φωνή και πιάνο του Αιμίλιου Ριάδη, το Φεβρουάριο του 1993 .[73]

Επιλογικά

Από τα πρώτα χρόνια της ίδρυσής της, η «Τέχνη» κατάφερε να συσπειρώσει και να αξιοποιήσει το καλλιτεχνικό δυναμικό της Θεσσαλονίκης, έτσι ώστε να δοθεί νέα ώθηση στην τοπική πολιτιστική ζωή. Οι στόχοι που είχε θέσει επετεύχθησαν σε μεγάλο βαθμό: σύντομα ιδρύθηκε κρατική συμφωνική ορχήστρα στην πόλη, κρατική σκηνή θεάτρου και, αρκετά αργότερα, σχολή καλών τεχνών στο πανεπιστήμιο της πόλης.

[67] Στις 9 Φεβρουαρίου 1976 ο Χρύσανθος Χρήστου, τότε πρόεδρος της «Τέχνης», συνέταξε μια εισήγηση για την ίδρυση Σχολής Καλών Τεχνών στη Θεσσαλονίκη. Στις 9 Φεβρουαρίου 1977, η «Τέχνη» οργανώνει δημόσια συζήτηση γι' αυτό το θέμα στην αίθουσα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Στο τέλος της συζήτησης αποφασίστηκε και εγκρίθηκε ψήφισμα. *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 3, Υποφάκελος 1.

[68] *Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης*, Φάκελος «'Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία» και Παναγιώτης Σκούφης, αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 20 Ιανουαρίου 2018.

[69] *Προσωπικό Αρχείο Σαπφούς Ταμπάκη*.

[70] [Οι ακροβολιστές], «Λυρική Σκηνή Μακεδονίας», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 30 Απριλίου 1992, 7 και [ανυπόγραφο], «Η 'Ωραία Ελένη' αύριο και το Σάββατο», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 7 Μαΐου 1992, 33.

[71] Χρήστος Αρνομάλλης, «'Διδώ και Αινείας' του Πέρσελ - Όπερα σε άγονο έδαφος», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 24 Νοεμβρίου 1995.

[72] *Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης*, Φάκελος «'Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία».

[73] *Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης*, Φάκελος «'Τέχνη' Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία».

Οργανώνοντας τακτικές συναυλίες, έφερε το κοινό της Θεσσαλονίκης σε επαφή με τη μουσική διαφόρων εποχών και έκανε γνωστό το έργο πολλών Ελλήνων συνθετών. Παράλληλα, ήδη από το καταστατικό της, τόνιζε την αναγκαιότητα αξιοποίησης της μουσικής παράδοσης της χώρας μας[74] (που σε ένα βαθμό επετεύχθη μέσω της Σ.Ε.Ε.Σ.Β.Ε.).[75]

Στήριξε με πολλούς τρόπους τους νέους ταλαντούχους μουσικούς και αγωνίστηκε για την ποιότητα της μουσικής εκπαίδευσης.[76] Τόνισε τη σημασία της δημιουργίας χώρων κατάλληλων για καλλιτεχνικές δραστηριότητες.[77] Ήταν σημαντικό το γεγονός ότι δεν «χρωματίστηκε» πολιτικά και οι δράσεις της υπείχαν περισσότερο εθελοντικό χαρακτήρα.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 οι μουσικές δράσεις του σωματείου φαίνονται να αρχίζουν να περιορίζονται και είναι πιθανό να συνέβαλαν σ' αυτό τα γεγονότα του θανάτου του Λίνου Πολίτη και της απόσυρσης και του μετέπειτα θανάτου του Μωρίς Σαλτιέλ, δύο καθοριστικών προσωπικοτήτων για την πορεία της «Τέχνης». Από την άλλη μεριά, το θεατρικό τμήμα της «Πειραματικής Σκηνής», που ιδρύθηκε το 1979 υπό τον Νικηφόρο Παπανδρέου, θα αποτελέσει εστία σπουδαίας άνθησης της θεατρικής τέχνης στη Θεσσαλονίκη για τουλάχιστον τρεις δεκαετίες.

Ένας ακόμα λόγος, που αρχικά μπορεί να ακουστεί αντιφατικός, είναι το ότι η «Τέχνη» τελικά πέτυχε αρκετούς από τους στόχους της, μεταξύ των οποίων και η δημιουργία σταθερών -μουσικών και άλλων- θεσμών στην Θεσσαλονίκη και, κατά συνέπεια, προοπτικών και ισχυρότερων επαγγελματικών διεξόδων στους καλλιτέχνες της πόλης. Οι τελευταίοι σταδιακά διασπείρονται και αρκετοί εγκαταλείπουν σύνολα και ομάδες της εταιρείας όπως το «Συγκρότημα Παλαιάς Μουσικής».[78]

Άλλοι λόγοι για τη φθίνουσα πορεία του σωματείου ήταν η έλλειψη σταθερού και κατάλληλα διαμορφωμένου ιδιόκτητου χώρου, η έλλειψη των απαραίτητων οικονομικών πόρων σε συνδυασμό με τη διακοπή της κρατικής χρηματοδότησης,[79] αλλά και το γεγονός ότι οι υψηλοί, και χωρίς συμβιβασμούς, καλλιτεχνικοί της στόχοι δεν κατάφεραν να έχουν την ίδια ισχυρή απήχηση σε όλες τις κοινωνικές ομάδες της πόλης, πράγμα που σε ένα βαθμό ίσως είναι και αναμενόμενο, αλλά σε κάθε περίπτωση και ένα ζήτημα ειδικότερης εξέτασης.

Η εισαγωγική εδώ αποτίμηση της γενικότερης εικόνας της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη», με έμφαση στις μουσικές δράσεις της, έχει ασφαλώς προσωρινό χαρακτήρα, καθώς η συνέχιση της έρευνας έχει ως στόχο να αναδείξει στο μέγιστο βάθος και σύνολο την πολύτιμη συνεισφορά του ιστορικού αυτού σωματείου, του οποίου ο ρόλος υπήρξε καθοριστικός στη μεταλλαγή της Θεσσαλονίκης σε ένα χώρο ευρείας πολιτιστικής δραστηριότητας, στα γράμματα, τις καλές και τις παραστατικές τέχνες, αλλά και τη μουσική, με ενέργειες, πρωτοβουλίες και δράσεις που επεκτάθηκαν σχεδόν σε ολόκληρη τη Βόρεια Ελλάδα.

[74] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελοι 1 και 3 και Φάκελος 4.

[75] Κεχαγιόγλου κ.ά. (επιμ.), *Τέχνη-Τριάντα χρόνια*, 124-127 και *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελος 3 και Φάκελος 4.

[76] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ*, Φάκελος 1, Υποφάκελοι 1 και 3.

[77] *Αρχείο Μωρίς Σαλτιέλ,* Φάκελος 6, Υποφάκελος 2 και Φάκελος 3, Υποφάκελος 5.

[78] Παύλος Καϊμάκης, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 30 Σεπτεμβρίου 2017 και Δημήτρης Ιωάννου, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χ. Σκαρλάτου, 25 Ιανουαρίου 2018.

[79] Σαπφώ Ταμπάκη, αποδελτιωμένη συνέντευξη στην Χ. Σκαρλάτου, 15 Ιουνίου 2016.

«Ποτέ δεν θα ξεχάσω το Σαββατοκύριακο που πέθανε η Laura»: Παραλλαγές, επεξεργασίες και μεταμορφώσεις του θέματος στην κινηματογραφική μουσική

Νίκος Πουλάκης

Ποτέ δεν θα ξεχάσω το Σαββατοκύριακο που πέθανε η Laura. Ένας ασημένιος ήλιος έκαιγε στον ουρανό σαν τεράστιος μεγεθυντικός φακός. Ήταν η πιο ζεστή Κυριακή που θυμάμαι. Ένιωθα σαν να είχα απομείνει ο τελευταίος άνθρωπος στη Νέα Υόρκη. Και πράγματι, μετά τον φρικτό θάνατό της είχα μείνει μόνος. Εγώ, ο Waldo Lydecker, ο μοναδικός που την ήξερε αληθινά, είχα αρχίσει να γράφω την ιστορία της Laura, όταν ήρθε να με δει ένας από αυτούς τους ντετέκτιβ…

Με τον παραπάνω νοσταλγικό μονόλογο ξεκινά η ταινία *Laura* του Otto Preminger, η οποία γυρίστηκε το 1944 και είναι ένα κλασικό φιλμ νουάρ (*film noir*) βασισμένο στη νουβέλα της Vera Caspary που είχε εκδοθεί δύο χρόνια νωρίτερα. Εμπνευσμένο κυρίως από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό και το αστυνομικό μυθιστόρημα, το αμερικάνικο φιλμ νουάρ του ’40 και του ’50 εξακολουθεί να αποτελεί, έως και τις ημέρες μας, αντικείμενο επιστημονικού διαλόγου σχετικά με το αν θα πρέπει να θεωρείται ξεχωριστό κινηματογραφικό είδος (film genre) ή αν πρόκειται απλώς για ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό στυλ (film style).[1] Όπως και να έχει, πάντως, πρόκειται ουσιαστικά για μία θεωρητική κατασκευή, μία μετα-κατασκευή, καθώς ως κινηματογραφικός όρος το «φιλμ νουάρ» δεν χρησιμοποιήθηκε κατά την εποχή που οι ταινίες αυτές δημιουργήθηκαν, αλλά καθιερώθηκε αρκετά αργότερα –κατά τη δεκαετία του ’70– από τους μελετητές παλαιών αμερικάνικων ταινιών μελοδράματος και μυστηρίου.[2]

Ωστόσο, οι εν λόγω ταινίες διαθέτουν ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία αναδεικνύουν τη γενικευμένη αίσθηση ετερότητας (otherness) που τις διαπνέει και τις καθιστά αναγνωρίσιμες ως μέρη ενός ξεχωριστού συνόλου: για παράδειγμα, ασπρόμαυρο φιλμ, οπτικές αντιθέσεις, υποτονικός φωτισμός, αντανακλάσεις και σκιές, έμφαση στην κινηματογράφηση εσωτερικών και εξωτερικών αστικών χώρων, αμφιρρέπουσα αφηγηματική ανάπτυξη με χρήση *flashback* (αναδρομής στο παρελθόν) και *voiceover* (ασύγχρονης αφήγησης), θεματολογική εστίαση σε ιστορίες εξιχνίασης εγκλημάτων, ηθικής κατάπτωσης, ψυχικής παθολογίας και συνωμοσιών, έχοντας ως κύρια μοτίβα χαρακτήρων τη «μοιραία γυναίκα» (*femme fatale*) και τον «ιδιωτικό αστυνομικό» (*private eye*).[3] Ιδιαιτέρως δε η μουσική υπόκρουση των φιλμ νουάρ συνδέθηκε ιστορικά, στιλιστικά και πολιτισμικά με την ενσωμάτωση του μουσικού είδους της τζαζ στον αμερικάνικο κινηματογράφο της περιόδου, μολονότι αυτή η

[1] Σχετικά με το αμερικάνικο φιλμ νουάρ και τις ιδιαιτερότητές του διατίθεται μία αρκετά εκτενής βιβλιογραφία, κατά κύριο λόγο στην αγγλική γλώσσα. Ενδεικτικά βλ. Naremore 2008 και Spicer 2002.

[2] Όπως ειδικότερα αναφέρει ο Naremore (2008: 11 και 39), ως όρος το *film noir* υπάγεται τόσο στην ιστορία των ιδεών (history of ideas) όσο και στην ιστορία του κινηματογράφου (history of cinema). Κατά συνέπεια, αφορά τόσο ένα σύνολο καλλιτεχνημάτων όσο και έναν λόγο (discourse) περί αυτών – λόγος, ο οποίος συνδέεται με ένα «σκοτεινό» παρελθόν.

[3] Brookes 2017: 9-78.

διαπίστωση έχει κατά καιρούς δεχτεί ποικίλες κριτικές για την ακρίβειά της.[4] Οι ανωτέρω παράγοντες, ενδεικτικά συστατικά των φιλμ νουάρ, υπονοούν ή, ακόμα καλύτερα, υπογραμμίζουν το στοιχείο του φόβου. Όπως αναφέρει ο Michael Richardson, στο φιλμ νουάρ, υπό το πρίσμα των τραυματικών συνεπειών του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της δύσκολης ακόλουθης κατάστασης, «*ο φόβος βρίσκεται παντού και είναι πρωτίστως φόβος για την ετερότητα, μία ετερότητα πανταχού παρούσα που εμπεριέχεται σε όλα, ακόμα και στον ίδιο μας τον εαυτό*».[5]

Η υπόθεση της ταινίας *Laura* κινείται γύρω από το μυστήριο που καλύπτει τη δολοφονία μίας νεαρής ανερχόμενης διαφημίστριας, της πανέμορφης Laura Hunt (Gene Tierney). Στην πορεία του προς την ανακάλυψη του δολοφόνου της κοπέλας, ο φαινομενικά ψυχρός ντετέκτιβ Mark McPherson (Dana Andrews) ανακρίνει τα πρόσωπα του άμεσου περίγυρού της: τον μέντορά της Waldo Lydecker (Clifton Webb), έναν διάσημο εκκεντρικό κοσμικογράφο, τον μνηστήρα της Shelby Carpenter (Vincent Price), την εύπορη θεία της Ann Treadwell (Judith Anderson) και την αφοσιωμένη οικονόμο της Bessie Clary (Dorothy Adams). Το πορτρέτο της Laura στον τοίχο του σαλονιού της, διευκολύνει τον ντετέκτιβ να «συνθέσει» την προσωπικότητά της. Οι φαντασιώσεις του, όμως, τον οδηγούν σιγά-σιγά στα δεσμά της γοητείας της νεκρής γυναίκας. Και ενώ η έρευνά του έχει ήδη προχωρήσει αρκετά, ένα βράδυ, καθώς διαβάζει το ημερολόγιό της, η Laura εμφανίζεται ολοζώντανη μπροστά του χωρίς να γνωρίζει τίποτα από ό,τι έχει συμβεί. Από τη συζήτηση συμπεραίνουν ότι μία φίλη της Laura ήταν αυτή που είχε δεχτεί τα σκάγια του παθιασμένου δολοφόνου. Ο McPherson συνεχίζει την αναζήτησή του και η ενοχή του ζηλόφθονου Waldo Lydecker αποκαλύπτεται. Ο τελευταίος σκοτώνεται από αστυνομικούς όταν αποπειράται να δολοφονήσει την πραγματική –αυτή τη φορά– Laura.

Η μουσική της ταινίας γράφτηκε από τον (τότε όχι πολύ γνωστό) συνθέτη David Raksin, όταν τόσο ο Alfred Newman όσο και ο Bernard Herrmann αρνήθηκαν την πρόταση των στούντιο παραγωγής.[6] Εκείνη την περίοδο ο Raksin αντιμετώπιζε ένα σοβαρό οικογενειακό πρόβλημα, καθώς βρισκόταν σε στάδιο χωρισμού με τη γυναίκα του, η οποία τον είχε εγκαταλείψει και είχε φύγει από το σπίτι τους.[7] Στο μεταξύ, ο ίδιος είχε στη διάθεσή του ελάχιστο χρόνο (μόνο ένα Σαββατοκύριακο) για να παρουσιάσει στον σκηνοθέτη μία πρώτη γεύση από τη μουσική επένδυση της *Laura*. Η μουσική της ταινίας στηρίχθηκε τελικά σε ένα βασικό θέμα, το οποίο γεννήθηκε από την προσωπική εμπειρία του Raksin και εκφράζει ταυτόχρονα το πάθος ενός άνδρα για μία γυναίκα αλλά και την απελπισία του όταν η γυναίκα αυτή δεν ανταποκρίνεται.

Είναι γνωστό από τη βιβλιογραφία, αλλά και από την κινηματογραφική πράξη, ότι ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δημιουργικά στοιχεία του κλασικού μουσικού-κινηματογραφικού στιλ, όπως αυτό καθιερώθηκε στο πλαίσιο της παράδοσης του Hollywood, είναι οι τροποποιημένες –άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο– εμφανίσεις του «βασικού θέματος» (main theme) που χρησιμοποιεί ο συνθέτης τη μουσική συνοδεία των κινούμενων εικόνων. Εξάλλου, το βασικό θέμα συχνά αποτελεί κύριο άξονα ανάλυσης μίας ταινίας, καθώς λειτουργεί συνήθως ως πυρήνας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η μουσική επένδυση της ταινίας στο σύνολό της.[8] Η

[4] Βλ. αναλυτικότερα Butler 2013: 308-309.
[5] Richardson 2010: 84.
[6] Cooke 2008: 116.
[7] MacDonald 1998: 82.
[8] Αυτό γίνεται κατ' αντιστοιχία με τη συνολική ανάλυση της κινηματογραφικής ταινίας ως ενός ολοκληρωμένου μορφώματος, το νόημα του οποίου καθορίζεται –συχνά σε σημαντικό βαθμό– και από τη δομή του (π.χ. μέσω επαναλήψεων, ομοιοτήτων και διαφοροποιήσεων). Βλ. Larsen 2005: 36-38.

ιδιαιτερότητα, πάντως, της διαδικασίας έγκειται στο γεγονός ότι δεν υλοποιείται κατά τα πρότυπα μεθοδικής ανάπτυξης του θέματος, όπως αυτή η διαδικασία γίνεται στην κλασική περίοδο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Αντίθετα, φαίνεται να απορρέει κυρίως από μία ελεύθερη, ρομαντική αντίληψη του μουσικού θέματος και της συνολικής μουσικής-κινηματογραφικής σύνθεσης, χωρίς καθορισμένες προδιαγραφές ή/και αναμενόμενη πορεία.[9] Έτσι, ένα βασικό μουσικό-κινηματογραφικό θέμα μπορεί να ακολουθεί την αυτονομία (αλλά και τις δεσμεύσεις) μίας αυτοσχεδιαστικού τύπου μουσικής ανάπτυξης. Τόσο το ζήτημα του αυτοσχεδιασμού πάνω σε συγκεκριμένο θέμα όσο και αυτό της χρήσης της φόρμας «θέμα και παραλλαγές» έχουν συζητηθεί εκτενώς στη μουσική-κινηματογραφική θεωρία και ανάλυση.[10]

Το παράδειγμα της μουσικής που έγραψε ο David Raksin για την ταινία *Laura* του Preminger αναδεικνύει εμφανώς την πρακτική αυτή. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μονοθεματική μουσική υπόκρουση, καθώς το σάουντρακ στηρίζεται στο σύνολό του σε ένα μοναδικό βασικό θέμα το οποίο επανέρχεται σε διάφορες μορφές, διατρέχοντας σχεδόν ολοκληρωτικά το έργο. Είτε πρόκειται για ρεαλιστική ή μη-ρεαλιστική παρουσίαση, είτε για *leitmotif* ή θεματική μουσική, το βασικό τζαζ θέμα του Raksin (μολονότι σχεδόν πάντα εμφανίζεται διαφοροποιημένο αλλά ποτέ ολοκληρωμένο και καταληκτικό) έχει εν γένει μετα-διηγητική αναφορά και συνδυάζεται αρμονικά τόσο με το αισθητικό όσο και με το ψυχολογικό υπόβαθρο της ταινίας. Για το λόγο αυτό, η *Laura* αποτελεί μία σπάνια περίπτωση μη-μουσικής ταινίας που το κοινό της εποχής έδωσε μεγάλη σημασία στη μουσική της.[11] Η δημοφιλία του συγκεκριμένου σκοπού (αρχικά, ως ορχηστρικού και, στη συνέχεια, ως τραγουδιστικού εκτός της κινηματογραφικής ταινίας) εντάχθηκε στο πλαίσιο καθιέρωσης των θεματικών κινηματογραφικών τραγουδιών, με στόχο την παράλληλη εμπορική επιτυχία τους στους τομείς της δισκογραφίας και του κινηματογράφου.

Για να γίνει κατανοητή η προαναφερθείσα πρακτική, χρειάζεται να σημειωθεί ότι η θεματική μουσική (theme music) αποτελεί μία μουσική κατηγορία που ανέκυψε στο εσωτερικό της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας από συνθέτες και μουσικούς παραγωγούς, προκειμένου να ικανοποιήσει τις ανάγκες μουσικής συνοδείας των εικόνων σε σύγχρονα οπτικοακουστικά μαζικά θεάματα και, ειδικότερα, στον κινηματογράφο.[12] Πρόκειται για θεματικούς σκοπούς (theme tunes) που παρέχουν σύντομες αλλά πολύ ισχυρές ποιητικές και ρητορικές αναφορές σε σχέση με το οπτικοακουστικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται. Στις περιπτώσεις αυτές, το βασικό μουσικό θέμα αποκτά ιδιαίτερα στενή εξάρτηση με το κινηματογραφικό έργο στην ολότητά του. Αυτό στηρίζεται στο γεγονός ότι τα μουσικά θέματα μπορούν να συνδέονται με συγκεκριμένα νοήματα είτε μέσω προϋπάρχοντων συσχετισμών, είτε μέσω άλλων ειρμών που δημιουργούνται κατά την εξέλιξη μίας δεδομένης ταινίας. Καθίστανται, βέβαια, πιο ευέλικτα στην περίπτωση που είναι αποδεσμευμένα από προγενέστερες αναφορές (κάτι που δεν είναι πάντοτε εύκολα πραγματοποιήσιμο). Από την άλλη μεριά, το μουσικό θέμα μπορεί ασφαλώς να λειτουργήσει και ως σημειολογικό κλισέ –δηλαδή ως τυποποιημένος κώδικας στο πλαίσιο των ποικίλων πολιτισμικών και ψυχικών ιδιαιτεροτήτων της κινηματογραφικής γραφής– που αναδεικνύει τις ατομικές και τις συλλογικές εμπειρίες διάδρασης κοινού και μουσικής.

Κοντά στα παραπάνω, η χρήση του εξαγγελτικού ή καθοδηγητικού μοτίβου (*leitmotif*) με αφετηρία τη μουσική του Richard Wagner καθιερώθηκε στην

[9] Βλέπε Flinn 1992: 18.
[10] Ενδεικτικά, βλέπε Scheurer 2008: 11.
[11] LaFave 2017: 30.
[12] Abjorensen 2017: 502.

κινηματογραφική αφήγηση από πολύ νωρίς, ήδη από τις αρχές της ηχητικής περιόδου του κινηματογράφου.[13] Πρόκειται για ένα μουσικό μοτίβο, ένα μικρό μελωδικό θέμα, μία αρμονική διαδοχή ή ένα ρυθμικό σχήμα του οποίου η συχνή επανεμφάνιση συνδέεται με συγκεκριμένο πρόσωπο, μέρος, συναίσθημα, ιδέα ή κατάσταση. Όσον αφορά στην κινηματογραφική μουσική και τη σχέση αυτής με την αφηγηματική πλοκή της ταινίας, το εξαγγελτικό μοτίβο έχει τη δυνατότητα να παρουσιάζεται ως ένδειξη ή επισήμανση, ως περιγραφή ή κατηγοριοποίηση ή ακόμα και ως αντικατάσταση ή αναπλήρωση ενός χαρακτήρα, ενός αντικειμένου, ενός γεγονότος ή μίας κατάστασης. Η πρόσληψη του εξαγγελτικού μοτίβου παρουσιάζει, επομένως, αρκετές ιδιαιτερότητες, καθώς πολλές φορές μπορεί να υποκαταστήσει ακόμα και την ίδια την οπτική αναπαράστασή του. Πάντως, αυτό που το προσδιορίζει σαφώς είναι το ότι είτε όταν παρουσιάζεται αυτούσιο στην αρχική του μορφή είτε όταν ακούγεται περισσότερο ή λιγότερο παραλλαγμένο επαναφέρει στη μνήμη του θεατή το στοιχείο με το οποίο είναι εξαρχής συνδεδεμένο, σε βαθμό που όταν εκείνος το ακούσει δεν χρειάζεται την επιβεβαίωση της εικόνας για να ανακαλέσει μνημονικά προγενέστερα δεδομένα, αντίστοιχα με αυτά που προβάλλονται εκείνη τη στιγμή στην οθόνη.

Η αντιμετώπιση της μουσικής επένδυσης της ταινίας *Laura* ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις παραπάνω λειτουργίες, καθώς το κύριο μουσικό της περιβάλλον καθορίζεται πρωτίστως από μία επαναλαμβανόμενη μελωδία, η οποία –ωστόσο– δεν αρθρώνεται ουδέποτε ως ολότητα. Ο ίδιος ο Raksin αναφέρει ότι το έκανε αυτό εσκεμμένα, με σκοπό να δημιουργήσει μία ιδεατή συσχέτιση ανάμεσα «στην εφήμερη γυναίκα και την ανολοκλήρωτη μελωδία».[14] Χρειάζεται να σημειωθεί ότι στην αρχή η προσπάθεια του Raksin έμοιαζε να φτάνει σχεδόν σε αδιέξοδο, καθώς ο σκηνοθέτης Otto Preminger αρχικά είχε απορρίψει αυτό το μουσικό θέμα, έχοντας στο μυαλό του να εντάξει στην ταινία ένα γνωστό κομμάτι τζαζ μουσικής και, συγκεκριμένα, είτε το «Sophisticated Lady» (1933) του Duke Ellington, είτε το «Summertime» (1935) του George Gershwin.[15] Καθώς, όμως, υπήρχαν προβλήματα με τα πνευματικά τους δικαιώματα, ο σκηνοθέτης ξανασκέφτηκε την ιδέα του Raksin. Επιπλέον, ο Raksin επέμεινε στην αρχική του πρόταση, υποστηρίζοντας ότι αυτά τα κομμάτια ως εξαιρετικά δημοφιλή στο πλατύ κοινό ήταν προφανώς ακατάλληλα για την ταινία, καθώς οι θεατές θα είχαν ήδη από την εμπειρία τους κάποιες πολύ συγκεκριμένες ιδέες και προσλαμβάνουσες με τις οποίες θα τα μπορούσαν να τα ταυτίσουν, ακόμα και στο πλαίσιο της ταινίας – και αυτό δεν ήταν κάτι επιθυμητό.[16] Ο Preminger έκανε πίσω και έτσι το μουσικό θέμα του Raksin πέρασε στην ιστορία. Βέβαια, η πορεία του δεν σταμάτησε στην ταινία, καθώς σε αυτή παρουσιάζεται σε καθαρά ορχηστρικές εκδοχές. Εκτός από κυρίαρχο στοιχείο διαμόρφωσης της μουσικής υπόκρουσης της εν λόγω ταινίας, το μουσικό θέμα του Raksin έγινε πασίγνωστο ως δημοφιλές τραγούδι σε στίχους του Johnny Mercer. Αποτέλεσε το δεύτερο πιο επιτυχημένο τραγούδι της εποχής του και γνώρισε περισσότερες από 400 διασκευές, παραλλαγές, επεξεργασίες και μεταμορφώσεις ιδιαίτερα από μουσικούς της τζαζ, καταλήγοντας να θεωρείται ως ένα από τα λεγόμενα «jazz standards».[17]

Η διασύνδεση ενός μουσικού θέματος με μία συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία αποτελεί έναν χρήσιμο μηχανισμό που σχετίζεται με την εμπορική σύμπραξη/συνέργεια μεταξύ των κινηματογραφικών και των δισκογραφικών εταιρειών με στόχο το

[13] Ειδικότερα για το *leitmotif*, βλ. London 2000: 85-96.
[14] Prendergast 1992: 63.
[15] Kalinak 1992: 167.
[16] MacDonald 1998: 88.
[17] Buchler 2006: 8. Αναφορικά με ορισμένες από τις ποικίλες εκδοχές του κομματιού, βλ. Gioia 228-230.

καλύτερο λανσάρισμα των ταινιών και των αντίστοιχων δίσκων. Λειτουργεί ως εύκολη, γρήγορη ακουστική σύζευξη της μουσικής με το έργο και τους ήρωές του και αποτελεί στοιχείο προβολής και διάθεσης των κινηματογραφικών και δισκογραφικών προϊόντων. Αρκετά συχνά, το βασικό θέμα της ταινίας είναι και το μουσικό θέμα των τίτλων αρχής (title theme) που παρουσιάζει ως προανάκρουση όσων θα ακουστούν στην ταινία. Η θεματική υπόκρουση παρέχει μία εσωτερική ενότητα και διαύγεια στη δραματουργική επεξεργασία και την αφηγηματική δόμηση της ταινίας. Για να γίνει κατανοητή η κειμενική (μουσική-κινηματογραφική) προσέγγιση των ταινιών, πρέπει να κατανοήσουμε τη διάκριση ανάμεσα σε «διήγηση» (diegesis) και «αφήγηση» (narration). Ο όρος «διήγηση» περιγράφει τον ιδιαίτερο χωροχρόνο, μέσα στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία της κινηματογραφικής ταινίας. Από την άλλη μεριά, ως «αφήγηση» νοείται ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το συγκεκριμένο φιλμικό σύμπαν στην οθόνη και προσλαμβάνεται από το κοινό. Ειδικότερα, για την ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής χρησιμοποιείται η διάκριση σε τρία είδη, ανάλογα με τη σχέση της με την εικόνα: α) «διηγητική μουσική» (diegetic music), η οποία παράγεται από μία πηγή που αποτελεί μέρος του κινηματογραφικού σύμπαντος της ταινίας, β) «μη-διηγητική μουσική» (non-diegetic music), η οποία προέρχεται από πηγή εκτός του κινηματογραφικού κόσμου της ταινίας και γ) «μετα-διηγητική μουσική» (meta-diegetic music) που αναφέρεται σε διαφορετικό από το πρωτεύον αφηγηματικό πλαίσιο.[18]

Η παραλλαγή (variation) του βασικού μουσικού θέματος αποτελεί μία από τις σημαντικότερες μορφοποιητικές πρακτικές στην κινηματογραφική μουσική. Η παραλλαγή είναι η συνθετική διαδικασία κατά την οποία ένα διακριτό μουσικό θέμα επανεμφανίζεται διαφοροποιημένο. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για την πεμπτουσία της μουσικής συνθετικής πράξης, ιδιαίτερα στη μουσική του κινηματογράφου, όπου οι συνθέτες επιζητούν τόσο τη μουσική συνοχή όσο και τη μουσική ποικιλία. Με τον τρόπο αυτό, οι παραλλαγές παίζουν καθοριστικό ρόλο, από την μία, ως βασική παράμετρος που αφορά στη διαφοροποιητική ανάπτυξη της μουσικής στο πλαίσιο μίας ταινίας, ενώ, από την άλλη, με τη χρήση των παραλλαγών η μουσική σε μία κινηματογραφική ταινία αποκτά μία αίσθηση ενότητας δομής και περιεχομένου. Οι διάφορες τεχνικές παραλλαγής (μελωδική, ενορχηστρωτική ή δομική) αποτελούν συστατικά στοιχεία της μουσικής-κινηματογραφικής παραγωγής, ενώ, με δεδομένο το ότι η επιλογή των οργάνων αποτελεί δομική διάσταση των περισσότερων δημοφιλών μουσικών ειδών, ο παράγοντας του ενορχηστρωτικού πλουραλισμού καθίσταται ουσιαστικός για τη μουσική κάθε ταινίας.[19]

Χαρακτηριστικό παράδειγμα από την ταινία *Laura* είναι η σκηνή συνάντησης του McPherson με τον Lydecker σε ένα εστιατόριο. Εδώ παρατηρείται μία χρονική αφηγηματική εναλλαγή ανάμεσα σε παρόν (McPherson και Lydecker) και παρελθόν (Laura και Lydecker), η οποία υποστηρίζεται κινηματογραφικά με την τεχνική *flashback*. Ομοίως, στο επίπεδο της μουσικής επένδυσης είναι διακριτή μία εναλλαγή ανάμεσα στο παρόν, το οποίο αντιστοιχεί στη διηγητική μουσική που ακούγεται μέσα στο εστιατόριο, και στο παρελθόν, το οποίο συνδυάζεται με μη-διηγητική μουσική υπόκρουση. Στην πρώτη περίπτωση, το βασικό μουσικό θέμα του Raksin φαίνεται να εκτελείται «ζωντανά», ακολουθώντας το στυλ της ήρεμης «μουσικής φαγητού» (restaurant music), από ένα μικρό γκρουπ τριών μουσικών που παίζουν βιολί, ακορντεόν και πιάνο, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, ακούγεται επίσης το βασικό θέμα σε πλήρη ενορχηστρωτική ανάπτυξη από συμφωνική ορχήστρα. Η ενδιαφέρουσα αυτή

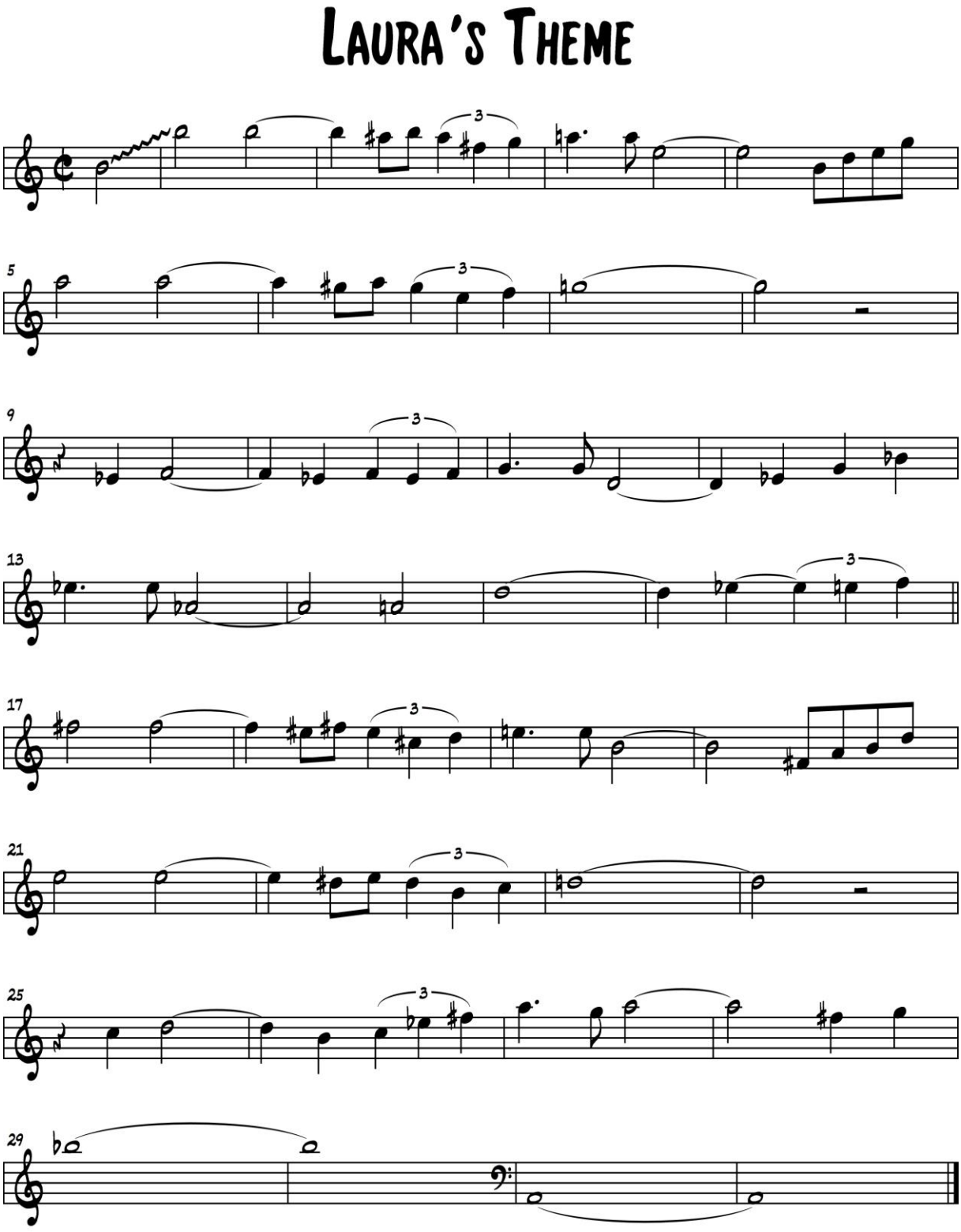
[18] Για μία περιγραφή της ορολογίας της μουσικής-κινηματογραφικής ανάλυσης, βλ. Gorbman 1987: 11-30.

[19] Για την τεχνική των παραλλαγών στην κινηματογραφική μουσική, βλ. Thomas 1991: 42.

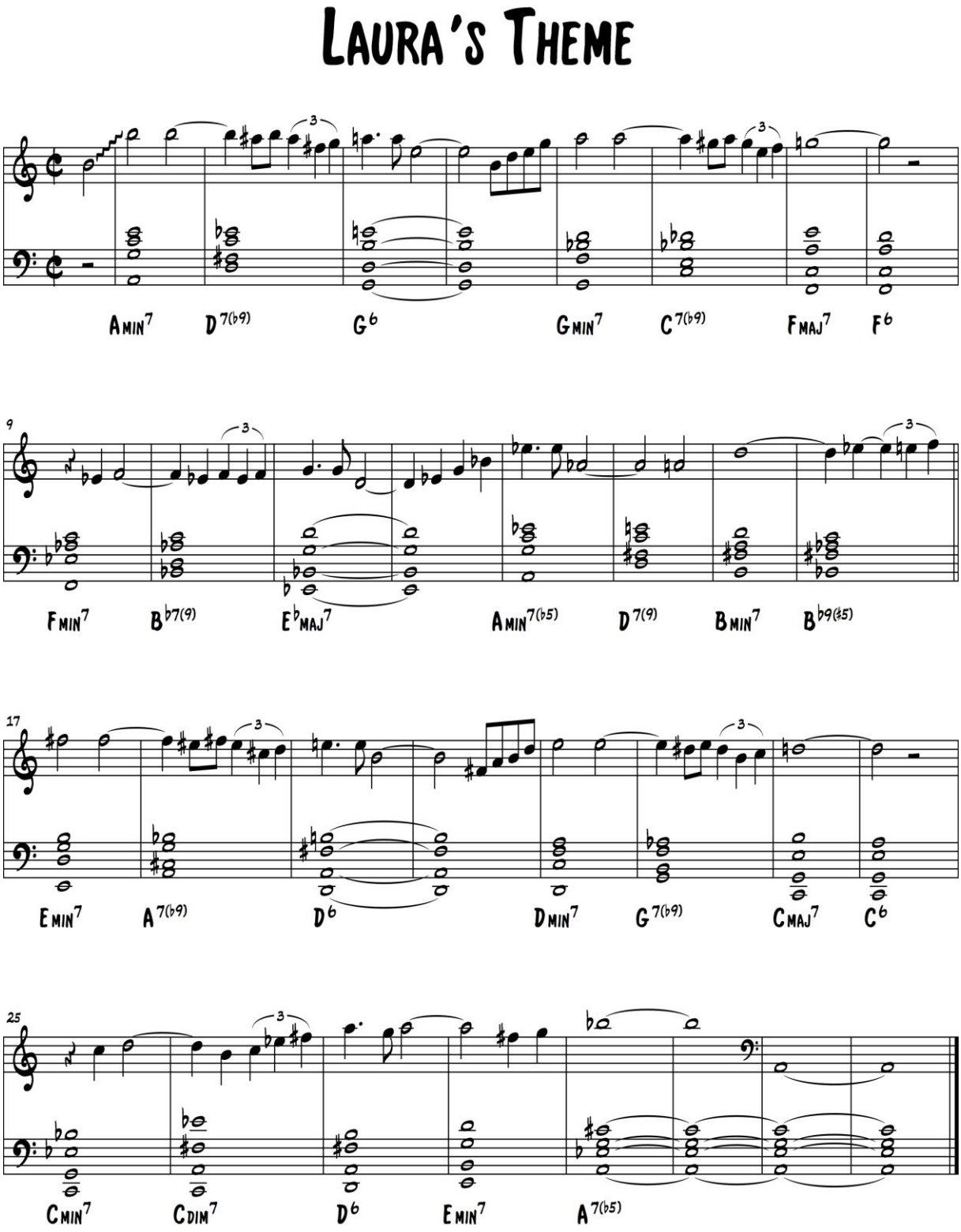
ενορχηστρωτική και υφολογική μεταμόρφωση του θέματος συνδέεται με την πρώτη εμφάνιση της Laura στην ταινία, εκτός της έμμεσης παρουσίας της στο πορτρέτο του σαλονιού. Η *flashback* επαφή του θεατή με την ηρωίδα πραγματοποιείται καθώς ο Lydecker εξηγεί την αφετηρία της σχέσης του με τη Laura.

Κατά καιρούς, το βασικό θέμα της *Laura* έχει χαρακτηριστεί ατμοσφαιρικό, εξωτικό ή ακόμα και στοιχειωτικό.[20] Η ιδιαιτερότητά του στηρίζεται σε μία έντονη ιμπρεσιονιστική δυναμική με συνεχώς μεταβαλλόμενες τονικότητες, η διαδοχή των οποίων ακολουθεί ένα προκαθορισμένο κατιόν πρότυπο. Οι συγχορδίες μεθ' εβδόμης, στις οποίες δομείται το βασικό θέμα, ποικίλουν (μικρές, μεγάλες και ελαττωμένες), η ένατη χρησιμοποιείται αρκετά συχνά (ακούγεται στην πρώτη συγχορδία σε συνδυασμό με τη μελωδία), ενώ η τονική έρχεται μόνο στο καταληκτικό μέτρο της τραγουδιστικής εκδοχής. Επιπλέον, το δεύτερο μισό του θέματος ομοιάζει μονάχα στα 8 από τα 16 μέτρα του πρώτου μισού, ενώ, στη συνέχεια, διατηρώντας το ρυθμικό μοτίβο των πρώτων 16 μέτρων, εισάγεται ένα ελαφρώς διαφορετικό, ανοδικό μελωδικό και αρμονικό *arpeggio*. Μολονότι ο Raksin ήταν ένας κλασικά εκπαιδευμένος συνθέτης (διετέλεσε μαθητής του Arnold Schönberg) που εργάζονταν κυρίως ως ενορχηστρωτής στο Broadway, δεν θέλησε να χρησιμοποιήσει αποκλειστικά και μόνο ούτε την κλασική συμφωνική ορχήστρα ούτε τη μοντέρνα μπάντα της τζαζ. Αντί αυτών, ακολουθεί μία ενδιάμεση διαχείριση των οργανικών συνόλων, θεμελιώνοντας ένα ιδιάζον ορχηστρικό περιβάλλον που συμπλέει με το ασυνήθιστο μουσικό θέμα. Ενδεικτική αυτού είναι η σκηνή συνάντησης των τριών ανδρών (McPherson, Carpenter και Lydecker) στο σπίτι της Laura. Ο McPherson βάζει έναν δίσκο στο πικάπ και ακούγονται τα πρώτα μέτρα του θέματος σε συμφωνική ορχηστρική εκδοχή. Ο Lydecker τον ρωτά αν του αρέσει και ο Carpenter συμπληρώνει: «*Ήταν ένα από τα αγαπημένα της Laura. Όχι ακριβώς κλασικό αλλά γλυκό*».

[20] Audissino 2017: 158.



Μουσικό παράδειγμα 1: Η μελωδία του David Raksin από το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας *Laura*



Μουσικό παράδειγμα 2: Η εναρμονισμένη μελωδία του David Raksin από το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας *Laura*

Στις προηγούμενες εικόνες αποτυπώνεται η μελωδία (*χωρίς* και *με* εναρμόνιση) του βασικού μουσικού θέματος της ταινίας *Laura*, όπου αναδεικνύεται η ιδιαιτερότητα της συγχορδιακής του δομής. Δύσκολα βρίσκει κανείς αντίστοιχο δημοφιλή σκοπό με τόσο πλούσια αρμονική υφή και πρόοδο. Επιπροσθέτως, η μονοθεματική συνθετική αντιμετώπιση της μουσικής επένδυσης αναδεικνύει –εκτός φυσικά από το ταλέντο του Raksin– τη διασύνδεση της μουσική με την ψυχοδραματική οπτική της ταινίας, στην οποία η προσωπικότητα της Laura εξιδανικεύεται: ταυτόχρονα φετιχοποιείται και αποσεξουαλικοποιείται. Ακόμα και το *leitmotif* που σχετίζεται με τον Lydecker προέρχεται από παραλλαγή του βασικού θέματος της *Laura*.[21] Μία από τις πλέον γνώριμες μεταμορφώσεις του εμφανίζεται στη σκηνή στο διαμέρισμα της Laura, όπου ο ντετέκτιβ McPherson, μετά από τη συνάντησή του με τον Lydecker, βυθίζεται σε σκέψεις στην πολυθρόνα του σαλονιού και τελικά αποκοιμιέται. Η σκηνή αυτή βρίσκεται στη μέση της ταινίας και είναι καθοριστική για την εξέλιξή της. Πρόκειται για την ενότητα στην οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά ζωντανή η Laura. Κινούμενος σε αυτή τη λογική, ο Raksin θέλησε να δημιουργήσει κάτι ασυνήθιστο για τη μουσική της συνοδεία, κάτι «ιδιαίτερα μαγικό». Η τεχνική που επινόησε στηρίχθηκε στη χρήση ενός καναλιού με ηλεκτρικά τροποποιημένο ήχο από συγχορδίες παιγμένες στο πιάνο, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό την εντύπωση μίας κυματιστής αντήχησης μέσω της οποίας αναδύεται ξανά το βασικό θέμα για να ενδυναμώσει την ιδέα της παραίσθησης, της αποκοσμικότητας.[22] Ο McPherson δεν ξέρει αν είναι ξύπνιος ή ονειρεύεται, δεν μπορεί να καταλάβει αν η κοπέλα που εμφανίστηκε μπροστά του είναι η ίδια η Laura ή το πνεύμα της. Η συνολική μετα-διηγητική λειτουργία που αποκτά το βασικό θέμα της ταινίας το συνταιριάζει πάντοτε με την παρουσία ή την απουσία της. Όπως μεταφέρουν, με γλαφυρό τρόπο, οι μεταγενέστεροι στίχοι του Mercer:

Ξέρεις την αίσθηση από κάτι που το μισοθυμάσαι,
από κάτι που δεν συνέβη ποτέ, αλλά το θυμάσαι καλά.
Ξέρεις την αίσθηση της αναγνώρισης κάποιας
που δεν την έχεις συναντήσει ποτέ όσο μπορείς να θυμηθείς.

Η Laura είναι το πρόσωπο στο ομιχλώδες φως,
βήματα που ακούγονται κάτω από την αίθουσα.
Το γέλιο που επιπλέει σε καλοκαιρινή νύχτα
που δεν μπορείς ποτέ να θυμηθείς.

Και βλέπεις τη Laura στο τρένο που περνά.
Αυτά τα μάτια, πόσο γνωστά φαίνονται.
Έδωσε το πρώτο σου φιλί σε σένα.
Αυτή ήταν η Laura, αλλά είναι μόνο ένα όνειρο.

[21] Όπως εξηγεί η Kalinak (1992: 171-172), το βασικό θέμα εμφανίζεται αρκετά παραλλαγμένο: ενορχηστρώνεται με πνευστά (φλάουτο, άλτο φλάουτο, άλτο κλαρινέτο και μπάσο κλαρινέτο), αναπτύσσεται πάνω σε πεντάλ και υποστηρίζεται από *tremolo* στα έγχορδα, δημιουργώντας παράλληλα την αίσθηση μίας διευρυμένης τονικότητας (ή ακόμα και ατονικότητας) όσον αφορά στη μελωδική του γραμμή.

[22] Μέσω της ατέρμονης επανάληψης (loop) μίας επεξεργασμένης καταγραφής, ο Raksin πέτυχε να δημιουργήσει έναν απόηχο σε μία κρατημένη στο πιάνο συγχορδία, ονομάζοντας την τεχνική αυτή «Len-a-tone» προς τιμή του ηχολήπτη της εταιρείας 20th Century Fox και φίλου του Harry Leonard, ο οποίος την είχε ξαναχρησιμοποιήσει σε μία προγενέστερη περίπτωση (Prendergast 1992: 64-67).

Βιβλιογραφία

Abjorensen, Norman. 2017. *Historical Dictionary of Popular Music*. Λάνχαμ, Μπούλντερ, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Rowman and Littlefield.

Audissino, Emilio. 2017. *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*. Μπεϊσινγκστόουκ: Palgrave MacMillan.

Brookes, Ian. 2017. *Film Noir: A Critical Introduction*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Bloomsbury Academic.

Buchler, Michael. 2006. "*Laura* and the Essential Ninth: Were They Only a Dream?" *Em Pauta* 17 (29): 5-25.

Butler, David. 2013. "In a Lonely Tone: Music in Film Noir". Στο: Andrew Spicer και Helen Hanson (επιμ.), *A Companion to Film Noir*. Μάλντεν, Οξφόρδη και Τσίτσεστερ: Wiley-Blackwell. 302-317.

Cooke, Mervyn. 2008. *A History of Film Music*. Κέιμπριτζ και Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.

Flinn, Caryl. 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Πρίνστον: Princeton University Press.

Gioia, Ted. 2012. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Μπλούμινγκτον, Ινδιανάπολη και Λονδίνο: Indiana University Press και British Film Institute Publishing.

Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Μάντισον: University of Wisconsin Press.

LaFave, Kenneth. 2017. *Experiencing Film Music: A Listener's Companion*. Λάνχαμ, Μπούλντερ, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Rowman and Littlefield.

Larsen, Peter. 2005. *Film Music*. Λονδίνο: Reaktion Books.

London, Justin. 2000. "Leitmotifs and Musical Reference in Classical Film Score". Στο: James Buhler, Caryl Flinn και David Neumeyer (επιμ.), *Music and Cinema*. Ανόβερο και Λονδίνο: Wesleyan University Press. 85-96.

MacDonald, Laurence E. 1998. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. Νέα Υόρκη: Ardsley House Publishers.

Naremore, James. 2008. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press.

Prendergast, Roy M. 1992. *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: W. W. Norton.

Richardson, Michael. 2010. *Otherness in Hollywood Cinema*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Bloomsbury Academic.

Scheurer, Timothy E. 2008. *Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer*. Τζέφερσον: McFarland.

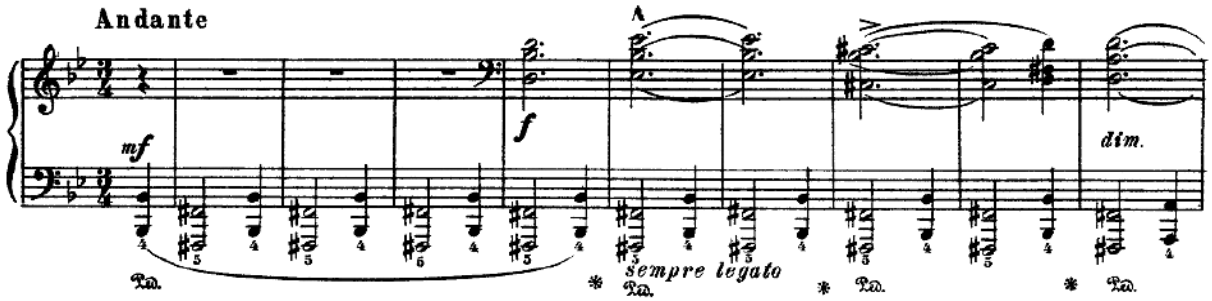
Spicer, Andrew. 2002. *Film Noir*. Χάρλοου: Longman.

Thomas, Tony. 1991. *Film Score: The Art and Craft of Movie Music*. Μπέρμπανκ: Riverwood Press.

Ζητήματα αρμονικής και αντιστικτικής μακροδομής στο "Aux cyprès de la Villa d'Este I" του Franz Liszt

Θάλεια Αδελφοπούλου

Το κομμάτι "Aux cyprès de la Villa d'Este I", μέρος της συλλογής για πιάνο *Années de pèlerinage III* του γνωστού ούγγρου μουσικοσυνθέτη Franz Liszt, παρουσιάζει «παραλλαγές, επεξεργασίες και μεταμορφώσεις» σε πολλές και διαφορετικές πτυχές του, όπως, για παράδειγμα, στη μοτιβική, αρμονική και αντιστικτική του δομή. Όσον αφορά τη μοτιβική του δομή, το μοτίβο που κυριαρχεί και λειτουργεί ως θεματικό υλικό είναι το πολύ απλό σχήμα του διπλού ποικίλματος, το οποίο κάνει την εμφάνισή του από τα πρώτα κιόλας μέτρα, σε ομοφωνικό περιβάλλον (Παράδειγμα 1).

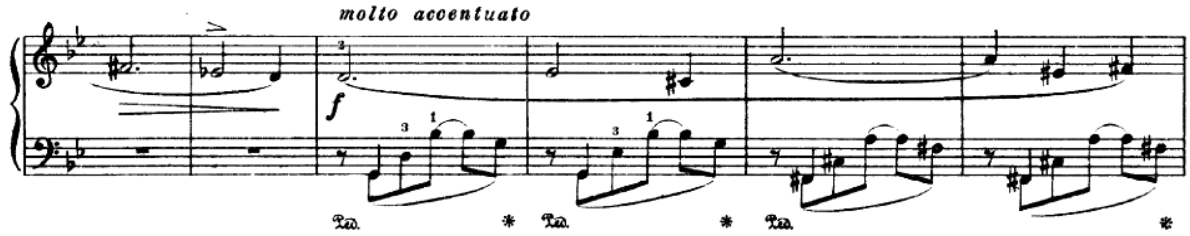


Παράδειγμα 1: Υποενότητα A_1, μ. 1-9

Το διπλό ποίκιλμα θα μεταμορφωθεί κατά τη διάρκεια του κομματιού μέσω του «θεματικού μετασχηματισμού», μίας από τις σημαντικότερες καινοτομίες που θεωρείται ότι εισήγαγε ο Liszt στη μουσικοσυνθετική πρακτική.[1] Βάσει του θεματικού μετασχηματισμού, μέσα στο κομμάτι μπορούν να δημιουργηθούν πολλές διαφορετικές ενότητες (στο συγκεκριμένο κομμάτι, οι τρεις ενότητες Α, Β και Γ) διαφορετικού εκφραστικού ύφους αλλά με το ίδιο θεματικό υλικό, το οποίο μετασχηματίζεται και δημιουργεί «αντικρουόμενες ιδέες».[2] Το διπλό ποίκιλμα, λοιπόν, πλαισιωμένο από συγχορδιακή υφή και με συνοδεία στο μπάσο του χαρακτηριστικού διάφωνου διαστήματος φα-δίεση – σι-ύφεση, το οποίο διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη μακροδομή του κομματιού, ανοίγει την ενότητα Α. Η επιστροφή του «ατελούς» διπλού ποικίλματος, με το ίδιο φθογγικό περιεχόμενο (πλην του τελευταίου του φθόγγου) σε πιο λυρικό ύφος, συνοδευόμενο από την απότομη αλλαγή υφής, σηματοδοτεί την έναρξη της υποενότητας A_2 (Παράδειγμα 2).

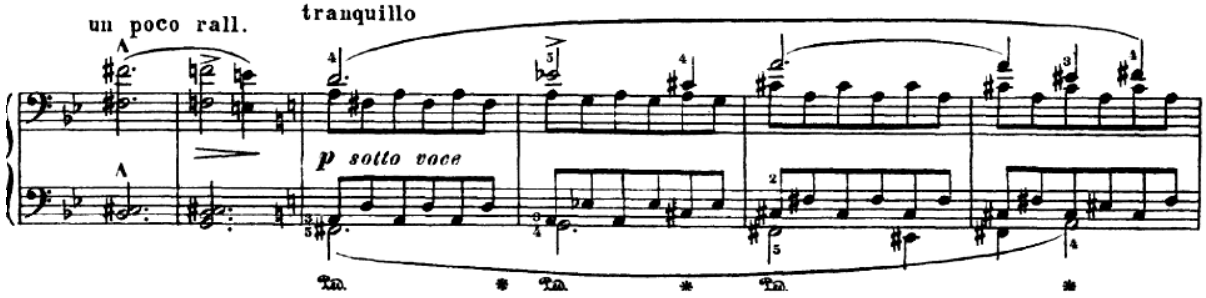
[1] Charles Rosen, "Liszt: On Creation as Performance", *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1995, σ. 494.

[2] Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller και Alan Walker, "Liszt, Franz", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265 (πρόσβαση: 5 Μαρτίου 2014).



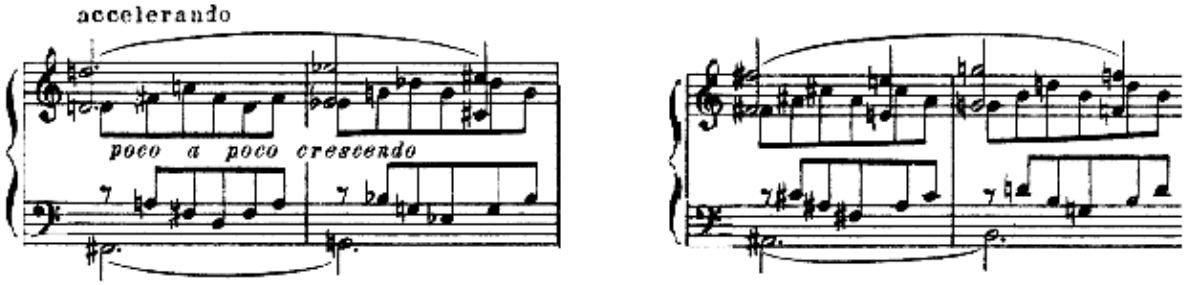
Παράδειγμα 2: Έναρξη υποενότητας A_2, μ. 31-36

Ως καθοριστικός παράγοντας στην δημιουργία ενοτήτων και υποενοτήτων, το ατελές μοτίβο της υποενότητας A_2 επιστρέφει και στην αρχή της υποενότητας A_4 (Παράδειγμα 3), αυτή τη φορά συνοδευόμενο από συνεχή κίνηση ογδόων, με διαφοροποιήσεις στην ένταση και το ύφος, και την παρουσία ενός ακόμη διπλού ποικίλματος κάτω από την επιφάνεια της γραμμής του μπάσου, με διαφορετικό φθογγικό περιεχόμενο (φα-δίεση – σολ – μι-δίεση – φα-δίεση).



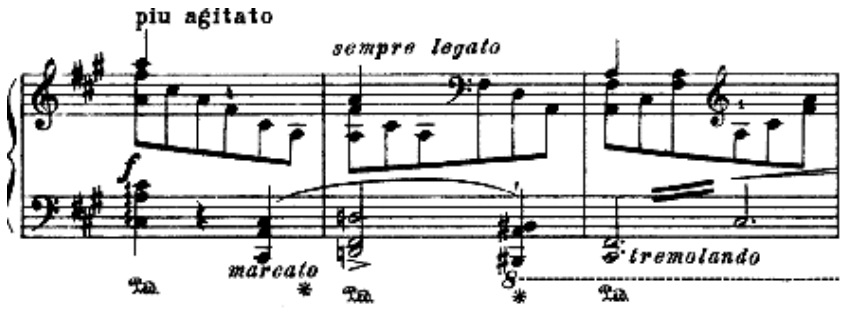
Παράδειγμα 3: Έναρξη υποενότητας A_4, μ. 61-66

Κατά την μετάβαση από την ενότητα Α στην ενότητα Β, το διπλό ποίκιλμα εμφανίζεται ακόμα πιο επεξεργασμένο, με τον τελευταίο του φθόγγο να απουσιάζει πλήρως (Παράδειγμα 4), ενώ μερικά μέτρα αργότερα εξακολουθεί να μετασχηματίζεται κρατώντας μόνο δύο φθόγγους, και δημιουργώντας έτσι την αίσθηση μιας δραματικής επιτάχυνσης.

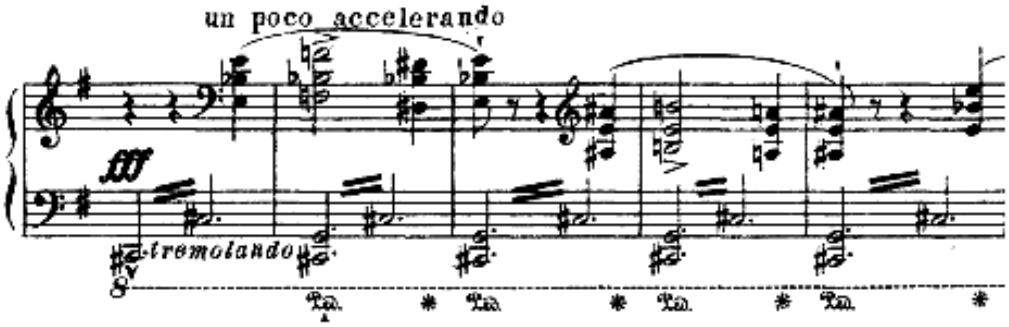


Παράδειγμα 4: Μετάβαση από την ενότητα Α στην ενότητα Β, μ. 79-80 και 83-84

Στην ενότητα Β, που αποτελεί το αποκορύφωμα της έντασης του κομματιού, το διπλό ποίκιλμα εμφανίζεται είτε στο μπάσο, ανάμεσα σε δραματικά tremoli στο χαμηλότερο ρετζίστρο στο αριστερό χέρι (Παράδειγμα 5α), είτε στη μελωδική γραμμή, και πάλι συνοδευόμενο από tremolo (Παράδειγμα 5β), με την μετατόπισή του από χαμηλότερο σε υψηλότερο ρετζίστρο και αντίστροφα να σηματοδοτεί το τέλος της ενότητας Β.

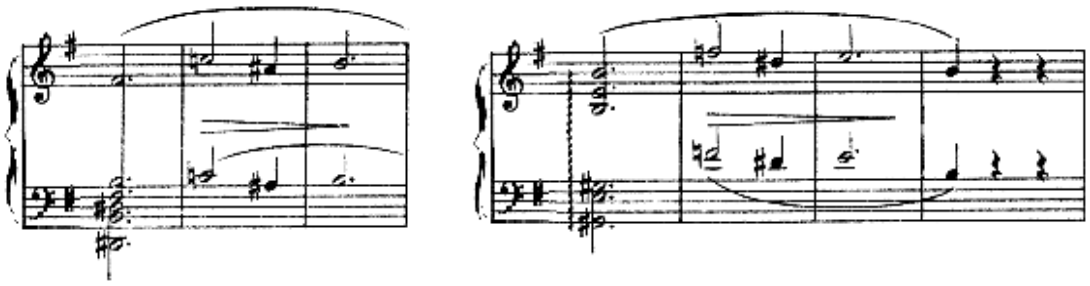


Παράδειγμα 5α: Υποενότητα B_1, μ. 87-89



Παράδειγμα 5β: Υποενότητα B_2, μ. 107-111

Τέλος, στην ενότητα Γ, που είναι εκ διαμέτρου αντίθετη από την ενότητα Β, και οπού ομοφωνική και συγχορδιακή υφή πρωταγωνιστούν εκτονώνοντας την ένταση της προηγούμενης ενότητας, το διπλό ποίκιλμα δεν διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο, αλλά εμφανίζεται υπαινικτικά. Ένα σχετικό παράδειγμα αποτελεί η επεξεργασία του ατελούς διπλού ποικίλματος, όπου αυτή τη φορά διαφοροποιείται ο πρώτος και όχι ο τελευταίος του φθόγγος (Παράδειγμα 6).

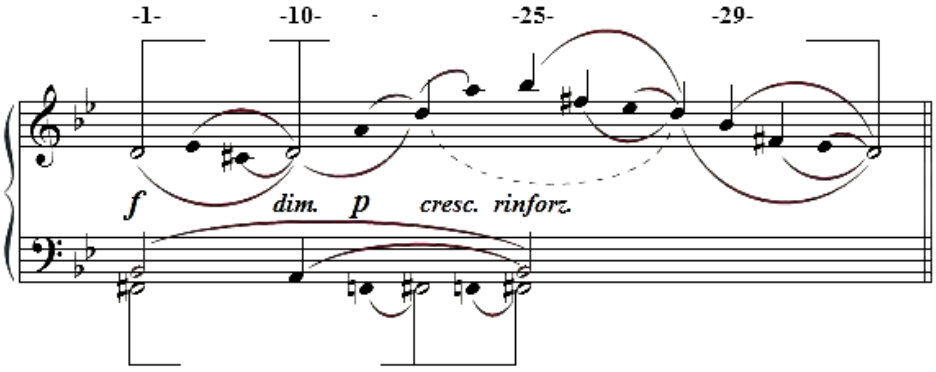


Παράδειγμα 6: Υποενότητα $Γ_2$, μ. 147-149 και 155-158

Συνεχίζοντας με την αρμονική και αντιστικτική δομή και μακροδομή, μετασχηματισμοί εμφανίζονται και πάλι από την πρώτη υποενότητα του κομματιού. Στην υποενότητα A_1 φαίνεται να δίνεται δομική έμφαση σε δύο συγχορδίες: στην αυξημένη συγχορδία φα-δίεση – σι-ύφεση – ρε και στη μείζονα σε πρώτη αναστροφή φα-δίεση – λα – ρε. Η αξιολόγηση της σχετικής δομικής βαρύτητας των δύο συγχορδιών σχετίζεται αμφίδρομα με τη μεθοδολογική προσέγγιση που υιοθετείται. Έτσι, σε ένα συσχετιστικό πλαίσιο (βασισμένο στις θεωρίες του Joseph Straus),[3] στη διάφωνη

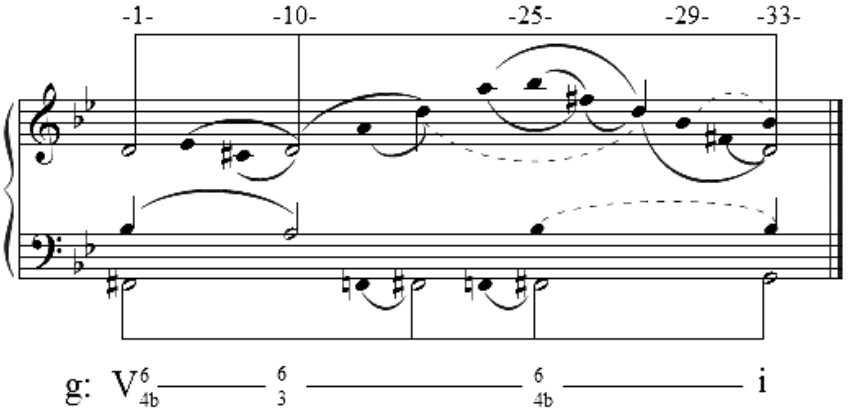
[3] Joseph Straus, "Voice Leading in Atonal Music", στο: James M. Baker, David W. Beach και Jonathan W. Bernard (επιμ.), *Music Theory in Concept and in Practice*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 1997, σ. 237-274.

αυξημένη συγχορδία αποδίδεται μεγαλύτερη δομική βαρύτητα έναντι της σύμφωνης μείζονος συγχορδίας, τόσο λόγω του τρόπου με τον οποίο αυτή ανοίγει και κλείνει την υποενότητα, όσο και λόγω της δυναμικής, αφού οι εμφανίσεις της συνοδεύονται από τις ενδείξεις *f* (στο μέτρο 4) και *rinforz.* (στο μέτρο 25), σε αντίθεση με τις ενδείξεις *dim.* και *p* που συνοδεύουν την εμφάνιση της μείζονος συγχορδίας (Παράδειγμα 7α).



Παράδειγμα 7α: Συσχετιστική μακροδομή της υποενότητας A_1

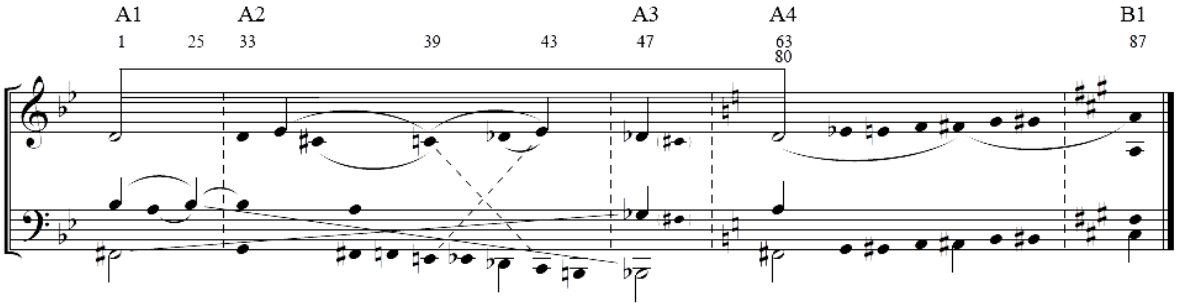
Από την άλλη πλευρά, σε ένα προεκτασιακό πλαίσιο (βασισμένο στις θεωρίες του Heinrich Schenker),[4] η αυξημένη συγχορδία μπορεί να θεωρηθεί διάφωνος διανθισμός της προεκτεινόμενης μείζονος συγχορδίας. Η θεώρηση αυτή μπορεί να δικαιολογηθεί από τη λειτουργία δεσπόζουσας που μπορεί να αποδοθεί στην εν λόγω συγχορδία λόγω της συγχορδίας της σολ-ελάσσονος που ανοίγει την αμέσως επόμενη ενότητα (Παράδειγμα 7β). Στο πλαίσιο αυτό, παρατηρώντας την αρχή του παρακάτω διαγράμματος, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει πως ο φθόγγος σι-ύφεση λειτουργεί απλά ως επέρειση, της οποίας η λύση ακούγεται λίγα μέτρα αργότερα, σχηματίζοντας μαζί με τις υπόλοιπες φωνές τη συγχορδία της Ρε-μείζονος σε πρώτη αναστροφή, δηλαδή τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος. Προέκταση αυτής της συγχορδίας της Ρε-μείζονος παρατηρείται έως και το μέτρο 24, ενώ στο μέτρο 25 επιστρέφει ο φθόγγος σι-ύφεση, τον οποίο μπορούμε να θεωρήσουμε ως προήγηση λόγω της εμφάνισης της συγχορδίας της σολ-ελάσσονος στην έναρξη της υποενότητας A_2.



Παράδειγμα 7β: Προεκτασιακή μακροδομή της υποενότητας A_1

[4] Heinrich Schenker, *Free Composition (Der freie Satz)*, 2 τόμοι, επιμ. & μτφρ. Ernst Oster, Longman, New York 1979· αναθεωρημένη έκδοση: Pendragon, Hillsdale (NY) 2001.

Το διάγραμμα του Παραδείγματος 8 αποτυπώνει τη συνολική συσχετιστική μακροδομή της ενότητας Α, κατά την οποία ο φθόγγος ρε αρθρώνεται μορφολογικά και ρυθμικά λόγω της εμφάνισής του στην αρχή όλων των υποενοτήτων (με εξαίρεση την υποενότητα A_3), αλλά και μοτιβικά, αφού το μοτίβο του διπλού ποικίλματος ξεκινάει πάντα από τον φθόγγο ρε και σε επόμενες εμφανίσεις του μεταφέρεται σε άλλο διάστημα. Στη χαμηλότερη φωνή αναγνωρίζεται μακροδομικά η κίνηση φα-δίεση (A_1) – σι-ύφεση (A_3) – φα-δίεση (A_4), με την υποενότητα A_2 (η οποία ορίζεται ως μεταβατικού χαρακτήρα) να οδηγεί μέσω της καθοδικής κίνησης του μπάσου στον φθόγγο σι-ύφεση. Έτσι, το διάφωνο διάστημα σι-ύφεση – φα-δίεση, που εμφανίστηκε στη συσχετιστική μακροδομή της υποενότητας A_1 αλλά και σε άλλα σημεία της μουσικής επιφάνειας, λαμβάνει δομική βαρύτητα, αφού διέπει μακροδομικά τα πρώτα 86 μέτρα του έργου.



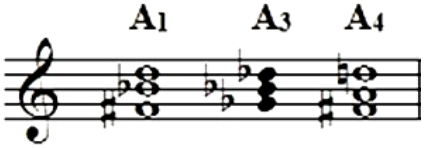
Παράδειγμα 8: Συσχετιστική μακροδομή της ενότητας Α

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η συσχετιστική θεώρηση της κίνησης της επάνω φωνής σε ολόκληρη την ενότητα Α, καθώς και οι μακροδομικές ανταλλαγές φωνών που μετασχηματίζουν τις κυρίαρχες συγχορδίες. Όπως φαίνεται στο παραπάνω διάγραμμα, η επάνω φωνή πραγματοποιεί τη χαρακτηριστική κίνηση ρε – μι-ύφεση – ρε-ύφεση (ντο-δίεση) – ρε, δημιουργώντας μακροδομικό μοτιβικό παραλληλισμό. Αναλύοντας σύντομα πώς προκύπτει αυτός ο μοτιβικός παραλληλισμός, η υποενότητα A_2 ορίζεται ως μεταβατικού χαρακτήρα, με τον φθόγγο μι-ύφεση να λαμβάνει δομική έμφαση (τόσο λόγω των αντιστικτικών κινήσεων που φαίνονται στο διάγραμμα, όσο και λόγω της κυριολεκτικής συνεχούς του παρουσίας σε διαφορετικά ρετζίστρα και φωνές στη μουσική επιφάνεια) και τη συνεχή καθοδική κίνηση στο μπάσο να οδηγεί στην επόμενη υποενότητα. Η υποενότητα A_3 μπορεί να ερμηνευθεί προεκτασιακά σε τοπικό επίπεδο (κάτι που δεν φαίνεται στο διάγραμμα), με τη συγχορδία της Σολ-ύφεση-μείζονος να διανθίζεται ποικιλματικά και την υποενότητα A_4 να ξεκινάει και πάλι με το διπλό ποίκιλμα (όπως αναφέρθηκε και στην πραγμάτευση του θεματικού μετασχηματισμού), το οποίο υποστηρίζεται ξεκάθαρα πια από τη συγχορδία της Ρε-μείζονος σε πρώτη αναστροφή.

Θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει μετασχηματιστικά[5] τις δομικά σημαντικές συνηχήσεις της ενότητας Α, παρατηρώντας ότι η αυξημένη συγχορδία φα-δίεση – σι-ύφεση – ρε αρχικά μετασχηματίζεται σε μία συγχορδία της Σολ-ύφεση-μείζονος, με το φα-δίεση να μεταβάλλεται εναρμόνια σε σολ-ύφεση, το σι-ύφεση να παραμένει σταθερό και το ρε να κινείται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα προς το ρε-ύφεση (Παράδειγμα 9.) Ωστόσο, συσχετίζοντας την αρχική αυξημένη συγχορδία φα δίεση – σι-ύφεση – ρε με την κυρίαρχη συγχορδία φα-δίεση – λα – ρε της υποενότητας A_4, παρατηρούμε πως μετασχηματίζεται μόνον ένας φθόγγος: συγκεκριμένα, το σι-ύφεση μετατοπίζεται στο

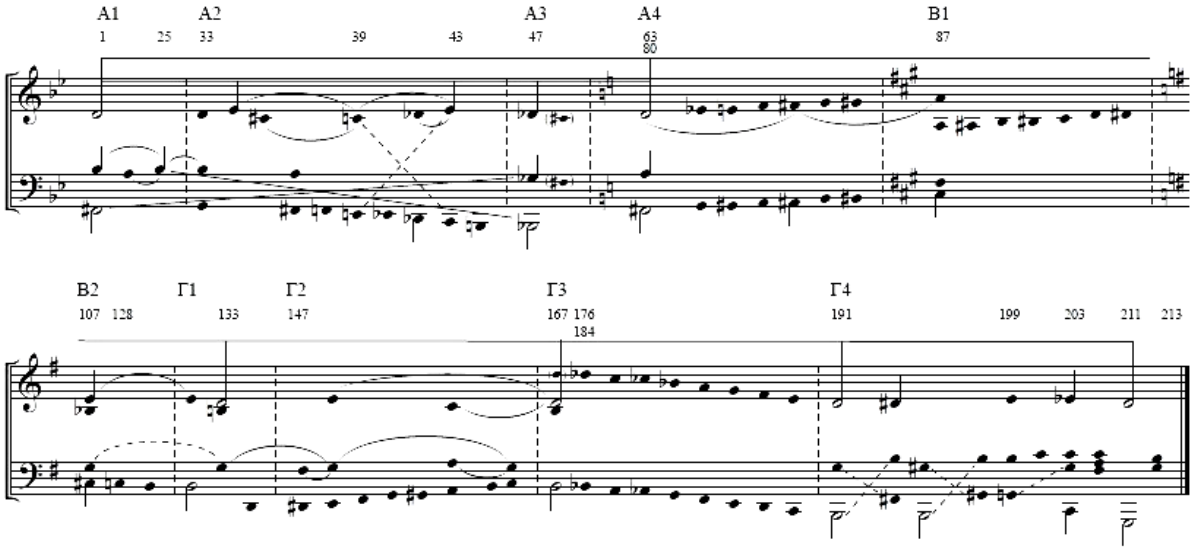
[5] Richard Cohn, "Hexatonic Cycles", *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, Oxford & New York 2012, σ. 17-41.

λα, όπως ακριβώς συνέβαινε και στο εσωτερικό της υποενότητας A_1. Πρόκειται, λοιπόν, για έναν ακόμα μακροδομικό μοτιβικό παραλληλισμό, ο οποίος προκύπτει βάσει της μετασχηματιστικής ερμηνείας της συσχετιστικής μακροδομής του κομματιού. Στο πλαίσιο αυτό, η μετασχηματιστική αυτή μακροδομή θα μπορούσε να θεωρηθεί στη βάση ενός ιεραρχικά διατεταγμένου δικτύου συγχορδιών, όπου η συγχορδία της Σολ-ύφεση-μείζονος της υποενότητας A_3 θεωρείται «δευτερεύων» μετασχηματισμός. Εξάλλου, ως αυτόνομη υποενότητα, η A_3 υπαινίσσεται την τονικότητα της Σολ-ύφεση-μείζονος και είναι η μόνη, μέχρι στιγμής, που έχει εξετασθεί προεκτασιακά.



Παράδειγμα 9: Μετασχηματιστική ερμηνεία της συσχετιστικής μακροδομής της ενότητας Α

Ολόκληρη η ενότητα Β διέπεται μακροδομικά από έναν ισοκράτη επί του ντο-δίεση στο μπάσο (Παράδειγμα 10). Η υποενότητα B_1, στην οποία η επάνω φωνή πραγματοποιεί ανοδική χρωματική κίνηση, χαρακτηρίζεται από αντιστικτική κίνηση των φωνών και έλλειψη οποιασδήποτε μορφής λειτουργικότητας, αφού οι συνηχήσεις που προκύπτουν είναι καταφανώς μη-λειτουργικές. Έτσι, χαρακτηρίζεται ως μεταβατικού χαρακτήρα στο πλαίσιο της ανοδικής χρωματικής κίνησης της επάνω φωνής που είχε ήδη ξεκινήσει από την τελευταία οκτάμετρη φράση της υποενότητας A_4.

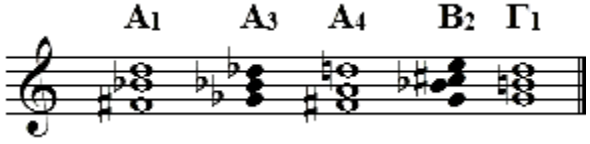


Παράδειγμα 10: Συνολική συσχετιστική μακροδομή

Στην υποενότητα B_2 εξακολουθεί να δεσπόζει στη γραμμή του μπάσου ο ισοκράτης επί του ντο-δίεση, ο οποίος ποικίλλεται από την ημιτονιακή κίνηση ντο-δίεση – ντο (φυσικό), όμοια με αυτή στο μπάσο της υποενότητας A_1 (φα-δίεση – φα [φυσικό]). Το ντο-δίεση υποστηρίζει μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης (ντο-δίεση – μι – σολ – σι-ύφεση), η οποία καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της υποενότητας και λαμβάνει μετρική, μοτιβική και ρυθμική έμφαση, συμμετέχοντας, ως εκ τούτου, αποφασιστικά στην προτεινόμενη συσχετιστική μακροδομή.

Ενώ στο μέτρο 127 όλες οι φωνές επιστρέφουν ακριβώς στην ίδια θέση από την οποία ξεκίνησαν στο μέτρο 107, η κίνηση των φωνών στο δεξί χέρι διακόπτεται απότομα. Την ίδια στιγμή, η κάτω φωνή κινείται από το ντο-δίεση προς το ντο (φυσικό), κίνηση που είχαμε συναντήσει και σε προηγούμενα μέτρα της υποενότητας αυτής. Ωστόσο, το ντο (φυσικό) δεν επιστρέφει στο ντο-δίεση για να ολοκληρωθεί η αναμενόμενη ποικιλματική κίνηση, αλλά κατεβαίνει ακόμα ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, φτάνοντας στον φθόγγο σι, ο οποίος λειτουργεί ως «συνδετικός κρίκος» με την ενότητα Γ που ακολουθεί. Αυτή η απρόσμενη τροπή υπογραμμίζεται από τις αδιαμεσολάβητες αλλαγές τόσο του ρυθμού και της έντασης, όσο και της μουσικής υφής, η οποία μετατρέπεται σε μονοφωνική, με το δεξί χέρι να εγκαταλείπει, σαν να παραιτείται. Έτσι, οδηγείται απότομα και μονοφωνικά σε μία Σολ-μείζονα σε πρώτη αναστροφή για την έναρξη της υποενότητας $Γ_1$, η οποία αποτελεί πιστή αντιγραφή της υποενότητας A_3 κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα. Δεδομένης της μουσικής υφής, των χρωματισμών της δυναμικής, του ρετζίστρου καθώς και άλλων εκφραστικών υποδείξεων, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η ενότητα Β επιφέρει το αποκορύφωμα της έντασης του κομματιού, αντιπροσωπεύοντας αυτό που ο Alexander Rehding ονομάζει το «αποθεωτικό» στοιχείο στη μουσική του Liszt.[6] Ωστόσο, όλη αυτή η ένταση που δημιουργήθηκε δεν οδηγεί σε κάποιου είδους επίλυση αλλά σε «αδιέξοδο», παραίτηση και υπαναχώρηση, καθώς η προαναφερθείσα κίνηση ντο-δίεση – ντο (φυσικό) – σι δεν επαρκεί για την εισήγηση μιας επαρκώς αιτιολογημένης αναλυτικής ερμηνείας.

Μία εναλλακτική ερμηνεία θα μπορούσε να προταθεί στη βάση της μετασχηματιστικής θεώρησης της μακροδομής του κομματιού. Καθώς η υποενότητα A_4 δίνει έμφαση στη συγχορδία της Ρε-μείζονος και η υποενότητα B_1 λειτουργεί μεταβατικά, η συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης της υποενότητας B_2 μπορεί να θεωρηθεί μετασχηματισμός της συγχορδίας της Ρε-μείζονος, αφού όλοι οι φθόγγοι της Ρε-μείζονος κινούνται ανοδικά ή καθοδικά κατά ένα ημιτόνιο ή τόνο, μετασχηματίζοντάς την σε συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης επί του ντο-δίεση (Παράδειγμα 11). Την συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης ακολουθεί μία συγχορδία της Σολ-μείζονος ($Γ_1$), με όλους τους φθόγγους (εκτός από τον θεμέλιο) να κινούνται και πάλι βηματικά κατά τόνο ή ημιτόνιο, ανοδικά ή καθοδικά, σχηματίζοντας την επόμενη συγχορδία. Θεωρώντας, λοιπόν, δευτερεύοντα τον μετασχηματισμό σε συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης της υποενότητας B_2 (όπως είχε συμβεί και με την υποενότητα A_3) και συσχετίζοντας τις συγχορδίες της Ρε-μείζονος και της Σολ-μείζονος (προσπερνώντας, δηλαδή, την ενδιάμεση συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης), προκύπτουν ενδιαφέροντες ισχυρισμοί για τη συσχετιστική μακροδομή του έργου. Παρατηρείται μία κίνηση από τη συγχορδία της Ρε-μείζονος που διέπει όλη την ενότητα Α (διανθισμένη από την εναρκτήρια αυξημένη συγχορδία) προς τη συγχορδία της Σολ-μείζονος (με την συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης της ενότητας Β να θεωρείται κι αυτή δευτερεύων μετασχηματισμός). Οι δύο αυτές συγχορδίες δεν επιτελούν λειτουργίες δεσπόζουσας και τονικής με τη συμβατικά λειτουργική έννοια των όρων αυτών, αλλά στο πλαίσιο των λεγομένων του Joseph Straus αναφορικά με τον «ειρωνικό σχολιασμό» των συμβάσεων του παρελθόντος που μπορεί να αποτυπώσει το συσχετιστικό μοντέλο.[7]

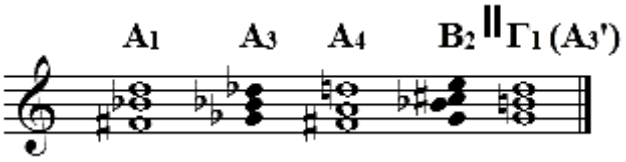


Παράδειγμα 11: Μετασχηματιστική ερμηνεία της συνολικής συσχετιστικής μακροδομής

[6] Alexander Rehding, "Liszt's Musical Monuments", *19th-Century Music* 26/1, 2002, σ. 52-72.

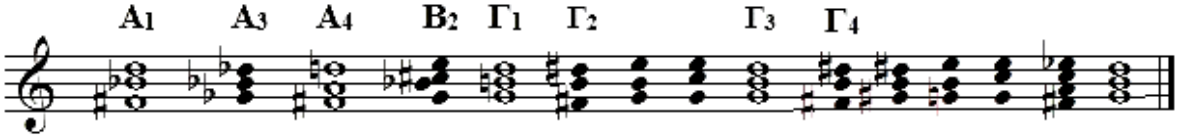
[7] Joseph N. Straus, "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music", *Journal of Music Theory* 31/1, 1987, σ. 1-21.

Λόγω της σαφούς μοτιβικής επιστροφής στην υποενότητα $Γ_1$ (ακριβής επανάληψη, σε μεταφορά, της υποενότητας A_3), της ισχυρής έμφασης στη συγχορδία της Σολ-μείζονος και της δομικής αστάθειας της ενότητας Β, η έναρξη της ενότητας Γ θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένα «εκ νέου ξεκίνημα» μετά το «αδιέξοδο» στο οποίο οδήγησε η ενότητα Β (Παράδειγμα 12). Μια τέτοια ερμηνεία αποδυναμώνει τον μετασχηματισμό της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης της υποενότητας B_2 στη συγχορδία της Σολ-μείζονος της υποενότητας $Γ_1$, ενισχύοντας όμως, την ίδια στιγμή, τόσο την μακροδομική σχέση της συγχορδίας φα-δίεση – λα – ρε της υποενότητας A_4 με τη συγχορδία σολ – σι – ρε της υποενότητας $Γ_1$, όσο και τον ιεραρχικό μακροδομικό χαρακτήρα της συσχετιστικής μακροδομής.

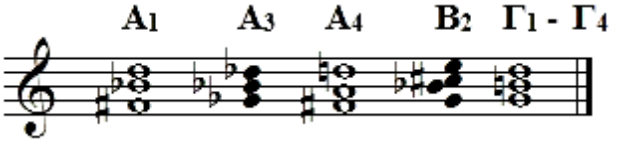


Παράδειγμα 12: Εναλλακτική μετασχηματιστική ερμηνεία της συνολικής συσχετιστικής μακροδομής

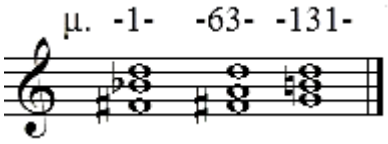
Όπως φαίνεται στο συνολικό διάγραμμα (Παράδειγμα 10), όσον αφορά στην επάνω φωνή, ως δομικός φθόγγος ορίζεται το ρε. Έχοντας, λοιπόν, το ρε ως κοινό φθόγγο αναφοράς, οι υπόλοιπες φωνές κινούνται βηματικά μετασχηματίζοντας τις συνηχήσεις που προκύπτουν. Το μετασχηματιστικό αυτό δίκτυο έχει ιεραρχικό χαρακτήρα, καθώς οι μετασχηματισμοί διακρίνονται σε επιφανειακούς, θεμελιώδεις και μεσαίου επιπέδου, όπως φαίνεται στα τρία μετασχηματιστικά διαγράμματα του Παραδείγματος 13. Στο πρώτο σημειώνονται όλοι οι επιφανειακοί μετασχηματισμοί που συμβαίνουν στο εσωτερικό των υποενοτήτων (ιδιαίτερα της ενότητας Γ), στο δεύτερο σημειώνονται οι μετασχηματισμοί του μεσαίου επιπέδου, ενώ στο τρίτο μόνον εκείνοι του βαθύτερου δομικού επιπέδου.



Παράδειγμα 13α: Ιεραρχικά δομημένο μετασχηματιστικό δίκτυο – Επιφανειακοί μετασχηματισμοί



Παράδειγμα 13β: Ιεραρχικά δομημένο μετασχηματιστικό δίκτυο – Μετασχηματισμοί μεσαίου δομικού επιπέδου



Παράδειγμα 13γ: Ιεραρχικά δομημένο μετασχηματιστικό δίκτυο – Θεμελιώδεις μετασχηματισμοί

Συνοψίζοντας, από μια ερμηνευτική σκοπιά, η δυνατότητα της διττής ερμηνείας του διάφωνου διαστήματος σι-ύφεση – φα-δίεση (είτε ως λα-δίεση – φα-δίεση είτε ως σι-ύφεση – σολ-ύφεση) θα μπορούσε να θεωρηθεί αντιπροσωπευτική της διττής ανησυχίας για τη ζωή και το θάνατο που θεωρείται ότι εκφράζει ο Liszt μέσα από το τρίτο βιβλίο του έργου του *Années de pèlerinage*, μέρος του οποίου αποτελεί και το συγκεκριμένο κομμάτι.[8] Στη βάση αυτής της διττής ανησυχίας μπορεί να ερμηνευθεί και η δομή του κομματιού αυτού, με τις ενότητες Α και Β να αντιπροσωπεύουν τη θρηνητική διάθεση, όπως αυτή εκφράζεται μέσω της έντονης χρωματικότητας, της χρήσης ακραία αντιθετικών ρετζίστρων και χρωματισμών δυναμικής, που οδηγούν στο «αποκορύφωμα» της έντασης της μουσικής στην ολοκλήρωση της ενότητας Β. Από την άλλη μεριά, η «εκκλησιαστική» διάθεση φαίνεται να εκφράζεται στην ενότητα Γ, τα χαρακτηριστικά της οποίας διαφέρουν από αυτά των άλλων δύο ενοτήτων, ως προς την ομοφωνική υφή που παραπέμπει στη συγχορδιακή υφή των εκκλησιαστικών χορικών, την περισσότερο διατονική και σύμφωνη αρμονία αλλά και τη χαρακτηριστική κίνηση ντο – σολ στα τελευταία μέτρα του κομματιού, με τις συγχορδίες της IV και της I να εναρμονίζουν τους συγκεκριμένους φθόγγους, παραπέμποντας υπαινικτικά στη λεγόμενη «εκκλησιαστική» πτώση.

Τα υπερχρωματικά, όπως συνήθως χαρακτηρίζονται, κομμάτια αποτελούν ένα ιδιαίτερο τμήμα του μουσικού ρεπερτορίου, καθώς δανείζονται ορισμένες συμβάσεις από την παράδοση της κοινής πρακτικής, ενώ παραβιάζουν ορισμένες άλλες. Ο αμφίσημος αυτός χαρακτήρας καθιστά άτοπη την υιοθέτηση αποκλειστικά και μόνον ενός αναλυτικού εργαλείου προσέγγισης, ενώ προσφέρεται για τη συνδυαστική χρήση διαφορετικών μεθοδολογικών προσεγγίσεων που μπορεί να σεβαστεί αυτή τους την ιδιαιτερότητα. Το "Aux cyprès de la Villa d'Este I" αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους μουσικής. Έτσι, την ίδια στιγμή που η υιοθέτηση της προεκτασιακής οπτικής δικαιώνει την ερμηνεία της δομής μεμονωμένων αποσπασμάτων και τοπικών αρμονικών υπαινιγμών, η συσχετιστική και η μετασχηματιστική θεώρηση είναι περισσότερο δόκιμες και θεωρητικά υπερασπίσιμες για ευρύτερες ενότητες ή και για το σύνολο το κομματιού. Μέσω, λοιπόν, της ευελιξίας στην επιλογή της εκάστοτε μεθοδολογικής προσέγγισης και των πιθανών διττών ερμηνειών που προκύπτουν από τη συνύπαρξή τους απο-φυσικοποιείται η δομή και ενισχύεται η θεώρηση της ανάλυσης ως μιας κατ' εξοχήν ερμηνευτικής πράξης.

[8] Ben Arnold, "Piano Music: 1861-1886", στο: Ben Arnold (επιμ.), *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Westport (CT) 2002, σ. 141.

Άγνωστα «παραλλαγιστά» Ιδιόμελα και η «μεταμόρφωσή» τους σε εκπαιδευτικές ασκήσεις στο πλαίσιο της Προθεωρίας των βυζαντινών και μεταβυζαντινών Παπαδικών

Χρυσοβαλάντης Ευ. Ιωαννίδης

Α) Εισαγωγικά

Μέσα στο πλαίσιο της διδασκαλίας της λειτουργικής μουσικής και της αφομοίωσης των σημαδίων και των πολύπλοκων θέσεών της, οι πολυάριθμοι κώδικες της Παπαδικής και οι ανθολογημένες επιτομές τους ενσωματώνουν ένα εισαγωγικό κείμενο, την λεγόμενη Προθεωρία της Παπαδικής ή Ψαλτικής Τέχνης, η οποία αποτέλεσε το πλέον διαδεδομένο μουσικοθεωρητικό διδακτικό εγχειρίδιο της ιερής αυτής τέχνης. Στο πρώτο μέρος της ενότητας αυτής, το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ως θεωρητικό, περιέχονται με σχεδόν κοινότοπο τρόπο τα εντελώς απαραίτητα στοιχεία που αφορούν την εκμάθηση της σημειογραφίας και της Οκταηχίας.[1] Στην συνέχεια ακολουθεί το πρακτικό τμήμα της, το οποίο, στην εμπλουτισμένη μορφή που έλαβε κατά την Παλαιολόγεια εποχή, περιέχει ασκήσεις, ποιήματα και διαγράμματα, που σχετίζονται εν πρώτοις με την πραγμάτευση του κεφαλαιώδους θέματος των ενηχημάτων και κυρίως με την επεξήγηση και διασάφηση του πολύπλοκου συστήματος της Παραλλαγής και της συναφούς με αυτήν Μετροφωνίας.

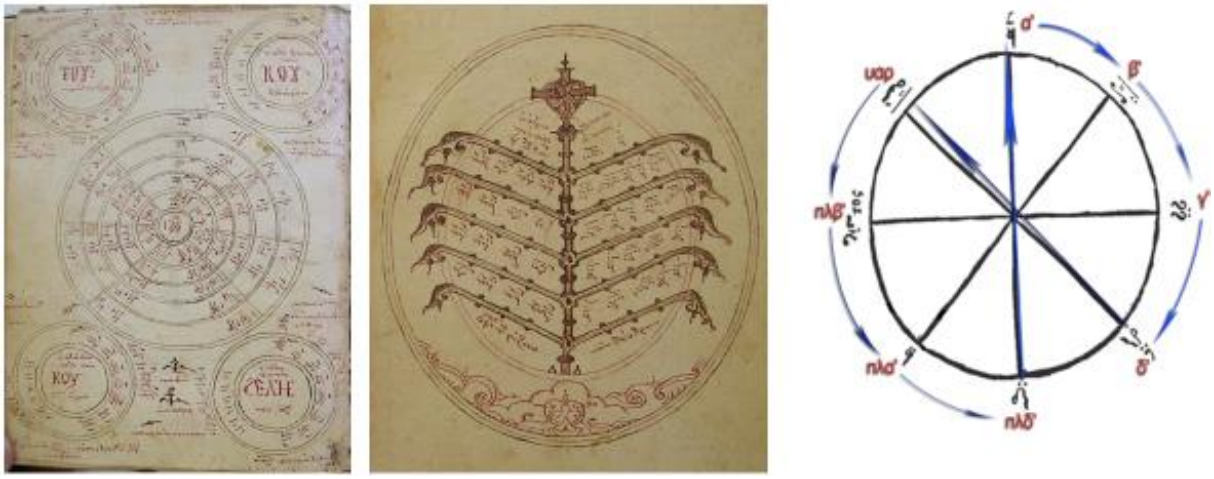
Για την εξοικείωση των σπουδαζόντων την εκκλησιαστική μουσική με τις δύο αυτές έννοιες-κλειδιά της Ψαλτικής Τέχνης αφενός περιέχονται εποπτικά διαγράμματα, με χαρακτηριστικότερο τον *σύνθετο Τροχό* του Ιωάννου Κουκουζέλη, καθώς και το λεγόμενο *δένδρο της Παραλλαγής* και ο *μικρός απλός Τροχός* (Εικόνα 1), για την εκτέλεση του οποίου μας πληροφορεί ο Χρύσανθος εκ Μαδύτων στο Μεγάλο Θεωρητικό του.[2] Αφετέρου γίνεται χρήση ενδεικτικών παραδειγμάτων κατασκευασμένων ή και αυτούσιων από το λειτουργικό μουσικό ρεπερτόριο. Πιο συγκεκριμένα, το υλικό που επιλέγεται προέρχεται είτε αυτούσιο από τους κώδικες του Στιχηραρίου και αφορά κυρίως Ιδιόμελα, τα οποία αποτελούν και το αντικείμενο της παρούσας εισήγησης, καθώς και μερικά τροπάρια των Αναβαθμών, είτε από ειδικά συντεθειμένα μουσικά κείμενα, τα οποία αποδίδονται τις περισσότερες φορές σε επώνυμο δημιουργό.

Σκοπός λοιπόν της παρούσας ανακοίνωσης είναι αρχικά η εξέταση του μηχανισμού διαμόρφωσης και μεταμόρφωσης των Ιδιομέλων αυτών από την πρωτότυπή τους μορφή σε γυμνάσματα Παραλλαγής και Μετροφωνίας και, κατ' επέκταση, η δημιουργική τους μεταχείριση και επεξεργασία στο επίπεδο της δομής τους με διδακτικό προσανατολισμό και σκοπό. Επίσης, επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο στην κατά το δυνατόν συστηματοποίηση και συγκεντρωτική ταξινόμησή τους με βάση την ειδικότερη έρευνα ορισμένων κωδίκων που εντάσσονται στην κατηγορία της Παπαδικής και των

[1] Βλ. ενδεικτικά Μαρία Αλεξάνδρου και Christian Troelsgård, «Η σημασία της Παπαδικής λεγόμενης Προθεωρίας για την έρευνα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής», στο: Βασίλης Άτσαλος και Νίκη Ι. Τσιρώνη (επιμ.), *Πρακτικά του ς΄ Διεθνούς Συμποσίου Ελληνικής Παλαιογραφίας, Δράμα, 21-27 Σεπτεμβρίου 2003*, Ελληνική Εταιρεία Βιβλιοδεσίας, Αθήνα 2008, σ. 567-569.

[2] Βλ. Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*, επιμ. Παναγιώτης Πελοπίδης, Τεργέστη 1832 (φωτοαναστατική επανέκδοση από τις εκδόσεις Κουλτούρα), σ. 29-30 / § 67-68.

Ανθολογιών της. Ειδικότερα, δίνεται έμφαση στην παρουσίαση των έως σήμερα αδημοσίευτων «παραλλαγιστών» Ιδιομέλων, τα οποία προέρχονται κυρίως από τον κώδικα Κωνσταμωνίτου 86, καθώς και στον εντοπισμό μερικών ήδη γνωστών σε επιπλέον χειρόγραφες πηγές των ήδη στην έρευνα επισημανθέντων. Εκτός από την συστηματική τους ταξινόμηση, η εξέτασή τους επεκτείνεται και σε συγκριτικό επίπεδο μεταξύ των μελικών εκδοχών που εμφανίζουν κάποια από αυτά σε διαφορετικά χειρόγραφα, στοιχείο που καταδεικνύει σε κάποιες περιπτώσεις και την διαφοροποίηση ως προς την προέλευσή τους από χρονολογικά και αισθητικά ετερόκλητες μελοποιήσεις.



Εικόνα 1: Εποπτικά διαγράμματα για την εξοικείωση των μαθητών με την έννοια της παραλλαγής:
α) ο σύνθετος Τροχός του Ι. Κουκουζέλη (χφ. συλλογής Δημ. Κοντογεώργη)·
β) το δένδρο της Παραλλαγής (χφ. συλλογής Δημ. Κοντογεώργη)·
γ) ο απλός Τροχός (Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, *Μέγα Θεωρητικόν*, σ. 30)

Β) Παραλλαγή και Μετροφωνία

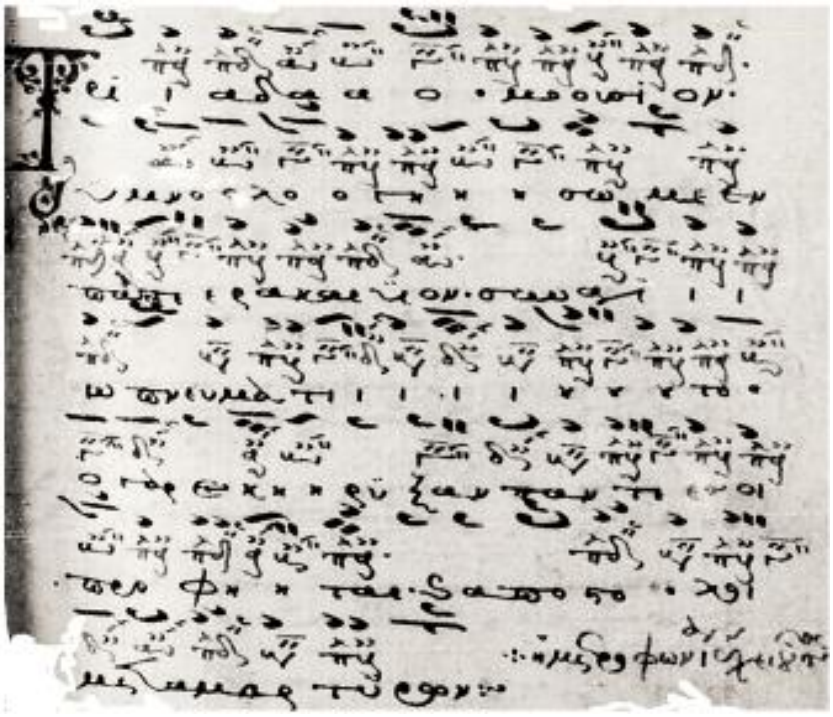
Στο προ της «Νέας Μεθόδου» Παλαιό Σύστημα της Ψαλτικής, η Παραλλαγή και η Μετροφωνία αποτελούσαν το αναγκαίο πρωταρχικό στάδιο που ακολουθείτο κατά την διδακτική διαδικασία, προκειμένου ο μαθητής να φτάσει στην πλήρη απόδοση του τελικού ηχητικού αποτελέσματος ενός μουσικού κειμένου, το οποίο ονομαζόταν Μέλος. Ως εκ τούτου, τα εν λόγω «παραλλαγιστά» ή «μητροφωνιστά» Ιδιόμελα ενδύονταν την μορφή διδακτικών ασκήσεων, για την εξάσκηση των μαθητών στις δύο αυτές προκαταρκτικές βαθμίδες που εφαρμοζόταν για την εκμάθηση των εκκλησιαστικών μελών. Σημειωτέον ότι τα επιλεγέντα αυτά Ιδιόμελα προέρχονται από τον κινητό και ακίνητο λειτουργικό εορτολογικό κύκλο και τα τροπάρια των Αναβαθμών από την ενότητα των Αναστάσιμων ύμνων που παραδίδονται στο τελευταίο τμήμα του κώδικα του Στιχηραρίου.

Γ) Ο μηχανισμός «μεταμόρφωσης» των Ιδιομέλων σε γυμνάσματα Παραλλαγής και Μετροφωνίας

Ο Χρύσανθος, επίσκοπος Μαδύτων, ορίζει στο Μεγάλο Θεωρητικό του τα τρία στάδια της διδακτικής διαδικασίας με αρκετή σαφήνεια.[3] Σύμφωνα λοιπόν με την περιγραφή του, η Μετροφωνία συνιστά μία μέθοδο απαρίθμησης των διαστημάτων ενός κομματιού με μονάδα μέτρησης αυτή της «φωνής» (το διάστημα της δευτέρας), βάσει της οποίας τα εν λόγω Ιδιόμελα έτυχαν ανάλογης επεξεργασίας, με την διάλυση όλων των πηδημάτων του πρωτότυπου μουσικού κειμένου σε βαθμηδόν ανεβοκατεβάσματα, με βάση μόνο το

[3] Βλ. Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. xlvi-xlviii / § 70-73.

ίσον και τους λοιπούς εμφώνους χαρακτήρες του. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το Στιχηρό Ιδιόμελο του Μεγάλου Εσπερινού της Πεντηκοστής «Τριάδα ομοούσιον» σε ήχο Β΄, ποίημα του Αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού, το οποίο εμφανίζεται σε αρκετά χειρόγραφα πρώτο στην σειρά των παραλλαγιστών Ιδιομέλων (Εικόνα 2). Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι, αν και ανήκει στον χρωματικό Β΄ ήχο, εντούτοις η μετροφωνία και η παραλλαγή εψάλλετο πιθανότατα με διατονικά διαστήματα σύμφωνα με τις καταγραφόμενες κάτω από τα σημαδόφωνα μαρτυρίες του Τροχού.

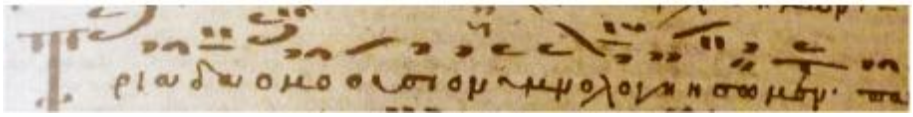


Εικόνα 2: Στιχηρό του Μεγάλου Εσπερινού της Πεντηκοστής «Τριάδα ομοούσιον» σε ήχο Β΄, «μητροφωνιστόν και παραλλαγιστόν» (Κωνσταμωνίτου 86, φ. 25α)

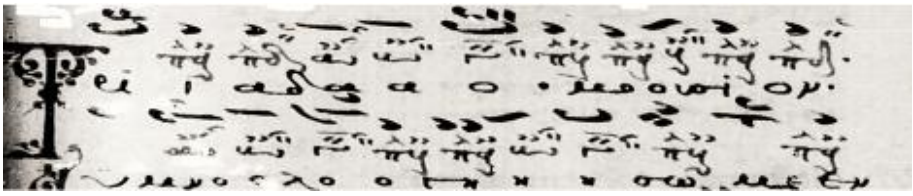
Αφετέρου, η Παραλλαγή της Παλαιάς Μεθόδου έγκειται σε ένα είδος πολύπλοκου «σολφέζ» με την απόδοση των βαθμηδόν κινήσεων μέσω των πολυσύλλαβων φθόγγων *ανανες*, *νεανες* κ.λπ., και καταγραφόταν μέσω της προσθήκης των αντίστοιχων μαρτυριών, οι οποίες αντιστοιχούν στην πολυσύλλαβη ονομασία της βαθμίδας της κάθε μίας ανιούσας ή κατιούσας φωνής της άσκησης (Εικόνα 3). Η αναντιστοιχία αυτή μεταξύ του ακούσματος της Μετροφωνίας και Παραλλαγής σε σχέση με την ακριβή χρωματική του απόδοση κατά την εκτέλεση του πλήρους μέλους του είναι μόνο φαινομενική. Η αντίφαση αυτή μας οδηγεί σε ένα πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο της παλαιάς γραφής, το οποίο ερμηνεύεται μέσα από το αντιθετικό εννοιολογικό ζεύγος «από παραλλαγής – από μέλους». «Κατά τη βυζαντινή και πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή η μορφή παραλλαγής που κυριαρχεί βασίζεται καθ' ολοκληρίαν στο σύστημα της τετραφωνίας, όπως τεκμηριώνεται από τα διαγράμματα του Σύνθετου τροχού, του Δένδρου της παραλλαγής και του Κανονίου των οκτώ ήχων, οπότε τα διαστήματα είναι διατονικά. Παρ' όλ' αυτά, στα κομμάτια της οικογένειας του β΄ ήχου, το μέλος απαιτεί διαφορετικά, χρωματικά ακούσματα (με αυξημένη δηλαδή δευτέρα), και οι μαρτυρίες του Β΄ ήχου στις πρακτικές πηγές συνήθως διαδέχονται όχι κατά τετραφωνία, αλλά κατά διφωνία».[4]

[4] Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία της βυζαντινής μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2017, σ. 489 (https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487).

Μέλος πρωτότυπο (Ambrosianum A sup. 139, φ. 266α)



Η «μεταμόρφωσή» του σε άσκηση παραλλαγής και μετροφωνίας (Κωνσταμωνίτου 86, φ. 25α)



Εικόνα 3: Συγκριτική παράθεση του πρωτότυπου στιχηραρικού μέλους του Ιδιομέλου «Τριάδα ομοούσιον» σε ήχο Β΄ και της επεξεργασμένης εκδοχής του προς διδακτική χρήση

Δ) Τα γνωστά «παραλλαγιστά» και «μητροφωνιστά» Ιδιόμελα

Γενικά, η μέχρι τις μέρες μας έρευνα και αναλυτική καταγραφή των περιεχομένων των κωδίκων της εκκλησιαστικής μουσικής έχει δώσει στο φως της δημοσιότητας αρκετά από αυτά τα Ιδιόμελα – κυρίως οι σποραδικές αναφορές του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη στους Καταλόγους των χειρογράφων βυζαντινής μουσικής του Αγίου Όρους, καθώς και μία ενδεικτική λίστα που καταχωρεί ο Βασίλειος Σαλτερής στην διδακτορική του διατριβή για το Στιχηράριο.[5] Είναι αναγκαίο να γίνει σαφές ότι η παρούσα εισήγηση αφορά μόνο στα «μητροφωνιστά» και «παραλλαγιστά» Ιδιόμελα[6] και όχι σε όλες γενικά τις Μεθόδους της Μετροφωνίας ή τα Ιδιόμελα που χρησιμοποιούνται ως αναφορά για τα ηχήματα, τα οποία εμπεριέχονται σε ξεχωριστά υποκεφάλαια των Προθεωριών της Παπαδικής.[7] Με βάση τις δύο παραπάνω πηγές, τα Ιδιόμελα που προέρχονται από τον κώδικα του κλασικού Στιχηραρίου και τα τροπάρια των Αναβαθμών με την εν λόγω χρήση είναι κατ' ήχο τα εξής:

α) «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» (Στιχηρό Αίνων Αγίων Τεσσαράκοντα, ήχος Α΄)
β) «Ως εν πέτρα στερρά» (Ιδιόμελο Λιτής Αγίας Μαρίνης, ήχος Α΄)
γ) «Πάντα χορηγεί το Πνεύμα το Άγιον» (Στιχηρό Εσπερινού Πεντηκοστής, ήχος Α΄)
δ) «Εις το όρος τοις μαθηταίς επειγομένοις» (Εωθινό Α΄ Δοξαστικό, ήχος Α΄)
ε) «Εν τω θλίβεσθαί με εισάκουσόν μου» (Α΄ τροπάριο Αναβαθμών, ήχος Α΄)
ς) «Τριάδα ομοούσιον υμνολογήσωμεν» (Στιχηρό Μεγάλου Εσπερινού Πεντηκοστής, ήχος Β΄)
ζ) «Θεολόγε Παρθένε» (Δοξαστικό Μικρού Εσπερινού και Πεντηκοστάριο Μετάστασης του Αγίου Αποστόλου Ιωάννου του Θεολόγου, ήχος Β΄)
η) «Τον σταυρόν σου τον τίμιον» (Αναστάσιμο Στιχηρό Εσπερινού του Σαββάτου, ήχος Γ΄)

[5] Βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος (τόμοι Α΄-Ζ΄). Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων της βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των Ιερών Μονών και Σκητών τού Αγίου Όρους*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, τόμος Α΄, Αθήναι 1975, τόμος Β΄, Αθήναι 1976, τόμος Γ΄, Αθήναι 1993, και τόμος Δ΄, Αθήναι 2015· Βασίλειος Σαλτερής, *Η παράδοση του μέλους του παλαιού Στιχηραρίου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2011, σ. 157, υποσημ. 119.

[6] Με μία άλλη διατύπωση, εξετάζονται αυτά που έχουν «αναμίξ την μετροφωνίαν μετά της παραλλαγής», όπως αναγράφεται στην επικεφαλίδα του πιο γνωστού από την κατηγορία αυτή των Μεθόδων Ιδιομέλου «Χορός τετραδεκαπύρσευτος».

[7] Βλ. το διάγραμμα των περιεχομένων των διαφόρων Προθεωριών της Παπαδικής που περιέχεται στο Maria Alexandru και Christian Troelsgård, "The Development of a Didactic Tradition – The Elements of the Papadike", στο: Gerda Wolfram και Christian Troelsgård (επιμ.), *Tradition and innovation in late and postbyzantine liturgical chant, II: Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, 30 October – 3 November 2008*, A. A. Bredius Foundation & Peeters (Eastern Christian Studies, vol. 17), Leuven – Paris – Walpole (MA) 2013, σ. 12-13.

θ) «Νυν καιρός ευπρόσδεκτος» (Στιχηρό Εσπερινού Παρασκευής Β΄ εβδομάδας των Νηστειών, ήχος Δ΄)
ι) «Αγίω Πνεύματι πάσα ψυχή ζωούται» (τροπάριο Αναβαθμών, ήχος Δ΄)
ια) «Εν τω θλιβεσθαί με δαυιτικώς» (Α΄ τροπάριο Αναβαθμών, ήχος πλ. Α΄)
ιβ) «Σήμερον η χάρις του Αγίου Πνεύματος» (Στιχηρό Μεγάλου Εσπερινού Κυριακής των Βαΐων, ήχος πλ. Β΄)

Από τα προαναφερθέντα δώδεκα Ιδιόμελα, τα πέντε έχουν επιπλέον εντοπιστεί και στους παρακάτω μουσικούς κώδικες:

α) «Ως εν πέτρα στερρά» στον Κωνσταμωνίτου 86, φ. 25α
β) «Τριάδα ομοούσιον υμνολογήσωμεν» στον Κωνσταμωνίτου 86, φ. 25α, και στον Σινά 1507, φ. 3α
γ) «Θεολόγε Παρθένε» στον Κωνσταμωνίτου 86, φ. 26β, και στον Ιβήρων 985, φ. 6α
δ) «Τον σταυρόν σου τον τίμιον» στον Ιβήρων 985, φ. 6α
ε) «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» στον Σινά 1274, φ. 9β

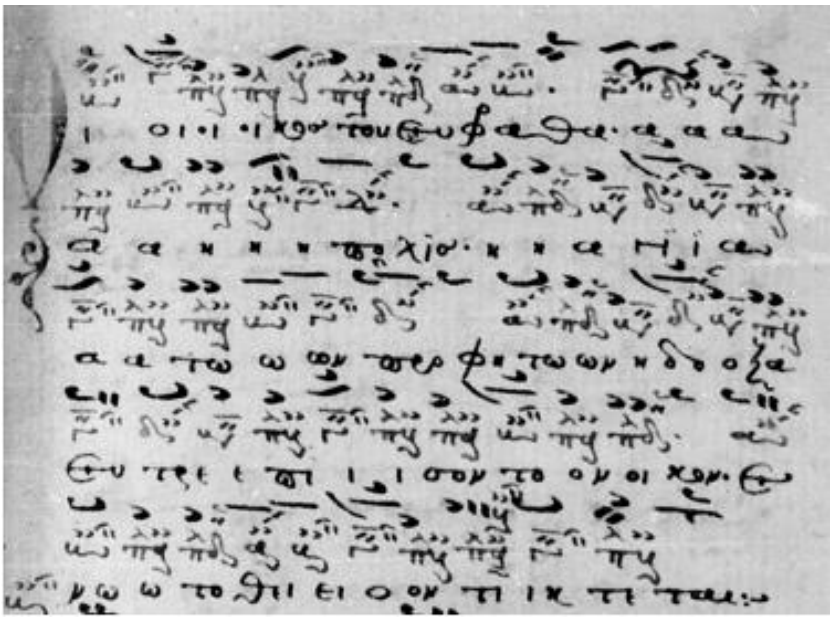
Ε) Τα άγνωστα και πρωτοφανέρωτα

Μεταξύ των πλέον αγνώστων μετροφωνούμενων και παραλλαγιζόμενων Ιδιομέλων είναι τα δύο Οκτάηχα Δοξαστικά «Θεαρχίω νεύματι» (Δοξαστικό Μεγάλου Εσπερινού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου) και «Τρισαριστεύ αντιλήπτωρ ημών» (Δοξαστικό Αγίου Δημητρίου), τα οποία εμπεριέχονται στους κώδικες Περίβλεπτος Τόμος Β΄, φ. 154β-155β και Κωνσταμωνίτου 86, φ. 12α-13β,[8] αντίστοιχα. Σε σχέση πάλι με τις προαναφερθείσες μελέτες, η από μέρους μου εξέταση ορισμένων Παπαδικών και Ανθολογιών έρχεται να προσθέσει επιπλέον και τα παρακάτω αδημοσίευτα «παραλλαγιστά» και «μητροφωνιστά» Ιδιόμελα:

α) Από τον κώδικα Κωνσταμωνίτου 86 το τροπάριο «Οίκος του Ευφραθά, μητροφωνιστόν και παραλλαγιστόν» (αυτόμελο, ήχος Β΄), φ. 25α (Εικόνα 4), το οποίο ανήκει στο σώμα του Ειρμολογίου και όχι του Στιχηραρίου. Επίσης το Ιδιόμελο «Ο επί των κόλπων των πατρικών, έτερον μητροφωνιστόν» (Δοξαστικό Αίνων Εγκαινίων, ήχος πλ. Α΄), φ. 25β, και το τροπάριο των Αναβαθμών του πλ. Α΄ ήχου «Αγίω πνεύματι περικρατείται», φ. 26α (Εικόνα 5). Ο κώδικας αυτός αποτελεί κατά την γνώμη μου ένα αρκετά σπουδαίο δείγμα σχετικά με τα Ιδιόμελα που χρησιμοποιούνται ως ασκήσεις Παραλλαγής και Μετροφωνίας, εξαιτίας του σημαντικού αριθμού των περιεχομένων Ιδιομέλων, τα οποία όλα παραδίδονται σε μορφή μετροφωνούμενη και παραλλαγιζόμενη.

β) Στον κώδικα ΕΒΕ 2401, φ. 17β, όπου ο τίτλος είναι δυσανάγνωστος και διακρίνεται μόνο η λέξη «παραλλαγής», απαντά το Ιδιόμελο «Ως ταξιάρχης και πρόμαχος» (Δοξαστικό Αποστίχων Ταξιαρχών, ήχος πλ. Δ΄).

[8] Βλ. για το πρώτο Δοξαστικό στο Jørgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, E. Munksgaard (Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, vol. 7), Copenhagen 1966, σ. 54, και για το δεύτερο εκτενή αναφορά στο Alexandru και Troelsgård, "The Development of a Didactic Tradition – The Elements of the Papadike", ό.π., σ. 43-57. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην καθηγήτρια Μαρία Αλεξάνδρου, η οποία μου υπέδειξε την ύπαρξη των δύο αυτών Οκτάηχων Δοξαστικών ως Μεθόδων Παραλλαγής και Μετροφωνίας.



Εικόνα 4: Τροπάριο Ιδιόμελο «Οίκος του Ευφραθά» (Κωνσταμωνίτου 86, φ. 25α)

Εικόνα 5: Ιδιόμελο «Ο επί των κόλπων των πατρικών» και τροπάριο Αναβαθμών «Αγίω Πνεύματι περικρατείται» σε ήχο πλ. Α΄ (Κωνσταμωνίτου 86, φ. 25β-26α)

ς) Συγκεντρωτική λίστα των εν λόγω Ιδιομέλων

Με βάση λοιπόν τα παραπάνω, η λίστα συμπληρώνεται και διαμορφώνεται κατ' ήχο ως εξής:

α) «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» (Στιχηρό Αίνων Αγίων Τεσσαράκοντα, ήχος Α΄), για το μέλος του οποίου θα γίνει λόγος παρακάτω
β) «Ως εν πέτρα στερρά» (Ιδιόμελο Λιτής Αγίας Μαρίνης, ήχος Α΄)
γ) «Πάντα χορηγεί το Πνεύμα το Άγιον» (Στιχηρό Εσπερινού Πεντηκοστής, ήχος Α΄)
δ) «Εις το όρος τοις μαθηταίς επειγομένοις» (Α΄ Εωθινό Δοξαστικό, ήχος Α΄)

ε) «Εν τω θλίβεσθαί με εισάκουσόν μου» (Α΄ τροπάριο Αναβαθμών, ήχος Α΄)
ς) «Τριάδα ομοούσιον υμνολογήσωμεν» (Στιχηρό Μεγάλου Εσπερινού Πεντηκοστής, ήχος Β΄)
ζ) «Θεολόγε Παρθένε» (Δοξαστικό Μικρού Εσπερινού και Πεντηκοστάριο Μετάστασης του Αγίου Αποστόλου Ιωάννου του Θεολόγου, ήχος Β΄)
η) «Οίκος του Ευφραθά» (Αυτόμελο, ήχος Β΄)
θ) «Τον σταυρόν σου τον τίμιον» (Αναστάσιμο Στιχηρό Εσπερινού Σαββάτου, ήχος Γ΄)
ι) «Νυν καιρός ευπρόσδεκτος» (Στιχηρό Εσπερινού Παρασκευής Β΄ εβδομάδας των Νηστειών, ήχος Δ΄)
ια) «Αγίω Πνεύματι πάσα ψυχή ζωούται» (τροπάριο Αναβαθμών, ήχος Δ΄)
ιβ) «Εν τω θλιβεσθαί με δαυιτικώς» (Α΄ τροπάριο Αναβαθμών, ήχος πλ. Α΄)
ιγ) «Ο επί των κόλπων των πατρικών» (Δοξαστικό Αίνων Εγκαινίων, ήχος πλ. Α΄)
ιδ) «Αγίω πνεύματι περικρατείται» (τροπάριο των Αναβαθμών, ήχος πλ. Α΄)
ιε) «Σήμερον η χάρις του Αγίου Πνεύματος» (Στιχηρό Μεγάλου Εσπερινού Κυριακής των Βαΐων, ήχος πλ. Β΄)
ις) «Ως ταξιάρχης και πρόμαχος» (Δοξαστικό Αποστίχων Ταξιαρχών, ήχος πλ. Δ΄)
ιζ) «Θεαρχίω νεύματι» (Δοξαστικό Στιχηρών Μεγάλου Εσπερινού Κοιμήσεως της Θεοτόκου, οκτάηχο)
ιη) «Τρισαριστεύ αντιλήπτωρ ημών» (Δοξαστικό Αγίου Δημητρίου, οκτάηχο)

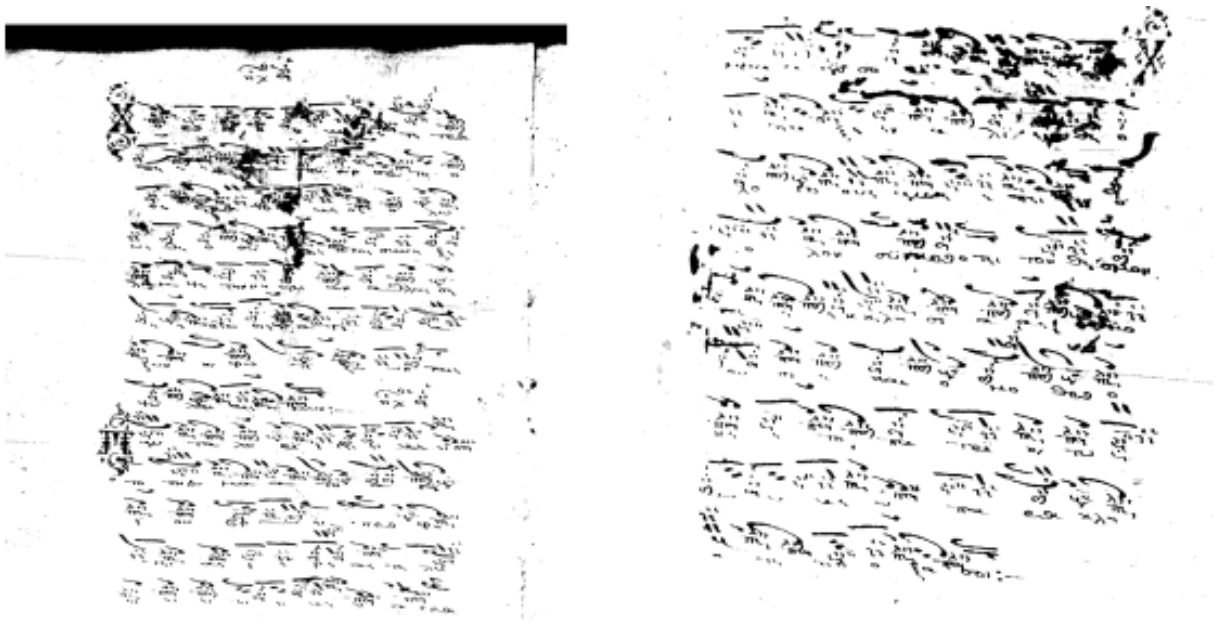
Από τα παραπάνω μεγάλη συχνότητα έχουν τα δύο Ιδιόμελα «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» και «Τριάδα ομοούσιον», τα οποία εμφανίζονται σχεδόν πάντα σε επεξεργασμένη μετροφωνούμενη και παραλλαγιζόμενη μορφή, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα που καταχωρούνται συνήθως στην πρωτότυπή τους από τα Στιχηράρια μορφή, χωρίς δηλαδή την καταγραφή της μετροφωνικής τους δομής, με την επιπλέον προσθήκη των αντίστοιχων μαρτυριών.

Ζ) Το μέλος τους

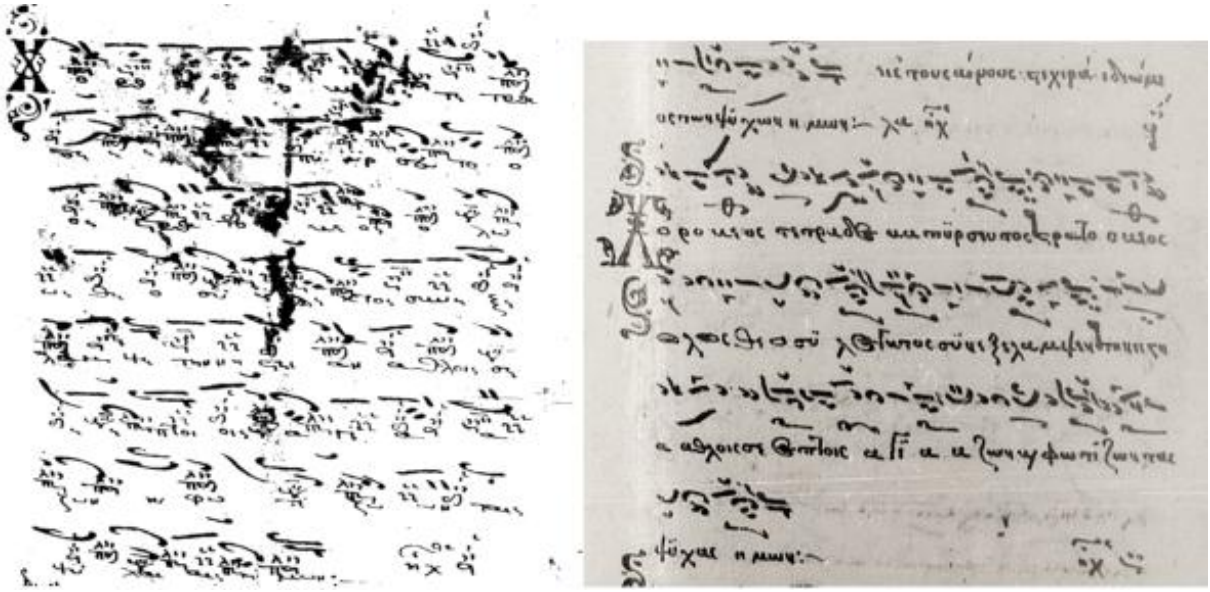
Μία ακόμη σημαντική παράμετρος είναι η προέλευση του στιχηραρικού μέλους των Ιδιομέλων, με βάση το οποίο αποδίδεται η μετροφωνική τους δομή στα εν λόγω γυμνάσματα παραλλαγής και το οποίο ταυτίζεται με το μέλος της κουκουζέλειας επεξεργασίας του Στιχηραρίου. Όπως είναι γνωστό, ο Μαΐστωρ Ιωάννης ο Κουκουζέλης κατέχει κεντρικό ρόλο στην διαμόρφωση του μουσικού ύφους του Στιχηραρίου, γεγονός το οποίο μαρτυρείται από το έμμετρο βιβλιογραφικό σημείωμα του κώδικα ΕΒΕ 884, ο οποίος περιέχει στην ολότητά της την εν λόγω μελοποίηση.[9] Εξαίρεση αποτελεί ο κώδικας Σινά 1274, ο οποίος ανήκει χρονολογικά στο β΄ μισό του ΙΖ΄ αιώνα, το περιεχόμενο του οποίου περιλαμβάνει μία Ανθολογία και την καλλωπισμένη μελοποίηση του Αναστασιματαρίου από τον Χρυσάφη τον Νέο, στοιχείο το οποίο έχει επίδραση και στα δύο «παραλλαγιστά» Ιδιόμελα «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» και «Πάντα χορηγεί το Πνεύμα το Άγιον» που παραδίδονται στο φ. 9β στο πλαίσιο της εισαγωγικής Προθεωρίας. Επιπλέον, σε επίπεδο δομής είναι καταγεγραμμένα σε μία ενδιάμεση μορφή, με όλους τους εμφώνους χαρακτήρες του πρωτοτύπου, δηλαδή χωρίς την διάλυση των υπερβατών επί το οξύ και επί το βαρύ διαστημάτων, σε αντίθεση με τις μαρτυρίες, οι οποίες αποδίδουν την βηματική πορεία των διαστημάτων, με βάση δηλαδή το διάστημα

[9] Βλ. ενδεικτικά: Jørgen Raasted, "Koukouzeles Sticherarion", στο: Christian Troelsgård (επιμ.), *Byzantine Chant: Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993*, Danish Institute at Athens, vol. 2, Athens 1997, σ. 9-20· του ιδίου, "Koukouzeles Revision of the Sticherarion and Sinai. Gr. 1230", στο: Janka Szendrei και David Hiley (επιμ.), *Laborare fratres in unum: Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, Weidmann (Spolia Berolinensia: Berliner Beiträge zur Mediävistik, Bd. 7), Hildesheim – Zürich 1995, σ. 261-277· Σαλτερής, *Η παράδοση του μέλους του παλαιού Στιχηραρίου*, ό.π., σ. 121-123.

της μίας «φωνής» (Εικόνα 6). Το ότι το μέλος και των δύο Ιδιομέλων είναι του Πρωτοψάλτη Παναγιώτη του Νέου Χρυσάφη και όχι του Ιωάννη Κουκουζέλη, όπως ισχύει για όλα τα υπόλοιπα, είναι εμφανές και από μία απλή αντιπαραβολή μεταξύ του πρωτοτύπου από το Στιχηράριο του τελευταίου και της επεξεργασμένης μορφής τους (βλ. Εικόνες 7 και 8).



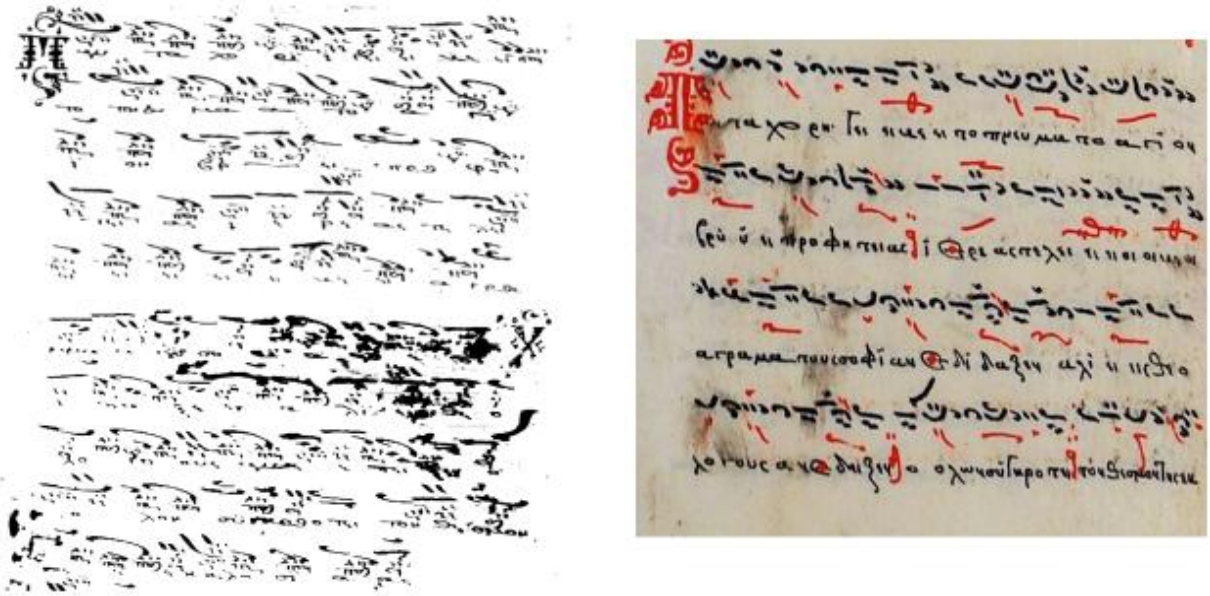
Εικόνα 6: Ιδιόμελα «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» και «Πάντα χορηγεί το Πνεύμα το Άγιον» (Σινά 1274, φ. 9β)



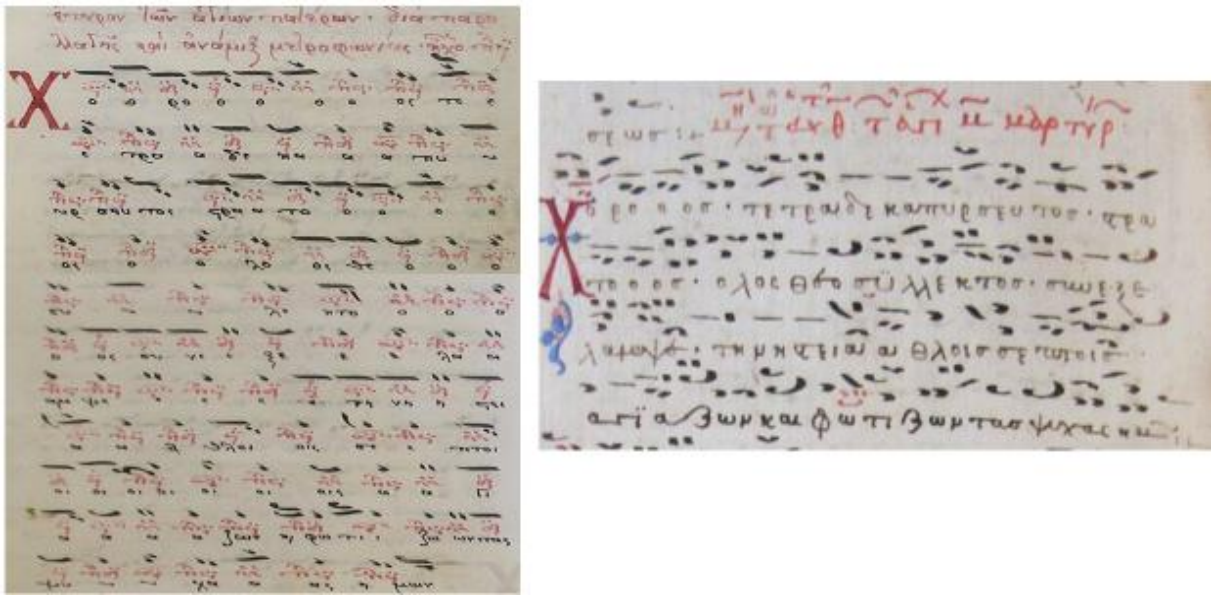
Εικόνα 7: «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» ως παραλλαγιστό Ιδιόμελο από τον κώδικα Σινά 1274 (φ. 9β) και η πρωτότυπή του μορφή, μέλος Χρυσάφη του Νέου (Ιβήρων 992, φ. 98α)

Τέλος, και σε σχέση πάλι με το μέλος της μεθόδου «Χορός τετραδεκαπύρσευτος», η οποία απαντά σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές Ανθολογίες σύμφωνα με το μέλος της κουκουζέλειας επεξεργασίας, η ιδιαιτερότητά της έγκειται στο ότι σε κάποιες καταληκτικές της θέσεις μεταχειρίζεται, σε σχέση με το αυθεντικό μέλος του Παλαιού Στιχηραρίου, μελωδική κίνηση πλαγίου ήχου, ώστε σε κάποιους κώδικες να επιγράφεται ως ανήκουσα

στον πλ. Α΄ ήχο. Για παράδειγμα, στον Σινά 1507 (Παπαδική του ΙΖ΄ αιώνα), φ. 3α, τιτλοφορείται ως «εισαγωγικόν έχων ανάμιξ την παραλλαγήν μετά της μετροφωνίας ήχος πλ. Α΄», καθώς και σε ένα χειρόγραφο της ιδιωτικής συλλογής του Δημήτρη Κοντογεώργη (του ΙΗ΄ αιώνα) με παρόμοια επιγραφική σημείωση «δια παραλλαγής και ανάμιξ μετροφωνίας, πλ. Α΄» (Εικόνα 9). Κατά την γνώμη μου, πρόκειται πιθανότατα για ένα είδος προσαρμογής του πρωτότυπου μέλους του Στιχηρού των Αίνων της εορτής των Αγίων Μ΄ Μαρτύρων ως άσκηση Παραλλαγής και Μετροφωνίας από κάποιο βυζαντινό μαΐστορα και δάσκαλο. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα ότι σε κάποιες περιπτώσεις αποδίδεται στον Ξένο Κορώνη και συγκεκριμένα στον κώδικα Διονυσίου 570, φ. 65, σύμφωνα με την αναφορά του Βασιλείου Σαλτερή στην διδακτορική του διατριβή για το Στιχηράριο.[10]



Εικόνα 8: «Πάντα χορηγεί» ως παραλλαγιστό Ιδιόμελο από τον κώδικα Σινά 1274 (φ. 9β) και η πρωτότυπή του μορφή, μέλος Χρυσάφη του Νέου (Ιβήρων 992, φ. 271α)



Εικόνα 9: Το παραλλαγιστό Ιδιόμελο «Χορός τετραδεκαπύρσευτος» σε ήχο πλ. Α΄ (Συλλογή Δημ. Κοντογεώργη) και η «μητρική» του μελοποίηση (κώδικας ΕΒΕ 884, φ. 155β)

[10] Σαλτερής, *Η παράδοση του μέλους του παλαιού Στιχηραρίου*, ό.π., σ. 157, υποσημ. 119.

“Επεξεργασίες και παραλλαγές” συνθέσεων του Μανουήλ Χρυσάφη (15ος αι.) από τον Αντώνιο Επισκοπόπουλο (16ος αι.)

Φλώρα Κρητικού

Τα έργα των Κρητών μελοποιών: μια απαραίτητη διάκριση

Κατά την διάρκεια της λεγομένης Κρητικής Αναγέννησης του 16ου και 17ου αιώνα το εκκλησιαστικό μέλος γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στην ενετοκρατούμενη Κρήτη. Η ιδιαίτερη αυτή ανάπτυξη άρχισε ήδη στο β΄ μισό του 15ου αιώνα, όταν μετά την πτώση της Κωνσταντινουπόλεως συνθέτες και μουσικοί μετέβησαν στην Κρήτη με σκοπό να αποφύγουν την Οθωμανική κυριαρχία. Αυτή η συγκυρία συνέπεσε με την προοδευτική εξομάλυνση των σχέσεων μεταξύ Κρητικών και Βενετών, η οποία αποτέλεσε βασικό παράγοντα για την ανάπτυξη των τεχνών και των γραμμάτων κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου.[1] Η άνθηση της λειτουργικής μουσικής κατά την διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων της Ενετοκρατίας στην Κρήτη πρέπει να εκτιμηθεί σ’ αυτό το πλαίσιο.

Εξ όσων γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, η συνολική μουσική παραγωγή των Κρητών αυτής της περιόδου, περιεχόμενη σ’ έναν σχετικά μικρό αριθμό χειρογράφων, ιδιογράφων συνήθως των ιδίων των συνθετών, δεν αντιγράφηκε ποτέ από άλλους κωδικογράφους εκτός Κρήτης, ούτε μεταγράφηκε σε αναλυτικότερους σημειογραφικούς τύπους μεταγενέστερα. Αυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της Κρητικής μελοποιίας, το οποίο την διακρίνει σαφώς από την υπόλοιπη βυζαντινή παράδοση. Τα μουσικά χειρόγραφα “κρητικής προελεύσεως”, γραμμένα στην ελληνική γλώσσα και με βυζαντινή σημειογραφία, φυλάσσονται σήμερα σε πολλές Βιβλιοθήκες του κόσμου, κυρίως στην Βιβλιοθήκη της Μονής Σινά και σε βιβλιοθήκες της Ιταλίας. Γενικώς, τα περιεχόμενα έργα διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: η πρώτη αφορά σε έργα Κρητών συνθετών σύμφωνα με την “κλασική” βυζαντινή παράδοση και σε “επεξεργασίες” παλαιοτέρων βυζαντινών συνθέσεων, συνήθως τιτλοφορούμενες “[...] ως ψάλλεται παρ’ εμού” ή “[...] ως ψάλλεται παρά των Κρητών” ή “[...] ως ψάλλεται παρά του (τάδε)”, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο προφανή την παρέμβασή τους και την επεξεργασία της προγενέστερης σύνθεσης. Η δεύτερη κατηγορία εμπερικλείει έργα τα οποία διακρίνονται ποικιλοτρόπως από τα συνήθη Βυζαντινά και έχουν χαρακτηρισθεί δικαίως ως “ιδιαίτερες μελοποιήσεις Κρητών”.[2]

[1] Χ. Μαλτέζου, «Ἡ Κρήτη στὴ διάρκεια τῆς περιόδου τῆς Βενετοκρατίας (1211-1669)», *Κρήτη: Ἱστορία καὶ Πολιτισμός*, Κρήτη, Σύνδεσμος τοπικῶν ἑνώσεων Δήμων καὶ Κοινοτήτων Κρήτης, 1988, τ. ΙΙ, 105-161. Ν. Παναγιωτάκης, «Ἡ μουσικὴ κατὰ τὴν Βενετοκρατία», *Κρήτη: Ἱστορία καὶ Πολιτισμός*, Κρήτη, Σύνδεσμος τοπικῶν ἑνώσεων Δήμων καὶ Κοινοτήτων Κρήτης, 1988, τ. ΙΙ, 289-315 και του ιδίου, «Μαρτυρίες γιὰ τὴ μουσικὴ στὴν Κρήτη κατὰ τὴν Βενετοκρατία», *Θησαυρίσματα* ΧΧ (1990), 9-169.

[2] Ε. Γιαννόπουλος, *Η Άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 11, Αθήνα 2004. Το corpus των “ιδιαιτέρων κρητικών μελοποιήσεων” αποτελεί το αντικείμενο του ερευνητικού προγράμματος “*Το λειτουργικό μέλος στην ενετοκρατούμενη Κρήτη κατά την διάρκεια του 16ου και του 17ου αιώνα: πολιτισμικές μεταβιβάσεις και σχηματισμοί ταυτοτήτων στη Μεσόγειο”*, το οποίο διεξάγεται από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, το

Αντώνιος Επισκοπόπουλος, πρωτοψάλτης Κυδωνίας

Ένας εκ των διασημοτέρων Κρητών μελοποιών αυτής της περιόδου ήταν ο Αντώνιος Επισκοπόπουλος πρωτοψάλτης Κυδωνίας, η δράση του οποίου φαίνεται ότι μπορεί να τοποθετηθεί γύρω στα μέσα και το β΄ μισό του 16ου αιώνα, Επαγγελματίας κωδικογράφος, ποιητής και συνθέτης μαρτυρείται αρκετές φορές στην Βενετία, κυρίως σε σχέση με την κωδικογραφική του δραστηριότητα, αλλά και σε άλλες πόλεις της Ιταλίας. Σύμφωνα με μαρτυρίες χειρογράφων υπήρξε πρωτοψάλτης αλλά και χοράρχης Κυδωνίας και παρέδωσε εκτενέστατο συνθετικό έργο, συχνά καταγεγραμμένο από τον ίδιο σε αυτόγραφους κώδικες.[3]

Ο κώδικας της Βιβλιοθήκης της Αρχιεπισκοπής του Udine 265 είναι αυτόγραφος του Αντωνίου Επισκοποπούλου, ο οποίος φαίνεται να είχε την συνήθεια να υπογράφει τις συνθέσεις του δηλώνοντας σε αρκετές περιπτώσεις την ημερομηνία, ενίοτε δε και την πόλη στην οποία ολοκληρώθηκε η σύνθεση.[4] Κατ’ αυτόν τον τρόπο ο κώδικας παρέχει μνεία των ετών 1589, 1583 και 1566, “ἐν Κυδωνίαις [...]” ή “ἐν Βενετίᾳ [...]”.[5] Φαίνεται επίσης ότι σ’ αυτόν τον κώδικα περιέχονται μόνο συνθέσεις του ιδίου του Αντωνίου Επισκοποπούλου, νέες ή “επεξεργασίες” παλαιοτέρων, χωρίς να έχουν συμπεριληφθεί έργα άλλων Κρητών, όπως π.χ. του υιού του, Βενεδίκτου Επισκοποπούλου, επίσης πολύ γνωστού μελοποιού της εποχής. Οι παλαιότερες βυζαντινές συνθέσεις οι οποίες καταγράφονται σ’ αυτόν τον κώδικα “επεξεργασμένες” από τον Αντώνιο είναι συγκεκριμένα δύο χερουβικά του [Μανουήλ] Αγαλλιανού,[6] ένα κοινωνικό *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* του Ραιδεστηνού,[7] το “δυσικό” χερουβικό του Αγάθωνος Κορώνη,[8] ένα κοινωνικό *Αἰνεῖτε* και ένα Αλληλουιάριο του Ιωάννου Λάσκαρη[9] και, βέβαια, οι συνθέσεις του Μανουήλ Χρυσάφη, συγκεκριμένα δύο χερουβικά και ένα κοινωνικό *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*.[10]

Centre d’Etudes Superieures de la Renaissance του Πανεπιστημίου της Tours και την Section des Sciences Religieuses της Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris).

3 Εκτενέστατα βιογραφικά στοιχεία καθώς και αναλυτικός πίνακας των έργων του Αντωνίου Επισκοποπούλου έχουν καταρτισθεί από τον Εμ. Γιαννόπουλο στο προαναφερθέν έργο του *Η Άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη,* 143-160.

4 Βλ. τα περιεχόμενα του χειρογράφου της Βιβλιοθήκης της Αρχιεπισκοπής του Udine 265 στο: Γιαννόπουλος, *Η Άνθηση*, 705-714.

5 Βλ. επί παραδείγματι Udine, Βιβλιοθήκη της Αρχιεπισκοπής 265, φ. 6r: 1589 Ἰουνίου, φ. 20r: ἐν Κυδωνίαις, φ. 22v: Κυδωνίαις, φ. 26r: Ἐν Κυδωνίᾳ, φ. 40r: αφο΄ [1570] είς τὴν μεγάλη [...] Ἑβδομάδα, φ. 49r: τοῦ αὐτοῦ ἐν Βενετίᾳ, φ. 52r: τοῦ αὐτοῦ ἐν Κυδωνίας, φ. 54r: ἕτερον τοῦ αὐτοῦ ἐν Κυδωνίαις, φ. 72v: αφπγ΄ [1583] Ἰουνίου ιζ΄ ὥρα Γη τῆς νυκτός, φ. 86r: ἐν Κυδωνίας αφξστ΄ [1566]. Γιαννόπουλος, *Η Άνθηση*, 705-714.

6 Udine, Βιβλιοθήκη της Αρχιεπισκοπής 265, φ. 9r: τοῦ Ἀγαλλιανοῦ ὡς καὶ παρ’ ἠμῶν συνοπτικόν· [ἦχος] β΄ *Οἱ τὰ χερουβὶμ* και φ. 28v: χερουβικὸν τοῦ Ἀγαλλιανοῦ, γράφεται δὲ οὕτως παρ’ Ἀντωνίου Ἐπισκοποπούλου πρωτοψάλτου Κυδωνίας· [ἦχος] β΄ *Οἱ τὰ χερουβίμ.*

7 Udine, Βιβλιοθήκη της Αρχιεπισκοπής 265, φ. 36v: κοινωνικὸν τοῦ Ραιδεστηνοῦ, ὡς παρά τοῦ Ἀντωνίου· [ἦχος] α΄ *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*.

8 Udine, Βιβλιοθήκη της Αρχιεπισκοπής 265, φ. 86r […] τοῦ Ἀγάθωνος· [ἦχος] πλ. β΄ *Οἱ τὰ χερουβίμ*.

9 Udine, Βιβλιοθήκη της Αρχιεπισκοπής 265, φ. 30r: τοῦ Λασχάρεως· [ἦχος] δ΄ *Ἀλληλούια* και φ. 104r: […] ὑπό τοῦ Λάσχαρη, ὡς παρ’ Ἀντωνίου Ἐπισκοποπούλου πρωτοψάλτου Κυδωνίας· [ἦχος] δ΄ *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον.*

10 Udine, Βιβλιοθήκη της Αρχιεπισκοπής 265, φ. 6r: Χερουβικόν, ἀπάνθισμα τοῦ Χρυσάφη, ὅπερ γράφεται νῦν παρὰ Ἀντωνίου Ἐπισκοπούλου πρωτοψάλτου Κυδωνίας· [ἦχος] α΄ *Οἱ τὰ χερουβίμ*. Στο φ. 11r: Χερουβικὸν ὡς παρὰ τοῦ Ἀντωνίου καὶ τοῦ Χρυσάφη καὶ ὡς παρ’ ἠμῶν· [ἦχος] γ΄ *Οἱ τὰ χερουβίμ*. Στο φ. 112v: τοῦ Χρυσάφη τετράφωνος, ἐγράφη καθὼς βλέπεις παρὰ τοῦ γράψαντος αὐτό· [ἦχος] α΄ *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον.*

Η σύνθεση του κοινωνικού *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* του Μανουήλ Χρυσάφη

Ο Μανουήλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος του ευαγούς και βασιλικού κλήρου κατά τα χρόνια της Αλώσεως, έχει παραδώσει τεράστιο συνθετικό έργο, στιχηραρικών και παπαδικών μελών.[11] Η σπουδαιότητα του Μανουήλ Χρυσάφη ως μελουργού γίνεται προφανής από το γεγονός ότι τα έργα του διαδίδονται μέσω των χειρογράφων κωδίκων ενώ βρίσκεται ακόμα εν ζωή, κάτι το οποίο συμβαίνει σε ελαχίστους εκ των βυζαντινών μελουργών.[12] Όπως προαναφέρθηκε, ο Αντώνιος Επισκοπόπουλος στον κώδικα του Udine συμπεριλαμβάνει "επεξεργασίες" τριών έργων του Χρυσάφη, συγκεκριμένα δύο χερουβικών σε α΄ και γ΄ ήχο και ενός χαρακτηριστικά ευσύνοπτου κυριακού κοινωνικού, επίσης, σε α΄ ήχο. Αυτή η τελευταία σύνθεση καταγράφεται ήδη στα χειρόγραφα του β΄ μισού του 15ου αιώνα και φαίνεται ότι αποτελεί μια ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα και αντιπροσωπευτική περίπτωση του θέματος που εξετάζουμε.[13]

Στον κώδικα της ΕΒΕ 2406 του έτους 1453 στο φ. 252r η εν λόγω σύνθεση του Μανουήλ Χρυσάφη ανθολογείται υπό τον τίτλο "῞Ετερα κοινωνικά, ἅτινα ἐποιήθησαν παρὰ τοῦ λαμπαδαρίου κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφη, πάνυ ἔντεχνα καὶ ἠδύτατα· [ἦχος α΄] τετράφωνος καὶ νάος".[14] Ο ίδιος ο Αντώνιος Επισκοπόπουλος στην επιγραφή της σύνθεσής του στον κώδικα του Udine δίνει την πληροφορία της "επεξεργασίας" της σύνθεσης του Μανουήλ Χρυσάφη και τιτλοφορεί την "παραλλαγή" του "Τοῦ Χρυσάφη τετράφωνος, ἐγράφη δὲ καθὼς βλέπεις παρὰ τοῦ γράψαντος αὐτό".[15]

Η αρχική σύνθεση του Χρυσάφη είναι μια κλασική βυζαντινή σύνθεση αυτού του είδους σε α΄ ήχο, μάλλον σύντομη όσον αφορά κυρίως στην ανάπτυξη του ψαλμικού στίχου. Οι έξι επάλληλες μελοποιήσεις του αλληλούια, κάποιες εκ των οποίων με

[11] Περί του Μανουήλ Χρυσάφη και του έργου του, βλ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, «Μανουὴλ Χρυσάφης λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου», *Βυζαντινὰ Χρονικὰ* VIII (1901), 526-545. Χρ. Πατρινέλης, «Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας», *Μνημοσύνη* 2 (1969), 82. Γρ. Θ. Στάθης, «Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος (μέσα τοῦ 15ου αι.)», *Βυζαντινοὶ Μελουργοί, Μέγαρο Μουσικῆς Αθηνῶν – Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα 1994, 34-38· του ιδίου, *Ἡ δεκαπεντασύλλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ*, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 1, Ἀθήναι 1997, 110· του ιδίου, *Οἱ Ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ Μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας*, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 3, Ἀθήναι 1979, 129-130. Ch. Hannick, «Chrysaphes Manuel», *Lexicon des Mittelalters* II (1983), 2048- 2049. Μ. Χατζηγιακουμής, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, Ἀθήνα 1975, 392-404. Βλ. επίσης την έκδοση της θεωρητικής συγγραφής του Μανουήλ Χρυσάφη, D. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the lampadarios*, Corpus Scriptorum de re Musica II, Wien 1985· E. Gerzmanus, *Manuscripta Graeca Musica Petropolitana, Catalogus I, Bibliotheca Publica Rossica*, Glagol Petropolis 1996, 629-636.

[12] Βλ. επί παραδείγματι τον κώδικα της Μονής Διονυσίου 564, αυτόγραφο του Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτου του έτους 1445. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Ἅγιον Ὄρος Β΄*, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθῆναι 1976, 688-689. Πρβλ. Φ. Κρητικού, "Η διαφοροποίηση του μέλους του Στιχηραρίου κατά τον ΙΕ΄ αιώνα. Η συμβολή του Μανουήλ Χρυσάφη", *Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, 'Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης: Ερωταποκρίσεις και Ακρίβεια της Ψαλτικής Τέχνης', Αθήνα 13-15 Δεκεμβρίου 2012* (υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου).

[13] Το χερουβικό του Μανουήλ Χρυσάφη σε γ΄ ήχο δεν κατέστη δυνατόν να μελετηθεί. Το χερουβικό του α΄ ήχου μελετήθηκε από το χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης Κ. Α. Ψάχου 45, Παπαδική του 18ου αιώνα (φ. 190v). Η σύγκριση οδήγησε στο συμπέρασμα ότι η εκδοχή του Αντωνίου Επισκοποπούλου σε σχέση με την αρχική του Μανουήλ Χρυσάφη παρουσιάζει μόνο επεξεργασία στο πλαίσιο του λεγομένου "καλλωπισμού", δηλαδή παρεμβολές θέσεων και περαιτέρω αναλύσεις φράσεων, χωρίς αλλαγές ή διαφοροποιήσεις των ήχων ή εξ ολοκλήρου διαφοροποιήσεις των φράσεων. Σε αντίθεση με αυτή την περίπτωση, το κοινωνικό διαφοροποιείται σε πολλά σημεία και επίπεδα πέραν της παρεμβολής των θέσεων και γι' αυτό τον λόγο επελέγη ως καταλληλότερο για την συγκριτική ανάλυση.

[14] Περί του χειρογράφου βλ. Λ. Πολίτης, *Κατάλογος χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος αρ. 1857-2500, Πραγματείαι της Ακαδημίας Αθηνών*, Τόμος 54, 1991, Αθήναι 1991, 398-405.

[15] Udine, Βιβλιοθήκη της Αρχιεπισκοπής 265 φ. 112v.

ηχήματα, καθιστούν προφανώς αυτό το τμήμα εκτενέστερο από τον βασικό στίχο. Αναπτύσεται κυρίως εντός του τετραχόρδου του α΄ κυρίου ήχου (a-d), χρησιμοποιεί επίσης το τετράχορδο του α΄ πλαγίου ήχου (G-D) καθώς και σε δύο περιπτώσεις το τετράχορδο κάτω από την βάση του πλαγίου α΄ ήχου (D-A).

Ο Αντώνιος Επισκοπόπουλος προτείνει σε αρκετές περιπτώσεις περισσότερες από μία εκδοχές. Βασικό χαρακτηριστικό της “επεξεργασίας” του είναι ότι δεν απομακρύνεται ιδιαίτερα από την αρχική σύνθεση, η οποία σαφώς αναγνωρίζεται στην δεύτερη αυτή εκδοχή της. Κατ’ αυτόν τον τρόπο η σχέση μεταξύ των δύο συνθέσεων, της αρχικής και της “διασκευασμένης”, παραμένει προφανής. Η “παραλλαγή” της σύνθεσης του Μανουήλ Χρυσάφη αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα, πρώτον, στην κατά περίπτωση διαφορετική χρήση των ήχων και των εναλλαγών τους και, δεύτερον, στην ανάπτυξη, ανάλυση ή και αντικατάσταση θέσεων και φράσεων.

Οι ήχοι στην εκδοχή του Αντωνίου Επισκοποπούλου

Ο Αντώνιος σε κάποιες περιπτώσεις μεταφέρει την σύνθεση από τον α΄ κύριο ήχο, στον οποίο κινείται συνήθως ο Χρυσάφης, στον πλάγιο α΄ ήχο, διατηρώντας ωστόσο κάποια στοιχεία από την αρχική γραμμή. Τέτοια είναι η περίπτωση της φράσης *ἐκ τῶν οὐ[-ρανῶν]* για την οποία μάλιστα παραδίδονται δύο εκδοχές, και οι δύο με την χαρακτηριστική επανάληψη των Κρητικών συνθέσεων abc και την φθορά του νανα στο c, επίσης χαρακτηριστική.[16] Στο δεύτερο μέρος της ίδιας φράσης *οὐ[-ρανῶν]* ο Αντώνιος διατηρώντας κάποιες από τις βασικές θέσεις της αρχικής σύνθεσης μεταφέρεται στο τετράχορδο του πλαγίου α΄ ήχου, πριν επιστρέψει στο τέλος στο τονικό ύψος της αρχικής σύνθεσης.[17]

Δεύτερη, και ίσως πιο ενδιαφέρουσα, περίπτωση είναι η αποφυγή χρήσης του τετραχόρδου κάτω από την βάση του πλαγίου α΄ ήχου και η μεταφορά της αντίστοιχης φράσης στο τετράχορδο του πλαγίου α΄ ήχου. Σε δύο περιπτώσεις ο Μανουήλ Χρυσάφης χρησιμοποιεί αυτό το χαμηλό τετράχορδο, συγκεκριμένα στο πρώτο *ἀλληλούια* και, αργότερα, σε μία από τις επαναλήψεις του. Η παραλλαγή του Αντωνίου τοποθετείται και στις δύο περιπτώσεις στο τετράχορδο του πλαγίου ήχου, ενώ η αρχική φράση αλλάζει με παρεμβολή ή πρόσθεση θέσεων.[18]

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η μεταφορά της μελωδίας από τον α΄ ήχο στο τετράχορδο του γ΄ ήχου νανα. Η χρήση του γ΄ ήχου είναι συνήθης στις ηχητικές εναλλαγές των κρητικών συνθέσεων, όπως και η ανωτέρω αναφερθείσα συνήθεια των Κρητών να χρησιμοποιούν την φθορά νανα επί του συγκεκριμένου φθόγγου (c) όσες φορές χρησιμοποιηθεί ο τελευταίος κατά την κίνηση της μελωδίας με σημάδι αργίας (συνήθως κράτημα ή διπλή). Ο Αντώνιος δεν παραλείπει μάλιστα την αναγραφή της επί του συγκεκριμένου φθόγγου, ακόμα και στις περιπτώσεις κατά τις οποίες δεν αλλάζει την αρχική σύνθεση του Χρυσάφη.[19]

Επεξεργασία των φράσεων

Εκτός των ηχητικών εναλλαγών ο Αντώνιος Επισκοπόπουλος προβαίνει φυσικά και σε άλλες εσωτερικές διαφοροποιήσεις του μέλους, οι οποίες αφορούν είτε σε μικρές εναλλαγές και αντικαταστάσεις φωνητικών σημαδιών και θέσεων, είτε σε ανάπτυξη,

[16] Βλ. το παράδειγμα 1α.
[17] Βλ. το παράδειγμα 1β.
[18] Βλ. τα παραδείγματα 1δ και 1ε.
[19] Βλ. το παράδειγμα 1γ.

μικρή ή μεγαλύτερη, της φράσης με παρεμβολή ή πρόσθεση θέσεων, είτε σε αντικατάσταση ή πρόσθεση ολοκλήρων φράσεων.

Ήδη από την πρώτη λέξη *Αἰνεῖτε* παρατηρείται μια εναλλαγή τέτοιου είδους. Η εισαγωγή στην αρχική σύνθεση του Χρυσάφη γίνεται στον πλάγιο α΄ ήχο με ακόλουθη τετράφωνη ανάβαση στην βάση του κυρίου α΄ ήχου ανανες. Ο Αντώνιος ακολουθώντας τον Χρυσάφη σημειώνει στην αρχή μια τετράφωνη κατάβαση από την βάση του κυρίου α΄ ήχου στον πλάγιο αλλά η ακόλουθη ανάβαση γίνεται διαβατικά, χωρίς δηλαδή την χρήση του τετραφώνου διαστήματος του Χρυσάφη. Η φράση δεν αλλάζει ιδιαίτερα αλλά κυρίως εμφανίζεται με μεγαλύτερη ανάλυση.[20] Σε τμήμα της ίδιας φράσης ο Αντώνιος παραδίδει δύο ακόμα παραλλαγές, οι οποίες ωστόσο δεν επιφέρουν ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις στην αρχική γραμμή. Η ίδια διαβατική ανάβαση σε αντικατάσταση ενός μεγάλου διαστήματος παρατηρείται και στο ήχημα του *άλληλούια*. Σ' αυτήν την περίπτωση η αρχική εξάφωνη ανάβαση του Χρυσάφη αντικαθίσταται από μια εκτενή φράση και διαβατική ανάβαση, ενώ η υπόλοιπη φράση είναι ίδια έως την βάση του πλ. α΄ ήχου.[21]

Παράλληλα, σε διάφορα σημεία της σύνθεσης ο Αντώνιος επιχειρεί να αναπτύξει ή να "καλλωπίσει" την σύνθεση με τον συνήθη τρόπο της παρεμβολής ή πρόσθεσης θέσεων. Με αυτό τον τρόπο η σύνθεση καθίσταται κατά περίπτωση εκτενέστερη και μελισματικότερη χωρίς όμως ουσιαστική αλλαγή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τακτικής βρίσκεται στα ηχήματα του *άλληλούια*.[22]

Σημαντικότερη, ωστόσο, για την σύνολη εικόνα του μέλους φαίνεται να είναι η μετατροπή φράσεων, κυρίως, μέσω επαναλήψεων, όπως στην περίπτωση της λέξης *οὐρανῶν*. Η αρχικά λιτή φράση του Χρυσάφη μετατρέπεται εντός του ιδίου τετραχόρδου σε εκτενή και ιδιαιτέρως μελισματική (κυρίως dcbcd…a) με επαναλήψεις, καταλήγοντας, όπως και η αρχική, στην βάση του α΄ ήχου. Για την ίδια φράση ο Αντώνιος προτείνει και μια δεύτερη εναλλακτική εκδοχή εντός του τετραχόρδου του πλαγίου ήχου με την ανάλογη κατάληξη στο D, χωρίς την πεντάφωνη ανάβαση στο τετράχορδο του α΄ ήχου.[23] Άλλη ανάλογη περίπτωση είναι το καταληκτικό λιτό *άλληλούια* του Χρυσάφη, το οποίο αντικαθίσταται από μια εκτενή φράση στον α΄ κύριο ήχο με κατάληξη στο τετράχορδο του πλαγίου. Και σ' αυτήν την περίπτωση το καταληκτικό τετράφωνο διάστημα της αρχικής σύνθεσης αντικαθίσταται από διαβατικές καταβάσεις.[24]

Σπανιότερα ο Αντώνιος Επισκοπόπουλος επιλέγει να διαφοροποιήσει πλήρως την σύνθεση, χρησιμοποιώντας μια διαφορετική γραμμή. Το καταλληλότερο ίσως παράδειγμα είναι ένα από τα ηχήματα του *άλληλούια,* για το οποίο μάλιστα ο Αντώνιος σημειώνει δύο διαφορετικές εκδοχές, ενώ διατηρεί την εισαγωγή και την καταληκτική θέση του λυγίσματος. Πρέπει να σημειωθεί ότι σ' αυτές τις περιπτώσεις καταγράφεται το προσωπικό ύφος του Αντωνίου στο πλαίσιο της "επεξεργασίας" της σύνθεσης του Μανουήλ Χρυσάφη.[25]

[20] Βλ. το παράδειγμα 2α.
[21] Βλ. το παράδειγμα 2β.
[22] Βλ. το παράδειγμα 2γ.
[23] Βλ. το παράδειγμα 1γ.
[24] Βλ. το παράδειγμα 2ε.
[25] Βλ. το παράδειγμα 2στ.

Συμπεράσματα

Η σύγκριση της αρχικής σύνθεσης του κοινωνικού του Χρυσάφη με την “παραλλαγμένη” εκδοχή της από τον Επισκοπόπουλο καθιστά πρωτίστως σαφή τη σχέση μεταξύ τους. Η “παραλλαγή” της σύνθεσης από τον Αντώνιο διαμορφώνεται επί τη βάσει τριών διαφορετικών μεθόδων: α. στην χρήση του γ΄ ήχου, ο οποίος σε κάποιες περιπτώσεις αντικαθιστά τον βασικό α΄ ήχο της σύνθεσης, καθώς φαίνεται ότι ήταν αγαπητός στους Κρήτες, β. σε αυτό που ονομάζουμε γενικά “καλλωπισμό” στα βυζαντινά μέλη, δηλαδή στην επεξεργασία μιας σύνθεσης με παρεμβολή ή πρόσθεση θέσεων (και ενίοτε φράσεων) με σκοπό να γίνει μελισματικότερη και εκτενέστερη, και γ. στην πλήρη αλλαγή της γραμμής σε κάποιες περιπτώσεις, δηλαδή αντικατάσταση της αρχικής, σημεία στα οποία προφανώς καταγράφεται η αισθητική του Αντωνίου Επισκοποπούλου. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτή η νέα εκδοχή της σύνθεσης φέρει όλα τα χαρακτηριστικά των κρητικών συνθέσεων, όπως η ανάλυση των μεγάλων διαστημάτων, ή σε περιπτώσεις νέων συνθέσεων, η διαβατική ανάβαση ή κατάβαση αντί της χρήσης μεγάλων διαστημάτων, ή επίσης, η χρήση συγκεκριμένων φθορικών σημείων σε συγκεκριμένους φθόγγους, χωρίς ωστόσο να απομακρύνεται δραστικά από την αρχική μορφή της.

Οι σχετικοί τίτλοι “ως γράφεται παρ’ εμού” ή “ως ψάλλεται παρ’ εμού”, συχνότατοι στα μουσικά χειρόγραφα κρητικής προελεύσεως, αναφέρονται προφανώς σε “επεξεργασίες” παλαιοτέρων βυζαντινών συνθέσεων σύμφωνα με την αισθητική των Κρητών. Έχουν, ωστόσο, δημιουργήσει πολλά ερωτηματικά όσον αφορά ακριβώς στον βαθμό της επεξεργασίας και στη σχέση των “επεξεργασμένων” συνθέσεων με τις αρχικές. Δεδομένου ότι οι “επεξεργασίες” παλαιοτέρων συνθέσεων αποτελούν ίσως το ένα τρίτο της συνολικής κρητικής μουσικής παραγωγής, η ευρύτατη χρήση των αναγραφών αυτών στα κρητικά μουσικά χειρόγραφα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι εν λόγω τίτλοι περιγράφουν ένα εντελώς διαφορετικό ύφος. Οι συνθέσεις που έχουν μελετηθεί εξ αυτών μέχρι στιγμής δεν οδηγούν σε ενιαία συμπεράσματα σχετικά με το βαθμό επεξεργασίας των βυζαντινών συνθέσεων από τους Κρήτες του 16ου και του 17ου αιώνα και τη σχέση των “νέων” εκδοχών με τις αρχικές, δεδομένου ότι κάποιες εξ αυτών –όπως αυτή του Αντωνίου Επισκοποπούλου– σχετίζονται με τις αρχικές ενώ άλλες πολύ λιγότερο.[26] Μολονότι φαίνεται ότι κατά την διαδικασία της “επεξεργασίας” των βυζαντινών συνθέσεων εκ μέρους των Κρητών ακολουθούνται συγκεκριμένες μέθοδοι, προφανώς αρεστές στους Κρήτες της εποχής, πιθανότατα ο βαθμός επεξεργασίας ήταν άμεσα εξαρτώμενος από την διάθεση του συνθέτη, ίσως μάλιστα και από την χρονική περίοδο. Όσον αφορά στον όρο “καλλωπισμός”, ο οποίος χρησιμοποιείται κάποιες φορές για να περιγράψει αυτές τις συνθέσεις, θα πρέπει να διευκρινισθεί ότι στις περιπτώσεις των συνθέσεων “ως ψάλλονται παρά των Κρητών” δεν έχουμε το κλασικό φαινόμενο, όπως αυτό εμφανίζεται στο Στιχηράριο και το Ειρμολόγιο.[27] Η παρεμβολή θέσεων σχετίζεται ως τεχνική με τον καλλωπισμό όπως τον γνωρίζουμε στα άλλα είδη, αλλά όχι και η ανάλυση των μεγάλων διαστημάτων ή η χρήση των φθορών, ή η πλήρης αντικατάσταση μιας φράσης. Αν ωστόσο διευρύνουμε την έννοια του καλλωπισμού θεωρώντας τον γενικότερα ως “παρέμβαση ή επέμβαση

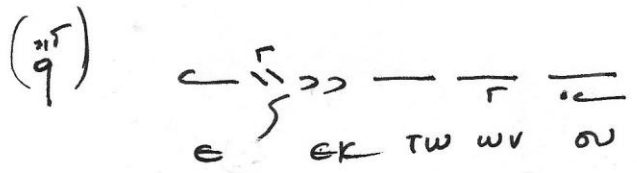
[26] Βλ. Ε. Γιαννόπουλος, “Η σύνθεση *Δύναμις* του Τρισαγίου ύμνου του πρωτοψάλτη Ξένου Κορώνη. Από τον 14ο στον 21ο αιώνα”, στο Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos (επιμ.) *Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity. International Musicological Conference, June 6-10 2011, Conference Proceedings*, Thessaloniki 2013, 963-984. Πρβλ. του ιδίου, *Η Άνθηση*, 419-442.

[27] Γιαννόπουλος, *Η Άνθηση*, 419.

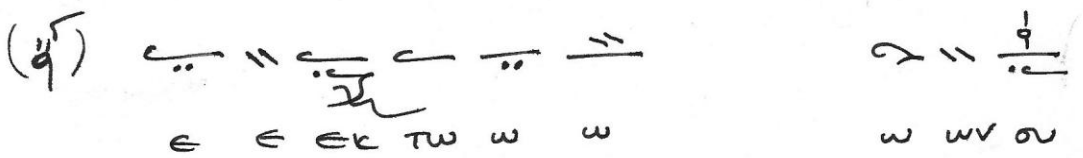
σε μια παλαιότερη σύνθεση", τότε και οι "επεμβάσεις" των Κρητών σε παλαιότερα βυζαντινά μέλη μπορούν να θεωρηθούν "καλλωπισμοί", ανεξαρτήτως μάλιστα του βαθμού επεξεργασίας. Είναι σημαντικό να αναφερθεί εν κατακλείδι ότι η μελέτη των βυζαντινών συνθέσεων "ως ψάλλονται παρά των Κρητών" καθώς και αυτών οι οποίες συνετέθησαν κατά τα βυζαντινά πρότυπα σε διάφορα είδη της Ψαλτικής παρέχουν την δυνατότητα κατανόησης και καταγραφής του κρητικού ύφους όπως αυτό αποτυπώνεται στην πληθώρα συνθέσεων των κρητικών μουσικών χειρογράφων.

Παραδείγματα

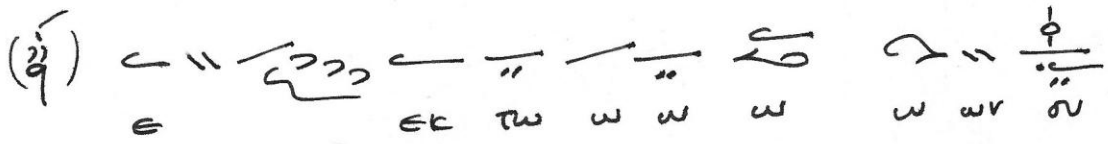
EBE 2406



Udine 265 (I)

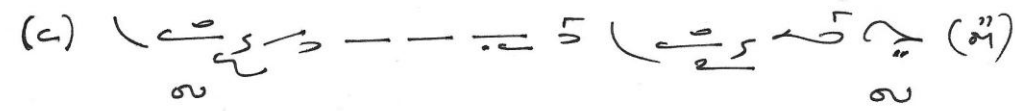


Udine 265 (II)

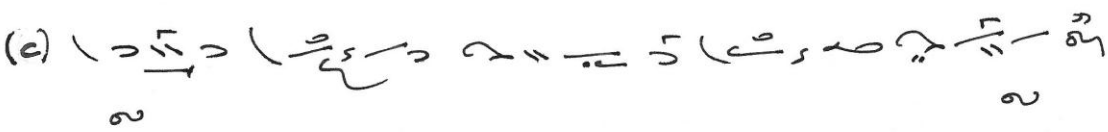


Παράδειγμα 1α. [...] ἐκ τῶν [...]

EBE 2406



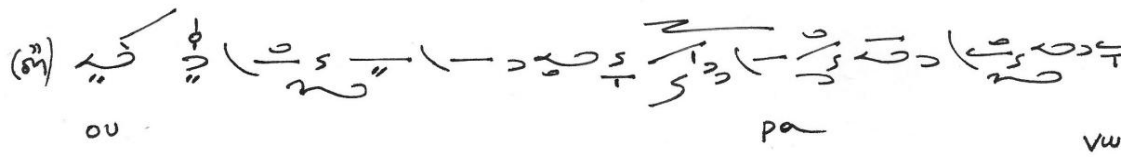
Udine 265



Παράδειγμα 1β. οὐ[-ρανῶν]

EBE 2406

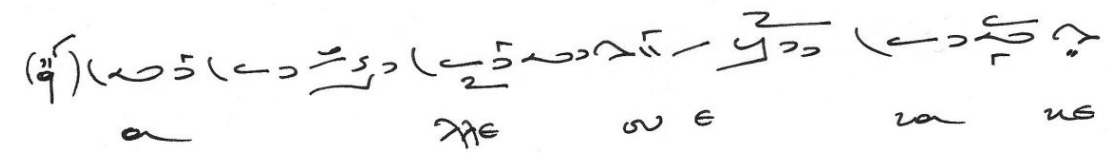
Udine 265 (I)



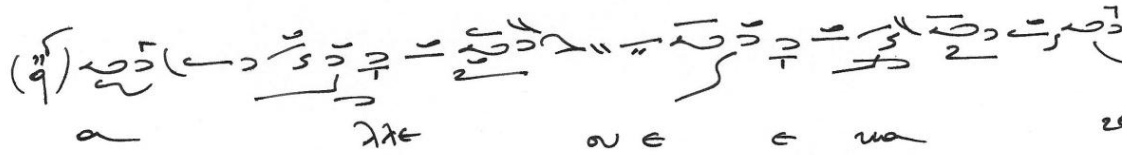
Udine 265 (II)

Παράδειγμα 1γ. [...] ούρανῶν [...]

EBE 2406

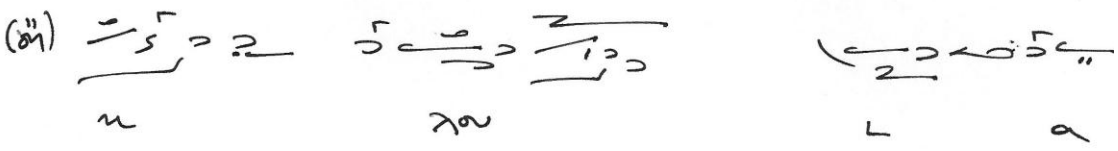


Udine 265

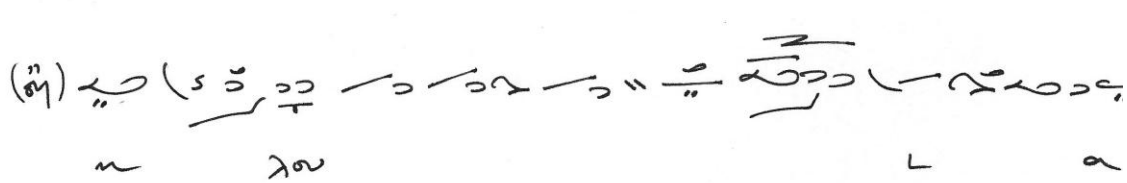


Παράδειγμα 1δ. άλληλούια

EBE 2406

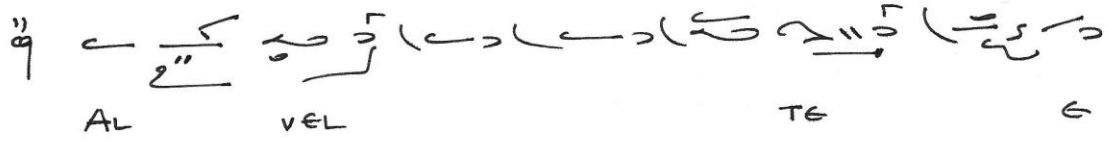


Udine 265

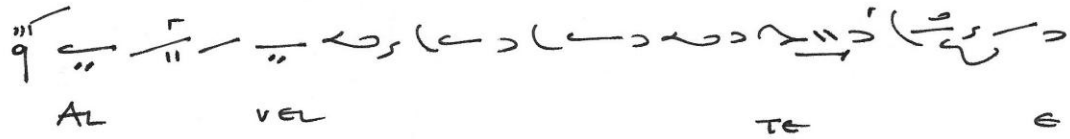


Παράδειγμα 1ε. άλληλούια

EBE 2406



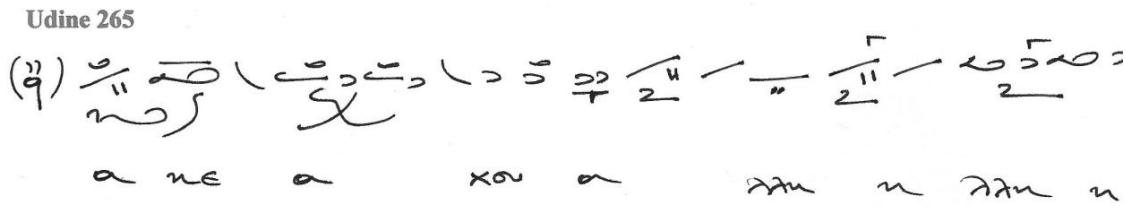
Udine 265



Παράδειγμα 2α. Αίνεῖτε

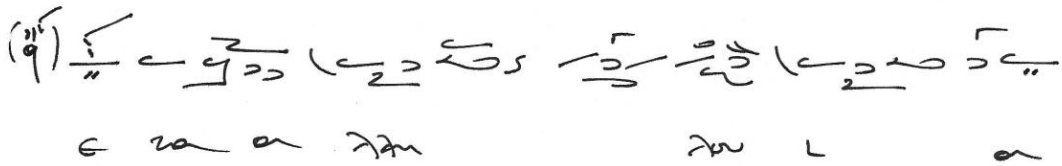
EBE 2406

Udine 265

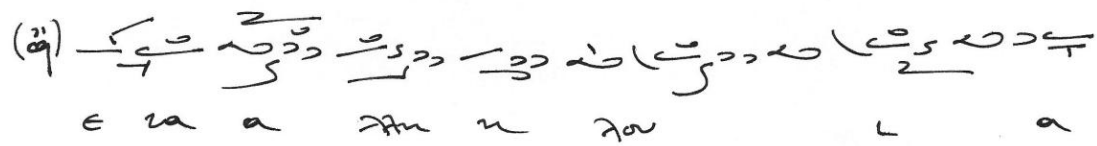


Παράδειγμα 2β. άλληλούια

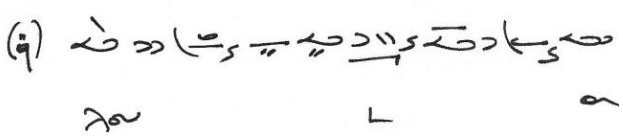
EBE 2406



Udine 265 (I)

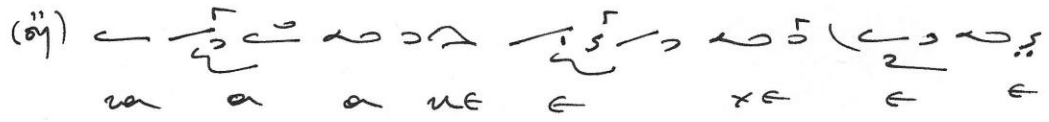


Udine 265 (II)

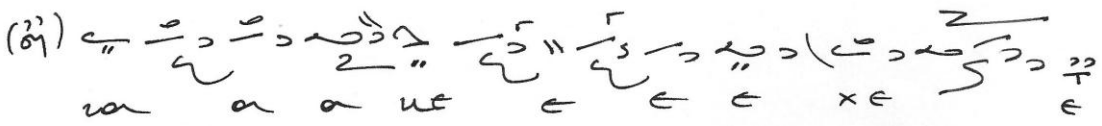


Παράδειγμα 2γ. άλληλούια

EBE 2406

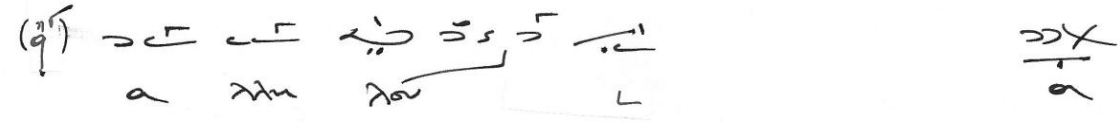


Udine 265

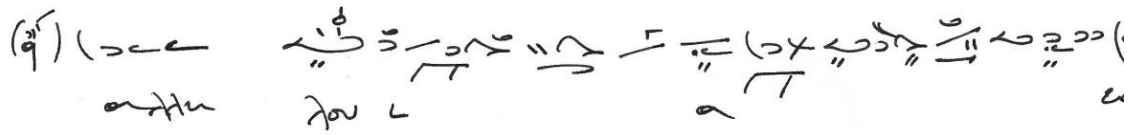


Παράδειγμα 2δ. άλληλούια

EBE 2406

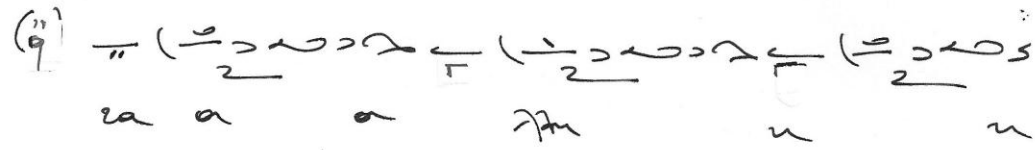


Udine 265

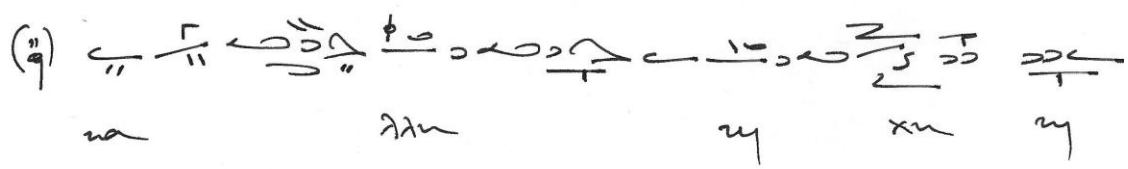


Παράδειγμα 2ε. άλληλούια

EBE 2406



Udine 265



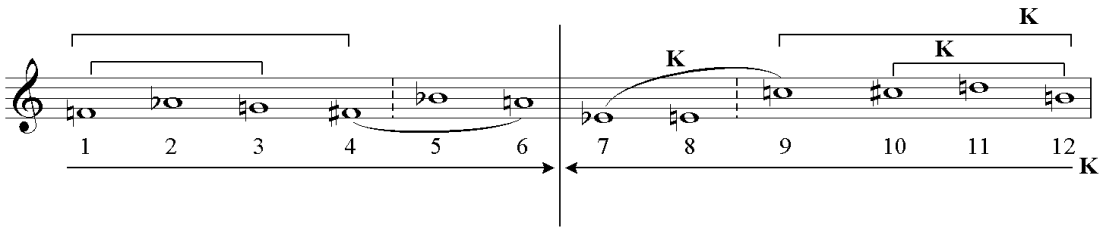
Παράδειγμα 2στ. άλληλούια

Αρχές συμμετρίας και παραλλαγής στο 2ο μέρος της *Συμφωνίας* op. 21 του Anton Webern

Μαρία Σουρτζή-Χατζηδημητρίου

«Στο πρωταρχικό φυτό του Goethe: η ρίζα δεν είναι στην ουσία τίποτ' άλλο από το κοτσάνι, το κοτσάνι τίποτ' άλλο από το φύλλο, το φύλλο πάλι τίποτ' άλλο από το άνθος: παραλλαγές της ίδιας ιδέας».[1] Η θεωρία αυτή αποτελεί τη βάση της συνθετικής αντίληψης του Webern, σύμφωνα με την οποία η *μεταμόρφωση* συσχετίζει όλους τους μετασχηματισμούς ("παραλλαγές") με τη *βασική μορφή*: «Από *μια* βασική ιδέα να αναπτύσσονται όλα τα περαιτέρω! Αυτή είναι η πιο ισχυρή συνοχή».[2]

Η αρχή της *μεταμόρφωσης* εφαρμόζεται κατά πολλούς διαφορετικούς τρόπους στο ύστερο έργο του Webern και δη στο 2ο μέρος της *Συμφωνίας* op. 21. Σε μικροδομικό επίπεδο μπορεί να αναγνωριστεί ήδη από την κατασκευή της δωδεκάφθογγης σειράς, η οποία είναι *συμμετρική*.[3] Το βασικό χαρακτηριστικό μιας συμμετρικής σειράς είναι η συμμετρική σχέση των δύο εξαχόρδων της (φθόγγοι 1-6 και 7-12):



Παράδειγμα 1: op. 21 – δομή της αρχικής βασικής σειράς B1

Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 1, η αρχική βασική σειρά (B1) του op. 21 αποτελείται από δύο εξάχορδα, που παρουσιάζουν καρκινική συμμετρία.[4] Επιπλέον, όλα ανεξαιρέτως τα τρίχορδα της αρχικής βασικής σειράς παρουσιάζουν μοτιβική συγγένεια, αφού αποτελούνται από ένα ημιτόνιο (ανιόν ή κατιόν) και μια τρίτη μεγάλη ή μικρή (ανιούσα ή κατιούσα).[5]

[1] Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*, Universal, Βιέννη 1960, σ. 18.

[2] Στο ίδιο, σ. 36.

[3] Κάθε συμμετρική σειρά έχει συνολικά 24 (και όχι 48) μορφές, αφού οι μισές από τις συνολικά τέσσερις κατασκευές της (βασική, καρκινική, ανάστροφη, καρκινική-ανάστροφη) ταυτίζονται με τις άλλες μισές. Όσον αφορά τη *Συμφωνία* op. 21, οι βασικές μορφές της σειράς ($B_{1\text{-}12}$) συμπίπτουν με τις καρκινικές μορφές της σειράς ($K_{7\text{-}6}$) και οι ανάστροφες μορφές της σειράς ($A_{1\text{-}12}$) με τις καρκινικές-ανάστροφες μορφές της σειράς ($KA_{7\text{-}6}$). Συμμετρικές σειρές συναντούμε και στα μεταγενέστερα έργα του Webern *Κουαρτέτο εγχόρδων* op. 28, *1η Καντάτα* op. 29 και *Παραλλαγές για ορχήστρα* op. 30, όπου οι βασικές μορφές της σειράς (B) ταυτίζονται με τις καρκινικές-ανάστροφες (KA) μορφές της σειράς και οι ανάστροφες μορφές της σειράς (A) με τις καρκινικές μορφές της σειράς (K).

[4] Συνέπεια της καρκινικής συμμετρίας των εξαχόρδων είναι, όπως είναι αναμενόμενο, ο σχηματισμός συμμετρικών τριχόρδων (φθόγγοι 10-12: καρκίνος των φθόγγων 1-3˙ φθόγγοι 7-9: καρκίνος των φθόγγων 4-6) και τετραχόρδων (φθόγγοι 9-12: καρκίνος των φθόγγων 1-4).

[5] Το ανιόν διάστημα της 6ης μικρής μεταξύ των φθόγγων 8-9 (*μι[1]-ντο[2]*) θεωρείται, σύμφωνα με τη θεωρία της δωδεκάφθογγης μεθόδου, ισότιμο με το συμπληρωματικό του διάστημα της κατιούσας 3ης

Κατά συνέπεια, εντός της δωδεκάφθογγης σειράς μπορεί να επιτευχθεί τόσο η ενότητα όσο και η διαφοροποίηση, αφού τα μοτίβα που απαρτίζουν τη δωδεκάφθογγη σειρά έχουν *ανάλογη* διαστηματική υφή, αλλά *διαφορετικά* τονικά ύψη: «Αυτό είναι λοιπόν το "πρωταρχικό φυτό", που συζητήσαμε πρόσφατα! Πάντα διαφορετικό και εν τούτοις πάντα το ίδιο! Όπου κι αν κόψουμε το κομμάτι, πάντα πρέπει να εντοπίζεται η παρέλευση της σειράς. Μ' αυτό διασφαλίζεται η συνοχή».[6]

Το 2ο μέρος της *Συμφωνίας* op. 21 είναι ένα «μέρος παραλλαγών» (γερμ. *Variationensatz*), το οποίο υποδιαιρείται σε εννέα ενδεκάμετρες ενότητες («θέμα», επτά «παραλλαγές» και «Coda»). Παρά το ότι οι ενότητες αυτές έχουν διαφορετικό χαρακτήρα,[7] διέπονται από τις ίδιες δομικές αρχές: κάθε ενότητα είναι κατασκευασμένη παλινδρομικά και ταυτόχρονα παρουσιάζει έναν κανόνα (εξαίρεση αποτελεί το «θέμα», που χαρακτηρίζεται από αυστηρή καρκινική συμμετρία, χωρίς να είναι κανόνας). Συνεπώς, η έννοια της καρκινικής συμμετρίας ταυτίζεται με την έννοια του «θέματος», ενώ ο εκάστοτε κανόνας λειτουργεί τόσο ως στοιχείο παραλλαγής, όσο και ως στοιχείο αναλογίας.

Η αρχή της καρκινικής συμμετρίας διακρίνεται και σε μακροδομικό επίπεδο: τα ζεύγη «θέμα»-«Coda», «1η παραλλαγή»-«7η παραλλαγή», «2η παραλλαγή»-«6η παραλλαγή» και «3η παραλλαγή»-«5η παραλλαγή» παρουσιάζουν αντιστοιχία σε σχέση με τις μορφές της σειράς και την κατασκευή (διάταξη των μορφών της σειράς, τύπος κανόνα). Η κεντρική «4η παραλλαγή» αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, δεδομένου ότι η παλινδρομική της κατασκευή επεκτείνεται σε ολόκληρο το 2ο μέρος. Ιδιαίτερα αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ειδικά αυτή η «παραλλαγή» χαρακτηρίζεται από λιγότερο αυστηρή καρκινική συμμετρία (βλ. μ.ά. μορφές της σειράς), σε σχέση με τις υπόλοιπες ενότητες.

Το ασύμμετρο στοιχείο είναι εντούτοις πάντα εμφανές, τόσο σε μικροδομικό, όσο και σε μακροδομικό επίπεδο (βλ. χαρακτήρας, tempi, ενορχήστρωση και εν μέρει κατασκευή), παραπέμποντας για άλλη μια φορά στην αρχή της *μεταμόρφωσης*. Όπως πολύ σωστά αναφέρει ο Fr. Döhl: «Η μικροδομική και μακροδομική συμμετρία δεν είναι μηχανιστική, αλλά μεταβαλλόμενη, χάρη στις μικρότερες ή και μεγαλύτερες ανακρίβειες και μετατοπίσεις, τείνοντας προς την ασυμμετρία. Η αυστηρότητα του υπολογισμού συνοδεύεται από μια ευαισθησία, η οποία δεν προκαλεί με μηχανιστικό τρόπο την έκπληξη, τη διατάραξη ή την ησυχία, αλλά την κάνει αισθητικά αντιληπτή ως μια δυνατότητα, που μπορεί να εμφανίζεται συνεχώς».[8]

Ας εξετάσουμε τώρα λεπτομερέστερα τις ανάλογες ενότητες.

μεγάλης (*μι[1]-ντο[1]*), βλ. Carl Dahlhaus, «Was ist eine Zwölftonreihe?», στο: Hans Oesch (επιμ.), *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Schott, Mainz 1978, σ. 195-198.

6 Webern, *ό.π.*, σ. 59˙ ελληνική απόδοση: «Ο δρόμος για τη σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» (μετάφραση Μαρίας Σουρτζή), *Πολυφωνία* 5, 2004, σ. 127.

7 «Θέμα»: πολύ ήσυχο (*sehr ruhig*), «1η παραλλαγή»: πιο ζωηρή (*lebhafter*), «2η παραλλαγή»: πολύ ζωηρή (*sehr lebhaft*), «3η παραλλαγή»: πάλι πιο συγκρατημένη (*wieder mäßiger*), «4η παραλλαγή»: εξαιρετικά ήσυχη (*äußerst ruhig*), «5η παραλλαγή»: πολύ ζωηρή (*sehr lebhaft*), «6η παραλλαγή»: εν είδει εμβατηρίου (*marschmäßig*), «7η παραλλαγή»: κάπως πιο πλατιά (*etwas breiter*), «Coda»: ήσυχη, με διακυμάνσεις του tempo.

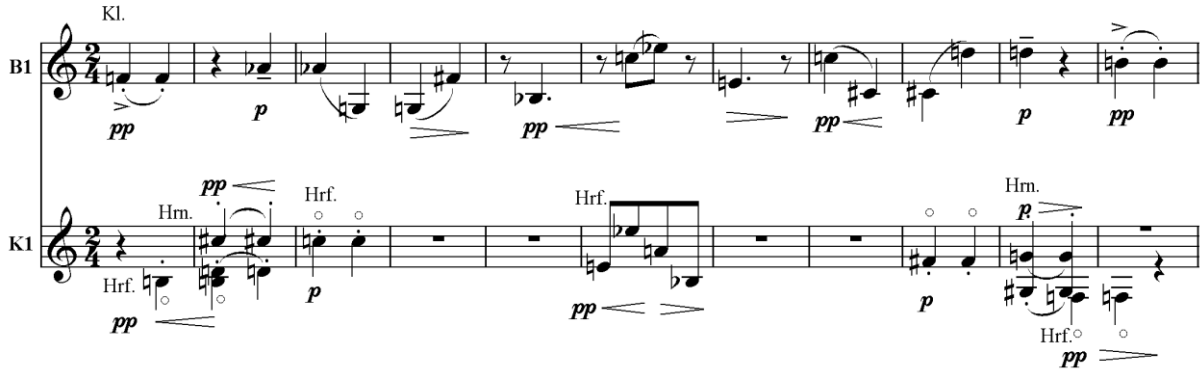
8 Friedhelm Döhl, *Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen"*, Katzbichler, Μόναχο-Salzburg 1976, σ. 292.

I.

«Θέμα» (μ. 1-11/Kl., Hrf.)

«Coda» (μ. 89/Hrf.-99)[9]

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Webern,[10] το «θέμα» αυτό καθαυτό εμφανίζεται στο κλαρινέτο και εκτελεί την αρχική βασική σειρά B1: για πρώτη και μοναδική φορά σε ολόκληρο το έργο, η αρχική βασική σειρά αποδίδεται από ένα και μόνο όργανο.[11]



Παράδειγμα 2: op. 21/II: «Θέμα» (μ. 1-11, μεταγραφή)[12]

Η άρπα και τα δύο κόρνα λειτουργούν ως «συνοδεία», εκτελώντας τον καρκίνο της αρχικής βασικής σειράς, δηλαδή την K1.[13] Η κάθε μια μορφή της σειράς παρουσιάζει καρκινική συμμετρία όσον αφορά τα διαστήματα, το ρυθμό, την άρθρωση, τη δυναμική, το ηχόχρωμα και τη διάταξη των φθόγγων. Χαρακτηριστικό είναι το μ. 6, στο μέσον του οποίου βρίσκεται ο κεντρικός άξονας συμμετρίας: στο μέτρο αυτό, ο ρυθμός γίνεται ξαφνικά πιο γρήγορος (αντί για τέταρτα ή για τέταρτα παρεστιγμένα εμφανίζονται όγδοα), προκειμένου να τραβήξει την προσοχή του ακροατή.

Η «Coda» αντιστοιχεί στο «θέμα»: και οι δύο ενότητες έχουν τις ίδιες μορφές της σειράς (B1-K1), το ίδιο tempo, παρόμοια δυναμική και ανάλογη συμμετρική κατασκευή. Η αυστηρή παλινδρομική κατασκευή της «Coda» διακρίνεται παρατηρώντας την παρτιτούρα, χωρίς δηλαδή να ληφθούν υπόψη οι μορφές της σειράς (τα μ. 89/Hrf.-93

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

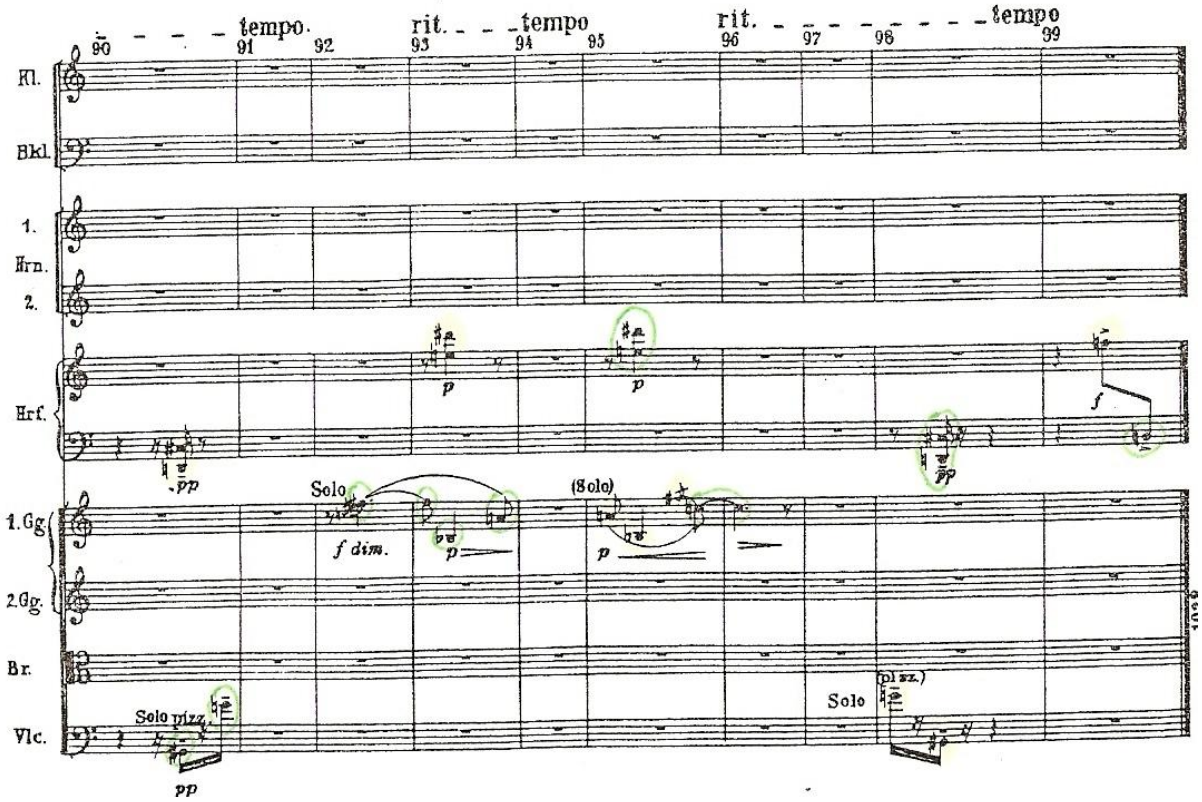
[10] Webern, *ό.π.*, σ. 60 (ελλ. απόδοση: σ. 128).

[11] Αυτό οφείλεται πιθανότατα στο γεγονός ότι το 2ο μέρος του op. 21 προοριζόταν αρχικά ως 1ο μέρος. Κατά συνέπεια, η *Συμφωνία* θα ξεκινούσε (σύμφωνα με τις αρχικές προθέσεις του Webern) με την αρχική βασική σειρά B1 παιγμένη "μελωδικά" από ένα και μόνο όργανο, προκειμένου να μπορέσει να γίνει περισσότερο αντιληπτή. Επιπλέον, η επιλογή του κλαρινέτου δεν είναι τυχαία, αφού κατά το 18ο αι. το ηχόχρωμα του κλαρινέτου συνδεόταν με εκείνο της ανθρώπινης φωνής, βλ. J. Ph. Eisel, *Musicus autodidactus*, Erfurt 1738, αναφ. στο: C. Dahlhaus και H. H. Eggebrecht (επιμ.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon. 2.Band*, Atlantis-Schott, Mainz 1998, σ. 299 (λήμμα «Klarinette»).

[12] Σύμφωνα με τη δωδεκάφθογγη μέθοδο του Schönberg, η χρήση της σειράς διασφαλίζει τη συνεχή εμφάνιση και των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής κλίμακας σε απόλυτα ισομερή κατανομή – για το λόγο αυτό, δεν επιτρέπεται να επαναληφθεί κανένας φθόγγος, προτού ολοκληρωθεί η παρέλευση της σειράς. Εντούτοις, επιτρέπεται η άμεση επανάληψη του ίδιου φθόγγου, αφού ουσιαστικά πρόκειται για "κατακερματισμό" της συνολικής αξίας *ενός* και του αυτού φθόγγου, π.χ. *δύο* συνεχόμενα *Λα* σε τέταρτα ισοδυναμούν με *ένα Λα* σε αξία μισού, το οποίο έχει απλά υποδιαιρεθεί – βλ. και Ernst Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, Schott, Mainz 1980, σ. 11.

[13] «Στη συνοδεία του θέματος εμφανίζεται στην αρχή ο καρκίνος», στο: Webern, *ό.π.*, σ. 60 (ελλ. απόδοση: σ. 128).

της παρτιτούρας επαναλαμβάνονται καρκινικά στα μ. 95-99, με ελάχιστες εξαιρέσεις στο ρυθμό[14] και τη δυναμική[15]). Ο κεντρικός άξονας συμμετρίας (μ. 94) συμπίπτει με μια γενική παύση.[16]



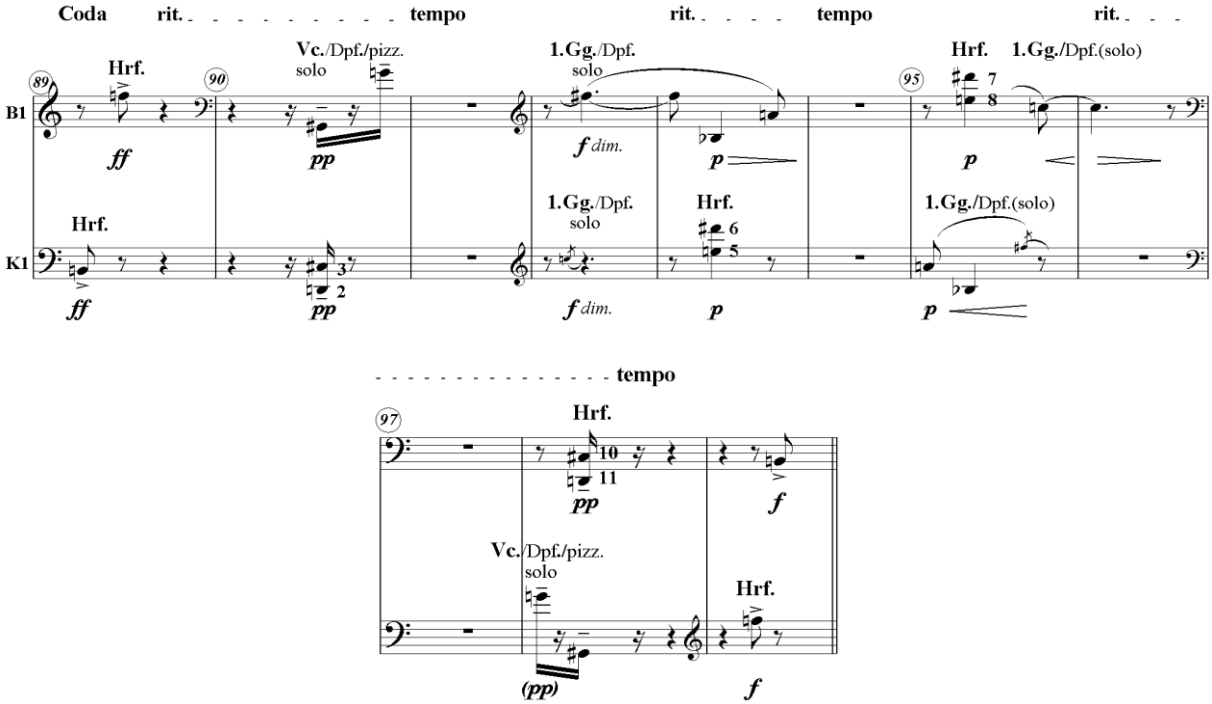
Παράδειγμα 3α: op. 21/II: «Coda» (μ. 89-99, παρτιτούρα)

Εντούτοις, η «Coda» παρουσιάζει μια ουσιαστική διαφορά σε σχέση με το «θέμα», αφού μεταξύ των δύο μορφών της σειράς που την απαρτίζουν σχηματίζεται ένας καρκινικός κανόνας (τα τονικά ύψη, τα ηχοχρώματα, η άρθρωση και εν μέρει ο ρυθμός και η δυναμική των δύο "φωνών" του κανόνα βρίσκονται σε καρκινική αντιστοιχία).

[14] Μια και μοναδική ρυθμική εξαίρεση παρατηρείται στα μ. 95-96 (1ο βιολί), όπου ο διανθιστικός φθόγγος και η κύρια νότα δεν αντιστρέφονται, για καθαρά πρακτικούς-μουσικούς λόγους.

[15] Εξαιρέσεις στη δυναμική διακρίνονται στα μ. 89 (*ff* αντί για *f* στην άρπα, προκειμένου να τονιστεί η αρχή της «Coda»), καθώς και στα μ. 92-93 και 95-96 (στο 1ο βιολί, όπου εμφανίζεται το μοναδικό "μελωδικό" υλικό της «Coda»).

[16] Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι σχεδόν όλοι οι κεντρικοί άξονες συμμετρίας των ενοτήτων του 2ου μέρους της *Συμφωνίας* op. 21 συνοδεύονται από πολύ σιγανή δυναμική, ήτοι: «θέμα»: *pp* < >, «1η παραλλαγή»: *pp* > < , «2η παραλλαγή»: *p*, «3η παραλλαγή»: *p* < >, «4η παραλλαγή»: *ppp* >, «6η παραλλαγή»: *dim.* - *p* - *cresc.*, «7η παραλλαγή»: *p* - *pp* - *p* (εξαίρεση αποτελεί η «5η παραλλαγή», η οποία διέπεται από μια συνεχώς αυξανόμενη δυναμική). Η απόλυτη σιγή που χαρακτηρίζει τον κεντρικό άξονα συμμετρίας της «Coda» υπαινίσσεται το οριστικό τέλος του έργου, που βρίσκεται προ των πυλών.



Παράδειγμα 3β: op. 21/II: «Coda» (μ. 89-99, μεταγραφή)[17]

II.

«1η παραλλαγή» (μ. 11/1.Gg.-23/1.Gg., Vc.)

«7η παραλλαγή» (μ. 77 /Kl., B.Kl.- 89/Kl.)

Από την «1η παραλλαγή» και ύστερα, η αρχή της καρκινικής συμμετρίας συνδέεται με την τεχνική του κανόνα: η «1η παραλλαγή» παρουσιάζει έναν τετράφωνο διπλό κανόνα, ο οποίος είναι κατασκευασμένος παλινδρομικά. Ο κανόνας αναδεικνύεται εδώ ως τεχνική χάρη στο ενιαίο ηχόχρωμα της κάθε φωνής (η κάθε μια φωνή του κανόνα αποδίδεται από ένα συγκεκριμένο έγχορδο όργανο).

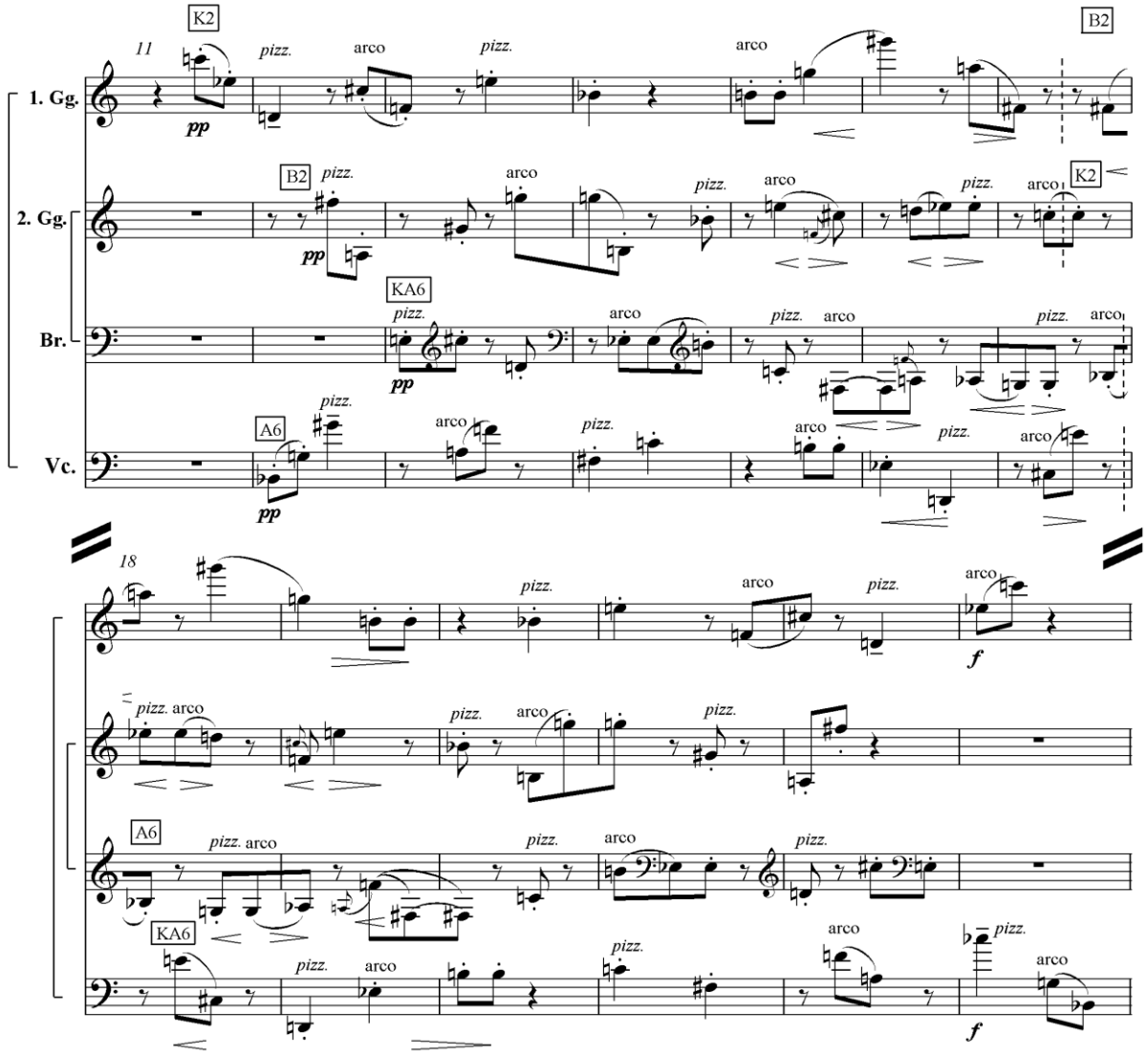
Ειδικότερα: ο διπλός κανόνας αποτελείται από δύο πολύ αυστηρούς κανόνες σε αναστροφή (1ος κανόνας: 1ο βιολί-βιολοντσέλο, 2ος κανόνας: 2ο βιολί-βιόλα). Ο 1ος ανάστροφος κανόνας εμφανίζεται αρχικά (μ. 11-17) μεταξύ K2 (1ο βιολί) και A6 (βιολοντσέλο) και οι φωνές του διέπονται από όμοια δυναμική, άρθρωση,[18] καθώς και από ανάλογο τρόπο εκτέλεσης (*pizz.*, *arco* – εξαίρεση: 10ος φθόγγος). Ο 1ος κανόνας συνεχίζεται στα μ. 17/18-23 μεταξύ B2 (μ. 17, 1ο βιολί) και KA6 (μ. 18, βιολοντσέλο), όπου επανεμφανίζονται τα προηγούμενα σε καρκινική μορφή (σε επίπεδο φθόγγων, ρυθμού, τρόπου εκτέλεσης, άρθρωσης και δυναμικής).

Ανάλογη κατασκευή έχει και ο 2ος κανόνας, ο οποίος σχηματίζεται αρχικά (μ. 12-17) μεταξύ B2 (2ο βιολί) και KA6 (βιόλα): πρόκειται για έναν πολύ αυστηρό κανόνα σε αναστροφή, αφού – εκτός από τα διαστήματα – η άρθρωση, ο τρόπος εκτέλεσης και η δυναμική των φωνών παρουσιάζουν αναλογία. Στη συνέχεια (μ. 17/18-23), ο 2ος κανόνας επαναλαμβάνεται καρκινικά (2ο βιολί: K2, βιόλα: A6) σε ό,τι αφορά τους φθόγγους, το ρυθμό,[19] τον τρόπο εκτέλεσης, την άρθρωση και τη δυναμική.

[17] Επειδή η στικτοειδής γραφή του Webern καθιστά δύσκολη την εξέταση των κανόνων, στα μουσικά παραδείγματα έχει μεταγραφεί η κάθε μια μορφή της σειράς ("φωνή") σε *ένα* πεντάγραμμο, προκειμένου να μπορέσει να εξεταστεί με άνεση, αλλά ταυτόχρονα και με ακρίβεια.

[18] Εξαίρεση: φθόγγοι 9-10.

[19] Μια μικρή ρυθμική παρέκκλιση παρατηρείται μεταξύ των φθόγγων 8-9 (μ. 15, 2ο βιολί) και 4-5 (μ. 19, βιόλα), όπου για μια ακόμη φορά ο διανθιστικός φθόγγος και η κύρια νότα δεν αντιστρέφονται.



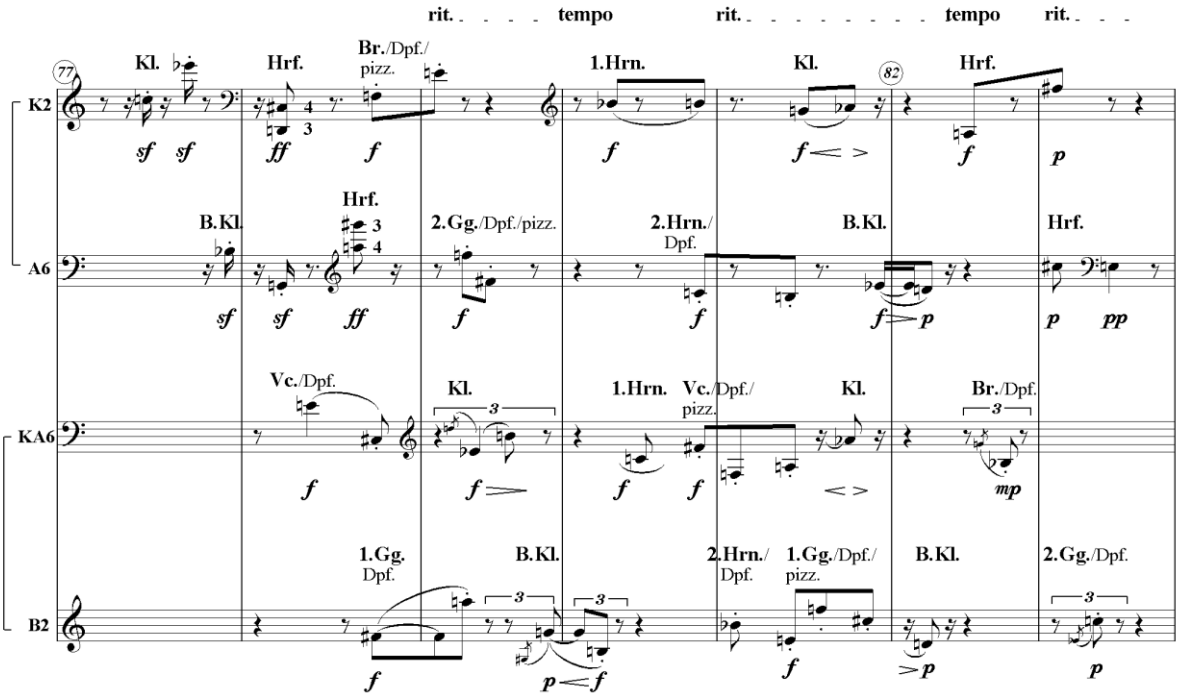
Παράδειγμα 4: op. 21/II: «1η παραλλαγή» (μ. 11-23, μεταγραφή)

Η «7η παραλλαγή» αναλογεί στην «1η παραλλαγή»: και οι δύο ενότητες διέπονται από τις ίδιες μορφές της σειράς και είναι παρόμοια κατασκευασμένες (τετράφωνος διπλός κανόνας, που αποτελείται από δύο πολύ αυστηρούς ανάστροφους κανόνες και επαναλαμβάνεται καρκινικά). Εντούτοις, οι δύο «παραλλαγές» παρουσιάζουν τις ακόλουθες διαφορές:

- Η κάθε "φωνή" της «7ης παραλλαγής» διαμοιράζεται σε διαφορετικά όργανα, ενώ η κάθε φωνή της αντίστοιχής της «1ης παραλλαγής» εκτελείται από ένα μόνο όργανο.
- Οι δύο «παραλλαγές» έχουν διαφορετική κατανομή οργάνων («1η παραλλαγή»: έγχορδα, «7η παραλλαγή»: όλη η ορχήστρα).
- Το tempo των δύο «παραλλαγών» είναι διαφορετικό («1η παραλλαγή»: μισό = περ. 64, «7η παραλλαγή»: μισό = περ. 54).
- Η κάθε μια «παραλλαγή» έχει διαφορετικό χαρακτήρα («1η παραλλαγή»: ελαφριά, με κίνηση, σε *pp*, «7η παραλλαγή»: πιο αργή, πλατιά, σε *f*).

Μέσω των μικρών αυτών αποκλίσεων επιτυγχάνεται για μια ακόμη φορά η ελαφριά διατάραξη της απόλυτης συμμετρίας, που παραπέμπει στην αρχή της *μεταμόρφωσης*.

Ας εξετάσουμε λεπτομερέστερα την κατασκευή της «7ης παραλλαγής»:



Παράδειγμα 5: op. 21/II: «7η παραλλαγή» (μ. 77-83, μεταγραφή)

Αρχικά (μ. 77-83), ο 1ος κανόνας σχηματίζεται μεταξύ των μορφών της σειράς Κ2 και Α6: πρόκειται για έναν πολύ αυστηρό κανόνα σε αναστροφή, οι "φωνές" του οποίου χαρακτηρίζονται από όμοιο ρυθμό,[20] ανάλογη άρθρωση,[21] δυναμική[22] και ηχοχρωματική διάταξη.[23]

Ο 2ος ανάστροφος κανόνας διακρίνεται μεταξύ των μορφών της σειράς ΚΑ6-Β2 και έχει παρόμοια κατασκευή με τον 1ο κανόνα (η άρθρωση,[24] η ηχοχρωματική διάταξη[25] και η δυναμική[26] των "φωνών" παρουσιάζουν αντιστοιχία).

Στη συνέχεια (μ. 83-88), ο διπλός κανόνας επαναλαμβάνεται σε καρκινική μορφή (1ος ανάστροφος κανόνας: Β2-ΚΑ6, 2ος ανάστροφος κανόνας: Κ2-Α6), με κάποιες μικρές αποκλίσεις στο ρυθμό, την άρθρωση και τη δυναμική.

III.

«2η παραλλαγή» (μ. 23/1.Hrn., Kl.- 34/Kl., B.Kl.)

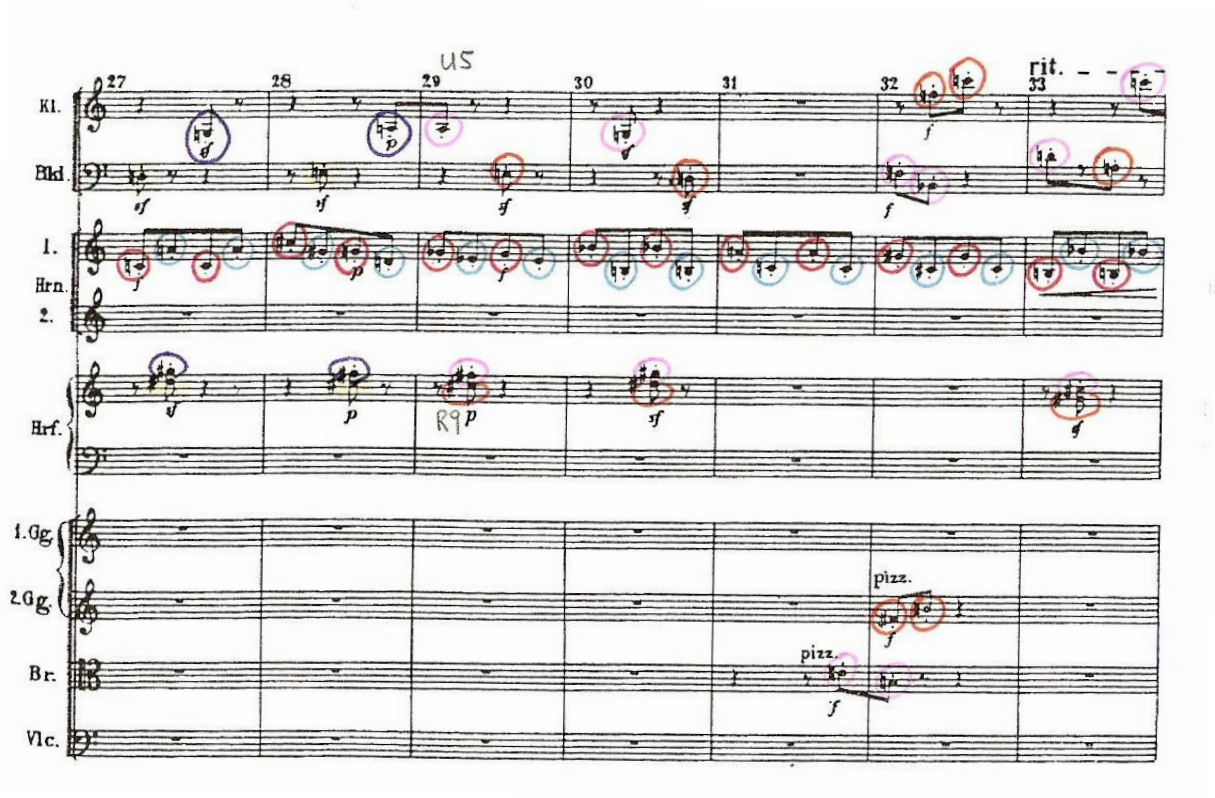
«6η παραλλαγή» (μ. 66/Kl.-78/B.Kl.)

Στη «2η παραλλαγή» συνδυάζονται δύο εντελώς αντιθετικές υφές. Πιο συγκεκριμένα:

α) Οι μορφές της σειράς Κ9-ΚΑ5 (μ. 23-28) και Α5-Β9 (μ. 29-34) αποδίδονται στικτογραφικά, αφού διασπώνται σε δίφθογγα μοτίβα και μεμονωμένες νότες και

[20] Εξαιρείται η αξία του 12ου φθόγγου της Α6.
[21] Εξαιρούνται οι φθόγγοι 7-8 της Α6.
[22] Εξαίρεση: οι φθόγγοι 10-12 της Α6.
[23] Κ2: Kl., Hrf., Br./Dpf./*pizz.*, 1.Hrn., Kl., Hrf.
Α6: B.Kl., Hrf., 2.Gg./Dpf./*pizz.*, 2.Hrn./Dpf., B.Kl., Hrf.
[24] Εξαίρεση: οι φθόγγοι 5-6 της Β2.
[25] ΚΑ6: Vc./Dpf., Kl., 1.Hrn., Vc./Dpf./*pizz.*, Kl., Br./Dpf.
Β2: 1.Gg./Dpf., B.Kl., 2.Hrn./Dpf., 1.Gg./Dpf./*pizz.*, B.Kl., 2.Gg./Dpf.
[26] Εξαίρεση: οι φθόγγοι 3-5 και 10-12 της Β2.

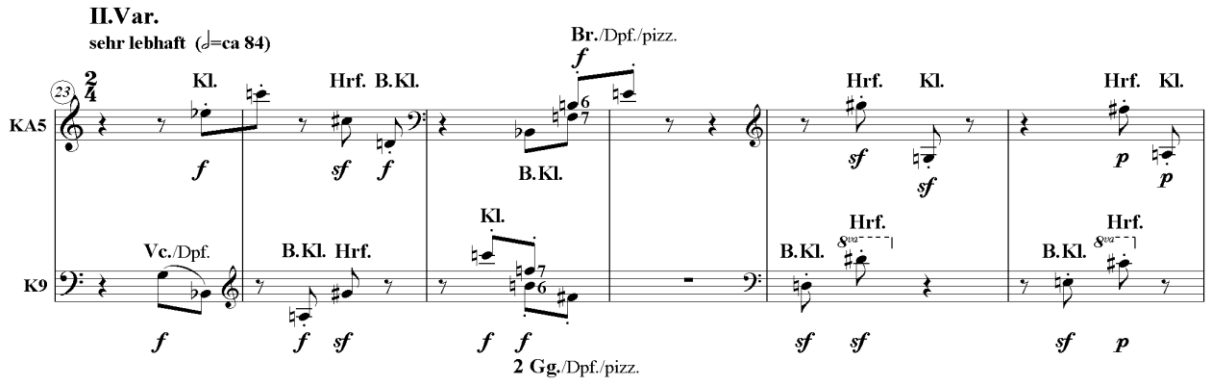
συνηχήσεις, που "διασκορπίζονται" σε πέντε διαφορετικά όργανα (κλαρινέτο, μπάσο-κλαρινέτο, άρπα, 2ο βιολί και βιόλα).[27]
β) Αντιθέτως, το 1ο κόρνο εκτελεί μια ενιαία μελωδική γραμμή (απλά διαστήματα πάνω σε συνεχή ροή ογδόων).



Παράδειγμα 6: op. 21/II: Τμήμα της «2ης παραλλαγής» (μ. 27-33, παρτιτούρα)

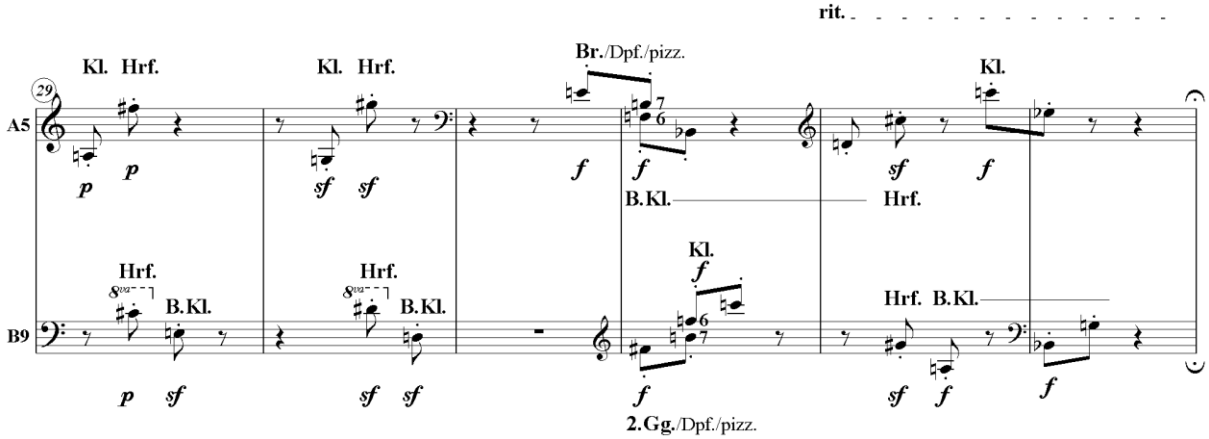
Πώς μπορούν όμως να συνδυαστούν οι παραπάνω εντελώς διαφορετικές υφές; Υπάρχει άραγε κάποιο κοινό σημείο αναφοράς; Η απάντηση ίσως βρίσκεται στη δομή τους. Ας την εξετάσουμε:
α) Εάν καταγράψουμε την κάθε μια μορφή της σειράς, που αποδίδεται στικτογραφικά, σε ένα πεντάγραμμο, παρατηρούμε ότι σχηματίζεται ένας "δίφωνος" κανόνας σε αναστροφή. Ειδικότερα:
- Ο κανόνας σε αναστροφή σχηματίζεται αρχικά μεταξύ των μορφών της σειράς Κ9-ΚΑ5 (βλ. παράδειγμα 7). Μεταξύ των "φωνών" παρατηρείται εν μέρει όμοια άρθρωση (φθόγγοι 8-12), δυναμική (φθόγγοι 1-2, 5-10, 12) και ηχοχρωματική διάταξη.

[27] Το κλαρινέτο και το μπάσο κλαρινέτο ηχούν σαν σε μορφή διαλόγου, η άρπα παίζει όμοιες δίφωνες συνηχήσεις 4ης λειτουργώντας σαν ένα είδος ostinato, ενώ τα έγχορδα, που παίζουν πολύ διακριτικά (*pizz.* με σουρντίνα), χρησιμοποιούνται σποραδικά.



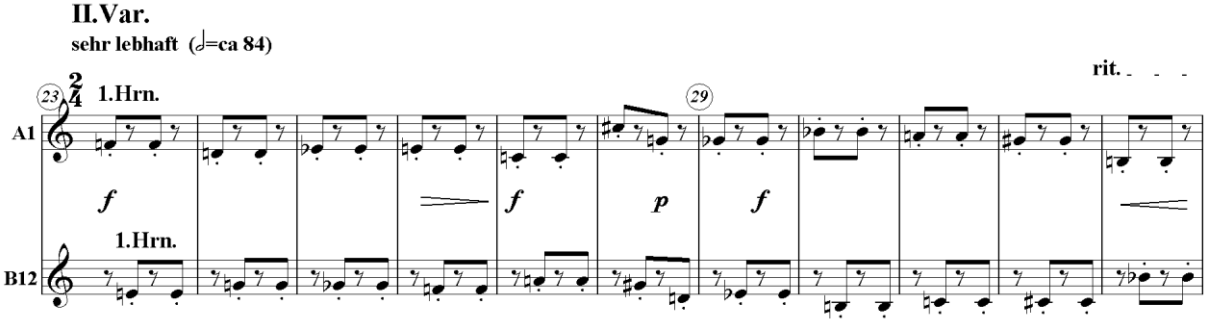
Παράδειγμα 7: op. 21/II: «2η παραλλαγή» (μ. 23-28, μεταγραφή)

- Ο ανάστροφος κανόνας των μ. 23-28 επαναλαμβάνεται καρκινικά στα μ. 29-34 (μορφές της σειράς: A5-B9) σε επίπεδο τονικών υψών, ρυθμού, ηχοχρωμάτων,[28] δυναμικής και άρθρωσης[29] (βλ. παράδειγμα 8).



Παράδειγμα 8: op. 21/II: «2η παραλλαγή» (μ. 29-34, μεταγραφή)

β) Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η φωνή του 1ου κόρνου: εάν την εξετάσουμε προσεκτικά, παρατηρούμε ότι δεν αποδίδει μια, αλλά *δύο* μορφές της σειράς (A1 και B12), οι οποίες εμφανίζονται εναλλάξ ("πλέκονται" δηλαδή μεταξύ τους), δίνοντας την εντύπωση μιας ενιαίας μελωδικής γραμμής. Στο επόμενο παράδειγμα έχουμε γράψει χωριστά (σε δύο πεντάγραμμα) τις δύο μορφές της σειράς που εκτελεί το 1ο κόρνο, προκειμένου να μπορέσουμε να τις εξετάσουμε καλύτερα:



Παράδειγμα 9: op. 21/II: «2η παραλλαγή» (μ. 23-34, 1ο κόρνο, μεταγραφή)

[28] Εξαίρεση: φθόγγοι 11-12 της B9.
[29] Εξαιρούνται οι φθόγγοι 6, 8 και 10 της A5, καθώς και οι φθόγγοι 9, 11-12 της B9.

Με βάση το παράδειγμα 9 παρατηρούμε το εξής φαινόμενο: η ενιαία μελωδική γραμμή του 1ου κόρνου είναι ουσιαστικά ένας κανόνας σε αναστροφή,30 οι "φωνές" του οποίου παρουσιάζουν απόλυτη ομοιογένεια (όπως είναι αναμενόμενο, το ηχόχρωμα, ο ρυθμός, η άρθρωση και η δυναμική των δύο μορφών της σειράς είναι απόλυτα όμοια). Επιπλέον, η αρχή της καρκινικής συμμετρίας διακρίνεται και εδώ, αφού οι φθόγγοι 7-12 της κάθε μιας μορφής της σειράς αποτελούν τον καρκίνο των φθόγγων 1-6 (σε ό,τι αφορά το ρυθμό, τα διαστήματα,31 την άρθρωση και εν μέρει τη δυναμική).

Συνοψίζοντας: η «2η παραλλαγή» είναι κατασκευασμένη ως διπλός κανόνας, ο οποίος αποτελείται από δύο ανάστροφους κανόνες. Ο διπλός αυτός κανόνας παρουσιάζει όμως μια ιδιαιτερότητα, όσον αφορά την υφή του: ενώ ο 1ος κανόνας αποδίδεται στικτογραφικά από πέντε διαφορετικά όργανα, ο 2ος κανόνας γίνεται αναγνωρίσιμος μόνο στο χαρτί, αφού εκτελείται από ένα μόνο όργανο (1ο κόρνο), η μελωδική κίνηση του οποίου χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη "γραμμικότητα" (απλά διαστήματα πάνω σε συνεχή ροή ογδόων). Κατά συνέπεια, ο 2ος κανόνας είναι πλασματικός, αφού στην ουσία δεν υφίσταται. Εντούτοις, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την – έστω και θεωρητική – ύπαρξή του. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι και στη «2η παραλλαγή» διαπιστώνεται η συνύπαρξη της καρκινικής συμμετρίας με την τεχνική του κανόνα, αφού και οι δύο κανόνες είναι κατασκευασμένοι παλινδρομικά.

Η «6η παραλλαγή» αναλογεί στη «2η παραλλαγή» δεδομένου ότι:

- Οι δύο «παραλλαγές» διέπονται εν μέρει από τις ίδιες μορφές της σειράς (K9-KA5 και B9-A5).
- Η κατασκευή τους παρουσιάζει κάποιες αναλογίες. Συγκεκριμένα:

α) Οι προαναφερθείσες μορφές της σειράς σχηματίζουν ένα δίφωνο κανόνα σε αναστροφή, που επαναλαμβάνεται καρκινικά.

β) Και στις δύο «παραλλαγές» εμφανίζεται μια ενιαία "μελωδική" γραμμή στο 1ο κόρνο, που προκύπτει από δύο εναλλάξ εμφανιζόμενες μορφές της σειράς.

Η αρχή της *μεταμόρφωσης* εφαρμόζεται όμως και εδώ, αφού μεταξύ των ανάλογων «παραλλαγών» II και VI διακρίνονται οι ακόλουθες διαφορές:

- Η κάθε μια φωνή του κανόνα της «6ης παραλλαγής» εκτελείται από ένα και μόνο όργανο (1η φωνή: μπάσο-κλαρινέτο, 2η φωνή: κλαρινέτο), ενώ η κάθε "φωνή" του αντίστοιχου κανόνα της «2ης παραλλαγής» διαμοιράζεται σε πέντε διαφορετικά όργανα.
- Η ενιαία "μελωδική" γραμμή του 1ου κόρνου στην «6η παραλλαγή» παρουσιάζει σημαντικές αποκλίσεις σε σχέση με την αντίστοιχή της στη «2η παραλλαγή», καθότι:

α) Οι μορφές της σειράς που την απαρτίζουν βρίσκονται σε καρκινική σχέση με τις αντίστοιχες μορφές της σειράς στη «2η παραλλαγή» («2η παραλλαγή»: A1-B12, «6η παραλλαγή»: KA1-K12).

β) Στην «6η παραλλαγή», οι μορφές της σειράς που εναλλάσσονται στο 1ο κόρνο δεν παρουσιάζουν κανενός είδους αναλογία: πρόκειται για δύο εντελώς ελεύθερες μορφές της σειράς και όχι για έναν (έστω κεκαλυμμένο) κανόνα, όπως στη «2η παραλλαγή».

γ) Ο ελεύθερος, "ασύμμετρος" ρυθμός του 1ου κόρνου στην «6η παραλλαγή» βρίσκεται σε απόλυτη αντίθεση με τη "μηχανιστική" ροή ογδόων του 1ου κόρνου στη «2η παραλλαγή».

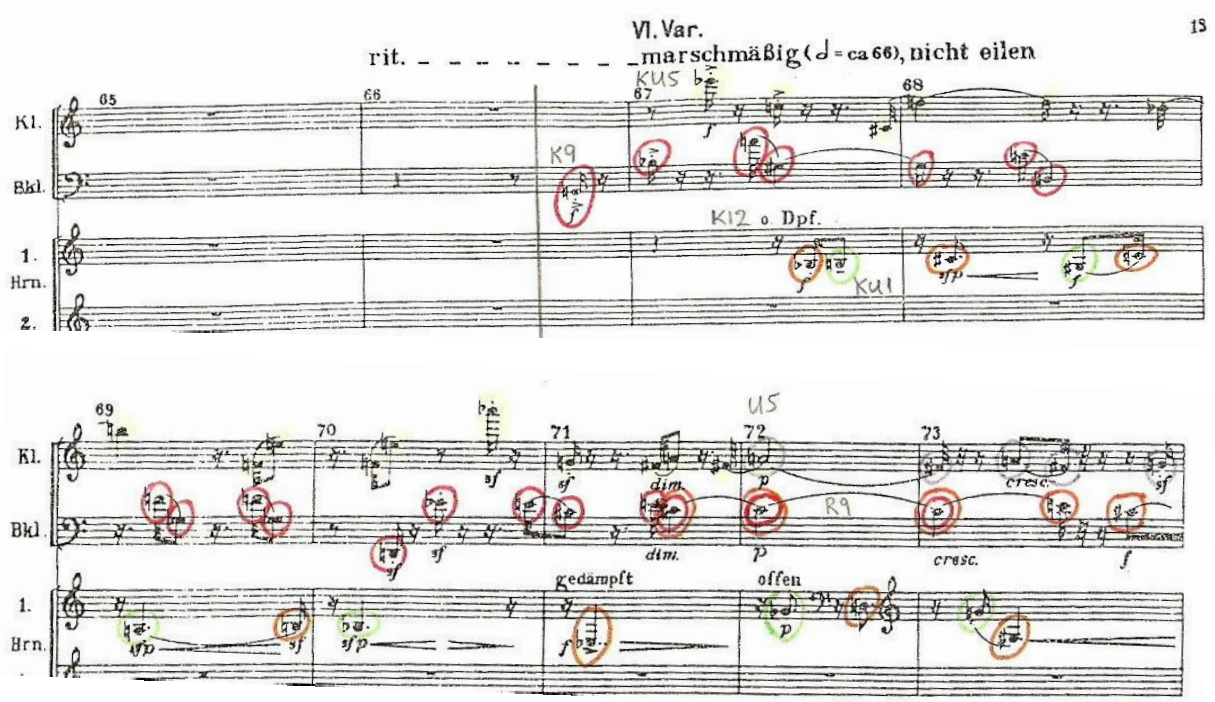
- Τέλος, το tempo των δύο «παραλλαγών» είναι διαφορετικό («6η παραλλαγή»: μισό = περ. 66, «2η παραλλαγή»: μισό = περ. 84).

30 Εξαιρείται ο 6ος φθόγγος της B12.

31 Εξαιρούνται οι φθόγγοι 6 και 12 της A1, καθώς και ο 12ος φθόγγος της B12.

Ας εξετάσουμε τώρα τον ανάστροφο κανόνα της «6ης παραλλαγής»: αρχικά (μ. 66-71) εμφανίζεται μεταξύ των μορφών της σειράς Κ9 (μπάσο-κλαρινέτο) και ΚΑ5 (κλαρινέτο), οι οποίες επιπροσθέτως παρουσιάζουν ομοιότητα στην άρθρωση και τη δυναμική.

Στα μ. 73-77 ο κανόνας επαναλαμβάνεται καρκινικά μεταξύ των μορφών της σειράς Α5 (κλαρινέτο) και Β9 (μπάσο-κλαρινέτο) σε ό,τι αφορά τους φθόγγους, το ρυθμό, την άρθρωση[32] και εν μέρει τη δυναμική.



Παράδειγμα 10: op. 21/II: Τμήμα της «6ης παραλλαγής» (μ. 66-73, παρτιτούρα)

IV.

«3η παραλλαγή» (μ. 34/έγχορδα-44)

«5η παραλλαγή» (μ. 55/έγχορδα- 67/έγχορδα)

Η «3η παραλλαγή» αποδίδεται στικτογραφικά από σχεδόν ολόκληρη την ορχήστρα (λείπει το μπάσο-κλαρινέτο) και χαρακτηρίζεται από συνεχείς αντιθέσεις: τα τρίφθογγα μοτίβα 16ων σε *pp* (βλ. κλαρινέτο, 2ο βιολί και βιόλα) εναλλάσσονται διαρκώς με βίαιους μεμονωμένους φθόγγους σε *sf* και δίφθογγα μοτίβα σε *f* (βλ. υπόλοιπα όργανα).

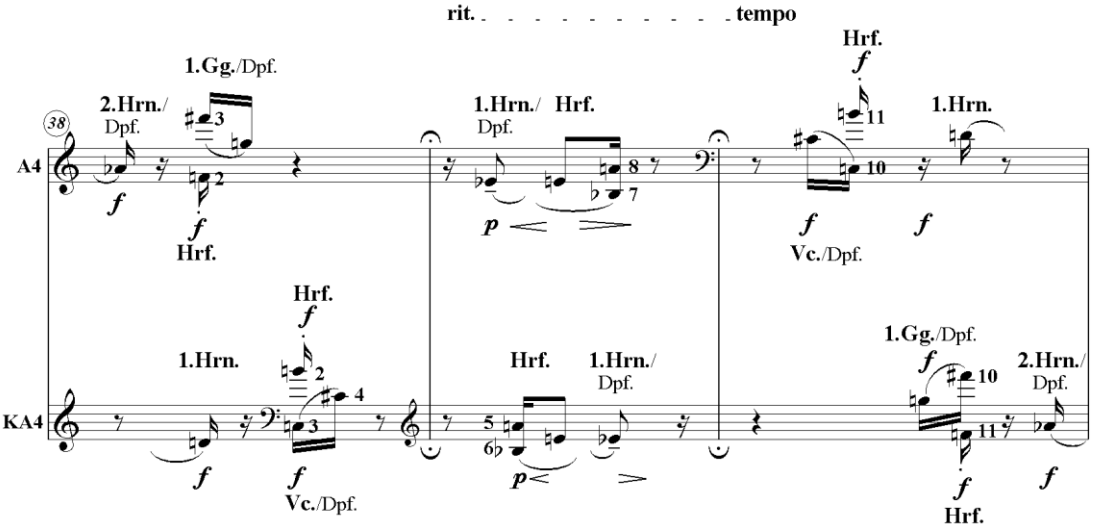
Η «3η παραλλαγή» είναι δομημένη ως "δίφωνος" καρκινικός κανόνας και υποδιαιρείται σε πέντε υποενότητες. Ως εκ τούτου, η 1η και η 5η υποενότητα (μορφές της σειράς: Α4-ΚΑ4) καθώς και η 2η και η 4η υποενότητα (μορφές της σειράς: Κ1-Β1) παρουσιάζουν μια καρκινική αναλογία όσον αφορά τα τονικά ύψη, το ρυθμό, τα ηχοχρώματα, τη δυναμική και την άρθρωση.

Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτά η κεντρική υποενότητα, η αυστηρή καρκινική συμμετρία της οποίας επεκτείνεται σε ολόκληρη την «3η παραλλαγή». Στο κεντρικό μέτρο της υποενότητας αυτής βρίσκεται ο άξονας συμμετρίας ολόκληρης της «3ης παραλλαγής» (μ. 39: *μι*[1] στην άρπα): το μέτρο αυτό, που είναι υψίστης σημασίας,

[32] Εξαίρεση αποτελούν οι φθόγγοι 11-12 των Α5-Β9 (μ. 77).

αναδεικνύεται από τον Webern με τις κορώνες και τις παύσεις, που βρίσκονται πριν και μετά από αυτό, καθώς και με το *ritardando* (βλ. παρτιτούρα, καθώς και παράδειγμα 11).

Ας εξετάσουμε όμως την κεντρική υποενότητα λεπτομερέστερα:



Παράδειγμα 11: op. 21/II: «3η παραλλαγή» /κεντρική υποενότητα (μ. 38-40, μεταγραφή)

Μεταξύ των μορφών της σειράς A4-KA4, που εμφανίζονται εδώ, σχηματίζεται ένας πολύ αυστηρός καρκινικός κανόνας, οι "φωνές" του οποίου παρουσιάζουν απόλυτη καρκινική αναλογία όσον αφορά τα τονικά ύψη, το ρυθμό, τα ηχοχρώματα, την άρθρωση και τη δυναμική. Επιπλέον, η κάθε μια "φωνή" του κανόνα είναι κατασκευασμένη παλινδρομικά σε επίπεδο ρυθμού, ηχοχρωμάτων, άρθρωσης και δυναμικής. Εντούτοις, στο κεντρικό μέτρο 39 παρατηρείται μια ελαφρά διατάραξη της καρκινικής συμμετρίας της κάθε "φωνής". Αυτές οι "ασυμμετρίες" φανερώνουν, όπως πολύ ορθά επισημαίνει ο Fr. Döhl, «κάτι από την ευαισθησία της μουσικής του Webern, η οποία δεν γίνεται αντιληπτή με άκαμπτα σχήματα και ορισμούς, καθότι το φαινομενικά σταθερό εμπεριέχει ως ενδεχόμενο την απόκλιση, το στατικό τη μεταβλητότητα, η συμμετρία την ασυμμετρία (και αντιστρόφως)».[33]

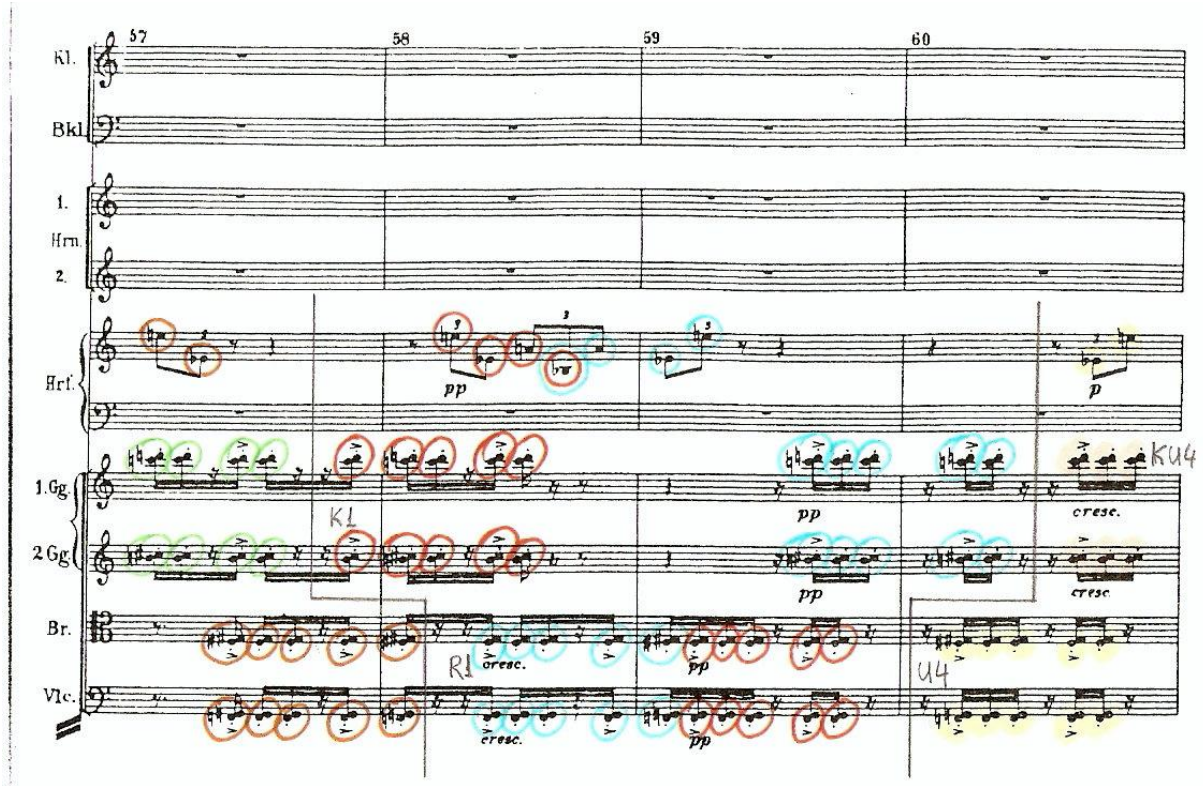
Η «5η παραλλαγή» αναλογεί στην «3η παραλλαγή»: οι δύο «παραλλαγές» διέπονται από τις ίδιες μορφές της σειράς και έχουν παρόμοια κατασκευή (καρκινικός κανόνας).

Ταυτόχρονα όμως, οι δύο «παραλλαγές» παρουσιάζουν τις ακόλουθες διαφορές:

- Οι υποενότητες 1-5 και 2-4 της «5ης παραλλαγής» δεν παρουσιάζουν καρκινική αναλογία (όπως οι αντίστοιχες υποενότητες της «3ης παραλλαγής»), αλλά είναι απολύτως όμοιες (εκτός από τη δυναμική). Τέλος, η κεντρική υποενότητα δεν είναι ανεξάρτητη, αλλά αντιστοιχεί (πλην της δυναμικής) στις ακραίες υποενότητες (1η και 5η). Κατά συνέπεια, η «5η παραλλαγή» παρουσιάζει πρωτίστως ένα ρυθμικό κανόνα και δευτερευόντως έναν καρκινικό κανόνα (βλ. σχετικά παρακάτω).
- Η κάθε μια «παραλλαγή» έχει διαφορετική κατανομή οργάνων («3η παραλλαγή»: όλη η ορχήστρα εκτός από το μπάσο-κλαρινέτο, «5η παραλλαγή»: έγχορδα, άρπα).
- Το tempo των δύο «παραλλαγών» διαφέρει («3η παραλλαγή»: μισό = περ. 66, «5η παραλλαγή»: μισό = περ. 84).
- Τέλος, η κάθε μια «παραλλαγή» έχει εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα («3η παραλλαγή»: με συνεχείς αντιθέσεις, «5η παραλλαγή»: ορμητική, με ενέργεια).

[33] Döhl, *ό.π.*, σ. 279.

Η «5η παραλλαγή» ηχεί εντελώς διαφορετικά απ' ό,τι οι υπόλοιπες: για πρώτη και μοναδική φορά σε ολόκληρο το op. 21 εμφανίζονται επαναλαμβανόμενες τετράφωνες συνηχήσεις σε κάθε μια μορφή της σειράς (φθόγγοι 1-4 και 9-12), λειτουργώντας ως ένα είδος ostinato.[34] Αυτές οι συνηχήσεις 16ων, που εκτελούνται από τα έγχορδα, ηχούν όλο και πιο διαπεραστικές και ορμητικές χάρη στην προοδευτική αύξηση της δυναμικής (από *ppp* μέχρι *mf* <). Κατά συνέπεια, στην «5η παραλλαγή» παρατηρείται η συνύπαρξη δύο εντελώς αντιθετικών εννοιών: της στατικότητας (επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις τύπου ostinato) και της δυναμικής κλιμάκωσης (συνεχές *cresc.*). Στην ουσία, μόνο τα μοτίβα της άρπας (φθόγγοι 5-8 κάθε μιας μορφής της σειράς) παραπέμπουν ηχητικά στην αρχή της καρκινικής συμμετρίας.



Παράδειγμα 12: op. 21/II: Τμήμα της «5ης παραλλαγής» (μ. 57-60, παρτιτούρα)

Η «5η παραλλαγή» έχει μια φαινομενικά απλή κατασκευή, αφού ουσιαστικά αποτελείται από: α) δύο διαφορετικές τετράφωνες συνηχήσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται σε 16α στα έγχορδα[35] και β) τρίηχα ογδόων στην άρπα.

Εάν εξετάσουμε όμως την παρτιτούρα με βάση τις μορφές της σειράς, παρατηρούμε ότι πρόκειται για μια εξαιρετικά περίπλοκη κατασκευή: η «5η παραλλαγή» παρουσιάζει ένα ρυθμικό κανόνα και ταυτόχρονα έναν (λιγότερο αυστηρό) καρκινικό κανόνα, που σχηματίζεται κάθε φορά μεταξύ δύο μορφών της σειράς.

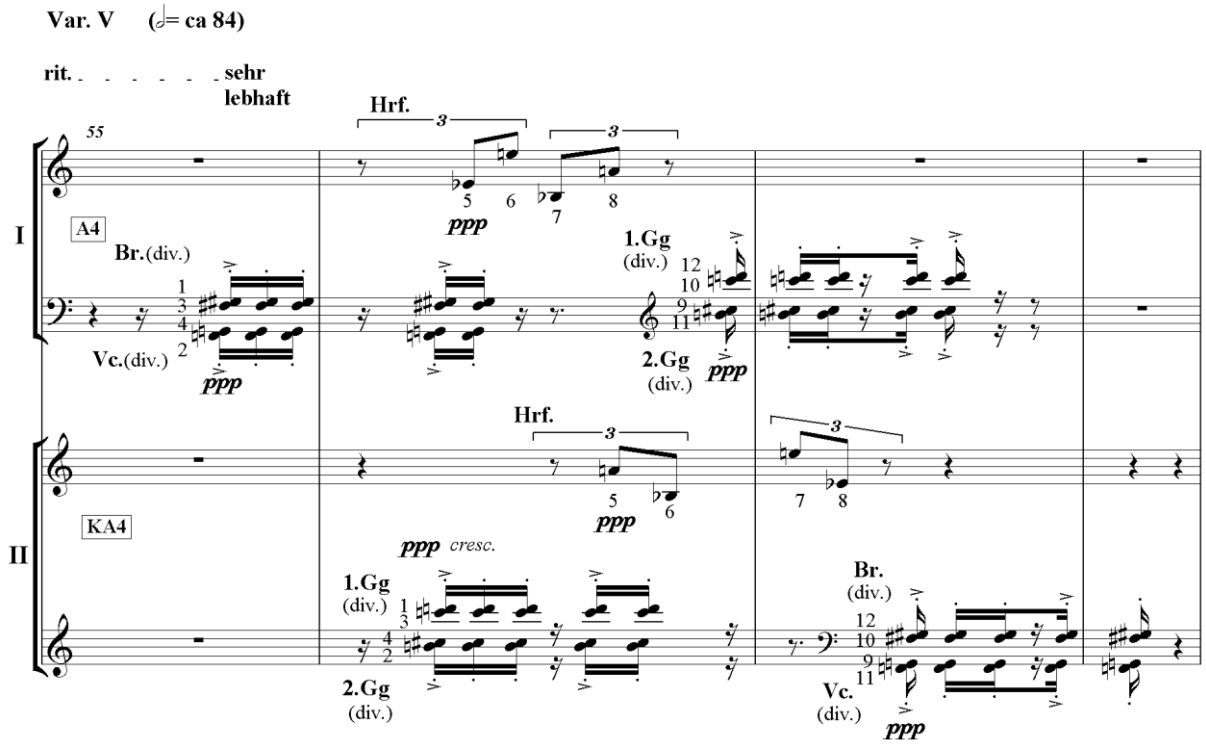
Ας εξετάσουμε την αρχή της «5ης παραλλαγής». Όπως διακρίνεται στο παράδειγμα 13, μεταξύ των μορφών της σειράς Α4-ΚΑ4 σχηματίζεται:

α) ένας πολύ αυστηρός ρυθμικός κανόνας (οι μορφές της σειράς που τον απαρτίζουν έχουν όμοια άρθρωση, δυναμική και κατανομή οργάνων) και ταυτόχρονα,

β) ένας λιγότερο αυστηρός καρκινικός κανόνας, αφού οι μορφές της σειράς που τον αποτελούν παρουσιάζουν αρκετές ρυθμικές αποκλίσεις.

[34] Βλ. υποσημείωση αρ. 12.

[35] 1η συνήχηση (*Φα-Σολ-φα#-σολ#*): βιολοντσέλα-βιόλες σε divisi.
2η συνήχηση (*σι[1]-ντο#[2]-ντο[3]-ρε[3]*): πρώτα και δεύτερα βιολιά σε divisi.



Παράδειγμα 13: op. 21/II: Αρχή της «5ης παραλλαγής» (μεταγραφή)

V.

«4η παραλλαγή» (μ. 45 – 55/Kl., 2.Hrn.)

Η κεντρική «4η παραλλαγή» αποτελεί τη σπουδαιότερη ενότητα ολόκληρου του 2ου μέρους της *Συμφωνίας* op. 21, αφού «είναι το κέντρο όλου του μέρους και από εδώ πηγαίνουν όλα πάλι προς τα πίσω».[36] Πράγματι, η παλινδρομική κατασκευή της «4ης παραλλαγής» επεκτείνεται σε ολόκληρο το 2ο μέρος, αφού (όπως είπαμε) τα ζεύγη «θέμα»-«Coda», «1η παραλλαγή»-«7η παραλλαγή», «2η παραλλαγή»-«6η παραλλαγή» και «3η παραλλαγή»-«5η παραλλαγή» παρουσιάζουν αντιστοιχία. Κατά συνέπεια, η «4η παραλλαγή» είναι η μοναδική εντελώς ανεξάρτητη ενότητα, αφού (λόγω της κεντρικής της θέσης) δεν αντιστοιχεί σε καμία άλλη «παραλλαγή». Η ιδιαίτερη θέση της «4ης παραλλαγής» τονίζεται μέσω του εξαιρετικά αργού της tempo (μισό = περ. 40), που εμφανίζεται για μια και μοναδική φορά σε ολόκληρο το 2ο μέρος.

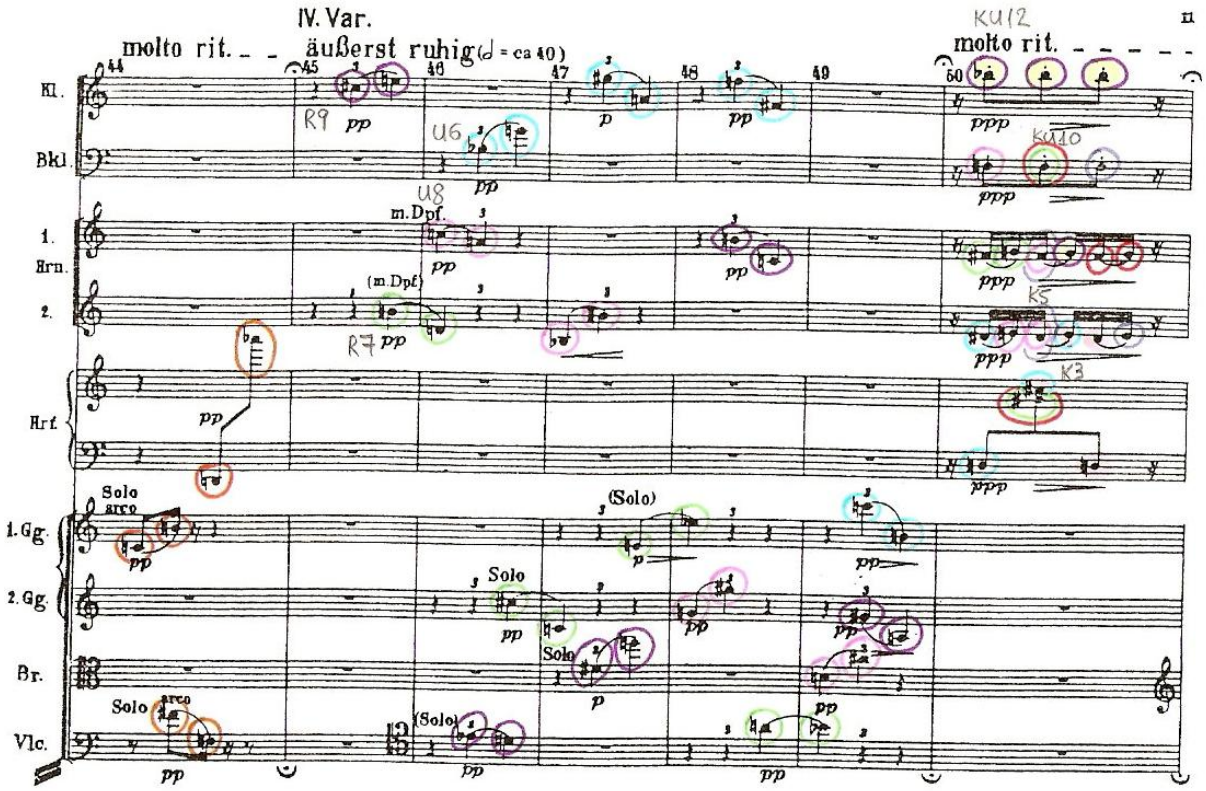
Η ήσυχη, λυρικού χαρακτήρα «4η παραλλαγή» αποδίδεται στικτογραφικά από ολόκληρη την ορχήστρα και αποτελείται από δύο διαδοχικούς τετράφωνους ρυθμικούς μικροκανόνες,[37] όπου ο 2ος μικροκανόνας αποτελεί εν μέρει τον καρκίνο του 1ου (σε ό,τι αφορά το ρυθμό, το ηχόχρωμα, την άρθρωση, τη δυναμική, αλλά όχι τα τονικά ύψη).

Η «4η παραλλαγή» διέπεται από ένα διαφορετικό είδος καρκινικής συμμετρίας, αφού σε καρκινική διάταξη δεν βρίσκονται τα τονικά ύψη (όπως στις υπόλοιπες «παραλλαγές»), αλλά τα δίφθογγα μοτίβα κάθε οργάνου (ανεξάρτητα από τις μορφές της σειράς).[38] Η αρχή της καρκινικής συμμετρίας γίνεται πιο αισθητή στα έγχορδα, δεδομένου ότι *και* οι φθόγγοι κάποιων μοτίβων είναι διατεταγμένοι παλινδρομικά.[39]

[36] Webern, *ό.π.*, σ. 60 (ελλ. απόδοση: σ. 128).

[37] Ο όρος «μικροκανόνας» χρησιμοποιήθηκε πολύ επιτυχημένα από τον Fr. Döhl και αφορά το φαινόμενο εκείνο, όπου η εκάστοτε φωνή ενός κανόνα περιλαμβάνει λιγότερους από τους 12 φθόγγους της δωδεκάφθογγης σειράς/μορφής της σειράς (Döhl, *ό.π.*, σ. 269).

[38] Συγκεκριμένα: Kl.: μ. 45 και 55: *ντο#²-μι²*, μ. 47 και 53: *σολ#²-λα¹*, μ. 48: *φα²-φα#¹* και μ.52: *φα¹-φα#²*, B.Kl.: μ. 46 και 54: *σιb-σολ¹*, 1.Hrn.: μ. 46 και 54: *ντο²-λα¹*, μ. 48 και 52: *σι¹-ντο¹*, 2.Hrn.: μ. 45-46 και 54-



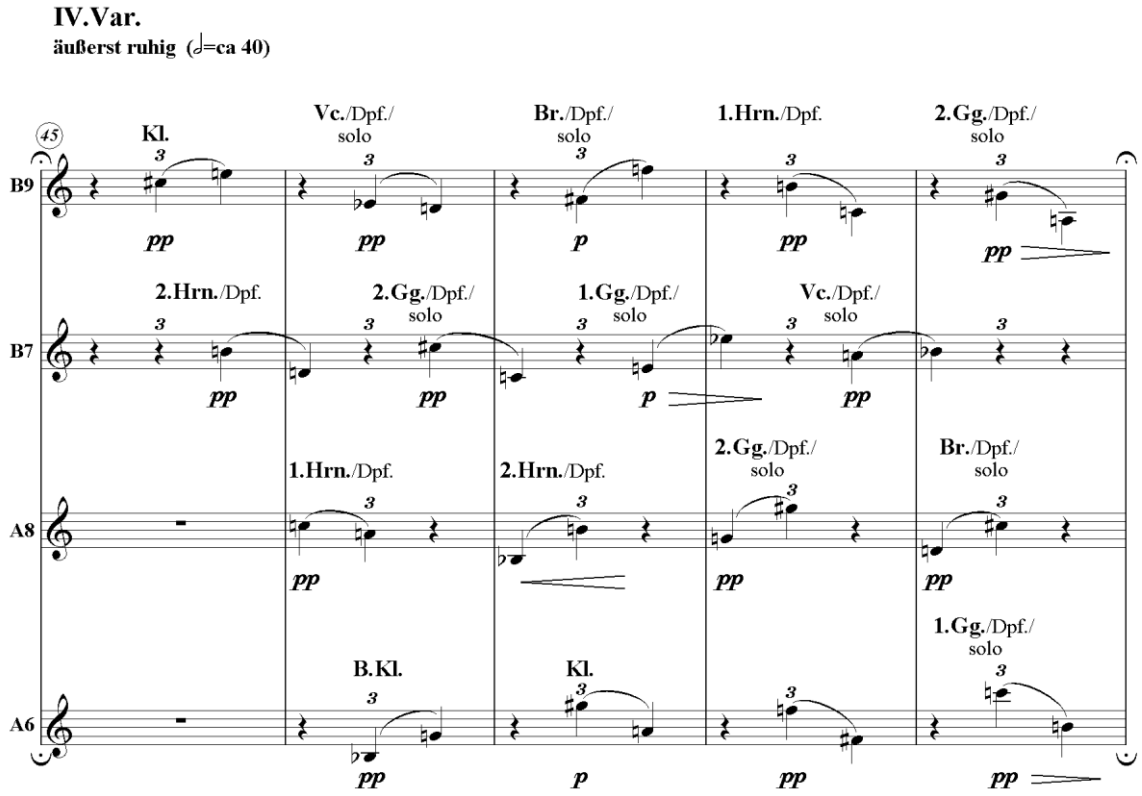
Παράδειγμα 14: op. 21/II: Τμήμα της «4ης παραλλαγής» (μ. 44-50, παρτιτούρα)

Το γεγονός ότι ειδικά η «4η παραλλαγή» διακρίνεται από τη λιγότερο αυστηρή καρκινική συμμετρία φαίνεται εκ πρώτης όψεως αντιφατικό, αφού ως κεντρική ενότητα του παλινδρομικά κατασκευασμένου 2ου μέρους θα έπρεπε να χαρακτηριζόταν από ιδιαίτερα αυστηρή καρκινική συμμετρία. Ακριβώς όμως για το λόγο αυτό, η χαλαρότερη – αλλά ταυτόχρονα και διαφορετικού τύπου – καρκινική συμμετρία της «4ης παραλλαγής» την κάνει να ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες ενότητες του 2ου μέρους.

Ας εξετάσουμε ενδεικτικά το πρώτο μισό της «4ης παραλλαγής»:

55: *σι[1]-ρε[1]*, μ. 47 και 53: *σιb-σι[1]*, 2.Gg.: μ. 46-47: *ντο# [2]-ντο[1]* και μ. 53-54: *ντο# [1]-ντο[2]*, Vc.: μ. 46 και 54: *μιb[1]-ρε[1]*.

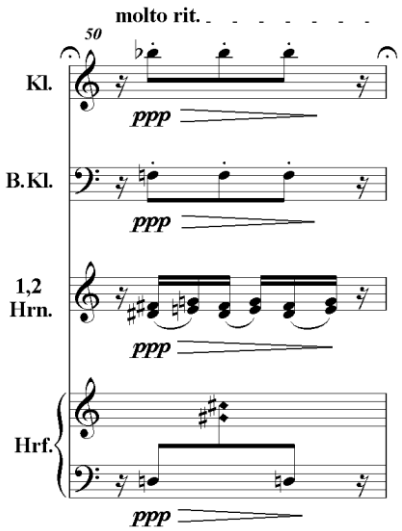
[39] Ειδικότερα: Vc.: μ. 48-49 και 52-53, Br.: μ. 49 και 52, 1.Gg.: μ. 47-48 και 2.Gg.: μ. 51-52, 2.Gg.: μ. 48, 1.Gg.: μ. 51.



Παράδειγμα 15: op. 21/II: Πρώτο μισό της «4ης παραλλαγής» (μεταγραφή)

Ο 1ος τετράφωνος μικροκανόνας σχηματίζεται μεταξύ των πρώτων 840 και 1041 φθόγγων όλων των μορφών της σειράς (μ. 45-49): πρόκειται για έναν αυστηρό μικροκανόνα, οι "φωνές" του οποίου διέπονται (με μερικές εξαιρέσεις) από όμοια άρθρωση, δυναμική42 και κατανομή οργάνων.[43]

Η ροή του κανόνα όμως διακόπτεται ξαφνικά στο μ. 50:

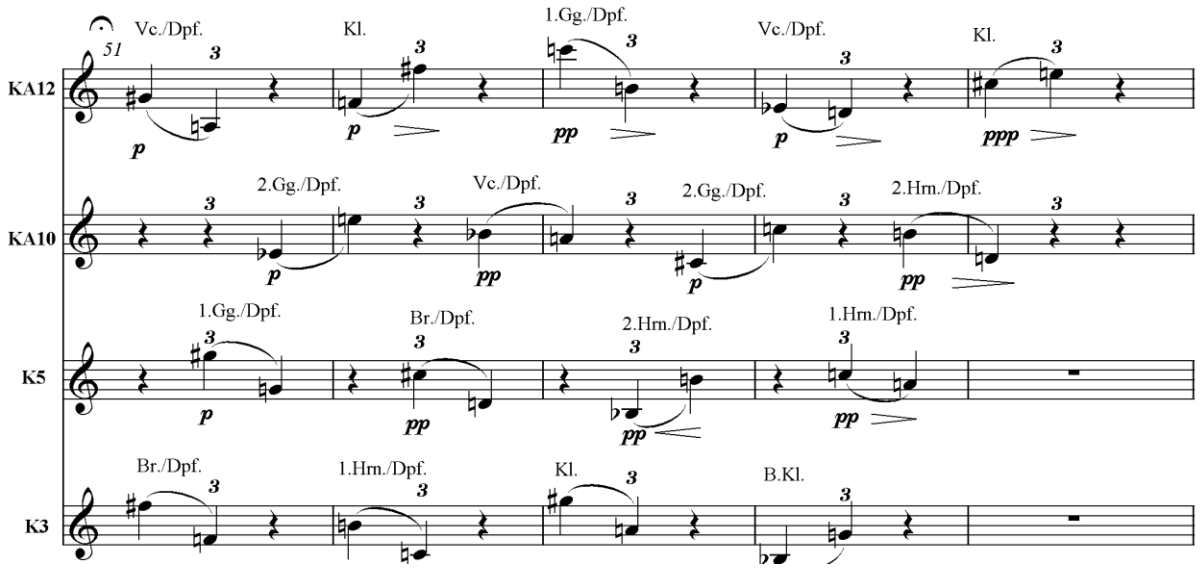


Παράδειγμα 16: op. 21/II: Κεντρικός άξονας συμμετρίας (μ. 50, μεταγραφή)

[40] Βλ. B7, A8, A6.
[41] Βλ. B9.
[42] Εξαίρεση: φθόγγοι 3-6 των A8 και A6.
[43] Εξαίρεση: φθόγγοι 5-6 της A6.

Στο μέτρο αυτό (όπου εμφανίζονται οι υπόλοιποι φθόγγοι των τεσσάρων μορφών της σειράς) βρίσκεται ο κεντρικός άξονας συμμετρίας τόσο της «4ης παραλλαγής», όσο και ολόκληρου του 2ου μέρους. Ο ύψιστης σημασίας κεντρικός άξονας συμμετρίας γίνεται αμέσως αντιληπτός: ο ρυθμός (τρίηχα ογδόων και 16α), το tempo (*molto ritardando*) και η δυναμική (*ppp* >) διαφοροποιούνται, ενώ οι κορώνες και οι γενικές παύσεις 16ων στην αρχή και το τέλος του μ. 50 τραβούν την προσοχή του ακροατή.

Στην υπόλοιπη «4η παραλλαγή» (μ. 51-55: φθόγγοι 5-12 των KA10-K5-K3, φθόγγοι 3-12 της KA12) επαναλαμβάνεται καρκινικά ο προηγούμενος μικροκανόνας (σε ό,τι αφορά το ρυθμό, τα ηχοχρώματα, την άρθρωση, τη δυναμική, αλλά όχι τα τονικά ύψη), με κάποιες μικρές αποκλίσεις.



Παράδειγμα 17: op. 21/II: Δεύτερο μισό της «4ης παραλλαγής» (μεταγραφή)

Όπως είδαμε, το δεύτερο μέρος της *Συμφωνίας* op. 21 αναδεικνύει την αρχή της *μεταμόρφωσης* με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο, δεδομένου ότι αυτή διακρίνεται τόσο σε μικροδομικό (δωδεκάφθογγη σειρά), όσο και σε μακροδομικό επίπεδο. Η αναλογία, που επιτυγχάνεται μέσω των πάσης φύσεως συμμετρικών δομών και της τεχνικής του κανόνα, είναι σχεδόν πάντα ελαφρά διαταραγμένη, τόσο σε επίπεδο κατασκευής, όσο και σε επίπεδο "φωνών" (μεταξύ των ανάλογων μορφών της σειράς /"φωνών" διακρίνονται μικρές διαφοροποιήσεις ως προς το ρυθμό, τα ηχοχρώματα, τη δυναμική ή και την άρθρωση). Κατά συνέπεια, οι αρχές της αναλογίας και της αντίθεσης, της συμμετρίας και της ασυμμετρίας συνδέονται σε μια αδιάσπαστη ενότητα, παραπέμποντας στην αρχή της *μεταμόρφωσης*: «πάντα το ίδιο» και συγχρόνως «κάτι τελείως διαφορετικό».[44]

[44] Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Universal, Βιέννη 1959, σ. 41.

Η ανάπτυξη ως συνθετική αρχή και ως μέρος της μορφής στα κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα

Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου

Εισαγωγικά

Το είδος του κοντσέρτου αποτέλεσε για το Νίκο Σκαλκώτα σημαντικό πεδίο της συνθετικής του δραστηριότητας και το γεγονός αυτό φαίνεται από τη συχνότητα εμφάνισης έργων τα οποία ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία του κοντσέρτου στην εργογραφία του (δεκατέσσερα από τα συνολικά τριάντα ορχηστρικά του έργα).[1] Σε μια συνολική αποτίμηση το κοντσέρτο απαντάται σε όλες τις δημιουργικές περιόδους του συνθέτη, αποτελώντας ένα είδος με διαφορετικές εκφάνσεις. Ο Σκαλκώτας δείχνει να κρατάει τους δεσμούς του με το παρελθόν προτιμώντας σαφώς τις μουσικές μορφές που δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια της κλασικής και ρομαντικής περιόδου. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και από τους μελετητές της μουσικής του συνθέτη[2] και από τον ίδιο στα ελάχιστα γραπτά του που αναφέρονται στο έργο του. Για παράδειγμα, στις αναλυτικές-ερμηνευτικές οδηγίες για το Κοντσερτίνο για δύο πιάνα και ορχήστρα,[3] αναφέρει ξεκάθαρα ότι «η μορφή του πρώτου μέρους είναι μορφή σονάτας», ενώ στη συνέχεια του κειμένου εμβαθύνει περισσότερο και σε μικρότερα δομικά στοιχεία που

[1] *Κοντσέρτο για ορχήστρα πνευστών* (1929) A/K 6 (χαμένο χειρόγραφο), *Κοντσέρτο για πιάνο, βιολί και ορχήστρα* (1930) A/K 21, *1ο Κοντσέρτο για πιάνο* (1931) A/K 16, *2ο Κοντσέρτο για πιάνο* (1937-38) A/K 17, *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα* (1938) A/K 22, *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα* (1938) A/K 26, *3ο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα πνευστών* (1939-40) A/K 18, *Κοντσέρτο για βιολί, βιόλα και ορχήστρα πνευστών* (1939) A/K 25, *Κοντσέρτο για κοντραμπάσο και ορχήστρα* (1942) A/K 27, *Κοντσέρτο για δύο βιολιά* (1944) A/K 24. Καθώς και τα: *Κοντσερτίνο για 2 πιάνα και ορχήστρα* (1935) A/K 20, *Κοντσερτίνο για πιάνο και ορχήστρα σε Ντο μείζονα* (1948-49) A/K 19, όπως και *Κοντσερτίνο για όμποε και συνοδεία πιάνου* (1939) A/K 28, *Κοντσερτίνο για τρομπέτα και πιάνο*, (1941) A/K 68.

[2] *Judit* Alsmeier, *Komponieren mit tönen: Nikos Skalkottas und Schönbergs «Komposition mit zwölf Tönen»*, PFAU – Verlag. Saarbrücken, 2001.
Costis Demertzis, Κείμενο στο ένθετο του CD με τίτλο *Nikos Skalkottas. Music for Violin and Piano*, Grammofon AB BIS, 1999.
Κωστής Δεμερτζής, Κείμενο στο ένθετο του CD με τίτλο *Nikos Skalkottas. Concerto for two violins, Concerto for two pianos, Nocturnal amusement*, Grammofon AB BIS, Akersberga 2008.
Γιώργος Ζερβός, «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα», *στο: Νίκος Σκαλκώτας. Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, επιμ. Χάρης Βρόντος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 51-85.
Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή μουσική παράδοση των αρχών του 20ου αιώνα,* Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001.
Eva Matzourani, «In the greater scheme of things: Musical form in the Twelve-note works of Nikos Skalkottas» στο *Dublin International Conference on Music Analysis*, Dublin, Ireland (23–25 June 2005).
Eva Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas,* Ashgate Publishing, Farnham 2011.
Melissa Garmon Roberts, *The Free Serial Style of Nikos Skalkottas: An Examination of the Twelve-Tone Methods in His Late Serial Compositions,* Ph.D. thesis, University of Texas at Austin 2002.
John Thornley, "Skalkottas Nikolaos" in The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980, Vol. 17, σ. 361-364.
Νίκος Χριστοδούλου, «Νίκος Σκαλκώτας – Εκατό χρόνια από τη γέννησή του». Στο *Νίκος Σκαλκώτας. Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, επιμ. Χ.Βρόντος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 129-175.

[3] Τέσσερις αριθμημένες σελίδες αναλυτικών-ερμηνευτικών οδηγιών του ίδιου του συνθέτη, στα χειρόγραφα του κοντσερτίνο στο Αρχείο Σκαλκώτα.

φανερώνουν την σαφή επιδίωξη της εφαρμογής ενός κλασικού μορφολογικού προτύπου.[4]

Το δείγμα για την παρακάτω σύγκριση περιλαμβάνει τα γρήγορα μέρη κοντσέρτων που οργανώνονται βάσει της μορφής σονάτας-κοντσέρτου. Φυσικά, δεδομένης της απουσίας της τονικότητας ως βασικής κινητήριας δύναμης της μορφής, οι έννοιες που σχετίζονται με τη μορφή της σονάτας είναι πιο ευέλικτες και ο κάθε όρος (έκθεση, επανέκθεση, επεξεργασία, μετάβαση, κλπ.) λειτουργεί υπό προϋποθέσεις και βάσει συγκεκριμένων κριτηρίων. Για παράδειγμα, η έννοια της τριπλής επαναφοράς[5] δεν μπορεί εξ ορισμού να υπάρχει, ενώ παράλληλα, τρίτη εμφάνιση της ορχήστρας (Τ3) στην επανέκθεση δεν υφίσταται της περισσότερες περιπτώσεις. Έτσι, τα κριτήρια που τίθενται για να θεωρηθεί ένα μέρος κοντσέρτου του Σκαλκώτα ότι ανήκει στο μορφολογικό πλαίσιο της σονάτας κοντσέρτου (5ου τύπου)[6] είναι τα εξής:

α) Γενικότερα, η παράθεση, η αποσταθεροποίηση και η τελική επανασταθεροποίηση των βασικών θεματικών ιδεών, ως βασικός παράγοντας διαμόρφωσης της μορφής.

β) Η εναλλαγή ορχηστρικών επεισοδίων ανάμεσα σε σολιστικά τμήματα που φέρουν τις βασικές παραδοσιακές λειτουργίες της μορφής.

γ) Η ύπαρξη τριών μακροδομικών ενοτήτων (ή δύο στην περίπτωση της απουσίας επεξεργασίας) με λειτουργία έκθεσης, ανάπτυξης, επανέκθεσης.[7]

δ) Η ύπαρξη τουλάχιστον δύο θεματικών περιοχών με διαφοροποίηση στην υφή, οι οποίες εκτίθενται και επαναφέρονται.

ε) Ίσως κάποιο φθογγικό χαρακτηριστικό που να παραπέμπει σε τονικές λειτουργίες της μορφής, για παράδειγμα, οι μεταφορές ολόκληρων τμημάτων κατά πέντε ή επτά ημιτόνια (συχνό φαινόμενο στον Σκαλκώτα).

[4] "***Η μορφή του πρώτου μέρους είναι μορφή σονάτας***. *Η ορχήστρα προετοιμάζει την είσοδο των δύο πιάνων με την σύντομον* ***exposition των δυο θεμάτων****…Το* ***πρώτον θέμα*** *μοιρασμένο εις τα πνευστά ξύλινα και εις τα έγχορδα εισέρχεται απευθείας και απότομα… και οδηγεί κανονικά εις* ***το δεύτερον θέμα, το οποίο …αντίθετον εις χαρακτήρα του πρώτου εξελίσσεται σύντομα στην πτώση του****· Η partie των δύο πιάνων αποτελείται απ' την* ***exposition των δύο θεμάτων*** *της ορχήστρας με συνεχείς παραλλαγάς, ρυθμικάς και συνθετικάς μέχρι της πτώσεως του δευτέρου θέματος. Η ορχήστρα ολίγον κατ' ολίγον βαδίζει μουσικώς με την* ***εξέλιξη της μορφής του πρώτου μέρους*** *παραλλήλως προς τα βιρτουοζικάς παραλλαγάς των δύο πιάνων."*
Στις σημειώσεις για την 1η Συμφωνική Σουΐτα αναφέρει επίσης ότι η ουβερτούρα της είναι σε μορφή σονάτας. (Eva Matzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas,* Ashgate, UK 2011, σελ. 246).

[5] Η χρήση του όρου «τριπλή επαναφορά» γίνεται για να καταδείξει την ταυτόχρονη επαναφορά κυρίου θέματος, τονικότητας και συνόλου ορχήστρας, στην έναρξη της επανέκθεσης με ορχηστρικό τμήμα σε ένα τονικό κοντσέρτο. Παρόλα αυτά η σκέψη της ταυτόχρονης επαναφοράς των τριών αυτών βασικών στοιχείων του κοντσέρτου δείχνει να υπάρχει στη θεωρία ήδη από τον 19ο αιώνα (Jane R. Stevens, «Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form», *Journal of the American Musicological Society* 27/1, 1974, σελ. 25-60), για τον όρο βλ. Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη. Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στη θεωρία του 18ου και 19ου αιώνα», *Πολυφωνία* 18, 2011, σελ. 119. Στην περίπτωση του Σκαλκώτα, παρά την έλλειψη της τονικότητας, ο όρος έχει υπόσταση, καθώς ο συνθέτης φαίνεται να μεριμνεί για την επαναφορά στο αρχικό επίπεδο (Τ0) μετά από μεταφορές ολόκληρων τμημάτων στην πέμπτη (Τ7).

[6] James Hepokosky & Warren Darcy, *Elements of Sonata theory.Norms, Types and deformations in the late Eighteenth-century*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, σ. 430-602.

[7] Οφείλω να αναφέρω ότι στην παρούσα εργασία προτιμάται η χρήση του όρου ανάπτυξη έναντι του όρου επεξεργασία, ως μία διαδικασία δημιουργίας νέου υλικού που προκύπτει από το προηγούμενο μέσω μετασχηματισμού, έναντι μιας διαδικασίας η οποία βασίζεται σε παράθεση, επανάληψη σε της χώρους, επέκταση (π.χ. μέσω αλυσίδας), κάθετο συνδυασμό, κλπ.

Μεθοδολογία-Σημεία διερεύνησης

Οι παρεκκλίσεις από τα μορφολογικά πρότυπα οφείλονται όχι μόνο στο ατονικό ή δωδεκαφθογγικό ιδίωμα κατά περίπτωση, αλλά κυρίως στον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης δημιουργεί αρθρωτά θέματα, μέσω παραλλαγών μίας μικρής μουσικής ιδέας και ως εκ τούτου και τις τεχνικές που χρησιμοποιεί για να τα επεξεργαστεί. Έτσι, οι διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα κοντσέρτα αφορούν, όπως θα φανεί, είτε σε ενδογενείς παράγοντες οργάνωσης της ίδιας της ενότητας της ανάπτυξης είτε και σε «εξωγενείς» παράγοντες θεματικής διάρθρωσης στην ενότητα της έκθεσης. Έτσι, οι διαφοροποιήσεις αυτές μπορούν να συνοψιστούν στα εξής σημεία:

- Στην έκταση της ενότητας της ανάπτυξης
- Στην προέλευση του υλικού που αναπτύσσεται:
  α) υλικό από την έκθεση των θεματικών ιδεών (εάν περιλαμβάνει και τα δύο θέματα της έκθεσης)
  β) χωρίς άμεση συνάφεια προέλευσης – ύπαρξη νέου μορφώματος με χαρακτήρα θέματος
  γ) απροσδιόριστη προέλευση του υλικού λόγω φθογγικής ή μοτιβικής συνάφειας με προηγούμενες παραθέσεις. Στην περίπτωση αυτή το τμήμα της ανάπτυξης είναι απλά ένα αντιθετικό τμήμα το οποίο φέρει την απαραίτητη φραστική και δομική αστάθεια που θα αποτελέσει κίνητρο για την επαναφορά της σταθερότητας στην επανέκθεση.
- Στο ρόλο της cadenza, η οποία περιλαμβάνεται σε πολλές από τις αναπτύξεις (όπως για παράδειγμα τα: τρίτο μέρος 1ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα, - όπου η cadenza ουσιαστικά αποτελεί την επεξεργασία και προηγείται της επανέκθεσης -, το 2ο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα (πρώτο και τρίτο μέρος), το τρίτο μέρος του 3ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα πνευστών και το Κοντσέρτο για δύο βιολιά και ορχήστρα) γεγονός που φανερώνει ότι ο Σκαλκώτας δεν αντιμετωπίζει το τμήμα αυτό ως ελεύθερη παραλλαγή, αλλά ως σημαντικό τμήμα της δομής στο οποίο η δεξιοτεχνία ουσιαστικά αποτελεί ένα μέσο μεταλλακτικών διαδικασιών, παραλλαγών και επεξεργασίας. Η cadenza, λοιπόν, δείχνει να έχει ένα σημαντικό ρόλο στη διαδικασία της εκδίπλωσης (παράθεση, παραλλαγή-επεξεργασία, επαναφορά) του θεματικού υλικού και τελικά στη διαμόρφωση της δομής του μέρους.
- Ένα σημείο ακόμα το οποίο προσδιορίζει (έμμεσα) την ανάπτυξη είναι η παραλλαγή και επεξεργασία υλικού σε μεγάλο βαθμό στις ενότητες της σολιστικής έκθεσης και επανέκθεσης ξεπερνώντας τα όρια της απλής διεύρυνσης του θέματος με νέα στοιχεία. Μια πρώτη σολιστική ενότητα ενδεχομένως να μην περιορίζεται σε ελεύθερη σολιστική έναρξη με δεξιοτεχνικά περάσματα ή νέες θεματικές ιδέες. Όταν συμβαίνει αυτό, η ανάπτυξη είτε είναι περιορισμένη σε έκταση, είτε φέρει νέο υλικό, είτε υλικό απροσδιόριστης προέλευσης (βλ. παραπάνω), κλπ. ενώ παράλληλα, σε ορισμένες περιπτώσεις δεν είναι σαφή τα όρια ανάμεσα της μακροδομικές ενότητες.

Τέλος, παρατηρείται το φαινόμενο στοιχεία της ανάπτυξης (ή και ολόκληρα τμήματα και στην περίπτωση του *Κοντσέρτου για βιολί και βιόλα* ολόκληρο το τμήμα) να επανέρχονται στο τέλος της επανέκθεσης.

Συνοπτική παρουσίαση των αναπτύξεων γρήγορων μερών των κοντσέρτων του Σκαλκώτα

Στην παρακάτω εποπτική παρουσίαση τα κοντσέρτα παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά δημιουργίας:

Στο δωδεκαφθογγικό ***1ο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*** του 1931,[8] όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα, το πρώτο του μέρος περιλαμβάνει κανονική σε έκταση ενότητα ανάπτυξης (μμ. 127-155), η οποία ξεκινάει με ένα tutti, σε αντίθεση με την επανέκθεση που ξεκινά στα πλαίσια του σολιστικού τμήματος που άρχισε στην ανάπτυξη. Στα μμ. 138-149 εμφανίζεται νέο θεματικό στοιχείο, το οποίο φθογγικά βασίζεται σε μη-διατεταγμένες και ανεστραμμένες μορφές εξαχόρδων. Η θεματική αυτή ιδέα της ανάπτυξης επανέρχεται στην αρχή της coda. Η επανέκθεση ξεκινάει με το δεύτερο θέμα ενώ δεν προηγείται τμήμα αναμετάβασης, ή εάν προηγείται τότε θα αφορά μόνο στα τρία τελευταία μέτρα της ανάπτυξης. Επί της ουσίας τα δύο θέματα δεν αναπτύσσονται στα πλαίσια της ενότητας της ανάπτυξης και, όπως αναφέρει και ο Γιώργος Ζερβός,[9] το νέο θέμα αποτελεί ένα είδος εμπλουτισμού του τμήματος της ανάπτυξης και λειτουργεί ως αντιστάθμισμα της μη επαρκούς ανάπτυξης του θεματικού υλικού.

1	34	67	102	127	155	171	204	227
EXPOSITION				DEVELOP	RECAPITULATION			
Tutti 1		Solo 1		T2	Solo 2			
Κ.Θ.	Πλ.Θ.	Κ.Θ.	Πλ.Θ	($Θ_{αν}$)	ΠλΘ	ΚΘ	Coda	

Εικόνα 1: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους *1ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα* – Allegro moderato

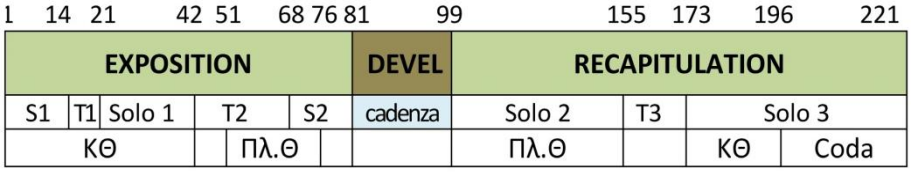
Στο τρίτο μέρος, το ενδιάμεσο τμήμα περιλαμβάνει μόνο το πιάνο, χωρίς βέβαια να υπάρχει και η ένδειξη cadenza, και ουσιαστικά αποτελεί ταυτόχρονα και ανάπτυξη. Το τμήμα αυτό είναι μικρό σε έκταση και εισάγει τρεις νέες σειρές, οι οποίες βέβαια προκύπτουν από τις προηγούμενες ή από χαρακτηριστικά τρίχορδα της έκθεσης. Στο τέλος της ανάπτυξης, τα δύο τελευταία μέτρα μπορούν να χαρακτηριστούν ως αναμετάβαση.[10] Η επανέκθεση ξεκινάει με σαφήνεια από το πιάνο, χωρίς τρίτο ορχηστρικό τμήμα και βασίζεται σε παραλλαγές των θεμάτων. Η μικρή έκταση του εν λόγω τμήματος ανάπτυξης μπορεί να δικαιολογηθεί από τις αλλεπάλληλες και σε

[8] Υπάρχουν δύο ακόμα κοντσέρτα που προηγούνται χρονολογικά του 1931. Πρόκειται για ένα *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο*, που χρονολογείται από τους μελετητές στο 1930, του οποίου το χειρόγραφο δεν έχει βρεθεί και για το *Κοντσέρτο για πιάνο, βιολί και μικρή ορχήστρα*, το οποίο οργανώνεται βάσει της αψιδωτής μορφής.

[9] Γιώργος Ζερβός, «Πλευρές θεματοποίησης και αποθεματοποίησης στη δωδεκαφθογγική μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: μερικές σκέψεις πάνω στη σχέση της Grundgestald με την Grundreihe, με αφορμή τη δωδεκαφθογγική συγκρότηση των θεμάτων στα πρώτα μέρη των Κοντσέρτων για πιάνο αρ.1 και αρ.2» στο: Πρακτικά 7ου μουσικολογικού συνεδρίου με θέμα *Μουσική, λόγος και τέχνες* που έγινε στην Κέρκυρα 30/10/15 – 1/11/15, Θεσσαλονίκη 2016. σ. 51-71.

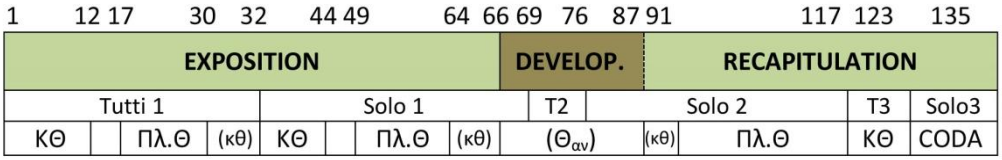
[10] Πρόκειται για την ελληνική απόδοση του όρου retransition, όπως αυτή προτείνεται από τον Πέτρο Βούβαρη στο: Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015, σελ. χ.
Ο όρος retransition χρησιμοποιήθηκε από τον William Caplin για να περιγράψει «τη λειτουργία που επιτελεί την μετάβαση από μια δευτερεύουσα τονικότητα ή τονικότητα ανάπτυξης στην αρχική τονικότητα, προετοιμάζοντας για την επιστροφή του κυρίου θέματος» (William Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven,* Oxford University Press, Oxford 1998, σελ. 157-159). Δεδομένης βέβαια της έλλειψης τονικότητας στο παρόν, ο όρος χρησιμοποιείται λόγω της δευτερεύουσας ιδιότητας της αναμετάβασης να φέρει στοιχεία του πρώτου θέματος πρόωρα, προετοιμάζοντας κατ' αυτό τον τρόπο την πραγματική έλευσή του με την επανέκθεση.

μεγάλο βαθμό παραλλαγές των θεματικών περιεχομένων στην επανέκθεση. Την επανέκθεση αυτή η Εύα Ματζουράνη τη χαρακτηρίζει «αναπτυξιακή επανέκθεση», λόγω ακριβώς του πλήθους παραλλακτικών διαδικασιών που εφαρμόζονται στα θέματα.[11]



Εικόνα 2: Μορφολογικός πίνακας τρίτου μέρους *1ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα* – Allegro vivace

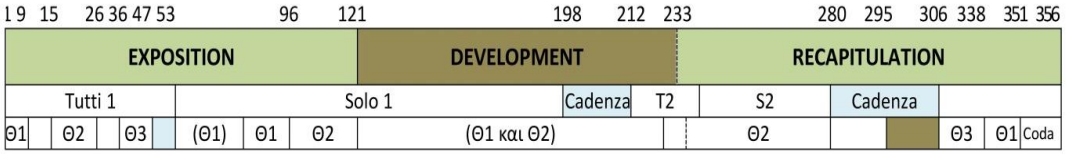
Το ***Κοντσερτίνο για 2 πιάνα και ορχήστρα*** (1935), στο πρώτο μέρος περιλαμβάνει και αυτό νέο θεματικό μόρφωμα στην ανάπτυξη, το οποίο εισάγεται στα πλαίσια ορχηστρικού τμήματος, ενώ η έναρξη της επανέκθεσης δεν είναι αντιληπτικά σαφής. Γίνεται σταδιακή επανένταξη στοιχείων που χαρακτηρίζουν το θέμα αρχικά διάσπαρτα (αναμετάβαση η οποία αρχίζει με την έναρξη του σολιστικού τμήματος) και τελικά ως κυρίαρχα χαρακτηριστικά της μουσικής επιφάνειας (επανέκθεση).



Εικόνα 3: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους *Κοντσερτίνου για δύο πιάνα και ορχήστρα* – Allegro

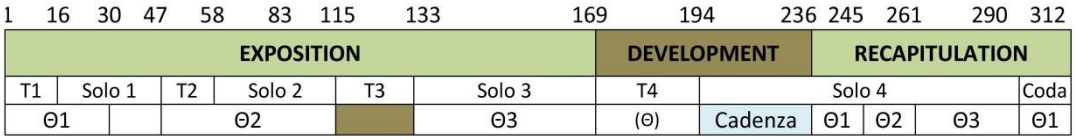
Το επίσης δωδεκαφθογγικό ***2ο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*** (1937-38), περιλαμβάνει την cadenza στο τμήμα της ανάπτυξης, ενώ πολύ χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στοιχεία της ανάπτυξης επανέρχονται αυτούσια στην επανέκθεση. Το μεσαίο τμήμα λοιπόν περιλαμβάνει τα δύο θέματα και βασίζεται στη σειραϊκή επεξεργασία του φθογγικού υλικού τους. Στο τέλος της επεξεργασίας ξεκινάει ορχηστρικό τμήμα (Τ2) το οποίο περιλαμβάνει μέρος της επεξεργασίας, την αναμετάβαση και την αρχή της επανέκθεσης, τα όρια των οποίων δεν είναι σαφή λόγω των παραλλακτικών διαδικασιών. Γενικά, η ανάπτυξη του μέρους αυτού είναι και η μεγαλύτερη σε έκταση σε σχέση με τα υπόλοιπα κοντσέρτα (31,4% της έκτασης του μέρους).

[11] Matzourani, ο.π. σ. 199. Ο όρος που χρησιμοποιεί για την εν λόγω επανέκθεση στα αγγλικά είναι: “developmental recapitulation”.



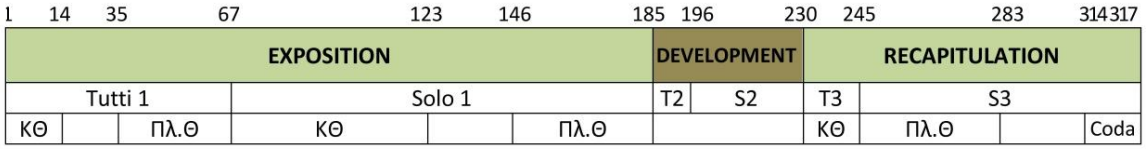
Εικόνα 4: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους *2ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα – Allegro molto vivace*

Το τρίτο μέρος του περιλαμβάνει τρία θέματα (τα οποία αντιστοιχούν σε τρεις δωδεκάφθογγες σειρές) και η δόμηση στηρίζεται αρκετά στην en bloc μεταφορά ολόκληρων τμημάτων. Οι παραλλακτικές διαδικασίες είναι παρούσες και στις τρεις μακροδομικές ενότητες του μέρους (χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το τμήμα των μμ. 115-133 στην έκθεση). Η cadenza περιλαμβάνεται και εδώ στην ανάπτυξη η οποία είναι και αυτή σχετικά εκτενής (21,6% της συνολικής έκτασης του μέρους).



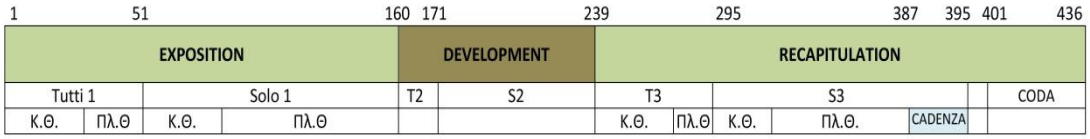
Εικόνα 5: Μορφολογικός πίνακας τρίτου μέρους *2ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα* – Allegro moderato

Το ***Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*** (1938) στην ενότητα της ανάπτυξης φέρει νέο υλικό, το οποίο όμως προκύπτει μέσω μετασχηματισμών του φθογγικού υλικού των σειρών των θεμάτων, κρατώντας σταθερά ρυθμικά στοιχεία και μελωδικά περιγράμματα.



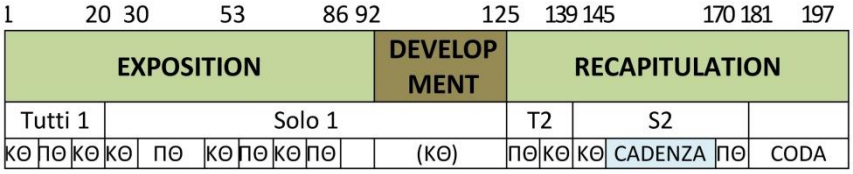
Εικόνα 6: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους *Κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα* – Molto appassionato

Το ***3ο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*** (1939-40) περιλαμβάνει τρία μέρη τα οποία οργανώνονται όλα βάσει της μορφής σονάτας-κοντσέρτου. Ιδιαίτερα στα δύο πρώτα μέρη, μόνο από την ύπαρξη του 3ου tutti στην αρχή της επανέκθεσης και της cadenza ενσωματωμένης σε αυτή, καταλαβαίνει κάποιος την τάση για δημιουργία βάσει των παραδοσιακών προτύπων. Στο πρώτο μέρος το φθογγικό υλικό της έκθεσης επαναλαμβάνεται στην ανάπτυξη σε μεταφορά 7 ημιτονίων με ρυθμικές παραλλαγές και ενορχηστρωτικές διαφοροποιήσεις.



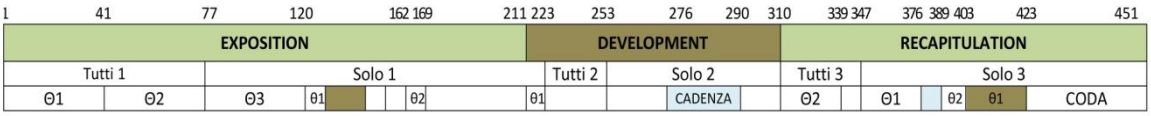
Εικόνα 7: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους *3ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα πνευστών - Moderato*

Στο δεύτερο μέρος η ανάπτυξη βασίζεται σε ελεύθερη χρήση του φθογγικού υλικού της έκθεσης.



Εικόνα 8: Μορφολογικός πίνακας δεύτερου μέρους *3ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα πνευστών* – Andante Sostenuto

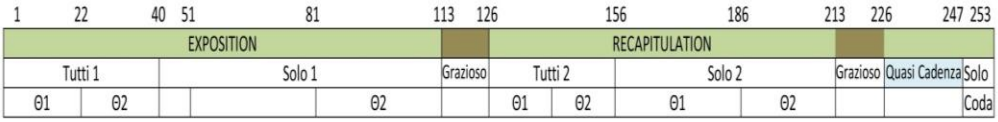
Η ανάπτυξη του 3ου μέρους ξεκινάει σαν ψευδής επανέκθεση του πρώτου θέματος (μοτιβικές χειρονομίες) και περιλαμβάνει γενικά μόνο στοιχεία της πρώτης θεματικής περιοχής. Έπειτα εισάγει νέο υλικό που δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί νέο θέμα. Η αρχή της ανάπτυξης επαναφέρεται στην Coda, σε ένα τμήμα σαν cadenza.



Εικόνα 9: Μορφολογικός πίνακας τρίτου μέρους *3ου Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα πνευστών – Allegro giocozo*

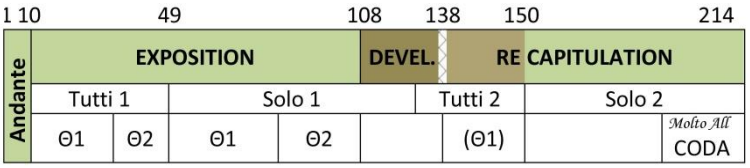
Από το 1940 και μετά παρατηρείται το φαινόμενο τα κοντσέρτα να αποκλίνουν όλο και περισσότερο από τα παραδοσιακά πρότυπα. Σε παραλληλισμό φυσικά με το γεγονός ότι στο σύνολό τους τα επόμενα κοντσέρτα είναι ελεύθερα ατονικά (μη δωδεκαφθογγικά), παρατηρείται το φαινόμενο όλο και περισσότερο οι παραλλακτικές διαδικασίες να επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο όχι μόνο κατασκευάζει τα βασικά δομικά στοιχεία ο συνθέτης (θέματα, μεταβάσεις, κλπ.), αλλά και τελικά βασίζει τη δόμηση και τη λειτουργία των εκάστοτε τμημάτων.

Το ***Κοντσέρτο για βιολί βιόλα και ορχήστρα πνευστών*** (1940) αποτελεί μία διαφορετική περίπτωση από τα προηγούμενα, ως το πρώτο καθαρά ατονικό κοντσέρτο που βασίζεται στο μορφολογικό πρότυπο της σονάτας κοντσέρτου. Στο πρώτο μέρος του, η ανάπτυξη αντικαθίσταται από ένα τμήμα με ρευστή μοτιβική και μελωδική δομή – μόρφωμα που αποτελεί απόρροια της αρθρωτής αντίληψης της μορφής. Το θεματικό υλικό παραλλάσσεται στα πλαίσια της έκθεσης και της επανέκθεσης σε τέτοιο βαθμό που για το πρώτο θέμα τουλάχιστον είναι αμφισβητήσιμη και η θεματική του υπόσταση. Στο τρίτο μέρος η ύπαρξη ξεχωριστού τμήματος ανάπτυξης για παρόμοιους λόγους καθίσταται περιττή.



Εικόνα 10: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους *Κοντσέρτου για βιολί, βιόλα και ορχήστρα πνευστών* - Allegro

Το ***Κοντσέρτο για κοντραμπάσο και ορχήστρα*** (1942) περιλαμβάνει και αυτό ένα μικρό τμήμα ανάπτυξης στο οποίο το υλικό έχει μοτιβική συνάφεια με το πρώτο θέμα χωρίς όμως να έχει άμεση σχέση με αυτό, το οποίο από την πρώτη εμφάνισή του ουσιαστικά βασίζεται σε μελωδικορυθμικά θραύσματα και τις παραλλαγές τους. Η ανάπτυξη τελειώνει με τμήμα αναμετάβασης στο οποίο τα συναφή μοτιβικά στοιχεία πληθαίνουν σταδιακά.

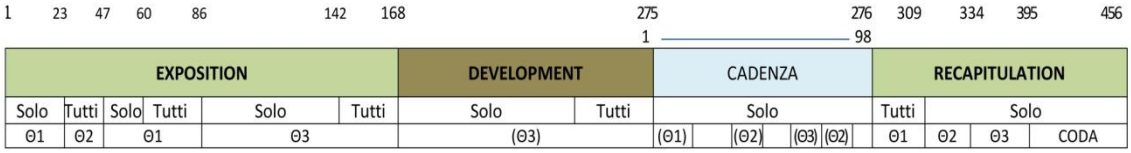


Εικόνα 11: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους *Κοντσέρτου για κοντραμπάσο και ορχήστρα* – Andante-Allegro

Το ***Κοντσέρτο για δύο βιολιά και ορχήστρα*** (1944) σαφώς περιλαμβάνει αναπτύξεις που βασίζονται στα θέματα με καθαρές ανακυκλίσεις τους. Επαναφέρεται όμως η cadenza στα πλαίσια του τμήματος ανάπτυξης, όπως σε προηγούμενα κοντσέρτα, με τη διαφορά ότι αποκτά πλέον βασική λειτουργία στη δόμηση του μέρους.

Εικόνα 12: Μορφολογικός πίνακας πρώτου μέρους Κοντσέρτου για δύο βιολιά και ορχήστρα – Allegro giocozo

Στο τρίτο μέρος, δεν είναι τόσο τα θεματικά στοιχεία που καθορίζουν λειτουργικά τη δομή της ανάπτυξης, όσο ο παράγοντας της υφής. Η ενότητα διαφοροποιείται λόγω της πολυεπίπεδης υφής, της ενορχήστρωσης, της δυναμικής και των δεξιοτεχνικών περασμάτων των δύο σολιστικών οργάνων, τα οποία τελικά λειτουργούν συνοδευτικά. Παράλληλα, η ενότητα αυτή εμφανίζει μία ενδιαφέρουσα φθογγική δομή: Τα τρία θέματα στην έκθεση κατά σειρά είναι: ατονικό, δωδεκαφθογγικό και φθογγοκεντρικό θέμα (με τονικές αναφορές). Κατ' αυτό τον τρόπο δομείται και το τμήμα της ανάπτυξης, το οποίο βέβαια, περιλαμβάνει υλικό που προκύπτει μόνο από το τρίτο θέμα.



Εικόνα 13: Μορφολογικός πίνακας τρίτου μέρους Κοντσέρτου για δύο βιολιά και ορχήστρα (Finale-Rondo) – Allegro molto vivace

Τέλος, αξιοσημείωτο δείγμα στην παρούσα διερεύνηση είναι το ***Κοντσερτίνο για πιάνο και ορχήστρα σε Ντο μείζονα*** (1948-49), το οποίο παρά το γεγονός ότι είναι το μοναδικό τονικό κοντσέρτο, δεν περιλαμβάνει επεξεργασία, ξεφεύγοντας από τα παραδοσιακά πρότυπα για το πρώτο μέρος κοντσέρτου.

Αναλυτικό παράδειγμα: Η περίπτωση του *Κοντσέρτου για βιολί, βιόλα και ορχήστρα πνευστών*

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστεί με περισσότερες λεπτομέρειες ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ανάλυσης ενός ενδιάμεσου τμήματος με αναπτυξιακό χαρακτήρα. Στην ανάλυση αυτή εστιάζουμε στους πιθανούς λόγους για τους οποίους ο συνθέτης έκανε αυτή την επιλογή. Πρόκειται για το ενδιάμεσο τμήμα στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου για βιολί, βιόλα και ορχήστρα πνευστών*. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, το θεματικό υλικό μετά την πρώτη εμφάνισή του στο εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα εκτίθεται από τους σολίστες έντονα παραλλαγμένο. Μετά λοιπόν από την σολιστική έκθεση, ακολουθεί το υπό εξέταση τμήμα, το οποίο εκτείνεται στα μμ. 113-125. Αμέσως μετά από αυτό ακολουθεί ορχηστρικό τμήμα το οποίο επαναφέρει σχεδόν αυτούσιο σε μεταφορά 7 ημιτονίων (Τ7) το περιεχόμενο του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος.

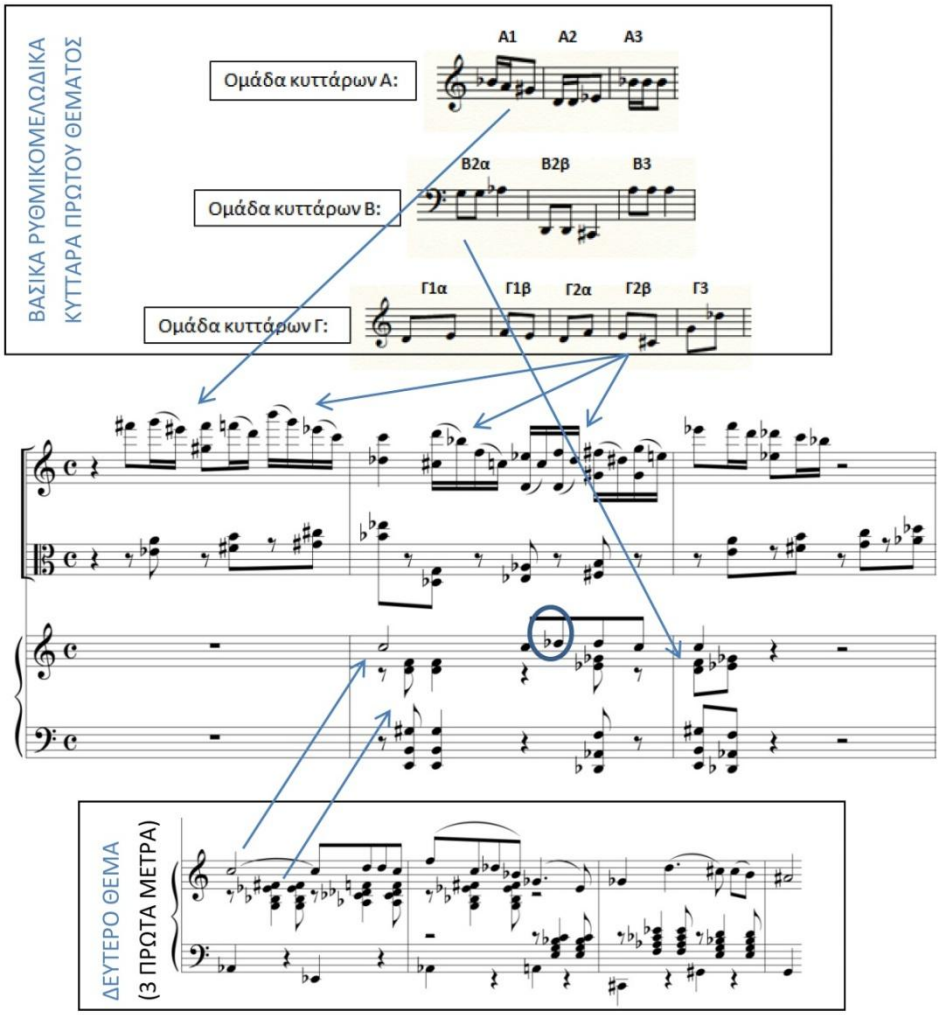
Το εν λόγω ενδιάμεσο τμήμα (το οποίο φέρει και την ένδειξη Grazioso) έχει περισσότερο το χαρακτήρα ενός επεισοδίου, με ρευστή μοτιβική και μελωδική δομή, στο οποίο θεματικά στοιχεία τίθενται σε παραλλακτικές διαδικασίες και δομικά δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως επεξεργασία-ανάπτυξη, πόσο μάλλον καθώς (όπως φαίνεται και στον μορφολογικό πίνακα – εικ. 10) επαναφέρεται αυτούσιο και ολόκληρο στην επανέκθεση. Το παράδειγμα αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό της ανάπτυξης ως συνθετικής αρχής για το Σκαλκώτα και όχι ως δομικό μέρος της μορφής.

Το πρώτο θέμα ακόμα και στην πρώτη εμφάνισή του από την ορχήστρα δεν έχει τα χαρακτηριστικά που καθιστούν μια ενότητα "κύριο θέμα" σε μελωδικό επίπεδο τουλάχιστον. Το θέμα αποτελείται από τέσσερις ομάδες κυττάρων, τα οποία συνεχώς παραλλάσσονται. Έτσι, το θεματικό υλικό εκτίθεται, τίθεται σε επεξεργασία και παραλλάσσεται μέσα στα πλαίσια της ορχηστρικής και κυρίως της σολιστικής του έκθεσης, γεγονός που δείχνει εκτός από τη συνοχή του υλικού, τη μη αντιμετώπισή του ως θέμα. Η εν λόγω επεξεργασία και παραλλαγή ξεπερνάει τα όρια αντίστοιχων διαδικασιών σε φράσεις κλασικών μορφών ενδοθεματικής οργάνωσης και το πρώτο θέμα δεν επανέρχεται στην αρχική του μορφή, με εξαίρεση το ενδιάμεσο ορχηστρικό τμήμα που το επαναφέρει σε μεταφορά και φυσικά την coda. Τα σολιστικά όργανα με την είσοδό τους επαναφέρουν τμήματα αυτού με σημαντικές διαφοροποιήσεις όχι μόνο παραλλακτικού χαρακτήρα, όσον αφορά στο φθογγικό υλικό καθεαυτό, αλλά και στη δομή, γεγονός που αποδεικνύει ότι η αρχική δόμηση ήταν απλά μια από τις πολλές εκδοχές που θα μπορούσε να έχει το «θέμα» αυτό, καθιστώντας το ένα ευέλικτο θεματικό υλικό. Κάθε παράθεση «πρώτου θέματος» γίνεται με αποφυγή πιστής εμφάνισης του αρχικού υλικού, ελεύθερη άντληση μοτιβικού υλικού από την αντίστοιχη

ενότητα του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος και αναδιάταξή του, αλλά και χρήση στοιχείων που έχουν προκύψει από προηγούμενες παραλλαγές (αναπτυσσόμενη παραλλαγή). Έτσι, η μορφή προκύπτει αρθρωτά και τα μεγάλα δομικά μέρη, συμπεριλαμβανομένου και του υπό εξέταση τμήματος, δεν είναι παρά μορφώματα που προκύπτουν από παραλλακτικές διαδικασίες ενός αρχικού, μοτιβικού περισσότερο υλικού.

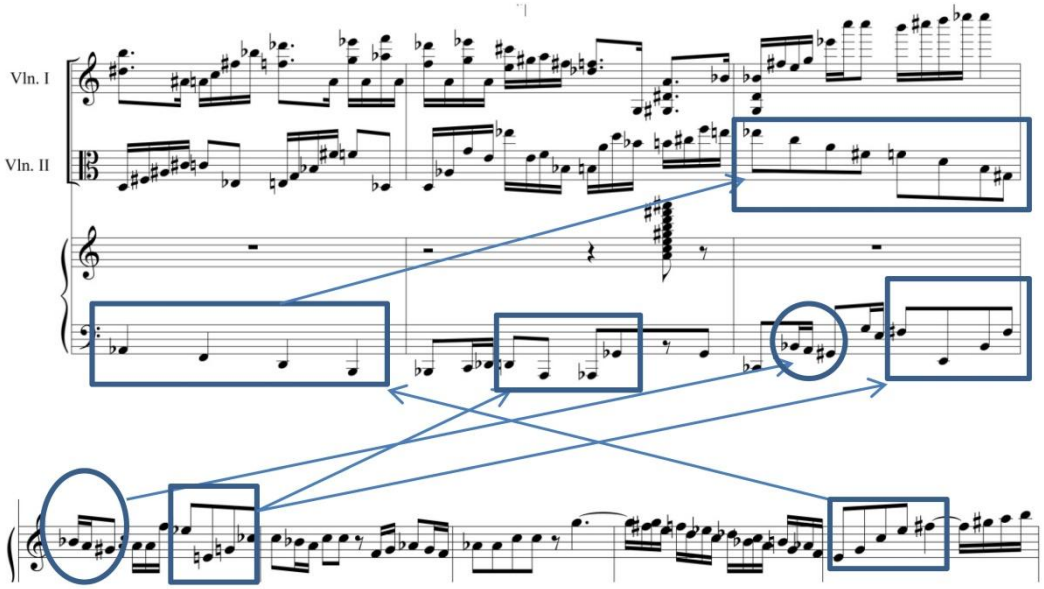
Αντίθετα, το δεύτερο θέμα είναι αυστηρά δομημένο (ενδοθεματική οράνωση περιόδου) με σταθερή ρυθμικά και αρμονικά συνοδεία, στέρεο, με μεγάλες αξίες, εκτίθεται με σαφήνεια στο εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα και επαναφέρεται αυτούσιο στις περισσότερες των περιπτώσεων.

Έτσι στο ενδιάμεσο αντιθετικό τμήμα «επεξεργασίας» τα σολιστικά όργανα, σε χαμηλά επίπεδα δυναμικής και στα πλαίσια πολύ δεξιοτεχνικών περασμάτων, επαναφέρουν τον έντονα ρυθμικό χαρακτήρα του πρώτου θέματος με μικρές τρίμετρες και τετράμετρες φράσεις, ενώ, την ίδια στιγμή, η ορχήστρα (ξύλινα πνευστά) παραπέμπει άμεσα στο υλικό του δευτέρου θέματος φέροντας την κεφαλή του. Για παράδειγμα, παρακάτω (εικ.14) φαίνεται για τα 3 πρώτα μέτρα ο τρόπος παραλλαγής του μοτιβικού υλικού του πρώτου θέματος, αλλά και η διαφοροποίηση στα διαστήματα στο δεύτερο θέμα.



Εικόνα 14: Άντληση και παραλλαγή στοιχείων από τα δύο θέματα στα μμ. 113-115 του ενδιάμεσου αναπτυξιακού τμήματος

Το δωδεκάμετρο αυτό τμήμα περιλαμβάνει από τη μέση και μετά στοιχεία αναμετάβασης, προσομοιάζοντας σε μία κανονική από άποψη δόμησης ανάπτυξη. Παρακάτω (εικ. 15) φαίνεται πώς τα στοιχεία από το πρώτο θέμα γίνονται πιο σαφή, ενώ ταυτόχρονα συνυπάρχουν και άλλα στοιχεία προκύπτοντα από τα θέματα μέσω των αλλεπάλληλων μετασχηματισμών.



Εικόνα 15: μμ. 119-121 ενδιάμεσου τμήματος σε σύγκριση με μμ. 1-5 πρώτου θέματος

Αυτό το τμήμα, που συναντήσαμε στο σημείο όπου θα ήταν η επεξεργασία, αυτούσιο επαναλαμβάνεται στο τέλος της επανέκθεσης, επιβεβαιώνοντας το γεγονός ότι δεν είναι καθεαυτό τμήμα ανάπτυξης, και όπως εδώ φέρει την κατάλληλη αστάθεια για να αρχίσει η επανέκθεση, έτσι και στο τέλος της επανέκθεσης κορυφώνει την αντίστοιχη αστάθεια για να έρθει η coda, η οποία είναι και η μοναδική περίπτωση που το πρώτο θέμα επαναφέρεται όπως εμφανίστηκε στο εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα, κλείνοντας ουσιαστικά "την τελευταία στιγμή τη μορφή. Ούτως ή άλλως, στην επανέκθεση, δεν υπάρχει ουσιαστική λύση της έντασης, όχι μόνο λόγω μεταφορών μεγάλων τμημάτων, αλλά κυρίως λόγω παραλλαγών των θεματικών υλικών και το τελευταίο τμήμα (της coda) είναι αυτό που ολοκληρώνει την ευρύτερη επανεκθεσιακή διαδοχή.

Συμπεράσματα

Από τα παραπάνω στοιχεία για τις αναπτύξεις και τις μορφές των μερών είναι σαφές ότι όντως ο Σκαλκώτας κρατάει τους δεσμούς του με τα παραδοσιακά μορφολογικά πρότυπα, προτιμώντας τις μορφές σονάτας κοντσέρτου με όλα τα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες τους σε γενικές γραμμές. Ωστόσο, η δόμηση του κάθε κοντσέρτου ξεχωριστά αποτελεί ένα ζήτημα εσωτερικής οργάνωσης και κυρίως θεματικής διάρθρωσης. Τα τμήματα ανάπτυξης/επεξεργασίας εξακολουθούν να έχουν τη δομική λειτουργία της δημιουργίας α) της κατάλληλης αστάθειας ως κίνητρο για την επανέκθεση και β) της αναμετάβασης (για όσα την περιλαμβάνουν), με τη διαφορά ότι σε πολλές περιπτώσεις οι λειτουργίες αυτές δεν περιορίζονται στο τμήμα της ανάπτυξης ή περιλαμβάνουν και άλλα πρόσθετα χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, η ένταξη ενός νέου θέματος στην επεξεργασία είναι σύνηθες φαινόμενο από τον κλασικισμό κιόλας, όπως επίσης και η μερική επαναφορά και κατοπινή παραλλαγή του

κυρίου θέματος στην επανέκθεση (βλ. Συμφωνία αρ. 45 σε φα# ελάσσονα του Haydn – Hob. I:45 ή Συμφωνία αρ. 27 σε Σολ μείζονα του Mozart - KV199, κ.α.). Στα έργα του Σκαλκώτα όμως δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που το νέο αυτό θέμα και τα στοιχεία του μέσω αναπτυσσόμενων παραλλαγών «επηρεάζουν» τα θέματα στην επανέκθεση – δίνοντας έναν άλλο δομικό ρόλο σε αυτά και κατ' επέκταση στα τμήματα ανάπτυξης στα οποία εμφανίστηκαν. Αντιστοίχως τέτοιου είδους περιπτώσεις δεν προσομοιάζουν και σε δευτερεύουσες αναπτύξεις. Ένα άλλο στοιχείο που προϋπάρχει στην ιστορία του κοντσέρτου είναι η μετακίνηση της cadenza από το τέλος της επανέκθεσης σε άλλα σημεία. Οι συνθέτες του ρομαντισμού είχαν ήδη προβεί σε τέτοιου είδους αλλαγές – παρεκκλίσεις στο κλασικό πρότυπα.[12] Στα κοντσέρτα όμως του Σκαλκώτα, η cadenza, όπως σχολιάστηκε, δεν αποτελεί απλά ένα μέσο ανάδειξης της δεξιοτεχνίας, αλλά έχει δομικό ρόλο στην κατασκευή του εκάστοτε μέρους, φέροντας στοιχεία τα οποία μέσω αναπτυσσόμενων παραλλαγών θα επηρεάσουν τις μετέπειτα εμφανίσεις θεματικού υλικού. Ούτως ή άλλως, όπως αναφέρει και ο Joseph Straus σε σχέση με τη χρήση μορφών σονάτας στον 20ο αιώνα: «σε όλες τις περιπτώσεις η μορφή προκύπτει από νέους, "μετά-τονικούς" κανόνες. Η μορφή δεν αναβιώνει αλλά δημιουργείται ξανά».[13] Η αναδημιουργία της από τον Σκαλκώτα λοιπόν, έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με τη χρήση αναπτυσσόμενων παραλλαγών, τη γενικότερη τάση προς αρθρωτή κατασκευή θεμάτων, μακροδομικών ενοτήτων και ολόκληρων μερών και την εύρεση τελικά νέων τρόπων για να επιτευχθεί η ενότητα και η διαφοροποίηση στα έργα του. Ωστόσο, δεν παύει η πρωτοτυπία να είναι σε συνεχή διάλογο με την παράδοση όσον αφορά στη μορφή.

Στο σύνολο του έργου του Σκαλκώτα, ο μετασχηματισμός υπό μορφή ανάπτυξης υλικού ή ολόκληρων τμημάτων αποτελεί ένα βασικό μορφοποιητικό χαρακτηριστικό και το γεγονός αυτό συνδέεται και με μία ασάφεια ως προς την πρόσληψη και κατανόηση των μουσικών του μορφών. Τα παραδοσιακά στοιχεία θεματικής ανακύκλισης στην επεξεργασία φανερώνονται σε ελάχιστες από τις αναπτύξεις κοντσέρτων του, καθώς οι μεταλλαγές μπορεί να εστιάζουν σε ένα από τα χαρακτηριστικά ενός ή περισσότερων θεμάτων, όπως είναι κάποια ρυθμικά ή σειραϊκά στοιχεία. Το θέμα για το Σκαλκώτα είναι ένα σύνολο από στοιχεία, λειτουργικά ενεργό για τη μορφή και το γεγονός αυτό αποδεικνύεται και από τον ίδιο στο άρθρο του «Ανάπτυξις μουσικών θεμάτων» όταν ένα από τα αρχικά ερωτήματα που θέτει είναι *«Πώς αναπτύσσεται ένα μουσικό θέμα στη σύνθεσή του και ποιος ο προορισμός και η εξέλιξή του;»*.[14]

Τέλος, μέσω της διερεύνησης των αναπτύξεων των κοντσέρτων έγινε φανερό ότι η αναπτυσσόμενη παραλλαγή και η αρθρωτή συνθετική σκέψη επηρέαζε πολύ περισσότερο τη μορφοποίηση στα τελευταία χρονολογικά κοντσέρτα του Σκαλκώτα, ανεξάρτητα από το ιδίωμα ή την τεχνική την οποία χρησιμοποιεί.

[12] Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*, Amadeus Press, Oregon 1994, σ. 199-200.

[13] Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1990, σ. 98.

[14] Αδημοσίευτο άρθρο που υπάρχει στο αρχείο Σκαλκώτα.

Η έννοια της ανάπτυξης υπό το πρίσμα της μουσικής του 20ού αιώνα

Γιώργος Ζερβός

Από ιστορική άποψη η έννοια της ανάπτυξης είναι άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια του θέματος και της τονικότητας, αποτελώντας τον κύριο μορφοποιητικό παράγοντα στη δημιουργία της έννοιας του μουσικού έργου τέχνης έτσι όπως τουλάχιστον το αντιλαμβανόμαστε κυρίως από την εποχή του μπαρόκ και ύστερα. Με τη διεύρυνση της τονικότητας και την τελική κατάργησή της όπως αυτή αντικατοπτρίζεται μέσα από το έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, κλονίζονται όλα τα κλασικά μορφολογικά πρότυπα σε μικροδομικό και μακροδομικό επίπεδο συμπαρασύροντας τόσο την έννοια του θέματος όσο και της ανάπτυξης, αφού η τελευταία βασίζεται εξ ολοκλήρου στον κατά διαφόρους τρόπους μετασχηματισμό του αρχικού θεματικού υλικού του τμήματος της έκθεσης. Βέβαια θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο κλονισμός αυτός είναι εντονότερος και εμφανέστερος στα ατονικά-εξπρεσιονιστικά έργα της περιόδου 1908-1913 παρά στα μετά το 1920 δωδεκαφθογγικά έργα, με εξαίρεση τις συνθέσεις του Anton Webern, οι οποίες χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό αφαίρεσης τόσο στην ατονική όσο και στην δωδεκαφθογγική περίοδο. Όμως όπως έχω δείξει στη διδακτορική μου διατριβή[1] παρά την προσπάθεια των Schönberg και Berg να επανεισάγουν –με διαφορετικό ο κάθε ένας τρόπο– την έννοια του θέματος μέσα από τη σειρά των δώδεκα φθόγγων ο σκοπός αυτός τελικά δεν επιτυγχάνεται, ή για να είμαστε πιο ακριβείς επιτυγχάνεται σε ορισμένες μόνο περιπτώσεις, ιδιαίτερα σε ορισμένα έργα του Schönberg των δεκαετιών του '20 και '30 με έντονα νεοκλασικά χαρακτηριστικά. Υπό αυτήν την έννοια, το γεγονός ότι η μετά το '50 μουσική πρωτοπορία ακολούθησε άμεσα ή έμμεσα τα βεμπερνικά πρότυπα βασικό πρόταγμα των οποίων ήταν η περίφημη φράση του Webern «η σειρά των δώδεκα φθόγγων δεν είναι θέμα. Αλλά επειδή μου εγγυάται με έναν άλλο τρόπο την ενότητα, μπορώ να εργαστώ και χωρίς το θέμα και κατά συνέπεια πολύ πιο ελεύθερα»,[2] δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός αφού πραγματικά η διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας του θέματος μέσω της ατονικότητας, καθώς και η αποθεματοποίηση της σειράς προετοιμάζουν το έδαφος για την έλευση των κινημάτων του καθολικού σειραϊσμού, των ανοιχτών μορφών και του αλεατορισμού,[3] μετασχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ριζικά τις έννοιες του θέματος, της ανάπτυξης και της επανέκθεσης, και αλλάζοντας τους μεταξύ τους συσχετισμούς.

Δεδομένου ότι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της μουσικής του 20ού αιώνα –το οποίο μάλιστα είναι άμεσα συνδεδεμένο με όσα ελέχθησαν παραπάνω– είναι η πολλαπλότητα της μουσικής έκφρασης και η ταυτόχρονη συνύπαρξη πολλών διαφορετικών μεταξύ τους κινημάτων (ιδιαίτερα μετά το '50), είμαστε υποχρεωμένοι

[1] Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schoenberg, Berg, Webern),* Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1994.

[2] Βλ. Γιώργος Ζερβός, *Schönberg, Berg, Webern, Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών,* Παπαγρηγορίου-Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις, αρ.3), Αθήνα 2001, σ. 13-22.

[3] Ό.π., σ. 144-160.

να περιοριστούμε –λαμβάνοντας παράλληλα υπ' όψη και τα στενά χρονικά περιθώρια της ομιλίας μας– στο έργο ορισμένων μόνο συνθετών (κυρίως των Webern, Messiaen, Boulez, και Berio), μέσα από το οποίο θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τις ιδιαιτερότητες των τμημάτων της ανάπτυξης και της σχέσης τους με τα τμήματα της έκθεσης εφ' όσον βέβαια υφίσταται μια τέτοια σχέση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, αλλά και λαμβάνοντας υπ' όψη την εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής μετά το '50, θα ήταν αδιανόητο να προχωρήσουμε χωρίς να αναφερθούμε ιδιαίτερα στο έργο του Webern και την επίδραση που αυτό είχε κατά άμεσο ή έμμεσο τρόπο στους συνθέτες που έδρασαν κυρίως στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Η επίδραση αυτή, αφορά όχι μόνο στην έννοια του θέματος –για την οποία μιλήσαμε προηγουμένως– αλλά και στην έννοια της ανάπτυξης η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με αυτήν. Τώρα, η έννοια του θέματος αντικαθίσταται με την έννοια της θεματικής ενότητας: η σειρά πλέον ούτε θεματοποιείται η ίδια, ούτε παράγει θέματα, αλλά αποθεματοποιείται πλήρως καταργώντας κάθε διάκριση μεταξύ οριζόντιας και κάθετης διάστασης. Οι σχηματιζόμενες αυτές θεματικές ενότητες είτε **α)** υπακούουν στα κλασικά μορφολογικά πρότυπα όπως εκείνα της μορφής της περιόδου α-β-α΄-β΄ (παραδείγματα: η ενότητα Α των μ. 1-18 του πρώτου μέρους των *Παραλλαγών για πιάνο* op. 27 και η θεματική ενότητα των μ. 1-15 του πρώτου μέρους του *Κουαρτέτου εγχόρδων* op. 28), είτε **β)** σχηματίζονται με βάση τη μορφή του κανόνα και μάλιστα τις περισσότερες φορές του διπλού κανόνα (παραδείγματα: η ενότητα Α των μ. 1-25 του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας* op. 21, το δεύτερο μέρος των *Παραλλαγών* για πιάνο, και οι ενότητες Α, Α΄ του δευτέρου και τρίτου μέρους του Κουαρτέτου εγχόρδων), είτε **γ)** διέπονται από μια ελεύθερη μορφή η οποία διαμορφώνεται με βάση ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά (παράδειγμα, οι ενότητες του πρώτου μέρους του *Κοντσέρτου* op. 24), είτε **δ)** κατασκευάζονται με βάση τη μορφή του καθρέφτη (παραδείγματα: το αρχικό τμήμα της ενότητας Β του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας* op. 21, ένα μεγάλο μέρος των *Παραλλαγών* για πιάνο). Θα πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι παρά τον υψηλό βαθμό συνθετότητας και οργάνωσης αυτών των ενοτήτων, τα ακολουθούμενα από μακροδομική άποψη μορφολογικά πρότυπα, κάθε άλλο από πρωτοποριακά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αφού αυτές είτε **α)** επαναλαμβάνονται άμεσα ακολουθώντας το σχήμα Α :|| Β :|| (παραδείγματα: οι ενότητες Α, Β του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας* και η ενότητα Α του δευτέρου μέρους του *Κουαρτέτου εγχόρδων*), είτε **β)** επαναλαμβάνονται ελαφρώς τροποποιημένες στο τέλος ενός συγκεκριμένου μέρους υπακούοντας στο τριμερές σχήμα ΑΒΑ΄ (παράδειγμα το πρώτο μέρος των *Παραλλαγών για πιάνο*), είτε **γ)** υφιστάμενες τις διαδικασίες ενός είδους παραλλαγών-μεταμορφώσεων, επανεκτίθενται στο τέλος κατά τρόπο δύσκολα αναγνωρίσιμο, δημιουργώντας περισσότερο την αίσθηση μιας επανέκθεσης, παρά μια πραγματική επανέκθεση (παραδείγματα: τα μ. 81-95 του πρώτου μέρους του *Κουαρτέτου εγχόρδων,* αντίστοιχα των μ. 1-15 του τμήματος της έκθεσης, ή τα μ. 56-70 του τρίτου μέρους του *Κοντσέρτου*, αντίστοιχα των μ. 1-14).[4] Η επικράτηση τέτοιων όμως μορφολογικών προτύπων, έχει ως άμεσο αποτέλεσμα τον παραμερισμό της πλέον σημαντικής μορφής της περιόδου του κλασικισμού και ενός μεγάλου μέρους του κινήματος του ρομαντισμού, η οποία όμως συνεχίζει να διέπει ένα μεγάλο μέρος της μουσικής των Schönberg και Berg. Πρόκειται για τη μορφή της σονάτας και της στενά συνδεδεμένης με αυτή διαδικασία της ανάπτυξης. Η εξάλειψη κάθε είδους αναπτυκτικής διαδικασίας οφείλεται κατά την άποψη μας στον υψηλό βαθμό συνθετότητας και οργάνωσης που παρουσιάζει ήδη εξ αρχής η εκάστοτε θεματική ενότητα, γεγονός που είχε έμμεσα

[4] Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών*…… σ. 321-323.

επισημάνει ο René Leibowitz όταν έγραφε με αφορμή το θέμα του πρώτου μέρους του *Κουαρτέτου εγχόρδων* ότι: «το 'θέμα' περιέχει ήδη στοιχεία ανάπτυξης a priori. Είναι ολοκληρωτικά κατασκευασμένο από παραλλαγές και ως εκ τούτου είναι βασικά κινητικό».[5] Το τμήμα της ανάπτυξης-απομάκρυνσης από το αρχικό θέμα, έχει λόγο ύπαρξης εφ' όσον το αρχικό θέμα είναι απλό, κατανοητό, προσιτό. Όμως οι αρχικές περίπλοκες θεματικές ενότητες του τύπου του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας*, ή του δευτέρου και τρίτου μέρους του *Κοντσέρτου*, πόσο και με ποιο τρόπο μπορούν να διασπαστούν και να απομακρυνθούν από την αρχική τους κατάσταση, αφού οι ίδιες εκφραζόμενες μέσα από πολυσύνθετες και αφαιρετικές συνθετικές διαδικασίες αποτελούν ήδη μια πολύ απομακρυσμένη από την αρχική σειρά, μορφή; Εάν η διαδικασία της ανάπτυξης σε ένα κλασικό τονικό θέμα ή ακόμη και σε ένα δωδεκαφθογγικό θέμα του Schönberg ή του Berg έχει ως σκοπό να μας απομακρύνει από αυτό, «συσκοτίζοντας», ή «καλύπτοντας» την αρχική του εμφάνιση ως μιας αναδυόμενης –πλήρως αντιληπτής και κατανοητής– οντότητας από το σύνολο της ηχητικής επιφάνειας, τότε ποιος μπορεί να είναι ο σκοπός της ανάπτυξης σε μια βεμπερνική θεματική ενότητα η οποία ακούγεται ως μια ηχητική μάζα και της οποίας καμία ξεχωριστή γραμμή (οριζόντια, ή κάθετα) δεν αναδύεται στην επιφάνεια; Το ότι η έννοια περί θέματος αλλάζει ριζικά αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι τόσο ο Leibowitz (στο προαναφερθέν κείμενο), όσο και οι Berg και Webern (πολύ περισσότερο μάλιστα ο τελευταίος) σε ορισμένα από τα κείμενα τους θέτουν τον όρο θέμα εντός εισαγωγικών, μολονότι η μουσική του τελευταίου είναι τελείως διαφορετική από την αντίστοιχη του Berg.[6] Τα θεματικά συμπλέγματα του *Κουαρτέτου εγχόρδων* op. 3 (1910), της *Λυρικής Σουίτας* (1925-6) και του *Κοντσέρτου δωματίου για πιάνο, βιολί και 13 πνευστά* (1923-5), η σμίκρυνση του τμήματος της ανάπτυξης στο πρώτο μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων* και η κατάργησή του στο πρώτο μέρος της *Λυρικής Σουίτας*, καθώς και η σταδιακή θεματοποίηση μελωδικο-ρυθμικών φιγουρών κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του πρώτου μέρους του Κουαρτέτου, από το τμήμα της έκθεσης σ' εκείνο της ανάπτυξης και από το τελευταίο, στο τμήμα της επανέκθεσης –για να αναφέρουμε μερικά μόνο παραδείγματα από το συνολικό έργο του Berg– αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα κλονισμού της έννοιας του θέματος και της σχέσης του με το τμήμα της ανάπτυξης.[7] Παράλληλα, η ενίσχυση της θεματικότητας που επιχειρεί ο συνθέτης σε ορισμένες περιπτώσεις μέσω της χρήσης τονικών μελωδιών, παράγωγων της αρχικής σειράς ή ανεξάρτητων τονικών οντοτήτων, είτε μέσω συγκεκριμένων ρυθμικών σχηματισμών (RH, RN) οι οποίοι ανεξαρτητοποιούνται από κάθε συγκεκριμένη διαστηματική μελωδική επένδυση, αποτελούν γεγονότα που συνηγορούν υπέρ της εξασθένησης του θέματος λαμβανομένου ως μιας ενιαίας μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας, το οποίον πλέον είναι περισσότερο ευάλωτο σε κάθε είδος αναπτυξιακής διαδικασίας, για να μην πούμε ότι εξ αρχής βρίσκεται σε αυτή την αναπτυξιακή διαδικασία. Έτσι ο διαγραφόμενος κλονισμός τόσο των εννοιών του θέματος, όσο και της ανάπτυξης, δεν αφορά μόνο στη μουσική του Webern, ή σε ορισμένα από τα τελευταία έργα του Schönberg,[8] αλλά και στο έργο του θεωρούμενου ως του πλέον ρομαντικού από τους τρεις συνθέτες της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, δηλαδή του Berg.

[5] René Leibowitz, *Schoenberg and his school*, (μτφρ. Dika Newlin), Da capo Press, New York 1975, σ. 248. (Τίτλος πρωτότυπου: *Schoenberg et son école*, J. B. Janin, Paris 1947).

[6] Βλ. Γιώργος Ζερβός, *Schönberg, Berg, Webern, Η κρίση της*….. σ. 84, όπως επίσης και Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο…*, σ. 206 και σ. 284-291.

[7] Βλ. Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο…*ό.π., σ. 68-94 και σ. 296-299.

[8] Βλ. Γιώργος Ζερβός, ό.π., σ. 174-189.

Η περίπτωση του Olivier Messiaen (1908-1992) είναι εξόχως ενδιαφέρουσα για δύο κυρίως λόγους: α) το έργο του και οι χρησιμοποιούμενες τεχνικές σύνθεσης αποκλίνουν από εκείνες των συνθετών της Δεύτερης Σχολής Βιέννης (μολονότι μπορεί να θεωρηθεί ως ο πρόδρομος του καθολικού σειραϊσμού) και γενικότερα της γερμανο-αυστριακής μουσικής παράδοσης, β) υπηρέτησε τη γαλλική και ευρωπαϊκή πρωτοπορία καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του 20ού αιώνα (από τις δύο τελευταίες δεκαετίες του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, έως τα τέλη του ιδίου αιώνα, όπως εξ άλλου φαίνεται και από την ημερομηνία θανάτου του) επηρεάζοντας με το έργο του αλλά και τη διδασκαλία του πολλούς συνθέτες, από τον Ιάννη Ξενάκη και τον Pierre Boulez, έως τους –για την εποχή– νεότερους συνθέτες, όπως τον Gérard Grisey ή τον Tristan Murail.

Στον πρώτο τόμο της μελέτης του *Technique de mon langage musical* του 1944 ο Messiaen γράφει:

> Όλες οι ενόργανες μορφές προέρχονται λίγο πολύ από τα τέσσερα μέρη της σονάτας. Το Allegro με τα δύο θέματα του πρώτου μέρους μιας σονάτας αποτελεί τη ραχοκοκαλιά του είδους, αλλά και της μορφής της σονάτας. Έχοντας γράψει διάφορα Allegro με δύο θέματα σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες της σύνθεσης, θα διαπιστώσουμε ότι ένα πράγμα έχει γεράσει και αυτό είναι η επανέκθεση. Θα προσπαθήσουμε. Θα προσπαθήσουμε λοιπόν ακόμη μια φορά να διατηρήσουμε το ουσιώδες: *την ανάπτυξη*. Υπάρχουν όμως δυο αναπτύξεις: η κύρια μετατροπική ανάπτυξη και η καταληκτική που βασίζεται πάνω σε ένα πεντάλ της δεσπόζουσας. Μπορούμε να γράψουμε κομμάτια αποτελούμενα μόνο από αυτήν την καταληκτική ανάπτυξη. Αυτό προσπάθησα να επιτύχω στο *Les Enfants de Dieu* από το *La Nativité du Seigner* (1935).[9]

Όπως φαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, ο Messiaen δεν αμφισβητεί μόνο τη σημασία του τμήματος της επανέκθεσης, αλλά ενίοτε και τον κύριο κορμό της ανάπτυξης. Εξαλείφοντας όμως ταυτόχρονα το κύριο τμήμα της ανάπτυξης και αμφισβητώντας τη λειτουργία της επανέκθεσης, διαταράσσεται ένα μεγάλο μέρος της συνολικής μορφής της σονάτας, αφού σε τελευταία ανάλυση, η κλασική λειτουργική συνέχεια έκθεση – ανάπτυξη – επανέκθεση, αποδυναμώνεται πλήρως χωρίς το τμήμα της επανέκθεσης. Όμως συνθετικές διαδικασίες που αφορούν στην εξασθένηση ή και εξάλειψη των επί μέρους δομικών ενοτήτων της μορφής σονάτας, οδηγούν σε μια «τεμαχισμένη» αντίληψη αυτής της μορφής (που επικρατεί ήδη, σε ορισμένα έργα της δεκαετίας του '30), δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στο συνθέτη να διαχωρίσει πλήρως τα τμήματα της έκθεσης και της ανάπτυξης, γεγονός που πραγματοποιείται σε μεγάλη κλίμακα στη συμφωνία *Turangalîla*, όπου το τμήμα της ανάπτυξης αποτελεί ξεχωριστό μέρος και συγκεκριμένα το 8ο, με τον υπότιτλο «ανάπτυξη της αγάπης». Όπως γράφει ο ίδιος ο Messiaen «Μέσα σ' ένα έργο που αποτελείται από 10 μέρη, μερικές επί μέρους αναπτύξεις δεν αρκούν˙ χρειάζεται ένα ολόκληρο μέρος να είναι ανάπτυξη και αυτό είναι το όγδοο».[10] Ενώ όμως όπως θα περιμέναμε, σύμφωνα με τα λεγόμενα του συνθέτη αλλά και τη συνολική διάρκεια του έργου –η οποία φθάνει τα 80 περίπου λεπτά– μια πραγματική και συνεχή ανάπτυξη του θέματος της αγάπης, η όλη δόμηση του μέρους αυτού διαψεύδει κατά κάποιο τρόπο τις ακουστικές τουλάχιστον, προσδοκίες μας. Όπως έχω δείξει στο άρθρο μου «Η έννοια της ανάπτυξης στο έργο του Olivier Messiaen»,[11] οι 8 ενότητες στις οποίες διαρθρώνεται το μέρος αυτό δεν συνιστούν μια συνεχή ροή μουσικών γεγονότων, όπως συμβαίνει σε μια περίπτωση

[9] Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical,* Alfonse Leduc, Paris 1980, Vol. 1, σ. 33.

[10] Harry Halbreich, *OlivierMessiaen,* Fayard- Sacem, Paris 1980, σ. 388.

[11] Γιώργος Ζερβός, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Panas Music Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 109-117.

μιας κλασικής ανάπτυξης του μουσικού υλικού, αλλά αποτελούν ενότητες σαφώς διαχωρισμένες μεταξύ τους, λόγω της αλλαγής του tempo, της μουσικής υφής, αλλά και των χρησιμοποιουμένων μουσικών θεμάτων. Επιπλέον, αυτή η ασυνέχεια, η συνεχής δηλαδή διακοπή της ροής των μουσικών γεγονότων και η, σε τελευταία ανάλυση, εμφανιζόμενη παρατακτικότητα μεταξύ των ενοτήτων που συνιστούν το μέρος αυτό του έργου, κυριαρχεί και στην εσωτερική διάρθρωση και των τριών εμφανιζόμενων αναπτύξεων (ενότητες 2, 4, 6). Συμπερασματικά, ακούγοντας συνολικά το μέρος της ανάπτυξης διαπιστώνει κανείς ότι πρόκειται περισσότερο για μια επανεμφάνιση των δυο θεμάτων σε διάφορες τονικότητες κατά παρατακτικό τρόπο, παρά για μια πραγματική ανάπτυξη λειτουργικού τύπου. Πολύ ορθά ο Anthony Pople στην ανάλυσή του για το *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* παρατηρεί ότι «[...] Όταν θέματα και μοτίβα συνδυάζονται αντιστικτικά, στα έργα των Brahms και Schönberg, το μουσικό υλικό είναι εύπλαστο και η κάθε του λεπτομέρεια ρυθμίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να ταιριάζει σε διαφορετικά αρμονικά περιβάλλοντα ή σε συγκεκριμένες μουσικές μορφές. Αντίθετα, μέσα από τις συνθετικές διαδικασίες του Messiaen ο οποίος συνδυάζει και ξανασυνδυάζει το μουσικό υλικό, οι αρχικές θεματικές ιδέες παραμένουν άθικτες και εννοιολογικά διαχωρισμένες. Αυτή η πρακτική αντιστοιχεί κατά κάποιο τρόπο σε ένα μωσαϊκό, ή μια κατασκευή ενός υαλογραφήματος ενός καθεδρικού ναού».[12] Η γενική αυτή άποψη περί τεμαχισμένης ή παρατακτικού τύπου μορφής συμβαδίζει με την αντίληψη που ο Messiaen είχε για το ρυθμό, τη μελωδία, την αρμονία, την ανεξαρτητοποίηση των μουσικών παραμέτρων, της συμμετρίας και ιδιαίτερα για την έννοια του χρόνου όχι ως αφηρημένης οντότητας, αλλά σε σχέση πάντοτε με την έννοια της θρησκείας υπό την ευρύτερή της σημασία. Ο πρόλογος του συνθέτη για το έργο του *Couleurs de la cité céleste* (1963) είναι αποκαλυπτικός ως προς την έννοια του χρόνου: «[...] Το έργο δεν τελειώνει, ουσιαστικά ποτέ δεν άρχισε. Γυρίζει γύρω από τον εαυτό του συνυφαίνοντας τις χρονικές του δομικές ενότητες όπως οι ρόδακες των υαλογραφημάτων των καθεδρικών ναών με τα πύρινα και αόρατα χρώματά τους».[13] Αυτή η «πετρωμένη», ακίνητη πλευρά του χρόνου, αντιβαίνει προς κάθε κατάσταση γραμμικής και δυναμικής εξέλιξης –λειτουργικού τύπου– των μουσικών γεγονότων, ευνοώντας την παρατακτική, μωσαϊκού τύπου δόμηση και ανοίγοντας έτσι το δρόμο και σε άλλους συνθέτες που δρούν στα τέλη της δεκαετίας του '40 αλλά και στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.

Η εξασθένηση και περαιτέρω διάλυση της έννοιας του θέματος ως μιας ενιαίας μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας και η αντικατάστασή της από την έννοια της θεματικής ενότητας, καθώς και η αποδυνάμωση του τμήματος της ανάπτυξης αφού το τμήμα αυτό είτε αντικαθίσταται από μια άλλη θεματική ενότητα, είτε δεν αποτελεί άμεση και «αναγκαία» συνέπεια του αρχικού μουσικού υλικού και ως εκ τούτου αποκλίνει από αυτό ακολουθώντας το δικό του δρόμο, αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά και της μουσικής του Pierre Boulez (1925-2016). Οι δύο πρώτες σονάτες του 1946 και 1948 αντίστοιχα, παρουσιάζουν πολλά από τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά, παρά τις μεγάλες μεταξύ τους διαφορές. Αρχικά ως προς την πρώτη, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι το πρώτο μέρος της (συνολικά η σονάτα αποτελείται από δύο μέρη), ακολουθεί μια παρατακτική μορφή του τύπου Α-Β-Α΄-Β΄-Α΄΄ και όχι την κλασική μορφή σονάτας με τμήμα ανάπτυξης. Το Β σε όλες του τις εκδοχές δεν αποτελεί ανάπτυξη του φθογγικού υλικού του Α αλλά συνιστά μια διαφορετική θεματική ενότητα με το ίδιο μεν φθογγικό υλικό αλλά που χαρακτηρίζεται από

[12] Anthony Pople, *Messieaen, Quator pour la fin du temps*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1998, σ. 76.

[13] Βλ. πρόλογο παρτιτούρας, Messieaen, Olivier, *Couleurs de la cité céleste*, Leduc, Paris 1967.

διαφορετική υφή, διαφορετική ρυθμική διάρθρωση, διαφορετική μετρονομική ένδειξη και διαφορετική κατανομή των ιδίων φθόγγων της σειράς στο χώρο η οποία υπερβαίνει κατά πολύ την έκταση της οκτάβας. Σχολιάζοντας την τελευταία ιδιότητα –η οποία σημειωτέον ισχύει και για την ενότητα Α– ο Charles Rosen στο άρθρο του για τον Boulez με τίτλο "The Piano Music" γράφει:

> Στην πρώτη σονάτα ο Boulez χρησιμοποιεί τη σειρά σαν να είναι ένας πυρήνας που εκρήγνυται, με τα στοιχεία του να προβάλλονται προς τα έξω˙ αυτή η ιδιαίτερη χωρική μεταφορά, είναι παρούσα στα περισσότερα από τα τελευταία έργα του. Αυτό φαίνεται ήδη από τα δυο πρώτα μέτρα. Τα στοιχεία των δύο αυτών clusters αιωρούνται σε διάφορα σημεία του χώρου: στην αρχή του μ. 2, το cluster πραγματικά εκρήγνυται. Η επίδραση αυτού του μέτρου εξαρτάται από μια σιωπηρή αναγνώριση του modulus της οκτάβας, δηλαδή της πανταχού παρουσίας του cluster το οποίο όμως δεν ακούγεται.[14]

Προεκτείνοντας αυτές τις σκέψεις, ο συγγραφέας θεωρεί ότι ο Boulez σε αυτό το έργο φαίνεται να λύνει κάποια προβλήματα που αφορούν στο δωδεκαφθογγισμό, αλλά ταυτόχρονα δημιουργούνται πολλά περισσότερα. Το πρώτο «είναι η ασαφής σχέση που υπάρχει μεταξύ του χρωματικού χώρου, με το modulus της οκτάβας μέσα στο οποίο πραγματώνεται η σειρά και το δεύτερο αφορά στη σχέση του μοτίβου με τη σειρά».[15] Ως προς το πρώτο, πολύ ορθά ισχυρίζεται ο Rosen ότι ενώ για τον Schönberg και τον Webern η σειρά πραγματοποιείται εντός της οκτάβας και η μεταφορά της οκτάβας ουσιαστικά αφορά στην ενορχήστρωση, για τον Boulez ένα διάστημα 17ης για παράδειγμα δεν είναι μια τρίτη σε μεταφορά, αλλά μια προβολή στο μουσικό χώρο και ως εκ τούτου τα χρησιμοποιούμενα διαστήματα της σειράς δεν πραγματοποιούνται υποχρεωτικά εντός της οκτάβας. Ως προς το δεύτερο και πάλι δεν θα μπορούσαμε να διαφωνήσουμε με τον συγγραφέα, αφού «στον Schönberg, μέσω της σειράς παράγονται μοτίβα τα οποία ενεργοποιούν τις συνθετικές διαδικασίες, ενώ τα μοτίβα του Boulez είναι ουδέτερα: το εκφραστικό περιεχόμενο της μουσικής του δεν μεταφέρεται μέσω των μοτίβων αλλά δια μέσου της υφής και της δυναμικής. Τόσο τα μοτίβα του Schönberg όσο και του Webern υποδηλώνουν κατεύθυνση και κίνηση, ένταση και λύση: τα μοτίβα του Boulez δεν είναι συναισθηματικά φορτισμένα, αλλά υποδηλώνουν spacing πάνω απ' όλα. Ουσιαστικά καθίστανται, τουλάχιστον εν μέρει, ανεξάρτητα από τη σειρά, με το ίδιο μοτίβο να μπορεί να πραγματοποιηθεί κάθε φορά και με διαφορετικά στοιχεία της σειράς χωρίς να χάνει την ταυτότητά του».[16] Κατά την άποψή μας, και ανεξάρτητα εάν συμφωνούμε ή διαφωνούμε με τις απόψεις του Rosen, ο τρόπος γραφής του Boulez είναι το άμεσο αποτέλεσμα της διάσπασης της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας του θέματος και της ανεξαρτητοποίησης των μουσικών συνιστωσών και ταυτόχρονα επαλήθευση αυτού που έλεγε ο Webern, ότι δηλαδή η σειρά δεν είναι θέμα, αλλά επειδή μου εγγυάται την ενότητα με έναν άλλο τρόπο, μπορώ να εργαστώ και χωρίς το θέμα και κατά συνέπεια πολύ πιο ελεύθερα. Το ότι τα διαστήματα από τα οποία αποτελείται η σειρά δεν πραγματοποιούνται εντός αλλά εκτός της οκτάβας, σημαίνει ότι παύει πια αυτή να λειτουργεί ως θέμα, ως δηλαδή μια μελωδία της οποίας αυτά τα διαστήματα δημιουργούν εντάσεις και λύσεις των εντάσεων εντός της οκτάβας σε συνεργασία πάντοτε με τη ρυθμική συνιστώσα. Ως εκ τούτου είναι απόλυτα φυσικό το εκφραστικό περιεχόμενο της μουσικής του Boulez να

[14] Charles Rosen, "The Piano Music", στο: William Glock (επιμ.), *Pierre Boulez: A Symposium*, Da Capo Press, New York 1986, σ. 85.
[15] Ό.π., σ. 86-87.
[16] Ό.π., σ. 87-88.

μεταφέρεται δια μέσου της υφής και της δυναμικής όπως πολύ ορθά επισημαίνει ο Rosen.

Ο νέος τρόπος θεματικής διάρθρωσης υπό τη μορφή τώρα της θεματικής ενότητας και η σχέση της με τη σειρά (μολονότι το έργο, και ιδιαίτερα το πρώτο μέρος, δεν δομείται σύμφωνα με την σαινμπεργκική μέθοδο σύνθεσης φαίνεται ήδη από τα 10 πρώτα μέτρα τόσο του πρώτου όσο και του δευτέρου μέρους του έργου. Όπως παρατηρούμε από την αρχή του πρώτου και δευτέρου μέρους αντίστοιχα**,** η σειρά αποθεματοποιείται πλήρως –υπό την έννοια μιας μελωδικής γραμμής η οποία εκτυλίσσεται ως επί το πλείστον εντός της οκτάβας εκθέτοντας τις τέσσερεις μορφές της σειράς– είτε αυτή παρουσιάζεται καθαρά, όπως στην περίπτωση του δευτέρου μέρους (μ. 1-4), είτε υπό καλυμμένη μορφή όπως στην περίπτωση του πρώτου μέρους (μ. 1-10). Η παρομοίωση της σειράς ως ενός πυρήνα που εκρήγνυται και στη συγκεκριμένη περίπτωση ενός cluster του οποίου οι φθόγγοι κατανέμονται σε διάφορα σημεία του χώρου την οποία χρησιμοποιεί ο Rosen, είναι το άμεσο αποτέλεσμα αυτής ακριβώς της αποθεματοποίησης. Στη συγκεκριμένη μάλιστα περίπτωση μπορούμε να πούμε ότι ουσιαστικά δεν υπάρχει σειρά αλλά δυο φθογγικά σύνολα (0,1,2,3,4) και (0,1,2,3,4,5,6,) από τα οποία μόνο οι φθόγγοι του πρώτου συνόλου εμφανίζονται υπό συγκεκριμένη σειραϊκή διάταξη (φα#, ρε, φα, μιb, μι) εκπροσωπώντας το θεματικό πυρήνα της Α θεματικής ενότητας και των μεταμορφώσεών της. Και στην περίπτωση όμως που οι υπόλοιποι επτά φθόγγοι της σειράς είναι κατά σειρά οι σι, ντο, σιb, λα, σολ, λαb, ρεb, όπως υποστηρίζει ο Dominique Jameux στο βιβλίο του για τον Boulez,[17] ή ακόμη και κάποια άλλη υποτιθέμενη διαφορετική διαδοχή φθόγγων, δεδομένου ότι η μεταξύ τους διάταξη συνεχώς αλλάζει –όπως φαίνεται μέσα από την παρτιτούρα– το δεύτερο τμήμα της σειράς στην ουσία ακυρώνεται από δωδεκαφθογγική άποψη, αφού δεν μπορεί να ταυτοποιηθεί καμία συγκεκριμένη επτάφθογγη σειρά. Εξ άλλου θα ήταν πολύ περίεργο εάν ο Boulez χρησιμοποιούσε το δωδεκαφθογγισμό με τον ορθόδοξο τρόπο, να εμφάνιζε τους υπολοίπους 7 φθόγγους της σειράς τόσο αργά, δηλαδή στα μ. 15-16.[18] Όπως επίσης θα ήταν εξ ίσου ανορθόδοξο να χρειαστούν 9 ολόκληρα μέτρα για να ακουστεί ο 12ος φθόγγος της χρωματικής κλίμακας (μ. 9, λα). Το ότι η σκέψη είναι περισσότερο «κλαστερική» παρά δωδεκαφθογγική, φαίνεται ήδη από το μ. 2, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο παρά επανάληψη του μ. 1 με αφετηρία το φθόγγο μι, μεταφέροντας έτσι το φθογγικό σύνολο (0,1,2,3,4) ένα τόνο κάτω, δηλαδή από ρε σε ντο. Η επανάληψη των φθόγγων μιb και ρε (που ήδη υπάρχουν στο μ. 1) στο μ. 2, αποδεικνύει την υποχώρηση του αυστηρού δωδεκαφθογγισμού και την ανάδειξη μιας τεχνικής σύνθεσης όπου οκτώ ολόκληρα μέτρα (μ. 1-8) αποτελούν μεταμορφώσεις (μεταφορά, καρκινική, συγχορδιοποίηση, κ.τ.λ.) του φθογγικού συνόλου (0,1,2,3,4), ή της σειράς των φθόγγων φα#, ρε, φα, μιb, μι.[19] Ο διαχωρισμός του συνόλου των 12 φθόγγων σε δύο «άνισα» υποσύνολα με 5 και 7 φθόγγους αντίστοιχα, δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός αφού ευνοεί ασύμμετρα ρυθμικά, μελωδικά και μικρής έκτασης μορφολογικά μοντέλα, όπως φαίνεται σε πολλά σημεία του έργου όπως για παράδειγμα στα μ. 24, 40-41, 64, 82, κ.τ.λ. Στη βάση τέτοιου είδους μοντέλων διαρθρώνεται το σύνολο σχεδόν του μέρους και κυρίως οι διαφορετικές εκδοχές της ενότητας Β. Οι διαφοροποιήσεις μεταξύ των θεματικών ενοτήτων Α, Β, Α΄, Β΄, Α΄΄ που συνιστούν τη μορφή του μέρους, είναι το αποτέλεσμα της διαφοροποίησης αυτών των μοντέλων, δηλαδή του τρόπου διάρθρωσης της υφής και της δυναμικής αυτών των θεματικών

[17] Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Fayard / Sacem, Paris 1984, σ. 292-293.

[18] Ό.π., σ. 293.

[19] Βλ. Mark William Wait, *A Survey of the Piano Sonatas of Pierre Boulez*, Master of music, Kansas State University, Manhattan, Kansas 1971, σ. 7-12.

ενοτήτων. Ο Rosen πολύ ορθά επισημαίνει ότι ο Boulez «αρνούμενος την παραγωγική δύναμη των μοτίβων, αλλά ταυτόχρονα χρησιμοποιώντας τα για να διαμορφώσει την υφή του έργου, αναγκάζεται να κατασκευάσει ένα είδος παθητικής μορφής, μια τεχνική αντιπαράθεσης που προέρχεται από τον Messiaen».[20]

Όπως ήδη προαναφέραμε, σε αντίθεση με το πρώτο μέρος, στο δεύτερο η σειρά είναι εμφανέστατη και ολοκληρώνεται στην αρχή του μ. 4**.** Και εδώ η σειρά χωρίζεται σε δύο άνισα τμήματα με 7+5 φθόγγους αντίστοιχα, με τα τμήματα αυτά να υποδιαιρούνται περαιτέρω ως προς τον αριθμό των φθόγγων σε 3+4 το πρώτο και 3+2 το δεύτερο, υποδιαιρώντας τελικά τη σειρά σε 4 τμήματα α, β, γ, δ. Δύο είναι τα ενδιαφέροντα σημεία της σειράς: α) το φθογγικό περιεχόμενο και των δύο τμημάτων κατασκευάζεται χρωματικά, (0,1,2,3,4,5,6) το πρώτο και (0,1,2,3,4) το δεύτερο, β) οι φθόγγοι του τμήματος γ αποτελούν την RI μορφή του τμήματος α, και γ) οι τεράστιες αποστάσεις μεταξύ των τριών φθόγγων των δύο προαναφερθέντων τμημάτων.

Μέσα από την συγγένεια των τμημάτων α και γ ο Boulez επιτυγχάνει να περνάει από μια συγκεκριμένη μορφή της σειράς σε μια άλλη αυξάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη συνδυαστική ικανότητα των μορφών της σειράς και το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη συνεχή επανάληψη (σχεδόν ανά μέτρο) των «μεταμορφώσεων» του μ. 1, δηλαδή του συνόλου (0,1,2), του δίνει τη δυνατότητα να κατασκευάσει μια αφηρημένη στατική θεματική ενότητα 10 μέτρων. Εξαντλώντας την αντιπαράθεση θεματικών ενοτήτων η φύση των οποίων όπως διαπιστώσαμε προηγουμένως καθορίζεται από την υφή, τη δυναμική και στην αλλαγή του tempo, μετά την ενότητα Α (με την ένδειξη *Assez large*) ακολουθεί μια σε στυλ τοκάτας ενότητα Β (*Rapide*), η οποία χαρακτηρίζεται από το έντονο ρυθμικό της προφίλ και τη φαινομενικά τουλάχιστον, προς τα εμπρός κίνηση της, παραπέμποντάς μας στα νεοκλασικά ιδιώματα των δεκαετιών του '30 και '40. Σε αντίθεση με την ενότητα Α, τώρα όλοι σχεδόν οι φθόγγοι της σειράς πραγματοποιούνται εντός της οκτάβας και η κίνηση είναι το αποτέλεσμα της αντιστικτικής γραφής των φωνών σε συνεχή όγδοα μέσω των οποίων διαρθρώνεται το σύνολο της ενότητας Β και τα οποία όμως θα πρέπει να τονίσουμε ότι είναι δομημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να μην μπορούμε να προσδιορίσουμε τη συνολική μετρική αγωγή της. Μετά την Β δεν επανέρχεται η Α, όπως στην περίπτωση του πρώτου μέρους, αλλά μια τρίτη ενότητα Γ με την ένδειξη *Modéré*. Πρόκειται για μια χαλαρή, ήρεμη ηχητική επιφάνεια αποτελούμενη από δύο φωνές που κινούνται αντιστικτικά σε δυναμική που κυμαίνεται στο μεγαλύτερο μέρος της από pp σε p μολονότι σε κάποια σημεία η δυναμική φθάνει έως και το ff. Ενδιαφέρουσα είναι η μετά το Γ συνέχεια: μετά τη διαδοχή των Α, Β, Γ, και έχοντας εξαντλήσει ένα μεγάλο μέρος των δυνατοτήτων δημιουργίας διαφορετικών μεταξύ τους θεματικών ενοτήτων, ο Boulez πριν την τελική επανέκθεση της Α, παρεμβάλλει μια ενότητα (Δ) η οποία αποτελείται από τεμαχισμένο και συμπυκνωμένο υλικό που περιέχεται ήδη και στις τρείς προηγηθείσες ενότητες Α, Β και Γ έτσι ώστε η τελική επανέκθεση της Α να έλθει πιο φυσιολογικά.

Κατά την άποψη μας, το δεύτερο μέρος και κυρίως η ενότητα Β, προετοιμάζει το έδαφος για τη δεύτερη σονάτα για πιάνο αφού η σειρά εν μέρει επαναθεματοποιείται όπως ξεκάθαρα φαίνεται συγκρίνοντας τα μ. 1-3 της Α με τα μ. 11-12 της Β**.** Η μερική αυτή επαναθεματοποίηση μέσω της ενότητας Β ήταν αναγκαία αφού στο πρώτο μέρος ο συνθέτης φαίνεται να εξαντλεί ένα μεγάλο μέρος των δυνατοτήτων δημιουργίας θεματικών ενοτήτων οι οποίες μπορούν να διαφοροποιούνται πλέον μεταξύ τους μόνο στη βάση του tempo, της υφής και της δυναμικής. Όπως γράφει ο ίδιος ο Boulez

[20] C. Rosen, "The piano music" ό.π., σ. 89.

εκθέτοντας τα βασικά χαρακτηριστικά των τεσσάρων μερών της δεύτερής του σονάτας (1948):

> Υπάρχει μια μεγάλη διαφορά μεταξύ της πρώτης και δεύτερης σονάτας [...]. Με αυτό το έργο διέκοψα κάθε σχέση με την σαινμπεργκική έννοια της σειράς. Εκείνο που με ενδιέφερε εκείνη την εποχή, ήταν να δώσω στη σειρά μια λειτουργική σημασία: μια σημασία μοτιβική και θεματική. Αυτό το βλέπουμε στο πρώτο μέρος πολύ καθαρά. Συγκεκριμένα διαστήματα συνδέονται με συγκεκριμένα μοτίβα και κάθε τόσο επανεμφανίζονται. Τα μοτίβα αυτά, τροφοδοτούν το σύνολο του πρώτου μέρους. Εκείνο που μ' ενδιέφερε ειδικά τότε, ήταν να έχω μια αντίθεση μεταξύ μιας γραφής με μοτίβα του θέματος και μιας γραφής αθεματικής. Θεωρούσα το θέμα ως μια συσσώρευση δυνατοτήτων, αλλά ταυτόχρονα όσον αφορά στο τμήμα της ανάπτυξης του πρώτου μέρους ήθελα να διαλύσω βαθμηδόν τις κυψέλες των διαστημάτων για να στρέψω την προσοχή περισσότερο στη ρυθμική επεξεργασία παρά στα διαστήματα, τα οποία τώρα έχουν δευτερεύουσα λειτουργία [...]. Θεματικές δομές με πολύ ισχυρό προφίλ αρχικά, φθάνουν σταδιακά να διαλυθούν μέσα σε μια ανάπτυξη τελείως άμορφη, για να τις ξαναβρούμε σιγά-σιγά. Έτσι όλο το πρώτο μέρος είναι βασισμένο στην αντίθεση μεταξύ των πλήρως καθορισμένων μοτίβων και της διάλυσής τους σε διαστήματα μη καθορισμένα.[21]

Η αντίθεση-αντιπαράθεση μεταξύ διαφορετικών θεματικών ενοτήτων που συναντάμε στην πρώτη σονάτα –ενότητες που ουσιαστικά είναι αποθεματοποιημένες– στη δεύτερη μετατρέπεται σε μια αντίθεση μεταξύ θεματικότητας (πρώτο θέμα, δεύτερο θέμα) και αθεματικότητας (τμήμα ανάπτυξης). Μια και μόνο ματιά στα πρώτα μέτρα του πρώτου μέρους, αρκεί για να διαπιστώσουμε τη διαφορά με την πρώτη σονάτα. Τη θέση των αφηρημένων-αποθεματοποιημένων δομών της πρώτης σονάτας, την καταλαμβάνουν τώρα θεματικά συμπλέγματα στο εσωτερικό των οποίων κυριαρχούν επαναλαμβανόμενα μελωδικο-ρυθμικά μοτίβα υπό τη μορφή μελωδικών σχηματισμών τα οποία μας φέρνουν πολύ πιο κοντά στους μοτιβικούς χειρισμούς –τουλάχιστον σε μια πρώτη φάση– του Schönberg, όσο και εάν ο Boulez ισχυρίζεται ότι στο έργο αυτό έχει διακόψει κάθε δεσμό με την σαινμπεργκική έννοια περί σειράς. Βέβαια θα πρέπει να επαναλάβομε ότι αυτό ισχύει περισσότερο για το τμήμα της έκθεσης και όχι της ανάπτυξης, όπου η ρυθμική συνιστώσα ανεξαρτητοποιείται από τη διαστηματική «διαλύοντας τις κυψέλες των διαστημάτων», όπως λέει και ο Boulez παραπάνω. Τη διαφορά της λειτουργίας των μοτίβων στις δύο σονάτες την περιγράφει πολύ γλαφυρά ο Rosen γράφοντας ότι: «Τα μοτίβα δεν είναι πλέον ουδέτερα, αλλά μπετοβενικά θέματα με γενεσιουργό δύναμη. Η ταυτότητά τους επιβεβαιώνεται όχι από το ηχόχρωμα και την υφή, αλλά μέσα από τις τεχνικές της μίμησης και των αλυσίδων».[22] Υπό αυτήν την έννοια με την σονάτα αυτή ο Boulez φαίνεται να κάνει –στα πλαίσια πάντοτε της μουσικής πρωτοπορίας– βήματα προς τα πίσω σε σχέση με το μουσικό λεξιλόγιο της πρώτης σονάτας. Αυτά όμως –τα φαινομενικά προς τα πίσω– βήματα, μπορούν να δικαιολογηθούν εάν λάβουμε υπ' όψη την τότε ηλικία του Boulez ο οποίος ήταν μόλις 21 ετών όταν έγραψε την πρώτη σονάτα και 23, τη δεύτερη, περίοδο δηλαδή που μόλις είχε αρχίσει να γίνεται ευρύτερα γνωστό το έργο του Schönberg και των μαθητών του, καθώς και να διαδίδεται η μέθοδος σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους στη Γαλλία κυρίως μέσω του Leibowitz. Εάν συγκρίνουμε την αρχική θεματική διάρθρωση των πρώτων μερών της πρώτης και δεύτερης σονάτας θα διαπιστώσουμε ότι η γραφή στη δεύτερη είναι πιο σαινμπεργκική και πιο πιστή στη δωδεκαφθογγική

[21] Pierre Boulez, *Par volonté et par hazard. Entretiens avec Célestin Deliège,* Éditions du Seuil, Paris 1975, σ. 49-50.

[22] C. Rosen, "The Piano Music", ό.π., σ. 91.

του μέθοδο, σε αντίθεση με την πρώτη η οποία είναι περισσότερο αφηρημένη – βεμπερνική θα λέγαμε– βασιζόμενη περισσότερο (όπως ήδη διαπιστώσαμε) στα φθογγικά σύνολα (0,1,2,3,4) και (0,1,2,3,4,5,6), παρά στη σειρά των δώδεκα φθόγγων. Εάν η πρώτη εκπροσωπεί την πρωτοπορία ενός νέου συνθέτη ο οποίος τολμά χωρίς να καταστρέφει, η δεύτερη εκπροσωπεί έναν περισσότερο ώριμο μουσικά συνθέτη, ο οποίος επιχειρεί μέσα από μια σονάτα αποτελούμενη από τέσσερα μέρη να καταστρέψει εκ των έσω αυτήν ακριβώς τη μορφή: «Πιθανώς επηρεασμένος από τους συνθέτες της Σχολή της Βιέννης οι οποίοι ήθελαν να ανακτήσουν τις παλιές μορφές, εγώ ήθελα να επιχειρήσω να τις καταστρέψω τελείως: δηλαδή να καταστρέψω τη μορφή σονάτας του πρώτου μέρους, τη διάλυση της μορφής του αργού δεύτερου μέρους, χρησιμοποιώντας έναν τρόπο (trope), τη διάλυση της μορφής του σκέρτσο μέσω της μορφής των παραλλαγών και τέλος να καταστρέψω στο τέταρτο μέρος κάθε φουγκάτη και κανονική μορφή [...]. Μετά από αυτή τη δεύτερη σονάτα, ποτέ δεν επιχείρησα να γράψω κάτι σε μια μορφή του παρελθόντος. Τώρα ψάχνω πάντοτε μια μορφή που να συνδημιουργείται και να ταιριάζει με την ίδια την αρχική ιδέα»,[23] είναι τα λόγια με τα οποία τελειώνει ο Boulez τη συζήτησή του με τον Célestin Deliège, στη συνέντευξή του για τη δεύτερη σονάτα για πιάνο. Η τελευταία πρόταση είναι και η πλέον σημαντική αφού αφορά όχι μόνο στη μουσική του Boulez, αλλά και σε ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας ιδιαίτερα του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Η διάλυση των μοτίβων με ισχυρό προφίλ μέσα σε μια άμορφη ανάπτυξη υποδηλώνει ακριβώς την αποστασιοποίηση του τμήματος της ανάπτυξης από το τμήμα της έκθεσης, γεγονός που με τη σειρά του υποδηλώνει την περιπλοκότητα της αρχικής θεματικής διάρθρωσης η οποία επιτρέπει μια τέτοια αποστασιοποίηση.

Οι *Structures I* για δύο πιάνα (1951-1952) καθώς και η τρίτη σονάτα για πιάνο (1956-1957) αποτελούν τη φυσική συνέχεια και συνέπεια της εξέλιξης της χρησιμοποιούμενης μουσικής γλώσσας στις δύο πρώτες σονάτες και ιδιαίτερα του μετασχηματισμού των εννοιών της αρχικής ιδέας και των μορφοποιήσεών της. Παρ' ότι ο καθολικός σειραϊσμός των *Structures I* βρίσκεται στον αντίποδα της «ανοιχτής φόρμας» της τρίτης σονάτας, εν τούτοις τόσο η έννοια του θέματος όσο και της ανάπτυξης διαλύονται με διαφορετικό όμως τρόπο σε κάθε μια από τις δύο περιπτώσεις. Η σειραϊκοποίηση όλων των μουσικών παραμέτρων (ύψος, διάρκεια, δυναμική, ατάκα) στο πρώτο μέρος του έργου παράγει ένα «μουσικό αυτόματο», όπως φαίνεται και από την παρτιτούρα**,** στο οποίο αναιρείται κάθε κλασική έννοια περί θέματος και μορφής και η μόνη επέμβαση που μπορεί να υπάρξει μεταξύ των μουσικών συνιστωσών είναι οι εκτάσεις των φωνών και η ρυθμική αγωγή (μετρονομικές ενδείξεις) η οποία στο πρώτο μέρος του (Ia), αποτελείται από τρείς ενδείξεις Très modéré, Modéré Presque vif και Lent, οι οποίες κατανέμονται σε έντεκα ενότητες με έναν συγκεκριμένο τρόπο.[24] Πολύ ορθά επισημαίνει ο Rosen ότι: «Τα μουσικά γεγονότα που δημιουργούνται από την αλληλεπίδραση των τεσσάρων μορφών της σειράς ούτε προβλέπονται, αλλά ούτε και τροποποιούνται. Η δομή του κομματιού δεν είναι αλεατορική γιατί δεν είναι χρονική και η πραγματοποίησή της σε ήχο (δηλαδή η εκτέλεση), δεν αντανακλά τη δομή της απ' ευθείας. Θα ήταν καλύτερο να πούμε ότι η αλληλεπίδραση των μορφολογικών στοιχείων δεν δημιουργεί χρονική μορφή, αλλά υποδεικνύει τη δυνατότητα νέων μορφών».[25] Όμως όπως φαίνεται από τη συνέχεια του κομματιού (Ib, Ic) ο Boulez προσπαθεί να επέμβει σε αυτόν τον αυτοματισμό έτσι ώστε να ελαττωθεί το απρόβλεπτο και η αταξία, αποτέλεσμα της πλήρους οργάνωσης του

[23] P. Boulez, *Par volonté et par hazard*, ό.π., σ. 52.
[24] Dominique Jameux, Pierre Boulez, ό.π., σ. 338.
[25] C. Rosen, "The Piano Solo", σ. 94.

υλικού, επαναφέροντας όπως ομολογεί στη συνέντευξή του με τον Célestin Deliège «στο δεύτερο μέρος ορισμένα φαινόμενα κανονικότητας· δεν επικρατεί μόνο η στατιστική των δώδεκα αξιών αλλά αντίθετα η επικέντρωση σε ορισμένα σημεία της σειράς που αποκτούν μια ρυθμική κανονικότητα και κατεύθυνση [...]. Τέλος το τελευταίο, χαρακτηρίζεται από την αντίθεση μεταξύ τελείως στατικών περιοχών και περιοχών με πολύ μεγάλη πυκνότητα και ένταση».[26] Είναι πολύ ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι ο Boulez διέβλεψε πολύ γρήγορα –ουσιαστικά μόλις τελείωσε το πρώτο από τα τρία μέρη των *Structures I*– τον κίνδυνο να χάσει τον έλεγχο του υλικού του, γεγονός που άμεσα αντικατοπτρίζεται στην προαναφερθείσα συνέντευξή του όταν λέει ότι:

> Θεωρώ ότι υπάρχει μια αναγκαία αντίθεση στη σύνθεση μεταξύ της θέλησης του συνθέτη να κάνει κάτι με ένα υλικό και αυτού που το υλικό το ίδιο του προτείνει [...]. Έτσι ενώ αρχικά το υλικό ήταν εκείνο που μου πρότεινε, πολύ σύντομα και πιο συγκεκριμένα προς το τέλος του δευτέρου μέρους, η κατάσταση αντιστράφηκε και ήμουν εγώ πλέον που επέβαλλε το τι θα κάνει το υλικό. Για μένα αυτό το έργο υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες εμπειρίες μου γιατί μου έδειξε ότι η υπερβολική τάξη ισοδυναμεί με αταξία. Αυτή η ισοδυναμία αταξίας-τάξης τελικά αντιστράφηκε για να μετατραπεί σε τάξη εναντίον αταξίας.[27]

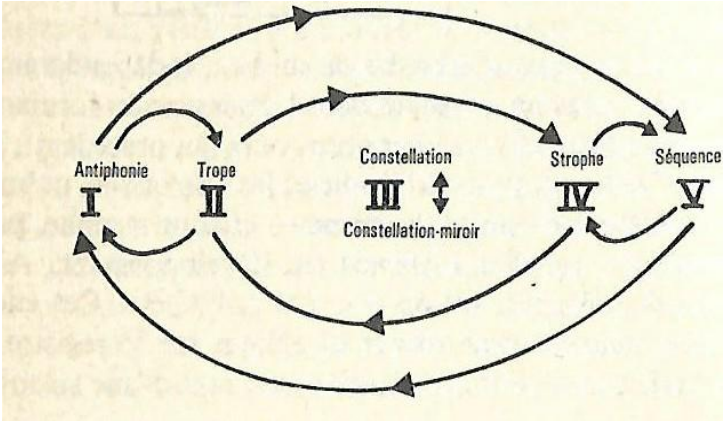
Ανεξάρτητα όμως από το σταδιακό πέρασμα από την αταξία στην τάξη, ή εάν θέλετε σε μια κατάσταση λιγότερης αταξίας στο δεύτερο και τρίτο μέρος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το κοινό χαρακτηριστικό και των τριών μερών είναι οι συνεχείς αλλαγές στα tempi μέσω των οποίων –κατά κύριο λόγο– διαμορφώνονται διαφορετικές μεταξύ τους θεματικές ενότητες καμία όμως από τις οποίες δεν μπορεί να θεωρηθεί ως τμήμα ανάπτυξης· εξ άλλου ανάπτυξη ποιάς «θεματικής» οντότητας; Δεν είναι καθ' όλου τυχαίο ότι για να αποφευχθεί η μορφολογική ισοπέδωση και για να αποκτήσει η μουσική ενδιαφέρον, ο Boulez υποδιαιρεί το πρώτο μέρος (συνολικής διάρκειας 3΄25 περίπου λεπτών) σε 11 τμήματα κάθε ένα από τα οποία ακολουθεί μια από τις τρείς προαναφερθείσες ρυθμικές αγωγές και το δεύτερο (8' 30'' περίπου λεπτών), σε 10 τμήματα τα οποία ακολουθούν 8 διαφορετικές μετρονομικές ενδείξεις. Η διαφοροποίηση τώρα μεταξύ των επί μέρους τμημάτων δεν γίνεται εκ των έσω μέσω της υφής και της δυναμικής (όπως για παράδειγμα συνέβαινε στην πρώτη σονάτα), αλλά εκ των έξω, δια μέσου δηλαδή των συνεχών αλλαγών των tempi.

Η περιγραφή που δίνει ο Boulez για την τρίτη σονάτα κατά τη διάρκεια της συνέντευξής του με τον Deliège –παρ' ότι μεταφορική– είναι ίσως η πιστότερη αφού δεν αφήνει πολλά περιθώρια για παρερμηνείες ιδιαίτερα ως προς το κατά πόσο μπορεί να θεωρηθεί ως μια σύνθεση που χρησιμοποιεί τις διαδικασίες του τυχαίου:

> Συχνά παρομοιάζω το έργο αυτό με το σχέδιο μιας πόλης: δεν αλλάζουμε το σχέδιο της, αλλά χρησιμοποιούμε διαφορετικά μέσα για να την διατρέξουμε, διαφορετικά μέσα για να την επισκεφτούμε. Αυτή η σύγκριση είναι για μένα πολύ σημαντική. Την επισκεπτόμαστε διαλέγοντας τις δικές της κατευθύνσεις και τη δική της εσωτερική διάρθρωση. Για να διατρέξουμε όμως μια πόλη χρειάζεται ένα ακριβές πλάνο και ορισμένοι κανόνες κυκλοφορίας [...]. Προσωπικά δεν είμαι πολύ φίλος με το τυχαίο.[28]

Με αυτήν τη δήλωση ο Boulez προσπαθεί να βάλει τα πράγματα στη θέση τους και έμμεσα να δηλώσει τις διαφωνίες του με τον Cage και τον Stockhausen όσον αφορά στη χρήση του τυχαίου.[29] Όπως φαίνεται και από το κάτωθι σχεδιάγραμμα,

[26] P. Boulez, *Par volonté et par hazard*, ό.π., σ. 71.
[27] Ό.π., σ. 71-72.
[28] 'Ο. π., σ. 106-107.
[29] Βλ. Γιώργος Ζερβός, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Panas Music Παπαγρηγορίου-



ο παραλληλισμός που επιχειρεί ο συνθέτης μεταξύ της περιήγησης στη φανταστική πόλη και στον τρόπο δόμησης του έργου, προσεγγίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό τις συνθετικές διαδικασίες τις οποίες έχει επιλέξει για να εναλλάσσει κατά κυκλικό τρόπο τα 5 μέρη (formants: *Antiphonie, Trope, Constellation-Constellation miroir, Strophe, Séquence*) που αποτελούν την τρίτη σονάτα. Οι εναλλαγές αυτές έχουν ως άμεσο αποτέλεσμα την αλλαγή της συνολικής μορφής του έργου, αλλά θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το εσωτερικό περιεχόμενο αυτών των formants παραμένει σταθερό «απαγορεύοντας να εισχωρήσει λαθραία το οποιοδήποτε εξωτερικό στοιχείο το οποίο θα μπορούσε να διαταράξει την ομοιογένεια και την εκάστοτε ιδιαίτερη προσωπικότητά τους».[30] Στο περίφημο κείμενό του Sonate “que me veux-tu” ο Boulez μας πληροφορεί ότι:

> Τα formants αυτά μας δίνουν την ευκαιρία να παράγουμε άλλες ξεχωριστές ολοκληρωμένες οντότητες δομικά συνδεδεμένες με τα αρχικά formants τις οποίες ονομάζω «développants». Τον όρο formant τον χρησιμοποιώ κατ’ αναλογία με την ακουστική. Όπως κάθε ηχόχρωμα παίρνει τα κύρια χαρακτηριστικά του από τα formants από τα οποία αυτό αποτελείται, έτσι και η φυσιογνωμία του οποιουδήποτε έργου, καθορίζεται από τα formants από τα οποία αποτελείται, δηλαδή από τα ειδικά χαρακτηριστικά που είναι ικανά να παράγουν αναπτύξεις. Κάθε ένα από αυτά τα χαρακτηριστικά εμφανίζεται αποκλειστικά σε ένα μόνο από τα πέντε μέρη του έργου, δίνοντας τη δυνατότητα να δημιουργηθούν αργότερα διάφορα développants –για τα οποία μιλήσαμε προηγουμένως– δια μέσου ανταλλαγής, παρεμβολής, αλληλεπίδρασης και καταστροφής.[31]

Σε αντίθεση με τα formants τα οποία είναι ομοιογενή «και τα οποία δεν παρουσιάζουν δυσαναλογίες μεταξύ των συνιστωσών τους, τα développants είναι παρεμβολές μεταξύ μουσικών ιδεών που δεν είναι ομοιογενείς δημιουργώντας κατ’ αυτόν τον τρόπο πολλές φορές αντιφάσεις και ανακολουθίες μεταξύ των διαφορετικών φάσεων της ανάπτυξης».[32] Οφείλουμε να σημειώσουμε ότι τα développants δεν αποτελούν στην πραγματικότητα αναπτύξεις με την κλασική έννοια, ενός θέματος το οποίο τίθεται σε διαδικασία ανάπτυξης, αλλά παράγωγα των formants, με όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία προηγουμένως αναφέρθηκαν. Έτσι ο Boulez για να περιγράψει τη διάρθρωση του δευτέρου μέρους (*Trope*) της σονάτας χρησιμοποιεί τον όρο développement για κάθε μία από τις 4 ενότητες που το αποτελούν, χωρίς όμως

Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 155-166, και Peter O’Hagan, *Pierre Boulez “sonate, que me veux-tu”: An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata*, Vol. I, text, Διδακτορική διατριβή, Surrey 1997, σ. 69-72.

[30] P. Boulez, *Par volonté et par hazard*, ό.π., σ. 106.

[31] Pierre Boulez, *Points de repère*, Éditions du Seuil, Paris 1981, σ. 157.

[32] P. Boulez, *Par volonté et par hazard*, ό.π., σ. 106.

κάποια από αυτές τις ενότητες [A, (*Texte*), B (*Parenthèse*), C (*Commentaire*), D (*Glose*)], να αποτελεί πραγματική ανάπτυξη, μολονότι η A ως η σχετικά λιγότερο σύνθετη από τις τρείς, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια θεματική ενότητα παράγουσα αναπτύξεις. Το γεγονός ότι οι ενότητες αυτές μετατίθενται κυκλικά σύμφωνα με τις οδηγίες της παρτιτούρας και τους όρους της «ανοικτότητας – κινητικότητας (mobilité)» της συνολικής μορφής του έργου (ABCD, ABDC, κ.τ.λ.), ενισχύει το επιχείρημα ότι δεν υπάρχει μια πραγματική παράγουσα θεματική ενότητα παράγουσα άλλες, γιατί σε αυτή την περίπτωση δεν θα μπορούσε εύκολα, να διαταραχθεί η αρχική σειρά των ενοτήτων. Οι συνεχείς μεταθέσεις-μετατοπίσεις των επί μέρους ενοτήτων στο εσωτερικό και άλλων μερών του έργου (παράδειγμα οι 4 τρόποι τοποθετήσεων των ενοτήτων A και B στις σελίδες του πρώτου μέρους Antiphonie), υποδηλώνουν μια ελεύθερη μεταβαλλόμενη παρατακτικότητα –αν όχι αντιπαρατιθέμενων, πάντως διαφορετικής υφής– ενοτήτων, που διέπει το σύνολο των μερών της σονάτας. Το πλέον ενδιαφέρον κατά την άποψή μας στοιχείο που αφορά στη συνολική δόμηση της σονάτας, είναι ότι θεμελιώνεται κατά σειραϊκό τρόπο, δηλαδή με έναν τρόπο που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να αντιφάσκει με την ανοικτή-κινητή του μορφή. Ο Boulez στο βιβλίο του *Penser la Musique Aujourd' hui* εφαρμόζοντας και προεκτείνοντας τις ιδιαιτερότητες (συμμετρίες, ισομορφίες) που παρουσιάζουν οι σειρές του op. 24 του Webern και της *Λυρικής Σουίτας* του Berg στη σειρά του δευτέρου formant (trope) της τρίτης σονάτας, ισχυρίζεται ότι «μέσω μετασχηματισμών αυτής της σειράς παράγεται η μεγάλη μορφή του trope, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια διευρυμένη μορφή κυκλικής μετάθεσης των φθόγγων».[33] Όμως η οποιαδήποτε αντιστοιχία μεταξύ του τρόπου χειρισμού της αρχικής σειράς και της τελικής μορφολογικής διάρθρωσης των 4 ενοτήτων από τις οποίες αποτελείται το δεύτερο αυτό formant δεν μπορεί να αναιρέσει το γεγονός ότι η αντιστοιχία αυτή όχι μόνο δεν γίνεται αντιληπτή (ακουστικά), αλλά είναι και συζητήσιμη σε επίπεδο διαδικασιών σύνθεσης, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Peter O' Hagan στην καταπληκτική του διδακτορική διατριβή με τίτλο *Pierre Boulez, sonate "que me veux-tu"*.[34] Αυτό που τελικά επιτυγχάνει ο Boulez, είναι να ανανεώνει ουσιαστικά τους τρόπους δημιουργίας θεματικών ενοτήτων διαφορετικού κάθε φορά μουσικού περιεχομένου μέσω της εκμετάλλευσης των ιδιοτήτων της εκάστοτε σειράς. Αποτελεί ειρωνεία ότι ακόμη και εδώ, δηλαδή στην περίπτωση ενός έργου ανοικτής μορφής, ο συνθέτης δεν μπορεί να αποφύγει τελικά το σειραϊκό τρόπο οργάνωσης έστω και εάν μας οδηγεί σε τελείως διαφορετικά μονοπάτια, γεγονός που υποδηλώνει τη βαθειά συγγένεια που υπάρχει μεταξύ ενός αφηρημένου-αθεματικού σειραϊσμού και ανοικτών-μεταβαλλόμενων μορφών κοινό χαρακτηριστικό των οποίων είναι η αντικατάσταση του τμήματος της ανάπτυξης με εκείνο της θεματικής ενότητας η οποία συνδέεται κατά παρατακτικό μόνο τρόπο, με τις άλλες ενότητες που απαρτίζουν το εκάστοτε έργο.

Οι έννοιες της αρχικής ιδέας (θέματος, ή θεματικής ενότητας) και της περαιτέρω επεξεργασίας της (ανάπτυξης), αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στο έργο του Luciano Berio (1925-2003), αφού αντανακλούν μια διαφορετική αντιμετώπιση των διαδικασιών της σύνθεσης όπως τις γνωρίσαμε μέσα από την ανάλυση των έργων των προηγούμενων συνθετών, όπως του Messiaen, του Boulez ή των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Είναι ενδιαφέρον, ότι μολονότι σύγχρονος του Boulez (γεννηθέντες και οι δύο το 1925), ο Berio ήταν ένας από τους πρώτους συνθέτες που αντέδρασαν στα προτάγματα της σχολής του Darmstadt και ιδιαίτερα στην αντίληψη περί φόρμας που επικρατούσε τότε σε μια μεγάλη μερίδα συνθετών της avant-garde.

[33] Pierre Boulez, *Panser la Musique Aujourd' hui*, Éditions Gonthier, Paris 1963, σ. 88.
[34] Βλ. υποσημείωση υπ. αρ. 29, Peter O'Hagan, σ. 87-88.

Βασική του θέση ήταν ότι θα πρέπει να σκεφτόμαστε «με όρους εξέλιξης του μουσικού υλικού και όχι μορφής ή μεθόδου»[35] ή καλύτερα με «όρους μορφοποίησης και όχι μορφής»,[36] όπως αποκαλύπτει στις δύο πολύ γνωστές συνεντεύξεις με την Rossana Dalmonte και τον David Smith αντίστοιχα. Στην ίδια συνέντευξη με την Dalmonte και με αφορμή την ερώτησή της στο πώς κατ' αυτόν αρχίζει και πως σταδιακά εξελίσσεται η διαδικασία της σύνθεσης ενός έργου, ο Berio απαντά:

> Η πρώτη ιδέα ενός έργου είναι για μένα όπως και για όλους τους άλλους νομίζω, μια ιδέα πολύ γενική και σταδιακά όσο η διαδικασία της σύνθεσης προχωράει, αρχίζω να καθορίζω τις λεπτομέρειες. Δεν θα μπορούσε να είναι τίποτε πιο απλό. Όμως θα πρέπει να πω, ότι δεν πιστεύω στην έννοια της 'πρώτης' ιδέας [...]. Κατά τη διάρκεια της πραγματοποίησης της σύνθεσης και του καθορισμού των λεπτομερειών, μπορεί να συμβεί να ανακαλύψω νέες δυνατότητες και νέες σχέσεις οι οποίες μπορούν να με σταματήσουν, χωρίς όμως να με κάνουν και να αλλάξω τη φύση και τη λογική του σχεδίου μου. Η όλη διαδικασία είναι σαν να ξεκινώ ένα ταξίδι, να πάω για παράδειγμα στην Κίνα. Ένα τέτοιο όμως εγχείρημα δεν μπορεί να έρχεται από το πουθενά, αλλά ταυτόχρονα θα πρέπει να υποστηρίξω ότι δεν υπάρχει ένας μόνο τρόπος για να πάω στην Κίνα και επίσης να προσθέσω ότι πηγαίνοντας εκεί μπορώ να κάνω πράγματα που δεν είχα εκ των προτέρων αποφασίσει.[37]

Τα σημεία που είναι άξια προσοχής σε αυτές τις δύο συνεντεύξεις είναι η επιφύλαξή του ως προς την ύπαρξη μιας πρώτης ιδέας (ουσιαστικά είναι μια ιδέα πολύ γενική), η επιλογή του όρου μορφοποίηση έναντι της μορφής και οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους μπορεί να φθάσει στον τελικό του στόχο. Οι τρείς αυτές θέσεις είναι αλληλένδετες αφού μια όχι και τόσο πλήρως καθορισμένη αρχική ιδέα, μπορεί εξελισσόμενη να παράγει αντίστοιχες μη προβλέψιμες, μεταβαλλόμενες μορφές. Η άποψη αυτή πολύ απέχει από εκείνη του Boulez ο οποίος ιδιαίτερα μετά την ολοκλήρωση της δεύτερης σονάτας για πιάνο προσπαθούσε η εκάστοτε μορφή να ταιριάζει και να συνδημιουργείται με την αρχική ιδέα.[38] Οι απόψεις αυτές του Berio δεν αντικατοπτρίζονται μόνο στο έργο του, αλλά μπορούμε να τις εντοπίσουμε και στο έργο πολλών συνθετών της μουσικής πρωτοπορίας της γενιάς του: μια «εξασθενημένη-αποθεματοποιημένη» αρχική «θεματική» μουσική οντότητα δεν μπορεί παρά να οδηγεί σε μεταβαλλόμενες μορφοποιήσεις μέσω των οποίων «μπορεί και να προκύψει ένα νέο σχέδιο».[39]

Άμεση συνέπεια των ανωτέρω, είναι οι δυσκολίες που μπορούμε να αντιμετωπίσουμε στην ανάλυση και κυρίως στον εντοπισμό των μορφολογικών προτύπων που ακολουθούν πολλά από τα έργα του Berio. Η *sequenza I* για σόλο φλάουτο γραμμένη το 1958, αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα. Όπως παρατηρούμε από τον πίνακα που παραθέτει η Irna Priore στο άρθρο της με τίτλο "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute",[40] υπάρχουν

[35] Rossana Dalmonte, *Luciano Berio: Entretiens avec Rossana Dalmonte*, (μτφρ. Martin Kaltenecker), JCLattès, Paris 1983, σ. 85. (Τίτλος πρωτότυπου: Berio Luciano-Dalmonte Rossana, *Intervista sulla musica*, Laterza, Roma 1981).

[36] Η παραπομπή είναι από τη διδακτορική διατριβή του Gale Schaub, *Ttansformational Process, Harmonic Fields, and Pitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I through Sequenza* X, University of South California, Los Angeles California 1989 (Βλ. σ. 6 και υποσημείωση αρ. 3 της ίδιας σελίδας) και αναφέρεται σε μια συνέντευξη του David Roth με τον Luciano Berio. Βλ. David Roth, "Luciano Berio on New Music", *Musical Opinion*, 99, September 1976, σ. 549.

[37] Rossana Dalmonte, ό.π., σ.117-118.

[38] Βλ. σ. 12 του κειμένου, καθώς και την αρ. 23 υποσημείωση της ίδιας σελίδας.

[39] Rossana Dalmonte, ό.π., σ. 119.

[40] Irna Priore, "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute", στο: Janet K. Halfyard and David Smond-Smith (επιμ.), *Berio's Sequenzas*, *Essays on Performance,*

επτά διαφορετικές αναλύσεις ως προς τη μορφή της *Sequenza* από τις οποίες οι τρείς υποστηρίζουν την ύπαρξη δευτέρου θέματος και οι δύο, την ύπαρξη τμήματος ανάπτυξης, για να περιοριστούμε μόνο στις δύο αυτές –σημαντικές κατά την άποψη μας– διαφορές. Η συγγραφέας του άρθρου συνοψίζοντας και συμβιβάζοντας τις διαφορετικές ερμηνείες καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όλοι οι μελετητές συγκλίνουν στα εξής: α) το περιεχόμενο της πρώτης γραμμής της πρώτης σελίδας, εκπροσωπεί την κύρια θεματική ιδέα του έργου, β) υπάρχει ένα αντιθετικό τμήμα μεταξύ της 3.1 (τρίτη σελίδα, πρώτη γραμμή) και 5.3 (πέμπτη σελίδα, τρίτη γραμμή), γ) όλοι συμφωνούνε ότι υπάρχει μια coda στα τελευταία πέντε πεντάγραμμα της τελευταίας σελίδας της *Sequenza*.[41] Εάν κοιτάξουμε τον πίνακα προσεκτικά –και ανεξάρτητα από το προτεινόμενο ερμηνευτικό μοντέλο– θα διαπιστώσουμε ότι μετά από κάθε μια από τις τέσσερεις εισόδους του θεματικού πυρήνα του «θέματος» ακολουθεί μια συγκεκριμένη ενότητα, με αποτέλεσμα να προκύπτουν τέσσερεις αντίστοιχα ενότητες. Οι παρεμβολές του θεματικού πυρήνα του «θέματος» ή στοιχείων του «θέματος», μπορούν να ερμηνευθούν από συνθετική άποψη ως μια «προειδοποίηση» του συνθέτη, δηλαδή ότι κάθε φορά που αυτές εμφανίζονται, θα πρέπει να αναμένουμε και μια άλλη ενότητα, γεγονός που πράγματι συμβαίνει και υπό αυτήν την έννοια ένας διαχωρισμός σε τέσσερεις ενότητες περικλείει όλα τα ερμηνευτικά μοντέλα όπως παρατηρούμε και στον πίνακα, χωρίς όμως –θα πρέπει να σημειώσουμε– και να μπορεί να μας διαφωτίσει και για την εκάστοτε λειτουργία αυτών των ενοτήτων. Οι διαφωνίες μεταξύ των μουσικολόγων και εν γένει μελετητών του έργου του Berio, μπορούν αν όχι να εξαλειφθούν, τουλάχιστον να αμβλυνθούν, εάν λάβουμε υπ' όψη μας τις προαναφερθείσες θέσεις του όπως αυτές προέκυψαν μέσα από τις συνεντεύξεις του, αλλά –και πάνω απ' όλα– μέσα από την ανάλυση του έργου και ιδιαίτερα από το νόημα που προσδίδει ο ίδιος ο συνθέτης στην έννοια της πρώτης ιδέας και της σχέσης της με τη συνεχώς ανανεούμενη μορφοποίησή της. Αδιαμφισβήτητα, η πρώτη σειρά της πρώτης σελίδας (1.1) αποτελεί την πρώτη ιδέα της *Sequenza*, αφού όχι μόνο σ' αυτή περιέχεται όλο σχεδόν το χρησιμοποιούμενο μουσικό υλικό, αλλά επιπλέον επανέρχεται άλλες τρείς φορές όπως ήδη προαναφέραμε, τροποποιημένη σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Εάν παραλείψουμε τους επαναλαμβανόμενους φθόγγους αυτής της πρώτης ιδέας –αποτελούμενης από 21 φθόγγους– θα παρατηρήσουμε ότι θα μείνει μια σειρά από 12 φθόγγους σε κατιούσα διαδοχή: λα, σολ#, σολ, φα#, φα, μι, ντο#, ρε#, ρε, ντο, σιb, σι. Χαρακτηριστικό αυτής της σειράς, όπως εύκολα μπορούμε να διαπιστώσουμε, είναι ότι θεμελιώνεται αποκλειστικά στο φθογγικό σύνολο (0,1,2), δημιουργώντας μια σειρά αποτελούμενη συνολικά από 7 ημιτόνια, 3 τόνους και μια τρίτη μικρή. Η επικράτηση αυτού του συνόλου στη διάρθρωση της «μελωδικής γραμμής» του «θέματος» –τόσο στους 12 φθόγγους της σειράς όσο και στις επαναλήψεις των φθόγγων– σε συνδυασμό με την αναλογική σημειογραφία που χρησιμοποιεί ο Berio ως προς το ρυθμό, την ασύμμετρη, αφηρημένη ρυθμική διάρθρωση και το εύρος της έκτασης των χρησιμοποιουμένων διαστημάτων, αποθεματοποιούν σε μεγάλο βαθμό την αρχική «θεματική ιδέα»: η ελαχιστοποίηση αυτή της «θεματικότητας» φαίνεται ήδη από την πρώτη φράση του φλάουτου η οποία ως μελωδικο-ρυθμική οντότητα θα μπορούσε κάλλιστα να υπάρχει σε πολλά σημεία του έργου, εξυπηρετώντας διαφορετικές λειτουργικές ανάγκες, από το να εκπροσωπεί την αρχική «θεματική» ιδέα η οποία –υποθετικά– θα όφειλε ως η κατ' εξοχήν αρχική θεματική οντότητα, να είναι διατυπωμένη με σαφή και σταθερό τρόπο και όχι να βρίσκεται σε διαρκή κινητικότητα, όπως ήδη διαπιστώνουμε από την πρώτη φράση της

Composition and Analysis, Ashgate, Birmingham 2007, σ. 206.

[41] Ό.π., σ. 207.

πρώτης γραμμής. Τα επτά αυτά πιθανά ερμηνευτικά μοντέλα, αποτυπώνουν αυτήν ακριβώς τη φύση της «αρχικής ιδέας» η οποία δεν θα μπορούσε να είναι συμβατή με ένα κοινώς αποδεκτό –και εκ των έξω εφαρμοσμένο– κλασικό μορφολογικό πρότυπο. Η επιλογή ενός και μόνο ερμηνευτικού μοντέλου γίνεται ακόμη δυσκολότερη εάν ληφθεί υπ' όψη ότι στην τελική μορφοποίηση της *Sequenza* (όπως εξ άλλου και στις υπόλοιπες), συμμετέχουν και άλλοι δευτερογενείς –μέχρι τότε– παράγοντες, όπως της υφής, της δυναμικής, της άρθρωσης και του ηχοχρώματος, οι οποίοι έχοντας ενεργό ρόλο στις διαδικασίες της σύνθεσης, μπορούν να επηρεάσουν το οποιαδήποτε ερμηνευτικό μοντέλο σύμφωνα με το βάρος που δίνει ο εκάστοτε ερευνητής στον κάθε ένα από αυτούς τους παράγοντες. Στην προαναφερθείσα συνέντευξή του με την Dalmonte, ο Berio εκθέτοντας τις σκέψεις του για την *Sequenza* για φλάουτο, ενισχύει τα ανωτέρω λέγοντας ότι «Οι διαστάσεις του χρόνου, της δυναμικής, του ύψους και της μορφής χαρακτηρίζονται από τρείς εντάσεις: μέγιστη, μέση και ελάχιστη [...]» και στη συνέχεια, εξηγώντας πως επιτυγχάνονται αυτές οι τρείς στάθμες στις αντίστοιχες διαστάσεις, καταλήγει στο ότι «Σε αντίθεση με τις άλλες διαστάσεις, η μορφολογική διάσταση βρίσκεται στην υπηρεσία των άλλων τριών [...]».[42] Ο πολλαπλασιασμός των συνιστωσών στη βάση των οποίων μορφοποιείται όχι μόνο το συγκεκριμένο έργο αλλά όλες οι σεκουέντσες του συνθέτη, δημιουργεί νέα δεδομένα για τη μορφοποίηση μέσω του σχηματισμού διαφορετικών και αντιπαρατιθέμενων θεματικών ενοτήτων, στις οποίες όμως πάντοτε βρίσκουμε τμήματα τα οποία θα μπορούσαμε να τα θεωρήσουμε ως αναπτύξεις λόγω της μονοφωνικής φύσης του είδους της σεκουέντσας η οποία ευνοεί τέτοιες διαδικασίες, μολονότι ο συνθέτης υποστήριζε ότι όλες οι σεκουέντσες «έχουν ως κοινό στοιχείο στο πώς θα καθορίσω επακριβώς και θα αναπτύξω μελωδικά ένα λόγο ουσιαστικά αρμονικό έτσι ώστε να έχομε ένα πολυφωνικό άκουσμα, σε όργανα που είναι όμως μονοφωνικά [...]. Το ιδανικό θα ήταν να κατασκευάσω κάτι αντίστοιχο με τις "πολυφωνικές" μελωδίες του Bach». Η ύπαρξη όμως τμημάτων με χαρακτηριστικά ανάπτυξης (χαρακτηριστικό παράδειγμα το περιεχόμενο μεταξύ της 3.10 και 4.7 σελίδας της υπό συζήτηση *Sequenza*), δεν σημαίνει και την οποιαδήποτε επαναφορά της μορφής σονάτας: πρόκειται περισσότερο για τη μεταφορά της έννοιας της ανάπτυξης όπως κλασικά τη γνωρίζουμε, σε νέα περιβάλλοντα η οποία κατ' αναλογία επιτυγχάνεται με νέα μέσα. Τώρα το τμήμα αυτό μπορεί να αντιπροσωπεύεται από μια ή και περισσότερες από τις θεματικές ενότητες που απαρτίζουν το εκάστοτε έργο, να είναι δηλαδή μια μεταξύ των ενοτήτων χωρίς να φέρει το «μορφολογικό βάρος» ενός κλασικού τμήματος ανάπτυξης. Η δυσκολία στον εντοπισμό της λειτουργίας της κάθε θεματικής ενότητας, άρα και του τμήματος εκείνου που πιθανώς να αντιπροσώπευε τμήμα ανάπτυξης, οφείλεται στην «έλλειψη συνεργασίας» μεταξύ των συνιστωσών οι οποίες μετασχηματιζόμενες συνεχώς παράγουν θεματικές ενότητες οι οποίες μπορούν να ερμηνευθούν –όπως ήδη προείπαμε– κάθε φορά διαφορετικά, σύμφωνα με το βάρος που δίνουμε κάθε φορά στην κάθε μια από αυτές τις συνιστώσες. Ο Gale Schaub στη διδακτορική του διατριβή με θέμα τις σεκουέντσες του Berio και με αφορμή τη μορφή της σεκουέντσας για φλάουτο, γράφει: «Για να έχουμε μια πειστική απάντηση εάν πρόκειται για μορφή ρόντο ή σονάτα, θα πρέπει να αποφασίσουμε ποια παράμετρο θα θεωρήσουμε πρωτεύουσα: την αμετάβλητη διάταξη των υψών, ή την ταυτόχρονα μετατιθέμενη ρυθμική δομή;».[43] Στην ίδια μελέτη ο συγγραφέας παραθέτει στα τελικά συμπεράσματα έναν κατάλογο με 11 είδη μετασχηματισμών: μελωδικούς, αρμονικούς, ρυθμικούς, υφής, ηχοχρωματικούς, έκτασης, μετατροπής του ήχου σε θόρυβο, αυτούς που εμπλέκουν

[42] R. Dalmonte, ό.π., σ. 131.
[43] Βλ. υποσημείωση υπ. αρ. 36. Gale Schaub, ό.π., σ. 34-36.

φωνή και κείμενο, δυναμικής, tempo και άρθρωσης.[44] Οι μετασχηματισμοί αυτοί όχι μόνο δεν εφαρμόζονται ταυτόχρονα σε όλες τις σεκουέντσες, αλλά και όσοι από αυτούς εφαρμόζονται δεν έχουν την ίδια επίδραση στην τελική μορφοποίηση. Στην πρώτη σεκουέντσα για παράδειγμα, από τους 4 μετασχηματισμούς που χρησιμοποιούνται και που αφορούν στη μελωδία, στο ρυθμό στην άρθρωση και τη μετατροπή του ήχου σε θόρυβο, μόνο οι δύο πρώτοι είναι αυτοί που παίζουν το σημαντικότερο ρόλο. Το γεγονός αυτό είναι αναμενόμενο, αφού η σεκουέντσα για φλάουτο ως η πρώτη της σειράς είναι ακόμη προσδεδεμένη σε κάποια κλασικά πρότυπα, με τη μελωδική και ρυθμική συνιστώσα να πρωτοστατούν στη μορφοποίηση της. Σημαντικό είναι επίσης να προσθέσουμε ότι όντας ακόμη συνδεδεμένος με το δωδεκαφθογγισμό και επιλέγοντας συνειδητά μια σειρά η οποία είναι παράγωγη του συνόλου (0,1,2), άρα από μελωδική άποψη περιορισμένη, ο Berio οφείλει να εργαστεί πρωταρχικά με το μετασχηματισμό αυτών των δύο συνιστωσών, όπως επίσης και με εκείνον της έκτασης για να αντισταθμίσει τη διαστηματική μονοτονία του προαναφερθέντος συνόλου. Κατά την άποψή μας δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός ότι οι μετασχηματισμοί που αφορούν στο ηχόχρωμα, στην έκταση και στην αλλαγή του tempo, χρησιμοποιούνται στις τελευταίες σεκουέντσες δηλαδή όταν πλέον ο Berio έχει απομακρυνθεί ακόμη περισσότερο από τις κλασικές έννοιες του θέματος αλλά και της μορφής.

Συμπερασματικά, η εξασθένηση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας του θέματος, η ανεξαρτητοποίηση των μουσικών συνιστωσών και η αποθεματοποίηση της σειράς μέσω του δωδεκαφθογγισμού –η πλήρης δηλαδή αποτυχία της να θεματοποιηθεί κατά δωδεκαφθογγικό τρόπο– οδηγεί μοιραία, α) από τις αφηρημένες θεματικές ενότητες του Webern, στις β) κατά παρατακτικό τρόπο δομές του Messiaen και γ) από τις κατά διαφορετικό τρόπο αντιπαρατιθέμενες θεματικές ενότητες της πρώτης και δεύτερης σονάτας για πιάνο αντίστοιχα του Boulez, στην εκ των έξω οργάνωση των θεματικών ενοτήτων μέσω του καθολικού σειραϊσμού των *Structures I*, για να καταλήξουμε στο αντίθετό του, δηλαδή στην «ανοικτή-κινητική» μορφή της τρίτης σονάτας για πιάνο του ιδίου συνθέτη, ή δ) από διαφορετικό δρόμο, στις «αυτοσχεδιαστικού» τύπου αντιπαρατιθέμενες δομές που συναντούμε στις σεκουέντσες του Berio. Σε όλα αυτά τα στάδια και στο βαθμό που η έννοια του θέματος αντικαθίσταται από την εκείνη της θεματικής ενότητας, το τμήμα της ανάπτυξης αποδεσμευμένο πλέον από αυτό που το παρήγαγε, δηλαδή από το θέμα νοούμενο ως μια αδιάσπαστη μελωδικο-ρυθμικο-αρμονική ενότητα, δεν έχει λόγο ύπαρξης: μπορεί κάλλιστα να αντικατασταθεί από μια άλλη θεματική ενότητα με δικά της χαρακτηριστικά τα οποία όμως δεν απορρέουν υποχρεωτικά από μια πρώτη θεματική ιδέα, αφού αυτή σε τελευταία ανάλυση δεν υπάρχει, αλλά αποτελεί ήδη μετασχηματισμό μιας πιο αφηρημένης αρχικής ιδέας κειμένης εκτός του έργου και της οποίας εντός του έργου, πραγματοποιούνται μόνο οι μεταμορφώσεις της (αναπτύξεις της) και όχι η ίδια.

[44] Ό.π., σ. 240.

Διδασκαλία βυζαντινής μουσικής υπό παλαιά και νέα πρίσματα. Ένα μουσικοεκπαιδευτικό δρώμενο

Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης[1]

Εισαγωγή

Με την Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. θα θέλαμε να σας παρουσιάσουμε μερικές σκέψεις για τη διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης στο Βυζάντιο και σήμερα.[2]

Το πλάνο της παρουσίασης περιλαμβάνει ένα πρώτο μέρος, στο οποίο γίνεται αναφορά στη μουσική παιδεία στο Βυζάντιο και Μεταβυζάντιο, και ένα δεύτερο μέρος που θέλει να θίξει μερικά θέματα της σύγχρονης μουσικής παιδείας. Ξενικάμε λοιπόν με λίγα λόγια για τη μουσική διδασκαλία στο Βυζάντιο.

Μέρος Α'. Μουσική παιδεία στο Βυζάντιο και Μεταβυζάντιο

1. Ιστορικά στοιχεία

Αφήγηση 1. Όπως αναφέρει η Ευαγγελία Σπυράκου,[3] κατά την εποχή της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, τα λεγόμενα *ιερά παπαδικά γράμματα* διδάσκονταν από *μαΐστορες* σε διάφορα διδασκαλεία της Βασιλεύουσας, αφορώντας στον εφοδιασμό των μαθητών με ήθος και γνώσεις.

Ένα τέτοιο λαμπρό διδασκαλείο λειτουργούσε κατά το 12ο αιώνα στην εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στην καρδιά της Πόλης του Μεγάλου Κωνσταντίνου. Υπήρξε κτητορία του ίδιου αυτοκράτορα και αργότερα έγινε τόπος ενταφιασμού των Ρωμαίων βασιλέων.[4] Εκεί μεταφέρθηκαν και τα λείψανα του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου.[5]

[1] Το παρόν μουσικοεκπαιδευτικό δρώμενο παρουσιάστηκε από τα εξής μέλη της Ομάδας Παλαιογραφίας: Μαρία Γιανγκιτσέρη, Αποστολία Γοργολίτσα, διάκονος Προκόπιος Διδίλης, Απόστολος Κουκούτσης, Δέσποινα Λουκίδου, Δήμος Παπατζαλάκης, Δημοσθένης Σπανουδάκης, Σεραφίμ Αστάχωβ, Μαρία Αλεξάνδρου (υπεύθυνη). Προσκεκλημένοι: Παιδική χορωδία της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς Μητροπόλεως Νεαπόλεως «Άγιος Ιωσήφ ο Υμνογράφος» (διεύθ. Αποστολία Γοργολίτσα) και κ. Nathaniel Evans, καθηγητής φωνητικής από την Καλιφόρνια. Η συγγραφή της εισήγησης πραγματοποιήθηκε από τη Μαρία Αλεξάνδρου. Το κείμενο και η σχετική έρευνα της *Αφήγησης 7* μαζί με τις **Εικόνες 17-18** ετοιμάστηκαν από τη Μαρία Γιανγκιτσέρη, η *Παρατήρηση 9* και το **Μουσικό παράδειγμα 2** ανήκουν στον π. Προκόπη Διδίλη, η *Παρατήρηση 10* με την σχετική έρευνα αποτελούν εργασία της Δέσποινας Λουκίδου, και η *Παρατήρηση 11* οφείλεται στον Απόστολο Κουκούτση. Ο επίλογος βασίζεται σε συνεργασία με τον Nathaniel Evans. Τηρήθηκε η αρχική υποδιαίρεση του κειμένου σε αφηγήσεις και παρατηρήσεις, που δείχνουν τις αλλαγές των παρουσιαστών.

[2] Μερικά από τα πιο βασικά βοηθήματα για τη δημιουργία του παρόντος μουσικοεκπαιδευτικού δρωμένου φαίνονται στην **Εικ. 1**.

[3] *Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 14, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2008, σ. 522-523.

[4] Cf. August Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst und Literatur des ausgehenden Altertums,* Zweiter Teil, Die Apostelkirche in Konstantinopel, J.C. Hinrich'sche Buchhandlung, Leipzig 1908: https://archive.org/details/grabeskircheund00heisgoog/page/n7 (11.1.2019).

[5] Η ανακομιδή των λειψάνων του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου έλαβε χώρα στις 27 Ιανουαρίου του

Μια πιστή εικόνα της εκκλησίας αυτής δίνει μέχρι σήμερα η βασιλική του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, η οποία επανεγέρθη κατά τον 11ο-12ο αιώνα, με βάση το αρχιτεκτονικό πλάνο του Ιερού Ναού των Αγίων Αποστόλων (βλ. **Εικ. 2-6**).

Σύμφωνα με τον ιστορικό Νικόλαο Μεσαρίτη (1163/4-μετά το 1220), στο διδασκαλείο των Αγίων Αποστόλων διδάσκονταν νήπια, παιδιά και νέοι διάφορων ηλικιών, σε μαθήματα όπως Γραμματική, Διαλεκτική, Ρητορική, Μουσική και άλλα[6] (βλ. **Εικ. 7**).

Αφήγηση 2. Ας θυμηθούμε ότι η εγκύκλιος παιδεία στο Βυζάντιο, όπως και στη Δύση κατά το Μεσαίωνα, περιελάμβανε την Τρίοδο και την Τετράοδο, μέρος της οποίας υπήρξε η διδασκαλία στοιχείων της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας (βλ. **Εικ. 8**).

Μια γλαφυρή μαρτυρία περί της εγκυκλίου παιδείας μας δίνει η Άννα Κομνηνή, στο προοίμιο της *Αλεξιάδας*, όπ ου αναφέρει: «ἐγώ, ἡ Ἄννα, (…), ὄχι ἄμοιρη γραμμάτων, ἀλλὰ μὲ σοβαρότατη σπουδὴ τῶν ἑλληνικῶν, χωρὶς νὰ ἔχω παραμελήσει οὔτε τὴ ρητορικὴ καὶ ἀφοῦ διάβασα προσεκτικὰ τόσο τὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοτέλη ὅσο καὶ τοὺς διαλόγους τοῦ Πλάτωνος καὶ κόσμησα τὸ πνεῦμα μου μὲ τὰ μαθηματικά, τὴν ἀστρονομία καὶ τὴ μουσική…»[7] (βλ. **Εικ. 9**).

Αφήγηση 3. Η εκμάθηση της Ψαλτικής Τέχνης ξεκινούσε από πολύ νωρίς. Ο ίδιος ιστορικός Νικόλαος Μεσαρίτης αναφέρει σχετικά με τα εκπαιδευτήρια στον Ι.Ν. των Αγίων Αποστόλων: «Από εκεί, κοιτώντας προς τη Δύση, μπορείς να δεις ψάλτες με πολύ μικρά παιδιά που ψελλίζουν και μόλις απογαλακτίστηκαν. Αυτά ανοίγουν το στόμα τους και λένε σοφία και ετοιμάζουν αίνο στο Θεό, το βασιλιά πάντων, και τους Αγίους, οι οποίοι μιμήθηκαν τη βιοτή Του και τα παθήματά Του».[8]

Παρατήρηση 1. Αυτό το κείμενο κάνει αναφορά στον Ψαλμό 8, όπου ο στίχος 3 λέει: «’Εκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον».

Παρατήρηση 2. Αυτόν τον στίχο τον αναφέρει και ο Κύριός μας, στο 21ο κεφάλαιο του κατά Ματθαίον Ευαγγελίου, όπου εξιστορούνται τα γεγονότα της Κυριακής των Βαΐων (**Εικ. 11**).

Αντίστοιχη εκλογή στίχων για την Κυριακή των Βαΐων μελοποίησε ο Σίμων Καράς σε ήχο δ΄ (**Μουσικό παράδειγμα 1**).

Αφήγηση 4. Όπως προαναφέρθηκε, στο Βυζάντιο ξεκινούσαν την εκπαίδευση από πολύ τρυφερή ηλικία. Αυτό τεκμηριώνεται, μεταξύ άλλων, και σε διάφορους γραπτούς ή/και αγιογραφημένους βίους αγίων, όπως π.χ. στον Κύκλο του Βίου του Αγίου Νικόλαου,[9] ή στον Βίο της Αγίας Αυτοκράτειρας Θεοφανούς:

έτους 438: βλ. Χρήστος Τσολακίδης, *Ἁγιολόγιο τῆς Ὀρθοδοξίας,* β΄ έκδ., Εκδόσεις Τσολακίδη, Αθήνα 2001, σ. 104.

6 «Γύρω από την Εκκλησία υπήρχαν δωμάτια ενός σχολείου. Εδώ, τα μικρότερα παιδιά έπαιρναν μόρφωση στα στοιχεία της Γραμματικής και τα μεγαλύτερα στη Διαλεκτική και Ρητορική. Σε στενή σχέση με αυτά τα αντικείμενα γινόταν η διδασκαλία των βάσεων της μουσικής»: περίληψη του Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography,* 2nd edition revised and enlarged, Clarendon Press, Oxford 1962, σ. 62. Πρβλ. επίσης Σπυράκου, *Χοροί*, σ. 523. Wolfgang Buchwald, Armin Hohlweg & Otto Prinz, *Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters,* dritte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Artemis Verlag, München & Zürich 1982, σ. 521-522.

7 Άννα Κομνηνή, *Αλεξιάς,* μετφρ. Αλόη Σιδέρη, Άγρας, Αθήνα 1991, τ. Α΄, σ. 31. Μαρκόπουλος, *Στο σχολείο,* σ. 23.

8 Το πρωτότυπο κείμενο βρίσκεται στην **Εικ. 10**. Για τη μετάφραση χρησιμοποιήθηκε το λεξικό H.G. Liddell, R. Scott, H.St. Jones & R. McKenzie, *A Greek-English Lexicon,* With a Supplement 1968, repr. of 9th edition, *Clarendon Press,* Oxford 1990. Πρβλ. και Σπυράκου, *Χοροί,* σ. 523.

9 Χ. Μπακιρτζής και Β. Τσώνης (επιμ. και φωτογραφίες), *Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός. Οἱ Τοιχογραφίες,* Ακρίτας, Νέα Σμύρνη 2003, εικ. 70.

> Όταν εκείνη (η Θεοφανώ) μεγάλωσε κι έφτασε στην ηλικία έξι ετών, ο πατέρας της, άνθρωπος με πολλές αρετές, αποφάσισε να της διδάξει τα ιερά γράμματα. Η Θεοφανώ άρχισε να μαθαίνει με ενθουσιασμό και, σε λίγο καιρό, έμαθε τόσο καλά το Ψαλτήρι και τους εσπερινούς και τους εωθινούς (ύμνους), ώστε περνούσε τις μέρες της διαβάζοντας τέτοια κείμενα.[10]

Αφήγηση 5. Η εκπαίδευση ξεκινούσε με το Ψαλτήριο: ανάγνωση και ψαλμωδία. Γνώση, ήθος και επαφή με το θείο κάλλος στην ποίηση και τη μουσική ήταν το εκπαιδευτικό τρίπτυχο της Ψαλτικής Τέχνης[11] (**Εικ. 13**).

Ευεργετημένα από υψηλή μουσική παιδεία ήταν και τα ορφανά, τα οποία, όπως μας διηγείται ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος στο περίφημο βιβλίο του *Περί βασιλείου τάξεως,* συμμετείχαν μαζί με τους δομεστίκους σε λαμπρά δοχή στο παλάτι του αυτοκράτορα την γιορτή των Θεοφανείων (**Εικ. 14**).

Αφήγηση 6. Η μουσική παιδεία ήταν αδιάκοπη για όλες τις ηλικίες, όπως μαρτυρεί ο ίδιος Νικόλαος Μεσαρίτης:

> Εάν προχωρήσεις λίγο θα δεις παλικαράκια (*14-21 ετών*) και νέους που μόλις πέρασαν την εφηβεία (*εικοσαετείς*), οι οποίοι ψέλνουν ένα μέλος εύρυθμο και το εκφέρουν αρμονικά, από τον φάρυγγα, το στόμα, τη γλώσσα, τα χείλη και τα δόντια. Αυτοί κάνουν νεύματα με το χέρι τους (χειρονομίες) για τις φωνές και την εξίσωση των ήχων, έτσι ώστε ο αρχάριος να μην ξεγλιστρήσει από το σύντονο (να μη χάσει τον τόνο) και να εκπέσει από το ρυθμό ή να ξεφύγει από τη συμφωνία και έτσι να κάνει λάθος σε σχέση με το εμμελές της εκτέλεσης.[12]

2. Στοιχεία περί φωνητικής και χειρονομίας

Αφήγηση 7. Οπότε η μουσική παιδεία στο Βυζάντιο συμπεριλάμβανε στοιχεία αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας και την ψαλτική επιστήμη και τέχνη, με εμφανές πρακτικό προσανατολισμό (**Εικ. 16**).[13]

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στο Βυζάντιο είχε αναπτυχθεί ανώτατη φωνητική τεχνική, σε συνάφεια με την εκμάθηση της οκταηχίας και της χειρονομίας.

Ένα από τα σχετικά πρώιμα έργα βυζαντινών συγγραφέων όπου αναφέρονται στοιχεία για φωνητική τεχνική αποτελεί και το έργο του Μελετίου μοναχού ή Ιατροσοφιστή με τίτλο *Περὶ τῆς τοῦ ἀνθρώπου κατασκευῆς*.[14] Ο συγγραφέας, σύμφωνα με τον Γεώργιο Παντελέακο, πρέπει να έζησε μετά τον 7ο αι. και το έργο του είναι ένα σύγγραμμα φυσιολογίας και ανατομίας του ανθρώπινου σώματος.[15] Σε αρκετά σημεία ο συγγραφέας συνδέει τα όργανα του ανθρώπινου σώματος με τη μουσική πράξη. Επίσης, περιγράφει λεπτομερώς τα όργανα και τη διαδικασία της άρθρωσης και της φώνησης, ενώ θίγει και προβλήματα άρθρωσης και της υγιεινής της φωνής. Ιδιαίτερα σημαντικές

[10] Για το πρωτότυπο κείμενο, βλ. **Εικ. 12.** Μετάφραση από: Μαρκόπουλος, *Στο σχολείο,* σ. 10-11.

[11] Βλ. και Σπυράκου, *Χοροί,* σ. 522-523: «Ἡ στοιχειώδης ἐκπαίδευση τῶν Βυζαντινῶν ξεκινοῦσε σχεδὸν ἀπὸ τὴ νηπιακή τους ἡλικία καὶ σὲ αὐτὴ μποροῦσαν ὅλοι νὰ ἔχουν πρόσβαση. Εἰσαγωγικά, βασιζόταν στὴ χρήση τοῦ Ψαλτηρίου καὶ τῆς ψαλμωδίας του, τὸ ὁποῖο ἐπίσης λειτουργοῦσε ὡς βιβλίο γιὰ τὴν ἔναρξη τοῦ πρώτου συλλαβισμοῦ.»

[12] Το πρωτότυπο κείμενο βρίσκεται στην **Εικ. 15**. Για τη μετάφραση χρησιμοποιήθηκε το λεξικό των Liddell, Scott, Jones & McKenzie, *Greek-English Lexicon.* Οι διευκρινίσεις σχετικά με τις ηλικίες των παιδιών (*με πλάγια γράμματα σε παρένθεση*) προέρχονται από: Σπυράκου, *Χοροί,* σ. 523, υποσημ. 33.

[13] Πρβλ. Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη,* μετφρ.-επιμ. Κ. Κακαβελάκης, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 103-107.

[14] Πρβλ. Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Musikgeschichte in Bildern, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969, σ. 62.

[15] Βλ. Γεώργιος Ν. Παντελεάκος, *Η φυσιολογία κατά τους βυζαντινούς χρόνους (330-1453 μ.Χ.)*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2013, σ. 80: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/37958#page/1/mode/2up (20.1.2019).

είναι οι αναφορές του Μελετίου στην αναπνοή, όπου ο συγγραφέας διακρίνει την *κατά φύσιν αβίαστη αναπνοή,* που επιτελείται με το διάφραγμα, την *επιτεταμένη αναπνοή,* που πραγματοποιείται με το διάφραγμα και τους μεσοπλεύριους μύες, καθώς και την *βεβιασμένη αναπνοή,* όπου ενεργοποιούνται οι υψηλοί μύες[16] (**Εικ. 17-18**).[17]

Αφήγηση 8. Μαζί με τη φωνή λειτουργούσε και το χέρι των δομεστίκων και των μαϊστόρων ως δυνατό στοιχείο μετάδοσης μουσικοεκτελεστικών πληροφοριών και διαμόρφωσης της μουσικότητας (**Εικ. 19**).[18]

3. Διδακτέα μουσικοθεωρητική ύλη και περιγραφές διδακτικού υλικού

Η διδακτέα ύλη μπορεί να ερευνηθεί στα παλαιά θεωρητικά, ειδικά στην Προθεωρία της Παπαδικής. Οι κεντρικοί πυλώνες διδασκαλίας ήταν: σημάδια και μετροφωνία, ήχοι και παραλλαγή, θέσεις, χειρονομία, μέλος και εξήγηση, μελουργία και καλοφωνία. Όλα αυτά γίνονταν σε συνάφεια με την καλλιέργεια της φωνής και την παραδοσιακή ερμηνεία, και με έντονη τη συνείδηση της σχέσης ανάμεσα στους ήχους, συμβάλλοντας στην εμβάθυνση της τροπικής σκέψης.

Οι τρεις βασικές βαθμίδες στην εκμάθηση των τροπαρίων και ύμνων ήταν: μετροφωνία, παραλλαγή και μέλος (**Εικ. 20**).

Παρατήρηση 3. Οι μορφές παρουσίασης της διδακτέας ύλης στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά θεωρητικά ήταν ποικίλες και μπορούσαν να είναι, εκτός από κείμενα και λίστες σημαδιών, διάφορα διαγράμματα και λεγόμενες μέθοδοι (δηλαδή μελοποιημένα διδακτικά ποιήματα) (**Εικ. 21**).

Παρατήρηση 4. Στα διδακτικά ποιήματα, τα είδη των κειμένων μπορούν να διακρίνονται σε:

- Μουσικοθεωρητικά (ονόματα σημαδιών, θέσεων, ήχων), π.χ. το *Μέγα Ἴσον* του Αγ. Ιωάννου Κουκουζέλη,
- τροπάρια (κυρίως στιχηρά), π.χ. *Χορὸς τετραδεκαπύρσευτος,*
- γνωμικά, π.χ. *Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν* του Παναγιώτου Χρυσάφη του Νέου,
- μελοποιημένες προσευχές για την εκμάθηση της Ψαλτικής, π.χ. *Ὦ πάγχρυσε Χρυσόστομε* (**Εικ. 22**).[19]

[16] Jacques Paul Migne, *Patrologiae Graecae Cursus Completus*, τ. 64, στήλες 1189-1204.

[17] Η παρούσα παράγραφος και οι **Εικόνες 17-18** συγγράφηκαν από τη Μαρία Γιανγκιτσέρη.

[18] Σχετικά με την τέχνη της χειρονομίας στο Βυζάντιο, πρβλ. και Constantinus Porphyrogenitus Imperator, *De Ceremoniis Aulae Byzantinae,* rec. Io. Iac. Reiskius, Corpus Sriptorum Historiae Byzantinae, Impensis ed. Weberi, Bonnae 1829, II. 52, σ. 748 και ειδικά σ. 757: https://archive.org/stream/bub_gb_OFpFAAAAYAAJ#page/n823/mode/2up (20.1.2019). Για περισσότερες πληροφορίες, πρβλ. Neil Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Paintings*, Byzantina Neerlandica 9, Leiden 1986. Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α΄, *Θεωρία*, Εκδόσεις Άθως, Αθήνα 2014, σ. 111-134. Αθανασία Κυριακίδου, «Χειρονομία και Λόγος. Παρελθόν και μέλλον», σε *Μουσική, λόγος και τέχνες*, 7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Πρακτικά, επιμ. Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Κώστας Χάρδας, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 139-145: https://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf (1.2.2019). Αντωνία Βασιλειάδου, *Όψεις της χειρονομίας στη βυζαντινή μουσική: παρελθόν και παρόν*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2018. Γεώργιος Αγγελάκης, *Εισαγωγή στον προβληματισμό της χειρονομίας*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2004-5. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, α΄ αναθεωρημένη έκδ., Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2017, σ. 515-574: https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/6487/4/00.DA_Encheiridio%20Paleografias%2c%20anatheorimeni%20proti%20ekd..pdf (17.1.2019).

[19] Πρβλ. Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία,* σ. 22-23, 478-485 και 545-561, με τα παρεμφερή αρχεία.

4. Εικόνες του τέλειου ψάλτη και διδασκάλου

Αφήγηση 9. Σύμφωνα με τους παλαιούς θεωρητικούς, ο τέλειος ψάλτης θα ήταν εκείνος που θα συγκέντρωνε ανώτατες γνώσεις, δεξιότητες και ικανότητες. Πιο συγκεκριμένα, ο Γαβριήλ ζητά να κατέχει τη μουσική ορθογραφία και την ανάγνωση μουσικοποιητικών κειμένων, να είναι μελουργός και έτοιμος να καταγράφει καθ' υπαγόρευση, και να είναι άριστος ερμηνευτής (**Εικ. 23**).

Αφήγηση 10. Σε αντίστοιχο χωρίο, ο Μανούλ Χρυσάφης ο Παλαιός προσθέτει ότι ο ολοκληρωμένος διδάσκαλος και επιστήμων της Ψαλτικής κατέχει άπταιστη ανάγνωση prima vista, πλήρως ανεπτυγμένη μελουργική δεξιότητα, καθώς και μουσικοκριτική ικανότητα[20] (**Εικ. 24**).

Παρατήρηση 5. Ο τέλειος δάσκαλος ήξερε μεγάλα στρώματα ρεπερτορίου απ' έξω. Όταν δίδασκε, ένωνε τη φωνή του με τη χειρονομία και με την προσευχή. Όπως παρατήρησε ο N. Evans, οι δύο μοναχοί στην γνωστή μικρογραφία του χφου της Ι.Μ. Ιβήρων 749 είναι ησυχαστές, οι οποίοι καλλιεργούν τη νοερά προσευχή την ώρα που ψέλνουν, γεγονός που δηλώνεται με την πολύ χαρακτηριστική κορμοστασία τους[21] (**Εικ. 25**).

Παρατήρηση 6. Δάσκαλοι μπορούσαν να είναι, όπως γράφει η Ευαγγελία Σπυράκου,[22] προεξάρχοντες χορών στον κόσμο, μοναχοί, ιερωμένοι και λαϊκοί (**Εικ. 26**).

Παρατήρηση 7. Παλαιοί τε και νέοι διδάσκαλοι και μελουργοί αποτελούν τη χρυσή αλυσίδα της παράδοσης, η οποία είναι αδιάκοπη μέχρι τις μέρες μας (**Εικ. 27**).

Μέρος Β΄. Μερικές παρατηρήσεις για τη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής σήμερα

Αφήγηση 11. Περνώντας στο δεύτερο μέρος της παρουσίασής μας, θα θέλαμε να αναφερθούμε σε μερικές πρόσφατες διδακτικές προσπάθειες στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., που αφορούν τη διδασκαλία Βυζαντινής Μουσικής στους μικρούς μαθητές.

Μέσα από διάφορα παιχνίδια, μικροί και μεγάλοι μπορούν να μάθουν με ευχαρίστηση μεγάλη τα σημάδια και τους συνδυασμούς τους, κατασκευάζοντας από διάφορα υλικά σχήματα των σημαδιών της Νέας Μεθόδου,

Παρατήρηση 8. …αλλά και του Παλαιού Συστήματος, για την εκμάθηση της παλαιογραφίας.

Αφήγηση 11 συνέχεια. Έννοιες όπως το ισοκράτημα, ικανότητες όπως το βυζαντινό dictée, η εκμάθηση των ήχων και σχετικών κλιμάκων, των τροχών, καθώς και στοιχείων ιστορίας της βυζαντινής μουσικής μπορούν να γίνουν με τη χαρά δημιουργικότητας και καλλιεργώντας ταυτόχρονα τη συνεργασία με τους υπόλοιπους φοιτητές ή τα άλλα παιδιά της τάξης (βλ. **Εικ. 28-39**).[23]

Μελοποιημένες προσευχές με μουσικοεκπαιδευτικό υπόβαθρο είναι γνωστές και από τη δυτική μεσαιωνική μουσική: βλ. π.χ. τον περίφημο ύμνο στον Άγιο Ιωάννη *Ut queant laxis, resonare fibris,* για την εκμάθηση της *solmisatio (σολφέζ):* Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής. Σύντομη Γενική Επισκόπηση,* τ. Α΄ (Μέχρι τον 16ο αιώνα), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 138-139.

[20] Πρβλ. Σπυράκου, *Χοροί,* σ. 531-537.

[21] Βλ. επίσης Επίσκοπος Διοκλείας Κάλλιστος Ware, *Ἡ δύναμη τοῦ ὀνόματος. Ἡ προσευχὴ τοῦ Ἰησοῦ στὴν ὀρθόδοξη πνευματικότητα,* μετφρ. Δ. Χουλιάρας, Ε. Μασσαλή, Δ. Κόκκινος, Ορθόδοξη Μαρτυρία 4, η΄ ανατ., Εκδόσεις Ακρίτας, Νέα Σμύρνη 2002.

[22] *Χοροί,* σ. 519-521.

[23] Οι **Εικ. 28-39** συσχετίζονται με το μάθημα «Όψεις διδακτικής της Βυζαντινής Μουσικής», Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ., χειμερινό εξάμηνο 2917-18, διδάσκουσα Μ.Α. Η διδάσκουσα οφείλει πολλά ερεθίσματα για τη δημιουργία εκπαιδευτικού υλικού για μικρούς και μεγάλους μαθητές στην επίσκεψή της στα γραφεία της Ε.Ε.Μ.Ε. στη Θεσσαλονίκη, καθώς και στα εκπαιδευτήρια (ειδικά στο Δημοτικό Σχολείο) του Νίκου Μαλιάρα στην Αθήνα.

Αφήγηση 12. Μια όμορφη πρόκληση για τον προχωρημένο μαθητή είναι η προσπάθεια μελουργίας. Θα σας παρουσιάσουμε μια αντίστοιχη απόπειρα οκτάηχης μελοποίησης του περίφημου «Ὕμνου τῶν παίδων» που βρίσκεται στο τέλος του έργου *Παιδαγωγός* του Κλήμεντος του Αλεξανδρέα, από το β΄ αιώνα μ.Χ..[24] Ο Μέγας Παιδαγωγός είναι ο ίδιος ο Κύριός μας. Το μέλος γράφηκε από τον μεταπτυχιακό φοιτητή π. Προκόπη Διδίλη (βλ. **Μουσικό παράδειγμα 2**).

Παρατήρηση 9.[25] Να υπενθυμίσουμε ότι ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς (150 μ.Χ.-περ. 215 μ.Χ.), θεωρείται ένας από τους κορυφαίους απολογητές με σημαντική επίδραση στην εξέλιξη της θεολογίας. Αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς κρίκους μεταξύ της χριστιανικής θεολογίας και της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας. Ο *Ὕμνος τῶν παίδων* ανήκει στο είδος της προσωπικής θρησκευτικής ποίησης. Αποτελεί διδακτικό κείμενο που αφορά στη χριστιανική αγωγή των παιδιών.

Στο έργο του *Προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας,* ο Κλήμης πραγματοποιεί σύγκριση του παλαιού άσματος (ειδωλολατρικού), σε σχέση με το νέο χριστιανικό άσμα (*ᾆσμα καινόν*). Καθώς αναπτύσσεται το σύγγραμμα, προβάλλεται η μορφή του Λόγου του Θεού, ως ο Νέος Μελωδός, σε αντιδιαστολή προς τους παλαιούς μελωδούς (Αμφίων, Αρίων, Ορφεύς, Όμηρος κ.ά.).[26] Επίσης, ο Λόγος του Θεού λέγεται και όργανο του Θεού:

> Ὁ δὲ προερχόμενος ἀπὸ τὸν Δαβίδ, ποὺ ὑπῆρχε καὶ πρὸ αὐτοῦ, ὁ Λόγος τοῦ Θεοῦ, περιφρονώντας τὴ λύρα καὶ τὴν κιθάρα, τὰ ἄψυχα ὄργανα, συνάρμοσε τοῦτον τὸν κόσμο καὶ μάλιστα καὶ τὸν μικρόκοσμο, τὸν ἄνθρωπο, ψυχὴ καὶ σῶμα του, μὲ τὸ ἅγιο Πνεῦμα· καὶ ψάλλει στὸ Θεὸ μὲ τὸ πολύφωνο ὄργανο καὶ ἐφυμνεῖ μὲ ὄργανο τὸν ἄνθρωπο.[27]

Όσον αφορά στη μετρική δομή του «Ὕμνου τῶν παίδων», αποτελεί μια από τις πρώτες προσπάθειες να γραφεί χριστιανική υμνογραφία κατά τα αρχαία ποιητικά πρότυπα. Ως εκ τούτου, πρέπει να θεωρηθεί προϊόν της μεταβατικής περιόδου από την προσωδιακή στη τονική ή δυναμική μετρική.[28] Η τεχνική του βασίζεται στη διαδοχή ασύνδετων εικόνων και στο ελλειπτικό ύφος.[29] Δεν γίνεται χρήση σαφών ρυθμικών

[24] Για τον ύμνο αυτό και το θέμα της πατρότητάς του, πρβλ. Δετοράκης, *Βυζαντινὴ Φιλολογία,* τ. Α΄, σ. 64-80. Για μια μελοποίηση του ύμνου από το Γεώργιο Βιολάκη στο Λέσβιο Σύστημα, πρβλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους,* University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 52-53.

[25] Η παρούσα ενότητα αποτελεί έργο του π. Διδίλη. Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε, περιέχει τους εξής τίτλους: Γ. Βαγιανός, «Παιδαγωγικές και διδακτικολογικές πληροφορίες για τη βυζαντινή εκπαίδευση», *Εφαρμοσμένη Παιδαγωγική,* Περιοδική Ηλεκτρονική Έκδοση του Ελληνικού Ινστιτούτου Εφαρμοσμένης Παιδαγωγικής και Εκπαίδευσης, τεύχος 1 (2010), σ. 1-11: http://www.elliepek.gr/documents/firstissue/Bagianos_Efarmpaid.pdf (23.1.2919). Αλεξάνδρα Ζερβουδάκη, Σημειώσεις στο μάθημα «*Βυζαντινή ποίηση: Από τις απαρχές έως τον 10ο αι.*», Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, εαρινό εξάμηνο 2015-2016, Ρέθυμνο. Πέτρος Πελοποννήσιος, *Ἀναστασιματάριον,* ἐπιδιορθωθὲν μετὰ προσθήκης παρὰ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, γ' ἐκδ. Παπά Παράσχου Φωκέως, Κωνσταντινούπολις 1839. https://el.wikipedia.org/wiki/Κλήμης_ο_Αλεξανδρεύς (17.5.2018). Βλ. και Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Περίοδος Α΄ (1820-1899),* Ψαλτικὰ Βλατάδων 1, Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 79.

[26] Πρβλ. Κλήμης Ἀλεξανδρεύς, *Προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας,* σε Κλήμης Ἀλεξανδρεύς, *Ἅπαντα τὰ ἔργα* 1, επιμ. Παναγιώτης Χρήστου, Ἕλληνες Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας 112, Ἐκδοτικὸς Οἶκος Ἐλευθερίου Μερετάκη «Τὸ Βυζάντιον», Πατερικαὶ Ἐκδόσεις «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς», Θεσσαλονίκη 1992, σ. 29-257.

[27] Κλήμης Ἀλεξανδρεύς, *Προτρεπτικός πρὸς Ἕλληνας,* κεφ. Α΄, ενότητα 5, υποενότητα 3, σ. 43 (μετάφραση του Π. Χρήστου). Για το πρωτότυπο κείμενο, βλ. **Εικ. 40.**

[28] Πρβλ. Κάρολος Μητσάκης, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Καινῆς Διαθήκης ἕως τὴν Εἰκονομαχία,* Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 1986, σ. 107-139.

[29] Ζερβουδάκη, *Βυζαντινή ποίηση*, σ. 6.

ποδών και δεν τηρείται με συνέπεια κανένα μέτρο. Έτσι καταλήγουμε στο συμπέρασμα, πως είναι αδύνατο να προσδιορίσουμε την μετρική του ύμνου.

Στα πλαίσια του συνεδρίου δόθηκε η ευκαιρία για μια απόπειρα μελοποίησης του ύμνου σε βυζαντινή μουσική, σε συλλαβική υφή. Η μελοποίηση είναι οκτάηχη, χρησιμοποιώντας θέσεις του Συντόμου Αναστασιματαρίου και του Ειρμολογίου του Πέτρου Πελοποννησίου. Παρακάτω παρατίθεται και η μελοποιητική δομή του ύμνου:

Στίχος	**Ήχος**	**Κείμενο**
1-10	α΄	«Στόμιον… ἠγήτορα Χριστόν»
11-20	β΄	«Βασιλεῦ… στόμιον»
21-28	γ΄	«πτερόν… δελεάζων»
29-34	δ΄	«Προβάτων…ούρανία»
35-41	πλ. α΄	«Λόγος ἄέναος… θεὸν ὑμνούντων»
42-47	πλ. β΄	«Χριστὲ Ἰησοῦ… ἐκθλιβόμενον»
48-56	βαρύς	«Οἱ νηπίαχοι… βασιλεῖ Χριστῷ»
57-64	πλ. δ΄	«μισθοὺς ὁσίους… λαὸς σώφρων»
65-66	α΄	«ψάλλωμεν ὁμοῦ θεὸν εἰρήνης».

Προβλήματα που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια της μελοποίησης ήταν: η μεγάλη πύκνωση των νοημάτων μέσα σε 66 στίχους, ο χωρισμός των φράσεων λόγω των δύσκολων νοημάτων, η απουσία μιας σταθερής μετρικής δομής, η δυσκολία της ισοκατανομής των μουσικοποιητικών φράσεων (κώλων) με τους 8 ήχους και η πληθωρική χρήση ρητορικών σχημάτων (γοργίεια σχήματα),[30] π.χ. κλιμακώσεις, ισόκωλα κτλ.

Ο άνθρωπος παιδαγωγείται υπό του Θεού, με μια διαδικασία που έχει αρχή, αλλά δίχως να έχει τέλος. Ο Μέγας Παιδαγωγός διδάσκει και νουθετεί τον άνθρωπο κι εκείνος μετέχοντας στις άκτιστες ενέργειές Του αγιάζεται, φωτίζεται και καθίσταται κατά χάριν θεός, γενόμενος και αυτός με τη σειρά του παιδαγωγός των νηπίων που αποτελούν, όπως κάθε άνθρωπος, εικόνες Θεού μέσα σ' ένα σύμπαν που δεσπόζει η αρμονία του Κτίσαντος. Κατά τον Άγ. Μάξιμο τον Ομολογητή, όπως μας αναφέρει ο Βασίλειος Μπετσάκος, «τα όντα συντονίζοντας την κίνηση τους με τους λόγους που έχουν εντεθεί σ΄ αυτά (…) οδηγούνται στην επιστροφή τους στον Θεό».[31] Ολόκληρη η κτιστή δημιουργία βρίσκεται σε μία αέναη κίνηση και με τη ζωοποιό Αγάπη Του συγκροτείται η αρμονία του σύμπαντος. Ο άνθρωπος, με την ελευθερία που του δόθηκε, καλείται να εναρμονιστεί με τον Πλάστη του και να γίνει όργανο παναρμόνιο του Δημιουργού του.

Παρατήρηση 10. Ως εκπαιδευτικός κατάλαβα ότι η μουσική είναι μια δύναμη με πολλαπλά οφέλη για τον άνθρωπο. Από μια μελέτη που έκανα στο Μουσικό Σχολείο του Βόλου, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η βυζαντινή μουσική εξασκεί τη μνήμη, την φαντασία, οξύνει την ακοή, προάγει την εκμάθηση της γλώσσας. Έχει ευεργετική επίδραση στον ψυχισμό τόσο των παιδιών όσο και των ενηλίκων. Είναι χαρακτηριστική η ηρεμία στο βλέμμα και η ειρήνη στην ψυχή που αφήνει η ενασχόληση με την Ψαλτική. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε διάφορες μαρτυρίες ανθρώπων για θεραπευτική, παρηγορητική λειτουργία της βυζαντινής μουσικής σε κομβικές στιγμές της ζωής τους.

[30] Πρβλ. http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/rhetoric/page_013.html (23.1.2019).

[31] http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/betsakos_kosmologia.html (17.5.2018).

Το μάθημα της βυζαντινής μουσικής οφείλει παράλληλα να είναι διδασκαλία στάσεων ζωής και βιωμάτων, μέσω της συμπεριφοράς και του παραδείγματος του δασκάλου.[32]

Παρατήρηση 11. Αυτό ακριβώς ήθελα κι εγώ να τονίσω: ο ενθουσιασμός του δασκάλου γίνεται καταλύτης της εκπαιδευτικής προσπάθειας. Οφείλουμε να δώσουμε περισσότερη προσοχή στην κατανόηση των κειμένων και στη σχέση τους με το εκάστοτε μέλος. Η κατάρτιση του διδάσκοντος σε μουσικά και θεωρητικά θέματα, μαζί με την αντίληψη ζητημάτων παιδαγωγικής και ψυχολογίας, για την κατανόηση και των μαθησιακών δυσκολιών, πιστεύω ότι μπορεί να προωθήσει πολύ την όλη διδακτική προσπάθεια, η οποία διαχρονικά συνοδεύεται από την προσευχή.[33]

Παρατήρηση 12. Το μεγάλο σχολείο της ψαλτικής παραμένει ανά τους αιώνες το αναλόγιο, και εκεί, καθώς και στην εκπαίδευση, οφείλουμε να τη φυλάξουμε «σαν κόρη οφθαλμού» την βυζαντινή μουσική, όπως προτρέπει επίκαιρα ο Άρχων Πρωτοψάλτης Χαρίλαος Ταλιαδώρος.[34]

Παρατήρηση 13. Όπως τονίζει ο σύγχρονος Άγιος Πορφύριος, η βυζαντινή μουσική είναι ένα αγαθό για όλους (**Εικ. 41**). Το στιχηρό *Ἀρετῶν ἐνδυσάμενος τὴν πορφύραν, Πορφύριε,* σε ήχο δ΄-λέγετο αναφέρεται στο στενό σύνδεσμο ψαλμωδίας και μακαριότητας (βλ. **Μουσικό παράδειγμα 3**).

Αντί επιλόγου[35]

Στο τέλος της παρουσίασής μας θα θέλαμε να υπογραμμίσουμε τα οφέλη που προσφέρει η ενασχόληση με την ιστορία της θεωρίας της Ψαλτικής για τη σύγχρονη εκπαίδευση στον τομέα της Βυζαντινής Μουσικής. Ειδική μουσικοεκπαιδευτική αξία έχουν τα διαγράμματα της «σοφοτάτης παραλλαγής», ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει ο «Σύνθετος Τροχός» του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη (βλ. **Εικ. 42**). Όπως παρατήρησε ο N. Evans, το συγκεκριμένο διάγραμμα αποτελεί ταυτόχρονα ένα δυναμικό εργαλείο για την καλλιέργεια της φωνής σύμφωνα με την φυσική φωνητική (Natural Voice Training):[36] βλ. **Μουσικά παραδείγματα 4-5.**

Μελλοντικές έρευνες μπορούν να αναδεικνύουν νέες πτυχές της πολλαπλώς διαπιστωμένης ευεργετικής επίδρασης της Βυζαντινής Μουσικής στην εξέλιξη της μουσικότητας των μαθητευόμενων παιδιών και ενηλίκων, καθώς και στη διαμόρφωση ολοκληρωμένων προσωπικοτήτων, μέσα από το βίωμα της ομορφιάς αυτής της τέχνης:

> Διότι τίποτε, τίποτε δὲν ἀνυψώνει τόσον τὴν ψυχήν, δὲν τὴν ἀναπτερώνει (…) ὅσον ἡ μελωδικὴ ἁρμονία καὶ τὸ μελωδικὸ ψαλλόμενον ἆσμα.[37]

[32] Κείμενο της υποψήφιας διδάκτορα Δέσποινας Λουκίδου.

[33] Κείμενο του μεταπτυχιακού φοιτητή Αποστόλου Κουκούτση.

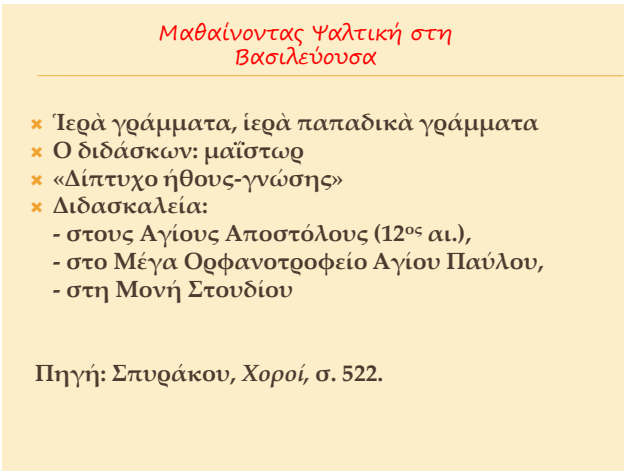
[34] Βλ. Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή,* CD, Μνημοτεχνικές καρτέλες με ενδεικτικές απαντήσεις, σ. 188.

[35] Ο επίλογος στηρίζεται στα μαθήματα φωνητικής (2017-18) και σε συνεργασίες με τον κ. Nathaniel Evans, ο οποίος παρατήρησε τη μοναδική αξία των βυζαντινών διαγραμμάτων για την εξέλιξης της φωνής, εφ' όρου ζωής.

[36] Σύμφωνα με τον προαναφερθέντα καθηγητή, μαθητή του Seth Riggs, ο οποίος με τη σειρά του φοίτησε κοντά στον Edgar Herbert-Caesari, η παλαιά παράδοση του bel canto, η οποία κατά τον 20ό αιώνα γνώρισε σπουδαίους εκπροσώπους όπως την Μαρία Κάλλας και τον Luciano Pavarotti, συσχετίζεται με την παράδοση της βυζαντινής καλοφωνίας. Για τη φυσική φωνητική, πρβλ. E. Herbert-Caesari, *The Voice of the Mind,* Alma Caesari-Gramatke, London 1996.

[37] «Οὐδὲν γάρ, οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχήν, καὶ πτεροῖ (…) ὡς μέλος συμφωνίας καὶ ῥυθμῷ συγκείμενον θεῖον ᾆσμα»: Ἅγιος Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ὁμιλία εἰς τὸν ΜΑ' Ψαλμόν,* σε Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ἅπαντα τὰ ἔργα* 5, επιμ. Ε. Μερετάκης, Ἕλληνες Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας 55, Πατερικαὶ Ἐκδόσεις «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς», Θεσσαλονίκη 1982, σ. 576, στ. 16 και 20-21, και σ. 577 (μετάφραση). Βλ. και Γιάννης Πλεμμένος, *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική. Ένα διαχρονικό ταξίδι (4ος αι. π.Χ. -19ος αι. μ.Χ.),* Ἐν πλῷ, Αθήνα 2004, σ. 134. James McKinnon, *Music in early Christian literature,* Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 78-79. Αθανάσιος Βουρλής, *Ἡ ἱερὰ ψαλμῳδία ὡς μέσον ἀγωγῆς*

Εικόνα 1. Μερικές μελέτες με στοιχεία αναοφορικά στη γενική και τη μουσική εκπαίδευση στο Βυζάντιο[38]



Εικόνα 2. Διδασκαλεία της Κωνσταντινούπολης

(Ἠθικομουσικολογικὴ μελέτη), Αθήνα 1995. Δημοσθένης Σπανουδάκης, *Σύγχρονα μοντέλα ανάλυσης Βυζαντινής μουσικής. Το φαινόμενο της μελισματικότητας στα Κεκραγάρια,* Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2017, τ. Α΄, σ. 178-266.

[38] Θάνος Μαρκόπουλος, *Στο σχολείο με... χαρτί και καλαμάρι,* γ΄ έκδ., Καλειδοσκόπιο, Αθήνα 2008. Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη,* μετφρ.-επιμ. Κ. Κακαβελάκης, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 1998. Ευαγγελία Σπυράκου, *Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 14, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2008. Catherine Holmes and Judith Waring (eds.), *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond,* The Medieval Mediterranean, vol. 42, Brill, Leiden, Boston 2002. Γεώργιος Ξ. Τσαμπής, *Η παιδεία στο Χριστιανικό Βυζάντιο,* Ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης, τ. 5, Γρηγόρης, Αθήνα 1999. Cristina Benga, *Idealul educaţional în pedagogia creştină. Clement din Alexandria, Sfântul Ioan Gură de Aur, Fericitul Augustin,* Σοφία, Bucureşti 2009. Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά,* τ. Α', *Θεωρία,* Εκδόσεις Άθως, Αθήνα 2014. Georgi R. Parpulov, *Toward a History of Byzantine Psalters, ca. 850-1350 AD,* Plovdiv 2014: https://www.academia.edu/9946747/Toward_a_History_of_Byzantine_Psalters (7.1.2019).

Εικόνα 3. Ιστορικός χάρτης της Κωνσταντινούπολης (έτ. 1422), έργο του Φλωρεντινού γεωγράφου μοναχού Κριστόφορου Μπουοντελμόντι (1386 - περ. 1422)[39]

Εικόνα 4. Σαρκοφάγοι Ρωμαίων αυτοκρατόρων έξω από το Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινούπολης[40]

[39] Πηγές: Cristoforo Buondelmonti - Liber insularum Archipelagi (1824), version available at the Bibliothèque nationale de France, Paris, Κοινό Κτήμα, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2303688 και https://el.wikipedia.org/wiki/Κριστόφορο_Μπουοντελμόντι (11.2.2019).

[40] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Istanbul_-_Museo_archeologico_-_Sarcofagi_imperiali_bizantini_-_Foto_G._Dall%27Orto_28-5-2006_2.jpg (11.2.2019).

Εικόνες 5-6. Η Μετακομιδή των λειψάνων του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στον Ι.Ν. Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη: Μικρογραφία από το Μηνολόγιο του αυτοκράτορα Βασιλείου Β΄, Codex Vaticanus gr. 1613, σ. 353, έτ. 979-989, Κωνσταντινούπολη, εορτή 27ης Ιανουαρίου. ❖ Carlo Grubac (1812–1870), Η Πλατεία του Σαν Μάρκο, Βενετία.[41]

Εικόνα 7. Τάξη μαθητών με το δάσκαλό τους και δύο «φιλοσόφους»: μικρογραφία του κώδικα Matritensis Gr. Vitr. 26-2 (περιέχει το έργο Σύνοψις ἱστοριῶν του Ιωάννου Σκυλίτζη, πιθ. Σικελία, 12ος αι., φ. 134r)[42]

[41] Πηγές φωτογραφιών: https://el.wikipedia.org/wiki/Ναός_των_Αγίων_Αποστόλων_(Κωνσταντινούπολη)#/media/File:Menologion_of_Basil_061.jpg (11.1.2019). Για το Μηνολόγιο του Βασιλείου του Β΄ σε ψηφιακή μορφή, πρβλ. http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0100, με τη συγκεκριμένη μικρογραφία στη σ. 353 (11.1.2019). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Grubacs_San_Marco_02.jpg (11.1.2019). https://www.wikidata.org/wiki/Q18507996 (11.1.2019). Βλ. επίσης Maria Da Villa Urbani, Die Basilika San Marco, Verlag KINA Italia/L.E.G.O., σ. 3-4.

[42] Πηγή φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Pupils_and_philosophers_from_the_chronicle_of_John_Skylitzes.jpg (12.1.2019). Για το Χειρόγραφο του Σκυλίτζη σε ψηφιακή μορφή, πρβλ. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022766&page=1 (11.1.2019) και David Willhite, *The Madrid Skylitzes,* History Class Publications 19, Ouachita Baptist University 2015, σ. 5, υπ. 13: https://scholarlycommons.obu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1021&context=history (11.1.2019). Πρβλ. επίσης Buchwald, Hohlweg & Prinz, *Tusculum-Lexikon*, σ. 733-734.

Εικόνα 8. Μικρογραφία από αντίγραφο του Hortus deliciarum (έτ. 1180) της Herrad von Landsberg (1125/30-1195), ηγουμένης της I.M. Hohenburg, Odilienberg, Αλσατία (Γερμανία), όπου αναφέρονται τα αντικείμενα της εγκύκλιου παιδείας. [43]

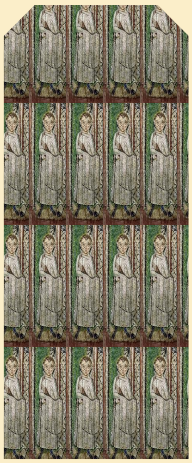
«Ταῦτα δὲ διεγνωκυῖα ἐγὼ Ἄννα, θυγάτηρ μὲν τῶν βασιλέων Ἀλεξίου καὶ Εἰρήνης, πορφύρας τιθήνημά τε καὶ γέννημα, οὐ γραμμάτων οὐκ ἄμοιρος, ἀλλὰ καὶ τὸ Ἑλληνίζειν ἐς ἄκρον ἐσπουδακυῖα καὶ ῥητορικῆς οὐκ ἀμελετήτως ἔχουσα καὶ τὰς Ἀριστοτελικὰς τέχνας εὖ ἀναλεξαμένη καὶ τοὺς Πλάτωνος διαλόγους καὶ τὸν νοῦν ἀπὸ τῆς τετρακτύος τῶν μαθημάτων πυκάσασα (δεῖ γὰρ ἐξορχεῖσθαι ταῦτα, καὶ οὐ περιαυτολογία τὸ πρᾶγμα, ὅσα ἡ φύσις καὶ ἡ περὶ τὰς ἐπιστήμας σπουδὴ δέδωκε καὶ ὁ Θεὸς ἄνωθεν ἐπεβράβευσε καὶ ὁ καιρὸς συνεισήνεγκε) βούλομαι διὰ τῆσδέ μου τῆς γραφῆς τὰς πράξεις ἀφηγήσασθαι τοῦμοῦ πατρὸς οὐκ ἀξίας σιγῇ παραδοθῆναι...»

Εικόνα 9. Άννα Κομνηνή (1083-περ. 1153), Άλεξιάς, προοίμιον, p.1.2., μαρτυρώντας περί της τριόδου και τετραόδου.[44]

[43] Πηγές: εικόνα από https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Septem-artes-liberales_Herrad-von-Landsberg_Hortus-deliciarum_1180.jpg (12.1.2019). https://thehistoryofpaintingrevisited.weebly.com/herrad-von-landsberg.html (12.1.2019). Πρβλ. και Φλώρος, *Παράδοση*, σ. 100. N.G. Wilson, *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο,* μετφρ. Ν. Κονομής, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σ. 39, με υποσημ. * και **, μέχρι σ. 47. Buchwald, Hohlweg & Prinz, *Tusculum-Lexikon,* σ. 334. https://www.youtube.com/watch?v=C3pr5yi2IJY (12.1.2019).

[44] Πηγές: ψηφιδωτό με την Άννα Κομνηνή (;) από: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Comnena_profilsayfasi.jpg (12.1.2019). Κείμενο από: https://el.wikisource.org/wiki/Αλεξιάς/Προοίμιο (12.1.2019). Πρβλ. και Buchwald, Hohlweg & Prinz, *Tusculum-Lexikon,* σ. 444-445.

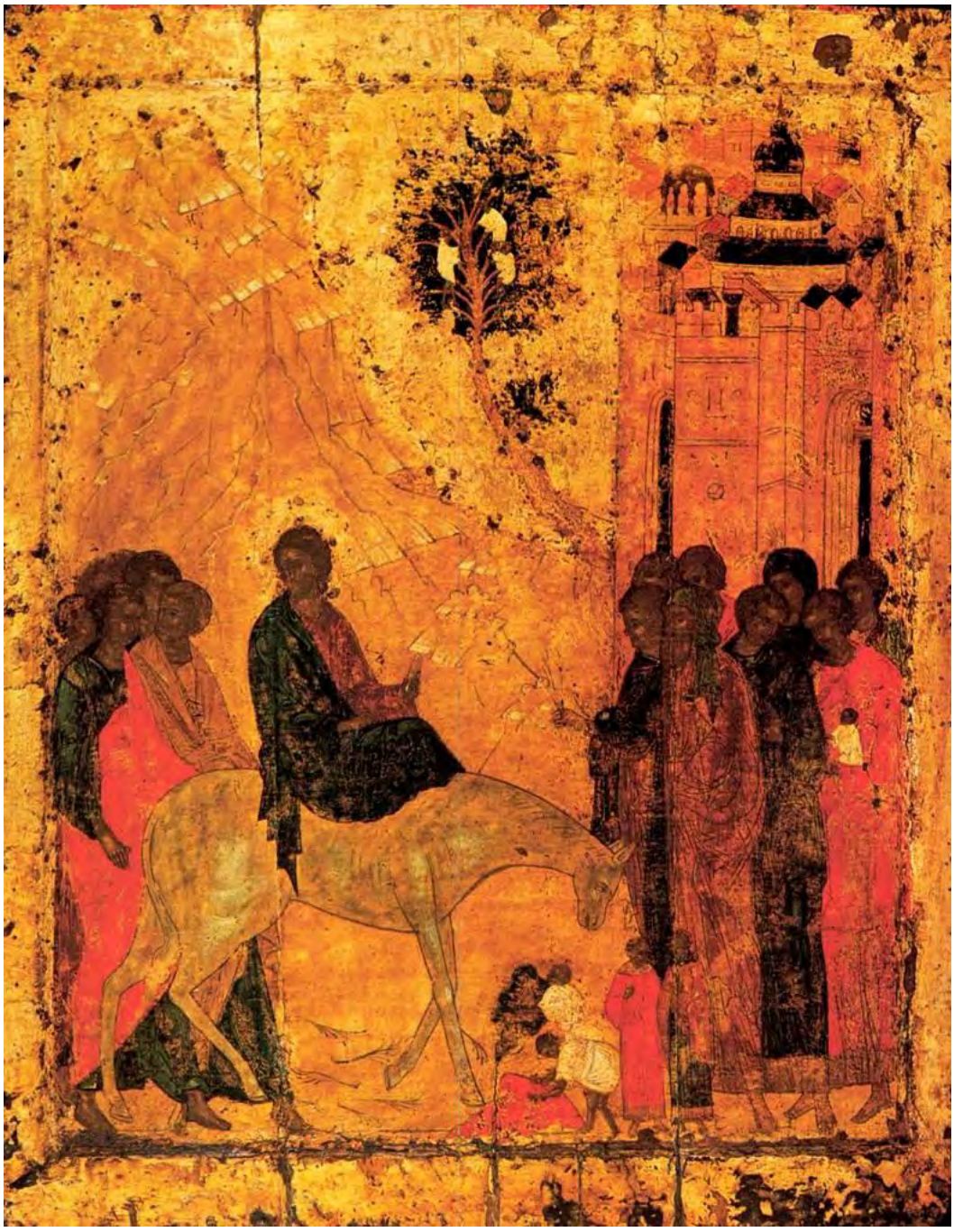
Ο Νικόλαος Μεσαρίτης (1163/4 – † μετά το 1220) συνεχίζει σχετικά με το διδασκαλείο των Αγίων Αποστόλων:



- «Ἐκεῖθεν ἴδοις ὡς πρὸς δυσμὴν [ὑμνῳδοὺς] ψαλτῳδοὺς σὺν παισὶ νηπιόχοις σχεδὸν καὶ ὑποψελλίζουσιν καὶ τῆς θηλῆς ἀρτίως ἀποσπασθεῖσιν, οἳ καὶ ἀνοίγουσι στόμα καὶ λαλοῦσι σοφίαν καὶ καταρτίζουσιν αἶνον τῷ πάντων βασιλεῖ καὶ θεῷ καὶ τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ τοῖς τὴν ἐκείνου πολιτείαν μιμησαμένοις καὶ τὰ παθήματα.»

Εικόνα 10. Απόσπασμα από το κείμενο του Νικολάου Μεσαρίτη που αναφέρεται στην μουσική εκπαίδευση από πολύ μικρή ηλικία[45]

[45] Πηγές: ψηφιδωτό με παιδί (λεπτομέρεια από σύνθεση με τον Άγιο Γεώργιο και δύο παιδιά, Ι.Ν. Αγίου Δημητρίου Πολιούχου Θεσσαλονίκης, 7ος αι.): https://el.wikipedia.org/wiki/Ιερός_Ναός_Αγίου_Δημητρίου_Θεσσαλονίκης#/media/File:St_George_as_patron_of_two_children._Mosaic,_church_of_St_Demetrios_in_Thessaloniki.jpg (12.1.2019). Για τη χρονολόγηση πρβλ. Pr. Gheorghios Theodoris, Sfântul Dimitrie. Ghid pentru închinători, Tesalonic, σ. 27.
Κείμενο από: August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, Zweiter Teil, σ. 20-21, ενότητα 9: https://archive.org/stream/grabeskircheund00heisgoog (9.3.2017). Βλ. και Wellesz, History, σ. 62-63, υποσημ. 3.



Εικόνα 11. Εικόνα της Κυριακής των Βαΐων, Ι.Ν. Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Κρεμλίνο, Μόσχα, αρχές 15ου αι.: «ἰδόντες δὲ οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ γραμματεῖς τὰ θαυμάσια ἃ ἐποίησε καὶ τοὺς παῖδας κράζοντας ἐν τῷ ἱερῷ καὶ λέγοντας, ὡσαννὰ τῷ υἱῷ Δαυΐδ, ἠγανάκτησαν καὶ εἶπον αὐτῷ· ἀκούεις τί οὗτοι λέγουσιν; ὁ δὲ Ἰησοῦς λέγει αὐτοῖς· ναί· οὐδέποτε ἀνέγνωτε ὅτι ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον;» (Ματθ. 21, 15-16)[46]

[46] Πηγή εικόνας: https://en.wikipedia.org/wiki/Palm_Sunday#/media/File:Entry_into_Jerusalem_(Annunciation_Cathedral_in_Moscow).jpg (13.1.2019).

«Τα ιερά γράμματα» και η Αγ. Θεοφανώ (866-893):

- «Ταύτης οὖν ἀπογαλακτισθείσης καὶ εἰς ἑξαετῆ φθασάσης ἡλικίαν, ὁ ταύτης γεννήτωρ, φιλάρετος ὢν κατὰ πάντα, τοῖς ἱεροῖς αὐτὴν γράμμασιν ἐκπαιδεύειν πειρᾶται. ἡ δὲ πρὸς μάθησιν ἐκδοθεῖσα ποθεινῶς πρὸς τὴν μελέτην τῶν ἱερῶν γραμμάτων ἀπῄει καὶ ἐν ὀλίγῳ καιρῷ τό τε ψαλτήριον καὶ τοὺς ἑσπερινοὺς καὶ ἑωθινοὺς ὕμνους καταμαθοῦσα, ἀναγνώσμασι καὶ μελέταις τὰς ἡμέρας αὐτῆς διετέλει.»

Εικόνα 12. Η Αυτοκράτειρα Αγία Θεοφανώ, πρώτη σύζυγος του Λέοντος του Σοφού: μικρογραφία από το Μηνολόγιο του αυτοκράτορα Βασιλείου Β΄, Codex Vaticanus gr. 1613, σ. 249 (Κωνσταντινούπολη, έτ. 979-989), εορτή 16ης Δεκεμβρίου. ❖ Απόσπασμα από το ανώνυμο κείμενο Βίος καὶ πολιτεία τῆς ἁγίας καὶ ἐνδόξου θαυματουργοῦ βασιλίδος Θεοφανώ (τέλη 9ου αι.)[47]

[47] Μικρογραφία από: https://el.wikipedia.org/wiki/Θεοφανώ_Μαρτινιακή#/media/File:Menologion_of_Basil_050.jpg (18.1.2019). Βλ. και https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0100 σ. 249 (18.1.2019). Κείμενο και χρονολόγηση από : Eduard Kurtz (επιμ.), Zwei griechische Texte über die Hl. Theophano, die Gemahlin Kaisers Leo VI, Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Pétersbourg, VIIIe série, vol. III, No 2, St.-Pétersbourg 1898, σ. 3, κεφ. 5.19-24 και σ. I: http://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00080209/images/index.html?id=00080209&groesser=&fip=eayawwxdsydenxseayaenxdsydsdasxs&no=17&seite=19 (18.1.2019). Βλ. επίσης Μαρκόπουλος, Στο σχολείο, σ. 10. Ευαγγελία Αμοιρίδου, «Θεσσαλονίκη – Κωνσταντινούπολη, με αφορμή τον βίο της αγίας Θεοφανώς της αυτοκράτειρας», Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη καὶ Κωνσταντινούπολις μέχρι καὶ τοῦ δεκάτου αἰῶνος, Κ΄ Διεθνὲς Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη, Ἱερὰ Μονὴ Βλατάδων, 9-11 Νοεμβρίου 2006, ΜΑ΄ Δημήτρια, σ. 2, υποσημ. 1: http://users.auth.gr/users/1/9/061391/public_html/b_5.pdf (18.1.2019). Της ιδίας, Αγία Θεοφανώ η βασιλίς. Η ζωή μιας αυτοκράτειρας. Ο βίος μιας αγίας, Αδελφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2006.

Αρχή της βυζαντινής παιδείας από το Ψαλτήριο.
Πρότυπο των εκκλησιαστικών μουσικών:
ο Προφητάναξ Δαβίδ

Εικόνα 13. Ψαλτήριο Χλουντώφ, Μόσχα, Κρατικό Ιστορικό Μουσείο της Ρωσίας, χφο Mosc. Add. Gr. 129 (Κωνσταντινούπολη, 9ος αι.), φ. 147v-148r, με το τέλος του Ψαλμού 150 και τον Ψαλμό 151, διακοσμημένα με μικρογραφίες του Προφητάνακτος Δαυίδ (αριστερά: ως μουσικός, παίζοντας «μεγάλο τετράπλευρο ορθογώνιο πολύχορδο όργανο» τύπου λύρας, «με ισομήκεις χορδές»[48], δεξιά: ως πολεμιστής, νικώντας τον Γολιάθ)[49]

Από το Βιβλίο Τελετών του Κωνσταντίου Ζ' Πορφυρογεννήτου:

Χορός ορφανών παιδιών στο Παλάτι κατά τον εορτασμό των Θεοφανείων

«δεῖ δὲ προσέχειν ἐν τῇ αὐτῇ ἀνακλήσει (...) συνεισάγειν τοὺς δύο τῆς μεγάλης ἐκκλησίας λαμπροὺς δομεστίκους σὺν τῶν ψαλτῶν τε καὶ ὀρφανῶν ἁπάντων τοῦ συφραγίου, λευχημονοῦντας καὶ περιβεβλημένους τὰ οἰκεῖα φελώνια· διαιρεῖν δὲ αὐτοὺς ἔνθεν κἀκεῖθεν πρὸ τῆς εἰσόδου αὐτῶν (...) εἰσάγειν δὲ αὐτοὺς ἐφ' ἑκατέρων τῶν μερῶν ἄμφω σὺν τῇ εὐλογίᾳ τοῦ πατριάρχου, χοροστατεῖν ἅπαντας πρὸς ἀντίφωνον μελῳδίαν. καὶ ἡνίκα τῶν γ' ἀντιφώνων ἡ ἐκφώνησις λήξει, ἐξάγειν αὐτοὺς ἐκεῖθεν ἅμα ὅθεν καὶ ἐληλύθασιν.»

Εικόνα 14. *Ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος (912-959, μονοκράτορας από το έτος 945), που στέφεται από τον Κύριο Ιησού Χριστό (ελεφαντοστούν, Κωνσταντινούπολη 945, με την επιγραφή* «Κωνσταντῖνος ἐν Θεῷ ἀυτοκράτωρ βασιλεὺς Ῥωμαίων», *Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών "A. Pushkin", Μόσχα) και απόσπασμα από το βιβλίο του* Ἔκθεσις περὶ βασιλείου τάξεως[50]

[48] Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά μουσικά όργανα,* Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007, σ. 50, 141-142 καθώς και σ. 516, εικ. 3 και σ. 537-538, εικ. 62-64.

[49] Εικόνα από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Chludov_david.jpg (19.1.2019). Βλ. επίσης https://exhibits.stanford.edu/medieval/catalog/112-25089 (19.1.2019). Επιπλέον, βλ. το Ψαλτήριο της Ι.Μ. Παντοκράτορος 43, 11ος αι., φ. 22r: Parpulov, *History,* fig. 5: https://ia802700.us.archive.org/19/items/ByzPsalters/ByzPsalters.pdf (19.1.2019). Για την ηγετική μορφή του Προφητάνακτος Δαβίδ στη μουσική ζωή του Βυζαντίου, πρβλ. Σπυράκου, *Χοροί,* σ. 86, 569.

[50] Πηγές: για την εικόνα:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porphyrogenetus.jpg#/media/File:Porphyrogenetus.jpg
(20.1.2019).
Πρβλ. και Byzantium 330-1453, επιμ. Robin Cormack & Maria Vassilaki, Royal Academy of Arts, London 2008, σ. 126, εικ. 68. Για το κείμενο: Constantinus Porphyrogenitus Imperator, De Ceremoniis Aulae Byzantinae, rec. Io. Iac. Reiskius, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Impensis ed. Weberi, Bonnae

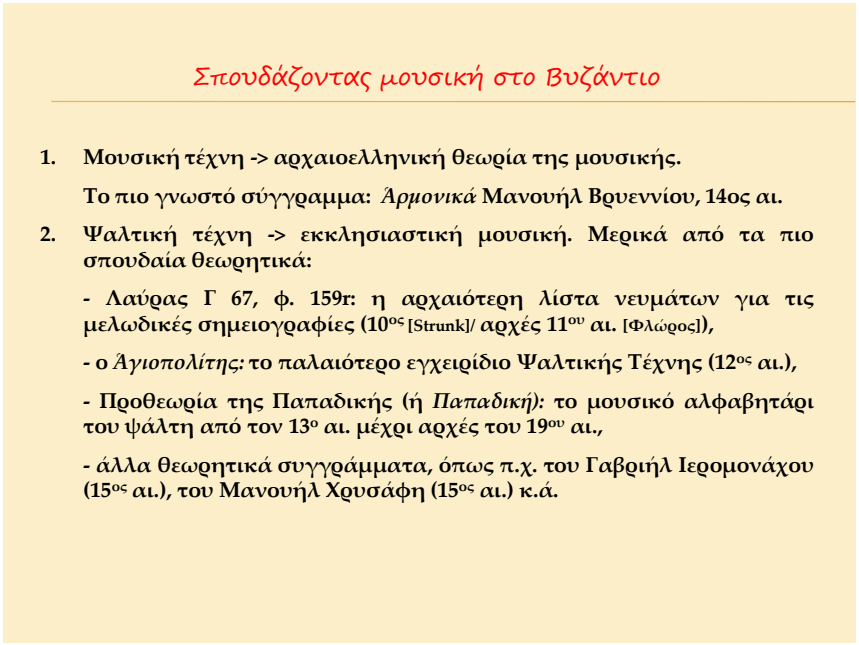
Ο Νικόλαος Μεσαρίτης συνεχίζει σχετικά με την εκμάθηση της Ψαλτικής στο διδασκαλείο των Αγίων Αποστόλων:

«μικρὸν παριὼν μειρακίοις ἐντύχοις σὺν νεανίσκοις ἄρτι τὸν μείρακα παραμείβουσιν, εὔρυθμον μέλος καὶ σύμφωνον ἁρμονίαν ἐκ φάρυγγος, ἐκ στόματος, ἐκ γλώττης, ἐκ χειλέων, ἐξ ὀδόντων προπέμπουσι. νωμῶσιν οὗτοι καὶ χεῖρα πρὸς φωνῶν καὶ ἤχων ἐξίσωσιν τὸν ἀρτιμαθῆ χειραγωγοῦσαν οἷον τοῦ μὴ τοῦ συντόνου ἐξολισθαίνειν κἀκ τοῦ ῥυθμοῦ καταπίπτειν μηδ' ἐκ τῆς συμφωνίας ἐκνεύειν καὶ διαμαρτάνειν τοῦ ἐμμελοῦς.»

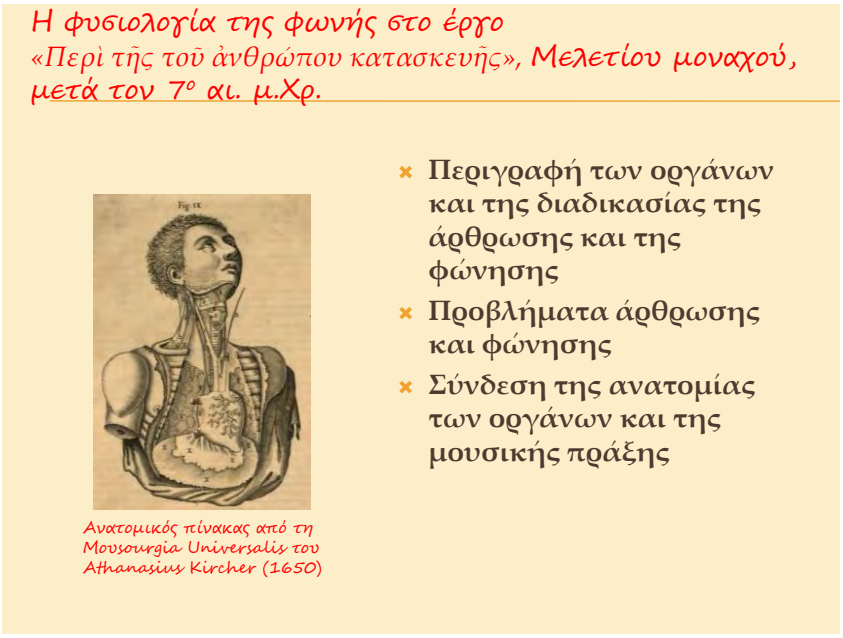
Εικόνα 15. Απόσπασμα από το κείμενο του Νικολάου Μεσαρίτη με την περιγραφή μαθημάτων ψαλτικής στην Κωνσταντινούπολη του 12ου αιώνα και μικρογραφίες από τη Σύνοψη ιστοριών του Ιωάννου Σκυλίτζη (Matritensis Gr. Vitr. 26-2: κάτω: φ. 23r, με τον βασιλιά Λέοντα Ε΄ διευθύνοντας ένα χορό ψαλτών τα Χριστούγεννα | αριστερά και δεξιά: νέοι από αποσπάσματα μικρογραφιών στα φ. 139v και 105v)[51]

1829, II. 52, σ. 755, στ. 14 – σ. 756, στ. 8: https://archive.org/stream/bub_gb_OFpFAAAAYAAJ#page/n821/mode/2up (20.1.2019). Πρβλ. και Τσάμπης, Παιδεία, σ. 187. Buchwald, Hohlweg & Prinz, Tusculum-Lexikon, σ. 448-449.

[51] Εικόνες από:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madrid_Skylitzes#/media/File:Emperor_Leo_V_leading_the_chanting_at_Christmas.jpg (20.1.2019).
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madrid_Skylitzes#/media/File:Emperor_Basil_I_orders_the_hair_of_his_son_Leo_to_be_cut.jpg (20.1.2019).
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madrid_Skylitzes#/media/File:Coronation_of_Basil_II_as_co-emperor_by_Patriarch_Polyeuctus.png (20.1.2019).
Κείμενο από: Heisenberg, Grabeskirche, Zweiter Teil, σ. 20-21, ενότητα 9: https://archive.org/stream/grabeskircheund00heisgoog (9.3.2017). Βλ. και Wellesz, History, σ. 62-63, υποσημ. 3.



Εικόνα 16. Δύο βασικές κατευθύνσεις μουσικής σπουδής στη βυζαντινή εκπαίδευση: Μουσική τέχνη και Ψαλτική τέχνη[52]



Εικόνα 17. Ανατομία και φωνητική τέχνη στο Βυζάντιο και στους Ουμανιστές της Δύσης[53]

[52] Πρβλ. Φλώρος, *Παράδοση*, σ. 103-107.

[53] Πηγές: για το κείμενο: βλ. Μελέτιος μοναχός, *Περὶ τῆς τοῦ ἀνθρώπου κατασκευῆς*, επιμ. J.P. Migne, *Patrologiae Graecae Cursus Completus*, τ. 64, στήλες 1189-1204. Waesberghe, *Musikerziehung*, σ. 62. Παντελεάκος, *Φυσιολογία*, σ. 80: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/37958#page/1/mode/2up (20.1.2019). Για την εικόνα: https://www.google.com/search?client=firefox-b&tbm=isch&q=Athanasius+Kircher&chips=q:athanasius+kircher,online_chips:musurgia+universalis&sa=X&ved=0ahUKEwiEtc2v5_7fAhXPEVAKHYmBDAEQ4lYIJSgA&biw=1206&bih=807&dpr=1#imgrc=wTdRcSWeYuXWPM: (21.1.2019). https://ia802308.us.archive.org/7/items/bub_gb_97xCAAAAcAAJ/bub_gb_97xCAAAAcAAJ.pdf (21.1.2019). Πρβλ. επίσης http://www.allaboutvoice.gr/2016/10/03/anatomia-stomatorinofarigikis-koilotitas/ (21.11.2017).

Εικόνα 18. Η τέχνη της αναπνοής κατά τα βυζαντινά χρόνια και το αναπνευστικό σύστημα[54]

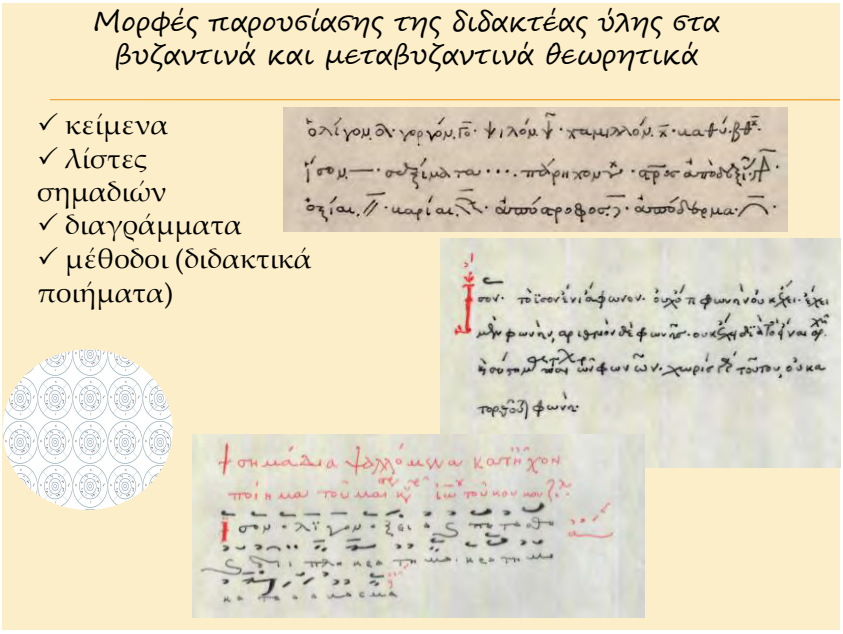
«Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τοῦ Μεγάλου Ἑσπερινοῦ ἀπὸ χοροῦ, περιέχει δὲ ἀλλάγματα παλαιά τε καὶ νέα, διαφόρων ποιητῶν, τοῦ τε θαυμαστοῦ πρωτοψάλτου τοῦ Γλυκὺ καὶ τῶν διαδόχων αὐτοῦ καὶ φοιτητῶν κὺρ Ξένου καὶ πρωτοψάλτου τοῦ Κορώνη καὶ τοῦ Παπαδοπούλου κυροῦ Ἰωάννου καὶ μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλη, σὺν αὐτοῖς καὶ ἑτέρων πολλῶν.»

Εικόνα 19. Η τέχνη της χειρονομίας κατά την εποχή της Καλοφωνίας (13ος-15ος αι.)
Αριστερά: δευτερογενές αντίγραφο από μικρογραφία του χφου της Ι.Μ. Κουτλουμουσίου αρ. 457, πιθ. 14ος αι., με τρεις χοράρχες σε χαρακτηριστική ενδυμασία (σκιάδια [καπέλα τριγωνικά] και σφικτούρια [μάνδυες που σφίγγονται με ειδική ζώνη γύρω από τη μέση]). Πάνω απεικονίζεται ο Πρωτοψάλτης Ιωάννης ο Γλυκύς, με ράβδο στα γόνατα και κατασφραγίζοντας με το σχήμα του σταυρού. Αριστερά φαίνεται ο μαΐστωρ Ιωάννης ο Κουκουζέλης, σχηματίζοντας με το δεξί του χέρι τη χειρονομία της οξείας, ενώ αριστερά παρουσιάζεται ο Πρωτοψάλτης Ξένος ο Κορώνης, κάνοντας με το δεξί του χέρι τη χειρονομία του ίσου. Η αντιγραφή της μικρογραφίας έγινε από τους Γ. Τζημόπουλο – Αικ. Ιωαννίδου. ❖ Δεξιά: τίτλος του χειρογράφου της Ι.Μ. Κουτλουμουσίου αρ. 457, φ. 1r.[55]

[54] Πηγές: κείμενο: βλ. προηγούμενη υποσημ. Εικόνα από: https://en.wikipedia.org/wiki/Respiratory_system#/media/File:Respiratory_system_complete_en.svg (21.1.2019). Βλ. επίσης https://www.britannica.com/science/breathing (21.11.2017).

[55] Εικόνα από: Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία,* σ. 523, εικ. 10.7. Βλ. επίσης Φλώρος, *Παράδοση,* εικ. 2. Για την περιγραφή της μικρογραφίας και τον τίτλο του χφου της Ι.Μ. Κουτλουμουσίου 457, βλ. Σπυράκου, *Χοροί*, σ. 517-518, 445-446.

Εικόνα 20. Τα τρία βήματα στην εκμάθηση της Ψαλτικής κατά το Παλαιό Σύστημα: μετροφωνία (μέτρηση διαστημάτων), παραλλαγή με πολυσύλλαβους φθόγγους (ένα είδος solmisatio) και μέλος (απόδοση του ηχητικού αποτελέσματος, με βάση την προφορική παράδοση ερμηνείας της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας)[56]



Εικόνα 21. Παραδείγματα διάφορων μουσικοθεωρητικών και διδακτικών εργαλείων: αντιγραφές από τα χφα Λαύρας Γ 67, φ. 159r (10ου αι. [Strunk]/αρχές 11ου αι. [Φλώρος]), ΕΒΕ

[56] Εικόνα από: Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία,* σ. 476, εικ. 9.5.

2401, φ. 1r (15ος αι., Πολίτης & Πολίτη), ΕΒΕ 2458, φ. 3r (έτ. 1336), και από τον Αγιοπολίτη (επιμ. Raasted)[57]

Μια μελοποιημένη προσευχή προς τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο ως διδακτικό ποίημα

- Ὦ πάγχρυσε Χρυσόστομε
  φωστὴρ τῆς οἰκουμένης
  καὶ διδάσκαλε
  τῶν μαθημάτων
  σύ μου φώτισον
  τὰ χείλη καὶ τὴν γλῶτταν
  σύ με δίδαξον
  τὸ ᾄσμα τῶν ᾀσμάτων
  ἵνα ὑμνῶ
  κἀγὼ τὸν Κύριον
  τὸν ὅλον χρόνον τῆς ζωῆς μου.

Εικόνα 22. Κείμενο διδακτικού ποιήματος από το χφο της Ι.Μ. Ιβήρων 1008 (τέλη 17ου-αρχές 18ου αι.), φ. 34v-35r, ἦχος πλ. β΄. ❖ Ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (πιθ. 349-407), σε ψηφιδωτό από την Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης[58]

Ο «τέλειος ψάλτης»: Ικανότητες, σύμφωνα με τον Γαβριήλ Ιερομόναχο

1. **Μουσική ορθογραφία: «τὸ γράφειν ὀρθῶς ἀπὸ τέχνης»,**
2. **ανάγνωση μουσικών κειμένων: «τὸ λέγειν ἀπὸ τόνου»,**
3. **μουσική καταγραφή των απομνημονευμένων τροπαρίων και ύμνων: «γράφειν ἀπὸ στήθους ὅπερ ἂν εἰδοίη»,**
4. **μελουργία: «τὸ ποιεῖν ἀφ' ἑαυτοῦ»,**
5. **μουσική καταγραφή καθ' υπαγόρευση: «τὸ ἑτοίμως ἔχειν λαμβάνειν πᾶν μέλος ὅπερ ἂν ἀκούσῃ καὶ γράφειν»,**
6. **άριστη ερμηνεία: «τὸ καλῶς καὶ ὡραίως ψάλλειν μετὰ τέχνης, ὅπερ καὶ δώρημά ἐστι μᾶλλον τῆς φύσεως ἀλλ' οὐ τῆς τέχνης».**

Εικόνα 23. Περίληψη χαρακτηριστικών του τέλειου ψάλτη κατά την εποχή της Καλοφωνίας: η μαρτυρία του Γαβριήλ Ιερομονάχου (15ος αι.)[59]

[57] Για ψηφιακές εικόνες των αντίστοιχων χειρογράφων και περαιτέρω βιβλιογραφία, πρβλ. Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία,* σ. 334, 399 σημ. xxvi, 440-441, 545.

[58] Πηγές: κείμενο από: Maria Alexandru & Christian Troelsgård, "The development of a didactic tradition – The elements of the Papadike", σε *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant,* Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October - 3 November 2008, edited by Gerda Wolfram and Christian Troelsgård, A.A. Bredius Foundation, Peeters, Leuven, Paris, Walpole MA, *Eastern Christian Studies* 17 (2013), σ. 1-57: 28. Χρονολόγηση χειρογράφου: Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὄρος,* τ. Δ΄, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2015, σ. 31. Εικόνα από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Johnchrysostom.jpg (22.1.2019). Πρβλ. και **Εικόνα 5** της παρούσας εισήγησης. Για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο, πρβλ. και Θεοχάρης Δετοράκης, *Βυζαντινὴ Φιλολογία. Τὰ πρόσωπα καὶ τὰ κείμενα,* τ. Α΄, Ηράκλειο Κρήτης 1995, σ. 380-409.

Ο τέλειος διδάσκαλος και επιστήμων: ικανότητες σύμφωνα με τον Μανουήλ Χρυσάφη τον Παλαιό

1. **Γνώση και ποίηση μελωδικών θέσεων (μελουργία Ι): «τὸ ποιεῖν τινα θέσεις προσηκούσας καὶ ἁρμοδίας»,**
2. **ορθογραφία και σωστή καταγραφή, και χωρίς τη βοήθεια βιβλίου: «καὶ χωρὶς βιβλίου γράφειν ἀσφαλῶς καὶ ὡς ἡ τέχνη βούλεται»,**
3. **άπταιστη εκτέλεση prima vista οποιουδήποτε ρεπερτορίου: «τὸ ἀμελετήτως μὴ προδιασκεψάμενον, ἀλλ' ἅμα τῷ θεάσασθαι δύνασθαι παντοῖα ψάλλειν μαθήματα, παλαιά τε καὶ νέα, τοῦ ἀπταίστου πάντη ἐχόμενον»,**
4. **μουσική καταγραφή καθ' υπαγόρευση και όμοια απόδοση: «τὸ ψάλλειν μὲν ἄλλον, αὐτὸν δὲ τὸ ψαλλόμενον γράφειν τε καὶ ψάλλειν ὁμοίως ἐκείνῳ»,**
5. **μελουργία (ΙΙ): «τὸ παντοῖα ποιεῖν ποιήματα ἴδια, ἢ οἴκοθεν κινούμενον ἢ καὶ ἐξ ἑτέρων ἐπιτάγματος καὶ μετὰ μελέτης καὶ ταύτης ἐκτός»,**
6. **μουσική κρίση και αναγνώριση έργων: «ἡ τῶν ποιημάτων κρίσις (…) καὶ τὸ δύνασθαι γνωρίζειν ἀπὸ μόνης ἀκοῆς τὸ τοῦδέ τινος ποίημα».**

Εικόνα 24. Περίληψη χαρακτηριστικών του τέλειου διδασκάλου κατά την εποχή της Καλοφωνίας: η μαρτυρία του Μανουήλ Δούκα Χρυσάφη του Παλαιού (περ. στα μέσα του 15ου αι.)[60]

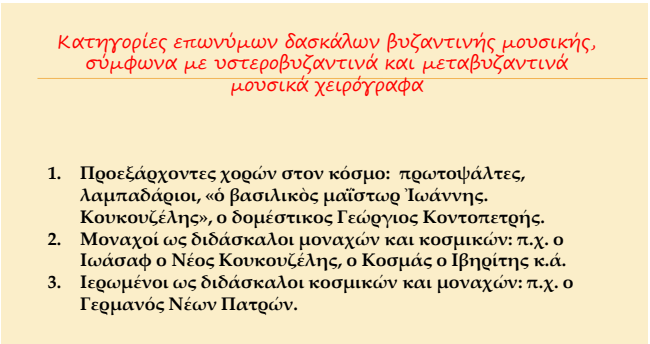
Μάθημα Ψαλτικής στο Άγιον Όρος κατά τη μεταβυζαντινή εποχή

Στην πρωτότυπη μικρογραφία υπάρχουν τρεις επιγραφές που διευκρινίζουν τα ονόματα των τριών προσώπων: Πάνω δεξιά, «ὁ μουσικώτατος κὺρ Ἰωάσαφ καὶ νεοφανὴς Κουκουζέλης». Οι υπόλοιποι δύο είναι μαθητές του: δεξιά, «ὁ ἀνεψιὸς αὐτοῦ καὶ φοιτητὴς Νικόλαος Κορικεύς (;)» και κάτω αριστερά, «ὁ αὐτοῦ ὑπηρέτης καὶ μαθητής».

Εικόνα 25. Αντιγραφή από τη μικρογραφία του χφου της Ι.Μ. Ιβήρων 740, φ. 122r, αρχές 18ου αι., γραφέας: Νικόλαος[61]

59 Βλ. Gabriel Hieromonachos, *Abhandlung über den Kirchengesang,* herausgegeben von Chr. Hannick u. G. Wolfram, Corpus Scriptorum de Re Musica 1, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985, κεφ. 12, στ. 696-726. Πρβλ. και Σπυράκου, *Χοροί,* σ. 534.

60 Βλ. *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it,* text, translation and commentary by Dimitri E. Conomos, Corpus Scriptorum de Re Musica 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985, στ. 176-215.



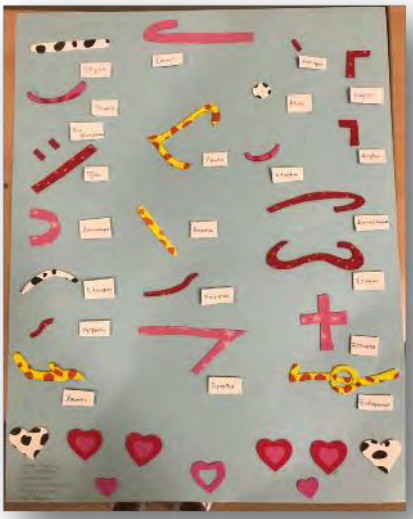
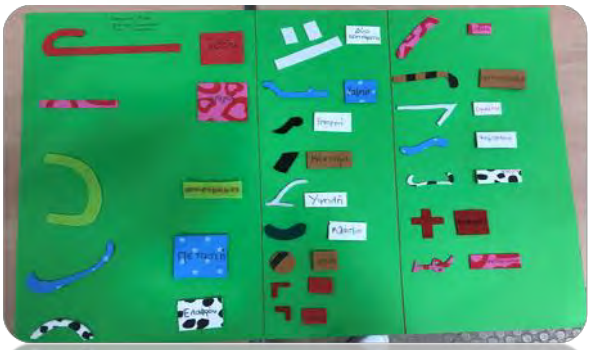
Εικόνα 26. Για τους συντελεστές της μουσικοεκπαιδευτικής διαδικασίας στον τομέα της Ψαλτικής κατά τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια[62]

Εικόνα 27. Περίφημοι οφφικιάλιοι της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας και Αγιορείτες ιεροψάλτες, δάσκαλοι και μαθητές, σύμφωνα με ρουμπρίκες μουσικών χειρογράφων του Αγίου Όρους. Μετάφραση από πίνακα του J. Raasted[63]

[61] Το πρωτότυπο της εικόνας δημοσιεύθηκε σε: Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820,* Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1980, μέρος Ε΄, εικ. 12. Για την αντιγραφή της μικρογραφίας ευχαριστούμε τους αγιογράφους Γ. Τζημόπουλο και Αικ. Ιωαννίδου (βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική,* University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2016, CD, Μνημοτεχνικές καρτέλες με ενδεικτικές απαντήσεις, σ. 106). Βλ. επίσης την περιγραφή της μικρογραφίας σε Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά,* τ. Α΄, *Θεωρία,* Εκδόσεις Άθως, Αθήνα 2014, σ. 125-127.

[62] Πρβλ. Σπυράκου, *Χοροί,* σ. 519-521.

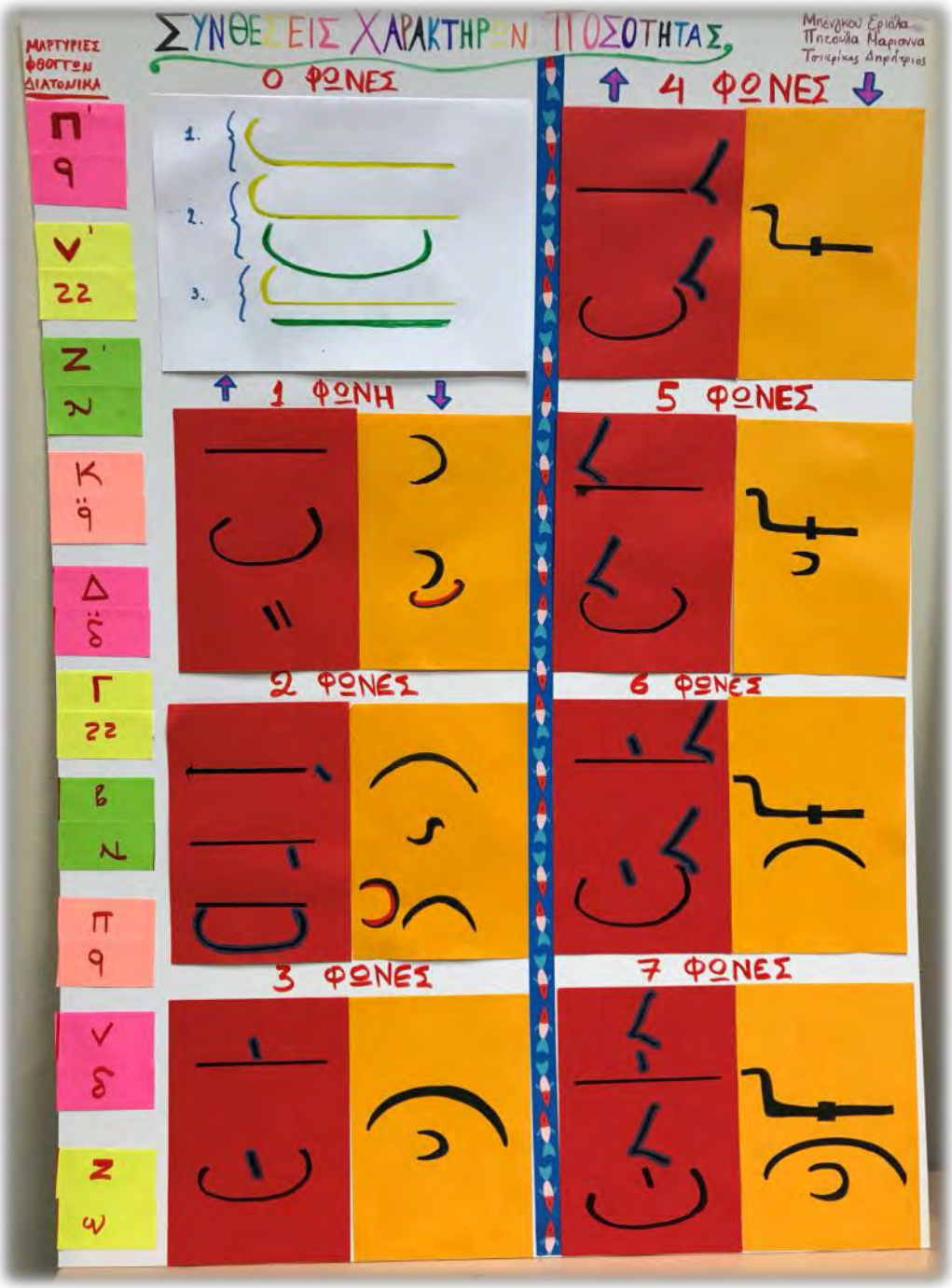
[63] Για το πρωτότυπο, βλ. Jørgen Raasted, "Traditionens gyldne kæde. Byzantinsk kirkemusik i fortid og nutid", *Byzantinsk Konst och Kultur* 3 (1983), σ. 12-16: 16. Για ονόματα των φορέων της μουσικής παράδοσης που αναφέρονται στην **Εικόνα 27**, πρβλ. επίσης Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Η Εκκλησιαστική Μουσικής του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820). Σχεδίασμα ιστορίας,* Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 1999. Για τον Ιωάννη Καμπαζουρνά, πρβλ. Ozana Alexandrescu, "Ioan Kampazournas în Ţara Românească", σε Simpozionul Internaţional de Muzicologie Bizantină, *300 de ani de românire (1713-2013),* ediţia a II-a, editori N. Gheorghiţă, C. Moisil, D. Suceava, Universitatea

Εικόνες 28-33. Παιχνίδια με τα σημαδόφωνα της Βυζαντινής Μουσικής: 28. Ο Ιωάννης ανακαλύπτοντας τα σημάδια. 29.-30. Σχήματα και κινητά ονόματα. 31. Φτιάχνοντας σημάδια από πηλό. 32. Το παιχνίδι της Αποστολίας: κουλουράκια σε μορφές σχημαδιών της Νέας και της Παλαιάς Μεθόδου[64]

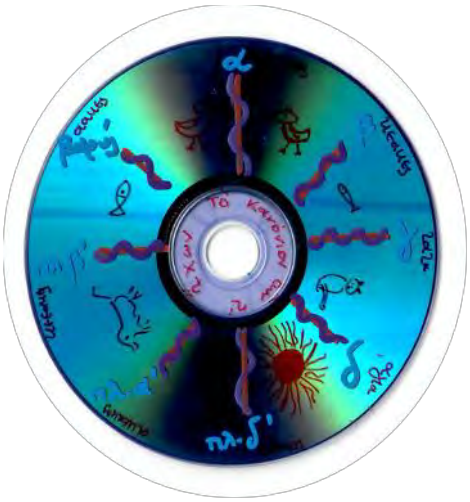
Naţională de Muzică din Bucureşti, Academia Română – Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu", Editura U.N.M.B. Glissando, Bucureşti 2013, σ. 33-37.

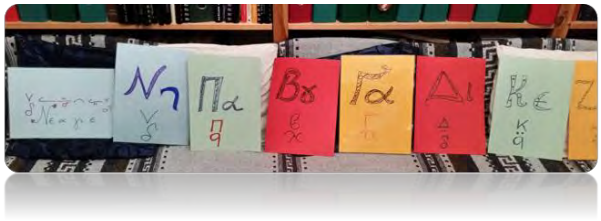
64 Ο πίνακας στην **Εικ. 29** είναι έργο των εξής φοιτητριών/τών: Κατερίνα Τσολακίδου, Βασιλική Καλογήρου, Αιμιλία Τσιρούλη, Κωνσταντίνα Τσιραμπίδου, Δήμητρα Χριστοφή, Νίκος Σαββίδης. Ο αντίστοιχος πίνακας στην **Εικ. 30** ετοιμάστηκε από τις φοιτήτριες: Παναγιώτα Φελλά, Δημήτρια Νεοκλέους, Ελένη Αναστασίου. Για τις φωτογραφίες των **Εικ. 29-30** ευχαριστούμε τις φοιτήτριες Ευμορφίλη Ποζίδου και Χαρίκλεια Κοτζακιαχίδου. Για την **Εικ. 33**. ευχαριστούμε την υποψήφια



Εικόνα 34. Ετοιμάζοντας διδακτικό υλικό για την Αίθουσα Μουσικής στο σχολείο: Πίνακας μαρτυριών του διατονικού γένους και των βασικών διαστημάτων

διδάκτορα Αποστολία Γοργολίτσα, στην οποία και ανήκει η ιδέα του παιχνιδιού που φαίνεται στις **Εικ. 32-33.**





Εικόνες 35-38. Παιχνίδια για την εκμάθηση της βυζαντινής οκταηχίας: 35-36. Κατασκευάζοντας το μικρό τροχό (κανόνιο της οκταηχίας), διατονικό (35) και χρωματικό (36) ❖

37-38. Ανεβαίνοντας και κατεβαίνοντας τις κλίμακες της Νέας Μεθόδου: προετοιμασία απηχημάτων και φθόγγων με τις αντίστοιχες μαρτυρίες (37) και η ψαλμώδηση των κλιμάκων στις σκάλες της Σχολής[65]

[65] Για την ιδέα του παιχνιδιού που δείχνεται στις **Εικ. 37-38** ευχαριστούμε την Ίριδα Παπακωνσταντίνου. Πρβλ. της ίδιας, *Βυζαντινή Μουσική και Δυσλεξία: Μελέτη περίπτωσης*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2016, ειδικά εικόνες 27-30. Στην **Εικ. 38** φαίνονται μερικοί φοιτητές του μαθήματος «Όψεις διδακτικής μουσικής», χειμερινό εξάμηνο 2017-18. Για βιβλιογραφία σχετικά με τους τροχούς (**Εικ. 35-36**), βλ. Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία*, σ. 448-451.

Εικόνα 39. Παιχνίδι μνήμης για τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς μελωδούς και υμνογράφους[66]

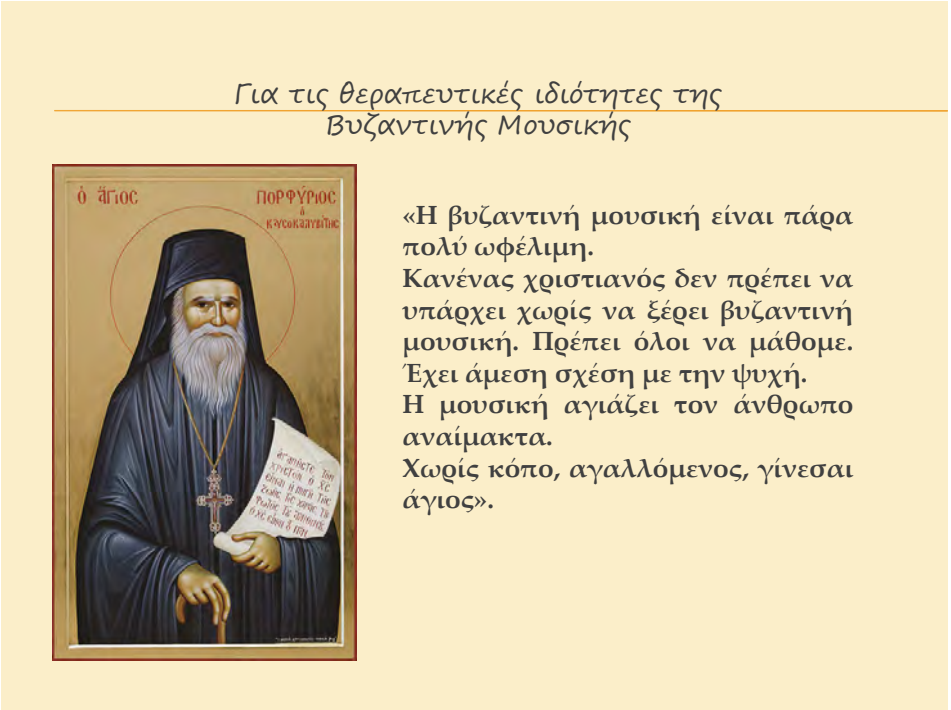
Ο Λόγος του Θεού ως μουσικός και ο άνθρωπος ως ζωντανό μουσικό όργανο

«Ὁ δὲ ἐκ Δαβὶδ καὶ πρὸ αὐτοῦ, ὁ τοῦ Θεοῦ Λόγος, λύραν μὲν καὶ κιθάραν, τὰ ἄψυχα ὄργανα ὑπεριδών, κόσμον δὲ τόνδε καὶ δὴ καὶ τὸν σμικρὸν κόσμον, τὸν ἄνθρωπον, ψυχήν τε καὶ σῶμα αὐτοῦ, ἁγίῳ Πνεύματι ἁρμοσάμενος, ψάλλει τῷ Θεῷ διὰ τοῦ πολυφώνου ὀργάνου καὶ προσάδει τῷ ὀργάνῳ τῷ ἀνθρώπῳ».

Εικόνα 40. Ο Κύριος Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ, βυζαντινό ψηφιδωτό, έτ. 1148, Μητρόπολη της Τσεφαλού, Σικελία. ❖ Απόσπασμα από τον Προτρεπτικό του Κλήμεντος Αλεξανδρέα[67]

[66] Η ιδέα οφείλεται στο παιχνίδι Memory. Εικόνες και πληροφορίες στις καρτέλες προέρχονται από Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή,* CD, Μνημοτεχνικές καρτέλες με ενδεικτικές απαντήσεις. Τα ζάρια έχουν συνδυασμούς βυζαντινών σημαδόφωνων.

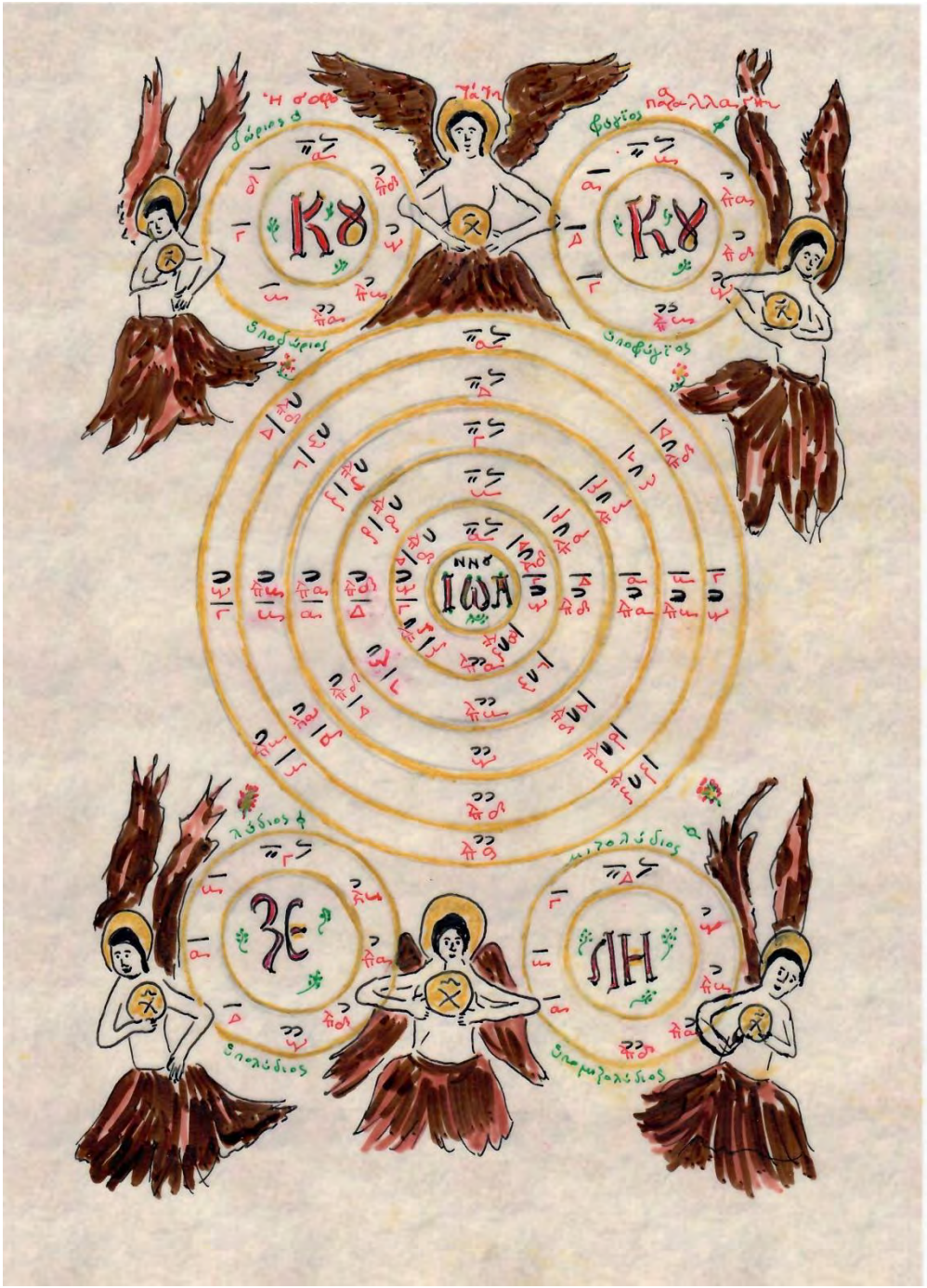
[67] Πηγές: εικόνα από: https://en.wikipedia.org/wiki/Cefalù_Cathedral#/media/File:Duomo_cefalu_msu2017-0740.jpg (23.1.2019). Για την περιγραφή βλ. και Νανώ Χατζηδάκη, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά,* Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 146, εικ. 132. Κείμενο από: Κλήμης Άλεξανδρεύς, *Προτρεπτικός πρὸς Ἕλληνας,* σε Κλήμης Άλεξανδρεύς, *Ἅπαντα τὰ ἔργα* 1, επιμ. Παναγιώτης Χρήστου, Ἕλληνες Πατέρες τῆς



Εικόνα 41. Ο Άγιος Πορφύριος ο Καυσοκαλυβίτης (1906-1991), σε εικόνα αγιογραφημένη στην Ιερά Μονή Ζωοδόχου Πηγής - Χρυσοπηγής Χανίων, και μια μαρτυρία του Αγίου σχετικά με την ωφέλεια της Ψαλτικής Τέχνης[68]

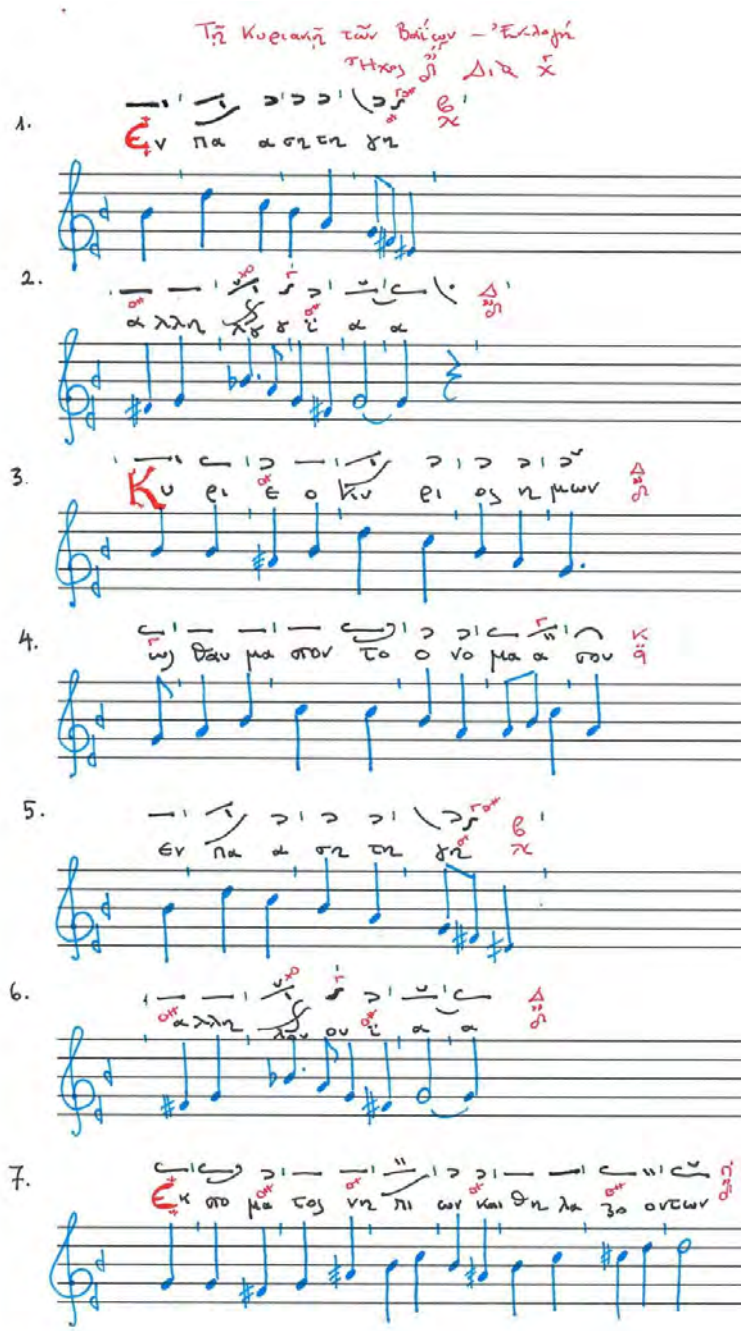
Ἐκκλησίας 112, Ἐκδοτικὸς Οἶκος Ἐλευθερίου Μερετάκη «Τὸ Βυζάντιον», Πατερικαὶ Ἐκδόσεις «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς», Θεσσαλονίκη 1992, σ. κεφ. Α΄, ενότητα 5, υποενότητα 3, σ. 42. Βλ. επίσης Oliver Strunk, *Source Readings in Music History. Antiquity and the Middle Ages,* Faber and Faber, London and Boston 1981, τ. Α΄, σ. 59-63. McKinnon, *Music,* σ. 28-36. Johannes Quasten, *Music & Worship in Pagan & Christian Antiquity,* transl. by Boniface Ramsey, O.P., National Association of Pastoral Musicians, Washington D.C. 1983, σ. 61, 64, 67-69, 71-73, 92, 124, 126, 129, 131, 137.

[68] Πηγές: εικόνα από: https://el.wikipedia.org/wiki/Αρχείο:Agios_Porphyrios.jpg (23.1.2019). Κείμενο από: http://www.vimaorthodoxias.gr/diafora/buzantini-moui/item/52985-οσιος-γέρτοντας-πορφύριος (23.1.2019). Πρβλ. επίσης Άγιος Πορφύριος ο Καυσοκαλυβίτης, Ὁ Χριστὸς εἶναι τὸ πᾶν, Ιερά Μονή Χρυσοπηγής, Χανιά 2016. Γεώργιος Κρουσταλλάκης, Ὅσιος Γέρων Πορφύριος ὁ Καυσοκαλυβίτης. Ὁ πνευματικὸς πατέρας καὶ παιδαγωγός, ια΄ έκδ., Ἐν πλῷ, Αθήνα 2014.



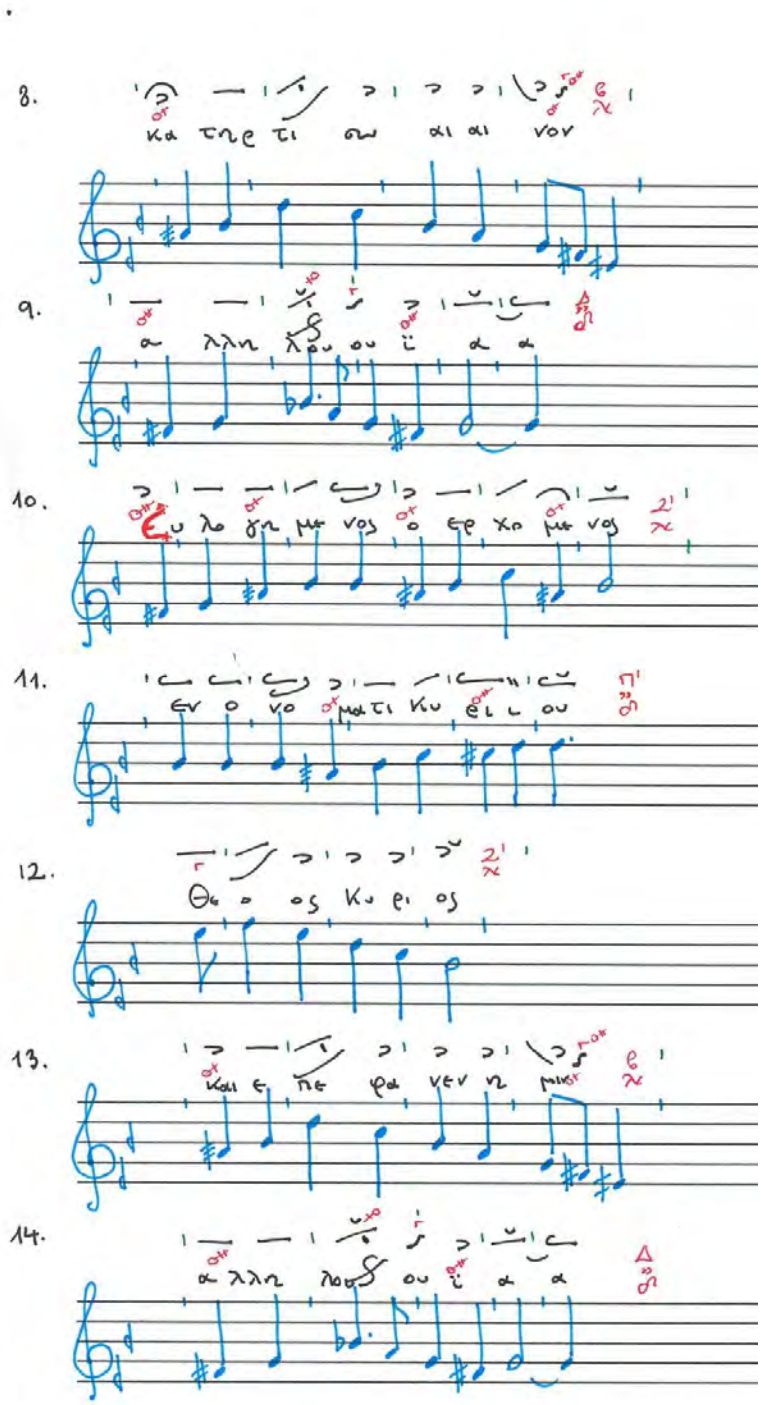
Εικόνα 42. Ο Σύνθετος Τροχός του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη[69]

[69] Το σχεδιάγραμμα βασίστηκε στους κώδικες της ΕΒΕ 2458, φ. 5ν, έτ. 1336 (για τη διάταξη των σημαδοφώνων στους τροχούς και τις μαρτυρίες, καθώς και τις ονομασίες των ήχων και τις φθορές [με αλλαγή φθορών του β΄ και γ΄ ήχου]) και της Βασιλικής Βιβλιοθήκης της Κοπεγχάγης, NkS 4466 (4ο), φ. 14r, αυτόγραφο Ιωάννου Καμπαζουρνά, γραμμένο για χρήση στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες (Raasted), μεταξύ 1679-1681 (Alexandrescu). Από το δεύτερο χφο αντιγράφηκαν οι άγγελοι και η διάταξη των τροχών. Πρβλ. φωτογραφίες από τα πρωτότυπα χφα και περισσότερα στοιχεία μαζί με τη σχετική βιβλιογραφία σε: Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία,* σ. 442 και 447.

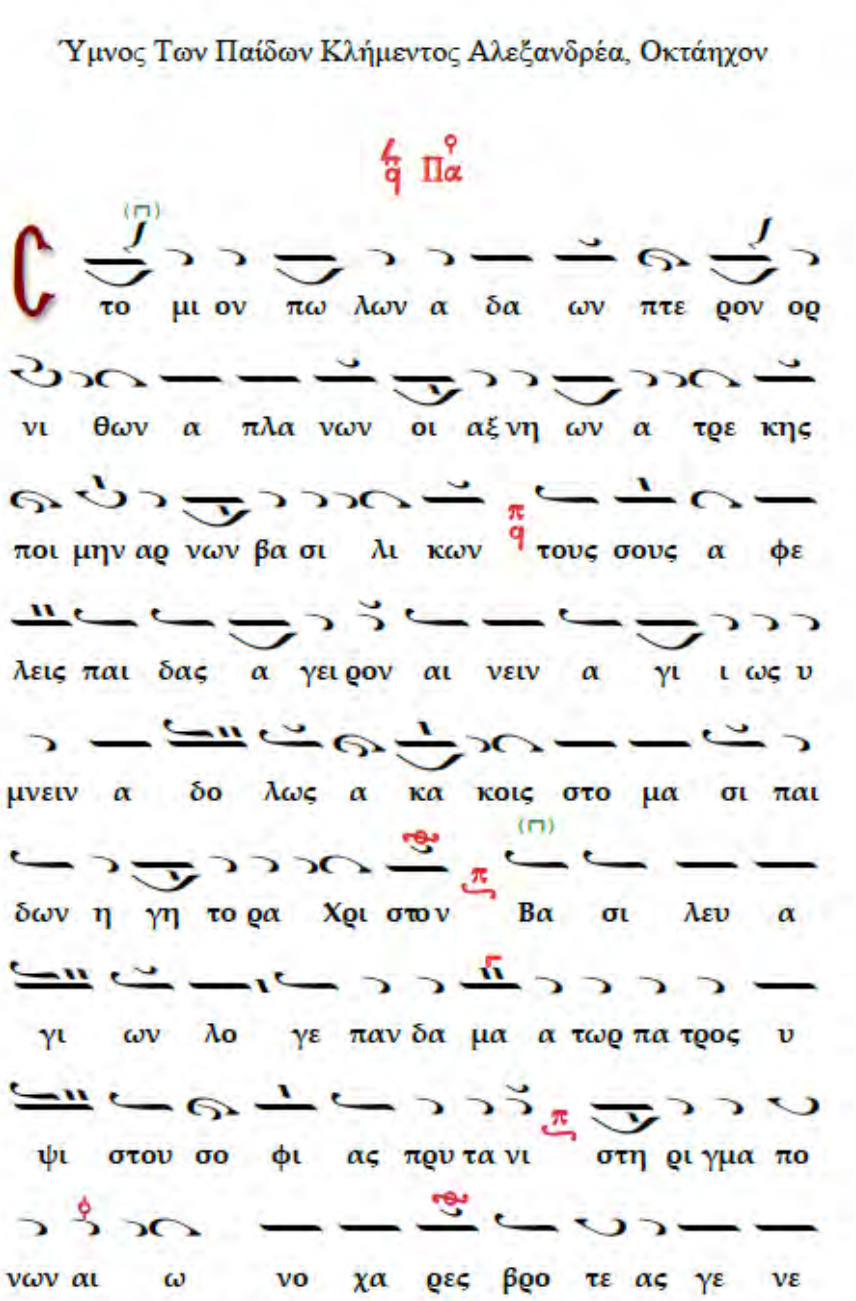


Μουσικό παράδειγμα 1.1. Επιλογή στίχων για την Κυριακή των Βαΐων, κείμενο από τους Ψαλμούς 8 (στ. 2α, 3) και 117 (στ. 27 και 25), μέλος Σ. Καρά σε ήχο δ΄ της Παπαδικής (μουσικοποιητικές φράσεις 1-7)[70]

[70] Βυζαντινή σημειογραφία από: Σίμων Καράς, *Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς,* Πρακτικὸν μέρος, τεῦχος Α΄, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, Αθήνα 1996, σ. 85-86. Προσθέσαμε μια σχηματική μεταγραφή στο πεντάγραμμο. Για τις αλλοιώσεις, πρβλ. Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία*, ψηφιακή σ. 866.

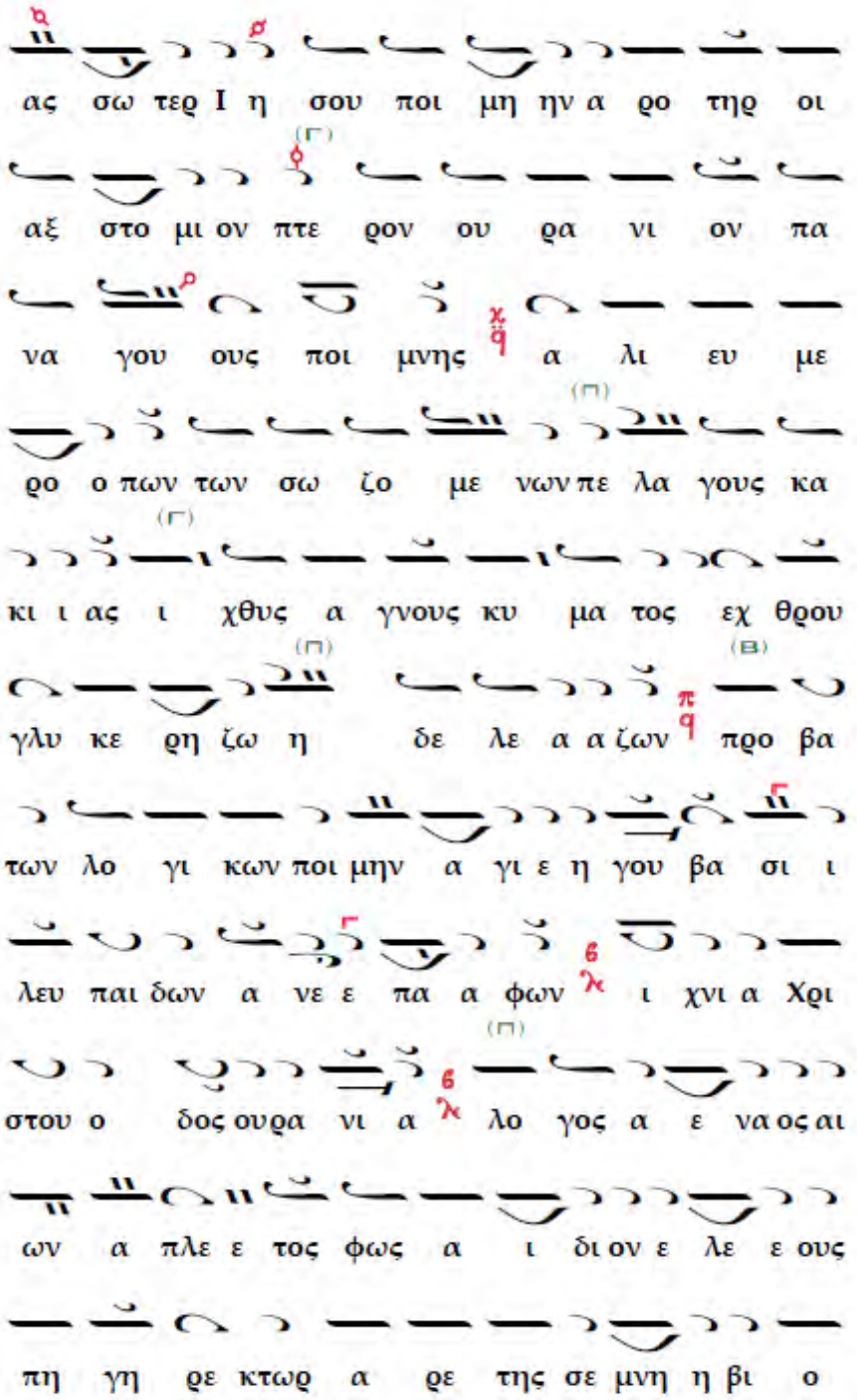


Μουσικό παράδειγμα 1.2. Συνέχεια του προηγούμενου παραδείγματος (μουσικοποιητικές φράσεις 8-14)

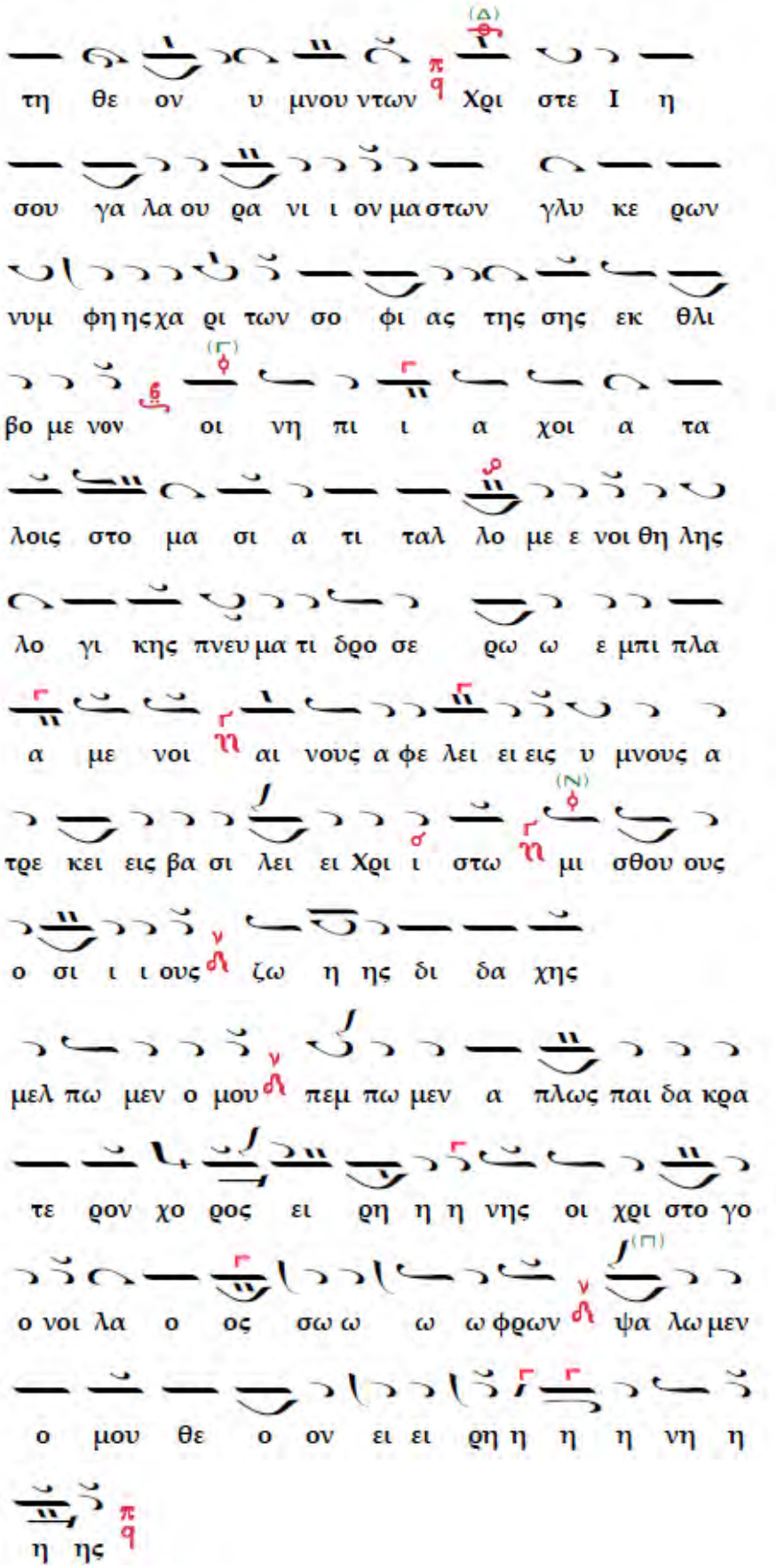


Μουσικό παράδειγμα 2.1. Ο Ύμνος των Παίδων, μέλος π. Προκόπη Διδίλη (στ. 1-16)[71]

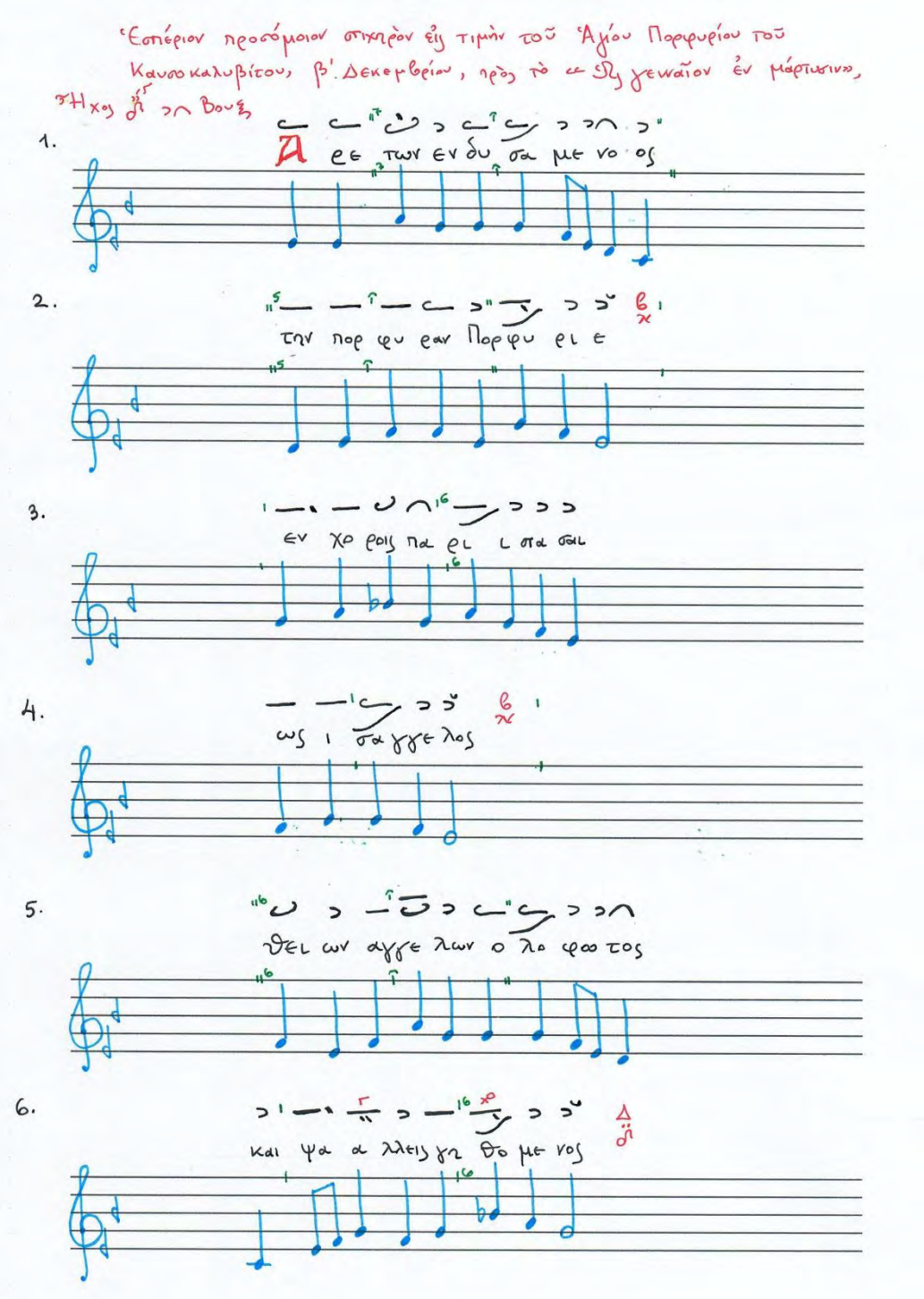
[71] Για το ποιητικό κείμενο, βλ. Δετοράκης, *Βυζαντινὴ Φιλολογία,* τ. Α', σ. 76-78.



Μουσικό παράδειγμα 2.2. Συνέχεια της μελοποίησης του Ύμνου των παίδων (στ. 16-40)

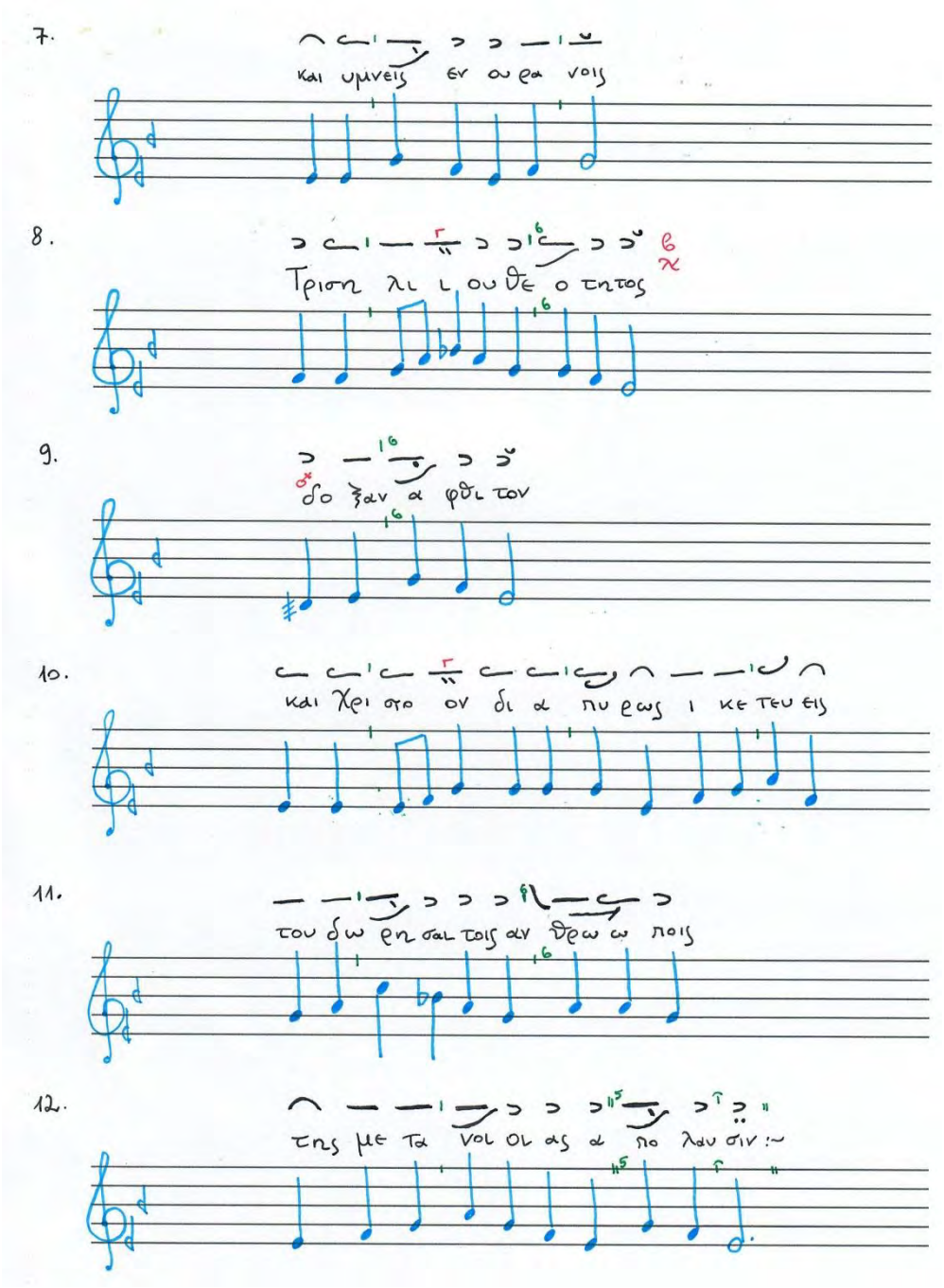


Μουσικό παράδειγμα 2.3. Συνέχεια και τέλος της μελοποίησης του Ύμνου των παίδων (στ. 40-66)

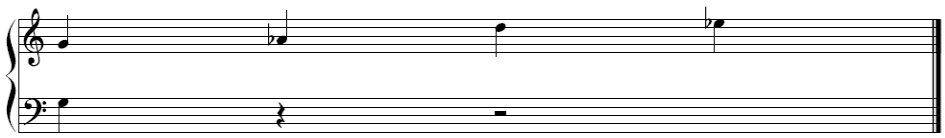


Μουσικό παράδειγμα 3.1. Εσπέριο στιχηρό εις τιμήν του Αγίου Πορφυρίου του Καυσοκαλυβίτου. Προσαρμογή προς το αυτόμελο Ὡς γενναῖον ἐν μάρτυσιν, από τον Χρήστο Κυριακόπουλο.[72]

[72] Πηγή: *Ἁσματικὴ Ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου Πορφυρίου τοῦ Καυσοκαλυβίτου,* Ἐκδόσεις Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Σωτῆρος, Μήλεσι 2014, σ. 150-151. Πρβλ. και Ιωάννης Καστρινάκης, *Αύτόμελα τροπάρια,* Χανιά 2009, σ. 105.

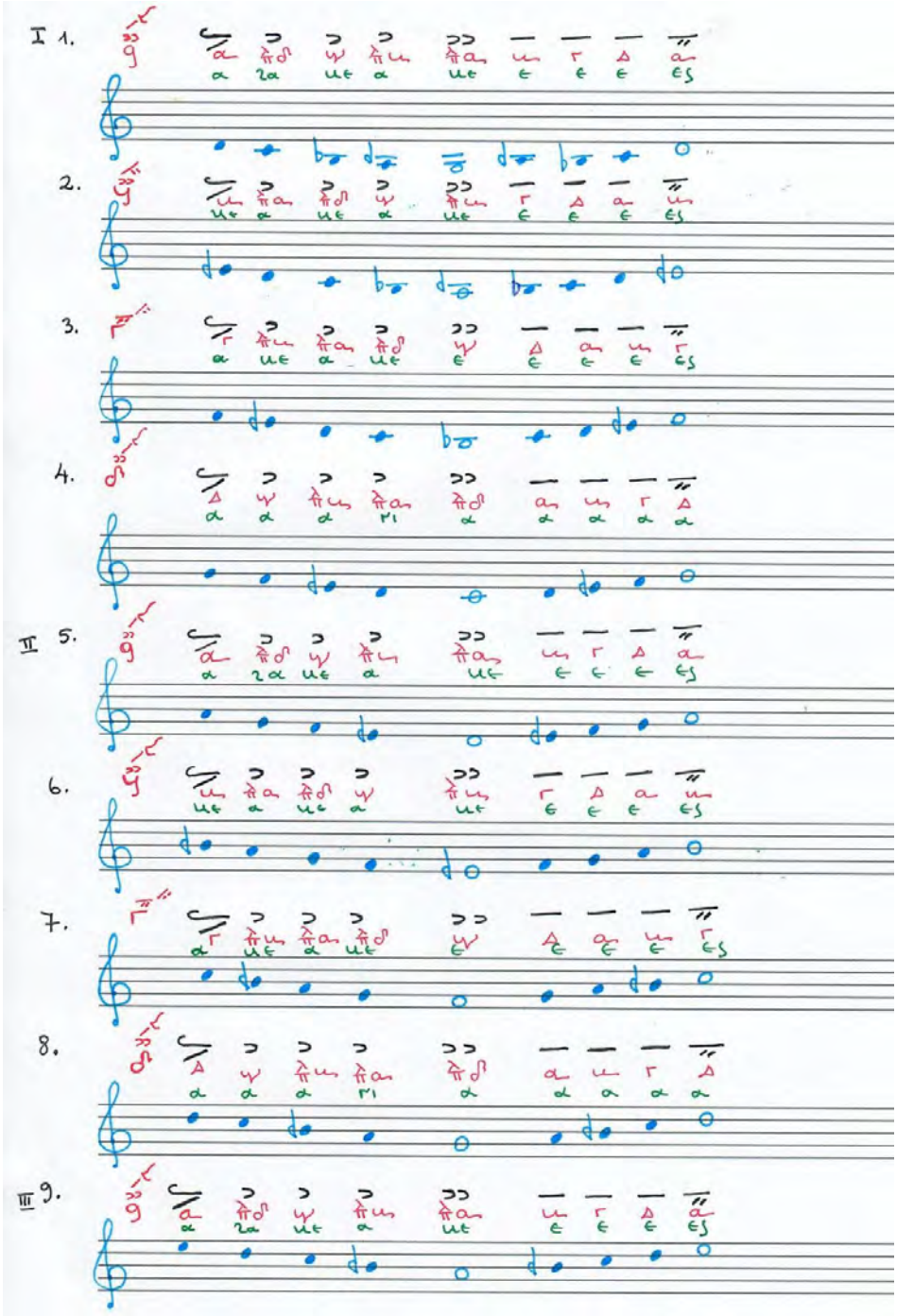


Μουσικό παράδειγμα 3.2. Συνέχεια και τέλος του προηγούμενου παραδείγματος



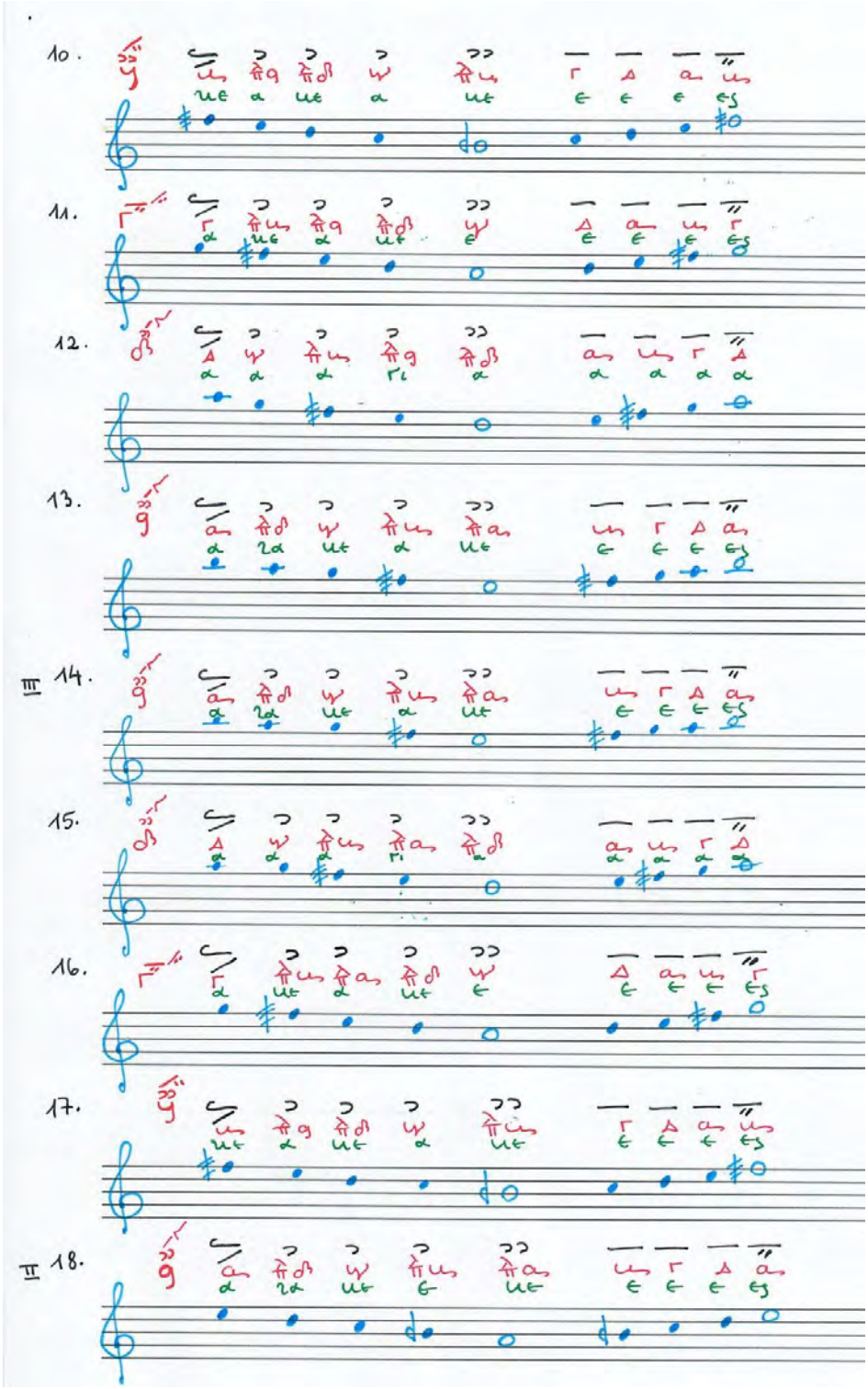
Μουσικό παράδειγμα 4. Τα τρία 'ρετζίστρα' για μια soprano φωνή: στηθική, μεικτή και αρχή της κεφαλικής φωνής.[73]

[73] Το παρόν μουσικό παράδειγμα προετοιμάστηκε από τον N. Evans.

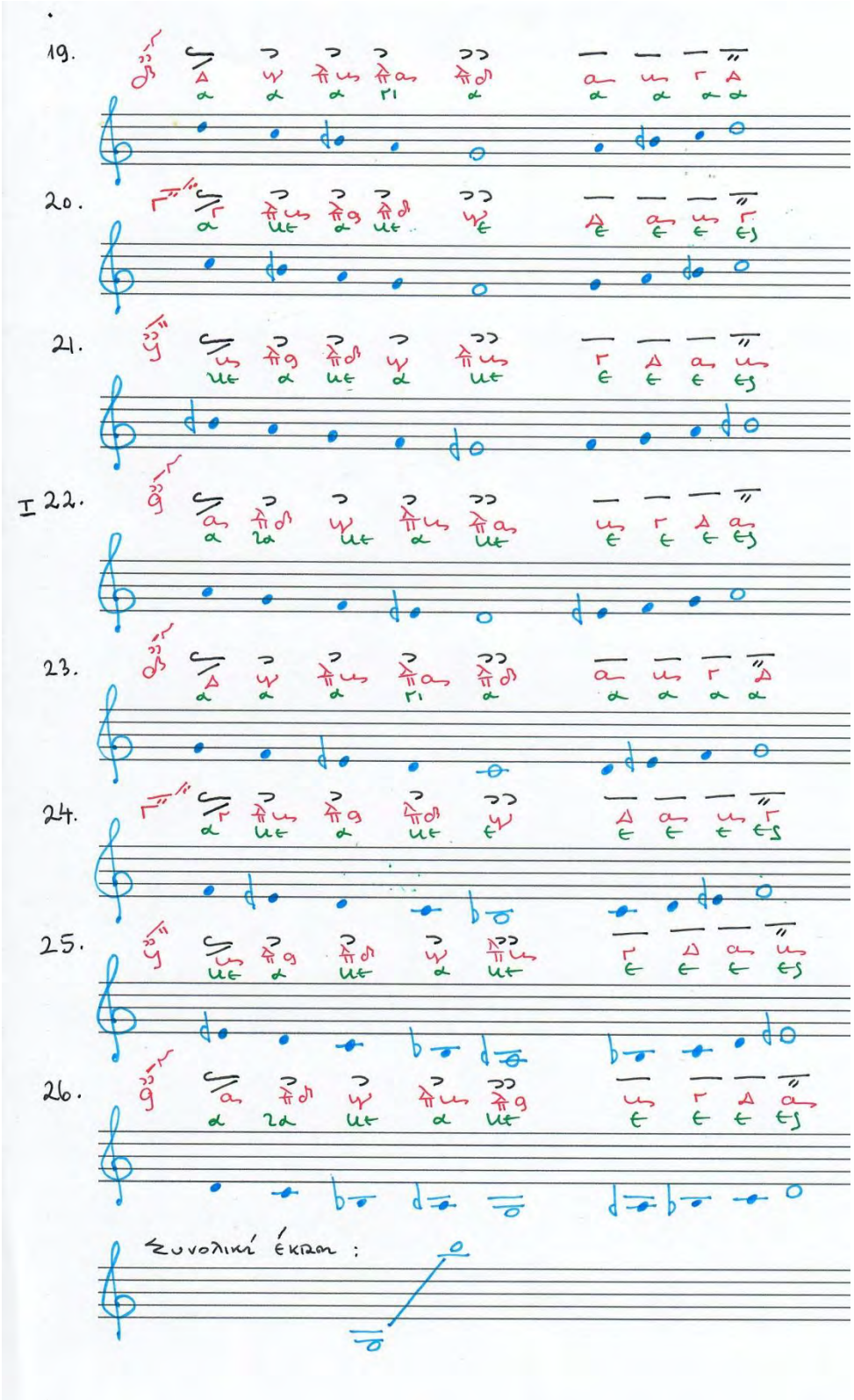


Μουσικό παράδειγμα 5.1. Ἡ σοφοτάτη παραλλαγή ἡ ο Σύνθετος Τροχός του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη: μεσοβυζαντινά σημαδόφωνα και μαρτυρίες (σύμφωνα με το χφο ΕΒΕ 2458, φ. 5ν), ηχήματα και πενταγραμμικός μεταγραμματισμός. Η βασική μορφή του Τροχού (I) περιλαμβάνει τις σειρές 1-5 στην ανιούσα πορεία και 22-26 στην κατιούσα πορεία. Ο Τροχός παρουσιάζεται εδώ με δύο μεταθέσεις, κάθε φορά μια πέμπτη υψηλότερα (II: ανοδική πορεία, σειρές 5-9 και καθοδική πορεία, σειρές 18-22. III: ανοδική πορεία, σειρές 9-13 και καθοδική πορεία, σειρές 14-18).[74]

[74] Για την ιδέα αλυσιδοποίησης του Τροχού ευχαριστούμε τον κ. Evans, ο οποίος τονίζει τη σπουδαιότητα του διαγράμματος α) για τη δουλειά στα περάσματα της φωνής (passaggia), β) για τη διεύρυνση της έκτασης και γ) για την απόκτηση ευλυγισίας και ευστροφίας της φωνής ('agility and flexibility'). Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με το Σύνθετο Τροχό και μουσικά παραδείγματα, πρβλ. Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία*, σ. 442-447.



Μουσικό παράδειγμα 5.2. Συνέχεια του Σύνθετου Τροχού με τις μεταθέσεις του.



Μουσικό παράδειγμα 5.3. Συνέχεια και τέλος του Σύνθετου Τροχού με τις μεταθέσεις του. Στο τελευταίο πεντάγραμμο δίνεται η συνολική έκταση της άσκησης. Η άσκηση μπορεί να μετατεθεί και χαμηλότερα, για να εξυπηρετήσει χαμηλότερους τύπους φωνής
Μερικοί άλλοι τίτλοι για περαιτέρω μελέτη

1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ:

• Θωμάς Αποστολόπουλος, *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος καὶ ἡ συμβολή του στὴ θεωρία τῆς Μουσικῆς Τέχνης,* ΙΒΜ, Μελέται 4, Εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2002. • Δημήτρης Γιαννέλος, *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής*, Επέκταση, Κατερίνη 2009. • Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Θεωρητικὲς ὑπηχήσεις καὶ μουσικὲς κλίμακες Γρηγορίου τοῦ Πρωτοψάλτου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011. • Ἰωάννης Πλουσιαδηνός, «Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς», επιμ. Αντώνιος Αλυγιζάκης, *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία,* Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 235-239. • Σίμων Καράς, *Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς. Θεωρητικόν,* 2 τ., Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, Αθήνα 1982. • Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ,* Fagotto, Αθήνα 1999. • Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ Ψαλτηρίου ἐν ἔτει 1883*, Κωνσταντινούπολις 1888, επαν. Κουλτούρα, Αθήνα 1978. • Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς,* Εἰσαγωγή, κριτικὴ ἔκδοση κειμένου παρὰ Ἐμμανουὴλ Στ. Γιαννόπουλου (β΄ έκδ.), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2007. • Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς,* Αὐτόγραφα τοῦ Θεωρητικοῦ, Ἠχογραφημένα μέλη, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, Βατοπαιδινὴ Μουσικὴ Βίβλος, Μουσικολογικὰ Μελετήματα 2, Ι.Μ.Μ. Βατοπαιδίου 2014. • Χρύσανθος Ἀρχιεπίσκοπος Διρραχίου ὁ ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς,* εκδ. Π. Πελοπίδου, Τυπογραφία Μ. Weis, Τεργέστη 1832, επαν. Κουλτούρα. • Χρύσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816. Τὸ ἔντυπο τοῦ 1832,* κριτικὴ ἔκδοση ὑπὸ Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου, Βατοπαιδινὴ Μουσικὴ Βίβλος, Μουσικολογικὰ Μελετήματα 1, Ἅγιον Ὄρος, Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου 2007.

• Evgeny Vladimirovich Gertsman (επιμ.), *Petersburg Theoreticon,* Variant Publishers, Odessa 1994. • Emmanouil Giannopoulos, "Collections of Byzantine Chant Treatises in Manuscripts of the 17th and 18th Centuries. The Continuation of the Tradition", σε Gerda Wolfram & Christian Troelsgård (επιμ.), *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II, Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008, Eastern Christian Studies* 17, A.A. Bredius Foundation, Peeters, Leuven, Paris, Walpole, MA 2013, σ. 97-122. • Georgios N. Konstantinou, *Teoria şi practica muzicii bisericeşti,* volumul I, traducere Adrian Sîrbu, Asociaţia Culturală Byzantion, Iaşi 2012. • Jørgen Raasted (επιμ.), *The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary Edition, Cahiers de l' Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 45 (1983). • Lorenzo Tardo, Jeromonaco, *L' antica melurgia bizantina nell' interpretazione della Scuola Monastica di Grottaferrata,* Grottaferrata 1938.

2. ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ:

√ Ιστορία της παιδαγωγικής Β.Μ.

√ Μέθοδοι διδασκαλίας Β.Μ., προσαρμοσμένες σε διάφορες ηλικίες, θεσμικά πλαίσια, ειδικά μαθήματα

Α. Γενικές επισκοπήσεις και προβληματισμοί:

α. Εισαγωγικά, ιστορικά:

• Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, «Ἡ διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Παρελθόν, παρὸν καὶ μέλλον», σε: Α. Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά,* τ. Α΄, *Θεωρία*, Βυζαντινὴ Μουσικολογία – 1, Κυριακίδη, Αθήνα 2014, σ. 27-56. • Αθανάσιος Βουρλής, *Ἡ ἱερὰ ψαλμωδία ὡς μέσον ἀγωγῆς (Ἠθικομουσικολογικὴ μελέτη),* Αθήνα 1995. • Antonios Alygizakis, "The Contribution of the Ecumenical Patriarchate to the Research and Education of Ecclesiastic Music", Ανακοίνωση στο International Symposion of Byzantine Music, Academia de Muzică "Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, International Cultural Association Riga's Chart, Athens, Direcţia pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Cultural Naţional a Jud. Neamţ, Piatra Neamţ 2002.

β. Δεδομένα στη σύγχρονη εποχή:

• Αντώνιος Αλυγιζάκης, «Ο Θεσμικός Εκσυγχρονισμός των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων της Βυζαντινής Μουσικής», *Μελουργία*, επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 195-198.

- Στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Θέματα επιμόρφωσης:

• Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *Ἡ διδασκαλία τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς στὴν πρωτοβάθμια καὶ δευτεροβάθμια ἐκπαίδευση*, Βόλος 2005. • Αντώνιος Πατρώνας, «Το Μάθημα της Βυζαντινής Μουσικής», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 252-254. • Γεώργιος Πατρώνας, «Η Συστηματική Ανάπτυξη της Διδακτικής και Παιδαγωγικής της Βυζαντινής Μουσικής και τα Οφέλη της», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 249-251. • Κωνσταντίνος Πατσαντζόπουλος, «Επιμόρφωση-Εξομοίωση Εκπαιδευτικών Μουσικής Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 265-269. • Αθανάσιος Σαλαμάνης, «Η Ανάγκη Επιμόρφωσης στο Χώρο της Βυζαντινής Μουσικής σε Θέματα Εκκλησιαστικής Αγωγής και Καλλιτεχνικής (Μουσικής) Παιδείας», *Μελουργία*, επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 290-297.

- Στην τριτοβάθμια εκπαίδευση:

• Γρηγόριος Στάθης, «Βυζαντινή Μουσικολογία», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 45-51. • Δημήτριος Γιαννέλος, «Η Βυζαντινή Μουσικολογία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου: Μαθήματα και Ερευνητική Δραστηριότητα», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 63-74.

• Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, «Βυζαντινομουσικολογικὲς μεταπτυχιακὲς σπουδές. Ὀργάνωση καὶ προοπτικές», σε: Α. Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά,* τ. Α΄, *Θεωρία*, Βυζαντινὴ Μουσικολογία – 1, Κυριακίδη, Αθήνα 2014, σ. 413-425. • Δημήτριος Μπαλαγεώργος, «Συγγενείς Επιστημονικές Ειδικότητες, επίκουροι προαγωγής της βυζαντινής μουσικολογίας σ' ένα Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 242-246. • Παναγιώτης Παναγιωτίδης, «Διαθεματικὴ προσέγγιση διδασκαλίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς,* ἔτος 89, τεύχος 812 (2006), σ. 1023-1028. • Γεώργιος Πατρώνας, *Παιδαγωγική-Διδακτική της Βυζαντινής Μουσικής,* Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, *Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης,* Θεσσαλονίκη 2014: https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/18752/5/PatronasGeorgios_Phd2015.pdf (1.2.2019). • «Ακαδημαϊκό Βυζαντινομουσικολογικό Δίκτυο», σε *Μουσική, λόγος και τέχνες,* 7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Πρακτικά, επιμ. Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Κώστας Χάρδας, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 195-208: https://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf (1.2.2019).

σε *Μουσική, λόγος και τέχνες,* 7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Πρακτικά, επιμ. Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Κώστας Χάρδας, Θεσσαλονίκη 2016, σ.

- Σε ωδεία και μουσικές σχολές:

• Λυκούργος Αγγελόπουλος, «Η Διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής στα Ωδεία και τις Μουσικές Σχολές κατά το β΄ μισό του 20ού αιώνα», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 153-156. • Αθανάσιος Καραμάνης, "Το Μυστικό της Επιτυχίας του Διδακτικού μου Έργου", Μελουργία, επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 247-248. • Απόστολος Παπαδόπουλος, «Η Συμβολή του Πρωτοψάλτου Σπυρίδωνος Περιστέρη στην Ωδειακή Εκπαίδευση», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 239-241.

- Σε άλλες χώρες:

• Nicolae Gheorghiţă, "Tradition and Renewal in the Romanian Byzantine Music Education", *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 148-152. • Του ιδίου, «Οι Καλλιτεχνικές και Μουσικολογικές Σπουδές Βυζαντινής Μουσικής στη Ρουμανία», *ό.π.,* σ. 235-238. • Μιλτιάδης Παππάς, «Η Θέση της Θρησκευτικής Μουσικής στην Ανώτατη Εκπαίδευση της Τουρκίας. Σκέψεις-Προτάσεις», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 255-264.

γ. Διαχρονικές & ολιστικές προσεγγίσεις:

• Maria Giangitseri, *Konzepte und Praxen der Musikerziehung am Beispiel liturgischer Musik der Ost- und Westkirche vom Mittelalter bis zur Gegenwart,* Διδακτορική διατριβή, Folkwang Universität der Künste Essen και Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (υπό εκπόνηση). • «Αναδρομικός Παραλληλισμός Προγραμμάτων Βυζαντινομουσικολογικών Σπουδών: από την Τριτοβάθμια Εκπαίδευση προς τις Δευτεροβάθμια και Πρωτοβάθμια», Στρογγυλή τράπεζα (συντονισμός: Αχιλλέας Χαλδαιάκης και Μαρία Αλεξάνδρου), σε *Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική*, 10ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, Κέρκυρα, 26-28 Οκτωβρίου 2018, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Β. Ειδικοί τομείς:

• Κωνσταντίνος Καραγκούνης, «Ανάλυση και διδακτική του βυζαντινού εκκλησιαστικού μέλους», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, *Μουσική Θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη,* Πρακτικά Συμποσίου, 29.09.-1.10. 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης, επιμ. Κώστας Τσούγκρας, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 337-345. • Του ιδίου, «Ἡ ρυθμικὴ ἀνάλυση τῶν μελῶν ὡς μέσον διδασκαλίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Συμβολὴ στὴν Ἀνάλυση καὶ τὴν Διδακτικὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μέλους», σε *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὰ γένη τῆς ρυθμοποιΐας καὶ Τρέχοντα ψαλτικὰ ζητήματα,* Πρακτικὰ Δ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ, Αθήνα, 8-11 Δεκεμβρίου 2009, επιμ. Γρηγόριος Αναστασίου, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος - Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2015, σ. 317-330. • Ανδρέας Γιακουμάκης, «Ἡ διδακτικὴ τῆς Ὀκταηχίας", σε *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία,* Πρακτικὰ Γ' Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ, Ἀθήνα, 17-21 Ὀκτωβρίου 2006, επιμ. Δ. Μπαλαγεώργος/Γρ. Αναστασίου, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος – ΙΒΜ, έκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2010, σ. 553-557. • Γεώργιος Πατρώνας, «Ἡ διδακτικὴ τῆς Ὀκταηχίας. Ἐρευνητικὲς προσεγγίσεις», *ό.π.,* σ. 602-605. • Γρηγόριος Αναστασίου, «Τα κρατήματα της Ψαλτικής Μελοποιίας αναφορικά προς το θεματικό τρίπτυχο έρευνα-εκπαίδευση-καλλιτεχνικό έργο», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 161-171. • Θωμάς Αποστολόπουλος, «Εποπτικά μουσικά όργανα για τη διδασκαλία ελληνικής

παραδοσιακής μουσικής», Εισήγηση στο Διεθνές Συνέδριο για τα παραδοσιακά μουσικά όργανα, Καστοριά, Ιούνιος 2001. • Δημήτριος Γιαννέλος, «Η Συμβολή της Πληροφορικής στην Έρευνα και τη Διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής. Μια πρώτη προσέγγιση», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 199-209. • Ιωάννης Παπαθανασίου, «Παλαιογραφία της Μουσικής: Η Προσέγγιση των Πηγών στα Μεταπτυχιακά Προγράμματα Σπουδών», *Μελουργία*, επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 286-289. • Θωμάς Αποστολόπουλος, «Θεωρία Βυζαντινής Μουσικής – Επαναπροσέγγιση της Διδασκαλίας», *Μελουργία,* επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 274-279.

Παραλλαγές και μεταλλάξεις, στη θεωρητική γραφή της Ψαλτικής τέχνης

Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης

Κατά την ιστορική μελέτη της Ψαλτικής τέχνης, παρατηρείται η διαχρονική προσπάθεια εξέλιξης της θεωρητικής γραφής για την εύτακτη υποστήριξη της μουσικής πράξης, συνήθως προς το εντελέστερον, σαφέστερον και ενίοτε προς το διάφορον, κατά το δοκούν των διάφορων μελετητών και θεωρητικών συγγραφέων. Είναι μία ιδιαίτερη πρόκληση για τους ερευνητές που είχε, όπως παρατηρείται, ποικίλες προεκτάσεις σε ιδεολογικό, φιλοσοφικό, συμβολικό, θεολογικό ακόμη και σε πολιτικό επίπεδο.

Η εξελικτική αυτή πορεία, η οποία δεν είναι γραμμική στην πορεία του χρόνου, είτε συνεχής, βασίζεται τις περισσότερες φορές στην αναθεώρηση ή και μετάλλαξη παλαιότερων εννοιών καθώς και στη δημιουργία νέων, καταλληλότερων θεωρητικών μοντέλων και υποδομών ώστε να είναι δυνατή η πληρέστερη κάθε φορά επεξήγηση, της ζωντανής μουσικής πράξης.

Η συγκριτική μελέτη αυτής της εξελικτικής θεωρητικής πορείας εκ των πραγμάτων παρουσιάζει ενδιαφέρον τόσο γενικό όσο και ειδικότερο, με την επισήμανση ότι μεθοδολογικά η προσέγγιση των εννοιών, των όρων, των θεωρητικών δανείων και ορισμών, πρέπει κάθε φορά να αποσαφηνίζεται και να τοποθετείται σε συγκεκριμένο ιστορικομουσικολογικό πλαίσιο, όπου επιβάλλεται να λαμβάνονται υπόψιν και μία σειρά από άλλους, εξωμουσικούς παράγοντες, όπως η κοινωνικοπολιτική διάσταση και τα αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα της εκάστοτε εποχής.[1]

Κατά τη διερεύνηση της θεωρητικής γραφής στη Ψαλτική τέχνη, εκ προοιμίου παρατηρούμε ότι η μελέτη αυτή αποδεικνύεται αμφίδρομη. Το θεωρητικό της υπόβαθρο, το οποίο αντλείται κατά τη νεότερη τουλάχιστον εποχή, από τις προϋπάρχουσες παλαιότερες μουσικοθεωρητικές γραφές, μας προσφέρει τον μίτο μίας αναζήτησης από το απώτατο παρελθόν προς το παρόν.

Η άλλη κατεύθυνση είναι ακριβώς αντίθετη. Από το παρόν όπως αυτό διαμορφώνεται από τη θεωρητική γραφή των Τριών μεταρρυθμιστών Διδασκάλων, τις διάφορες νεότερες εκδοχές και αναπροσαρμογές της και τη σύγχρονη ερμηνευτική πρακτική, προς το παρελθόν.[2] Στην αναζήτηση αυτή μπορούμε ν' ανιχνεύσουμε με

[1] Χαρακτηριστική ιδεολογικοπολιτικού ρεύματος που επηρεάζει τη θεωρητική σκέψη και γραφή είναι η περίπτωση του Διαφωτισμού. Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, «Η θεωρητική μεταρρύθμιση και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Κίνητρα και επιρροές στο έργο του Χρυσάνθου», στο Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015.

[2] Κύρια μέριμνα του Χρυσάνθου, του θεωρητικού συγγραφέα της μεταρρύθμισης, η οποία επιδεικνύεται με ιδιαίτερη φροντίδα και ζήλο μέσα στις θεωρητικές του διατυπώσεις, αποτελεί η ανάδειξη της ιστορικής συνέχειας της παλαιάς, στη νέα θεωρία της ελληνικής μουσικής. Προς αυτήν την κατεύθυνση καταβάλλεται προσπάθεια για να συγκροτηθεί το κατάλληλο εκείνο υπόβαθρο όπου το αρχαιοελληνικό και κυρίως το ελληνιστικό μουσικοθεωρητικό παρελθόν, συναντάται ιδεαλιστικά ζωντανό, μέσα από ονόματα και όρους, ορισμούς και παραδείγματα, αξιώματα και διαχρονικά θεωρητικά δάνεια. Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, «Οι "κλασικές βάσεις της μεταρρύθμισης. Ιδεολογικές και τεχνικές προσεγγίσεις της νέας Ψαλτικής θεωρίας», στο Evi Nika-Sampson, Giorgos

διαδοχικές αναγωγές και λογικές υποθέσεις διάφορα πιθανά συμπεράσματα για το ημέτερο απώτατο παρελθόν.

Οι βασικοί περιορισμοί που ενυπάρχουν μεθοδολογικά σ' αυτήν την έρευνα πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τα βασικά χαρακτηριστικά της Ψαλτικής τέχνης που συνοψίζονται με δύο λέξεις: λογιοσύνη και λαϊκότητα.[3] Ακόμη, την έλλειψη των άμεσων ηχητικών πηγών, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα και τις πρώτες ηχογραφήσεις και βέβαια μία σειρά συμβάσεων και γνωστών παραδοχών, όπως η γνωστή θεωρία της αδιάλειπτης ερμηνευτικής συνέχειας, μιας υπαρκτής δηλαδή και ζώσας αδιατάρρακτης στην πορεία των χρόνων λειτουργικής μουσικής παράδοσης.[4]

Θεωρώ σκόπιμο να διευκρινηστούν, εντός του θέματος της εισήγησης, αυτές οι θεωρητικές προϋποθέσεις.

Η Ψαλτική τέχνη είναι πρωτίστως μία λόγια μουσική, καθότι έχει τη δική της πρωτότυπη παρασήμανση, επώνυμους μελοποιούς, θεωρητικό σύστημα, δομή μορφής στα μέλη και φόρμα στις ακολουθίες, ενώ καλείται να επενδύσει τον ελληνιστικό ποιητικό λόγο. Απαιτεί ως εκ τούτου δομημένο εκπαιδευτικό περιβάλλον και πρόγραμμα σπουδών[5] για την εκμάθησή της. Ακόμη, η ψαλτική αντλεί την ομορφιά της και παίρνει υπόσταση μέσα από το εν γένει συντηρητικό εκκλησιαστικό περιβάλλον όπου όμως όπως αποδεικνύεται, οι λειτουργικές τέχνες μπορούν να εξελίσσονται -με ιδιαίτερα αργούς ρυθμούς- αλλά με διακριτές μεταβολές που ακολουθούν τα εκάστοτε διαφορετικά αισθητικά ρεύματα.

Κατά δεύτερο λόγο, η ψαλτική είναι μία κατά βάση λαϊκή μουσική, όχι μόνο γιατί απευθύνεται στα φιλακόλουθα λαϊκά, κατά κύριο λόγο, στρώματα, αλλά κυριότερα ως προς τις διδακτικές της διαστάσεις οι οποίες είναι αυτές που κατ' ουσία συμπληρώνουν και στηρίζουν τη λόγια μουσική της παρασήμανση. Βασικός παράγοντας αυτής της διδακτικής είναι η μίμηση του τρόπου της εκφοράς και της ανάλυσης των σημαδιών. Αυτή είναι η προέκταση της μουσικής γραφής η οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο χάρη στη διαπροσωπική σχέση μαθητείας,[6] που συναντάται σε λαϊκές τέχνες και στη ζωντανή λειτουργική πράξη του αναλογίου. Ακριβώς σ' αυτή τη διάσταση της ψαλτικής

Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoylos (επιμ.), Proceedings of *Crossroads / Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, International Musicological Conference, Thessaloniki 6-10 June 2011, School of Music Studies, A.U.Th., I.M.S., Θεσσαλονίκη 2013, σ. 1041-1042.

3 Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης & Αθανάσιος Στογιαννίδης, «Λογιοσύνη και παράδοση, παιδαγωγικές όψεις και διδακτικά προβλήματα της Ψαλτικής τέχνης», στο Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης και Γιώργος. Κουρουπέτρογλου (επιμ.), *Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη: Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση,* (Πρακτικά 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, Βόλος, 29 Ιουνίου - 3 Ιουλίου 2014), Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, Βόλος 2015, σ. 280-282.

4 Σχετική είναι και η πεποίθηση της Πατριαρχικής Επιτροπής για την πιστότητα της παράδοσης. Βλ. Πατριαρχική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής εκπονηθείσα επί τη βάσει του ψαλτηρίου*, Κωνσταντινούπολη 1888, σ. 11-12.

5 Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, «Η ελληνική παράδοση ως μέσο μουσικής αγωγής», στο Πανελλήνια Ένωση Γονέων Μουσικών & Καλλιτεχνικών Σχολείων (επιμ.), *Τα Μουσικά Σχολεία στην Κοινωνία*, (Πρακτικά 3ου Επιστημονικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 27 Μαρτίου 2009), εκδ. Γιαχούδη, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 152.

6 Είναι χαρακτηριστικά όσα αναφέρει ο καθηγητής Γρηγόρης Στάθης: «Το βέβαιο είναι ότι η Ψαλτική ήταν Παπαδική Τέχνη, ήταν τέχνη των παπάδων, δηλαδή των κληρικών και των μουσικών-ψαλτών που ανήκαν στον κατώτερο κλήρο. Η διδασκαλία ήταν έργο κυρίως εκκλησιαστικό. Και η μουσική *ή* ψαλτική απ' τη φύση της είναι παραδοσιακή τέχνη, χρειάζεται δάσκαλο και μαθητή σε διαπροσωπική και άμεση σχέση». Βλ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Τιμή προς τον Διδάσκαλο*, Αθήνα 2001, σ. 712.

στηρίζεται και η πραγματικότητα ή ο μύθος, της αναλλοίωτης ερμηνευτικής πρακτικής. Πίσω ακριβώς όμως από αυτήν την πρακτική βρίσκεται η ζητούμενη θεωρία.

Στην πορεία της ανάπλασης και συστηματοποίησης της θεωρίας της Ψαλτικής τέχνης, κομβικό σημείο αποτελούν οι πρωτόγραφες θεωρίες της μεταρρύθμισης των Τριών Διδασκάλων.[7] Η συστηματοποιημένη νέα θεωρία αποτελεί αφετηρία και γέφυρα ταυτόχρονα σύνδεσης με το μουσικοθεωρητικό παρελθόν, όπου είναι δυνατόν να παρατηρηθούν και να διαπιστώνονται μέσα από την κοινή χρήση εννοιών, δανείων, όρων και ορισμών, διάφορες δόκιμες ή μη, παραλλαγές και μεταλλάξεις της θεωρητικής σκέψης και γραφής.

Σε κάθε περίπτωση πρέπει να θυμίσουμε ότι στο κέντρο αυτής της αναζήτησης για μία ολοκληρωμένη θεωρητική δομή συναντώνται εκ των πραγμάτων και τα εργαλεία της λογικής, αξιωματικές παραδοχές, λογικές υποθέσεις, συνειρμοί και επαγωγικές σκέψεις, αμφισβητήσεις, συστηματικές μετρήσεις και καταγραφές, αναλύσεις, αποδείξεις και βέβαια νέες προτάσεις προκειμένου να κατοχυρωθεί επιστημονικά και να περιγραφεί το μουσικό φαινόμενο.[8]

Χαρακτηριστικές περιπτώσεις, οι οποίες αναλύονται στα πλαίσια μιας οπτικής σχετικής με τη θεωρητική μετάλλαξη και σύμφωνη με τη θεματική του Συνεδρίου, αποτελούν οι έννοιες της χρόας, του γένους και η διαστηματική των τονιαίων μεγεθών.

Α. Η χρόα

Η θεωρία της χρόας αποτελεί ένα ακόμη εννοιολογικό δάνειο της νεότερης θεωρίας από το ημέτερο θεωρητικό παρελθόν. Ο Χρύσανθος αντιγράφει τον Κλεονείδη ως προς τον ορισμό της επαναλαμβάνοντας ότι «*Χρόα δέ έστι γένους είδικὴ διαίρεσις*»[9] χωρίς όμως να παραπέμπει στις πηγές του.[10]

Παρατηρείται δηλαδή η αναλλοίωτη και κατά λέξη μεταφορά του ορισμού μιας θεωρητικής έννοιας από το παρελθόν.

Στην πράξη όμως, τόσο ο Χρύσανθος όσο και οι νεώτεροι θεωρητικοί περιορίζουν από το όλον στο μέρος τη νοηματική χρησιμότητα και το πρακτικό εύρος του θεωρητικού αυτού όρου σε σχέση με τις παλαιότερες διατυπώσεις. Και αυτό γίνεται παρά το γεγονός ότι όπως αναδεικνύεται μέσα από το κείμενο του Χρυσάνθου στο *Μέγα Θεωρητικό* υπάρχει πλήρης κατανόηση του εύρους της θεωρίας των χροών, επαρκείς επεξηγήσεις και διερεύνησή της και ικανοποιητικά αναλυτική,[11] συνδυαστική λογική.

Όμως, ενώ η νέα θεωρητική γραφή αποκαλύπτει ένα έντονο υπαρκτό θεωρητικό προβληματισμό για τη δυνατή διαστηματική διαίρεση ενός τετραχόρδου[12] μέσα από

[7] Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και προσδιορισμός των «λεπτών» διαστημάτων της μίας φωνής*, Αθήνα 2011, σ. 43-50.

[8] Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, «Αριθμολογία και μαθηματικά στο έργο του Χρυσάνθου», *Πολυφωνία* τ. 30 (2017) σ. 148.

[9] Βλ. Κλεωνίδου, *Εισαγωγή Αρμονική*, Αθανάσιος Σιαμάκης (επιμ.), Θεσσαλονίκη 1990, σ. 22.

[10] Βλ. Αντ. Ι. Κωνσταντινίδη, *Θεώρηση*, σ. 108.

[11] Η έννοια της χρόας καταλαμβάνει το κεφ. Η΄ του Γ΄ Βιβλίου του *Μεγάλου Θεωρητικού*, που τιτλοφορείται «*Περί Χροών*». Η συνδυαστική και αναλυτική σκέψη του Χρυσάνθου φαίνεται στο Θ΄ κεφάλαιο («*Πόσαι αι δυναταί χρόαι*») όπου ο συγγραφέας προσπαθεί να δώσει απαντήσεις στο ερώτημα σχετικά με το πιθανό σύνολο των χροών. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών. Εν Τεργέστη. Εκ της τυπογραφίας Μιχαήλ Βάϊς 1832*, σ. 117-122.

[12] «*Παρήγον δε τας χρόας οι αρχαίοι από την διάφορον διαίρεσιν των τετραχόρδων*». Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 117.

την κίνηση των φερόμενων μέσων φθόγγων του[13] και ενώ τις πρώτες περιγραφές του συγγραφέα ακολουθεί η ανάλυση των γνωστών από τους αρχαίους συγγραφείς έξι χροών[14] που συναντώνται στα τρία γένη των αρχαίων, δηλαδή την εναρμόνια χρόα, τη χρόα του μαλακού, του τονιαίου και του ημιολίου χρώματος, και τέλος του μαλακού και του συντόνου διατόνου, ακολουθώντας την αριστοξενική θεωρία, ο μεταρρυθμιστής συγγραφέας προχωρεί σε μια πρώτη σημαντική διαφοροποίηση μεταλλάσσοντας τις παλαιές θεωρίες.

Οι χρόες περιγράφονται πλέον αξιωματικά σαν τα είδη εκείνα των κλιμάκων που μπορούν να παραχθούν από τη μητρική διατονική κλίμακα. *«Προς ο η μεν διατονική κλίμαξ ας υποτεθή ως βάσις όσαι δε κλίμακες είναι δυνατόν να παραχθώσιν απ' αυτήν, ας λέγωνται Χρόαι.»*[15]

Ο τρόπος που προκύπτουν αυτές οι νέες κλίμακες-χρόες του Χρυσάνθου είναι καθαρά συνδυαστικός στη θεωρία του[16] αρκετά περιορισμένος όμως όπως φαίνεται ως προς το πρακτικό του εύρος.

Από τις παραγόμενες 740 στο αριθμό κλίμακες σύμφωνα με το συνδυαστικό αλγόριθμο του Χρυσάνθου, ο συγγραφέας προβάλλει επιλεκτικά συγκεκριμένες εξ αυτών, οι οποίες συγκρίνονται αντίστοιχα στο άκουσμα, τους με μακάμια, της εξωτερικής μουσικής.[17] Είναι η σπάθη, το κλιτόν και ο ζυγός που μεταλλάσσονται στο χισάρ, νισαμπούρ και μουστάρ δημιουργώντας αναπόφευκτα αρχικά ερωτηματικά. Γιατί αυτοί και μόνο αυτοί οι μελωδικοί σχηματισμοί; Μήπως αποτελούν εισπήδηση της αραβοπερσικής κουλτούρας, ή μήπως ένα κακώς χειρισμένο θεωρητικό αντιδάνειο;

Η χρήση των όρων αυτών από την οθωμανική μουσική, είναι θεωρούμε δηλωτική όχι μόνο της ηχητικής αλλά και της προσλαμβανόμενης εννοιολογικά εικόνας, οικείων στην αίσθηση και στη νόηση κατά την εποχή εκείνη, μελωδιών. Μία εξήγηση του φαινομένου δίνει ο Καράς, ο οποίος θεωρεί ότι η καθιέρωση των σημαδιών αυτών προήλθε από την ανάγκη αποτύπωσης Κωνσταντινουπολίτικων, ανατολικών ή ρωμαίικων μελωδιών.[18]

[13] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, ο.π..

[14] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 117-118.

[15] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ.118.

[16] Η πρόταση αυτή αποτελεί ταυτόχρονα και τη διατύπωση ενός μαθηματικού προβλήματος από τον χώρο της Συνδυαστικής. Συγκεκριμένα, ενός προβλήματος διαδοχικής δειγματοληψίας, όπου αναζητούνται οι δυνατές μεταθέσεις ομάδων ομοίων στοιχείων σύμφωνα με τον τύπο : $n!/\Pi n_i$ όπου $\Sigma n_i=n$ $i=1...7$. Βλ. Στρατής Κουνιάς, Φωτεινή Κολυβά-Μαχαίρα, Κωνσταντίνος Μπαγιάτης, Ευθυμία Μπόρα-Σέντα, *Εισαγωγή στη Στατιστική*, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 16-19. Τη μαθηματική διατύπωση του συγκεκριμένου προβλήματος, τη λύση του και την αναλυτική παρουσίαση των παραγόμενων χροών την οφείλουμε στο Χαράλαμπο Σπυρίδη. Βλ. Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης, *Ψυχοακουστική και Μαθηματικά στη Βυζαντινή Μουσική*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 35-92.

[17] Και αυτό το γεγονός, ότι δηλαδή ο συγγραφέας του *Μεγάλου Θεωρητικού* αντιπαραβάλλει τις παραγόμενες κλίμακες με μακάμια των Οθωμανών, χωρίς να εξηγεί επαρκώς πού στηρίζει τη θεωρητική αυτή σύγκριση, θεωρούμε ότι αποτελεί μία ιδεολογική αντίφαση, όχι μόνο ως προς τις πρώτες του επιδιώξεις σε σχέση με την καταγωγή της εκκλησιαστικής μουσικής αλλά και ως προς την ίδια τη θεωρητική έννοια της χρόας, που διαπραγματεύεται ο συγγραφέας στο συγκεκριμένο κεφάλαιο. Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι εύλογα. Τι είδους συγγένεια έχουν οι συγκρινόμενες κλίμακες; Υπάρχει η δυνατότητα να ταυτιστούν οι δύο κατηγορίες των ακουσμάτων, της Οθωμανικής και της ημέτερης εκκλησιαστικής μουσικής; Αντί άλλων επεξηγήσεων ο Χρύσανθος δηλώνει, μάλλον απλουστευμένα, περιπλέκοντας περαιτέρω τις προθέσεις του, ότι δέχεται εξ αυτών των χροών τη μελοποιητική χρήση μόνο όσων έχουν ήδη και κατά το παρελθόν χρησιμοποιηθεί από παλαιότερους μελοποιούς. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 122.

[18] Βλ. Σίμ. Ι. Καράς, *Μέθοδος Ελληνική Μουσικής- Θεωρητικόν*, τόμ. Β΄, Αθήναι 1982, σ.144.

Πέραν τούτου, το γεγονός, ότι ο συγγραφέας του *Μεγάλου Θεωρητικού* αντιπαραβάλλει τις παραγόμενες κλίμακες με τα μακάμια των Οθωμανών, χωρίς να εξηγεί επαρκώς πού στηρίζει τη θεωρητική αυτή σύγκριση, θεωρούμε ότι αποτελεί από μόνο του μία ισχυρή αντίφαση, αφενός ως προς τους αρχικούς ιδεολογικούς ισχυρισμούς του συγγραφέα για την καταγωγή της εκκλησιαστικής μουσικής και αφετέρου ως προς την καθαυτή διαπραγμάτευση της θεωρητικής έννοιας.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν πάλι είναι εύλογα. Τι είδους συγγένεια έχουν οι συγκρινόμενες κλίμακες; Υπάρχει η δυνατότητα να ταυτιστούν οι δύο κατηγορίες των ακουσμάτων, της Οθωμανικής και της ημετέρας εκκλησιαστικής μουσικής; Αντί άλλων επεξηγήσεων ο Χρύσανθος δηλώνει, μάλλον απλουστευμένα, περιπλέκοντας περαιτέρω τις προθέσεις του, ότι δέχεται εξ αυτών των χροών τη μελοποιητική χρήση μόνο όσων έχουν ήδη και κατά το παρελθόν χρησιμοποιηθεί από παλαιότερους μελοποιούς.

Αποτέλεσμα είναι η όλη εισαγωγή και ο αρχικός θεωρητικός προβληματισμός του συγγραφέα να παραμένει ανεκμετάλλευτος και η θεωρία των χροών υποβαθμισμένη και ελλιπής στις διαστάσεις της, αφού ο Χρύσανθος δεν μπορεί να προωθήσει ως έννοιες τη μαλακή ή τη σκληρή χρόα του διατόνου ή του χρώματος.[19]

Β. Το γένος

Η έννοια του «γένους» ως διάκριση των μελωδιών[20] αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντική και για τη διάρθρωση και τη θεωρητική ανάπτυξη του νέου συστήματος.

Στη χρήση του συγκεκριμένου δόκιμου θεωρητικού όρου τον οποίο ο συγγραφέας δανείζεται από το ημέτερο θεωρητικό παρελθόν μπορούν να ανιχνευθούν οι επιρροές του Διαφωτισμού στη σκέψη του Χρυσάνθου καθώς ακόμη και η καθοριστική ύπαρξη για τη θεωρητική του συγγραφή τριών ιδεολογικών αξόνων. Παράδοση, αφομοίωση και ανανέωση. Ανανέωση, η οποία στηρίζεται σε επιμέρους μεταμορφώσεις και μεταλλάξεις των εννοιών που ανασύρονται από την παλαιά θεωρητική παράδοση [21] και χρησιμοποιούνται, δόκιμα ή μη, στα πλαίσια μιας νέας θεωρητικής προσέγγισης[22] ικανής να εξηγεί την τότε ισχύουσα μουσική πρακτική.

Υπό αυτή τη λογική η έννοια του γένους επανέρχεται ως μία εκ των ών ουκ άνευ, μουσικοθεωρητική παραδοχή: «Γένη μεν της Μουσικής παρέδοσαν εις ημάς οι Αρχαίοι τρία. Διατονικόν, Χρωματικόν, και Εναρμόνιον»,[23] «Γένη δε της μουσικής είναι τρία· Διατονικόν, Χρωματικόν, και Εναρμόνιον»,[24] αλλά και «Γένος εις την μουσικήν είναι ποιά διαίρεσις τετραχόρδου»,[25] όπως ισχυρίζεται ο Χρύσανθος αντιγράφοντας τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό,[26] τον Κλεωνίδη[27] και τον Βακχείο Γέροντα,[28] παραπέμποντας ουσιαστικά στα όσα έχουν ήδη καταγραφεί σχετικά με τη θεωρία των χροών, μία έννοια με την οποία αξιωματικά συναρμόζεται.

[19] Βλ. Αντ. Ι. Κωνσταντινίδη, *Θεώρηση*, σ. 110.

[20] «*διαφέρουσι δ΄ άλλήλων αἱ μελοποιίαι· γένει, ὡς ἐναρμόνιος χρωματικὴ διάτονος*». Βλ. Aristidis Quintiliani*, De Musica libris tres*, R.P. Winnington-Ingram (επιμ.), Lipsiae 1963, σ. 30.

[21] Το «γένος» ανήκει λεκτικά στην ελληνική γλώσσα, και ορίζει εννοιολογικά πέρα από την καταγωγή και τη διάκριση. Η χρήση του συγκεκριμένου όρου στη μουσική, κυρίως με τη δεύτερη σημασία του, οφείλεται εν πρώτοις στους αρχαίους Έλληνες θεωρητικούς.

[22] Βλ. Αντ. Ι. Κωνσταντινίδη, *Θεώρηση*, σ. 95.

[23] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 6-7 και πρβλ. Aristidis Quintiliani, *De Musica*, σ. 16 και Αριστόξενου, *Αρμονικών Στοιχείων*, (επιμ.) Δημ. Κουτρουμπάς, Αθήνα 1997 σ. 62.

[24] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 94.

[25] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, ο.π.

[26] Βλ. Aristidis Quintiliani, *De Musica*, σ. 15.

[27] Βλ. Κλεωνίδου, *Εισαγωγή*, σ. 10. «*γένος δέ έστι ποιὰ τεττάρων φθόγγων διαίρεσις*»

[28] «*Γένος δέ τί έστιν; Ἡ ἐν τετραχόρδῳ γενομένη διαίρεσις*». Βλ. Βακχείου Γέροντος, *Εισαγωγή Τέχνης Μουσικής*, Δημ. Κουτρουμπάς (επιμ.), Αθήνα 1995, σ. 155.

Πρέπει σ' αυτό το σημείο να επισημανθεί ότι ο Χρύσανθος δε δανείζεται απλά και μόνο τον όρο «γένος» ως ένα ακόμη λείψανο της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας, αλλά και τις επιμέρους τρεις διαιρέσεις του, τις οποίες στη νέα του θεώρηση ο συγγραφέας προσπαθεί να οδηγήσει σε μία διαχρονική αντιστοίχηση. Είναι μάλιστα ενδεικτικό το γεγονός ότι αυτή η απλουστευμένη και μερικώς λανθασμένη παραδοχή της συνέχεια της παλαιάς ελληνικής μουσικής στη νεότερη εκκλησιαστική μουσική, την οποία επιδιώκει ο μεταρρυθμιστής συγγραφέας να καταδείξει, αποτελεί έκτοτε μία αδιαμφισβήτητη και συχνάκις επαναλαμβανόμενη θέση στο ευρύτερο ψαλτικό περιβάλλον. Ένας ισχυρισμός ο οποίος παρά την αποδεικτικά ανακόλουθη ιστορική και επιστημονική του βάση, φαίνεται ότι τουλάχιστον επιφανειακά, εντέλει πετυχαίνει.

Όμως και στον θεωρητικό όρο του «γένους» παρατηρείται εν τοις πράγμασι μία θεωρητική μεταλλαγή. Χαρακτηριστικότερη περίπτωση εκ των τριών γενών[29] αποτελεί η περίπτωση του εναρμονίου.

Συγκεκριμένα, το εναρμόνιο γένος είναι το «ακριβέστερον, έσχατον, και δυσκολώτατον»[30] εκ των τριών γενών. Είναι αυτό που σύμφωνα με το Χρύσανθο εμπεριέχει το τεταρτημόριο του τόνου,[31] ή «Εναρμόνιον γένος είναι εκείνο, του οποίου εις την κλίμακα είναι δίεσις ή ύφεσις εναρμόνιος» σύμφωνα με το αυτόγραφο θεωρητικό του της Σχολής Δημητσάνης.[32] Δηλαδή είναι το κατ' εξοχήν γένος των λεπτών διαστημάτων, μία μελωδία σύμφωνα με τους παλαιούς με μονοδιάστατο χαρακτήρα αμιγής και εννοιολογικά αδιαίρετη σε άλλες χρόες.[33] Στην περίπτωση του εναρμονίου ο Χρύσανθος παρουσιάζει τρεις εκδοχές στις διάφορες γραφές του κλίμακες νη-νη' με παραπλήσιες διαστηματικές ακολουθίες, μορίων[34] στις οποίες ο έτερος μεταρρυθμιστής Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας έρχεται να προσθέσει ακόμη μία ηπιότερη εκδοχή.[35]

Στις πρωτόγραφες εκδοχές του εναρμονίου γένους παρατηρείται μία σύγχυση που αφορά τα μέτρα του μείζονος τόνου και της εναρμονίου δίεσης, που προσδιορίζονται όχι μονοσήμαντα αλλά με πολλαπλό τρόπο[36] όπως δικαιολογείται «δια το ανεπαίσθητον της μονάδος».[37] Αυτό γίνεται γιατί ο προσδιορισμός των μεγεθών φαίνεται ότι επικεντρώνεται όχι στην απόλυτη θεωρητική ακρίβεια των μετρήσεών τους, αλλά διαισθητικά και ενστικτωδώς στην αποτύπωση της ερμηνευτικής τους εικόνας.

Επί του θέματος ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επίσης «μεταλλαγμένη» έκφραση της Πατριαρχικής Επιτροπής, τα πορίσματα της οποίας επιδεικνύονται

[29] Χαρακτηριστική επίσης είναι η περίπτωση της διαφοράς του παλαιού διατόνου γένους σε σχέση με το νεότερο, αντικείμενο που αποτέλεσε αντικείμενο παλαιότερης έρευνας του υπογράφοντος. Βλ. Αντ. Ι. Κωνσταντινίδης, «Γένος Διάτονον, το αρχαίον και το καθ' ημάς», στο Δημήτριος Μπαλαγεώργος και Γρηγόριος Αναστασίου (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Η Οκταηχία*, (Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα 17-21 Οκτ 2006), Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2010, σ. 113.

[30] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 62.

[31] Βλ. Βλ. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* Παρίσι 1821, σ. 24.

[32] Βλ. Χγφ. Σχολής Δημητσάνας αρ. 18, σ. 90r.

[33] Βλ. Αριστόξενου, *Αρμονικών*, σ. 138 και πρβλ. Arist. Quintiliani, *De Musica*, σ. 17.

[34] Βλ. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή*, σ. 34. Βλ. Χγφ. ΣΔ. 90v. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 115. 12, 13, 3, 12, 12, 5, 11....12, 13, 3, 12, 13, 3, 12... 12, 13, 3, 12, 12, 3, 13,.... 12, 13, 3, 12, 12, 4, 12

[35] Βλ. Βλ. Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, Εμμ. Γιαννόπουλος (επιμ.), Θεσσαλονίκη 2002, σ. 82.

[36] Μείζων τόνος συναντάται στα 12, 11 και 13 μόρια ενώ το Τεταρτημόριο στα 3 και ταυτίζεται με το Τριτημόριο των 4 και με ένα διάστημα 5 μορίων.

[37] Βλ. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή*, σ. 33.

μετρικά με πλήρες και επαρκή τρόπο. Σ' αυτά καταγράφονται συγκερασμός 36 τμημάτων και οι διαστηματικοί λόγοι των τονιαίων μεγεθών αποτελέσματα τα οποία αποτελούν πορίσματα πειραματικής μεθόδου, αρκετά διαφοροποιημένα από τα συμπεράσματα του Χρυσάνθου.

Για την Επιτροπή είναι δύο οι χρόες[38] του εναρμονίου οι οποίες συμποσούνται, στα πλαίσια μιας ενιαίας θεωρητικής μεν, μαθηματικώς λανθασμένης δε, προσέγγισης. Κατ' αυτήν «το εναρμόνιον τετράχορδον σύγκειται εκ δύο μειζόνων τόνων και ενός ημιτονίου»,[39] με συνακόλουθα εύλογα ερωτήματα που αφορούν στον αντίστοιχο σχηματισμό των τετραχόρδων του.

Τα τετράχορδα αυτά, τουλάχιστον θεωρητικά και σε μεγάλο βαθμό υποσυνείδητα, ταυτίζονται με το μείζον τετράχορδο της δυτικής μουσικής,[40] ή σωστότερα και σύμφωνα με την αρχική θεωρητική του διατύπωση με το διτονιαίο διάτονο του Πτολεμαίου.[41] Το τελευταίο είναι που ενσυνείδητα μεταλλάσσεται στη νέα θεωρία σε εναρμόνιο γένος.[42]

Γ. Η διαστηματική

Ακόμη ένα χαρακτηριστικό και εύληπτο παράδειγμα μετάλλαξης της θεωρίας αποτελεί η διαστηματική θεώρηση των αποστάσεων των μουσικών φθόγγων όπου φαίνεται καθαρά, η σκόπιμη ή μη, παρανόηση των μεγεθών.

Συγκεκριμένα και με σχετική αφορμή από το τετράχορδο του διατόνου, παρατηρείται ότι σύμφωνα με την Πατριαρχική Επιτροπή, [43] καθορίζεται ο συγκερασμός του σε τονιαία μεγέθη 12, 10 και 8 μορίων-γραμμών. Τα ίδια μεγέθη παρατηρούμε ότι υιοθετούν οι μετέπειτα θεωρητικές διατυπώσεις τόσο του Κωνσταντίνου Ψάχου[44] όσο και του Σίμωνος Καρά.[45]

Όμως, ενώ υφίστανται τρεις ταυτόσημες εκφράσεις αποστάσεων για την περιγραφή της αυτής, ιδίας μελωδικής δομής, το διαστηματικό υπόβαθρο και των τριών

[38] Δύο είναι οι εναρμόνιες διαδοχές στην Α' υφίσταται η ακολουθία, μείζων τόνος 9/8, μείζων τόνος 9/8 και ελάσσων τόνος ελαττωμένος κατά ύφεση 9/8*(80/81)²*24/25. Η διαδοχή αυτή παριστάνεται γραμμικά από μία συγκερασμένη ακολουθία 6, 6 & 3 μορίων. Η Β' ακολουθία αποτελείται αντίστοιχα από μείζονα τόνο 9/8, ελάσσονα τόνο αυξημένο κατά δίεση 9/8*(80/81)²*25/24 και ελάχιστο τόνο ελαττωμένο κατά ύφεση 27/25*24/25. Βλ. Πατριαρχική Επιτροπή, σ. 20, 21, 47, 53 & 59.

[39] Βλ. *Στοιχειώδης*, σ. 46.

[40] Με ένα τετράχορδο δηλαδή maggiore που αποτελείται από διαδοχή Τόνου-Τόνου και Ημιτονίου. Την ίδια κλίμακα αποτυπώνει στη σημειογραφία του πενταγράμμου σε σχετική μελέτη ο επίσκοπος Κοζάνης, Διονύσιος Ψαριανός. Βλ. Διον. Λ. Ψαριανού, *Η Βυζαντινή Μουσική εν τη Ορθοδόξω Εκκλησία*, Αθήνα1960, σ. 16.

[41] Βλ. Ing. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik,* Göteborg 1934*,* σ. 157.

[42] Ο Χρύσανθος γνωρίζει τη θεωρία του διτονιαίου διατόνου από τις καταγραφές του Μανουήλ Βρυέννιου. «*Το τοιούτον γένος (σ.σ.:εναρμόνιο) της μελωδίας πλησίαζον εις εκείνο οπού ο Βρυέννιος ονόμαζον διάτονον διτονιαίον· μελωδείται δε τούτο, καθώς λέγει, επί μεν το βαρύ κατά επόγδοον και επόγδοον και λημματιαίον λόγον· επί δε το οξύ, εναντίως κατά λημματιαίον και επόγδοον, και επόγδοον· ό γα δι κε.*» Βλ. Χγφ. ΣΔ. 90r. και πρβλ. G. H. Jonker, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen 1970, σ. 114. Βλ. Αντ. Ι. Κωνσταντινίδης, «Αριθμολογία και μαθηματικά στο έργο του Χρυσάνθου», *Πολυφωνία* τ. 30 (2017), σ. 147.

[43] Βλ. Πατριαρχική Επιτροπή, σ. 32,33. Η αρχική διατύπωση της Επιτροπής, με συγκερασμό της κλίμακας σε 36 τμήματα ήταν στα 6, 5, 4 τμήματα αντίστοιχα για το μείζονα, τον ελάσσονα και τον ελάχιστο τόνο. Ή έκφραση αυτή είναι ταυτόσημη με τα 12, 10, 8 μόρια του συγκερασμού των 72 τμημάτων της κλίμακας.

[44] Βλ. Κων. Ψάχος, *Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής μουσικής*, Νεάπολις 1980, σ. 134, 155.

[45] Βλ. Σίμ. Ι. Καράς, *Μέθοδος Ελληνική Μουσικής- Θεωρητικόν*, τόμ. Α΄, Αθήναι 1982, σ.239. "Περί της χρόας του μαλακού διατόνου".

θεωρητικών είναι εντελώς διαφορετικό στη γραφή του.[46] Με αυτό τον τρόπο ενώ αρχικά διαφαίνεται μία σύμπτωση απόψεων και οι ακουστικές εντυπώσεις συγκλίνουν ως προς μία ενιαία θεώρηση του μεγεθών, υποκρύπτεται η μεταμόρφωση και η μετάλλαξη του διαστηματικού υπόβαθρου, και συγκεκριμένα των αντιστοίχων λόγων των χορδών, οι οποίοι αποτελούν την πρωταρχική, σταθερή και απαραίτητη βάση αναφοράς για τους περαιτέρω υπολογισμούς και τις λοιπές μετρήσεις πάνω στις αποστάσεις και στα διαστήματα των φθόγγων.

Κατακλείδα

Από τα παραπάνω χαρακτηριστικά παραδείγματα (που δεν αποτελούν ασφαλώς τα μόνα) γίνεται κατανοητή η δυναμική που παρουσιάζει η νεότερη θεωρητική γραφή της Ψαλτικής τέχνης.

Είναι μία πορεία προσαρμογών, επαναδιαπραγματεύσεων, παραλλαγών, μεταλλάξεων, αλλοιώσεων και τεχνικών κωδικοποιήσεων όπου ζητούμενος και προφανής στόχος της καθίσταται η προσιτή, αποσαφηνισμένη και πιστή καταγραφή της εκάστοτε οικείας μελωδικής πραγματικότητας.

Εκ των πραγμάτων, αυτή η αεικίνητη και σύνθετη πορεία της θεωρητικής αναζήτησης παρουσιάζει ενδιαφέρον, για την εξέλιξη και την ανάλυση των διατυπώσεών της, για τα συμπεράσματα στα οποία κάθε φορά οδηγεί αλλά και η ίδια, ως μία συνεχής και αδιάπτωση πρόκληση για τους μελέτητες.

[46] Οι αντίστοιχες τρείς διατονικές θεωρήσεις είναι α)(1, 9/8, 100/81, 4/3), β)(1, 9/8, 5/4, 4/3) και γ)(1,9/8, 243/196,4/3). Βλ. Κωνσταντινίδη, *Θεώρηση*, σ. 137.

Αφηγήσεις ζωής ψαλτών και ψαλτριών: Οδηγός βιογραφικής συνέντευξης με εστίαση στην εμπειρία της ψαλτικής τέχνης

Ρέα Κακάμπουρα – Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

Με την παρούσα εργασία προτείνουμε τον σχεδιασμό μιας σύγχρονης διεπιστημονικής έρευνας, που συνδυάζει τα πεδία της βυζαντινής μουσικολογίας με τη λαογραφική και ανθρωπολογική μεθοδολογία και έρευνα· προτείνουμε, ειδικότερα, μια βιογραφική προσέγγιση της εμπειρίας της ψαλτικής τέχνης.[1]

Status Quo

Είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ η βυζαντινή μουσική συνιστά μια σπουδαία και μακρά παράδοση της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς του ελληνισμού, αλλά και ευρύτερα του ορθόδοξου χριστιανικού κόσμου,[2] η λαογραφική έρευνα δεν έχει καταγράψει λαϊκές αφηγήσεις για ψάλτες, παρ' όλο που στο διεθνή παραμυθιακό κατάλογο των Aarne-Thompson-Uther (*Classification of Folk Tales*) έχει συλλεχθεί άφθονο υλικό ευτράπελων διηγήσεων από όλο τον κόσμο που σατιρίζουν παπάδες και ιερατικά σχήματα (ATU 1725-1849),[3] ειδικότερα δε την ερωτική ροπή και φιλοχρηματία των δεσποτάδων, καθώς και την αγραμματοσύνη του κατώτερου κλήρου.[4]

[1] Ήταν, αναμφίβολα, ευτύχημα που πρόσφατα, κατά τη διάρκεια ενός λαογραφικού σεμιναρίου στην Κάρπαθο, γνώρισα τη συνάδελφο Ρέα Κακάμπουρα και, μέσω αυτής αλλά και του εξαιρετικά ήδη ευπώλητου σχετικού βιβλίου της, *Αφηγήσεις ζωής. Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα 2011, τον γοητευτικό γνωστικό χώρο των αφηγήσεων ζωής. Αυτόχρημα, μου γεννήθηκε η ιδέα: η τόσο μεθοδικά παγιωμένη λαογραφική τεχνική προσέγγισης, καταγραφής, ανάλυσης και αξιοποίησης των όποιων αφηγήσεων ζωής να εφαρμοστεί, αρμοδίως προσαρμοζόμενη, και στην περίπτωση των ψαλτών· μιας ομάδας μουσικών καλλιτεχνικά μάλλον παραγνωρισμένης αλλά και λαογραφικά σίγουρα αναξιοποίητης [Α. Χαλδαιάκης].

[2] Ας επισημανθεί, ειδικότερα, ότι η «Βυζαντινή Μουσική ή Ψαλτική» εντάχθηκε στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας, όπως αποφασίστηκε κατά τη 14η ετήσια συνεδρίαση της Διακυβερνητικής Επιτροπής της Σύμβασης για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (UNESCO, 2003), στις 9-14 Δεκεμβρίου 2019 (Μπογκοτά, Κολομβία). Ο φάκελος για τη «Βυζαντινή Μουσική ή Ψαλτική» προετοιμάστηκε και κατατέθηκε από το ΥΠ.ΠΟ.Α. της Ελλάδας από κοινού με την Κύπρο. Βλ. http://ayla. culture.gr/psaltiki_texni.

[3] Βλ. http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=range&id=1725-1849 (τελευταία προσπέλαση: 25.05.2018).

[4] Για τις λαϊκές ευτράπελες διηγήσεις που σατιρίζουν ιερείς έχει διεξαχθεί αξιόλογη λαογραφική και ανθρωπολογική έρευνα στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία· βλ. ενδεικτικά: Δημήτριος Σ. Λουκάτος, «Γλωσσικές ευτράπελες διηγήσεις», στο: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Μανόλη Τριανταφυλλίδη*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 233-255· Στίλπων Π. Κυριακίδης, *Ελληνική Λαογραφία – Μέρος Α΄: Μνημεία του λόγου*, Ακαδημία Αθηνών / Λαογραφικόν Αρχείον, Αθήνα 1965, σ. 226· Stanley H. Brandes, «The Priest as Agent of Secularization in rural Spain», στο: Joseph B. Aceves – Edward C. Hansen – Gloria B. Levitas (επιμ.), *Economic Transformations and the Steady Values: Essays in the Ethnography of Spain*, Queens College Press, Flushing (New York) 1976, σ. 22-29· Μιχάλης Γ. Μερακλής, *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1980· Lawrence J. Taylor, «The Priest and the Agent: Social Drama and Class Consciousness in the West of Ireland», *Comparative Studies in Society and History* 27/4, 1985, σ. 696-712· Roger Just, «Anti-Clericism and National Identity: Attitudes towards the

Απεναντίας, αφηγήσεις ζωής ψαλτών απασχόλησαν έως σήμερα αρκετά, αν και ανιχνευτικά και μάλλον ερασιτεχνικά,[5] τη σχετική καταγεγραμμένη (αλλά πλέον και ηχογραφημένη ή και βιντεοσκοπημένη) βυζαντινομουσικολογική έρευνα. Μνημονεύονται, ενδεικτικά, αφενός μεν από την οπτική μιας οιονεί ψαλτικής δημοσιογραφίας, η συνέντευξη του Θρασύβουλου Στανίτσα στην κυπριακή κρατική τηλεόραση (Αύγουστος 1986),[6] οι κατά καιρούς συνεντεύξεις του Χαρίλαου Ταλιαδώρου στην ΕΤ3,[7] οι εκπομπές «Βυζαντινά Μελωδήματα» του Πάρη Γκούνα στον τηλεοπτικό σταθμό 4Ε,[8] οι συνεντεύξεις του Γιώργου Δεμελή («Ψαλτική των Ελλήνων») στον διαδικτυακό τόπο Romfea,[9] καθώς και πολυάριθμες άλλες σχετικές συνεντεύξεις που κατά περιόδους αναρτώνται στον διαδικτυακό τόπο της «Πεμπτουσίας».[10] Ανάλογες συνεντεύξεις δημοσιεύονται επετειακά, ιδίως κατά περιόδους όπου το λαϊκό συναίσθημα αναμιμνήσκεται ιδιαιτέρως τα θεία, όπως π.χ. κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα,

Orthodox Church in Greece», στο: Wendy James & Douglas H. Johnson (επιμ.), *Vernacular Christianity: Essays in the Social Anthropology of Religion presented to Godfrey Lienhardt*, JASO, Oxford 1988, σ. 15-30· Ellen Badone, «Breton Folklore of Anticlericalism», στο: Ellen Badone [επιμ.], *Religious orthodoxy and popular faith in European Society*, Princeton University Press, Princeton 1990, σ. 151-153· Μανόλης Γ. Βαρβούνης, *Λαϊκή λατρεία και θρησκευτική συμπεριφορά των κατοίκων της Σάμου*, εκδ. Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου, Αθήνα 1992, σ. 45· Anna Papamichael-Koutroubas, «Priests in the Greek Narratives», στο: Leander Petzoldt (επιμ.), *Folk narrative and world view: Vorträge des 10. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Volkserzählungsforschung (ISFNR), Innsbruck 1992*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1996, vol. 1, σ. 1-19· Χρυσούλα Χατζητάκη-Καψωμένου, «Διακωμώδηση και διακωμωδούμενοι σε ευτράπελες διηγήσεις από τη Δυτική Μακεδονία», στο: Χρυσούλα Χατζητάκη-Καψωμένου (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός. Λαογραφία και ιστορία (Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος)*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 129· Manolis G. Varvounis, «Stories about priests in Greek Folklore», στο: Милена Јовановић – Ратко Нешковић (Отговорни уредник), *НЕОХЕЛЕНСКО НАСЛЂЕ КОД СРБА ЗБОРНИК. Посвећен обележаванњу десетогодишњице оснивања катедре и седамдесетого-дишњици њеног првог управника професора Миодрага Стојановића*, Београд 2005 / Milena Jovanovitch – Ratko Neshkovitch (επιμ.), *Neohellenic Heritage at the Serbs – 1. Papers presented to professor Miodrag Stojanovitch*, Beograd 2005, σ. 297-312· Ρέα Κακάμπουρα, «Οι πολιτισμικές αντιστάσεις στις λαϊκές αφηγήσεις», στο: Σωτήρης Δημητρίου (επιμ.), *Κριτική διεπιστημονικότητα* – τόμος 1: *Διεπιστημονικότητα. Πολιτισμικές αντιστάσεις*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2005, σ. 121-125· Μιχάλης Γ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και έθιμα. Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Καρδαμίτσας, Αθήνα 2011, σ. 337.

[5] Μία, σοβαρότερη και μεθοδικότερα οργανωμένη, παρεμφερής απόπειρα επιχειρήθηκε (ατελέσφορα, δυστυχώς) παλαιότερα από τον Γρηγόριο Θ. Στάθη, «Επετηρίδα ιεροψαλτών Ελλάδος (Προοιμιακό γράμμα)», *Εκκλησία* 61, 1984, σ. 31-35 (και ανάτυπο, Αθήνα 1984). Προκειμένου να καταρτισθεί η εν λόγω *Επετηρίδα* κυκλοφορήθηκε συνεκδοχικά και σχετικό δίφυλλο φυλλάδιο, που απεστάλη μαζικά προς τους αρμοδίως υπευθύνους των κατά τόπους Μητροπόλεων της Εκκλησίας της Ελλάδος· στη σ. [2] του παραπάνω φυλλαδίου καταχωριζόταν σχετικό ερωτηματολόγιο (δημοσιευμένο ήδη στη σ. 7 του επισημανθέντος ανατύπου, ενώ και στις σ. 17-20 παρετίθετο δειγματική συμπλήρωσή του από τον τότε πρωτοψάλτη του μητροπολιτικού ναού Αθηνών Σπυρίδωνα Περιστέρη) και στη σ. [4] αναγράφονταν τα εξής: «Μουσικολογιώτατε Ψάλτη (καί, Ὁσιολογιώτατοι Κληρικοί – Μοναχοὶ Ψάλτες – Ὁσιώτατες Μοναχές), Μὲ τὴν φροντίδα τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως ἢ τοῦ τοπικοῦ Συλλόγου Ἱεροψαλτῶν θὰ προμηθευθεῖτε αὐτὸ τὸ δίπτυχο. Σᾶς παρακαλῶ νὰ τὸ συμπληρώσετε, σύμφωνα μὲ τὸ ὑπόδειγμα ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ "Ἐκκλησία" […], ὅπου θὰ βρῆτε καὶ τὰ σχετικὰ Εἰσαγωγικά, καὶ νὰ τὸ ταχυδρομήσετε, ἐπισυνάπτοντας καὶ μιὰ φωτογραφία σας, στὴ διεύθυνση […]».

[6] Βλ. https://www.youtube.com/watch?v=40SMCpWMijU· πρβλ. και http://analogion.com/forum/forumdisplay.php?f=911.

[7] Βλ. http://analogion.com/forum/showthread.php?t=39082.

[8] Βλ. http://analogion.com/forum/forumdisplay.php?f=1283.

[9] Βλ. http://www.romfea.gr/psaltiki-kai-politismos/15859-o-protopsaltis-k-georgios-smanis-stin-psaltiki-ton-ellinon.

[10] Βλ. http://www.pemptousia.gr/psaltiki-pili/katigoria/?c=13586. Γενική μνεία και συγκεντρωτική απαρίθμηση παρόμοιων συνεντεύξεων ευρίσκει ο ενδιαφερόμενος και σε ιδιαίτερο χώρο του ψαλτικά λαοφιλούς διαδικτυακού τόπου «Ψαλτολόγιον»· βλ. ενδεικτικά: http://analogion.com/forum/forumdisplay.php?f=97.

και στον περιοδικό ή και στον καθημερινό τύπο.[11] Από την επιστημονική και ακαδημαϊκή, αφετέρου, προοπτική προσέγγισης του θέματος, η πρακτική των συνεντεύξεων (οι οποίες στις περισσότερες περιπτώσεις επιχειρούνται μάλλον με ερωτηματολόγια κλειστού τύπου) έχει ήδη αρκούντως χρησιμοποιηθεί στο πλαίσιο εκπόνησης σχετικών διδακτορικών διατριβών. Αναφέρονται, ενδεικτικά, ορισμένες ήδη ολοκληρωμένες διδακτορικές διατριβές, όπως αυτές της Βασιλικής Γούση,[12] του Δημοσθένη Σπανουδάκη[13] και της Μόνικας Ανδριανοπούλου,[14] αλλά και άλλες υπό εκπόνηση, όπως αυτές των Παναγιώτη Χοβαρδά[15] και της Μαρίας Γιανγκιτσέρη,[16] ενώ ιδιαίτερη μνεία αρμόζει και στην πρόσφατη διδακτορική διατριβή της Gordana Blagojevic.[17]

Ωστόσο, μια συστηματική και ολιστική καταγραφή και μελέτη της βιογραφικής, βιωματικής εμπειρίας της ψαλτικής, με βάση τις ποιοτικές μεθόδους έρευνας των κοινωνικών επιστημών, δεν έχει ακόμα επιχειρηθεί οργανωμένα.

Βιογραφική προσέγγιση – Αφηγήσεις ζωής

Η βιογραφική προσέγγιση εντάσσεται στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας των κοινωνικών επιστημών[18] και είναι η μελετημένη παραγωγή ή/και συλλογή και

[11] Βλ. ενδεικτικά: http://ikivotos.gr/post/237/giwrgos-naoym-oi-psaltes-einai-ferari-xwris-hellip-benzinh· http://popaganda.gr/zoi-enos-ergati-tis-vizantinis-mousikis· http://psalmodia.blogspot.gr/2013/09/blog-post.html· http://e-kere.gr/συνεντεύξεις. Πρβλ. http://www.kathimerini.gr/37247/article/epikairothta/ellada/h-mpoemikh-kontra-toy-de3ioy-me-ton-aristero-yalth-stis-ekklhsies.

[12] *Η τέχνη της προσωπογραφίας στη Βυζαντινή Μουσική. Το πρόσωπο της Παναγίας*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 533-566 («Παράρτημα: Η απήχηση της ψαλτικής τέχνης προς τιμήν της Παναγίας και η αντίληψη της μουσικής της προσωπογραφίας στο πλήρωμα της ορθόδοξης εκκλησίας»).

[13] *Σύγχρονα μοντέλα ανάλυσης βυζαντινής μουσικής. Το φαινόμενο της μελισματικότητας στα κεκραγάρια*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2017· στο δεύτερο μέρος της διατριβής αναλύονται χρησιμοποιηθέντα ερωτηματολόγια για τη διερεύνηση του θέματος: «Βυζαντινή Μουσική και Συναίσθημα» (ειδικότερα ενδιαφέρουν τα κεφάλαια 5 & 6: «Συναισθηματικός αντίκτυπος των κεκραγαρίων σε πρωτοψάλτες και εκκλησιαζόμενους»).

[14] *Aural Education and its Pedagogical Conceptualisation in Higher Music Education: An investigation through varied perspectives*, διδακτορική διατριβή, University College London / Institute of Education, 2018 (αναφορά στις «μουσικές ακουστικές ικανότητες», όπως αυτές νοούνται και καλλιεργούνται σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις – π.χ. στην ευρωπαϊκή κλασική, στην ελληνική παραδοσιακή, στην τζαζ μουσική κ.λπ. – ως μία των οποίων διερευνάται και αυτή της βυζαντινής μουσικής).

[15] *Η ψαλτική ζωή στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλονίκης κατά τον 19ο και 20ό αιώνα μέσα από ιστορικές πηγές*· στο πλαίσιο εκπόνησης της διατριβής αυτής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου επιχειρούνται συνεντεύξεις, επί τη βάσει ειδικού ερωτηματολογίου, με στόχευση σε ποικίλες εκφάνσεις της ψαλτικής ζωής: ερωτώνται, για παράδειγμα, είτε ψάλτες, σχετικά με την ερμηνεία / διδασκαλία / έκδοση βιβλίων κ.λπ., είτε ακόμη και άλλοι μύστες της ψαλτικής, όπως π.χ. επίτροποι ναών, σχετικά με τη συμμετοχή τους στη διαμόρφωση / επιρροή της ψαλτικής, κ.ο.κ.

[16] *Konzepte und Praxen der Musikerziehung am Beispiel der liturgischen Musik in Ost-und Westkirche, vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (*Έννοιες και πρακτικές της μουσικής εκπαίδευσης στο παράδειγμα της λειτουργικής μουσικής στην Ανατολική και Δυτική Εκκλησία, από τον Μεσαίωνα έως σήμερα*)· διακρατική διατριβή, μεταξύ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και του Folkwang Universität der Künste, Essen.

[17] *Η μουσική μεταρρύθμιση του 1814: μια εμπειρική-αφηγηματολογική προσέγγιση*, εκδ. Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2019, σ. 113-139 («Η απήχηση της μεταρρύθμισης σήμερα», όπου συνεντεύξεις και ελεύθερες συζητήσεις) και σ. 139-154 («Εννοιολογικές παραστάσεις για τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής», όπου ερωτηματολόγια σε ειδικό και τυχαίο δείγμα).

[18] Για τη βιογραφική προσέγγιση και την ερευνητική αξιοποίησή της από τις κοινωνικές επιστήμες, βλ. ενδεικτικά: Daniel Bertaux (επιμ.), *Biography and society. The life history approach in the social sciences*, Sage Publications (Sage Studies in International Sociology, vol. 23), Beverly Hills (CA) 1981· Tom Wengraf, *Qualitative research interviewing: Biographic narrative and semistructured methods*, Sage Publications, London 2001· Παύλος Πανταζής, *Από τα υποκείμενα στο υποκείμενο. Η βιογραφική*

ερευνητική χρήση τεκμηρίων ζωής, ιστοριών, απολογισμών και αφηγήσεων, που περιγράφουν καθοριστικές-σημαδιακές στιγμές της ζωής των ανθρώπων.[19] Τα στοιχεία αυτά περιλαμβάνονται σε γραπτές αυτοβιογραφίες (autobiographies) και βιογραφίες (biographies),[20] ημερολόγια (diaries), επιστολές (letters), νεκρολογίες (obituaries), καθώς και σε αφηγήσεις ζωής (life stories) και ιστορίες ζωής (life histories), αφηγήσεις προσωπικών εμπειριών (personal experience stories), προφορικές ιστορίες (oral histories) και προσωπικές ιστορίες (personal histories).[21]

Οι συνεντεύξεις αφηγήσεων ζωής αποτελούν την πιο διαδεδομένη τεχνική της βιογραφικής προσέγγισης και σε αυτές, ο/η αφηγητής/τρια διηγείται στον/την ερευνητή/τρια σε πρώτο πρόσωπο και αναφέρεται σε βασικές ατομικές εμπειρίες του/της.[22]

Οι αφηγήσεις ζωής και γενικότερα οι προφορικές μαρτυρίες έχουν βρει από τη δεκαετία του 1970 και εξής ένα εύρος εφαρμογών από τις κοινωνικές επιστήμες (κοινωνιολογία, κοινωνική ψυχολογία, προφορική ιστορία, κοινωνική ανθρωπολογία, πολιτισμικές σπουδές, λαογραφία), στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα δίνοντας έμφαση στο βίωμα και τη νοηματοδότηση της εμπειρίας από τους/τις αφηγητές/τριες. Επιπλέον, αναδείχθηκαν οι φωνές των άλλοτε σιωπηλών υποκειμένων της ιστορίας (γυναίκες, παιδιά, ηλικιωμένοι, μετανάστες, πρόσφυγες, ασθενείς κ.ά.). Βασική παραδοχή από όλες τις κοινωνικές επιστήμες που έχουν αξιοποιήσει ερευνητικά τη βιογραφική προσέγγιση είναι ότι οι αφηγήσεις ζωής και οι ακόμα πιο σύνθετες ιστορίες ζωής είναι κοινωνικά καθορισμένες ατομικές μαρτυρίες, στις οποίες η ατομική μνήμη και η υποκειμενικότητα των αφηγητών συνδιαλέγεται με τη συλλογική μνήμη.[23]

Στο Εργαστήριο Κοινωνικών Επιστημών του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών έχει συγκροτηθεί ένα Αρχείο Αφηγήσεων Ζωής, που περιλαμβάνει αυτή τη στιγμή 757 ηχογραφημένες ή βιντεοσκοπημένες συνεντεύξεις αφηγήσεων ζωής με εστίαση κυρίως στα βιώματα της παιδικής και νεανικής ηλικίας των αφηγητών/τριών, τα μεταγραμμένα κείμενά τους, φωτογραφικό υλικό, εκθέσεις της ερευνητικής διαδικασίας, ερμηνευτική και αναστοχαστική ανάλυση. Οι συνεντεύξεις έχουν ληφθεί από προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς φοιτητές του Τμήματος, που έχουν παρακολουθήσει ειδικά εξαμηνιαία μαθήματα σχετικά με τη βιογραφική μέθοδο και συνέντευξη. Από το προηγούμενο ακαδημαϊκό έτος έχει αναπτυχθεί μια γόνιμη συνεργασία ανάμεσα στο Π.Τ.Δ.Ε. και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.: μεταπτυχιακοί φοιτητές της Βυζαντινής

προσέγγιση στην ψυχοκοινωνική έρευνα, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004· Γιώργος Τσιώλης, *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις. Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα* (πρόλογος: Prof. Dr. Peter Alheit), εκδ. Κριτική, Αθήνα 2006· Κακάμπουρα, *Αφηγήσεις ζωής. Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, ό.π.

[19] Kenneth Plummer, *Documents of life*, Allen and Unwin, London 1983.

[20] Wilhelm Dilthey, "Autobiography and History", *Pattern and meaning in History: Thoughts on History and Sociology* (επιμ. και εισαγωγή: Hans P. Rickman), Harper & Row, New York 1910 / 1963, σ. 85-93.

[21] Norman K. Denzin, *Interpretive biography*, Sage Publications (Qualitative Research Methods, vol. 17), Newbury Park (CA) 1989, σ. 7.

[22] Μαρία Θανοπούλου & Μαρίνα Πετρονώτη, «Βιογραφική προσέγγιση: Μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 64, 1987, σ. 25-26.

[23] Θεόδωρος Παραδέλλης, «Ανθρωπολογία της μνήμης», στο: Ρίκα Μπενβενίστε και Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Διαδρομές και τόποι της μνήμης: Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, εκδ. Αλεξάνδρεια – Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα 1999, σ. 27-58· Ρέα Κακάμπουρα, «Λαϊκή αυτοβιογραφία και Λαογραφία: Η διυποκειμενικότητα της πρόσληψης του παρελθόντος», στο: Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ.), *Η λογοτεχνία σήμερα: όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές (πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα 29, 30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002)*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 588-597.

Μουσικολογίας παρακολούθησαν συστηματικά το μάθημα για τις αφηγήσεις ζωής που διδάσκει η Ρέα Κακάμπουρα, με σκοπό να πάρουν βιογραφικές συνεντεύξεις από ψάλτες. Επιπλέον στο Π.Μ.Σ. του Π.Τ.Δ.Ε, Κατεύθυνση «Λαογραφία και Εκπαίδευση», εκπονήθηκε και ολοκληρώθηκε το 2019 διπλωματική εργασία από τη μουσικό και ψάλτρια Αναστασία Γαλανοπούλου με τίτλο «Αφηγήσεις, εμπειρίες και πρακτικές της ψαλτικής: βιογραφική έρευνα και διδακτικές προτάσεις», όπου δοκιμάστηκε για πρώτη φορά συστηματικά σε έρευνα ο Οδηγός Συνέντευξης. Στόχος και των δύο Τμημάτων είναι η συνέχιση της έρευνας αυτής και η σταδιακή δημιουργία ενός Αρχείου Αφηγήσεων Ζωής Ψαλτών και Ψαλτριών, το οποίο θα εμπλουτίσει την έρευνα της βυζαντινής μουσικής, της θρησκευτικής λαογραφίας και ανθρωπολογίας με το λόγο και την εμπειρία του ανθρώπινου φορέα της σπουδαίας πολιτιστικής μας παράδοσης, της ψαλτικής.

Προτεινόμενος Οδηγός Συνέντευξης

Σε κάθε ποιοτική έρευνα που βασίζεται στην παραγωγή των δεδομένων της μέσω συνεντεύξεων, προϋπόθεση θεωρείται ο καλός σχεδιασμός ενός Οδηγού Συνέντευξης. Ο Οδηγός Συνέντευξης χαρακτηρίζεται από ανοικτότητα και ευελιξία,[24] δεν είναι ένα κλειστού τύπου ερωτηματολόγιο, κάτι που αποτελεί τεχνική των ποσοτικών μεθόδων έρευνας των κοινωνικών επιστημών. Περιλαμβάνει άξονες με τις βασικές θεματικές της έρευνας που θα πρέπει να ακολουθούνται από τους/τις συνεντευκτές/εύκτριες με προτεινόμενα ερωτήματα, τα οποία μπορούν στην πορεία των συνεντεύξεων να τροποποιηθούν ή να εμπλουτιστούν με νέες ερωτήσεις που θα προκύψουν κατά τη διάδραση της συνέντευξης.

Ο Οδηγός που σχεδιάσαμε επιδιώκει να φωτίσει το βίωμα της ψαλτικής από την παιδική ήδη ηλικία του/της ψάλτη/τριας έως το παρόν μέσα από μια λαογραφική, ανθρωπολογική και μουσικολογική προσέγγιση, που λαμβάνει υπ' όψιν της τις αναλυτικές κατηγορίες του φύλου, της ηλικίας, του κοινωνικού και πολιτισμικού προφίλ της οικογένειας, της προφορικότητας ή εγγραμματοσύνης που συνδέεται με την εκπαίδευση ή μη των ψαλτών/τριών στη βυζαντινή μουσική, τον τόπο επιτέλεσης της ψαλτικής, τα συναισθήματα των αφηγητών/τριών από την εμπειρία της ψαλτικής κ.ά. Οργανώνεται πάνω στους εξής άξονες:

1. Εισαγωγικές ερωτήσεις.
2. Η πατρική οικογένεια του ψάλτη: θρησκευτικές αντιλήψεις και πρακτικές.
3. Θρησκευτικές πεποιθήσεις του/της αφηγητή/τριας.
4. Ψαλτική εκπαίδευση: σημαντικοί δάσκαλοι.
5. Άλλη μουσική εκπαίδευση.
6. Ψαλτικές εμπειρίες και συναισθήματα.
7. Απόψεις για τη ψαλτική.
8. Αντιλήψεις για τον «καλοφωνάρη» ψάλτη.
9. Αυτοαξιολόγηση.
10. Ο/η ψάλτης/τρια ως δάσκαλος/α.
11. Σχέσεις με τον/την άλλο/η ψάλτη/τρια (δεξιό/ά ή αριστερό/ή, ανάλογα).
12. Σχέσεις με τους ιερείς.
13. Οικονομικές απολαβές.
14. Σχέσεις με το εκκλησίασμα.
15. Η στάση της οικογένειας του ψάλτη.
16. Ψαλτική δραστηριότητα εκτός ναού.
17. Χρήση της τεχνολογίας.

[24] Για ζητήματα δεοντολογίας, βλ. ενδεικτικά: http://www.epi.uth.gr/index.php?page=practice2.

18. Προβολή στα Μ.Μ.Ε.
19. Ενδυματολογικές επιλογές.
20. Διακρίσεις.
21. Απόψεις για το μέλλον της ψαλτικής τέχνης.

Παραθέτουμε στη συνέχεια τον Οδηγό Συνέντευξης καθώς και τις συνοδευτικές καρτέλες με τα στοιχεία της συνέντευξης, των ερευνητών, των αφηγητών/τριών, και το «Παραχωρητήριο» της συνέντευξης, τα οποία συμπληρώνονται μετά τη συνέντευξη. Τα στοιχεία αυτά μαζί με την «Έκθεση της ερευνητικής διαδικασίας», στην οποία περιγράφονται αναλυτικά ο χώρος και ο χρόνος της συνέντευξης, το κλίμα, τα συναισθήματα, οι δυσκολίες και οι περιορισμοί της έρευνας, πλαισιώνουν το ηχητικό ή οπτικοακουστικό τεκμήριο, τη μεταγραφή των λεκτικών διαδράσεων της συνέντευξης, φωτογραφικό ή/και άλλο χειρόγραφο ή έντυπο υλικό σχετικό με την έρευνα, και είναι απαραίτητα προκειμένου να ενταχθούν σε ένα Αρχείο Αφηγήσεων Ζωής Ψαλτών και Ψαλτριών και έτσι να δύνανται να αξιοποιηθούν ερευνητικά δευτερογενώς και από άλλους/ες ερευνητές/τριες.[25]

1
Οδηγός βιογραφικής συνέντευξης με εστίαση στην εμπειρία της ψαλτικής

Εισαγωγικές ερωτήσεις

Πώς σε[26] *λένε; Πού και πότε γεννήθηκες; Μίλησέ μου για την εμπειρία σου ως ψάλτης/τρια. Πότε έψαλες για πρώτη φορά; Μίλησέ μου για αυτό.*

Η πατρική οικογένεια: ενδοοικογενειακές σχέσεις, θρησκευτικές αντιλήψεις και πρακτικές. Πρώτες ψαλτικές εμπειρίες

Μίλησέ μου για την οικογένειά σου.

Περίγραψέ μου τον πατέρα σου. Τι δουλειά έκανε; Ποιος ήταν/είναι ο χαρακτήρας του; Ήταν/είναι χριστιανός ορθόδοξος; Πίστευε στον Θεό; Σου μιλούσε για τον Χριστό, την Παναγία, τους αγίους; Για τις χριστιανικές γιορτές; Ποιες αξίες σού έλεγε ότι είναι σημαντικές για τη ζωή σου; Πώς σε συμβούλευε; Ποια ήταν η σχέση του με την εκκλησία; Έψελνε; Αν ναι, ποια ήταν τα αγαπημένα του τροπάρια; Πού έψελνε; Πήγαινες και εσύ μαζί του στο ψαλτήρι; Αν δεν έψελνε, του άρεσε να τραγουδάει; Αν ναι, τι τραγούδια θυμάσαι να τραγουδούσε; Έπαιζε κάποιο μουσικό όργανο; Αν ναι, ποιο; Άκουγε μουσική γενικότερα; Αν ναι, τι είδους; Πώς ήταν η σχέση σου μαζί του;

Μίλησέ μου για τη μητέρα σου. Ήταν θρησκευόμενη γυναίκα; Τι σου έλεγε για τον Θεό; Έκανε τάματα; Είχε ιδιαίτερη ευλάβεια σε κάποια/ο αγία ή άγιο; Σου έμαθε προσευχές; Θυμάσαι να ψέλνει; Αν ναι, τι; Πήγαινε τακτικά στην εκκλησία; Συμμετείχε με κάποιο τρόπο σε πρακτικά θέματα της εκκλησίας; Τηρούσε τις νηστείες; Αν ναι, ποιες; Τι σε συμβούλευε; Πώς σου συμπεριφερόταν;

[25] Βλ. ενδεικτικά: Ρέα Κακάμπουρα, «Προϋποθέσεις και προβληματισμοί για μια δευτερογενή ανάλυση αφηγήσεων ζωής», στο: Δημοσθένης Δασκαλάκης (επιμ.), *Οι κοινωνικές επιστήμες και η υφιστάμενη κρίση (Social Sciences and the current crisis)*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013, σ. 531-557· Ρέα Κακάμπουρα, «Δευτερογενής αφηγηματική ανάλυση βιογραφικών συνεντεύξεων: ένα εργαστήρι», στο: Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν κ.ά. (επιμ.), *Γεφυρώνοντας τις γενιές: Διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21ο αιώνα. Προφορική ιστορία και άλλες βιο-ιστορίες (πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, Βόλος, 25-27 Μαΐου 2012)*, εκδ. Ένωση Προφορικής Ιστορίας, Βόλος 2013, σ. 505-519.

[26] Ανάλογα με το βαθμό οικειότητας ανάμεσα στον/την ερευνητή/τρια και τον/την αφηγητή/τρια υιοθετείται το β΄ ενικό ή β΄ πληθυντικό πρόσωπο στις ερωτήσεις.

Πηγαίνατε στην εκκλησία; Οι γονείς σου πίστευαν ότι δεν έπρεπε να εργάζονται τις Κυριακές γιατί ήταν αμαρτία; Οι γονείς σου συμμετείχαν σε κάποιο θρησκευτικό σύλλογο ή αδελφότητα; Πήγαινες σε κατηχητικό σχολείο; Η οικογένειά σου είχε κάποιο ιδιωτικό εκκλησάκι; Είχε κάποια ειδική θέση (στασίδια) που καθόταν στην εκκλησία της ενορίας της;

Έχεις αδέρφια; Αν ναι, μάθαινε κάποιο από αυτά να παίζει μουσικό όργανο; Κάποιος αδελφός/ή σου θυμάσαι ότι τραγούδαγε και αν ναι, τι; Έψελνε;

Γνώρισες τους παππούδες και τις γιαγιάδες σου; Τι θυμάσαι από αυτούς/ές; Έψελνε κάποιος/α από αυτούς/ές; Άλλος συγγενής ή οικογενειακός φίλος που θυμάσαι να έψελνε; Θυμάσαι κάποιο ιδιαίτερο περιστατικό ψαλτικής εμπειρίας από τα νεανικά σου χρόνια;

Η οικογένεια του/της ψάλτη/τριας (μετά το γάμο του/της) και η στάση της για την ψαλτική

Είσαι παντρεμένος/η; Η/ο σύζυγός σου πώς αντιμετωπίζει τη σχέση σου με την ψαλτική; Της/του αρέσει; Σε θαυμάζει; Σε ενθαρρύνει; Μήπως ζηλεύει κάποιες πτυχές της ψαλτικής σου δραστηριότητας; Κι αν ναι, ποιες; Είναι θρησκευόμενη/ος γυναίκα/άντρας; Έρχεται μαζί σου στην εκκλησία την Κυριακή; Ψέλνει και η/ο ίδια/ος; Τραγουδάει; Τι μουσική της/του αρέσει; Πόσο σε επηρεάζει (θετικά ή αρνητικά) η στάση της/του;

Έχεις παιδιά; Αν ναι, πώς βλέπουν τη σχέση σου με την ψαλτική; Τους αρέσει ο πατέρας/ψάλτης (ή η μητέρα/ψάλτρια); Σε θαυμάζουν; Έρχονται μαζί σου στην εκκλησία τις Κυριακές; Ακολούθησε κάποιο παιδί σου την ψαλτική; Υπάρχει κάποιο παιδί που να έχει εκφραστεί αρνητικά για την ενασχόλησή σου με την ψαλτική;

Ψαλτική εκπαίδευση: σημαντικοί δάσκαλοι

Πώς ξεκίνησες να ψέλνεις; Ποιος ήταν ο πρώτος σου δάσκαλος; Μετά, υπήρξε κάποιος άλλος ψάλτης / δάσκαλος που θαύμαζες; Ποιος; Πώς σε επηρέασε; Το ύφος της ερμηνείας σου θεωρείς ότι ακολουθεί κάποια ιδιαίτερη ψαλτική / υφολογική παράδοση (π.χ. πατριαρχική, αγιορείτικη κ.λπ.); Σπούδασες σε κάποιο ωδείο βυζαντινή μουσική; Έχεις δίπλωμα βυζαντινής μουσικής; Πτυχίο; Άλλες πιθανές ακαδημαϊκές σπουδές στη βυζαντινή μουσική (σεμινάρια, μεταπτυχιακό κ.λπ.);

Άλλη μουσική εκπαίδευση

Έχεις άλλη μουσική εκπαίδευση εκτός της βυζαντινής μουσικής; Αν ναι, ποια; Έχεις μάθει να παίζεις κάποιο μουσικό όργανο; Αν ναι, ποιο; Πόσα χρόνια; Πού έμαθες και από ποιον; Τι είδους μουσική σού αρέσει να ακούς; Αγαπημένοι τραγουδιστές, Έλληνες και ξένοι; Έπαιζες ή παίζεις μουσική στην παρέα σου; Τραγουδάς με τους φίλους σου; Συμμετείχες ή/και συμμετέχεις σε χορωδίες; Αν ναι, σε ποια/ες; Έχεις πάει ταξίδια με τη χορωδία για παραστάσεις; Πού; Θυμάσαι κάποιο/α από αυτά έντονα; Ποιο/α και γιατί;

Θρησκευτικές πεποιθήσεις του/της αφηγητή/τριας

Πιστεύεις στον Θεό; Στη Δευτέρα Παρουσία του Κυρίου; Τι πιστεύεις για την κόλαση και τον παράδεισο; Πιστεύεις ότι κάνουν οι άγιοι θαύματα; Πιστεύεις στο «κακό μάτι» και στο ξεμάτιασμα; Προσεύχεσαι; Αν ναι, τι ζητάς από τον Θεό στην προσευχή σου;

Ψαλτικές εμπειρίες και συναισθήματα

Ήσουν παπαδάκι; Αν ναι, σε ποια ηλικία έγινες παπαδάκι; Σε ποια ενορία; Τι ακριβώς έκανες; Είχες φίλους που ήταν παπαδάκια; Σου άρεσε; Μίλησέ μου για κάποιο περιστατικό που θυμάσαι έντονα (αστείο, ευχάριστο, άβολο, δυσάρεστο).

Πήγαινες κάθε Κυριακή στην εκκλησία; Σε ποιες γιορτές έψελνες; Ποιοι ύμνοι σού άρεσαν περισσότερο; Γιατί; Υπάρχει κάποιο ψαλτικό μέλος που δεν σου αρέσει και τόσο μουσικά; Αν ναι, ποιο; Γιατί;

Υπάρχει κάποιος μελοποιός που σου αρέσει περισσότερο; Αν ναι, τι είναι αυτό που θαυμάζεις σε αυτόν;

Σου αρέσουν περισσότερο τα σύντομα ή τα αργά μέλη; Ποιος ήχος σού αρέσει περισσότερο; Γιατί;

Ποια εορταστική περίοδος σου αρέσει περισσότερο; Π.χ. Η Μεγάλη Τεσσαρακοστή; Η Μεγάλη Εβδομάδα; Ο Δεκαπενταύγουστος; Γιατί;

Πόσα χρόνια ψέλνεις; Υπάρχει κάποια χρονική περίοδος που σταμάτησες; Αν ναι, γιατί; Πότε ξανάρχισες;

Όταν ψέλνεις, φοράς ράσο, σκούφο, χιτώνα ή κάποιο άλλο διακριτικό της ψαλτικής σου δραστηριότητας;

[Για ψάλτες με σπουδές στη βυζαντινή μουσική]: *Πριν ανέβεις στο αναλόγιο μελετάς τις συνθέσεις που πρόκειται να ψάλεις; Σου έχει συμβεί την ώρα που ψάλλεις να αναλύεις ταυτόχρονα μουσικολογικά το ψαλλόμενο μέλος νοερά; Αν ναι, πώς αισθάνθηκες; Ποιος θεωρείς ότι είναι ο ρόλος της σημειογραφίας στη ψαλτική ερμηνεία; Αισθάνεσαι ότι σε περιορίζει καλλιτεχνικά ή όχι; Εξήγησέ μου την απάντησή σου. Πιστεύεις ότι οι θεωρητικές μουσικολογικές γνώσεις σε βοήθησαν καλλιτεχνικά να γίνεις καλύτερος ψάλτης;*

Σου αρέσει η ψαλτική πράξη; Τι ακριβώς σου αρέσει; Πώς αισθάνεσαι όταν ψέλνεις; Θυμάσαι κάποια στιγμή να αισθάνθηκες να απογειώνεσαι, να συνομιλείς με τον Θεό; Υπάρχουν στιγμές που ψέλνεις μηχανικά; Υπήρχε κάποια στιγμή που δεν αισθανόσουν καλά ψυχολογικά και άλλαξε η ψυχολογία σου όταν άρχισες να ψέλνεις;

Είσαι υπέρ ή κατά της χρήσης της τεχνολογίας στην ψαλτική τέχνη; Διαβάζεις τα υμνογραφικά κείμενα από το σύνηθες λειτουργικό βιβλίο ή από i-pad; Θεωρείς αναγκαία τα μικρόφωνα; Χρησιμοποιείς ηλεκτρονικό ισοκράτη; Ποιο είδος τονοδότη προτιμάς (πνευστό, ηλεκτρονικό, κρουστό);

Ψάλλεις από μνήμης; Ποιες συνθέσεις συνήθως ψέλνεις από μνήμης; Όποτε ψάλλεις από μνήμης, αυτοσχεδιάζεις; Αν ναι, ο αυτοσχεδιασμός σου θεωρείς ότι είναι κομμάτι της ψαλτικής παράδοσης ή δημιουργείς εκείνη την ώρα δικές σου μελωδίες; Μίλησέ μου για τα συναισθήματά σου την ώρα του αυτοσχεδιασμού.

Όταν ψέλνεις, κουνάς τα χέρια σου; Ποια είναι γενικά η άποψή σου για την πρακτική της χειρονομίας; Ποια στάση σώματος υιοθετείς όσο ψέλνεις; Πώς αισθάνεσαι εκείνη τη στιγμή;

Ηχογραφείς ή βιντεοσκοπείς τον εαυτό σου όταν ψέλνεις; Αν ναι, πώς χρησιμοποιείς στη συνέχεια αυτές τις καταγραφές; Τις κρατάς στο αρχείο σου; [Για δασκάλους]: *Τις διανέμεις στους μαθητές σου; Τις δημοσιοποιείς στο διαδίκτυο; Αν ναι (για τη δημοσιοποίηση στο διαδίκτυο), τι σχόλια έχεις ακούσει ή διαβάσει για αυτές; Πώς αισθάνθηκες για αυτά;*

Ψαλτική δραστηριότητα εκτός ναού

Συμμετέχεις σε κάποια χορωδία κι, αν ναι, σε ποια θέση (χοράρχης, μονοφωνάρης, μέλος, ισοκράτης); Έχεις λάβει μέρος σε συναυλία βυζαντινής μουσικής; Σε συναυλία παραδοσιακής μουσικής; Ποια η διαφορά ανάμεσα στην ψαλτική δραστηριότητα σε ναό και σε συναυλία; Ποια η αντίδραση του κοινού στη συναυλία; Έχεις λάβει μέρος σε επαγγελματική ηχογράφηση; Οι ηχογραφήσεις συμβάλλουν κατά τη γνώμη σου θετικά στη διάδοση της βυζαντινής μουσικής;

Διακρίσεις

Έχεις χειροθετηθεί αναγνώστης ή έχεις λάβει ευχή ρασοφορίας; Εάν ναι, τι σημαίνει αυτό για σένα; Έχεις λάβει τιμητικές διακρίσεις ή οφφίκια για τη μουσική σου δραστηριότητα; Αν ναι, ποιες, πότε, με ποια αφορμή, από ποιο πρόσωπο ή φορέα; Ποια είναι γενικά η άποψή σου για την επίδοση παρόμοιων ψαλτικών οφφικίων;

Απόψεις του/της ψάλτη/ψάλτριας για την ψαλτική τέχνη

Πιστεύεις ότι η ψαλτική τέχνη είναι απαραίτητη κατά τις ακολουθίες ή θα μπορούσε μια ακολουθία να περιλαμβάνει μόνο ανάγνωση και/ή κήρυγμα; Η διάρκεια των ψαλλομένων μελών πρέπει να ακολουθεί τις λειτουργικές ανάγκες ή όχι; Είναι θεμιτό οι ψαλτικές μελοποιήσεις που αποδίδονται μόνο την ώρα των εκκλησιαστικών ακολουθιών να προβάλλονται και σε άλλες καλλιτεχνικές ευκαιρίες, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στις συναυλίες; Αν ναι, μέχρι ποιο σημείο θα πρέπει να γίνεται αυτό;

Ο λαός πρέπει, όταν μπορεί και το επιθυμεί, να συμμετέχει στα ψαλλόμενα; Ενθαρρύνεις προσωπικά τη συμμετοχή στην ψαλμωδία του εκκλησιάσματος;

Τι είναι προτιμότερο, κατά τη γνώμη σου, στο αναλόγιο να υπάρχει χορωδία ή ένας ψάλτης; Ποια πρέπει να είναι τα χαρακτηριστικά των ατόμων που συμμετέχουν στη χορωδία του αναλογίου; Ποια θεωρείς ότι πρέπει να είναι η επιβεβλημένη συμπεριφορά τους; Εσύ, όταν ψάλλεις, έχεις χορωδία στο αναλόγιο; Κάνεις πρόβες προηγουμένως;

Πώς πρέπει να γίνεται το ισοκράτημα; Να είναι συντηρητικό ή όχι; Με μηχανικό / ηλεκτρονικό ισοκράτη ή όχι;

Η ψαλτική πρέπει να διεγείρει τα συναισθήματα των πιστών και, αν ναι, μέχρι ποιο βαθμό; Είναι σωστό με την επιλογή και τον τρόπο εκτέλεσης των ψαλλόμενων μελών να απομακρύνεται η προσοχή από τα υμνολογικά κείμενα και να εστιάζεται στη μελωδία; Πόσο συχνά και υπό ποιες προϋποθέσεις θα μπορούσε να γίνει αυτό;

Πιστεύεις ότι ο ψάλτης μπορεί να καινοτομεί στην επιλογή των μελών επιλέγοντας νέες συνθέσεις ή διασκευές των κλασικών; Είναι θεμιτό να ψάλλει ο/η ίδιος/α δικές του/της συνθέσεις ή όχι; Αν ναι, τι χαρακτηριστικά πρέπει να έχουν αυτές; Εσύ έχεις ψάλει ποτέ στο αναλόγιο τέτοιες συνθέσεις; Εκτός του αναλογίου (για παράδειγμα, στη μελέτη σου ή σε συναυλίες ή σε χορωδίες);

Ο ψάλτης πρέπει να ακολουθεί αυστηρά το Τυπικό; Εσύ το κάνεις αυτό; Ποιο Τυπικό ακολουθείς; Αφιερώνεις χρόνο στη μελέτη των τυπικών διατάξεων;

Αντιλήψεις για τον «καλοφωνάρη» ψάλτη

Ποιες ιδιότητες πρέπει να έχει ένας καλοφωνάρης ψάλτης κατά τη γνώμη σου; Πώς πρέπει να χρησιμοποιεί τις δυνατότητες της φωνής του; Πιστεύεις ότι ο/η καλός/ή ψάλτης/τρια γεννιέται ή διαμορφώνεται με την εξάσκηση;

Ο/Η ψάλτης/τρια ως Δάσκαλος/α

Έχεις διδάξει βυζαντινή μουσική ή παραδοσιακό τραγούδι και, εάν ναι, πού; Έχεις δίπλωμα βυζαντινής μουσικής;

Έχεις πολλούς μαθητές; Τι ηλικίες έχουν; Είσαι αυστηρός/ή μαζί τους; Πιστεύεις ότι όλοι μπορούν να ψάλλουν; Αν κάποιος είναι φάλτσος τον αποθαρρύνεις να ασχοληθεί με την ψαλτική; Το μάθημα που κάνεις είναι ομαδικό, ατομικό ή και τα δύο; Πόσο καιρό κατά μέσο όρο χρειάζεται ένας μαθητής σου μέχρι να μπορέσει να αναλάβει υπεύθυνα ένα αναλόγιο; Υποχρεώνεις ή ενθαρρύνεις τους μαθητές σου να έρχονται στο αναλόγιο; Αν έρχονται, τους αφήνεις να ψάλλουν μαζί σου ή μόνοι τους;

Ποια είναι τα στάδια της μαθητείας της ψαλτικής;

Πιστεύεις ότι οι μαθητές σου πρέπει να έχουν γνώση της ευρωπαϊκής μουσικής; Γνώσεις Λειτουργικής και Υμνολογίας; Τυπικό τούς διδάσκεις; Ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής; Τους μιλάς για το «ύφος», τον τρόπο ψαλσίματος που ακολουθείς και, εάν ναι, γιατί; Για το «ύφος» των άλλων ψαλτών;

Ενθαρρύνεις τους μαθητές σου να αποκτήσουν ακούσματα από άλλους ψάλτες; Αν ναι, από ποιους; Με τι διαθέσεις αντιμετωπίζεις γενικά τους ομότεχνούς σου ψάλτες; Συνηθίζεις να ασκείς κριτική; Το πράττεις ιδιωτικά ή δημόσια;

Ποιο εκπαιδευτικό υλικό χρησιμοποιείς στη διδασκαλία της ψαλτικής; Έχεις δικά σου βιβλία ή χρησιμοποιείς άλλων; Χρησιμοποιείς τεχνολογικά μέσα για τη διδασκαλία (π.χ. Η/Υ, CD κ.λπ.); Χρησιμοποιείς μουσικό όργανο για να διδάξεις βυζαντινή μουσική και, εάν ναι, ποιο; Ποια είναι η γνώμη σου για την ένταξη της βυζαντινής μουσικής στο Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών των μουσικών σχολείων;

Όταν τελειώσει η μαθητεία τους, κρατάς επαφές μαζί τους; Παρακολουθείς την εξέλιξή τους; Αυτοί/ές σε συμβουλεύονται; Δέχονται την κριτική σου;

Έχεις ως μαθητές υποψήφιους ιερείς; Αν κάποιος ιερέας δεν είναι καλλίφωνος, πώς το αντιμετωπίζεις;

Πώς θα χαρακτήριζες τη σχέση δασκάλου – μαθητή της μουσικής;

Ψαλτική αυτοαξιολόγηση

Τι είδους ψάλτης/τρια πιστεύεις ότι είσαι; Καλός/ή, κακός/ή, μέτριος/α, πολύ καλός/ή, υπέροχος/η; Γνωρίζεις τις δυνατότητες της φωνής σου; Έχεις σπουδάσει ποτέ φωνητική; Ποια είναι η έκταση της φωνής σου; Σε ποιο φωνητικό εύρος μπορείς να ψάλλεις; Είσαι τενόρος / σοπράνο, μπάσος / κοντράλτο; Γυμνάζεις τη φωνή σου πριν ψάλεις; Όταν αρχίζεις να ψάλλεις, ξεκινάς από χαμηλή φωνητική περιοχή και ανεβαίνεις σταδιακά ή αρχίζεις κατευθείαν από υψηλή φωνητική περιοχή; Πιστεύεις ότι μπορείς να γίνεις καλύτερος/η; Τι θα ήθελες να αλλάξεις στη φωνή σου;

Η σχέση με τον/την άλλο/η ψάλτη/τρια (δεξιό/ά ή αριστερό/ή, ανάλογα)

Είσαι δεξιός ή αριστερός ψάλτης; Πόσα χρόνια βρίσκεσαι στην κάθε θέση; Πώς βλέπεις τον άλλο ψάλτη; Σαν συνεργάτη / συνάδελφο; Σαν ανταγωνιστή; Πιστεύεις ότι ψέλνει ωραία; Είστε φίλοι; Πόσο καιρό ψέλνετε μαζί; Τι δεν σου αρέσει στον τρόπο που ψέλνει; Ποιος επιλέγει (το ρεπερτόριο, το ύφος, τον ρυθμό κ.λπ.) που θα ψάλετε; Με ποιον/ποια ψάλτη/τρια αισθάνθηκες αρμονικά στο ψάλσιμο; Είχατε συνεννοηθεί από πριν; Είχατε κάνει πρόβα ή βγήκε αυθόρμητα; Πόσο σημαντική είναι η φωνητική υποστήριξη από τους ισοκράτες (για τον πρώτο ψάλτη); Έρχονται συχνά αυτόκλητοι ψάλτες στην εκκλησία που ψέλνεις; Ποια είναι η γνώμη σου για αυτούς; Πώς τους αντιμετωπίζεις;

Σχέσεις με τους ιερείς

Ποια είναι η σχέση σου με τον ιερέα της εκκλησίας που ψέλνεις; Πώς γνωριστήκατε; Τι σχόλια κάνει για το ψάλσιμό σου; Του αρέσει; Ασκεί κριτική; Πόσο επηρεάζουν τον τρόπο που ψέλνεις τα σχόλια του ιερέα; Πιστεύεις ότι ο ιερέας ψέλνει ωραία; Ακολουθεί κάποιο «σύστημα»; Θυμάσαι κάποιο ιδιαίτερο περιστατικό με τον παπά της ενορίας; Θυμάσαι κάποιον ιερέα που να σε επηρέασε πνευματικά; Ιερέα που θαύμαζες ή θαυμάζεις για τις ψαλτικές του ικανότητες; Έχεις ψάλει με κακόφωνο ιερέα; Αν ναι, θυμάσαι ποιες ήταν οι αντιδράσεις του εκκλησιάσματος; Έχεις αρνητικές εμπειρίες από τη συνεργασία σου με κάποιον ιερέα; Αν ναι, ανάφερέ μου κάποια περιστατικά που θυμάσαι έντονα.

Αν ο ιερέας σού υποδείξει ή απαιτήσει να ψάλεις κάτι, πώς αισθάνεσαι; Ακολουθείς τις υποδείξεις του; Έχεις συμφωνήσει προηγουμένως τι θα ψάλετε (π.χ. τον ήχο των

Λειτουργικών); Πώς συνεννοείστε σχετικά με τη χρονική διάρκεια των ακολουθιών; Συμφωνείς με τις κατά περίσταση χρονικές συντμήσεις ή επιμηκύνσεις των εκκλησιαστικών ακολουθιών; Πώς τις αντιμετωπίζεις στην πράξη; Πώς αισθάνεσαι όταν συμβαίνει αυτό;

Οικονομικές απολαβές

Πληρώνεσαι για το ψάλσιμο; Αν ναι, πόσα χρήματα; Κάθε πότε και από ποιον; Θεωρείς ικανοποιητική την αμοιβή αυτή; Πού κυμαίνονται οι μισθοί των ψαλτών; Πόσων χρόνων ήσουν όταν αμείφθηκες για πρώτη φορά;

Αν έχεις κάνει ηχογραφήσεις, τις εμπορεύεσαι;

Αν κάνεις μαθήματα, αμείβεσαι γι' αυτά; Από ποιον;

Σχέσεις με το εκκλησίασμα

Τι σχόλια έχεις ακούσει από το ακροατήριο στην εκκλησία για το ψάλσιμό σου; Κοιτάς τους/τις ενορίτες/ισσες, όταν ψέλνεις; Αν ναι, τι παρατηρείς; Ποιοι ύμνοι βλέπεις ότι είναι πιο γνωστοί και αγαπητοί στους ενορίτες/ισσες; Συμμετέχουν ψέλνοντας και αυτοί/ές; Ενθαρρύνεις αυτή την πρακτική; Περισσότερο ψέλνουν οι άντρες ή οι γυναίκες; Θυμάσαι κάποια ιδιαίτερα περιστατικά μέσα στην εκκλησία; Θα ήθελες να προσθέσεις κάτι ακόμα;

Ευχαριστίες του/της συνεντευκτή/εύκτριας
για την παραχώρηση της συνέντευξης.

2
ΠΑΡΑΧΩΡΗΤΗΡΙΟ ΑΡΧΕΙΟΥ ΑΦΗΓΗΣΕΩΝ ΖΩΗΣ, Π.Τ.Δ.Ε., Ε.Κ.Π.Α.

Το Εργαστήριο Κοινωνικών Επιστημών του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, θέλοντας να συμβάλει στην εκπαίδευση των φοιτητριών/ών του στη βιογραφική συνέντευξη και στην παράλληλη διάσωση της ζωντανής μνήμης του τόπου μας, δημιούργησε ένα αρχείο οπτικοακουστικών συνεντεύξεων αφηγήσεων ζωής. Στο Αρχείο αυτό κατατίθενται οι ηχογραφημένες και βιντεοσκοπημένες συνεντεύξεις αφηγήσεων ζωής που λαμβάνονται από προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς φοιτητές, υποψήφιους διδάκτορες και ερευνητές, καθώς και φωτογραφικό και αρχειακό υλικό. Σκοπός της συλλογής είναι να διασωθούν για τις μελλοντικές γενιές σημαντικές πτυχές της πολιτισμικής ιστορίας με έμφαση κυρίως στην οικογενειακή μνήμη και την εμπειρία της παιδικής ηλικίας των αφηγητών/τριών και να διατεθούν στο ευρύτερο κοινό για ερευνητικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς. Εκτιμώντας την ιστορική αξία της μαρτυρίας σας, σας παρακαλούμε να την παραχωρήσετε στο Αρχείο μας, υπογράφοντας το παρακάτω παραχωρητήριο.

Ρέα Κακάμπουρα
Επιστημονική Υπεύθυνη του Αρχείου Αφηγήσεων Ζωής του Π.Τ.Δ.Ε., Ε.Κ.Π.Α.
Διευθύντρια Εργαστηρίου Κοινωνικών Επιστημών Π.Τ.Δ.Ε., Ε.Κ.Π.Α.

ΠΑΡΑΧΩΡΗΤΗΡΙΟ

Δια του παρόντος παραχωρώ στο Αρχείο Αφηγήσεων Ζωής του Εργαστηρίου Κοινωνικών Επιστημών του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών την ηχογραφημένη / βιντεοσκοπημένη μαρτυρία μου και τα συνοδευτικά τεκμήρια. Το Αρχείο μπορεί να χρησιμοποιήσει το υλικό για

ερευνητικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς, σε έντυπες και ηλεκτρονικές δημοσιεύσεις (συμπεριλαμβανομένου και CD ή και στο Διαδίκτυο), σε διαλέξεις, σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές και σε μουσειακές εκθέσεις.

Περιορισμοί:

- Επιθυμώ να διασφαλιστεί η ανωνυμία μου.
- Επιτρέπω την επώνυμη χρήση της συνέντευξής μου μόνο ύστερα από …… χρόνια.
- Άλλο: .....

Ονοματεπώνυμο του/της αφηγητή/τριας: .....
Διεύθυνση, τηλέφωνο, e-mail αφηγητή/τριας: .....
Ημερομηνία ..... Υπογραφή .....

Εκ μέρους του Αρχείου Αφηγήσεων Ζωής
Ονοματεπώνυμο συνεντευκτή/εύκτριας: .....
Διεύθυνση, τηλέφωνο, e-mail συνεντευκτή/εύκτριας: .....
Ημερομηνία ..... Υπογραφή .....

3
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ

Αφήγηση ζωής του/της .....
Διεύθυνση κατοικίας του/της αφηγητή/τριας: Νομός .....
Πόλη / Χωριό ..... Οδός και αριθμός .....
Τηλέφωνο ..... e-mail .....
Η συνέντευξη ηχογραφήθηκε ή βιντεοσκοπήθηκε στην παραπάνω διεύθυνση / αλλού:
.....
Ονοματεπώνυμο συνεντευκτή/εύκτριας και στοιχεία του/της (διεύθυνση, τηλέφωνο):
.....
Ημερομηνία της συνέντευξης: .....
Χρονική διάρκεια της συνέντευξης (π.χ. 1 ώρα και 15 λεπτά): .....
Τεχνολογικός εξοπλισμός συνέντευξης (ψηφιακό σύστημα ηχογράφησης, βιντεοκάμερα, φωτογραφική μηχανή, ηλεκτρονικός υπολογιστής, κινητό τηλέφωνο, κ.λπ.). Σημειώστε την μάρκα, τον τύπο της συσκευής και το πρόγραμμα της ηχογράφησης / βιντεοσκόπησης:
.....
Σχέση αφηγητή – συνεντευκτή (π.χ. συγγενική, φιλική, δάσκαλος – μαθητής): .....
Τεχνική συνέντευξης (Ελεύθερη/ Ημικατευθυνόμενη / Κατευθυνόμενη με έμφαση στην εμπειρία της ψαλτικής τέχνης): .....

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΚΤΗ/ΕΥΚΤΡΙΑΣ

Ονοματεπώνυμο συνεντευκτή/εύκτριας: .....
Διεύθυνση: .....
Τηλέφωνο ..... e-mail .....

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΦΗΓΗΤΗ/ΤΡΙΑΣ

Αφήγηση ζωής του/της .....

Τόπος και έτος γέννησης: .....
Όνομα και επάγγελμα πατέρα: .....
Όνομα και επάγγελμα μητέρας: .....
Ονόματα αρσενικών αδελφών (σπουδές / επάγγελμα): .....
.....
.....
Ονόματα θηλυκών αδελφών (σπουδές / επάγγελμα): .....
.....
.....
Εκπαίδευση αφηγητή: .....
Μουσικολογική εκπαίδευση: .....
Επάγγελμα: Χρονολογίες
.....
Εκκλησίες όπου έψαλε: Χρονολογίες
.....
.....
Χορωδίες όπου συμμετείχε ή που δημιούργησε: Χρονολογίες
.....
.....
Ωδεία και σχολές όπου δίδαξε: Χρονολογίες
.....
.....
Χρονολογία γάμου: .....
Τόποι κατοικίας: Χρονολογίες
.....
.....
Όνομα και επάγγελμα συζύγου / σχέση με την ψαλτική: .....
.....
Όνομα και επάγγελμα / σχέση με την ψαλτική αρσενικών παιδιών: .....
.....
.....
Όνομα και επάγγελμα / σχέση με την ψαλτική θηλυκών παιδιών: .....
.....
.....

Μουσικοθεραπεία και διεπιστημονικές έρευνες μουσικής – ιατρικής

Θεοδώρα Ψαλτοπούλου[1] – Δημοσθένης Σπανουδάκης[2]

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μουσική συνοδεύει τη ζωή μας σε όλες τις μορφές ύπαρξης. Από τη γέννηση, με το πρώτο κλάμα, το πρώτο νανούρισμα, μέχρι και τον θάνατο, με τα μοιρολόγια. Οι δύο κύριες ιδιότητές της να κατευνάζει ή να κινητοποιεί σε βαθύ ψυχοσωματικό επίπεδο καθιστούν τη μουσική ένα από τα πιο άμεσα θεραπευτικά εργαλεία. Για αυτήν τη θεραπευτική της ιδιότητα χρησιμοποιείται από την αρχαιότητα σε όλες τις εκδηλώσεις της ζωής μας, ακόμα και σε θεραπευτήρια.[3]

Δεν είναι όμως παρά μόνο στις αρχές του 20ού αιώνα που αρχίζει να οργανώνεται ως επάγγελμα σε δομές υγείας. Έτσι η μουσικοθεραπεία πλέον αποτελεί ένα καταξιωμένο επάγγελμα υγείας που αξιοποιεί την εξειδικευμένη χρήση της μουσικής για να αντιμετωπίσει τις σωματικές, συναισθηματικές, διανοητικές, πνευματικές και κοινωνικές ανάγκες ανθρώπων όλων των ηλικιών και με οποιαδήποτε παθολογία.[4] Ακριβώς όπως η μουσική αγγίζει τον άνθρωπο κάθε ηλικίας και ψυχοπαθολογίας, έτσι και η μουσικοθεραπεία απευθύνεται σε όλους.

Η παγκόσμια ομοσπονδία μουσικοθεραπείας ορίζει τη μουσικοθεραπεία ως τη χρήση της μουσικής ή/και των μουσικών της στοιχείων (ήχος, ρυθμός, μελωδία και αρμονία) από έναν πιστοποιημένο μουσικοθεραπευτή, με έναν πελάτη ή μια ομάδα, σε μια διαδικασία σχεδιασμένη να διευκολύνει και να προάγει την επικοινωνία, τις σχέσεις, τη μάθηση, την κινητοποίηση, την έκφραση, την οργάνωση και άλλους συναφείς μη μουσικούς στόχους, με σκοπό να συναντήσει τις εκάστοτε ανάγκες του ανθρώπου. Ο κυριότερος στόχος της μουσικοθεραπείας είναι να αναπτύξει ή/και να αποκαταστήσει λειτουργίες του ατόμου με σκοπό την όσο το δυνατόν καλύτερη ενδοπροσωπική ή/και διαπροσωπική ενσωμάτωση, οδηγώντας σε μια καλύτερη ποιότητα ζωής, μέσα από την πρόληψη, την αποκατάσταση ή τη θεραπεία.[5]

Σύμφωνα με την American Music Therapy Association: «Μουσικοθεραπεία είναι η κλινική και βασισμένη σε αποδείξεις χρήση μουσικών παρεμβάσεων προκειμένου να καλυφθούν εξατομικευμένοι στόχοι μέσα σε μια θεραπευτική σχέση, από επαγγελματία καταρτισμένο, ο οποίος έχει αποφοιτήσει από αναγνωρισμένο εκπαιδευτικό πρόγραμμα μουσικοθεραπείας».[6] Η ίδια πηγή αναφέρει και κάποιες λάθος απόψεις που εκφράζονται κατά καιρούς για τη μουσικοθεραπεία:

- Ο πελάτης ή ασθενής πρέπει να έχει γνώσεις μουσικής για να ωφεληθεί από τη μουσικοθεραπεία.

[1] Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, της Σχολής Καλών Τεχνών, του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Συγγραφή: Εισαγωγή, Ενότητα 2 και Επίλογος.

[2] Διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, της Σχολής Καλών Τεχνών, του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Συγγραφή: Εισαγωγή, Ενότητα 3 και Επίλογος.

[3] Ντόρα Ψαλτοπούλου-Καμίνη, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* εκδ. Κάλλιπος – Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών (ΣΕΑΒ), Θεσσαλονίκη, 2015.

[4] https://www.musictherapy.org (ημερομ. προσπέλασης: 13/02/2018).

[5] Spirituality in music therapy | Voices Resources. (2018). Voices.no. Retrieved 27 March 2018, 5η παράγραφος, σε: https://voices.no/community/?q=content%2Fspirituality-musictherapy.

[6] https://www.musictherapy.org (ημερομ. προσπέλασης: 13/02/2018).

- Υπάρχει κάποιο ιδιαίτερο στυλ ή κάποια συγκεκριμένη μουσική που είναι πιο θεραπευτική από τις άλλες.
- Οι προτιμήσεις, οι συνθήκες και η ανάγκη για θεραπεία του ατόμου, καθώς και οι στόχοι για τη θεραπεία του βοηθούν στον προσδιορισμό της μουσικής που θα χρησιμοποιήσει ο μουσικοθεραπευτής.[7]

Μαζί όμως με τη μουσικοθεραπεία συναντούμε επίσης μια πληθώρα ιδιαίτερα ελπιδοφόρων ερευνητικών ευρημάτων στον χώρο της μουσικής ιατρικής, όπου ένας επαγγελματίας υγείας σχεδιάζει και χρησιμοποιεί κυρίως προηχογραφημένη μουσική για τον ασθενή. Παράλληλα στο χώρο της νευρομουσικολογίας, πραγματοποιούνται πολλές έρευνες, οι οποίες εκτείνονται σε όλες τις εκφάνσεις της μουσικής ενασχόλησης και σχετίζονται, αφενός με την ειδική χαρτογράφηση του εγκεφάλου επί της μουσικής δραστηριότητας, αφετέρου με τις εγκεφαλικές διεργασίες, οι οποίες είναι προαπαιτούμενες ή/και απόρροια της μουσικής ενασχόλησης, όπως η ενίσχυση της συναπτογέννεσης στον εγκέφαλο και η επίδραση του ρυθμού στις σωματικές λειτουργίες και στις βιοχημικές διεργασίες του εγκεφάλου. Ερευνητικά ευρήματα επί της μουσικής ιατρικής και της νευρομουσικολογίας παρουσιάζονται στην Ενότητα 3.

Συνολικά στην παρούσα μελέτη γίνεται αναφορά:

- στα κυριότερα μοντέλα μουσικοθεραπείας, απολύτως βασισμένα στην τριμερή σχέση θεραπευτή – μουσικής – πελάτη (ετυμολογία: πέλας = πλησίον) με ειδικά εκπαιδευμένο μουσικοθεραπευτή,
- σε ευρήματα από τον χώρο της μουσικής ιατρικής, δηλαδή από την ιδιαίτερη χρήση της μουσικής στην ιατρική από ερευνητές σε συνεργασία με επαγγελματίες υγείας ή αποκλειστικά από επαγγελματίες υγείας, οι οποίοι δεν είναι απαραίτητα μουσικοθεραπευτές, και τέλος,
- σε ευρήματα από τον τομέα της νευρομουσικολογίας, όπου διερευνάται η μουσική ενασχόληση του ανθρώπου από την εμβρυακή ηλικία έως το προχωρημένο γήρας, στο επίπεδο των εγκεφαλικών διεργασιών.

2. ΜΟΥΣΙΚΟΘΕΡΑΠΕΙΑ

Υπάρχουν δύο είδη μουσικο–ψυχοθεραπείας:

- «Μουσικο–ψυχοθεραπεία βαθιάς κατανόησης του εαυτού: Ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί τις μουσικές εμπειρίες και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα σε αυτές με σκοπό να αποκτήσει ο πελάτης του μεγαλύτερη κατανόηση του εαυτού του και της ζωής του, έτσι ώστε να οδηγηθεί στις απαραίτητες ψυχολογικές αλλαγές.
- Μεταμορφωτική μουσικο–ψυχοθεραπεία: Ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί τις μουσικές εμπειρίες και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα σε αυτές με σκοπό να οδηγήσει τον πελάτη του σε μεταμορφωτικές εμπειρίες, οι οποίες συμπληρώνουν ή είναι ανεξάρτητες από οποιαδήποτε κατανόηση του εαυτού, που έχει προέλθει μέσα από λεκτική επικοινωνία.

Δηλαδή, η μουσική η ίδια είναι η θεραπεία.»[8]

Σχετικά με τη μουσικοθεραπεία ως οργανωμένο επάγγελμα ψυχοθεραπείας, οι μουσικοθεραπευτές συμφωνούν στα δομικά συστατικά της:[9]

- Ο πελάτης ή ασθενής δεν χρειάζεται καμία γνώση μουσικής.
- Όλα τα είδη μουσικής μπορεί να έχουν θεραπευτική αξία για τον ασθενή. Δεν υπάρχουν συνταγές.

[7] Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* σσ. 86-87.
[8] Ψαλτοπούλου, *ό.π.,* σ. 88.
[9] Ψαλτοπούλου, *ό.π.,* σ. 87.

- Η μουσικοθεραπεία δίνει έμφαση στη θεραπευτική διαδικασία που δημιουργείται στην τριμερή σχέση θεραπευτή – πελάτη – μουσικής.
- Ο μουσικοθεραπευτής δημιουργεί μαζί με τον πελάτη αυτή τη μοναδική μουσική για τη θεραπεία του και χρησιμοποιεί ένα ευρύ φάσμα εμπειριών που προκύπτουν από τη μουσική αλληλόδραση (αυτοσχεδιασμό, σύνθεση, κ.ά).
- Πρόκειται για ολόπλευρη προσέγγιση του ανθρώπου με έμφαση στην αφύπνιση της δημιουργικότητάς του.
- Εφόσον η διαπροσωπική σχέση παίζει ουσιαστικό ρόλο, πρόκειται για μορφή ψυχοθεραπείας και διέπεται από τις αντίστοιχες δυναμικές.[10]
- Σε κάθε περίπτωση ο μουσικοθεραπευτής από την εκπαίδευσή του ακόμα υποχρεούται να βρίσκεται σε προσωπική ψυχοθεραπεία και να λαμβάνει εποπτεία.

Ως μορφή ψυχοθεραπείας η μουσικοθεραπεία μπορεί να είναι συμπεριφοριστικής κατεύθυνσης, ουμανιστικής – υπαρξιστικής, υπερβατικής (transpersonal) ή ψυχαναλυτικής. Ο μουσικοθεραπευτής είναι δηλαδή ψυχοθεραπευτής και έχει την ευθύνη να καθορίσει τον καλύτερο τρόπο για να βοηθήσει τον πελάτη του. Για τον λόγο αυτό είναι απαραίτητο να κινείται σε πλούσια γκάμα διαφορετικών προσεγγίσεων. Η μουσικοψυχοθεραπεία μπορεί να λειτουργήσει ως:

- Βασική παρέμβαση
- Στηρικτική ή/και συμπληρωματική παρέμβαση
- Ισότιμη παρέμβαση.[11]

2.1. Μοντέλα μουσικοθεραπείας

Οι τρόποι με τους οποίους ένας μουσικοθεραπευτής προσπαθεί να εμπλέξει στη θεραπευτική διαδικασία τον πελάτη διαμορφώνουν και τα διαφορετικά μοντέλα μουσικοθεραπείας, τα οποία σύμφωνα με τον Bruscia,[12] βασίζονται σε:

- Δεκτικές μεθόδους: σχεδιασμένες με σκοπό να αποσπάσουν φανερές ή συγκαλυμμένες αποκρίσεις του κάθε πελάτη, ο οποίος έχει τον ρόλο του ακροατή στη μουσική εμπειρία.
- Συνθετικές μεθόδους: σχεδιασμένες ανάλογα με τις ικανότητες του πελάτη για επικοινωνία, οργάνωση, επίλυση προβλημάτων, ανάληψη ευθύνης, όπου ο πελάτης συμμετέχει ενεργά στη μουσική δημιουργία και σύνθεση. Ο θεραπευτής, κατά τη συνθετική διαδικασία, παρέχει τεχνική βοήθεια, διαπροσωπική και συναισθηματική υποστήριξη.
- Αυτοσχεδιαστικές μεθόδους: ο πελάτης εμπλέκεται σε οποιαδήποτε εμπειρία στην οποία συμμετέχει ενεργά, με αυθόρμητο μουσικό (κλινικό) αυτοσχεδιασμό, με τον θεραπευτή, είτε με άλλους πελάτες. Θεραπευτής και πελάτης, μέσα από ένα εύρος μουσικών στοιχείων αναπτύσσουν έναν αυτοσχεδιασμό, που αντανακλά τη συναισθηματική και ψυχική κατάσταση του πελάτη, εκείνη τη στιγμή, διερευνώντας το εύρος των δυνατοτήτων του.
- Αναδημιουργικές μεθόδους: περιλαμβάνουν την αναπαραγωγή από τον πελάτη έτοιμου μουσικού υλικού, με τη βοήθεια του θεραπευτή, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη των αισθητηριακών δεξιοτήτων, στη βελτίωση της προσοχής και οριοθέτησης της πραγματικότητας, στις μνημονικές, διαδραστικές και ομαδικές δεξιότητες.

[10] Kenneth E. Bruscia, *The Dynamics of Music Psychotherapy,* Barcelona Publishers, Gilsum - New Hampshire, 1998.

[11] Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* σ. 87.

[12] Kenneth E. Bruscia, *Defining Music Therapy,* Barcelona Publishers, University Park - Ilinois, 2014. Βλ. σε: Susan Gardstrom, Suzanne Sorel, «Music Therapy Methods», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 116-127.

2.2. Προσεγγίσεις μουσικοθεραπείας

Πολλοί μουσικοθεραπευτές, ενσωματώνουν στοιχεία από διάφορες προσεγγίσεις στην δουλειά τους, ενώ άλλοι ακολουθούν κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο μουσικοθεραπείας. Κάποια μοντέλα, όπως της Δημιουργικής Μουσικοθεραπείας Nordoff-Robbins, της μεθόδου Bonny για την Guided Imagery and Music, της Αναλυτικής και της Νευρολογικής μουσικοθεραπείας, δημιουργήθηκαν ειδικά για την μουσικοθεραπεία.[13]

«Τα ψυχοθεραπευτικά πρότυπα μουσικοθεραπείας διαφοροποιούνται και ανάλογα με τη θέση που παίρνουν στο ζήτημα της σχέσης μουσικής – συγκίνησης. Για παράδειγμα, οι ψυχοδυναμικές και ουμανιστικές προσεγγίσεις θεωρούν ότι η μουσική είναι σύμβολο ασυνείδητων συγκινήσεων και συναισθημάτων και χρησιμοποιείται ως «όχημα» για την έκφραση αυτών, οδηγώντας σε εμπειρίες κάθαρσης. Οι μουσικοκεντρικές προσεγγίσεις θεωρούν ότι παρόλο που το συγκινησιακό στοιχείο είναι παρόν στη μουσική, η μουσική εμπειρία είναι κάτι περισσότερο από «συμβολοποίηση» συγκινήσεων και εμπειρία κάθαρσης. Οι μουσικοκεντρικοί θεραπευτές πιστεύουν ότι η μουσική εμπειρία (στη μουσικοθεραπεία) αναπαριστά ήδη τη μεταμόρφωση της συγκινησιακής ενέργειας –δηλαδή έχει ήδη προκύψει η θεραπεία– εφόσον η ενέργεια αυτή έχει ήδη χρησιμοποιηθεί μέσα στη μουσική εμπειρία προκειμένου ο άνθρωπος να εμπλακεί σε κοινωνική, δημιουργική δραστηριότητα.[14]

Σε κάθε προσέγγιση ο μουσικοθεραπευτής καλείται να δημιουργήσει μαζί με τον πελάτη του αυτήν τη μοναδική μουσική, η οποία στην προκειμένη περίπτωση ονομάζεται κλινική μουσική, με σκοπό να τον βοηθήσει να προχωρήσει στην αφύπνιση της δημιουργικότητάς του και στην πορεία του προς αυτοπραγμάτωση. Το αν αυτή η μουσική κρίνεται ως χαρούμενη ή λυπητερή έχει να κάνει με το προσωπικό βίωμα του πελάτη στη στιγμή, ο οποίος μπορεί να εκφράζει (μουσικά) οδυνηρά συναισθήματα και συγχρόνως να βιώνει βαθιά χαρά και ικανοποίηση λόγω του ότι τη στιγμή αυτή δημιουργεί, απελευθερώνει εγκλωβισμένη συγκινησιακή ενέργεια, μεταμορφώνεται και μοιράζεται κάτι, το οποίο έχει ιδιαίτερο νόημα για αυτόν, με έναν θεραπευτή σε επίπεδο αυθεντικής πρωτογενούς έκφρασης, εμπλεκόμενος σε λειτουργικό-θεραπευτικό κοινωνικό δεσμό.»[15]

Τα κυριότερα μοντέλα μουσικοθεραπείας, σύμφωνα με τη Wheeler, είναι:[16]

2.2.1. Nordoff-Robbins ή Δημιουργική μουσικοθεραπεία

Οι Nordoff & Robbins, στη διαδραστική μουσικοθεραπεία, ισορρόπησαν τον δημιουργικό αυθορμητισμό της αυτοσχεδιαστικής μουσικής με προσεκτική έρευνα της θεραπευτικής διαδικασίας εμπλέκοντας τον μουσικοθεραπευτή σε τρία αλληλένδετα επίπεδα δημιουργικής εργασίας:[17]

- Ο θεραπευτής δημιουργεί και αυτοσχεδιάζει τη μουσική που θα χρησιμοποιηθεί για τη θεραπεία.
- Ο θεραπευτής χρησιμοποιεί δημιουργικά την αυτοσχεδιαστική μουσική σε κάθε συνεδρία

[13] Kenneth E. Bruscia, *Improvisational Models of Music Therapy,* Charles C Thomas Publisher, Ilinois, 1987. Βλ. επίσης:
Alice-Ann Darrow, *Introduction to Approaches in Music Therapy,* American Music Therapy Association, έκδ. 2η, Ουάσιγκτον, 2008.
Benedikte B. Scheiby, «Analytical Music Therapy», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 206-219.
Corene R. Hurt-Thaut και Sarah B. Johnson, «Neurologic Music Therapys», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 220-232.

[14] Kenneth Aigen, *Music-Centered Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsum - New Hampshire, 2005. Βλ. σε: Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* σ. 91.

[15] Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* σ. 91.

[16] *Handbook of Music Therapy*, Wheeler (επιμ.).

[17] Bruscia, *Improvisational Models of Music Therapy.*

ώστε να αναζητήσει, να κερδίσει και να διατηρήσει την επαφή με τον πελάτη δημιουργώντας μαζί τη θεραπευτική εμπειρία.

- Ο θεραπευτής δημιουργεί μια αλληλουχία θεραπευτικών εμπειριών από συνεδρία σε συνεδρία, υποστηρίζοντας στάδια της δημιουργικής εξέλιξης του πελάτη.

Συνεπώς ο θεραπευτής εργάζεται με το 'μουσικό παιδί'[18] εμπλέκοντας τον πελάτη στη διαδικασία δημιουργίας μουσικής, ενώ δημιουργεί τους μουσικούς πόρους σε κάθε θεραπευτική εμπειρία, τις θεραπευτικές εμπειρίες και τις τεχνικές σε κάθε κλινική περίπτωση, καθώς και τη διαδικασία με την οποία αυτές οι εμπειρίες και τεχνικές ακολουθούνται.

Ουσιαστικά η κάθε συνεδρία με κλινική σύνθεση κι αυτοσχεδιασμό παρέχει ένα μουσικό-συναισθηματικό περιβάλλον προκειμένου να προσκαλέσει τον πελάτη σε μια δημιουργική ανακάλυψη. Παράλληλα, συνδυάζονται και όψεις και στοιχεία του πελάτη, που εμφανίζονται στον αυτοσχεδιασμό, προσπαθώντας έτσι να δημιουργηθεί ένα «μουσικό πορτραίτο» που θα εκμαιεύσει το αίσθημα της αναγνώρισης και την απόκριση.[19]

2.2.2. Η μέθοδος της Helen Bonny, Guided Imagery and Music (GIM)

Η GIM, ανήκει στις δεκτικές μεθόδους και δημιουργήθηκε από τη Dr. Helen Bonny, με τον ισχυρισμό του Assagioli, ότι οι μοντέρνες ψυχολογικές θεωρίες, παραμελούν υψηλότερα επίπεδα λειτουργίας των ανθρωπίνων όντων και ότι η οπτική πλευρά του υπερβατικού (transpersonal) εαυτού, παρέχει την δυνατότητα να εμβαθύνει και να κάνει συνειδητό το σύνολο του εαυτού.[20]

Η μουσική και η πνευματικότητα ήταν τα κλειδιά που την επηρέασαν. Όταν χρησιμοποιείται η εικονική φαντασία, περιλαμβάνει εμπειρίες που εμπλέκουν όλες τις αισθήσεις: οπτικές, ακουστικές, οσφρητικές, γευστικές, φυσικές και κιναισθητικές.[21]

Πρόκειται για μουσικοκεντρική εξερεύνηση της συνείδησης, που χρησιμοποιεί μια σειρά από ειδικά κλασσικά μουσικά προγράμματα για να διεγείρει ταξίδια με τη φαντασία και να προκαλέσει ένα δυναμικό ξεδίπλωμα των εσώτερων εμπειριών του ατόμου (Association for Music and Imagery [AMI]). Προσφέρεται για αυτο-ανακάλυψη, ψυχοθεραπεία, και πνευματική ανάπτυξη. Η GIM συνδυάζει τη δύναμη της επιλεγμένης κλασσικής μουσικής και την ανθρώπινη φαντασία. Ο ειδικά εκπαιδευμένος θεραπευτής χρησιμοποιεί τη μουσική για να βοηθήσει τον πελάτη να αποκτήσει πρόσβαση στο ασυνείδητο υλικό και να διατηρήσει μια μεταβαλλόμενη κατάσταση συνειδητότητας. Η εικονική φαντασία που αναδύεται κατά τη GIM συνεδρία εκτείνεται σε ό,τι φτάνει η ανθρώπινη και διαπροσωπική εμπειρία.

Οι θεωρίες του Carl Jung και συγκεκριμένα οι περιγραφές του για το συλλογικό ασυνείδητο, την τεχνική της ενεργούς φαντασίας και το ανοιχτό πεδίο της ψυχολογίας, για μια θεώρηση των διαπροσωπικών όψεων της ανθρώπινης ύπαρξης, το διαπροσωπικό μοντέλο, του Roberto Assagioli, αλλά και η θεωρία για τις εξερευνήσεις των μεταβαλλόμενων καταστάσεων της συνειδητότητας του Charles Thaut, επηρέασαν τη μέθοδο

[18] Paul Nordoff και Clive Robins, *Creative Music Therapy: A Guide to Fostering Clinical Musiciansip*, Barcelona Publishers, έκδ. 2η, Gilsum - New Hampshire, 2007.

[19] Paul Nordoff και Clive Robins, *Creative Music Therapy, Individualized treatment for the handicapped child*, The John Day Company, Νέα Υόρκη, 1977. Βλ. επίσης: Nordoff, Robins, *Creative Music Therapy*. Σε: Nina Guerrero, David Marcus, Alan Turry, «Nordoff-Robbins Music Therapy», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 183-195.

[20] Bonny L. Helen, *Music and Psychotherapy, A Handbook and Guide. Accompanied by Eight Music Tapes to be used by Practitioners of Guided. Imagery and Music*, αδημοσίευτη διατριβή, Union Graduate School of the Union of Experimenting Colleges and Universities, Βαλτιμόρη, 1976. Σε: Madelaine Ventre και Cathy H. McKinney, «The Boony Method of Guided Imagery and Music», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 196-205.

[21] Ventre, McKinney, «The Boony Method of Guided Imagery and Music», σσ. 196-205.

αυτή. Πιο πρόσφατες θεωρίες των Ken Wilber και Frances Vaughan, έχουν συμβάλει επίσης στην εξέλιξη και κατανόηση των διαπροσωπικών όψεων της GIM διαδικασίας.[22]

Με υποστήριξη και κατεύθυνση της μουσικής μέσω των εικόνων της φαντασίας του πελάτη, του δίνεται η δυνατότητα να ανακαλύψει τα βάθη των δικών του εμπειριών ζωής. Καθώς οι εικόνες ή/και σωματικές αισθήσεις ξεδιπλώνονται, αυτή η εσωτερική γνώση, οδηγεί τον πελάτη να κάνει υγιέστερες επιλογές στη ζωή του και να φτάνει σε ένα ψηλότερο επίπεδο δυναμικών/δυνατοτήτων. Διότι μέσω της ικανοποίησης των βασικών του αναγκών, όπως συναισθηματικών, ψυχικών και πνευματικών αναγκών, επιτυγχάνεται η κατανόηση του εαυτού ως ολότητα, αποκτά κανείς τη δική του ταυτότητα και έτσι έρχεται στην αυτό-πραγμάτωση.[23]

2.2.3. Ψυχοδυναμική προσέγγιση

Αφορά κυρίως στον τρόπο αντίληψης και κατανόησης της θεραπευτικής διαδικασίας από τον θεραπευτή, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική του κατεύθυνση, παρά στον τρόπο δράσης του στη διαδικασία. Επομένως ο μουσικός ψυχοδυναμικός προσανατολισμός καθορίζεται μέσα από την κλινική σκέψη του θεραπευτή, και όχι από αυτήν καθεαυτήν τη θεραπευτική του δράση.

Οι από κοινού αποδεκτές έννοιες στην ψυχοδυναμική μουσικοθεραπεία είναι:

- Το ασυνείδητο (unconscious) υλικό.
- Η μεταβίβαση (transference) και αντιμεταβίβαση (countertransference).
- Οι έννοιες της άμυνας (defense) και της αντίστασης (resistance).
- Η επίγνωση (awareness) και κατανόηση.
- Η ουδετερότητα του θεραπευτή, μέσα σε ένα διυποκειμενικό πλαίσιο, που έρχεται σε αντίθεση με την εγκράτεια/αποχή του ψυχαναλυτή.
- Η αντίληψη που προσπαθεί να εξηγήσει την προέλευση της παθολογίας και τα συμπτώματά της, η οποία προήρθε από την φροϋδική θεωρία των ασυνείδητων συγκρούσεων και των θεωριών του Kohut και του Winnicott για τις ελλείψεις.

Συνεπώς, τα μουσικά στοιχεία που υπηρετούν τις παραπάνω ψυχοδυναμικές έννοιες είναι τα παρακάτω:[24]

- Η μουσική υπηρετεί ως μια μορφή ελεύθερου συνειρμού (φροϋδική θεωρία).
- Η μουσική βοηθά στο να κάνει το ασυνείδητο, συνειδητό (φροϋδική θεωρία).
- Η μουσική μπορεί να αναλάβει τα διαιρεμένα μέρη του Εαυτού, ή αλλιώς τις προβολές του ατόμου (θεωρία Klein).
- Η μουσική μπορεί να υπηρετήσει ως ένα μεταβατικό αντικείμενο (Θεωρία Winnicott).
- Η μουσική μπορεί να υπηρετήσει ως ένα περιβάλλον που προσφέρει εμπερίεξη και κράτημα (Θεωρία Bion).
- Η μουσική μπορεί να υπηρετήσει ως καθρέπτης (Θεωρία Kohut).
- Η μουσική μπορεί να προκαλέσει μεταβιβαστικές, αντιμεταβιβαστικές και διϋποκειμενικές αποκρίσεις (Θεωρία των Freud, Stern, Stolorow και Atwood).

2.2.4. Αναλυτική μουσικοθεραπεία (AMT)

Η AMT είναι μια σύνθεση ψυχαναλυτικής θεωρίας και μουσικοθεραπείας, αντλώντας από τις θεωρίες των Sigmund Freud, Melanie Klein, Carl Jung και μετέπειτα θεωριών. Εμπλέκει τη χρήση μουσικής, καθώς και της λεκτικής επεξεργασίας και έκφρασης των

[22] Ventre, McKinney, *ό.π.*, σσ. 196-205.
[23] Darrow, *Introduction to Approaches in Music Therapy*.
[24] Darrow, *ό.π.*

θεμάτων του πελάτη. Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός αποτελεί πρωταρχική οδό για επίγνωση από ασυνείδητα και συνειδητά επίπεδα της ψυχής.

Η ιδρύτρια είναι η Mary Priestley[25] και, βαθιά επηρεασμένη από την προσωπική της ψυχαναλυτική εκπαίδευση, υποστηρίζει ότι η AMT βασίζεται στη συμβολική χρήση της αυτοσχεδιαστικής μουσικής για εξερεύνηση της εσωτερικής ζωής του πελάτη, αφαιρώντας τα εμπόδια για περαιτέρω προσωπική ανάπτυξη. Στην προσέγγιση αυτή δίνεται η δυνατότητα να εκφραστεί αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί και, μέσω της συμβολικής χρήσης της μουσικής, μπορεί να δημιουργηθεί μία γέφυρα μεταξύ της εσωτερικής ζωής και της εξωτερικής πραγματικότητας του πελάτη. Η μουσική ως μέσο μεταλλαγής για το ψυχικό υλικό, λειτουργεί διευκολύνοντας την επίγνωση, την εγκαθίδρυση της σχέσης και τη ροή της συνεδρίας.

Ο θεραπευτής ρωτά ξεκάθαρες ερωτήσεις σχετικά με την ανάληψη ρόλων στον αυτοσχεδιασμό. Ο πελάτης καθορίζει τον ρόλο του καθώς και τον ρόλο του θεραπευτή. Αυτό βοηθάει τον πελάτη, να πάρει ευθύνη έξω από τη συνεδρία, στο να πάρει σημαντικές αποφάσεις και επιλογές που πρέπει να κάνει στη ζωή του. Αν δεν γίνει αυτό το βήμα, μπορεί ο πελάτης να νιώσει μπέρδεμα και ανασφάλεια.

Κάποιες από τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται στην AMT είναι το κράτημα, η διάσχιση, ο ελεύθερος συνειρμός, η προγραμματισμένη ή αυθόρμητη παλινδρόμηση, η εισαγωγή σε σωματική επικοινωνία κ.ά.

Η Priestley ταξινόμησε τις τεχνικές της AMT ως ατομικές, για δυάδες, και ομαδικές τεχνικές, οι οποίες καθοδηγούνται από 4 μεθοδικούς σκοπούς:

- Εξερεύνηση του ασυνείδητου υλικού.
- Πρόσβαση στο ασυνείδητο υλικό.
- Ενδυνάμωση του Εγώ.
- Πρόσβαση στο σωματικό εσωτερικευμένο υλικό.

Η πρόσβαση στο ασυνείδητο υλικό μέσω της μουσικής διευκολύνεται από παρατήρηση των συμβόλων, τα οποία προκύπτουν από εικονική φαντασίωση, ανάλυση ονείρων, μύθους και εικόνες, όπως ο πελάτης βλέπει μέσα από το 'εσωτερικό μάτι' καθώς παίζει και στοχάζεται. Βαθύτερες συνειδητοποιήσεις από τέτοιου είδους παρεμβάσεις συσχετίζονται με το υλικό, το οποίο ο πελάτης δουλεύει. Αυτές οι εικόνες μπορούν να γίνουν υλικό για περαιτέρω αυτοσχεδιασμό, ώστε να εξερευνηθεί η σύνδεση και το νόημά τους. Με πελάτες που δεν έχουν λεκτική επικοινωνία προτείνεται η έκφραση μέσω μουσικής, ζωγραφικής, πηλού ή σωματικής έκφρασης.

2.2.5. Ουμανιστικές προσεγγίσεις

Η ουμανιστική μουσικοθεραπεία δημιουργήθηκε σύμφωνα με τις αρχές της Πελατοκεντρικής – Προσωποκεντρικής Θεραπείας (Carl Rogers) και της Υπαρξιστικής Ψυχοθεραπείας (Rollo May, Victor Frankl, R.D. Laing και Irvin Yalom).

Ο Polit αναφέρει ότι «Η Ουμανιστική Μουσικοθεραπεία απευθύνεται στον ψυχοθεραπευτικό χώρο μέσα στον οποίο η προσωπική και διαπροσωπική ανάπτυξη του ατόμου μέσω του ήχου και της μουσικής, διευκολύνεται χρησιμοποιώντας μια προσέγγιση που δίνει έκφραση στον σεβασμό, στην αποδοχή, στην ενσυναίσθηση, στην αρμονία και στην αυθεντικότητα».[26]

[25] Δύο πηγές από: Benedikte B. Scheiby, «Analytical Music Therapy», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 206-219.
Mary Priestley, *Music therapy in action,* Constable, Λονδίνο, 1975.
Mary Priestley, *The Herdecke analytical music therapy lectures [Analytical Musiktherapie]*, αγγλική μετάφρ. B. Stein και Klett-Cotta, Στουτγάρδη, 1980.

[26] Victor Munoz Polit, «Music Therapy in Mexico», στο: C. Dileo Maranto (επιμ.), *Music Therapy:*

Πρωτοπόροι στο πεδίο της μουσικοθεραπείας ήταν η Julliete Alvin, Paul Nordoff και Clive Robbins, όπως και η Helen Bonny.[27]

Η Ουμανιστική Μουσικοθεραπεία ανέπτυξε τις δικές τις αρχές, για να υπηρετήσει καλύτερα τον μοναδικό της χαρακτήρα. Η ουμανιστική μουσικοθεραπεία διαμορφώνεται λοιπόν, μέσα από τέσσερις βασικούς παράγοντες:[28]

1. Πελάτης
2. Μουσική
3. Θεραπευτικοί στόχοι
4. Θεραπευτική διαδικασία.

Αυτά τα στοιχεία αντιστοιχούν στις εξής ουμανιστικές θεωρίες/ιδέες (Wheeler, 2015):

1. Ύπαρξη (*Being*)
2. Ολισμός (Holism)
3. Ψυχικό σύστημα/θεσμός (Agency)
4. Σχέση (*Relationship*).

Από ουμανιστικής πλευράς η μουσική είναι ενσωματοποίηση του ανθρώπινου ψυχικού συστήματος και συχνά κατανοείται με τον όρο '*musicing*',[29] ως η έκφραση του αισθητικού παράγοντα του ατόμου σε δράση. Συνεπώς, η μουσική δεν είναι κάτι που χρησιμοποιείται επειδή λειτουργεί ή έχει κάποια ντετερμινιστικά αποτελέσματα, αλλά είναι ένας τρόπος για τους πελάτες και θεραπευτές να δουλέψουν μαζί για την αντιμετώπιση των θεραπευτικών στόχων.

Όπως ο άνθρωπος έτσι και η μουσική δεν είναι αντικείμενο αλλά ένας ζωντανός οργανισμός, ένας τρόπος ύπαρξης αισθητικά στον χρόνο. Είναι μια ολότητα καθώς κανένα από τα επιμέρους ατομικά στοιχεία της μουσικής (ρυθμός, μελωδία κλπ.) δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα ως μουσική.

Όλες οι αξίες και τα νοήματα στη μουσική απορρέουν από τη θέση της και τον ρόλο της μέσα σε μια μεγαλύτερη, ολόκληρη μουσική εμπειρία. Γι' αυτό οι ουμανιστικές μουσικοθεραπείες δεν μπορούν να λειτουργήσουν με μεμονωμένα στοιχεία της μουσικής (ρυθμός, μελωδία) χωρίς να κατανοούν τη θέση τους μέσα στο σύνολο της μορφής της μουσικής τέχνης.

Στην ουμανιστική διαδικασία μουσικοθεραπείας, οι παρεμβάσεις δεν κατανοούνται ποτέ ως μεμονωμένες τεχνικές που δίνουν μεμονωμένα αποτελέσματα, αλλά κατανοούνται μέσα σε ένα μεγαλύτερο πλαίσιο θεωρώντας τον πελάτη ως ολότητα-ολοκληρωμένη ύπαρξη.[30] Συγκεκριμένες ιδιότητες της μουσικής μπορούν να είναι μέρος αυτού του πλαισίου, αλλά τελικά, πρέπει να διατιμηθούν βάσει της σχετικότητάς τους με την ανθρώπινη προσωπικότητα του ολοκληρωμένου πελάτη. Από την ουμανιστική πλευρά, οι παρεμβάσεις είναι καλύτερο να θεωρηθούν ως ευκαιρίες πάνω στις οποίες ένας πελάτης μπορεί να ενεργεί χρησιμοποιώντας τους ψυχικούς θεσμούς του για να προωθήσει την δική του αυτοπραγμάτωση.

Η αξία μιας ουμανιστικής θεραπευτικής διαδικασίας έγκειται στο γεγονός ότι ασχολείται λιγότερο με το τι είναι αυτό που κάνει ο πελάτης ως απόκριση σε μια παρέμβαση και περισσότερο με το τι είναι αυτό που η θεραπεία παρέχει στον πελάτη για να μετριάσει το

International Perspectives, Jeffrey Books, Πενσυλβάνια, σσ. 365-383. Βλ. σε: Brian Abrams, «Humanistic Approaches», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 148-160.

27 Kenneth E. Bruscia, *Defining Music Therapy,* Spring House Books, Spring.

28 Abrams, «Humanistic Approaches».

29 Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* σ. 183.

30 Abrams, «Humanistic Approaches».

κοινωνικό και περιβαλλοντικό πλαίσιο που μπορεί να τον βοηθήσει και να εμβαθύνει (π.χ. περισσότερη ενδυνάμωση, αξιοπρέπεια, νόημα).

Επίσης, στην ουμανιστική μουσικοθεραπεία, η σχέση δεν είναι ένας παράγοντας ή συστατικό της θεραπείας, αλλά είναι η ίδια η θεραπεία και η βάση για αλλαγή. Για τον Rogers[31] η ρύθμιση μιας σχέσης που χαρακτηρίζεται από αρμονία, αυθεντικότητα, άνευ όρων θετική υπόληψη, μη κριτική αποδοχή και ενσυναίσθηση είναι μια βασική προϋπόθεση για την ουμανιστική θεραπευτική διαδικασία.

2.2.6. Αναπτυξιακές προσεγγίσεις

Μια πλήρης κατανόηση του ανθρώπου μέσα σε ένα Βιο-ψυχολογικό περιβάλλον παρέχει στον μουσικοθεραπευτή δυνατότητες να παρατηρήσει τα διάφορα στοιχεία και τις επιρροές, που έχουν να κάνουν με τα αναπτυξιακά στάδια του πελάτη. Η αναπτυξιακή αξιολόγηση βοηθά επίσης τον θεραπευτή να προσδιορίσει τις ικανότητες του πελάτη, όπως επίσης και να θέσει στόχους για την ανάπτυξή του. Οποιοσδήποτε και αν είναι ο στόχος της ανάπτυξης ή της μάθησης για την αναγνώριση συναισθημάτων, η μουσική και η μη λεκτική φύση της μουσικοθεραπείας μπορεί να είναι η πιο κατάλληλη παρέμβαση για την ανάπτυξη αυτών των δεξιοτήτων, μια και η μουσική ανάπτυξη μπορεί να δώσει ενδείξεις για τα μη μουσικά αναπτυξιακά επίπεδα. Οι ακριβείς αξιολογήσεις βοηθούν στον καθορισμό του τρέχοντος επιπέδου του ατόμου, στον καθορισμό των στόχων και στον καθορισμό των δυνατών κομματιών του πελάτη.

Τα αναπτυξιακά μοντέλα σχετίζονται με την ανάπτυξη της αίσθησης του εαυτού, με τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι μαθαίνουν να συσχετίζονται, να συντονίζονται και να επικοινωνούν μεταξύ τους.

Τα παραδοσιακά μοντέλα εστιάζουν στη γνωστική, ψυχολογική, κοινωνική ή σωματική ανάπτυξη και συχνά σχετίζονται με την χρονολογική εξέλιξη του ατόμου. Ενώ κάποια σύγχρονα μοντέλα εστιάζουν στην επίπτωση που έχει το κοινωνικο-πολιτισμικό περιβάλλον στην ανάπτυξη του ατόμου.

Οι Gooding και Standley[32] κατέγραψαν σε 8 πίνακες τη λεπτομερή ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων και μαθησιακών χαρακτηριστικών, την προγεννητική γνώση και τις μουσικές δεξιότητες μέχρι την ηλικία των 20 ετών:

1. Αποκρίσεις στα χαρακτηριστικά των ήχων ή των ακουσμάτων.
2. Αποκρίσεις στη μουσική.
3. Δεξιότητες τόνου, τονικότητας και αρμονίας.
4. Δεξιότητες ρυθμού.
5. Ικανότητες κίνησης.
6. Δεξιότητες για τραγούδι.
7. Δεξιότητες παιξίματος οργάνων.
8. Άλλες μουσικές δεξιότητες ή παράγοντες προς μελέτη.

Σύμφωνα με τους Pearce και Rohrmeier,[33] η μουσική γνώση πρέπει να ερευνηθεί ως ένα μέρος της γνωστικής επιστήμης. Η γνωστική επεξεργασία της μουσικής ασκεί ταυτόχρονα τις

[31] Natalie Rogers, *The Creative Connection: Expressive Arts as Healing,* Science & Behavior Books, Καλιφόρνια, 1993.

[32] Lori Gooding και Jayne Standley, «Musical development and learning characteristics of students: A compilation of key points from the research literature organized by age». *Sage journals*, 2011, τ. 30(1), σσ. 32-45. Βλ. σε: Cynthia A. Briggs, «Developmental Approaches», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, 172-182.

[33] M. Pearce και M. Rohrmeier, «Music cognition and the cognitive sciences», *Topics in Cognitive Science,* τ. 4, σσ. 468-484. Βλ. σε: Briggs, «Developmental Approaches».

περισσότερες αντιληπτικές, γνωστικές και συναισθηματικές διαδικασίες, και γι' αυτό αξίζει να δοθεί βάση στη μελέτη της χρονικής και συναισθηματικής διερεύνησης του τομέα, καθώς και στην κινητική δραστηριότητα και την αλληλεπίδραση.

Με βάση τα αναπτυξιακά στάδια, οι Paul Nordoff και Clive Robbins[34] δημιούργησαν δύο κλίμακες αξιολόγησης των επιπέδων ανταπόκρισης του παιδιού. Επίσης η Juliette Alvin, η Briggs, ο Bruscia, όπως και οι Schwartz και Elmer, δημιούργησαν σχετικά αναπτυξιακά μοντέλα και θεωρίες.

2.2.7. Γνωσιακές-Συμπεριφορικές προσεγγίσεις (CBT)

Η μουσικοθεραπεία ωφελήθηκε σημαντικά από την εξέλιξη της CBT, καθώς η μουσική εύκολα ενσωματώνεται μέσα σε πολλές από τις παλιές και τις νέες γνωσιακές-συμπεριφοριστικές μεθοδολογίες και εφαρμογές. Επιπρόσθετα, καθώς οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις σταθερά ενσωματώνονται στις ψυχοθεραπευτικές πρακτικές των μέσων του 20ού αιώνα, το επάγγελμα του μουσικοθεραπευτή εγκαθιδρύεται σε αυτή την περίοδο.

Η γνωστική-συμπεριφοριστική μουσικοθεραπεία (CBMT) εστιάζει στις ικανότητες και τα ταλέντα του ατόμου. Η συμμετοχή στις μουσικές εμπειρίες προσφέρει μια μεταφορά για δράσεις έξω από τη μουσικοθεραπεία και παρέχει μια ασφαλή ευκαιρία να δοκιμαστούν νέοι τρόποι δράσης και αντίδρασης για το άτομο. Η μουσική δίνει το ερέθισμα για ανάπτυξη νέων συμπεριφορών, μέσα από μουσικά δρώμενα και δραστηριότητες που λειτουργούν ως θετική ενίσχυση. Έτσι έρχεται η συμπεριφοριστική αλλαγή.

Οι θεραπευτές της CBMT χρησιμοποιούν δραστηριότητες όπως το τραγούδι, αντικατάσταση στίχων και αυτοσχεδιασμούς που χρησιμοποιούνται ευρέως από τους μουσικοθεραπευτές και άλλων προσεγγίσεων. Όμως αυτό που έχει σημασία για τους γνωστικο-συμπεριφορικούς μουσικοθεραπευτές, είναι οι προθέσεις τους να παρουσιάσουν τις δραστηριότητές τους και ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι δραστηριότητες συμπληρώνονται.[35]

Οι Stoudenmine, Kerr, Walsh, Marshall, Dileo-Maranto, Silverman, Maultsby, Ghetti, Gallagher, Steele, Dingle, Gleadhill, Baker, Cevasco, Kennedy συνέβαλαν ουσιαστικά στην ανάπτυξη της CBMT δημιουργώντας δραστηριότητες, μοντέλα και μεθόδους με σκοπό την αλλαγή στη συμπεριφορά του ατόμου.

2.2.8. Νευρολογική μουσικοθεραπεία (NMT)

Το 1999 ο Michael Thaut[36] εισήγαγε τη Νευρολογική Μουσικοθεραπεία (NMT) ως ένα σύστημα βασισμένο στην έρευνα τυποποιημένων κλινικών τεχνικών με διαγνωστικούς και λειτουργικούς στόχους σε μεμονωμένους πελάτες, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τη μουσική για αισθητηριοκινητική, λεκτική, γλωσσική και γνωστική εξάσκηση.

Ο Thaut[37] πρότεινε ότι η μουσικοθεραπεία θα μπορούσε να γίνει αποδεκτή επιστημονικά και ιατρικά μέσα από την ανάπτυξη ενός μοντέλου που:

1. Εξηγεί τη θεραπευτική επίδραση της μουσικής στη συμπεριφορά, βασισμένη σε επιστημονική απόδειξη.
2. Παρέχει το πλαίσιο για να μεταμορφώσει συστηματικά και δημιουργικά τη μουσική απόκριση σε θεραπευτική απόκριση.
3. Οδηγεί στην ανάπτυξη μιας συστηματικής κλινικής μεθοδολογίας για να επιλεγούν εφαρμογές και να προνοηθεί το θεραπευτικό αποτέλεσμα και τα οφέλη της μουσικοθεραπείας.

[34] Nordoff και Robins, *Creative Music Therapy*. Βλ. σε: Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* σσ. 40-41.

[35] Suzanne Hanser, «Cognitive-Behavioral Approaches», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, 161-171.

[36] Michael Thaut, *A Scientific Model of Music in Therapy and Medicine*, IMR Press, Σαν Αντόνιο, 2000.

[37] Thaut, *ό.π.*

Το μοντέλο της Νευρολογικής Μουσικοθεραπείας, προσπαθεί να παρέχει μια κατανόηση του πώς οι μουσικές αποκρίσεις μπορούν να είναι ουσιώδης, και να μεταφερθούν σε γνωστικές, συναισθηματικές και αισθητηριοκινητικές θεραπευτικές αποκρίσεις με νόημα. Για να εξηγηθεί καλύτερα αυτή η μεταφορά, το Center for Biomedical Research in Music (CBRM) ανέπτυξε το Ορθολογικό-Επιστημονικό Μοντέλο Διαμεσολάβησης (Rational-Scientific Mediating, R-SMM), το οποίο περιγράφει την αμοιβαία σχέση μεταξύ μουσικής συμπεριφοράς και εγκεφαλικής λειτουργίας.[38]

Ο Thaut [39] υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι: «η έννοια της μουσικής ως ένα διαμεσολαβητικό ερέθισμα οδηγεί στην εξήγηση του πώς η μουσική εμπλέκει και έτσι αλλάζει τη συμπεριφορά. Το αποτέλεσμα της μουσικής γνώσης, των μουσικών και συναισθηματικών αποκρίσεων, των μουσικών και αισθητηριακών – κινητικών διαδικασιών, μπορεί να τεκμηριωθεί με επιστημονικά δεδομένα και να αναλυθεί για παράλληλα αποτελέσματα με τη μη-μουσική συμπεριφορά».

Η NMT είναι μια εφαρμογή της μουσικής σε γνωστικές, αισθητηριακές και κινητικές δυσλειτουργίες εξαιτίας νευρολογικών νόσων του ανθρώπινου κεντρικού νευρικού συστήματος. Οι πιο κοινές νευρολογικές διαταραχές στις οποίες εφαρμόστηκε η NMT είναι σε νευρολογική αποκατάσταση (ασθενείς με παθήσεις όπως εγκεφαλικό αγγειακό επεισόδιο, τραύμα εγκεφάλου και η νόσος του Parkinson). Ωστόσο η NMT συμπεριλαμβάνει επίσης και νευρολογική αποκατάσταση, όπως και νευροπαιδιατρική, νευροψυχιατρική, νευρογηριατρική και νευροαναπτυξιακή θεραπεία. Οι θεραπευτικοί στόχοι και παρεμβάσεις αφορούν την αποκατάσταση, ανάπτυξη και συντήρηση των λειτουργικών συμπεριφορών.

Η NMT είναι σύστημα βασισμένο στην έρευνα, είκοσι τυποποιημένων κλινικών τεχνικών για ασθητηριοκινητική, λεκτική – επικοινωνιακή και γνωστική εξάσκηση. Η επιλογή της θεραπείας βασίζεται στις διαγνώσεις και τους λειτουργικούς στόχους κατά τη διάρκεια της συνεδρίας, και κάθε στόχος αντιμετωπίζεται και απευθύνεται μέσω μιας ξεχωριστής θεραπευτικής μουσικής παρέμβασης, η οποία βασίζεται σε τυποποιημένες NMT τεχνικές.

Έχουν δημιουργηθεί ιδιαίτερα πολλές τεχνικές, οι οποίες αποσκοπούν στην αισθητηριοκινητική επανένταξη, στη λεκτική – γλωσσική και γνωσιακή αποκατάσταση.[40]

Όλοι οι μουσικοθεραπευτές εκπαιδεύονται σε ένα πρώτο στάδιο στο να είναι σε θέση να εκτιμήσουν και να αξιολογήσουν τις ανάγκες του πελάτη και σε ένα δεύτερο στάδιο στο να σχεδιάσουν παρατηρήσιμους, μετρήσιμους και βραχυπρόθεσμους στόχους για την αποκατάστασή του. Ωστόσο το 3^{ο} στάδιο απαιτεί από τον θεραπευτή να σχεδιάσει μια παρέμβαση με μη μουσικούς όρους, όπως σε σχέση με τη λειτουργική έκβαση της συμπεριφοράς ή μια άσκηση όπου ένας επαγγελματίας φυσικοθεραπευτής ή λογοθεραπευτής θα χρησιμοποιήσει για να απευθυνθεί στους στόχους που θέτει για τον πελάτη. Αυτή η γνώση είναι σημαντική για την κατάλληλη επιλογή και ανάπτυξη της επιτυχούς θεραπευτικής μουσικής εμπειρίας. Ισότιμης σημασίας είναι η μεταφορά της θεραπευτικής εμπειρίας σε στιγμές με νόημα για τις εμπειρίες της καθημερινότητας του πελάτη.[41]

2.2.9. Κοινωνική μουσικοθεραπεία (CoMT)

Η Κοινωνική Μουσικοθεραπεία (CoMT- Community Music Therapy), σχετικά νέα προσέγγιση, θεωρεί ότι η «ανικανότητα» και το μειονέκτημα είναι αποτέλεσμα διάκρισης και περιθωριοποίησης, που ορίζει η κοινωνία. Οι αρχές της CoMT αντανακλούν την σχέση του

[38] Darrow, *Introduction to Approaches in Music Therapy*.

[39] Michael Thaut, *Rhythm, Music and the Brain*, Routledge, Λονδίνο, 2005. Σε: Thaut και Johnson, «Neurologic Music Therapy», σσ. 220-232.

[40] Thaut και Johnson, *ό.π.*

[41] Thaut και Johnson, *ό.π.*

προσανατολισμού της ηθικής και πολιτικής θεωρίας και της αναπτυξιακής θεωρίας από μια οικολογική προοπτική στη διάρκεια της ζωής. Αυτές διακρίνονται σε:[42]

- Αρχές βασισμένες σε δικαιώματα.
- Αρχές βασισμένες στην κουλτούρα.

«Η κοινωνική Μουσικοθεραπεία ενθαρρύνει τη μουσική συμμετοχή και την κοινωνική συμπερίληψη, δίκαιη πρόσβαση σε πηγές/πόρους και συνεργατικές προσπάθειες για υγεία και ευημερία στις σύγχρονες κοινωνίες».[43]

Η CoMT εστιάζει στις δυνατότητες συνεργασίας και στις κοινωνικές ευθύνες, σε αντίθεση με τον ορισμό της μουσικοθεραπείας της AMTA, η οποία είναι κλινική πρακτική. Στην CoMT οι στόχοι μπορούν να εξατομικεύονται, αλλά όχι απαραίτητα, και η επιδίωξη των στόχων δεν περιορίζει τη δουλειά μέσα σε μια θεραπευτική σχέση. Οι διαδικασίες είναι συμμετοχικές σε ένα βαθμό που προτείνει ότι ένα όρος, όπως μια παρέμβαση, θα έπρεπε να αντικατασταθεί με πιο ευρείς όρους, όπως εμπλοκή ή πρωτοβουλία. Αυτό κάνει και τη σχέση της CoMT με την έρευνα να είναι πιο πολύπλευρη από αυτό που προτείνεται από τον όρο evidence-based.

Οι CoMT πρακτικές, μερικές φορές εξελίσσονται ως επεκτάσεις πιο παραδοσιακών προσεγγίσεων της μουσικοθεραπείας, χωρίς ωστόσο αυτό να είναι πάντα η προϋπόθεση. Ο Bruscia, συνδυάζοντας παραδοσιακές ομαδικές θεραπείες με οικολογικές πρακτικές, σχολιάζει:[44]

«Στις παραδοσιακές ομαδικές θεραπείες, ο σκοπός είναι να επιδράσει η θεραπευτική αλλαγή στα μέλη. Ενώ στην οικολογική ομάδα (ecological group), ο σκοπός είναι να επιδράσει η θεραπευτική αλλαγή στο οικολογικό σύστημα (δηλαδή το θεραπευτικό πλαίσιο) και στα άτομα που είναι μέρος αυτού. Αυτό σημαίνει ότι στην παραδοσιακή ομαδική θεραπεία, αλλαγές σε άτομα πρέπει να γενικευτούν ή να εφαρμοστούν στο οικολογικό πλαίσιο του κάθε ατόμου μακριά από την ομάδα. Στην οικολογική πρακτική τέτοια γενίκευση δεν απαιτείται. Με άλλα λόγια, ο πελάτης στο παραδοσιακό γκρουπ είναι το κάθε άτομο μεμονωμένα, παρά το ίδιο το γκρουπ. Ο πελάτης στις ecology πρακτικές, είναι και το άτομο και η κοινωνία».

Οι συζητήσεις στο πως μια κοινωνία θα μπορούσε να έχει ως προτεραιότητα την εξατομικευμένη θεραπεία ενάντια στις πρωτοβουλίες για δημόσια υγεία, θα συνεχίσουν να επανεμφανίζονται με νέες διαμορφώσεις, που εξαρτώνται σε κοινωνικο-πολιτιστικές υλικές και πολιτικές αλήθειες μιας κοινωνίας. Η CoMT ως πρακτική βασισμένη στα δικαιώματα και τον πολιτισμό τραβά τη μουσικοθεραπεία στην κατεύθυνση της δημόσιας υγείας.[45]

2.2.10. Η μουσικοθεραπεία στις εκφραστικές τέχνες

Βασικό θεμέλιο της προσέγγισης αυτής, είναι η αισθητηριακή και συναισθηματική γνώση που προσφέρει το βίωμα της τέχνης, καθώς και το γεγονός ότι η μία μορφή τέχνης εγείρει μια άλλη μορφή τέχνης.[46]

Μια ζωντανή λειτουργία της μουσικής είναι να ανοιχτούμε στον κόσμο της φαντασίας και να συνδεθούμε με τα συναισθήματα, που συνήθως κουβαλάει το περιεχόμενο της φαντασιακής εικόνας και κίνησης, καθώς και του συμβολικού λόγου.

Σημαντικές αρχές των μουσικοκεντρικών εκφραστικών τεχνών περιλαμβάνουν:[47]

[42] Brynjulf Stige, «Community Music Therapy», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 236-238.

[43] Brynjulf Stige και Leif Edvard Aarø, *Invitation to Community Music Therapy*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2012, σ. 5. Βλ. σε: Stige, «Community Music Therapy», σ. 234.

[44] Bruscia, *The Dynamics of Music Psychotherapy*.

[45] Stige, «Community Music Therapy», σσ. 233-245. Βλ. και: Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος*, σσ. 182-184.

[46] Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος*, σσ. 87 και 93.

- Χρήση της μουσικής ως την κύρια διαφυγή για την είσοδο στο χώρο του παιχνιδιού και την εμπλοκή στη φαντασία.
- Η είσοδος στη δουλειά μέσω επίγνωσης του σώματος (αναπνοή, grounding, εικόνες).
- Χρησιμοποίηση ενεργητικών και δεκτικών μεθόδων μουσικοθεραπείας, όπως αυτοσχεδιασμοί και KMR – Brief Music Journeys, με υιοθέτηση της GIM.
- Η ενίσχυση των διατροπικών δυνατοτήτων της μουσικής.
- Εμπλοκή στο μοντέλο της μετατόπισης (*decentering*).
- Διάλογος με εικόνες, μέσω φαινομενολογικού και υπαρξιακού πλαισίου.
- Χρησιμοποίηση διατροπικής μεταφοράς σε άλλες τέχνες, ως τρόπο εξερεύνησης των εικόνων.
- Αναγνώριση του υπονοούμενου κοινού σχεσιακού πεδίου μεταξύ θεραπευτή και πελάτη, καθώς και του χώρου μέσα στον οποίο συμβαίνει η αλλαγή.

2.2.11. Ιατρική μουσικο-ψυχοθεραπεία

Η ιατρική μουσικο-ψυχοθεραπεία (medical music therapy) εμπλέκει έναν ιδιαίτερα καταρτισμένο μουσικοθεραπευτή, ο οποίος εργάζεται σε νοσοκομειακό περιβάλλον με τους ασθενείς, με τις οικογένειές τους, με τους ανθρώπους που τους φροντίζουν, καθώς και με το προσωπικό του νοσοκομείου. Ο μουσικοθεραπευτής είναι εκπαιδευμένος σύμφωνα με τουλάχιστον μια από τις προσεγγίσεις που έχουν προαναφερθεί στο κείμενο αυτό, ή είναι εκλεκτικός και έχει επιπλέον εξειδίκευση στην ιατρική μουσικο-ψυχοθεραπεία, καθώς και στην Περιβαλλοντική Μουσικοθεραπεία (Environmental Music Therapy, EMT). Η εφαρμογή της EMT έχει αποδειχτεί ιδιαίτερης σημασίας σε σχεδόν όλες τις νοσοκομειακές μονάδες αλλά και στα εξωτερικά ιατρεία, καθώς μεταλλάσσει ένα συχνά εχθρικό και αγχογόνο περιβάλλον σε ήρεμο και άνετο. Σε μακράς και βραχείας νοσηλείας ογκολογικές μονάδες, ακτινοθεραπείας, χημειοθεραπείας, παθολογικές, χειρουργικές, ακόμα και σε μονάδες εντατικής θεραπείας (πρόωρα νεογνά, παιδιατρική, χειρουργική, καρδιολογική, αναπνευστική, ορθοπεδική, γηριατρική, καταληκτικά στάδια κ.ά.), η EMT βασίζεται στα παρακάτω αξιώματα:[48]

- Τα συναισθήματα και οι συγκινήσεις αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας του πόνου.
- Το άγχος αποτελεί παράγοντα επιδείνωσης της εμπειρίας του πόνου.
- Η μουσική μπορεί να εγείρει και να ρυθμίσει τις συγκινησιακές εμπειρίες.
- Η μουσική μπορεί να είναι σημαντικός ρυθμιστικός παράγοντας του άγχους.
- Ο θόρυβος είναι αγχογόνος παράγοντας που επιδεινώνει την κατάσταση του ασθενούς.
- Το νοσοκομείο συχνά δίνει την αίσθηση εχθρικού περιβάλλοντος.
- Η μουσική μπορεί να αλλάξει την αίσθηση του περιβάλλοντος.
- Παρατεταμένη αναμονή σε ειδικές αίθουσες, όπου συναντιούνται ασθενείς με οξέα περιστατικά, επιδεινώνουν το άγχος.

Η κλινική χρήση της μουσικής, όπως ο κλινικός αυτοσχεδιασμός, το τραγούδι και η δημιουργία τραγουδιών, η κλινική ακρόαση μουσικής και ειδικά σχεδιασμένες για τα ιδιαίτερα θέματα των ασθενών μουσικές δραστηριότητες στη θεραπευτική σχέση με

[47] Margareta Warja, «Music Therapy in Expressive Arts», στο: Barbara L. Wheeler (επιμ.), *Handbook of Music Therapy*, Guilford Publications, Νέα Υόρκη, 2015, σσ. 246-259 (κυρίως σ. 252).

[48] Andrew Rossetti, «Enviromental Music Therapy: Rationale for 'Multi-Individual' Music Psychotherapy in Modulation of the Pain Experience», στο: John F. Mondanaro και Gabriel A. Sara (επιμ.), *Music and Medicine: Interactive Models in the Treatment of Pain*, Satchnote Press, Νέα Υόρκη 2018, σ. 276.

επεξεργασία θεμάτων μεταβίβασης και αντιμεταβίβασης δημιουργούν τον χώρο για αλλαγή. Ο πόνος, ως ένα πολύπλοκο σύστημα με σωματικά, γνωστικά, συγκινησιακά και αισθητηριακά χαρακτηριστικά, καθώς και οι τραυματικές εμπειρίες που συνδέονται ή/και όχι με την ασθένεια, βρίσκουν ανακούφιση, παρηγοριά, επίλυση και οδηγούν σε ουσιαστική ψυχοσωματική αλλαγή.

Στα νοσοκομεία όμως, όπως παρουσιάζεται στη συνέχεια του κειμένου, χρησιμοποιείται η μουσική ως θεραπευτικό εργαλείο με ιδιαίτερα ενθαρρυντικά αποτελέσματα και από προσωπικό που δεν έχει εκπαιδευτεί ειδικά στη μουσικοθεραπεία.

3. ΜΟΥΣΙΚΗ ΙΑΤΡΙΚΗ ΚΑΙ ΝΕΥΡΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ[49]

Η μουσική ιατρική σχετίζεται με τη μουσική ακρόαση, η οποία έχει ιδιαίτερα θετική συμβολή στην ανθρώπινη υγεία[50] σύμφωνα με διεθνείς μελέτες, οι οποίες αναφέρονται στην επόμενη ενότητα. Παράλληλα, η νευρομουσικολογία αποτελεί «αναπόσπαστο κομμάτι της κλινικής νευροψυχολογίας»[51] και μία «επιστήμη κλειδί για την κατανόηση της μουσικής δημιουργίας»[52] σε όλες τις εκφάνσεις της,[53] η οποία εξετάζει «τις περιοχές ενεργοποίησης του εγκεφάλου κατά τη μουσική διαδικασία»[54] και «τη φύση και την εξέλιξη των νευρικών και γνωσιακών μηχανισμών, οι οποίοι εμπλέκονται στην μουσική παραγωγή και αντίληψη, καθώς και την οντογενετική ανάπτυξη της μουσικής ικανότητας και της μουσικής συμπεριφοράς από το στάδιο του εμβρύου μέχρι το γήρας».[55] Η νευρομουσικολογία συνιστά ένα ιδιαίτερα διευρυμένο ερευνητικό πεδίο.

3.1. Προσέγγιση ερευνητικών πορισμάτων

Στη παρούσα μελέτη γίνεται μία απόπειρα παρουσίασης – σύνοψης πορισμάτων πενήντα διεθνών διεπιστημονικών μελετών, οι οποίες σχετίζονται με τη μουσική και την ιατρική και εντάσσονται στο πλαίσιο της μουσικής ιατρικής και της νευρομουσικολογίας. Επισημαίνονται περιπτώσεις όπου διάφορες εκφάνσεις της μουσικής ενασχόλησης συμβάλλουν θετικά στην κατ᾽ άμφω (ψυχική και σωματική) υγεία του ανθρώπου.

Όλες οι μελέτες, οι οποίες σημειώνονται παρακάτω, είναι εξειδικευμένες σε συγκεκριμένες περιπτώσεις παθήσεων. Τα πορίσματά τους αναφέρονται στις ειδικές συνθήκες υπό τις οποίες διερευνήθηκαν και δεν επιτρέπεται να γενικευθούν. Τα της μεθοδολογίας και των ειδικών ερευνητικών συνθηκών αναφέρονται στις πρώτες σελίδες, ενώ τα πορίσματα στο τέλος της εκάστοτε έρευνας. Η συλλογή, μελέτη και επιλογή των ερευνών που ακολουθούν, μόνο εύκολη δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, καθώς πέρα από το μεγάλο

[49] Η Ενότητα 3 βασίζεται στο σύνολό της σε: Σπανουδάκης, *Σύγχρονα μοντέλα ανάλυσης βυζαντινής μουσικής. Το φαινόμενο της μελισματικότητας στα κεκραγάρια.* Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, τ. Α΄, 2018, σσ. 185-206 και 305-308.

[50] Για μία σύντομη προσέγγιση ορισμένων ιστορικών στοιχείων περί της αντίληψης της συμβολής της μουσικής στην υγεία κατά την αρχαιότητα, βλ.: Ψαλτοπούλου, *Μουσικοθεραπεία. Ο τρίτος δρόμος,* σσ. 84-85.
Επιπλέον στοιχεία για την προσέγγιση της ευεργετικής και θεραπευτικής ιδιότητας της μουσικής από αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους και Πατέρες της Εκκλησίας, βλ.: Σπανουδάκης, *Σύγχρονα μοντέλα ανάλυσης,* σσ. 178-181.

[51] M. Botez, T. Botez και M. Aubé, «Neuromusicology, an Integral Part of Clinical Neuropsychology», *L'unión médicale du Canada*, 1983, τ. 112(4), σ. 367 (366-372).

[52] Mark Runco και Steven Pritzker, *Encyclopedia of Creativity*, Academic Press, τ. 1, 1999, σ. 294.

[53] Donald A. Hodges, «Neuromusical Research: A Review of the Literature», στο: D. A. Hodges κ.ά. (επιμ.), *Handbook of Music Psychology*, έκδ. 2η, IMR Press, Σαν Αντώνιο, 1996, σσ. 197-284.

[54] John Pellitteri, *Emotional Processes in Music Therapy*, Barcelona Publishers, 2009, σ. 204.

[55] Steven Brown, Björn Merker και Nils L. Wallin, *An Introduction to Evolutionary Musicology*, MIT Press, Cambridge, 2000, σ. 5 (3-24).

μέγεθος της βιβλιογραφίας, η διασπορά της σε δεκάδες διεθνή περιοδικά απαίτησε ιδιαίτερα χρονοβόρες διαδικασίες έως και ευφάνταστες μεθόδους εντοπισμού. Ένας ακόμα περιορισμός της παρούσας βιβλιογραφικής έρευνας ήταν, και εξακολουθεί να υφίσταται για τον οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο, το γεγονός πως στις διεπιστημονικές μελέτες μουσικής ιατρικής, οι έννοιες μουσική ιατρική (music medicine), μουσική ακρόαση (music listening) και μουσικές παρεμβάσεις (musical interventions) χρησιμοποιούνται συχνά ασυνεπώς και κάτω από την «ομπρέλα του όρου μουσικοθεραπεία», όπως διαπιστώθηκε επανειλημμένως κατά τη συλλογή και μελέτη των ερευνών, καθώς και όπως παρατηρεί εύστοχα και η Sandeep Moola.[56] Αυτό είχε και ως αποτέλεσμα να μην ενταχθούν παρακάτω αρκετές έρευνες, με πορίσματα, ερευνητικές ενδείξεις και αποδείξεις ιδιαίτερου ενδιαφέροντος καθώς, αφενός υπήρξε σημαντική δυσκολία στον ακριβή προσδιορισμό της διαδικασίας χρήσης της μουσικής στις έρευνες και αφετέρου στη διασαφήνιση της συμμετοχής ή όχι μουσικοθεραπευτή σε αυτές.[57]

3.1.1. Άνοια, Alzheimer και Parkinson

Η μουσική έχει θετική επίδραση σε πάσχοντες από άνοια,[58] σε άτομα με τη νόσο του Parkinson[59] και τη νόσο Alzheimer.[60] Ειδικότερα, για τη νόσο Alzheimer, η μουσική αναδεικνύεται ως «ένα ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο αντιμετώπισης της νόσου», αφού φαίνεται πως η μουσική μνήμη διατηρείται σε πάσχοντες της νόσου.[61] Για τους πάσχοντες από τη νόσο του Parkinson, αλλά και ασθενείς οι οποίοι έπαθαν εγκεφαλικό, μπορεί να ωφελήσει στην κίνηση.[62]

[56] Sandeep Moola, *Effectiveness of Musical Interventions in Reducing Dental Anxiety in Paediatric and Adult Patients*, Διδακτορική διατριβή, Ινστιτούτο Joanna Briggs, Σχολή Ιατρικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Αδελαΐδας, 2011, σ. 12.

[57] Η συμμετοχή μουσικοθεραπευτή στις έρευνες θα τις κατέτασσε στον τομέα της μουσικοθεραπείας.

[58] Amee Baird και Séverine Samson, «Music and Dementia», σε: Eckart Altenmüller, Stanley Finger και François Boller, *Progress in Brain Research. Music, Neurology and Neuroscience. Evolution, the Musical Brain, Medical Conditions and Therapies,* τ. 217, εκδ. Elsevier Amsterdam, 2015, σσ. 207, 208 και 227 (207-235).
Χαρακτηριστικά αναφέρεται πως: «Η μοναδική δυνατότητά της (της μουσικής) να εκμαιεύει συναισθήματα αλλά και αναμνήσεις, σημαίνει πως μπορεί να παρέχει μία σύνδεση με το παρελθόν των ατόμων (με άνοια) και να προωθεί τα αισθήματα διασύνδεσης με τους φροντιστές αλλά και με άλλους ανοιακούς. Αυτό την καθιστά (τη μουσική) ένα ιδανικό ερέθισμα για να δωρίσεις σε ασθενείς με άνοια…» *(*Its unique ability to elicit both emotions and memories means that it can potentially provide a link to the persons past and promote feelings of interconnectedness with carers and others with dementia. This makes it an ideal stimulus to present to persons with dementia...). Βλ. επίσης:
Marianna Boso, Pierluigi Politi, Francesco Barale, Enzo Emanuele, «Neurophysiology and Neurobiology of the Musical Experience», *Functional Neurology*, 2006, τ. 21 (4), σ. 189 (187-191).

[59] Miek Johanna De Dreu, A.S.D. van der Wilk, E Poppe, Gert Kwakkel και Erwin van Wegen, «Rehabilitation, Exercise Therapy and Music in Patients With Parkinson's Disease: A Meta-analysis of the Effects of Music-based Movement Therapy on Walking Ability, Balance and Quality of Life», *Parkinsonism & Related Disorders*, 2012, τ. 18, suppl. 1, σσ. 114, 115 και 118 (114-119).

[60] Nicholas R. Simmons-Stern, Andrew E. Budson και Brandon A. Ally, «Music as a Memory Enhancer in Patients With Alzheimer's Disease», *Neurophysiologia*, 2010, τ. 48 (10), σσ. 3154-3167. Βλ. επίσης:
Nicholas R. Simmons-Stern, Rebecca G. Deason, B. J. Brandler, B. S. Frustace, M. K. O'Connor, Brandon A. Ally και Andrew E. Budson, «Music-Based Memory Enhancement in Alzheimer's Disease: Promise and Limitations», *Neurophysiologia*, 2012, τ. 50 (14), σσ. 3295-3303.

[61] Jörn-Henrik Jacobsen, Johannes Stelzer, Thomas Fritz, Gaël Chételat, Renaud La Joie και Robert Turner, «Why Musical Memory Can Be Preserved in Advanced Alzheimer's Disease», *Brain: A Journal for Neurology,* 2015, τ. 138, σσ. 2438-2440 και 2446-2447 (2438-2450).

[62] Michael H. Thaut, and Gerald C. McIntosh, «How Music Helps to Heal the Injured Brain: Therapeutic Use Crescendos Thanks to Advances in Brain Science», *Cerebrum*, 2010, σ. 1 (1-12). Διαθέσιμο και σε: http://dana.org/news/cerebrum/detail.aspx?id=26122 (11.12.2016).

3.1.2. Σωματικές λειτουργίες

Η μουσική συμβάλλει θετικά στις σωματικές λειτουργίες όπως ο καρδιακός ρυθμός, ο μυϊκός τόνος, η αρτηριακή πίεση και η αναπνοή.[63] Επιπλέον, συγκεκριμένοι ήχοι, οι ενδομήτριοι (womb sounds), και τραγούδια με τη φωνή της μητέρας μπορούν να μειώσουν την καρδιακή συχνότητα, να αυξήσουν τον κορεσμό του αρτηριακού αίματος σε οξυγόνο (O_2) και να βοηθήσουν στην ταχύτερη απόκτηση βάρους στα πρόωρα βρέφη.[64] Επιπλέον, η μουσική επηρεάζει στους τραγουδιστές τον καρδιακό ρυθμό[65] αλλά και το αναπνευστικό σύστημα.[66]

3.1.3. Αίσθηση άγχους και πόνου[67]

Η μουσική βοηθάει ιδιαίτερα στην αντιμετώπιση της αίσθησης του πόνου γενικά σε διάφορες παθήσεις[68] αλλά και ειδικότερα σε ορθοπεδικές παθήσεις.[69] Το άγχος επίσης

[63] Mary Ann Steckler, «The Effects of Music on Healing», *Journal of Long Term Home Health Care*, 1998, τ. 17(1), σσ. 42-48.
Για τον καρδιακό ρυθμό βλ. επίσης:
Αθανάσιος Δρίτσας, «Η μουσική ως φάρμακο: μια συμπληρωματική θεραπευτική προσέγγιση στη σύγχρονη ιατρική», στο: Αθανάσιος Δρίτσας (επιμ.), *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, εκδ. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2003, σσ. 17-18 (13-25).
Δημοσθένης Σπανουδάκης, «Ακρόαση βυζαντινής μουσικής προεγχειρητικά και μετεγχειρητικά ορθοπαιδικών παθήσεων. Η αντιμετώπιση του άγχους και του πόνου. Προσέγγιση της μελισματικότητας, στο: Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019, σσ. 421-439.

[64] Fred J. Schwartz, «Perinatal Stress Reduction, Music and Medical Cost Savings», *Journal of Prenatal and Perinatal Psychology and Health*, 1997, τ. 12, σσ. 19-29.

[65] Björn Vickhoff, Helge Malmgren, Rickard Åström, Gunnar Nyberg, Seth-Reino Ekström, Mathias Engwall, Johan Snygg, Michael Nilsson και Rebecka Jörnsten, «Music Structure Determines Heart Rate Variability of Singers», *Frontiers in Psychology*, 2013, τ. 4, σ. 334. doi: 10.3389/fpsyg.2013.00334
Δρίτσας, «Η μουσική ως φάρμακο», σσ. 17-18 (12-25).

[66] Viktor Müller και Ulman Lindenberger, «Cardiac and Respiratory Patterns Synchronize between Persons during Choir Singing», *PLoS ONE*, εκδ. Jürgen Kurths, 2011, τ. 6(9), e24893.

[67] Ιδιαίτερο βιβλίο, το οποίο προσεγγίζει πολύπλευρα την αντιμετώπιση του άλγους στη μουσική ιατρική, είναι το: *Music and Medicine: Interactive Models in the Treatment of Pain*, John F. Mondanaro και Gabriel A. Sara (επιμ.), Satchnote Press, Νέα Υόρκη, 2018.

[68] Ενδεικτικός αριθμός μελετών από την πλουσιότατη βιβλιογραφία: Eduardo A. Garza-Villarreal1, Zhiguo Jiang, Peter Vuust, Sarael Alcauter, Lene Vase, Erick H. Pasaye, Roberto Cavazos-Rodriguez, Elvira Brattico, Troels S. Jensen και Fernando A. Barrios, «Music Reduces Pain and Increases Resting State fMRI BOLD Signal Amplitude in the Left Angular Gyrus in Fibromyalgia Patients», *Frontiers in Psychology*, 2015, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01051 Βλ. Επίσης:
Katherine Finlay και Krithika Anil, «Passing the Time When in Pain. Investigating the Role of Musical Valence», *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 2016, τ. 26 (1), σσ. 56-58 και 60-62 (56-66). http://dx.doi.org/10.1037/pmu0000119.
Stéphane Guétin, Patrick Giniès, Didier Kong A Siou, Marie-Christine Picot, Christelle Pommié, Elisabeth Guldner, Anne-Marie Gosp, Katelyne Ostyn, Emmanuel Coudeyre και Jacques Touchon, «The Effects of Music Intervention in the Management of Chronic Pain: A Single-blind, Randomized, Controlled Trial», *The Clinical Journal of Pain,* 2012, τ. 28, σσ. 329–337. doi: 10.1097/AJP.0b013e31822be973
Laura A. Mitchell, Raymond A. R. Mac Donald και Eric E. Brodie, «A Comparison of the Effects of Preferred music, Arithmetic and Humour on Cold Pressor Pain», *European Journal of Pain*, 2006, τ. 10 (4), σσ. 343, 344 και 347-349 (343–351). doi: 10.1016/j.ejpain.2005.03.005.
Eduardo A. Garza-Villarreal, Andrew D. Wilson, Lene Vase, Elvira Brattico, Fernando Barrios, Jensen Troels, Juan I. Romero-Romo και Peter Vuust, «Music Reduces Pain and Increases Functional Mobility in Fibromyalgia», *Frontiers in Psychology*, 2014, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00090
Stefan Koelsch, Julian Fuermetz, Ulrich Sack, Katrin Bauer, Maximilian Hohenadel, Martin Wiegel, Udo X.

φαίνεται πως αντιμετωπίζεται σε πολλές διαφορετικές καταστάσεις μέσω της μουσικής.[70] Αρκετές είναι και οι έρευνες, οι οποίες αποκαλύπτουν τη θετική συμβολή της μουσικής στην ταυτόχρονη αντιμετώπιση του άγχους και του πόνου σε διάφορες καταστάσεις, καθώς και προεγχειρητικά και μετεγχειρητικά αλλά και κατά τη διάρκεια ποικίλων επεμβάσεων.[71]

Kaisers και Wolfgang Heinke, «Effects of Music Listening on Cortisol Levels and Propofol Consumption during Spinal Anesthesia», *Frontiers in Psychology*, 2011, τ. 2 (58), σσ. 1 και 4-7 (1-9).
Σπανουδάκης, «Ακρόαση βυζαντινής μουσικής προεγχειρητικά και μετεγχειρητικά».

[69] Στις παρακάτω μελέτες αναφέρεται η επίδραση της μουσικής και στην κατάθλιψη, στην ενέργεια (δύναμη) κ.ά.
Xavier C. Simcock, Richard S. Yoon, Peter Chalmers, Jeffrey A. Geller, Howard A. Kiernan και William Macaulay, «Intraoperative Music Reduces Perceived Pain after Total Knee Arthroplasty: A Blinded, Prospective, Randomized, Placebo-controlled Clinical Trial», *The Journal of the Knee Surgery*, 2008, τ. 21 (4), σσ. 275-278.
Βλ. επίσης:
Sébastien Ottaviani, Bernard Jean-Luc, Bardin Thomas και Richette Pascal, «Effect of Music on Anxiety and Pain during Joint Lavage for Knee Osteoarthritis», *Clinical Rheumatology*, 2012, τ. 31 (3), σσ. 531-534.
Pamela G. Binns-Turner, Lynda Law Wilson, Erica R. Pryor, Gwendolyn L. Boyd και Carol A. Prickett, «Perioperative Music and Its Effects on Anxiety, Hemodynamics, and Pain in Women Undergoing Mastectomy», *American Association of Nurse Anesthetists*, 2011, τ. 79 (suppl. 4), σσ. 21-27.
Sandra L. Siedliecki, *The Effect of Music on Power, Pain, Depression and Disability*, Διδακτορική διατριβή, School of Graduate Studies - Case Western Reserve University, 2006, σσ. 25-27, 38-60, 73-76, 124-126, 146, αλλά και αναφορές σχεδόν στο σύνολο της διατριβής.
Sandra. L. Siedliecki και Marion Good, «Effect of Music on Power, Pain, Depression and Disability», *Journal of Advanced Nursing*, 2006, τ. 54 (5), σσ. 553-562.
Σπανουδάκης, «Ακρόαση βυζαντινής μουσικής προεγχειρητικά και μετεγχειρητικά».

[70] Kim, κ.ά., «Musical Intervention Reduces Patients' Anxiety», σσ. 1036–1045.
Ottaviani, κ.ά., «Effect of Music on Anxiety and Pain», σσ. 531-534.
Binns-Turner, Wilson κ.ά., «Perioperative Music and Its Effects on Anxiety», σσ. 21-27.
Moola, *Effectiveness of Musical Interventions in Reducing Dental Anxiety in Paediatric and Adult Patients*, σσ. κυρίως 22-40, 45 και 47-49.
Carol A. Bolwerk., «Effects of Relaxing Music on State Anxiety in Myocardial Infarction Patients», *Critical Care Nursing Quarterly*, 1990, τ. 13 (20), σσ. 63–72.
Schwartz, «Perinatal Stress Reduction, Music and Medical Cost Savings», σσ. 19-29.
Wen-Ping Lee, Pao-Yuan Wu, Meng-Ying Lee, Lun-Hui Ho και Whei-Mei Shih, «Music Listening Alleviates Anxiety and Physiological Responses in Patients Receiving Spinal Anesthesia», *Complementary and Alternative Medicine - BioMed Central (BMC) series*, 2017, τ. 31, σσ. 8–13. doi: http://dx.doi.org/10.1016/j.ctim.2016.12.006. Στη μελέτη αναφέρεται: ανακούφιση από το άγχος και τις φυσιολογικές ανταποκρίσεις σε ασθενείς με ραχιαία αναισθησία.
Diane R. Eckhouse, Mary Hurd, Susan Cotter-Schaufele, Suela Sulo, Malgorzata Sokolowski και Laurel Barbour, «A Randomized Controlled Trial to Determine the Effects of Music and Relaxation Interventions on Perceived Anxiety in Hospitalized Patients Receiving Orthopaedic or Cancer Treatment», *Orthopedic Nursing*, 2014, τ. 33(6), σσ. 342-351.
Και για καρδιοπαθείς: Bradt Joke, Dileo Cheryl και Potvin Noah, «Music for Stress and Anxiety Reduction in Coronary Heart Disease Patients», *Cochrane Database of Systematic Reviews,* άρθρο 2, 2009.
Luciano Bernardi, C Porta και P Sleight, «Cardiovascular, Cerebrovascular and Respiratory Changes Induced by Different Types of Music in Musicians and Non-musicians: The Importance of Silence», *Heart*, 2006, τ. 92(4), σσ. 445-452. doi:10.1136/hrt.2005.064600. Στην συγκεκριμένη μελέτη αναφέρεται πως στα άτομα με μουσική παιδεία η επίδραση της μουσικής είναι μεγαλύτερη, κάτι το οποίο αναδεικνύει την αξία της μουσικής εκπαίδευσης.

[71] Keilani, Simondet, κ.ά., «Effects of Music Intervention on Anxiety and Pain Reduction», σσ. 227-232.
Nilsson Ulrica, «The Anxiety- and Pain-reducing Effects of Music Interventions: A Systematic Review», *Association of periOperative Registered Nurses Journal*, 2008, τ. 87 (4), σσ. 780-807.
Chafik Keilani, Nicolas Simondet, Ramzi Maalouf, Ahmet Yigitoglu, Alexandre Bougrine, Didier Simon και Isabelle Fligny, «Effects of Music Intervention on Anxiety and Pain Reduction in Ambulatory

Επιπλέον, σε ορισμένες συνθήκες η μουσική μπορεί να βοηθήσει ενήλικες μετεγχειρητικά,[72] ενώ σε ηλικιωμένους ανθρώπους και υπό συγκεκριμένες συνθήκες, φαίνεται πως συμβάλλει (μετεγχειρητικά) ενάντια στη ζάλη.[73]

3.1.4. Εγκεφαλική πλαστικότητα & η σημασία της μουσικής εκπαίδευσης

Η μουσική ενασχόληση, εξάσκηση και εκπαίδευση ωφελεί την πλαστικότητα του εγκεφάλου πολύπλευρα σε όλες τις ηλικίες.[74] Πλαστικότητα είναι η ιδιότητα του εγκεφάλου

Maxillofacial and Otorhinolaryngology Surgery: A Descriptive Survey of 27 Cases», *Oral and Maxillofacial Surgery*, 2017, τ. 21 (2), σσ. 227-232.
N. Özer, Z. Karaman Özlü, S. Arslan και N. Günes, «Effect of Music on Postoperative Pain and Physiologic Parameters of Patients after Open Heart Surgery», *Pain Management Nursing*, 2013, τ. 14 (1), σσ. (20-28).
Y. K. Kim, S. M. Kim και H. Myoung, «Musical Intervention Reduces Patients' Anxiety in Surgical Extraction of an Impacted Mandibular Third Molar», *Journal of Oral and Maxillofacial Surgery*, 2011, τ. 69 (4), σσ. 1036-1045.
U. Nilsson, M. Unosson και N. Rawal, «Stress Reduction and Analgesia in Patients Exposed to Calming Music Postoperatively: A Randomized Controlled Trial», *European Journal of Anaesthesiology*, 2005, τ. 22, σσ. 96-102.
R. Pratt, «Listening to Music during Surgery: A program of Intermountain Health Care», *International Journal of Arts Medicine*, 1999, τ. 6 (1), σσ. 21-30.
Binns-Turner, κ.ά, «Perioperative Music and Its Effects on Anxiety», σσ. 21-27.
Σπανουδάκης, «Ακρόαση βυζαντινής μουσικής προεγχειρητικά και μετεγχειρητικά».

[72] Jenny Hole, Martin Hirsch, Elizabeth Ball και Catherine Meads, «Music as an Aid for Postoperative Recovery in Adults: A Systematic Review and Meta-analysis», *Lancet*, 2015, τ. 386 (10004), σσ. 1659–1671. doi: 10.1016/S0140-6736(15)60169-6

[73] Ruth Mc Caffrey και Rozzano Locsin, «The Effect of Music Listening on Acute Confusion and Delirium in Elders Undergoing Elective Hip and Knee Surgery», *Journal of Clinic Nursing*, 2004, τ. 13(6B), σσ. 91-96.

[74] Σταύρος Ι. Μπαλογιάννης, *«Η γλώσσα της μουσικής: Μουσική και Εγκέφαλος»,* σε: *The Psaltic Art as an Autonomous Science. Scientific Branches – Related Scientific Fields – Interdisciplinary Collaborations and Interaction*, Πρακτικά 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, διοργάνωση: Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, Βόλος, 29/6-3/7/2014, επιμ. Konstantinos Charil. Karagounis και Georgios Kouroupetroglou, Βόλος, 2015, σ. 132. Βλ. επίσης ενδεικτικά της πλούσιας βιβλιογραφίας:
Σταύρος Μπαλογιάννης, *Μουσική και Εγκέφαλος,* Ομιλία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Α.Π.Θ., 20 Μαΐου 2014.
Krista L. Hyde, Jason Lerch, Andrea Norton, Marie Forgeard, Ellen Winner, Alan C. Evans και Gottfried Schlaug, «Musical Training Shapes Structural Brain Development», *The Journal of Neuroscience*, 2009, τ. 29 (10), σσ. 3019-3025.
Krista L. Hyde, Jason Lerch, Andrea Norton, Marie Forgeard, Ellen Winner, Alan C. Evans και Gottfried Schlaug, «The Effects of Musical Training on Structural Brain Development: A Longitudinal Study», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2009, τ. 1169, σσ. 182-186. doi: 10.1111/j.1749-6632.2009.04852.x.
Στα παιδιά: Takako Fujioka, Bernhard Ross, Ryusuke Kakigi, Christo Pantev και Laurel J. Trainor, «One Year of Musical Training Affects Development of Auditory Cortical-Evoked Fields in Young Children», *Brain: a Journal for Neurology*, 2006, τ. 129 (10), σσ. 2593-2608. DOI: https://doi.org/10.1093/brain/awl247.
Gottfried Schlaug, Andrea Norto, Katie Overy και Ellen Winner, «Effects of Music Training on the Child's Brain and Cognitive Development», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2005, τ. 1060, σσ. 219-30.
Christo Pantev, Bernhard Ross, Takako Fujioka, Laurel J. Trainor, Michael Schulte και Matthias Schulz, «Music and Learning-Induced Cortical Plasticity», *Annals of the New York Academy of Sciences,* 2003, τ. 999, σσ. 438-441 και 448-449 (438-450). doi: 10.1196/annals.1284.054
Christo Pantev, Claudia Lappe, Sibylle C. Herholz, και Laurel Trainorb, «Auditory-Somatosensory Integration and Cortical Plasticity in Musical Training», *Annals of the New York Academy of Sciences,* 2009, τ. 1169, σσ. 143-144, 148-150 (143-150). doi: 10.1111/j.1749-6632.2009.04588.x
Claudia Lappe, Sibylle C. Herholz, Laurel J. Trainor, και Christo Pantev, «Cortical Plasticity Induced by

να μεταβάλλεται. Οι μελέτες, οι οποίες αναφέρονται στη συγκεκριμένη υποσημείωση έχουν παράλληλα και ιδιαίτερη σημασία για την αξία της μουσικής εκπαίδευσης, κυρίως στα παιδιά, στα οποία είναι έντονη η έκφραση της εγκεφαλικής πλαστικότητας (γέννηση νευρικών κυττάρων και συνάψεων), αλλά και για όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως ηλικίας.

3.1.5. Αφασία αλλά όχι αμουσία[75]

Ιδιαίτερη ενότητα μελετών είναι αυτές που έγιναν σε ανθρώπους, οι οποίοι βρίσκονταν σε αφασία. Υπάρχουν σημαντικές ενδείξεις πως το τραγούδι ίσως βοηθά στην παραγωγή σωστών φράσεων σε τουλάχιστον ορισμένες καταστάσεις σοβαρής εκφραστικής αφασίας.[76] Επιπλέον, άνθρωποι οι οποίοι έχουν υποστεί σοβαρό εγκεφαλικό αγγειακό επεισόδιο, αν και έχουν απολέσει την ικανότητα του λόγου, μπορούν να τραγουδούν και να αντιλαμβάνονται μουσικά κομμάτια.[77] Η περίπτωση της αφασίας ελλείψει αμουσίας επιβεβαιώνει την, από το 1825, άποψη του Gall πως ο εγκέφαλος «εγκλείει ένα «μουσικό όργανο» ικανό να αντιληφθεί και να κατανοήσει την μουσικήν, εκ παραλλήλου δε να συνθέσει και να εκτελέσει αυτήν. Το όργανο αυτό θα ήτο δυνατό να διατηρηθεί ακέραιον, διαφεύγον βλάβας, τας οποίας ενδέχεται να υποστεί ο υπόλοιπος εγκέφαλος.»[78]

Short-Term Unimodal and Multimodal Musical Training», *The Journal of Neuroscience*, 2008, τ. 28 (39), σσ. 9632-9637 (9632-9639). doi:10.1523/JNEUROSCI.2254-08.2008.
Takako Fujioka, κ.ά., «One Year of Musical Training Affects Development of Auditory Cortical-Evoked Fields in Young Children», σσ. 2593-2606 (2593-2608).
Claudia Lappe, Laurel J. Trainor, Sibylle C. Herholz και Christo Pantev, «Cortical Plasticity Induced by Short-Term Multimodal Musical Rhythm Training», *PLos One*, 2011, τ. 6 (6), e21493.
Christo Pantev, Hidehiko Okamoto και Henning Teismann, «Music-Induced Cortical Plasticity and Lateral Inhibition in the Human Auditory Cortex as Foundations for Tonal Tinnitus Treatment», *Frontiers in Systems Neuroscience*, 2012, τ. 6 (50), σσ. 1-15 (1-19). doi: 10.3389/fnsys.2012.00050.
Evangelos Paraskevopoulos, Anja Kuchenbuch, Sibylle C. Herholz, Nikolaos Foroglou, Panagiotis Bamidis και Christo Pantev, «Tones and Numbers: A Combined EEG–MEG Study on the Effects of Musical Expertise in Magnitude Comparisons of Audiovisual Stimuli», *Human Brain Mapping*, 2014, τ. 35 (11), σσ. 5389-5398 (5389-5400). doi: 10.1002/hbm.22558.
Christo Pantev, Evangelos Paraskevopoulos, Anja Kuchenbuch, Yao Lu και Sibylle C. Herholz, «Musical Expertise is Related to Neuroplastic Changes of Multisensory Nature within the Auditory Cortex», *European Journal of Neuroscience,* 2015, τ. 41, σσ. 709-716 (709-717). doi:10.1111/ejn.12788.
Christian Gaser και Gottfried Schlaug, «Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians», *The Journal of Neuroscience*, 2003, τ. 23 (27), σσ. 9240 και 9242-9243 (9240-9245).
Oliver Sacks, «The power of music», *Brain,* 2006, τ. 129, σσ. 2528–2532. doi:10.1093/brain/awl234.

[75] Σταύρος Ι. Μπαλογιάννης, «Η γλώσσα της μουσικής: Μουσική και Εγκέφαλος», σσ. 124 και 130.
Η κατάσταση αυτή αναφέρθηκε από τον καθηγητή κ. Μπαλογιάννη και σε κατ' ιδίαν συζήτηση για τα οφέλη της μουσικής την Τρίτη 3 Σεπτεμβρίου 2013. Επιπλέον, βλ.:
Μπαλογιάννης, *Μουσική και Εγκέφαλος*.

[76] Thomas Straube, Alexander Schulz, Katja Geipel, Hans-Joachim Mentzel και Wolfgang H.R. Miltner, «Dissociation between Singing and Speaking in Expressive Aphasia: The Role of Song Familiarity», *Neuropsychologia*, 2008, τ. 46 (5), σσ. 1505-1512.
doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2008.01.008.

[77] Αθανάσιος Δρίτσας, «Η Μουσική παρέμβαση στον καρδιαγγειακό ασθενή», σε: *Μουσική και Καρδιά*, εκδ. Ελληνική Καρδιολογική Επιθεώρηση, σσ. 546 και 549 (544-550). Πρβλ.:
Isabelle Peretz, Sylvie Belleville, Sophie Fontaine, «Dissociations entre musique et langage apres atteinte cerebrale: un nouveau cas d'amusie sans aphasie [Dissociations between music and language function after cerebral resection: A new case of amusia without aphasia]», *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 1997, τ. 51, σσ. 354-355 και 364-366 (354-368).

[78] Μπαλογιάννης, *Η γλώσσα της μουσικής: Μουσική και Εγκέφαλος*, σ. 128.

3.1.6. Εμπλοκή νευροχημικών διαμεσολαβητών

«Νευροχημικές μελέτες προτείνουν ότι διάφοροι βιοχημικοί διαμεσολαβητές όπως οι ενδορφίνες, τα ενδοκανναβιδοειδή, η ντοπαμίνη και το νιτρικό οξύ πιθανώς εμπλέκονται κατά τη μουσική εμπειρία».[79] Η παρουσία των παραπάνω βιοχημικών διαμεσολαβητών κρίνεται ιδιαίτερα θετική για τον άνθρωπο. Επιπλέον, πραγματοποιούνται μελέτες, οι οποίες διερευνούν τη συσχέτιση της μουσικής ενασχόλησης με την παραγωγή νευροδιαβιβαστών, ορμονών, κυτοκινών αλλά και πεπτιδίων.[80]

3.1.7. Άλλες περιπτώσεις ωφέλειας

Η μουσική ακρόαση βελτιώνει τη γνωστική αποκατάσταση και τη διάθεση μετά από εγκεφαλικό επεισόδιο μεσαίας εγκεφαλικής αρτηρίας.[81] Επίσης, μπορεί να συμβάλλει στη διεύρυνση του πεδίου της οπτικής[82] και της ακουστικής προσοχής,[83] στην αντιμετώπιση των συμπτωμάτων της ινομυαλγίας,[84] της επιλόχειας κατάθλιψης,[85] κ.ά.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Βάσει των παραπάνω συνάγεται το συμπέρασμα πως η μουσικοθεραπεία, η μουσική ιατρική και η νευρομουσικολογία αναπτύσσονται τα τελευταία χρόνια με ιδιαίτερα γρήγορους ρυθμούς σε διεπιστημονικό επίπεδο, αφού στην ανάπτυξή τους συμβάλει ένα διευρυμένο πλήθος ερευνών διαφόρων επιστημονικών πεδίων. Τα πορίσματα από τις έρευνες

[79] Boso, κ.ά., «Neurophysiology and Neurobiology of the Musical Experience», σσ. 189. Διαθέσιμο σε: http://www.functionalneurology.com/materiale_cic/198_XXI_4/1885_neurophysiology/index.html (21.3.2017).
Στη συνέχεια του άρθρου αναδεικνύεται και η αξία της μουσικοθεραπείας σύμφωνα με: α) τα επιστημονικά ευρήματα του παρόντος αλλά και β) τις σημαντικές προοπτικές με τα μελλοντικά ευρήματα και τη περαιτέρω συστηματοποίηση της γνώσης περί της ωφέλειας της μουσικής. Βλ. επίσης:
Μπαλογιάννης, *Η γλώσσα της μουσικής: Μουσική και Εγκέφαλος*, σ. 132.
Εισαγωγικά στοιχεία περί των νευροδιαβιβαστών, βλ. ενδεικτικά:
Σταύρος Ι. Μπαλογιάννης, *Νευρολογία,* τ. 1, εκδ. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, 2010, σσ. 136-208.
Νικόλαος Α. Ζαφρανάς και Αριστείδης Β. Ζαφρανάς, *Εγκέφαλος, φυσιολογία & Μουσική,* εκδ. Κάλλιπος – Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών (ΣΕΑΒ), Θεσσαλονίκη, 2015, σσ. 146-147.

[80] Ενδεικτικά βλ.: Abhishek Ganggrade, «The Effect of Mudic on the Production of Neutransmitters, Hormones, Cytokines and Peptides: A Review», *Music and Medicine*, 2012, τ. 4(1), σσ. 40-43.

[81] Teppo Särkämö, Mari Tervaniemi, Sari Laitinen, Anita Forsblom, Seppo Soinila, Mikko Mikkonen, Taina Autti, Heli M. Silvennoinen, Jaakko Erkkilä, Matti Laine, Isabelle Peretz και Marja Hietanen, «Music Listening Enhances Cognitive Recovery and Mood after Middle Cerebral Artery Stroke», *Brain: a Journal for Neurology*, 2008, τ. 131 (3), σσ. 866, 867 και 871-873 (866-876).

[82] Mei-Ching Chen, Pei-Luen Tsai, Yu-Ting Huang και Keh-Chung Lin, «Pleasant Music Improves Visual Attention in Patients with Unilateral Neglect after Stroke», *Brain Injury*, 2012, τ. 27 (1), σσ. 75-82. Πρβλ. Vesa Putkinen, Tommi Makkonen και Tuomas Eerola, «Music-Induced Positive Mood Broadens the Scope of Auditory Attention», *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 2017, τ. (0), σσ. 1 και 8 (1-10). Βλ. επίσης:
Arla Good, Maureen J. Reed, Frank A. Russo, «Compensatory Plasticity in the Deaf Brain: Effects on Perception of Music», *Brain Sciences,* 2014, τ. 4, σσ. 564-565.

[83] Putkinen, «Music-Induced», σσ. 1 και 8 (1-10).

[84] Ενδεικτικά: Eduardo A. Garza-Villarreal, Andrew D. Wilson, Lene Vase, Elvira Brattico, Fernando A. Barrios, Troels S. Jensen, Juan I. Romero-Romo και Peter Vuust, «Music Reduces Pain and Increases Functional Mobility in Fibromyalgia», *Frontiers in Psychology,* 2014, τ. 5 (90).
Αντίστοιχα ευρήματα, όπως είναι αναμενόμενο, έρχονται και από τον χώρο της μουσικοθεραπείας: María Dolores Onieva-Zafra, María Castro-Sánchez, A. Matarán-Peñarrocha και Carmen Moreno-Lorenzo, «Effect of Music as Nursing Intervention for People Diagnosed with Fibromyalgia», *Pain Management Nursing*, 2013, τ. 14(2), σσ. e39-e46.

[85] Ενδεικτικά: Angel Rajakumari και R Sheela, «Effects of Music on Postnatal Depression among Postnatal Mothers», *Interntational Journal of Science and Research,* 2015, τ. 4(5), σσ. 580-584.

καθενός εκ των τριών προαναφερθέντων επιστημονικών πεδίων μπορούν να τροφοδοτήσουν και τα άλλα δύο. Παράλληλα, η μουσική αναδεικνύεται επιστημονικώς, ως άρρηκτα και οντογενετικά συνδεδεμένη με τη καλή ανάπτυξη, αλλά και την κατ' άμφω υγεία του ανθρώπου.

Τέλος, η ενσωμάτωση συμπερασμάτων από τα πεδία της γνωσιακής μουσικολογίας και της μουσικής ψυχολογίας, κρίνεται ως απαραίτητη στις έρευνες της μουσικής ιατρικής και της νευρομουσικολογίας. Η ερευνητική χρήση και υιοθέτηση της υπάρχουσας γνώσης των παραπάνω πεδίων σε συνδυασμό με τη μουσικολογική ανάλυση του μουσικού υλικού,[86] θα βοηθήσει σημαντικά, αφενός στην συστηματοποίηση της γνώσης μας σχετικά με την επίδραση της μουσικής και της μουσικο-ψυχοθεραπείας στον άνθρωπο σε ψυχοσωματικό επίπεδο –επί τη βάσει συγκεκριμένων μουσικολογικών στοιχείων, όπως και εξειδικευμένων κατευθύνσεων μουσικο-ψυχοθεραπείας–, αφετέρου στην βελτίωση της απόδοσης αυτής της επίδρασης.

Εν κατακλείδι, θα ήταν ευχής έργο το παρόν κείμενο να λειτουργήσει ως πόλος έμπνευσης για την απόκτηση σχετικής εξειδίκευσης από ενδιαφερόμενους και ως κίνητρο για εμπερίεξη προσεγγίσεων μουσικής ιατρικής, νευρομουσικολογίας και μουσικο-ψυχοθεραπείας σε μονάδες υγείας της χώρας μας.

[86] Στις μελέτες οι οποίες αναφέρθηκαν στην Ενότητα 3, συμμετείχαν καταξιωμένοι επιστήμονες, από πανεπιστήμια, ερευνητικά κέντρα, νοσοκομεία και κλινικές από τις πέντε ηπείρους. Διαπιστώνεται πάντως, η έντονη απουσία της λεπτομερούς αναφοράς και πόσο μάλλον της ανάλυσης του μουσικού υλικού. Στις μελέτες συχνά αναφέρονται το είδος της μουσικής που χρησιμοποιείται, τα μουσικά όργανα και άλλες γενικές πληροφορίες, αλλά δεν προσδιορίζονται σε ορισμένες περιπτώσεις ούτε οι τίτλοι των τραγουδιών ή των οργανικών κομματιών. Πολύ παραπάνω, συχνά απουσιάζει η επισύναψη της παρτιτούρας του μουσικού υλικού και η ανάλυση αυτού όσον αφορά στις μουσικές κλίμακες, στην τονικότητα, στο ρυθμό κτλ.

Claudio Monteverdi: Όψεις και δραματουργικές μεταμορφώσεις της seconda pratica

Εύη Νίκα-Σαμψών

Ανατρέχοντας στα θεωρητικά κείμενα των πρωτεργατών του «απαγγελτικού ή παραστατικού ύφους», του stile recitativo και rappresentativo, αντιμετωπίζει κανείς έναν εντυπωσιακό όγκο δοκιμίων, επιστολών και λεξικογραφικών αναφορών, όπου οι λόγιοι της εποχής επιχείρησαν να ερμηνεύσουν το φαινόμενο της «τραγουδιστής απαγγελίας», του recitar cantando, που αποτυπώθηκε στα πρώτα drammi per musica με αρχαιοελληνική θεματολογία και να προσδιορίσουν τις καινοφανείς έννοιες και τους όρους που κυριάρχησαν στην ιταλική ιστοριογραφία και αισθητική της όπερας. Εστιάζοντας στη συνθετική ανέλιξη του Claudio Monteverdi ειδικότερα στο πεδίο της όπερας μπορεί να διαπιστώσει κανείς πολλαπλώς το φαινόμενο των παραλλαγμένων εκδοχών στα τρία σημαντικά του έργα, αλλά και των μεταμορφώσεων που υπέστη η μουσική δραματουργία σε διάστημα τριάντα πέντε περίπου ετών από την πρώτη παρουσίαση του *Μύθου του Ορφέα* (*Favola d' Orfeo*) τον Φεβρουάριο του 1607 στο Palazzo Ducale της Μάντοβας –στην Galleria degli Specchi ή στην Galleria dei Fiumi για την Accademia degli Invaghiti (Ακαδημία των Περιπαθών)– έως την ολοκλήρωση της τελευταίας του όπερας, της *Στέψης της Ποππαίας*, που παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση το φθινόπωρο του 1642 στο θέατρο Santi Giovanni e Paolo της Βενετίας. Αντίστοιχα και σε θεωρητικό επίπεδο οι παραλλαγμένες θεωρίες, έννοιες και ερμηνείες της «τραγουδιστής απαγγελίας», του recitar cantando, που οπωσδήποτε επέφερε και μια ριζική τομή στον μουσικό πολιτισμό της Δύσης, αποτέλεσαν συχνά πεδίο διαμάχης μεταξύ των εκπροσώπων των γραμμάτων και των τεχνών.

Χάρη στην καινοφανή δραματουργία του Ορφέα αλλά και τις περιστάσεις παρουσίασής του, η έκδοση του λιμπρέτου διανεμήθηκε στους ακροατές, μολονότι δεν έχει διευκρινιστεί απολύτως, αν επρόκειτο για σκηνική ερμηνεία του έργου. Φαίνεται όμως ότι σε αυτήν την πρώτη εκτέλεση χρησιμοποιήθηκε ο αρχικός επίλογος του έργου, σύμφωνα με τον οποίο ο Ορφέας κατασπαράχτηκε από τις Βάκχες, επειδή η παράσταση έγινε την περίοδο του καρναβαλιού. Δύο χρόνια αργότερα, τον Αύγουστο του 1609 εκδόθηκε η παρτιτούρα του Ορφέα στη Βενετία, η οποία φέρει και την αφιέρωση στον Φραντσέσκο Γκοντσάγκα. Ωστόσο, ο χαρακτήρας του κειμένου αυτής της παρτιτούρας προσφέρει ελάχιστα συμπεράσματα για τις πραγματικές συνθήκες της παράστασης, παρόλο που τεκμηριώνεται εδώ η πρόθεση του Μοντεβέρντι να διατηρήσει ένα είδος πρωτοκόλλου εκείνης της πρεμιέρας στη Μάντοβα: με αυτή την πρόθεση συνηγορούν οπωσδήποτε η συμμετοχή οργανικών ομάδων που αναφέρονται σε πρόσωπα, κυρίως για δραματουργικούς λόγους, και η εναλλακτική διαμόρφωση της εκτενούς παράκλησης του Ορφέα προς τον Χάροντα με τις μελωδικές γραμμές στο μέσο ακριβώς της τρίτης πράξης («Possente spirto»). Η έκδοση της παρτιτούρας περιέχει επίσης ένα παραλλαγμένο τέλος σε σχέση με αυτό που απαντά κανείς στην αρχική έκδοση του λιμπρέτου του 1607. Επειδή δεν έχει διασωθεί η μουσική του Μοντεβέρντι γι' αυτόν τον αρχικό επίλογο, στοιχείο που τελικά θέτει υπό αμφισβήτηση αν πράγματι γράφτηκε μουσική γι' αυτή την εκδοχή, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι η λύση του επιλόγου, που

απεικονίζει την αποθέωση του Ορφέα από τον πατέρα του Απόλλωνα, αποτελεί «ένα λαμπρό συμβιβασμό ανάμεσα στην αναπόφευκτη απαίτηση για αίσιο τέλος και στην πιστότητα απέναντι στο μύθο».[1] Το 1615 η παρτιτούρα του *Ορφέα* εκδόθηκε εκ νέου, χωρίς όμως την αφιέρωση στον οίκο των Γκοντζάγκα, επειδή ο Μοντεβέρντι δρούσε εν τω μεταξύ στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας.

Με τη νέα εκδοχή του Μύθου του Ορφέα ο συνθέτης πρωτοστάτησε με νεωτερικές μουσικοδραματουργικές ιδέες, οργανώνοντας το πολύπλοκο συνθετικό οικοδόμημα της όπερας και ενσωματώνοντας στη δομή της σημαντικά εξελικτικά στοιχεία που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο και για τη μετέπειτα ανάπτυξη της Βενετσιάνικης Όπερας. Όταν ο Μοντεβέρντι ανέλαβε το 1613 τα καθήκοντα του αρχιμουσικού στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας μεταφύτευσε εκεί τις δεδομένες μουσικές κατακτήσεις που έμελλε να ευοδωθούν στο γόνιμο καλλιτεχνικό περιβάλλον της, όπου καθιερώθηκε ως ο θεμελιωτής της Βενετσιάνικης όπερας, κυρίως με τα ύστερα έργα του: *Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα* (1640) και *Η στέψη της Ποππαίας* (1642).

Η seconda pratica musicale

Ο μύθος της κλασικότητας και της αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας[2] καλλιεργήθηκε κατά κύριο λόγο μέσα από τις μελέτες και ερμηνευτικές προσεγγίσεις των θεωρητικών του κύκλου της Fiorentina Camerata[3] που αναζητούσαν το ιδεώδες δραματικό πρότυπο για να υπογραμμίσουν τη διασύνδεση λόγου και μουσικής, την ανάδειξη της δραματικής ποίησης μέσω της μουσικής, τον τονισμό των λέξεων, τη διέγερση των συναισθημάτων μέσω της κατάλληλης μελωδίας. Ως προς τις μουσικοθεωρητικές τάσεις της εποχής του αλλά και την ανέλιξη του είδους της όπερας, αξίζει να επισημανθεί, ότι τους νεωτερισμούς της τραγουδιστής απαγγελίας, του stile recitativo, που αποτύπωναν και τον σύγχρονο τρόπο μουσικής γραφής, ο Μοντεβέρντι τους ανέπτυξε κυρίως στο πλαίσιο της θεωρητικής εισήγησης, της seconda pratica, όπου ως γνωστόν υπεραμύνθηκε την αρχή της σολιστικής μουσικής απαγγελίας με συνοδεία basso continuo[4] προς όφελος μιας νέας μουσικοδραματικής έκφρασης, θέτοντας την εκφραστική δημιουργία υπεράνω κάθε σχολαστικής και ορθολογιστικής θεωρίας των προγενέστερων δημιουργών. Έχουν μελετηθεί ευρύτερα στη σύγχρονη βιβλιογραφία[5] οι προθέσεις του Μοντεβέρντι να καταγράψει τις απόψεις του διεξοδικά σε ένα δοκίμιο με τον τίτλο *Melodia ovvero Seconda Pratica Musicale*. Ο όρος, *Seconda Pratica* απαντάται άλλοτε στο πλαίσιο ιστορικών άλλοτε συστηματικών - θεωρητικών προσεγγίσεων που επιχειρούν να ερμηνεύσουν ποικιλοτρόπως τα καινοφανή υφολογικά επιτεύγματα της εποχής εκείνης, τη νέα θεώρηση της αρμονίας. Ο Μοντεβέρντι ανακοίνωσε την πρόθεσή του σε μία επιστολή του προς τον Τζοβάννι

[1] Silke Leopold, «Η μουσική δραματουργία στον Ορφέα του Μοντεβέρντι», μετάφραση από τα γερμανικά: Βαγγέλης Μπιτσώρης, στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλάουντιο Μοντεβέρντι: Ορφέας,* έκδοση ΟΜΜΑ, Αθήνα 1997-98, σ. 105.

[2] Blair Hoxby, «The Doleful Airs of Euripides: The Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered», *Cambridge Opera Journal*, τόμ. 17, αρ. 3 (Νοέμ., 2005), σ. 253-269, Cambridge University Press, http://www.jstor.org/stable/3878297.

[3] Πρβλ. περαιτέρω Claude Palisca, *The Florentine Camerata*, *Documentary Studies and Translations*, Yale University Press, New Haven and London 1989, σ. 208-225.

[4] Oliver Strunk, (επιμ.), *Source Readings in Music History. The Baroque Era*, W.W. Norton & Company, Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1965, σ. 54.

[5] Ειδικά για τις μουσικοθεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις της *Seconda Pratica Musicale* στη ξενόγλωσση βιβλιογραφία πρβλ. περαιτέρω Carl Dahlhaus, «Seconda pratica und musikalische Figurenlehre» στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Claudio Monteverdi, Festschrift Reinhold Hammerstein*, έκδ. Laaber-Verlag, Laaber 1986, σ. 141-150.

Μπαττίστα Ντόνι,[6] στις 22 Οκτωβρίου 1633, η οποία ωστόσο δεν υλοποιήθηκε, μολονότι οι ιδέες του μεταμόρφωσαν κυριολεκτικά σε θεωρητικό και συνθετικό επίπεδο την πορεία του μουσικού θεάτρου του 17ου αιώνα.

Υπερασπιζόμενος τον νέο τρόπο γραφής της seconda pratica, ο Μοντεβέρντι ανέφερε μεταξύ άλλων:

> Ο τίτλος του βιβλίου θα είναι ο εξής: *Melodia overo Seconda Pratica Musicale* [Μελωδία ή Δεύτερη μουσική πρακτική]· δεύτερη (κατά τη δική μου αντίληψη) εν σχέσει με τη σύγχρονη, πρώτη εν σχέσει με την αρχαία. Χωρίζω το βιβλίο στα τρία μέρη της μελωδίας: στο πρώτο πραγματεύομαι την επεξεργασία του κειμένου, στο δεύτερο την αρμονία και στο τρίτο το ρυθμικό μέρος. Τείνω να πιστέψω ότι ο κόσμος δεν θα το δεχτεί με απαρέσκεια εφόσον έχω δοκιμάσει στην πράξη ότι όταν επρόκειτο να γράψω το Θρήνο της Αριάδνης, μη βρίσκοντας κανένα βιβλίο που θα μου δίδασκε τον φυσικό τρόπο της μίμησης και ούτε κανένα που θα με διαφώτιζε για το ότι όφειλα να είμαι μιμητής, εκτός από τον Πλάτωνα (μέσω μιας φώτισής του τόσο ερμητικής, ώστε μόλις και μετά βίας μπορούσα να διακρίνω από μακριά, με την αδύναμη όρασή μου, το λίγο εκείνο που μου αποκάλυπτε), δοκίμασα, λέγω, πόσο χρειάστηκε να μοχθήσω για να επιτύχω τη λίγη εκείνη μίμηση που κατάφερα, και γι' αυτό ελπίζω ότι μάλλον θα αρέσει στον κόσμο. Αλλά ας γίνει ό,τι είναι να γίνει: στο κάτω κάτω, θα είμαι πιο ευχαριστημένος αν επαινεθώ λίγο για τον νέο τρόπο γραφής παρά αν επαινεθώ πολύ για τον παλαιό· και για τη νέα αυτή τόλμη μου σας παρακαλώ και πάλι να με συγχωρήσετε.[7]

Η υλοποίηση της *Seconda Pratica Musicale* του Μοντεβέρντι πραγματοποιήθηκε σε καλλιτεχνικό-δημιουργικό επίπεδο στο πλαίσιο της δημιουργίας των αριστουργημάτων που μας κληροδότησε. Παρά την πολεμική που προέκυψε όχι μόνο από τις αντιδράσεις του Αρτούζι αλλά και άλλων θεωρητικών, η οποία υπέκρυπτε συγχρόνως τις «θεμελιώδεις διαφορές των ανθρωπιστικών και σχολαστικών στάσεων της κουλτούρας του ύστερου 16ου αιώνα»[8] και αφορούσε κυρίως την υφή των Μαδριγαλιών, η πρωτοτυπία στη σύλληψη του Μοντεβέρντι πρότεινε τη σύνδεση της μουσικής με τη ποίηση και συνεπώς με την ρητορική, καθώς και τον εμφαντικό τονισμό της εκφραστικής δύναμης της μουσικής και όχι μόνο τη δομική τελειότητα. Το νέο ύφος της *Seconda Pratica Musicale* του Μοντεβέρντι υπογράμμιζε τη μετρική απαγγελία του κειμένου, θεμελιωμένη στην αξίωση για την κυριαρχία του κειμένου στη μουσική, όπου, σύμφωνα με τη γνωστή διατύπωση του Τζούλιο Τσέζαρε Μοντεβέρντι, «οι λέξεις έπρεπε να είναι οι δέσποινες της αρμονίας και όχι οι θεραπαινίδες της».[9]

Όπως προκύπτει και από τα θεωρητικά κείμενα της εποχής, αλλά και τις επιστολές των άμεσα εμπλεκομένων στη διένεξη Αρτούζι - Μοντεβέρντι, πρωτεύον μέλημα της *Δεύτερης Πρακτικής* σε καθαρά πρακτικό επίπεδο ήταν, εκτός από τη λειτουργική και αλληλένδετη διασύνδεση της μουσικής με την ποίηση, η προβολή της εκφραστικής διάστασης της μουσικής για τη σκιαγράφηση των παθών, στοιχείο το οποίο

[6] «Επιστολές του Κλάουντιο Μοντεβέρντι προς τον Τζοβάννι Μπαττίστα Ντόνι» στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Claudio Monteverdi, Η Στέψη της Ποππαίας*, μτφρ. Αλόη Σιδέρη, έκδοση ΟΜΜΑ, Αθήνα 1999, σελ 31-33. Πρωτότυπο ιταλικό κείμενο στο Gian Francesco Malipiero, *Claudio Monteverdi*, έκδοση Treves, Μιλάνο 1929, σ. 71-85 και D. de' Paoli, *Monteverdi, Lettere, dediche e prefazioni*, Edizione critica con note, τόμος 4 στη σειρά "Contributi di Musicologia", έκδοση De Santis, Ρώμη 1973, σ. 391-407.

[7] Παράθεμα σε μετάφραση της Αλόης Σιδέρη στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Claudio Monteverdi, Η Στέψη της Ποππαίας*, ό.π., σ. 31-32. Η επιλογή του αποσπάσματος από την επιστολή του Μοντεβέρντι (Βενετία, 22.10.1633) αποτυπώνει τις απόψεις του συνθέτη για το νέο ύφος αλλά κυρίως αποτελεί σημείο αναφοράς για τη seconda pratica σε όλες τις ειδικές μελέτες.

[8] Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, κεφ. I, «Oppositions in Late-Renaissance Thought –Claudio Monteverdi», Clarendon Press, Οξφόρδη 1987, σ. 21-30.

[9] Oliver Strunk, Source Readings in Music History.The Baroque Era, ό.π., σ. 46.

υλοποιήθηκε κατά κύριο λόγο στο πεδίο της όπερας. Συνεπώς, σύμφωνα με τους στόχους της *Seconda Pratica Musicale*, η νέα αντίληψη στη διασύνδεση θεάτρου και μουσικής που στηρίχτηκε στην αρχή της μονωδίας και υλοποιήθηκε εν πρώτοις στον *Ορφέα*, σηματοδότησε συγχρόνως στο πλαίσιο των συνθετικών δεδομένων της εποχής εκείνης και τον καινοφανή ρόλο της μουσικής, η οποία, μέσα από την εγγύτερη συνάφεια λόγου και ήχου, ποίησης και μουσικής, μετατράπηκε σε εννοιολογικό φορέα του νέου είδους.[10]

Οι μεταμορφώσεις του *Μύθου του Ορφέα*

Με τον *Μύθο του Ορφέα* ο Μοντεβέρντι παρουσίασε έναν ισορροπημένο συγκερασμό μουσικής, ποιητικού κειμένου, πλοκής, χορωδίας, χορού και ενοργάνωσης της παρτιτούρας, γνωρίσματα που εξασφάλισαν στον Ορφέα και την εγγύτητά του προς το είδος της όπερας σύμφωνα και με τη σύγχρονη αντίληψη της μουσικής δραματουργίας. Ο όρος *favola in musica* που χρησιμοποιήθηκε στο εξώφυλλο της παρτιτούρας για να προσδιορίσει το νέο είδος, αποδείχτηκε σχεδόν ταυτόσημη έννοια με την όπερα, εφόσον θεμελίωνε στις αρχές του 17ου αιώνα τη δομή του μουσικοποιημένου θεάτρου που εμπεριείχε όλα εκείνα τα εξελίξιμα στοιχεία του. Η ιστορία του Ορφέα, του κατεξοχήν δημοφιλούς ήρωα της αρχαίας μυθολογίας, που διασώθηκε σε πολλές εκδοχές και παραλλαγές, πρόσφερε ίσως το ιδανικό δραματουργικό πλαίσιο για την ανάπτυξη του νέου είδους. Ο μύθος του Ορφέα στις διάφορες παραλλαγμένες αφηγήσεις ή «μυθιστορίες» υπήρξε ένα ιδανικό θέμα για την όπερα του πρώιμου 17ου αιώνα, αλλά και για τις μεταγενέστερες γενιές συνθετών, όπως προκύπτει καταφανώς και από τις πολυάριθμες επεξεργασίες[11] και μελοποιήσεις. Το τέταρτο βιβλίο των *Γεωργικών* του Βιργιλίου και το δέκατο και ενδέκατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου αποτέλεσαν τις πρώτες σημαντικές εξιστορήσεις του μύθου του Ορφέα και της κατάβασής του στον Κάτω Κόσμο. Προφανώς όμως, οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου υπήρξαν ευρύτερα διαδεδομένη πηγή έμπνευσης και άντλησης στοιχείων για τη διαμόρφωση των περισσότερων λιμπρέτων του πρώιμου 17ου αιώνα. Δεν θα πρέπει να αγνοήσει κανείς το γεγονός,[12] ότι οι *Μεταμορφώσεις* θεωρούνταν κτήμα του πεπαιδευμένου κοινού, το οποίο απολάμβανε την αναπαράσταση μιας οικείας και δημοφιλούς ιστορίας που ενδεχομένως να είχε διαβάσει στο λατινικό πρωτότυπο. Η ευρύτερη ωστόσο διάδοση του έργου προήλθε από τις μεταφράσεις και τις διασκευές των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου του Lodovico Dolce (Λοντοβίκο Ντόλτσε, 1508/10–1568) *Le transformationi* και του Giovanni Andrea dell' Anguillara (Τζοβάννι Αντρέα ντελλ΄ Ανγκουιλλάρα 1517–1570) *De le Metamorfosi d'Ovidio libri III di Giovanni Andrea dell' Anguillara*, 1554-1561, οι οποίες περιείχαν σύμφωνα με την παράδοση της εποχής και σχόλια για τους μεταφρασμένους μύθους.

Οι σχέσεις του ποιητικού κειμένου του Στρίτζο τόσο με τις προηγούμενες παραλλαγμένες εκδοχές[13] του *Ορφέα* των Ρινουτσίνι και Πολιτσιάνο όσο και με τις αφηγήσεις του μύθου από τον Οβίδιο και τον Βιργίλιο έχουν ερευνηθεί

[10] Carl Dahlhaus, «Seconda pratica und musikalische Figurenlehre», ό.π., σ. 148.

[11] Εύη Νίκα-Σαμψών, «Κλάουντιο Μοντεβέρντι, *Ο μύθος του Ορφέα* Επεξεργασίες, παραλλαγμένες εκδοχές και διασκευές του έργου» στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλάουντιο Μοντεβέρντι*, *Ορφέας*, έκδοση ΟΜΜΑ, Αθήνα 1997-98, ό.π., σ. 75-78.

[12] Friderick William Sternfeld, «Ο μύθος του Ορφέα και το λιμπρέτο του *Ορφέα*», στο: John Whenham (επιμ.), *Claudio Monteverdi, Orfeo*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, Κέμπριτζ - Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1986, ό.π., σ. 21.

[13] Πρβλ. επίσης πίνακα μελοποιήσεων του μύθου του Ορφέα (1599-1698) στο: Nigel Fortune και John Whenham, «Modern Editions and Performances» στο John Whenham (επιμ.), *Claudio Monteverdi, Orfeo*, ό.π., σ. 173-181.

εμπεριστατωμένα.[14] Καταρχήν, ως προς τις πρωτότυπες πηγές του Οβιδίου και του Βιργιλίου, θεωρείται βέβαιο ότι ο Στρίτζο άντλησε στοιχεία για τις τέσσερις πράξεις της όπερας από τις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου, ενώ το υλικό εν μέρει της τέταρτης και ολόκληρης της πέμπτης πράξης στηρίχτηκε στα *Γεωργικά* του Βιργιλίου. Ωστόσο, είναι υποδειγματική η ευρηματική επινόηση του Στρίτζο να χρησιμοποιήσει μεικτά στοιχεία και από τις δύο ιστορικές αφηγήσεις, η οποία στόχευε στη δραματοποίηση του ποιητικού κειμένου, όπως λ.χ. η μείξη δραματουργικών μοτίβων στη σκηνή της επανόδου του Ορφέα και της Ευρυδίκης από τον Κάτω Κόσμο, ενός κρίσιμου σημείου της πλοκής, όπου αναγνωρίζουμε εμφανώς στοιχεία της αφήγησης του Βιργιλίου: ο θόρυβος που αναγκάζει τον Ορφέα να γυρίσει και να κοιτάξει την Ευρυδίκη, κίνηση που δηλώνει την παράβαση της εντολής του Πλούτωνα και της Περσεφόνης. Από τον Βιργίλιο προέρχονται επίσης οι εικόνες του σκότους και του φωτός, η ξαφνική επάνοδος του Ορφέα στις θρακικές πεδιάδες του Πάνω Κόσμου, καθώς και ο θρήνος του για την Ευρυδίκη «Questi campi di Tracia» («Αυτές οι θρακικές πεδιάδες»), με τον οποίο αρχίζει η πέμπτη πράξη. Απεναντίας, η δραματική έκβαση στην αφήγηση του Οβιδίου και Βιργιλίου, όπου ο Ορφέας κατασπαράσσεται και διαμελίζεται από τις Βάκχες, απουσιάζει στην τελική εκδοχή του ποιητικού κειμένου του Στρίτζο, εκτός από την υπαινικτική κατάληξη της εκδοχής του 1607, σύμφωνα με την οποία η όπερα κλείνει με το χορικό των Βακχών. Η τελική σκηνή της αφήγησης του Βιργιλίου δεν εντάσσεται στην παρτιτούρα του *Μύθου του Ορφέα* που έχει διασωθεί.

> [….] Κι η πίστη του τες μάνες των Κικόνων
> εκαταφρόνεσε· κι αυτές στα νυχτικά μυστήρια
> του Βάκχου, όταν εγιόρταζαν τους αθανάτους, σκίζουν τον άγουρο
> και τον σκορπούν στους ανοιχτούς τους κάμπους.
> Και τότε, ενώ την κεφαλή, που του ΄χαν ξεριζώσει
> από το μαρμαρόλευκο λαιμό, την εκυλούσε
> στη μέση της κατεβασιάς ο Οιαγιακός ο Έβρος,
> η κρύα του η γλώσσα, κι η ίδια του η φωνή την Ευρυδίκη
> κράζει (και του ‘ φευγε η ψυχή): «Αχ δύστυχη Ευρυδίκη!»
> κι αντιλαλούν όλες οι οχτιές του «Ευρυδίκη».
>
> (απόσπασμα από τη μετάφραση του Κωνσταντίνου Θεοτόκη)[15]

Αντ’ αυτής, εντοπίζουμε δύο μόνο στοιχεία της: στην πέμπτη πράξη στην εκδοχή με την ηχώ στο lamento του Ορφέα, όπου η φωνή του Ορφέα αντηχεί, στοιχείο που διαπιστώνει κανείς και στην αφήγηση του Οβιδίου. Επίσης, η ιδέα της επιθανάτιας επίκλησης μεταφέρεται στην αφήγηση της αγγελιαφόρου στη δεύτερη πράξη, που περιγράφει τις τελευταίες στιγμές της Ευρυδίκης:

> […] Όμως, αλίμονο, η δύστυχη, του κάκου όλα,
> γιατί μόλις ανοίγοντας τα μάτια της που έσβηναν,
> και το δικό σου όνομα προφέροντας, Ορφέα,
> μ’ έναν βαθύ αναστεναγμό,
> ξεψύχησε στην αγκαλιά μου, κι έμεινα εγώ
> με την καρδιά σκιαγμένη και γεμάτη οίκτο.[16]

[14] Πρβλ. περαιτέρω Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert,* έκδοση Laaber Verlag, Laaber 2004, τόμος 11 στη σειρά “Handbuch der musikalischen Gattungen“, σ.71-93 επίσης Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 2002, κεφ. II., σ. 102-118.

[15] Το απόσπασμα προέρχεται από την έκδοση: *Βιργιλίου Γεωργικά*, Βιβλίο IV, μετ. Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Τυβίγγη 1909, ανάτυπο. εκδ. Κείμενα, Αθήνα 1970, σ. 90-93.

[16] Μετάφραση του ποιητικού κειμένου του Alessandro Striggio από Μαρία Λαϊνά και Αλεξάνδρα

Η σκηνή της Ηχούς και του Ορφέα από την πέμπτη πράξη οφείλεται στην παράδοση του ποιμενικού δράματος, όπου αντίστοιχες ηχολογικές σκηνές αποτελούσαν συχνά μέρος της πλοκής, εφόσον το ειδυλλιακό τοπίο μιας ποιμενικής σκηνής εξασφάλιζε την αντήχηση και τον διάλογο με την Ηχώ, την Νύμφη της Αρκαδίας. Σύμφωνα με τον Οβίδιο, η Ηχώ καταδικάστηκε από την Ήρα σε αδυναμία ομιλίας, αφήνοντάς της μόνο τόσο φωνή, ώστε να μπορεί να επαναλαμβάνει μόνο τους ήχους που ακούει, επειδή η Ηχώ συνέδραμε τον Δία στις απιστίες του με τις Νύμφες.[17] Το πρότυπο αυτών των ηχολογικών σκηνών διαμορφώθηκε καταρχήν στο ποιμενικό δράμα *Ο Πιστός Βοσκός* του Μπατίστα Γκουαρίνι,[18] αλλά προϋπήρχε και στα μαδριγάλια του 16ου αιώνα, όπως λ.χ. του Ορλάντο ντι Λάσσο˙ επανερχόταν ωστόσο τακτικά σε διάφορες σκηνές της όπερας, καθώς το φαινόμενο της αντήχησης πρόσφερε το κατάλληλο έδαφος για μουσικούς εντυπωσιασμούς και δραματουργικές επινοήσεις.

Μολονότι μπορεί να εντοπίσει κανείς οφθαλμοφανείς αναφορές στην πρωτότυπη αφήγηση του Οβιδίου και του Βιργιλίου, αλλά και επιμέρους δραματουργικά μοτίβα, η καταληκτική σκηνή του *Μύθου του Ορφέα* πρωτοστάτησε ως προς την αίσια έκβασή της και απέκλινε καταφανώς από το πρωτότυπο, δημιουργώντας το τυποποιημένο δραματουργικό πλαίσιο ενός lieto fine, του αίσιου τέλους, που καθιερώθηκε στις περισσότερες δραματικές όπερες του 17ου και 18ου αιώνα. Ασχέτως δραματικού ή τραγικού περιεχομένου του έργου, οι συμβάσεις της εποχής επέβαλαν μία χαρμόσυνη κατάληξη, για την οποία ο Μοντεβέρντι επινόησε την πλέον αξιόπιστη λύση: η αποθέωση του Ορφέα, μέσω του Απόλλωνα του θεού της μουσικής, πρόσφερε το ιδανικό τέλος, όπου δίχως να αλλοιώσει τον μύθο, αποτέλεσε και ένα συνδετικό τόξο με την αλληγορία του προλόγου, την αποθέωση της προσωποποιημένης φιγούρας της μουσικής.

Εκτός από τις ειδικές αναφορές στην πρωτότυπη αφήγηση του Οβιδίου και του Βιργιλίου, οι διάφορες συγκριτικές μελέτες εστιάζουν το ενδιαφέρον τους και στα εξελίξιμα στοιχεία της νέας δραματοποιημένης μορφής του μύθου από τον Στρίτζο, εφόσον θεωρείται δεδομένη η συμμετοχή του Μοντεβέρντι στη διάρθρωση του ποιητικού κειμένου. Αναπόφευκτα, σημείο αναφοράς σε αυτές τις συγκριτικές προσεγγίσεις,[19] αποτέλεσε επίσης και η προγενέστερη εκδοχή του ποιητικού κειμένου του Ρινουτσίνι, που υπήρξε και η πρώτη μελοποίηση του μύθου του Ορφέα και της Ευρυδίκης.

Ως προς τη γενική δομή του έργου και τον διαχωρισμό του σε πράξεις ή σκηνές, διαπιστώνει κανείς ορισμένες εμφανείς ομοιότητες: το ποιητικό κείμενο του Ρινουτσίνι αποτελείται από έναν Πρόλογο, στον οποίο εμφανίζεται η αλληγορική φιγούρα της Τραγωδίας που ανακοινώνει το νέο είδος της τραγωδίας που θα το υιοθετήσει ακολούθως όλος ο κόσμος. Αντίστοιχα, το ποιητικό κείμενο του Στρίτζο διαρθρώνεται σε πέντε πράξεις, ενώ και εδώ υιοθετείται η ιδέα του Προλόγου, στον οποίο όμως προβάλλει η αλληγορική φιγούρα της Μουσικής, που με τη δύναμη και την επενέργειά της μπορεί «να ησυχάζει την ταραχή της καρδιάς» και να μαγεύει ακόμη και τους θεούς του Κάτω Κόσμου. Με την αλληγορική εμφάνιση της Μουσικής στον Πρόλογο επιχειρείται από δραματουργική άποψη μια σύνδεση με το περιεχόμενο της όπερας, ένα είδος δραματικής εισαγωγής, που λειτουργεί συγχρόνως και ως ένα συνδετικό τόξο της αρχής και του τέλους, με τη νίκη του Απόλλωνα, του θεού της μουσικής. Ανεξάρτητα

Πλαστήρα στο: *Κλάουντιο Μοντεβέρντι, Ορφέας*, ό.π., σ. 59.

[17] Βλ. λήμμα «Ηχώ» (“Echo”) στο: *Der kleine Pauly, Lexikon der Antike in fünf Bänden,* dtv-Verlag, Μόναχο 1979, τόμ. 2, στήλ. 195.

[18] Battista Guarini (1538-1612), *Il pastor fido*, πρώτη έκδοση στη Βενετία 1590.

[19] Πρβλ. Friderick William Sternfeld, «Ο μύθος του Ορφέα και το λιμπρέτο του *Ορφέα*», ό.π., σ. 20-33.

όμως από τις αναφορές στις πρότυπες πηγές ή τις μεμονωμένες ομοιότητες με το ποιητικό κείμενο του Ρινουτσίνι, η παρτιτούρα του *Ορφέα* που μας κληροδότησε ο Μοντεβέρντι πρωτοτύπησε στα περισσότερα σημεία της, καθώς παρουσίασε μία πρωτοφανή μουσικοδραματική οργάνωση, ένα συγκροτημένο σύνολο με συμμετρική διάρθρωση σε πράξεις και σκηνές. Ενώ στις προηγούμενες μελοποιήσεις του *Ορφέα* η εξιστόρηση των γεγονότων κινείται περισσότερο στο πλαίσιο ενός recitar cantando, μιας τραγουδιστής μουσικής απαγγελίας, υποταγμένης στη μετρική ροή του ποιητικού κειμένου και δίχως να προσφέρει τη δυνατότητα δημιουργίας καθαρά μουσικοδραματικών σκηνών, στον Μοντεβέρντι γίνεται καταφανής η συνεπής διάρθρωση της πεντάπρακτης δομής του έργου, όπου κάθε πράξη περιλαμβάνει μία κεντρική μουσικοδραματική ενότητα, η οποία αντιστοιχεί και σε στιγμές κορύφωσης της πλοκής. Τέτοιου είδους δραματικές κορυφώσεις που πραγματώνονται συνθετικά με αντίστοιχες συμμετρικές μουσικοδραματικές «κλειστές μουσικές φόρμες»,[20] εντοπίζει κανείς και στις πέντε πράξεις του έργου, όπου ο Ορφέας κυριαρχεί επί σκηνής, αναλαμβάνοντας ωστόσο να προβάλει μία σολιστική απαγγελία διαφορετικής μουσικής υφής. Στην πρώτη πράξη λ.χ. πυρήνα της όλης συμμετρικής διάρθρωσης αποτελεί το ρετσιτατίβο του Ορφέα "Rosa del ciel" («Ουράνιο τόξο»), το οποίο είναι και το κεντρικό μουσικό κομμάτι της πρώτης πράξης που περιβάλλεται από χορωδιακά, ενόργανα ριτορνέλα και ρετσιτατίβα σε μία «σχεδόν κυκλική διάταξη».[21]

Ως προς τις νεωτερικές τάσεις της παρτιτούρας αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι στην ενότητα αυτή, η είσοδος του πρώτου βοσκού "In questo lieto e fortunato giorno" υιοθετεί σε μια πρώιμη μορφολογική δομή τη διάρθρωση της da capo άριας (A-B-A) και περιέχει στη μελωδική σχεδίασή της περισσότερο στοιχεία arioso παρά τον απαγγελτικό τόνο του ρετσιτατίβου. Στη δεύτερη πράξη η περιπέτεια συντελείται μέσα στην ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της Θράκης, όπου ο Ορφέας, περιβαλλόμενος από βοσκούς και νύμφες, υμνεί τις χαρές της φύσης. Το χαρμόσυνο τραγούδι του διακόπτεται από την Αγγελιαφόρο, που ανακοινώνει την είδηση του θανάτου της Ευρυδίκης από το δάγκωμα ενός δηλητηριώδους φιδιού. Η πράξη κλείνει με τον θρήνο του Ορφέα "Tu se' morta, mia vita, ed io respire?" («Είσαι νεκρή, ζωή μου, κι εγώ αναπνέω;»), που περιβάλλεται και πάλι από το χορό των Νυμφών και Βοσκών και αποτελεί σ΄ αυτή τη στιγμή κορύφωσης την «κλειστή μουσική ενότητα» της δεύτερης πράξης.

Αξίζει να σημειωθεί ότι κοινό υφολογικό στοιχείο της πρώτης και δεύτερης πράξης είναι η διάρθρωση σε κυκλική μορφή με ριτορνέλλα και σολιστικά ρετσιτατίβα μέσα από μια συνεχή εναλλαγή με τη χορωδία, η συμμετοχή της οποίας, μετά τον θάνατο της Ευρυδίκης στο τέλος της δεύτερης πράξης, μειώνεται δραστικά, εφόσον η εξέλιξη της πλοκής εστιάζεται περισσότερο στο προσωπικό δράμα του Ορφέα, που πρέπει να δράσει μόνος του και να αγωνιστεί για την Ευρυδίκη, ύστερα από την απόφασή του να κατέβει στον Άδη. Επιπλέον, ένα ακόμη κοινό γνώρισμα της πρώτης και δεύτερης πράξης είναι η στροφική επανάληψη των ενόργανων ριτορνέλλων, τα οποία δεν επανέρχονται μόνο ως σύντομα ενόργανα κομμάτια μετά το τέλος της κάθε στροφής

[20] Ο συγκεκριμένος όρος, ο οποίος αναφέρεται κυρίως σε ολοκληρωμένες «κλειστές» μουσικοδραματικές σκηνές μεταγενέστερων έργων του Μοντεβέρντι, χρησιμοποιείται εδώ προκειμένου να προσδιορίσει μία ενιαία μουσικοδραματική ενότητα, η υφή της οποίας διαφοροποιείται σαφώς από το απαγγελτικό ύφος (stile recitativo), πρβλ. ειδικότερα στο: Wolfgang Osthoff, *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis,* τόμ. 3 της σειράς «Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», επιμ. σειράς Thrasybulos Georgiades, Hans Schneider Verlag, Tutzing 1960, ό.π., σ. 90-124.

[21] Πρβλ. ειδικότερα Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, ό.π., σ. 107-108.

της μονωδικής απαγγελίας, αλλά επαναλαμβάνονται και στο πλαίσιο μιας ευρύτερης μουσικοδραματικής ενότητας, όπως αυτή της δεύτερης πράξης, όπου, από την έναρξή της έως την εμφάνιση της Αγγελιαφόρου, τα επανερχόμενα ενόργανα ριτορνέλλα διαχωρίζουν διαδοχικά κάθε στροφή της σολιστικής απαγγελίας των δρώντων προσώπων και συντείνουν σε σημαντικό βαθμό στην παραστατική ενάργεια της μουσικής απαγγελίας. Άλλωστε, η εκδοχή του *Ορφέα* του Μοντεβέρντι διακρίθηκε εξαιτίας της ευρηματικής οργάνωσης της παρτιτούρας και σε σύγκριση με τις προηγούμενες μελοποιήσεις του μύθου θεωρήθηκε μία εξελιγμένη συνθετική υλοποίηση, επειδή προσέδωσε με τις ιδιαιτερότητές της μια καινοφανή μουσική υπόσταση στην πλοκή αλλά και στο απαγγελτικό ύφος stile recitativo.

Στην τρίτη πράξη η κάθοδος του Ορφέα στον Άδη προσφέρει και δραματουργικά την κατάλληλη δυνατότητα να εκφράσει όλες τις πτυχές του περίφημου τραγουδιστή που, με τον αρμονικό ήχο της «γλυκόχορδης λύρας» του, μπορεί να μαγέψει ακόμη και τους θεούς του Κάτω Κόσμου. Η παράκληση του Ορφέα προς τον Χάροντα "Possente spirto, e formidabil nume" («Παντοδύναμο πνεύμα και τρομερή θεότητα»), αποτελεί και εδώ το κεντρικό κομμάτι όχι μόνο της τρίτης πράξης αλλά και ολόκληρης της όπερας, καθώς σ' αυτή τη στιγμή κορύφωσης της πλοκής άλλη μία κλειστή μουσικοδραματική ενότητα υπογραμμίζει εμφαντικά την ειδοποιό εξέλιξη της νέας δραματουργίας του Μοντεβέρντι. Ενώ στην αντίστοιχη σκηνή του ποιητικού κειμένου του Ρινουτσίνι παρουσιάζεται ένα ρετσιτατίβο με ελεύθερη δομή στίχου που περιβάλλεται από τρία ριτορνέλλα, στον Μοντεβέρντι προβάλλει μία συμμετρική δομή που διαρθρώνει την εκτενή σολιστική απαγγελία του Ορφέα σε έξι τρίστιχες στροφές, με ενδιάμεσα ριτορνέλλα, οι πέντε από τις οποίες στηρίζονται στο ίδιο συνεχές βάσιμο, που επανέρχεται ως basso ostinato[22] με σταθερό βηματισμό πάνω στην ακολουθία ενός συγχορδιακού πυρήνα [σολ-ρε-φα-ντο] και λειτουργεί ως βάση ανάπτυξης των στροφικών παραλλαγών. Ο νεωτερικός τρόπος και η οργανωμένη διάρθρωση της παράκλησης του Ορφέα έγκεινται, κατά κύριο λόγο, στους συμβολισμούς των λέξεων και στην ενοργάνωση της παρτιτούρας, που συμβάλλουν στην παραστατική απεικόνιση του ποιητικού κειμένου. Ο Μοντεβέρντι χρωματίζει την ικεσία του Ορφέα με δεξιοτεχνικές κολορατούρες, καταγράφοντας στην παρτιτούρα δύο ερμηνευτικές εκδοχές, ποικιλμένη και μη, γεγονός που αποδεικνύει εμφανώς και τη διάθεση του Μοντεβέρντι να αποτυπώσει συμβολικά σ' αυτό το κεντρικό κομμάτι την επενέργεια της μουσικής και την εκφραστική δεινότητα της μελωδίας, αλλά και να προσδιορίσει συγχρόνως με ακρίβεια τα δεξιοτεχνικά μέρη, αποτρέποντας τυχόν αυτοσχεδιαστικές αυθαιρεσίες των τραγουδιστών, εφόσον σημειώνει στην παρτιτούρα: «Ο Ορφέας τραγουδά μία από τις δύο μελωδικές φωνές» ("Orfeo al suono del organo di legno, e un chitarrone canta una sola de le due parti").

Ορφέας

Παντοδύναμο πνεύμα και τρομερή θεότητα,
που δίχως εσένα η ψυχή που αποχωρίστηκε το σώμα
δεν μπορεί να ελπίζει ότι στην άλλη όχθη θα περάσει,

όχι, δεν είμαι ζωντανός' αφού η αγαπημένη μου γυναίκα
είναι νεκρή, και η καρδιά μου είναι μαζί της,
χωρίς καρδιά πώς γίνεται να ζω;

[22] Πρβλ. Frederick William Sternfeld, *The Birth of Opera*, Clarendon Press 1995, σ. 169-171.

Σ' αυτήν πηγαίνω, περνώντας τον αδιάφανο αέρα·
όχι όμως στον Άδη, γιατί, όπου κι αν βρίσκεται
μια τέτοια ομορφιά, εκεί είναι κι ο παράδεισος.

Είμαι ο Ορφέας, που ακολουθεί τα βήματα της Ευρυδίκης
μέσα σ' αυτή τη σκοτεινή ερημιά,
όπου κανείς θνητός δεν πάτησε ποτέ.

Ω, μάτια γαλήνια, των ματιών μου φως,
που ένα μόνο βλέμμα σας ζωή μού ξαναδίνει,
α, ποιος την οδύνη μου θ' αρνιόταν να παρηγορήσει;

Μονάχα εσύ, ευγενικέ Θεέ, μπορείς να με συντρέξεις,
και μη με φοβάσαι, γιατί μόνο μου όπλο κρατώ
τη χρυσή και γλυκόχορδη λύρα,
που μάταια θα της αντισταθούν κι οι πιο αλύγιστες ψυχές.[23]

Εκτός από τους δεξιοτεχνικούς συμβολισμούς λέξεων του ποιητικού κειμένου που αναδεικνύουν τη μετρική και το νόημα των στίχων, ο Μοντεβέρντι εκμεταλλεύεται ευρηματικά και το ηχόχρωμα των οργανικών ομάδων, προκειμένου να χρωματίσει μουσικά τα δύο επίπεδα της μουσικής απαγγελίας του Ορφέα: ο θάνατος και ο Άδης στη δεύτερη στροφή υπογραμμίζονται από δύο κορνέτα, ενώ ο παράδεισος που είναι συνυφασμένος με την Ευρυδίκη στην τρίτη στροφή από τη άρπα (arpa dopia). Επίσης, οι έξι στροφές της παράκλησης του Ορφέα χωρίζονται μεταξύ τους με ενδιάμεσα ενόργανα ριτορνέλλα, τα οποία ανταποκρίνονται εξίσου στη μελισματική σχεδίαση της φωνής και διαμορφώνονται ανάλογα με το νόημα του ποιητικού κειμένου, υπογραμμίζοντας συμβολικά την απαγγελία του Ορφέα. Ωστόσο, θεμελιώδους σημασίας παραμένει το γεγονός ότι το απαγγελτικό ύφος αυτής της κεντρικής μουσικοδραματικής ενότητας περιέχει εν σπέρματι αρκετά εξελίξιμα στοιχεία που το διαφοροποιούν από το παραδοσιακό stile recitativo και του προσδίδουν μία νεωτερική διάσταση.

Στην τέταρτη πράξη η κεντρική μουσικοδραματική ενότητα εντοπίζεται και πάλι στο στροφικό τραγούδι του Ορφέα «Qual onor di te fia degno, mia cetra omnipotente» («Ποια άραγε τιμή σου αξίζει, λύρα μου παντοδύναμη»), όταν αρχίζει το ταξίδι της επιστροφής από τον Άδη μαζί με την Ευρυδίκη. Ο Μοντεβέρντι μελοποιεί εδώ τις τρεις τετράστιχες στροφές, στηριζόμενος και πάλι σε ένα επίμονο βάσιμο, που όμως δεν αποτελεί μόνο το αρμονικό υπόβαθρο ανάπτυξης της μελωδικής φωνής αλλά ακολουθεί συμβολικά με γρήγορες ρυθμικές κινήσεις τον βηματισμό της επανόδου στην επίγεια ζωή.

Στην πέμπτη πράξη, μετά την απώλεια της Ευρυδίκης, ο Ορφέας επιστρέφοντας ξανά στις πεδιάδες της Θράκης, θρηνεί για τον χαμένο του έρωτα με το lamento «Questi campi di Tracia, e quest' è il loco» («Αυτές είναι οι θρακικές πεδιάδες, κι αυτός είναι ο τόπος») και απευθύνει τον θρήνο του στη φύση, δίχως ωστόσο την παρουσία των βοσκών και των νυμφών, παρά μόνο με την ανταπόκριση της Ηχούς. Όπως ήδη αναφέρθηκε, για τον εκτενή μονόλογο του *Ορφέα* ο Μοντεβέρντι αντλεί στοιχεία από την παράδοση του ποιμενικού δράματος,[24] προκειμένου να δημιουργήσει πριν από τον αίσιο επίλογο άλλη μία κλειστή μουσικοδραματική ενότητα.

[23] Μετάφραση του ποιητικού κειμένου του Alessandro Striggio: Μαρία Λαϊνά και Αλεξάνδρα Πλαστήρα στο *Κλάουντιο Μοντεβέρντι, Ορφέας*, ό.π., σ. 61-62.

[24] Για την παράδοση των ηχολογικών σκηνών στο ποιμενικό δράμα αλλά και εν γένει στην όπερα πρβλ.

Συνοψίζοντας, η θεμελιώδης σημασία της μελοποιημένης εκδοχής του *Ορφέα* από τον Μοντεβέρντι έγκειται κατά κύριο λόγο στον ευρηματικό συγκερασμό δράματος και μουσικής, στην εποπτική πεντάπρακτη διάρθρωση της πλοκής, στην ισορροπημένη διάταξη χορωδιακών, χορευτικών και ενόργανων μερών, κοντολογίς στην ευρηματική μουσικοδραματουργική διάρθρωση, αλλά πρωτίστως στις εκφραστικές δυνατότητες που προσέδωσε ο Μοντεβέρντι στη μονωδία με τις κλειστές μουσικοδραματικές ενότητες, στις οποίες ενσωμάτωσε τα νεωτερικά ιδιώματα που προήγαγαν το απαγγελτικό ύφος, σε σημείο ώστε να είναι καταφανής η ιεράρχηση της γνήσιας και αληθινής έκφρασης, καθώς ο «σύγχρονος συνθέτης δημιουργεί πάνω στα θεμέλια της αλήθειας («il moderno compositore fabrica sopra li fondamenti della verità»).[25] Συνυπολογίζοντας και όλα τα προγενέστερα εγχειρήματα στο πεδίο του μουσικού θεάτρου, οι ειδικοί μελετητές και συνθέτες[26] κατέγραψαν τον *Ορφέα* ως την πρώτη άρτια ολοκληρωμένη όπερα στην ιστορία της μουσικής, διαπίστωση που επιβεβαιώνεται, ακόμη και στην εποχή μας, από την πλούσια παραστασιολογία που έτυχε το έργο κατά τον 20ό αιώνα αλλά και τα επανειλημμένα εγχειρήματα των συνθετών και καλλιτεχνών στην προσπάθειά τους να αποκαταστήσουν κατά καιρούς την παρτιτούρα του *Ορφέα* και να την αναζωογονήσουν υπό το πρίσμα των σύγχρονων τάσεων της εποχής τους.

Οι μεταμορφώσεις στην οπερική δραματουργία του πρώιμου 17ου αιώνα και οι αναθεωρήσεις των λογίων

Ως προς τις μεταβολές που παρατηρήθηκαν στη δραματουργία της όπερας γύρω στο 1630 και επηρέασαν προφανώς και τον Μοντεβέρντι, αξίζει να επισημάνει κανείς τον καθοριστικό ρόλο που διαδραμάτισε η ύπαρξη της Accademia degli Ingogniti[27] (Ακαδημίας των Αγνώστων), η οποία είχε ιδρυθεί το 1630 στη Βενετία από τον ευγενή Giovanni Francesco Loredan[28] (Τζοβάννι Φραντσέσκο Λορεντάν, 1607-1661) και είχε συμπεριλάβει στους κύκλους της ποιητές, διανοούμενους και αρκετούς λιμπρετίστες της εποχής εκείνης, όπως οι Gabriello Chiabrera, Giulio Strozzi, Giacomo Badoaro, Francesco Busenello, Giacinto Andrea Cicognini, οι οποίοι μέσα από τις θεωρητικές αναζητήσεις αλλά κυρίως μέσα από τα ποιητικά τους κείμενα διαμόρφωσαν τη νέα δραματουργία της βενετσιάνικης όπερας. Άλλοτε απολογητικοί και άλλοτε επεξηγηματικοί, αλλά και με ροπή προς το διφορούμενο λόγο, οι λιμπρετίστες αιτιολογούσαν τις εν μέρει αμήχανες προθέσεις τους για το νέο είδος, στηριζόμενοι στην παράδοση των αρχαίων συγγραφέων, με συχνές αναφορές ως επί το πλείστον στον Αριστοτέλη, αλλά και σε άλλους συγγραφείς, όπως ο Όμηρος, ο Βιργίλιος, ο Αρίσταρχος, ο Λουκιανός, ο Οράτιος, ο Πλούταρχος, ο Κικέρων, ο Σενέκας, κ.ά. Όπως έχει επισημανθεί, οι σημαντικές φιλοσοφικές ιδέες των εκπροσώπων της Ακαδημίας στηρίχτηκαν στη διδασκαλία του φιλοσόφου Τσέζαρε Κρεμονίνι, καθηγητή της φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο της Πάντοβας, ο οποίος «διακρίθηκε για την αυστηρή

ειδικότερα F.W. Sternfeld, *The Birth of Opera*, ό.π., σ. 196-226.

[25] Από τον πρόλογο του Μοντεβέρντι στο *Il quinto libro de' madrigali* (1605), στο Domenico de' Paoli, *Monteverdi, Lettere, dediche e prefazioni*, Ρώμη 1973, σ. 392.

[26] Πρβλ. ειδικότερα πίνακα παραστασιολογίας και αναθεωρημένων εκδοχών του έργου στο: Εύη Νίκα-Σαμψών, «Ο Μύθος του Ορφέα. Στάδια γένεσης και δημιουργίας. Επεξεργασίες και διασκευές» στο *Κλάουντιο Μοντεβέρντι*, *Ορφέας*, ό.π., σ. 75-78.

[27] Accademia degli Ingogniti: το έμβλημα της Ακαδημίας ήταν «Ignoto Deo» («Τω Αγνώστω Θεώ»), πρβλ. περαιτέρω Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century,* Cambridge University Press, 1987 ό.π., σ. 188.

[28] Giovanni Francesco Loredan, *Le glorie degli incogniti*, Venezia, Valvasense, 1647.

ερμηνεία του στον Αριστοτέλη, αλλά και για τις ανορθόδοξες θρησκευτικές του απόψεις, για τις οποίες οδηγήθηκε αρκετές φορές μπροστά στην Ιερά Εξέταση».[29]

Σχετικά με τις μεταμορφώσεις της μουσικής δραματουργίας που επηρέασαν προφανώς τον Μοντεβέρντι, αξίζει να σημειωθεί ότι ήδη από το 1628 ο φιλότεχνος, συλλέκτης και ερασιτέχνης μουσικός Βιντσέντζο Τζουστινιάνι[30] έγραφε στο *Discorso sopra la musica dei suoi tempi* (*Συζήτηση περί της μουσικής της εποχής του*) ότι επιτέλους άλλαξε και εγκαταλείφθηκε αυτό «το ακαλαίσθητο τραγούδι χωρίς εναλλαγές των συμφωνιών και των διακοσμητικών στοιχείων», εννοώντας το παλαιό πλέον και τετριμμένο ύφος του recitar cantando. Ο Τζουστινιάνι ωστόσο αποδεχόταν ότι πρέπει να «ακούγονται καλά τα λόγια», αλλά «σε εκλεκτές μελωδίες και χωρία, με ασυνήθιστο συναίσθημα και εξαιρετικό ταλέντο».[31] Σύμφωνα με τις απόψεις του Τζουστινιάνι το «stile recitativo», είναι αφόρητα ανιαρό και «ηχεί τόσο ακαλαίσθητα και χωρίς καμιά εναλλαγή των συμφωνιών και των διακοσμητικών στοιχείων, που οι ακροατές θα άφηναν πίσω τους κενά όλα τα καθίσματα και την αίθουσα, αν δεν μετριαζόταν σύντομα η ανία που αισθάνονταν μπροστά σ' αυτούς τους εκτελεστές του ρετσιτατίβου».[32] Ο Τζουστινιάνι στη μελέτη του *Συζήτηση περί της μουσικής της εποχής του* διαπιστώνει στη συνέχεια ότι το ύφος του «stile recitativo» παρουσίασε μια διαρκώς βελτιούμενη εξέλιξη με «μεγάλο πλούτο εναλλαγών» που ενισχύθηκε από τα διακοσμητικά στοιχεία και τον εμπλουτισμό του οργανικού ηχοχρώματος των συμφωνιών.

Ανιχνεύοντας τις εξελίξεις στη δραματουργία της εποχής, δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς και τις αναθεωρητικές τάσεις του λιμπρετίστα Giacomo Badoaro,[33] ο οποίος παρά την φαινομενική προσήλωσή του στα αριστοτελικά πρότυπα περί «πράξεως σπουδαίας και τελείας», αιτιολόγησε ορισμένες επιλογές του κατά την επεξεργασία και διάρθρωση της ύλης του *Περιπλανώμενου Οδυσσέα* (*L' Ulisse Errante*) του Φραντσέσκο Σακράτι,[34] αναφερόμενος στις ασάφειες των κανόνων της Ποιητικής˙ συγκεκριμένα θίγει το ζήτημα του αριθμού των προσώπων και των εμφανίσεών τους, τη σημασία του Προλόγου, αλλά κυρίως το θέμα της διαχείρισης του χρόνου που πρέπει να καλύπτει το δράμα. Ο Μπαντοάρο υπεραμύνθηκε επιπλέον τις νεωτερικές τάσεις που επιβάλλουν οι εκάστοτε εποχές και υποστήριξε την αναγκαιότητα των αλλαγών. Στην *Προλογική Επιστολή* προς τον Michelagnelo Torcigliani[35] (1618-1679) για την έκδοση του λιμπρέτου του *Περιπλανώμενου Οδυσσέα* που παρουσιάστηκε το 1644 στο θέατρο Santi Giovanni e Paolo, ο Μπαντοάρο εξήγησε του σκοπούς δημιουργίας του έργου, τη διάρθρωσή του, τη σχέση του με την Οδύσσεια του Ομήρου και τη σκηνική δράση:

[29] Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre,* University of California Press, Berkeley 1991, σ. 37. Παράθεμα από το Νίκος Καραναστάσης (επιμ.), *Κλάουντιο Μοντεβέρντι, Η επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα*, έκδοση ΟΜΜΑ, 1998, σ. 32, μετάφραση Νίκος Καραναστάσης.

[30] Marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637).

[31] Enrico Fubini, «Από τον Ορθολογισμό του Μπαρόκ στην Αισθητική του Συναισθήματος» στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Claudio Monteverdi, Η Στέψη της Ποππαίας*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, έκδοση ΟΜΜΑ, Αθήνα 1999, σ. 106. Πρωτότυπη έκδοση: Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi,* (Einaudi, 1964, edizione poi ampliata 1987).

[32] Στο ίδιο, σ. 106.

[33] Giacomo Badoaro (1602-1654), λόγιος ποιητής και λιμπρετίστας, μέλος της Accademia degli Incogniti. Έγραψε μεταξύ άλλων και το λιμπρέτο των έργων *Ulisse errante* του Francesco Sacrati (1644) και *Elena rapita da Teseo* (1653) του Jacopo Melani.

[34] Franscesco Sacrati (;1600-1650), ιταλός συνθέτης που γεννήθηκε στην Πάντοβα, αλλά έδρασε κυρίως στη Βενετία, όπου καθιερώθηκε κυρίως με την κωμική όπερα *La finta pazza* (1641). Έργα του: *Delia* 1639, *Bellerfonte* 1642, *La Venere gelosa* 1643, *Ulisse errante* 1644, *Proserpina rapita* 1644, *La Semiramide in India* 1648, *L' Isola d' Alcina* 1648.

[35] Ellen Rosand, *Opera in Seventheeth Century Venice,* Appendix I: Librettos, ό.π., σ. 409-410.

> […] Η σκηνική δράση, όπως ξέρετε, πρέπει να είναι una unius. Η σκηνική δράση λοιπόν του έργου μου είναι ενιαία, επειδή το υποκείμενο είναι πάντα ο Οδυσσέας και θέμα είναι πάντα η περιπλάνηση: οι πολλές περιπλανήσεις δεν κάνουν πολλές αυτόνομες σκηνικές δράσεις αλλά πολλά μέρη της ίδιας δράσης, που την καθιστούν πράξιν σπουδαίαν και τελείαν, όπως θέλει ο Αριστοτέλης.[36]

Παρά την φαινομενική προσήλωσή του στα αριστοτελικά πρότυπα περί «πράξεως σπουδαίας και τελείας», ο Μπαντοάρο αιτιολόγησε ορισμένες επιλογές του κατά την επεξεργασία και τη διάρθρωση της ύλης του *Περιπλανώμενου Οδυσσέα*, αναφερόμενος στις ασάφειες των κανόνων της *Ποιητικής*, συγκεκριμένα στο ζήτημα του αριθμού των προσώπων και των εμφανίσεών τους, στη σημασία του Προλόγου, αλλά κυρίως στο θέμα της διαχείρισης του χρόνου που πρέπει να καλύπτει το δράμα. Επιπλέον, ο Μπαντοάρο υπεραμύνθηκε τις νεωτερικές τάσεις που επιβάλλουν οι εκάστοτε εποχές και υποστήριξε την αναγκαιότητα των αλλαγών:

> […] Θα μπορούσα να προσθέσω ότι οι κανόνες της *Ποιητικής* δεν είναι σαφείς και αμετάβλητοι όπως οι προτάσεις των μαθηματικών. Δεν είναι σαφείς, επειδή ακόμα και οι αρχαίοι ταλαντεύονται εν σχέσει με αυτούς, καθώς δεν συμφωνούν μεταξύ τους γύρω από τον αριθμό των προσώπων και τον αριθμό των εμφανίσεών τους, που από μερικούς περιορίζονται μόνο σε πέντε, την απαγόρευση να απευθύνονται στους θεατές και, επίσης, την αναγκαιότητα του προλόγου, ένα ζήτημα που, μαζί με όλα τα άλλα, παραμένει αμφιλεγόμενο. Όσο για το χρόνο που πρέπει να καλύπτει το θέμα, μερικοί ήθελαν να δίδονται οκτώ μόνο ώρες, άλλοι μια περιστροφή του ήλιου, μερικοί δύο ημέρες, άλλοι τρεις. Αλλά κι αυτοί οι αβέβαιοι κανόνες δεν τηρήθηκαν πάντοτε από τον Αισχύλο, τον Ευριπίδη και τον Σοφοκλή, αφού ορισμένα θέματα τραγωδιών τους κρατούν μήνες ή και χρόνια. Άλλοι πάλι έλεγαν ότι ήταν αρκετό να μπορεί η μνήμη να συγκρατήσει δίχως κόπο τον δραματικό μύθο, και με τη γνώμη αυτή θα μπορούσα να συμφωνήσω κι εγώ. Και δεν είναι αμετάβλητοι οι κανόνες της Ποιητικής, επειδή οι αλλαγές των εποχών συνεπάγονται και διαφορές στον τρόπο γραψίματος.[37]

Εν τέλει, ο Μπαντοάρο δεν παρέλειψε να αποτίσει φόρο τιμής προς την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, διέβλεψε ωστόσο ότι οι επιβαλλόμενες αλλαγές ήταν αναγκαίες προς όφελος της δραματουργίας του νέου είδους, η οποία όμως δεν ανταποκρινόταν στους κανόνες του κλασικού δράματος, αλλά απαιτούσε τη δημιουργία ενός νέου δραματικού και αισθητικού πλαισίου, στο οποίο θα ανθοφορούσε το dramma per musica:

> […] Όσο για μένα, μη θέλοντας να εγκαταλείψω το ήθος και την ευπρέπεια – πράγματα που θεωρώ απολύτως αναγκαία σε τέτοια έργα– θέλησα μάλλον να εγκαταλείψω τους κανόνες, όχι για να ακολουθήσω τις δικές μου επινοήσεις ή ιδιοτροπίες αλλά για να χαράξω, με οδηγό τον πρώτο ποιητή της Ελλάδας, ένα δρόμο που κανείς άλλος δεν έχει βαδίσει, βέβαιος ότι, αν ζούσε σήμερα ο Αριστοτέλης, θα προσάρμοζε κι εκείνος την *Ποιητική* του στις προτιμήσεις της εποχής μας….[38]

Στις εξελικτικές διεργασίες που συνδιαμόρφωσαν τη δραματουργία του dramma per musica περί τα μέσα του 17ου αιώνα δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς τις επιρροές της commedia dell' arte που καλλιεργήθηκε στη Βενετία, οι οποίες αναμφίβολα συνέβαλαν

[36] Απόσπασμα από την *Προλογική Επιστολή* του Giacomo Badoaro στην έκδοση του λιμπρέτου για την όπερα *Ulisse errante*, μτφρ. Αλόη Σιδέρη, στο: Νίκος Καραναστάσης (επιμ.), *Κλάουντιο Μοντεβέρντι, Η επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα*, έκδ. ΟΜΜΑ 1998, σ. 34.

[37] Κλάουντιο Μοντεβέρντι, *Η επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα,* ό.π., σ. 35.

[38] Στο ίδιο ό.π., σ. 36.

στη μείξη τραγικών και κωμικών στοιχείων. Η παρουσίαση της όπερας *La Finta Pazza*,[39] σε ποιητικό κείμενο του Giulio Strozzi και μουσική του Φραντσέσκο Σακράτι (1605-1650) επ' ευκαιρία των εγκαινίων του θεάτρου Novissimo στις 14 ή 27 Ιανουαρίου 1641 σηματοδότησε ουσιαστικά και την εγκαθίδρυση του κωμικοτραγικού στοιχείου στο μουσικοδραματουργικό πρότυπο της βενετσιάνικης όπερας και τη θέσπιση νέων κανόνων στη διάρθρωσή της.

Το μυθολογικό περιεχόμενο του έργου εμπλουτίστηκε με γνωστά κωμικά μοτίβα της commedia dell' arte (σκηνές μεταμφίεσης, προσποιητή τρέλα, διαχωρισμός των επιπέδων δράσης). Ο Στρότσι στο λιμπρέτο της όπερας *La Finta Pazza* υιοθέτησε την τρίπρακτη διάρθρωση με πρόλογο και χαρακτήρισε τις τρεις πράξεις κατά τα αρχαιοελληνικά πρότυπα: πρόταση, επίταση, καταστροφή.[40] Η πλοκή εστιάζει περισσότερο στις προσωπικές σχέσεις παρά στον πραγματικό μύθο: ο Αχιλλέας αναγκάζεται να μεταμφιεστεί σε γυναίκα ύστερα από προτροπή της μητέρας του, προκειμένου να αποφύγει τον Τρωικό πόλεμο. Καταφεύγει στην Σκύρο, όπου ερωτεύεται την Δηιδάμεια, με την οποία αποκτά ένα γιο. Όταν φτάνει στο νησί ο Οδυσσέας και ο Διομένης, ο Αχιλλέας αναγκάζεται να αποκαλύψει την ταυτότητα του. Ωστόσο η αναχώρηση για την Τροία καθυστερεί, εξαιτίας της υποτιθέμενης τρέλας της Δηιδάμειας, η οποία διαρκεί έως ότου πείσει τον Αχιλλέα να την παντρευτεί. Προφανώς τα πρόσωπα της μυθολογίας αποτέλεσαν μόνο το αρχαιοελληνικό πρόσχημα μιας κατά άλλα τυπικής βενετσιάνικης κωμωδίας, η οποία παρουσιάστηκε σ΄ ένα εντυπωσιακό σκηνικό χώρο με ευρηματικές μηχανές, χάρη στη συμμετοχή του σκηνογράφου Τζάκομο Τορέλλι (1608-1678).[41]

Επί αρκετό διάστημα η παρτιτούρα του έργου εθεωρείτο χαμένη, έως την ανακάλυψη της όπερας *La Finta Pazza* από τον Lorenzo Bianconi, που επέτρεψε τη μελέτη και την αξιολόγηση του, αναδεικνύοντάς το ως ένα από τα πρώτα σημαντικά εγχειρήματα της βενετσιάνικης όπερας. Ωστόσο, η αίσθηση που προκάλεσαν στο κοινό της Βενετίας το νέο μουσικοδραματικό περιεχόμενο με τα κωμικοτραγικά επεισόδια, η πλοκή του και η εντυπωσιακή σκηνογραφία τεκμηριώνεται εμφανώς όχι μόνο από τα διασωθέντα κείμενα των διαφόρων χρονικογράφων αλλά και από τη διάρκεια των παραστάσεων, εφόσον το έργο παρέμεινε στο ρεπερτόριο των θεάτρων της Βενετίας και της υπόλοιπης Ιταλίας επί πολλά χρόνια˙ παρουσιάστηκε επίσης στο Παρίσι στις 14 Δεκεμβρίου 1645, όταν ο Μαζαρέν προσκάλεσε τον θίασο υπό τη σκηνοθετική και σκηνογραφική εποπτεία του Τορέλλι να ερμηνεύσει στο Palais Petit-Bourbon το έργο του Σακράτι, που θεωρείται και η πρώτη δημόσια εκτέλεση ιταλικής όπερας στο Παρίσι.

Ως προς το περιεχόμενο και τη σημασία του έργου αξίζει να επισημανθεί ότι το κείμενο του Τζούλιο Στρότσι αποτέλεσε επίσης την αφορμή μιας προηγούμενης

[39] Πρβλ. περαιτέρω Ellen Rosand, «*La finta pazza*: Mirror of an Auidence», κεφ. 4 στο *Opera in Seventheeth Century Venice*, ό.π., σ. 110-124.

[40] Στα ιταλικά: Prologo, Protasi Quero Azzione Prima, Epitasi Quero Azzione Seconda, Catastrofe Quero Azzione Terza. Βλ. πρωτότυπη έκδοση λιμπρέτου στην ιστοσελίδα του διαδικτύου: ww.library.unt.edu/Music/virtual/Sacrati_finta.

[41] Giacomo ή Jacopo Torelli, περίφημος σκηνογράφος της Βενετίας, ο οποίος συνέβαλε με την εφεύρεση των νέων σκηνικών μηχανών και άλλων τεχνικών επινοήσεων στον εντυπωσιασμό του κοινού και στην υλοποίηση επί σκηνής διαφόρων φυσικών φαινομένων˙ κυρίως κατόρθωσε μέσω ενός πολύπλοκου μηχανισμού την γρήγορη αλλαγή των σκηνικών. Χάρη στην προσφορά του, αλλά και τη φήμη του σ' όλη την Ευρώπη, η σκηνογραφία καθιερώθηκε στη βενετσιάνικη όπερα ως ουσιαστικό μέρος της παράστασης. Ο Τορέλλι ανέπτυξε τις απόψεις του στο θεωρητικό κείμενο *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venezia nell' anno 1644 d' inventione e cura di Jacopo Torelli.*
Πρβλ. περαιτέρω Manfred Boetzkes, «Torelli, Giacomo», *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, τελευταία πρόσβαση: 25.10.2017, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28160.

συνεργασίας του λιμπρετίστα με τον Κλάουντιο Μοντεβέρντι, όταν ο πρίγκιπας Βιντσέντσο Β' Γκοντσάγκα θέλησε να του αναθέσει την παραγωγή μιας όπερας με την ελπίδα να επανέλθει στο καλλιτεχνικό δυναμικό της αυλής του στη Μάντοβα. Ο Μοντεβέρντι, που ήταν εγκατεστημένος στη Βενετία ήδη από το 1613, δέχτηκε την παραγγελία και ολοκλήρωσε την όπερα το 1627. Από την πρώτη εκδοχή του θέματος με τον τίτλο *Licori finta pazza inamorata d' Aminta* δεν έχει διασωθεί ούτε το ποιητικό κείμενο του Στρότσι ούτε η μουσική του Μοντεβέρντι, εκτός από ορισμένες επιστολές που πιστοποιούν τη συνεργασία τους αλλά και τα σχόλια για το κωμικό περιεχόμενο του έργου.[42] Τρία ακόμη έργα του Κλάουντιο Μοντεβέρντι που κινήθηκαν στο πλαίσιο αυτής της ανανεωτικής τάσης που παρατηρήθηκε στις σκηνές όπερας της Βενετίας κατά τη δεκαετία 1630-1640 δεν έχουν διασωθεί: πρόκειται για τις όπερες *Proserpina rapita* (Βενετία 1630), *Ο γάμος του Αινεία με τη Λαβίνια* (*Le nozze d' Enea con Lavinia,* Βενετία 1641) και το μπαλέτο *Ο θρίαμβος του Έρωτα* (*La vittoria d' Amore*, Πιατσέντσα 1641).

Οι δραματουργικές προσεγγίσεις του Τζοβάννι Μπαττίστα Ντόνι στην *Πραγματεία για τη σκηνική μουσική* (*Trattato della musica scenica*)

Ενόσω βρίσκονταν σε διαρκή εξέλιξη οι υφολογικές μεταβολές στα έργα της περιόδου 1630-40, ο Τζοβάννι Μπαττίστα Ντόνι υιοθέτησε επίσης επικριτική στάση απέναντι στο recitar cantando, στην τραγουδιστή απαγγελία, σχολιάζοντας στη μελέτη του *Trattato della musica scenica* (Πραγ*ματεία για τη σκηνική μουσική*, ci. 1640-1647),[43] ότι: «Αυτό το μοντέρνο ύφος έχει πολλές ελλείψεις, δεν αφήνει τη μουσική να αναπτύξει την επίδραση που ασκούσε η παλαιά μουσική, όπως μπορούμε να διαβάσουμε, ούτε μπορεί να προκαλέσει ευαρέσκεια στον ακροατή, όπως θα όφειλε». Επιχειρώντας να προσδιορίσει τα νεωτερικά ιδιώματα της musica scenica ο Ντόνι εξήγησε –στο πλαίσιο μιας διδακτικής του νέου ύφους– τις διαφορές ανάμεσα στο μονωδιακό και χορωδιακό ύφος, τις ιδιαιτερότητες του stile monodico, του stile rappresentativo, του stile espressivo, ενώ κατέγραψε και σημαντικές ερμηνείες των όρων Melopoeia και Ritmopeia. Αναφερόμενος στο ύφος του recitar cantando ο Ντόνι εξηγεί ότι είναι εντελώς ανεπαρκές για το δράμα και κρίνει ότι αρμόζει μόνο σε «μη συγκινητικές αφηγήσεις και συλλογισμούς», ωστόσο όταν διαρκεί πολλή ώρα καταλήγει να «γίνεται ενοχλητικό και φορτικό». Κατά τον Ντόνι το μουσικοποιημένο δράμα, θα πρέπει να συνδυάζει αρμονικά τις τρεις ενύπαρκτες ιδιότητές του: την απαγγελία – μονωδία, τον ποιητικό λόγο και την χορωδιακή υπόστασή του˙ και για τις τρεις υπογραμμίζει τη σημασία της οργανικής συνοδείας. Κατ΄ ουσίαν, με αυτό τον διαχωρισμό είχε καθοριστεί και η μουσικοδραματουργική εξέλιξη της όπερας του 17ου αιώνα με την αλληλοδιαδοχή ρετσιτατίβου και άριας, όμως με διακριτά υφολογικά στοιχεία και διαφορετικές δραματουργικές λειτουργίες. Συγχρόνως, το dramma per musica είχε απομακρυνθεί από τα ιδεώδη της Fiorentina Camerata, προβάλλοντας δυναμικά μέσα στη θεατρική άνθηση της διαρκώς ανερχόμενης πολιτιστικής σκηνής της Βενετίας τη δομή του μουσικοποιημένου θεάτρου.

[42] Silke Lepold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, ό.π., σ. 33.

[43] Όπως τεκμηριώνεται και στην αλληλογραφία του, ο Ντόνι είχε αρχίσει τη συγγραφή της μελέτης ήδη το Νοέμβριο του 1634 και η ολοκλήρωση του έργου διήρκεσε περισσότερο από 10 χρόνια, προφανώς λόγω του χαρακτήρα του έργου, το οποίο υποθέτουμε ότι παρουσιάστηκε τμηματικά, ίσως σε μορφή διαλέξεων. Susanne Schaal, *Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni*, έκδ. Peter Lang, Φρανκφούρτη 1993, σ. 85-86.

Οι νέες δραματουργικές ιδέες εκείνης της περιόδου διατυπώθηκαν ως επί το πλείστον στις εκδόσεις των λιμπρέτων[44] ή αργότερα σε διάφορα θεωρητικά κείμενα, όπως το δοκίμιο *Drammaturgia [...] divisa in sette indici* (1666) του Leone Allacci,[45] μέλους της Accademia degli Ingogniti, όπου παρουσίασε τη δραματουργική δομή του dramma per musica. Μελετώντας τα θεωρητικά κείμενα της περιόδου εκείνης, εκτός από τις ειδικές λεπτομέρειες, μπορεί να διαπιστώσει κανείς τη σταδιακή απομάκρυνση από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα και την αριστοτελική θεωρία αλλά και την προφανή υιοθέτηση μιας σύγχρονης δραματουργίας, με επιδράσεις από το ισπανικό θέατρο. Εκτός από τη στροφή στα ιστορικά θέματα που παρατηρήθηκε κυρίως μετά το 1640, οι προτιμήσεις των συγγραφέων επηρεάστηκαν και από τα λογοτεχνικά πρότυπα της εποχής, κυρίως από την ισπανική λογοτεχνία,[46] καθώς η απήχηση του *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες[47] άσκησε επιρροές και στη δραματουργία των λιμπρέτων της εποχής εκείνης και επαναπροσδιόρισε τις σχέσεις της ψευδαίσθησης και της αληθοφάνειας. Οι ισπανικές επιδράσεις τεκμηριώνονται σε μία επιστολή του Λόπε ντε Βέγκα (1562-1635) προς τον φλωρεντιανό θεατρικό συγγραφέα και λιμπρετίστα Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), ο οποίος έγραψε αρκετά λιμπρέτα για τα βενετσιάνικα θέατρα. Στην επιστολή που δημοσιεύτηκε το 1633[48] ο Vega υπέδειξε ως καταλληλότερη τη διάρθρωση της δράσης σε μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε η εκτύλιξη των γεγονότων να μην περιορίζεται σε μία μόνο ημέρα, αλλά η αφήγηση και η δράση να εκτείνονται χρονικά και να καλύπτουν μήνες ή ακόμη και έτη. Αντίθετα προς την *Ποιητική*[49] του Αριστοτέλη και τους κανόνες του κλασικού δράματος οι λιμπρετίστες της βενετσιάνικης όπερας εγκατέλειψαν σταδιακά τα αρχαιοελληνικά πρότυπα δραματουργίας αλλά διατήρησαν ωστόσο τους μυθολογικούς ήρωες στη θεματολογία της όπερας. Σαράντα χρόνια περίπου μετά τις πρώτες προσπάθειες αναβίωσης του αρχαιοελληνικού πνεύματος και του μουσικού συστήματος μέσω του μονωδιακού ύφους της όπερας οι εξελίξεις είχαν οδηγήσει σε νέα μουσικοδραματουργικά πρότυπα, τα οποία αφενός ανέτρεπαν τους αρχικούς στόχους των εκπροσώπων της Fiorentina Camerata και αφετέρου προσδιόριζαν εξαρχής το ιδεολογικό και συνθετικό πλαίσιο του νέου είδους, του dramma per musica, που έμελλε να κυριαρχήσει στην Ευρώπη έως τα μέσα περίπου του 18ου αιώνα.

Ήδη στα πρώτα δείγματα του είδους απαντά κανείς τα νέα δραματουργικά στοιχεία που επρόκειτο να επικρατήσουν στη θεματική ύλη της όπερας. Οι ιστορικοί ήρωες ή οι μυθολογικές μορφές πρόβαλαν υπό το φως της νέας μουσικοδραματικής

[44] Ellen Rosand, *Opera in Seventheeth Century Venice,* Appendix I: Librettos, ό.π., σ. 407-427.

[45] Leone (Lione) Allaci (Allacius, Allatius), [Ο Λέων Αλλάτιος ή Λιωνής Αλάτζης]. Γεννήθηκε στη Χίο το 1588 και πέθανε στη Ρώμη το 1669, ιταλός θεολόγος και λόγιος, ελληνικής καταγωγής, ο οποίος σπούδασε στη Ρώμη και διετέλεσε έφορος της Βιβλιοθήκης του Βατικανού. Το δοκίμιο *Drammaturgia [...] divisa in sette indici* που ολοκληρώθηκε στη Ρώμη το 1666 περιέχει εκτενή κατάλογο όλων των δραματικών έργων της εποχής που είχαν εκδοθεί στην Ιταλία, αλλά επίσης και ανέκδοτα λιμπρέτα. Μια δεύτερη έκδοση της *Drammaturgia* επιχείρησαν διάφοροι λιμπρετίστες, μεταξύ άλλων, οι Giovanni Cendoni, Apostolo Zeno, Giovanni degli Apostoli, συμπληρώνοντας τα ονόματα των συνθετών που έγραψαν drammi per musica. Πρβλ.Thomas Walker, «Allacci, Leone», *Grove Music Online, Oxford Music Online,* Oxford University Press, τελευταία πρόσβαση 26.10.2017, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00585.

[46] Silke Leopold, *Die Oper im 17 Jahrhundert*, ό.π., σ. 132.

[47] Miguel de Carvantes y Saavedra (1547-1616). *Don Quixote de la Mancha*, I. μέρος 1605, II μέρος 1615.

[48] Ο Lope de Vega είχε αναπτύξει τις απόψεις του για τη νέα δραματουργία στο δοκίμιο *Arte Nuevo* το 1609, Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century,* ό.π., σ. 187.

[49] Οι αντιθέσεις που διατυπώθηκαν κατά της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη αφορούσαν, μεταξύ άλλων, τους κανόνες για την ενότητα του χρόνου, του χώρου και της δράσης. Πρβλ. αντίστοιχα τη διεξοδική μελέτη της Ellen Rosand, *Opera in Seventheeth Century Venice,* ό.π., σ. 45-72.

αντίληψης μέσα από ένα πλέγμα δολοπλοκιών και δευτερευόντων δραματουργικών μοτίβων, καθώς οι λιμπρετίστες εμπλούτισαν το ιστορικό ή μυθολογικό περιεχόμενό της με τα «accidenti verissimi», με τα επίκαιρα επεισόδια, τα οποία άλλοτε μετέπλαθαν τις ιστορικές φιγούρες σε σύγχρονους ηγεμόνες και άλλοτε μετέτρεπαν τα μυθικά πρόσωπα σε ήρωες της καθημερινότητας της βενετσιάνικης κοινωνίας. Ειδικότερα, ο πρόλογος του λιμπρέτου της όπερας *La Didone*, που παρουσιάστηκε στο θέατρο San Cassiano το 1641 σε μουσική του Φραντσέσκο Καβάλλι, προσφέρει ένα δείγμα αυτής της στροφής, όπου ο λιμπρετίστας Giovanni Francesco Busenello (1598-1659) υπερασπίστηκε τις νέες τάσεις παρατηρώντας ότι «αυτή η όπερα αφουγκράζεται τις σύγχρονες αντιλήψεις. Δεν ακολούθησε τους αρχαίους κανόνες, αλλά παρουσιάζει κατά την ισπανική συνήθεια τα χρόνια και όχι τις ώρες».[50]

Οι μεταμορφώσεις στη δραματουργία των όψιμων έργων του Μοντεβέρντι

Η *Επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα* και ο λαβύρινθος των παραλλαγμένων εκδοχών

Ακολουθώντας τις εξελίξεις, ο Μοντεβέρντι στην όψιμη τριετία της δημιουργίας του (1640-1643) ανταποκρίθηκε σε αυτές νέες τάσεις της εποχής του αλλά και στις προτιμήσεις του κοινού, προσφέροντας στις διάφορες σκηνές όπερας της Βενετίας έργα που αποτύπωναν τις μεταμορφώσεις και το ανανεωτικό πνεύμα στη δραματουργία της όπερας και απείχαν σαφώς από τους προσανατολισμούς του Μύθου του Ορφέα. Το 1640 ο Μοντεβέρντι επανήλθε με την επεξεργασμένη εκδοχή της Αριάδνης,[51] η οποία εγκαινίασε το θέατρο San Moisé, ενώ το ίδιο έτος ολοκλήρωσε το dramma per musica Η *Επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα* (*Il ritorno d' Ulisse in patria*) σε ποιητικό κείμενο του Τζάκομο Μπαντοάρο, το οποίο παρουσιάστηκε στο θέατρο Santi Giovanni e Paolo της Βενετίας.

Για την επεξεργασία του ποιητικού κειμένου ο Μπαντοάρο στηρίχτηκε στις ραψωδίες ν-ψ της Οδύσσειας, που αποτελούν και το τρίτο μέρος της *Οδύσσειας* («Μνηστηροφονία»), διαρθρώνοντας το λιμπρέτο σε πρόλογο και τρεις πράξεις.[52] Αξίζει να σημειωθεί ότι γύρω από τις πηγές και τις εκδοχές της Επιστροφής του Οδυσσέα στην Πατρίδα επικράτησε αρχικά μία αμφισβήτηση ως προς τη γνησιότητα του έργου αλλά και την ταύτιση της έκδοσης του λιμπρέτου και της παρτιτούρας, κυρίως επειδή το πεντάπρακτο ποιητικό κείμενο του Μπαντοάρο απέκλινε από την τρίπρακτη διάρθρωση της παρτιτούρας. Αποκλίσεις υπήρχαν επίσης στον πρόλογο και στο φινάλε της όπερας. Ο Wolfgang Osthoff[53] αποκατέστησε σε πρώτη φάση την αμφισβητούμενη ταυτότητα του έργου με την επισήμανση των επτά παραλλαγμένων εκδοχών του ποιητικού κειμένου και των πολλαπλών αποκλίσεων της παρτιτούρας. Εκτός τούτων, η Ellen Rosand[54] παρουσίασε πέντε ακόμη παραλλαγμένες εκδοχές του λιμπρέτου,

[50] Πρωτότυπο κείμενο: «Quest' Opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole: mà all' usanza Spagnuola rappresenta gl' anni, & non le hore». Ellen Rosand, *Opera in Seventheeth Century Venice,* Appendix I: Librettos, ό.π., σ. 412.

[51] Η αρχική εκδοχή του έργου *L' Arianna*, από την οποία έχει διασωθεί μόνο το «Lamento d' Arianna», παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση στις 28.5.1608 στη Μάντοβα.

[52] Wolfgang Osthoff, «Zu den Quellen von Monteverdis *Ritorno d' Ulisse in patria*» στο: *Studien zur Musikwissenschaft 23*, 1956, σ. 67-78 και Wolfgang Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* τόμ. 3 της σειράς Thrasybulos Georgiades (επιμ.), «Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», έκδ. Hans Schneider, Tutzing 1960, σ. 181-182.

[53] Wolfgang Osthoff, «Zu den Quellen von Monteverdis *Ritorno d' Ulisse in patria*» *στο Studien zur Musikwissenschaft 23*, 1956, σ. 67-78.

[54] Ellen Rosand, «The Bow of Ulysses», *The Journal of Musicology*, τόμ. 12, αρ. 3, *Aspects of Musical Language and Culture in the Renaissance. A Birthday Tribute to James Haar* (Summer, 1994), University of California Press, σ. 376-395, http://www.jstor.org/stable/764092.

συνολικά δώδεκα, οι οποίες –όπως εξάλλου και οι παραλλαγμένες εκδοχές στις εκδόσεις της παρτιτούρας– επιβεβαιώνουν τη δημοτικότητα του έργου, ενώ αποτυπώνουν συγχρόνως και τον τρόπο λειτουργίας των δημοσίων θεάτρων της Βενετίας, εφόσον μπορούμε να θεωρήσουμε δεδομένο ότι υπό τις ισχύουσες συνθήκες της εμπορικής όπερας ο Μοντεβέρντι, ύστερα από την επιτυχία της πρώτης παρουσίασης, επεξεργάστηκε εκ νέου ορισμένα μέρη της παρτιτούρας για τις διάφορες επαναλήψεις του έργου. Οπωσδήποτε, *Η Επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα* αποτελεί ένα δείγμα της νέας δραματουργίας, που μολονότι υιοθετεί με σχετική πιστότητα την επική αφήγηση του Ομήρου, προσαρμόζει ωστόσο τους χαρακτήρες και τη σκηνική δράση στα νέα δεδομένα. Κατά την Leopold[55] η σημαντική καινοτομία που χαρακτηρίζει την *Επιστροφή του Οδυσσέα* από τις προηγούμενες όπερες του πρώιμου 17ου αιώνα είναι η διασύνδεση της σκηνικής δράσης με τη μουσική. Η πρωτοτυπία του έργου έγκειται στο γεγονός ότι μεταφέρει τη δράση επί σκηνής και τα γεγονότα εκτυλίσσονται παραστατικά μέσα από μια εξελιγμένη θεώρηση της νέας δραματουργίας, η οποία δεν στόχευε στις συμβατικές λύσεις του ποιμενικού δράματος με τις αγγελικές αφηγήσεις αλλά στη διεύρυνση της σκηνικής δράσης, σε διαφορετικά επίπεδα (βασική και παράπλευρη δράση), η οποία επέφερε συγχρόνως και τη διεύρυνση των σκηνικών εικόνων μέσα από μια εύστοχη και διαυγή διασύνδεση. Προφανώς, η τάση προς τις σκηνές δράσης που υιοθετήθηκε στην *Επιστροφή του Οδυσσέα* ήταν αποτέλεσμα των μεταβολών που παρατηρήθηκαν στις όπερες της δεκαετίας 1630-1640 και επιβεβαιώνουν τις εξελίξεις στη δραματουργία της όπερας εκείνης της περιόδου, αλλά και τις αλλαγές στις προτιμήσεις του κοινού. Εκτός όμως από τις σκηνές δράσης, ο ευρηματικός τρόπος στη διαστρωμάτωση της πλοκής αποτελεί ένα ακόμη δείγμα των μεταβολών εκείνης της περιόδου: δίπλα στους θεούς (Αθηνά, Ήρα, Δίας, Ποσειδώνας) και τους πρωταγωνιστές (Οδυσσέας, Πηνελόπη, Τηλέμαχος), εμφανίζονται οι μνηστήρες (Αντίνοος, Πείσανδρος, Αμφίνομος), οι ακόλουθοι (Ίρος και Ευρύμαχος), η υπηρέτρια Μελαθώ, η ηλικιωμένη τροφός Ευρύκλεια και ο βοσκός Εύμαιος.

Παρά τις παραλλαγμένες εκδοχές του ποιητικού κειμένου και των αποκλίσεων της παρτιτούρας που οφείλονταν εν μέρει στον «αναλώσιμο» χαρακτήρα» της εμπορικής όπερας, της κατά τον Οττονέλλι[56] opera «mercenaria», ο Μοντεβέρντι επέλεξε τελικά τις τρεις πράξεις για τη διάρθρωση του έργου. Στην τρίπρακτη εκδοχή του το έργο παρουσιάζει μια οργανωμένη δομή: η πρώτη πράξη εκθέτει τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες, την Πηνελόπη και τον Οδυσσέα, και τα πρόσωπα που διασυνδέονται με αυτούς, η δεύτερη πράξη εστιάζει στις προσπάθειες των μνηστήρων να γοητεύσουν την Πηνελόπη και κλείνει με την μνηστηροφονία, ενώ η τρίτη πράξη, μετά τον κατευνασμό των θεών, αποκτά περισσότερο προσωπικό δραματικό χαρακτήρα με λιγότερη δράση και κλείνει με τη σκηνή της αναγνώρισης και το επιλογικό ντουέτο της Πηνελόπης και του Οδυσσέα. Στην *Επιστροφή του Οδυσσέα* ο κεντρικός άξονας δράσης των πρωταγωνιστών, που κινούνται στο δραματικό πλαίσιο της παράδοσης του dramma per musica, εμπλουτίστηκε με δευτερεύοντα επεισόδια και ρόλους, ενώ τα διάφορα επίπεδα της πλοκής διασυνδέθηκαν ευρηματικά κυρίως μέσω της μουσικής, η οποία ανέλαβε να σκιαγραφήσει ποικιλοτρόπως τους χαρακτήρες· άλλοτε με τον απαγγελτικό δραματικό τόνο της Πηνελόπης «Di misera Regina non terminati mai dolenti affanni!»

[55] Silke Lepold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, ό.π., σ. 232.

[56] Τζοβάν Ντομένικο Οττονέλλι, Ιησουίτης μοναχός συγγραφέας της ηθικοπλαστικής πραγματείας *Della Cristiana moderatione del teatro, που εκδόθηκε κατά το διάστημα 1649-1652.* Ο Οττονέλλι κατέταξε την όπερα ως δημόσιο θέαμα στην τρίτη κατηγορία, τοποθετώντας την στην κατώτερη βαθμίδα της αξιολογικής κλίμακας με το χαρακτηρισμό «mercenaria» [αργυρώνυτη, εμπορική], όρος που είχε εν τω μεταξύ εδραιωθεί στη Βενετία ως ετήσιος θεσμός.

(«Της δύστυχης βασίλισσας οι παιδεμοί δεν έχουν τέλος!», I. 1.), άλλοτε με τη ρευστή μελωδική σχεδίαση του τραγουδιού του Οδυσσέα «O fortunato Ulisse» («Ω τυχερέ Οδυσσέα», I.9.) και άλλοτε με την άκαμπτη μπουφονική μελωδική διαμόρφωση[57] του απελπισμένου Ίρου «O dolor, o martir che l' alma attrista!» («Ω πόνε, ω βάσανο που καταθλίβεις την ψυχή!», III. 1.)[58] που υλοποιήθηκε μουσικά ως μία παρωδία lamento, με επιφωνήματα, τραυλίσματα, στεναγμούς και κατακερματισμένο μουσικό λόγο, πρότυπο δείγμα κωμικού ρόλου και παρωδίας θρήνου, ο οποίος ανταποκρινόταν στις νεωτεριστικές δραματουργικές προθέσεις που διέπλεκαν κωμικές και τραγικές σκηνές. Στο ίδιο επίπεδο δράσης των δευτερευόντων χαρακτήρων αναπλάστηκαν η Μελανθώ και ο Ευρύμαχος, που εκτός από τα ομηρικά ονόματά τους, η σκιαγράφησή τους αντιστοιχεί περισσότερο στον τυπικό ρόλο του υπηρέτη της κωμικής όπερας, που διαφοροποιήθηκε μουσικά με άριες τρίσημου ρυθμού και χορευτικού χαρακτήρα. Ο Μοντεβέρντι προσέδωσε στους πρωταγωνιστές μέσω του απαγγελτικού ύφους των ρετσιτατίβων, με τα οποία εκφράζονται μουσικά ως επί το πλείστον στους μονολόγους τους, τη δραματική χροιά που προσιδιάζει στους σοβαρούς ρόλους. Κατ' ανάλογο τρόπο ο συνθέτης υπογράμμισε μουσικά το επίπεδο δράσης, στο οποίο κινούνται οι θεοί και τους παρουσίασε επίσης με διαφορετικά μουσικά μέσα: επιτηδευμένο απαγγελτικό ύφος, ενότητες ariosi, στροφικά scherzi «alla francese»[59] με ενδιάμεσα ενόργανα ριτορνέλλα και συμβολικές δεξιοτεχνικές καλορατούρες, στοιχεία που απεικονίζουν μουσικά την υπερφυσική ανωτερότητα των θεών.

Εκτός από τη διαφοροποιημένη μουσική σκιαγράφηση των χαρακτήρων κατ΄ αντιστοιχία με τη διαστρωμάτωση της πλοκής, ο Μοντεβέρντι αξιοποίησε το διευρυμένο σύνολο των δρώντων προσώπων επί σκηνής και σε αρκετά χορωδιακά μέρη, τα οποία επεξεργάστηκε ποικιλοτρόπως και με διαφορετική σύσταση φωνών. Το ίδιο ισχύει και για τα ορχηστρικά μέρη του έργου,[60] τα οποία άλλοτε περιβάλλουν τη μουσική απαγγελία των τραγουδιστών και άλλοτε λειτουργούν ως αυτόνομα ενόργανα μέρη, όπως η sinfonia da guerra στο τέλος της δεύτερης πράξης. Οπωσδήποτε, η μουσική του Μοντεβέρντι ανέδειξε την πολυπλοκότητα της δομής του ποιητικού κειμένου του Μπαντοάρο και αποτέλεσε κατ' ουσίαν την τελευταία άρτια ολοκληρωμένη μελοποίηση αρχαιοελληνικής επικής αφήγησης στην ιστορία της βενετσιάνικης όπερας, εφόσον τα μεταγενέστερα εγχειρήματα στηρίχτηκαν σε ριζικές επεξεργασίες των πρωτότυπων κειμένων ή στράφηκαν στις ανανεωτικές λογοτεχνικές πηγές που αξίωσαν οι πρωτεργάτες της νέας δραματουργίας. Η συμβολή της μουσικής δραματουργίας του Μοντεβέρντι στην ανάδειξη των πολλαπλών επιπέδων δράσης του έργου και η απήχηση της μουσικής του στο κοινό της Βενετίας αντανακλώνται με τον πιο πειστικό τρόπο στην επιστολή του Μπαντοάρο προς τον συνθέτη:

> […] Οπωσδήποτε ο κόσμος γνωρίζει ότι η πένα μου αγωνίζεται για να ξεπεράσει την ανία και όχι για να κερδίσει δόξα. Και τώρα, βλέποντας να παίζεται η όπερα δέκα φορές, με την ίδια πάντοτε κοσμοσυρροή, μπορώ θετικά και ένθερμα να υποστηρίξω ότι ο δικός μου Οδυσσέας οφείλει πολύ περισσότερα στην Εξοχότητά σας από όσα ο αληθινός Οδυσσέας στην πάντοτε ευεργετική Αθηνά. Εκείνη, κατανικώντας τους ευνοούμενους των υπεροπτικών θεών, τον οδήγησε στην πατρίδα, και η Εξοχότητά

[57] Στην παρτιτούρα χαρακτηρίζεται ως parte ridicola (III.1.). Βλ, Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, ό.π., σ. 140.

[58] Μετάφραση των τίτλων από την ελληνική μετάφραση του λιμπρέτου (Μαρία Λαϊνά – Αλεξάνδρα Πλαστήρα) στην έκδοση *Κλάουντιο Μοντεβέρντι, Η επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα*, ό.π., σ. 65-101.

[59] Silke Lepold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, ό.π., σ. 232.

[60] Wolfgang Osthoff, Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, ό.π., σ.183-189.

σας, διαλύοντας τις κακολογίες, τον οδήγησε στη Δόξα Πατρίδα με τρόπο φυσικότερο από τους πιο ένδοξους άθλους. Μένω έκθαμβος μπροστά στις τόσο τέλειες συλλήψεις σας, αλλά και με κάποια ταραχή, επειδή μου είναι αδύνατον να αναγνωρίσω πλέον για δικό μου αυτό το έργο, που εισπράττει δυσανάλογα προς την αξία του χειροκροτήματα. [61]

Οι παραλλαγμένες εκδοχές της *Στέψης της Ποππαίας* και οι δραματουργικές μεταμορφώσεις του dramma per musica

Ένα χρόνο πριν από το θάνατό του ο Μοντεβέρντι ολοκλήρωσε τη *Στέψη της Ποππαίας,* που παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση το φθινόπωρο του 1642 στο θέατρο Santi Giovanni e Paolo (Teatro Grimano) της Βενετίας. Στο τελευταίο dramma in musica ο Μοντεβέρντι υιοθέτησε τη νέα δραματουργία και στράφηκε προς τη νεωτεριστική θεματολογία της όπερας, εφόσον η Στέψη της Ποππαίας αποτελεί και την πρώτη όπερα που έχει αμιγώς ιστορικό θέμα και το λιμπρέτο της αντλεί στοιχεία από την ρωμαϊκή ιστορία, σε αντίθεση με τις προηγούμενες όπερες που βασίστηκαν σε θέματα της αρχαιοελληνικής μυθολογίας. Ο λιμπρετίστας Τζοβάννι Φραντσέσκο Μπουζενέλλο άντλησε την έμπνευσή του από την ίδια πηγή, που χρησιμοποίησαν επίσης και μεταγενέστεροι συνθέτες,[62] από τα *Χρονικά* του ρωμαίου ιστοριογράφου Γάιου Κορνήλιου Τάκιτου[63] (XIV Βιβλίο). Στο επίκεντρο αυτής της πρώτης ιστορικής όπερας βρίσκεται η ιστορική μορφή του αυτοκράτορα Νέρωνα[64] και της ερωμένης του Ποππαίας Σαβίνας.[65] Ο Μπουζενέλλο επεξεργάστηκε την ιστορία, εστιάζοντας περισσότερο στην προσωπική σχέση του Νέρωνα και της Ποππαίας και λιγότερο στα γεγονότα που εξιστορεί ο Τάκιτος στα *Χρονικά* του. Το ιστορικό περιεχόμενο εμπλουτίστηκε με δραματουργικά μοτίβα του ισπανικού θεάτρου (μεταμφίεση) και της ιταλικής commedia dell' arte (Αρνάλτα, Τροφός, Ακόλουθος), αλλά και με δευτερεύοντες ρόλους.

Ως προς την παράμετρο των δραματουργικών μεταμορφώσεων στο όψιμο έργο του Μοντεβέρντι αξίζει να επισημανθεί ότι το λιμπρέτο του έργου αποτέλεσε την αρχή μιας μεγάλης σειράς κατ΄ επίφαση ιστορικών θεμάτων που εντάχθηκαν στη δραματουργία της όπερας –τα οποία υπήρξαν και η αφετηρία της μεταγενέστερης εξέλιξής της– εφόσον εμπεριείχε όλα τα κυρίαρχα μοτίβα των μετέπειτα μελοποιημένων δραμάτων: τη δολοπλοκία, τον έρωτα, τη μοιχεία, τη μεταμφίεση, την απόπειρα δολοφονίας, την επίθεση σε αθώο, την ευγενή διαμάχη, κ.ά. δραματουργικά μοτίβα που μεταμορφώνονταν ποικιλοτρόπως στις διάφορες παραλλαγμένες εκδοχές των ηρώων της ρωμαϊκής ιστορίας. Άλλωστε, πρέπει να λάβει κανείς υπόψη ότι στην εξέλιξη που

[61] Απόσπασμα της επιστολής σε μετάφραση της Αλόης Σιδέρη στο: *Κλάουντιο Μοντεβέρντι, Η επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα*, ό.π., σ. 46.

[62] Π.χ. ο Χαίντελ για την *Agrippina* και ο Αρρίγκο Μπόιτο για τον *Nerone.*

[63] Gaius Cornelius Tacitus (;55-120 μ.Χ.). Αναφέρονται ενδεικτικά τα σημαντικότερα έργα του: *Διάλογος περί ρητόρων* (Dialogus de oratoribus), *Αγρίκολας* (Agricola), *Γερμανία* (Germania), *Ιστορίαι* (Historiae), *Χρονικά* (Annales).

[64] Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus (37-68 μ.Χ.), γιος του Γάιου Δομητίου και της Αγριππίνας, ήταν ο πέμπτος και τελευταίος αυτοκράτορας της Ιουλιανής-Κλαυδιανής δυναστείας. Ανήλθε στο θρόνο τον Οκτώβριο του 54 μ.Χ. Ως γνωστόν η αυτοκρατορία του συνδέθηκε με πολλές εγκληματικές πράξεις. Ως προς το περιεχόμενο της όπερας σημειώνουμε ότι το 59 μ.Χ. δηλητηρίασε τη μητέρα του, ακολούθως εξόρισε τη πρώτη σύζυγό του Οκταβία, την οποία δολοφόνησε το 62 μ.Χ., προκειμένου να ζήσει με την ερωμένη του Ποππαία Σαβίνα, την οποία σκότωσε επίσης εξαιτίας ενός βίαιου λακτίσματος που κατάφερε σε κατάσταση μέθης. Διατήρησε το αξίωμά του έως το 68 μ.Χ., όταν καθαιρέθηκε και στη συνέχεια αυτοκτόνησε.

[65] Poppea Sabina (;30/32-65 μ.Χ.), παντρεύτηκε αρχικά τον Rufrius Crispinus. Υπήρξε ερωμένη του Νέρωνα και μετά το 58 μ.Χ. σύζυγός του.

παρατηρήθηκε στα λιμπρέτα της βενετσιάνικης και της ναπολιτάνικης όπερας, οι δημιουργοί άρχισαν σταδιακά να υφαίνουν τα νήματα της πλοκής μέσα από το μοτίβο της δολοπλοκίας, δραματουργικό στοιχείο που ορισμένες φορές μετατράπηκε και σε αυτοσκοπό του δράματος.

Τα σωζόμενα χειρόγραφα του λιμπρέτου και της παρτιτούρας αλλά και οι εκδόσεις τους απασχόλησαν επί μακρόν τους μελετητές,[66] καθώς προέκυψαν συχνά νέες ανακαλύψεις που έθεσαν σε ορισμένες περιπτώσεις υπό αμφισβήτηση την αυθεντικότητα του έργου αλλά δημιούργησαν και σύγχυση ως προς τις ημερομηνίες της πρώτης παρουσίασής του. Οι πρώτες πληροφορίες παρουσίασης του έργου προήλθαν από τη μελέτη *Minerva Tavolino*[67] του Κριστόφορο Ιβάνοβιτς, ο οποίος ανέφερε δύο παραστάσεις της *Στέψης της Ποππαίας* στο θέατρο Santi Giovanni e Paolo: την πρώτη παρουσίαση του έργου το 1643 (;)[68] και αργότερα τον χειμώνα του 1646.

Σύμφωνα με πιο πρόσφατες μελέτες, το λιμπρέτο της *Στέψης της Ποππαίας* έχει διασωθεί σε δύο εκδοχές:[69] της Βενετίας (του 1656) και της Νάπολης (του 1651). Κατά πάσα πιθανότητα ο Μπουζενέλλο στην έκδοση του λιμπρέτου περιέλαβε τις αλλαγές του Μοντεβέρντι και συνεπώς οι διαφορές που προκύπτουν ανάμεσα στις δύο εκδοχές του λιμπρέτου οφείλονται κυρίως στις επεμβάσεις του Μοντεβέρντι. Επίσης και η παρτιτούρα του έργου σώζεται σε δύο εκδοχές,[70] αφού, μετά την ανακάλυψη της χειρόγραφης παρτιτούρας από τον Ιταλό ερευνητή Ταντέο Βηλ[71] το 1888, ήρθε στο φως της δημοσιότητας και άλλη μια εκδοχή του έργου με την ανακάλυψη της δεύτερης χειρόγραφης παρτιτούρας στα αρχεία της Βιβλιοθήκης του Ωδείου της Νάπολης από τον Γκουίντο Γκασπερίνι το 1930.[72] Ύστερα από μία περίοδο μακρόχρονης έρευνας,

[66] Πρβλ. περαιτέρω Denis Morrier, «Le labyrinthe des sources», στο *Monteverdi, Le Couronnement de Poppeé,* σειρά *L' Avant scène Opéra*, τεύχος 115, Δεκ. 1988, σ. 114-118, ελληνική μετάφραση Βαγγέλη Μπιτσώρη στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλάουντιο Μοντεβέρντι, Η Στέψη της Ποππαίας,* έκδ. ΟΜΜΑ, Αθήνα 1999-2000, ό.π., σ. 25-29.

[67] Christoforo Ivanovitch (1628-1689), λιμπρετίστας και θεατρικός ιστοριογράφος που εγκαταστάθηκε στη Βενετία το 1657. Το έργο του *Minerva al Tavolino* (Βενετία 1681) θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική πηγή για την ιστορία της βενετσιάνικης όπερας, καθώς στο παράρτημα περιέχεται ένας χρονικός κατάλογος με τον τίτλο «Le memorie teatrali di Venezia», όπου έχουν καταγραφεί όλες οι παραστάσεις όπερας που παρουσιάστηκαν στη Βενετία από το 1637 έως το 1681. Πρβλ. Walker, Thomas / Norbert Dubowy, «Ivanovich, Cristoforo», Grove Music Online, Oxford University Press, τελευταία πρόσβαση 7.5.2018,
http:////www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013995.

[68] Η ημερομηνία 1643 στον κατάλογο του Ιβάνοβιτς αναφέρεται κατά πάσα πιθανότητα σε επανάληψη του έργου, αφού αποδεδειγμένα η πρώτη παρουσίασή του έγινε το φθινόπωρο του 1642.

[69] Η πρώτη εκδοχή του λιμπρέτου: *L' Incoronazione di Poppea*, di Gio. Francesco Busenello. Opera Musicale Rappresentata Nel Teatro Grimano l' Anno 1642 In Venezia, MDCLVI (1656), Appreso Andrea Giulani. Η δεύτερη εκδοχή: *Il Nerone, Overo L' Incoronazione di Poppea*, Drama musicale, Dedicato All' Illustriss.& Eccelentiss, Sig. D. Inigo De Guevara […] In Napoli, Per Roberto Mollo, 1651.

[70] Η πρώτη εκδοχή της παρτιτούρας στη: Venezia, Biliotheca Nationale Marciana, cod. It IV, 439 (=9963) in 4o oblong, 210x291, 108 folios. Η δεύτερη εκδοχή στη: Napoli, Bibliotheca di Conservatorio di Musica, S. Pietro a Maiella. Rari 6,4,1. – in 4o oblong, 205x282.

[71] Taddeo Wiel (1849-1920), ιταλός συνθέτης και μουσικολόγος που έδρασε κυρίως στη Βενετία. Έργα του: I Codici musicali Contariniani del secolo XVII: nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia, 1888 και I Teatri musicali Veneziani del Settecento, 1897.

[72] Guido Gasperini (1865-1942), ιταλός μουσικολόγος που διατέλεσε μετά το 1902 καθηγητής και βιβλιοθηκάριος του Ωδείου της Πάρμας και μετά το 1924 βιβλιοθηκάριος του Ωδείου της Νάπολης. Το 1908 ίδρυσε τον σύλλογο «Associazione dei musicologi Italiani». Σημαντικά έργα του: *Storia della semiografia musicale* , Μιλάνο 1905, *I caratteri peculiari del melodrama italiano,* Πάρμα 1913. Συμμετείχε στην έκδοση του *Catalogo generale delle musiche antiche esistenti nelle bibliotheche d' Italia,* Πάρμα 1911. Βλ. Carolyn Gianturco, «Gasperini, Guido», *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, πρόσβαση 26.10.2017,

αναθεωρήσεων αλλά και πλήρους αποκατάστασης της πρωτότυπης παρτιτούρας από τις επεμβάσεις του παρελθόντος, το έργο καθιερώθηκε στις περισσότερες σκηνές όπερας ως ένα πρότυπο δείγμα της βενετσιάνικης όπερας και αποτέλεσε και αυτό αφορμή για μεταγενέστερες επεξεργασίες από συνθέτες του 20ού αιώνα (όπως λ.χ., οι Carl Orff, G. F. Malipiero, Ernst Krenek, Luigi Dallapiccola).

Όπως προκύπτει και από τις ειδικές μελέτες,[73] η ναπολιτάνικη εκδοχή διαφέρει από τη βενετσιάνικη, καθώς περιέχει ορισμένα μέρη του λιμπρέτου που έχουν διαγραφεί μερικώς ή ολικώς. Εκτός από τις διαγραφές στίχων ή ρόλων και τις προσθήκες προσώπων που έγιναν προς όφελος της συνοχής του δράματος αλλά και της συνεκτικής δραματικής απεικόνισης των χαρακτήρων, σημαντική είναι η αλλαγή που πρότεινε ο Μοντεβέρντι στο τέλος της όπερας με την αντικατάσταση του «χορωδιακού των Ερωτιδέων» από το ντουέτο ανάμεσα στο Νέρωνα και την Ποππαία «Pur ti miro», αποφεύγοντας έτσι να υπογραμμίσει το μοτίβο της συζυγικής απιστίας.

Ως προς τους νεωτερισμούς της μουσικής δραματουργίας του έργου, το κύριο βάρος εντοπίζεται στη διαφοροποιημένη επεξεργασία του ρετσιτατίβου,[74] στα μέρη ariosi (στροφική μορφή τραγουδιού), αλλά και στις κλειστές μορφές που χρησιμοποιούνται στις μεμονωμένες σκηνές. Μερικές μελωδικές ενότητες παρουσιάζουν μια επεξεργασία εν είδει απεικονιστικού μοτίβου, ενός δηλαδή συνδετικού μοτίβου που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα ή τις καταστάσεις. Η διαφοροποιημένη μελοποίηση των χαρακτήρων ή των καταστάσεων που είχε ήδη επιχειρηθεί στην *Επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα*, υιοθετείται και στην *Στέψη της Ποππαίας*, μόνο που στην προκείμενη περίπτωση οι τρόποι σολιστικής έκφρασης υπακούουν περισσότερο στην αποτύπωση των συναισθημάτων και στην απεικόνιση των παθών και συγκινήσεων (Affektdarstellung). Ενώ στον *Οδυσσέα*, από άποψη μουσική υφής, η ποικιλότροπη σολιστική απαγγελία των ηρώων αντιστοιχεί κυρίως στην ταξική διαστρωμάτωση της πλοκής και στο κοινωνικό επίπεδο των χαρακτήρων (σοβαροί ή κωμικοί ρόλοι), στην *Ποππαία* η εκάστοτε διαφοροποιημένη σολιστική μουσική εκφορά υπόκειται στην έκφραση των συναισθημάτων, στην απεικόνιση του πάθους της δραματικής στιγμής, γνώρισμα που οφείλεται στην ευρηματική μουσική δραματουργία του Μοντεβέρντι, ιδίως αν λάβει κανείς υπόψη ότι οι στίχοι του Μπουζενέλλο γράφτηκαν κυρίως ως στίχοι ρετσιτατίβου.

Εν είδει επιλόγου, οι νεωτερικές μεταμορφώσεις στη δραματουργία της *Στέψης της Ποππαίας* που αποτύπωναν συγχρόνως και τις διαρκείς αναθεωρήσεις της «seconda pratica», εντοπίστηκαν στον απαγγελτικό τόνο του ρετσιτατίβου, στη στροφική δομή του αριόζο, στις κλειστές μουσικές φόρμες και στους χορευτικούς ρυθμούς, στοιχεία που έκαναν εφικτή τη μουσική διαφοροποίηση των συναισθημάτων και υπογράμμιζαν εμφαντικά τα πάθη της στιγμής, ασχέτως κοινωνικής διαστρωμάτωσης των δραματικών χαρακτήρων, πρωταγωνιστών ή δευτεραγωνιστών. Σε σύγκριση με τον *Ορφέα*, η μουσική της *Ποππαίας* δεν κινήθηκε μόνο στο επίπεδο μιας μετρικής μελοποίησης, όπου μια ή περισσότερες παράμετροι του ποιητικού κειμένου, λέξεις ή στροφές, έπρεπε να αποδοθούν μουσικά, σύμφωνα με τη μετρική απαγγελία του κειμένου ή το νόημα του περιεχομένου. Πολύ περισσότερο, ο όψιμος Μοντεβέρντι προχώρησε στο στάδιο της μουσικής ερμηνείας του συναισθήματος, της συμβολικής απεικόνισης λέξεων ή φράσεων του κειμένου, της μουσικής σκιαγράφησης των

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10715.

[73] Για το ζήτημα των αποκλίσεων των δύο εκδοχών του έργου, πρβλ. περαιτέρω την πρώτη διεξοδική μελέτη του θέματος στο: Wolfgang Osthoff, «Die venezianische und neapolotanische Fassung von Monteverdis Incoronazione di Poppea», στο: *Acta Musicologica* 26 (1954), ό.π., σ. 88-113.

[74] Silke Lepold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, ό.π., σ. 239.

χαρακτήρων με τις διακυμάνσεις των παθών τους· στοιχεία που, υπό το πρίσμα της «θεωρίας των συναισθημάτων» (Affektenlehre), έμελλε να διαμορφώσουν τη δραματουργία του μουσικού θεάτρου των επόμενων δεκαετιών και να προδιαγράψουν το δραματουργικό πρότυπο της opera seria του μπαρόκ.

Ποππαία και Νέρωνας: Δραματουργικές παραλλαγές, επεξεργασίες και μεταμορφώσεις ενός ιστορικού θέματος

Σταματία Γεροθανάση

Το άρθρο εξετάζει τις διάφορες παραλλαγές, επεξεργασίες και μεταμορφώσεις ενός ιστορικού θέματος: τη σχέση του Ρωμαίου αυτοκράτορα Νέρωνα με τη Ποππαία στα λιμπρέτα για τις όπερες: *Incoronazione di Poppea* (Claudio Monteverdi), *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe* ή αλλιώς *Nero* (Georg Friedrich Händel), *Agrippina* (Georg Friedrich Händel), *Nerone* (Giuseppe Maria Orlandini) και *Nerone* (Arrigo Boito). Θα δοθούν γενικά ιστορικά στοιχεία αναφορικά με τον Νέρωνα με έμφαση στα ιστορικά πρόσωπα και στις καταστάσεις που αποτέλεσαν κύριους χαρακτήρες και αντίστοιχα δραματικές καταστάσεις της πλοκής για τις παραπάνω όπερες. Συγκεκριμένα θα εξεταστεί η διάρθρωση της πλοκής με επίκεντρο τη σχέση των συγκεκριμένων χαρακτήρων με στόχο να αναδειχθούν οι ιδιαίτεροι τρόποι επεξεργασίας παραμέτρων των δραματικών και ιστορικών πηγών στα λιμπρέτα.[1]

Νέρωνας[2]
Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus ή *Lucius Domitius Ahenobarbus*

Ο Νέρων ήταν μοναδικό παιδί της Αγριππίνας, αδερφής του αυτοκράτορα Καλιγούλα, η οποία όταν έμεινε χήρα παντρεύτηκε τον Κλαύδιο, ηλικιωμένο θείο του Καλιγούλα. Ο φόνος του Καλιγούλα κατέστησε τον Κλαύδιο αυτοκράτορα, γεγονός που έκανε αυτομάτως τον Νέρωνα, υιοθετημένο γιο του αυτοκράτορα, πιθανό διάδοχο. Το 53 παντρεύτηκε, κατ' εντολή του Κλαύδιου, την κόρη του Κλαυδία Οκταβία. Το 54 ο Κλαύδιος πεθαίνει και ο Νέρων γίνεται ο νεαρότερος μέχρι τότε αυτοκράτορας της Ρώμης. Στην αρχή της θητείας του επηρεαζόταν ιδιαίτερα από τη μητέρα του και από τους δασκάλους του, όπως τον Σενέκα τον Νεότερο. Μέσα στα επόμενα πέντε χρόνια σταδιακά απαλλάχθηκε από την επιρροή της μητέρας του και των συμβούλων του, αφαίρεσε κάθε εναπομένουσα ισχύ από τη Σύγκλητο και προχώρησε σε προγραφές υποτιθέμενων συνωμοτών. Διατάζει το Σενέκα να αυτοκτονήσει, επίσης διατάζει τη δολοφονία της Αγριππίνας, πιστεύοντας ότι θα τον εμπόδιζε να πάρει διαζύγιο από την Οκταβία για να παντρευτεί τη νέα του ερωμένη Ποππαία Σαβίνα. Ο Νέρωνας έδιωξε την Οκταβία απ' το παλάτι και, για περισσότερη ασφάλεια, διέταξε να την εκτελέσουν με σκοπό να παντρευτεί την Ποππαία. Το 64 ξέσπασε μία μεγάλη πυρκαγιά στη Ρώμη, η οποία κατέστρεψε τα δύο τρίτα της πόλης. Σύμφωνα με τη ρωμαϊκή τραγωδία *Οκταβία* του ψευδο Σενέκα,[3] ο Νέρωνας είχε απειλήσει στο παρελθόν ότι η Ρώμη σύντομα θα τυλιχθεί στις φλόγες. Σύμφωνα με τον Σουητώνιο,[4] ο Νέρωνας είχε προκαλέσει τη φωτιά και όσο την παρακολουθούσε απάγγελνε στίχους και έπαιζε τη λύρα του (κάτι που αναφέρει και ο

[1] Για κάθε όπερα ξεχωριστά παρατίθεται σχηματική διάταξη των κυριότερων γεγονότων της πλοκής σε μορφή Πίνακα.
[2] Η ενότητα βασίζεται στον Champlin 2005.
[3] Ρωμαϊκή τραγωδία *Οκταβία,* μάλλον του Σενέκα (Lucius Anneus Seneca, 4-65).
[4] 6ο από τα 12 βιβλία *Περί του βίου των Καισάρων* του Σουητώνιου (Gaius Suetonious Tranquillus περ. 69/75-περ. 130).

Δίων Κάσσιος). Ο Νέρων για να σιγάσει τις φήμες έριξε την ευθύνη στους χριστιανούς και διέταξε την τιμωρία τους. Σύμφωνα με τον ιστορικό Τάκιτο,[5] ο Νέρωνας δεν ευθύνεται για την πυρκαγιά αλλά αντιθέτως φρόντισε τους πληγέντες.

Ο Νέρωνας και οι γυναίκες[6]

Η Αγριππίνα, μητέρα του Νέρωνα, ήταν γυναίκα αδίστακτη και φιλόδοξη που ήθελε να κυβερνά μέσω του γιου της. Η Αγριππίνα στράφηκε στον γιο του προηγούμενου αυτοκράτορα, Κλαύδιο Βρετανικό, και άρχισε να τον προωθεί στον θρόνο όταν ο Νέρων ήθελε να παντρευτεί την Ποππαία. Η Αγριππίνα ανακατεύτηκε στην υπόθεση υπέρ της Οκταβίας, αλλά ο Νέρων την απομάκρυνε από το παλάτι. Τέλος, έβαλε να σκοτώσουν τον Βρετανικό και τη μητέρα του.

Η Ποππαία, σύμφωνα με τον Τάκιτο, ήταν επίσης φιλόδοξη και αδίστακτη. Παντρεύτηκε τον Όθωνα για να πλησιάσει τον Νέρωνα και έγινε ερωμένη του. Ήταν η αληθινή αγάπη του Νέρωνα και οι σύγχρονοι ιστορικοί αμφισβητούν ότι τη σκότωσε.

Η Κλαυδία Οκταβία σύμφωνα με τον Τάκιτο ήταν αριστοκρατική και ενάρετη. Μετά τη δολοφονία του Βρετανικού έπεσε σε θλίψη κρύβοντας τα συναισθήματά της.

Ιστοριογραφικές πηγές, ο Νέρωνας και η όπερα

Από την Αναγέννηση και μετά παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον για την αρχαία ιστορία. Ο βίος του Νέρωνα ή συγκεκριμένα περιστατικά του που αναφέρονται σε ιστοριογραφικές πηγές του Τάκιτου, Σουητώνιου, Δίωνος Κάσσιου και στην ρωμαϊκή τραγωδία *Οκταβία* -μάλλον του Σενέκα-, αποτέλεσαν τη βάση για την πλοκή δραματικών έργων και οπερών με θέμα τον Νέρωνα ή σχετικό με αυτόν, σε αντίθεση με τον τρόπο εμφάνισης του χαρακτήρα του Νέρωνα σε μεσαιωνικά δράματα που χαρακτηρίζονται από ψευδο-ιστορικά στοιχεία (Manuwald, 2013: 13). Ιδιαίτερα η *Οκταβία* προσφέρει μία παραδειγματική δομή εξιστορώντας γεγονότα της ρωμαϊκής ιστορίας με δραματικό τρόπο (Manuwald 2013: 12). Ο Νέρωνας στην *Οκταβία* εμφανίζεται ως τύραννος έτοιμος να πράξει κάθε είδους έγκλημα για να παντρευτεί την Ποππαία, αδιαφορώντας για την ευημερία του λαού του. Η θέαση μίας ιστορίας εγκλημάτων για χάρη μίας γυναίκας ασκεί γοητεία στους συγγραφείς και ακόμα περισσότερο όταν αυτή η ιστορία είναι αληθινή. Σε γενικές γραμμές οι συγγραφείς/ποιητές συνδυάζουν γεγονότα από διαφορετικές περιόδους του βίου του Νέρωνα, εισάγουν φανταστικούς χαρακτήρες ή ψευδο-ιστορικούς χαρακτήρες για τη δημιουργία παράλληλων δράσεων και τον πολλαπλασιασμό των ερωτικών σχέσεων. Κίνητρο για την εμφάνιση εμβόλιμων χαρακτήρων αποτέλεσε κατά πάσα πιθανότητα η *Οκταβία,* όπου φανταστικοί χαρακτήρες όπως η τροφός της Ποππαίας και της Οκταβίας, αγγελιοφόροι, πολίαρχοι είναι αποτέλεσμα της δραματοποίησης ενός ιστορικού θέματος (Manuwald 2013: 15 και 33). Αναφορικά με την όπερα, η σχέση των λιμπρέτων με τις ιστορικές πηγές διαφέρει, ενώ πρέπει να ληφθούν υπόψη και οι επιρροές από άλλα σκηνικά και λογοτεχνικά είδη.

Incoronazione di Poppea

Μουσικό δράμα σε τρεις πράξεις και πρόλογο του Μοντεβέρντι.[7] Λιμπρέτο Busenello [Businello], Giovanni [Gian] Francesco.[8] Πρεμιέρα: Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία, 1643.

[5] *Χρονικά* (Annales) του Τάκιτου (Publius Cornelious Tacitus, 56-120).

[6] Η ενότητα βασίζεται στο βιβλίο *Nero* του Champlin 2005.

[7] Αναφορικά με την συγκεχυμένη ιστορία της συγκεκριμένης όπερας, βλ. το άρθρο του Morrier "Ο Λαβύρινθος" *των Πηγών* στο Νίκα-Σαμψών 2000, σελ. 25-29.

Για πρώτη φορά η οπερική πλοκή δεν βασίζεται στην αρχαία μυθολογία αλλά στην ρωμαϊκή ιστορία (Manuwald 2013: 3). Το λιμπρέτο, πέρα από τα *Χρονικά* του Τάκιτου, το 6ο από τα 12 βιβλία *Περί του βίου των Καισάρων* του Σουητώνιου, τη *Ρωμαϊκή Ιστορία* του Δίωνα Κάσσιου, βασίζεται κυρίως στη ρωμαϊκή τραγωδία *Οκταβία* (Manuwald, 2013: 42). Χαρακτηρίζεται για την ποικιλία των χαρακτήρων, τη δομημένη εξέλιξή τους καθώς και από ενδιαφέρουσες αντιπαραθέσεις. Το λιμπρέτο σπάει τους κώδικες ηθικής της βενετικής παράδοσης: η νίκη του έρωτα, του πάθους και της φιλοδοξίας έναντι της λογικής και της ηθικής βασίζονται σε ιστορικά στοιχεία και εκφράζουν το πνευματικό κίνημα που εναντιώνεται στη θρησκεία και την ηθική. Μετά τη *Στέψη της Ποππαίας* οι χαρακτήρες του Νέρωνα, της Ποππαίας, της Αγριππίνας, της Οκταβίας και του Κλαύδιου αποτέλεσαν δημοφιλείς χαρακτήρες σε θεατρικά δράματα και σε όπερες της εποχής Μπαρόκ. Στον αλληγορικό πρόλογο όπου η αρετή, η τύχη και ο έρωτας ανταγωνίζονται, αφηρημένες έννοιες αποκτούν οντολογικές ιδιότητες.

Πρώτη πράξη	Δεύτερη πράξη	Τρίτη πράξη
Ο Ottone ανακαλύπτει την απιστία της Poppea. Η Ottavia δέχεται αντικρουόμενες συμβουλές από τη Nutrice[9] και τον Seneca. Αντιπαράθεση Nerone και Seneca. Η Poppea χειραγωγεί τον Nerone εναντίον του Seneca. Ο Nerone καταδικάζει σε θάνατο τον Seneca. Ο Ottone αποφασίζει να δολοφονήσει την Poppea. Η Drusilla εξομολογείται τον έρωτά της στον Ottone.	Αυτοκτονία του Seneca. Η Ottavia ζητά από τον Ottone να σκοτώσει την Poppea. Ο Ottone ζητά από την Drusilla να μεταμφιεστεί με τα ρούχα της για να σκοτώσει την κοιμωμένη Poppea. Η Poppea αναγνωρίζει την Drusilla ως τη δολοφόνο της. Η Arnalta διατάζει να τη συλλάβουν.	Η Drusilla καταδικάζεται σε θάνατο. Ο Ottone αποκαλύπτει την ενοχή του και το σχέδιο της Ottavia. Ο Nerone εξορίζει την Ottavia και την Drusilla με τον Ottone. Στο παλάτι του Nerone πραγματοποιείται η *Στέψη της Ποππαίας*.

Στην πρώτη πράξη παρουσιάζεται η βασική πλοκή η οποία περιστρέφεται γύρω από το κεντρικό ζευγάρι των εραστών, Νέρωνα και Ποππαίας. Παρουσιάζονται οι απατημένοι σύζυγοι οι οποίοι αντιδρούν διαφορετικά ο καθένας (ο Όθωνας θέλει να πάρει εκδίκηση και η Οκταβία θρηνεί) αλλά και το δεύτερο ζευγάρι εραστών, Όθωνας και Drusilla, που προκύπτει ως αποτέλεσμα της σχέσης Ποππαίας και Νέρωνα. Η επιρροή της Ποππαίας στον Νέρωνα εκφράζεται στην αντιπαράθεση του με τον Σενέκα, τη φωνή της λογικής. Ο Νέρωνας απορρίπτει τις συμβουλές του, θα εξορίσει την Οκταβία και θα στέψει την Ποππαία βασίλισσα. Επιπλέον διατάζει τη θανατική του ποινή.

Στη δεύτερη πράξη η σύγχυση περιπλέκεται: ο Σενέκας αυτοκτονεί. Η Οκταβία πλησιάζει τον Όθωνα και του ζητάει να σκοτώσει την Ποππαία. Ο Όθωνας αποκαλύπτει το σχέδιο της Οκταβίας στη Drusilla και της ζητά να τον ντύσει με τα ρούχα της. Μεταμφιεσμένος ως Drusilla μπαίνει στον κήπο όπου κοιμάται η Ποππαία και, ενώ είναι

[8] Αναφορικά με τον Busenello, βλ. το άρθρο του Joly "Ο Μπουζενέλο και οι Αντιφάσεις του Μπαρόκ" στο Νίκα-Σαμψών 2000, σελ. 19-23.

[9] Με πράσινο χρώμα σημειώνονται οι χαρακτήρες που δεν είναι ιστορικά πρόσωπα.

έτοιμος να την σκοτώσει, η Ποππαία ξυπνάει και αυτός τρέπεται σε φυγή. Η Ποππαία πιστεύει ότι ήταν η Drusilla.

Στην τρίτη πράξη η Drusilla συλλαμβάνεται, οδηγείται στον Νέρωνα και καταδικάζεται σε θάνατο. Ο Όθωνας αποκαλύπτει την ενοχή του και το σχέδιο της Οκταβίας. Ο Νέρωνας βρίσκει λόγο να στείλει την Οκταβία στην εξορία και εξορίζει τον Όθωνα και την Drusilla. Η σύγχυση, η οποία στο μέσο της τελευταίας πράξης κλιμακώνεται, ακολουθείται από τη λύση: στο παλάτι του Νέρωνα πραγματοποιείται η στέψη της Ποππαίας.

Die durch Blut und Mord erlangte Liebe ή αλλιώς *Nero*

Singspiel σε τρεις πράξεις του Χαίντελ. Λιμπρέττο Friedrich Christian Feustking. Πρεμιέρα: Theater am Gänsemarkt, Αμβούργο, 25 Φεβρουαρίου 1705.

Το λιμπρέτο είναι αρκετά πιστό σε βασικά ιστορικά γεγονότα που αναφέρονται στα *Χρονικά* του Τάκιτου και στον *Nero* του Σουητώνιου αλλά χωρίς να τηρεί την χρονολογική τους σειρά (Manuwald 2013: 154-5). Με εξαίρεση την Κασσάνδρα, όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες αναφέρονται στα *Χρονικά*. Το λιμπρέτο αποτελεί ένα κολάζ από ιστορικά γεγονότα τα οποία συνέβησαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους[10] αλλά και εμπλουτίζεται από μία φανταστική δεύτερη ερωτική πλοκή αυτής της Κασσάνδρας και του Τιριδάτη (σε πράσινο χρώμα). Σε γενικές γραμμές η βασική πλοκή και οι χαρακτήρες του δράματος προσομοιάζουν στην ρωμαϊκή τραγωδία *Οκταβία* με τη διαφορά ότι στο λιμπρέτο δε γίνεται αναφορά στην πολιτική κατάσταση της Ρώμης στη συγκεκριμένη περίοδο που εξελίσσεται η πλοκή.

Πρώτη πράξη	Δεύτερη πράξη	Τρίτη πράξη
Ο Nero πιέζει την Poppea να ενδώσει. Ο Tiridates εξομολογείται τον έρωτά του στην Poppea αλλά τον απορρίπτει. Η Cassandra, ερωτευμένη και πιστή στον Tiridates, τους ακούει μεταμφιεσμένη σε άνδρα. Απογοητευμένη, θρηνεί τη μοίρα της που δεν είναι πιστός. Η Octavia εξομολογείται στους ιερείς ότι ο αδερφός της και ο πατέρας της δολοφονήθηκαν από τον Nero. Κωμικό ιντερλούδιο στο οποίο ο Graptus διακωμωδεί την υποκρισία στις κηδείες.[11] Η Poppea δείχνει στον Tiridates ένα πορτρέτο του που της	Η Agrippina εκμυστηρεύεται στην Octavia την απόπειρα δολοφονίας εναντίον της. Η Agrippina ζητά από τον Seneca να σκοτώσει τον Nero. Ο Tiridates αναρωτιέται πώς η Poppea βρήκε το πορτρέτο που έδωσε στην Cassandra. Octavia και Nero ξαναενώνονται. Ο Tiridates ζητά τη βασιλεία της Αρμενίας. Η Cassandra μεταμφιεσμένη αναφέρει στον Tiridates ότι πέθανε από μαράζι. Ο Tiridates τρελαίνεται και θέλει να αυτοκτονήσει. Τον σταματάει ο Seneca και ο Anicetus. Ο Graptus διακωμωδεί τους φιλόσοφους.	Θεατρικό του Nero στους αυτοκρατορικούς κήπους. Ο Nero πιέζει την Poppea να ενδώσει. Ανακαλύπτουν τον κοιμώμενο Tiridates. Έρχεται η Cassandra αποκαλύπτοντας την ταυτότητά της ενώ ο Tiridates βλέποντάς την βρίσκει τα λογικά του. *Φλεγόμενη Ρώμη* Η Agrippina κατηγορεί τον Nero για την πυρκαγιά. Ο Anicetus εξομολογείται τον έρωτά του στην Octavia. Ο Nero συγχωρεί τον Anicetus, στέλνει την Octavia στην εξορία και φυλακίζει τη μητέρα του.

[10] Το λιμπρέτο είναι αρκετά πιστό σε βασικά ιστορικά γεγονότα που αναφέρονται στα *Χρονικά* του Τάκιτου: ο θάνατος του Κλαύδιου και η άνοδος στο θρόνο του Νέρωνα το 54, η δολοφονία της Αγριππίνας το 59, η πυρκαγιά της Ρώμης το 64, η εξορία του Όθωνα στη Λουσιτανία, η εξορία της Οκταβίας, η ενσωμάτωση της Αρμενίας στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία μέσω της στέψης του Τιριδάτη.

[11] Με μπλε χρώμα σημειώνονται τα γεγονότα ή καταστάσεις του δράματος που δεν συμβάλλουν στη διάρθρωση της πλοκής και διακόπτουν τη ροή της δράσης.

έδωσε η Cassandra. Ο Nero βρίσκει το πορτρέτο και θεωρεί ότι η Poppea τον απατά. Ο Seneca συμβουλεύει το Nero να ενωθεί ξανά με την Octavia ώστε να κυβερνά με λογική και όχι με πάθος. Χορός των Αρλεκίνων που ο Seneca το ερμηνεύει ως σημάδι ηθικής καταστροφής.		Στο Καπιτώλιο πραγματοποιείται η *Στέψη της Ποππαίας*. Στέψη του Tiridates και γάμος του με την Cassandra.

Στην πρώτη πράξη παρουσιάζεται η βασική πλοκή η οποία περιστρέφεται γύρω από τη σχέση Νέρωνα και Ποππαίας: η Ποππαία διστάζει να ενδώσει εξαιτίας της Οκταβίας. Για το λόγο αυτό ο Νέρωνας ψάχνει αφορμές να απομακρύνει την Οκταβία αλλά και την Αγριππίνα παρά τις επικλήσεις του Σενέκα να κυβερνά με λογική και όχι με πάθος.

Στη δεύτερη πράξη η σύγχυση περιπλέκεται: η Αγριππίνα, γλιτώνοντας την απόπειρα δολοφονίας εναντίον της, προσπαθεί να πείσει τον Σενέκα να σκοτώσει τον Νέρωνα. Στην τρίτη πράξη η σύγχυση κλιμακώνεται, η Αγριππίνα κατηγορεί τον Νέρωνα για την πυρκαγιά στη Ρώμη, ο Νέρωνας κατηγορεί την Οκταβία για μοιχεία, την εξορίζει και φυλακίζει τη μητέρα του. Η όπερα κλείνει με το γάμο της Ποππαίας με τον Νέρωνα.

Agrippina

Dramma per musica σε τρεις πράξεις του Χαίντελ. Λιμπρέτο Vincenzo Grimani. Πρεμιέρα: Teatro San Giovanni Grisostomo, Βενετία, 26 Δεκεμβρίου 1709.

Ο Grimani συνθέτει μία φανταστική πλοκή, προσφέροντας δομημένους χαρακτήρες και δυνατές αντιπαραθέσεις, ενώ έντονη είναι η επιρροή της *commedia dell'arte.* Η *Agrippina* αποτελεί τυπική αντι-ηρωική κωμωδία του 17ου αιώνα στην Ιταλία και ιδιαίτερα στη Βενετία (Dean/Knapp 1995: 118). Ο Grimani αποφεύγει την τάση να "ηθικολογεί" όπως συνηθίζεται στα λιμπρέτα των έργων της *όπερα σέρια* των Metastasio και Zeno. Οι χαρακτήρες, πέρα από τον ενάρετο Όθωνα, είναι πολυσχιδείς: παρουσιάζουν αξιοκαταφρόνητα αλλά και λυτρωτικά χαρακτηριστικά καθώς και γνήσια συναισθήματα. Όλοι οι κύριοι χαρακτήρες, με μόνη εξαίρεση τον Lesbo, υπηρέτη του Κλαύδιου, είναι ιστορικά πρόσωπα, και το ευρύτερο πλαίσιο του λιμπρέτου βασίζεται κατά πολύ στα *Χρονικά* του Τάκιτου και στη *Ζωή του Κλαύδιου*, έργο του Σουητώνιου. Το έργο έχει πολιτικά υπονοούμενα και η ειρωνεία με την έννοια της τάσης μεταξύ της δολοπλοκίας, εξαπάτησης και κρυμένης αλήθειας αποτελεί κύριο δραματουργικό θέμα του έργου που εννοιοποιείται μουσικά από τον Χαίντελ.

Στη σχηματική διάταξη των κύριων γεγονότων, με πράσινα γράμματα σημειώνεται η δράση που αφορά στους βοηθούς της Αγριππίνας, Pallante και Narciso και η οποία ελάχιστα καθορίζει τη βασική πλοκή μεταξύ των βασικών χαρακτήρων του δράματος.

Πρώτη πράξη	Δεύτερη πράξη	Τρίτη πράξη
Αναγγελία του θανάτου του Claudio. Η Agrippina σχεδιάζει την άνοδο στο θρόνο του γιού της Nerone.	Ο Pallante και ο Narciso αποφασίζουν να μη στηρίξουν άλλο τα σχέδια της Agrippina που τους ξεγέλασε για να υποστηρίξουν τον Nerone.	Σχέδιο της Poppea να στρέψει την οργή του Claudio στο Nerone. Ο Pallante και ο Narciso αποκαλύπτουν στον Claudio

Στη δολοπλοκία την βοηθούν οι δύο απελεύθεροι, ο Pallante και ο Narciso που χαιρετίζουν τον Nerone ως νέο αυτοκράτορα ενώπιον της ρωμαϊκής Συγκλήτου. Ο Lesbo ανακοινώνει ότι ο Claudio είναι ζωντανός και υποσχέθηκε το θρόνο στον Ottone που τον έσωσε. Ο Ottone εκμυστηρεύεται στην Agrippina ότι αγαπά την Poppea. Η Agrippina ψεύδεται στην Poppea ότι ο Ottone έχει κάνει μια συμφωνία με τον Claudio: να πάρει το θρόνο και να του δώσει την Poppea. Η Poppea λέει ψέματα στον Claudio ότι ο Ottone της υπέδειξε να αρνηθεί το ενδιαφέρον που της δείχνει.	Τελετή για την επικείμενη στέψη του Ottone: ο Claudio τον καταγγέλλει ως προδότη. Ο Ottone πείθει την Poppea για την ενοχή της Agrippina. Ο Nerone αποκαλύπτει στην Poppea το πάθος του για αυτήν.	τις δολοπλοκίες της Agrippina. Η Agrippina τον πείθει ότι ήταν για το δικό του συμφέρον. Ο Claudio ως δίκαιος αυτοκράτορας δίνει το θρόνο στον Ottone και την Poppea στο Nerone. Ο Nerone αντιδρά. Ο Claudio δίνει το θρόνο στον Nerone και την Poppea στο Ottone.

Στην πρώτη πράξη παρουσιάζεται η βασική πλοκή η οποία περιστρέφεται γύρω από τη σχέση της Αγριππίνας με τον Νέρωνα: Η αναγγελία του θανάτου του Κλαύδιου ωθεί την Αγριππίνα να σχεδιάσει την άνοδο στο θρόνο του γιού της Νέρωνα. Τα σχέδιά της αλλάζουν όταν ανακοινώνεται ότι ο Κλαύδιος είναι ζωντανός και υποσχέθηκε το θρόνο στον Όθωνα ως ένδειξη ευγνωμοσύνης επειδή του έσωσε τη ζωή. Η Αγριππίνα θέλοντας να βγάλει τον Όθωνα από τη μέση χρησιμοποιεί δύο σημαντικές πληροφορίες: την κρυφή αγάπη μεταξύ Ποππαίας και Όθωνα (κεντρικό ζευγάρι εραστών της πλοκής) αλλά και το πάθος του Κλαύδιου για την Ποππαία. Στήνει δολοπλοκία με αποτέλεσμα να στρέψει τόσο την Ποππαία όσο και τον Κλαύδιο εναντίον του Όθωνα.

Στη δεύτερη πράξη η σύγχυση περιπλέκεται: στην τελετή για την επικείμενη στέψη του Όθωνα, ο Κλαύδιος τον καταγγέλλει μπροστά σε όλους ως προδότη. Η αντίδραση του Όθωνα κάνει την Ποππαία όμως να αμφισβητήσει την ενοχή του. Καταφέρνει να την πείσει ότι η Αγριππίνα την εξαπάτησε και η Ποππαία ορκίζεται εκδίκηση αλλά ο Νέρων έρχεται και της αποκαλύπτει ότι την αγαπάει.

Στην τρίτη πράξη η σύγχυση κλιμακώνεται καθώς η Ποππαία τώρα σχεδιάζει τη δική της απάτη και καταφέρνει να αποκαλύψει στον Κλαύδιο ότι ο Νέρωνας είναι ο προδότης και όχι ο Όθωνας. Παράλληλα οι βοηθοί της Αγριππίνας, Pallante και Narciso, αποκαλύπτουν στον Κλαύδιο τις δολοπλοκίες της γυναίκας του αλλά αυτή τον πείθει ότι το έκανε για δικό του συμφέρον. Ο Κλαύδιος ως δίκαιος αυτοκράτορας δίνει το θρόνο στον Όθωνα και την Ποππαία στον Νέρωνα. Ο Νέρωνας αντιδρά λέγοντας ότι επιθυμεί το θρόνο και ο αυτοκράτορας εκπληρώνει την επιθυμία του κάνοντάς τον διάδοχο και δίνοντας την Ποππαία στον Όθωνα.

Nerone (Orlandini)

Τρίπρακτη μουσική τραγωδία του Giuseppe Maria Orlandini. Λιμπρέτο Agostino Piovene. Πρεμιέρα: Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo, Βενετία, 11 Φεβρουαρίου 1721.

Χαρακτηρίστηκε ως tragedia per musica σε αντίθεση με το dramma per musica εκείνης της εποχής.[12] Η μουσική έχει χαθεί, αλλά έχει διασωθεί η εκδοχή του Mattheson. Το λιμπρέτο του Piovene μελοποιήθηκε από διάφορους συνθέτες αλλά πρώτος ήταν ο Orlandini. Υπάρχουν δύο εκδοχές του ιταλικού λιμπρέτου και μία γερμανική εκδοχή από τον Mattheson.[13]

Την πλοκή ενέπνευσε η προσπάθεια του Νέρωνα να παντρευτεί την Ποππαία χρησιμοποιώντας κάθε μέσο που του επέτρεπε η θέση του. Ο Νέρωνας μάταια προσπαθεί να παραμερίσει τη μητέρα του και να εκδικηθεί τον άντρα της Ποππαίας, Ottone. Η γυναίκα του Νέρωνα, Οκταβία, αποτρέπει το φόνο του Ottone με τη βοήθεια του Τιριδάτη βασιλιά της Αρμενίας. Την ενέργεια αυτή χρησιμοποιεί ο Νέρωνας για να στείλει την Οκταβία στην εξορία. Με τον τρόπο αυτό ο Νέρων ανενόχλητος σκοτώνει τη μητέρα του και παντρεύεται την Ποππαία. Η αλλαγή της χρονολογικής σειράς των γεγονότων και η διαφοροποίηση των κινήτρων των χαρακτήρων προσφέρει μία νέα εκδοχή της ιστορίας του Νέρωνα. Η αναφορά συγκεκριμένων ιστορικών πληροφοριών που όμως δεν καθορίζουν τη ροή της πλοκής αναδεικνύουν τη γνώση του Piovene για τις αρχαίες ιστορικές πηγές.[14]

Πρώτη πράξη	Δεύτερη πράξη	Τρίτη πράξη
Χρυσό παλάτι του Nerone: στέψη του Tiridate από την Poppea. Ο Nerone της ζητάει να γίνει αυτοκράτειρα. Η Ottavia δεν είναι πλέον αυτοκράτειρα. Ο Narciso προσπαθεί να πείσει την Poppea να αφήσει τον άνδρα της Ottone. Η Agrippina διατάζει τον Narciso να μεταφέρει στον Nerone την αγανάκτησή της. Θρήνος από τους Agrippina, Ottavia και Ottone. *Δωμάτια της Ottavia*: ο Narciso παίρνει το στέμμα από την Ottavia. Η Agrippina τον διατάζει να το δώσει πίσω. Είσοδος της Poppea και	*Διθυραμβική πομπή του Νέρωνα στους δρόμους της Ρώμης με κατάληξη στο αμφιθέατρο όπου γίνονται αγώνες μονομάχων*. Παράμερα: αντιπαράθεση Poppea και Ottone / Υπόσχεση του Tiridate να βοηθήσει τον Ottone να εκδικηθεί τον Nerone. Χρυσό παλάτι: αντιπαράθεση Agrippina και Nerone. Μόνος ο Nerone αποφασίζει να σκοτώσει τη μητέρα του, τύχη ανάλογη με τον Seneca[15] και Burro. Ο Nerone διατάζει τον Narciso να διοργανώσει συνάντηση μεταξύ Poppea και Ottone. Από τα λεγόμενά του ο Ottone κρίνεται ένοχος. Ο Ottone ζητάει βοήθεια φίλων	Αντιπαράθεση Tiridate και Ottone. Αντιπαράθεση Ottone και Poppea. Θρήνος της Poppea. Δικαστήριο: κατηγορία Ottavia με εξορία. Εξορία Ottone. Είσοδος Poppea και άρνηση του θρόνου. Είσοδος Agrippina η οποία σχίζει την απόφαση εκδίωξης της Ottavia. Ο Narciso προσπαθεί να πείσει την Poppea να δεχτεί τον θρόνο. Συνάντηση Agrippina με Ottavia με την πρώτη να ελπίζει στην επανάσταση του ρωμαϊκού λαού

[12] Πληροφορίες σχετικά με την έννοια dramma per musica βλ. Strohm 1997, σελ. 1-2.

[13] Giuntini, F. (2002). Nerone (i). *Oxford Music Online.* Retrieved 29 Mar. 2018, from http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903444. Επίσης σύμφωνα με την Manuwald, (2013: 183): "*The comparison reveals that the German adaptation is almost exactly identical to the original Italian version of 1721, while the later Italian piece has been modified. Therefore there is no separate synopsis for the German libretto.*".

[14] Για τη σύνοψη χρησιμοποιήθηκε το πρωτότυπο ιταλικό λιμπρέτο του 1721.

[15] Ο Σενέκας αναφέρεται μόνο λεκτικά από τον Νέρωνα ενώ δε λαμβάνει μέρος στην πλοκή ως αυτούσιος δραματικός χαρακτήρας.

αντιπαράθεσή της με την Agrippina. Ο Narciso γυρίζει το στέμμα στην Ottavia. Η Poppea της ζητά να τη συγχωρέσει. Είσοδος Nerone και άμεση δίωξη της Ottavia. Η Agrippina ορκίζεται να εκδικηθεί τον γιο της.	ώστε να σκοτώσει τον Nerone. Ο Tiridate ενημερώνει την Ottavia. Ο Nerone προσπαθεί να πείσει την Poppea. Η Ottavia με τη βοήθεια του Tiridate εμποδίζει τον Ottone να σκοτώσει τον Nerone. Ο Ottone ξεφεύγει αφήνοντας το μαχαίρι του στα χέρια της Ottavia. Είσοδος Nerone και διαταγή της τιμωρίας της.	ενάντια στον Nerone. Αποχαιρετισμός της Ρώμης από την Ottavia. Στέψη της Poppea από τον Tiridate. Ο Narciso καλεί θεούς και θνητούς να αποδώσουν τιμές. Δολοφονία της Agrippina. Έξοδος Ottavia.

Και οι τρεις πράξεις εξελίσσονται στο διάστημα μίας μέρας.[16] Η πρώτη πράξη ξεκινάει με την στέψη του βασιλιά της Αρμενίας Τιριδάτη. Ο Νέρωνας απαιτεί από την Ποππαία να στέψει τον Τιριδάτη και να καθήσει στον θρόνο ενώ έπειτα της ζητάει να γίνει αυτοκράτειρα. Αυτή, ενώ διστάζει εξαιτίας του άνδρα της και της Οκταβίας, τελικά υποκύπτει. Ο Νέρωνας διατάζει την παραίτηση της Οκταβίας από το θρόνο. Πολύ σύντομα καθορίζονται οι αδικημένοι της πλοκής: η Αγριππίνα, ο Όθωνας και η Οκταβία, όπου ο καθένας σύμφωνα με το ταμπεραμέντο του προσπαθεί να βρει τρόπους εκδίκησης του Νέρωνα. Η Αγριππίνα απαγορεύει τη δίωξη της Οκταβίας και κατηγορεί την Ποππαία ζητώντας να αρνηθεί το θρόνο. Η περήφανη και ενάρετη Οκταβία δεν δέχεται την παρέμβαση της Αγριππίνας, ενώ η Ποππαία μετανοιωμένη πέφτει στα πόδια της για συγχώρεση. Ο Νέρωνας εισέρχεται βλέποντας το θέαμα και ζητά την άμεση δίωξη της Οκταβίας. Η Αγριππίνα ορκίζεται να εκδικηθεί το γιό της.

Η δεύτερη πράξη ξεκινάει με διθυραμβική είσοδο της πομπής του Νέρωνα στο αμφιθέατρο όπου γίνονται αγώνες μονομάχων. Ο Όθωνας ορκίζεται στην Ποππαία να εκδικηθεί τον Νέρωνα εάν αυτή δεν γυρίσει. Αυτή του υπόσχεται την αγάπη της. Ο Τιριδάτης τάσσεται στο πλευρό του Όθωνα για εκδίκηση απέναντι στην αδικία του Νέρωνα. Απώτερος στόχος του όμως είναι να λυθεί το ζήτημα ειρηνικά και να γυρίσει η Οκταβία στον Νέρωνα.

Στην έντονη αντιπαράθεση μεταξύ Αγριππίνας και Νέρωνα στο χρυσό παλάτι, η Αγριππίνα φαινομενικά καταφέρνει να πείσει τον Νέρωνα να αφήσει την Ποππαία να αποφασίσει η ίδια εάν θα δεχτεί το θρόνο. Όταν ο Νέρωνας μένει μόνος αποφασίζει να εκτελέσει τη μητέρα του. Προκειμένου να ενοχοποιήσει τον Όθωνα, παρακολουθεί κρυφά την σκηνοθετημένη συνάντηση Ποππαίας και Όθωνα. Ο ένοχος πλέον Όθωνας ζητάει βοήθεια φίλων, ανάμεσα τους και του Τιριδάτη, ώστε να σκοτώσει τον Νέρωνα. Ο Τιριδάτης όμως θέλοντας να σώσει τον Νέρωνα ενημερώνει την Οκταβία και ενώ ο Όθωνας ετοιμάζεται να σκοτώσει τον Νέρωνα εμφανίζεται η ίδια και του ζητά να σκοτώσει πρώτα αυτήν. Έπειτα καλεί ενισχύσεις και εμφανίζεται ο Τιριδάτης. Ο Όθωνας ξεφεύγει αφήνοντας το μαχαίρι του στα χέρια της. Ο Νέρωνας βλέποντας την τελευταία σκηνή πιστεύει ότι η Οκταβία συνωμότησε εναντίον του και διατάζει την τιμωρία της.

Στην τρίτη πράξη ο Τιριδάτης ζητάει από τον Όθωνα να μιλήσει ώστε να αθωωθεί η Οκταβία. Ο Όθωνας αρνείται. Στο δικαστήριο ο Νέρωνας είναι έτοιμος να υπογράψει τη

[16] Σύμφωνα με την Manuwald (2013: 190): "*By referring to this detail, the librettist demonstrates his awareness of the three unities required for drama, as they were developed in the Renaissance (e.g. by Lodovico Castelvetro, c. 1505– 1571) on the basis of Aristotle's Poetics; he thus asserts the literary quality of his piece*.".

εξορία της Οκταβίας ενώ η ίδια υπερασπίζεται για πρώτη φορά την αθωότητά της. Ο Όθωνας εισέρχεται αποκαλύπτοντας τη δική του ενοχή του αλλά ο Νέρωνας αρνείται να το ακούσει και διατάζει την εξορία του. Η Οκταβία απαιτεί την εξορία της και λιποθυμάει.

Η Ποππαία εισέρχεται και αρνείται μπροστά σε όλους τον θρόνο, ενώ λίγο αργότερα εισέρχεται η Αγριππίνα η οποία σχίζει την απόφαση εκδίωξης της Οκταβίας.

Η Αγριππίνα ελπίζει στην επανάσταση του ρωμαϊκού λαού ενάντια στον Νέρωνα ο οποίος δεν είναι πλέον αυτοκράτορας αλλά τύραννος.

Τελικά, γίνεται η στέψη της Ποππαίας από τον Τιριδάτη, ενώ θεοί και θνητοί καλούνται να αποδώσουν τιμές στην νέα αυτοκράτειρα. Η Αγριππίνα δολοφονείται ενώ η Οκταβία φεύγει από τη Ρώμη.

Η Ποππαία του Piovene σε αντίθεση με αυτή του Busenello έχει ηθικούς φραγμούς, βασανίζεται ανάμεσα στο χρέος στον αυτοκράτορα και στην πίστη του άνδρα της και φοβάται για τα επερχόμενα δεινά λόγω της τυρανικής συμπεριφοράς του Νέρωνα. Η στωική φύση του χαρακτήρα της Οκταβίας δεν την καθιστά αντίστιξη της Ποππαίας, αλλά περισσότερο θυμίζει την στωικότητα ενός Σενέκα με συναιθήματα έντονης πίστης και αλτρουιστικής αγάπης ως προς το πρόσωπο του Νέρωνα. Η παθητικότητά της και η αγάπη της για τον Νέρωνα επιτρέπουν τα σχέδια του τυράννου να πετύχουν. Ο χαρακτήρας της Αγριππίνας παραπέμπει έντονα σε αυτόν του Grimani. Ο δυναμισμός και η ισχυρή της θέληση να αντιταχθεί πολιτικά στο γιό της την καθορίζουν κύριο αντίπαλο του Νέρωνα σε αντίθεση με τον Όθωνα που η εκδίκησή του πυροδοτείται από το φόβο του μη χάσει την Ποππαία.

Το τέλος της όπερας δεν είναι ένα ξεκάθαρο lieto fine κάτι που ενδεχομένως να οδήγησε στον χαρακτηρισμό του ως tragedia per musica και όχι ως dramma per musica. Ο Νέρωνας καταφέρνει να στέψει την Ποππαία σε βάρος δολοφονιών και εξορίσεων ενώ αμφιλεγόμενο παραμένει κατά πόσο η ίδια η Ποππαία αποτελεί ένα ακόμα θύμα του.

Nerone **(Boito)**

Τραγωδία σε τέσσερις πράξεις του Arrigo Boito. Λιμπρέτο του ιδίου του συνθέτη. Πρεμιέρα: Teatro alla Scala, 1 Μαϊου 1924.

Ο *Nerone* απασχόλησε *τον* Boito για 60 χρόνια. Το λιμπρέτο δημοσιεύθηκε το 1901. Αρχικά οι πράξεις ήταν πέντε και το τέλος της όπερας παρουσίαζε τον Νέρωνα να παίζει το ρόλο του Ορέστη ενώ η Ρώμη φλέγεται. Μετά το θάνατο του Boito, με προτροπή του Giulio Ricordi μειώθηκε η έκταση του έργου από τους Arturo Toscanini, Vincenzo Tommasini και Antonio Smareglia. Η όπερα έχει δύο εκδοχές: μία με πέντε πράξεις και μία με τέσσερις πράξεις ώστε να παρουσιαστεί σκηνικά.[17] Το λιμπρέτο χαρακτηρίζεται από μία διαδοχή σκηνών στις οποίες περιγράφεται η αντιπαράθεση χριστιανών και Νέρωνα ενώ χαρακτηρίζεται από βασικά θέματα του κινήματος της scapigliatura αλλά και του ρομαντισμού. Στη σχηματική διάταξη των βασικών γεγονότων, που βασίζεται στην τετράπρακτη μορφή σκηνικής παρουσίασης του έργου,[18] με κόκκινο χρώμα είναι το όνομα του Νέρωνα που μαζί με τον διοικητή Tigellino (ο οποίος ως δευτερεύων χαρακτήρας δεν αναφέρεται) αποτελούν χαρακτήρες που αντιστοιχούν σε αρχαίες

[17] Ashbrook, W. (2002). Nerone (ii). *Oxford Music Online.* Retrieved 29 Mar. 2018, from http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009506.

[18] Οι τέσσερις πρώτες πράξεις του έντυπου λιμπρέτου είναι βασικά οι ίδιες με αυτές της σκηνικής εκδοχής του έργου. Υπάρχουν ελάχιστες διαφοροποιήσεις και ορισμένες σκηνικές οδηγίες είναι πιο λεπτομερείς. Στη συγκεκριμένη μελέτη η πέμπτη πράξη αναφέρεται στη σύντομη σύνοψη του έργου.

ιστορικές πηγές. Με πράσινο χρώμα σημειώνονται οι χαρακτήρες που αναφέρονται σε σε χριστιανικές πηγές (Simon Mago), χαρακτήρες που παραπέμπουν σε θρησκευτικά πρόσωπα (ο Fanuèl παραπέμπει στον Άγιο Πέτρο), σε πρόσωπα της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας (Asteria/Αστέρια), ενώ ο χαρακτήρας της Rubria, με μπλε χρώμα, ενδεχομένως να αναφέρεται στον *Nero* του Σουητώνιου.

Πρώτη πράξη	Δεύτερη πράξη	Τρίτη πράξη	Τέταρτη πράξη
Βράδυ στις κατακόμβες στη Via Appia έξω από τη Ρώμη: Οι Ερινύες καταδιώκουν τον Nerone. *Πρώτες πρωινές ώρες στις χριστιανικές κατακόμβες:* καταφθάνει η Rubria ζητώντας από τον Fanuèl να την εξομολογήσει. Ο Simon ψεύδεται στον Fanuèl ότι θέλει να τεθεί στο πλευρό των χριστιανών επιθυμώντας τη μαγική δύναμη που πιστεύει ότι έχει ο Fanuel.	*Βράδυ στον υπόγειο ναό του Simon Mago:* Ο Simon ισχυρίζεται ότι έχει τη δύναμη να πετάξει. Παρουσιάζει την Asteria ως θεότητα στον Nerone ο οποίος της ζητά συγχώρεση. Όταν συνειδητοποιεί ότι είναι θνητή, διατάζει να τους συλλάβουν. Ο Simon διατάζεται να αποδείξει ότι μπορεί να πετάξει.	*Δύση στο περιβόλι εξω από τη Ρώμη:* Η Asteria ζητά από τους χριστιανούς να φύγουν γιατί ο Simon αποκάλυψε την ύπαρξή τους στον Nerone. Ο Simon μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο ζητά από τον Fanuèl να χρησιμοποιήσει τη δύναμή του ώστε να τον βοηθήσει από τους Ρωμαίους. Ο Fanuèl αρνείται και συλλαμβάνεται. Οι χριστιανοί ακολουθούν τον ηγέτη τους.	*Circus Maximus*: Ο Gobrias έβαλε φωτιά στη Ρώμη ώστε να μην αναγκαστεί ο Simon να αποδείξει ότι μπορεί τα πετάξει. Οι χριστιανοί οδηγούνται στην αρένα. Η Rubria ως συγκεκαλυμμένη παρθένα ικετεύει τον Nerone ο οποίος ανακαλύπτει την ταυτότητά της και τη ρίχνει στην αρένα. Ο Simon καταναγκασμένος να αποδείξει ότι μπορεί να πετάει, πέφτει στο έδαφος και πεθαίνει. *Στο νεκροτομείο κάτω από το Circus Maximus*: ο Fanuèl και η Asteria ψάχνουν την Rubria η οποία είναι ακόμα ζωντανή. Εξομολογείται το παρελθόν της ότι ήταν ερωμένη του Nerone και πεθαίνει με τη συγχώρεση του Fanuèl.

Στην πρώτη πράξη παρουσιάζονται οι βασικοί πρωταγωνιστές του δράματος που ο καθένας αντιπροσωπεύει τους δύο παράλληλους κόσμους της πλοκής: ο Νέρωνας, αυτοκράτορας του ρωμαϊκού κόσμου και ο Fanuèl απόστολος των χριστιανών. Αντίστοιχα, διαρθώνονται και τα ζευγάρια της πλοκής (ερωτικά και μη): η Asteria είναι ερωτευμένη με τον Νέρωνα και η Rubria αποτελεί θηλυκή αντίστιξη του Fanuèl και κρυφά ερωτευμένη μαζί του. Την σύγκρουση των δύο κόσμων προκαλεί ο ιερέας Simon Mago και όχι ο Νέρωνας όπως θα περιμέναμε βάση των προηγούμενων πλοκών. Ο Νέρωνας εξαιτίας των εγκλημάτων του καταδιώκεται από Ερινύες και αναζητά την άφεση των αμαρτιών του. Τη θλιβερή του κατάσταση εκμεταλλεύεται ο Simon υποσχόμενος να τον σώσει προφασίζοντας μαγικές δυνάμεις. Η σύγκρουση των δύο κόσμων οφείλεται στην ανάγκη του Simon να χειριστεί τον Νέρωνα και στην πεποίθησή του ότι ο Fanuèl διαθέτει μαγικές δυνάμεις. Για το λόγο αυτό ψεύδεται στον Fanuèl λέγοντας ότι θέλει να τεθεί στο πλευρό των χριστιανών. Ο Fanuèl αντιλαμβάνεται την

απάτη και τον καταριέται. Η πρώτη πράξη ολοκληρώνεται με τον καθορισμό των δύο ανταγωνιστών του δράματος ενώ ο Νέρωνας αποτελεί περισσότερο παθητικό υποχείριο.

Στη δεύτερη πράξη που λαβαίνει χώρα στον υπόγειο ναό του Simon Mago, ο Simon, χρησιμοποιώντας την Asteria, στήνει μία δολοπλοκία την οποία ο Νέρωνας αντιλαμβάνεται, απαιτώντας από τον Simon να αποδείξει τις μαγικές του δυνάμεις (ότι έχει τη δύναμη να πετάξει) και συλλαμβάνει την Asteria.[19]

Στην τρίτη πράξη, η Asteria δραπετεύει[20] και ζητά από τους χριστιανούς να φύγουν γιατί ο Simon αποκάλυψε την ύπαρξή τους στον Νέρωνα. Ο Simon το έκανε αυτό ώστε να λυγίσει ο Fanuèl και να του εμπιστευτεί τη δύναμή του: για το λόγο αυτό, ο Simon μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο ζητά από τον Fanuèl να χρησιμοποιήσει τη δύναμή του ώστε να τον βοηθήσει από τους Ρωμαίους. Ο Fanuèl αρνείται και ο Simon ζητάει να τον συλλάβουν. Οι χριστιανοί ακολουθούν τον ηγέτη τους.

Στην τέταρτη πράξη οι χριστιανοί οδηγούνται στην αρένα, όμως η τελετή διακόπτεται εξαιτίας της φωτιάς στη Ρώμη. Ο Gobrias, βοηθός του Simon, βάζει φωτιά στη Ρώμη ώστε να μην αναγκαστεί ο Simon να αποδείξει ότι μπορεί τα πετάξει,[21] κάτι που δεν πετυχαίνει αφού ο Simon καταναγκασμένος πέφτει στο έδαφος και πεθαίνει. Η πράξη κλείνει με την Rubria να αποκαλύπτεται ως ο συνδετικός κρίκος των δύο κόσμων του δράματος: ετοιμοθάνατη εξομολογείται το παρελθόν της στο Fanuèl, ότι δηλαδή ήταν ρωμαία ιέρεια και ερωμένη του Νέρωνα καθώς και τον έρωτά της γι' αυτόν, και πεθαίνει με τη συγχώρεση του.

Η πέμπτη πράξη του έντυπου λιμπρέτου λαβαίνει χώρα στο θέατρο του Νέρωνα κατά τη διάρκεια της νύχτας ενώ η φωτιά καίει τη Ρώμη. Παρουσιάζει ένα θέατρο μέσα στο θέατρο στο οποίο ο Νέρωνας παίζει το ρόλο του Ορέστη στην τραγωδία *Ορέστεια* του Αισχύλου. Ο ρόλος Ορέστης και ο χαρακτήρας Νέρωνας ταυτίζονται. Ο Νέρωνας παίζει ουσιαστικά τον εαυτό του ζητώντας άφεση για τη δολοφονία της μητέρας του την οποία αρνείται ότι έπραξε. Η είσοδος της Asteria λειτουργεί συμβολικά: η ίδια του ζητάει να την σκοτώσει ως μία Ερινύα, ενώ η φωτιά έχει απλώσει ένα μαύρο σύννεφο σε όλη την πόλη που φτάνει μέχρι και το θέατρο. Στη θέαση ενός φρικιαστικού οράματος των χριστιανών που σκοτώθηκαν, σκοτώνει την Asteria ενώ ο ίδιος προσπαθώντας να ξεφύγει πέφτει λιπόθυμος.

Η πλοκή χαρακτηρίζεται από μία μείξη παράδοξου και πραγματικού, που διέπει τα έργα των scapigliati:[22] οι Ερινύες καταδιώκουν τον Νέρωνα, ο Simon πιστεύει στη μαγική δύναμη του Fanuèl. Το τέλος της πέμπτης πράξης προσδίδει στη διάρθρωση της δραματουργίας του έργου το σχήμα ενός κύκλου: το έργο τελειώνει όπως άρχισε, με τον Νέρωνα ως έναν Ορέστη εκτός ελέγχου, εξαιτίας των τύψεων από τους φόνους που έχει πράξει, και με την είσοδο της Asteria αντίστοιχα ως μίας Ερινύας που καταδιώκει τον Νέρωνα από έρωτα. Ο θάνατος της Rubria στο τέλος της τέταρτης πράξης αποτελεί ένα δραματουργικά δυνατό τελείωμα της όπερας και ενδεχομένως να ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους μειώθηκε η έκταση του έργου από πέντε πράξεις σε τέσσερις.

[19] Το φιλί του Νέρωνα στην υποτιθέμενη θεότητα (Asteria) αποτελεί την επανάληψη του αμαρτήματος που είχε πράξει στο παρελθόν απέναντι στη Rubria ως ιέρια παρθένα. Το παρελθόν της Rubria θα αποκαλυφθεί πρώτα στην τέταρτη πράξη.

[20] Εισέρχεται τραυματισμένη επειδή ο Νέρωνας την έριξε σε ένα λάκκο με φίδια. Η τιμωρία του Νέρωνα ενδεχομένως να λειτουργεί συμβολικά εφόσον σύμφωνα με την αρχαία μυθολογία τα κεφάλια των Ερινύων ήταν τυλιγμένα με φίδια.

[21] Σύμφωνα με τις διαταγές του Νέρωνα να πετάξει σαν τον Ίκαρο πηδώντας από τον πύργο του Circus Maximus.

[22] Η όπερα περιέχει ορισμένα ιστορικά γεγονότα όπως η φωτιά της Ρώμης και η δολοφονία της Αγριππίνας.

Η μονοδιάστατη φύση των χαρακτήρων και ο χωρισμός τους σε κακούς και καλούς παραπέμπει στη δραματουργία της ρομαντικής όπερας. Γι αυτό το λόγο στη θέση της Ποππαίας και της Οκταβίας εμφανίζονται η Asteria και η Rubria. Η Asteria κάνει τα πάντα για την αγάπη του Νέρωνα, αλλά οι στόχοι της δεν έχουν τη φιλοδοξία μίας Ποππαίας. Η Rubria, πρότυπο ηθικής, αναζητά συγχώρεση για το παρελθόν της το οποίο θεωρεί αμαρτωλό. Ο Boito συστήνει έναν σχιζοφρενικό Νέρωνα: από τη μία πλευρά η ανάγκη του για άφεση των αμαρτιών του και από την άλλη η παθιασμένη φύση του και η μεγαλομανία του. Δεν είναι υπεύθυνος για τη φωτιά στη Ρώμη αλλά παρόλο που γνωρίζει τους υπεύθυνους επικροτεί την πράξη. Οι παράλληλοι κόσμοι, αυτός των χριστιανών και αυτός των ρωμαίων, αποτελούν δύο ισχυρούς πόλους από τους οποίους πηγάζουν οι αντιπαραθέσεις τις πλοκής, οι οποίες πυροδοτούνται από τον Simon. Ενδεχομένως μία πολυσχιδής προσωπικότητα όπως αυτή της Ποππαίας ή της Αγριππίνας να μην μπορούσε να χωρέσει σε αυτό το πλαίσιο. Ο *Nerone* του Boito εστιάζει στην πάλη ηθικής και ανηθικότητας, αρχαίου πολιτισμού (ρωμαϊκού και ελληνικού) και χριστιανοσύνης, ανθρώπινου και θεϊκού.

Συμπεράσματα

Οι όπερες και τα σκηνικά έργα που ασχολούνται με το θέμα του Νέρωνα και κατά συνέπεια και της Ποππαίας ξεπερνούν τον αριθμό των 100 (Manuwald 2013: 30). Η δημοτικότητα του θέματος του Νέρωνα και της Ποππαίας στην όπερα του 17ου και 18ου αιώνα στην Ιταλία και Γερμανία, μετά τη *Στέψη της Ποππαίας* του Μοντεβέρντι, αναδεικνύει την επιρροή του Τάκιτου αλλά και του δράματος *Οκταβία.* Ιδιαίτερα την περίοδο από το 1660 έως το 1730 οι ιστορικές όπερες ανθίζουν. Οι λιμπρετίστες στηρίζονται σε ιστορικά γεγονότα βασισμένα στις προαναφερόμενες αρχαίες πηγές εισάγοντας φανταστικούς χαρακτήρες και καταστάσεις και ακολουθώντας την αριστοτελική παράδοση που ήθελε η πλοκή να είναι πιστευτή ακόμα κι αν δεν ήταν ιστορικά ακριβής. Σκοπός τους ήταν η έμμεση αναφορά σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα. Οι χαρακτήρες της Ποππαίας και του Νέρωνα εκφράζουν δύο αρχέτυπα: της μοιραίας γυναίκας και του άνδρα παντοκράτορα. Η Οκταβία λειτουργεί ως αντίστιξη του χαρακτήρα της Ποππαίας, η Αγριππίνα ως η αδίστακτη δολοπλόκος συστήνει τη θηλυκή εκδοχή του Νέρωνα και ο Σενέκας είναι ο ανταγωνιστής του Νέρωνα.

Ο έρωτας του Νέρωνα και της Ποππαίας καθώς και το ανεξέλεγκτο πάθος του Νέρωνα γι' αυτήν αποτελεί κεντρικό δραματουργικό θέμα της πλοκής στα έργα *Incoronazione di Poppea* του Μοντεβέρντι, *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe* του Χαίντελ και *Nerone* του Orlandini. Στα έργα *Agrippina* του Χαίντελ και *Nerone* του Boito ο Νέρωνας αποτελεί παθητικό υποχείριο είτε της μητέρας του (στην *Agrippina*) είτε των συμβούλων του (*Nerone* του Boito). Στην όπερα *Agrippina* η Ποππαία από ερωμένη του Νέρωνα μετατρέπεται σε ανταγωνίστρια η οποία παραμένει πιστή στην αγάπη για τον πρώτο της άντρα Όθωνα, ενώ οι δολοπλοκίες της έχουν στόχο την ένωσή της με τον αγαπημένο της και όχι την εξουσία. Ενδιαφέρον προκαλεί η όπερα του Boito στην οποία εμφανίζεται μόνο ο Νέρωνας ως ιστορικό πρόσωπο, κάτι που οφείλεται στις δραματουργικές επιρροές/επιλογές του λιμπρετίστα/συνθέτη που ανήκει σε μία μεταγενέστερη των άλλων έργων οπερική παράδοση.

Στην όπερα *Incoronazione di Poppea,* η διάρθρωση του λιμπρέτου και η μουσική δραματοποίηση αναδεικνύουν την ένωση δύο απόλυτα συμβατών στην παράνοια και φιλοδοξία τους χαρακτήρων. Η επιλογή του σκηνοθέτη Christof Loy (όπερα του Düsseldorf καλλιτεχνική περίοδος 2003/2004) να θέλει την Ποππαία και το Νέρωνα καθ' όλη τη διάρκεια του τελικού ντουέτου (*pur ti miro*) να κόβουν σιγά σιγά με μαχαίρι ο ένας το λαιμό του άλλου, δίνει κίνητρο για ερμηνευτικές προσεγγίσεις: η ένωση των

δύο εραστών δεν μπορεί να χωρέσει στην υπάρχουσα κοινωνία και η απόλυτη ένωσή τους μπορεί να επιτευχθεί μόνο στο θάνατο.

Βιβλιογραφία

Champlin, Edward (2005): *Nero*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Dean, Winton & Knapp, John Merrill (1995): *Handel's Operas. 1704–1726. Revised Edition*, Oxford.

Manuwald, Gesine (2013): *Nero in Opera: Librettos as Transformations of Ancient Sources*, Walter de Gruyter.

Mücke, Panja (2016): *Die Konkurrenz der starken Frauen in 'Agrippina'*, Händel-Beiträge, Band 17, Göttinger.

Strohm, Reinhard (1997): *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London.

Νίκα-Σαμψών, Ευανθία (2000): *Η στέψη της Ποππαίας*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Τα ομηρικά έπη ως πηγή έμπνευσης στη θεματολογία της όπερας – διαμορφώσεις στην εξέλιξη της δραματουργίας

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου

Η χρονολόγηση της περιόδου όπου ζει ο Όμηρος, σύμφωνα με τις απόψεις των αρχαίων, συνοψίζεται σε τρεις εκδοχές: πρώτον, ήταν σύγχρονος του Τρωικού Πολέμου (1193-1184 π.Χ., χρονολογίες που δίνονται από τον Ερατοσθένη), δεύτερον, ήταν κατά 60 έως 80 χρόνια, δηλαδή κατά δύο γενεές, νεώτερος από τον Τρωικό Πόλεμο, και τρίτον, έζησε όχι περισσότερο από 400 χρόνια πριν από τον Ηρόδοτο, η ακμή του οποίου ήταν το 450 π.Χ., όπως αναφέρει ο ίδιος ο Ηρόδοτος. Σύμφωνα με τις σύγχρονες απόψεις, η περίοδος όπου έζησε ο Όμηρος κυμαίνεται από τον 9ο έως τον 7ο αιώνα π.Χ., που είναι και η περίοδος κατά την οποία φέρεται να είναι συνθεμένα τα ομηρικά έπη *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια* (Τσοπανάκης, [2]1975: 126-128· Μαυρόπουλος, 2004: 19). Μάλιστα, η *Οδύσσεια* φέρεται να είναι συνθεμένη λίγο αργότερα από την *Ιλιάδα* (Griffin, [5]1999: 7). Τα δύο αυτά έπη ανήκουν στον *επικό κύκλο* ή «*τα κύκλια*» (ενν. έπη), όπως τα έλεγαν οι αρχαίοι, που αποτελείται από τα εξής ποιήματα: 1. *Τιτανομαχία*, 2. *Οιδιπόδεια*, 3. *Θηβαΐδα*, 4. *Επίγονοι*, 5. *Κύπρια έπη*, 6. *Ιλιάδα*, 7. *Αιθιοπίδα*, 8. *Μικρά Ιλιάς*, 9. *Ιλίου πέρσις*, 10. *Νόστοι*, 11. *Οδύσσεια*, 12. *Τηλεγονεία* ή *Τηλεγονία* ή *Θεσπρωτίδα* και 13. Άλλες περιπλανήσεις Ελλήνων και Τρώων μετά την καταστροφή της Τροίας. Η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* είναι τα μόνα έπη που σώζονται, ενώ για τα υπόλοιπα σώθηκαν μόνο πληροφορίες και λίγα αποσπάσματα. Το περιεχόμενο του *επικού κύκλου* το γνωρίζουμε κυρίως από περιλήψεις που υπάρχουν στο έργο *Χρηστομάθεια γραμματική* του Πρόκλου (Τσοπανάκης, [2]1975: 7· Hirschberger, 2011: 149). Τα ποιητικά κείμενα της *Ιλιάδος* και της *Οδύσσειας* είναι γραμμένα σε δακτυλικό εξάμετρο (Τσοπανάκης, [2]1975: 170· Μαυρόπουλος, 2004: 23). Και τα δύο έπη χωρίστηκαν από τους Γραμματικούς της Αλεξάνδρειας σε 24 ραψωδίες, που αντιστοιχούν στην μεν *Ιλιάδα* στα κεφαλαία γράμματα της ελληνικής αλφαβήτου και στην *Οδύσσεια* στα πεζά γράμματα της ελληνικής αλφαβήτου.

Η υπόθεση της *Ιλιάδος* και της *Οδύσσειας*, ορισμένων άλλων επών του *επικού κύκλου* καθώς και μυθολογικά στοιχεία που δίνονται από συγγραφείς της αρχαιότητας για τη ζωή βασικών ηρώων τους αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους συνθέτες όπερας ανά τους αιώνες. Στην ανακοίνωση αυτή θα εξεταστεί η διαμόρφωση του λιμπρέτου και η εξέλιξη της υπόθεσης τεσσάρων οπερών: *King Priam* (*Βασιλιάς Πρίαμος*, 1962) του Michael Tippett, *Il ritorno d' Ulisse in patria* (*Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα*, 1640) του Claudio Monteverdi, *Pénelope* (*Πηνελόπη*, 1913) του Gabriel Fauré και *Ulisse* (*Οδυσσέας*, 1968) του Luigi Dallapiccola.

Michael Tippett (1905-1998), *King Priam* (*Βασιλιάς Πρίαμος*, 1962)

Η όπερα *Βασιλιάς Πρίαμος* (*King Priam*) του Tippett είναι γραμμένη σε τρεις πράξεις και το λιμπρέτο της έχει γραφεί από τον ίδιο τον συνθέτη. Η πρεμιέρα της όπερας δόθηκε στο Coventry, στις 29 Μαΐου 1962, και στη συνέχεια, τον Ιούνιο του 1962, η όπερα ανέβηκε στο Covent Garden (The Earl of Harewood & Antony Peattie [επιμ.], [11]1997: 832· Rosenthal & Warrack [επιμ.], [2]1980γ). Στην όπερα αυτή, ο Tippett

εμπνέεται από την *Ιλιάδα* και τη ζωή κυρίως του Βασιλιά Πρίαμου και του γιού του Πάρη. Το κείμενο του, καθώς ξεκινά με τη γέννηση του Πάρη, βασίζεται, όσον αφορά στο μύθο που συνδέεται με τη γέννηση και τα νεανικά χρόνια του Πάρη, σε μυθολογικές αφηγήσεις που δίνουν ο Απολλόδωρος και άλλοι αρχαίοι. Στη συνέχεια, βασίζεται στην *Ιλιάδα* καθώς επίσης και σε γεγονότα που εξιστορούνται στα ποιήματα του *Επικού κύκλου*: *Κύπρια έπη*, *Αιθιοπίδα*, *Μικρά Ιλιάς* και *Ιλίου πέρσις*.

Στη συνέχεια της ανακοίνωσης, θα δοθεί σύντομη περίληψη των όσων αναφέρονται στα προαναφερθέντα κείμενα.

Σύμφωνα με το μύθο, όταν ήταν να γεννήσει η Εκάβη τον Πάρη, είδε όνειρο ότι γέννησε δαυλό αναμμένο, του οποίου η φωτιά εξαπλωνόταν και έκαιγε ολόκληρη την πόλη. Ο Πρίαμος, μόλις άκουσε το όνειρο της γυναίκας του, κάλεσε τον γιο του Αίσακου, που ήξερε να εξηγεί τα όνειρα και ο οποίος του είπε ότι το παιδί που θα γεννιόταν θα προκαλούσε την καταστροφή της πατρίδας του· τον συμβούλευσε μάλιστα να το αφήσει έκθετο. Όταν γεννήθηκε το παιδί, ο Πρίαμος το παρέδωσε στον δούλο του Αγέλαο για να το αφήσει στο όρος Ίδη. Εκείνος το άφησε αλλά, όταν μετά από πέντε μέρες πήγε να δει τι είχε απογίνει το βρέφος, το βρήκε ζωντανό. Έτσι, το περιμάζεψε και το ανέθρεψε ως δικό του παιδί. Ως έφηβος ο Πάρις, που έγινε ασύγκριτος σε ομορφιά και δύναμη, προστάτευε τα κοπάδια από τους ληστές. Ο Πρίαμος διοργάνωσε αγώνες και οι υπηρέτες του πήγαν να πάρουν από τα κοπάδια που φύλαγε ο Πάρις έναν ταύρο ως έπαθλο για τον νικητή, που ήταν όμως ο αγαπημένος ταύρος του Πάρη. Έτσι, ο Πάρις αποφάσισε να λάβει μέρος στους αγώνες για να πάρει πίσω τον ταύρο του. Νίκησε τα αδέλφια του σε όλα τα αγωνίσματα και έτσι ξεχώρισε και αναγνωρίστηκε από τον πατέρα του, ο οποίος τον δέχθηκε στο παλάτι με μεγάλη χαρά.

Στα *Κύπρια έπη*, ποιητές των οποίων θεωρούνται είτε ο Ηγησίας ή Ηγησίνος είτε ο Στασίνος, εξιστορούνται τα γεγονότα πριν την τρωική εκστρατεία που την προκάλεσαν, η ίδια η εκστρατεία και τα εννέα χρόνια του Τρωικού Πολέμου μέχρι την *Ιλιάδα*. Όσον αφορά στα γεγονότα που προκάλεσαν τον Τρωικό Πόλεμο, εξιστορείται ότι στο γάμο του Πηλέα, βασιλιά της θεσσαλικής Φθίας, με την Θέτιδα, κόρη του Νηρέα, δεν είχε κληθεί ανάμεσα στους θεούς η Έριδα. Για το λόγο αυτό, η θεά ρίχνει μέσα στη διασκέδαση ένα χρυσό μήλο με την επιγραφή «τῇ καλλίστῃ», για την κτίση του οποίου και τα πρωτεία της ομορφιάς μάλωσαν οι θεές Ήρα, Αφροδίτη και Αθηνά. Ο Δίας ανέθεσε στον Πάρη την κρίση ανάμεσά τους και οι τρεις θεές τού πρόσφεραν τα εξής: η Ήρα το βασίλειο της Ασίας, η Αθηνά τη σοφία και τη νίκη στις μάχες, και η Αφροδίτη την Ελένη της Σπάρτης που ήταν η πιο όμορφη γυναίκα. Ο Πάρις έδωσε το μήλο στην Αφροδίτη. Ύστερα από καιρό πήγε στη Σπάρτη, όπου τον φιλοξένησε ο Μενέλαος. Όταν ο Μενέλαος έκανε ένα ταξίδι στην Κρήτη, η Ελένη ερωτεύτηκε τον Πάρη και έφυγαν μαζί για την Τροία, παίρνοντας και πολλά πολύτιμα αντικείμενα από το παλάτι (Τσοπανάκης, ^{2}1975: 10).

Στην *Ιλιάδα*, που αποτελείται από 15.693 στίχους, εξιστορείται ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα (52 ημέρες) από τον δέκατο χρόνο της πολιορκίας της Τροίας από τους Έλληνες. Η εξιστόρηση ξεκινάει με την φιλονικία του Αχιλλέα με τον Αγαμέμνονα (καθώς ο Αγαμέμνονας του παίρνει το λάφυρό του (γέρας), τη Βρισηίδα. Ο Αχιλλέας οργίζεται και δηλώνει ότι δεν πρόκειται να συνεχίσει να μάχεται με τους Έλληνες. Οι Τρώες και οι Έλληνες ετοιμάζονται να πολεμήσουν. Λαμβάνει όμως πρώτα χώραν η μονομαχία Πάρη – Μενέλαου, με την απόφαση να κριθεί η έκβαση του πολέμου απ' αυτή. Ο Μενέλαος επικρατεί, αλλά, τελευταία στιγμή, η θεά Αφροδίτη διασώζει τον Πάρη. Ακολουθούν σφοδρές μάχες, με τους Έλληνες αρχικά να κερδίζουν, αλλά στη συνέχεια να υπερτερούν σημαντικά οι Τρώες. Αντιπροσωπεία αρχηγών των Ελλήνων πηγαίνει στον Αχιλλέα για να του ζητήσει να ξαναγυρίσει στη μάχη· του μεταφέρουν ότι ο Αγαμέμνονας προτίθεται να του δώσει πλούσια δώρα και να του επιστρέψει τη

Βρισηίδα. Ο Αχιλλέας αρνείται. Σε επόμενες μάχες, οι Τρώες φτάνουν μέχρι τα πλοία των Ελλήνων και τα απειλούν. Τότε, ο Πάτροκλος ζητά από τον Αχιλλέα να του δώσει την πανοπλία και τα όπλα του, για να βγει να πολεμήσει μαζί με τους Μυρμιδόνες. Ο Αχιλλέας δέχεται, αλλά του ζητά να μην πλησιάσει τα τείχη της Τροίας. Καθώς οι Έλληνες κατατροπώνουν τους Τρώες, ο Πάτροκλος προχωρά προς τα τείχη και σκοτώνεται από τον Έκτορα. Ο θάνατος του Πάτροκλου θλίβει βαθύτατα αλλά και εξοργίζει τον Αχιλλέα, που ζητά εκδίκηση. Έτσι, επιστρέφει στο στρατόπεδο των Ελλήνων και μετά από συμμετοχή σε σφοδρή μάχη σκοτώνει τον Έκτορα σε μονομαχία και παίρνει το πτώμα του. Ο θάνατος του Έκτορα προκαλεί βαρύ πένθος στην Τροία. Ο βασιλιάς Πρίαμος αποφασίζει να πάει στη σκηνή του Αχιλλέα και να τον παρακαλέσει να του δώσει τη σορό του γιού του. Εκείνος συγκινείται από τη θλίψη του πατέρα και επιστρέφει τη σορό. Η *Ιλιάδα* τελειώνει με τον θρήνο για τον Έκτορα και την ταφή του (καύση) (Τσοπανάκης, [2]1975: 28-29· Μαυρόπουλος, 2004: 35-58).

Η *Αιθιοπίδα*, της οποίας ποιητής θεωρείται ο Αρκτίνος ο Μιλήσιος, αποτελεί συνέχεια της Ιλιάδος και περιγράφει τα γεγονότα από την ταφή του Έκτορα έως την ταφή του Αχιλλέα, που τον σκότωσε ο Πάρις κατά την είσοδό του, μετά από σφοδρή μάχη, μέσα στην Τροία.

Η *Μικρά Ιλιάς*, ποιητής της οποίας θεωρείται ο Λέσχης ο Μυτιληναίος, αποτελεί συνέχεια της *Αιθιοπίδος*. Η εξιστόρηση ξεκινά από την κρίση των όπλων του Αχιλλέα που επιδικάζονται στον Οδυσσέα, μέχρι την κατασκευή του Δούρειου Ίππου από τους Έλληνες (που αποχώρησαν στην Τένεδο, αφού έκαψαν τις σκηνές τους, ώστε να δώσουν την εντύπωση ότι αποχωρούν οριστικά). Οι Τρώες σέρνουν στην Τροία τον Δούρειο Ίππο γκρεμίζοντας ένα μέρος από το κάστρο τους, καθώς νομίζουν ότι νίκησαν τους Έλληνες. Στο ποίημα αυτό αναφέρεται και η μονομαχία του Πάρη με τον Φιλοκτήτη, ο οποίος σκοτώνει τον Πάρη.

Στο ποίημα *Ιλίου πέρσις*, ποιητής του οποίου θεωρείται ο Αρκτίνος ο Μιλήσιος, εξιστορείται η άλωση της Τροίας από τους Έλληνες. Ο βασιλιάς Πρίαμος σκοτώνεται από τον Νεοπτόλεμο, γιο του Αχιλλέα, επάνω στο βωμό της αυλής του. Την Ελένη τη βρίσκει ο Μενέλαος και την παίρνει μαζί του στα πλοία (Τσοπανάκης, [2]1975: 13-15).

Ο Tippett κατά τη διαμόρφωση του λιμπρέτου της όπερας *King Priam* επιλέγει να ασχοληθεί κυρίως με τα ατομικά πεπρωμένα και με ιδιωτικές στιγμές των ηρώων του. Ως επίγραμμα στην παρτιτούρα της όπερας έγραψε, στα γερμανικά, την εξής φράση: "Es möge uns das Schicksal gönnen, dass wir das innere Ohr von dem Munde der Seele nicht abwenden" [«Είθε να μας δώσει η μοίρα να μην αποστρέφουμε το εσωτερικό μας αυτί από το στόμα της ψυχής»] (The Earl of Harewood & Antony Peattie [επιμ.], [11]1997: 832). Τη φράση αυτή την έχει δανειστεί από κείμενο του Βασίλυ Καντίνσκυ, ο οποίος το έγραψε το 1912 σχολιάζοντας τους πίνακες ζωγραφικής του Arnold Schönberg· αποτελεί μάλιστα την καταληκτική φράση του κειμένου του. Όπως ο ίδιος ο συνθέτης εξήγησε κατά την περίοδο της πρεμιέρας της όπερας το 1962, το έργο έχει ως βασικό άξονα την Επιλογή (Choice), που κάνουν οι ήρωες του έργου σε κρίσιμες στιγμές της ζωής τους και που αποδεικνύεται, βεβαίως, καταλυτική για όλη την μετέπειτα πορεία τους (Clarke, 2001: 66-67· Pollard & Clarke, 1999: 167-168).

Τα πρόσωπα της όπερας είναι τα ακόλουθα:

- Πρίαμος, Βασιλιάς της Τροίας, μπασοβαρύτονος
- Εκάβη, σύζυγος του Πρίαμου, δραματική σοπράνο
- Έκτορας, γιος του Πρίαμου και της Εκάβης, βαρύτονος
- Ανδρομάχη, σύζυγος του Έκτορα, λυρικοδραματική σοπράνο
- Πάρις, νεώτερος γιος του Πρίαμου και της Εκάβης, τενόρος (αγόρι-σοπράνο στην 2η σκηνή της όπερας)

- Αχιλλέας, έλληνας ήρωας, Βασιλιάς των Μυρμιδόνων, ηρωικός τενόρος
- Πάτροκλος, φίλος του Αχιλλέα, ελαφρύς βαρύτονος
- Τροφός, μετζοσοπράνο
- Γέρος άνδρας, μπάσσος
- Νεαρός φύλακας, λυρικός τενόρος
- Ερμής, αγγελιοφόρος των θεών, πολύ ελαφρύς τενόρος
- Χορωδία από κυνηγούς, καλεσμένους στο γάμο, υπηρέτες, πολεμιστές και άλλα πρόσωπα

Τα πρόσωπα της τροφού, του γέρου άνδρα, του νεαρού φύλακα και του Ερμή εμφανίζονται κυρίως στα ιντερλούδια της όπερας και παίζουν το ρόλο του αρχαίου χορού, σχολιάζοντας τα γεγονότα και προλέγοντας άλλα που θα συμβούν.

Στην πρώτη πράξη, όπου η Εκάβη βλέπει όνειρο ότι ο Πάρις θα προκαλέσει τον θάνατο του πατέρα του, ο συνθέτης τονίζει την επιλογή του Πρίαμου να δώσει το παιδί στον νεαρό φύλακα για να το σκοτώσει, χωρίς όμως να κρύψει τον δισταγμό του για την απόφασή του αυτή. Ο φύλακας, αντιλαμβανόμενος τα πραγματικά συναισθήματα του Πρίαμου, δεν σκοτώνει το παιδί. Στη συνέχεια, δίνοντας μια παραλλαγή του μύθου για το περιστατικό με τον ταύρο, τονίζει την επιλογή του Πρίαμου να δεχθεί πίσω στο παλάτι με χαρά τον Πάρη, παρ' όλο που φοβάται μήπως βγει αληθινό το όνειρο της γυναίκας του. Οι σχέσεις Έκτορα – Πάρη είναι εχθρικές και, όταν ο Έκτορας νυμφεύεται την Ανδρομάχη, ο Πάρις σαλπάρει για την αυλή του Μενέλαου στη Σπάρτη. Εκεί βλέπει την Ελένη και καταλαμβάνονται από σφοδρό πόθο ο ένας για τον άλλο. Παρ' όλο που της ζητά να εγκαταλείψει τον Μενέλαο και να πάει μαζί του στην Τροία, βρίσκεται σε αμφιγνωμία αν θα πρέπει να την πάρει μαζί του στην Τροία, αναλογιζόμενος τις συνέπειες που θα έχει η πράξη του αυτή. Μάλιστα, ο συνθέτης βάζει τον Πάρη να αναρωτιέται αν οι άνθρωποι έχουν δικαίωμα επιλογής στις ανθρώπινες σχέσεις ή καθοδηγούνται από το πάθος. Ως απάντηση στο ερώτημα αυτό του Πάρη, ο Ερμής τού φέρνει μήνυμα να διαλέξει ανάμεσα στις τρεις θεές, Ήρα, Αθηνά και Αφροδίτη. Εδώ ο συνθέτης αλλάζει τη σειρά των γεγονότων του αρχαίου μύθου: βάζει τον Πάρη πρώτα να ταξιδεύει στη Σπάρτη και μετά να παίρνει το μήνυμα να διαλέξει ανάμεσα στις τρεις θεές. Ο Πάρις διαλέγει την Αφροδίτη, επιστρέφει μαζί με την Ελένη στην Τροία και προκαλεί τον πόλεμο ανάμεσα στους Έλληνες και τους Τρώες.

Στη δεύτερη πράξη, ο Έκτορας επιπλήττει τον αδελφό του που εγκατέλειψε τη μονομαχία με τον Μενέλαο. Στη συνέχεια, μας μεταφέρει στη σκηνή του Αχιλλέα, όπου αυτός συνομιλεί με τον Πάτροκλο και αναπολεί την ειρήνη και την ομορφιά της ζωής. Γενικά, ο συνθέτης προβάλλει περισσότερο την ιδιωτική πλευρά του Αχιλλέα παρά την ανδρεία του ως πολεμιστή· βάζει, μάλιστα, τους δυο άντρες να αποφασίσουν από κοινού να φορέσει ο Πάτροκλος την πανοπλία του Αχιλλέα και να βγει στη μάχη. Ο Πάρις λέει στον Πρίαμο ότι ο Έκτορας σκότωσε τον Πάτροκλο. Ενώ πανηγυρίζουν για την έκβαση της μάχης, ακούγεται η πολεμική κραυγή του Αχιλλέα.

Στην τρίτη πράξη, στο παλάτι, η Ανδρομάχη αγωνιά για τη ζωή του Έκτορα. Ρωτά μάλιστα την Εκάβη, γιατί δεν στέλνει ο Πρίαμος την Ελένη πίσω στη Σπάρτη, ώστε να τελειώσει ο πόλεμος. Ο συνθέτης εκφράζει την άποψή του για τον Τρωικό Πόλεμο, βάζοντας την Εκάβη να απαντήσει ότι δεν είναι η Ελένη η αιτία του πολέμου, αλλά η ίδια η Τροία και τα πλούτη της. Η Ανδρομάχη επιτίθεται φραστικά στην Ελένη. Χωρίς να γίνει καμία αναφορά στη μονομαχία, ο Πάρις αναγγέλλει στον Πρίαμο τον θάνατο του Έκτορα. Ο Πρίαμος, συντετριμμένος, σκέφτεται την επιλογή που έκανε πριν είκοσι και παραπάνω χρόνια, όταν γεννήθηκε ο Πάρις. Αν το όνειρο είχε προβλέψει ότι ο Πάρις θα προκαλούσε τον θάνατο του γιού του Έκτορα και όχι τον δικό του, θα τον είχε σκοτώσει. Ο Πάρις προοικονομεί το πεπρωμένο του να σκοτώσει τον Αχιλλέα. Ο

Πρίαμος πηγαίνει στη σκηνή του Αχιλλέα για να ζητήσει τη σορό του γιού του. Στη συγκινητική σκηνή που εκτυλίσσεται στο τέλος, οι δύο άνδρες συζητούν το πεπρωμένο τους, να σκοτωθεί ο Αχιλλέας από τον Πάρη και ο Πρίαμος από τον Νεοπτόλεμο, τον γιο του Αχιλλέα. Στο ιντερλούδιο που ακολουθεί, προοικονομούνται από τον Ερμή οι θάνατοι των πρωταγωνιστών. Ο Πρίαμος επιλέγει να μην φύγει από την Τροία και ο Πάρις επιλέγει να πολεμήσει για να υπερασπιστεί τον πατέρα του. Εδώ ο συνθέτης αλλάζει και πάλι τη χρονική σειρά των γεγονότων του μύθου: ενώ βρισκόμαστε ήδη στην άλωση της Τροίας, ο Πρίαμος στέλνει τον Πάρη να βρει έναν ηρωικό θάνατο. Ο Πρίαμος συμφιλιώνεται με την Ελένη και πεθαίνει από το σπαθί του Νεοπτόλεμου πάνω στο βωμό της αυλής του. Εδώ τελειώνει η δυνατότητα επιλογής.

Τρεις όπερες εμπνευσμένες από την *Οδύσσεια*

Η *Οδύσσεια* αποτελείται από 12.110 στίχους. Καθώς η εξιστόρηση των γεγονότων εξελίσσεται σε πολλά χρονικά και γεωγραφικά επίπεδα, ο ποιητής επιλέγει να μην κινηθεί σε ευθεία χρονική γραμμή, αλλά να ανατρέψει τη φυσιολογική σειρά αρχίζοντας από τη μέση [in medias res] (Τσοπανάκης, [2]1975: 58). Παρ' όλο που τα εξιστορούμενα γεγονότα καλύπτουν μία δεκαετία, ο χρόνος μέσα στον οποίο εξελίσσεται η υπόθεση της *Οδύσσειας* είναι 41 ημέρες. Το ποίημα αρχίζει με την επίκληση του ποιητή προς τη μούσα να τον βοηθήσει να διηγηθεί την περιπλάνηση του Οδυσσέα και μαθαίνουμε ότι ο ήρωας είναι ζωντανός. Μετά από συνέλευση των θεών, η Αθηνά παρακινεί τον γιό του Οδυσσέα Τηλέμαχο να αναζητήσει τον πατέρα του. Εκείνος, σύμφωνα με τη συμβουλή της Αθηνάς, αφού συγκάλεσε συνέλευση των Ιθακησίων, επισκέπτεται τον βασιλιά της Πύλου Νέστορα και τον βασιλιά της Σπάρτης Μενέλαο. Από τον τελευταίο μαθαίνει ότι, σύμφωνα με τα λόγια του Πρωτέα, ο πατέρας του ζει και βρίσκεται στο νησί της Καλυψούς. Ο Δίας, μετά από παράκληση της Αθηνάς, στέλνει τον Ερμή να πει στην Καλυψώ, που αγαπάει τον Οδυσσέα και τον κρατάει δέσμιο επτά χρόνια, ότι οι θεοί αποφάσισαν ο Οδυσσέας να γυρίσει στην πατρίδα του. Εκείνος ξανοίγεται στη θάλασσα με σχεδία, αλλά μετά από μεγάλη θαλασσοταραχή φτάνει στο νησί των Φαιάκων ναυαγός. Εκεί τον βρίσκει η Ναυσικά, κόρη του βασιλιά Αλκίνοου, που εντυπωσιάζεται απ' αυτόν και τον φέρνει στο παλάτι. Ο Οδυσσέας διηγείται τη δεκάχρονη περιπλάνησή του: αρχικά στους Κίκονες, συμμάχους των Τρώων, στη γη των Λωτοφάγων, στη γη των Κυκλώπων, στο νησί του Αιόλου, στη χώρα των ανθρωποφάγων Λαιστρυγόνων, στο νησί της μάγισσας Κίρκης, όπου έμεινε ένα χρόνο και έγινε εραστής της. Από εκεί κατέβηκε στη χώρα των Κιμμερίων, στον Άδη, για να πάρει χρησμό από τον μάντη Τειρεσία, και είδε ανάμεσα στις ψυχές των νεκρών τη μητέρα του, που του διηγήθηκε την κατάσταση που επικρατεί στο παλάτι του με τους μνηστήρες. Από το νησί της Κίρκης κατευθύνεται στο νησί των Σειρήνων, στο στενό της Σκύλλας και της Χάρυβδης, στο νησί του Ήλιου και, τέλος, στο νησί της Καλυψούς. Από το νησί των Φαιάκων φτάνει έπειτα στην Ιθάκη, όπου γίνεται αρχικά η αναγνώρισή του από τον Τηλέμαχο και έπειτα καταστρώνουν μαζί το σχέδιο της μνηστηροφονίας. Ακολουθεί η αναγνώρισή του από τον σκύλο του, Άργο, και την τροφό του, Ευρύκλεια. Μετά τη μνηστηροφονία ακολουθεί η περίτεχνη αναγνώρισή του από την Πηνελόπη και, τέλος, από τον πατέρα του, Λαέρτη. Στην Πηνελόπη ο Οδυσσέας λέει τον χρησμό του Τειρεσία, ότι θα πρέπει να ξαναφύγει για να ξαναγυρίσει οριστικά και να ζήσουν πολλά χρόνια μαζί. Με τον σκοτωμό των μνηστήρων απειλείται εμφύλιος πόλεμος, που αποφεύγεται με τη διαμεσολάβηση της Αθηνάς και τον κεραυνό του Δία. Στην *Οδύσσεια* περιγράφεται η σταθερή θέληση του Οδυσσέα να υπερνικήσει τις δυσκολίες και να φτάσει στο σκοπό του, την επιστροφή του στην πατρίδα του (Τσοπανάκης, [2]1975: 57-87). Επίσης, διαφαίνονται σ' αυτήν οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας ήρωας

πολέμου, που έχει λείψει για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, προκειμένου να εγκλιματιστεί από έναν κόσμο όπου κυριαρχεί ο σκοτωμός σ' έναν κόσμο που κυριαρχεί ο νόμος (Tracy, 1990: xi).

Claudio Monteverdi (1567-1643), *Il ritorno d' Ulisse in patria* (*Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα*, 1640)

Η όπερα αυτή είναι γραμμένη σε πρόλογο και πέντε πράξεις, και στη συνέχεια σε νέα επεξεργασία σε τρεις πράξεις, σύμφωνα με τη σωζόμενη χειρόγραφη παρτιτούρα που βρέθηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης το 19ο αιώνα. Το λιμπρέτο είναι του Giacomo Badoaro (Rosand, 2007α: 232· Ringer, 2006: 137-139). Η πρεμιέρα της όπερας πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Santi Giovanni e Paolo της Βενετίας την περίοδο του καρναβαλιού 1639-1640. Κατά άλλους, η πρεμιέρα της όπερας πραγματοποιήθηκε στο Teatro San Cassiano της Βενετίας το 1641 (Batta, 2005: 328). Κάποια περίοδο αμφισβητήθηκε η αυθεντικότητα του έργου, αλλά πλέον έχει γίνει γενικά αποδεκτό ότι το έργο είναι του Monteverdi (Rosand, 2007β: 52-58). Μετά τον 17ο αιώνα, η όπερα φέρεται να αναβίωσε μόλις στον 20ό αιώνα. Αποσπάσματα της όπερας αναβίωσαν σε συναυλιακή μορφή το 1925 στις Βρυξέλλες (The Earl of Harewood & Antony Peattie [επιμ.], [11]1997: 489· Rosenthal & Warrack [επιμ.], [2]1980β· Grout, [3]1988: 90).

Τα πρόσωπα της όπερας είναι τα εξής:

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- Η ανθρώπινη ευπάθεια, κοντράλτο
- Ο χρόνος, μπάσος
- Η τύχη, μετζοσοπράνο
- Ο έρωτας, σοπράνο

ΟΙ ΘΕΟΙ

- Ποσειδώνας, μπάσος
- Δίας, τενόρος
- Αθηνά, σοπράνο
- Ήρα, μετζοσοπράνο

ΟΙ ΘΝΗΤΟΙ

- Πηνελόπη, γυναίκα του Οδυσσέα, μετζοσοπράνο
- Ευρύκλεια, τροφός της Πηνελόπης, κοντράλτο
- Μελανθώ, υπηρέτρια της Πηνελόπης, μετζοσοπράνο
- Ευρύμαχος, εραστής της Μελανθούς, τενόρος
- Οδυσσέας, τενόρος
- Εύμαιος, πιστός υπηρέτης του Οδυσσέα, τενόρος
- Ίρος, ένας κοιλιόδουλος, τενόρος
- Τηλέμαχος, γιος του Οδυσσέα, τενόρος
- Αντίνοος, μνηστήρας της Πηνελόπης, μπάσος
- Αμφίνομος, μνηστήρας της Πηνελόπης, κόντρα-τενόρος
- Πείσανδρος, μνηστήρας της Πηνελόπης, τενόρος
- Χορωδία Φαιάκων, χορωδία από τον ουρανό, χορωδία από τη θάλασσα

Το λιμπρέτο της όπερας ξεκινά με τον πρόλογο, στον οποίο συμμετέχουν τέσσερα πρόσωπα, που εκπροσωπούν αφηρημένες έννοιες: η Ανθρώπινη Αδυναμία παραδέχεται την εξουσία που ασκούν πάνω της ο Χρόνος, η Τύχη και ο Έρωτας. Τα πρόσωπα αυτά δεν υπάρχουν στην ομηρική *Οδύσσεια*. Στη συνέχεια παρουσιάζεται η Πηνελόπη, έχοντας κοντά της την Ευρύκλεια, να θρηνεί για την μοναξιά της, μιας και ο άντρας της δεν έχει γυρίσει ακόμα από τον πόλεμο. Στην όπερα, η Ευρύκλεια παρουσιάζεται ως

τροφός της Πηνελόπης, γεγονός που είναι ανακόλουθο με την αναγνώριση του Οδυσσέα από αυτήν. Ακολουθεί ένας ερωτικός διάλογος ανάμεσα στην Μελανθώ και τον εραστή της Ευρύμαχο. Με τον τρόπο αυτό, ο λιμπρετίστας μας δίνει την κατάσταση που επικρατεί στο παλάτι του Οδυσσέα στην Ιθάκη. Από το σημείο αυτό και έπειτα εξιστορούνται σε γενικές γραμμές τα γεγονότα που διαδραματίζονται στην ομηρική *Οδύσσεια*, δηλαδή από την άφιξη του Οδυσσέα στην Ιθάκη με το καράβι των Φαιάκων (ραψωδία ν, στίχοι 70 κ.εξ.) μέχρι την αναγνώριση του Οδυσσέα από την Πηνελόπη και το ξανασμίξιμό τους (τέλος ραψωδίας ψ). Προστίθενται επίσης κάποια νέα γεγονότα, περισσότερο για μουσικο-δραματουργικούς λόγους, όπως η επανεμφάνιση του κοιλιόδουλου ζητιάνου Ίρου μετά τον σκοτωμό των μνηστήρων, ο οποίος λέει με φρίκη ότι τώρα πια δεν θα μπορεί να γεμίζει την κοιλιά του και αυτοκτονεί. Η υπόθεση του λιμπρέτου ακολουθεί σε γενικές γραμμές την πλοκή των αντίστοιχων σημείων της *Οδύσσειας*. Το νόημα του έργου, καθώς σχεδόν παραλείπεται ο νόστος, είναι περισσότερο ότι η συνέπεια και η καρτερικότητα ανταμείβονται, ενώ η απάτη και ο δόλος τιμωρούνται.

Gabriel Fauré (1845-1924), *Pénélope* (*Πηνελόπη*, 1913)

Η όπερα είναι γραμμένη σε τρεις πράξεις. Το λιμπρέτο είναι του René Fauchois. Η πρεμιέρα της όπερας δόθηκε στο Monte Carlo, στις 4 Μαρτίου 1913 (The Earl of Harewood & Antony Peattie [επιμ.], [11]1997: 231· Phillips, 2000: 23).

Τα πρόσωπα της όπερας είναι τα ακόλουθα:

- Οδυσσέας, Βασιλιάς της Ιθάκης, τενόρος
- Εύμαιος, ένας γέρος βοσκός, βαρύτονος
- Μνηστήρες της Πηνελόπης
  - Αντίνοος, τενόρος
  - Ευρύμαχος, βαρύτονος
  - Κτήσιππος, βαρύτονος
  - Πείσανδρος, βαρύτονος
- Λαέρτης, πατέρας του Οδυσσέα, τενόρος
- Ένας βοσκός, τενόρος
- Πηνελόπη, βασίλισσα της Ιθάκης, σοπράνο
- Ευρύκλεια, τροφός του Οδυσσέα, μετζοσοπράνο
- Υπηρέτριες
  - Κλεόνη, μετζοσοπράνο
  - Μελανθώ, σοπράνο
  - Αλκάνδρη, μετζοσοπράνο
  - Φιλιώ, σοπράνο
  - Λυδία, σοπράνο
- Ευρυνόμη, οικονόμος, σοπράνο
- Βοσκοί, υπηρέτες, χορευτές και φλαουτίστες

Η όπερα ξεκινάει με την Πηνελόπη να περιμένει τον άντρα της και να ασφυκτιά τόσο από την πίεση των μνηστήρων όσο και από την προσπάθειά της να παραμείνει πιστή. Οι υπηρέτριές της τής λένε ότι στη θέση της θα είχαν από καιρό ενδώσει σε κάποιον από τους μνηστήρες. Οι μνηστήρες εισβάλλουν στο δωμάτιό της για να δουν αν έχει τελειώσει το περίφημο ύφασμα που υφαίνει για τον πεθερό της Λαέρτη και της λένε ότι από εδώ και πέρα θα εργάζεται υπό την επιτήρησή τους. Η Πηνελόπη, αναστενάζοντας, καλεί τον άντρα της να γυρίσει και τότε ακούγεται η φωνή του μεταμφιεσμένου σε ζητιάνο Οδυσσέα. Η Πηνελόπη τον δέχεται φιλόξενα και γίνεται η

αναγνώρισή του από την Ευρύκλεια. Η βασίλισσα ξηλώνει όπως κάθε βράδυ το ύφασμα, αλλά αυτή τη φορά την ανακαλύπτουν οι μνηστήρες και την υποχρεώνουν να διαλέξει την επόμενη μέρα έναν απ' αυτούς για σύζυγο. Ο Οδυσσέας ως ζητιάνος τη συντροφεύει στη βόλτα που κάνει κάθε βράδυ με την Ευρύκλεια προς την θάλασσα για να δει αν έρχεται κάποιο πλοίο· την παρηγορεί και της προτείνει να ζητήσει από τους μνηστήρες να διαγωνιστούν στο αγώνισμα με το τόξο του Οδυσσέα. Ακολουθεί η αναγνώριση του Οδυσσέα από τους βοσκούς του και η μνηστηροφονία. Η δικαιοσύνη έχει αποδοθεί και όλη η αυλή πανηγυρίζει την επανένωση του ζευγαριού.

Το λιμπρέτο είναι εμπνευσμένο από την επιστροφή του Οδυσσέα της ομηρικής *Οδύσσειας*, αλλά παραλείπονται ή παραλλάσσονται ορισμένα γεγονότα και στοιχεία. Κατ' αρχάς, απουσιάζει τελείως ο Τηλέμαχος από την υπόθεση. Έπειτα, δεν υπάρχει ιδιαίτερη διάδραση του Οδυσσέα με τους μνηστήρες, ούτε αναφέρεται το επεισόδιο με τον Ίρο. Η Πηνελόπη δείχνει για μια στιγμή συμπόνια για τους μνηστήρες, όταν τους λέει να συμμετέχουν στο αγώνισμα με το τόξο του Οδυσσέα και τους ζητάει να φύγουν από το παλάτι, γιατί έχει προαίσθημα θανάτου. Επίσης, στην αρχή του έργου, η Πηνελόπη παρουσιάζεται να ασφυκτιά από την απόφασή της να παραμείνει πιστή, στοιχεία που δεν εμφανίζονται στην ομηρική *Οδύσσεια*. Μετά τον σκοτωμό των μνηστήρων, δεν ακολουθεί περίτεχνη αναγνώριση από την Πηνελόπη. Η όπερα τελειώνει θριαμβευτικά με την απονομή δικαιοσύνης, χωρίς να λαμβάνεται καθόλου υπόψη η συνέχεια της ομηρικής *Οδύσσειας*, με την αναταραχή που προκαλείται από τον θάνατο των μνηστήρων.

Luigi Dallapiccola (1904-1975), *Ulisse* (*Οδυσσέας*, σύνθεση 1959-1968)

Η όπερα είναι γραμμένη σε πρόλογο και δύο πράξεις. Το λιμπρέτο έγραψε ο ίδιος ο συνθέτης. Η σύνθεσή της έγινε κατά το χρονικό διάστημα 1959-1968 και η πρεμιέρα δόθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 1968 στο Βερολίνο (Rosenthal & Warrack [επιμ.], ²1980α).

Τα πρόσωπα της όπερας είναι τα ακόλουθα:

- Οδυσσέας, Βασιλιάς της Ιθάκης, βαρύτονος
- Καλυψώ, σοπράνο
- Πηνελόπη, σύζυγος του Οδυσσέα, σοπράνο
- Ναυσικά, κόρη του βασιλιά Αλκίνοου, σοπράνο
- Δύο υπηρέτριες, κοντράλτο και σοπράνο
- Βασιλιάς Αλκίνοος, μπάσος
- Δημόδοκος, βάρδος στην αυλή του Αλκίνοου, τενόρος
- Τειρεσίας, μάντης, τενόρος
- Κίρκη, μια μάγισσα, μετζοσοπράνο
- Μελανθώ, μια κοπέλα στην ακολουθία της Πηνελόπης, μετζοσοπράνο
- Αντίκλεια, μητέρα του Οδυσσέα
- Μνηστήρες της Πηνελόπης
  - Αντίνοος, βαρύτονος
  - Πείσανδρος, βαρύτονος
  - Ευρύμαχος, τενόρος
- Εύμαιος, ένας βοσκός, τενόρος
- Τηλέμαχος, γιος του Οδυσσέα και της Πηνελόπης, κόντρα-τενόρος
- Ναύτες, Λωτοφάγοι, αυλικοί

Η όπερα ξεκινάει στον πρόλογο με τον θρήνο της Καλυψούς, επειδή την εγκατέλειψε ο Οδυσσέας. Αναφορά γίνεται και στον Ποσειδώνα, που κατατρέχει τον Οδυσσέα. Στη συνέχεια, η Ναυσικά ονειρεύεται πως περιμένει έναν ξένο από μακριά που

θα γίνει άντρας της. Ο Οδυσσέας, που έχει βρεθεί ναυαγός στο νησί των Φαιάκων, εντυπωσιάζεται από την ομορφιά της. Στην πρώτη πράξη, ο Οδυσσέας ξεκινάει την εξιστόρηση του γυρισμού του (νόστου) από το νησί των Λωτοφάγων. Στη συνέχεια μιλάει για την Κίρκη και το πάθος του γι' αυτήν που τον κράτησε εκεί ένα χρόνο. Η Κίρκη τού είπε ότι οι περιπέτειές του είναι οι αντανακλάσεις της εσωτερικής του αναταραχής. Ακολουθεί η διήγηση της καθόδου του στον Άδη και των κρίσιμων συναντήσεών του τόσο με τον μάντη Τειρεσία, που μάντεψε ότι θα συνεχίσει τις περιπέτειές του και μετά την επιστροφή του, όσο και με τη μητέρα του. Ο βασιλιάς Αλκίνοος βοηθάει τον Οδυσσέα να επιστρέψει στην πατρίδα του, ενώ η Ναυσικά είναι απαρηγόρητη. Στην δεύτερη πράξη, οι μνηστήρες της Πηνελόπης σχεδιάζουν τη δολοφονία του Τηλέμαχου που έχει γυρίσει από τη Σπάρτη. Η Μελανθώ τούς δίνει πληροφορίες, ενώ ο Οδυσσέας ως ζητιάνος ζητά να μάθει τα ονόματα των συνωμοτών από τον Τηλέμαχο. Ο Οδυσσέας στεναχωριέται που δεν τον αναγνωρίζει ο γιός του. Ακούει την Πηνελόπη να τραγουδάει και θυμάται την Καλυψώ, τη Ναυσικά και την μητέρα του. Ο Αντίνοος δίνει το τόξο του Οδυσσέα στην Μελανθώ και της ζητάει να χορέψουν. Εισέρχεται και ο Τηλέμαχος. Τότε ο Οδυσσέας αποκαλύπτει την ταυτότητά του και παίρνοντας το τόξο σκοτώνει έναν-έναν τους μνηστήρες. Επίσης, διατάσσει να κρεμαστεί η Μελανθώ. Ακολουθεί το σμίξιμό του με την Πηνελόπη. Ο Οδυσσέας δεν βρίσκει εσωτερική ειρήνη στο σπίτι του και ξαναφεύγει, όπως προφήτεψε ο Τειρεσίας, στην ανοικτή θάλασσα.

Στο λιμπρέτο, η υπόθεση ξεκινάει περίπου από το ίδιο χρονικό σημείο με την ομηρική *Οδύσσεια*, απλά ο Οδυσσέας έχει ήδη φύγει από την Καλυψώ και βρίσκεται στο νησί των Φαιάκων. Παραλείπεται το ταξίδι του Τηλέμαχου, στο οποίο γίνεται αναφορά στη δεύτερη πράξη κατά την επιστροφή του. Η διήγηση του Οδυσσέα για τον γυρισμό του από την Τροία περιορίζεται σε δύο σταθμούς, τη χώρα των Λωτοφάγων και την Κίρκη, ενώ τονίζεται η κάθοδός του στον Άδη. Η μνηστηροφονία παραλλάσσεται και δεν υπάρχουν αναγνωρίσεις του Οδυσσέα: ο Οδυσσέας αποκαλύπτει μόνος του την ταυτότητά του και σκοτώνει τους μνηστήρες. Το τέλος διαφοροποιείται επίσης, καθώς ο Οδυσσέας ξεκινάει για νέες περιπλανήσεις. Γενικά, σκιαγραφείται με διαφορετικό τρόπο ο χαρακτήρας του Οδυσσέα: τονίζονται οι ερωτικές σχέσεις του με την Καλυψώ και την Κίρκη, καθώς και ο έρωτάς του για τη Ναυσικά. Η αγάπη του για την Πηνελόπη παρουσιάζεται σαφώς εξασθενημένη. Ο στόχος του Οδυσσέα δεν είναι, τελικά, η επιστροφή του στην Ιθάκη, αλλά η διαρκής εσωτερική αναζήτηση. Ο συνθέτης έχει πιθανότατα επηρεαστεί ως προς το τέλος της υπόθεσης από την *Οδύσσεια* του Νίκου Καζαντζάκη, που ολοκληρώθηκε το 1938. Το νεοελληνικό αυτό έπος ξεκινά με την αναχώρηση του Οδυσσέα ξανά από την Ιθάκη μετά την επιστροφή του, την εγκατάλειψη της Πηνελόπης και την περιπλάνησή του σε νέα μέρη μέχρι τον θάνατό του (Τσοπανάκης, ²1975: 17).

Συνοψίζοντας, στα τρία πρώτα λιμπρέτα που εξετάστηκαν ακολουθείται πιο πιστά ο μύθος των επών στα αντίστοιχα σημεία που επιλέγονται, άσχετα αν δίνεται και ένα διαφορετικό μήνυμα από τον λιμπρετίστα. Από την άλλη πλευρά, ο Dallapiccola, βασιζόμενος στο μύθο, δίνει τη δική του ερμηνεία της *Οδύσσειας*, αλλάζοντας και την τελική της έκβαση.

Βιβλιογραφία

András Batta, 2005: *Όπερα* (μτφρ. Ελένη Τσαλίκη), Ελευθερουδάκης, Αθήνα.

David Clarke, 2001: *The music and thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Jasper Griffin, [5]1999: *Homer: The Odyssey*, Cambridge University Press (Landmarks of World Literature), Cambridge, New York & Melbourne.

Donald Jay Grout, [3]1988: *A short History of Opera*, Columbia University Press, New York.

The Earl of Harewood & Antony Peattie (επιμ.), [11]1997: *The New Kobbé's Opera Book*, G. P. Putnam's Sons, New York.

Martina Hirschberger, 2011: "Kyklische Epen", στο: Antonios Rengakos & Bernhard Zimmermann (επιμ.), *Homer Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler, Stuttgart & Weimar, σ. 149-155.

Edward Phillips, 2000: *Gabriel Fauré: A guide to research*, Garland, New York & London.

Rowena Pollard & David Clarke, 1999: "Tippett's *King Priam* and «the tragic vision»", στο: David Clarke (επιμ.), *Tippett Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, New York & Melbourne, σ. 166-185.

Mark Ringer, 2006: *Opera's first Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, Amadeus Press (Unlocking the Masters Series, No. 8), New Jersey.

Ellen Rosand, 2007α: "Monteverdi's late operas", στο: John Whenham and Richard Wistreich (επιμ.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge University Press, Cambridge, σ. 227-248.

Ellen Rosand, 2007β: *Monteverdi's last operas: A Venetian Trilogy*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.

Harold Rosenthal & John Warrack (επιμ.), [2]1980α: λήμμα "Dallapiccola, Luigi", *The concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 118.

Harold Rosenthal & John Warrack (επιμ.), [2]1980β: λήμμα "Monteverdi, Claudio", *The concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 333.

Harold Rosenthal & John Warrack (επιμ.), [2]1980γ: λήμμα "Tippett, (Sir) Michael", *The concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 500.

Stephen Tracy, 1990: *The story of Odyssey*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey.

Θεόδωρος Μαυρόπουλος, 2004: *Ομήρου Ιλιάδα*, εκδόσεις Ζήτρος, Θεσσαλονίκη.

Αγαπητός Τσοπανάκης, [2]1975: *Εισαγωγή στον Όμηρο*, αυτοέκδοση, Θεσσαλονίκη.

Ο Σπύρος Δήμας στα ίχνη του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου

Μαρία Ντούρου

Εισαγωγή

Ο Σπύρος Δήμας (1915-1986) ολοκλήρωσε τις ωδειακές του σπουδές με πτυχία Αρμονίας, Αντίστιξης και Φούγκας το 1936. Την ίδια χρονιά ξεκίνησε μαθήματα σύνθεσης με τον Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου (1910-1989) τα οποία διακόπηκαν λόγω του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου και συνεχίστηκαν από το 1950 έως και τα μέσα της δεκαετίας του ’70 διά αλληλογραφίας, αφού ο Δήμας το 1943 μετέβη στη γενέτειρά του την Πρέβεζα όπου και σταδιοδρόμησε ως δικηγόρος μέχρι το θάνατό του. Από το μεγάλο μουσουργό και δάσκαλο, ο οποίος κείνα τα χρόνια ήταν ο μόνος που δίδασκε στην Αθήνα τα σύγχρονα μουσικά ρεύματα, ο Δήμας γνώρισε το δωδεκάφθογγο, τον σειραϊσμό και γενικά την ατονικότητα.

Κατά την μακρόχρονη συνοδοιπορία των δύο συνθετών ο Πρεβεζιάνος συνθέτης εμπνέεται από τον Παπαϊωάννου και στη συνθετική του δημιουργία εμφανίζονται φανερές επιρροές από το έργο του. Στην παρούσα εισήγηση γίνεται μία προσπάθεια ανάδειξης κάποιων από αυτές, με την προσέγγιση τριών έργων του Σπύρου Δήμα: της *Σονάτας για πιάνο* (1950), η οποία είναι επηρεασμένη από τους *Κουρσάρικους Χορούς,* ΑΚΙ-Ντ 131, για πιάνο του Παπαϊωάννου που ολοκληρώθηκαν την ίδια χρονιά, των *12 Preludes –impressions et expressions–* επίσης για πιάνο (1954/1979), που βαδίζουν στα ίχνη των *Εικοσιτεσσάρων Πρελουδίων*, ΑΚΙ-Ντ 67, (1939), για πιάνο του δασκάλου και ακολουθούν τα μονοπάτια του ιμπρεσιονισμού και του Claude Debussy, και της *Ιθάκης* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη για απαγγελία, τραγούδι και ορχήστρα δωματίου (1984), έργο το οποίο σε γενικές γραμμές παραπέμπει στην *Κηδεία του Σαρπηδόνος,* ΑΚΙ-Ντ 186, (1966), του ίδιου ποιητή για μέτζο σοπράνο, αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα δωματίου του Παπαϊωάννου.

Παράθεση γενικών βιογραφικών και εργογραφικών στοιχείων. Βίοι παράλληλοι;

Πριν την προσέγγιση των προαναφερθέντων έργων η παράθεση κάποιων γενικών βιογραφικών και εργογραφικών στοιχείων των δύο συνθετών ενισχύει την παράλληλη πορεία τους στη μουσική τέχνη αλλά και στη ζωή, παρόλο που κάποια από αυτά θα μπορούσαν να θεωρηθούν απλές συμπτώσεις.

Ο Παπαϊωάννου ξεκινά και ο Δήμας, με διαφορά κάποιων χρόνων, περνά από τους ίδιους ή παρεμφερείς δρόμους που διάβηκε ο δάσκαλός του. Πιο συγκεκριμένα ο Παπαϊωάννου φοίτησε στη Νομική Σχολή Αθηνών για ένα χρόνο, το 1927, κατόπιν προτροπής της μητέρας του. Έξι χρόνια αργότερα, το 1933, ο Δήμας μετέβη από την Πρέβεζα στην Αθήνα για να γραφτεί στην ίδια σχολή και παράλληλα στο Ελληνικό Ωδείο στην τάξη Ανωτέρων Θεωρητικών του Μάριου Βάρβογλη. Εκείνη την εποχή φοιτούσε στο Ελληνικό Ωδείο και ο Παπαϊωάννου, ο οποίος ένα χρόνο αργότερα, το 1934, αποφοίτησε με δίπλωμα πιάνου και σύνθεσης. Παράλληλα ο Δήμας, κατά την περίοδο 1934-38, μετείχε στην Παλλάδιο Χορωδία την οποία διηύθυνε ο Αλέκος Κόντης, καθηγητής του Παπαϊωάννου στη Σύνθεση. Επιπλέον, ο Παπαϊωάννου διηύθυνε κατά

καιρούς διάφορες αθηναϊκές χορωδίες. Μέσα λοιπόν σε αυτό το πλαίσιο και μετά από την αποφοίτησή του από το Εθνικό Ωδείο πλέον το 1936, ο Δήμας γνωρίστηκε με τον Παπαϊωάννου και από τότε ξεκίνησε μία επαφή δασκάλου και μαθητή είτε διά ζώσης είτε δια αλληλογραφίας, η οποία διήρκεσε πολλά χρόνια.

Λάτρεις και μελετητές της υψηλής μουσικής τέχνης και οι δύο δεν έπαψαν να αναζητούν και να δημιουργούν. Το 1950 βρίσκει τους δύο άντρες να έχουν επιστρέψει στην έδρα τους μετά από ολιγόχρονη απουσία. Ο Παπαϊωάννου έχει επιστρέψει στην Αθήνα μετά από ταξίδι, που πραγματοποίησε με αφορμή υποτροφία της UNESCO, στα μεγάλα μουσικά κέντρα της Ευρώπης, όπου ήρθε σε επαφή με τα σύγχρονα μουσικά ρεύματα και ο Δήμας στην Πρέβεζα μετά το πέρας δεύτερης τριετούς στρατιωτικής θητείας. Και οι δύο λοιπόν ρίχνονται με όρεξη στη συνθετική δημιουργία. Ο μεν δάσκαλος πειραματίζεται και αξιοποιεί τις νεότερες τεχνικές σύνθεσης, τις οποίες πρώτος διδάσκει στην Αθήνα και ο μαθητής επιδίδεται στη μελέτη σύγχρονων μουσικών ρευμάτων, διαβάζοντας, μεταξύ άλλων, ξενόγλωσσα βιβλία του P. Hindemith, του A. Schoenberg και άλλων και ασκώντας παράλληλα το επάγγελμα του δικηγόρου. Ο Παπαϊωάννου είναι πλέον 40 χρονών, φτασμένος και αναγνωρισμένος συνθέτης. Το 1950 ολοκληρώνει, όπως προαναφέρθηκε, τους *Κουρσάρικους χορούς* (ΑΚΙ-Ντ 131) για πιάνο. Παράλληλα ο Δήμας ξεκινά τη συνθετικό του έργο με τη *Σονάτα* για πιάνο, έργο-κύημα της επαφής του συνθέτη με το δωδεκαφθογγικό σύστημα. Για τα δύο αυτά έργα θα γίνει λόγος παρακάτω σε μία προσπάθεια ανάδειξης επιρροών στο μαθητή από το δάσκαλο, ο οποίος ολοκληρώνει τη δική του *Σονάτα* για πιάνο, ΑΚΙ-Ντ 154, σε δωδεκάφθογγο μόλις το 1958. Το 1954 ο Δήμας συνθέτει τα *12 Preludes-impressions et expressions για πιάνο*, έργο που αναθεωρεί το 1979 και που κινείται σε ιμπρεσσιονιστικά μονοπάτια, επηρεασμένο σαφώς από τον Παπαϊωάννου, με τον οποίο αλληλογραφεί τακτικά και ο οποίος έχει ήδη ολοκληρώσει τα δικά του *Εικοσιτέσσερα Πρελούδια*, ΑΚΙ-Ντ 67, για πιάνο από το 1939 επηρεασμένος από τον Debussy.

Και οι παράλληλοι δρόμοι των δύο συνθετών συνεχίζονται καθώς κατά τη δεκαετία του ’50 το θέατρο καταλαμβάνει ένα σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας. Ο Παπαϊωάννου γράφει μουσική για αρχαίες τραγωδίες όπως η *Αντιγόνη*,[1] ο *Φιλοκτήτης*[2] και ο *Οιδίπους Τύραννος*[3] του Σοφοκλή και ο Δήμας δημιουργεί θεατρική ομάδα και γράφει ο ίδιος θεατρικά έργα, όπως η *Νίνα Μορφέτη*, η *Κυρία με τους γκρίζους κροτάφους*, ο *Πιλάτος*, έργο για το οποίο το 1972 θα συνθέσει μουσική υπόκρουση για ορχήστρα, και άλλα.[4] Μουσική για τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή θα συνθέσει και ο Δήμας το 1981.

Κατά τη δεκαετία του ’60 ο Σπύρος Δήμας συνεχίζει εντατικά να αλληλογραφεί με το δάσκαλό του. Γράφει την πρώτη συμφωνία του το 1968 και το *Κοντσερτίνο* για βιολί και ορχήστρα το 1969. Ο Παπαϊωάννου έχει ήδη ολοκληρώσει το *Κοντσερτίνο* του, ΑΚΙ-Ντ 176, για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων το 1962, ενώ ο Δήμας συνθέτει το δικό του *Κοντσερτίνο* για πιάνο το 1971. Επιπλέον το 1970, αρχή της πιο γόνιμης δεκαετίας της συνθετικής του δημιουργίας, γράφει τη δεύτερη συμφωνία του και ολοκληρώνει τον συμφωνικό θρύλο *Ο Χορός του Ζαλόγγου*, έργο που συνδυάζει δωδεκαφθογγικές

[1] *Αντιγόνη*, ΑΚΙ-Ντ 144, μουσική για την τραγωδία σε αρχαίο κείμενο (1954), *Αντιγόνη*, ΑΚΙ-Ντ 144α, σουίτα για ορχήστρα δωματίου (1956), *Αντιγόνη*, ΑΚΙ-Ντ 150, μουσική για την τραγωδία σε μεταφρασμένο κείμενο από τον Ι. Γρυπάρη (1956) και *Αντιγόνη*, ΑΚΙ-Ντ 150α, μεταγραφή του ΑΚΙ-Ντ 150 για φωνή και πιάνο (1956).

[2] *Φιλοκτήτης*, ΑΚΙ-Ντ 152, μουσική για την τραγωδία (1957).

[3] *Οιδίπους Τύραννος,* ΑΚΙ-Ντ 156, μουσική για την τραγωδία σε αρχαίο κείμενο (1959).

[4] *Βλ*. Θωμάς Ταμβάκος, «Σπύρος Δήμας μία ιδιάζουσα περίπτωση μουσουργού. Μικρό αφιέρωμα για τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του», *Πολύτονον*, 72, 2015, σ. 36-38, όπου περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του συνθέτη.

τεχνικές, τονικές αναφορές και μνείες στη δημοτική μουσική παράδοση, στοιχεία πρωταρχικά του προσωπικού του ύφους, το οποίο σταδιακά διαμορφώνεται. Έργο του Δήμα με κυρίαρχο το στοιχείο της παράδοσης είναι η *Σουίτα* για ορχήστρα το 1972 που περιλαμβάνει ελληνικούς χορούς (Καλαματιανό-καραγκούνα-τσάμικο-σούστα). Τα έργα αυτά παραπέμπουν στον συμφωνικό θρύλο σε 11 εικόνες του Παπαϊωάννου *Βασίλης ο Αρβανίτης*, ΑΚΙ-Ντ 107, με σαφείς αναφορές στην Εθνική Σχολή Μουσικής, ο οποίος ολοκληρώθηκε πολλά χρόνια πριν, το 1945.

Σε αυτό το σημείο μία παρατήρηση είναι αναγκαία. Το έργο του Παπαϊωάννου χωρίζεται σαφώς σε περιόδους,[5] κατά τις οποίες ο συνθέτης προσεγγίζει τα μουσικά ρεύματα του 20ού αιώνα ξεκινώντας από τον Ιμπρεσιονισμό, την Εθνική Μουσική Σχολή και περνώντας σταδιακά στις νέες τεχνικές σύνθεσης και την ελεύθερη ατονικότητα για να καταλήξει, κατά την ύστερη περίοδο του έργου του, στην αποκρυστάλλωση του προσωπικού του ιδιώματος.[6] Στο έργο του Δήμα σαφής παρόμοιος διαχωρισμός περιόδων δεν υφίσταται. Ίσως λόγω του ότι ο συνθέτης ξεκινά την επίσημη εργογραφία του ήδη σε ηλικία 35 χρονών, προσεγγίζει και ενσωματώνει παράλληλα τα ρεύματα του 20ού αιώνα στη συνθετική του δημιουργία. Παρακολουθεί από κοντά την εξελικτική πορεία του δασκάλου του, την οποία και ακολουθεί. Κάνει όμως και αναδρομές με αποτέλεσμα, εν μέσω αλληλουχίας σειραϊκών έργων, να παρεμβάλλονται έργα με αναφορές στον Ιμπρεσιονισμό ή την Εθνική Σχολή Μουσικής. Ο Δήμας, λοιπόν, φαίνεται να βιώνει συμπυκνωμένες τις μουσικές εξελίξεις του 20ού αιώνα για να καταλήξει εγκαίρως στη διαμόρφωση του προσωπικού του ιδιώματος. Ήδη στην καθημερινότητά του αφιερώνει πολύ χρόνο στο απαιτητικό επάγγελμα της δικηγορίας και οι ώρες της μουσικής δημιουργίας είναι πάντα περιορισμένες, ενώ συχνά μοιράζονται και με την ενασχόληση του Δήμα με την ποίηση, την οποία υπηρετούσε ως αναγνώστης, μελετητής και δημιουργός.

Συνεχίζοντας αυτή την παράλληλη σύντομη προσέγγιση της πορείας των δύο συνθετών, διαπιστώνεται ότι κατά την δεκαετία του ’70 ο Δήμας υπήρξε πολυγραφότατος, όπως και ο δάσκαλός του άλλωστε. Ολοκληρώνει ακόμα τρεις συμφωνίες (1971, 1972 και 1973) φτάνοντας συνολικά τις πέντε, όσες και ο Παπαϊωάννου. Επίσης, γράφει έργα μουσικής δωματίου και μουσική για την *Μήδεια* του Ευριπίδη.

Η δεκαετία του ’80, τελευταία δεκαετία της ζωής και των δύο συνθετών, βρίσκει τον Δήμα να επιδίδεται στη σύνθεση κοντσέρτων για διάφορα όργανα και ορχήστρα, μεταξύ των οποίων και για τούμπα. Η ιδέα για σύνθεση κοντσέρτου για τούμπα έρχεται ως απόηχος της περιόδου, κατά την οποία πολλοί Έλληνες συνθέτες έγραφαν έργα για το συγκεκριμένο όργανο, το οποίο είχε πάρει μορφή σολιστικού οργάνου στα χέρια του εξαιρετικού τουμπίστα Γιάννη Ζουγανέλη, για τον οποίο ο Παπαϊωάννου, κατά την δεκαετία του ’70, συνέθεσε δύο έργα για σόλο τούμπα την *Παρλάτα του Αρλεκίνου*,[7] ΑΚΙ-Ντ 199, και το *Πορτραίτο*,[8] ΑΚΙ-Ντ 201, και ένα για τούμπα και πιάνο, την *Ερωτική*

[5] *Για* την περιοδολόγηση του έργου του Γ. Α. Παπαϊωάννου, βλ. Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης και Μαρία Ντούρου (επιμέλεια Γ΄ έκδοσης), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Πλήρης Κατάλογος Έργων*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 7.

[6] 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, όπου παρατίθεται επιγραμματική παρουσίαση των συνθετικών επιδιώξεων του ύστερου Παπαϊωάννου, οι οποίες συνοψίζουν το προσωπικό του ιδίωμα.

[7] Βλ. ό.π., σ. 429-432, όπου το ιστορικό πλαίσιο και η προσέγγιση του έργου.

[8] Ντούρου, ό.π., σ. 432-437.

εξομολόγηση του Μινώταυρου,[9] ΑΚΙ-Ντ 215. Στο γνωστό όμως κατάλογο έργων για σόλο τούμπα του Ζουγανέλη[10] δεν περιλαμβάνεται το *Κοντσέρτο* για τούμπα του Δήμα, αφού η ύπαρξή του δεν ήταν γνωστή[11] στον καταξιωμένο ερμηνευτή.

Κατά τη δεκαετία του ’80 ο Δήμας ασχολείται πιο ενδελεχώς με την μελοποίηση ποιημάτων Ελλήνων ποιητών. Γράφει τρία χορωδιακά έργα, επτά τραγούδια σε ποίηση δική του και αναθεωρεί παλαιότερους κύκλους τραγουδιών του όπως οι *Επτά ελληνικές μελωδίες* σε ποίηση Μ. Μαλακάση για φωνή και πιάνο το 1981 και οι *12 Ελληνικές μελωδίες* σε ποίηση διαφόρων Ελλήνων ποιητών επίσης για φωνή και πιάνο το 1983, στις οποίες απαντούν μεταξύ άλλων το ποίημα *Λήθη,* ΑΚΙ-Ντ 72, του Λ. Μαβίλη, το οποίο είχε μελοποιήσει και ο Παπαϊωάννου το 1940, αλλά δυστυχώς έχει χαθεί, και δύο ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη την *Μονοτονία* και τα *Κεριά.* Τα *Κεριά*, ΑΚΙ-Ντ 141, είχε μελοποιήσει και ο Παπαϊωάννου το 1953 επίσης για φωνή και πιάνο. Στον Καβάφη επανέρχεται ο Παπαϊωάννου κατά την ύστερη περίοδο του έργου του, η οποία αρχίζει, σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, με τη μελοποίηση τριών ποιημάτων του αλεξανδρινού ποιητή, ΑΚΙ-Ντ 184, το 1966. Στην ύστερη περίοδο της δημιουργίας τους, λοιπόν, οι δύο συνθέτες μελοποιούν Κ. Π. Καβάφη και συνθέτουν ο μεν Παπαϊωάννου, μεταξύ άλλων, την *Κηδεία του Σαρπηδόνος*, ΑΚΙ-Ντ 186, που είναι η μοναδική ολοκληρωμένη καντάτα του το 1966 και ο Δήμας την *Ιθάκη* που είναι το μοναδικό έργο του για απαγγελία, τραγούδι και ορχήστρα δωματίου το 1984, αν εξαιρέσει κάποιος το ορατόριό του *Missa Brevis* σε λατινικό κείμενο που γράφτηκε το 1983 για τρεις φωνές, σολίστ, αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα δωματίου.

Την ίδια χρονιά, ο Δήμας αποστέλλει στο δάσκαλό του κατάλογο έργων του. Ο Παπαϊωάννου με επιστολή του στις 14-2-1983 τον συγχαίρει για την παραγωγικότητά του, τις μελέτες του γύρω από την μουσική και τον ενθαρρύνει να συνεχίσει να κάνει αυτό ακριβώς που ο ίδιος έκανε σε όλη του τη ζωή: να αναζητά. Είναι γνωστό ότι ο μεγάλος δάσκαλος και μουσουργός είχε δηλώσει σε συνέντευξή του στην Ιφιγένεια Ευθυμιάτου για το τρίτο πρόγραμμα της ΕΡΤ το 1985:

> όσο για την αναζήτηση που ρωτάτε σας λέω πως ποτέ δεν σταματά αυτή η αναζήτηση.[12]

Στις 26 Ιουλίου 1986 ο Δήμας φεύγει από τη ζωή, μόλις τρία χρόνια πριν τον Παπαϊωάννου, αφήνοντας ένα σημαντικό έργο, το οποίο έμεινε κλεισμένο στο χρονοντούλαπο όσο ζούσε με επιλογή δική του μη ακολουθώντας σε αυτόν τον τομέα τα ίχνη του δασκάλου του, ο οποίος σε όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας καταξιώθηκε με σημαντικές διακρίσεις και εκτελέσεις έργων του από σπουδαίους μαέστρους, ορχήστρες και ερμηνευτές.

[9] Βλ. Μαρία Ντούρου, «Η ερωτική εξομολόγηση του Μινώταυρου για τούμπα και πιάνο. Προσεγγίσεις και αναλύσεις», στο: Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, ο συνθέτης, ο δάσκαλος*, Μουσείο Μπενάκη-Ιστορικά Αρχεία, Αθήνα 2004, σ. 102-116.

[10] Γιάννης Ζουγανέλης, «Κατάλογος έργων για τούμπα», *Jazz e Τζαζ,* 89-90, 2000.

[11] Θωμάς Ταμβάκος, *«*Έλληνες Δημιουργοί. Σπύρος Δήμας*», Νέοι Αγώνες Ηπείρου,* 28-3-1995, σ. 6, όπου οι αποφθεγματικές φράσεις του συνθέτη: *«Δουλεύω με τον εαυτό μου για τον εαυτό μου. Δεν επεδίωξα προβολή ούτε επαφή με το κοινό».*

[12] Τίτλος εκπομπής: *Παράδοση και πρωτοπορία της λόγιας μουσικής, Αφιέρωμα στον Γ. Α. Παπαϊωάννου για τα 75 χρόνια από την γέννησή του*, 27 Μαΐου 1985. Βλ. Ντούρου, *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, ό.π., τ. Β΄, Παράρτημα, σ. 92, όπου απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα της συνέντευξης από τη γράφουσα.

Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Κουρσάρικοι χοροί*, ΑΚΙ-Ντ 131, για πιάνο και Σπ. Δήμα, *Σονάτα* για πιάνο

Περνώντας στην αναζήτηση πιο συγκεκριμένων επιρροών του Παπαϊωάννου στο Δήμα θα γίνει αναφορά, όπως προαναφέρθηκε, στο πρώτο έργο της συνθετικής δημιουργίας του μαθητή, τη *Σονάτα* για πιάνο που ολοκληρώθηκε την ίδια χρονιά με τους *Κουρσάρικους Χορούς* του δάσκαλου και ερμηνεύτηκε για πρώτη φορά στις 14 Νοεμβρίου 1992 στην Πρέβεζα από την Μαρία Νεοφυτίδου. Η *Σονάτα* αποτελείται από τρία ανισομερή μέρη με πιο εκτεταμένο το πρώτο μέρος, είναι δωδεκαφθογγική και θα μπορούσε εύλογα κάποιος να αναρωτηθεί πως εμφανίζει επιρροές από τους *Κουρσάρικους Χορούς,* οι οποίοι είναι μία μη σειραϊκή σουίτα. Ωστόσο, κατόπιν παράλληλης προσέγγισης των δύο έργων, ο μελετητής μπορεί να συνοψίσει στον Πίνακα 1 τις επιρροές αυτές, μία εκ των οποίων είναι η μετεξέλιξη μελωδικορυθμικών και διαστηματικών στοιχείων κοινών και στα δύο έργα.

Παράμετροι σύνθεσης έργων	**Γ. Α. Παπαϊωάννου *Κουρσάρικοι Χοροί* για πιάνο**	**Σπύρου Δήμα *Σονάτα* για πιάνο**
Δομή	Σουίτα	Σονάτα
Διάρκεια χορών/μερών	Ανισομερής	Ανισομερής
Μέτρο	Ι^{ος} χορός: 2/4. Λοιποί χοροί: 2/4, 3/4, 4/4.	Ι^{ο} μέρος: 2/4, ΙΙ^{ο} μέρος: 3/4, 3/4 σε συνδυασμό με 9/8. ΙΙΙ^{ο} μέρος: 2/4.
Tempo	Ι^{ος} χορός: ♩= 108. Λοιποί χοροί: σταθερό.	Ι^{ο} μέρος: ♩=108. Μέρη ΙΙ και ΙΙΙ: σταθερό.
Συνηχήσεις	Διάφωνες με διαστήματα 7^{ης}μεγ., 9^{ης}μικ. και 4^{ης}αυξ. Προμηνύματα ελεύθερης ατονικότητας.	Διάφωνες με διαστήματα 7^{ης}μεγ., 9^{ης}μικ. και 4^{ης}αυξ. από κάθετη συνήχηση φθόγγων της 12φθογγικής σειράς. Σειραϊσμός-ατονικότητα.
Χρωματικό στοιχείο	Κυρίαρχο σε όλους τους χορούς. Προμηνύματα ελεύθερης ατονικότητας.	Κυρίαρχο ειδικά στα μέρη ΙΙ, ΙΙΙ. Από τον σειραϊσμό στην ατονικότητα.
Χαρακτηριστική μελωδικορυθμική ιδέα	Κύρια μελωδικορυθμική ιδέα του έργου πάνω σε επίμονο βάσιμο που δομείται από 5^{ες}καθ. και ημιτόνια.	Υιοθετείται και μετεξελίσσεται σε επίμονο βάσιμο που καταλήγει σε 5^{η} καθ. κατιούσα (φθόγγοι 3-4 της 12φθογγικής σειράς).
Διαστήματα 2ας μικρά	Κυρίαρχα στο επίμονο βάσιμο συνοδείας της κυρίας μελωδικορυθμικής ιδέας.	Κυρίαρχα όταν εμφανίζεται η χαρακτηριστική μελωδικορυθμική ιδέα.
Επίμονο βάσιμο	Απαντά στους χορούς με ποικίλες μορφές	Απαντά στα μέρη Ι και ΙΙ με ποικίλες μορφές
Επανάληψη	Επανάληψη μικρών φθογγικών μορφωμάτων.	Επανάληψη τριάδων ή τετράδων φθόγγων της σειράς.
Πιανιστικές τεχνικές	Κίνηση σε όλες τις περιοχές του οργάνου. Ενίσχυση κρουστού χαρακτήρα.	

Πίνακας 1.
Συγκριτική παράθεση παραμέτρων σύνθεσης των έργων: *Κουρσάρικοι Χοροί, ΑΚΙ-Ντ. 131, για πιάνο* του Γ. Α. Παπαϊωάννου[13] και *Σονάτα* για πιάνο του Σπ. Δήμα[14]

[13] Βλ. Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *Κουρσάρικοι Χοροί, Σουίτα για πιάνο*, Νάκας, Αθήνα και Ιστορικά Αρχεία

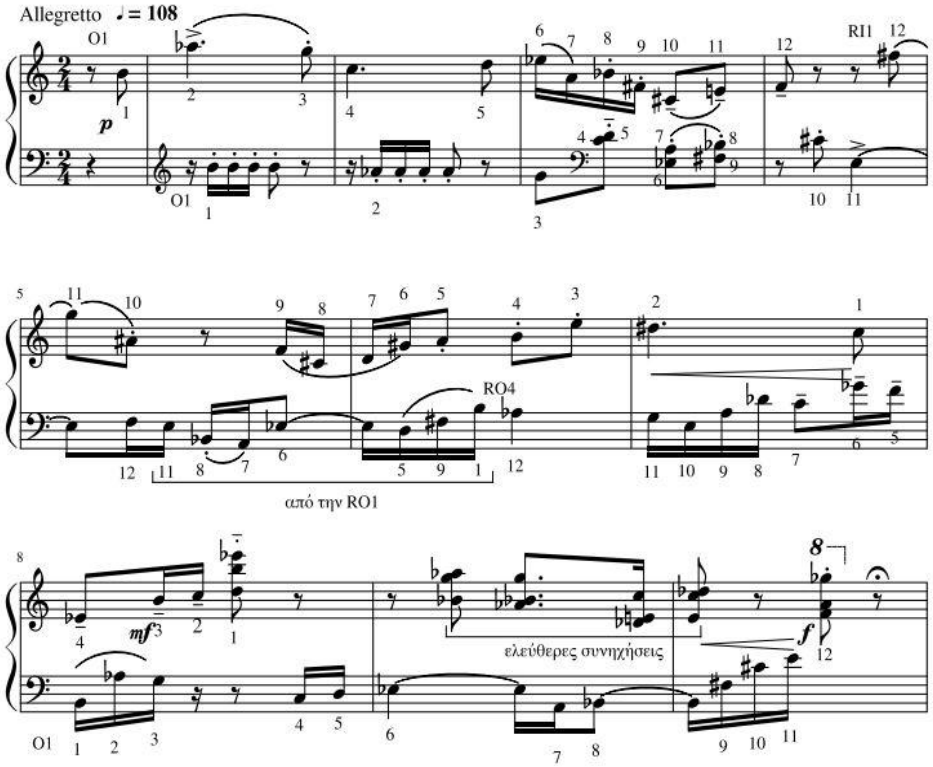
Μερικές παρατηρήσεις επί του Πίνακα 1 προκύπτουν αναγκαίες. Ως προς τη δομή, η *Σονάτα* του Δήμα είναι ένα τριμερές έργο αποτελούμενο από ένα πρώτο γρήγορο μέρος με το τέταρτο στο 108 (Allegretto), ένα μεσαίο σχετικά αργό με το τέταρτο στο 66 (Andante) και ένα σύντομο γρήγορο τρίτο μέρος με το τέταρτο στο 126 (Animato), το οποίο έχει περισσότερο χαρακτήρα επιλόγου του έργου παρά αυτόνομου μέρους.

Το πρώτο μέρος είναι φόρμα σονάτας σε τρεις ενότητες, Έκθεση (μ. 1-33) – Ανάπτυξη (μ. 34-69) – Επανέκθεση (μ. 70-100). Στην Έκθεση παρουσιάζονται δύο θεματικού χαρακτήρα ιδέες (Α΄ Θέμα και Β΄ Θέμα), οι οποίες φαίνεται να συγγενεύουν ως προς τον στόμφο και τον δυναμισμό, ωστόσο διαφοροποιούνται ως προς την άρθρωση, τις εναλλαγές των δυναμικών αλλά και ως προς το στοιχείο της επανάληψης, το οποίο παρουσιάζεται στο Α΄ Θέμα διακριτικά στα μ. 1 και 2 αλλά στο Β΄ Θέμα γίνεται στοιχείο της εξέλιξής του.

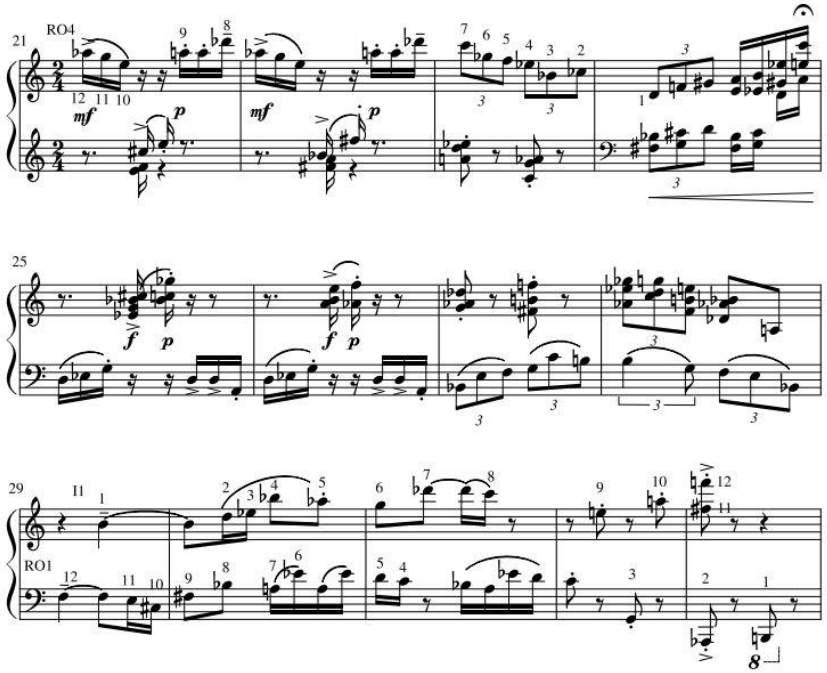
Πιο συγκεκριμένα, το Α΄ Θέμα είναι περίοδος που αποτελείται από δύο τετράμετρα (μ. 1-4 και 5-8) συν δύο καταληκτικά μέτρα (μ. 9-10). Στο πρώτο τετράμετρο εκτίθεται η αρχική σειρά O1 και στα δύο χέρια και στο δεύτερο η ανατροφή της I1, οι καρκινικές της RI1 και RO4. Το Α΄ Θέμα ολοκληρώνεται με επανάληψη της O1 (βλ. Παράδειγμα 1α). Το Β΄ Θέμα αποτελείται από τρία τετράμετρα (μ. 21-24, μ. 25-28 και μ. 29-32) συν ένα καταληκτικό μέτρο (μ. 33). Το πρώτο με το δεύτερο τετράμετρο συγγενεύουν καθώς το δεύτερο μιμείται το πρώτο με αλλαγή ρόλου των χεριών και με αντίθετη κίνηση των φθογγικών του μορφωμάτων. Στα πλαίσια αυτής της μίμησης στο πρώτο τετράμετρο, στο μ. 22 επαναλαμβάνεται ολόκληρη ομάδα φθόγγων της σειράς RO4, που εμφανίστηκε στο μ. 21, ομοίως στο δεύτερο τετράμετρο στα μ. 25-26 με τη διαφορά ότι η επανάληψη γίνεται πλέον μεταξύ ελεύθερων φθόγγων. Το στοιχείο της επανάληψης του Β΄ Θέματος προαναγγέλλεται από στη Γέφυρα (μ. 11-20) και ιδιαίτερα στα μ. 11-12, όπου υπάρχουν επαναλήψεις φθόγγων της αρχικής σειράς. Την αντιθετικότητα των δύο θεμάτων ενισχύει επίσης η ύπαρξη των τρίηχων ογδόων στο Β΄ Θέμα. Εμφανίζονται στο δεύτερο δίμετρο του πρώτου και δεύτερου τετραμέτρου εξισορροπώντας αντίστοιχα το πρώτο δίμετρο των τετραμέτρων. Επιπλέον, στο τρίτο τετράμετρο του Β΄ Θέματος δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην αναστροφή της αρχικής σειράς O1, την I1, η οποία παρουσιάζεται ταυτόχρονα και στα δύο χέρια με την ίδια τεχνική που παρουσιάστηκε η O1 στο Α΄ Θέμα. Ωστόσο, ο αντιθετικός χαρακτήρας του τρίτου τετραμέτρου ως προς τα δύο πρώτα συμβάλλει στη διαφοροποίηση του Β΄ Θέματος από το Α΄ Θέμα (βλ. Παραδείγματα 1α, 1β).

Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γ. Α. Παπαϊωάννου, φ. 12.

[14] Βλ. Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου και Αρχείο Αλίκης Δήμα.



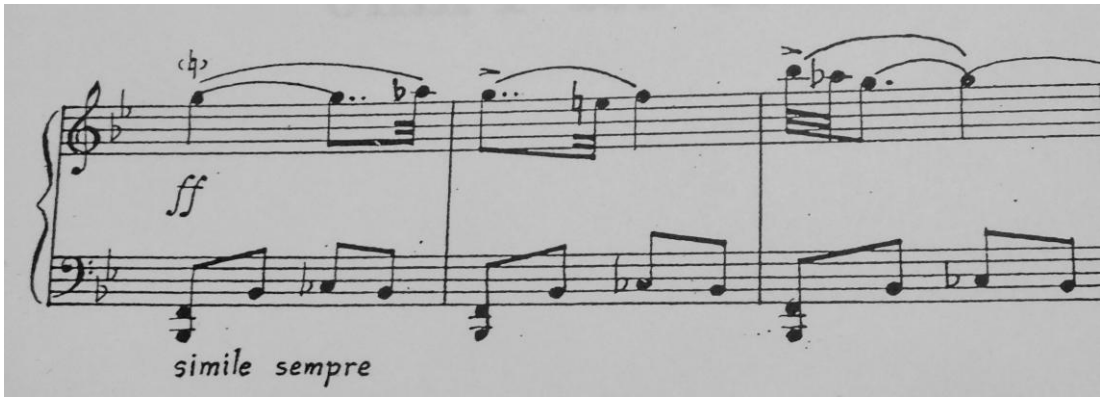
Παράδειγμα 1α.
Σπ. Δήμα, *Σονάτα* για πιάνο, Θέμα Α, μ. 1-10. Παρουσίαση δωδεκαφθογγικής σειράς Ο1. Ακολουθούν οι RI1 (μ. 4-τελευταίο όγδοο- έως μ. 6 δεξί) και RO4 (μ. 6-δεύτερο τέταρτο- έως μ. 8 αριστερό και δεξί). Παρεμβάλλονται ομάδες φθόγγων από την RO1 (μ. 5-6, αριστερό) και ελεύθερες συνηχήσεις (μ. 9-10-πρώτο όγδοο, δεξί).



Παράδειγμα 1β.
Σπ. Δήμα, *Σονάτα* για πιάνο, Θέμα Β, μ. 21-33. RO4 (μ. 21 έως μ. 24-πρώτο όγδοο, δεξί), I1 (μ. 29 - δεύτερο τέταρτο- έως μ. 33 -πρώτο όγδοο, δεξί) και RO1 (μ. 29-33, αριστερό). Επαναλαμβάνονται φθόγγοι κατά την παρουσίαση της σειράς (μ. 22, 31-32 -πρώτο όγδοο). Παρεμβάλλεται τετράμετρο ελεύθερο, εμπνευσμένο από τη σειρά (μ. 25-28).

Στην Επανέκθεση (μ. 70-100) το Α΄ Θέμα παρουσιάζεται αυτούσιο με μερικές διαφοροποιήσεις των μελωδικορυθμικών μορφωμάτων του (μ. 70-80). Ωστόσο, η Γέφυρα (μ. 81-86 τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 11-14 της Έκθεσης) παρουσιάζεται με συνοπτικές διαδικασίες, ενώ το Β΄ Θέμα εμφανίζεται σαφώς παραλλαγμένο. Το τρίτο τετράμετρο απουσιάζει, ενώ τα στοιχεία, που παραπέμπουν στο πρώτο και το δεύτερο τετράμετρο, εμφανίζονται πλέον με διαφορετική άρθρωση, αλλά με την ίδια πιανιστική τεχνική. Στην ουσία το Β΄ Θέμα φαίνεται να αποδομείται και να μεταλλάσσεται σε coda κλείνοντας απρόσμενα αυτό το πρώτο μέρος της *Σονάτας*. Αυτή η αισθητή διαφοροποίηση της Έκθεσης από την Επανέκθεση, δεδομένων του ιδιαίτερου δυναμισμού και του στόμφου που διέκρινε και τα δύο θέματα, δημιουργεί μία αίσθηση μακροδομικής ισορροπίας του έργου. Τεχνικές μακροδομικής ισορροπίας απαντούν και στο πρώτο μέρος της δωδεκαφθογγικής *Σονάτας* για πιάνο, *ΑΚΙ-Ντ 154*,[15] του Παπαϊωάννου, η οποία ολοκληρώθηκε το 1958.

Στην Ανάπτυξη, πέραν της επεξεργασίας των μελωδικορυθμικών μορφωμάτων που συνθέτουν τα δύο Θέματα και που παρουσιάζονται με ποικίλες τεχνικές και συνδυασμούς, ο Δήμας υιοθετεί την κύρια μελωδικορυθμική ιδέα των *Χορών* του Παπαϊωάννου η οποία οφείλει την αναγνωρισιμότητά της στο ρυθμικό σχήμα όγδοο δισπαρεστιμένο-τριακοστό δεύτερο, το οποίο συνδυάζεται με συγκοπτόμενο σχήμα. Στους *Κουρσάρικους Χορούς* παρουσιάζεται πάνω σε επίμονο βάσιμο που συντίθεται από συνήχηση 5ης καθαρής και μελωδικό διάστημα δευτέρας μικρής (βλ. Παράδειγμα 2).

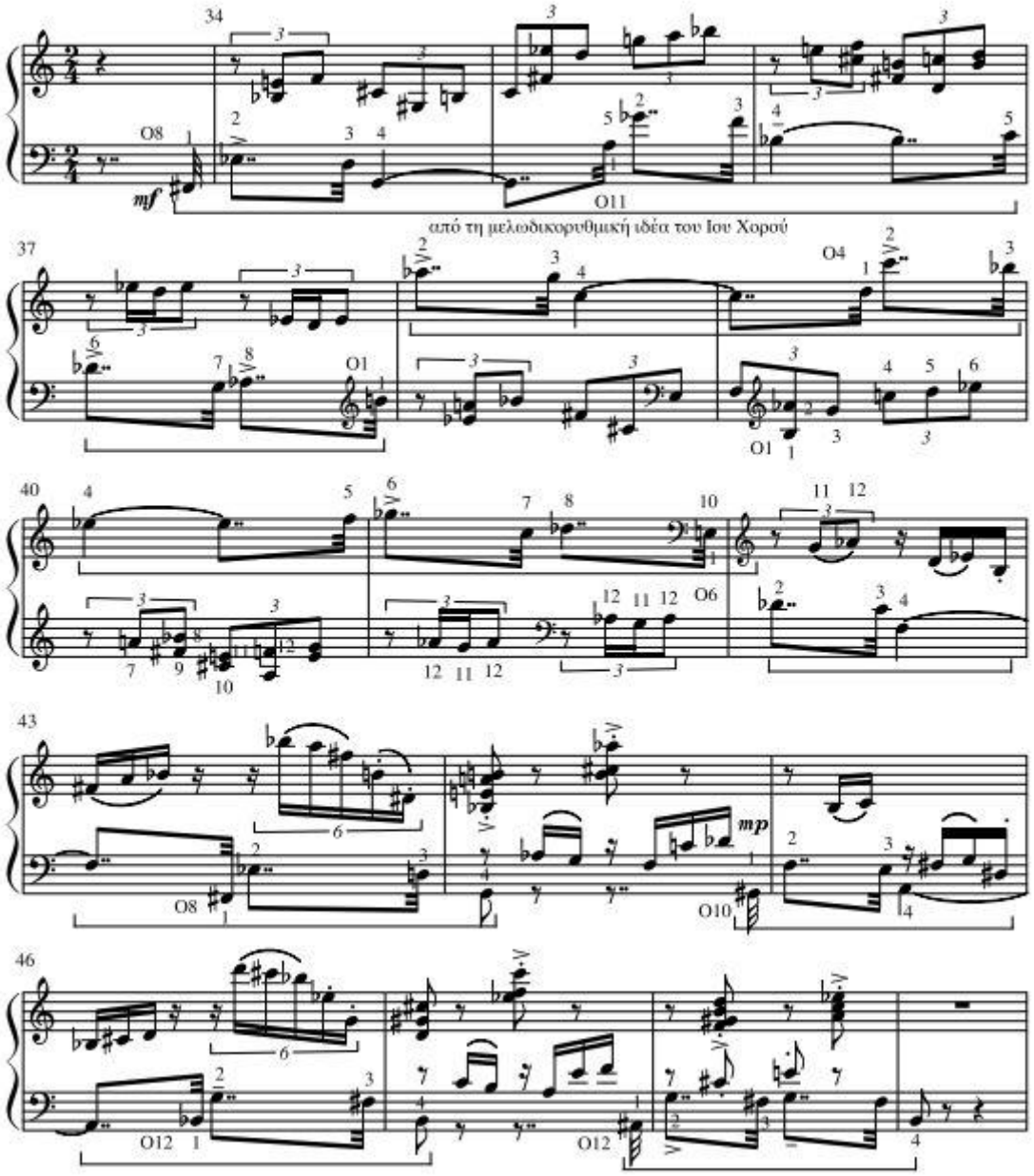


Παράδειγμα 2.
Γ. Α. Παπαϊωάννου. *Κουρσάρικοι χοροί*, ΑΚΙ-Ντ 131, *Ιος Χορός*, Allegro con fuoco, μ. 7-9. Κύρια μελωδικορυθμική ιδέα *Ιου Χορού*, Νάκας σ. 2.

Στον Δήμα η ίδια μελωδικορυθμική ιδέα παρουσιάζεται αρχικά στο αριστερό χέρι (μ. 34-37), περνάει στο δεξί (μ. 38-41) και επανέρχεται στο αριστερό (μ. 42-48) αποκτώντας χαρακτήρα επίμονου βάσιμου που κάθε φορά καταλήγει σε 5η καθαρή κατιούσα. Διάστημα 5ης καθαρό κατιόν σχηματίζεται μεταξύ των φθόγγων 3-4 της δωδεκάφθογγης σειράς. Η μελωδικορυθμική ιδέα παρουσιάζεται συνολικά εννέα φορές στα μ. 34-49, κάθε φορά με το πρώτο εξάφθογγο διαφορετικής μεταφοράς της αρχικής σειράς Ο1, δημιουργώντας αίσθηση πολλαπλών stretti και συνθέτοντας την πρώτη και συνάμα ιδιαίτερα δυναμική και στομφώδη ενότητα της Ανάπτυξης, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως η μεγάλη κορύφωση του πρώτου μέρους της

[15] Βλ. Κώστας Χάρδας, «Τα δωδεκαφθογγικά έργα για πιάνο της δεκαετίας του 1950: ζητήματα αναλυτικής προσέγγισης με επίκεντρο τη διάρθρωση της φόρμας από δωδεκαφθογγικές και άλλες παραμέτρους», στο: Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη, Πρακτικά Συμποσίου, 29 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 2006*, Θέρμη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 72-81.

Σονάτας. Παράλληλα δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο διάστημα δευτέρας μικρό, το οποίο σχηματίζεται είτε από τους καταληκτικούς φθόγγους της σειράς είτε από ελεύθερους φθόγγους (βλ. Παράδειγμα 3).

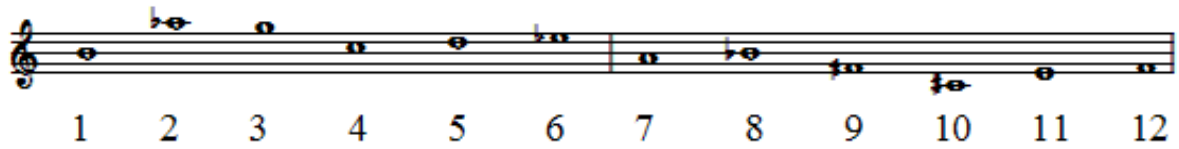


Παράδειγμα 3.
Σπ. Δήμα, *Σονάτα* για πιάνο, Ανάπτυξη, Α΄ ενότητα, μ. 34-49(πρώτο όγδοο). Η υιοθέτηση της κύριας μελωδικορυθμικής ιδέας των *Κουρσάρικων Χορών* για πιάνο, ΑΚΙ-Ντ 131, του Γ. Α. Παπαϊωάννου και η μετεξέλιξή της σε επίμονο βάσιμο. Παρουσιάζεται κυρίως με το πρώτο εξάφθογγο διαφορετικής κάθε φορά μεταφοράς της σειράς.

Γενικά η ιδέα του επίμονου βάσιμου απαντά στους *Χορούς* αλλά και στο δεύτερο και τρίτο μέρος της *Σονάτας* του Δήμα με ποικίλες μορφές. Τέλος, και στα δύο έργα κάνουν έντονη την εμφάνισή τους σύντομες ομάδες φθόγγων που επαναλαμβάνονται. Στην περίπτωση του Δήμα είναι τριάδες ή τετράδες φθόγγων, της σειράς, η επανάληψη των οποίων παρεμβάλλεται στο ξεδίπλωμά της και κάνει ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία της στο Β΄ Θέμα, όπως προαναφέρθηκε.

Συνεχίζοντας τις παρατηρήσεις επί του Πίνακα 1, επισημαίνεται ότι ως προς τη διάρκεια των μερών, τα μέρη της *Σονάτας* προκύπτουν άνισης διάρκειας όπως και οι *Χοροί* του Παπαϊωάννου. Και τα δύο έργα είναι γραμμένα σε μέτρα των 2/4, 3/4 με προσθήκη του μέτρου 4/4 στον Παπαϊωάννου και των 9/8 στον Δήμα. Ειδικά ο πρώτος *Χορός* και το πρώτο μέρος της *Σονάτας* είναι γραμμένα σε 2/4 και tempo σταθερό με το τέταρτο στο 108. Παράλληλα σταθερό παραμένει το tempo στους υπόλοιπους *Χορούς* και στα δύο επόμενα μέρη της *Σονάτας*. Και στα δύο έργα κυριαρχούν διάφωνες συνηχήσεις που δομούνται από 7ες μεγάλες, 9ες μικρές και 4ες αυξημένες αλλά και το χρωματικό στοιχείο ως κυήματα μίας προ των πυλών ατονικής γραφής στον Παπαϊωάννου και σειραϊκής έως ελεύθερης ατονικής γραφής στον Δήμα.

Άξιο παρατήρησης επίσης είναι ότι η δωδεκαφθογγική σειρά του Δήμα εμφανίζει τονικούς υπαινιγμούς. Ειδικά το πρώτο εξάφθογγο κινείται φανερά στη ντο ελάσσονα (βλ. Παράδειγμα 4). Οι τονικοί αυτοί υπαινιγμοί δεν γίνονται σε καμία περίπτωση αυτοσκοπός του συνθέτη στο ξετύλιγμα του έργου, όπως διαπιστώθηκε και από την ανωτέρω προσέγγιση. Λειτουργούν απλά ως ομφάλιος λώρος με την τονικότητα, από την οποία ο Παπαϊωάννου στους *Κουρσάρικους Χορούς* είναι στα πρόθυρα να αποκοπεί.



Παράδειγμα 4.
Σπ. Δήμα, *Σονάτα* για πιάνο, Η δωδεκαφθογγική σειρά.

Τα δύο έργα ομοιάζουν και στις πιανιστικές τεχνικές. Κινούνται σε όλη την έκταση του οργάνου, του οποίου ενισχύεται ο κρουστός χαρακτήρας.

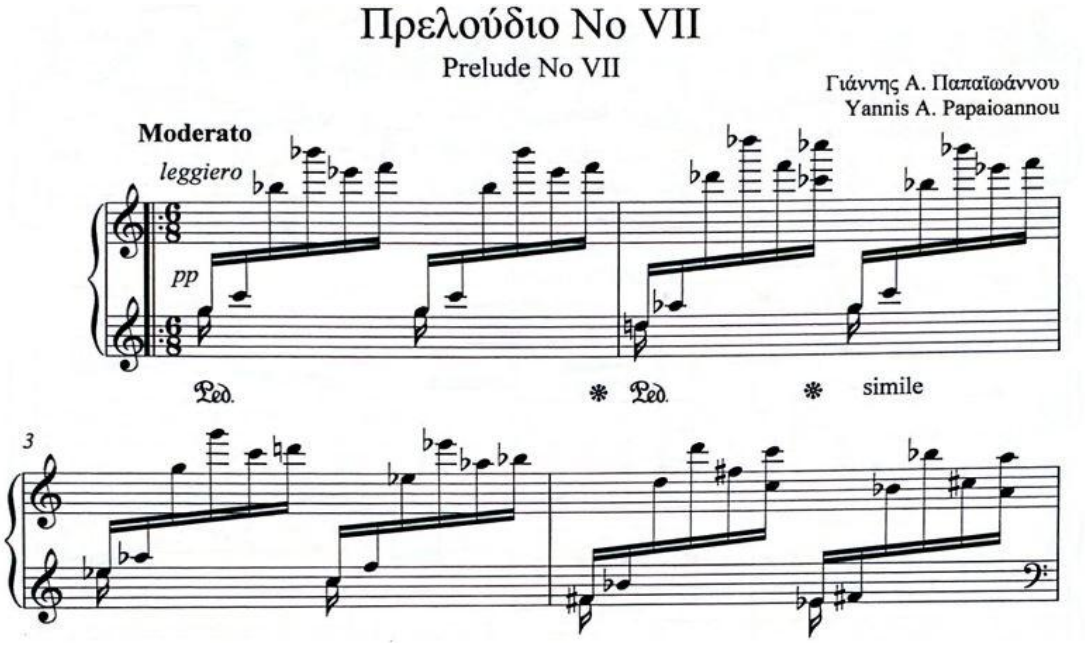
Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Εικοσιτέσσερα Πρελούδια για πιάνο*, ΑΚΙ-Ντ 67, για πιάνο και Σπ. Δήμα, *12 Préludes - impressions et expressions* για πιάνο

Προχωρώντας την αναζήτηση επιρροών του Παπαϊωάννου στο Δήμα σειρά έχει τώρα άλλο ένα πιανιστικό έργο. Τα *12 Préludes - impressions et expressions (εντυπώσεις και εκφράσεις)*, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο συνθέτης. Το έργο ολοκληρώθηκε το 1954 και αναθεωρήθηκε το 1979. Στον Πίνακα 2 συνοψίζονται οι επιρροές από τον Παπαϊωάννου στον Δήμα αλλά και οι μεταξύ τους διαφοροποιήσεις.

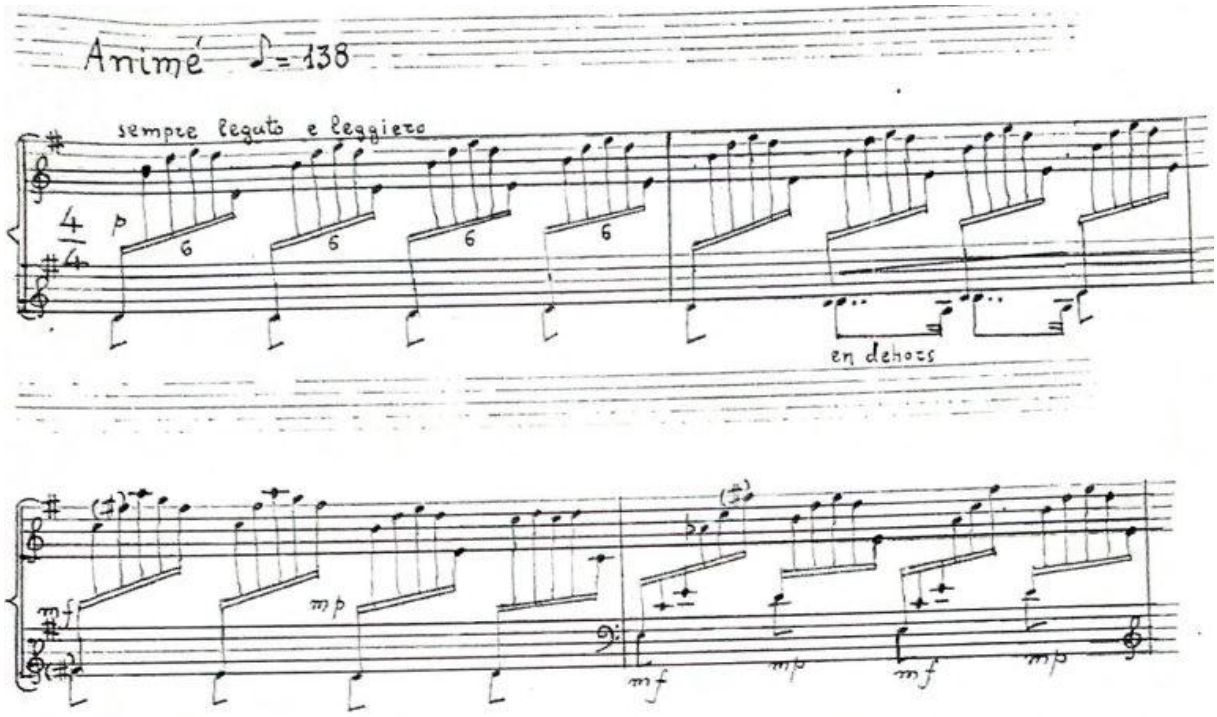
Μερικές παρατηρήσεις επί του Πίνακα 2 προκύπτουν πάλι αναγκαίες. Οι τίτλοι των πρελουδίων και των δύο συνθετών είναι εξωμουσικού περιεχομένου. Στον Παπαϊωάννου σημειώνονται στο τέλος κάθε πρελούδιου όπως και στον Debussy και πάντα στη γαλλική γλώσσα. Ο Δήμας βάζει τους τίτλους στην αρχή του πρελούδιου στη γαλλική ή γερμανική γλώσσα. Τα ηχοχρώματα και στους δύο συνθέτες πλάθονται κυρίως από εναλλαγές ποικίλων αρπισμών, οι οποίοι άλλοτε απλώνονται σε μεγάλο μέρος του κλαβιέ του οργάνου και άλλοτε συρρικνώνονται σε έκταση μόλις μίας οκτάβας δημιουργώντας την αίσθηση ενός ρευστού και παράλληλα διάφανου ηχητικού υλικού, το οποίο ερμηνεύεται ποικιλοτρόπως, γυμνό ή πάνω σε ηχητικό φόντο κρατημένων συνηχήσεων (βλ. Παραδείγματα 5 και 6).

Παράμετροι σύνθεσης πρελουδίων	**Γ. Α. Παπαϊωάννου *Εικοσιτέσσερα Πρελούδια* για πιάνο**	**Σπύρου Δήμα *12 Préludes – impressions et expressions*- για πιάνο**
Τίτλοι	Εξωμουσικό περιεχόμενο. Στο τέλος του πρελούδιου, όπως και στον Debussy πάντα σε γαλλική γλώσσα.	Εξωμουσικό περιεχόμενο. Στην αρχή του πρελούδιου σε γαλλική ή γερμανική γλώσσα.
Διάρκεια	Πιο σύντομη από τα πρελούδια του Debussy.	
Ερμηνευτικές ενδείξεις	Δεν χρησιμοποιούν λεκτικές ενδείξεις ερμηνευτικού χαρακτήρα στην αρχή του πρελούδιου.	
Μέτρο-tempo	Σταθερό μέτρο (μία αλλαγή μόνο στο πρελούδιο XIX) και tempo.	Συχνές αλλαγές μέτρου και tempo.
Ηχόχρωμα	Δημιουργία με αρπισμούς που διακόπτονται από συνηχήσεις δομημένες από διαστήματα 4ης, 5ης καθ. και 2ας μεγ.	
Κλίμακες	Μείζονες, ελάσσονες, πεντατονικές και ολόκληρων τόνων. Γέφυρα τονικότητας-ατονικότητας.	Χρωματικό στοιχείο. Τονικότητα-τροπικότητα-υστεροροματικά στοιχεία.

Πίνακας 2.
Συγκριτική παράθεση παραμέτρων σύνθεσης των έργων: *Εικοσιτέσσερα Πρελούδια* για πιάνο, ΑΚΙ-ΝΤ 67, του Γ. Α. Παπαϊωάννου και *12 Préludes – impressions et expressions* για πιάνο του Σπ. Δήμα.



Παράδειγμα 5.
Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Εικοσιτέσσερα Πρελούδια* για πιάνο, ΑΚΙ-Ντ 67, *Πρελούδιο VII*, Breeze (*Αύρα*), μ. 1-4. Γ. Α. Παπαϊωάννου, *24 Πρελούδια* για πιάνο, Κώστας Χάρδας (επιμ.), Νάκας, Αθήνα, 2007, σ. 28 και Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Παπαϊωάννου, φ. 4.



Παράδειγμα 6.
Σπ. Δήμα, *12 Préludes –impressions et expressions* για πιάνο, *Πρελούδιο VII, Au bord de la mer (Στην άκρη της θάλασσας)*, μ. 1-4, απόσπασμα από το χειρόγραφο του συνθέτη, Αρχείο Αλίκης Δήμα και Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου, όπου το χειρόγραφο και σε ηλεκτρονική μορφή.

Την ορμητική ροή των αρπισμών συχνά διακόπτουν αλληλουχίες συγχορδιών, οι οποίες στον Παπαϊωάννου δομούνται κυρίως από διαστήματα 4ης και 5ης, τα οποία συνδυάζονται με 2ας μεγάλης και στον Δήμα είναι συνήθως τονικές συνηχήσεις μεθ' εβδόμης ή μεθ' ενάτης, οι οποίες παρουσιάζονται με αλλαγές θέσης δημιουργώντας μία αρμονική στατικότητα και εντείνοντας στον Παπαϊωάννου όλο και περισσότερο την αποδυνάμωση του τονικού κέντρου το οποίο σταδιακά αποδομείται και δραπετεύει από την καθιερωμένη πεπατημένη οδό της μείζονας-ελάσσονας τονικότητας για να προσεγγίσει πεντατονικές κλίμακες δημιουργώντας σιγά-σιγά τη γέφυρα από την τονικότητα στην ατονικότητα.

Ο Δήμας βάζει την προσωπική του σφραγίδα στα πρελούδια. Δεν επιδιώκει να ξεφύγει από το τονικό κέντρο, παρεμβάλλει τροπικούς υπαινιγμούς, ενώ τα πρελούδια με γερμανικό τίτλο έχουν καθαρά υστερορομαντικά στοιχεία. Επιπλέον, ο Δήμας αλλάζει μέτρο στη ροή του πρελούδιου εν αντιθέσει με τον Παπαϊωάννου, όπου το μέτρο αλλάζει μόνο μία φορά, στο πρελούδιο XIX. Στα πρελούδια με γερμανικό τίτλο, ο Δήμας αλλάζει κάποιες φορές και το tempo σημειώνοντας αριθμητική ένδειξη. Και οι δύο συνθέτες γράφουν πρελούδια πιο σύντομης διάρκειας από τα αντίστοιχα του Debussy. Επίσης, δεν χρησιμοποιούν λεκτικές ενδείξεις ερμηνευτικού χαρακτήρα που εμφανίζονται στην αρχή των περισσότερων πρελουδίων του Debussy.

Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Η Κηδεία του Σαρπηδόνος*, ΑΚΙ-Ντ 186 και Σπ. Δήμα, *Ιθάκη* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη

Ολοκληρώνοντας την αναζήτηση επιρροών του Παπαϊωάννου στο Δήμα παρατίθεται μία παράλληλη προσέγγιση της μουσικής απόδοσης δύο ποιημάτων του Κ.

Π. Καβάφη: *Της Κηδείας του Σαρπηδόνος* από τον Παπαϊωάννου και της *Ιθάκης* από τον Δήμα, η οποία συνοψίζεται στον Πίνακα 3.

Παράμετροι σύνθεσης μουσικών αποδόσεων	**Γ. Α. Παπαϊωάννου** ***Η Κηδεία του Σαρπηδόνος***	**Σπύρου Δήμα** ***Ιθάκη***
Φωνητικό μέρος	Επιλογή ποιημάτων του Καβάφη, εμπνευσμένα από τα ομηρικά έπη.	
	Αφηγητής, μέτζο σοπράνο, μικτή χορωδία.	Αφηγητής, βαρύτονος
	Τεχνική sprechgesang (όχι στη μ. σοπράνο), συμβατική εκφορά μελωδίας.	Αφήγηση με ή χωρίς μουσική υπόκρουση, συμβατική εκφορά μελωδίας.
	Συλλαβική μελοποίηση	
	Αναγγελία θέματος του ποιήματος από τον αφηγητή.	Αναγγελία θέματος του ποιήματος από τον βαρύτονο.
	Σολιστικό μέρος: 12φθογγικό και ελεύθερο σειραϊκό.	Σολιστικό μέρος: τροπικό και ιδιαίτερα λιτό.
Οργανικό μέρος	Φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο σιb Ξυλόφωνο, βιμπράφωνο, t.c.corda, p.sospeso.	
	Κόρνο σε φα, τρομπέτα, τρομπόνι, τούμπα, κιθάρα, πιάνο, τσέλο, κ. μπάσο, λοιπά κρουστά.	Φαγκότο, glockenspiel.
Μουσικό ιδίωμα	Ελεύθερο ατονικό, περιστασιακή χρήση 12φθογγικής σειράς.	Τρόπος του ρε (δώριος) χωρίς όξυνση του ντο και με εναλλαγές σι και σιb κατά περίσταση.
Θεατρικά στοιχεία στις μουσικές αποδόσεις των ποιημάτων	Εκτεταμένα οργανικά μέρη με χαρακτήρα μουσικών αφηγηματικών αναδρομών – μουσικός αγγελιαφόρος – είδος μουσικής σκηνικής οικονομίας.	Εναλλαγή λιτού μέλους με αφήγηση. Κορύφωση έργου με αφήγηση χωρίς οργανική συνοδεία. Ενίσχυση στοιχείων θεατρικού μονολόγου.

Πίνακας 3.
Συγκριτική παράθεση παραμέτρων σύνθεσης των έργων: *Η Κηδεία του Σαρπηδόνος*, ΑΚΙ-ΝΤ 186, του Γ. Α. Παπαϊωάννου και *Ιθάκη* του Σπ. Δήμα.

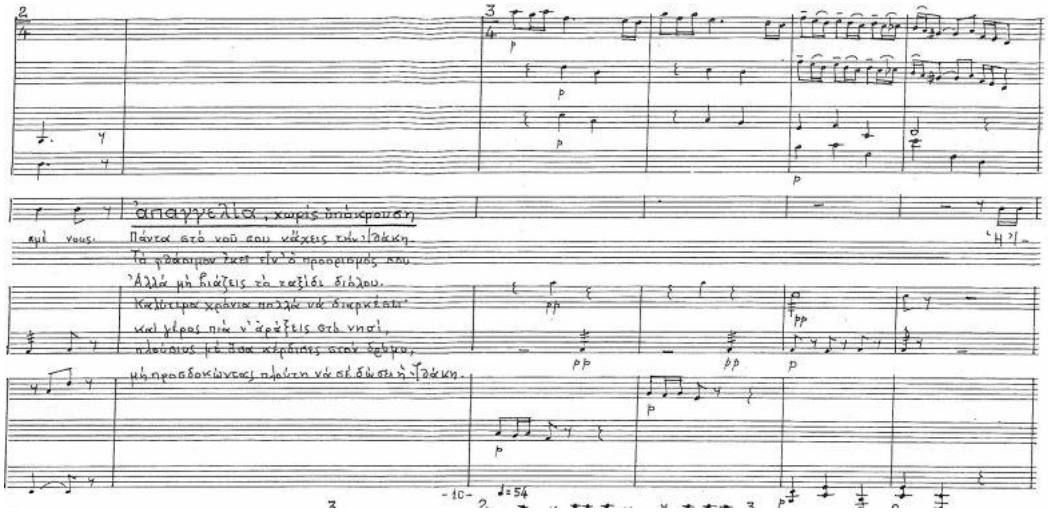
Και οι δύο συνθέτες επιλέγουν ποιήματα του Καβάφη εμπνευσμένα από τα ομηρικά έπη. Πολλές οι αποκλίσεις στη μελοποίηση των ποιημάτων, τα οποία έχουν έτσι κι αλλιώς διαφορετικό νόημα και χαρακτήρα. Και οι δύο συνθέτες όμως προσδίδουν μία ιδιαίτερη θεατρική διάσταση στα έργα τους. Πιο συγκεκριμένα: ο Παπαϊωάννου έχει στη διάθεσή του αφηγητή, μέτζο σοπράνο, μικτή χορωδία και ορχήστρα δωματίου για να αποδώσει μουσικά με ελεύθερη ατονική γλώσσα την ιεροτελεστία της φροντίδας και της ταφής ενός κλασικού ομηρικού ήρωα, του Σαρπηδόνα, που πέθανε ένδοξα στη μάχη. Ο Δήμας αρκείται στον αφηγητή, τον βαρύτονο και ένα οργανικό σύνολο δωματίου για να αποδώσει μουσικά με τροπικό χρώμα το διαχρονικό σύμβολο της Ιθάκης που ενσαρκώνει την επίτευξη του στόχου, την πορεία προς τη γνώση και την ολοκλήρωση. Και οι δύο συνθέτες μελοποιούν συλλαβικά.

Ο Παπαϊωάννου συνθέτει μία καντάτα, την μοναδική ολοκληρωμένη της εργογραφίας του, σε ελεύθερη ατονική μουσική γλώσσα με περιστασιακή χρήση δωδεκάφθογγης σειράς. Στις ενότητες του έργου, που ορίζονται σαφώς από τις

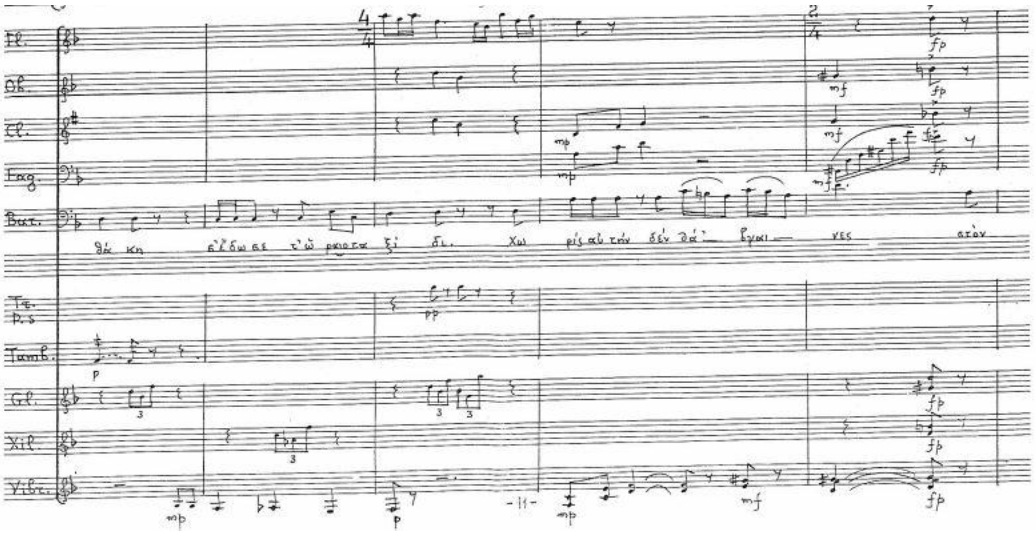
ενότητες του ποιήματος, παρεμβάλλονται εκτεταμένα οργανικά μέρη με χαρακτήρα μουσικών αφηγηματικών διαδρομών που στο θεατρικό «γίγνεσθαι» θα μεταφέρονταν στη σκηνή μέσω ενός αγγελιαφόρου υπηρετώντας τους νόμους της σκηνικής οικονομίας. Στα οργανικά μέρη απαντούν ρυθμικές κατασκευές, οι οποίες προκύπτουν από πολλαπλάσια μίας αξίας, η οποία ορίζεται κάθε φορά ως μονάδα αναφοράς. Τα πολλαπλάσια καθορίζονται από τον συνθέτη και είναι κοινά για όλες τις μονάδες αναφοράς που λαμβάνουν μέρος στην κατασκευή.[16] Επιπλέον, ποικίλα μελωδικορυθμικά σχήματα, τα οποία ο Παπαϊωάννου αποκαλεί *object sonores* (ηχητικά αντικείμενα), ταξιδεύουν από όργανο σε όργανο δημιουργώντας μιμήσεις.[17]

Ο Δήμας αποδίδει μουσικά την *Ιθάκη* με την εναλλαγή της λιτής τροπικής μελωδικής γραμμής του βαρύτονου με τον αφηγητή, πάνω σε ένα λιτό οργανικό υπόβαθρο. Ο συμβουλευτικός χαρακτήρας του ποιήματος, η χρήση του δεύτερου ενικού προσώπου σε συνδυασμό με την απογυμνωμένη από τη μουσική υπόκρουση αφήγηση, που παρουσιάζεται στη νοηματική κορύφωση του ποιήματος, άρα και του έργου, προσδίδουν στη μουσική απόδοση του ποιήματος διάσταση θεατρικού μονολόγου με ελεύθερους σύντομους μουσικούς σχολιασμούς από το οργανικό μέρος (βλ. Παράδειγμα 7).

μ. 62-67



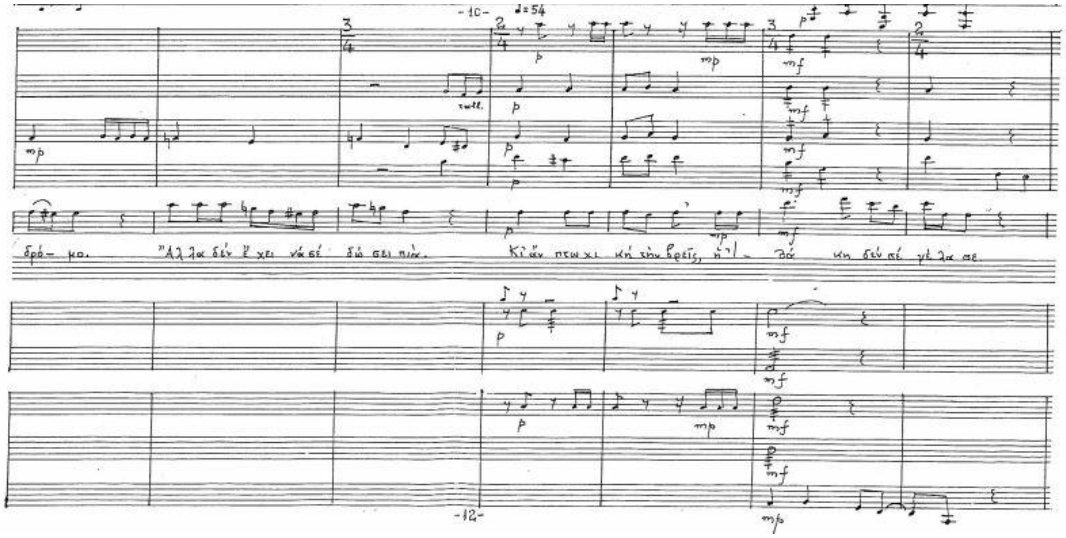
μ. 68-72



[16] Βλ. Ντούρου, *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, ό.π., τ. Α΄, σ. 240-246.

[17] Βλ. Ντούρου, ό.π., σ. 253.

μ. 73-79



Παράδειγμα 7.
Σπ. Δήμα, *Ιθάκη*, απαγγελία, τραγούδι και ορχήστρα δωματίου, μ. 62-79 , απόσπασμα από το χειρόγραφο του συνθέτη, Αρχείο Αλίκης Δήμα και Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου, όπου το χειρόγραφο και σε ηλεκτρονική μορφή.

Επίλογος

Στην παρούσα εισήγηση επιχειρήθηκε η ανίχνευση επιρροών σε επιλεγμένα έργα του Σπύρου Δήμα από τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, ο οποίος υπήρξε δάσκαλός του επί πολλά έτη. Σίγουρα η παρούσα έρευνα θα εμπλουτιστεί με νέα στοιχεία και λεπτομέρειες όταν έρθει στο φως της δημοσιότητας η αλληλογραφία του Παπαϊωάννου, η οποία φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη και αναμένεται να ανοιχτεί το 2019 με τη συμπλήρωση τριάντα χρόνων από το θάνατό του.

Η ανίχνευση επιρροών του Παπαϊωάννου στο έργο του Δήμα σε καμία περίπτωση δεν καθιστά τον Δήμα συνθέτη ήσσονος αξίας, αντιθέτως στοχεύει στην ανάδειξη του έργου του Πρεβεζιάνου συνθέτη, ο οποίος ακολούθησε τα βήματα του δασκάλου του με γόνιμο και ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο υποτάσσοντας τις εκάστοτε τεχνικές στις δικές του συνθετικές επιδιώξεις, γεγονός που καθιστά το έργο του σημαντικό και άξιο ενδελεχούς μουσικολογικής έρευνας. Αυτό ακριβώς, όμως, δεν έκανε και ο δάσκαλός του; Δεν υπέταξε τις νέες τεχνικές στις δικές του αισθητικές αντιλήψεις; Στην συνέντευξή του στην Ιφιγένεια Ευθυμιάτου το 1985 ο Παπαϊωάννου είχε μεταξύ άλλων αναφέρει.

> Από το 1953, και για μια δεκαετία περίπου, αποφασιστική στροφή μου είναι προς το δωδεκάφθογγο και άλλες, πιο εξελιγμένες τεχνικές. Εννοείται όμως ότι τις τεχνικές αυτές τις υπέταξα στην δική μου τεχνική, στην εμπειρία μου, και τις προσάρμοσα στο κλίμα μου.

Και η παράλληλη παράθεση στοιχείων της ζωής και του έργου των δύο δημιουργών θα μπορούσε να κλείσει σε αυτό το σημείο με μία ακόμα αναφορά, αυτή τη φορά σχετική με τη μετά θάνατον απόδοση τιμών στο έργο τους από τα Δημοτικά Ωδεία των πόλεων, όπου γεννήθηκαν. Το Δημοτικό Ωδείο Καβάλας θέσπισε το «Φεστιβάλ Παπαϊωάννου» το 2000 και μετονόμασε την αίθουσα συναυλιών του σε αίθουσα «Γιάννης Α. Παπαϊωάννου». Το Δημοτικό Ωδείο Πρέβεζας μετονομάστηκε σε Δημοτικό Ωδείο «Σπύρος Δήμας» σε εκδήλωση που έγινε στο Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Πρέβεζας στις 20 Μαρτίου 2010 με κεντρικό ομιλητή το μουσικογράφο, κριτικό και ερευνητή

Θωμά Ταμβάκο,[18] στον οποίο οφείλονται από τη γράφουσα θερμές ευχαριστίες για την ηλεκτρονική αποστολή της παρτιτούρας των έργων του Σπύρου Δήμα που πραγματεύτηκε η παρούσα εισήγηση.

[18] Βλ. tamvakosarchive.blogspot.gr/2010/02/blog-post.html, όπου περισσότερες πληροφορίες για την τελετή μετονομασίας του Δημοτικού Ωδείου Πρέβεζας σε Δημοτικό Ωδείο «Σπύρος Δήμας».

Π. Ματέυ, Ν. Κυπουργός, Χρ. Σαμαράς: Μορφές του παραδοσιακού τραγουδιού «Άστραψεν η Ανατολή»

Γεωργία Μαρία Τσερπέ

Το παραδοσιακό τραγούδι «Άστραψεν η Ανατολή» είναι ένα νανούρισμα προερχόμενο από τη Σμύρνη. Το τραγούδι αυτό έχει προταθεί το 1963 από την Πολυξένη Ματέυ (1902-1999) με μία γραφή προσαρμοσμένη για μουσικοπαιδαγωγικούς σκοπούς και με όρους του συστήματος Κ. Όρφφ**.** Το ίδιο τραγούδι, ακόμη, το έχουν επεξεργαστεί ο Νίκος Κυπουργός (1952) για τετράφωνη μικτή χορωδία, το 1985, καθώς και ο Χρήστος Σαμαράς (1956). Ο τελευταίος έχει συνθέσει συνολικά επτά επεξεργασίες: τέσσερις για τρίφωνη και μία για τετράφωνη χορωδία, γραμμένες το 2008 και μία για τρίφωνη χορωδία, γραμμένη το 2016. Ακόμη, έχει γράψει το 2008 και μία με τίτλο «Foss III», για άλτο σαξόφωνο, για δύο γυναικείες φωνές (σοπράνο και άλτο) και όργανα Όρφφ.

Από έρευνα που προηγήθηκε, το τραγούδι αυτό δεν βρέθηκε καταγεγραμμένο σε κάποια αξιόπιστη συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Εντούτοις, υπάρχουν μερικές ηχογραφημένες εκτελέσεις του τραγουδιού σε δίσκους C.D. από διάφορες δισκογραφικές εταιρείες, όπως, αντιπροσωπευτικά, η ηχογράφηση στο δίσκο C.D. «Νανουρίσματα», με την Σαβίνα Γιαννάτου, σε επιμέλεια Νίκου Κυπουργού, σε έκδοση Lyra (3396, 1996), η οποία υπάρχει και διαδικτυακά.[1] Στο ένθετο αυτού του δίσκου C.D. ο Κυπουργός αναφέρει ότι τα περισσότερα από τα τραγούδια του δίσκου τα είχε βρει καταγεγραμμένα σε νότες σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών, τις οποίες μάλιστα αναφέρει ονομαστικά, δεν αναφέρει όμως ποια είναι η συλλογή στην οποία βρήκε καταγεγραμμένο το συγκεκριμένο τραγούδι και επάνω στην οποία βασίστηκε.

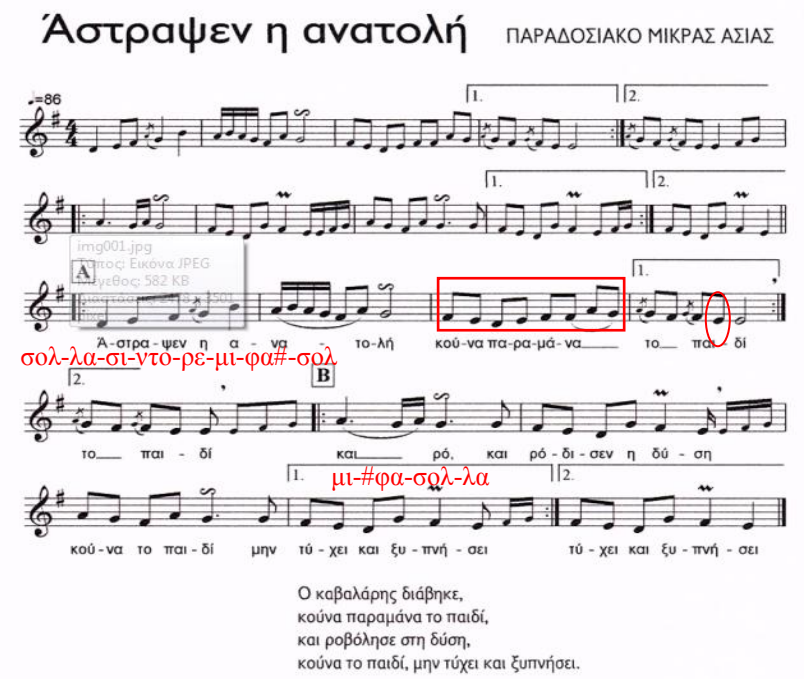
Η ηχογράφηση της εταιρείας Lyra προτείνεται στο *Μουσικό Ανθολόγιο*, Α΄-Στ΄ Δημοτικού (Βιβλίο δασκάλου), σε σύνδεση με την καταγραφή του τραγουδιού που παρατίθεται στο ίδιο ανθολόγιο, ως υλικό για δραστηριότητες μουσικής ακρόασης.[2]

Μετά από σύγκριση της καταγραφής του τραγουδιού στο εν λόγω *Μουσικό Ανθολόγιο* και αυτής της ηχογράφησης του τραγουδιού, διαπιστώθηκε ότι υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ του ακούσματος και της μουσικής γραφής, πλην λίγων εξαιρέσεων, όπως θα αναφερθεί παρακάτω. Λόγω του ότι δεν υπάρχει επίσημη καταγραφή του τραγουδιού αυτού, θα χρησιμοποιηθεί ως βάση για μελέτη η καταγραφή που υπάρχει σε αυτό το *Μουσικό Ανθολόγιο*. Στη συνέχεια, θα ακολουθήσουν παρατηρήσεις στις διασκευές των Π. Ματέυ, Ν. Κυπουργού και Χρ. Σαμαρά, αλλά και συγκριτικές παρατηρήσεις μεταξύ των διασκευών αυτών, με βάση πάντα τη μορφή του υπάρχοντος μελωδικού υλικού ως θεματικής ενότητας στο παραδοσιακό τραγούδι «Άστραψεν η Ανατολή». Η μέθοδος ανάλυσης που χρησιμοποιείται βασίζεται στους όρους που επιβάλλει η γραφή των συγκεκριμένων έργων.

[1] «Άστραψεν η ανατολή», τραγούδι Γιαννάτου Σαβίνα, επιμ. Ν. Κυπουργός, https://www.youtube.com/watch?v=56bFr3jfNdI, προσπελάστηκε την 4.11.2017.

[2] Κ. Μόσχος, Ν. Τουμπαράκη, Μ. Τόμπλερ, *Μουσικό Ανθολόγιο*, Α΄-Στ΄ Δημοτικού, Βιβλίο δασκάλου, Οργανισμός εκδόσεων διδακτικών βιβλίων, Αθήνα, σ. 41,

Το τραγούδι «Άστραψεν η Ανατολή», όπως εμφανίζεται καταγεγραμμένο στο *Μουσικό Ανθολόγιο*, αποτελείται από δύο μουσικές φράσεις με τις οποίες σχηματίζεται η συμμετρική διμερής μορφή αβ (4μ+4μ): α (1-4), β (5-8). Η πρώτη φράση αρχικά κινείται στο διατονικό πρότυπο κλίμακας του σολ με χαρακτήρα μείζων-ιωνικό (σολ-λα-σι-ντο-ρε-μι-φα#-σολ). Το μελωδικό γύρισμα όμως φα#-μι-ρε-μι-φα#-λα στο μ. 3 και η κατάληξη της ίδιας φράσης στο φθόγγο μι4 προετοιμάζουν τη μετάβαση –τροπική μετατροπία– στο τετράφθογγο διατονικό πρότυπο κλίμακας μι-φα#-σολ-λα (με διαστήματα αιολικού-ελάσσονος), στο οποίο κινείται η δεύτερη φράση της μελωδίας. Η έναρξη της μελωδίας με τον φθόγγο ρε αποτελεί ενωτικό στοιχείο των δύο φράσεων, καθώς παραπέμπει στην υποτονική του προτύπου κλίμακας της δεύτερης φράσης. Η μελωδία του τραγουδιού έχει έναν ελάσσονα χαρακτήρα, ενώ υπονοείται ως τονική ο φθόγγος μι. Τα στοιχεία αυτά γίνονται αντιληπτά μόλις στο τέλος της πρώτης φράσης α (μ. 4), όπου εμφανίζεται ο φθόγγος μι ως ήμισυ. Το γεγονός αυτό δημιουργεί μία τονικο-τροπική ταλάντευση στη μελωδία, η οποία δίνει ερεθίσματα για ενδιαφέροντες αρμονικο-τροπικούς συνδυασμούς, στην περίπτωση κατά την οποία το τραγούδι αποτελεί αντικείμενο προς επεξεργασία. Συγκρίνοντας την καταγραφή αυτή με την ηχογράφηση της εταιρείας Lyra παρατηρούνται μικρές διαφορές στη μελωδική κατάληξη της πρώτης φράσης, α. Επίσης, διαφορές υπάρχουν στο μέτρο και στη ρυθμική αγωγή: το μέτρο της ηχογράφησης ακούγεται σε 2/4 με ρυθμική αγωγή, τέταρτο=112, ενώ το μέτρο της καταγραφής είναι σε 4/4 και η ρυθμική αγωγή με τέταρτο=86. Το μέτρο 4/4 και η αργή ρυθμική αγωγή της καταγραφής μπορούν να θεωρηθούν ότι προτείνονται ως ανάγκη για τη χρήση του παραδοσιακού αυτού τραγουδιού για μουσικοπαιδαγωγικούς σκοπούς, έτσι ώστε η μελωδία αυτή να μπορεί να αποδοθεί από τους μαθητές σε μία δραστηριότητα μουσικής εκτέλεσης.



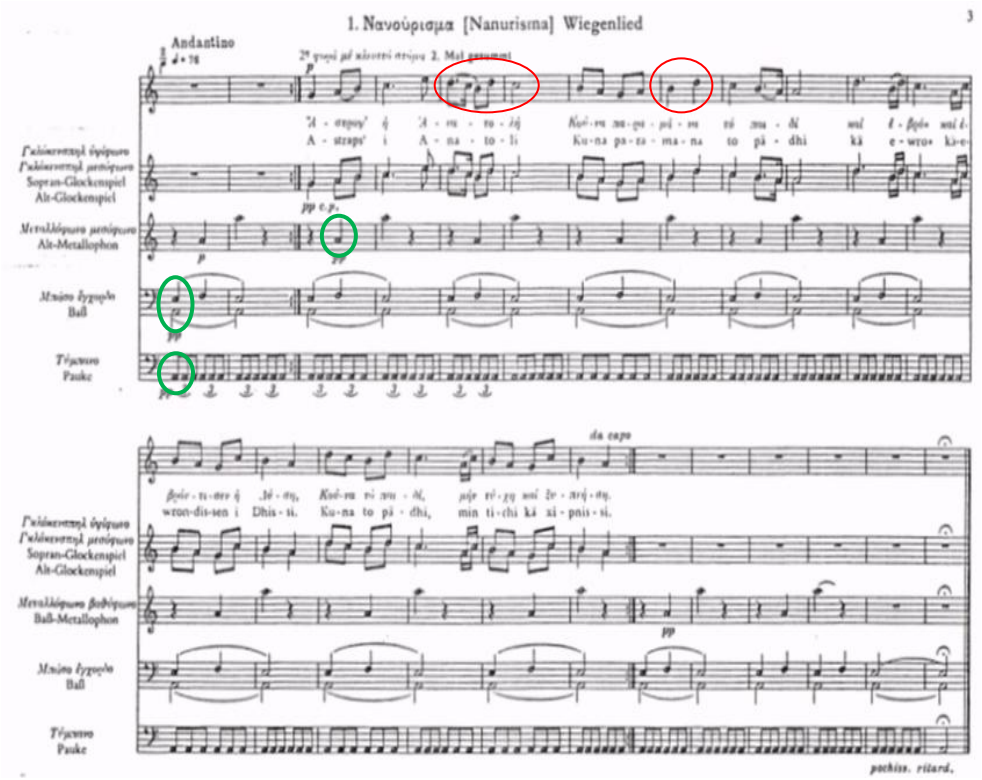
Εικόνα 1: «Άστραψεν η ανατολή», *Μουσικό Ανθολόγιο* Α΄-Στ΄ Δημοτικού

Η Πολυξένη Ματέυ[3] πρότεινε το τραγούδι αυτό, το 1968, για παιδαγωγικούς σκοπούς, στο βιβλίο της *Orff-Schulwerk, Ελληνικά παιδικά τραγούδια και χοροί*,[4] ακολουθώντας κοινούς διδακτικούς δρόμους και παιδαγωγικούς στόχους με αυτές του Κ. Όρφφ (1895-1982). Κεντρικό σημείο αυτών των στόχων ήταν ότι η διδασκαλία της μουσικής θα πρέπει να στηρίζεται στη μουσική κληρονομία του εκάστοτε μουσικού πολιτισμού (χοροί, ρυθμός, τραγούδια). Η Ματέυ διατήρησε στο έργο της αυτό τα κύρια χαρακτηριστικά των απόψεων του Όρφφ, δηλαδή το τρίπτυχο μουσική-κίνηση-λόγος και τη χρήση απλών ή αυτοσχέδιων οργάνων.

Η διασκευή της Ματέυ είναι για φωνή, μεταλλόφωνο σοπράνο, μεταλλόφωνο άλτο, μπάσο έγχορδο και τύμπανο. Είναι απλή, αλλά εκλεπτυσμένη και πρωτοποριακή για την εποχή της. Η μελωδία εμφανίζεται μεταφερμένη μία τέταρτη καθαρή ψηλότερα σε σχέση με την καταγραφή στο *Μουσικό Ανθολόγιο*, με μικρές αποκλίσεις στη ρυθμική και μελωδική της υφή (μελωδική αναγωγή στα μελωδικά γυρίσματα των μ. 5 και 8). Τα πρότυπα κλίμακας παραμένουν ως έχουν: διατονικό του ντο με διαστήματα ιωνικού-μείζονος για την α φράση και διατονικό του λα με διαστήματα αιολικού για την β φράση. Το μέτρο υποδιπλασιάζεται από 4/4 σε 2/4. Όσον αφορά την υφή της διασκευής, το μεταλλόφωνο σοπράνο διπλασιάζει επακριβώς τη φωνή, ενώ η τονική λα2 του τραγουδιού είναι ο φθόγγος που τονίζεται περισσότερο από τις συνοδευτικές φωνές: από το τύμπανο με τρίηχα ογδόων – ρυθμικό οστινάτο, ισοκράτης- και από το άλτο μεταλλόφωνο με αντιχρονισμό (λα4, λα5). Οι κινήσεις αυτές συμπληρώνονται από τη συνηχητική πέμπτη λα2-μι2 (το bordun, κατά την ορολογία του συστήματος Όρφφ), η οποία αποδίδεται συνεχώς από το μπάσο έγχορδο και ποικίλλεται από τον φθόγγο της έκτης, φα2. Η συνηχητική αυτή πέμπτη παραπέμπει μιμητικά σε πρακτικές παραδοσιακών οργάνων. Στο πλαίσιο των παιδαγωγικών στόχων της Ματέυ μπορούν να εξηγηθούν η ομοφωνική εναρμόνιση και ενορχήστρωση, η σταθερή παραμονή-επισήμανση της τονικής λα από το μεταλλόφωνο άλτο, το μπάσο έγχορδο και το τύμπανο, η ρυθμική αγωγή *Andantino* με τέταρτο=76 και η μελωδική αναγωγή των μελωδικών γυρισμάτων.

[3] Η Πολυξένη Ρουσοπούλου-Ματέυ γεννήθηκε το 1902 στην Αθήνα. Αρχικά φοίτησε στο Ωδείο Αθηνών και στη συνέχεια στο πανεπιστήμιο της Λειψίας, όπου παρακολούθησε μαθήματα μουσικολογίας και ιστορίας της τέχνης. Το 1926 παντρεύτηκε τον ζωγράφο και καθηγητή στην Ακαδημία Γραφικών Τεχνών Γεώργιο-Αλέξανδρο Ματέυ. Το 1935 γνωρίστηκε με τον Κ. Όρφφ και μοιράστηκε το ενδιαφέρον του για τη διδασκαλία της μουσικής. Το 1938 ίδρυσε σχολή στην Αθήνα, η οποία λειτουργεί μέχρι σήμερα. Το 1986 η σχολή Ματέυ σε συνεργασία με τη σχολή Μωραΐτη ίδρυσε τον διετή κύκλο σπουδών Μουσικοκινητικής Αγωγής Carl Orff, ενώ το 1990 ιδρύθηκε ο Ελληνικός Σύλλογος Μουσικοκινητικής Αγωγής Carl Orff (Ε.Σ.Μ.Α.). Το 1999 το ίδρυμα Carl Orff απένειμε στην Πολυξένη Ματέυ την Πρώτη Διεθνή Διάκριση Pro Merito. (Αλεξιάδου Κ., «Η ιστορικότητα στη μουσικοκινητική αγωγή-Μέρος β΄-μία σύντομη αναδρομή στα γεγονότα-σταθμούς στη ζωή της Πολυξένης Ματέυ μέχρι σήμερα», *Ρυθμοί*, Ελληνικός Σύλλογος Μουσικοκινητικής Αγωγής Carl Orff (ΕΣΜΑ), Αθήνα 1997, Τεύχος 23, σ. 6-10). Η Ματέυ απεβίωσε στην Αθήνα το 1999.

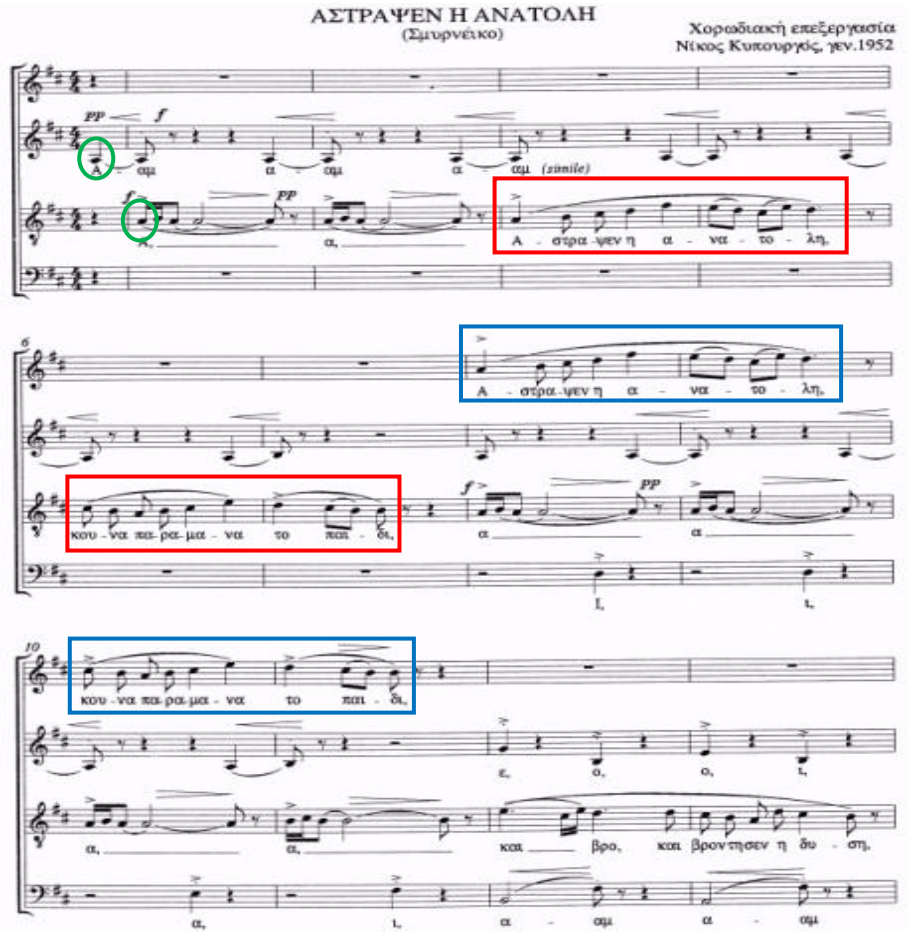
[4] Polyxene Mathéy, *Orff-Schulwerk. Ελληνικά παιδικά τραγούδια και χοροί. Griechische Kinderlieder und Tänze*. Heft II 1963, Heft I 1968, Schott's Söhne, Mainz, 1968, Germany. Το έργο αυτό δημιουργήθηκε με προτροπή του Κ. Όρφφ για να εκπληρώσει τους στόχους της μουσικοπαιδαγωγικής ιδέας του και προοριζόταν να διαδοθεί στην Ελλάδα και να εισαχθεί και στα σχολεία, όπως δηλώνει και η γερμανική λέξη «Schulwerk».



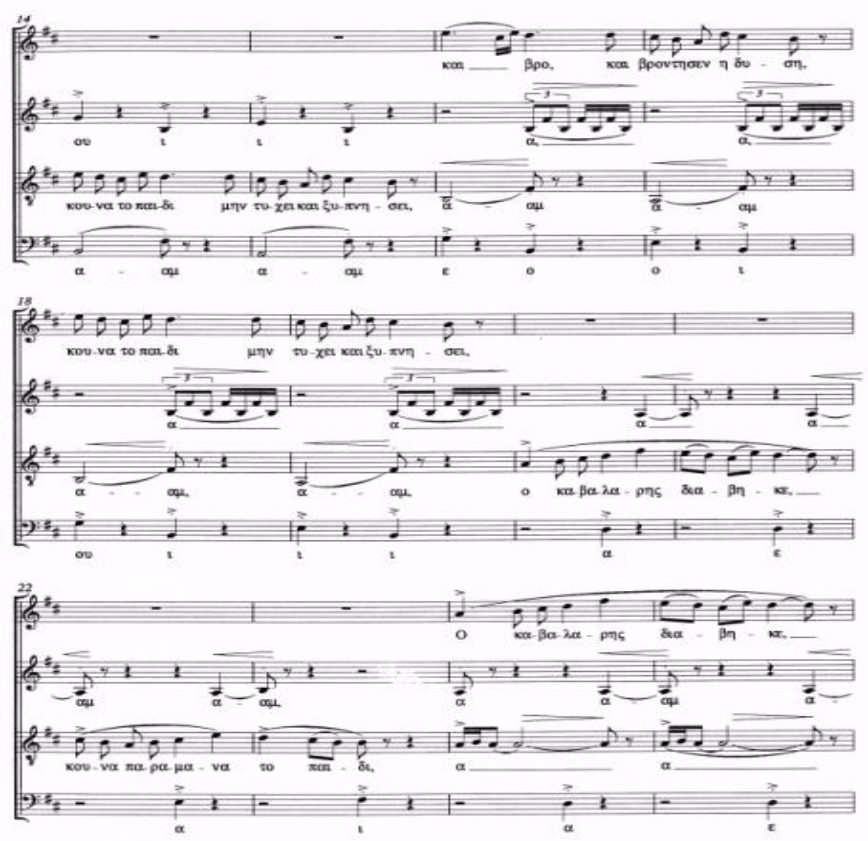
Εικόνα 2: «Άστραψεν η ανατολή»,
Π. Ματέυ, *Orff-Schulwerk. Ελληνικά παιδικά τραγούδια και χοροί,* Heft 1, 1968

Ο συνθέτης Νίκος Κυπουργός επεξεργάστηκε αυτήν την παραδοσιακή μελωδία, «Άστραψεν η ανατολή», για τετράφωνη μικτή χορωδία. Η επεξεργασία αυτή είναι σε μέτρο 4/4 και μορφολογικά ακολουθεί τη μορφή της παραδοσιακής μελωδίας, δηλαδή διατηρείται το διμερές σχήμα αβ με επανάληψη στα μ. 20-35 (α: μ. 1-11, β: μ. 12-19, α: μ. 20-27, β: μ. 28-35).[5] Η παραδοσιακή μελωδία μεταφέρεται κατά μία πέμπτη καθαρή ψηλότερα και διατηρείται ως προς τη μελωδική και ρυθμική υφή της με μικρές τροποποιήσεις. Η τροπική υφή, επίσης, παραμένει η ίδια. Η πρώτη φράση α κινείται στο πρότυπο κλίμακας του ρε ιωνικού με χαρακτήρα μείζονα και η δεύτερη φράση β στο πρότυπο κλίμακας του σι αιολικού, δηλαδή και τα δύο πρότυπα κλίμακας είναι μία τέταρτη ψηλότερα από τα πρότυπα κλίμακας της μελωδίας του *Μουσικού Ανθολογίου*. Και οι δύο φράσεις α και β παρουσιάζονται πρώτα από τη φωνή του τενόρου και στη συνέχεια από τη φωνή της σοπράνο (μ. 4-11 και μ. 12-19). Έτσι δημιουργούνται μιμήσεις σε πλαίσιο αντιστικτικής υφής. (Εικόνες 3 και 4). Αξιοπαρατήρητο είναι ότι προβάλλεται ο φθόγγος λα από τη φωνή της άλτο και του τενόρου, από την αρχή της σύνθεσης μέχρι το τέλος της φράσης α (μ. 1-11), ο οποίος αποτελεί τον φθόγγο της πέμπτης του αρχικού προτύπου κλίμακας ρε, αλλά και την υποτονική του προτύπου κλίμακας της δεύτερης φράσης, σι αιολικού. Η προβολή αυτού του φθόγγου ενισχύει το τροπικό άκουσμα και δημιουργεί τροπική αστάθεια. Η αντιστικτική υφή της σύνθεσης, η πολύ λιτή και επιλεγμένη αρμονία, οι πλάγιες συνδέσεις iv-i, VII-i από το μ. 12 και εξής και η προβολή του φθόγγου λα (μ. 1-11), φθόγγου της υποτονικής της δεύτερης φράσης, η οποία κινείται στον σι αιολικό, συνιστούν μία επεξεργασία πολύ κοντά στο χρώμα και στο ύφος της παραδοσιακής μελωδίας.

[5] Η επεξεργασία αυτή του Νίκου Κυπουργού είναι δημοσιευμένη στο: Αντώνης Κοντογεωργίου, *Για τις χορωδίες μας*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1993, σ. 310-312.



Εικόνα 3: «Άστραψεν η ανατολή» (μ. 1-13), Ν. Κυπουργός (στο: Α. Κοντογεωργίου, *Για τις χορωδίες μας*, 1993, 310)



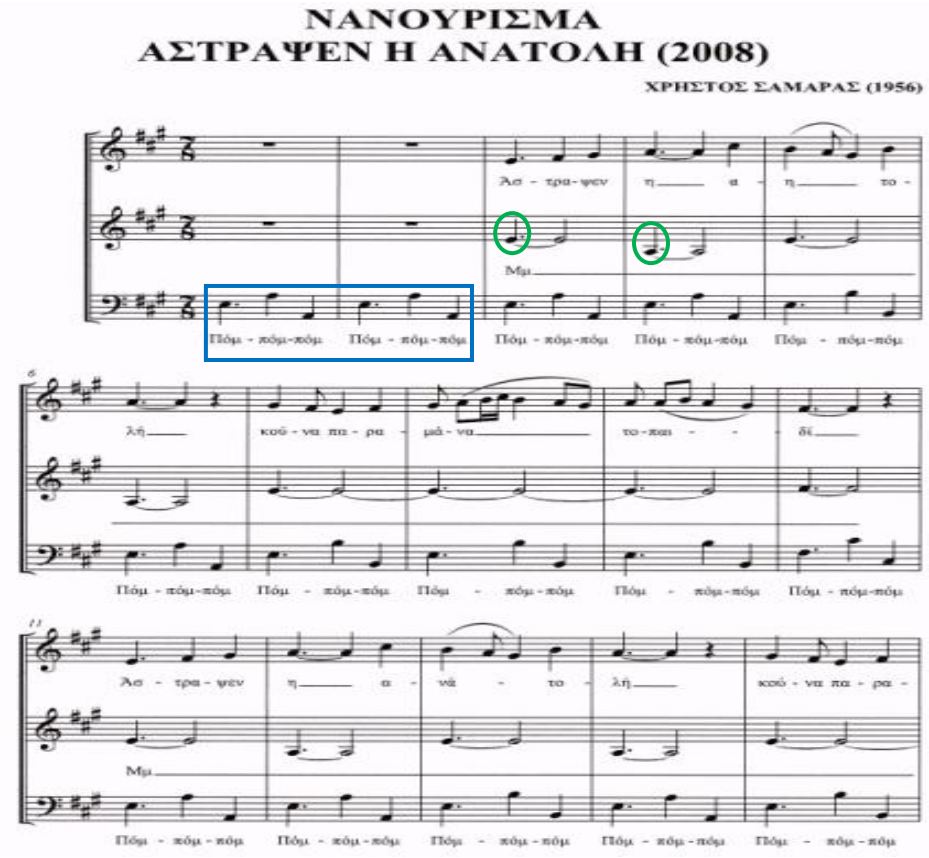
Εικόνα 4: «…Άστραψεν η ανατολή» (μ. 14-25), Ν. Κυπουργός (στο: Α. Κοντογεωργίου, *Για τις χορωδίες μας*, 1993, 310)

Ο συνθέτης Χρήστος Σαμαράς, επίσης, έχει γράψει, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, επτά επεξεργασίες πάνω σε αυτήν την παραδοσιακή μελωδία. Όλες αυτές οι επεξεργασίες, εκτός από το «Foss III», έχουν κοινά στοιχεία υφής μεταξύ τους: κινούνται σε ομοφωνική υφή και στη μορφή ΑΒ σε αντιστοιχία με τις δύο φράσεις της παραδοσιακής μελωδίας, κινούνται σε μέτρο 7/8 και με διπλασιασμό των χρονικών αξιών, εκτός από την τρίφωνη του 2016 που είναι σε 4/4. Επιπλέον, η παραδοσιακή μελωδία παρουσιάζεται πάντα στο ίδιο τονικό ύψος με την ίδια μελωδική υφή. Επίσης, τηρούνται τα ίδια πρότυπα κλίμακας, δηλαδή η πρώτη φράση της παραδοσιακής μελωδίας στο πρότυπο κλίμακας ΛΑ με χαρακτήρα μείζονα (ιωνικός) και η δεύτερη φράση στο φα# (αιολικός) με χαρακτήρα ελάσσονα. Τέλος, σε όλες υπάρχει από τον ίδιο τον συνθέτη μελωδική επέκταση στις λέξεις «μάνα» και «παιδί», κάτι που υπογραμμίζει εμφανώς τη σημασία των λέξεων αυτών στο πλαίσιο του νοήματος του κειμένου.

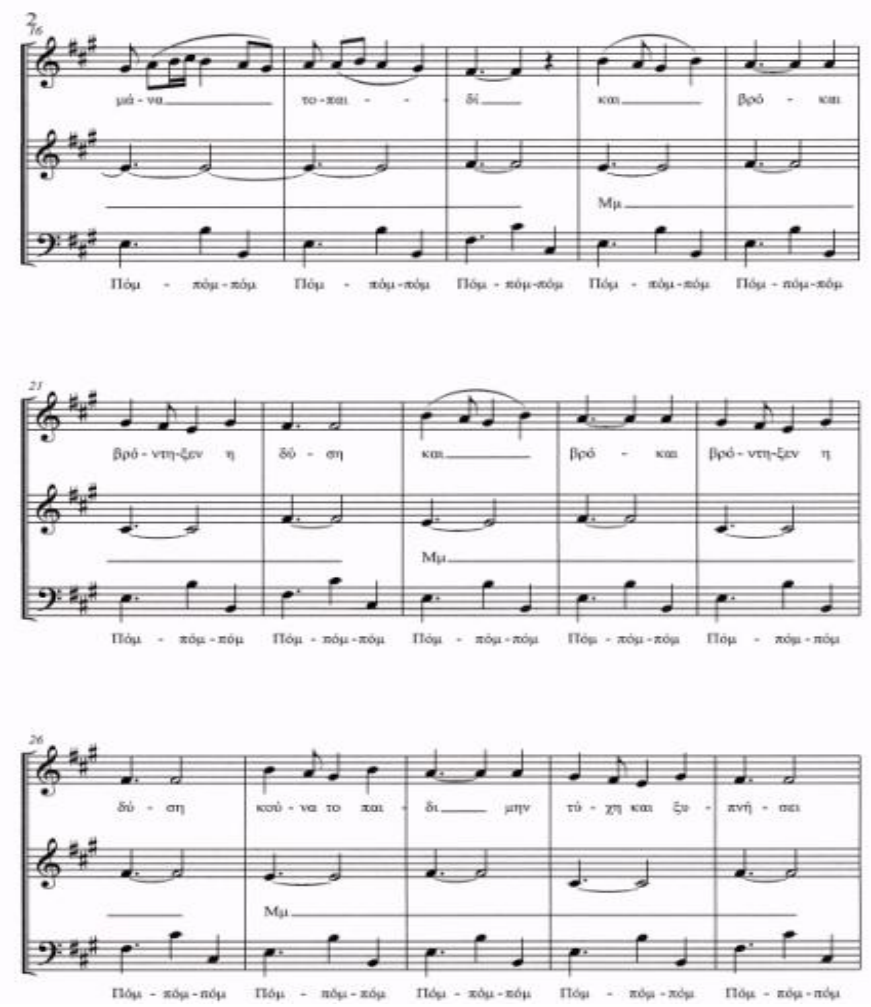
Οι επεξεργασίες αυτές αφού μελετήθηκαν από τη γράφουσα παρουσιάζονται διαδοχικά με το κριτήριο της εναρμόνισης, της ποικιλότητας και της απομάκρυνσης από την παραδοσιακή μελωδία, με στόχο τη συστηματικότερη διεξαγωγή των συγκριτικών διαπιστώσεων και συμπερασμάτων.

Η πρώτη επεξεργασία από τις τέσσερις για τρίφωνη μικτή χορωδία (2008), επονομαζόμενη από τη γράφουσα για λόγους πρακτικούς-μελέτης και σύμφωνα με τα παραπάνω κριτήρια, ως «επεξεργασία 1», εκφράζει έναν ανάλαφρο, πιο χορευτικό χαρακτήρα που ξεφεύγει από το ύφος του νανουρίσματος, λόγω του ρυθμικού οστινάτο σε μέτρο 7/8 (μ. 1-2), πάνω στο οποίο δομείται όλη η σύνθεση. Οι διαδοχές συγχορδιών και οι αρμονικές πτώσεις με τους φθόγγους μι3 (πρώτη βαθμίδα), φα#3 (δεύτερη

βαθμίδα) και σι3 (πέμπτη) στα μ. 9-10 και 25-26, πλησιάζουν προς τις πρακτικές εναρμόνισης της δυτικο-ευρωπαϊκής παράδοσης (Εικόνες 5 και 6). Οι κρατημένοι φθόγγοι πρώτης και πέμπτης βαθμίδας από τη μεσαία φωνή και το ρυθμικό οστινάτο στους φθόγγους, επίσης, της πρώτης και της πέμπτης παραπέμπουν σε πρακτικές της παραδοσιακής μουσικής και διαμορφώνουν μία λιτή υφή, μέσα από την οποία αναδεικνύεται η παραδοσιακή μελωδία που αποδίδεται από την ψηλότερη φωνή.

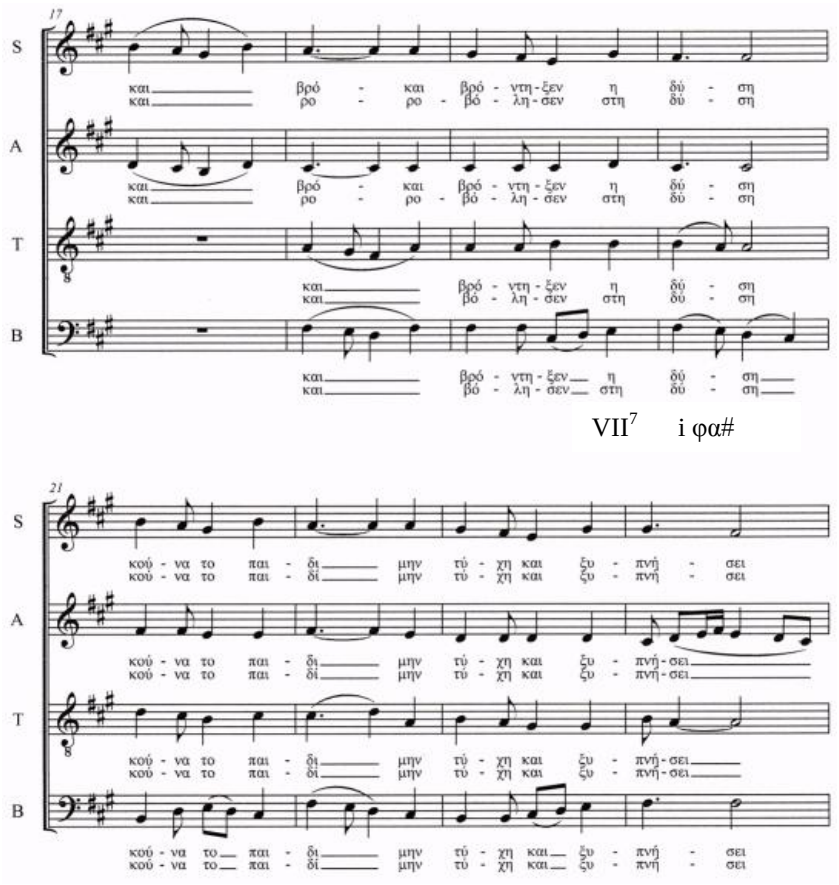


Εικόνα 5: «Άστραψεν η ανατολή» (μ. 1-15), Χρ. Σαμαράς (2008) (επεξ. 1)

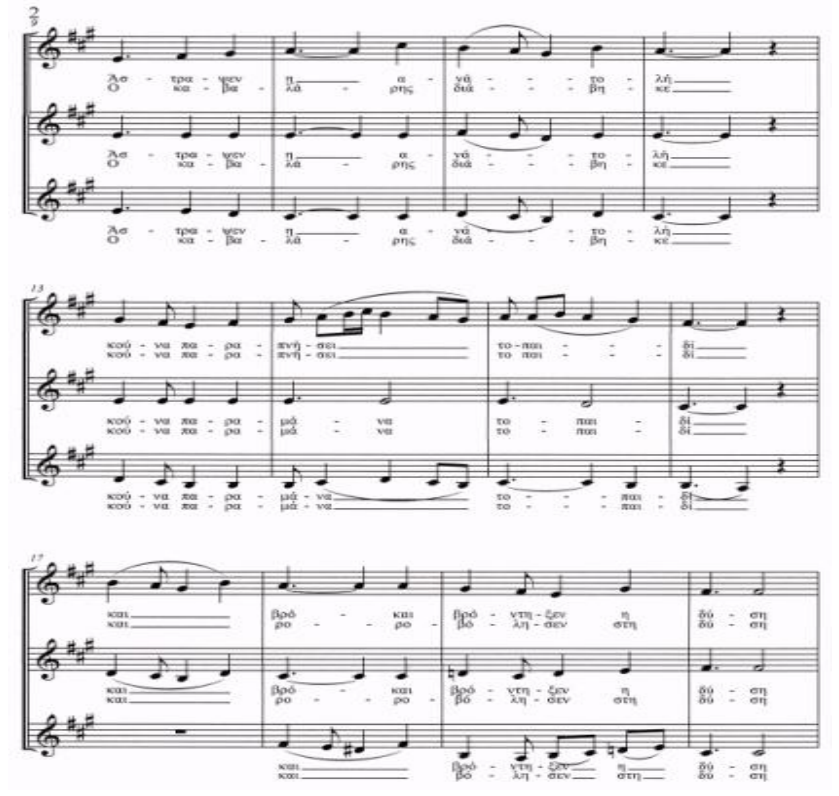


Εικόνα 6: «…Άστραψεν η ανατολή» (μ. 16-30), Χρ. Σαμαράς, (2008) (επεξ. 1)

Στην επεξεργασία για τετράφωνη μικτή χορωδία με ημερομηνία 4/11/2008, επονομαζόμενη «επεξεργασία 2α», χρησιμοποιούνται διαδοχές κύριων και δευτερευουσών συγχορδιών, αλλά και σποραδικές μιμήσεις, όλα σε πλαίσιο ομοφωνικής υφής (Εικόνα 7). Ανάμεσα στις πρακτικές εναρμόνισης της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης ξεχωρίζει, μεταξύ άλλων, η πτώση VII^7-I στα μ. 19-20 που παραπέμπει στην παραδοσιακή μουσική.



Εικόνα 7: «...Άστραψεν η ανατολή» (μ. 17-24), Χρ. Σαμαράς (2008) (επεξ. 2α)

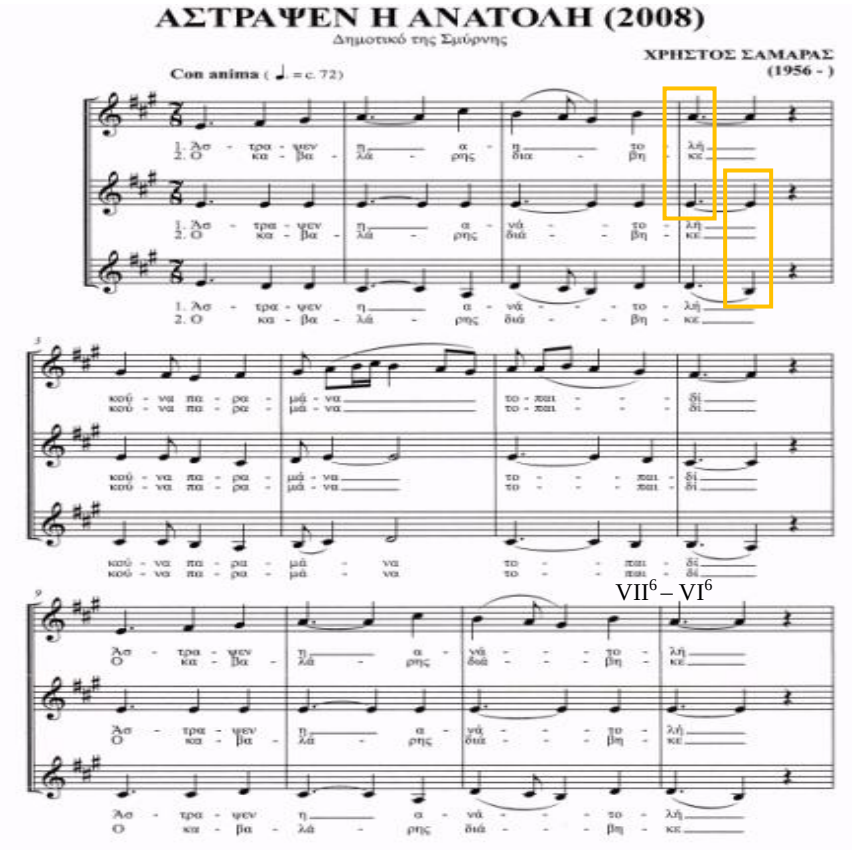


Εικόνα 8: «...Άστραψεν η ανατολή» (μ. 19-20), Χρ. Σαμαράς (2008) (επεξ. 2β)

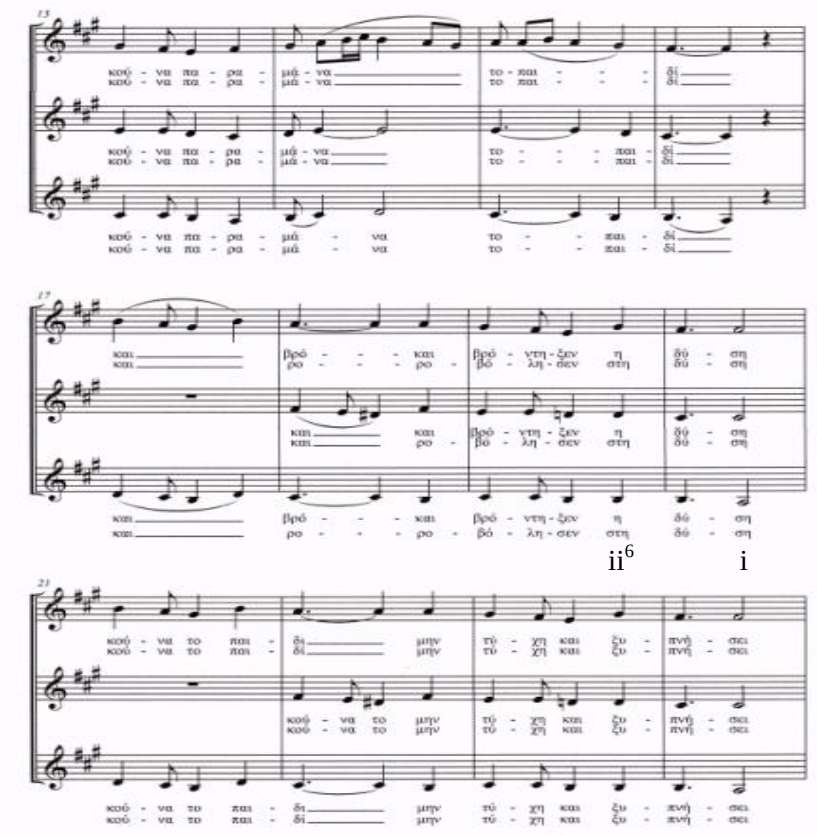
Παρόμοια γνωρίσματα εμφανίζει και η επεξεργασία για τρίφωνη χορωδία όμοιων φωνών με ημερομηνία (11/9/2008), η επονομαζόμενη «2β», όπως διαδοχές κύριων και δευτερευουσών συγχορδιών, καθώς και μιμητικές κινήσεις, στο πλαίσιο των πρακτικών της δυτικο-ευρωπαϊκής παράδοσης. Αξιοπαρατήρητη και εδώ η πτώση στα μ. 19-20 (Εικόνα 8).

Οι δύο επόμενες επεξεργασίες για τρίφωνη χορωδία όμοιων φωνών με ημερομηνία 13/9/2008 διαφέρουν όμως από τις προηγούμενες στον τρόπο εναρμόνισης. Αν και η υφή τους είναι ομοφωνική, υποδηλώνεται αντιστικτική πορεία μέσα από την οριζόντια κίνηση των φωνών και τις καταλήξεις των φράσεων.

Στη μία, στην 3α για την παρούσα μελέτη, η ελεύθερη χρήση αναστροφών και οι πλάγιες πτώσεις δημιουργούν τριβές φθόγγων που προκαλούν συνηχητικές αποχρώσεις. Για παράδειγμα, στο μ. 3-4 η κατάληξη της ημι-φράσης γίνεται με τη συγχορδία V^7 η οποία ακολουθείται από τις συγχορδίες με υπερκείμενες τέταρτες ρε4-μι4-λα4 (μι-λα-ρε) και σι3-μι4-λα (σι-μι-λα), στις οποίες ο φθόγγος λα της τονικής εμφανίζεται στη σοπράνο. (Εικόνα 9). Η μορφή αυτών των συγχορδιών αφενός δίνει συνέχεια στην επόμενη ημι-φράση, αφετέρου δημιουργεί τροπικό χρώμα. Στα μ. 7-8, στο τέλος της δεύτερης ημι-φράσης αξιοπρόσεκτη είναι η πλάγια πτώση vii6-vi6. Με πλάγια πτώση καταλήγει και η δεύτερη φράση της μελωδίας στα μ. 19-20 με τη σύνδεση ii^6-i. (Εικόνα 10). Στην επεξεργασία αυτή αναδεικνύεται το ελάσσον άκουσμα μέσα από την εναρμόνιση της δεύτερης φράσης και ενισχύεται, καθώς στην πρώτη φράση στο μ. 5 η ελάσσων συγχορδία της iii^6 (ντο#^{4}-μι^4-σολ#^{4}) δίνει ελάσσονα χροιά στη μελωδία και προετοιμάζει ως πέμπτη (v) τον φα# αιολικό της δεύτερης φράσης.

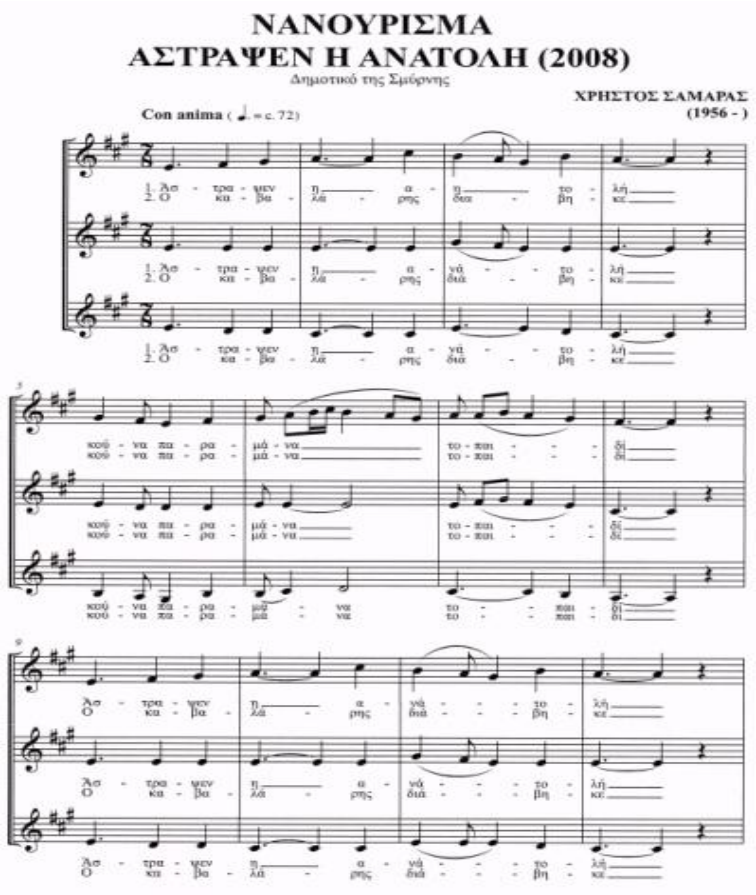


Εικόνα 9: «Άστραψεν η ανατολή» (μ.1-12), Χρ. Σαμαράς (13/9/08) (επεξ. 3α)

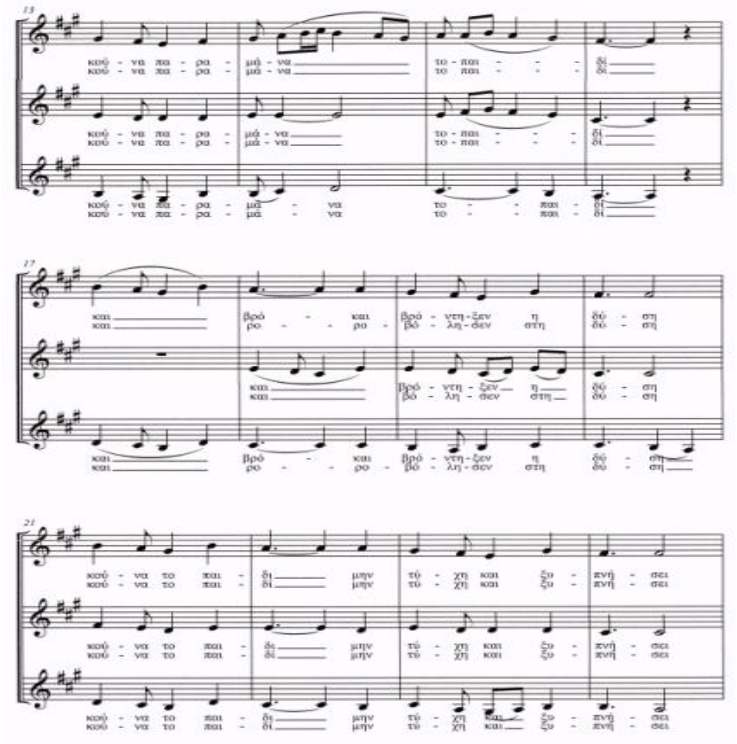


Εικόνα 10: «…Άστραψεν η ανατολή» (μ.13-24), Χρ. Σαμαράς (13/9/08) (επεξ. 3α)

Το αντίθετο συμβαίνει στη δεύτερη επεξεργασία για τρίφωνη χορωδία όμοιων φωνών, στην 3β για την παρούσα μελέτη, στην οποία το μείζον άκουσμα της πρώτης φράσης επεκτείνεται και υπερκαλύπτει το εγγενές ελάσσον ιδίωμα της δεύτερης φράσης της παραδοσιακής μελωδίας. (Εικόνες 11 και 12). Η υπερίσχυση του μείζονος ακούσματος υποστηρίζεται από την εναρμόνιση της πρώτης μελωδικής φράσης και από τις σαφείς στη ΛΑ μείζονα πτώσεις στα μ. 3-4 και 7-8, (V-I^6 και V♯-vi^6). Επιπλέον, στο μ. 5 δεν υπάρχει η iii^6, όπως συμβαίνει στην επεξεργασία 3α, αλλά η V♯ της ΛΑ. Ακόμη, η δεύτερη φράση (μ. 17-20) αν και έχει ελάσσον άκουσμα, υποστηρίζεται αρμονικά με συγχορδίες της ΛΑ μείζονος. Μόνο στο τέλος, στο μ. 20 ακούγεται η συγχορδία της vi, με την οποία υποδηλώνεται ο ελάσσων χαρακτήρας της φράσης. Όλα αυτά τα σημεία, επομένως, αντιμετωπίζονται διαφορετικά από ό,τι τα ίδια σημεία στην προηγούμενη επεξεργασία, στην οποία υπερισχύει το ελάσσον-αιολικό χρώμα. Σε αυτήν την επεξεργασία, από το μ. 17 και εξής, η οριζόντια τονικο-τροπική πορεία των φωνών δημιουργεί ένα ιδιαίτερο άκουσμα που παραπέμπει σε ηχόχρωμα διτονισμού.



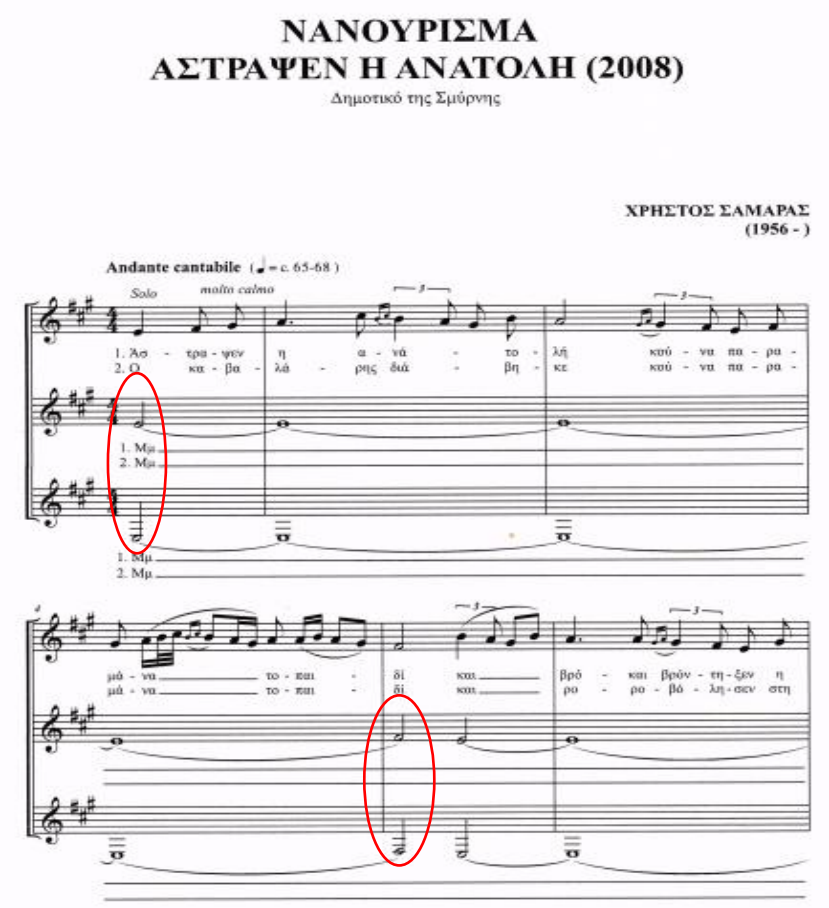
Εικόνα 11: «Άστραψεν η ανατολή» (μ.1-12), Χρ. Σαμαράς (13/9/08) (επεξ. 3β)



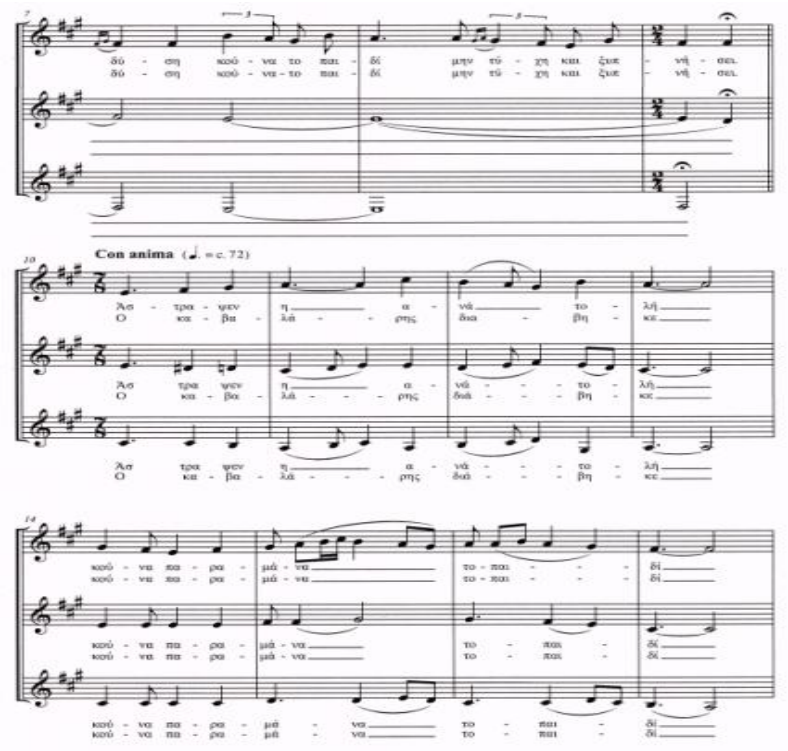
Εικόνα 12: «…Άστραψεν η ανατολή» (μ.13-24), Χρ. Σαμαράς (13/9/08) (επεξ. 3β)

Η τελευταία επεξεργασία (4), ακόμη, για τρίφωνη χορωδία όμοιων φωνών με ημερομηνία 19/2/2016, είναι διαφορετική από τις προηγούμενες. (Εικόνες 13 και 14). Κινείται στη μορφή ΑΑ1. Στο τμήμα Α (μ. 1-9) ακούγεται όλη η παραδοσιακή μελωδία από φωνή solo με συνοδεία ισοκρατήματος από τις άλλες δύο φωνές πάνω στους φθόγγους μι3, μι4 και φα3, φα4, φθόγγοι της πέμπτης και της τονικής των προτύπων κλίμακας για τις δύο φράσεις της μελωδίας αντίστοιχα.

Στο τμήμα Α1 (μ. 10-41) η υφή είναι ομοφωνική με υπερίσχυση του ελάσσονος ακούσματος. Αυτό πραγματοποιείται με τη χρήση της ελάσσονος συγχορδίας ντο#-μι-σολ# στο μ. 14, που προετοιμάζει το επερχόμενο από το μ. 30 πρότυπο κλίμακας φα#. Πρόκειται για μία επεξεργασία στην οποία στο πρώτο μέρος Α ακολουθούνται τυπικές πρακτικές εναρμόνισης μιας παραδοσιακής μελωδίας, ενώ στο δεύτερο μέρος, Α1, ακολουθούνται πρακτικές εναρμόνισης ανάλογες με την επεξεργασία 3α, στην οποία υπερισχύει το ελάσσον άκουσμα.



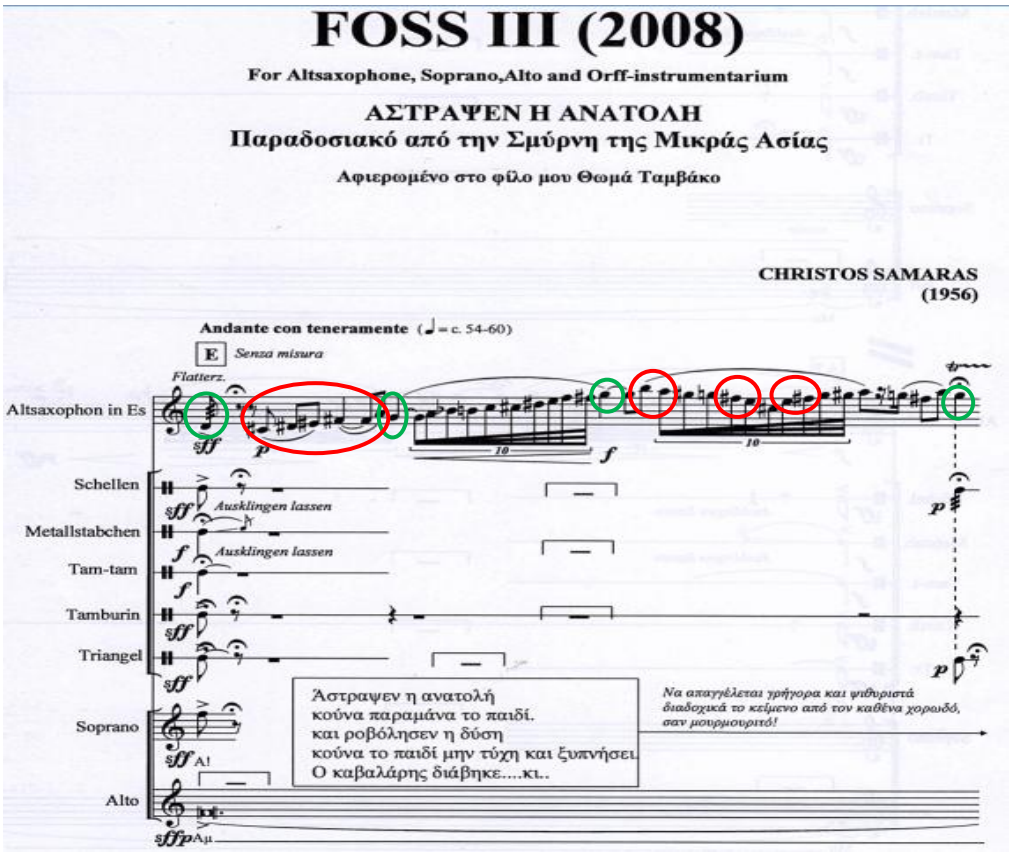
Εικόνα 13: «Άστραψεν η ανατολή» (μ.1-6), Χρ. Σαμαράς (19/2/16) (επεξ. 4)



Εικόνα 14: «…Άστραψεν η ανατολή» (μ.7-17), Χρ. Σαμαράς (19/2/16) (επεξ. 4)

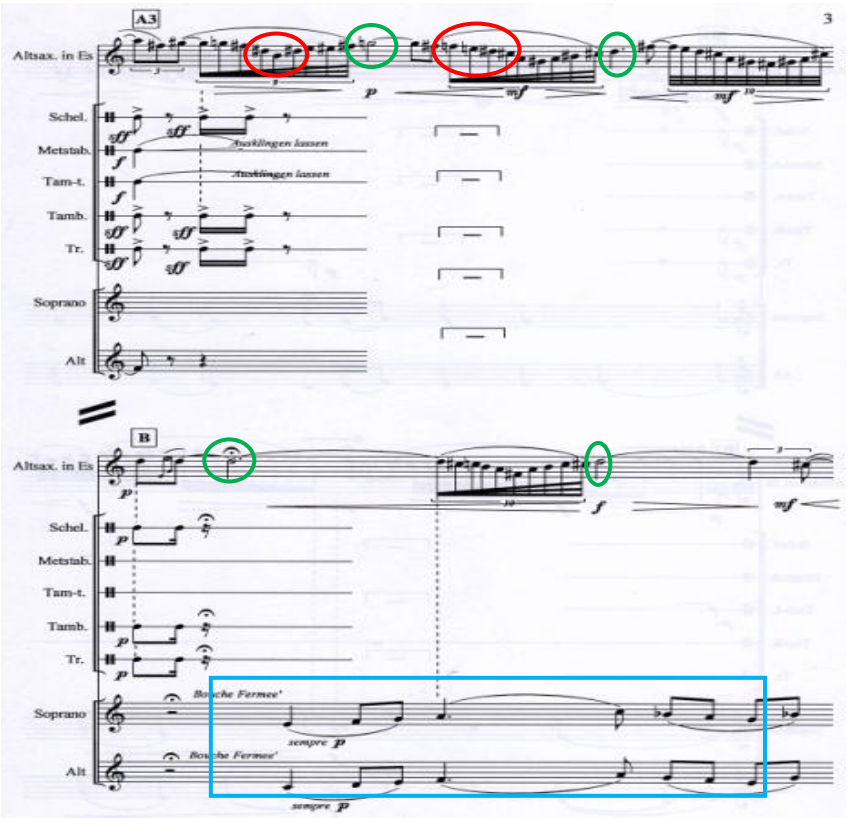
Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επεξεργασία του Χ. Σαμαρά με τίτλο «Foss III**»,** τελείως διαφορετική από όλες τις προηγούμενες, καθώς σε αυτήν χρησιμοποιούνται, μεταξύ άλλων, και τεχνικές του 20ού αιώνα. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η επεξεργασία αυτή είναι γραμμένη για άλτο σαξόφωνο, για δύο γυναικείες φωνές, σοπράνο και άλτο, και για τα όργανα Όρφφ –Schellen (κουδουνάκια), Metallstabchen (ξυλάκια), Tam-tam (γκόνγκ), Tamburin (ταμπουρίνο) και Triangel (τρίγωνο). Η χρήση των οργάνων Όρφφ αποτελεί σύμπτωση, καθώς ο συνθέτης δεν γνώριζε τη διασκευή της παραδοσιακής μελωδίας από την Ματέϋ.

Η σύνθεση αυτή εξελίσσεται ταυτόχρονα σε τρία επίπεδα. Στο επίπεδο του σόλο σαξόφωνου, το οποίο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, λόγω του αυτοσχεδιαστικού του χαρακτήρα που προβάλλεται μέσω του πολυποίκιλου ελεύθερου ρυθμού –χρήση όλων των ρυθμικών αξιών- και των χρωματικών ανοδικών και καθοδικών κινήσεων (Εικόνα 15). Ανάμεσα στις κινήσεις αυτές παρεμβάλλονται θραύσματα της παραδοσιακής μελωδίας, όπως φαίνεται στο πρώτο σύστημα. Επιπλέον, ξεχωρίζουν με αξίες τετάρτων δομικοί φθόγγοι της παραδοσιακής μελωδίας, ο πρώτος φθόγγος ρε που αποτελεί το βασικό κέντρο της γραμμής του σαξόφωνου και ο φθόγγος σολ. Η σύνθεση εξελίσσεται, επίσης, με το επίπεδο των κρουστών και με το επίπεδο των δύο γυναικείων φωνών, οι οποίες κινούνται σε ομοφωνική υφή και σε σαφή τονικά κέντρα, όπως για παράδειγμα στο πρώτο σύστημα, η άλτο συνοδεύει τη σοπράνο, που απαγγέλει κείμενο του τραγουδιού με ισοκράτημα στον φθόγγο φα, ο οποίος και εισάγει και φανερώνει το τονικό κέντρο φα του πρώτου (Α) μέρους της σύνθεσης.

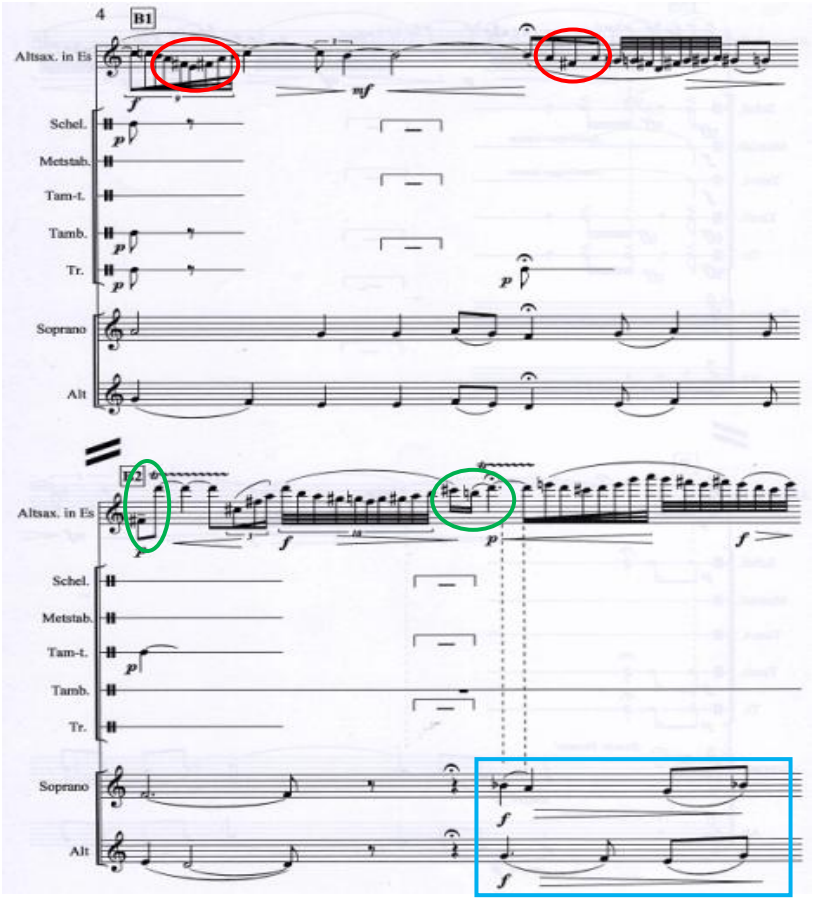


Εικόνα 15: «Άστραψεν η ανατολή» *Foss III* (σύστ. 1), Χρ. Σαμαράς (2008)

Τα στρώματα του σαξόφωνου και των γυναικείων φωνών παρουσιάζουν την παραδοσιακή μελωδία σε διαφορετικές μορφές: το σαξόφωνο αποδίδει θραύσματα και δομικές νότες (φθόγγοι σολ5 και ρε5) της μελωδίας σε συνδυασμό με ποικίλα μελωδικά γυρίσματα και χρωματικές κινήσεις αυτοσχεδιαστικού τύπου. (Εικόνες 16 και 17). Οι γυναικείες φωνές παρουσιάζουν την παραδοσιακή μελωδία σχεδόν στην αυθεντική της μορφή σε παράλληλη κίνηση και σε σαφή τονικά κέντρα, όπως για παράδειγμα το κέντρο φα που ισχύει από το πέμπτο μέχρι το έβδομο σύστημα. (Εικόνες 16 -Β-, 17).



Εικόνα 16: «…Άστραψεν η ανατολή» *Foss III* (σύστ.4, 5), Χρ. Σαμαράς (2008)



Εικόνα 17: «…Άστραψεν η ανατολή» *Foss III* (σύστ. 6, 7), Χρ. Σαμαράς (2008)

Αντίθετα παρακάτω, η συμμετοχή των κρουστών είναι πιο επιλεκτική, καθώς εμφανίζονται σε συγκεκριμένα σημεία ή για να δώσουν ένα διαφορετικό ηχόχρωμα σε καταλήξεις φράσεων του σαξόφωνου (σύστημα 10-11 και 15-16) ή για να τονίσουν το νόημα των λέξεων του κειμένου «άστραψεν» και «βρόντηξεν» (σύστημα 16-17 και 18-19).

Η μακρομορφή στην οποία κινείται η επεξεργασία είναι η διμερής με παραλλαγή, ΑΑ1. Η μορφή αυτή καθορίζεται από στοιχεία όμοια και διαφορετικά, τα οποία εμφανίζονται σχεδόν συμμετρικά: 1) Στο τμήμα Α1 πραγματοποιείται η εξέλιξη της σύνθεσης με την παραλλαγμένη επαναχρησιμοποίηση στοιχείων του Α και με την ανάδειξη της παραδοσιακής μελωδίας και του κειμένου, μέσω της a capella απόδοσής της για πρώτη φορά και από τις δύο φωνές στο πρότυπο κλίμακας ντο με χαρακτήρα μείζον. Γιατί, η απόδοση της παραδοσιακής μελωδίας στο Α1 προετοιμάζεται σταδιακά: αρχικά στο τμήμα α, το κείμενο απαγγέλλεται από τη σοπράνο με συνοδεία ισοκρατήματος τονικής (φα) από την άλτο, και στη συνέχεια, ακούγεται η παραδοσιακή μελωδία στο τμήμα α1 και από τις δύο φωνές σε τρίτες παράλληλες, αλλά με bouche fermée, στο πρότυπο κλίμακας φα-σολ-λα-σιb-ντο. 2) Το τμήμα Α κινείται χωρίς μέτρο, ενώ το τμήμα Α1 είναι σε μέτρο 7/8. 3) Στο τμήμα Α, το σαξόφωνο κινείται σε αυτοσχεδιαστικό ύφος με βηματικά διαστήματα, ενώ στο τμήμα Α1 κινείται, επίσης σε αυτοσχεδιαστικό ύφος, αλλά με διαστήματα έκτης, έβδομης και όγδοης. 4) Σε όλη την επεξεργασία είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι τα βασικά τονικά/φθογγικά κέντρα της μουσικής έχουν σχέση τρίτης, δηλαδή το ρε και το φα, κέντρα του σαξόφωνου και των φωνών αντίστοιχα στο τμήμα Α, καθώς και το μι και το ντο, κέντρα των ιδίων γραμμών στο τμήμα Α1. Στη σχέση τρίτης εντάσσονται και οι τρίτες παράλληλες, με τις οποίες κινείται η δίφωνη φωνητική γραμμή στο τμήμα α1 (σύστημα 5-10), καθώς και οι έκτες παράλληλες, με τις οποίες κινείται η δίφωνη φωνητική γραμμή στο τμήμα α3 (σύστημα 16-27). Οι διαπιστώσεις αυτές παραπέμπουν στους τονικούς χώρους των προηγούμενων επεξεργασιών του Χρ. Σαμαρά και επομένως οδηγούν σε συνδέσεις και κοινά σημεία μεταξύ τους.

Σχηματικά, οι παραπάνω διαπιστώσεις παρουσιάζονται στον πίνακα 1. Σε όλες τις επεξεργασίες αυτές η επένδυση της παραδοσιακής μελωδίας γίνεται μέσω της αρμονικής επεξεργασίας που ακολουθεί κατά κανόνα τις τονικές περιοχές της μελωδίας (μείζων και ελάσσων), μέσω της ρυθμικής επεξεργασίας που κινείται στα μέτρα 4/4 και 7/8 και μέσω της υφής που εμπλουτίζεται με σποραδικές μιμήσεις μεταξύ των φωνών. Η διασκευή της Πολυξένης Ματέϋ αποτελεί ένα διαχρονικό παράδειγμα και μία ενδιαφέρουσα πρόταση για παιδαγωγικούς σκοπούς. Με τη μελωδική αναγωγή, τον διπλασιασμό του ρυθμικών αξιών και την αργή ρυθμική αγωγή το μουσικό κείμενο γίνεται προσιτό και φιλικό προς τους εκπαιδευόμενους μαθητές, καθώς μπορούν να αντιληφθούν εύκολα τη μουσική γραφή και να την αποδώσουν σε απλά μουσικά όργανα, στο πλαίσιο μιας δραστηριότητας μουσικής εκτέλεσης. Για τον λόγο αυτόν συνιστάται στους εκπαιδευτικούς μουσικής από τη γράφουσα να χρησιμοποιούνται και οι δύο δρόμοι για τη διδασκαλία μιας παραδοσιακής μελωδίας. Αφενός μεν, ο δρόμος μέσω της μουσικής ακρόασης του μουσικού κειμένου του Ανθολογίου, με την οποία οι μαθητές έχουν τη δυνατότητα να γνωρίσουν την αισθητική ενός παραδοσιακού τραγουδιού, ακούγοντας τα κύρια γνωρίσματά του, όπως μελωδικά γυρίσματα, αυτοσχεδιαστικά μελωδικά στοιχεία, μικροδιαστήματα, συνοδευτικά μουσικά όργανα και ηχοχρώματα. Αφετέρου δε, ο δρόμος μέσω μιας αναγωγικής γραφής, όπως η παρούσα, με την οποία έχουν τη δυνατότητα οι μαθητές να γνωρίσουν τη μελωδία και βιωματικά, αποδίδοντάς την σε μουσικά όργανα.

Σύστημα		1-4	5-10	11-16	16-27
Μικροδομή		α	α1	α2	α3
Αρμονική υφή	**Σαξόφωνο**	βηματική κίνηση ρε		διακοπή	κίνηση με 6ες, 7ες, 8ες μι
	Φωνές	απαγγελία από σοπράνο, ισοκράτημα (φα) από άλτο φα	μελωδία σε τρίτες // με bouche fermee φα	μελωδία a capella από σοπράνο, ισοκράτημα $1^{ης}$ και $5^{ης}$ από άλτο ντο	μελωδία σε έκτες // ντο
Κρουστά		επιλεκτική χρήση για απόδοση ηχοχρώματος		συχνότερη χρήση για πυκνότερη υφή και επισήμανση των λέξεων «άστραψεν» και «βρόντηξεν»	
Μέτρο		απουσία μέτρου		7/8	
Μακροδομή		Α		Α1	

Πίνακας 1: «…Άστραψεν η ανατολή» *Foss III*, Χρ. Σαμαράς (2008), Συνολικές διαπιστώσεις

Η επεξεργασία του Νίκου Κυπουργού κινείται αντιστικτικά και με τυπικές πρακτικές εναρμόνισης μιας παραδοσιακής μελωδίας, όπως η ανάδειξη του φθόγγου της πέμπτης μελωδικά και αρμονικά, η λιτή εναρμόνιση με ισχυρούς φθόγγους τους φθόγγους της πρώτης, τέταρτης και πέμπτης, καθώς και με σποραδικές μιμήσεις μεταξύ των φωνών.

Οι επεξεργασίες του Χρήστου Σαμαρά, εκτός του Foss III, κινούνται σε ομοφωνική υφή μέσα από την οποία απορρέουν ή ένα πιο ανάλαφρο ύφος (ρυθμικό οστινάτο) ή ένα ύφος πιο κοντά σε πρακτικές εναρμόνισης της δυτικο-ευρωπαϊκής παράδοσης ή σε πρακτικές εναρμόνισης μιας ελληνικής παραδοσιακής μελωδίας. Σε όλες τις επεξεργασίες μάλιστα ο συνθέτης στηρίζεται στους τονικούς χώρους με σχέση τρίτης μεταξύ τους, στον ελάσσονα και στον μείζονα, αναδεικνύοντας περισσότερο άλλοτε τον ένα, άλλοτε τον άλλο και άλλοτε σχεδόν και τους δύο μαζί, τόσο που το ακουστικό αποτέλεσμα να παραπέμπει σε διτονισμό.

Ειδικά, στο Foss III, όμως, η παραδοσιακή μελωδία παρουσιάζεται ταυτόχρονα από δύο επίπεδα διαφορετικής υφής, αρμονικής, μελωδικής και ρυθμικής, μεταξύ τους. Έτσι, εμφανίζεται με δύο μορφές, αφενός με μία μορφή πολύ κοντά στην αυθεντική και αφετέρου με μία μορφή διαλυμένη και μεταμορφωμένη. Η μεταμόρφωση αυτή οφείλεται στη χρήση σύγχρονων τρόπων επεξεργασίας και σύγχρονων τεχνικών, όπως στη συγκεκριμένη σύνθεση, η ανάπτυξη της μουσικής σε επίπεδα-στρώματα (πολυεπίπεδη μουσική υφή), η χρήση και ο συνδυασμός φθογγικών κέντρων που παραπέμπουν σε τονικά κέντρα, η έλλειψη μέτρων και η χρωματικότητα με την έννοια της χρήσης όλων των φθόγγων της κλίμακας. Υπό αυτούς τους όρους, το Foss III, μπορεί να αποτελέσει ένα παράδειγμα σύγχρονης άποψης επεξεργασίας της παραδοσιακής μελωδίας.

Η έκθεση και η επανέκθεση ως πεδία ενδελεχούς ανάπτυξης του θεματικού υλικού στα μέρη υπό μορφήν σονάτας των κουαρτέττων εγχόρδων opus 64 του Joseph Haydn

Ιωάννης Φούλιας

Οι όροι "έκθεση", "επεξεργασία" (ή "ανάπτυξη") και "επανέκθεση" δεν χρειάζονται ιδιαίτερες συστάσεις στο πλαίσιο της μουσικής θεωρίας: ήδη από τον 19ο αιώνα, οι τρεις ενότητες του κανονιστικού και συχνότερα από κάθε άλλον εφαρμοζόμενου μορφολογικού τύπου σονάτας έχουν συνδεθεί τόσο στενά με τις έννοιες αυτές, ώστε οι τελευταίες να θεωρούνται πλέον σχεδόν σύμφυτες της κυριότερης συνθετικής πρακτικής που ο Haydn και πλείστοι όσοι ομότεχνοί του ακολουθούσαν κατά τα τέλη του 18ου αιώνος.[1] Ωστόσο, το παραπάνω εννοιολογικό τρίπτυχο δεν αποτελεί απλώς και μόνον ένα όψιμο επινόημα του 19ου αιώνος για την θεώρηση της μορφής σονάτας· πρωτίστως αντιπροσωπεύει μία πολύ συγκεκριμένη και δη *απλουστευτική* οπτική για την κατασκευαστική λογική που – *θα όφειλε να* – διέπει την εν λόγω μορφή. Σύμφωνα λοιπόν με αυτήν, οι θεματικές ιδέες ως κεντρικοί φορείς μουσικού νοήματος αρχικά παρουσιάζονται (*εκτίθενται*) σε μία πρώτη μακροδομική ενότητα, κατόπιν αναπτύσσονται σε μία δεύτερη ενότητα – κατ' εξοχήν αφιερωμένη σε αυτήν την διαδικασία – και εν τέλει επανεκτίθενται σε μία τρίτη ενότητα με λειτουργία ανακεφαλαίωσης. Αντίθετα, η τονική πλοκή της μορφής, η οποία από περίοδο σε περίοδο διαφοροποιείται μεν αισθητά και εξελίσσεται ποικιλοτρόπως, αλλά παρ' όλα αυτά συνιστά την θεμελιωδέστερη δομική παράμετρο τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος,[2] δεν αντανακλάται σε κανέναν από τους επιλεγμένους αυτούς όρους! Εδώ, επομένως, διαφαίνεται ήδη ένα πρόβλημα ασυμβατότητος της καθιερωμένης ορολογίας προς την ουσία του αντικειμένου της, το οποίο μάλιστα οξύνεται όταν κανείς θελήσει να εξετάσει ορισμένα από τα ωριμότερα δείγματα γραφής του επιφανέστερου συνθέτη του ύστερου 18ου αιώνος.

Τα έξι κουαρτέττα εγχόρδων του Joseph Haydn που έχουν μείνει γνωστά υπό τον αριθμό opus 64 γράφηκαν το 1790, δηλαδή κατά την τελευταία χρονιά της

[1] Ήδη το 1826 ο Anton Reicha παρουσιάζει την μεν αρχική ενότητα μιας μορφής σονάτας ως «αφιερωμένη στην έκθεση των ιδεών» (*Traité de haute composition musicale*, vol. 2, Zetter, Paris 1826, σ. 296), την δε ακόλουθη ως «αφιερωμένη *αποκλειστικά* στην ανάπτυξη των ιδεών που έχουν ακουσθεί προηγουμένως» (στο ίδιο, σ. 298· η υπογράμμιση ανήκει στο πρωτότυπο). Σταδιακά λοιπόν, οι όροι "έκθεση" ("Exposition"), "επεξεργασία" ή "ανάπτυξη" ("development" / "Durchführung") αλλά και "επανέκθεση" ("recapitulation" / "Reprise") καθιερώνονται και κάνουν πια από κοινού την εμφάνισή τους σε ευρέως διαδεδομένα θεωρητικά εγχειρίδια, όπως αυτά του Ebenezer Prout (*Applied Forms. A sequel to "Musical Form"*, Augener, London 1895, σ. 132, 158 κ.α.) αλλά και του Hugo Leichtentritt (*Musikalische Formenlehre*, Breitkopf & Härtel [Handbücher der Musiklehre, Bd. 8], Leipzig 1911, σ. 129, 141, 155 κ.εξ.). Πρβλ. περαιτέρω: James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 195-196 και 231.

[2] Για μιαν ευσύνοπτη επισκόπηση του εν λόγω ζητήματος, βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση", *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 112-154: 141-146.

τριακονταετούς ενεργού υπηρεσίας του συνθέτη στην πριγκιπική αυλή των Esterházy.[3] Αποτελούνται όλα από τέσσερα μέρη, η μορφολογική σύσταση των οποίων παρουσιάζει επιπλέον πολλές ομοιότητες: όλα τα γρήγορα εναρκτήρια μέρη καθώς και τα γοργά τελικά μέρη των πρώτων τεσσάρων έργων της εξάδος αυτής είναι γραμμένα σε μορφή (τριμερούς) σονάτας, τα αργά μέρη είναι σε μορφή παραλλαγών (στα δύο πρώτα κουαρτέττα) ή σε τριμερή παρατακτική μορφή (στα τέσσερα τελευταία κουαρτέττα), το καθιερωμένο ζεύγος μενουέττου με trio τίθεται ως επί το πλείστον στην τρίτη θέση (στα κουαρτέττα υπ' αρ. 2, 3, 6 και 5), ενίοτε όμως κάνει την εμφάνισή του και πριν το αργό μέρος (στα κουαρτέττα υπ' αρ. 1 και 4), ενώ για τα τελικά μέρη των δύο τελευταίων έργων της συλλογής έχουν επιλεγεί επίσης παρατακτικές μορφές (ένα πενταμερές ρόντο και μία τριμερής μορφή με μεσαία αναπτυξιακή ενότητα, αντίστοιχα).

Κουαρτέττο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα, opus 64 αρ. 1 / Hob. III: 65	I. Allegro moderato (Ντο): τριμερής σονάτα	II. Menuet: Allegretto ma non troppo – Trio (Ντο / ντο)	III. Allegretto scherzando (Φα): θέμα με 2 παραλλαγές	IV. Finale: Presto (Ντο): τριμερής σονάτα
Κουαρτέττο εγχόρδων σε σι-ελάσσονα, opus 64 αρ. 2 / Hob. III: 68	I. Allegro spiritoso (σι): τριμερής σονάτα	II. Adagio ma non troppo (Σι): θέμα με 3 παραλλαγές	III. Menuet: Allegretto – Trio (σι / Σι)	IV. Finale: Presto (σι): τριμερής σονάτα
Κουαρτέττο εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 64 αρ. 3 / Hob. III: 67	I. Vivace assai (Σι-ύφεση): τριμερής σονάτα	II. Adagio (Μι-ύφεση): τριμερής μορφή, παρατακτικού τύπου	III. Menuet: Allegretto – Trio (Σι-ύφεση)	IV. Finale: Allegro con spirito (Σι-ύφεση): τριμερής σονάτα
Κουαρτέττο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα, opus 64 αρ. 4 / Hob. III: 66	I. Allegro con brio (Σολ): τριμερής σονάτα	II. Menuet: Allegretto – Trio (Σολ)	III. Adagio cantabile e sostenuto (Ντο): τριμερής μορφή, παρατακτικού τύπου	IV. Finale: Presto (Σολ): τριμερής σονάτα
Κουαρτέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 64 αρ. 6 / Hob. III: 64	I. Allegro (Μι-ύφεση): τριμερής σονάτα	II. Andante (Σι-ύφεση): τριμερής μορφή, παρατακτικού τύπου	III. Menuet: Allegretto – Trio (Μι-ύφεση)	IV. Finale: Presto (Μι-ύφεση): πενταμερές ρόντο (Α Β Α Γ Α)
Κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα, opus 64 αρ. 5 / Hob. III: 63	I. Allegro moderato (Ρε): τριμερής σονάτα	II. Adagio cantabile (Λα): τριμερής μορφή, παρατακτικού τύπου	III. Menuet: Allegretto – Trio (Ρε / ρε)	IV. Finale: Vivace (Ρε): τριμερής μορφή, αναπτυξιακού τύπου

Πίνακας: Μορφολογική επισκόπηση των κουαρτέττων εγχόρδων opus 64

Στην παρούσα μελέτη θα μας απασχολήσουν τα δέκα συνολικά μέρη σε μορφή σονάτας και ειδικότερα οι εξωτερικές τους ενότητες, δηλαδή οι εκθέσεις και οι επανεκθέσεις, στις οποίες θα διαπιστώσουμε ότι η αρχική παρουσίαση και η ανακεφαλαίωση του θεματικού υλικού όχι μόνο δεν διακρίνονται από την ενδελεχή του ανάπτυξη, αλλά συμβαδίζουν με αυτήν και την αφομοιώνουν συστηματικά. Έτσι, θα καταδειχθεί ότι διαδικασίες προσήκουσες *δήθεν* στην ενότητα της επεξεργασίας (ή ανάπτυξης), σύμφωνα με την μεταγενέστερη και έκτοτε βαθιά εδραιωμένη αντίληψη, βρίσκουν στην πραγματικότητα εφαρμογή σε όλο το εύρος μιας μορφής σονάτας ποιημένης από τον μεγαλύτερο αριστοτέχνη της μουσικής σύνθεσης στην δύση του 18ου αιώνος.

[3] Βλ. ενδελεχέστερα: Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Band 1, B. Schott's Söhne, Mainz 1957, σ. 415-420· Georg Feder, "Vorwort", στο: Joseph Haydn, *Streichquartette "Opus 64" und "Opus 71/74"*, επιμ. Georg Feder, Isidor Saslav & Warren Kirkendale, Henle Verlag (Joseph Haydn Werke: Reihe XII / Band 5), München 1978, σ. vii-x· Floyd Grave & Margaret Grave, *The string quartets of Joseph Haydn*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 263-264.

Όλη η ουσία της εναρκτήριας ενότητος μιας οιασδήποτε μορφής σονάτας έγκειται κατά τον 18ο αιώνα στην δυναμική εξέλιξη από την κύρια προς μία δευτερεύουσα (στενά συγγενική) τονικότητα, η οποία υλοποιείται σταδιακά με την μεσολάβηση σημαντικών, αυτόχρημα διαρθρωτικών πτωτικών σταθμών: μία ατελής ή τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, μία μισή πτώση στην ίδια αλλά και μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα – όλες ή κάποιες από αυτές, αλλά οπωσδήποτε σε *αυτήν* την διαδοχή – ανοίγουν τον δρόμο για την επικράτηση της δευτερεύουσας τονικότητος στο δεύτερο "ήμισυ" της εκθέσεως και την επισφράγισή της με μία (τουλάχιστον) επικυρωτική τέλεια πτώση.[4] Το θεματικό υλικό που επιλέγεται για την υλοποίηση αυτού του τονικού σχεδιασμού δύναται παράλληλα να παρουσιάζει αξιοσημείωτη πολλαπλότητα και να διέπεται επιπλέον από έντονες δυναμικές, υφολογικές είτε εκφραστικές αντιθέσεις, ενδέχεται όμως και να επικεντρώνεται σε μία μόνο βασική ιδέα, το επικεφαλής "θέμα", από το μοτιβικό απόθεμα του οποίου διαμορφώνονται κατά τρόπον άμεσο ή έμμεσο οι περισσότερες άλλες θεματικές ιδέες στην πορεία της εκθέσεως.

Σε περιπτώσεις μεγάλης θεματικής ποικιλίας, όπως π.χ. στην έκθεση του πρώτου μέρους του τρίτου κουαρτέττου, σε Σι-ύφεση-μείζονα, οι δυνατότητες ανάπτυξης του θεματικού υλικού εμφανίζονται σχετικά περιορισμένες. Εν προκειμένω, το αρχικό θέμα διατυπώνεται σε μία πεντάμετρη φράση που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, αλλά η μετέπειτα επιχειρούμενη ανάπτυξή του στα μ. 6-7 διακόπτεται απρόσμενα για να εισαχθεί ένα δεύτερο θέμα στην ίδια τονικότητα και δη με ρυθμικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε μια πολωναίζα (μ. 8-17). Καθώς λοιπόν η Σι-ύφεση-μείζων παραμένει στο προσκήνιο και φθάνει σε νέα τέλεια πτώση στο μ. 17, η κύρια περιοχή της εκθέσεως διευρύνεται σε σημαντικό βαθμό και αποτελείται από δύο τελείως διαφορετικές θεματικές ιδέες (πράγμα σπάνιο εν γένει στον Haydn).[5] Παρ' όλα αυτά, το μεταβατικό τμήμα προς την δευτερεύουσα τονικότητα που ακολουθεί στα μ. 18-32 επανέρχεται στο εναρκτήριο μοτίβο του μέρους και το αναπτύσσει ήδη σε βαθμό συγκρίσιμο προς ό,τι αργότερα λαμβάνει χώραν και στο παρεμφερές εισαγωγικό τμήμα της επεξεργασίας (πρβλ. τα μ. 70-77, όπου η υφή γίνεται κάπως πιο αντιστικτική και η αρμονική κινητικότητα επιταχύνεται)! Επιπλέον, σποραδικές αναφορές στο ίδιο μοτιβικό υλικό εμπεριέχονται και στο δεύτερο "ήμισυ" της εκθέσεως, είτε με περαιτέρω μιμητική ανάπτυξη στο μέσον (μ. 42-47) μιας *τριτημματικής πλάγιας περιοχής*[6] στην Φα-μείζονα (μ. 33-36, 37-42a & 42-47 και 48-65), είτε υπό τύπον απλής παράθεσης και εξύφανσης στο μικρό συνδετικό πέρασμα με το οποίο αποπερατώνεται η έκθεση (μ. 66-69).[7]

[4] Βλ. πολύ πιο αναλυτικά: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und lezter Theil, nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 342-347 και 371-393. Πρβλ. επίσης Ιωάννης Φούλιας, "Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας στο θεωρητικό έργο του Joseph Riepel. Απόπειρα ανακατασκευής και αποτίμησης", στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης & 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. 11-34: 14-18.

[5] Βλ. σχετικά William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 197 & 280 (σημ. 18). Πρβλ. επίσης ειδικότερα επί του συγκεκριμένου παραδείγματος: Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, Barrie & Jenkins, London 1974, σ. 255· Steve Larson, "Recapitulation recomposition in the sonata-form first movements of Haydn's string quartets: Style change and compositional technique", *Music Analysis* 22/1-2, 2003, σ. 139-177: 166· Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 74.

[6] Για την έννοια του "Trimodular Block" (TMB) στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής μιας εκθέσεως σονάτας, βλ. γενικότερα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 170-177.

[7] Πρβλ. περαιτέρω: Barrett-Ayres, ό.π., σ. 255· Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber, London 1976 (revised edition), σ. 73· James Hepokoski, "Beyond the

Γενικότερα, όταν ο Haydn σκοπεύει να αντιπαραθέσει στο κύριο θέμα ένα αρκετά διακριτό πλάγιο (ή δευτερεύον), όπως στην προαναφερθείσα περίπτωση, τότε δεν παραλείπει προηγουμένως να αναπτύξει σε ικανοποιητικό βαθμό το αρχικό θεματικό υλικό στο πλαίσιο της μεταβατικής περιοχής της εκθέσεως. Τούτο συμβαίνει χαρακτηριστικά στο τελικό μέρος του τέταρτου κουαρτέττου, σε Σολ-μείζονα, όπου η έναρξη της μεταβάσεως (μ. 17 κ.εξ.) δίνει εν πρώτοις περισσότερο την εντύπωση μιας καταληκτικής προεκτάσεως του περιοδικού κυρίου θέματος (μ. 1-16),[8] αλλά έπειτα από μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 24 το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος επανέρχεται ξανά στο προσκήνιο για να αναπτυχθεί διεξοδικότερα στο δεύτερο σκέλος της μεταβάσεως (μ. 26-38), οδηγώντας πλέον σε μία μισή πτώση στην Ρε-μείζονα·[9] αντίθετα, η πλάγια (μ. 39-46a & 46-52a & 52b-60a) και η καταληκτική περιοχή (μ. 60-66) που ακολουθούν στην τονικότητα της δεσπόζουσας εμπεριέχουν ελάχιστες άλλες μοτιβικές αναφορές στο πρώτο "ήμισυ" της εκθέσεως.[10] Ομοίως και στο πρώτο μέρος του δεύτερου κουαρτέττου, όπου από το υλικό της αρχικής θεματικής περιόδου στην σι-ελάσσονα (στα μ. 1-[9], με αποκοπή της τελικής συγχορδίας της τονικής και επικάλυψη με την έναρξη του επόμενου τμήματος) διαμορφώνεται εν συνεχεία μία μετατροπική μετάβαση με εκτεταμένο "γέμισμα τομής"[11] (στα μ. 9-15a & 15b-20a), προτού ακολουθήσουν με νέα θεματικά περιεχόμενα η πλάγια (μ. 20-25 & 26-34a) αλλά και η καταληκτική περιοχή της εκθέσεως στην Ρε-μείζονα (μ. 34-40).[12] Από την άλλη πλευρά, στο τελικό μέρος του τρίτου κουαρτέττου, η μετάβαση ανοίγει ανακαλώντας εν συντομία (στα μ. 19-22) το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος (σε μορφή περιόδου στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 1-10, που ακολουθείται και από καταληκτική προέκταση στα μ. 11-18), προτού εξυφάνει από αυτό νέα περάσματα σε τόσο μεγάλη έκταση (όχι μόνο στα μ. 23-35a, τα οποία καταλήγουν σε μισή πτώση στην Φα-μείζονα, αλλά και στα μ. 35-46 & 47-52 & 53-58 που την προεκτείνουν επί μακρόν), που αφήνει κατόπιν πολύ λίγο χώρο για την παρουσίαση ενός σχετικά νέου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 59-67a) καθώς και μιας καταληκτικής περιοχής (στα μ. 67-79) με σαφέστερες αναδρομές σε μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος.[13] Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η έκθεση του πρώτου μέρους του πέμπτου κουαρτέττου, σε Ρε-μείζονα, όπου το κύριο θέμα συνιστά μεν μακράν την μελωδικότερη ιδέα όλης αυτής της ενότητος (μάλιστα εκτίθεται με προτασιακή δομή από το πρώτο βιολί μόλις στα μ. 9-20a, αφού προηγουμένως τα υπόλοιπα έγχορδα έχουν διαμορφώσει το συνοδευτικό της υπόβαθρο στα εισαγωγικά μ. 1-8), αλλά παρ' όλα αυτά επιλεγμένα μοτίβα της απομονώνονται και αναπτύσσονται περαιτέρω – έστω σε περιορισμένο βαθμό – στο δεύτερο τμήμα μιας διπλής μεταβατικής περιοχής (μ. 20-27a και 27-35a, με

Sonata Principle", *Journal of the American Musicological Society* 55/1, 2002, σ. 91-154: 120-124. Απεναντίας, η από μέρους του Larson (ό.π., σ. 166) συλλήβδην θεώρηση των μ. 33-69 ως μίας ενιαίας φράσεως, εσωτερικά διευρυμένης και προεκτεινόμενης μετατροπικά στο τέλος, αποτυγχάνει να αποτιμήσει δεόντως την σημασία της ενδιάμεσης μισής πτώσεως στην δευτερεύουσα τονικότητα, την οποίαν εν τέλει μοιάζει και να αγνοεί παντελώς!

8 Για την δυνατότητα έναρξης της μεταβάσεως ως οιονεί κατακλείδας στο κύριο θέμα, βλ. Caplin (ό.π., σ. 129) αλλά και Hepokoski – Darcy (ό.π., σ. 102-105).

9 Για τις μεταβάσεις που συνίστανται σε δύο τμήματα και προβαίνουν σε ισάριθμες πτώσεις (από μία μισή στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα, κατά κανόνα), βλ. Caplin, ό.π., σ. 135-137.

10 Πρβλ. σε αδρές γραμμές Barrett-Ayres, ό.π., σ. 259.

11 Βλ. ειδικότερα επ' αυτού Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 41-45.

12 Πρβλ. επίσης Larson, ό.π., σ. 165. Οι αναλυτικές επισημάνσεις του Caplin (ό.π., σ. 103, 104, 107, 114, 116, 119, 123, 175 και 177) επί της συγκεκριμένης εκθέσεως διαφοροποιούνται κυρίως ως προς την τοποθέτηση της έναρξης της πλάγιας περιοχής στο μ. 15b, όπου και επισημαίνεται η είσοδος μίας πρώτης πλάγιας ιδέας επί της δεσπόζουσας της δευτερεύουσας τονικότητος.

13 Πρβλ. σε πολύ γενικές γραμμές Barrett-Ayres (ό.π., σ. 257), προσέτι δε Grave & Grave (ό.π., σ. 273-274).

μισή πτώση πρώτα στην Ρε-μείζονα και έπειτα στην Λα-μείζονα), προτού η δευτερεύουσα τονικότητα εδραιωθεί με ένα πρωτίστως αρμονικής και ρυθμικής φυσιογνωμίας πλάγιο θέμα στα μ. 35-42a & 42-50a· τέλος, αναφορές στο κύριο θεματικό υλικό δεν απουσιάζουν από το κλείσιμο της καταληκτικής περιοχής (μ. 50-56a και 56-58a), ούτε επίσης από το επισυναπτόμενο σε αυτήν συνδετικό πέρασμα (μ. 58-59).[14]

Εξίσου συχνά όμως, ο Haydn διαμορφώνει εκθέσεις που είναι κατά το μάλλον ή ήττον "μονοθεματικές", οπότε το πεδίο ανάπτυξης του αρχικού θεματικού υλικού μετατοπίζεται εν τοιαύτη περιπτώσει κυρίως προς το δεύτερο "ήμισυ" της εκθέσεως. Στο εναρκτήριο μέρος του πρώτου κουαρτέττου, για παράδειγμα, το περιοδικό κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα (μ. 1-16a) έρχεται να διαδεχθεί άμεσα μία μη μετατροπική μετάβαση με νέο υλικό (μ. 16-25), προκειμένου η πλάγια περιοχή από εκεί και ύστερα να αναπτύξει σε μεγάλη έκταση και σε πολλά επάλληλα τμήματα (στα μ. 26-33a, 33-45a & 45-49, 50-55a & 55-60) το πλούσιο μοτιβικό απόθεμα του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος.[15] Η ίδια πρακτική βρίσκει συνάμα εφαρμογή και στο πρώτο μέρος του έκτου κουαρτέττου, σε Μι-ύφεση-μείζονα, όπου και πάλι το κύριο θέμα (μία περίοδος με καταληκτική προέκταση, στα μ. 1-8 και 9-12) όχι μόνον παρέχει υλικό προς ανάπτυξη στην δευτερεύουσα τονική περιοχή της εκθέσεως (βλ. τα μ. 25-36a, στην Σι-ύφεση-μείζονα),[16] αλλά αποτελεί και το εφαλτήριο για τον "πυρήνα" της μεταβάσεως (τα μ. 13-16a, όπου πραγματοποιείται απευθείας μία μισή πτώση στην νέα τονικότητα)· παράλληλα, σαφείς μοτιβικές αντιστοιχίες παρατηρούνται και μεταξύ των εναπομεινάντων τμημάτων της ενότητος αυτής, τουτέστιν της συνέχισης της μεταβάσεως μετά την πτώση (μ. 16-24) και της καταληκτικής περιοχής (μ. 36-45).[17] Ανάλογη, προσέτι, είναι η περίπτωση του πρώτου μέρους του τέταρτου κουαρτέττου: το περιοδικά δομημένο κύριο θέμα στην Σολ-μείζονα (μ. 1-8 & 9-10a) παρέχει αφ' ενός μεν το καταληκτικό του μοτίβο ως αφορμή για την δημιουργία μιας περιεκτικής μετατροπικής μεταβάσεως (στα μ. 10-15), αφ' ετέρου δε την κεφαλή του ως καίριο στοιχείο διαμόρφωσης κυρίως του πρώτου αλλά εν μέρει και του δεύτερου σκέλους μιας αναλογικά εκτεταμένης πλάγιας περιοχής με ενδιάμεση τομή (μ. 16-22 και 23-28 & 29-32)·[18] επιπλέον, ακόμη και η καταληκτική περιοχή της εκθέσεως (μ. 33-38) δεν αποφεύγει να κάνει μιαν όψιμη αναδρομή στο υλικό της καταληκτικής προεκτάσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. ειδικότερα τα μ. 37-38 με τα μ. 9-10a).[19]

[14] Για μια διεξοδικότερη ανάλυση αυτής της εκθέσεως, βλ. Georg Feder, "Joseph Haydn: Streichquartett D-Dur, op. 64, Nr. 5 ("Lerchenquartett")", στο: Siegmund Helms & Helmuth Hopf (επιμ.), *Werkanalyse in Beispielen*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1986, σ. 70-81: 71-74. Πρβλ. επίσης Barrett-Ayres, ό.π., σ. 260.

[15] Βλ. πιο αναλυτικά Barrett-Ayres, ό.π., σ. 249.

[16] Βλ. λεπτομερέστερα Grave & Grave, ό.π., σ. 54-55.

[17] Πρβλ. σε αδρές γραμμές Larson (ό.π., σ. 173) και Grave & Grave (ό.π., σ. 273).

[18] Η μισή πτώση-τομή στην Ρε-μείζονα (στα μ. 21-22) ακολουθείται από μια δραματική αλλαγή τρόπου (με παράλληλη απώλεια δυναμικής εντάσεως αλλά και ρυθμικής ενέργειας) που καθιστά πολύ αμφίβολη την θεώρηση της παρούσας πλάγιας περιοχής υπό το πρίσμα μιας τριτμηματικής διάρθρωσης, στην οποία ένα "γνήσιο" πλάγιο θέμα κάνει την εμφάνισή του αμέσως μετά την εμβόλιμη μετάβαση (σύμφωνα τουλάχιστον με τις τυπικές προδιαγραφές αυτού που οι Hepokoski και Darcy ορίζουν ως "TMB")· αντ' αυτής, εδώ φαίνεται προτιμότερη η απλούστερη αναφορά σε μία "εσωτερική μισή πτώση" στο πλαίσιο μιας πλάγιας περιοχής που αποτελείται από δύο τμήματα (βλ. Caplin, ό.π., σ. 115-117), εκ των οποίων μάλιστα το δεύτερο ανοίγει με μια μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο (στο ίδιο, σ. 119). Πρβλ. περαιτέρω Barrett-Ayres (ό.π., σ. 258) και μόνον εν μέρει Hans Keller, *The great Haydn quartets: Their interpretation*, J. M. Dent & Sons, London 1986, σ. 162.

[19] Πρβλ. εφ' όλης της εκθέσεως και Larson, ό.π., σ. 168.

Υπάρχουν βέβαια και πιο έμμεσες εφαρμογές "μονοθεματικής" εκθέσεως, όπως π.χ. φανερώνει το τελικό μέρος του πρώτου κουαρτέττου, σε Ντο-μείζονα, όπου το βασικό μοτίβο του περιοδικού κυρίου θέματος (μ. 1-8) εξακολουθεί μεν να υφίσταται τόσο στην μετάβαση (μ. 9-22, με κατάληξη σε μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα) όσο και στο προτασιακό πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα (μ. 23-30), περνώντας όμως από το προσκήνιο στο παρασκήνιο και συνοδεύοντας πλέον τις νέες δεξιοτεχνικές φιγούρες που εξυφαίνονται από το πρώτο βιολί. Κατά συνέπειαν, μόνον η καταληκτική ιδέα της παρούσας εκθέσεως (μ. 31-34 / 35-38) εμφανίζεται τελείως χειραφετημένη από το επικεφαλής μοτιβικό υλικό,[20] το οποίο συν τοις άλλοις επιστρέφει και στο μικρό συνδετικό πέρασμα που ακολουθεί (στα μ. 39-40). Τέλος, στο τέταρτο μέρος του δεύτερου κουαρτέττου παρατηρείται ένας συνδυασμός όλων των παραπάνω δυνατοτήτων, με το επικεφαλής μοτιβικό σύμπλεγμα του προτασιακού κυρίου θέματος στην σι-ελάσσονα (μ. 1-12) να είναι πανταχού παρόν σε όλη την υπόλοιπη έκθεση, είτε υπό την αρχική του μορφή ως έναυσμα για την ανάπτυξη του μεταβατικού (μ. 13-20, με κατάληξη σε μισή πτώση στην Ρε-μείζονα) αλλά και του καταληκτικού τμήματος (μ. 47-60 & 61-64), είτε πλήρως ανακατασκευασμένο στην παράγωγη εναρκτήρια ιδέα της πλάγιας περιοχής (στα μ. 21-28),[21] η οποία προσέτι συνεχίζεται και αποπερατώνεται πτωτικά στην σχετική μείζονα (στα μ. 29-46) αναπτύσσοντας διεξοδικά το δεδομένο μοτιβικό απόθεμα σε μια μεγάλου εύρους προτασιακή δομή![22]

Όπως είναι αναμενόμενο, το θεματικό-μοτιβικό υλικό της εκθέσεως αναπτύσσεται κατόπιν και στην κεντρική ενότητα της επεξεργασίας, συχνά κατά τρόπον αντιστικτικό αλλά και διερχόμενο πλέον από περισσότερα τονικά κέντρα έως ότου επικεντρωθεί στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, κατά κανόνα, όπου και γίνεται μία εμφαντική μισή πτώση (βλ. αρ. 1, πρώτο μέρος, μ. 84· αρ. 3, τέταρτο μέρος, μ. 125· αρ. 4, πρώτο μέρος, μ. 54· αρ. 6, πρώτο μέρος, μ. 95· πρβλ. προσέτι αρ. 2, πρώτο μέρος, μ. 53, όπου η μισή πτώση πραγματοποιείται στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας), εάν όχι μία ακόμη πιο ισχυρή, επικυρωτική τέλεια πτώση (βλ. αρ. 1, τέταρτο μέρος, μ. 69· αρ. 3, πρώτο μέρος, μ. 120).[23] Παρ' όλα αυτά, η ανάπτυξη του δεδομένου υλικού κάθε άλλο παρά αποπερατώνεται στα κουαρτέττα αυτά με την έλευση της μετέπειτα επανεκθέσεως, η οποία σε λίγες μόνο περιπτώσεις διαμορφώνεται κατά τρόπον τυπικό, τουτέστιν αναλογικό ως επί το πλείστον προς την πρότυπη διάρθρωση και τα περιεχόμενα της εκάστοτε εκθέσεως.[24]

Διόλου τυχαία, τα πλέον κανονιστικά δείγματα επανεκθέσεως ανιχνεύονται σε τελικά μέρη των υπό εξέταση έργων, όπως αυτό του τρίτου κουαρτέττου, όπου τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο θέμα επανεκτίθενται στην κύρια τονικότητα με την μορφή που είχαν και στην έκθεση (πρβλ. τα μ. 139-156 με τα μ. 1-18 και τα μ. 196-204a με τα μ. 59-67a)· εντούτοις, η μετάβαση (μ. 157-195) αναδομείται σε ορισμένα σημεία της σε σχέση με την έκθεση[25] και η καταληκτική περιοχή (μ. 204-225) διευρύνεται σε σημαντικό

[20] Πρβλ. περαιτέρω Grave & Grave, ό.π., σ. 278.

[21] Πρβλ. εν μέρει Keller, ό.π., σ. 155.

[22] Πρβλ. περαιτέρω επ' αυτού Caplin, ό.π., σ. 100.

[23] Για την συνήθη τονική και πτωτική δομή της επεξεργασίας κατά την εποχή αυτή, βλ. πρωτίστως Koch, ό.π., σ. 308-310 και 403-419. Πρβλ. επίσης Ιωάννης Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)", *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σ. 52-97: 64-65.

[24] Πρβλ. Grave & Grave, ό.π., σ. 276· επίσης, γενικότερα: Eugene K. Wolf, "The recapitulations in Haydn's London Symphonies", *The Musical Quarterly* 52/1, 1966, σ. 71-89.

[25] Εν πρώτοις, τα μ. 157-162a παρακάμπτουν την επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος (με την οποίαν άνοιγε η μετάβαση στην έκθεση) και εξυφαίνοντας απευθείας το υλικό της καταληκτικής του

βαθμό, αναπτύσσοντας περαιτέρω το υλικό της[26] προτού οδηγηθεί στην πτωτική τομή που την διακρίνει από μία επιπρόσθετη coda (μ. 226-245), ολότελα βασισμένη στο κύριο θέμα.[27] Περιορισμένες, επίσης, είναι οι μεταβολές της επανεκθέσεως σε σχέση με την αρχική ενότητα στο τέταρτο μέρος του πρώτου κουαρτέττου: το κύριο θέμα επαναδιατυπώνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 73-80 (πρβλ. τα μ. 1-8), η μετάβαση αναπροσαρμόζεται στην πορεία της κυρίως σε αρμονικό και μόνο δευτερευόντως σε δομικό επίπεδο,[28] το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην κύρια τονικότητα με μια μικρή διεύρυνση που καθιστά εμφαντικότερη την πτωτική του απόληξη,[29] ενώ η (διακριτή) κατακλείδα της εκθέσεως αντικαθίσταται εδώ από μία νέα (στα μ. 105-110) που επανέρχεται κυκλικά στο υλικό του κυρίου θέματος.[30]

Απεναντίας, στις επανεκθέσεις των δύο άλλων τελικών μερών σε μορφή σονάτας του opus 64 εφαρμόζονται διαδικασίες ανάπτυξης του θεματικού υλικού που, όπως και σε όλα ανεξαιρέτως τα εναρκτήρια μέρη των έργων της παρούσας συλλογής, επιφέρουν

προεκτάσεως φθάνουν σύντομα σε μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, που είναι αντίστοιχη εκείνης του μ. 35 στην δευτερεύουσα τονικότητα της Φα-μείζονος. Από εκεί και ύστερα, όλη η μακρά προέκταση της παραπάνω πτώσεως ευθυγραμμίζεται με τα μεταβατικά περιεχόμενα της πρώτης ενότητος (πρβλ. τα μ. 162-173 με τα μ. 35-46 και τα μ. 182-187 με τα μ. 53-58), παρεκκλίνοντας όμως από αυτά σε δύο σημεία: α) στα μ. 174-181, τα οποία υποκαθιστούν τα ανάλογα μ. 47-52 της εκθέσεως, και β) στα επιπρόσθετα μ. 188-195, που προεκτείνουν έτι περαιτέρω το υλικό των μ. 182-187. Ειδικά δε για το χωρίο των μ. 174-181 πρέπει να επισημανθεί ότι αποτελεί ένα πεδίο έντονης αρμονικής ρευστότητος και τολμηρής εκτροπής που εξελίσσεται διαρκώς από ενότητα σε ενότητα, διατρέχοντας έτσι την συνολική μορφή: αρχικά στην έκθεση, το "αποστασιοποιημένο" αυτό μόρφωμα διακόπτει προσωρινά την παρατεταμένη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, εστιάζοντας σε απομεμακρυσμένες αρμονικές περιοχές της ομώνυμής της ελάσσονος (μ. 47-52: $IV^{9[-8]}$/VII, ii^{6}/VII, V^{7}/VII, VII$\frac{6}{4}$, $V^{4[-3]}$/VII και V$\frac{6}{5}$/V), κατόπιν στην επεξεργασία αναπτύσσεται λίγο παραπάνω, τονικοποιώντας άλλες περιοχές της φα-ελάσσονος (μ. 103-110: $IV^{9[-8]}$/III, ii^{6}/III, V^{7}/III, III$\frac{6}{4}$, $V^{4[-3]}$/III, V$\frac{6}{5}$, $i^{9[-8]}$ και vii$\frac{6}{5}$/V), και τελικά στην επανέκθεση τροποποιείται ακόμη περισσότερο, επιτείνοντας μάλιστα την χρωματικότητα της γραφής του στο περιβάλλον της – ομώνυμης της κύριας τονικότητος – συ-ύφεση-ελάσσονος (μ. 174-181: vii$^{ø\frac{6}{5}}$/VI, vii$^{o\frac{6}{5}}$/VI, vii$^{ø\frac{6}{5}}$/V, vii$^{o\frac{6}{5}}$/V, V^{13}_{7}, V^{7} και I$\frac{6}{4}$ με επιπρόσθετη ενάτη που λύνεται σε μία vii^{7}/V)!

[26] Σε αντίθεση με την καταληκτική περιοχή της εκθέσεως, όπου η φράση των μ. 67-72a επαναλαμβάνεται απλώς παρηλλαγμένη και σε δομική επικάλυψη στα μ. 72-77a, προτού την διαδεχθεί μία ύστατη πτωτική χειρονομία στα μ. 77-79, στην επανέκθεση η επανάληψη αυτή αξιοποιείται ως αφορμή για περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου μοτιβικού υλικού (του κυρίου θέματος) στα εμβόλιμα μ. 213-223 (πρβλ. απεναντίας τα μ. 204-209a και 209-212 συν 224-225a με τα μ. 67-72a και 72-77a· τα μ. 77-79, τέλος, εξαλείφονται και – όπως παρατηρεί γενικότερα και ο Caplin, ό.π., σ. 171 – αντικαθίστανται επί της ουσίας από την ακόλουθη coda). Πρβλ. σχετικά Grave & Grave, ό.π., σ. 73.

[27] Πρβλ. περαιτέρω Grave & Grave, ό.π., σ. 73, δευτερευόντως δε σ. 277. Αντίθετα, ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 257) συγχέει – και εν τέλει αποτυγχάνει ολότελα να εντοπίσει – την coda με την αναπτυξιακή διεύρυνση της καταληκτικής περιοχής που έχει προηγηθεί στην επανέκθεση.

[28] Τα μ. 81-84 είναι ταυτόσημα με τα μ. 9-12, ενώ τα μ. 85-89 ανακατασκευάζουν το περιεχόμενο των μ. 13-17 στο αρμονικό περιβάλλον της υποδεσπόζουσας και οδηγούν σε έναν δίμετρο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος στα μ. 90-91, αντικαθιστώντας έτσι την μακροσκελέστερη πτωτική διαδικασία των μ. 18-22 της εκθέσεως.

[29] Η προτασιακή δομή των μ. 23-29a διατηρείται στα μ. 92-98a, αλλά καταλήγει απρόσμενα σε μισή πτώση στο μ. 98b, η οποία ακολούθως προεκτείνεται στο δίμετρο 99-100 (όπου παράλληλα το δεδομένο θεματικό υλικό αναπτύσσεται περαιτέρω) προτού μετατραπεί σε τέλεια πτώση – με την ανάκληση και της καταληκτικής χειρονομίας του μ. 30 – στο μ. 101· επιπλέον, το τελικό αυτό τρίμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν στην υποκείμενη οκτάβα (πρβλ. τα μ. 102-104 με τα μ. 99-101). Κατά συνέπειαν, το οκτάμετρο πλάγιο θέμα της εκθέσεως διευρύνεται κατά την επανέκθεσή του σε 7 + 3x2 μέτρα. Οι Grave & Grave (ό.π., σ. 275), μάλιστα, αντιμετωπίζουν τα μ. 99-101 / 102-104 ως συνοπτικό παράλλαγμα των μ. 5-8 (πράγμα αμφίβολο, βέβαια – τουλάχιστον από αρμονικής επόψεως) που λειτουργεί ως εφαλτήριο για την μετέπειτα προοδευτική αποσύνθεση του αρχικού θέματος στα μ. 105-106 / 107-108 και 109 / 110.

[30] Πρβλ. Grave & Grave, ό.π., σ. 275, 277 και 278.

σημαντικές παρεκκλίσεις από το δομικό πρότυπο της εκάστοτε εκθέσεως. Έτσι, στο τελευταίο μέρος του τέταρτου κουαρτέττου, το μεν πρώτο "ήμισυ" της επανεκθέσεως συρρικνώνεται δραστικά (από την περιοδική δομή του κυρίου θέματος απομένει μόνον η πρώτη φράση και συνδέεται απευθείας με το δεύτερο σκέλος της μεταβάσεως·[31] πρβλ. τα μ. 107-114 με τα μ. 1-8 και τα μ. 115-125 με τα μ. 26-34 & 37-38), ενώ το δεύτερο γνωρίζει από ένα σημείο και έπειτα σημαντική αναπτυξιακή διεύρυνση: μετά τα μ. 126-139a, που είναι αντίστοιχα των μ. 39-52a, αλλά και τα μ. 139b-147, τα οποία αναδιατυπώνουν το υλικό των μ. 52b-60a, η πλάγια περιοχή, αντί να ολοκληρωθεί εδώ άμεσα με τέλεια πτώση, φθάνει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας με φουγκοειδείς αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος (μ. 148-153), οι οποίες μάλιστα επεκτείνονται και στα κατ' εξοχήν πτωτικά μ. 154-161a που ακολουθούν·[32] αλλά και τα δύο μορφώματα της κατακλείδας των μ. 60-66 επανεκτίθενται κατόπιν αποκομμένα το ένα από το άλλο στα μ. 161-165a και 177b-179, αφού η ελεύθερη προέκταση του πρώτου εξ αυτών στα μ. 165b-169 προλειαίνει το έδαφος για την εμφάνιση ενός εμβόλιμου τμήματος στα μ. 170-177a με χαρακτήρα coda και μιαν έσχατη αναδρομή στο κύριο θέμα![33]

Από την άλλη πλευρά, στο τελικό μέρος του δεύτερου κουαρτέττου παρατηρείται ότι και πάλι το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται ολόκληρο (πρβλ. μόνο τα μ. 133-140 με τα μ. 1-8), πλην όμως εδώ η απώλεια των τελευταίων του μέτρων (των μ. 9-12 της εκθέσεως) αναπληρώνεται από ενδελεχή ανάπτυξη του μοτιβικού τους υλικού στα μ. 141-157, τα οποία με την μορφή μιας εντυπωσιακής "δευτερεύουσας αναπτύξεως" επεκτείνουν την κύρια περιοχή και την στρέφουν πλέον προς μία μισή πτώση, καθιστώντας έτσι περιττή και την μετέπειτα διαμεσολάβηση ενός μεταβατικού τμήματος.[34] Εντούτοις, η διαδικασία αυτή δεν αποτελεί την μοναδική, ούτε την ριζικότερη συνέπεια της εξόχως "μονοθεματικής" φύσεως της εκθέσεως: εκεί όπου αναμένεται η επαναφορά των περιεχομένων της πλάγιας περιοχής, ο Haydn αναδιατυπώνει απλώς το κύριο θέμα στην ομώνυμη Σι-μείζονα,[35] επεκτείνοντας κατά τι την πτωτική του διαδικασία (πρβλ. τα μ. 158-167 με τα μ. 1-10, αλλά και τα μ. 168-173 ως υποκατάστατα των πτωτικών μ. 11-12). Επομένως, στην θέση του πλαγίου θέματος της εκθέσεως, το οποίο συνιστούσε ένα παράγωγο του κυρίου θέματος, εδώ εμφανίζεται το ίδιο το κύριο θέμα και δη στον αντίθετο τρόπο[36] (πράγμα που δικαιολογεί και την διπλή παρουσία του στην επανέκθεση)! Προς εξισορρόπηση, βέβαια, η καταληκτική περιοχή αποκαθίσταται εν συνεχεία με σχετικά περιορισμένες δομικές διαφοροποιήσεις (επεκτάσεις και διευρύνσεις) κατά την δική της μεταφορά στην ομώνυμη μείζονα στα μ. 174-201.[37]

[31] Οι διαδικασίες αυτές είναι συνήθεις στο πλαίσιο του πρώτου "ημίσεως" της επανεκθέσεως, όπως επισημαίνει γενικότερα και ο Caplin, ό.π., σ. 163-165. Πρβλ. περαιτέρω Markus Neuwirth, "Does a 'monothematic' expositional design have tautological implications for the recapitulation? An alternative approach to 'altered recapitulations' in Haydn", *Studia Musicologica* 51/3-4, 2010, σ. 369-385: 376.

[32] Πρβλ. Grave & Grave, ό.π., σ. 277.

[33] Πρόκειται για αυτό ακριβώς που οι Hepokoski και Darcy (ό.π., σ. 288-292) ορίζουν ως "Coda-Rhetoric Interpolation" (CRI). Πρβλ. εν προκειμένω και Grave & Grave, ό.π., σ. 276, εν μέρει δε σ. 277. Αντίθετα, ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 260) εκλαμβάνει δίχως δεύτερη σκέψη το συγκεκριμένο χωρίο ως μία τυπική coda.

[34] Πρβλ. γενικότερα όσα ο Caplin (ό.π., σ. 165-167) αναφέρει ως διαδικασία "συμφυρμού" του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως στην επανέκθεση.

[35] Πρβλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 254. Ο Keller (ό.π., σ. 155-156), εξ άλλου, αντιλαμβάνεται εδώ αυθαίρετα ένα στοιχείο που παραπέμπει σε μορφή ρόντο – και εξ αυτού μάλιστα ο ίδιος διατείνεται ότι η μορφή του συγκεκριμένου μέρους συνιστά έναν ιδιότυπο συνδυασμό σονάτας και ρόντο (και δη με επιπρόσθετη coda μετά την επαναφορά της καταληκτικής περιοχής στην επανέκθεση), τον οποίον εν τέλει χαιρετίζει αοριστολογώντας – ελλείψει οιασδήποτε σοβαρής τεκμηρίωσης – ως «την ουσία της μεγάλης τέχνης»!

[36] Πρβλ. Grave & Grave, ό.π., σ. 277.

[37] Πιο αναλυτικά, τα μ. 174-181 ταυτίζονται με τα μ. 47-54 της εκθέσεως, αλλά η εξύφανση του υλικού τους που ακολουθεί στα μ. 182-189a & 189-193 προσλαμβάνει σημαντικά μεγαλύτερη έκταση από την

Κατά τον ίδιο τρόπο, όσα εκ των εναρκτήριων μερών έχουν βασισθεί σε "μονοθεματικές" – ως επί το πλείστον – εκθέσεις παρουσιάζουν ευλόγως, όπως εν γένει θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί, και ιδιαιτέρως ανακατασκευασμένες επανεκθέσεις.[38] Για παράδειγμα, στο έκτο κουαρτέττο, από την πρώτη μόνο φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. τα μ. 98-101 με τα μ. 1-4) η επανέκθεση οδηγείται απευθείας σε μιμητική ανάπτυξη της κεφαλής του στα μ. 102-107 (περίπου όπως είχε συμβεί και νωρίτερα, στην έναρξη της επεξεργασίας), η οποία κατόπιν συνδέεται με την εν μέρει αναδομημένη και εν μέρει αυτούσια μεταφορά των υπολοίπων συμφραζομένων της πλάγιας περιοχής στα μ. 108-112 (πρβλ. τα παρεμφερή μ. 26-30) και 113-118a (τα οποία αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 31-36a).[39] Κατά συνέπειαν, η επικεφαλής ιδέα, η οποία στην έκθεση είχε παρατεθεί τέσσερεις φορές διαδοχικά (στις δύο φράσεις του περιοδικού κυρίου θέματος, στην έναρξη της μεταβάσεως αλλά και στην έναρξη της πλάγιας περιοχής), στην επανέκθεση διατυπώνεται πλέον άπαξ και αμέσως υπόκειται σε περαιτέρω ανάπτυξη μέχρι την επαναφορά των πτωτικών μέτρων της πλάγιας περιοχής σε μεταφορά στην τονικότητα αναφοράς. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και η καταληκτική περιοχή γνωρίζει σημαντική διεύρυνση στην συνέχεια, αφού το αρχικό της μόρφωμα (των μ. 36-40) μετατρέπεται στα μ. 118-122 σε πέρασμα για μία εμβόλιμη τελική αναδρομή στο κύριο θέμα με χαρακτήρα coda (στα μ. 123-135a), προτού η κατακλείδα της εκθέσεως αποκατασταθεί στο σύνολό της στα εναπομείναντα μ. 135-144 (πρβλ. τα μ. 36-45) της επανεκθέσεως.[40]

Παρόμοια περικοπή κατά το ήμισυ του εν είδει περιόδου κυρίου θέματος διαπιστώνεται και στην έναρξη της επανεκθέσεως του πρώτου μέρους του τέταρτου κουαρτέττου (πρβλ. τα μ. 61-64 με τα μ. 1-4), ακολουθούμενη όμως από μία πλήρως ανακατασκευασμένη μετάβαση, καθώς τα μ. 65-69a προβαίνουν σε αναδιατύπωση του αρχικού θεματικού υλικού στην ομώνυμη σολ-ελάσσονα και καταλήγουν σε μισή πτώση (ανάλογη εκείνης του μ. 14 στην έκθεση).[41] Έπειτα, ο Haydn παρακάμπτει τελείως το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως,[42] προκειμένου να αποφύγει εδώ μία ακόμη αναφορά στην επικεφαλής ιδέα, και αναπτύσσει ελεύθερα μόνο το υλικό των μ. 23 κ.εξ., εν πρώτοις μεν στα μ. 69-78a και ακολούθως στα μ. 78-80 & 80b-84,[43] τα οποία όμως, ενώ "υπόσχονται" μιαν επαναλαμβανόμενη ισχυρή πτωτική επικύρωση της Σολ-μείζονος, εν τέλει προσκρούουν άδοξα σε μία απατηλή πτώση και λειτουργούν ως πέρασμα προς ένα εμβόλιμο τμήμα τύπου coda στα μ. 85-93, όπου το κύριο θέμα επανέρχεται για τελευταία φορά στο προσκήνιο και εξυφαίνεται επί μακρόν πριν την

ανάλογη των μ. 55-60· επιπλέον, και η καταληκτική προέκταση των μ. 61-64 μεγεθύνεται κατά τι στα εναπομείναντα μ. 194-201 της επανεκθέσεως.

[38] Πρβλ. γενικότερα επί της αρχής αυτής: Wolf, ό.π., σ. 72-74· Ethan Haimo, "Haydn's altered reprise", *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 335-351: 340· Caplin, ό.π., σ. 169· Larson, ό.π., σ. 158. Ωστόσο, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Neuwirth (ό.π., σ. 369-385), αλλά και φανερώνει παράλληλα η μελέτη π.χ. του ύστερου έργου του Wolfgang Amadeus Mozart, μια "μονοθεματική" έκθεση δεν συνιστά απαραίτητα ένα "πρόβλημα από συνθετικής σκοπιάς" που *οφείλει* εν τέλει να επιλυθεί απαρεγκλίτως – σύμφωνα με μιαν εξόχως *αναχρονιστική* θεωρητική αντίληψη – με την δραστική ανακατασκευή της επανεκθέσεως!

[39] Πρβλ. Barrett-Ayres (ό.π., σ. 262), Larson (ό.π., σ. 173) και Grave & Grave (ό.π., σ. 68 και 277).

[40] Πρβλ. επίσης Larson (ό.π., σ. 173) και Grave & Grave (ό.π., σ. 68 και 277).

[41] Πρβλ. Neuwirth, ό.π., σ. 378. Τουναντίον, ο Larson (ό.π., σ. 168) αγνοεί παντελώς την μεταβατική αυτή περιοχή στην επανέκθεση και θεωρεί ότι στο σημείο αυτό συμφύονται απευθείας η κύρια με την πλάγια περιοχή.

[42] Ο Caplin (ό.π., σ. 169) αναφέρεται επίσης σε αυτήν την δυνατότητα εν γένει, καίτοι την αποδίδει μονάχα σε αρμονικούς λόγους.

[43] Πρβλ. εν προκειμένω Barrett-Ayres (ό.π., σ. 258-259), Larson (ό.π., σ. 168) και Grave & Grave (ό.π., σ. 277).

απέριττη τονική επαναφορά ολόκληρης της κατακλείδας της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 94-99 με τα μ. 33-38).[44] Συνεπώς, η επανέκθεση του δευτέρου "ημίσεως" της εκθέσεως υπόκειται εν προκειμένω σε καθολική αναπτυξιακή αναδόμηση, όπως άλλωστε συμβαίνει και στην περίπτωση του εναρκτήριου μέρους του πρώτου κουαρτέττου της εξάδος – και μάλιστα σε αντιδιαστολή με μία πολύ τυπική ανακεφαλαίωση του πρώτου "ημίσεως": το κύριο θέμα επανεκτίθεται εδώ απαράλλακτο (πρβλ. τα μ. 98-113a με τα μ. 1-16a), όπως κατ' ουσίαν και η ακόλουθη μετάβαση (πρβλ. τα μ. 113-119 με τα μ. 16-22), προτού το υλικό της αναπτυχθεί περαιτέρω σε ένα νέο τμήμα (στα μ. 120-129a) και οδηγήσει απρόσμενα – μέσω της ομώνυμης ελάσσονος – σε μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα.[45] Ακόμη πιο παράδοξο όμως είναι το γεγονός ότι η πτώση αυτή υλοποιείται με το τελευταίο από τα πλάγια θεματικά μορφώματα της εκθέσεως, το οποίο με την διπλή του τονική επαναφορά τόσο στα μ. 129-[133][46] όσο και στα μ. 166-170a[47] (πρβλ. σε αμφότερες τις περιπτώσεις τα μ. 55-59a) έρχεται να "εγκιβωτίσει" όλες τις άλλες αναπτύξεις του διαθέσιμου θεματικού υλικού κατά την επανέκθεση, ήτοι στα μ. 133-139 (όπου το μοτιβικό υλικό των μ. 55-60 εξυφαίνεται με την μορφή ενός περάσματος προς την ναπολιτάνικη περιοχή),[48] στα μ. 140-151 (τα οποία αναπτύσσουν περαιτέρω ό,τι νωρίτερα είχε επιχειρηθεί και στα μ. 77-80 της επεξεργασίας,[49] προτού καταλήξουν σε μισή πτώση στην ομώνυμη της Ντο-μείζονος), καθώς και στα μ. 152-166a (που υποβάλλουν σε πυκνό αντιστικτικό χειρισμό την επικεφαλής ιδέα).[50] Έτσι, το δεύτερο "ήμισυ" της παρούσας επανεκθέσεως αποτελεί το επιστέγασμα των διεξοδικών αναπτυξιακών διαδικασιών που έχουν ήδη συντελεσθεί σε αμφότερες τις προηγούμενες ενότητες της συνολικής μορφής επί τη βάσει της αρχικής ιδέας αλλά και των λοιπών θεματικών της παραγώγων.

[44] Πρβλ. διεξοδικότερα Larson (ό.π., σ. 168-171), δευτερευόντως δε Grave & Grave (ό.π., σ. 277). Αντίθετα, η από μέρους του Rosen (ό.π., σ. 140-141) ερμηνεία των μ. 85 κ.εξ. ως δεύτερης επανεκθέσεως του κυρίου θέματος δεν είναι μονάχα άστοχη αφ' εαυτής, αλλά οδηγεί και σε άλλες παράλογες θεωρήσεις επί του συγκεκριμένου μέρους: π.χ. ο Rosen προσπαθεί να την αιτιολογήσει επικαλούμενος την σύντομη επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην έκθεση (δίχως μάλιστα να καθιστά σαφές αν με αυτό αναφέρεται στην αρχική θεματική περίοδο ή στην "μονοθεματική" έναρξη της πλάγιας περιοχής, δηλαδή στα μ. 5 κ.εξ. ή στα μ. 16 κ.εξ.), ενώ και κατά την έναρξη της επανεκθέσεως αντιλαμβάνεται (υπερβάλλοντας και δημιουργώντας εντυπώσεις άνευ ουσιαστικού ερείσματος) μιαν *επίφαση* "ψευδούς επανεκθέσεως" ως έκφραση – υποτίθεται – εξεζητημένης ειρωνείας από μέρους του συνθέτη!

[45] Πρβλ. Larson, ό.π., σ. 162-163.

[46] Εξ ού και ορισμένες αβάσιμες αναφορές στην παλαιότερη βιβλιογραφία περί coda στο σημείο αυτό – είτε ως εμβόλιμη καταληκτική ενότητα στην επανέκθεση, όπως ειδικότερα διατείνεται ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 250), είτε ως απλή εντύπωση ότι η επανέκθεση εξελίσσεται από εδώ και πέρα σε ένα είδος coda, σύμφωνα με τον H. C. Robbins Landon (*Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*, Thames and Hudson, London 1978, σ. 656). Πρβλ. απεναντίας Grave & Grave, ό.π., σ. 33.

[47] Ειδικά αυτή η δεύτερη και τελευταία αναδρομή στο υλικό των μ. 55-59a στην επανέκθεση επισφραγίζεται και με μία καταληκτική προέκταση στα μ. 170-174 πολύ πιο ενδελεχή από την ανάλογη των μ. 59-60 της εκθέσεως. Δεν αντιλαμβάνομαι όμως πώς (ή γιατί) τα μ. 170-174 θα μπορούσαν (ή θα έπρεπε οπωσδήποτε) να εκληφθούν ως μία τροποποιημένη μεταφορά των μ. 40-44, όπως ισχυρίζεται εν προκειμένω ο Larson, ό.π., σ. 165.

[48] Πρβλ. περαιτέρω Larson, ό.π., σ. 163-164.

[49] Εδώ μπορεί να γίνει κάλλιστα λόγος για μιαν επίδραση της επεξεργασίας στην επανέκθεση, υπό την έννοια όμως της συνέχισης μιας συγκεκριμένης αναπτυξιακής διαδικασίας από την μία ενότητα στην επόμενη και όχι υπό το – μάλλον περιοριστικό – πρίσμα της σχετικής πραγμάτευσης του Caplin (ό.π., σ. 171-173), ο οποίος στρέφει την προσοχή του αποκλειστικά σε περιπτώσεις αναπλήρωσης θεματικών ιδεών, τμημάτων ή συνθετικών τεχνικών από την μία ή την άλλη μακροδομική ενότητα. Πρβλ. πρωτίστως Larson (ό.π., σ. 164), εν μέρει δε Rosen (ό.π., σ. 134) και Landon (ό.π., σ. 656).

[50] Πρβλ. διεξοδικότερα Larson (ό.π., σ. 164-165), δευτερευόντως δε Grave & Grave (ό.π., σ. 277).

Εντούτοις, η πρακτική της αναπτυξιακής αναδόμησης της επανεκθέσεως βρίσκει εν τέλει εφαρμογή ακόμη και σε περιπτώσεις κατά τις οποίες το δεύτερο "ήμισυ" της εκθέσεως παρουσιαζόταν επαρκώς χειραφετημένο από τα θεματικά περιεχόμενα του πρώτου. Όπως αποκαλύπτει το πρώτο μέρος του δεύτερου κουαρτέττου, ο Haydn φροντίζει και εδώ να παραθέσει κατ' αρχάς μία μόνο φορά την βασική ιδέα του κυρίου θέματος στην έναρξη της επανεκθέσεως (πρβλ. τα μ. 68-71 με τα μ. 1-4) και να την συνδέσει απευθείας με μία ανακατασκευασμένη μετάβαση, η οποία στα μ. 72-77a αξιοποιεί με μεγάλη ελευθερία το μοτιβικό υλικό ιδίως του ύστερου σκέλους της αντίστοιχης περιοχής της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 15b-20a) και καταλήγει ομοίως σε τέλεια πτώση – αυτήν την φορά βέβαια στην κύρια τονικότητα. Εν συνεχεία λοιπόν, φαίνεται ότι η πλάγια περιοχή μπορεί πια να επανεκτεθεί τυπικά στην σι-ελάσσονα· ωστόσο, μόνον η μοτιβική της αφετηρία επανέρχεται εδώ και εξυφαίνεται ελεύθερα μέχρι την πραγματοποίηση μίας μισής πτώσεως με μακρά προέκταση στα μ. 77-80a & 80-83, ενώ ό,τι ακολουθεί συνιστά και πάλι περαιτέρω αναπτύγματα υλικού αναγόμενου ως επί το πλείστον στο πρώτο "ήμισυ" της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 84-[92] με τα μ. 15b κ.εξ. και τα μ. 92-96 με τα μ. 9 κ.εξ.) παρά στο δεύτερο, από το οποίο ειδικότερα προέρχονται αφ' ενός μεν το μακρινό παράγωγο των μ. 26-34a στα πτωτικά μ. 97-102a και αφ' ετέρου η κατακλείδα των μ. 34-40 που μεταφέρεται αυτούσια στα μ. 102-108.[51]

Αν όμως στην προαναφερθείσα περίπτωση θα μπορούσε να ισχυρισθεί κανείς ότι η εντυπωσιακή αναδόμηση του δευτέρου "ημίσεως" της επανεκθέσεως σε σχέση με το αντίστοιχο σκέλος της εκθέσεως οφείλεται στην μεταβολή του τρόπου (από την μείζονα σχετική στην ελάσσονα τονικότητα αναφοράς), τότε το παράδειγμα της επανεκθέσεως στο πρώτο μέρος του τρίτου κουαρτέττου έρχεται να δείξει πώς ανάλογες διαδικασίες μπορούν να εφαρμοσθούν ακόμη και σε ένα έργο γραμμένο σε μείζονα τονικότητα. Εδώ, ο Haydn συρρικνώνει γενικότερα την επανέκθεσή του, παραβλέποντας ορισμένες από τις θεματικές ιδέες της εκθέσεως που έχουν προηγουμένως παρατεθεί κατά τρόπον εμφαντικό στην επεξεργασία.[52] Ως εκ τούτου, από την εκτενή κύρια θεματική περιοχή της εκθέσεως επανεκτίθεται μονάχα η αρχική φράση (πρβλ. τα μ. 126-130 με τα μ. 1-5), ενώ αναφορές στο υλικό των μ. 6-7 και 8-17 (πρβλ. τα μ. 78-[87] της επεξεργασίας) εμπεριέχονται στα μ. 131-137 και 138-146, αντίστοιχα, της ανακατασκευασμένης μεταβάσεως, η οποία μάλιστα ολοκληρώνεται στα μ. 147-152 κατ' αναλογίαν προς εκείνη της εκθέσεως (πρβλ. περίπου τα μ. 28-32). Επιπλέον, τα δύο πρώτα από τα μορφώματα της τριτμηματικής πλάγιας περιοχής της εκθέσεως εξαλείφονται ολοσχερώς από την επανέκθεση (το πρώτο είχε παρατεθεί νωρίτερα στην ομώνυμη ελάσσονα, στα μ. 87-96 της επεξεργασίας, ενώ το δεύτερο συνιστούσε ούτως ή άλλως παράγωγο του πρώτου κυρίου θέματος και είχε

[51] Η παραπάνω ανάλυση συμφωνεί σχεδόν απόλυτα με αυτήν του Larson (ό.π., σ. 165 και 166), καθώς και με τις συναφείς επισημάνσεις των Grave & Grave (ό.π., σ. 277). Ο Caplin (ό.π., σ. 175, 176 αλλά και 278 [σημ. 41]), αντίθετα, προτείνει μία εντελώς διαφορετική ερμηνεία για την επανέκθεση αυτού του μέρους, η οποία μπορεί να συνοψισθεί ως εξής: κύριο θέμα με κατάληξη σε τέλεια πτώση (μ. 68-77a), μετάβαση με κατάληξη σε μισή πτώση και προέκταση (μ. 77-80a & 80-83), πλάγια περιοχή με δύο επιμέρους τμήματα που καταλήγουν – δυνητικά αλλά και στην πράξη, αντίστοιχα – σε τέλεια πτώση (μ. 84-[92] και 92-102a) και κατακλείδα (μ. 102-108). Στον βαθμό βέβαια που η επανέκθεση αυτή παρουσιάζει ελάχιστη αντιστοιχία προς την έκθεση από μοτιβικής αλλά και δομικής επόψεως, όπως εύστοχα παρατηρεί ο συγγραφέας, οι διαφορετικές – πλην όμως επαρκώς αιτιολογημένες – εκτιμήσεις ως προς την λειτουργία των επιμέρους τμημάτων της είναι μάλλον αναπόφευκτες· δυστυχώς, μια λεπτομερής κριτική αντιπαραβολή τους δεν είναι δυνατόν να επιχειρηθεί στον πολύ περιορισμένο χώρο της παρούσας μελέτης.

[52] Το ζήτημα αυτό είχε ήδη επισημανθεί από τον Barrett-Ayres (ό.π., σ. 255), τον Keller (ό.π., σ. 157) και ακόμη εμφαντικότερα από τον Rosen (ό.π., σ. 73 και 74), προτού επανεξετασθεί κριτικά και διεξοδικότατα από τον Hepokoski, στην μελέτη του "Beyond the Sonata Principle" (ό.π., σ. 118-130 και ιδίως σ. 125 κ.εξ.)· πρβλ. εν προκειμένω και Grave & Grave (ό.π., σ. 69, δευτερευόντως δε σ. 277).

αξιοποιηθεί περαιτέρω στο κλείσιμο της επεξεργασίας, δηλαδή στα μ. 117-125), με αποτέλεσμα στο σημείο αυτό να επανέρχεται σε ελαφρώς περικεκομμένη μορφή μονάχα το τρίτο και τελευταίο πλάγιο μόρφωμα (πρβλ. τα μ. 153-166 με τα μ. 52-65), ακολουθούμενο και από μιαν ανάπλαση του υλικού του συνδετικού περάσματος των μ. 66-69 με καταληκτική πλέον λειτουργία στα μ. 167-170 (όπου παράλληλα ενσωματώνεται και μία ύστατη μοτιβική αναδρομή στο δεύτερο κύριο θέμα).[53]

Το τελευταίο έργο της συλλογής του opus 64, σύμφωνα με τις αυτόγραφες παρτιτούρες του συνθέτη, είναι αυτό που στις πρώτες εκδόσεις αριθμήθηκε αυθαίρετα ως πέμπτο.[54] Εντούτοις, το εναρκτήριο μέρος του *Κουαρτέττου σε Ρε-μείζονα* δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία ως προς την πραγματική θέση του συγκεκριμένου έργου στην συνολική ανθολογία, καθώς ειδικά η τελική του ενότητα λειτουργεί ως κορωνίδα και υπέρβαση όλων των συναφών περιπτώσεων που έχουν μέχρι τούδε εξετασθεί: πρόκειται για μία *διπλή επανέκθεση*, η εφαρμογή της οποίας στο κλασσικό ρεπερτόριο παραμένει εξαιρετικά σπάνια αλλά και ήκιστα διερευνημένη.[55] Σε αυτήν λοιπόν, το κύριο θέμα επανεκτίθεται κατ' αρχάς ολόκληρο (χωρίς την εισαγωγή του) στα μ. 105-116a (πρβλ. τα μ. 9-20a) και ακολουθείται από δύο τμήματα ανάπτυξης πρωτίστως του καταληκτικού (στα μ. 116-131a, με κατάληξη σε μισή πτώση στην Ρε-μείζονα) και δευτερευόντως του πλαγίου θεματικού υλικού της εκθέσεως (στα μ. 131-141, τα οποία λειτουργούν αρμονικά ως προέκταση της αμέσως προηγούμενης πτώσεως), ενώ στην συνέχεια το επικεφαλής θέμα έρχεται να παρατεθεί για δεύτερη φορά υπό την αρχική του μορφή (πρβλ. τα μ. 142-152 με τα μ. 9-19), πέραν της μετατροπής της τελικής του πτώσεως από τέλεια σε μισή (με την διαμεσολάβηση των επιπρόσθετων μ. 153-154a), που επιτρέπει την άμεση πλέον επισύναψη και ολόκληρου του δευτέρου "ημίσεως" της εκθέσεως σε τονική μεταφορά στα μ. 154-169a (το πλάγιο θέμα, όπως στα αντίστοιχα μ. 35-50a) και 169-177a συν 177-179 (η κατακλείδα, όπως στα αντίστοιχα μ. 50-58a, με μικρή περαιτέρω προέκταση αντί του συνδετικού περάσματος των μ. 58-59).[56] Με άλλα λόγια, εδώ διαμορφώνονται δύο πλήρεις επανεκθεσιακές θεματικές ανακυκλήσεις με αφετηρία το κύριο θέμα: η πρώτη από αυτές αναπτύσσει ελεύθερα το υλικό του δευτέρου "ημίσεως" της εκθέσεως δίχως την παραμικρή παρέκκλιση από την κύρια τονικότητα (γεγονός που καθιστά παντελώς άστοχη εν προκειμένω την επίκληση της λεγόμενης "ψευδούς επανεκθέσεως" από ορισμένους παλαιότερους θεωρητικούς),[57] θέτοντας επομένως για μία ακόμη φορά σε εφαρμογή την πρακτική της αναπτυξιακής αναδόμησης της επανεκθέσεως που παρατηρήθηκε και στις προηγούμενες περιπτώσεις, ενώ η δεύτερη επανέκθεση ανακαλεί τυπικά την πρότυπη θεματική αλληλουχία της εκθέσεως (παρακάμπτοντας μονάχα την μεταβατική της περιοχή).[58] Έτσι, στο τελευταίο μέρος σε μορφή σονάτας

[53] Πρβλ. περαιτέρω Hepokoski (ό.π., σ. 124-125) και Larson (ό.π., σ. 167).

[54] Βλ. ειδικότερα Feder, "Vorwort", ό.π., σ. vii· Grave & Grave, ό.π., σ. 264.

[55] Βλ. σχετικά: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 279-280 (με αναφορά στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πληκτροφόρο σε σολ-ελάσσονα*, opus 34 αρ. 2, του Muzio Clementi, και στο πρώτο μέρος του *Κουαρτέττου εγχόρδων σε λα-ελάσσονα*, opus 132, του Ludwig van Beethoven)· Ιωάννης Φούλιας, "Το ζήτημα της μορφής του τελικού μέρους στις σονάτες για πληκτροφόρο του Joseph Haydn της δεκαετίας του 1770", *Μουσικολογία* 20, Νήσος, Αθήνα 2011, σ. 88-143: 99-102 (όπου αναλύεται το τελικό μέρος της *Σονάτας για πληκτροφόρο σε ντο-ελάσσονα*, Hob. XVI: 20 / WU 33).

[56] Πρβλ. σε αδρές γραμμές Larson (ό.π., σ. 171) και Grave & Grave (ό.π., σ. 276-278).

[57] Βλ. συγκεκριμένα: Feder, "Joseph Haydn: Streichquartett D-Dur, op. 64, Nr. 5 ("Lerchenquartett")", ό.π., σ. 76 (αλλά και σ. 76-77 για τις υπόλοιπες αναλυτικές επισημάνσεις του συγγραφέως επί της επανεκθέσεως)· Leonard G. Ratner, *Classic music: Expression, form, and style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 229.

[58] Πρβλ. κατ' αρχήν Larson (ό.π., σ. 171), ο οποίος, συγκεκριμένα, αναφέρεται σε «δύο επανεκθέσεις». Σύμφωνα με τους Grave & Grave (ό.π., σ. 278), απεναντίας, η δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος

του opus 64 ο Haydn συνδυάζει και αίρει διαλεκτικά τις δύο διαφορετικές προοπτικές για την ενότητα της επανεκθέσεως που αξιοποιεί σε αυτήν την περίφημη εξάδα κουαρτέττων του (αλλά και ευρύτερα στο ύστερο έργο του): η επανέκθεση ως πεδίο ενδελεχούς ανάπτυξης, αφ' ενός, και η επανέκθεση ως απλή ανακεφαλαίωση των περιεχομένων της εκθέσεως, αφ' ετέρου, τίθενται η μία δίπλα στην άλλη, συμβιβάζοντας την καινοτομία με την παράδοση, το απρόσμενο με το αναμενόμενο, αλλά και αναδεικνύοντας την αστείρευτη δυνατότητα μεταμορφώσεων που παρέχει η μορφή της σονάτας στα χέρια του επινοητικότερου και πλέον ρηξικέλευθου συνθέτη της κλασσικής περιόδου.

στην επανέκθεση θα μπορούσε να αιτιολογηθεί είτε ως απόπειρα αποκατάστασης της πρότυπης θεματικής αλληλουχίας της εκθέσεως (έπειτα από την αποτυχία των πλαγίων και καταληκτικών ιδεών να επανέλθουν εν τω μεταξύ υπό την αρχική τους μορφή στα μ. 116-141), είτε ως προϊόν αυθαίρετης προνομιακής μεταχείρισης του κυρίου θέματος και επισφράγισης της δεσπόζουσας και ξεχωριστής παρουσίας του σε όλο το μέρος· η πρώτη από τις παραπάνω ερμηνείες, εντούτοις, προσκρούει στο γεγονός ότι παρόμοια απόπειρα αποκατάστασης της "ορθής επανεκθεσιακής τάξης", ούτως ειπείν, δεν λαμβάνει χώραν σε καμμία άλλη ανάλογη περίπτωση εναρκτήριου μέρους μεταξύ των κουαρτέττων του opus 64, ενώ και η δεύτερη καθίσταται εξίσου αβάσιμη στον βαθμό που παραβλέπει εν τέλει την διπλή παρουσία (πρώτα τροποποιημένη και έπειτα αυτούσια) και του πλαγίου και καταληκτικού θεματικού υλικού στην επανέκθεση! Περαιτέρω, η αποτίμηση των μ. 142 κ.εξ. ως «ένα είδος coda» εκ μέρους του Landon (ό.π., σ. 659) – και πιθανόν του Keller (ό.π., σ. 166-167) – δεν αντέχει σε σοβαρή κριτική. Ο Rosen (ό.π., σ. 140), εξ άλλου, επισημαίνει απλώς την διπλή επανέκθεση του κυρίου θέματος, δίχως όμως να εξετάζει τις επιπτώσεις της στην συνολική συγκρότηση της ενότητος της επανεκθέσεως, ενώ και ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 260) αρκείται στην απλοϊκή παρατήρηση της απρόσμενης (δεύτερης) επαναφοράς του κυρίου θέματος εκεί όπου κανονικά (;) θα έπρεπε να κάνει την εμφάνισή της η πλάγια περιοχή (σε μία «πλήρως ακατάστατη» – όπως κατά τα άλλα ο ίδιος αποφαίνεται – επανέκθεση).

Χειρόγραφες ψαλτικές συλλογές των αρχών του 19ου αιώνα

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος

Στις αρχές του ΙΘ΄ αιώνα και κατά την πορεία προς την Νέα Μέθοδο της ψαλτικής, ιδιαίτερα δε μετά την έναρξη διδασκαλίας της και την γρήγορη καθιέρωσή της, σχηματίστηκαν ή «εξηγήθηκαν» (μεταγράφηκαν στην ψαλτική σημειογραφία αυτής της μεθόδου) αυτούσιες, ως γνωστόν, επίτομες χειρόγραφες μουσικές συλλογές, αποτελούμενες από παλαιότερα μελοποιήματα. Οι περισσότερες από αυτές, και μάλιστα όσες εξυπηρετούσαν άμεσες λειτουργικές ανάγκες, εκδόθηκαν σταδιακά από το 1820 κ.εξ., άλλες κάπως αργότερα, κάποιες περίμεναν σχεδόν δύο αιώνες για να δουν το φως της δημοσιότητας, ενώ υπάρχουν και μερικές οι οποίες ακόμη δεν έχουν εκδοθεί, αν και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πολλές απόψεις. Ακολούθως, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω κάποια ενδιαφέροντα, πιστεύω, στοιχεία, τα οποία προέκυψαν από την έρευνα για δύο από τις συλλογές της τελευταίας κατηγορίας.

Ανθολογία ή Εκλογή στιχηραρικού μέλους

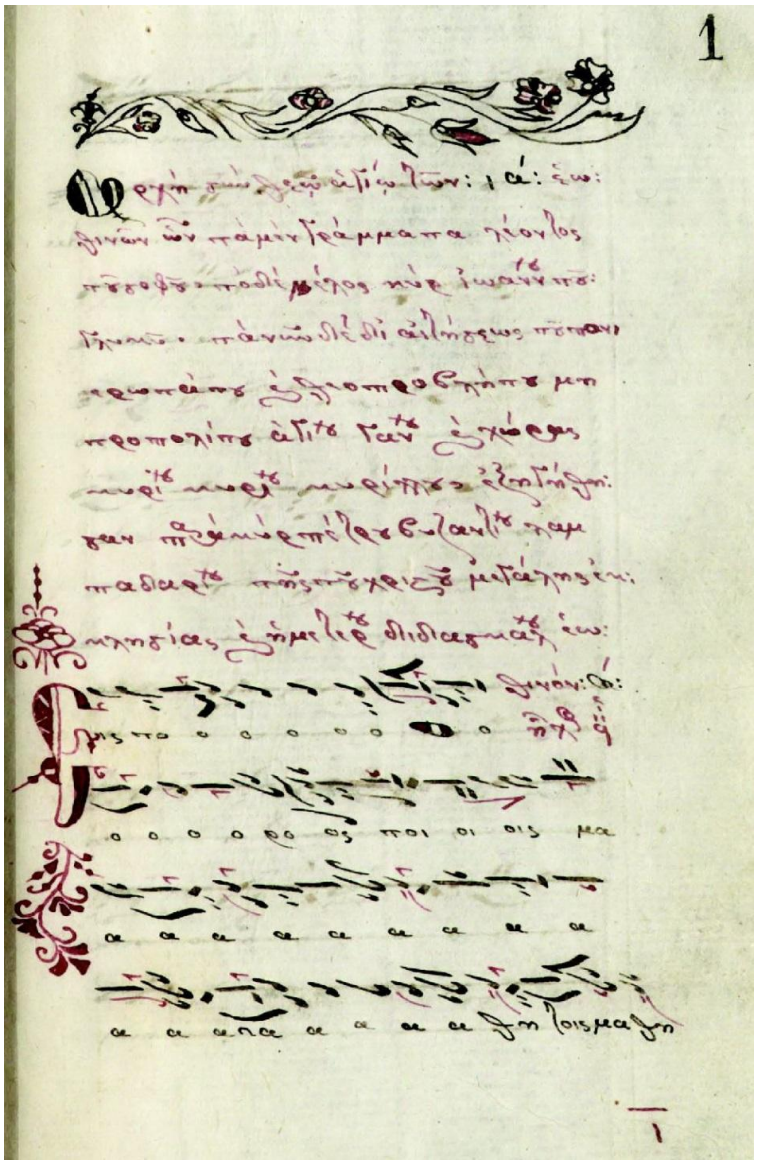
Γνωστή στους ενασχολουμένους με την χειρόγραφη παράδοση της ψαλτικής είναι η συλλογή αργών στιχηραρικών μελών υπό την επιγραφή «Αρχή του στιχηραρικού μέλους». Στην πιο συνηθισμένη της εκδοχή, η συλλογή αυτή περιέχει τα λεγόμενα «δογματικά» θεοτοκία των αναστασίμων εσπερινών (τα πρώτα θεοτοκία των εσπερινών αυτών) σε μέλος του πρωτοψάλτου Παναγιώτου Χρυσάφου († 1685), τα ένδεκα αναστάσιμα εωθινά δοξαστικά του πρωτοψάλτου Ιωάννου Γλυκέος (περί το 1300), τα συνολικά τριάντα έξι ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών των Χριστουγέννων, Θεοφανείων και Μεγάλης Παρασκευής, δύο οκτάηχα δοξαστικά (Κοιμήσεως Θεοτόκου: *Θεαρχίω νεύματι…* και Αποτομής της κεφαλής του Προδρόμου: *Σήμερον η ανοσιουργότροπος μήτηρ…*) και άλλα δύο της Κυριακής της Σταυροπροσκυνήσεως (από την Λιτή της εορτής: *Ορώσα σε η κτίσις…*, και από την τάξη προσκυνήσεως του Τιμίου Σταυρού: *Σήμερον ο απρόσιτος τη ουσία…*), το δεύτερο με την ονομασία «δεινόν».

Από πού προέκυψε αυτή η συλλογή; Ποιος ήταν ο συντάκτης της, ποιος ο εξηγητής ή οι εξηγητές των μελών; Πότε περίπου συστήθηκε; Σε τι εύρος και έκταση διαδόθηκε και από ποιους; Υπάρχουν διαφορές στα μέλη τα οποία περιέχει η συλλογή από χειρόγραφο σε χειρόγραφο;

Η προσπάθεια για την συλλογή όλου, κατά το δυνατόν, του σχετικού υλικού, είχε ως αποτέλεσμα την καλύτερη δυνατότητα απάντησης κάποιων από τα παραπάνω ερωτήματα.

Ο διαμορφωτής της τελικής μορφής της συλλογής είναι πιθανώς ο λαμπαδάριος και μετέπειτα πρωτοψάλτης Γρηγόριος, ο βασικός πυρήνας της όμως (εωθινά και Μεγάλες Ώρες) προέρχεται αυτούσιος από τις εξηγήσεις του Πέτρου του Βυζαντίου. Πράγματι, στον αυτόγραφο κώδικά του Ψάχου 74/223α, ο Πέτρος ο Βυζάντιος περιέλαβε τις δικές του εξηγήσεις του μέλους των εωθινών του Ι. Γλυκέος (φ. 171α κ.εξ.) και, αμέσως μετά (φ. 194β κ.εξ.), τις εξηγήσεις του των ιδιομέλων των Μεγάλων Ωρών. Ακολούθως, αυτούσιες αυτές οι εξηγήσεις σχημάτισαν τον κώδικα Παντελεήμονος 990, ο οποίος γράφτηκε από τον μαθητή του Γρηγόριο ίσως περί τα τέλη του ΙΗ΄ αιώνα (εφόσον ονομάζει «λαμπαδάριο» τον

δάσκαλό του Πέτρο Βυζάντιο),[1] μάλλον όμως αργότερα, μιας και φαίνεται ότι ο μαθητής αντιγράφει αυτούσια την επιγραφή του πρωτότυπου κώδικα, μη λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι στο μεταξύ ο Βυζάντιος είχε γίνει πρωτοψάλτης.[2] Στον κώδικα αυτό δεν περιέχονται τα δογματικά θεοτοκία στην αρχή, ούτε τα τέσσερα ιδιόμελα στο τέλος, ενώ δηλώνεται ξεκάθαρα ότι οι εξηγήσεις σε αναλυτικότερη σημειογραφία (των εωθινών του Γλυκέος και των ιδιομέλων των Μεγάλων Ωρών) είναι του Πέτρου του Βυζαντίου.



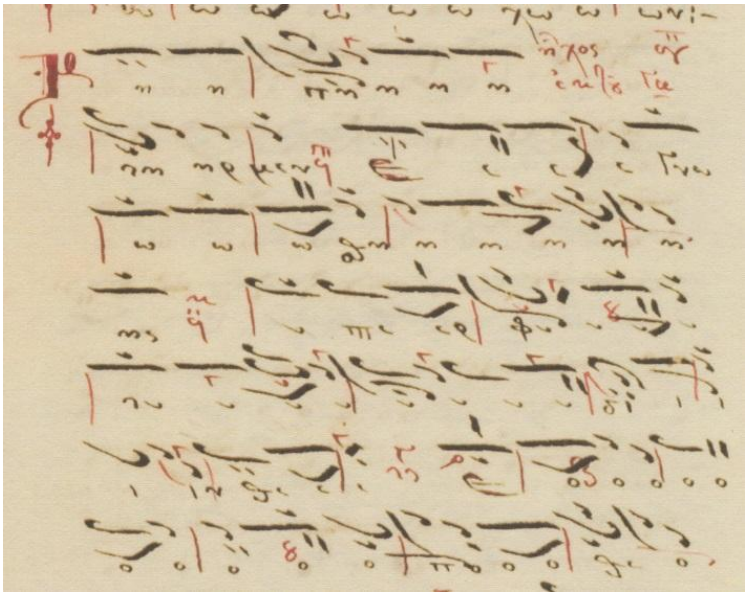
Εικόνα 1: Χφ. Παντελεήμονος 990, φ. 1α

[1] Θυμίζω ότι ο Πέτρος ο Βυζάντιος έγινε πρωτοψάλτης μετά τον θάνατο του Ιακώβου, ο οποίος επήλθε στις 23 Απριλίου του 1800.

[2] Η αναλυτική περιγραφή του κώδικα υπάρχει στον τόμο: Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους. Τόμος Β΄*, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος – Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1976 [στο εξής: Στάθης, *Τα χειρόγραφα… Β΄*], σ. 365-367, όπου και η εκτίμηση ότι ο γραφέας του είναι «πιθανότατα» ο Γρηγόριος. Βλ. επίσης Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την νέαν μέθοδον σημειογραφίας. Β΄ τόμος: Ο κατάλογος*, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος – Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016 [στο εξής: Στάθης, *Τα πρωτόγραφα… Β΄*], σ. 21, όπου δηλώνεται ξεκάθαρα ότι το χειρόγραφο γράφεται από αυτόν. Με βάση συγκρίσεις με άλλα αδιαμφισβήτητα αυτόγραφα του Γρηγορίου, και εγώ πιστεύω ότι, πράγματι, και το χφ. Παντελεήμονος 990 γράφτηκε από αυτόν.

Στο διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο του 2016 στην Αθήνα, είχα την ευκαιρία να δείξω μερικά τμήματα των εξηγήσεων αυτών και να φανεί έτσι ξεκάθαρα η συστηματική και εξαιρετικά σημαντική εργασία του Βυζαντίου και η εγγύτητά της προς την Νέα Μέθοδο, η οποία διαμορφώθηκε οριστικά από τους μαθητές του λίγα χρόνια μετά. Σε αυτές τις εξηγήσεις, λοιπόν, βασίστηκε η σύνταξη του κύριου μέρους της συλλογής στα χρόνια που ακόμη ζούσε ο Βυζάντιος, και δεν θα ήταν, νομίζω, μακριά από την αλήθεια η υπόθεση ότι κάτι τέτοιο έγινε υπό την επίβλεψή του.

Αρκετά χρόνια αργότερα, ο Γρηγόριος εξήγησε αυτή την συλλογή στην Νέα Μέθοδο, στον σημερινό κώδικα Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος – Συλλογή Μετοχίου Παναγίου Τάφου (ΕΒΕ-ΜΠΤ) 751, έναν ακέφαλο, με χάσματα, και κολοβό τόμο. Το γεγονός ότι από αυτό το χειρόγραφο εξέπεσαν τα αρχικά και πολλά άλλα φύλλα εξηγεί μάλλον γιατί πουθενά δεν βρίσκουμε σε αυτόν σαφή μνεία της εξηγητικής εργασίας του Γρηγορίου. Ο Γρηγόριος Στάθης χρονολογεί το χειρόγραφο στα 1815, χωρίς αναλυτικότερη αναφορά, και το κατατάσσει στα Αναστασιματάρια, αν και το μεγαλύτερο μέρος του περιεχομένου του προέρχεται από το Στιχηράριο.[3] Συγκριτικά με τον κώδικα Παντελεήμονος 990, ο Γρηγόριος προσθέτει εδώ τα οκτώ δογματικά θεοτοκία στην αρχή, διαμορφώνοντας περαιτέρω το περιεχόμενο της συλλογής· θεωρώ δε βέβαιο ότι και μετά τα ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών (που και αυτά είναι κολοβά) θα υπήρχαν και τα δύο οκτάηχα ιδιόμελα, καθώς και τα δύο της Σταυροπροσκυνήσεως. Αυτή είναι η αιτία για την οποία ήδη διατύπωσα την άποψη ότι ο διαμορφωτής της τελικής μορφής της εν λόγω συλλογής είναι πιθανώς ο Γρηγόριος.



Εικόνα 2: Χφ. ΕΒΕ-ΜΠΤ 751, τμήμα από το φ. 3α (πηγή: Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την νέαν μέθοδον σημειογραφίας. Α΄ τόμος: Τα Προλεγόμενα*, Αθήνα 2016, σ. 382)

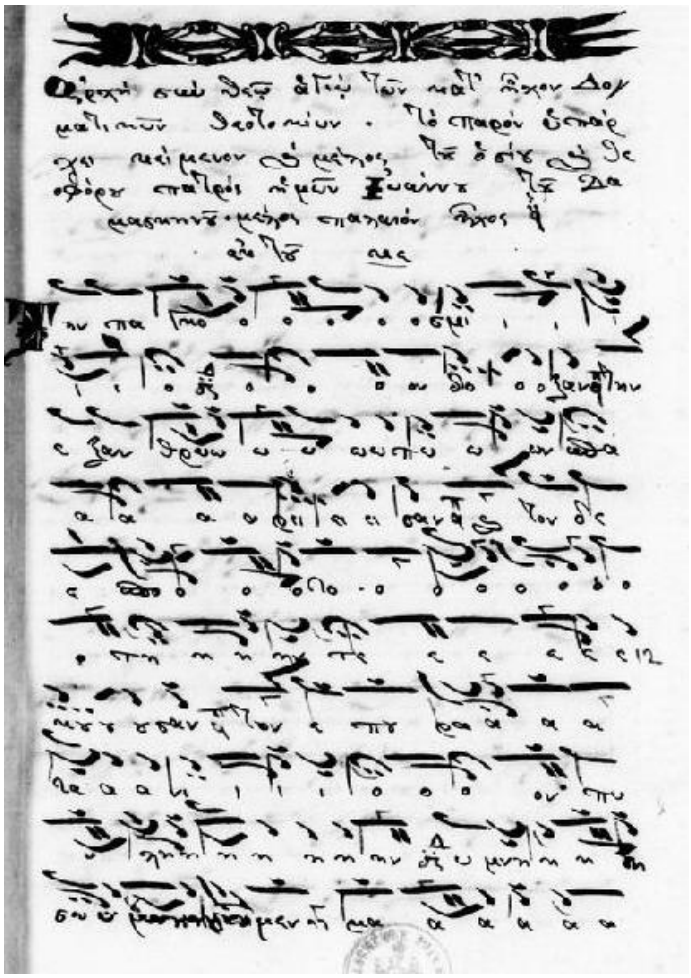
Είναι ίσως ελάχιστα γνωστό ότι και ο Πέτρος ο Βυζάντιος συνέθεσε αργά δογματικά θεοτοκία, εδώ όμως το μέλος είναι και πάλι του Παναγιώτη Χρυσάφη. Το ερώτημα το οποίο δεν μπορεί ακόμη να απαντηθεί με ασφάλεια είναι το εάν και αυτές οι εξηγήσεις του Γρηγορίου (δογματικών θεοτοκίων και τεσσάρων ιδιομέλων στο

[3] Στάθης, *Τα πρωτόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 206-208. Στον κώδικα δεν υπάρχει χρονολογία, προφανώς όμως ο Γρ. Στάθης θεωρεί δεδομένο το 1815 ως έτος γραφής, καθώς ο κώδικας παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τον ΕΒΕ-ΜΠΤ 716, ο οποίος ολοκληρώθηκε στις 30 Ιουλίου αυτού του έτους. Φαίνεται ότι ένα από τα δίφυλλα που εξέπεσαν από το ΕΒΕ-ΜΠΤ 751, αυτό μεταξύ των φ. 3 και 4, είναι το σημερινό Ψάχου, Φάκελος 4 – τετράδιο 119.

τέλος) βασίζονται σε προηγούμενες-ενδιάμεσες του Πέτρου του Βυζαντίου ή αποτελούν δική του εργασία, απευθείας από τα παλαιότερα χειρόγραφα. Τέτοιες εξηγήσεις των δογματικών θεοτοκίων του Παναγιώτη Χρυσάφη από τον Πέτρο τον Βυζάντιο δεν έχουν εντοπιστεί σε χειρόγραφα, υπολογίζω όμως ότι είναι πιθανόν να υπήρχαν και σήμερα να μην είναι πια στην διάθεσή μας.

Άλλα σημαντικά στοιχεία του κώδικα είναι η ύπαρξη κάθετων διαστολών για τον χωρισμό των μέτρων των μελών, σχεδόν πάντα λανθασμένα τοποθετημένων (ως μια επίδραση της ευρωπαϊκής μουσικής εκείνα τα χρόνια), καθώς και η χρήση του τρομικού από την παλαιότερη σημειογραφία.

Πολύ κοντά ή και ακριβώς στην εποχή αυτού του χειρογράφου φαίνεται πως δημιουργήθηκε το χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας Supplément grec 253.[4] Ο κώδικας αυτός είναι πλήρης και καλογραμμένος. Από πλευράς μουσικής σημειογραφίας έχει επίσης σημειωμένες κάθετες διαστολές για τον χωρισμό των μέτρων, ενώ υπάρχουν το τρομικό (αντί για την αναλυμένη θέση του, όπως την γνωρίζουμε στην τελική επεξεργασία της Νέας Μεθόδου), το απόδομα, η τριπλή κάτω από το αντικένωμα και άλλα στοιχεία της ψαλτικής σημειογραφίας που δείχνουν ότι βρισκόμαστε στις απαρχές της Νέας Μεθόδου, η οποία δεν έχει ακόμα διαμορφωθεί στην οριστική της μορφή. Δεν αναφέρεται εξηγητής, το μέλος όμως ταυτίζεται με εκείνο του κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 751, με μικρές διαφοροποιήσεις σημειογραφίας, αναλυτικότερης μελωδικής κίνησης επιμέρους θέσεων, ή ελαφρά διαφορετικές εξηγητικές επιλογές.

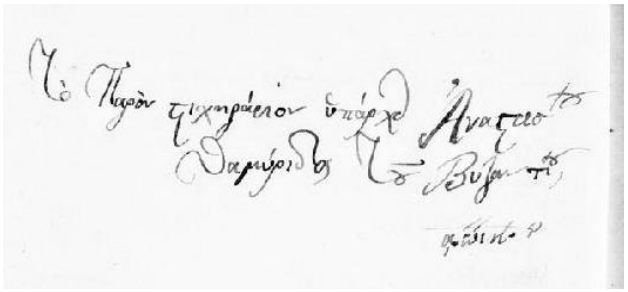


Εικόνα 3: Χφ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας Supplément grec 253, φ. 3α

[4] Ψηφιοποιημένο το χειρόγραφο αυτό βρίσκεται αναρτημένο στο διαδίκτυο.

Από πλευράς περιεχομένου: Στην αρχή (φ. 3α), ο γραφέας αναγγέλλει τα δογματικά θεοτοκία (και ως πρώτο καταγράφει το του α΄ ήχου, *Τὴν παγκόσμιον δόξαν*) σε μέλος του Ιωάννου Δαμασκηνού και όχι το μέλος του Παναγιώτη Χρυσάφη. Ωστόσο, μετά από την καταγραφή αυτού του πρώτου μέλους, στο φ. 5β σημειώνει: «ἕτερον κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου καὶ πρωτοψάλτου· ἦχος α΄ κε». Από το σημείο αυτό έως το τέλος του κώδικα ακολουθείται η συνηθισμένη δομή του, καθώς μετά τα ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών περιέχει και τα αναφερθέντα τέσσερα αργά ιδιόμελα. Πρόκειται, δηλαδή, για την ολοκληρωμένη μορφή της συλλογής, όπως την γνωρίζουμε στην ευρύτερη μεταγενέστερη χειρόγραφη παράδοση.

Ο γραφικός χαρακτήρας του κωδικογράφου μοιάζει αρκετά με εκείνον του Γρηγορίου, και, αν δεν είναι ο ίδιος ο Γρηγόριος (που μάλλον δεν είναι), είναι πιθανώς κάποιος μαθητής του ο οποίος αντιγράφει και ακολουθεί κατά πόδας τον δάσκαλό του και στην κωδικογραφία (ίσως ο ιεροδιάκονος Ακάκιος που δηλώνεται στο τέλος (φ. 119α) ως γραφέας αλλά ασύνδετα με το υπόλοιπο χειρόγραφο). Με βάση μια σημείωση στο φ. 2β του κώδικα αυτού, μάλλον ξεκαθαρίζεται και το θέμα του βαπτιστικού ονόματος του Α. Θάμυρι: «Τὸ παρὸν στιχηράριον ὑπάρχει Ἀναστασίου Θαμύριδος τοῦ Βυζαντίου. ,αωιη΄ [= 1818]».



Εικόνα 4: Χφ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας Supplément grec 253, φ. 2β

Είναι ευρύτερα γνωστό ότι ο Θάμυρις είχε σταλεί στο Παρίσι (όπου βρίσκεται σήμερα το χειρόγραφο) ώστε να καταφέρει να τυπώσει ψαλτικά βιβλία, και είναι βέβαιο ότι είχε μαζί του αντίγραφα των χειρογράφων ή και αυτόγραφα των Τριών Διδασκάλων·[5] πέθανε μάλιστα εκεί στα 1828.

Τα επόμενα χρόνια, αυτή η συλλογή αργού στιχηραρικού μέλους αντιγράφεται πολλές φορές και διαδίδεται ευρέως. Σε τέσσερις, τουλάχιστον, κώδικες αναφέρεται σαφώς ο Γρηγόριος ως εξηγητής των μελών στην Νέα Μέθοδο: πρόκειται για τον κώδικα Παντελεήμονος 911 του έτους 1822,[6] τον Μπενάκη ΤΑ 280[7] (ίσως και λίγο προγενέστερο), τον Ξενοφώντος 117[8] και εκείνον του Πατριαρχείου Βουλγαρίας 1103.[9]

[5] Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους* χρόνους, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 36-37 και 46· Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την νέαν μέθοδον σημειογραφίας. Α΄ τόμος: Τα Προλεγόμενα*, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος – Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 266.

[6] Στάθης, *Τα χειρόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 201-202.

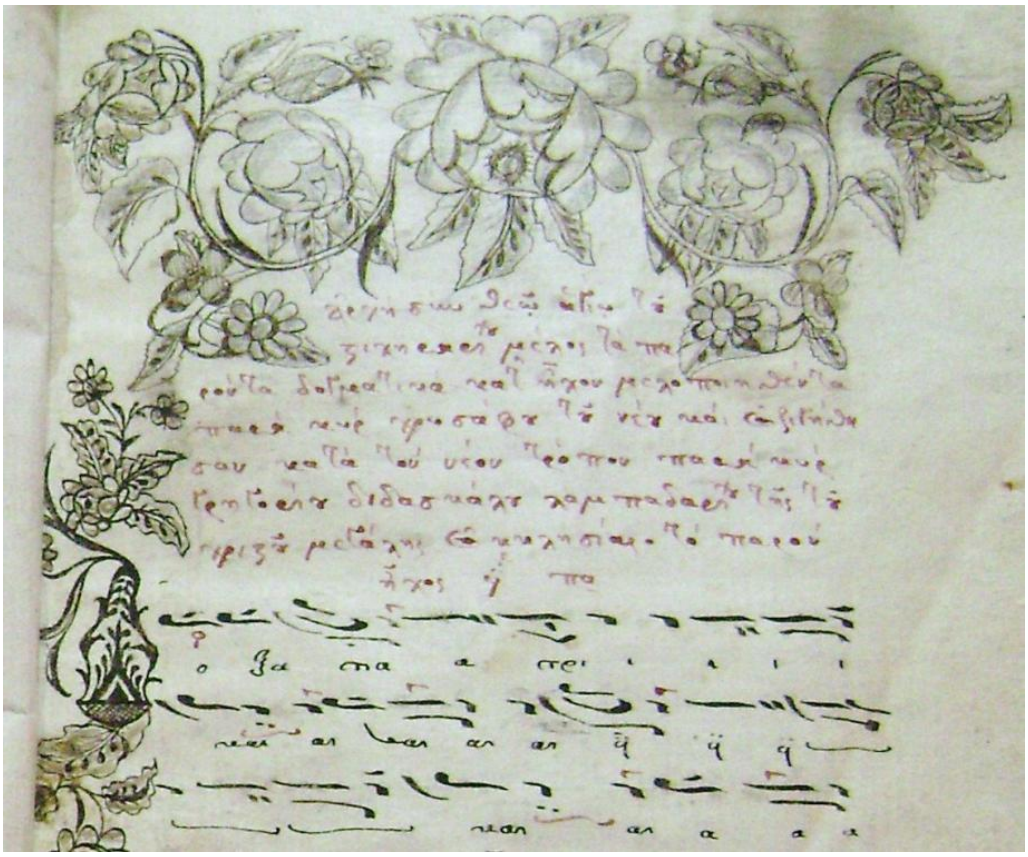
[7] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Χειρόγραφα Ψαλτικής Τέχνης αποκείμενα στο Μουσείο Μπενάκη», εισήγηση στην *Ε΄ Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου* (Κέρκυρα – Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 3-5 Οκτωβρίου 2003). Δημοσιευμένη, στα αγγλικά, στον τόμο *Γηθόσυνον σέβασμα. Αντίδωρον τιμής και μνήμης εις τον μακαριστόν καθηγητήν της Λειτουργικής Ιωάννην Μ. Φουντούλην († 2007)*, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 2013, τόμος Α΄, σ. 367-391 (βλ. τις σ. 375 και 390)· Βενετία Χατζοπούλου, *Κατάλογος ελληνικών χειρογράφων του Μουσείου Μπενάκη (16ος-20ός αιώνας)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2017, σ. 604-606.

[8] Στάθης, *Τα χειρόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 36-37.

[9] Dorotei Getov, *A catalogue of the Greek manuscripts at the Ecclesiastical Historical and Archival Institute of the Patriarchate of Bulgaria*, Volume II, Brepols, Turnhout 2017, σ. 247-248 και Plate 133.

Και οι τέσσερις έχουν ακριβώς την ίδια επιγραφή. Επί παραδείγματι, στον κώδικα Μπενάκη ΤΑ 280 διαβάζουμε:

> Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τοῦ στιχηραρίου μέλους, τὰ παρόντα δογματικὰ κατ' ἦχον μελοποιηθέντα παρὰ κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου καὶ ἐξηγήθησαν κατὰ τὸν νέον τρόπον παρὰ κὺρ Γρηγορίου διδασκάλου λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας· τὸ παρὸν ἦχ. α΄ πα. *Δόξα Πατρί*… *Καὶ νῦν*… *Τὴν παγκόσμιον δόξαν*…



Εικόνα 5: Χφ. Μπενάκη ΤΑ 280, φ. 1α

Ο κώδικας του Πατριαρχείου Βουλγαρίας (παλαιότερα της Πετρινείου Βιβλιοθήκης Σωζοπόλεως) έχει, όπως ήδη είπα, την ίδια επιγραφή, αλλά στο προηγούμενο παράφυλλο κάποιος, μεταξύ των άλλων, έχει σημειώσει: «Συλλογὴ στιχηραρικῶν εἱρμῶν ἐκ τοῦ μεγάλου στιχηραρίου μελοποιηθέντος παρὰ Χρυσάφου τοῦ νέου καὶ ἐξηγηθέντος παρὰ Γρηγορίου λαμπαδαρίου πρὸς χρήσιν τῶν πρωτοπείρων. 1823, Μαρτίου 18».

Αρκετά χειρόγραφα, τα οποία περιέχουν την ίδια ακριβώς συλλογή αργών στιχηραρικών μελών, δεν αναφέρουν όνομα εξηγητή. Μπορώ να μνημονεύσω εδώ τα Βιέννης Supl. Gr. 158, ΕΒΕ 1945 και 3486 (πρώην Merlier 23),[10] Αγ. Νικολάου Άνδρου 7 και 25,[11] Ξενοφώντος 118, 166 και 167, Καρά 169, 183 και 184,[12] Διονυσίου 636,

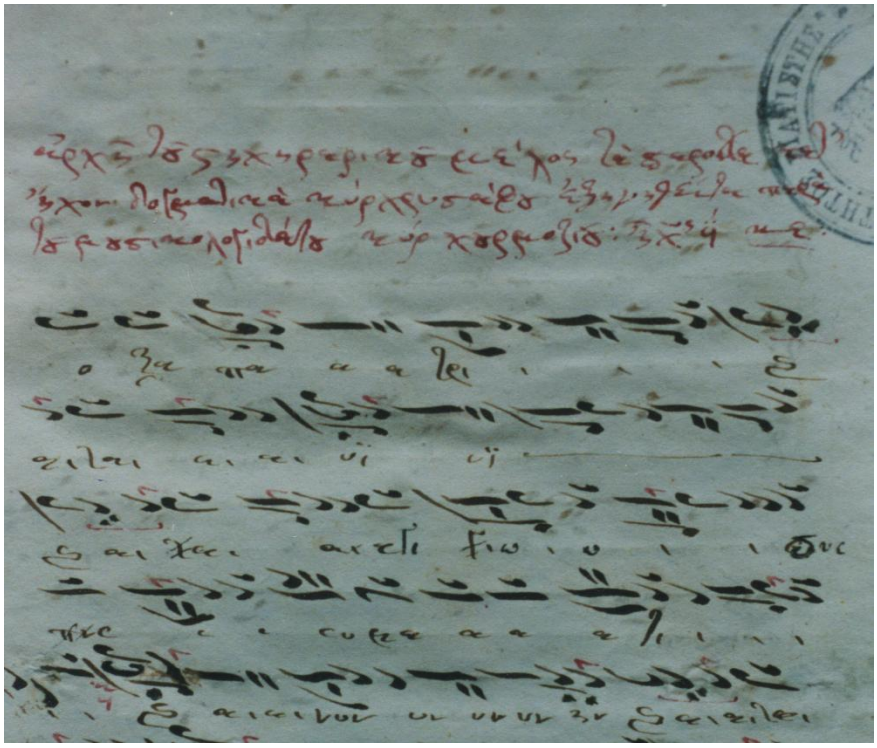
[10] Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας (1453-1832). Τόμος πρώτος*, Ρόδης, Αθήνα 1975, σ. 233-234.

[11] Βλ. Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Τα χειρόγραφα ψαλτικής τέχνης της νήσου Άνδρου*, Καΐρειος Βιβλιοθήκη (Ανδριακά Χρονικά, τομ. 36), Άνδρος 2005.

[12] Βλ. Emmanouil St. Giannopoulos, "A legendary collection of Greek Manuscripts. First approach to Simon Karas' archives", στο: Antonio Bravo García, Inmaculada Pérez Martin και Juan Signes Codoñer (επιμ.), *The legacy of Bernard Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting. Proceedings of the Seventh International Colloquium of Greek Palaeography* (Madrid – Samalanca, 15-20 September 2008) Brepols (Bibliologia: Elementa ad librorum studia pertinentia, volume 31A), Turnhout 2010, σ.

Παντελεήμονος 946, Σίμωνος Πέτρας 70,[13] Ψάχου 140/280, Ψάχου 146/287, Ψάχου 150/291, Κοργιαλενείου Βιβλιοθήκης 87,[14] Συρίας (Χαλέπι) 369 [439], Βιβλιοθήκης Ρουμανικής Ακαδημίας 749 (αυτοψία) και πολλά άλλα.

Υπάρχουν ωστόσο και κάποια στα οποία ως εξηγητής αναγράφεται ο Χουρμούζιος. Στην τελευταία αυτή κατηγορία υπάγονται τα χειρόγραφα Σιάτιστας 3, Ξενοφώντος 116, Παναγίου Τάφου 476 και 319. Επί παραδείγματι, η αρχική επιγραφή από τον κώδικα της Σιάτιστας, τον οποίο παρουσίασα αναλυτικά πριν λίγα χρόνια[15] (μοιάζει να γράφεται από τον Ιωάσαφ Διονυσιάτη, ο οποίος γνωρίζουμε ότι σχετιζόταν με τον Χουρμούζιο), αναγράφει: «Ἀρχὴ τοῦ στιχηραρικοῦ μέλους. Τὰ παρόντα κατ' ἦχον δογματικὰ κὺρ Χρυσάφου ἐξηγηθέντα παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου κὺρ Χουρμουζίου». Παρακάτω αναγράφει και το οφφίκιο του Χουρμουζίου: «Χαρτοφύλακας» (άρα το χειρόγραφο γράφτηκε μετά το 1819-1820), κάτι που αναγράφεται και στον κώδικα της μονής Ξενοφώντος, όχι όμως στους δύο του Παναγίου Τάφου. Η δομή του χειρογράφου είναι η ίδια με όσα αναγράφουν ως εξηγητή τον Γρηγόριο, εδώ όμως αναγράφεται παντού ως εξηγητής ο Χουρμούζιος.



Εικόνα 6: Χφ. Σιάτιστας 3, φ. 1α

Είναι ενδιαφέρουσα και η παράθεση της αρχικής επιγραφής των πανομοιότυπων κωδίκων Παναγίου Τάφου 319 και 476:[16]

403-423 / abstract: στο ίδιο, volume 31B, σ. 620· αναδημοσιευμένο και ενημερωμένο στον τόμο: Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Η ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας. Τόμος Β΄*, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 2016.

[13] Για την αναλυτική περιγραφή του περιεχομένου των έξι αγιορειτικών χειρογράφων που αναφέρονται σε αυτή την παράγραφο, βλ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα… Β΄*, ό.π.

[14] Αγαμ. Τσελίκας, «Τα παλαιότερα ελληνικά χειρόγραφα της Κοργιαλενείου Βιβλιοθήκης στο Αργοστόλι», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 1, 1976, σ. 220-221.

[15] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Ταμείον χειρογράφων Ψαλτικής Τέχνης*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών (Σειρά Φιλολογική και Θεολογική, αριθμός 20), Θεσσαλονίκη 2005, σ. 21-22.

[16] Ευχαριστώ θερμά την συνάδελφο κ. Φλώρα Κρητικού για την παροχή στοιχείων από τα δύο αυτά χειρόγραφα.

> Ἡ παροῦσα βίβλος καλεῖται καὶ λέγεται στιχηράριον μὲ τὸ νὰ περιέχει μέλος στιχηραρικόν· καὶ ἀνθολογία στιχηραρίου διότι εἶναι καὶ μέρος αὐτοῦ· καὶ πρῶτον ἔχει ἐκ τοῦ παλαιοῦ ἀναστασιματαρίου τοῦ κυρίου Χρυσάφου τὰ ὀκτὼ δογματικὰ καὶ τὰ ἔνδεκα ἐωθινὰ καὶ ἐκ τοῦ στιχηραρίου τοῦ αὐτοῦ τὰς Ὥρας τῶν Χριστουγέννων, τῶν Θεοφανείων καὶ τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς καί τινα ἄλλα δοξαστικά. Ἐξηγήθη δὲ τᾶνῦν κατὰ τὸ νέον σύστημα τῆς μουσικῆς παρὰ κυρίου Χουρμουζίου καὶ διδασκάλου τῆς κοινῆς σχολῆς τοῦ ῥηθέντος συστήματος.

Και οι δύο διδάσκαλοι αναγράφονται στην αρχική επιγραφή του κώδικα ΕΒΕ 2936 του έτους 1823, ο οποίος περιέχει αυτήν ακριβώς την συλλογή στιχηραρικού μέλους: «Στιχηράριον κατὰ τὸν νέον τρόπον παρὰ τῶν διδασκάλων κὺρ Γρηγορίου καὶ λαμπαδαρίου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας […]». Τέλος, ο κώδικας ΕΒΕ 3085 (αυτόγραφο του Αποστόλου Κώνστα του έτους 1828) εμφανίζει στην αρχική επιγραφή ως εξηγητή της συλλογής τον Γρηγόριο, σε επιμέρους όμως μέλη (δογματικά θεοτοκία και Μεγάλες Ώρες Χριστουγέννων) αναφέρεται ως εξηγητής ο Χουρμούζιος.[17]

Ας σχολιάσουμε όμως και τα μουσικά κείμενα των χειρογράφων. Εάν κάποιος συγκρίνει τις εξηγήσεις του Γρηγορίου με αυτές του Χουρμουζίου, θα διαπιστώσει ό,τι και παλαιότερα είχα επισημάνει, παρουσιάσει με παραδείγματα και δημοσιεύσει με βάση την αναλυτική μελέτη τριών χειρογράφων της μονής Δοχειαρίου,[18] αλλά και αλλού έχω γράψει: ο Χουρμούζιος γνωρίζει τα προγενέστερα χειρόγραφα του πρόωρα αποθανόντος Γρηγορίου και ακολουθεί σχεδόν πάντα κατά πόδας την εξήγησή του, όμως γράφει αναλυτικότερα επιμέρους μικρές μελωδικές θέσεις, αναλύει την ενέργεια σημαδιών με τρόπο μελωδικότερο ή, για να χρησιμοποιήσω την ορολογία των κωδίκων της Δοχειαρίου, εξηγεί «σαφέστερα» και «λεπτότερα» σε κάποια σημεία. Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου απομακρύνεται περισσότερο από την εξήγηση του Γρηγορίου, όχι όμως πολύ και όχι πολλές φορές.

Σημειώνω ότι ο Χουρμούζιος έχει εξηγήσει όλο το Αναστασιματάριο του Χρυσάφου (ΕΒΕ-ΜΠΤ 758, έτος 1826), όπου περιέχονται ασφαλώς και τα δογματικά θεοτοκία και τα εωθινά,[19] ενώ ο Γρηγόριος όχι, παρά μόνο τα συγκεκριμένα μέλη στα χειρόγραφα που αναφέρθηκαν.

Ωστόσο, και στα τριάντα έξι συνολικά ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών, καθώς και στα τέσσερα ιδιόμελα με τα οποία ολοκληρώνεται η συλλογή στιχηραρικού μέλους, παρατηρούνται διαφορές στις εξηγήσεις, με τον Χουρμούζιο να είναι και πάλι αναλυτικότερος σε επιμέρους θέσεις. Και εδώ σημειώνω ότι ο Χουρμούζιος έχει

[17] Πληροφορίες για τα δύο αυτά χειρόγραφα και τις αρχικές τους επιγραφές παρέχονται στο έργο: Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής (1453-1832)*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1980, σ. 101-102, υποσημ. 348 (βλ. το ίδιο και σε νεώτερη έκδοση: Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την Άλωση. Σχεδίασμα ιστορίας*, Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 1999, σ. 169, υποσημ. 348). Πρβλ. και τις προβληματικότατες περιγραφές τους στο έργο: Diane H. Touliatos-Miles, *A descriptive catalogue of the musical manuscript collection of the National Library of Greece. Byzantine chant and other music repertory recovered*, Ashgate, Farnham & Burlington 2010, σ. 533 και 554.

[18] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Πτυχές του έργου του Γεωργίου Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος της Μ.Χ.Ε.», εισήγηση στο Διεθνές Συνέδριο *Η Βυζαντινή Μουσική μέσα από την Νέα Μέθοδο Γραφής (1814-2014). Καθιέρωση – Προβληματισμοί – Προοπτικές*, το οποίο διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., το Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Α.Π.Θ. και την Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου (Θεσσαλονίκη, Βελλίδειο Συνεδριακό Κέντρο και Αίθουσα Τελετών Παλαιάς Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ., 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2014)· δημοσιευμένη στον τόμο: Γιαννόπουλος, *Η ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας. Τόμος Β΄*, ό.π.).

[19] Στάθης, *Τα πρωτόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 201-205.

εξηγήσει ολόκληρο το Στιχηράριο του Χρυσάφου (ΕΒΕ-ΜΠΤ 761-765, περί τα 1830-1836· ο προτελευταίος τόμος είναι χρονολογημένος το 1835 και ο τελευταίος το 1836), όπου περιλαμβάνονται και τα τριάντα έξι ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών και τα τέσσερα τελευταία ιδιόμελα,[20] ενώ ο Γρηγόριος όχι, παρά μόνον αυτά που αναφέρονται ως εξηγήσεις του στην συγκεκριμένη συλλογή και θα πρέπει να πιστωθούν σε αυτόν (αν και ειδικά για τα τέσσερα δεν έχουμε αυτόγραφό του).

Τα παραπάνω επαναφέρουν την συζήτηση αφενός στην εξέχουσα θέση του Γρηγορίου ως εξηγητή και αφετέρου στην – και από αλλού διαπιστωμένη – στήριξη του Χουρμουζίου στην εργασία του πατριαρχικού πρωτοψάλτη,[21] έως, βέβαια, και στην προσπάθεια «πλάγιας» οικειοποίησης κάποιων εργασιών του τελευταίου (π.χ. η περίπτωση του Ειρμολογίου των δύο Πέτρων, στην έκδοση του οποίου στα 1825 παρουσιάζεται με μεγάλα στοιχεία ως ο βασικός συντελεστής του έργου, ενώ εξηγητής είναι ο αποθανών στα 1821 Γρηγόριος· επίσης, η περίπτωση μιας παρόμοιας προσπάθειας «επιδιόρθωσης» της εξήγησης του Γρηγορίου του συντόμου Αναστασιματαρίου του Πέτρου του Πελοποννησίου σε χειρόγραφο ιδιωτικής συλλογής). Υπάρχουν βέβαια και οι ευθείες, κάπως εγωιστικές, δηλώσεις του Χουρμουζίου για τον εαυτό του, όπως στον κολοφώνα του χειρογράφου ΕΒΕ-ΜΠΤ 705 (του έτους 1829): «[…] είς τὴν ἐξήγησιν ὑπερνικᾶ τοῦ ἄλλου, […] ὁ μόνος δὲ ἐξηγητὴς καὶ ὡς αὐτὸν οὐδένας […]»,[22] ή στο χειρόγραφο Καρά 149, όπου αναφέρει ότι εξήγησε μόνος όλα τα παλαιά βιβλία.[23]

Στο θέμα της συλλογής στιχηραρικού μέλους, μάλιστα, φαίνεται ότι έχουμε και αυτούσια αντιγραφή της δομής ενός κώδικα, κατά τον τρόπο που τον είχε πρωτοπαρουσιάσει ο Γρηγόριος. Εάν αυτό έγινε από τον ίδιο τον Χουρμούζιο ή από μαθητές του, μένει να αποδειχτεί. Πάντως, ο κώδικας αυτός περιέχει την δική του ερμηνευτική προσέγγιση στο ψαλτικό αυτό υλικό· και μιλώ, έστω και με κάποια επιφύλαξη, έως ότου έχω εποπτεία σε όλο το υλικό, για ερμηνευτική προσέγγιση και όχι για εξ αρχής εξήγηση.

Δεν θα προχωρήσω σε λεπτομερέστερες αναφορές για την συλλογή στιχηραρικού μέλους, περιμένοντας να συλλέξω και άλλα τεκμήρια τα οποία ακόμη δεν έχουν φτάσει στα χέρια μου, ώστε να υπάρξουν ασφαλέστερα συμπεράσματα για τα παραπάνω, και νέα στοιχεία, ιδιαίτερα στον τομέα της σύγκρισης των εξηγήσεων. Ελπίζω όμως να

[20] Στάθης, *Τα πρωτόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 287 (για το *Θεαρχίω νεύματι* και παραπομπή προς τον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 763), σ. 289 (για το *Σήμερον η ανοσιουργότροπος* και παραπομπή προς τον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 763) και σ. 300 (για το *Ορώσα* και παραπομπή προς τον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 764, καθώς επίσης για το *Σήμερον ο απρόσιτος* και παραπομπή προς τον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 764).

[21] Βλ. σχετικά κείμενά μου στην έκδοση: Κωνσταντίνος Σκαρμούτσος (επιμ.), *Μαθηματάριον. Ερμηνευτική και μουσικολογική σπουδή*, Ιερά Μονή Παρακλήτου, Αθήνα 2017, σ. 352-357 και 451-459.

[22] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος (εισαγωγή και κριτική έκδοση κειμένου), *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον, συντεθείσα μεν παρά Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, επιδιορθωθείσα εις πολλά ελλείποντα δε, και μεταφρασθείσα εις το απλούστερον, παρά Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, ενός των εφευρετών της ρηθείσης νέας μεθόδου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002 (βλ. επίσης: β΄ έκδοση, μετά προσθηκών εκ δύο νέων αυτογράφων κωδίκων του Χουρμουζίου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2007), σ. 17.

[23] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Σύμμεικτα περί Νέας Μεθόδου», εισήγηση στο *ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, «Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ὴ ἐπέτειος: 1814/15-2015»* (Αθήνα, Κεντρικό Κτήριο του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 21-23 Οκτωβρίου 2015)· δημοσιευμένη στο ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεολογίας Α.Π.Θ. *Σύνθεσις* 4/2, Δεκέμβριος 2015, σ. 1-29 (αναρτημένη στην ιστοσελίδα του Τμήματος αυτού καθώς και στην προσωπική μου ιστοσελίδα).

εντοπιστούν και άλλα χειρόγραφα με το περιεχόμενο αυτό, από όπου επίσης θα αντλήσουμε νέες πληροφορίες.

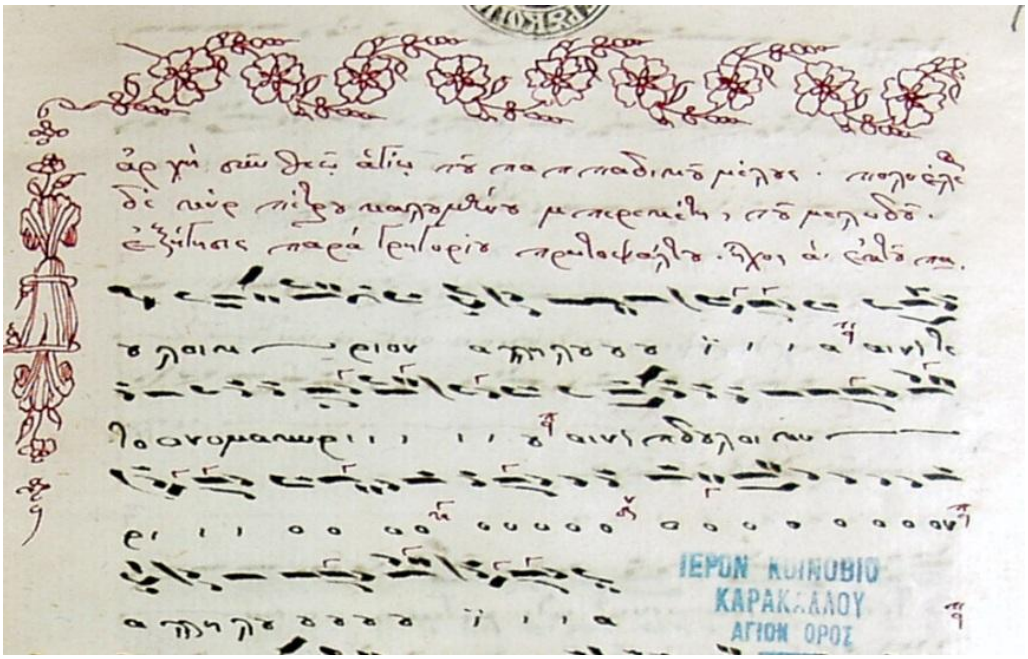
Ως καταληκτήρια αναφορά στο θέμα του «στιχηραρικού μέλους» σημειώνω ότι, κάποια στιγμή, κατά μίμησιν της ύλης των χειρογράφων αυτών σχηματίστηκε και παρόμοια συλλογή, με αργά στιχηραρικά, όμως, του πρωτοψάλτου Ιακώβου (δογματικά θεοτοκία, εωθινά, Μεγάλες Ώρες), όπως οι κώδικες Ξενοφώντος 119 και 146 ή Μπενάκη ΤΑ 191 και άλλοι, ή και μίξεις μελών των παραπάνω μελοποιών σε ένα χειρόγραφο (όπως στους κώδικες Διονυσίου 730, Ξενοφώντος 124, Ξηροποτάμου 358, Παντελεήμονος 940). Ακόμη, έχουμε την περίπτωση όπου ανθολογούνται μέλη του επισκόπου Νέων Πατρών Γερμανού, όπως στο χειρόγραφο Διονυσίου 657.

Ανθολογία ή Εκλογή παπαδικού μέλους

Ανάλογα ερωτήματα με αυτά που ετέθησαν για την προηγούμενη ψαλτική συλλογή μπορούν να τεθούν και για την εκλογή παπαδικού μέλους. Το χειρόγραφο αυτό προέρχεται από τα πρώτα χρόνια της Νέας Μεθόδου της ψαλτικής και έχει περιεχόμενο αρκετά πιο ευρύ από την προηγούμενη συλλογή. Περιλαμβάνει δύο πολυελέους του Πέτρου Μπερεκέτη (*Δούλοι Κύριον* σε ήχο α΄ και *Εξομολογείσθε* σε ήχο νενανω), δύο Πασαπνοάρια Ευαγγελίου του όρθρου (Κλήμεντος Μυτιληναίου σε ήχο β΄ και Γεωργίου Ραιδεστηνού σε πλ. β΄), τρεις αργές δοξολογίες (Γερμανού Νέων Πατρών σε λέγετο, Μπαλάση σε πλ. α΄ πεντάφωνο και Μπερεκέτη σε πλ. β΄ νενανω), τρισάγιο νεκρώσιμο αγιορείτικο σε νενανω, δύναμις τρισαγίου, αγιορείτικο, Αλληλουιάριο Μανουήλ Χρυσάφου (αμφότερα σε β΄ ήχο), τρία χερουβικά (Μανουήλ Αγαλλιανού σε ήχο β΄, Μπερεκέτη σε πλ. α΄ πεντάφωνο και Κουκουζέλη, παλατιανό σε πλ. β΄). Ακολουθούν τα κοινωνικά της εβδομάδος του ιερέως Αντωνίου, το *Αινείτε* του Μπερεκέτου σε ήχο πλ. α΄ πεντάφωνο και μία ενότητα τεσσάρων μαθημάτων, μία ακόμη ενότητα κρατημάτων και δύο Οίκοι εκ του Οικηματαρίου, ενώ η συλλογή ολοκληρώνεται με τα αργά και τα σύντομα Προκείμενα της εβδομάδος και ένα επιφώνημα του Ιωάννου Κουκουζέλη. Όλα τα μέλη μετά το *Αινείτε* του Μπερεκέτη είναι δημιουργίες παλαιών μελοποιών.

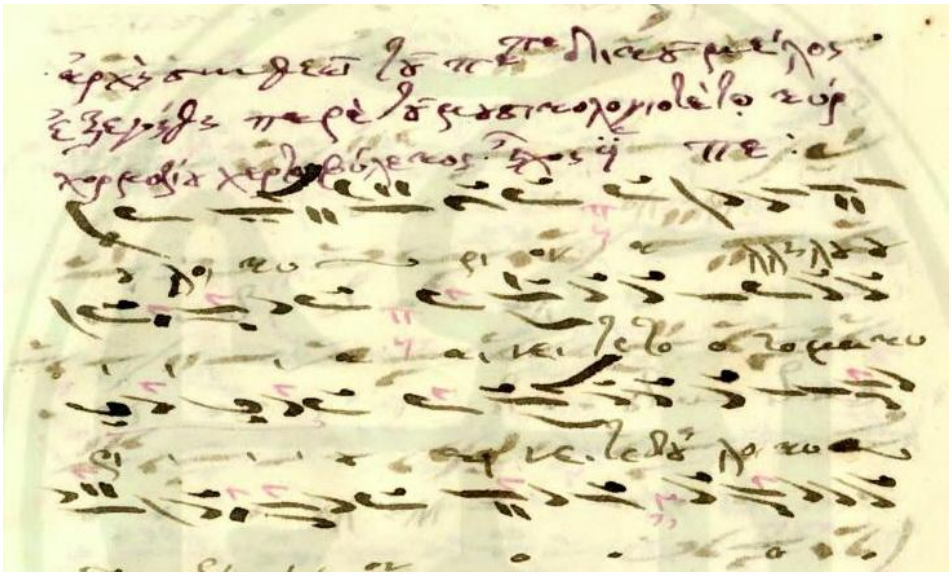
Δεν έχουμε στην διάθεσή μας, έως τώρα, κάποιο αυτόγραφο του Γρηγορίου ή του Χουρμουζίου όπου να αποτυπώνεται αυτό το περιεχόμενο και να μπορούμε, έτσι, ξεκάθαρα να αποδώσουμε την αρχή της συλλογής σε έναν από αυτούς. Υπάρχει, ωστόσο, ο κώδικας Καρακάλλου 230, γραμμένος από τον Απόστολο Κώνστα στα 1821, στον οποίο έχουμε πλήρη την συλλογή, και μάλιστα με απόδοση των περισσότερων εξηγήσεων των μελοποιημάτων σε έναν από τους δύο βασικούς εξηγητές, τον Γρηγόριο ή τον Χουρμούζιο.[24]

[24] Για αναλυτική περιγραφή του κώδικα, βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους. Τόμος Γ΄*, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος – Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1993, σ. 446-450. Υπάρχει ακόμη ένα χειρόγραφο του Αποστόλου Κώνστα, από αυτά στα οποία αντέγραψε τις εξηγήσεις του Γρηγορίου στην Νέα Μέθοδο κατ' ανάθεση του τελευταίου, όπου υπάρχει η πληροφορία ότι περιλαμβάνεται και η Ανθολογία παπαδικού μέλους: είναι το Πρέβελης 1 του έτους 1818, φ. 147α-243α.



Εικόνα 7: Χφ. Καρακάλλου 230, φ. 1α

Παρόμοια παρατηρούμε να γίνεται και στο χειρόγραφο Ξενοφώντος 106, που είναι μάλλον γραμμένο περί το 1840,[25] οι αποδόσεις όμως των διαφόρων εξηγήσεων σε συγκεκριμένο εξηγητή δεν συμπίπτουν πάντα στα δύο χειρόγραφα. Στον κώδικα της Καρακάλλου αρκετές αποδίδονται στον Γρηγόριο, σε εκείνον της Ξενοφώντος όμως ως βασικός εξηγητής εμφανίζεται ήδη από την αρχική επιγραφή του τόμου ο Χουρμούζιος.



Εικόνα 8: Χφ. Ξενοφώντος 106, φ. 1α

Παραθέτω έναν πίνακα όπου αποτυπώνονται εποπτικά οι ομοιότητες και οι διαφορές των δύο χειρογράφων σε ό,τι αφορά τα ονόματα των εξηγητών των διαφόρων μελών. Άμεση (π.χ. «Χουρμουζίου») ή έμμεση (π.χ. «του αυτού») δήλωση εξηγητού δηλώνεται στον πίνακα με το όνομά του. Όταν στα χειρόγραφα δεν σημειώνεται όνομα εξηγητού ενός μέλους, στον πίνακα το αντίστοιχο πεδίο μένει άγραφο.

[25] Για αναλυτική περιγραφή του κώδικα, βλ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 15-18.

Μέλος	Χφ. Καρακάλλου 230, έτος 1821 «Αρχή συν Θεώ αγίω του Παπαδικού μέλους»	Χφ. Ξενοφώντος 106, περί το 1840 «Αρχή συν Θεώ του παπαδικού μέλους, εξηγήθη παρά [...] Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος»
Δούλοι Κύριον Π. Μπερεκ., ήχ. α΄	Γρηγόριος	Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Εξομολογείσθε Π. Μπερεκ., ήχ. πλ. β΄ νενανω		Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Πάσα πνοή Κλήμεντος, ήχ. β΄		Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Πάσα πνοή Γ. Ραιδεστηνού, ήχ. πλ. β΄		Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Δοξολογία Γερμανού Ν. Π., ήχ. λέγετος		Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Δοξολογία Μπαλάση, ήχ. πλ. α΄ πεντάφ.		Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Δοξολογία Π. Μπερεκ., ήχ. πλ. β΄ νενανω		Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Τρισάγιο νεκρώσιμο αγιορείτικο, ήχ. πλ. β΄ νενανω	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Δύναμις αγιορείτικον, ήχ. β΄	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Αλληλούια Μανουήλ Χρυσάφου, ήχ. β΄	Γρηγόριος	Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Χερουβικό Μ. Αγαλλιανού «έντεχνον», ήχ. β΄ έσω	Γρηγόριος	Χουρμούζιος
Χερουβικό Π. Μπερεκ., ήχ. πλ. α΄ πεντάφ.	Γρηγόριος	Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Χερουβικό Ι. Κουκουζέλη «παλατιανόν», ήχ. πλ. β΄	Γρηγόριος	Χουρμούζιος (με βάση την αρχική επιγραφή)
Κοινωνικά εβδομ. Αντωνίου ιερέως (έξι συνθέσεις)	Γρηγόριος	Χουρμούζιος
Κοινωνικό *Αινείτε* Π. Μπερεκ., ήχ. πλ. α΄ πεντάφ.	Γρηγόριος	Χουρμούζιος
Μάθημα Ι. Γλυκέος *Φοβερός ει Κύριε*, ήχ. πλ. β΄	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Μάθημα Ι. Κουκουζέλη *Ουρανοί έφριξαν*, ήχ. α΄ δ΄φωνος	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Μάθημα Μ. Χρυσάφου *Τοις συλλαβούσι σε*, ήχ. πλ. δ΄	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Μάθημα Συμεών του Ψηρίτζη *Άγγελοι εν ουρανοίς*, ήχ. δ΄	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Κράτημα Π. Μπερεκ. «εθνικόν, ναγμές», ήχ. α΄	Γρηγόριος	Χουρμούζιος
Κράτημα Ι. Λασκάρεως «ποταμίς», ήχ. β΄	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Κράτημα Ι. Κουκουζέλη, ήχ. τρίτος[26]	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος

[26] Το μέλος δεν εμφανίζεται στην αναλυτική περιγραφή του κώδικα της Ξενοφώντος, περιέχεται όμως σε αυτόν στα φ. 97β-101α σε εξήγηση του Χουρμουζίου.

Κράτημα Αρσενίου του μικρού «δις διαπασών», ήχ. δ΄	Γρηγόριος	Γρηγόριος
Κράτημα Θεοφ. Καρύκη[27] «εξωτερικόν», ήχ. πλ. α΄	Γρηγόριος	Γρηγόριος
Κράτημα Γρ. Μπούνη Αλυάτου «έντεχνον», ήχ. πλ. β΄	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Κράτημα Ξένου Κορώνη, ήχ. βαρύς	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Κράτημα Ξ. Κορώνη «Ροδάνι», ήχ. πλ. δ΄[28]	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Οίκος Ι. Κουκουζέλη *Θεοδρόμον αστέρα*, ήχ. δ΄ νενανω	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Οίκος Ι. Κλαδά *Σώσαι θέλων*, ήχ. πλ. δ΄ νανα	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Δοχαί, πλήρης σειρά	Χουρμούζιος	Χουρμούζιος
Δοχαί «έντεχνοι» *Η βοήθειά μου*, ήχ. πλ. β΄		Χουρμούζιος
Ιδού δη ευλογείτε, ήχ. α΄		
Επιφωνήματα Ι. Κουκουζέλους *Εξομολογήσομαί σοι Κύριε*, ήχ. πλ. β΄	Χουρμούζιος	

Αρκετά ακόμη χειρόγραφα με το ίδιο περιεχόμενο δεν αναφέρουν όνομα εξηγητού ή εξηγητών: αρχιεπισκοπής Λευκωσίας 51, Σιάτιστας 5, Διονυσίου 632, 636 και 642, Λαύρας Κ 185, Ξενοφώντος 120 και 133,[29] Παντελεήμονος 902,[30] Μπενάκη ΤΑ 89 (του έτους 1823), ΤΑ 106 και ΤΑ 207, Δοχειαρίου 335, Παναγίου Τάφου 551 και Καρά 182, Ψάχου 155/295, Ψάχου 162/302α, Ιβήρων 1002, Σινά 2074. Εκλογή του παπαδικού μέλους χωρίς ονόματα εξηγητών περιέχουν και τα φύλλα 79α-134β του χειρογράφου Καρά 174 (γραφέας ο μαθητής του Πέτρου Εφεσίου, Κωνσταντίνος διδάσκαλος από την Άρτα), αν και με ελλείψεις μελών σε σχέση με την ολοκληρωμένη μορφή της συλλογής.

Όπως ήδη φάνηκε, το υλικό της συλλογής αυτής είναι εκτενές και δεν θα μπορούσα στο πλαίσιο μιας ολιγόλεπτης εισήγησης να κάνω πολλές παρατηρήσεις, συγκριτικές των εξηγήσεων, ώστε να αρχίσουν να συνάγονται εκτενέστερα και λεπτομερή συμπεράσματα. Κάνω εδώ μία σύντομη, ενδεικτική αναφορά στα κοινωνικά της εβδομάδος του ιερέως Αντωνίου, καθώς το ιδιαίτερα σημαντικό έργο του παρουσίασα πριν λίγο καιρό.[31]

[27] Ο μελοποιός δεν αναφέρεται από τον Απόστολο Κώνστα στο χφ. της Καρακάλλου.

[28] Το μέλος δεν εμφανίζεται στην περιγραφή του κώδικα της Καρακάλλου, περιέχεται όμως σε αυτόν στα φ. 83α-86β.

[29] Αν και στην περιγραφή του κώδικα ο Γρ. Στάθης (*Τα χειρόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 74-76) λέει ότι είναι «όμοιος κατά τε το περιεχόμενον και την διάταξιν αυτού, προς τον Ξενοφώντος 106», η αρχική επιγραφή του, την οποία μεταφέρει αυτούσια, δεν αναφέρει ως εξηγητή τον Χουρμούζιο. Είναι ασαφές το εάν στα επί μέρους μέλη του χειρογράφου αναφέρονται ονόματα εξηγητών, όπως στο χφ. Ξενοφώντος 106.

[30] Στην περιγραφή του κώδικα, ο Γρ. Στάθης αναφέρει ότι πρόκειται για Ανθολογία παπαδικού μέλους και σχολιάζει ότι είναι «κατά πάντα όμοιος προς τον Ξενοφώντος 117»· ο τελευταίος όμως είναι Ανθολογία στιχηραρικού μέλους (Στάθης, *Τα χειρόγραφα… Β΄*, ό.π., σ. 178-179 και 36-37).

[31] «Αντώνιος ιερεύς και Μέγας Οικονόμος της Μεγάλης Εκκλησίας», εισήγηση στο 2ο Ιεροψαλτικό Συνέδριο Κρήτης, *Η ψαλτική τέχνη στη σύγχρονη εκκλησιαστική και κοινωνική πραγματικότητα* (Χανιά, 2-4 Δεκεμβρίου 2016), δημοσιευμένη στο ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεολογίας Α.Π.Θ. *Σύνθεσις* 6/1, 2017, σ. 73-110, καθώς και στο περιοδικό *Απόστολος Τίτος* Γ΄/39, 2019, σ. 115-145.

Η εξήγηση των μελών αυτών στον κώδικα Καρακάλλου 230 αποδίδεται στον Γρηγόριο, και διαπίστωσα ότι με αυτήν ακριβώς την μορφή εκδόθηκαν στα 1864 από τον Αλέξανδρο Φωκαέα.[32] Από την άλλη μεριά, όπως φάνηκε στον παραπάνω πίνακα, στον κώδικα Ξενοφώντος 106 η εξήγηση αποδίδεται στον Χουρμούζιο. Η εξέταση του τελευταίου κώδικα φανέρωσε ότι στην επιγραφή πριν την ανθολόγηση αυτών των συνθέσεων ο γραφέας έγραψε: «Κοινωνικὰ τῆς ἐβδομάδος μελισθέντα παρὰ Ἀντωνίου ἱερέως καὶ Νομοφύλακος. Τῇ Δευτέρᾳ, ἐξ[ήγησις] Γρ. λαμπ[αδαρίου] Ἦχος α΄ πα», ακολούθως όμως διέγραψε το «Γρ. λαμπ» και έγραψε από κάτω: «Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος». Η σύγκριση του μέλους στα δύο χειρόγραφα έδειξε ότι δεν υπάρχει καμιά διαφορά· πρόκειται για εντελώς όμοιες εξηγήσεις των μελών του Αντωνίου και, ως συνακόλουθο, θα πρέπει μάλλον να θεωρήσουμε ότι η απόδοση της εξήγησης των μελών αυτών στον Χουρμούζιο είναι λανθασμένη.

Καταγράφοντας, τώρα, κάποιες γενικότερες προοιμιακές παρατηρήσεις, σημειώνω ότι με βάση τα έως τώρα γνωστά πρωτόγραφα των εξηγήσεων των δύο (Γρηγορίου και Χουρμουζίου), τα οποία πλέον υπάρχουν αναλυτικά καταλογογραφημένα στο βασικό έργο του Γρηγορίου Στάθη, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως…*, μπορούμε να πούμε ότι οι δύο πολυέλεοι του Μπερεκέτη έχουν εξηγηθεί από τον Χουρμούζιο (στο χφ. ΕΒΕ-ΜΠΤ 712, το έτος 1837), ενώ ο Γρηγόριος, από όσα έως τώρα γνωρίζουμε, εξήγησε μόνο τον πρώτο: *Δούλοι Κύριον* (στον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 744, το έτος 1817). Ενδεχομένως, λοιπόν, να ακριβολογούν στην αναφορά τους στους εξηγητές του πολυελέου *Δούλοι Κύριον* τα χειρόγραφα Καρακάλλου 230 και Ξενοφώντος 106, και να πρόκειται για τον Γρηγόριο στην πρώτο κώδικα και τον Χουρμούζιο στον δεύτερο. Στον δε πολυέλεο *Εξομολογείσθε*, ο Κώνστας δεν σημείωσε όνομα εξηγητού, ενώ ο γραφέας του κώδικα της Καρακάλλου ακριβολόγησε αναγράφοντας τον Χουρμούζιο.

Τα πασαπνοάρια του Κλήμεντος και του Γεωργίου Ραιδεστηνού, καθώς και οι δοξολογίες του Γερμανού Νέων Πατρών και του Μπαλάση, έχουν εξηγηθεί μόνον από τον Χουρμούζιο (κώδικας ΕΒΕ-ΜΠΤ 704), άρα δικαιώνεται ο γραφέας του κώδικα Ξενοφώντος 106 και δικαιολογείται, έστω έως ένα βαθμό, η απουσία ονόματος εξηγητού στον κώδικα της Καρακάλλου. Το χερουβικό και το κοινωνικό του Πέτρου του Μπερεκέτη σε ήχο πλ. α΄ πεντάφωνο έχει εξηγηθεί και από τον Γρηγόριο (κώδικας ΕΒΕ-ΜΠΤ 744, έτος 1817) και από τον Χουρμούζιο (κώδικας ΕΒΕ-ΜΠΤ 712, έτος 1837), άρα πιθανότατα αληθεύουν οι διαφορετικές αποδόσεις της εξήγησης στα δύο χειρόγραφα. Ανάλογα μπορούμε να ερευνήσουμε συγκριτικά τις υπόλοιπες εξηγήσεις των δύο στην συλλογή παπαδικού μέλους και να τις παραβάλλουμε με τα έως τώρα γνωστά έργα τους, και μάλιστα τα αυτόγραφά τους.

Όταν καταστεί δυνατή η πλήρης σύγκριση των ψαλτικών αυτών κειμένων και γίνει προσπάθεια να αποκλεισθούν ή επιβεβαιωθούν τυχόν λανθασμένες αποδόσεις εξηγήσεων στον Γρηγόριο ή τον Χουρμούζιο, θα έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα και θα πλουτίσουμε ενδεχομένως τις γνώσεις μας και για άλλες εξηγήσεις των δύο, για τις οποίες δεν κατέχουμε αυτόγραφα, αλλά πρέπει να τις πιστώσουμε σε αυτούς με βάση αντιγραφές των πρωτογράφων τους από συγχρόνους τους. Θα μπορούμε επίσης να πούμε κατά πόσον στην συλλογή αυτή ο Χουρμούζιος προχώρησε και πάλι σε «λεπτότερες» και «σαφέστερες» εξηγήσεις, βασισμένος πάνω στις προϋπάρχουσες του Γρηγορίου, και κατά πόσον ακολούθησε τον τελευταίο, δημιουργώντας έναν κώδικα με όμοια μέλη σε δική του, κατά βάσιν ερμηνευτική και όχι εξηγητική, προσέγγιση.

Τέλος, ως προσθήκη σε όλα τα παραπάνω, πρέπει να πούμε ότι υπάρχουν και κώδικες όπου συστεγάζονται οι δύο συλλογές, στιχηραρικού και παπαδικού μέλους,

[32] *Ταμείον Ανθολογίας… Τόμος τρίτος*, Κωνσταντινούπολη 1864, σ. 260-273.

όπως οι Διονυσίου 636, Δοχειαρίου 335 και Κρατικής Βιβλιοθήκης Ρωσίας (Μόσχα, πρώην Λένιν) 379-133,[33] ενώ υπάρχουν και γραφείς που αντιγράφουν και τους δύο τόμους, έναν με το στιχηραρικό μέλος και έναν με το παπαδικό – επί παραδείγματι, ο Φώτιος Αντωνιάδης εκ χώρας Τζορλούς (η Τυρολόη της Ανατολικής Θράκης): Μπενάκη ΤΑ 280 (στιχηραρικό μέλος) και Παντελεήμονος 902 (παπαδικό μέλος στα 1822).

Διακόσια και πλέον έτη από την καίρια για όλο τον ψαλτικό και ευρύτερα μουσικό πολιτισμό διαμόρφωση, έγκριση και διδασκαλία της Νέας Μεθόδου, και παρά τα όσα διθυραμβικά έχουν γραφτεί για αυτή και τους συντελεστές της, αγνοούμε πολλά και σημαντικά δεδομένα. Ευτυχώς, τα τελευταία χρόνια ήλθαν στο φως κείμενα, χειρόγραφα, μελοποιήσεις, διάφορες άλλες πολύτιμες πληροφορίες, και έτσι η εικόνα είναι αρκετά καθαρότερη. Υπάρχει, όμως, ακόμη πολύς δρόμος προς μια βαθύτερη γνώση των στοιχείων. Ελπίζω όσα προηγήθηκαν για τις δύο χειρόγραφες συλλογές εκείνων των χρόνων να συμβάλουν προς αυτή την κατεύθυνση.

[33] Ο κώδικας αυτός περιέχει τα οκτώ δογματικά θεοτοκία του Χρυσάφου, τα ένδεκα εωθινά του Γλυκέος και, ακολούθως, τους πολυελέους του Πέτρου του Μπερεκέτη (*Δούλοι Κύριον* σε ήχο α΄ και *Εξομολογείσθε* σε ήχο νενανω), καθώς και το χερουβικό (ήχος πλ. α΄) και το κοινωνικό *Αινείτε* (ήχος πλ. α΄) του ίδιου μελοποιού.

Ακουστικές συχνότητες σχετικές με τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής και σε σχέση με την ευρωπαϊκή μουσική
Χρήση μουσικού οργάνου αναφοράς για τα διαστήματα της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής μουσικής

Παναγιώτης Α. Δημητριάδης

Εισαγωγή

Η ακρίβεια των τονιαίων διαστημάτων στις μουσικές κλίμακες γενικά ήταν και είναι απαραίτητη για τη σωστή εκτέλεση των αντιστοίχων μαθημάτων· ιδιαιτέρως δε όσον αφορά τις κλίμακες της βυζαντινής μουσικής, των οποίων τα τονιαία διαστήματα ποικίλλουν μεταξύ τους. Σε αυτόν τον τομέα της ακρίβειας, βασικότατο ρόλο έπαιζαν και παίζουν τα μαθηματικά, ως καθοριστικός παράγων των λόγων των τονιαίων διαστημάτων και του υπολογισμού των αντιστοίχων ακουστικών συχνοτήτων των νοτών. Για την απόλυτη αντίληψη των ανωτέρω, ως ακουστική αναφορά, υπάρχει πάντα παρόν σε κάθε μουσική δραστηριότητα το μουσικό όργανο, όπως το πιάνο στην ευρωπαϊκή μουσική, το οποίο αναπαράγει και εκτελεί πιστά τα τονιαία διαστήματα. Όσον αφορά τη βυζαντινή μουσική όμως, ως γνωστόν, αυτή, παρ' ότι χρησιμοποιεί περισσότερες κλίμακες της μίας, στερείται τοιούτου μουσικού οργάνου, παρ' όλες τις προσπάθειες που έγιναν κατά καιρούς εκ μέρους του Ορθοδόξου Οικουμενικού Πατριαρχείου και επισήμων διδασκάλων της βυζαντινής μουσικής.

Η παρούσα εργασία παρουσιάζει τη δόμηση και συγχρόνως τον υπολογισμό των ακουστικών συχνοτήτων των νοτών-φθόγγων της φυσικής διατονικής κλίμακας της βυζαντινής μουσικής, βάσει του αριθμού των ηχομορίων και με τους αντίστοιχους λόγους των τονιαίων διαστημάτων που έχει καθορίσει η Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου (1881).[1] Επίσης, ως βάση του υπολογισμού των συχνοτήτων στην παρούσα εργασία, η συχνότητα του φθόγγου *Κε΄* (της φυσικής διατονικής) τίθεται ίση με 440 Hz (= $Λα_4$ της ευρωπαϊκής), αντί του *Κε΄* = 432 Hz (με βάση τον *Νη΄* = 256 Hz) της Μουσικής Επιτροπής.[2] Εν συνεχεία γίνεται η συσχέτιση αυτής της φυσικής διατονικής κλίμακας με την συγκερασμένη κλίμακα (*equal temperament scale*) του πιάνου της ευρωπαϊκής μουσικής, στην οποία η οκτάβα διαιρείται σε 12 ίσα διαστήματα[3] με λόγο συχνοτήτων $\sqrt[12]{2}$. Τελικά, βάσει της θεωρίας,

[1] Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου (1881), *Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής – Εκπονηθείσα επί τη βάσει του ψαλτηρίου – Υπό της Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου – Εν έτει 1883*, Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, εν Κωνσταντινουπόλει 1888, σ. 3, 5 και 14. Πρβλ. επίσης Νίκος Κυπουργός, «Μερικές παρατηρήσεις πάνω στα βασικά διαστήματα της ελληνικής και ανατολικής μουσικής», *Μουσικολογία* 2, Μάιος 1985, σ. 83-93.

[2] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 3.

[3] Gary Hardegree, «Scales in Music», Department of Philosophy, University of Massachusetts, Amherst (MA) 2001, σ. 6-7· Carlos Bertulani, «Musical Acoustics, Lecture 17: Interval, Scales, Tuning, and Temperament – II», 2017, σ. 7 (http://faculty.tamuc.edu/cbertulani/music/lectures/Lec17/Lec17.pdf)· Αβραάμ Χ. Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Β΄ έκδοση, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 84· Russell Jones & Catherine Schmidt-Jones, «Introduction to Music Theory», Rice University, Houston (Texas) 2005, σ. 5, 13, 32 και 43 (http://cnx.org/content/col10208/1.5· ημερομηνία πρόσβασης: 20 Απριλίου 2018)· Daniel Adam Steck, «Musical Temperament», Oregon Center for Optics and Department of Physics, University of Oregon, 2014, σ. 45.

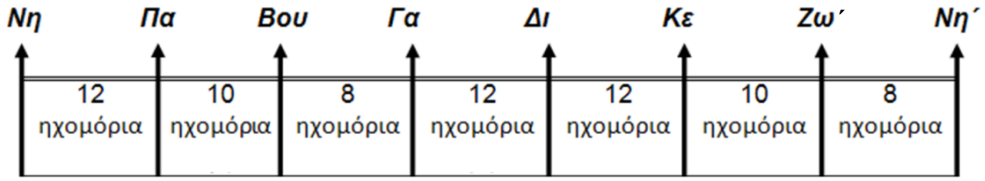
εμφανίζονται οι υπό χρήση χρωματικές κλίμακες, οι εναρμόνιες και οι χρόες, με τα αντίστοιχα ηχομόρια των τονιαίων διαστημάτων τους και τις ανάλογες υπολογισθείσες ακουστικές συχνότητες.

Η Πατριαρχική Επιτροπή, ελλείψει ανάλογης τεχνολογίας την εποχή εκείνη με αυτή που υπάρχει σήμερα, δεν είχε αποθηκεύσει και τα αντίστοιχα ηχητικά ντοκουμέντα· αυτά, δηλαδή, τα οποία σχετίζονται άμεσα με τους θεωρητικούς καθορισμούς των τονιαίων διαστημάτων των κλιμάκων (βασικά, τα ύψη-συχνότητες των φθόγγων στις διάφορες κλίμακες). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα σήμερα να μην υφίσταται στην πράξη (αισθητά-ακουστικά) η αντίληψη των τονιαίων διαστημάτων των κλιμάκων. Λόγω της ραγδαίας ανάπτυξης της ηλεκτρονικής τεχνολογίας, σήμερα στα αναλογικά συστήματα, όπως και στα ψηφιακά (*hardware*, *software*, *computerized*), παρέχονται μεγάλες ευκολίες για την επιστημονική (μαθηματική, ψηφιακή, απομνημόνευση / αναπαραγωγή) επεξεργασία του ήχου καθώς και την εκτέλεση (ανάλογα με κάθε απαίτηση και ευελιξία) πολύπλοκων μουσικών συνδυασμών και μαθημάτων μέσω ανάλογων μουσικών οργάνων. Έτσι, για να υπάρξει η ακουστική αντίληψη[4] με μαθηματική ακρίβεια των θεωρητικών καθορισμών της Πατριαρχικής Επιτροπής, ώστε να γίνονται κατανοητά τα αποτελέσματα των υπολογισμών της, σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε πρωτότυπο ηλεκτρονικό μουσικό όργανο (με το ανάλογο *hardware* και *software*) υπό μορφή συνθεσάιζερ (synthesizer), το οποίο έχει κατοχυρωθεί και ως πνευματική ιδιοκτησία – πατέντα. Με το παρόν όργανο, τώρα, είναι δυνατή πλέον η αναπαραγωγή, η σαφής αντίληψη και η μελέτη των συχνοτήτων των φθόγγων, επομένως και τα τονιαία διαστήματα και οι κλίμακες τελικά, που καθόρισε η Πατριαρχική Επιτροπή.

Δόμηση και υπολογισμός των συχνοτήτων της φυσικής διατονικής κλίμακας και η συσχέτισή της με την ευρωπαϊκή

Για την δόμηση και τον υπολογισμό των συχνοτήτων τής προς μελέτη φυσικής διατονικής κλίμακος ελήφθησαν δύο βασικοί παράγοντες:

1. Οι αριθμοί των ηχομορίων των τονιαίων διαστημάτων μεταξύ τους, τους οποίους ορίζει η Επιτροπή του Πατριαρχείου του 1881,[5] όπως εξηγείται και από τα θεωρητικά[6] αλλά και φαίνονται παραστατικά στον κατωτέρω Πίνακα 1.



Πίνακας 1

[4] Γνώριζε η Επιτροπή την ανάγκη ακουστικής υποστήριξης, «[…] προς οδηγίαν και ασφάλειαν των ψαλλόντων» (Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 3), αλλά και ότι «[…] απλοποιηθείσης της διδασκαλίας, και της μουσικής παιδεύσεως συντμηθείσης κατά πολύ, η έλλειψις μουσικού μέσου αποβαίνει βαθμηδόν επαισθητοτέρα» (ό.π., σ. 11).

[5] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 22 και 23.

[6] Ευθυμιάδης, ό.π., σ. 82· Δημήτριος Γ. Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα 1997, σ. 50 και 106· Λυκούργος Πετρίδης, *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική – Στοιχεία θεωρίας και ασκήσεις»*, Μακεδονία, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 3-4· Θεοδόσιος Β. Γεωργιάδης, *Ο βυζαντινός μουσικός πλούτος – Νέα μέθοδος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής*, Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, Αθήναι 1960, σ. 6-7 και 9· Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων, Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, «Ελληνική Μουσική», Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, Αθήνα 2008, σ. 59· Θεόδωρος Γεωρ. Χατζηθεοδώρου, *Απλή μέθοδος της βυζαντινής μουσικής – μετά πρακτικών ασκήσεων και οδηγιών προς χρήσιν των τε διδασκόντων και διδασκομένων*, Παπαγεωργίου, Αθήναι 1977, σ. 11, 37-38, 40, 42-43, 45, 48, 50 και 52.

Όπου: 12+10+8+12+12+10+8 = 72 ίσα ακουστικά διαστήματα – ηχομόρια (εφόσον το διάστημα του διαπασών εκλαμβάνεται ως διαίρεση 72 και όχι 36 ηχομορίων). Δηλαδή:

- 12 ηχομόρια για τα τονιαία διαστήματα *Νη – Πα*, *Γα – Δι*, *Δι – Κε* (μείζων τόνος)·
- 10 ηχομόρια για τα τονιαία διαστήματα *Πα – Βου*, *Κε – Ζω΄* (ελάσσων τόνος)·
- 8 ηχομόρια για τα τονιαία διαστήματα *Βου – Γα*, *Ζω΄ – Νη΄* (ελάχιστος τόνος).

2. Οι λόγοι των ακουστικών συχνοτήτων των αντιστοίχων τονιαίων διαστημάτων, τους οποίους θέτει η Επιτροπή του Πατριαρχείου του 1881[7] και αναλύει ο Παναγιώτης Δ. Παπαδημητρίου,[8] είναι:

- Ο λόγος $\mathbf{\frac{9}{8}}$ του τόνου του διαστήματος των 12 ηχομορίων, με σταθερό λόγο ανά ηχομόριο:[9]

$$x = \sqrt[12]{\frac{9}{8}} = 1{,}009863581 \qquad (1)$$

- Ο λόγος $\mathbf{\frac{800}{729}}$ του τόνου του διαστήματος των 10 ηχομορίων, με σταθερό λόγο ανά ηχομόριο:

$$y = \sqrt[10]{\frac{800}{729}} = 1{,}009337121 \qquad (2)$$

- Ο λόγος $\mathbf{\frac{27}{25}}$ του τόνου του διαστήματος των 8 ηχομορίων, με σταθερό λόγο ανά ηχομόριο:

$$z = \sqrt[8]{\frac{27}{25}} = 1{,}009666552 \qquad (3)$$

Βάσει των ανωτέρω λοιπόν, η προς μελέτη φυσική διατονική κλίμακα, με την αντίστοιχη σειρά των φθόγγων Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω΄, Νη΄, τους αριθμούς των ηχομορίων και τους λόγους των τονιαίων διαστημάτων, φαίνεται να δομείται σύμφωνα με τον κατωτέρω Πίνακα 2.

[7] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 14. Από τον Ευθυμιάδη (ό.π., σ. 65) αναφέρεται λανθασμένα ως $\frac{\text{Βου}}{\text{Πα}} = \frac{10}{9}$, θεωρώντας ότι $\frac{\text{Βου}}{\text{Πα}} = \frac{9}{8} \cdot \frac{80}{81} = \frac{10}{9}$· ο Ευθυμιάδης είναι μάλλον επηρεασμένος από την λάθος εκτύπωση εκ του τυπογραφείου, καθ' ότι εκ της Μουσικής Επιτροπής (ό.π., σ. 14) αναγράφεται: $\frac{\text{Βου}}{\text{Πα}} = \frac{800}{729} = \frac{9}{8} \cdot \frac{80}{81}$, το οποίο είναι λάθος, διότι $\frac{800}{729} \neq \frac{9}{8} \cdot \frac{80}{81}$. Αλλά πρέπει να είναι $\frac{\text{Βου}}{\text{Πα}} = \frac{800}{729} = \frac{9}{8} \cdot (\frac{80}{81})^2$, όπως ορθά αναγράφεται κατωτέρω, στη σελίδα 16 του πονήματος της Μουσικής Επιτροπής, ότι «Πα – Βου 9/8 $(80/81)^2$, […] Ο ελάσσων υπολείπεται του μείζονος κατά $(80/81)^2$ τουτέστι κατά κόμμα κόμματος, εάν καλέσωμεν κόμμα το κλάσμα 80/81 ως είθισται».

[8] Παναγιώτης Δ. Παπαδημητρίου, «Μέθοδος συγκερασμού κλιμάκων – οι διατονικές κλίμακες του Διδύμου, της επιτροπής, του Χρυσάνθου, και οι συγκράσεις τους», σ. 3, 2005 (http://psaltiki.gr/articles/papadimitriou/002_Methodos_Sugkerasmou-Papadimitriou-062905.pdf· ημερομηνία πρόσβασης: 16 Μαΐου 2018).

[9] Προς ενημέρωση των αναγνωστών που δεν εξειδικεύονται στα μαθηματικά, οι αριθμοί (1), (2), (3)… παραπλεύρως των συναρτήσεων έχουν σκοπό απλώς να αριθμούν τις αντίστοιχες συναρτήσεις που αντιπροσωπεύουν, χωρίς καμία αριθμητική εμπλοκή σε αυτές.

Νη	*Πα*	*Βου*	*Γα*	*Δι*	*Κε*	*Ζω΄*	*Νη΄*
$\frac{9}{8}$	$\frac{800}{729}$	$\frac{27}{25}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{800}{729}$	$\frac{27}{25}$
12 ηχομόρια (x)	10 ηχομόρια (y)	8 ηχομόρια (z)	12 ηχομόρια (x)	12 ηχομόρια (x)	10 ηχομόρια (y)	8 ηχομόρια (z)
$X^{12}=\frac{9}{8}$	$Y^{10}=\frac{800}{729}$	$Z^{8}=\frac{27}{75}$	$X^{12}=\frac{9}{8}$	$X^{12}=\frac{9}{8}$	$Y^{10}=\frac{800}{729}$	$Z^{8}=\frac{27}{75}$

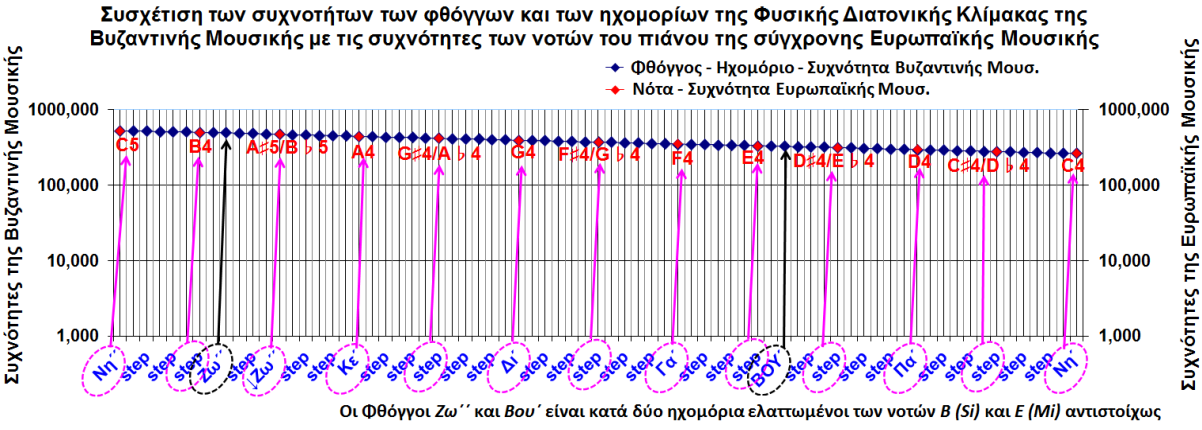
Πίνακας 2

Επίσης, σύμφωνα με τον ανωτέρω Πίνακα 2, θα ισχύει η σχέση:

$$\frac{9}{8}_{(Nη-Πα)} * \frac{800}{729}_{(Πα-Βου)} * \frac{27}{25}_{(Βου-Γα)} * \frac{9}{8}_{(Γα-Δι)} * \frac{9}{8}_{(Δι-Κε)} * \frac{800}{729}_{(Κε-Ζω)} * \frac{27}{25}_{(Ζω-Νη)} =$$

$$= x^{12}_{(Nη-Πα)} * y^{10}_{(Πα-Βου)} * z^{8}_{(Βου-Γα)} * x^{12}_{(Γα-Δι)} * x^{12}_{(Δι-Κε)} * y^{10}_{(Κε-Ζω΄)} * z^{8}_{(Ζω΄-Νη΄)} = 2 \qquad (4)$$

Η Πατριαρχική Μουσική Επιτροπή του 1881 καθόρισε την ακουστική συχνότητα του φθόγγου *Νη΄* (της βάσης της φυσικής διατονικής κλίμακας) στα 256 Hz,[10] με αποτέλεσμα η συχνότητα του *Κε΄* να ισούται με 432 Hz. Στην παρούσα εργασία, η συχνότητα του *Κε΄* αντί να ισούται με 432 Hz *τίθεται* στα 440 Hz[11] (= *Λα*$_4$ της ευρωπαϊκής).[12] Έτσι, βάσει των ανωτέρω μαθηματικών σχέσεων (1), (2), (3) και του Πίνακα 2, δύναται να δομηθεί η φυσική διατονική κλίμακα χωρίς να αλλοιώνονται οι τιμές (των ηχομορίων και των λόγων των τονιαίων διαστημάτων) τις οποίες καθόρισε η Πατριαρχική Επιτροπή. Στον Πίνακα 3, λοιπόν, φαίνεται μία πρώτη εκτίμηση των υπολογισθεισών συχνοτήτων των φθόγγων και των ενδιαμέσων ηχομορίων[13] της φυσικής διατονικής κλίμακας με τις αντίστοιχες των νοτών της ευρωπαϊκής κλίμακας στο πιάνο.



Πίνακας 3

[10] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 3.

[11] Απόκλιση κατά ≈ 1,85%.

[12] Hardegree, ό.π., σ. 5· Steck, ό.π., σ. 28 και 45· Υπουργείο Εθνικής Παιδείας, ό.π., σ. 6· David Wright, «Mathematics and Music», Washington University, St. Louis 2009, σ. 45. Άλλωστε, ο κάθε ψάλτης ή εκτελεστής ενός μαθήματος προσαρμόζει το εύρος των κλιμάκων του μαθήματος σύμφωνα με τις φωνητικές του δυνατότητες.

[13] Των ευρισκομένων ανάμεσα στα τονιαία διαστήματα των φθόγγων.

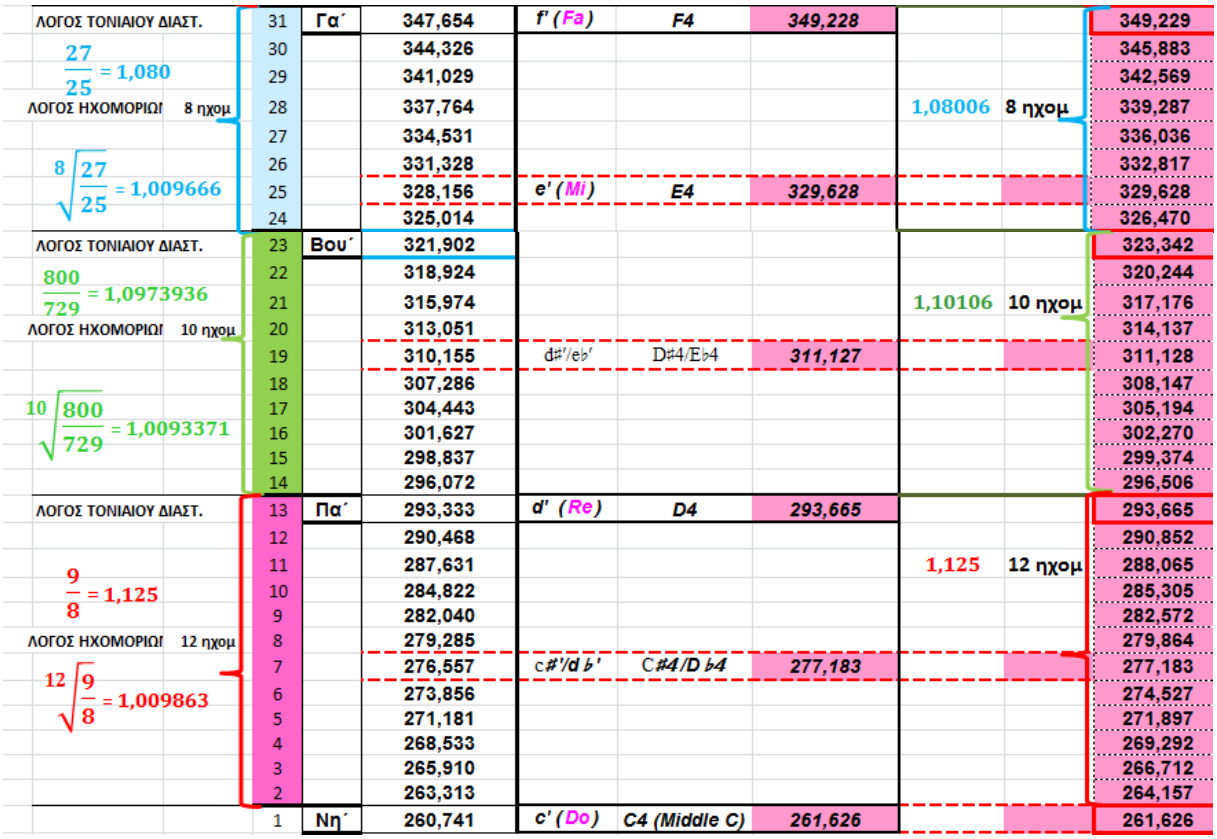
Ένα πλήρες ανάπτυγμα των υπολογισθεισών συχνοτήτων των φθόγγων της φυσικής διατονικής κλίμακας με τα ενδιάμεσα ηχομόρια (με βάση υπολογισμών τον *Κε΄* = 440 Hz [= *Λα*$_4$]), μαζί και με τις συχνότητες της σύγχρονης ευρωπαϊκής στο πιάνο,[14] φαίνεται στον κατωτέρω Πίνακα 4. Στον πίνακα αυτόν γίνεται λεπτομερής συσχέτιση της προαναφερθείσης φυσικής διατονικής κλίμακας της βυζαντινής μουσικής (α)[15] με την ευρωπαϊκή στο πιάνο (β) καθώς και τη φυσική διατονική, την απόλυτα συγκερασμένη (γ).[16]

ΛΟΓΟΙ ΠΑΤΡΙΑΡΧ. ΕΠΙΤΡ. ΚΑΙ ΗΧΟΜΟΡΙΑ 12: 9/8 10: 800/729 8: 27/25	(α)		ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΣΥΧΝΟΤΗΤΕΣ Hz	ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΝΟΤΕΣ / ΣΥΧΝΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ (β)		ΣΥΧΝΟΤΗΤΕΣ Hz	ΤΑ 72 ΗΧΟΜΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΛΥΤΑ ΣΥΓΚΕΡΑΣΜΕΝΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ ΤΩΝ 12, 10 ΚΑΙ 8 ΗΧΟΜΟΡΙΩΝ - (γ)		ΣΥΧΝΟΤΗΤ Hz
ΛΟΓΟΣ ΤΟΝΙΑΙΟΥ ΔΙΑΣΤ.		Νη΄΄	521,481	c'' (Do)	C5 (Tenor C)	523,251	$\sqrt[72]{2}$ =		523,252
$\frac{27}{25}$ = 1,080	72		516,489				=1,009673533		518,239
ΛΟΓΟΣ ΗΧΟΜΟΡΙΩΝ 8 ηχομ	71		511,544						513,274
	70		506,646				1,08006	8 ηχομ	508,356
$\sqrt[8]{\frac{27}{25}}$ = 1,009666	69		501,796						503,486
	68		496,992						498,662
	67		492,233	b' (Si)	B4	493,883			493,884
	66		487,521						489,152
ΛΟΓΟΣ ΤΟΝΙΑΙΟΥ ΔΙΑΣΤ.	65	Ζω΄΄	482,853						484,466
$\frac{800}{729}$ = 1,0973936	64		478,386						479,824
	63		473,961						475,227
ΛΟΓΟΣ ΗΧΟΜΟΡΙΩΝ 10 ηχομ	62		469,577				1,10106	10 ηχομ	470,674
	61	↓Ζω΄΄	465,233	a #'/b ♭'	A #5/B ♭5	466,164			466,165
$\sqrt[10]{\frac{800}{729}}$ = 1,0093371	60		460,929						461,698
	59		456,665						457,275
	58		452,440						452,894
	57		448,255						448,555
	56		444,108						444,257
ΛΟΓΟΣ ΤΟΝΙΑΙΟΥ ΔΙΑΣΤ.	55	Κε΄	440,000	a' (La)	A4	440,000			440,001
	54		435,702						435,785
	53		431,447				1,12246	12 ηχομ	431,610
$\frac{9}{8}$ = 1,125	52		427,233						427,475
	51		423,060						423,379
ΛΟΓΟΣ ΗΧΟΜΟΡΙΩΝ 12 ηχομ	50		418,928						419,323
	49		414,836	g #'/a ♭'	G #4/A ♭4	415,305			415,305
	48		410,784						411,326
$\sqrt[12]{\frac{9}{8}}$ = 1,009863	47		406,772						407,386
	46		402,799						403,482
	45		398,865						399,617
	44		394,969						395,788
ΛΟΓΟΣ ΤΟΝΙΑΙΟΥ ΔΙΑΣΤ.	43	Δι΄	391,111	g' (Sol)	G4	391,995			391,996
	42		387,291						388,240
	41		383,508				1,12246	12 ηχομ	384,521
$\frac{9}{8}$ = 1,125	40		379,762						380,837
	39		376,053						377,188
ΛΟΓΟΣ ΗΧΟΜΟΡΙΩΝ 12 ηχομ	38		372,380						373,574
	37		368,743	f #'/g ♭'	F #4/G ♭4	369,994			369,995
	36		365,141						366,450
$\sqrt[12]{\frac{9}{8}}$ = 1,009863	35		361,575						362,939
	34		358,043						359,462
	33		354,546						356,018
	32		351,083						352,607

[14] Dmitri Tymoczko, «What Makes Music Sound Good?», 2010, σ. 4· Hardegree, ό.π., σ. 19-22· Bertulani, ό.π., σ. 3· Κώστας Κεχράκος και Χρήστος Χουσίδης, *Εισαγωγή στα ηχητικά συστήματα Ι*, Τ.Ε.Ι. Κρήτης, Σχολή Εφαρμοσμένων Επιστημών, 2013, σ. 14· Saurabh Rawat, Bhaskar Nautiyal κ.ά., «MATHEMUSIC – Numbers and Notes. A Mathematical Approach To Musical Frequencies», *Mathematical Theory and Modeling* 2/8, 2012, σ. 38-42.

[15] Της οποίας η δόμηση έγινε σύμφωνα με τον αριθμό των ηχομορίων των τόνων (12, 10 και 8) και των αντιστοίχων τονιαίων λόγων ($\frac{9}{8}$, $\frac{800}{729}$ και $\frac{27}{25}$), όπως καθόρισε η Πατριαρχική Επιτροπή (ό.π., σ. 14, 16, 22 και 23).

[16] Της οποίας η δόμηση έγινε σύμφωνα με τον αριθμό των ηχομορίων των τόνων (12, 10 και 8) μόνο, χωρίς να συνυπολογίζονται και οι αντίστοιχοι τονιαίοι λόγοι ($\frac{9}{8}$, $\frac{800}{729}$ και $\frac{27}{25}$) της Επιτροπής.



	31	Γα΄	347,654	f' (Fa)	F4	349,228			349,229
	30		344,326						345,883
	29		341,029						342,569
	28		337,764				1,08006	8 ηχομ	339,287
	27		334,531						336,036
	26		331,328						332,817
	25		328,156	e' (Mi)	E4	329,628			329,628
	24		325,014						326,470
	23	Βου΄	321,902						323,342
	22		318,924						320,244
	21		315,974				1,10106	10 ηχομ	317,176
	20		313,051						314,137
	19		310,155	d♯'/e♭'	D♯4/E♭4	311,127			311,128
	18		307,286						308,147
	17		304,443						305,194
	16		301,627						302,270
	15		298,837						299,374
	14		296,072						296,506
	13	Πα΄	293,333	d' (Re)	D4	293,665			293,665
	12		290,468						290,852
	11		287,631				1,125	12 ηχομ	288,065
	10		284,822						285,305
	9		282,040						282,572
	8		279,285						279,864
	7		276,557	c♯'/d♭'	C♯4/D♭4	277,183			277,183
	6		273,856						274,527
	5		271,181						271,897
	4		268,533						269,292
	3		265,910						266,712
	2		263,313						264,157
	1	Νη΄	260,741	c' (Do)	C4 (Middle C)	261,626			261,626

Πίνακας 4: Λεπτομερής συσχέτιση της φυσικής διατονικής κλίμακας της βυζαντινής μουσικής [διαπασών των 72 ηχομορίων] (α) με την ευρωπαϊκή στο πιάνο (β) και την απόλυτα συγκερασμένη φυσική διατονική (γ)

Από τον Πίνακα 4, λοιπόν, προκύπτει ότι:

1. Κάθε έκτο (6ο) ηχομόριο της φυσικής διατονικής κλίμακας της βυζαντινής μουσικής κατά την Πατριαρχική Επιτροπή [διαπασών των 72 ηχομορίων] (α) συμπίπτει με μία νότα της ευρωπαϊκής κλίμακας στο πιάνο (β), με μία μέγιστη απόκλιση, του *Γα* ως προς την *Φα* (*Φα*$_4$), κατά –0,45%.
2. Στην περίπτωση της φυσικής διατονικής κλίμακας, της απόλυτα συγκερασμένης (γ), η απόκλιση των προκυπτουσών συχνοτήτων από τις αντίστοιχες των ευρωπαϊκών νοτών είναι μηδενική.

Ως προς τις άλλες κλίμακες, δηλαδή τις χρωματικές (σκληρή – Πλ. Β΄ ήχος, μαλακή – Β΄ ήχος) και την εναρμόνιο (του Τρίτου ήχου και του Βαρέως), σύμφωνα λοιπόν με τη θεωρία της Επιτροπής[17] καθώς και τις αντίστοιχες επεξηγήσεις της[18] (σε σχέση με τον αριθμό των ηχομορίων με τους αντιστοίχους τονιαίους λόγους των κλιμάκων), αυτές δύνανται να εξαχθούν και από τα ηχομόρια της φυσικής διατονικής κλίμακας, με κάποιες ελάχιστες αποκλίσεις. Πιο συγκεκριμένα, βάσει του Πίνακα 4 συμπεραίνεται ότι:

[17] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 18-22.

[18] Παναγιώτης Δ. Παπαδημητρίου, «Οι κλίμακες της Βυζαντινής Μουσικής, κατά την Μουσική Επιτροπή του 1881», http://portal.kithara.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=729 (ημερομηνία πρόσβασης: 16 Μαΐου 2018)· Ευθυμιάδης, ό.π., σ. 82 και 214-215· Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ. 48, 106, 174, 182, 191, 214 και 223-224· Ζαχαρίας Πασχαλίδης, *Εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική*, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 31, 33, 48, 50, 53, 56 και 60-66· Γεωργιάδης, ό.π., σ. 44, 62, 64-66 και 78-79· Υπουργείο Εθνικής Παιδείας, ό.π., σ. 59-66.

- Ως προς τη σκληρή χρωματική κλίμακα (Σκληρό Χρωματικό Γένος – Πλ. Β΄ ήχος), η μέγιστη απόκλιση από τις αντίστοιχες συχνότητες των ηχομορίων της φυσικής διατονικής κλίμακας είναι ≈ 0,36%.[19]
- Ως προς τη μαλακή χρωματική κλίμακα (Μαλακό Χρωματικό Γένος – Β΄ ήχος), η μέγιστη απόκλιση από τις αντίστοιχες συχνότητες των ηχομορίων της φυσικής διατονικής είναι ≈ 0,16%.[20]
- Ως προς την εναρμόνιο κλίμακα (Εναρμόνιο Γένος – ήχοι Γ΄ και Βαρύς), η μέγιστη απόκλιση από τις αντίστοιχες συχνότητες των ηχομορίων της φυσικής διατονικής είναι ≈ 0,56%. Αλλά, όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 5, όλοι οι φθόγγοι της εναρμονίου κλίμακας «εφάπτονται» επί νοτών της ευρωπαϊκής, με μία μέγιστη απόκλιση της τάξεως του ≈ 0,45%.[21]

Για τον καθορισμό των κλιμάκων, η Επιτροπή χρησιμοποίησε έγχορδα όργανα με κινητούς δεσμούς και με αυτά εκτελούντο διάφορα «εκκλησιαστικά ή εθνικά μέλη». Κατά την ακουστική εκτίμηση των παρευρισκομένων έμπειρων επαγγελματιών μουσικών, δι' ομοφώνου αποφάσεως επικυρώνοντο μόνον όσα τονιαία διαστήματα θεωρούνταν *πιστά* και *γνήσια* κατ' αυτούς. Ακολούθως, επί *μονοχόρδου* σημειώνονταν *τα αντιστοιχούντα μήκη* της αυτής χορδής.[22] Αναφέρει μάλιστα η Επιτροπή ότι «προυτίμησε την πειραματικήν μέθοδον, πάσης θεωρίας· προέβη δηλαδή εις την σύγκρασιν κατά προσέγγισιν των διαστημάτων του διαγράμματος [των κλιμάκων], επιβαλλομένην πάντοτε εις την κατασκευήν των οργάνων χάριν της ευχρηστίας, ουχί οδηγουμένη υπό της προηγηθείσης θεωρίας, αλλ' υπό της οξύτητος της ακοής των μελών αυτής».[23]

Οι χρόες Κλιτόν, Ζυγός και Σπάθη (Πίνακας 5) διευκρινίζονται και αναλύονται και αυτές από τους μουσικοδιδάσκαλους[24] μέσα από τη φυσική διατονική κλίμακα.

Στον Πίνακα 5 φαίνεται[25] η πλήρης αλληλοσυσχέτιση των νοτών της ευρωπαϊκής μουσικής στο πιάνο με τους αντιστοίχους φθόγγους των κλιμάκων της βυζαντινής, σύμφωνα με τις υπολογισθείσες συχνότητες του Πίνακα 4.

[19] Η Μουσική Επιτροπή για τον καθορισμό των διαστημάτων χειρίζεται κλάσματα της χορδής, με αποτέλεσμα μη ακεραίους αριθμούς αλλά δεκαδικούς (ό.π., σ. 19).

[20] Η Μουσική Επιτροπή για τον καθορισμό των διαστημάτων χειρίζεται κλάσματα της χορδής, με αποτέλεσμα μη ακεραίους αριθμούς αλλά δεκαδικούς (ό.π., σ. 18).

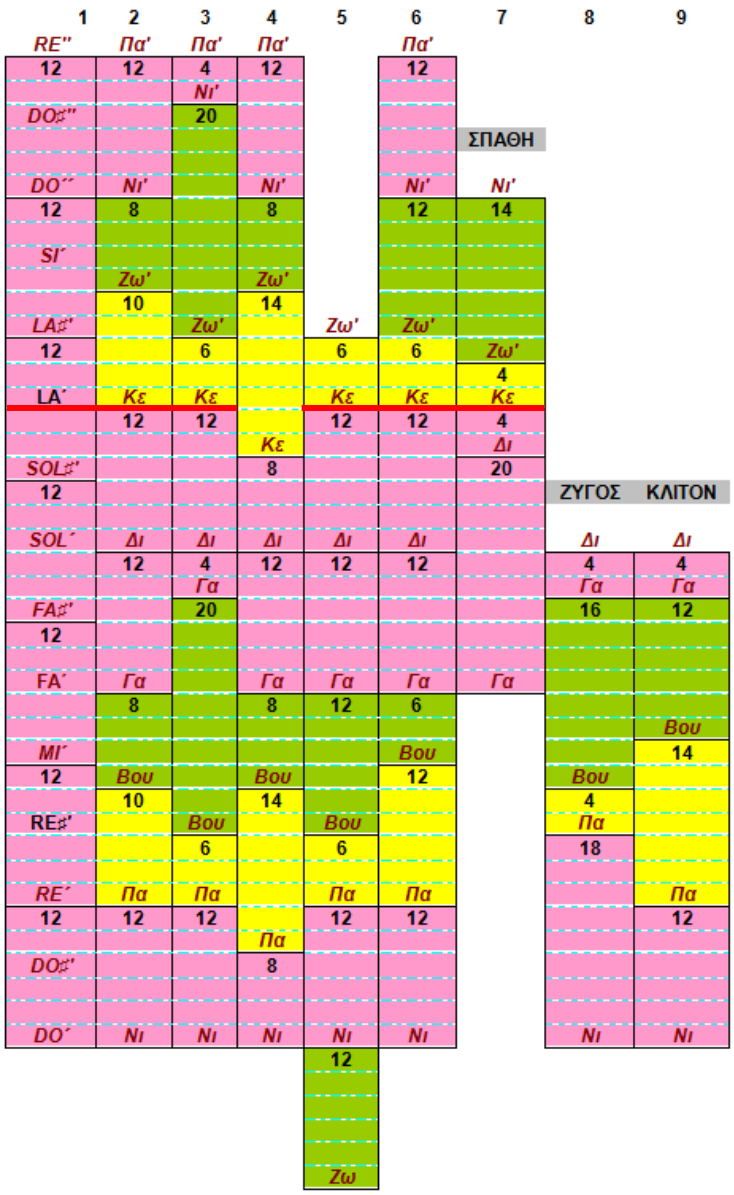
[21] Η Μουσική Επιτροπή για τον καθορισμό των διαστημάτων χειρίζεται κλάσματα της χορδής, με αποτέλεσμα μη ακεραίους αριθμούς αλλά δεκαδικούς (ό.π., σ. 21).

[22] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 13.

[23] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 22.

[24] Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ. 108-110· Πασχαλίδης, ό.π., σ. 60-64.

[25] Χάριν συντομίας, δύο συνεχόμενες οριζόντιες γραμμές καλύπτουν δύο ηχομόρια της διαπασών των 72 ηχομορίων.



Βάσει των ηχομορίων έχουμε:

1. Ευρωπαϊκή κλίμακα στο πιάνο
2. Φυσική διατονική κλίμακα
3. Σκληρή χρωματική κλίμακα του Πλαγίου του Δευτέρου
4. Μαλακή χρωματική κλίμακα του Δευτέρου
5. Εναρμόνιος κλίμακα του Βαρέως Ήχου
6. Εναρμόνιος κλίμακα του Τρίτου Ήχου
7. Σπάθη
8. Ζυγός
9. Κλιτόν

Πίνακας 5: Συσχετισμός των κλιμάκων της βυζαντινής μουσικής με την ευρωπαϊκή

Μουσικό όργανο (*synthesizer*) αναφοράς για την πιστή εκτέλεση των βυζαντινών διαστημάτων και μαθημάτων και των αντιστοίχων ευρωπαϊκών

Από την εποχή του Βυζαντίου, θεωρητικοί συγγραφείς κάνουν αναφορά στα χειρόγραφά τους για τη χρήση μουσικών οργάνων ως προτύπων για την διδασκαλία της ψαλτικής, με σχετικές αναπαραστάσεις από τον 14ο αιώνα και έπειτα.[26] Υπό της Πατριαρχικής Επιτροπής επινοήθηκε λοιπόν ένα κατάλληλο μουσικό όργανο, το «Ψαλτήριον», διότι, όπως αναφέρει κι αυτή: «οιονδήποτε διδακτικόν σύστημα αφιέμενον εις μόνην την δια της φωνής εκτέλεσιν, άνευ της βοηθείας οργάνου τινός,

[26] Thomas Apostolopoulos, «Diagrams and "kanonia" as visual representations of musical instruments in the theory of psaltic art», στο: Ivan Moody και Maria Takala-Roszczenko (επιμ.), *Church music and icons: windows to heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 3-9 June 2013*, The International Society for Orthodox Church Music, Joensuu 2015, σ. 153-154.

ήθελεν είναι άσκοπος ματαιοπονία· επομένως [η Επιτροπή] ενόμισεν απαραίτητον του λοιπού την εισαγωγήν καταλλήλου μουσικού οργάνου εν τε τη μελέτη και τη διδασκαλία».[27] Προς αυτόν τον σκοπό λοιπόν, με τις οδηγίες της Επιτροπής, το 1882, επί Πατριάρχου Ιωακείμ Γ΄ (1878-1884 και 1901-1912), κατασκευάστηκε το «Ιωακείμιο Ψαλτήριο».[28] Επίσης, με έξοδα του Πατριάρχου Κωνσταντίνου Ε΄ (1897-1901), το 1898 κατασκευάστηκε το «Κωνσταντίνειο Ψαλτήριο».[29] Αλλά και ο Κωνσταντίνος Ψάχος[30] επεχείρησε και κατασκεύασε αργότερα το «Παναρμόνιον».[31]

Εικόνα 1: Φωτογραφία του πρωτότυπου μουσικού οργάνου (synthesizer), «Κανόνιον Βυζαντινής Μουσικής»

[27] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 21.

[28] Μάρω Κ. Παπαθανασίου, «Κ. Καραθεοδωρή, Κ. Ψάχος και η βυζαντινή μουσική: Οι επιστολές του Καραθεοδωρή προς τον Ψάχο», *Πάπυροι – Επιστημονικό Περιοδικό, Δέλτοι* 3, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 104-105· Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 21· Υπουργείο Εθνικής Παιδείας, ό.π., σ. 54.

[29] Παπαθανασίου, ό.π., σ. 105.

[30] Ο δε εξέχων και διεθνώς αναγνωρισμένος μαθηματικός Κωνσταντίνος Καραθεοδωρή, σε μία από τις τρεις σωζόμενες επιστολές του προς τον Κ. Ψάχο αναφέρει ότι: «Βεβαίως θὰ ἔχετε ἤδη κατὰ νοῦν τὴν κατασκευὴν ὀργάνου καταλλήλου πρὸς ἀναπαράστασιν τῶν ἀσμάτων. Εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαῖον νὰ ἐπανέλθωμεν εἰς τὸ *Βυζαντινὸν ὄργανον* ὅπερ καὶ ἐν τῷ Παλατίῳ καὶ ἐν τῷ ἱπποδρομίῳ ἦτο ἐν χρήσει. Δι' αὐτοῦ θὰ φωτισθῶμεν περὶ τοῦ ἀσφαλεστέρου τρόπου τῆς ἐκτελέσεως. Ἡ ἐρρυθμος ἀνάγνωσις τῶν Εὐαγγελίων καὶ ἀποστόλων καὶ τὸ χῦμα ψάλλειν εὐκόλως ἴσως ἐπιτυγχάνονται. Οὐχ' οὕτως ὅμως ἔχει διὰ τὰ ἀργὰ καὶ μακρὰ μέλη, ὡς τὰ τῶν Χερουβικῶν καὶ Κοινωνικῶν! Δι' αὐτὰ *ἀπαιτεῖται ὄργανον* πρὸς μελέτην ἰδίαν, κάθαρσιν, κατάλληλον ἁρμονικὴν συμφωνίαν, καὶ σύμπτυξιν». Παπαθανασίου, ό.π., σ. 102.

[31] Αχιλλέας Χαλδαιάκης, «Το Παναρμόνιο του Κ. Α. Ψάχου», στο: *Βυζαντινομουσικολογική Ημερίδα*, Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών – Αίθουσα Δ. Μητρόπουλου, 2016, σ. 1· 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.

Στην Εικόνα 1 φαίνεται το παρόν μουσικό όργανο (*synthesizer*), με την επωνυμία «Κανόνιον Βυζαντινής Μουσικής», το οποίο έχει κατοχυρωθεί και ως πνευματική ιδιοκτησία – πατέντα. Τα μαύρα πλήκτρα είναι τα ηχομόρια της φυσικής διατονικής κλίμακας, των οποίων οι συχνότητες συμπίπτουν με τις αντίστοιχες των ευρωπαϊκών νοτών στο πιάνο. Και επίσης, χάριν ευκολίας (για ανετότερο χειρισμό των πλήκτρων) στην εκτέλεση των ήχων, χρησιμοποιείται η διαπασών κλίμακα των 36 ηχομορίων (δηλαδή, η διαπασών των 72 ηχομορίων «συμπιεσμένη»).[32]

Το εν λόγω όργανο δεν έχει σκοπό κατ' αρχήν να καινοτομήσει στα δεδομένα που έχει θέσει η Επιτροπή του Πατριαρχείου, αλλά, απεναντίας, να τα επιβεβαιώσει, να τα τυποποιήσει και να τα κατοχυρώσει μαθηματικά, συγχρόνως δε και ακουστικά (μέσω της ηλεκτρονικής επιστήμης). Και αυτό, προς ακριβή διδασκαλία και εκτέλεση της βυζαντινής μουσικής (όπως και με το πιάνο στην ευρωπαϊκή), καθ' ότι η Επιτροπή, όπως προανεφέρθη, είχε υπ' όψιν της την διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής μέσω μουσικού οργάνου.[33]

Βάσει λοιπόν των ανωτέρω μαθηματικών αναλύσεων, σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε το παρόν πρωτότυπο ηλεκτρονικό μουσικό όργανο, με σύγχρονες ηλεκτρονικές μονάδες (*hardware*, *controllers*) και πρωτότυπο πρόγραμμα (*software*), για να εκτελεί πιστά τα μουσικά διαστήματα όλων των εν χρήσει κλιμάκων και χροών, σύμφωνα με τους καθορισμούς της Πατριαρχικής Επιτροπής.

Δομημένης της φυσικής διατονικής κλίμακος βάσει της συχνότητας του φθόγγου *Κε* να τίθεται ίση με την συχνότητα της νότας *Λα*$_3$ (= 220 Hz) της ευρωπαϊκής, τούτο είχε ως αποτέλεσμα να συνυπάρχουν στο πληκτρολόγιο και αντίστοιχες νότες από τις οκτάβες της ευρωπαϊκής-δυτικής κλίμακας του πιάνου. Πιο συγκεκριμένα, βάσει της ανωτέρω πρωτοβουλίας – της συχνότητας του φθόγγου *Κε* και της συχνότητας της νότας *Λα*$_3$ να γίνουν ίσες – σύμφωνα με τους Πίνακες 4 και 5, οι νότες της ευρωπαϊκής-δυτικής κλίμακος του πιάνου συμπίπτουν με συγκεκριμένους φθόγγους και ηχομόρια της βυζαντινής. Τουτέστιν, κάθε μία ευρωπαϊκή νότα συμπίπτει με κάθε έκτο ηχομόριο της φυσικής διατονικής κλίμακος των εβδομήντα δύο ηχομορίων ή με κάθε τρίτο ηχομόριο των τριάντα έξι ηχομορίων της κλίμακος αυτής.

Εφαρμογή των *Cents*

Στη συγκερασμένη κλίμακα των δώδεκα ημιτονίων (*Twelve-tone equal temperament*, *12Tet*) της ευρωπαϊκής μουσικής, κάθε ημιτόνιο διαιρείται σε 100 ισόβαθμες προσαυξήσεις – *cents*, για ρύθμιση των διαστημάτων των ήχων, με αποτέλεσμα μία οκτάβα να διαιρείται σε 1200 *cents*.[34] Κατά συνέπειαν, ο αριθμός των *cents* μεταξύ δύο συχνοτήτων (f_1 και f_2) αντιστοίχων νοτών[35] είναι

$$n_{cent} = 1200 \cdot log_2\left(\frac{f_2}{f_1}\right) \qquad (5)$$

[32] Καθ' ότι 36x2 = 72, σύμφωνα με την Επιτροπή.

[33] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 21.

[34] Jonathan P. J. Stock, «Alexander J. Ellis and His Place in the History of Ethnomusicology», *Ethnomusicology* 51/2, 2007, σ. 306· Hardegree, ό.π., σ. 5-6· Catherine Schmidt-Jones & Russell Jones, «Understanding Basic Music Theory», Rice University, Houston (Texas) 2007, σ. 219 και 231-232 (http://cnx.org/content/col10363/1.3· ημερομηνία πρόσβασης: 20 Απριλίου 2018)· Christine Denton, «The History of Musical Tuning and Temperament during the Classical and Romantic Periods» (Classic & Romantic Music, Prof. M. Fillion), 1997, σ. 1-4· Steck, ό.π., σ. 40.

[35] Bertulani, ό.π., σ. 10· Steck, ό.π., σ. 48.

Ως γνωστόν, η ακριβής ρύθμιση των διαστημάτων στα μουσικά όργανα (όπως π.χ. στο πιάνο) πραγματοποιείται κατά βάση με την εφαρμογή της θεωρίας των *cents*.[36] Οπότε, και με την ανάπτυξη της ηλεκτρονικής μουσικής, των συνθετητών (*synthesizers*) και των ηλεκτρικών οργάνων γενικά, τα οποία είναι κατασκευασμένα να εκτελούν ευρωπαϊκή μουσική, για την ρύθμιση των διαστημάτων τους λαμβάνεται υπ' όψιν ο παράγοντας-σταθερά των 1200 *cents*.[37]

Στη συγκεκριμένη περίπτωση του «Κανονίου Βυζαντινής Μουσικής», βάσει των ανωτέρω, λαμβάνονται υπ' όψιν τα κάτωθι:

- Σύμφωνα με τους Πίνακες 3, 4 και 5, τα τονιαία διαστήματα των κλιμάκων της βυζαντινής μουσικής δεν είναι σταθερώς ίσα, παρά μόνο τα διαστήματα μεταξύ συνεχόμενων ηχομορίων ενός τόνου ή διαδοχικών φθόγγων – βλ. λεπτομερώς στον Πίνακα 4 τα ηχομόρια Πατριαρχείου (α). Εδώ θα μπορούσε να ισχύσει[38] η συνάρτηση 5, με μία σχετική απόκλιση.[39] Δηλαδή, σύμφωνα με τον ανωτέρω Πίνακα 4 και τα ηχομόρια Πατριαρχείου (α), ο αριθμός των *cents* από τη συχνότητα f_1 = 260,741 Hz (φθόγγος *Νη΄*) έως τη συχνότητα f_2 = 293,333 Hz (φθόγγος *Πα΄*) θα είναι 204 *cents*, δηλαδή

$$1200 \cdot log_2\left(\frac{f_2}{f_1}\right) = 1200 \cdot log_2\left(\frac{293{,}333}{260{,}741}\right) = 204\ cents$$

αντί για 200 cents, που είναι το διάστημα δύο ημιτονίων της ισοσυγκερασμένης ευρωπαϊκής κλίμακας. Συνεπάγεται λοιπόν εδώ ότι το διάστημα της καθαρής 5ης συμπίπτει με την αναλογία της φυσικής καθαρής 5ης στην στήλη των αρμονικών, δηλαδή $\frac{3}{2}$, όπως έχει καθορίσει και η Επιτροπή,[40] πράγμα το οποίο εφαρμόζεται πιστώς από το παρόν όργανο. Σαν παράδειγμα, αναφέρεται το διάστημα της τετραφωνίας *Νη – Δι*, με *Νη* ύψους 130,370 Hz και *Δι* ύψους 195,556 Hz,[41] όπου:

$$130{,}370\ \text{Hz}_{(Nη)} \text{ x } 3 = 391{,}111\text{Hz}_{(Δι΄)} \text{ (διάστημα ενδεκαφωνίας } Νη - Δι΄)$$
$$130{,}370\ \text{Hz}_{(Nη)} \text{ x } 2 = 260{,}741\ \text{Hz}_{(Nη΄)} \text{ (διάστημα επταφωνίας } Νη - Νη΄)$$

όπου η αναλογία $\frac{3}{2}$ στη συγκεκριμένη περίπτωση εκφράζεται ως

$$\frac{391{,}111\text{Hz}_{(Δι΄)}}{260{,}741\ \text{Hz}_{(Nη΄)}} = 1{,}5 = \frac{3}{2}$$

οπότε και

$$\frac{3}{2} \text{ x } 130{,}370\ \text{Hz}_{(Nη)} = 195{,}556\ \text{Hz}_{(Δι)}.$$

[36] Schmidt-Jones & Jones, «Understanding Basic Music Theory», ό.π., σ. 220 και 223· John N. Hooker, «In Search of the Perfect Musical Scale», Carnegie Mellon University, Pittsburgh 2017, σ. 6· Carol L. Krumhansl, «Music Psychology: Tonal Structures in Perception and memory», Department of Psychology, Cornell University, Ithaca (New York) 1991, σ. 280.

[37] Peter Lucas Hulen, «A Musical Scale in Simple Ratios of the Harmonic Series Converted to Cents of Twelve-tone Equal Temperament for Digital Synthesis», Department of Music, Wabash College, Crawfordsville (Indiana) 2006, σ. 1 (http://persweb.wabash.edu/facstaff/hulenp· ημερομηνία πρόσβασης: 18 Απριλίου 2018)· Wright, ό.π., σ. 61 και 80· Hooker, ό.π., σ. 18-19.

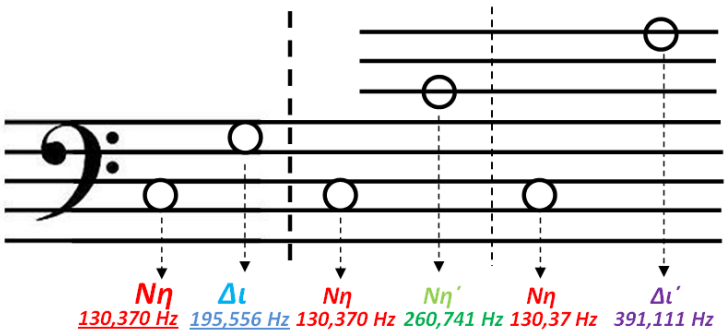
[38] Διαιρώντας την φυσική διατονική κλίμακα από τον φθόγγο *Νη* έως τον *Νη΄* σε 1200 *cents*.

[39] Λόγω της εφαρμογής των τονιαίων λόγων $\frac{9}{8}$, $\frac{800}{729}$ και $\frac{27}{25}$.

[40] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 15.

[41] Σύμφωνα με τον Πίνακα 4 (α).

Οι θέσεις του *Νη* και του *Δι* ($f_{\Delta\iota} = \frac{3}{2} \cdot f_{N\eta}$) στο πεντάγραμμο δύνανται λοιπόν να απεικονιστούν όπως στο Σχήμα 1. Συγχρόνως δε, δύναται να φανεί και η θέση του *Νη΄* ($f_{(N\eta')} = 2 \cdot f_{(N\eta)}$) καθώς και η θέση του *Δι΄* ($f_{(\Delta\iota')} = 3 \cdot f_{(N\eta)}$).



Σχήμα 1: Τα αντίστοιχα ύψη των φθόγγων *Νη, Δι, Νη΄* και *Δι΄* στο πεντάγραμμο

Στον Πίνακα 6 απεικονίζονται τα διαστήματα της 5ης, τα οποία συμπίπτουν με την αναλογία της φυσικής καθαρής 5ης στη στήλη των αρμονικών, όπως καθόρισε η Επιτροπή.[42]

Hz	ΦΘΟΓ.	5η ΑΡΜΟΝΙΚΗ $(x\frac{3}{2})$ Hz	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΟΣ ΦΘΟΓΓΟΣ 5ης ΑΡΜΟΝΙΚΗΣ
521,481	Νη΄΄	$\frac{3}{2} \cdot 521{,}481 = \mathbf{782{,}222}$	Δι΄΄
482,853	Ζω΄΄	$\frac{3}{2} \cdot \frac{24}{25} \cdot 482{,}853 = \mathbf{695{,}309}$ (**)	Γα΄΄
440,000	Κε΄	$\frac{3}{2} \cdot \frac{80}{81} \cdot 440{,}000 = \mathbf{651{,}852}$ (*)	Βου΄΄
391,111	Δι΄	$\frac{3}{2} \cdot 391{,}111 = \mathbf{586{,}667}$	Πα΄΄
347,654	Γα΄	$\frac{3}{2} \cdot 347{,}654 = \mathbf{521{,}481}$	Νη΄΄
321,902	Βου΄	$\frac{3}{2} \cdot 321{,}902 = \mathbf{482{,}853}$	Ζω΄΄
293,333	Πα΄	$\frac{3}{2} \cdot 293{,}333 = \mathbf{440{,}000}$	Κε΄
260,741	Νη΄	$\frac{3}{2} \cdot 260{,}741 = \mathbf{391{,}111}$	Δι΄

Πίνακας 6: Διαστήματα της πέμπτης (5ης) στη φυσική διατονική κλίμακα

(*) Εδώ η Επιτροπή,[43] για να εξαγάγει εκ του *Κε΄* (π.χ. ύψους 440 Hz) την 5η αρμονική, *Βου΄΄* (ύψους 651,852 Hz), εκτός του λόγου $\frac{3}{2}$, χρησιμοποιεί στον πολλαπλασιασμό και το καλούμενο υπ' αυτής «κόμμα», δηλαδή $\frac{80}{81}$ (= 0,9876).

(**) Κι εδώ η Επιτροπή,[44] εκτός του λόγου $\frac{3}{2}$, χρησιμοποιεί στον πολλαπλασιασμό και την καλούμενη υπ' αυτής «ύφεση», δηλαδή $\frac{24}{25}$ (= 0,96), ώστε εκ του *Ζω΄΄* (ύψους 482,853 Hz) να εξαχθεί η 5η αρμονική, *Γα΄΄* (ύψους 695,309 Hz).

[42] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 15.
[43] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 16.

Ας ληφθεί υπ' όψιν, επίσης, ότι το μέγιστο επιτρεπτό σφάλμα απόκλισης της εκτέλεσης μίας νότας και, κατά συνέπειαν, ενός φθόγγου (εκ μέρους του «Κανονίου Βυζαντινής Μουσικής») δεν θα πρέπει να ξεπερνά τα ±15 *cents* περίπου.[45]

Σε συνέχεια του Πίνακα 6, στον Πίνακα 7 απεικονίζεται λεπτομερώς η αλληλοσυσχέτιση των *cents* των φθόγγων-νοτών της βυζαντινής μουσικής (με βάση τον *Νη΄*) με τα αντίστοιχα των νοτών της ευρωπαϊκής, καθώς και η 5η των φθόγγων *Νη΄*, *Πα΄*, *Βου΄* και *Γα΄* σε μία οκτάβα της βυζαντινής.

ΠΑΤΡ. ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ (α)				ΕΥΡΩΠ. ΠΙΑΝΟΥ (β)			
ΗΧΟΜΟΡΙΟ	ΦΘΟΓΓΟΣ	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ Hz	CENTS	CENTS	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ Hz	ΝΟΤΑ	
	Νη΄΄	521,481	1200	1200	523,251	c'' (Do)	5 (Tenor C)
72		516,489	1183	1183			
71		511,544	1167	1167			
70		506,646	1150	1150			
69		501,796	1133	1133			
68		496,992	1117	1117			
67		492,233	1100	1100	493,883	b' (Si)	B4
66		487,521	1083	1083			
65	Ζω΄΄	482,853	1067	1067			
64		478,386	1051	1050			
63		473,961	1035	1033			
62		469,577	1018	1017			
61	↓Ζω΄΄	465,233	1002	1000	466,164	a #'/b ♭'	A #5/B ♭5
60		460,929	986	983			
59		456,665	970	967			
58		452,440	954	950			
57		448,255	938	933			
56		444,108	922	917			
55	Κε΄	440,000	906	900	440,000	a' (La)	A4
54		435,702	889	883			
53		431,447	872	867			
52		427,233	855	850			
51		423,060	838	833			
50		418,928	821	817			
49		414,836	804	800	415,305	g #'/a ♭'	G #4/A ♭4
48		410,784	787	783			
47		406,772	770	767			
46		402,799	753	750			
45		398,865	736	733			
44		394,969	719	717			
43	Δι΄	391,111	702	700	391,995	g' (Sol)	G4
42		387,291	685	683			
41		383,508	668	667			
40		379,762	651	650			
39		376,053	634	633			
38		372,380	617	617			
37		368,743	600	600	369,994	f #'/g ♭'	F #4/G ♭4
36		365,141	583	583			
35		361,575	566	567			
34		358,043	549	550			
33		354,546	532	533			
32		351,083	515	517			

[44] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 14.
[45] Hooker, ό.π., σ. 6· Krumhansl, ό.π., σ. 280.

31	Γα΄	347,654	498	500	349,228	f' (Fa)	F4
30		344,326	481	483			
29		341,029	465	467			
28		337,764	448	450			
27		334,531	431	433			
26		331,328	415	417			
25		328,156	398	400	329,628	e' (Mi)	E4
24		325,014	381	383			
23	Βου΄	321,902	365	367			
22		318,924	349	350			
21		315,974	333	333			
20		313,051	317	317			
19		310,155	300	300	311,127	d♯'/e♭'	D♯4/E♭4
18		307,286	284	283			
17		304,443	268	267			
16		301,627	252	250			
15		298,837	236	233			
14		296,072	220	217			
13	Πα΄	293,333	204	200	293,665	d' (Re)	D4
12		290,468	187	183			
11		287,631	170	167			
10		284,822	153	150			
9		282,040	136	133			
8		279,285	119	117			
7		276,557	102	100	277,183	c♯'/d♭'	C♯4/D♭4
6		273,856	85	83			
5		271,181	68	67			
4		268,533	51	50			
3		265,910	34	33			
2		263,313	17	17			
1	Νη'	260,741	0	0	261,626	c' (Do)	(Middle C

Πίνακας 7: Αλληλοσυσχέτιση των *cents* των φθόγγων-νοτών της φυσικής διατονικής κλίμακας της βυζαντινής μουσικής (με βάση τον *Νη΄*) με τα αντίστοιχα των νοτών της ευρωπαϊκής, καθώς και η 5η των φθόγγων *Νη΄*, *Πα΄*, *Βου΄* και *Γα΄* σε μία οκτάβα

- Άξιο παρατηρήσεως είναι ότι στην περίπτωση της *απόλυτα συγκερασμένης κλίμακας των 72 ηχομορίων* του Πίνακα 4 (γ), όπου τηρείται μόνον ο αριθμός των ηχομορίων (12, 10 και 8) των τόνων, τα αποτελέσματα των υπολογισμών των *cents* μεταξύ των συχνοτήτων δύο φθόγγων ή δύο ηχομορίων της βυζαντινής κλίμακας[46] είναι τα αυτά όπως και στην ευρωπαϊκή – βλ. Πίνακα 4 (β). Δηλαδή, ο αριθμός των *cents* από την συχνότητα f_1 = 261,626 Hz (φθόγγος *Νη΄*) έως την συχνότητα f_2 = 293,665 Hz (φθόγγος *Πα΄*) θα είναι

$$1200 \cdot log_2\left(\frac{f_2}{f_1}\right) = 1200 \cdot log_2\left(\frac{293{,}665}{261{,}626}\right) = 200\ cents.$$

- Επίσης, λαμβάνοντας υπ' όψιν τον αριθμό των ηχομορίων (12, 10 και 8) με τους αντιστοίχους λόγους ($\frac{9}{8}$, $\frac{800}{729}$ και $\frac{27}{25}$), σύμφωνα με την Πατριαρχική Επιτροπή[47] – βλ. λεπτομερώς Πίνακα 4 (α): ηχομόρια Πατριαρχείου – εκτάσεις εκ των τριών αυτών ομάδων δύνανται να ελέγχονται μεμονωμένα:

[46] Έχοντας κι εδώ υπ' όψιν ότι τα 1200 *cents* καλύπτουν την φυσική διατονική κλίμακα.
[47] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 14 και 22.

1. Έκταση των δώδεκα (12) βημάτων (*steps* αντί για *cents*) στο τονιαίο διάστημα των 12 ηχομορίων (λόγος $\frac{9}{8}$): ο αριθμός των βημάτων (steps) μεταξύ των συχνοτήτων f_1 και f_2 δύο ηχομορίων, εντός των τόνων *Νη – Πα*, *Γα – Δι*, *Δι – Κε*, δύναται να υπολογιστεί ως

$$n_{steps} = 12 \cdot log_{\frac{9}{8}}\left(\frac{f_2}{f_1}\right) \qquad (6)$$

2. Έκταση των δέκα (10) βημάτων (*steps* αντί για *cents*) στο τονιαίο διάστημα των 10 ηχομορίων (λόγος $\frac{800}{729}$): ο αριθμός των βημάτων (steps) μεταξύ των συχνοτήτων f_1 και f_2 δύο ηχομορίων, εντός των τόνων *Πα – Βου*, *Κε – Ζω*, δύναται να υπολογιστεί ως

$$n_{steps} = 10 \cdot log_{\frac{800}{729}}\left(\frac{f_2}{f_1}\right) \qquad (7)$$

3. Έκταση των οκτώ (8) βημάτων (*steps* αντί για *cents*) στο τονιαίο διάστημα των 8 ηχομορίων (λόγος $\frac{27}{25}$): ο αριθμός των βημάτων (steps) μεταξύ των συχνοτήτων f_1 και f_2 δύο ηχομορίων, εντός των τόνων *Βου – Γα*, *Ζω – Νη*, δύναται να υπολογιστεί ως

$$n_{steps} = 8 \cdot log_{\frac{27}{25}}\left(\frac{f_2}{f_1}\right) \qquad (8)$$

Στη συγκεκριμένη αυτή περίπτωση, επίσης, μπορούν να τεθούν 100 βήματα (*steps*), όπου τα *steps* δύνανται να αντικατασταθούν με *cents* πλέον, άρα 100 *cents*[48] για κάθε τονιαίο διάστημα, άσχετα εάν διαφέρουν στους αριθμούς των ενδιάμεσων ηχομορίων (12, 10 και 8) της Επιτροπής. Οπότε, οι τρεις ανωτέρω συναρτήσεις (6, 7 και 8) μετατρέπονται αντιστοίχως

1. για τον τόνο των 12 ηχομορίων σε $n_{steps} = 100 \cdot log_{\frac{9}{8}}\left(\frac{f_2}{f_1}\right)$ (9)
2. για τον τόνο των 10 ηχομορίων σε $n_{steps} = 100 \cdot log_{\frac{800}{729}}\left(\frac{f_2}{f_1}\right)$ (10)
3. για τον τόνο των 8 ηχομορίων σε $n_{steps} = 100 \cdot log_{\frac{27}{25}}\left(\frac{f_2}{f_1}\right)$ (11)

Όμως, άσχετα με το ποιός τρόπος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τον υπολογισμό των *cents* ή των βημάτων (*steps*), δεν παύουν να ισχύουν οι κανόνες υπολογισμού των συχνοτήτων των φθόγγων και ηχομορίων των κλιμάκων της βυζαντινής μουσικής – βλ. λεπτομερώς στον Πίνακα 4 (α): Λόγοι Πατριαρχικής Επιτροπής και ηχομόρια Πατριαρχείου – τους οποίους εθέσπισε η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881.[49]

Εφαρμογή του MIDI

Προσφάτως, περί το 1983 και έπειτα, στα ηλεκτρονικά μουσικά όργανα (π.χ. *synthesizers*), τα οποία επικοινωνούν και ελέγχονται με προγραμματιζόμενα συστήματα (π.χ. PCs, μικροελεγκτές κ.ά.), εφαρμόζεται ένα πρότυπο πρωτόκολλο μουσικής τεχνολογίας,

[48] Αντί των 12, 10 και 8.
[49] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 14 και 22.

το MIDI (Musical Instrument Digital Interface), δηλαδή ψηφιακή διασύνδεση μουσικών οργάνων.[50] Μέσω αυτής της σύγχρονης τεχνολογίας γίνεται προγραμματιζόμενος έλεγχος ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων, για καλύτερη εκτέλεση και αποθήκευση ήχων ή μουσικών κομματιών.[51] Εδώ τώρα, η ρύθμιση, ο συντονισμός ενός μουσικού οργάνου, η τονική απόκλιση μίας νότας (*pitch bend*), η εκτέλεσή της καθώς και η αποθήκευσή της πραγματοποιούνται προγραμματισμένα, από προγραμματιζόμενα συστήματα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το όλο σύστημα «Κανόνιον Βυζαντινής Μουσικής», με κατάλληλο προγραμματισμό-εντολές, δύναται να χειρίζεται το πρωτόκολλο MIDI για την εκτέλεση διαφόρων διαστημάτων μεταξύ τους, σύμφωνα με τους Πίνακες 4 και 5.

Δυνατότητες του οργάνου

Μέσω του ανωτέρω οργάνου, «Κανόνιον Βυζαντινής Μουσικής», παρέχονται οι εξής βασικές δυνατότητες:

- Η δυνατότητα εκτέλεσης οποιουδήποτε μαθήματος της βυζαντινής μουσικής (και σε πραγματικό χρόνο), βάσει των κλιμάκων που έχει καθορίσει η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881.
- Η δυνατότητα της μετάθεσης της κλίμακας, υψηλότερα ή χαμηλότερα, σε βήματα του ημιτονίου των 12 ηχομορίων, ανάλογα με την φωνητική ικανότητα του ψάλτη.
- Η δυνατότητα της εκτέλεσης ενός βυζαντινού μέλους να γίνεται με την συνοδεία ισοκράτη, τον οποίον διαθέτει το εν λόγω όργανο.
- Ρύθμιση της χρονικής αγωγής[52] και του ρυθμού στην εκτέλεση ενός μέλους.
- Η αλλαγή κατά φθόγγο αλλά και κατά γένος.
- Το όργανο δύναται να εκτελέσει κανονικά τις νότες της ευρωπαϊκής κλίμακας, όπως το πιάνο.
- Σε κάθε εκτέλεση ενός μέλους (βυζαντινού ή ευρωπαϊκού) ή κλίμακος γίνεται άμεσα αντιληπτή η διαφορά των διαστημάτων της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής. Λόγω του ότι συνυπάρχουν και οι δύο κλίμακες (βυζαντινή και ευρωπαϊκή), δίδεται η ευκαιρία να γίνονται, εξ ακοής πλέον, καταληπτές οι αποκλίσεις των συχνοτήτων των φθόγγων της βυζαντινής κλίμακας από αυτές των νοτών της ευρωπαϊκής, σύμφωνα με τις θεωρίες για τα τονιαία διαστήματα.

Χρήσεις του οργάνου

Το όργανο αυτό, γενικά, μπορεί να χρησιμεύσει ποικιλοτρόπως, όπως:

- Στη μελέτη των τόνων και τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής, αλλά και της ευρωπαϊκής.

[50] Chi Lap Yip, «MIDI – Musical Instrument Digital Interface», 030-MIDI HKU ICOM6018 2006-2007, Multimedia Computing, 2006, σ. 2· Χρήστος Χουσίδης και Χρυσούλα Αλεξανδράκη, *Πρωτόκολλα Μουσικής Επικοινωνίας*, Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας & Ακουστικής, Τ.Ε.Ι. Κρήτης, Ρέθυμνο 2011, σ. 7 και 18· Gal Ashour, Billy Brackenridge, Oren Tirosh, Mike Kent και Geert Knapen, «Universal Serial Bus Device Class Definition for MIDI Devices», 1999, σ. 8· Απόστολος Λουφόπουλος, *M.I.D.I (Θεωρία)*, Τ.Ε.Ι. Ιονίων Νήσων, 2006, σ. 5 και 7-8· Juan P. Bello, "Data Communication/MIDI", New York University, 2009, σ. 2· Sibelius, «MIDI messages», The Music Notation Software, 2001, σ. 2· Chi Lap Yip, "MIDI – Musical Instrument Digital Interface", Multimedia Computing, Department of Computer Science, The University of Hong Kong, 2001, σ. 2-3 (http://www.midi.org)· "The complete MIDI 1.0 detailed specification", MIDI Manufacturers Association, 2002 (https://www.midi.org/specifications/item/the-midi-1-0-specification· ημερομηνία πρόσβασης: 30 Απριλίου 2018).

[51] Χουσίδης και Αλεξανδράκη, ό.π., σ. 18-29· Hooker, ό.π., σ. 18· Steck, ό.π., σ. 89· Bello, ό.π., σ. 5.

[52] Μουσική Επιτροπή, ό.π., σ. 34.

- Στην εκτέλεση των μαθημάτων της βυζαντινής μουσικής αλλά και της ευρωπαϊκής, άμεσα, χωρίς άλλες διαδικασίες-ρυθμίσεις, από τη στιγμή που τίθεται σε λειτουργία.
- Στη σύνθεση σύνθετων μουσικών κομματιών, που να συμπεριλαμβάνουν κλίμακες της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής μουσικής.
- Στη συνοδεία χορωδίας.
- Σε ορχήστρα, με την συνύπαρξη και άλλων μουσικών οργάνων, για την εκτέλεση τόσο βυζαντινών μελών όσο και ευρωπαϊκών – ή συγχρόνως και των δύο, για δημιουργία νέων ακουσμάτων.

Συμπεράσματα

Καθώς δεν υπάρχουν αποθηκευμένα τα αντίστοιχα ηχητικά ντοκουμέντα, σύμφωνα με τους θεωρητικούς καθορισμούς των τονιαίων διαστημάτων των κλιμάκων υπό της Πατριαρχικής Επιτροπής, αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο κάθε ψάλτης-εκτελεστής και ο κάθε μουσικοδιδάσκαλος να χειρίζεται την βυζαντινή μουσική (εκτέλεση – διδασκαλία) σύμφωνα με το κατά πόσο σωστά ή αξιόπιστα την είχε διδαχθεί από άλλον και την είχε αποτυπώσει στη μνήμη του· παραδοσιακά, όμως, υπεισέρχεται πάντοτε έτσι, θέλοντας και μη, και ο ανθρώπινος-υποκειμενικός παράγων. Με την βοήθεια των σχετικών μαθηματικών αναλύσεων, ως ανωτέρω, και με το παρόν όργανο, τώρα πλέον τα τονιαία διαστήματα τα οποία καθόρισε η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881 τυποποιούνται και δύνανται να αναπαραχθούν με μαθηματική ακρίβεια (τελείως αντικειμενικά), χωρίς την ανάγκη της ανθρώπινης υποκειμενικής εκτέλεσης, σαν αναφορά.

Μέσω του ανωτέρω οργάνου, λοιπόν, δίδεται η ευκαιρία της σαφούς εκτέλεσης των τονιαίων διαστημάτων των κλιμάκων της βυζαντινής μουσικής για την μελέτη, τη διδασκαλία και την εκτέλεση μουσικών μαθημάτων σε πραγματικό χρόνο, συνυπαρχουσών, επίσης, και των ευρωπαϊκών νοτών. Λόγω της κατάλληλης δομής του πληκτρολογίου του οργάνου, δίδεται επίσης η δυνατότητα και της εκτέλεσης αλλοιώσεων επί των διαστημάτων των κλιμάκων, κατά την διάκριση του χειριστή.

Μέσω της σύγχρονης τεχνολογίας και επιστήμης, τώρα πλέον η θεωρία της βυζαντινής μουσικής και στον ακουστικό τομέα δύναται να μελετηθεί περαιτέρω:

- εις βάθος, τελείως αντικειμενικά, αποκομίζοντας νέες γνώσεις στην ακουστική αίσθηση, και μάλιστα χωρίς την παρέμβαση της ανθρώπινης-υποκειμενικής εκτέλεσης των διαστημάτων και μαθημάτων·
- εις πλάτος δε, συγκρίνοντάς την με τις ενυπάρχουσες μουσικές κλίμακες διεθνώς, όπως στην συγκεκριμένη μελέτη με την ευρωπαϊκή επί του πιάνου.

Επίσης, όπως η ευρωπαϊκή μουσική, και γενικά οι άλλες μουσικές διεθνώς, μέσω οργάνων έχουν τις αντικειμενικές ακουστικές αναφορές τους, έτσι και η βυζαντινή μουσική, αναπόσπαστο μέρος του βυζαντινού πολιτισμού, δύναται πλέον να υποστηρίζεται πλήρως σήμερα μέσω της τεχνολογίας από ανάλογο μουσικό όργανο. Και αυτό όχι προς αντικατάσταση της φωνής, αλλά ως αντικειμενική ακουστική αναφορά και υποστήριξη, επιβεβαιώνοντας ηχητικά-ακουστικά τη θεωρία και την περαιτέρω ύπαρξη της αυθεντίας της βυζαντινής μουσικής.

Παραλλαγές του τραγουδιού *Zidanje Skadra* στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας

Λάμπρος Ευθυμίου

Εισαγωγή

Η θυσία ανθρώπων ή ζώων για τη θεμελίωση ενός κτίσματος συναντάται σε πολλούς λαούς στην ιστορία της ανθρωπότητας, είτε ως μύθος, ως δοξασίες ή δεισιδαιμονίες, είτε ως πραγματικό γεγονός. Ο μύθος αυτός, σύμφωνα με τα έως τώρα στοιχεία, λαμβάνει ποιητική μορφή και τραγουδιέται μόνο στην περιοχή της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Οι πρώτες καταγραφές του κειμένου του τραγουδιού στα Βαλκάνια ανάγονται στις αρχές του 19ου αιώνα.

Ο σέρβος φιλόλογος και γλωσσολόγος Vuk Stefanović-Karadžić δημοσιεύει στα 1823 τη συλλογή *Srpske Narodne Pjesme* (*Σέρβικα εθνικά τραγούδια*).[1] Στο πλαίσιο της συλλογής παρατίθεται τραγούδι υπό τον τίτλο *Zidanje Skadra* που σημαίνει *Το κτήριο του «Σκάνταρ»*. Η συγκεκριμένη παραλλαγή αναφέρεται στο κτήριο της πόλης Σκόδρα, κοντά στη λίμνη Σκόδρα, η οποία σήμερα ανήκει στο αλβανικό κράτος, βόρεια της πόλης των Τιράνων, ενώ παλαιότερα αποτελούσε τμήμα της Σέρβικης Αυτοκρατορίας. Πρόκειται για την παλαιότερη, απ' όσες έχουμε έως τώρα υπόψη μας, καταγραφή παραλλαγής του τραγουδιού στη σέρβικη γλώσσα.[2] Το τραγούδι που κατέγραψε ο Stefanović-Karadžić αποτελείται από συνολικά 242 στίχους. Σύμφωνα με τον Alan Dundes, ο Stefanović-Karadžić κατέγραψε την παραλλαγή από έναν πληροφορητή ονόματι Raško και τη δημοσίευσε για πρώτη φορά το 1815. Ο πληροφορητής γεννήθηκε στην Ερζεγοβίνη, αλλά αργότερα μετέβη στη Σερβία, στην πόλη Kolašin. Έκτοτε η πλειονότητα των δημοσιευμένων παραλλαγών και των αναδημοσιεύσεών τους στη Σερβία φέρουν το συγκεκριμένο τίτλο.

Η παραλλαγή που κατέγραψε ο Stefanović-Karadžić κατατάσσεται στα επικά, όπως τα αποκαλούν, άσματα και αποτελεί το κύριο κείμενο που συναντάται σήμερα στις καταγεγραμμένες παραλλαγές. Το κείμενο στις αναδημοσιεύσεις παραμένει πιστό στην εκδοχή του Stefanović-Karadžić. Όλοι οι εκτελεστές που κατέγραψα διαβάζουν το κείμενο την ώρα που τραγουδάνε, δεν το έχουν αποστηθίσει. Το κείμενο σε αυτές τις περιπτώσεις είναι κοινό, το κείμενο που κατέγραψε ο Stefanović-Karadžić. Συνεπώς, η διάδοση του κειμένου του τραγουδιού πραγματοποιείται μέσα από τη βιβλιογραφία, ακολουθώντας την αντίστροφη πορεία της παράδοσης, από το γραπτό στον προφορικό λόγο.[3] Αντίστοιχα, το ίδιο συμβαίνει στις ελληνικές παραλλαγές του τραγουδιού *Της Άρτας το γεφύρι*, με το κείμενο που έχει καταγράψει ο Πολίτης. Ωστόσο, στην περίπτωση των ελληνικών παραλλαγών αφενός υπάρχουν και δεκάδες διαφορετικά κείμενα καταγεγραμμένα και αφετέρου έχουμε συναντήσει πλήθος διαφορετικών

[1] Vuk Karadžić, *Srpske Narodne Pjesme*, 2 τόμοι (2η έκδοση σε 4 τόμους), Βελιγράδι 1823.

[2] Alan Dundes, *The building of Skadar: the measure of meaning of a ballad of the Balkans*, στο: Alan Dundes (επιμ.), *Folklore matters*, University of Tennessee, Knoxville (Tennessee) 1989, σ. 3.

[3] Μιράντα Τερζοπούλου, «Ιστορία, μνήμη και "γεγονότα τραγούδια"», στο: Λουκία Δρούλια – Λάμπρος Λιάβας (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999, σ. 129 κ.εξ.

μελωδιών από περιοχή σε περιοχή, είτε με το κείμενο του Πολίτη είτε με εντελώς διαφορετικό κείμενο.[4]

Ακόμη, στην περίπτωση της Σερβίας, όπως και στην Ελλάδα άλλωστε, το τραγούδι διδάσκεται ως ποίημα στις σχολικές τάξεις. Κατά συνέπεια, η διάδοση της σέρβικης παραλλαγής *Zidanje Skadra* που κατέγραψε ο Stefanović-Karadžić πραγματοποιείται είτε μέσα από τις αναδημοσιεύσεις σε συλλογές στίχων δημοτικών τραγουδιών είτε μέσω της εκπαιδευτικής διαδικασίας και των σχολικών εγχειριδίων.

Το τραγούδι *Zidanje Skadra*

Το τραγούδι που φέρει τον τίτλο *Zidanje Skadra* στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας κατατάσσεται στα επικά άσματα και τραγουδιέται από τους *guslar*, όπως αποκαλούνται οι μουσικοί που παίζουν το μονόχορδο όργανο gusla.[5] Πρόκειται για ένα πολύ διαδεδομένο όργανο, το οποίο εντοπίζεται σε περιοχές της σημερινής κεντρικής και δυτικής Σερβίας, στο Κόσσοβο, στο Μαυροβούνιο, στη Βοσνία και Ερζεγοβίνη, και στη νοτιοδυτική, κυρίως, Κροατία, στην περιοχή της Δαλματίας. Για τους Σέρβους, η gusla είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά όργανα που αποτελούν λίκνο της παράδοσής τους.

Το κείμενο της παραλλαγής *Zidanje Skadra*

Τρία αδέρφια χτίζουν το κάστρο (κτήριο) της Σκόδρας.[6] Μία νεράιδα καταστρέφει κάθε βράδυ ό,τι έχει χτιστεί την ημέρα. Η νεράιδα (Vila) εμφανίζεται σε ένα από τα τρία αδέρφια (στον Vukasin) και του λέει ότι πρέπει να βρουν και να θυσιάσουν τα δίδυμα Stojan και Stojana, προκειμένου να οικοδομηθεί το κάστρο. Για τρία χρόνια ο απεσταλμένος Disimir ταξιδεύει παντού, χωρίς να μπορεί να τα βρει. Ο Vukasin επιστρέφει στη δουλειά αλλά άσκοπα. Τότε εμφανίζεται πάλι η νεράιδα και του λέει ότι αντί αυτών μπορούν να θυσιάσουν τη γυναίκα του ενός εκ των τριών τους. Αποφασίζουν ότι θα θυσιαστεί αυτή η οποία πρώτη θα φέρει το φαγητό των μαστόρων την επόμενη ημέρα. Οι δύο αδελφοί αθετούν τον όρκο τους και προειδοποιούν τις συζύγους τους οι οποίες μένουν στο σπίτι την επόμενη ημέρα, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις προτρέπουν την κουνιάδα τους να πάει

[4] Αναφέρω ενδεικτική βιβλιογραφία, όπου δημοσιεύονται παραλλαγές του τραγουδιού υπό τον τίτλο *Zidanje Skadra*. Σε ορισμένα από τα βιβλία υπάρχει μεγάλος αριθμός παραπομπών σε δημοσιεύσεις άλλων παραλλαγών του τραγουδιού με τον ίδιο τίτλο: Jovan N. Tomić, «Evo, otkud Vuku "Zidanje Skadra"», *Srpski književni glasnik* 21/3-7, Beograd 1908, σ. 222-230, 303-311, 381-387, 462-472 και 536-545· Jovan Skerlić, «Otkud Vuku "Zidanje Skadra". Napisao Dr. Nikola Andrić. *Glas Matice hrvatske*, 1908, br. 12», *Srpski književni glasnik* 21/1, Beograd 1908, σ. 68-72· George Rapall Noyes – Leonard Bacon, *Heroic ballads of Serbia*, Sherman French and Company, Boston 1913, σ. 15-24· Dragutin Subotić, *Yugoslav Popular Ballads, their origin and development*, The University Press, Cambridge 1932, σ. 40-47· Svetislav Stefanović, "Legenda o Zidanju Skadra", *Studije o narodnoj poeziji*, 2. Izdanje, Štamparija Ž. Madžarević, Beograd 1937, σ. 245-314· Vojislav Djurić, *Antologije narodnih junačkih pesama*, Beograd 1961· Nada Milošević-Djordjević, *Thèmes et sujets de la poésie épique serbocroate nonhistorique et des contes et légendes en prose – leur base commune*, Faculté de philologie de l'université de Belgrade, Monographies, Tome XLI, Belgrade 1971, σ. 331-355· Mihailo Buvalo Korduna, *Srpske Narodne Pjesme*, II, Novi Sad [χ.χ.], σ. 137-145.

[5] Σχετικά με τη gusla, βλ. Dimitrije Golemović, «Contemporary songs to gusle accompaniment in Serbia and Montenegro», στο: Philip V. Bohlman – Nada Petkovic (επιμ.), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, The Scarecrow Press, Lanham (Maryland) 2012, σ. 133-143· Jakša Primorac – Joško Ćaleta, «"Professionals": Croatian gusle players at the turn of the millennium», στο: Bohlman – Petkovic (επιμ.), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, ό.π., σ. 145-202· Danka Lajić-Mihajlović, *Srpsko tradićionalno epsko pevanje uz gusle kao komunikaćioni proćes*, διδακτορική διατριβή, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za etnomuzikologiju, Beograd 2010.

[6] Ο αριθμός των μαστόρων καθώς και τα ονόματα των αδελφών διαφέρουν σε ορισμένες παραλλαγές των άλλων πρώην γιουγκοσλαβικών κρατών.

το φαγητό. Ο αδελφός του οποίου η σύζυγος εμφανίζεται προσεύχεται στο Θεό να στείλει καταιγίδα, ανεμοθύελλα, προκειμένου να την κρατήσει μακριά του. Ο σύζυγός της τής λέει ότι έχασε ένα χρυσό μήλο ή ένα δαχτυλίδι. Η γυναίκα εντοιχίζεται από τους μαστόρους. Αρχικώς δεν αντιλαμβάνεται τη σοβαρότητα, αλλά όταν ο τοίχος του κτηρίου την καλύπτει αρχίζει και «σπαρταράει». Τελικώς τους πείθει να αφήσουν μία οπή στον τοίχο για το στήθος της προκειμένου να θηλάζει τα μωρά παιδιά της.

Οι ηχογραφήσεις μέσα από αρχεία και επιτόπια έρευνα

Ηχογραφημένες παραλλαγές του άσματος, τραγουδισμένες από *guslar*, εντοπίζονται στο Τμήμα Μουσικολογίας της Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών του Βελιγραδίου. Πρόκειται για μία εκδομένη και μία ανέκδοτη ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκαν λίγο μετά τα μέσα του 20ού αιώνα (1963).

Με τον τίτλο *Zidanje Skadra* εντοπίζεται ηχογραφημένη παραλλαγή του τραγουδιού και στην Κροατία. Στο Αρχείο του Ινστιτούτου Εθνολογικής και Λαογραφικής Έρευνας του Ζάγκρεμπ βρίσκεται ηχογραφημένη παραλλαγή του κειμένου και της μελωδίας. Η συγκεκριμένη εκδοχή καταγράφηκε στο Split, στη δυτική πλευρά της Κροατίας. Ο πληροφορητής σε αυτή την περίπτωση δεν παίζει gusla αλλά τραγουδά την παραλλαγή χωρίς οργανική συνοδεία. Στην Κροατία καταγράφονται παραλλαγές του τραγουδιού με τον ίδιο τίτλο ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα.[7] Ακόμη, στα αρχεία του Τμήματος Εθνολογίας της Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών παρουσιάζονται κείμενα των παραλλαγών του τραγουδιού από τα μέσα του 19ου αιώνα. Οι συλλέκτες δίνουν στις παραλλαγές τον τίτλο *Majstor Cvilić*.[8] Επίσης, παραλλαγή με τον τίτλο *Kulu grade* εντοπίζεται στα 1898 από τον Hangi.[9]

Μέσα από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, κατέγραψα παραλλαγές του τραγουδιού *Zidanje Skadra*, όπως οι ίδιοι οι πληροφορητές το αποκαλούν. Οι ηχογραφήσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν το 2011. Ορισμένοι από τους πληροφορητές-μουσικούς έχουν γεννηθεί εντός των ορίων του σημερινού σερβικού κράτους. Ωστόσο, εντοπίστηκαν και τραγουδιστές οι οποίοι σήμερα ζουν στην πόλη του Βελιγραδίου, αλλά βρέθηκαν εκεί λόγω της μετακίνησης πληθυσμών εξαιτίας των πολέμων (1990-2000). Οι πληροφορητές αυτοί γεννήθηκαν στην Ερζεγοβίνη, το Κόσσοβο, το Μαυροβούνιο και την Κροατία. Όπως οι ίδιοι δηλώνουν, έμαθαν το τραγούδι στη χώρα όπου γεννήθηκαν.

Στη Βοσνία-Ερζεγοβίνη έχουν καταγραφεί παραλλαγές του τραγουδιού με τίτλο *Zidanje Skadra* από πληροφορητές-μέλη της σέρβικης μειονότητας. Όπως ήδη ειπώθηκε, στο Κόσσοβο εντοπίζονται παραλλαγές του τραγουδιού με τίτλο *Zidanje Skadra*. Οι συγκεκριμένες παραλλαγές εντοπίζονται να τραγουδιούνται από μέλη της σέρβικης εθνότητας.

Οι δύο παραλλαγές

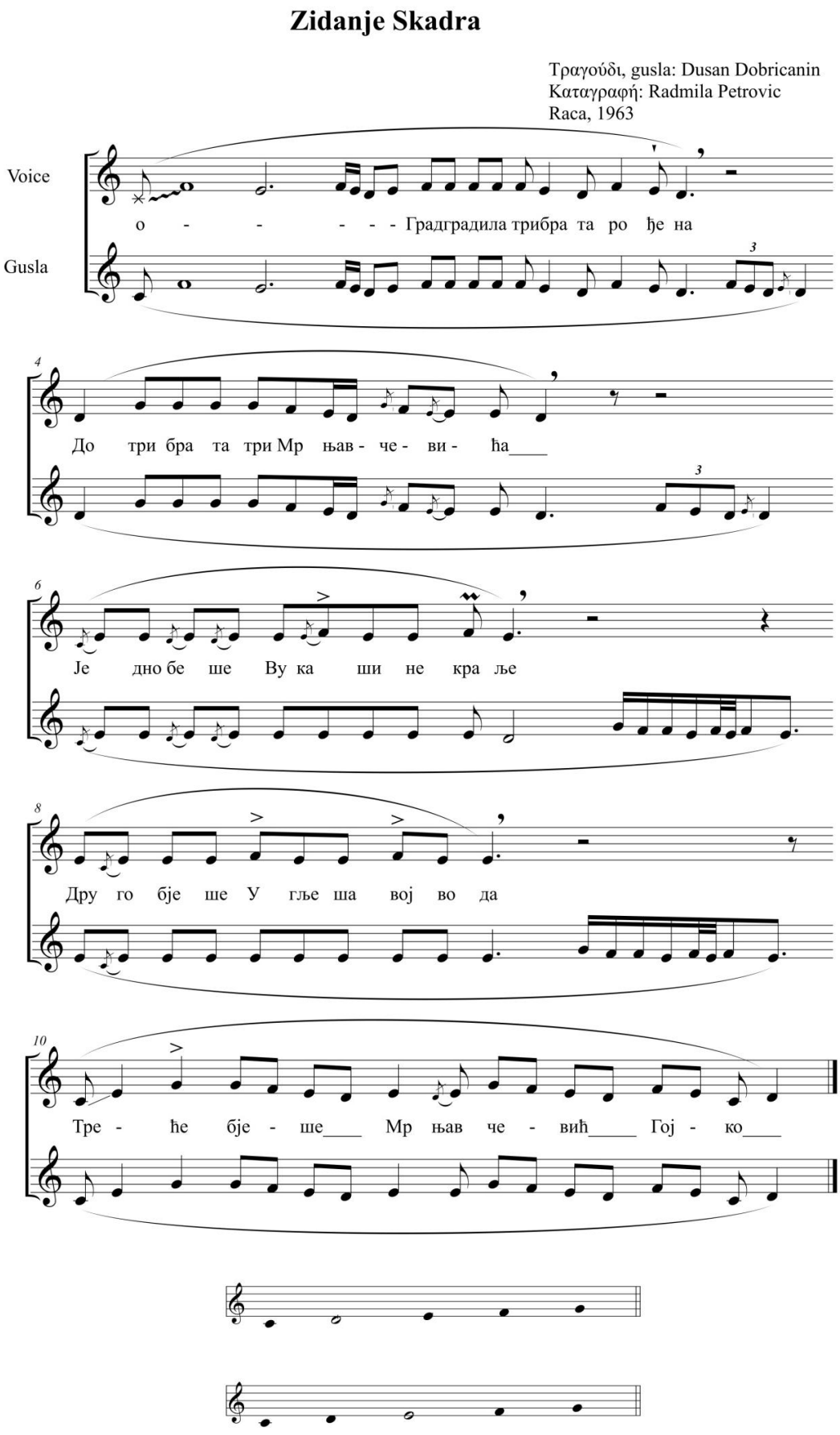
Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται δύο ηχογραφημένες παραλλαγές του τραγουδιού.

[7] Mate Mjević, *Narodne pjesme I*, Zagreb 1870, σ. 27-32.

[8] Miroslav Alačević – Frane Alačević, «Narodne pjesme "Majstor Cvilić"», *MH* 177b, Κροατική Ακαδημία Επιστημών και Τεχνών, Τμήμα Εθνολογίας, Zagreb 1860, σ. 255-256· Ante Franjin Alačević, «Pismar narodni "Majstor Cvilić"», *MH* 177a, Κροατική Ακαδημία Επιστημών και Τεχνών, Τμήμα Εθνολογίας, Zagreb 1888, σ. 88.

[9] Antun Frane Hangi, «Narodne pjesme "Kulu grade…"», *MH* 4, Κροατική Ακαδημία Επιστημών και Τεχνών, Τμήμα Εθνολογίας, Zagreb 1898, σ. 54-56.

Α΄ παραλλαγή (1963)



Η πρώτη παραλλαγή αποτελεί μέρος του Φωνογραφικού Αρχείου του Ινστιτούτου Μουσικολογίας της Σέρβικης Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών στο Βελιγράδι. Την ηχογράφηση πραγματοποίησε η Radmila Petrovic στις 19 Ιανουαρίου 1963 στην κοινότητα Raca, η οποία βρίσκεται στη σημερινή κεντρική Σερβία, νότια του Βελιγραδίου. Παίζει gusla και τραγουδάει ο Dusan Dobricanin, ο οποίος είχε γεννηθεί το 1911. Το έτος που πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση ήταν 52 ετών. Η Petrovic αναφέρει ότι ο πληροφορητής «θα παίξει και θα τραγουδήσει το επικό τραγούδι *Το κτήριο του Σκάνταρ*, το οποίο στα σέρβικα ονομάζεται *Zidanje Skadra*».

Εντύπωση προκαλεί η διάρκεια της ηχογράφησης, η οποία ανάγεται σε 1 ώρα και 34 λεπτά. Ο τραγουδιστής στην εν λόγω περίπτωση τραγουδάει και τους 242 στίχους του τραγουδιού. Οι στίχοι είναι ασύμμετροι. Ο κύριος όγκος των στίχων αποτελείται κυρίως από 10 συλλαβές, ωστόσο διακρίνονται και στίχοι με 9, 11 και 12 συλλαβές.

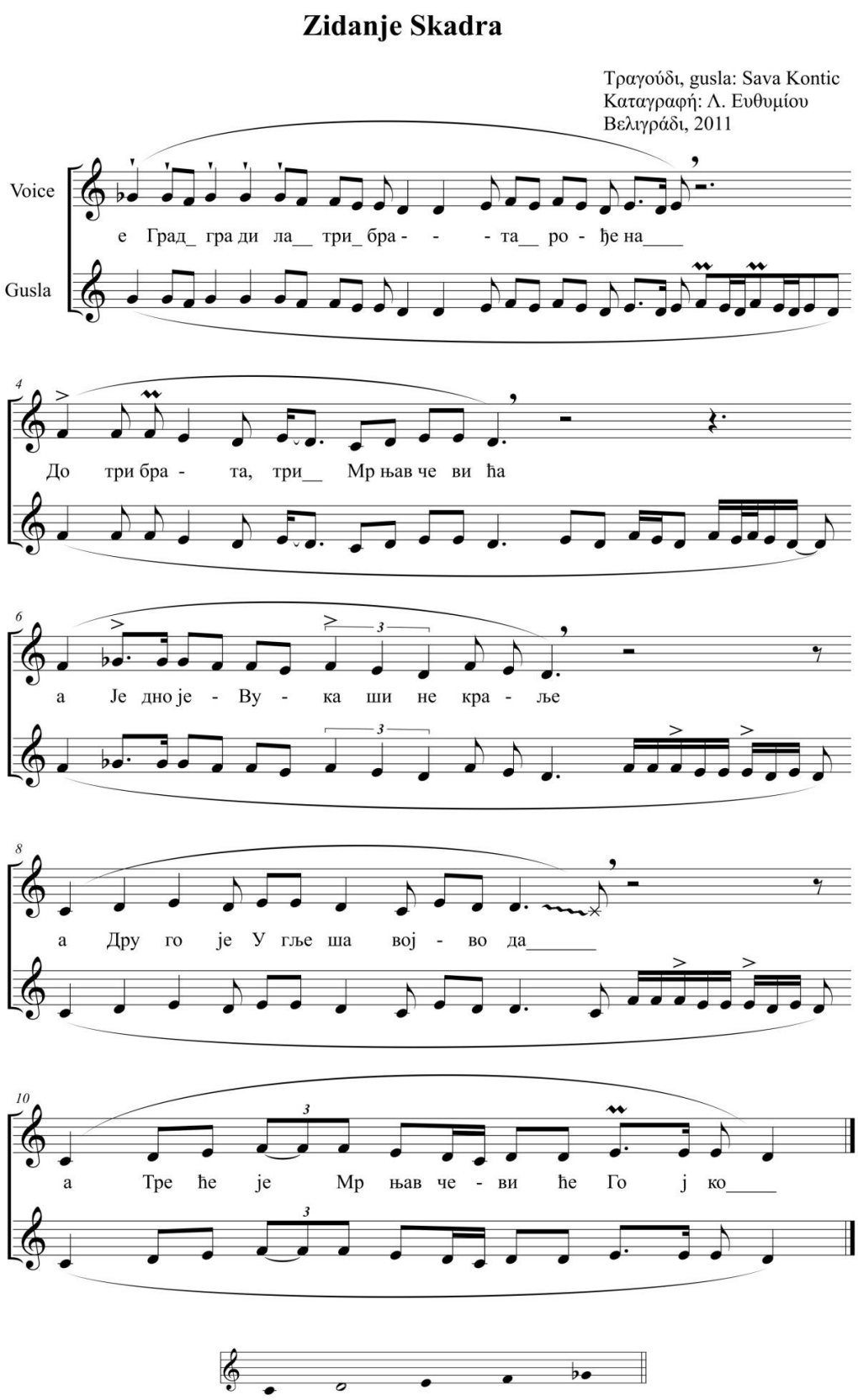
Υπήρξε προβληματισμός σχετικά με τον τρόπο που θα καταγραφόταν το τραγούδι. Επιλέχθηκε η καταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία να πραγματοποιηθεί βάσει των τρόπων που προτείνει ο Περιστέρης στην «Εισαγωγή» του στην Εκλογή από τα *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια* της έκδοσης της Ακαδημίας Αθηνών.[10] Ωστόσο, στη συγκεκριμένη συλλογή ο Περιστέρης δεν έχει καταγράψει τραγούδι με τον αντίστοιχο προβληματισμό που συναντάται εδώ. Μπορεί να θεωρηθεί ότι χρησιμοποιούνται δύο τρόποι, ο διατονικός τρόπος του Ρε και ο διατονικός του Μι με καταλήξεις στην Ι βαθμίδα, ειδάλλως θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι το τραγούδι κινείται στο διατονικό τρόπο του Ρε με καταλήξεις στην Ι και τη ΙΙ βαθμίδα. Επιλέγεται η πρώτη περίπτωση, καθώς συνάδει περισσότερο με το σκεπτικό που καταθέτει ο Περιστέρης στη διατύπωση των τρόπων.

Η έκταση της μελωδίας κινείται από το φθόγγο ντο^1 έως το σολ^1. Ο εκτελεστής αρχικά παίζει ένα οργανικό μέρος για εισαγωγή. Το τραγούδι ξεκινά με ένα επιφώνημα μεγάλης διάρκειας. Οι ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιούνται από εκεί και πέρα είναι κυρίως τα όγδοα και τα τέταρτα, τα οποία εμφανίζονται κυρίως στην κατάληξη της κάθε μελωδικής φράσης. Οι καταλήξεις πραγματοποιούνται στην τονική του κάθε τρόπου: η πρώτη, η δεύτερη και η πέμπτη μελωδική φράση καταλήγουν στο φθόγγο ρε^1, ενώ η τρίτη και η τέταρτη μελωδική φράση στο μι^1. Η τέταρτη μελωδική φράση αποτελεί παραλλαγή της τρίτης και η πέμπτη της δεύτερης. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των μελωδικών φράσεων αποτελεί ο συλλαβικός χαρακτήρας που προσδίδει η παρατεταμένη χρήση των ογδόων: σχεδόν σε κάθε συλλαβή του κειμένου αντιστοιχεί και ένα όγδοο. Το υπόλοιπο τραγούδι συνεχίζεται με τα ίδια χαρακτηριστικά ως προς τη σχέση μελωδίας – κειμένου.

Η οργανική συνοδεία ακολουθεί τη μελωδική γραμμή του τραγουδιού. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στην ανάπτυξη της τρίτης μελωδικής φράσης, η οργανική συνοδεία παραμένει στο μι^1 ενώ η μελωδία εναλλάσσει τις νότες μι^1 και φα^1, δημιουργώντας στιγμιαία μία αίσθηση διαφωνίας. Στο τέλος της κάθε μελωδικής φράσης, η gusla παίζει ένα πολύ μικρό μοτίβο, το οποίο αποτελεί τη «γέφυρα» προκειμένου να πάρει εισπνοή ο τραγουδιστής και να περάσει στον επόμενο στίχο του κειμένου.

[10] Γεώργιος Σπυριδάκης – Σπυρίδων Περιστέρης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Γ΄: *Μουσική Εκλογή*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1968, «Εισαγωγή».

Β΄ παραλλαγή (2011)



Ο Sava Kontic γεννήθηκε το 1940 στη μικρή πόλη Pljevlja στα βόρεια του Μαυροβουνίου, κοντά στα σύνορα με τη Σερβία και τη Βοσνία. Έζησε εκεί μέχρι τα 18 του χρόνια και μετά την υπηρέτηση της στρατιωτικής του θητείας μετακόμισε στο Βελιγράδι, όπου και διαμένει έως σήμερα. Εργάστηκε και ως υπεύθυνος του παραδοσιακού προγράμματος στην εθνική (δημόσια) τηλεόραση.

Ο ίδιος παίζει gusla από την ηλικία των δέκα ετών. Αν και έπαιζε και ο πατέρας του, ο Kontic διδάχτηκε το όργανο από ένα φίλο του πατέρα του. Το τραγούδι *Zidanje Skadra* το έμαθε μέσω του αδερφού του, ο οποίος το διδάχτηκε στο σχολείο ως ποίημα και έφερε το βιβλίο στο οποίο υπήρχε μέσα καταγεγραμμένο. Ο ίδιος αναφέρει ότι το συγκεκριμένο τραγούδι είναι πάρα πολύ γνωστό στο Μαυροβούνιο και παίζεται αποκλειστικά με την οργανική συνοδεία της gusla. Παρ' όλα αυτά, δεν παίζεται με μία κοινή μελωδία, αλλά ο κάθε guslar το λέει με το δικό του τρόπο. Ο ίδιος όταν παίζει αυτό το τραγούδι προσπαθεί να αποδώσει την ατμόσφαιρα του στίχου και αυτή θεωρεί ότι είναι η βασική διαφορά του εκάστοτε εκτελεστή. Την ηχογράφηση πραγματοποίησα στις 7 Απριλίου 2011, στο σπίτι του σε συνοικία του Βελιγραδίου.

Η παρούσα παραλλαγή ανήκει στο διατονικό τρόπο του Ρε, με χρόα Β. Η έκταση της μελωδίας κινείται από το φθόγγο ντο^1 έως το σολ♭^{1}. Στην έναρξη του πρώτου στίχου, ο φθόγγος σολ♭^{1} ηχεί χαμηλωμένος. Οι καταλήξεις των φράσεων πραγματοποιούνται στην τονική, εκτός από την πρώτη φράση όπου η κατάληξη γίνεται στη ΙΙ βαθμίδα. Ο τραγουδιστής χρησιμοποιεί περισσότερα τέταρτα σε σχέση με την πρώτη παραλλαγή, χωρίς ωστόσο να διαφοροποιείται η αίσθηση του συλλαβικού χαρακτήρα, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση. Η σχέση κειμένου – μελωδίας καθώς και τα εισαγωγικά μέρη αποτελούν δομικά στοιχεία όμοια με την προηγούμενη παραλλαγή.

Αναφορικά με το κείμενο αυτό καθ' εαυτό, ο τραγουδιστής κάνει μία μικρή διαφοροποίηση πάνω στην παραλλαγή του Stefanović-Karadžić: στον τρίτο, τέταρτο και πέμπτο στίχο, όπου υπάρχει η λέξη «ήταν» (бjеше), την αντικαθιστά με τη λέξη «είναι» (je).

Στην παρούσα παραλλαγή, ο Kontic λέει ένα απόσπασμα διάρκειας περίπου 5 λεπτών και όχι ολόκληρο το τραγούδι.

Συμπεράσματα

Ο Vuk Stefanović-Karadžić δημοσιεύει στα 1823 τη συλλογή *Srpske Narodne Pjesme*, στην οποία καταγράφει, μεταξύ άλλων, και το τραγούδι με τίτλο *Zidanje Skadra*. Πρόκειται για παραλλαγή του θέματος που έχει ως βασικό θέμα του τη θυσία γυναίκας προκειμένου να θεμελιωθεί μεγάλο κτήριο / κάστρο / πόλη / γεφύρι κοινής ωφελείας.

Το συγκεκριμένο κείμενο κατά τον 20ό και 21ο αιώνα διαδίδεται είτε μέσω της εκπαίδευσης, όπου διδάσκεται στα σχολικά εγχειρίδια, είτε μέσα από αναδημοσιεύσεις σε δεκάδες ανθολογίες δημοτικών ασμάτων.

Το τραγούδι *Zidanje Skadra* παίζεται κατά κύριο λόγο από τους guslar, τραγουδιστές με τη συνοδεία του μονόχορδου οργάνου gusla. Ωστόσο, έχει εντοπιστεί και παραλλαγή χωρίς την οργανική συνοδεία και με εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά, στη νοτιοδυτική Κροατία. Τραγουδιέται κυρίως στην κεντρική και τη δυτική Σερβία, το Μαυροβούνιο, τη Βοσνία-Ερζεγοβίνη, το Κόσσοβο και την περιοχή της Δαλματίας στην Κροατία. Σε αυτές τις περιοχές παίζεται και το μονόχορδο όργανο gusla.

Από τις δύο παραλλαγές που παρουσιάστηκαν, προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα:

- Το τραγούδι διατηρεί το συλλαβικό του χαρακτήρα, γεγονός που επιτυγχάνεται με σταθερές επαναλήψεις ογδόων ή τετάρτων.
- Η gusla ακολουθεί τη μελωδική γραμμή της εκφοράς του κειμένου. Παίζει και στις δύο περιπτώσεις την εισαγωγή αλλά και μικρά μοτίβα ανάμεσα από κάθε στίχο, που δίνουν τη δυνατότητα στον εκτελεστή να πάρει αναπνοή.

Η παραλλαγή στην παραδοσιακή φόρμα ως νεωτερισμός, συνέχεια και αναδημιουργία

Αθηνά Κατσανεβάκη

Η έννοια της παραλλαγής έχει γίνει αφορμή για προβληματισμούς σε διαφορετικά πεδία έρευνας στην μουσική και σε ότι αφορά την σχέση της μουσικής με τον άνθρωπο και ακόμη την διαδικασία της ίδιας της μουσικής δημιουργίας. Η ύπαρξη της παραλλαγής ως οργανωμένο είδος σύνθεσης στην Δυτική μουσική (π.χ. Θέμα και Παραλλαγές, Φούγκα), νομιμοποιεί όχι απλά την ύπαρξή της αλλά και την βασική της θέση στην μουσική δημιουργία τουλάχιστον για την δυτική μουσική. Ωστόσο η έννοια της παραλλαγής δεν αφορά μόνο στην δυτική μουσική δημιουργία ούτε μόνο συγκεκριμένες συνθετικές διαδικασίες ή συνθέσεις σε μουσικούς πολιτισμούς που χρησιμοποιούν έναν φορμαλισμό που εκφράζεται μέσα από την μουσική τους σημειογραφία. Αντιθέτως έχει περάσει στον προβληματισμό που αφορά τις προφορικές μουσικές παραδόσεις που δεν χρησιμοποιούν σημειογραφικά συστήματα αλλά βασίζονται στην προφορικότητα. Ο λόγος είναι ότι η παραλλαγή έχει αποτελέσει μέρος της έρευνας για τον αυτοσχεδιασμό (improvisation) στις εξωευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις και για την αντιπαραβολή του με την έννοια της σύνθεσης (composition) στους ίδιους πολιτισμούς. Κατά αυτόν τον τρόπο έχει περάσει μέσα στην επιστήμη της Εθνομουσικολογίας, που ερευνά τα μουσικά συστήματα εξωευρωπαϊκών πολιτισμών προσπαθώντας να ερμηνεύσει τον τρόπο δημιουργίας τους. Από πολύ νωρίς οι μουσικοί της δυτικής μουσικής και η επιστήμη της Εθνομουσικολογίας ασχολήθηκαν με τον τρόπο εξέλιξης της Performance στην Jazz μια που ήταν η πρώτη μουσική της οποίας η επιτέλεση αμφισβήτησε δραστικά σε Ευρώπη και Αμερική την έννοια της «σύνθεσης» και την επιτέλεση μέσα από μία εξελιγμένη μουσική σημειογραφία. Η Jazz επανατοποθέτησε το θέμα της προφορικότητας δραστικά μέσα στα μεγάλα αστικά κέντρα της δύσης, είτε ήταν αυτά στην Ευρώπη είτε στην Αμερική.[1] Έτσι η έρευνα για τον αυτοσχεδιασμό στην Jazz αποκάλυψε για πρώτη φορά την σημασία της παραλλαγής πάνω σε «δοσμένα πρότυπα» τα οποία ο Bruno Nettl, βασιζόμενος και στις μελέτες άλλων εθνομουσικολόγων και στην προσωπική του επιτόπια έρευνα, τα διαπιστώνει και τα ονομάζει "points of departure" (Nettl 1998, 13), που «απομνημονεύονταν»[2] από τους μουσικούς στην διάρκεια της μαθητείας τους κοντά

[1] Για το ζήτημα του αυτοσχεδιασμού στην Jazz ή πιο σωστά την μουσική δημιουργία μέσα στην Jazz βλ, την μελέτη αναφοράς του Paul Berliner, *Thinking in Jazz. The infinite Art of Improvisation*. Ακόμη για μία σύντομη ανασκόπηση της έρευνας πάνω στον αυτοσχεδιασμό βλ. Katsanevaki 2016, 24-27. Ένα μέρος του προβληματισμού πάνω στην παραλλαγή και τις φόρμουλες στην μουσική της Πίνδου αλλά σε σχέση με το θέμα του αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης στις ελληνικές μουσικές παραδόσεις (δυτικές και ανατολικές) έχει παρουσιαστεί στην παραπάνω εργασία (Katsanevaki 2016). Όσον αφορά την έρευνα πάνω στον αυτοσχεδιασμό, ενώ κάποιοι φαίνεται να ερευνούν περισσότερο την μουσική του φόρμα και τον τρόπο εξέλιξής του μέσα από την μουσική δομή και αντίστοιχα φαινόμενα στην γλώσσα (βλ.Zadeh 2012) άλλοι τείνουν προς την έρευνα μέσα στην κοινωνία, την θέση του αυτοσχεδιασμού σε αυτή, τον κοινωνικό του αντίκτυπο και τις αντιδράσεις και γενικότερα τις κοινωνικές και πολιτισμικές αντιλήψεις που τον ελέγχουν ή που τον δημιουργούν και τον εξελίσσουν (βλ., π.χ. Groesbeck 1999).

[2] Η έρευνα του Trimillos έχει δείξει ότι σε συγκεκριμένους πολιτισμούς έχει αναπτυχθεί η παραλλαγή

στους δασκάλους τους. Δεν ήταν όμως μόνο η Jazz που έθεσε το θέμα της «παραλλαγής» πέραν της δυτικής γραπτής μουσικής παράδοσης παρ' όλο που στην jazz η σημασία της παραλλαγής είναι αρκετά ξεκάθαρη.[3] Άλλες εξωευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις πάνω στις οποίες βασίστηκαν και τα συμπεράσματα του Bruno Nettl έθεσαν αντίστοιχους προβληματισμούς.[4]

Ο πρώτος μου προβληματισμός πάνω στο θέμα της παραλλαγής στην ελληνική μουσική και συγκεκριμένα στο δημοτικό τραγούδι προέκυψε μέσα και κατά την διάρκεια της πρώτης μου επιτόπιας έρευνας στην Καλλονή Γρεβενών το 1990. Ο προβληματισμός αφορούσε κυρίως στα τραγούδια «ελευθέρου ρυθμού»,[5] όπως συνήθως ονομάζονταν, όπου δεν ήταν ξεκάθαρο αν και κατά πόσο οι μελωδίες τους είχαν κάποιο αυστηρά συγκεκριμένο σχήμα, όπως τουλάχιστον έμοιαζε να συμβαίνει στα υπόλοιπα τραγούδια, ή κατά πόσο ήταν υποκείμενες σε παραλλαγή ή και διαφοροποίηση ιδιαίτερα από στροφή σε στροφή.

Η προσπάθεια να αποκρυπτογραφήσω το μουσικό αυτό σύστημα περιείχε σαν διαδικασία την προσπάθεια μεταγραφής των τραγουδιών αυτών στο πεντάγραμμο κάτι που ωστόσο έπρεπε να περάσει απαραίτητα μέσα από μία διαδικασία δευτερογενούς προφορικότητας όπως θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε κατά την

αλλά σε σχέση με την απομνημόνευση και την ακριβή μίμηση ενός προτύπου (*ως instantaneous replication* βλ. και Katsanevaki 2016, 31, υποσ.4.), Trimillos 1987, 30-32.

[3] Ο Pannasié αναφέρει ότι οι μουσικοί της Jazz (hot musicians) μελετούν κάθε αρμονία πολύ προσεκτικά και τις δυνατότητες επεξεργασίας που αυτή έχει (possibilities for elaboration) χωρίς αυτό να τους εμποδίζει στον αυτοσχεδιασμό κατά την ώρα της επιτέλεσης. Αντιθέτως θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι τις χρησιμοποιούν σαν ένα μνημονικό αποθηκευμένο από το οποίο αντλούν κατά την ώρα του αυτοσχεδιαμού (Kennedy 1987, 38, από Pannasié 1936, 42). Αυτό που ο Pannasié ονομάζει "possibility for elaboration" υπονοεί ουσιαστικά την διαδικασία της παραλλαγής πάνω σε δοσμένα πρότυπα: ρυθμοί – συνδέσεις συγχορδιών – μελωδικές φόρμουλες μεταφερόμενες σε διαφορετικές τονικές περιοχές και πολλά άλλα μουσικά «στοιχεία» τα οποία συνιστούν το βασικό «υλικό» από το οποίο ο μουσικός της Jazz εξάγει αυτά που του επιτρέπει η συναισθηματική και μουσική εξέλιξη της Performance.

[4] Τέτοια ήταν η περίπτωση της ινδικής κλασσικής μουσικής. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Napier, "A culturally appropriate understanding of improvisation in Indian classical music must include the concept of subtle variation" (Napier 2006, 12).

[5] Ο Περιστέρης αναφερόμενος στο θέμα του ρυθμού χωρίζει τα τραγούδια σε ελευθέρου ρυθμού, έρρυθμα και ρυθμοειδή. «α) Άσματα ελευθέρου ρυθμού β) έρρυθμα και γ) ρυθμοειδή. Εις την πρώτη κατηγορία υπάγονται κυρίως τα καθιστικά τραγούδια, τα συνήθως καλούμενα του τραπεζιού ή της τάβλας [...]. Αι μελωδίαι των ασμάτων τούτων άδονται κατά τρόπον τόσον ελεύθερον ως προς τον ρυθμόν ώστε καθίσταται δύσκολος αν μη αδύνατος η υπαγωγή και καταγραφή αυτών εις κανονικά μουσικά μέτρα ή ορθότερον εις κανονικόν περιοδικόν ρυθμόν». Ωστόσο ο Περιστέρης προτείνει την καταγραφή με κάποιον σχετικό ρυθμό μέσα από την χρήση ρυθμικής μονάδας ως βάσης για την απόδοση τουλάχιστον μιας κατά αναλογία σχετικής χρονικής αγωγής (Περιστέρης –Σπυριδάκης, 1968, λς). Παράδειγμα της καταγραφής του Περιστέρη μπορεί να δεί κανείς στην μεταγραφή του από το καθιστικό τραγούδι «Κλείσαν οι στράτες του Μωρηά» (Περιστέρης 1950, 72-73). Στα τραγούδια αυτά ο χαρακτηρισμός «ελευθέρου tempo» θα ήταν ο ρεαλιστικότερος. Ήταν ωστόσο ακόμη αρκετά δύσκολο να προσδιορίσει κανείς την φύση αυτών των μέτρων καθώς η έρευνα ήταν ακόμη στην αρχή όταν έγιναν αυτές οι πρώτες συλλογές με μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών από τους πρώτους πρωτοπόρους ερευνητές μουσικολόγους στην Ελλάδα. Ο πρώτος που αμφισβήτησε το ζήτημα της «ελευθερίας» στα «ελευθέρου ρυθμού» τραγούδια του ελληνικού χώρου, ήταν ο Δημήτρης Θέμελης σε μία ανακοίνωση του για το κλέφτικο τραγούδι όπου έκανε την πρώτη προσπάθεια εντοπισμού συγκεκριμένου ρυθμού σε ένα από τα πιο γνωστά κλέφτικα τραγούδια, Themelis 1984. Κατά την επιτόπια έρευνά μου στην περιοχή της Πίνδου διαπίστωσα ότι συγκεκριμένες φωνητικές τεχνικές είχαν σαν σκοπό τους να κάνουν φανερά τα πατήματα των «κρυμμένων», όπως τις είχα ονομάσει τότε, μετρικών ενοτήτων. Έτσι ξεκίνησε μία πειραματική διαδικασία εντοπισμού τέτοιων μέτρων στα μουσικά πραγματολογικά δεδομένα, που είχε σημαντικά αποτελέσματα και επιβεβαίωσε την ύπαρξη μέτρου στα «άρρυθμα» τραγούδια της Πίνδου και της δυτικής Ελλάδας γενικότερα, βλ. Κατσανεβάκη 1998, 65-73, 429-469.

διάρκεια της οποίας ο εθνομουσικολόγος γίνεται συμμέτοχος, «ενσωματώνεται», μια μεταφορά παράδοσης όπου ο φορέας της προφορικότητας είναι αρχικά τα πρόσωπα που την αντιπροσωπεύουν και η σχέση που χτίζει μαζί τους και δευτερογενώς η ίδια η καταγραφή. Έτσι μέρος της διαδικασίας ήταν η επαναλαμβανόμενη ακρόαση και ο πειραματισμός με την φωνή.

Η διεργασία αυτή είχε σαν αποτέλεσμα την διαπίστωση ότι και στα τραγούδια ελευθέρου ρυθμού αλλά και σε πολλά άλλα η μουσική στροφή και τα μελίσματα του τραγουδιστή – ερμηνευτή επαναλαμβάνονταν με μια θαυμαστή ακρίβεια σε όλες τις στροφές ενός τραγουδιού (βλ. παρακάτω σχετικά με μουσ. παρ. 8 και 9)

Άρα αμέσως το γεγονός αυτό έθετε υπό αμφισβήτηση το όποιο θέμα ελευθερίας ή, ακόμη, και παραλλαγής όσον αφορά την επιτέλεση ενός τραγουδιού από έναν και μόνο τραγουδιστή.

Τα «διακοσμητικά» μελίσματα που επαναλαμβάνονταν ακριβώς στα ίδια σημεία σε όλες τις στροφές έδειχναν ότι κάθε άλλο παρά διακοσμητικά ήταν και ότι η πιστότητα αυτή στην επανάληψή τους αφορούσε τα χαρακτηριστικά του μουσικού συστήματος τα οποία λειτουργούσαν μέσα από συγκεκριμένα μελωδικά σχήματα.

Ήταν δύσκολο ωστόσο να ζητήσω πιο συγκεκριμένες πληροφορίες από τους ίδιους τους φορείς της παράδοσης εφόσον τους ήταν εντελώς άγνωστος ο συμβολισμός των όρων που θα έπρεπε να χρησιμοποιήσω. Δεν επρόκειτο για παράδοση που μεταφέρονταν μέσα από ένα εκπαιδευτικό σύστημα κάποιου τύπου και δεν υπήρχαν πέρα από κάποιες λίγες περιπτώσεις τρόποι για να αναφερθεί κανείς και ακόμη περισσότερο να «λύσει» απορίες που αφορούσαν τα μουσικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών. Παρ' όλα αυτά κάποιες μικρές έμμεσες αναφορές που γίνονταν σε άτυπες συζητήσεις γίνονταν η αρχή για να ερευνήσω περισσότερο να αλλάξω ή να παραλλάξω τον αρχικό στόχο μου ή να προσθέσω συνήθως πιο συχνά και κάποιον ακόμη.

Για τον λόγο αυτόν ακολούθησα μία άλλη μέθοδο. Ξανακατέγραψα τα ίδια τραγούδια από τον ίδιο τραγουδιστή μετά από δύο χρόνια. Ο λόγος ήταν να διαπιστώσω αν ο Θόδωρος Βόβουρας, ο ένας από τους δύο τσομπαναραίους που είχα ηχογραφήσει δακτυλοδεικτούμενος από το χωριό για την απόδοση των τραγουδιών, θα συνέχιζε να τραγουδά με την ίδια πιστότητα και αποχή από οποιαδήποτε «παραλλαγή» και μετά από δύο χρόνια, ή απλά σε κάποια άλλη χρονική στιγμή (μουσ. παρ. 8-9).[6] Η καταγραφή των τραγουδιών το 1993 είχε σαν αποτέλεσμα την διαπίστωση ότι ο μπαρμα-Θόδωρος Βόβουρας δεν άλλαζε σχεδόν στο παραμικρό την ερμηνεία του και ότι τα μελίσματα ήταν τα ίδια και στα ίδια σημεία και πάλι σε όλες τις στροφές.

Αντίστοιχη περίπτωση ήταν η περίπτωση του Γιώργου Γιαννούση από το Δίστρατο Κονίτσης τον οποίο ηχογράφησα στο Δίστρατο το 1994. Όταν μετά από δέκα χρόνια τον ξαναβρήκα κατάκοιτο αλλά πρόθυμο να ξανατραγουδήσει κάποια τουλάχιστον από τα τραγούδια που μου είχε τραγουδήσει δεν είχε αλλάξει την ερμηνεία των τραγουδιών του παρά μόνο στο γεγονός της μεγαλύτερης σωματικής αδυναμίας. Το συμπέρασμα από τις δύο αυτές περιπτώσεις, αλλά και από πολλές άλλες που θα μπορούσε να αναφέρει κανείς, είναι ότι για δεκαετίες ολόκληρες και ίσως για ολόκληρη την ζωή τους οι φορείς της παράδοσης ερμηνεύουν και τραγουδούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο τα τραγούδια τους χωρίς να μεταβάλλουν ή να παραλλάσουν τις μελωδίες και τα μελίσματά τους.

[6] Τα μουσικά παραδείγματα είναι προσβάσιμα στον παρακάτω σύνδεσμο: https://soundcloud.com/user-703175993/sets/musical-examples-accompanying-scientific-paper-by-athena-katsanevaki-9-2007/s-uZ9lF

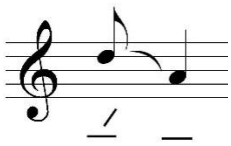
Αντίστοιχη είναι η περίπτωση του πολυφωνικού των Κτισμάτων και ειδικότερα το τραγούδι «Αλησμονώ και Χαίρομαι» το οποίο ηχογράφησα το 2007 και το οποίο είχε ηχογραφηθεί και παρουσιαστεί για πρώτη φορά από την OCORA το 1986 σε δίσκο βινιλίου βλ. LP Record, *Grèce: chants polyphoniques et musique d'epire,*Track 8 (βλ. μουσ. παρ. 20 και 21). Οι αντιπαραβολές των δύο ηχογραφήσεων με διαφορά πολλών ετών δείχνει ότι οι φορείς της παράδοσης δεν άλλαξαν σχεδόν τίποτε στην ερμηνεία τους μετά από το μεγάλο αυτό χρονικό διάστημα.

Τότε πού υπάρχει η παραλλαγή στις παραδόσεις αυτές;

Ενώ ο ίδιος τραγουδιστής δεν παραλλάσει παρά ελάχιστα μπορούμε να διαπιστώσουμε ωστόσο μικρές διαφοροποιήσεις από τραγουδιστή σε τραγουδιστή και από χωριό σε χωριό. Αυτές ωστόσο οι παραλλαγές αφορούν μελίσματα τα οποία είναι απεικονίσεις από φόρμουλες που βασίζονται στις νόρμες της σχέσης ποιητικού μέτρου – τονισμού λέξης – μελωδίας. Εννοείται ότι οι διαπιστώσεις αυτές δεν μπορούσαν να βασιστούν σε ξεκάθαρες εξηγήσεις και ερμηνείες των ίδιων των ερμηνευτών, αλλά βασίστηκαν στην ανάλυση και κριτική προσέγγιση των μουσικών πραγματολογικών δεδομένων που είχα στα χέρια μου. Η ανάλυση αποκάλυψε την ύπαρξη μικρών σχηματισμών περιγραφής της τονισμένης συλλαβής οι οποίοι άλλοτε εμφανίζονταν πολύ λιτοί και απλοί και άλλοτε μετασχηματισμένοι σε πιο μελισματικές μορφές ή παραλλαγές παρ' όλα αυτά του ίδιου σχήματος. Το βασικό λοιπόν αυτό σχήμα το οποίο βασίζεται στην υπεροχή της τονισμένης συλλαβής παραλλάσσεται σε άπειρες παραλλαγές που το μετατρέπουν σε μία αφάνταστη ποικιλία μουσικών φόρμουλων που στο βάθος είναι μία και μοναδική.

Από την συγκριτική ανάλυση των μελωδιών προκύψανε 160 τέτοιες διαφορετικές παραλλαγές μέσα σε 117 τραγούδια (Κατσανεβάκη 1998, 397-429). Την φόρμουλα αυτήν παραλλαγμένη μπορεί να την ακούσει κανείς σε άπειρες παραλλαγές, όπως ακούγεται στα μουσικά παραδείγματα 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23.

Κατά αυτόν τον τρόπο η παραλλαγή δείχνει να αποτελεί δυναμική έκφραση μιας υποβόσκουσας φόρμας όπου ο λόγος ύπαρξής της είναι νομοτελειακός και έχει ρόλο συνθετικού κανόνα μέσα στις παραδόσεις αυτές, ενώ ταυτόχρονα παραλλάσσοντας ανακυκλώνει την ίδια ιδέα, την ίδια νομοτέλεια.



Εικόνα 1. Παραλλαγή 1

Μέσα στα δεδομένα διαπιστώνεται ότι έχει να κάνει με μία πολύ μακρά διαδικασία η οποία από την μιά μεταφέρει με πιστότητα ότι έχει χρησιμοποιήσει και από την άλλη ανακυκλώνει παραλλάσσοντας και εμπλουτίζοντας ανάλογα με τις φωνητικές δυνατότητες την κοινωνική περίσταση ή λειτουργικότητα του τραγουδιού, τον τόπο και τον χρόνο.

Οι αλλαγές παρουσιάζονται μεταξύ τραγουδιστών (μουσ. παρ.1, 4) ή μεταξύ χωριών (μουσ. παρ. 1, 4, 8, 13, 16, 21) ή σε περίπτωση αλλαγής λειτουργικότητας του τραγουδιού (μουσ. παρ. 1, 8). Στην περίπτωση του πολυφωνικού ηπειρώτικου τραγουδιού βλέπουμε την χρήση της ίδιας φόρμουλας τονισμένης – άτονης συλλαβής αλλά επεκταμένης και με την επέκτασή της σε κυρίως οριζόντια διάσταση, με ταυτόχρονη σταθερότητα στην χρήση της φωνής, κάτι που εξυπηρετεί την καθαρότερη συνήχηση των κάθετων συνηχήσεων της συγκεκριμένης πολυφωνίας της Βορείου

Ηπείρου. Επομένως η ανάπτυξη της παραλλαγής της συγκεκριμένης φόρμουλας έγινε στην προκειμένη περίπτωση έτσι ώστε να εξυπηρετήσει την «μουσική λειτουργικότητα» των συνηχήσεων μέσα στα συμφραζόμενα της συγκεκριμένης πολυφωνικής διαλέκτου. Αυτή ακριβώς η διαπίστωση μας παρουσιάζει τις φόρμουλες αυτές ως εξαιρετικά διαχρονικές από ιστορικής άποψης και τα ιδιώματα του ευρύτερου δυτικού ελληνικού χώρου μαζί με την παράδοση του πολυφωνικού της Βορείου Ηπείρου ως αλληλοσυσχετιζόμενα ιστορικά και μουσικά. Την δε περιοχή της Βορείου Πίνδου ως το κέντρο του ιδιώματος αυτού και όχι μια επέκτασή του.

Είναι ωστόσο σίγουρο ότι ένας επίσης πολύ σοβαρός λόγος παραλλαγής στα συγκεκριμένα τραγούδια είναι και η φωνητική κατάσταση του τραγουδιστή (μουσ. παρ. 1, 4) και κάποτε και το φύλο (μουσ. παρ.1, 4, 16 σε αντιπαραβολή με 8 και 13 και την διαφορά ανάμεσα στην γυναικεία φωνή του Παρτή και την ανδρική του Κλώστη στο πολυφωνικό των κτισμάτων στο μουσ. παρ. 21), και ο ήχος και η ποιότητα της φωνής, όπως επίσης η κοινωνική λειτουργικότητα των τραγουδιών. Παρατηρεί κανείς μεγαλύτερη τάση μελισματικότητας στο ανδρικό ρεπερτόριο για παράδειγμα σε τραγούδια της τάβλας, ιστορικά, κλέφτικα ή κυρατζίτικα που λέγονται είτε ατομικά σε ώρες ανάπαυσης (όπως στο μουσ. παρ.8 και 13) είτε με ομάδα και πρωτοτραγουδιστή μέσα σε κάποιο γλέντι ή στα διαλείμματα της δουλειάς «στα ζώα» ή «στο βουνό». Ενώ, αντίθετα, οι φόρμουλες αυτές έχουν πιο συγκεκριμένη μορφή περισσότερο ξεκάθαρη όσον αφορά την σχέση με την τονισμένη συλλαβή και τον λόγο στο γυναικείο ρεπερτόριο, όπως στα τραγούδια του γάμου και στα μοιρολόγια (μουσ. παρ. 1 και 4), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και στο γυναικείο ρεπερτόριο η γενικότερη δομή του τραγουδιού και της μουσικής στροφής δεν είναι εξαιρετικά εξελιγμένη. Η αιτία φαίνεται να είναι η σημασία του λόγου στα τραγούδια που σχετίζονται πιο λειτουργικά με τον κύκλο της ζωής.

Όποια και να είναι η εμμονή από την πλευρά των τραγουδιστών να παραμείνουν μέσα στα πλαίσια της ακρίβειας που ζητά η προφορική μετάδοση (και που όταν δεν γίνεται καταλήγει στην αντίστοιχη μουσικοκριτική στο αντίστοιχο κοινωνικό σχόλιο από την πλευρά της κοινότητας),[7] οι μικρές παραλλαγές εφόσον δεν αλλάζουν το νόημα της μελωδίας είναι και αποδεκτές και συμβάλουν στην αποκρυστάλλωση της μουσικής φόρμας.

Η παραλλαγή σε επίπεδο μικροδομής μπορεί να υπάρχει αλλά δεν διαταράσσει την ισορροπία της μακροδομής ή με βάση τον Bruno Nettl του μακροκοσμικού μοντέλου ("models that operate macrocosmically" Nettl 1974, 15). Η μακροδομή, ένα είδος μακρόκοσμου, μπορεί να αντιπαρατεθεί με τις μικροδομές από τις οποίες αποτελείται και βρίσκεται σε αναλογία.

Η μακροδομή βασίζεται σε αυτό που ο Nettl ονομάζει "building block" που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε «μικροδομή». Πρόκειται για στέρεες αναπτύξεις (οποιουδήποτε είδους ρυθμικά σχήματα ή συνδυασμοί συγχορδιών ή οτιδήποτε) που χτίζουν την αυτοσχεδιαστική σύνθεση. Όσο μεγαλύτερο είναι ένα building block τόση περισσότερη δυνατότητα παραλλαγής ή αυτοσχεδιασμού μπορεί να προσφέρει. «The larger the building blocks, the greater the internal variability» (Nettl 1974, 15).[8]

[7] «Έτσι τα' χαμαν έτσι τα πήραμαν» χαρακτηριστικό σχόλιο των τραγουδιστών, ή «θέλ'ς αυτά τα παλιακά», όταν τους ζητούσα να μου πούνε τα τραγούδια που λέγονταν από τις γυναίκες στα έθιμα του κύκλου της ζωής ή από τους άντρες αλλά μόνο με την φωνή.

[8] Το ζήτημα της σχέσης των building blocks στα οποία αναφέρεται ο Nettl με τις φόρμουλες στο θέμα του αυτοσχεδιασμού έχει απασχολήσει προηγούμενους ερευνητές ιδιαίτερα σε σχέση με την Ινδική κλασσική μουσική (βλ. Zadeh,2012,6) Αναφέρεται ακόμη εκτενέστερα και στην σημασία της φόρμουλας στην προφορικότητα. (ο.π.11-17).

Στην περιοχή της Πίνδου τα building blocks συσχετίζονται άμεσα με τον λόγο και ιδιαιτέρως με την διαδοχή άτονων – τονισμένων συλλαβών. Παρ' όλη επομένως την ποικιλία στην παραλλαγή, αυτή (η παραλλαγή) δεν μπορεί να επηρεάσει την μακροδομή της μελωδίας άμεσα ώστε να μπορεί να επιτρέψει τον αυτοσχεδιασμό. Οι φόρμουλες που βρίσκουμε έχουν άμεση σύνδεση με την τονισμένη – άτονη συλλαβή. Αν ωστόσο κάποιο μέρος της φόρμας γίνει πιο μακροσκελές για λόγους δεξιοτεχνίας ή λόγω ικανότητας του τραγουδιστή να αναδημιουργεί μέσα σε κάποια άλλα κοινωνικά συμφραζόμενα που του το επιτρέπουν, τότε αυτό δεν μπορεί να είναι εις βάρος της γενικότερης μουσικής φόρμας και της ισορροπίας της μουσικής στροφής. Το θέμα λοιπόν της παραλλαγής εμπίπτει και μέσα στο ζήτημα του αυτοσχεδιασμού και του προβληματισμού γενικότερα για το πόσο ελεύθερα δομημένες είναι οι παραδόσεις που θεωρούμε αυτοσχεδιαστικές, ή πόσο στερεότυπες είναι αυτές που θεωρούμε ως μη αυτοσχεδιαστικές.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η παραλλαγή ως διαδικασία υπάρχει και στις δύο περιπτώσεις. Από εθνομουσικολόγους που έχουν ασχοληθεί με τον αυτοσχεδιασμό σε εξωευρωπαϊκές παραδόσεις ονομάζεται "subtle variation". Και θεωρείται σημαντικός παράγοντας για τον αυτοσχεδιασμό. Όπως αναφέρει ο John Napier για την Κλασσική Ινδική Μουσική, "A culturally appropriate understanding of improvisation in Indian classical music must include the concept of subtle variation" (Napier 2006, 12). Η διαφορά που μπορούμε να δούμε ανάμεσα στις παραδόσεις αυτές που αν και θεωρούνται αυτοσχεδιαστικές έχουν ωστόσο πολύ συγκεκριμένους κανόνες για την πορεία του αυτοσχεδιασμού και από την άλλη στις πιο «στατικές» είναι ότι η διαδικασία της παραλλαγής στις περισσότερο «στατικές» παραδόσεις, όπως αυτή της Πίνδου, αποτελεί πιο μακρά διαδικασία στα πλαίσια του χρόνου έξω όμως από τον συγκεκριμένο χρόνο επιτέλεσης (on the spot ή on the spur of the moment) και εκτείνεται σαν διαδικασία στο χώρο και τον χρόνο αλλάζοντας χώρο (χωριό – έθιμο, είδος μελωδίας, τραγουδιστή, φύλο, κτλ) και τον χρόνο και μεταφέρεται από περιοχή σε περιοχή μέσα από χρονικές διαδικασίες που διαρκούν πολύ, ενώ οι μακροδομές που δημιουργεί είναι πιο περιορισμένες από αυτές των αυτοσχεδιαστικών παραδόσεων γιατί συνδέονται με συγκεκριμένο τρόπο με την γλώσσα και τον στίχο. Από την άλλη, στην περίπτωση των αυτοσχεδιαστικών παραδόσεων τέτοιες διαδικασίες και διαφοροποιήσεις μέσα από την διαδικασία της παραλλαγής μπορούν να γίνουν αντιληπτές μέσα σε μόνο μία και μοναδική ωστόσο συνήθως μακροσκελή μουσική φόρμα και ακριβώς κατά την ίδια την διαδικασία της επιτέλεσης.

Έτσι αυτό που φαίνεται να αποτελεί «μουσική σύνθεση» έχει ήδη ενσωματώσει την ίδια την διαδικασία της παραλλαγής σε ένα συγκεκριμένο στάδιο δημιουργίας σε συγκεκριμένο χρόνο που είναι ίσως άγνωστος για μας αλλά αποτέλεσε τον χρόνο δημιουργίας μέσα σε μια προφορική παράδοση της μουσικής αυτής φόρμας και επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο στην συνέχεια. Ενώ, σε μία αυτοσχεδιαστική παράδοση, η διαδικασία της παραλλαγής συνεχίζει να υφίσταται σαν συγκεκριμένη συνθετική διαδικασία βάση συγκεκριμένων πλέον νομοτελειών κατά την διάρκεια του ίδιου του χρόνου επιτέλεσης της.

Βιβλιογραφία

Berliner, Paul, *Thinking in Jazz. The infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Groesbeck, Rolf, "Cultural Constructions of Improvisation in Tāyampaka, a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India", *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1 (Winter, 1999), 1-30.

Zadeh, Chloe, "Formulas and the Building Blocks of Ṭhumrī Style—A Study in "Improvised" Music",*AAWM (Analytical Approaches To World Music)* Vol. 2.1 (2012), 1-48.

Κατσανεβάκη, Αθηνά, *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα τραγούδια περιοχής Βορείου Πίνδου. Ιστορική-Εθνομουσικολογική προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το Ιστορικό υπόβαθρο*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Σχολή Καλών Τεχνών ΑΠΘ, Μέρος Α, και Β, 3 Τόμοι, 7 κασέτες, Θεσσαλονίκη, 1998.

Katsanevaki, Athena, "Is "Traditional" Improvised? "East" and "West" and the Improvised Traditions in Greece", in the Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zaki (επιμ.), Proccedings of the Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, *Music and Dance in Southeastern Europe. New Scopes of Research and Action,* Petnica Science Center Republic of Serbia 24 September-1 October 2014, Belgrade, Faculty of Music, 2016.

Kennedy, Raymond, "Jazz Style and Improvisation Codes." *Yearbook for Traditional Music 1987/19*, 37–43. New York: International Council for Traditional Music, 1987, 37-43.

Napier, John**,** "Novelty That Must Be Subtle: Continuity, Innovation and "Improvisation" in North Indian music", *Critical Studies in Improvisation 1 (3)*, 2006, <http://www.criticalimprov.com/article/view/55> (accessed 2015 September 09).

Nettl, Bruno**,** "Thoughts on improvisation. A Comparative Approach", *The Musical Quarterly 60 (1)*, 1974, 1–19.

Nettl Bruno, "Introduction", στο Bruno Nettl and Melinda Russell (επιμ.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, 1-23.

Pannasié, Hugues**,** *Hot Jazz: A Guide to Swing Music*. Westport, Connecticut: Negro University Press, 1936.

Περιστέρης, Σπυρίδων, Σπυριδάκης Γεώργιος, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια Τομ. Γ' (Μουσική Εκλογή)* Εν Αθήναις, Ακαδημία Αθηνών Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας Αριθμ.10, 1968.

Περιστέρης, Σπυρίδων, *Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωρηά, σε Βυζαντινή και Ευρωπαϊκή παρασημαντική*, Αθήνα: Τύποις Χρ.Συνοδινού, 1950.

Sutton, Anderson, "Variation and Composition in Java", *Yearbook for Traditional Music 1987/19*, New York: International Council for Traditional Music,1987, 64–95.

Themelis, Dimitris, "Charakteristika der rhythmik und metrik in der griechischen volksmusik" [Characteristics of rhythm and meter in Greek folk music]. *Musicologica Slovaca 16*, 1984, 133–145.

Trimillos, Richard**,** "Time Distance and Melodic Models in Improvisation among the Tausug of the Southern Philippines", *Yearbook of Traditional Music 1987/19*, 23–35.

Δισκογραφία

LP *Grèce : chants polyphoniques et musique d'epire,* Ocora – 558631, Musiques Traditionnelles Vivantes – , I. Musiques De Tradition Orale – Vinyl, LP, France, Apr 1986.

Κατάλογος μουσικών Παραδειγμάτων από ηχογραφήσεις από επιτόπιες έρευνες (Οι ηχογραφήσεις εκτός άλλης αναφοράς έχουν επιτελεστεί στο πεδίο έρευνας από την συγγραφέα)[9]

1. *Ένα καλόν αντρόγυνο*, Καλλονή Γρεβενών, Αλεξάνδρα Βόβουρα, 27-7-1993
2. *Ένα καλόν αντρόγυνο*, 1η στροφή, Αλεξάνδρα Βόβουρα, 27-7-1993
3. *Ένα καλόν αντρόγυνο*, formula 1
4. *Τί κάθεστε γειτόνισσες και δεν μοιρολογάτε*, Καλλονή Γρεβενών, Ευδοκία Μαντάλου, 24-7-1993
5. *Τί κάθεστε γειτόνισσες*, formula 1
6. *Τί κάθεστε γειτόνισσες*, formula 2 επέκταση
7. *Τί κάθεστε γειτόνισσες*, formula 3 επέκταση τονισμένης συλλαβής
8. *Παίρνειν ο Μάρτης* 1990, Καλλονή Γρεβενών, Θόδωρος Βόβουρας, Πάσχα 1990
9. *Παίρνειν ο Μάρτης* 1993, Καλλονή Γρεβενών, Θόδωρος Βόβουρας, 27-7-1993
10. *Παίρνειν ο Μάρτης*, formula 1
11. *Παίρνειν ο Μάρτης*, formula 3
12. *Παίρνειν ο Μάρτης*, formula 2 επέκταση
13. *Ένας πλάτανος πλατανοφουντωμένος*, Δοτσικό Γρεβενών, Θανάσης Σανίδας, Ιούλιος 1990
14. *Ένας πλάτανος*, formula 1
15. *Ένας πλάτανος*, formula 2
16. *Κυρ-γιέμ' κι αν ήμαν άνοιξη*, Θραψίμι Αγράφων, Ομάδα γυναικών, 1-12-1994
17. *Κυρ γιέμ*, formula 1
18. *Κυρ-γιέμ*, formula 2
19. *Κυρ -γιέμ*, formula 3
20. *Αλησμονώ και Χαίρομαι*, Musique Polyphonique d'Epire Αλησμονώ και χαίρομαι, https://www.youtube.com/watch?v=5rxSGeJ094o
21. *Αλησμονώ και χαίρομαι*, ηχογράφηση στα Κτίσματα Ηπείρου με το πολυφωνικό των Κτισμάτων, Κατσανεβάκη Αθηνά – Eckehard Pistrick, 21 Ιουλίου 2007, Τραγουδούν, οι: Σοφία Μάτσια Παρτής, Σωκράτης Τσιάβος Γυριστής, και οι Σοφία Τσάβου, Τσάβου Δήμητρα, Λίτσα Μίτσα, Αναστασία Γιώτη, Τάκης Μάτσας: Ισοκράτες
22. *Αλησμονώ και χαίρομαι*, 1η στροφή, formulas
23. *Αλησμονώ και χαίρομαι*, η βασική φόρμουλα παραλλαγμένη για το πολυφωνικό σύστημα

[9] Υπενθυμίζεται ότι τα μουσικά παραδείγματα βρίσκονται στον σύνδεσμο: https://soundcloud.com/user-703175993/sets/musical-examples-accompanying-scientific-paper-by-athena-katsanevaki-9-2007/s-uZ9lF

L'homme armé: Μία Λειτουργία για τις μάζες. Μεταμορφώσεις και παραλλαγές πάνω σ' ένα *επίμονο* θέμα

Σωκράτης Γεωργιάδης

Η χειραγώγηση των μαζών μέσα από τη διαχείριση της πληροφορίας είναι μια ιστορία τόσο παλιά όσο και ο ίδιος ο κόσμος. Μια ιστορία που σε μεγάλο βαθμό εδράζεται στην κατασκευή περισσότερο ή και λιγότερο *πραγματικών* περιστατικών που, εκκινώντας από εμβληματικές μυθικές ή και ιστορικές – συχνά εξίσου μυθοπλαστικές – αφηγήσεις, στοχεύουν στο να συνασπίσουν τις μάζες απέναντι σε μία δυνητικά επερχόμενη απειλή, προετοιμάζοντας τις περισσότερες φορές μεθοδικά το έδαφος ακόμη και για μια πολεμική σύγκρουση. Βασισμένες στην κατασκευή και τη συστηματική διάδοση ενός μάλλον περιορισμένου αριθμού αρχετυπικών συμβόλων με αναφορά στα βασικότερα ένστικτα αλλά και στους βαθύτερους φόβους του ανθρώπου, οι αφηγήσεις αυτές αποτελούν, λόγω του θεμελιώδους χαρακτήρα τους, κοινό τόπο σε φαινομενικά διαφορετικούς πολιτισμούς και χρονικά αλλά και γεωγραφικά απομακρυσμένους τόπους, συνιστώντας διαχρονικά τον πραγματικό πυρήνα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Πολλές φορές, η μελέτη μιας ιστορικής περιόδου μάς φέρνει αντιμέτωπους με ιδιότυπα φαινόμενα και περίεργες συμπτώσεις. Όχι σπάνια, σημαντικά γεγονότα και μορφές της *μεγάλης ιστορίας* φαίνεται να συνδέονται με καθοριστικές στιγμές και κομβικές εξελίξεις σε ποικίλους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Συνδεδεμένα, με κάθε άλλο παρά προφανή και ευθύ τρόπο, με τον πυρήνα των δομών εξουσίας, *εμβληματικά* έργα τέχνης συχνά αποκαλύπτουν μια ιδιότυπη σχέση αλληλεπίδρασης με το ιστορικό πλαίσιο και τους σημαντικούς πολιτικούς παράγοντες της εποχής τους. Συχνά, το ιστορικό αποτύπωμα αυτών ακριβώς των επιδράσεων αποτελεί κομβικό εργαλείο στην προσπάθειά μας να προσεγγίσουμε τις συνθήκες που οδηγούν στη διαμόρφωση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών αλλά και στην πραγματική σκοπιμότητα των εκάστοτε έργων.

Ακολουθώντας τις συχνά ελλειπτικές και δαιδαλώδεις ατραπούς της έρευνας, βρισκόμαστε μπροστά σε απρόσμενα τεκμήρια, των οποίων η αποσπασματικότητα αλλά και η διασταλτική ερμηνεία είναι πολύ εύκολο να μας οδηγήσουν σε αβέβαιες και, όχι σπάνια, αυθαίρετες διαδρομές.[1] Εφοδιασμένοι με τις παρακαταθήκες αλλά και τα ελαττώματα της εκπαίδευσης και των προσωπικών μας πολιτισμικών καταβολών, παρά τις καλές μας προθέσεις, συχνά ανοίγουμε ακούσια την πόρτα σε μια αποπροσανατολιστική, παρ' ότι δελεαστική, μερικότητα που μας αποτρέπει από το να διακρίνουμε την *μεγάλη εικόνα* πίσω και πέρα από τις μεγεθυμένες λεπτομέρειες.

Με αυτά κατά νου, θα προσπαθήσουμε σε αυτό το δοκίμιο να προσεγγίσουμε μία από τις πιο περίπλοκες και εμβληματικές περιπτώσεις χρήσης ενός μουσικού υλικού, που με σημείο εκκίνησης τα μέσα του 15ου αιώνα φαίνεται να διατρέχει μία πολύ

[1] Η ιστορία της επιστήμης μάς δείχνει ότι οι *τελικές θεωρίες* αποτελούν μια ιδιαίτερα εφήμερη και θνησιγενή κατηγορία που, τις περισσότερες τουλάχιστον φορές, υποχωρούν άτακτα στο φως νέων αποκαλύψεων. Στις λίγες αυτές περιπτώσεις όπου τα νέα στοιχεία επιβεβαιώνουν και ενισχύουν παλαιότερες ερευνητικές κατευθύνσεις, το εύρος και η πολυπλοκότητα της νέας εικόνας οφείλουν να συνεχίζουν να τρέφουν την επιφυλακτικότητά μας απέναντι σε μία τελική και πλήρη ερμηνεία.

μεγάλη περίοδο, εκτείνοντας την επενέργειά του σε ζητήματα που, κατά την άποψή μας, ξεπερνούν κατά πολύ το στενό μουσικό του περιεχόμενο.

Ο λόγος, βέβαια, για την παράδοση της *L'homme armé*. Ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο corpus Λειτουργιών και άλλων έργων βασισμένων στην ομώνυμη μελωδία που, έως τώρα τουλάχιστον, δείχνει να έχει τις καταβολές της στη Βουργουνδία των μέσων του 15ου αιώνα. Καθώς το αντικείμενο της έρευνάς μας είναι ιδιαίτερα ευρύ για να μπορέσει να αποτυπωθεί επαρκώς στο περιορισμένο πλαίσιο μιας συνοπτικής ανακοίνωσης, θα επιχειρήσουμε εδώ να σκιαγραφήσουμε το ευρύτερο πλαίσιο της παράδοσης της *L'homme armé*, εστιάζοντας την προσοχή μας κυρίως σε κάποιες από τις πρώτες Λειτουργίες που παραδίδονται από τα μέσα του 15ου αιώνα και δείχνουν να αποτελούν πιθανό σημείο εκκίνησης αλλά και πρότυπο για αρκετά από τα έργα που ακολούθησαν.

Έτσι, εκκινώντας από τις έξι διασυνδεδεμένες ανώνυμες Λειτουργίες που διασώζονται στο χειρόγραφο MS VI E 40 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Νάπολης και που, μετά την ανακάλυψή του το 1925 από τον Dragan Plamenac, σηματοδότησαν την αρχή της έρευνας πάνω στη συγκεκριμένη παράδοση, θα αναφερθούμε εν συνεχεία, αναγκαστικά κατά τρόπο συνοπτικό, στη Λειτουργία *L'homme armé* του Guillaume Dufay (1397-1474), ένα όψιμο έργο του συνθέτη, η δημιουργία του οποίου τοποθετείται λίγο μετά το 1460, καθώς και στην Λειτουργία *Dum sacrum mysterium* / *Missa l'homme armé* του Johannes Regis (1425-1496), την, έως πρόσφατα τουλάχιστον, φερόμενη ως μοναδική διασωθείσα[2] από τις δύο που πιθανολογείται ότι γράφτηκαν από τον συνθέτη και βασίζονται στο ομώνυμο chanson.

Επικεντρωνόμενοι σε κάποια από τα χαρακτηριστικά αυτών των έργων καθώς και σε στοιχεία που σταδιακά έρχονται στο φως από τη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τον τρόπο με τον οποίο η ιστορική συγκυρία και το πολιτισμικό πλαίσιο αποτυπώνονται στο συμβολικό φορτίο των Λειτουργιών, επιδρούν στις στοχεύσεις των δημιουργών και καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τις συνθετικές τους επιλογές. Παράλληλα, θα καταθέσουμε κάποιες επισημάνσεις που θα μας επιτρέψουν να συνδέσουμε αυτό το φαινόμενο με τη σημερινή μουσική πράξη και να εμβαθύνουμε σε ευρύτερους προβληματισμούς σε σχέση με τον πολιτισμικό και πολιτικό ρόλο της μουσικής δημιουργίας.

Η μελωδία *L'homme armé*

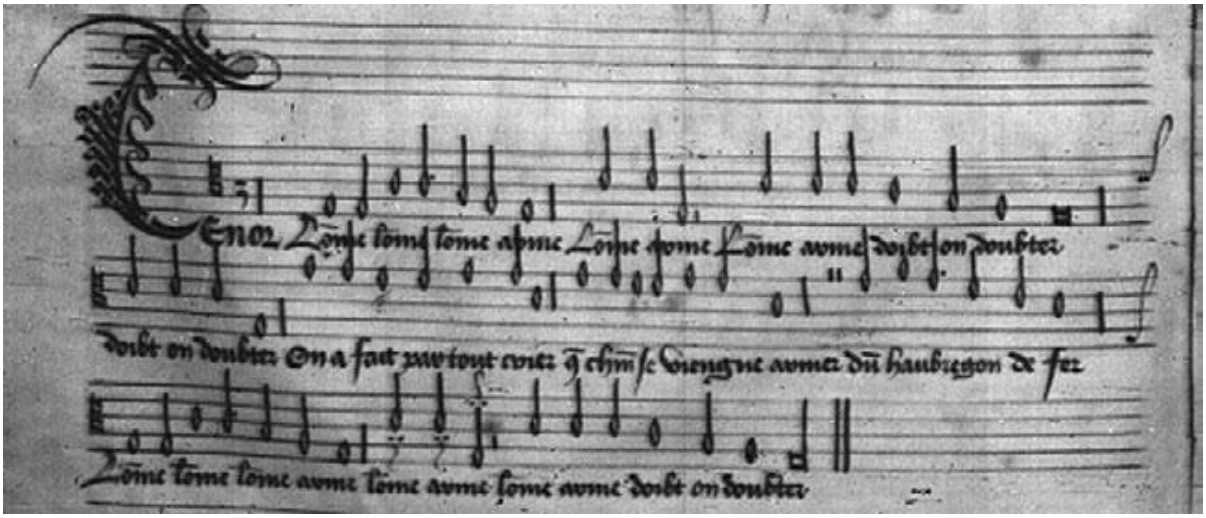
Οι καταβολές και η ιστορική διαδρομή των Λειτουργιών *L'homme armé* αποτέλεσαν, από τις αρχικές ακόμη δημοσιεύσεις, ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα. Σημείο εκκίνησης των περίπου 40 Λειτουργιών και μερικών άλλων κομματιών που βασίζονται στο κείμενο *L'homme armé* αποτελεί μία μονοφωνική μελωδία που χρονολογείται, κατά πάσα πιθανότητα, από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Η πλήρης μελωδία και το κείμενό της παραδίδονται στο χειρόγραφο MS VI E 40, fol. 62v, της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Νάπολης, που ανακαλύφθηκε το 1925 από τον Dragan Plamenac.[3] Το χειρόγραφο περιέχει έξι διασυνδεδεμένες Λειτουργίες, βασισμένες στη μελωδία, χωρίς όμως αναφορά σε κάποιον συνθέτη. Οι πέντε πρώτες είναι τετράφωνες και η καθεμία από αυτές βασίζεται σε ένα τμήμα της μελωδίας, ενώ η έκτη Λειτουργία είναι πεντάφωνη και βασίζεται στην πλήρη μελωδία. Στο χειρόγραφο υπάρχει μία επιγραφή που εξηγεί

[2] Για το ζήτημα αυτό, βλ. Sean Gallagher, *Johannes Regis*, Brepols, Turnhout 2010, κεφ. II: "The Armed Archangel", σ. 59-114.

[3] Dragan Plamenac, "La chanson de *L'homme armé* et le MS VI. E. 40 de la Bibliothèque Nationale de Naples", στο: *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Congrès jubilaire sous les auspices des Ministères des Sciences et Arts, des Affaires étrangères et de la ville de Bruges*, Fédération archéologique et historique de Belgique, Bruges 1926, σ. 229-230.

ότι αυτό αποτελούσε δώρο στη Βεατρίκη της Αραγονίας, κόρης του βασιλιά Ferrante της Νάπολης και νύφης του βασιλιά Matthias Corvinus της Ουγγαρίας, και ότι ο Κάρολος, ο τελευταίος δούκας της Βουργουνδίας, συνήθιζε να τις απολαμβάνει.[4] Η επιγραφή, ένας ικανός αριθμός ιστορικών ενδείξεων καθώς και ο γραφικός χαρακτήρας των κειμένων του χειρογράφου[5] φαίνεται να συνηγορούν υπέρ της σύνδεσης των καταβολών της Λειτουργίας *L'homme armé* με την αυλή της Βουργουνδίας.[6]

Στην Εικόνα 1, βλέπουμε τη μελωδία *L'homme armé*, όπως εμφανίζεται στο χειρόγραφο Naples MS VI E 40:



Εικόνα 1

Και εδώ το κείμενο, όπως εμφανίζεται πλήρες στο χειρόγραφο της Νάπολης, με τη μετάφρασή του:

L'homme, l'homme, l'homme armé,	Τον άνδρα, τον άνδρα, τον αρματωμένο άνδρα,
l'homme armé doibt on doubter.	όλοι θα πρέπει να φοβούνται τον αρματωμένο άνδρα.
On a fait partout crier	Το φωνάζουν παντού
que chascun se viengne armer	ότι καθένας θα πρέπει να οπλίσει τον εαυτό του
d'un haubregon de fer.	μ' ένα σιδερένιο πανωφόρι [κάλυμμα του θώρακα].
L'homme armé doibt on doubter.	Όλοι θα πρέπει να φοβούνται τον αρματωμένο άνδρα.

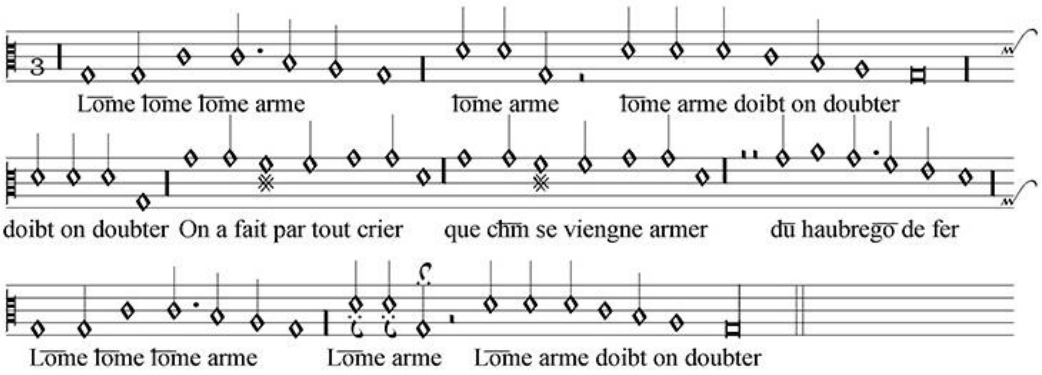
Η απόδοση του χειρογράφου με την παλιά σημειογραφία, όπως εμφανίζεται σε μιξολύδιο[7] τρόπο, δείχνει καθαρά πως η μελωδία παραδίδεται σε οκτώ διαδοχικά τμήματα-φράσεις που χωρίζονται από παύσεις (Εικόνα 2).

[4] «Charolus hoc princeps quondam gaudere solebat». Η χρήση του «quondam» (κάποτε, πάλαι ποτέ) υπονοεί ότι ο Κάρολος ήταν ήδη νεκρός, όταν το χειρόγραφο αντιγράφηκε. Βλ. Alejandro Enrique Planchart, "The Origins and Early History of *L'homme Armé*", *The Journal of Musicology* 20/3, 2003, σ. 307, υποσημ. 3.

[5] Βλ. Klaas van der Heide, "New Claims for a Burgundian Origin of the *L'homme armé* Tradition, and a Different View on the Relative Positions of the Earliest Masses in the Tradition", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 55/1, 2005, σ. 24-31.

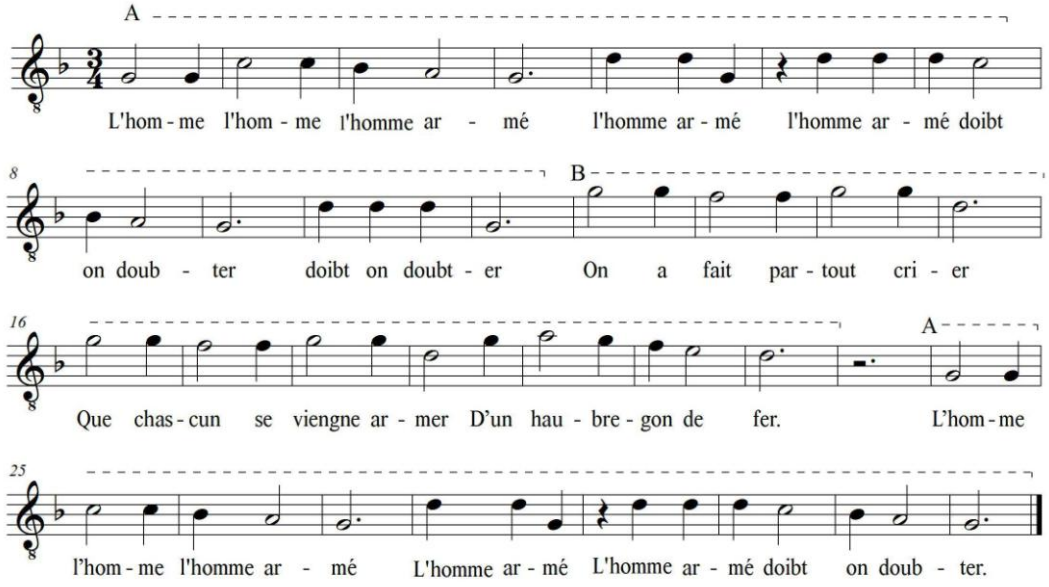
[6] Για το ίδιο ζήτημα, βλ. επίσης Planchart, ό.π., σ. 307-309.

[7] Παρ' ότι, όπως επισημάναμε ήδη, το χειρόγραφο της Νάπολης μας παραδίδει τη μελωδία σε τρόπο VII [μιξολύδιο], θα ήταν σκόπιμο να αναφέρουμε την εναλλακτική μορφή σε τρόπο I [δώριο εκ μεταφοράς από σολ], με την οποία και εμφανίζεται σε αρκετές από τις Λειτουργίες, μεταξύ αυτών και του Dufay. Έχει ενδιαφέρον το ότι οι συνθέτες χρησιμοποιούν στα έργα τους και τις δύο αυτές εκδοχές, ενώ εμφανίζονται επίσης διαφοροποιημένες εκδοχές σε τρόπο III [φρύγιο από λα] (Obrecht) και τρόπο V και VI [λύδιο] (Josquin και Morales).



Εικόνα 2

Οι τρεις πρώτες από αυτές τις φράσεις – μ. 1-11 στη σύγχρονη μεταγραφή, που εδώ παρατίθεται στην εκδοχή του τρόπου I (βλ. Εικόνα 3) – αποτελούν μία πρώτη ενότητα στο χαμηλό πεντάχορδο του τρόπου. Η επόμενη ενότητα (μ. 12-22), που κινείται στο άνω τετράχορδο του τροπικού χώρου με πρόσθετο τον φθόγγο κορύφωσης λα΄, φαίνεται να συνιστά μία αντιθετική μεσαία ενότητα που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην αρχική εμφάνιση της μελωδίας και την καταληκτική επανεμφάνισή της στα μέτρα 24-32. Παρουσιάζει, δηλαδή, εξωτερικά αλλά και εσωτερικά δομικά χαρακτηριστικά μιας τριμέρειας, δηλαδή μιας μορφής ΑΒΑ.[8]



Εικόνα 3

Η επανεμφάνιση της μελωδίας μερικά χρόνια αργότερα και σε άλλες δύο πηγές επιβεβαίωσε την αρχική εικασία του Plamenac ότι η μελωδία δεν αποτελούσε – όπως υποστήριζε ο Otto Gombosi σε ένα άρθρο του, όπου σχολίαζε την ανακάλυψη του χειρογράφου της Νάπολης[9] – ένα μονοφωνικό λαϊκό τραγούδι[10] αλλά μάλλον τον

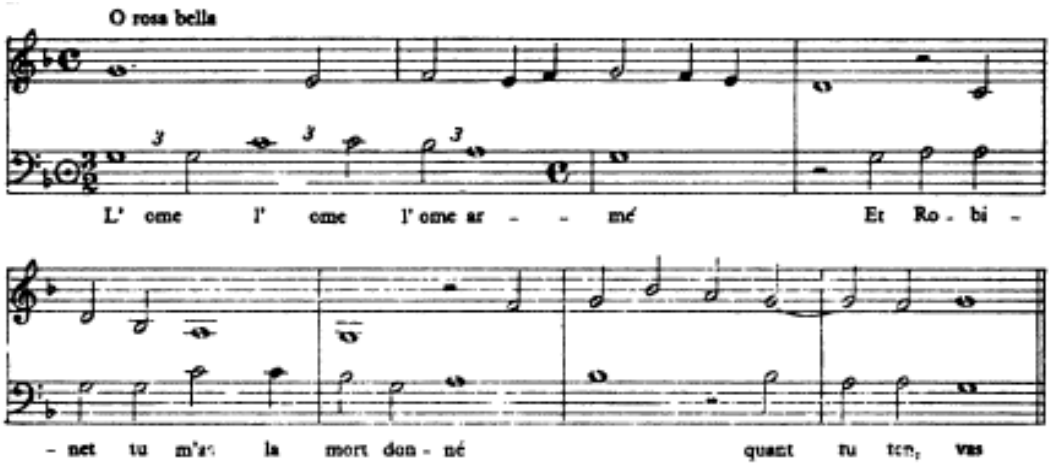
[8] Για μία εκτενή παρουσίαση της – όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος – αξιοσημείωτης διαύγειας της δομής των διαστημάτων αλλά και των τμημάτων της μελωδίας, βλ. Lewis Lockwood, "Aspects of the 'L'Homme armé' Tradition", *Proceedings of the Royal Musicological Association* 100, 1973-1974, σ. 104-105.

[9] Otto Gombosi, "Bemerkungen zur 'L'homme armé' Frage", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10, 1928, σ. 609-612.

[10] Για την προβληματική υπόσταση αλλά και χρήση της έννοιας του «λαϊκού τραγουδιού» (folksong) και τον συναφή όρο "chanson rustique", βλ. Lockwood, ό.π., σ. 99-100 και υποσημ. 12.

τενόρο ενός πολυφωνικού chanson και ότι η τρίτη ενότητα της τριμερούς μορφής δεν ήταν τμήμα της αρχικής μελωδίας αλλά αποτέλεσμα της χρήσης της σε ένα πολυφωνικό πλέγμα. Πράγματι, σε δύο μεταγενέστερα χειρόγραφα, τα Casanatense και Mellon Chansonnier,[11] παραδίδονται δύο εκδοχές ενός πολυφωνικού τραγουδιού που χρησιμοποιεί τη μελωδία *L'homme armé* ως τενόρο. Το κομμάτι στο χειρόγραφο Mellon Chansonnier (fols. 44v-45r), που αντιγράφεται στη Νάπολη στα 1475,[12] είναι ένα τρίφωνο συνδυαστικό chanson (quodlibet): *Il sera pour vous – L'homme armé*, ενώ στο χειρόγραφο Casanatense εμφανίζεται μία τετράφωνη διασκευή του ίδιου έργου χωρίς κείμενο. Η εκδοχή του Mellon Chansonnier είναι ανώνυμη, αλλά αυτή στο Casanatense αποδίδεται σε κάποιον «Borton».[13]

Όπως μας πληροφορεί ο Lewis Lockwood, το προγενέστερο παράδειγμα της μελωδίας *L'homme armé* ως τμήμα ενός quodlibet είναι αυτό που εμφανίζει ο Tinctoris στο έργο του *Proportionale musices*, προφανώς γραμμένο λίγο πριν το 1476.[14] Σε αυτό (Εικόνα 4), τα πρώτα επτά μέτρα από το "O rosa bella" – που, σύμφωνα με τον Lockwood, αποδίδεται στον Dunstable – συνδυάζονται με την μελωδία *L'homme armé* στον τενόρο, ένα τμήμα από τη μελωδία "Hé robinet" και μία άλλη, αταύτιστη ακόμη μελωδία.



Εικόνα 4

[11] Roma, Biblioteca Casanatense, MS 2856, και New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 93. Βλ. José Maria Llorens, "El códice Casanatense 2856 identificado como el Cancionero de Isabella d'Este (Ferrara) esposa de Francisco Gonzaga (Mantua)", *Anuario Musical* 20, 1965, σ. 161-178. Ακόμη πιο ενδελεχής είναι η διδακτορική διατριβή του Arthur Wolff, *The Chansonnier Biblioteca Casanatense 2856: Its History, Purpose, and Music*, 2 τόμοι, North Texas State University, 1970. Μία ιδιαίτερα χρήσιμη σύνοψη της ιστορίας και των καταβολών του χειρογράφου εμφανίζεται στο: Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the 15th century*, Harvard University Press, Cambridge [Mass.] 1984, σ. 224-226. Η πρώτη αναφορά στο Mellon Chansonnier γίνεται από τον Manfred Bukofzer, "An Unknown Chansonnier of the 15th Century", *Musical Quarterly* 28/1, 1942, σ. 14-49. Μία έκδοση με τις μεταγραφές των πανομοιοτύπων και μια μελέτη πραγματοποιήθηκε από τους Leeman L. Perkins και Howard Garey (επιμ.), *The Mellon Chansonnier*, 2 τόμοι, Yale University Press, New Haven 1979, σύμφωνα με τον Planchart, ό.π., σ. 309, υποσημ. 10.

[12] Βλ. Perkins και Garey (επιμ.), *The Mellon Chansonnier*, ό.π., εισαγωγή, υποσημ. 67.

[13] Όπως αρκετά πειστικά υποστηρίζει ο Planchart, το όνομα έχει αποδοθεί λανθασμένα ως παραφθορά του ονόματος του Robert Morton, ενώ είναι κατά τα φαινόμενα πιθανότερο να αποτελεί κατασκευή του ίδιου του Dufay, με τον οποίο ο Symon de Breton – ο Symon του ειρωνικού κειμένου του *Il sera pour vous* – γνωριζόταν ήδη τουλάχιστον από το 1439. Βλ. Planchart, ό.π., σ. 318-319 και 327.

[14] Lockwood, "Aspects of the 'L'Homme armé' Tradition", ό.π., σ. 100 και υποσημ. 14.

Το εύρος της συνθετικής δημιουργίας

Πριν προχωρήσουμε σε περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη χρήση και το συμβολικό περιεχόμενο της παράδοσης της *L'homme armé*, θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε στο, κατά την άποψή μας, σημαντικότερο χαρακτηριστικό της, αυτό του εύρους της χρήσης της. Είναι πραγματικά αξιοσημείωτο και μάλλον μοναδικό το γεγονός ότι, από τις πρώτες καταγραφές της μέχρι, πρακτικά, και τις μέρες μας, η μελωδία *L'homme armé* έχει αποτελέσει βασικό θεματικό υλικό για έναν πρωτόγνωρα μεγάλο αριθμό δημιουργών, οι οποίοι την ενσωματώνουν και την αξιοποιούν σε έναν μεγάλο, είναι αλήθεια, αριθμό εκδοχών και κατασκευαστικών προτιμήσεων.

Ενδεικτικά και υπό την αίρεση της έλλειψης, στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, επαρκών βιογραφικών και εργογραφικών στοιχείων που θα μπορούσαν να τεκμηριώσουν μία ακριβή και αδιαφιλονίκητη χρονολόγηση, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τις Λειτουργίες και τους δημιουργούς που εμπλέκονται με την παράδοση της *L'homme armé* κατανεμημένες ως εξής:

- Σε αυτές που γράφονται από τα μέσα του 15ου αιώνα έως και τις αρχές, περίπου, της δεκαετίας του 1460 και περιλαμβάνουν τις τετράφωνες Λειτουργίες των Antoine Busnoys (περ. 1430-1492), Guillaume Dufay (1397-1474), Johannes Regis (περ. 1425 – περ. 1496), Johannes Ockeghem (περ. 1410-1497), καθώς και δύο του Guillaume Faugues (ακμή περ. 1460-1475).
- Σε αυτές που γράφονται πιθανότατα πριν από το 1475 και περιλαμβάνουν τις έξι ανώνυμες του χειρογράφου της Νάπολης και τις τετράφωνες Λειτουργίες των Johannes Tinctoris (περ. 1435-1511) και Firminus Caron (ακμή περ. 1460-1475).
- Σε αυτές που γράφονται πιθανότατα μέχρι το 1500 και περιλαμβάνουν την πεντάφωνη Λειτουργία του Mathurin Forestier (ακμή περί το 1500),[15] την τετράφωνη του Jacob Obrecht (1457/1458-1505), τις δύο Λειτουργίες – *super voces musicales* και *sexti toni*, για πέντε και τέσσερεις φωνές αντίστοιχα – του Josquin des Prez (περ. 1450/1455-1521), τη Λειτουργία του Loyset Compère (περ. 1445-1518), την πεντάφωνη του Bertrandus Vaqueras (περ. 1450-1507) και τις τετράφωνες των Philippe Basiron (περ. 1449-1491), Antoine Brumel (περ. 1460-1512/1513) και Marbrianus de Orto (περ. 1460-1529).
- Και σε αυτές που γράφονται πιθανότατα μετά το 1500 και περιλαμβάνουν τα τετράφωνα έργα των Robert Carver (περ. 1485 – περ. 1570) και Matthaeus Pipelare (περ. 1450 – περ. 1515), τις δύο τετράφωνες Λειτουργίες του Pierre de la Rue (περ. 1452-1518), τις δύο Λειτουργίες, για πέντε και τέσσερεις φωνές, του Cristóbal de Morales (περ. 1500-1553), τη Λειτουργία του Francisco de Peñalosa (περ. 1470-1528), την πεντάφωνη Λειτουργία του Costanzo Festa (περ. 1485/1490-1545), την τετράφωνη του Francisco Guerrero (1528-1599), αυτές των Andreas de Silva (ακμή περί το 1520) και Ludwig Senfl (1486-1543), τις δύο Λειτουργίες, μία πεντάφωνη και μία τετράφωνη, του Giovanni Pierluigi da Palestrina (περ. 1525-1594) και, αρκετά αργότερα, αυτή του Giacomo Carissimi (1605-1674).

Τέλος, στις παραπάνω κατηγορίες θα πρέπει να συμπεριλάβουμε όχι λιγότερα από δεκατέσσερα, κυρίως οργανικά, έργα που χρησιμοποιούν τη μελωδία *L'homme armé*, γραμμένα κατά τον εικοστό αιώνα – ανάμεσα σε αυτά και τη *Fantasia Supra L'homme armé (for 6 instruments)* του 1986 από τον Χάρη Ξανθουδάκη – με πιο αντιπροσωπευτικά αυτά του Peter Maxwell Davis (1934-2016), ένα αντιπολεμικού χαρακτήρα έργο που

[15] Η ίδια αυτή Λειτουργία αποδίδεται, σε ένα από τα τέσσερα διαθέσιμα χειρόγραφα, στον Jean Mouton (περ. 1459-1522).

γράφτηκε το 1968, καθώς και το επίσης αντιπολεμικό έργο του Karl Jenkins (γεν. 1944), *The Armed Man: A Mass for Peace*, του 1999.

Οι έξι ανώνυμες Λειτουργίες του χειρογράφου MS VI E 40 της Νάπολης

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, μια απόπειρα συστηματικής μελέτης ορισμένων από τα χαρακτηριστικά των έξι διασυνδεδεμένων Λειτουργιών του χειρόγραφου MS VI E 40 της Νάπολης θα επιχειρηθεί από την Judith Cohen, η οποία, τόσο στη διδακτορική της διατριβή,[16] όσο και στη μετέπειτα εργασία της και τη συνακόλουθη συμπλήρωση και κριτική έκδοση των Λειτουργιών,[17] θα παρουσιάσει έναν αξιοσημείωτο αριθμό σημαντικών στοιχείων που σχετίζονται με τις πιθανές καταβολές, την επιμέρους δομή αλλά και τη συνολική μακροδομική εικόνα των έξι Λειτουργιών. Προχωρώντας ήδη ένα βήμα παραπέρα, στο άρθρο της "Munus ab ignoto"[18] του 1980, εξετάζει μερικά από τα χαρακτηριστικά μιας ομάδας Λειτουργιών *L'homme armé* από την περίοδο 1450-1490, επιχειρώντας να τεκμηριώσει την ύπαρξη, όπως αναφέρει, κάποιων κοινών γραμμών ανάμεσα σε αυτές και στις ανώνυμες Λειτουργίες της Νάπολης. Ως αποτέλεσμα αυτής της συγκριτικής προσέγγισης και υπό την αίρεση της αδυναμίας μιας ακριβούς χρονολόγησης, βασισμένη μόνο στα στιλιστικά χαρακτηριστικά των υπό εξέταση Λειτουργιών, η Cohen προτείνει μία υπόθεση που εξηγεί τις έντονες στιλιστικές διαφοροποιήσεις των έξι ανώνυμων Λειτουργιών της Νάπολης, αποδίδοντάς τις όχι σε έναν αλλά σε μία ομάδα συνθετών που, όντας μέλη αυτής της παράδοσης, σχετίζονται με τον Antoine Busnoys, το Cambrai και την Αυλή της Βουργουνδίας κατά την περίοδο βασιλείας του Καρόλου του Ριψοκίνδυνου.[19]

Η Λειτουργία του Guillaume Dufay

Σ' ένα σχεδόν ταυτόσημο πλαίσιο και υπό την αιγίδα της ίδιας ηγεμονίας φαίνεται να κάνει την παρουσία της μία ακόμη σημαντική Λειτουργία της πρώτης αυτής ομάδας: η *L'homme armé* του Guillaume Dufay. Η Λειτουργία αυτή, γραμμένη κατά πάσα πιθανότητα γύρω στα 1460, με πιθανότερη χρονολογία το 1461,[20] ανήκει στην πρώτη γνωστή ομάδα συνθέσεων βασισμένων στο συγκεκριμένο cantus firmus, διεκδικώντας μάλιστα τα πρωτεία ως η κατά πάσα πιθανότητα πρωιμότερη – και εξ αυτού αρχετυπική – Λειτουργία της εν λόγω παράδοσης. Πρόκειται για μία τετράφωνη Λειτουργία cantus firmus, όπου η μελωδία *L'homme armé*, που αποτελεί και το βασικό υλικό, εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, κατά κύριο λόγο στον τενόρο.

Ανάμεσα στα πολλά ακόμη ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού του πολλαπλώς σημαντικού έργου, αξίζει ίσως να αναφερθούμε εδώ συνοπτικά σε δύο επιμέρους στοιχεία, που σχετίζονται ιδιαίτερα με την προσέγγισή μας.

Σε αυτή τη Λειτουργία του Dufay, οι τρεις κατώτερες από τις τέσσερεις φωνές που αποτελούν την χορωδία, δηλαδή οι Contra, Tenor και Contratenor bassus, εμφανίζονται με μία ύφεση, ενώ ο Cantus χωρίς οπλισμό. Αν αποδεχτούμε τον πρωτεϊκό ρόλο της Λειτουργίας του Dufay, θα μπορούσαμε να πούμε, συμπλέοντας με τον Planchart, ότι η

[16] Judith Cohen, *The Six Anonymous Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, vol. 21), Rome 1968.

[17] Judith Cohen (επιμ.), *Six Anonymous L'Homme Armé Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag (Corpus Mensurabilis Musicae, vol. 85), Neuhausen / Stuttgart 1981.

[18] Judith Cohen, "Munus ab ignoto", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22/1-4, 1980, σ. 187-204.

[19] Charles le Téméraire (1433-1477): ο τελευταίος από τους μεγάλους Δούκες της Βουργουνδίας (1467-1477), απόγονος της δυναστείας των Valois και γιος του Philippe III / Φιλίππου του Καλού (1396-1467).

[20] Για το ζήτημα αυτό, βλ. Planchart, ό.π., σ. 305-357, καθώς και Gallagher, ό.π., σ. 59-114.

χειρονομία αυτή αποτελεί πιθανότατα την αφετηρία χρήσης αυτής της βαρυμένης στον τρίτο φθόγγο εκδοχής της μελωδίας, που θα υιοθετηθεί αργότερα και από άλλους συνθέτες της ίδιας παράδοσης.[21]

Παράλληλα με το υλικό του cantus firmus, ο συνθέτης ενσωματώνει μία ακόμη μελωδία. Πρόκειται για τα τέσσερα πρώτα μέτρα του Cantus στην έναρξη του Christe, τα οποία, όπως αναφέρει ο Lockwood, παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με το Kyrie VII του Graduale Romanum, το επονομαζόμενο *Kyrie de Angelis*. Η παράθεση αυτή αποτελεί το προγενέστερο παράδειγμα, ίσως και το πρωτότυπο, μιας επιλογής που θα βρει μιμητές στις δύο ομώνυμες Λειτουργίες του Josquin καθώς και στην πεντάφωνη ομότιτλη Λειτουργία του Palestrina του 1570.[22]

Ένα εξίσου σημαντικό στοιχείο, άμεσα σχετιζόμενο με την αυλή της Βουργουνδίας και με ένα σημαντικό μέρος της καριέρας, μεταξύ άλλων, και του Guillaume Dufay, είναι η δημιουργία, στα 1430 από τον Φίλιππο, του Τάγματος του Χρυσόμαλλου Δέρατος (*Ordre de la Toison d'Or*), μιας στρατιωτικοπολιτικής οργάνωσης φαινομενικά εμπνευσμένης από το ιπποτικό ιδεώδες, πλαισιωμένης με εμβλήματα και συμβολισμούς που φαίνεται να σχετίζονται άμεσα με το αφήγημα της υπεράσπισης της πίστης αλλά και της διατήρησης της ηγεμονίας υπό την αιγίδα των πριγκίπων της Βουργουνδίας, των ηγεμόνων που θα στέρξουν να τους υποστηρίξουν και την αρωγή της παπικής εξουσίας· μιας οργάνωσης που, για την εποχή που μας αφορά, βρίσκεται υπό την διοίκηση του γιου του Φιλίππου, Καρόλου, και αποτελεί ιστορικά έναν από τους πιο ισχυρούς, αν και κατά καιρούς ασταθή παράγοντα δημιουργίας πολιτικών και ιπποτικών συμμαχιών στην όψιμη μεσαιωνική Ευρώπη.

Σε κάθε περίπτωση, η έρευνα γύρω από τη δημιουργία του τάγματος, τα πεπραγμένα και τον ρόλο που διαδραματίζει στις πολιτικές εξελίξεις[23] η σύνθεση και ιδιαίτερα η ερμηνεία και ο συμβολισμός του αριθμού των 31 μελών που έχει κατά την περίοδο ηγεμονίας του Καρόλου της Βουργουνδίας, έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον αρκετών μελετητών, παράγοντας αρκετές πιθανές ερμηνείες στη βάση των στοιχείων που κατά καιρούς αναδύονται.[24]

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε το εύρος και την απήχηση της παράδοσης της *L'homme armé*, θα ήταν σκόπιμο να κάνουμε μία, συνοπτική έστω, αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου η παράδοση αυτή γεννιέται και εξαπλώνεται. Χρονολογία-ορόσημο για αυτή μας την αναζήτηση αποτελεί το έτος 1453. Μία

[21] Σύμφωνα με τον Planchart, «ο τροπικός συνδυασμός που χρησιμοποιεί ο Dufay αποτελεί ένα είδος αντιστροφής του τροπικού συνδυασμού που εμφανίζεται σε μία από τις Λειτουργίες του Ockeghem που ο Dufay πιθανότατα γνώριζε καλά, την *Missa Caput*, όπου η φωνή του μπάσου, σε μιξολύδιο από σολ, υποστηρίζει τις τρεις ανώτερες φωνές που εμφανίζονται σε δώριο / υποδώριο από σολ. Κατ' αυτή την έννοια, είναι αρκετά πιθανό ότι η απόφαση του Dufay να προσθέσει μία ύφεση στον οπλισμό της μελωδίας του cantus firmus αποτελεί μέρος του φόρου τιμής που αυτός απέδιδε στον νεότερο συνθέτη». Βλ. Planchart, ό.π., σ. 328.

[22] Σύμφωνα με τον Lockwood, το μελωδικό αυτό τμήμα που παρατίθεται – πάντα από την ψηλότερη φωνή και στις τέσσερεις Λειτουργίες – στην αρχή ενός τμήματος, συνήθως μέσα στο Kyrie και σε μία περίπτωση στο Gloria, φαίνεται να έχει κοινές καταβολές με το "Kyrie de Angelis". Βλ. Lockwood, "Aspects of the 'L'Homme armé' Tradition", ό.π., σ. 116-119.

[23] Για το ζήτημα αυτό, βλ. William F. Prizer, "Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece", *Early Music History* 5, 1985, σ. 113-153· Ronald Woodley, "Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statues: A text and a possible context", *Early Music History* 8, 1988, σ. 173-244.

[24] Για την ερμηνεία του αριθμού 31, βλ. Richard Taruskin, "Antoine Busnoys and the 'L'Homme armé' Tradition", *Journal of the American Musicological Society* 39/2, 1986, σ. 255-293, Planchart, ό.π., σ. 336 και 350-353, καθώς και την αρκετά διαφοροποιημένη προσέγγιση του Michael Long, "Arma virumque cano: Echoes of a Golden Age", στο: Paula Higgins (επιμ.), *Antoine Busnoys: method, meaning, and context in late medieval music*, Oxford University Press, Oxford & New York 1999, σ. 149-154.

χρονολογία που, πέρα από το καθοριστικό για τον χριστιανικό κόσμο γεγονός της άλωσης της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους, σηματοδοτεί επίσης το τέλος του Εκατονταετούς Πολέμου. Σε αυτό το έντονα στρατιωτικοποιημένο πλαίσιο και σε συνθήκες πρακτικά καθολικού συναγερμού, οι αναφορές και οι συμβολισμοί τόσο των μουσικών όσο και – ίσως ακόμη περισσότερο – των λεκτικών κειμένων που σχετίζονται με την παράδοση της *L'homme armé* μπορούν να φωτιστούν με πιο πλήρη και αποτελεσματικό τρόπο. Προφανώς, το μεγαλύτερο μέρος αυτών των συμβόλων δεν γεννιούνται αυτή την περίοδο.[25] Αντίθετα, αποτελούν προβολές και αντανακλάσεις αρχετυπικών μύθων και συμβολισμών που, διατρέχοντας το σύνολο των αρχαίων πολιτισμών, έχουν καταβολές που θα μπορούσαν να ανιχνευτούν στο απώτατο σαμανικό παρελθόν της ανθρωπότητας και που, σε κάθε περίπτωση, είναι βαθιά εγχαραγμένες στον πυρήνα του συλλογικού υποσυνείδητου.

Σε αυτό το πλαίσιο, οι διάφορες θεωρίες που κατά καιρούς έχουν προταθεί και που κατά κανόνα βασίζονται στις πληροφορίες που έρχονται στο φως από την ανακάλυψη νέων στοιχείων και αναφορών σε ιστορικά τεκμήρια και δευτερογενείς πηγές, συνιστούν κομμάτια ενός ευρύτατου παζλ, που ρίχνουν νέο φως σε παλαιότερα τεκμήρια και, όσο η έρευνα προχωρά, σχηματίζουν μία όλο και πιο περίπλοκη εικόνα, η οποία, ακριβώς εξαιτίας των πολυεπίπεδων συνεργειών που αποκαλύπτει, παραμένει ανοιχτή σε πολλαπλές και συχνά παράλληλες ερμηνείες.

Η Λειτουργία του Johannes Regis

Η Λειτουργία του Johannes Regis και η ιδιαίτερη σχέση της με τον αρχάγγελο Μιχαήλ φωτίζει μία άλλη, κάθε άλλο παρά ασύμβατη με τα έως τώρα δεδομένα, πτυχή αυτού του πολυεπίπεδου παζλ.

Στη Λειτουργία αυτή, πέρα από το κείμενο της μελωδίας *L'homme armé* και τον ιδιαίτερο – και σε πολλές περιπτώσεις ακόμη και πρωτοποριακό για την εποχή – τρόπο που αυτό αντιμετωπίζεται, εμφανίζεται μία σειρά αντιφώνων αφιερωμένων στον αρχάγγελο Μιχαήλ. Ενσωματώνοντας σταδιακά στην εξέλιξη της Λειτουργίας τα κείμενα αυτά ως έναν παράλληλο σχολιασμό στο cantus firmus της μελωδίας *L'homme armé* που παρατίθεται με μία ποικιλία παραλλαγών και μιμήσεων σε δύο φωνές,[26] ο συνθέτης φαίνεται να συνδέει την παράδοση της *L'homme armé* με αυτή του αρχάγγελου Μιχαήλ· μιας μορφής που, έχοντας καταβολές από τον προχριστιανικό κόσμο της Παλαιάς Διαθήκης, εμφανίζεται να διατρέχει την πρωτοχριστιανική και μεσαιωνική παράδοση σε μία λιγότερο ή περισσότερο τρισυπόστατη μορφή: αυτή του επικεφαλής των επουράνιων δυνάμεων που με την ισχύ του κατατροπώνει τον εχθρό, του προστάτη-φύλακα των πιστών και του ψυχοπομπού.

Τόσο η επιλογή των πρόσθετων κειμένων όσο και ο χειρισμός τους μέσα στο πλαίσιο της συνολικής μουσικής κατασκευής μαρτυρούν έναν έμπειρο συνθέτη, με βαθιά γνώση της λειτουργικής πράξης καθώς και των τρόπων με τους οποίους το πολυφωνικό έργο προσλαμβάνεται από το ακροατήριό του.

Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Sean Gallagher, σχολιάζοντας το Sanctus της συγκεκριμένης Λειτουργίας:

> Τρία κείμενα, δύο canti firmi – το ένα θρησκευτικό, το άλλο κοσμικό – όλα εκτελούνται ταυτόχρονα. Θα συναντήσουμε αυτή τη ζέση στη χρήση συνδυαστικών τεχνικών και σε άλλα έργα του Regis, αν και τέτοια πυκνότητα προϋπάρχοντος υλικού είναι αξιοσημείωτη ακόμη και γι' αυτόν. Δεν υπάρχει τίποτε συγκρίσιμο σε

[25] Βλ. Long, ό.π., σ. 134-145.

[26] Contratenor altus και Tenor, με εξαίρεση το Sanctus, όπου η μελωδία *L'homme armé* ανατίθεται στις φωνές των Contratenor altus και Contratenor bassus.

> πρωιμότερους κύκλους Λειτουργιών Τενόρου. Αντίθετα, το συγκεκριμένο τμήμα προαναγγέλλει κατά μία γενιά παρόμοιες τάσεις στη μουσική του Jacob Obrecht.[27]

Ακριβώς σε αυτό το πλαίσιο και στις ιδιαίτερες σχέσεις ανάμεσα στον καθεδρικό του Cambrai – τη βάση του Dufay, παρά τις μακροχρόνιες περιόδους απουσίας του – και στον Saint Vincent του Soignies, τον τόπο που μεγάλωσε, εκπαιδεύτηκε και υπηρέτησε στο συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του ο Regis (και στις δύο περιπτώσεις υπό την πατρωνία της αυλής της Βουργουνδίας), μπορούμε να ανιχνεύσουμε το πιθανότερο σημείο εκκίνησης της παράδοσης του *αρματωμένου άνδρα*· και βέβαια, η ιστορική συγκυρία κατά την οποία το φαινόμενο *L'homme armé* αρχίζει να παίρνει διαστάσεις κάθε άλλο παρά τυχαία θα μπορούσε να είναι.

Μία Λειτουργία για τις μάζες

Τον Ιούνιο του 1456 ο Πάπας Callistus III έδωσε εντολή να γίνονται λιτανείες κατά την πρώτη Κυριακή κάθε μήνα σε κάθε επισκοπή, έτσι ώστε οι πιστοί να προσεύχονται υπέρ της αποτροπής της τουρκικής εισβολής, και επιπρόσθετα η missa contra paganos (Λειτουργία κατά των απίστων) να τελείται κατά τις ίδιες ημέρες. Επίσης, κάθε ιερέας, χωρίς εξαίρεση, θα έπρεπε να συμπεριλάβει και μία προσευχή προστασίας των χριστιανών και επίκλησης της θείας δύναμης προς συντριβή των απίστων που οι χριστιανοί εναποθέτουν στο δίκαιο χέρι Της.

Λίγο καιρό αργότερα, ο Callistus III απέστειλε στο Δούκα της Βρετάνης μία επιστολή, στην οποία τον επαινούσε που συμμορφώθηκε με την παπική οδηγία στις κτήσεις του, πληροφορώντας τον ότι οι προσευχές και οι Λειτουργίες κατά των Τούρκων εκτελούνταν επίσης στην Ιταλία, τη Γερμανία, την Ουγγαρία, την Ισπανία, και, όπως πίστευε, και στο Γαλλικό Βασίλειο.

Όπως επισημαίνει ο Michael Long, παραθέτοντας τα παραπάνω στοιχεία:

> Το παπικό διάταγμα του Callistus του 1456 απευθύνεται σε όλους τους πατριάρχες, αρχιεπισκόπους, επισκόπους και ηγουμένους της Χριστιανοσύνης και σε κάθε περίπτωση παρέχει ένα καθολικό πλαίσιο για την συστηματική εισαγωγή μιας συγκεκριμένα αντιτουρκικής προκατάληψης [specifically anti-Turkish bias] στη Λειτουργία, εξηγώντας την ξαφνική μεγέθυνση του φαινομένου *L'homme armé* καθώς και την γενικά αποδεκτή χρονολογία της αρχικής του εμφάνισης γύρω στα 1460.[28]

Και πράγματι, με σημείο εκκίνησης αυτή ακριβώς την περίοδο και τα πυκνά πολιτικά γεγονότα που, ως απόηχος της άλωσης της Κωνσταντινούπολης αλλά και προϋπαρχουσών αντιθέσεων, αναταράσσουν τις ισορροπίες μεταξύ των δυτικών ηγεμόνων, η Δύση περνάει σταδιακά σε μία νέα φάση. Η αναμόχλευση συμμαχιών και αντιθέσεων υπό την διαρκώς αυξανόμενη πίεση της *εξωτερικής* απειλής καθώς και οι παράλληλες επεκτατικές βλέψεις μετά την τελική κατάρρευση της πάλαι ποτέ κραταιής Βυζαντινής Αυτοκρατορίας δημιουργούν ένα πλέγμα αντίρροπων δυνάμεων που, με τη σειρά του, θα διαμορφώσει νέες σχέσεις και δυναμικές.

Σε αυτό το πλέγμα ιστορικών και πολιτικών γεγονότων, η μουσική τέχνη, ιδιαίτερα αυτή που βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση από τα κέντρα εξουσίας, βρίσκεται, εξ ανάγκης, μ' έναν μάλλον ιδιότυπο τρόπο, στις επάλξεις, στο πλευρό αυτών που επί της ουσίας την χορηγούν. Ακριβώς μέσα από αυτό το δαιδαλώδες και πολυεπίπεδο δίκτυο σχέσεων και επιρροών μπορούμε να προσεγγίσουμε πειστικά το αντικείμενο της έρευνάς μας. Κινούμενοι παράλληλα με τα ιστορικά γεγονότα και παρακολουθώντας μέσα από όσο

[27] Gallagher, ό.π., σ. 74.
[28] Long, ό.π., σ. 149.

το δυνατόν περισσότερα τεκμήρια το ευρύτερο πλαίσιο, είμαστε σε θέση να ερμηνεύουμε με πολύ πιο αποτελεσματικό τρόπο τους κρυφούς συμβολισμούς και την υποκείμενη αναγκαιότητα στην εξέλιξη της μουσικής πράξης.

Είναι ακριβώς για τους λόγους αυτούς που η παράδοση της *L'homme armé*, αποτελώντας μία υποδειγματική περίπτωση διαρκούς πολυμεσικού έργου, συνιστά ένα ιδανικό πεδίο έρευνας. Πρόκειται για ένα τερατώδες corpus παραλλαγών και μεταμορφώσεων στον πυρήνα της μουσικής δημιουργίας, για ένα εκτενέστατο δίκτυο πολυεπίπεδων και πολλαπλώς συνδεδεμένων παραλλαγών σε ευρεία κλίμακα – παραλλαγών σ' ένα πραγματικά *επίμονο* θέμα, αυτό της κυριαρχίας. Ίσως όχι σε πολύ μεγάλη απόσταση από τον γενικότερο ρόλο που η μορφή της πολυφωνικής Λειτουργίας επιτελεί εν γένει κατά την περίοδο της Αναγέννησης και στην πολύπλευρη ακμή της πριν την μεταρρύθμιση, φέροντας όμως, ίσως σε μία από τις πιο ξεκάθαρες αποτυπώσεις της, την έννοια της προπαγάνδας με υπερκόσμια και βαθιά θρησκευόμενη ισχύ αλλά, ταυτόχρονα, και με κοσμική και ξεκάθαρα πολιτική στόχευση. Παρά τη φαινομενική τους υπόσταση ως μιας μορφής musica reservata – με ιδιαίτερα περίπλοκους συμβολισμούς και συγκείμενα – που εκπορεύεται από και απευθύνεται στην ηγεμονική κορυφή αυτής της ιεραρχικά δομημένης κοινωνικοπολιτικής πυραμίδας, στο βαθμό που δημοσιοποιούνται και εκπέμπονται στις μάζες των εκάστοτε εκκλησιασμάτων, τα έργα αυτά αποτελούν ένα εμβληματικό εργαλείο χειραγώγησης αυτού που με όρους μετανεωτερικής ανάλυσης θα μπορούσαμε να αντιστοιχίσουμε στο κυρίως σώμα της εκάστοτε κοινωνίας. Σε ποιο βαθμό το αισθητήριο και τα αντανακλαστικά αυτής της, συχνά εκλαμβανόμενης ως άμορφης και ακατέργαστης, μάζας είναι σε θέση να προσλάβουν, να ενσωματώσουν και εν τέλει να κινητοποιηθούν αντιδρώντας σε αυτά τα μηνύματα παραμένει πάντοτε το μεγάλο ερώτημα. Σε ποιο βαθμό οι συμβολισμοί και οι προβολές του φαντασιακού αποκρυσταλλώνονται σε πολιτική σκέψη και κοινωνική δράση, σε ενεργοποίηση ή ακόμη και ζηλωτισμό, κάτω από σημαίες ψυχικά οικείες αλλά πρακτικά αλλότριες; Πόσο, τελικά, διαφορετικό είναι στην ουσία του αυτό το ιστορικό momentum μετά το τέλος ενός διαλυτικού Εκατονταετούς Πολέμου, διαρκών τοπικών αναφλέξεων και περιφερειακών συγκρούσεων και μιας αόριστης αλλά ισχυρής απειλής εξ ανατολών να ακονίζει το σκήπτρο της θέτοντας υποψηφιότητα ως η επόμενη αυτοκρατορία, με αυτό που σήμερα προσλαμβάνει το απανταχού χριστιανικό εκκλησίασμα; Και, τηρουμένων πάντα των αναλογιών, ποια η λειτουργία, οι ρόλοι και η εμβέλεια των σημερινών δημιουργών; Με ποιον τρόπο ενσωματώνουν, ενσωματώνονται και αναμεταδίδουν σύμβολα και συγκείμενα, και για λογαριασμό ποιων διαμεσολαβούν στο τοπικό ή στο παγκόσμιο, πια, ακροατήριο;

Είναι αυτοί, μεταξύ άλλων, οι προβληματισμοί που εκπορεύονται μέσα από την επαφή με την παράδοση της *L'homme armé*. Μια παράδοση που κυκλικά και επίμονα παρέμεινε ζωντανή για ένα μεγάλο μέρος της μέσης αλλά και της όψιμης Αναγέννησης και δείχνει να φτάνει κραταιά ώς τις μέρες μας, αποτελώντας υπόμνηση αλλά και προτροπή για μια πιο συνειδητή και επιδραστική στάση απέναντι στο φαινόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας· τόσο ως αντικείμενο μελέτης και ιστορικής έρευνας, όσο και ως εργαλείο κοινωνικής ενσυναίσθησης αλλά και πολιτικής δράσης.

Η συμφωνική ορχήστρα μεταξύ *σχολῆς* και *ἀσχολίας*. Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί του κοινωνικού ρόλου της μουσικής

Πάρις Κωνσταντινίδης

Αν και στην Ελλάδα οι πολιτικές ελίτ ποτέ δεν υπήρξαν ιδιαίτερα φιλικά διακείμενες προς τα αισθητικά ιδεώδη της μουσικής-ως-τέχνης και τους θεσμούς της,[1] όπως εν προκειμένω προς τον θεσμό της συμφωνικής ορχήστρας, από την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα και έκτοτε άρχισαν να την αποστρέφονται με μία ποιοτική διαφορά στη στάση τους: η παθητική αδιαφορία μετατράπηκε σε ενεργητική αμφισβήτηση. Η μεν παθητική αδιαφορία οφειλόταν κυρίως στην «ασυμβατότητα» των εν πολλοίς *προνεωτερικών* πολιτισμικών αξιών των εγχώριων πολιτικών ελίτ με τα αισθητικά ιδεώδη της μουσικής-ως-τέχνης· ιδεώδη που είχαν υπάρξει κοινός τόπος των μορφωμένων αστών της – κεντρικής, κυρίως – *Ευρώπης* κατά τη *νεωτερικότητα*. Η ενεργητική αμφισβήτηση, ωστόσο, δεν προήλθε λόγω της απόκλισης από κάποιο ηγεμονικό κέντρο αλλά, αντιθέτως, λόγω της πρόθυμης υιοθέτησης των οικονομιστικών αξιών των νέων ελίτ της *μετανεωτερικής* – αγγλοσαξονικής, πρωτίστως – *Δύσης*.

Η ενεργητική αμφισβήτηση των αισθητικών αξιών που αντιλαμβάνονται τη μουσική ως αυτόνομη τέχνη παρατηρείται τόσο «σιωπηρά», σε επίπεδο πρακτικής λειτουργίας των εκάστοτε θεσμών, όσο και «θορυβωδώς», σε επίπεδο δημόσιας ρητορικής. Σε επίπεδο πρακτικής λειτουργίας, αξίζει να επισημάνουμε τη μεταστροφή στον τρόπο λειτουργίας των Μουσικών Συνόλων της Ε.Ρ.Τ. Ενώ έως τη δεκαετία του 1990 τα Μουσικά Σύνολα δρούσαν, σε γενικές γραμμές, στο πλαίσιο συγκεκριμένων αισθητικών αξιών και είχαν δώσει βήμα έκφρασης σε σημαντικό αριθμό μουσουργών, μαέστρων και ερμηνευτών, έκτοτε αλλάζουν σταδιακά προσανατολισμό, ώστε τη δεκαετία του 2000 να έχουν πάψει τόσο να ερμηνεύουν έργα σύγχρονων ελλήνων μουσουργών όσο και να έχουν σαφείς καλλιτεχνικούς στόχους. Πλέον δεν λειτουργούν βάσει αισθητικών κριτηρίων αλλά βάσει των κανόνων της ελεύθερης αγοράς, συνεργαζόμενα συστηματικά με εξωτερικές παραγωγές και συνοδεύοντας ενίοτε διασημότητες του διεθνούς star system.[2] Στην ουσία, ο ρόλος των Μουσικών Συνόλων έχει αντιστραφεί: ενώ αρχικά προσέφεραν ένα ρεπερτόριο που δεν επιθυμεί ή δεν μπορεί να προσφέρει η Αγορά, κατέληξαν να επιδοτούν τις αισθητικές αξίες της Αγοράς με μουσικά σύνολα που η Αγορά από μόνη της δεν θα μπορούσε να συντηρήσει.

Σε επίπεδο δημόσιας ρητορικής, αξίζει να θυμηθούμε την κριτική του Υπουργού Πολιτισμού Γ. Βουλγαράκη στις ορχήστρες (συμφωνικές και μη) που επιδοτούσε το Υπουργείο Πολιτισμού, όπως αυτή αποτυπώθηκε στην εφημερίδα *Καθημερινή*:

[1] Για μια διεξοδική κριτική και αναζήτηση των αιτιών, βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011· Μάρκος Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική: δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2013.

[2] Βλ. Νίκος Τζιούμαρης, «Μουσική Βιβλιοθήκη της ΕΡΤ Α.Ε.: Η ιστορία των Μουσικών Συνόλων της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (1938-2010) – Μέρος Α΄ (Από την ίδρυση μέχρι τη δεκαετία του 1960)», *Πολυφωνία* 19, 2011, σ. 117-145· Νίκος Τζιούμαρης, «Μουσική Βιβλιοθήκη της ΕΡΤ Α.Ε.: Η ιστορία των Μουσικών Συνόλων της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (1938-2010) – Μέρος Β΄ (Από το τέλος της δεκαετίας του 1960 έως τις μέρες μας)», *Πολυφωνία* 20, 2012, σ. 131-168.

> Ο υπουργός Γιώργος Βουλγαράκης αναφέρθηκε […] στις χορηγίες αλλά και στις μουσικές ορχήστρες, οι οποίες φαίνεται να είναι ένα άλυτο ζήτημα για το υπουργείο Πολιτισμού. «Δίνουμε συνέχεια χρήματα. […] Ποιον αφορά η δουλειά τους; Ασφαλώς ο πολιτισμός χρειάζεται χρήματα, αλλά δεν πρέπει οι δημιουργοί να παράγουν και έργο που αφορά τους πολίτες;», αναρωτήθηκε ο υπουργός. Η Ορχήστρα των Χρωμάτων, η Κρατική Ορχήστρα Ελληνικής Μουσικής, η Λαϊκή Ορχήστρα "Μίκης Θεοδωράκης" κ.ά. φαίνεται να εντάσσονται στην κατηγορία "ορχήστρες – εκκρεμότητες" που ανέφερε ο υπουργός Πολιτισμού. Χρονίζοντα προβλήματα που κάποτε πρέπει να αντιμετωπιστούν.[3]

Όπως παρατηρούμε, στο παραπάνω άρθρο κρίνεται ότι οι «ορχήστρες – εκκρεμότητες» αποτελούν «άλυτα ζητήματα» και «χρονίζοντα προβλήματα που κάποτε πρέπει να αντιμετωπιστούν». Ωστόσο, αυτό που «πρέπει να αντιμετωπιστεί» δεν αναφέρεται σε καλλιτεχνικούς στόχους αλλά σε οικονομικούς. Φαινομενικά, ο Υπουργός Πολιτισμού θέτει και στόχους δημοφιλίας· ωστόσο, ουσιαστικά επικαλείται το κοινό προκειμένου να νομιμοποιήσει την οικονομιστική αντίληψή του για τους καλλιτεχνικούς θεσμούς, δεδομένου ότι δεν κατηγορεί για έλλειψη κοινού και εσόδων μόνο την Ορχήστρα των Χρωμάτων, με το εν μέρει «δύσκολο» ρεπερτόριο, αλλά και την Κρατική Ορχήστρα Ελληνικής Μουσικής και τη Λαϊκή Ορχήστρα "Μίκης Θεοδωράκης", που βασίζονται στο πλέον δημοφιλές ρεπερτόριο που θα μπορούσε να έχει μια ορχήστρα στην Ελλάδα. Το μόνο που συνέδεε τις τρεις ορχήστρες – που χαρακτηρίζονται ως εξίσου «προβληματικές» – εκείνη την περίοδο δεν ήταν το ρεπερτόριο ή οι καλλιτεχνικοί στόχοι, αλλά η οικονομική τους στήριξη από το Υπουργείο Πολιτισμού. Το άνευ αισθητικών κριτηρίων πολιτιστικό ιδεώδες του τότε Υπουργού συμπυκνώνεται γλαφυρά στο όραμά του για τη δημιουργία ενός «πολιτιστικού Mall που θα αυτοσυντηρείται»,[4] με το οποίο όχι μόνο εισάγει οικονομιστικές αξίες στον χώρο του πολιτισμού, αλλά καθιστά και τον ίδιο τον χώρο του εμπορίου πρότυπό του.

Τα παραπάνω παραδείγματα δεν αναφέρθηκαν για να εξαντλήσουν το ζήτημα της επικράτησης των οικονομιστικών αξιών επί των αισθητικών, αλλά για να το σκιαγραφήσουν. Σε κάθε περίπτωση, αυτές οι αντιλήψεις υιοθετήθηκαν από τις εγχώριες πολιτικές ελίτ με αξιοσημείωτη προχειρότητα και ερασιτεχνισμό, καθώς δεν φάνηκε να κατανοούν πάντοτε ότι καμία συμφωνική ορχήστρα παγκοσμίως δεν είναι σε θέση να καλύψει τις δαπάνες της από τις εισπράξεις των εισιτηρίων.[5] Για την κάλυψη του χρηματοδοτικού κενού που προκύπτει από τη διαφορά μεταξύ εσόδων μέσω εισιτηρίων και εξόδων, μεταπολεμικά κυριάρχησαν δύο μοντέλα: το «ευρωπαϊκό», όπου οι ορχήστρες χρηματοδοτούνται άμεσα από το κράτος, και το «αμερικανικό», όπου οι ορχήστρες χρηματοδοτούνται έμμεσα από το κράτος μέσω ισχυρών φορολογικών κινήτρων προς τους χορηγούς.

Φαινομενικά, η ελληνική πολιτιστική πολιτική κινήθηκε από το ευρωπαϊκό προς το αμερικανικό μοντέλο, χωρίς ωστόσο να δημιουργεί τις απαραίτητες προϋποθέσεις που θα έδιναν ελπίδες για μια επιτυχή μετάβαση. Ας δούμε, ενδεικτικά, δύο στοιχεία του αμερικανικού μοντέλου που δεν ελήφθησαν υπόψη: τις επιχορηγήσεις της ερμηνείας νέων μουσικών έργων και τη στελέχωση των ορχηστρών. Καταρχάς, δεν ελήφθη υπόψη ότι και στις Η.Π.Α. υπάρχει άμεση κρατική χρηματοδότηση, μέσω του Εθνικού Ταμείου για τις Τέχνες (National Endowment for the Arts [NEA]), προκειμένου να ερμηνεύονται οι

[3] Ο. Σ., «Προβληματισμός για ορχήστρες», *Καθημερινή*, Αθήνα, 19 Ιουλίου 2007, σ. 13.

[4] Γιώτα Συκκά, «"Συμβουλεύομαι όλους τους καλλιτέχνες" λέει στην "Κ" ο υπουργός Πολιτισμού κ. Γιώργος Βουλγαράκης σε μια αφοπλιστική εφ' όλης της ύλης συνέντευξη» (Συνέντευξη Γιώργου Βουλγαράκη), *Καθημερινή*, Αθήνα, 21 Ιανουαρίου 2007, σ. 3.

[5] Οι αμερικανικές ορχήστρες συγκεντρώνουν κατά μέσο όρο το 46% των εσόδων τους μέσω εισιτηρίων, ενώ οι γερμανικές το 17%. Βλ. Andreas Heinen, *Wer will das noch hören? Besucherstrukturen bei niedersächsischen Sinfonieorchestern*, Springer VS, Wiesbaden 2013, σ. 14.

εν ζωή μουσουργοί.[6] Αυτό συμβαίνει επειδή οι ερμηνείες έργων εν ζωή μουσουργών είναι συναυλίες υψηλού ρίσκου, καθώς δεν έχουν εξασφαλισμένη «επιτυχία» και γι' αυτό οι χορηγοί είναι απρόθυμοι να αναλάβουν αυτό το ρίσκο. Όσον αφορά το ζήτημα των χορηγιών, πέρα από το ότι δεν απαλλάσσουν το κράτος από δαπάνες – δεδομένου ότι στις Η.Π.Α. οι χορηγίες επιβραβεύονται με φοροαπαλλαγές – οδηγούν τις ορχήστρες και σε αυξημένες ανελαστικές δαπάνες και, κατ' επέκταση, σε αυξημένες χρηματοδοτικές ανάγκες. Για να κυνηγήσουν χορηγίες και να συντηρήσουν τις λοιπές δραστηριότητες που σχετίζονται με την αύξηση των εσόδων τους, οι αμερικανικές ορχήστρες είναι αναγκασμένες να λειτουργούν με αυξημένο μη καλλιτεχνικό προσωπικό σε σχέση με τις ευρωπαϊκές ορχήστρες. Για παράδειγμα, στις Η.Π.Α. αντιστοιχεί ένας διοικητικός υπάλληλος σε κάθε δύο μουσικούς, ενώ στη Γερμανία (ευρωπαϊκό μοντέλο) μόλις ένας σε δέκα.[7/8] Τα παραπάνω, λοιπόν, δεν ελήφθησαν υπόψη, με αποτέλεσμα τα μουσικά σύνολα της Ε.Ρ.Τ. να έχουν πάψει να παίζουν νέα ελληνικά έργα, ενώ και η Ορχήστρα των Χρωμάτων, η ορχήστρα που έπαιζε κατεξοχήν σύγχρονα έργα, δεν λάμβανε ειδική χρηματοδότηση γι' αυτό το χαμηλών εσόδων ρεπερτόριο. Επίσης, ούτε ισχυρά φορολογικά κίνητρα στους χορηγούς δόθηκαν, ούτε στελεχώθηκαν οι ορχήστρες με το επιπλέον προσωπικό που θα απαιτούσαν οι νέες συνθήκες.

Ωστόσο, η εισβολή της οικονομιστικής λογικής στην πολιτιστική πολιτική δεν είναι μόνον ελληνικό φαινόμενο, αλλά λίγο-πολύ εντοπίζεται σε όλη την Ευρώπη από τη δεκαετία του '90 και έκτοτε. Για παράδειγμα, στη Γερμανία από τις 168 ορχήστρες[9] που υπήρχαν το 1987, το 2005, κατόπιν κλεισίματος ή συγχώνευσης ορχηστρών, είχαν απομείνει 128 (μείωση 23,8%), όπου η μεγαλύτερη μείωση αφορούσε τις ορχήστρες της πρώην Ανατολικής Γερμανίας – στην οποία απέμειναν μόλις 46 από τις 79 ορχήστρες (μείωση 41,8%) – και η μικρότερη τις περιοχές της πρώην Δυτικής Γερμανίας – όπου απέμειναν 82 από τις 89 ορχήστρες (μείωση 7,9%). Ο συνολικός αριθμός των ορχηστρών είναι κατά δύο μικρότερος από το 1940, οπότε υπήρχαν 130 ορχήστρες.[10] Αν λάβουμε υπόψη το είδος των ορχηστρών που μειώθηκαν, θα διαπιστώσουμε ότι – μεταξύ τεσσάρων κατηγοριών ορχηστρών: ορχήστρες λυρικών θεάτρων, ορχήστρες κρατιδιακών ραδιοφωνιών, ορχήστρες δωματίου, πλήρεις συμφωνικές ορχήστρες – οι πιο ευάλωτες ήταν οι πλήρεις συμφωνικές ορχήστρες, καθώς από τις 56 είχαν απομείνει μόλις 27 το 2002 (μείωση 52%).[11] Είναι αξιοσημείωτο ότι στην εποχή του αυξανόμενου

[6] Βλ. William A. Luksetich και Patricia A. Hughes, «Effects of Subsidies on Symphony Orchestra Repertoire», *Economics Faculty Working Papers* 4, 2008, http://repository.stcloudstate.edu/econ_wps/4. Τη συνάφεια και σχέση αιτιότητας μεταξύ των επιχορηγήσεων του NEA και του σύγχρονου ρεπερτορίου επιβεβαιώνει και η έρευνα των Tamburri κ.ά., η οποία εντοπίζει συνάφεια, αλλά όχι αιτιότητα, και με τις επιχορηγήσεις των επιχειρήσεων. Βλ. Lawrence Tamburri, Johnathan Munn και Jeffrey Pompe, «Repertoire Conventionality in Major US Symphony Orchestras: Factors Influencing Management's Programming Choices», *MDE Managerial and Decision Economics* 36/2, 2015, σ. 97-108 και ιδιαίτερα τις σ. 104-105.

[7] Heinen, ό.π., σ. 127-128.

[8] Δεδομένου ότι το 85-90% των εξόδων των ευρωπαϊκών ορχηστρών αφορούν δαπάνες μισθοδοσίας, είναι εύλογο το ερώτημα πόσο μεγαλύτερο προϋπολογισμό θα χρειαζόταν μια ευρωπαϊκή ορχήστρα αν υιοθετούσε πλήρως το αμερικανικό μοντέλο. Για τις δαπάνες μισθοδοσίας, βλ. Gerald Mertens, *Orchestermanagement*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2010, σ. 46.

[9] Για μια σχηματική απεικόνιση της εξέλιξης του αριθμού των ορχηστρών στη Γερμανία, βλ. τον Πίνακα 1 στο Παράρτημα.

[10] Stephan Schulmeistrat, «Die Orchesterlandschaft in Deutschland: ein "Weltkulturerbe"?», στο: Arnold Jacobshagen (επιμ.), *Musik und Kulturbetrieb: Medien, Märkte, Institutionen*, Laaber-Verlag (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 10), Laaber 2006, σ. 253-264.

[11] Arnold Jacobshagen, «Privilegien und Sakrilege: Orchestersterben in Europa?», ανακοίνωση στην ημερίδα *Tagung der Europäischen Musiktheater-Akademie und der Bayerischen Theaterakademie August Everding*, Schloß Thurnau, München 2002, http://www.academia.edu/31137215/Privilegien_und_Sakrilege_Orchestersterben_in_Europa).

οικονομισμού τις μεγαλύτερες περικοπές υπέστη ο κατεξοχήν αυτόνομης αισθητικής μουσικός θεσμός, η συμφωνική ορχήστρα, που δεν προσφέρεται εύκολα για παράλληλες εξωμουσικές δραστηριότητες ή για κάποιου άλλου είδους εργαλειακή χρηστικότητα.

Για να ανασχέσει αυτήν την τάση, η Γερμανική Ένωση Ορχηστρών αιτήθηκε το 2009 την ένταξη του «μοναδικού Γερμανικού Ορχηστρικού Τοπίου» στον κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της UNESCO.[12] Το αίτημα αναμένεται να κυρωθεί στα τέλη του 2019.[13] Παρ' όλα αυτά, η Γερμανία παραμένει η χώρα με το πυκνότερο δίκτυο δημόσιων ορχηστρών παγκοσμίως, αλλά και με τιμολογιακές πολιτικές που επιτρέπουν την πρόσβαση σε όποιον το επιθυμεί, ανεξαρτήτως προσωπικής οικονομικής κατάστασης.

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι αποφάσεις για τη μείωση των ορχηστρών στη Γερμανία δεν ελήφθησαν τη στιγμή που το κοινό έφθινε αλλά, αντιθέτως, τη στιγμή που το στατιστικό τους κοινό[14] έφτασε στο υψηλότερο καταγεγραμμένο ποσοστό του.[15] Στην Ελλάδα επίσης, τα μουσικά σύνολα της Ε.Ρ.Τ. προσανατολίστηκαν στην Αγορά – με τον συνεπακόλουθο περιορισμό όσον αφορά την εκτέλεση νέων έργων – πολύ πριν την Κρίση του 2011, τουλάχιστον μία δεκαετία πριν, όταν οι πολιτικές ελίτ ισχυρίζονταν ότι η Ελλάδα έχει ισχυρή οικονομία. Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, έχουμε την ίδια πολιτική: τη σταδιακή απόσυρση του κράτους από τη στήριξη των καλλιτεχνικών θεσμών, κάτι που έως τότε θεωρούσε χρέος του. Οι λόγοι που οδήγησαν στις παραπάνω αποφάσεις δεν θα πρέπει, επομένως, να αναζητηθούν ούτε στη στάση του κοινού, ούτε στην οικονομική κρίση που ήρθε αργότερα, αλλά στην αλλαγή αντιλήψεων των πολιτικών ελίτ. Αυτή η αλλαγή φαίνεται πολύ γλαφυρά στη διεθνή διαμάχη που ξέσπασε εκείνη την περίοδο για τον ορισμό της φύσης των πολιτισμικών αγαθών.

Το 1994, στη Γενική Συμφωνία Δασμών και Εμπορίου (ΓΕ.Σ.Δ.Ε.), πρόδρομο του Παγκόσμιου Οργανισμού Εμπορίου (Π.Ο.Ε., 1995), επεδιώχθη, με προεξάρχουσες τις Η.Π.Α., να αντιμετωπισθούν τα πολιτισμικά αγαθά ως κοινά εμπορεύματα. Αυτή η επιδίωξη από μόνη της σκιαγραφούσε μια τεράστια αλλαγή στις αντιλήψεις για τον πολιτισμό, δεδομένου ότι η ΓΕ.Σ.Δ.Ε. είχε ήδη σχεδόν μισό αιώνα ζωής, από το 1947, χωρίς να έχουν διατυπωθεί όλα αυτά τα χρόνια τέτοιες αξιώσεις. Για να καταλάβουμε τί θα σήμαινε για τον πολιτισμό η εξομοίωσή του με το εμπόριο, θα αναφερθώ συνοπτικά στις βασικές αρχές του Π.Ο.Ε. Ο Π.Ο.Ε., λοιπόν, βασίζεται στη θεωρία του *συγκριτικού πλεονεκτήματος*, που πρωτοδιατύπωσε ο David Ricardo (*On the Principles of Political Economy and Taxation*, 1817), ισχυριζόμενος ότι αν η κάθε χώρα εξάγει αυτά που παράγει «καλύτερα» από τους άλλους και εισάγει ό,τι οι άλλοι παράγουν «καλύτερα», μέσω αυτού του ανταγωνισμού για την επίτευξη των «καλύτερων» προϊόντων όλοι θα καταλήξουν να απολαμβάνουν τα «καλύτερα» προϊόντα – ακόμα και αν υπάρξουν προσωρινές ανισορροπίες – και έτσι θα επέλθει γενική ευημερία. Γι' αυτό και στόχος του Π.Ο.Ε. είναι να άρει τα εμπόδια – όπως π.χ. οι δασμοί, οι ποσοστώσεις ή οι

[12] Deutsche Orchestervereinigung, «Απόφαση συνέλευσης Ένωσης Γερμανικών Ορχηστρών», 13 Μαΐου 2009, http://www.miz.org/downloads/dokumente/511/UNESCO_Resoultion_Weltkulturerbe_130509.pdf.

[13] UNESCO, «Nominierung der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft für die UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes in Paris eingereicht: Zwischenstaatlicher Ausschuss der UNESCO entscheidet 2019», 3 Απριλίου 2018, https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/nominierung-der.

[14] Ο όρος «στατιστικό κοινό» αναφέρεται σε όσους δηλώνουν σε ερωτηματολόγια ότι παρακολούθησαν κάποια εκδήλωση και διαφέρει από το πραγματικό κοινό, που αναφέρεται σε όσους πραγματικά παρευρέθησαν. Το στατιστικό κοινό τείνει να είναι αισθητά μεγαλύτερο από το πραγματικό. Βλ. Patrick Glogner-Pilz και Patrick S. Föhl (επιμ.), *Das Kulturpublikum: Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011, σ. 187.

[15] Για την εξέλιξη του στατιστικού κοινού στη Γερμανία, βλ. τον Πίνακα 2 στο Παράρτημα.

επιδοτήσεις – στο ελεύθερο εμπόριο.[16]

Αν η συμφωνία περνούσε, θα είχε δραματικές επιπτώσεις για εκείνα τα μουσικά είδη που δεν λειτουργούν με τους κανόνες της αγοράς. Χωρίς να επιδιώκω μία γενική, θετική ή αρνητική, αποτίμηση του ελεύθερου εμπορίου, θεωρώ ότι η λογική της ελεύθερης αγοράς περιορίζει την ελευθερία της αυτόνομης αισθητικής αλλά και του πλουραλισμού της αισθητικής έκφρασης γενικότερα. Όπως είδαμε παραπάνω, είτε στην περίπτωση των Μουσικών Συνόλων της Ε.Ρ.Τ., είτε στην περίπτωση των αμερικανικών ορχηστρών, στο βαθμό που λειτουργούσαν με τους κανόνες της αγοράς, απέκλειαν τα υψηλού ρίσκου νέα έργα από το ρεπερτόριό τους. Ο περιορισμός του ρεπερτορίου σε μόλις λίγα δημοφιλή έργα έχει παρατηρηθεί και στις αμερικανικές όπερες σε συνθήκες οικονομικών πιέσεων.[17] Το «καλύτερο» με οικονομικούς όρους δεν ταυτίζεται με το «καλύτερο» με αισθητικούς όρους.

Συμφωνία τελικά δεν επετεύχθη, κυρίως λόγω των εκ διαμέτρου αντίθετων θέσεων μεταξύ των Η.Π.Α. και της Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας (Ε.Ο.Κ.), του προδρόμου της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Για να αποτραπεί μια μελλοντική ταύτιση του πολιτισμού με το κοινό εμπόριο, η Γαλλία, επικαλούμενη την ιδέα της «πολιτισμικής εξαίρεσης», μετέφερε τη διαμάχη για τον ορισμό της φύσης των πολιτισμικών αγαθών σε έναν πιο ευνοϊκό για τα τελευταία χώρο, την Εκπαιδευτική, Επιστημονική και Πολιτιστική Οργάνωση των Ηνωμένων Εθνών (UNESCO). Το 2005, η UNESCO κατέληξε στη *Σύμβαση για την προστασία και την προώθηση της πολυμορφίας των πολιτιστικών εκφράσεων*, που θεωρήθηκε ότι προστατεύει τα πολιτισμικά αγαθά[18] από τις δυνάμεις της αγοράς, καθώς αναγνωρίζει τα πολιτισμικά αγαθά ως διπλής φύσης, οικονομικής και πολιτιστικής, που «δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται σαν να έχουν αποκλειστικά εμπορική αξία».[19] Στην πραγματικότητα, όμως, πρόκειται για μια σημαντική υπαναχώρηση της UNESCO από τις ιδρυτικές της θέσεις. Η UNESCO, γεννημένη το 1945, στις στάχτες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, διακήρυσσε ότι μία «ειρήνη βασισμένη αποκλειστικά στις πολιτικές και οικονομικές διευθετήσεις των κυβερνήσεων» δεν θα είχε τη στήριξη του κόσμου και θα κινδύνευε να καταδικαστεί σε αποτυχία· γι' αυτό, έπρεπε να θεμελιώνεται «στην πνευματική και ηθική αλληλεγγύη της ανθρωπότητας».[20] Δηλαδή, τότε η UNESCO αντιλαμβανόταν τον πολιτισμό ως ένα αντίβαρο στη λογική του πεδίου της οικονομίας και της πολιτικής, ενώ τώρα αναγνωρίζει πολιτισμική πολυμορφία μόνο – αν και με ιδιαιτερότητες – εντός της Αγοράς, λες και δεν υπάρχουν πολιτισμικά αγαθά που έχουν δημιουργηθεί εκτός της λογικής της Αγοράς και δεν συμβάλλουν κι αυτά στην πολυμορφία. Η ιδρυτική διακήρυξη της UNESCO ήταν εκ διαμέτρου αντίθετης λογικής από αυτήν του Π.Ο.Ε., αφού η ειρήνη της UNESCO θα ερχόταν μέσω της πολιτισμικής *αλληλεγγύης*, ενώ η ευημερία του Π.Ο.Ε. μέσω του, εν προκειμένω πολιτισμικού, *ανταγωνισμού*.

Όπως παρατηρούμε, οι πολιτικές ελίτ τείνουν να βλέπουν τον πολιτισμό με ολοένα και πιο οικονομιστικής λογικής όρους. Κατά πόσον, όμως, είναι συμβατή η λογική της Αγοράς με τη λογική της αυτόνομης αισθητικής;

[16] Για τη διαμάχη του ορισμού της φύσης των πολιτισμικών αγαθών στον Παγκόσμιο Οργανισμό Εμπορίου και την UNESCO, πρβλ. Tania Voon, *Cultural products and the World Trade Organization*, Cambridge University Press, Cambridge 2010· Mira Burri, «Trade versus Culture: The Policy of Cultural Exception and the WTO», στο: Karen Donders, Caroline Pauwels και Jan Loisen (επιμ.), *The Palgrave Handbook of European Media Policy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014, σ. 479-492.

[17] James Heilbrun, «Empirical Evidence of a Decline in Repertory Diversity among American Opera Companies, 1991/92 to 1997/98», *Journal of Cultural Economics* 25, 2001, σ. 63-72.

[18] Voon, ό.π.· Burri, ό.π.

[19] UNESCO, *Σύμβαση για την προστασία και την προώθηση της πολυμορφίας των πολιτιστικών εκφράσεων*, Παρίσι, 21 Οκτωβρίου 2005.

[20] UNESCO, *Καταστατικός χάρτης*, Λονδίνο, 16 Νοεμβρίου 1945.

Για να κατανοήσουμε τη διαφορά της λογικής της αυτόνομης αισθητικής από αυτήν της αγοράς, ας παρατηρήσουμε τις διαφορές στους κατεξοχήν μουσικούς θεσμούς που λειτουργούν εντός της εκάστοτε λογικής: της συμφωνικής ορχήστρας και της δισκογραφικής εταιρείας. Η ορχήστρα, λόγω του πλούτου των ηχοχρωμάτων της, προσφέρει στους μουσουργούς ένα μεγάλο εύρος εκφραστικών δυνατοτήτων, ενώ η δισκογραφική εταιρεία, λόγω της οικονομίας κλίμακας, προσφέρει στους μετόχους της το μέγιστο δυνατό κέρδος ανά παραγόμενη μουσική μονάδα. Παρά τις διαφορές τους, και οι δύο θεσμοί μεσολαβούν ώστε να φτάσει ο ήχος της μουσικής στο κοινό.[21]

Σκοπός μιας ορχήστρας είναι να ερμηνεύει έναν γραπτό μουσικό πολιτισμό. Ο μουσουργός, με την ιδιοφυΐα του, τις πνευματικές του δυνάμεις, μορφοποιεί τις μουσικές του ιδέες στο μουσικό έργο. Επικοινωνεί δε με το κοινό μέσω της ορχήστρας, η οποία πρωτίστως ερμηνεύει ζωντανά μουσική και δευτερευόντως ηχογραφεί. Σημασία έχει το έργο, στο οποίο επικεντρώνεται και το κείμενο του προγράμματος της συναυλίας. Σπάνια γνωρίζουμε εξωμουσικές βιογραφικές λεπτομέρειες για τους συνθέτες εν ζωή. Η στιγμή της ακρόασης συνιστά αναστολή της καθημερινότητας. Ο ακροατής παρακολουθεί το έργο με την ίδια προσοχή που χρειάζεται για να διαβάσει ένα βιβλίο. Λόγω της λεγόμενης «νόσου του Μπόμωλ», οι ορχήστρες αυξάνουν διαρκώς τα έξοδά τους, επειδή – με βιομηχανικούς όρους – δεν αυξάνεται η παραγωγικότητά τους: για να παιχθεί μία συμφωνία του Μπετόβεν χρειάζονται σήμερα τόσοι μουσικοί, όσοι και δύο αιώνες πριν.[22] Δεδομένου ότι οι πιο επιτυχημένες ορχήστρες θεωρούνται αυτές που αποδίδουν υποδειγματικά το έργο του μουσουργού, θα λέγαμε ότι απευθύνονται σε αυτόν που θέλει να μάθει κάτι, σε αυτόν που επιθυμεί να μπει στη διαδικασία της κατανόησης.

Σκοπός μιας κερδοσκοπικής εταιρείας είναι η μεγιστοποίηση των κερδών της. Εν προκειμένω, μια δισκογραφική εταιρεία επιτυγχάνει αυτόν τον σκοπό μέσω της οικονομίας κλίμακας, δηλαδή πουλώντας όσο πιο πολλές φορές μπορεί ένα ηχογράφημα, μειώνοντας το κόστος ανά μονάδα παραγωγής και μεγιστοποιώντας τα κέρδη. Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του ’70 οι εταιρείες, ικανοποιώντας τη ροπή τους για μεγιστοποίηση των κερδών, άρχισαν να κάνουν outsourcing οποιαδήποτε δραστηριότητα ενείχε ρίσκο, διατηρώντας για τον εαυτό τους το τμήμα με τα εγγυημένα κέρδη, το marketing.[23] Ταυτόχρονα, αφήνοντας τις πιο ιδεαλιστικές και οικονομικά ριψοκίνδυνες μορφές δισκογραφίας στις εξαγορασμένες «ανεξάρτητες» εταιρείες, «τελειοποίησαν» την προώθηση των ποπ-σταρ, με τους οποίους, ιδανικά, κλείνουν συμβόλαια 360 μοιρών,[24] δηλαδή η εταιρεία προωθεί τη διασημότητα, ώστε να έχει έσοδα με κάθε δυνατό τρόπο: από πώληση δίσκων, εισιτηρίων συναυλιών ή ρούχων, μέχρι και συμμετοχές σε εκπομπές μαγειρικής.[25] Παρ’ ότι η εταιρεία είναι ο συνδημιουργός του σταρ, η εργασία της μένει στο παρασκήνιο, ενώ συνειδητά κερδοσκοπεί από το συναισθηματικό δέσιμο του σταρ με το κοινό του, για το οποίο ο σταρ αντιπροσωπεύει το ιδεατό Εγώ.[26] Προκειμένου η εταιρεία να αυξήσει τα κέρδη της,

[21] Για μια σχηματική απεικόνιση των διαφορών τους, βλ. τον Πίνακα 3 στο Παράρτημα.

[22] William Baumol και William Bowen, *Performing arts, the economic dilemma: A study of problems common to theater, opera, music, and dance*, Twentieth Century Fund, New York 1966.

[23] Πρβλ. Peter J. Martin, *Sounds and society: Themes in the sociology of music*, Manchester University Press, Manchester – New York 2010, σ. 217-278· Peter Tschmuck, *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Springer, Heidelber 2006, σ. 133-148.

[24] Daniel Reinke, *Neue Wertschöpfungsmöglichkeiten der Musikindustrie: Innovative Businessmodelle in Theorie und Praxis*, Nomos, Baden-Baden 2009, σ. 99-105.

[25] Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας κατασκευής σταρ είναι το γιαπωνέζικο συγκρότημα Smap. Βλ. Fabienne Darling-Wolf, «SMAP, sex, and masculinity: Constructing the perfect female fantasy in Japanese popular music», *Popular Music and Society* 27/3, 2004, σ. 357-370.

[26] Για τη λειτουργία των σταρ στην προσωπική ζωή των θαυμαστών τους, βλ. Katrin Keller, *Der Star und seine Nutzer: Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*, Transcript, Bielefeld 2008.

ενσωματώνει, κατά το δυνατόν, το προϊόν στην καθημερινότητα του καταναλωτή. Σε αυτή τη διαδικασία, η μουσική είναι απλά μια από τις κερδοσκοπικές δραστηριότητες και περισσότερη σημασία έχει η ίδια η διασημότητα από τη μουσική αυτή καθεαυτήν. Δεδομένου ότι οι πιο επιτυχημένες εταιρείες θεωρούνται οι πιο κερδοφόρες, θα λέγαμε ότι, ιδανικά, απευθύνονται σε αυτόν που επιθυμεί και μπορεί να πληρώσει για κάτι.

Η δισκογραφική εταιρεία, προκειμένου να υπερασπίσει την κερδοφορία της, είθισται να θέτει βέτο στις επιλογές του εκάστοτε καλλιτέχνη. Αντιθέτως, μια ορχήστρα είθισται να αποδέχεται το έργο ενός εν ζωή μουσουργού όπως είναι. Πρόκειται για μία εντελώς διαφορετική λογική πολιτισμικής παραγωγής. Αν όμως η κινητήριος λογική μιας εταιρείας είναι η κερδοσκοπία, η κινητήριος λογική μιας ορχήστρας, ως θεσμού της μουσικής-ως-τέχνης, ποια είναι;

Τις απαρχές της λογικής της ορχήστρας, ως θεσμού της μουσικής-ως-τέχνης, θα πρέπει να τις αναζητήσουμε στη φιλοσοφική ιδέα της *σχολῆς*, που κάποια στιγμή, στα βυζαντινά χρόνια, ανατονίστηκε σε *σχόλη*, ενώ ήδη από τη ρωμαϊκή εποχή είχε ανανοηματοδοτηθεί ως *ελεύθερος χρόνος*, όπως τελικά κατέληξε να γίνεται κατανοητή στον λεγόμενο Δυτικό Πολιτισμό, σύμφωνα με τον Κώστα Καλιμτζή.[27] Παρ' όλα αυτά, θεωρώ ότι η έννοια της *σχολῆς* κατά κάποιον τρόπο επιβίωσε φιλοσοφικά στο ιδεώδες της αυτόνομης αισθητικής και αναβίωσε θεσμικά μέσω του Μουσείου.

Ο Καλιμτζής, λοιπόν, ισχυρίζεται ότι το δίπολο *σχολῆς* και *άσχολίας* δεν ήταν μεταξύ ελεύθερου χρόνου και εργασίας, αλλά μεταξύ μιας μη εργαλειακής αναστοχαστικότητας και οποιασδήποτε άλλης εργαλειακής δραστηριότητας. Δηλαδή, τόσο η διασκέδαση που περιοριζόταν στην ικανοποίηση των ηδονών του σώματος, όσο και η στοχαστική εργασία ενός ρήτορα που περιοριζόταν στην ικανοποίηση μιας εξωτερικής σκοποθεσίας, θεωρούνταν εξίσου *ά-σχολίες*. Η εκτίμηση της *σχολῆς* δεν σήμαινε περιφρόνηση της εργασίας· σήμαινε μόνον αντίθεση στην εργαλειακότητα ως αυτοσκοπό, που κατηγορείτο ότι οδηγούσε τις πόλεις στη διαφθορά και στον μαρασμό. Ο Καλιμτζής θεωρεί ότι το Μουσείο της Αλεξάνδρειας ήταν η πρώτη μορφή θεσμοποιημένης *σχολῆς*. Το Μουσείο δεν διέθετε μόνο συλλογή χειρογράφων, αλλά επέτρεπε στους λόγιους να αφιερωθούν, απαλλαγμένοι από εξωτερικούς καταναγκασμούς και σκοποθεσίες, στην μελέτη όσων οι ίδιοι επέλεγαν.[28]

Η *σχολῆ*, λοιπόν, μέσω των *ελευθέρων τεχνών* επιβίωσε στην ιδέα της αυτόνομης αισθητικής. Ο Αριστοτέλης εκτιμούσε την καλλιέργεια της *ελεύθερης τέχνης* της μουσικής ως άσκηση στη *σχολῆ*, καθώς θεωρούσε ότι με την εκμάθηση της μουσικής οι άνθρωποι μάθαιναν να εκτιμούν τα πράγματα καθ' εαυτά και όχι ως εργαλεία για κάτι άλλο (Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1337b32-1338a24).[29] Στην αισθητική του Kant – η οποία θεωρείται η αφετηρία της νεωτερικής, αυτόνομης αισθητικής – η εργαλειακή, υποκειμενική καλαισθητική κρίση αναφέρεται στο *Ευχάριστο*, αλλά η «χωρίς συμφέρον» καλαισθητική κρίση αναφέρεται στο *Ωραίο*.[30] Όπως ο Αριστοτέλης έβλεπε στη μη εργαλειακή λογική της εκμάθησης της μουσικής ένα ευρύτερο πολιτικό ιδεώδες, έτσι και ο Kant έβλεπε στη «χωρίς συμφέρον» λογική της καλαισθητικής κρίσης το πρότυπο για τελεολογικές κρίσεις, οι οποίες ήταν, τρόπον τινά, πολιτικής φύσης αποφάσεις.[31] Και για τους δύο φιλοσόφους, δηλαδή, το βασικό δίπολο είναι μεταξύ εργαλειακότητας και μη-εργαλειακότητας.

[27] Kostas Kalimtzis, *An Inquiry into the Philosophical Concept of Scholê: Leisure as a Political End*, Bloomsbury Academic, London 2017.

[28] Στο ίδιο.

[29] Πρβλ. στο ίδιο, σ. 84 κ.εξ.

[30] Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin – Libau 1790, §2 και §3.

[31] Βλ. επίμετρο Κοσμά Ψυχοπαίδη, στο: Ιμμάνουελ Καντ, *Η πρώτη εισαγωγή στην Κριτική της κριτικής δύναμης*, Πόλις, Αθήνα 1996, σ. 129-196.

Η *σχολῆ* ως θεσμός «αναβίωσε» με την ίδρυση του Μουσείου του Λούβρου το 1793. Η επαναστατική κυβέρνηση είδε στο Μουσείο της Αλεξάνδρειας, από το οποίο εμπνεύστηκε το όνομα του νέου εκθεσιακού χώρου, το ιδεώδες ενός ερευνητικού ιδρύματος με διοικητική αυτοτέλεια, όπου οι λόγιοι – απαλλαγμένοι από την *άσχολίαν* – θα ήταν ελεύθεροι να καλλιεργήσουν τις επιστήμες και να προωθήσουν την ανθρώπινη γνώση χωρίς εξωτερικές επιβολές.[32] Το Μουσείο αρχικά δεν είχε εισιτήριο, γιατί σκοπός του δεν ήταν η κερδοφορία αλλά η μόρφωση των πολιτών στο πλαίσιο των ιδεωδών του Διαφωτισμού.[33] Επίσης, με την τοποθέτησή τους στο Μουσείο, τα εκτιθέμενα έργα τέχνης απαλλάσσονται της αλλοτινής χρηστικότητας και εργαλειακότητάς τους, και γίνονται αντικείμενα μελέτης και αναστοχασμού. Σημασία πλέον δεν έχει η αλλοτινή τους κοινωνική λειτουργία, αλλά οι ιδιότητές τους και οι μορφές τους αυτές καθ' εαυτές, που προσκαλούν σε στοχαστική παρατήρηση. Σε αυτήν ακριβώς τη λογική έκθεσης των αντικειμένων, με έμφαση στη μορφή κι όχι στο περιεχόμενο, ο φιλόσοφος Jacques Rancière τοποθετεί τις απαρχές της αυτόνομης αισθητικής πρόσληψης.[34]

Αυτός ο νέος θεσμός του μουσείου λοιπόν, με την αυτόνομη αισθητική του, αποτέλεσε πρότυπο για τον νέο ρόλο των ορχηστρών, οι οποίες μετασχηματίστηκαν από εργαλεία επίσημων τελετών και διασκεδάσεων σε φορείς ερμηνείας αυτόνομης μουσικής και παίδευσης. Το 1808, δεκαπέντε μόλις χρόνια μετά τα εγκαίνια του Μουσείου του Λούβρου, ιδρύεται ο Σύλλογος Μουσείου Φραγκφούρτης (Frankfurter Museumsgesellschaft), ο οποίος μέσω του «μουσείου» απέβλεπε αρχικά στην ευρύτερη καλλιέργεια των καλών τεχνών και συγκεκριμένα των εικαστικών (έως το 1847), της λογοτεχνίας (έως το 1855) και της μουσικής (έως σήμερα).[35] Οι ιδρυτικές του αρχές ήταν επηρεασμένες τόσο από το πνεύμα του Διαφωτισμού, όσο και από τις ιδέες για την *Αισθητική παιδεία του ανθρώπου* του Friedrich Schiller, και θεωρούσαν ότι η Τέχνη αποτελούσε μέρος της ευρύτερης παιδείας του ανθρώπου, που θα τον απελευθέρωνε από τους εξωτερικούς καταναγκασμούς·[36] γι' αυτό και παρόμοιοι σύλλογοι δεν απέβλεπαν αρχικά στη διοργάνωση συναυλιών έναντι εισιτηρίου αλλά στην ενεργή ερασιτεχνική συμμετοχή των μελών τους.[37]

Όπως βλέπουμε, τα ιδεώδη τα οποία οδήγησαν στην εξιδανίκευση της αισθητικής αυτονομίας και στη δημιουργία του θεσμού της ορχήστρας έλκουν την καταγωγή τους από μια μακρά ουμανιστική παράδοση, η οποία θεωρούσε ότι η μη εργαλειακή παιδεία, τρόπον τινά η *σχολῆ*, θα ωθούσε όχι απλώς σε μια ατομική βελτίωση αλλά και σε μια καλύτερη ανθρώπινη κοινωνία.

Αλλά ας γυρίσουμε στο σήμερα. Το 2013, η εταιρεία έρευνας αγοράς, Kapa Research, αναζητούσε για λογαριασμό του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών τρόπους αύξησης των

[32] Πρβλ. Paula Young Lee, «The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in eighteenth-century France», *The Art Bulletin* 79/3, 1997, σ. 385-412: 386· Jeffrey Abt, «The Origins of the Public Museum», στο: Sharon Macdonald (επιμ.), *A companion to museum studies*, Blackwell, Oxford 2006, σ. 115-134.

[33] Robert W. Berger, *Public access to art in Paris: A documentary history from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 1999, σ. 248· Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*, Routledge, London 1992, σ. 182 κ.εξ.

[34] Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*, Verso, London – New York 2013, σ. 26 κ.εξ.

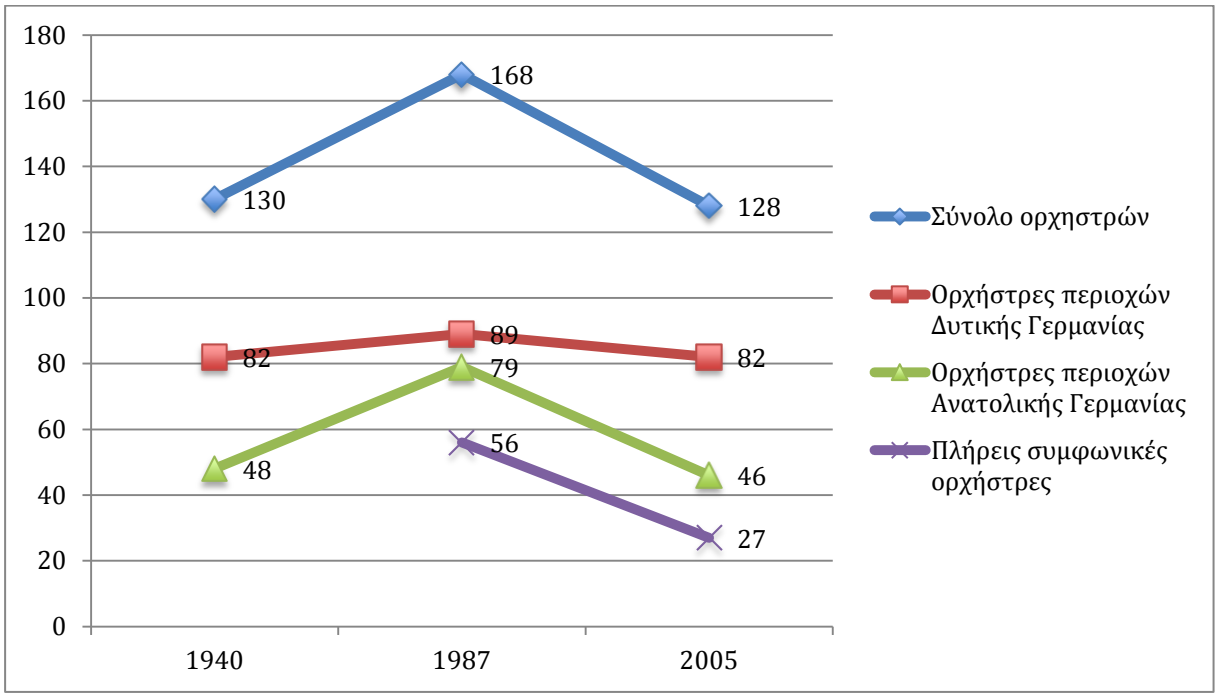
[35] Ιστοσελίδα του Συλλόγου Μουσείου Φραγκφούρτης, http://www.museumskonzerte.de/verein/geschichte.html.

[36] Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören: Das Konzert als urbanes Forum, 1890-1940*, Campus, Frankfurt am Main 2008, σ. 34.

[37] Για τον Σύλλογο των Φίλων της Μουσικής στην Βιέννη, βλ. Leon Botstein, *Music and its public: Habits of listening and the crisis of musical modernism in Vienna, 1870-1914*, διδακτορική διατριβή, Harvard University, 1985, σ. 234 κ.εξ.

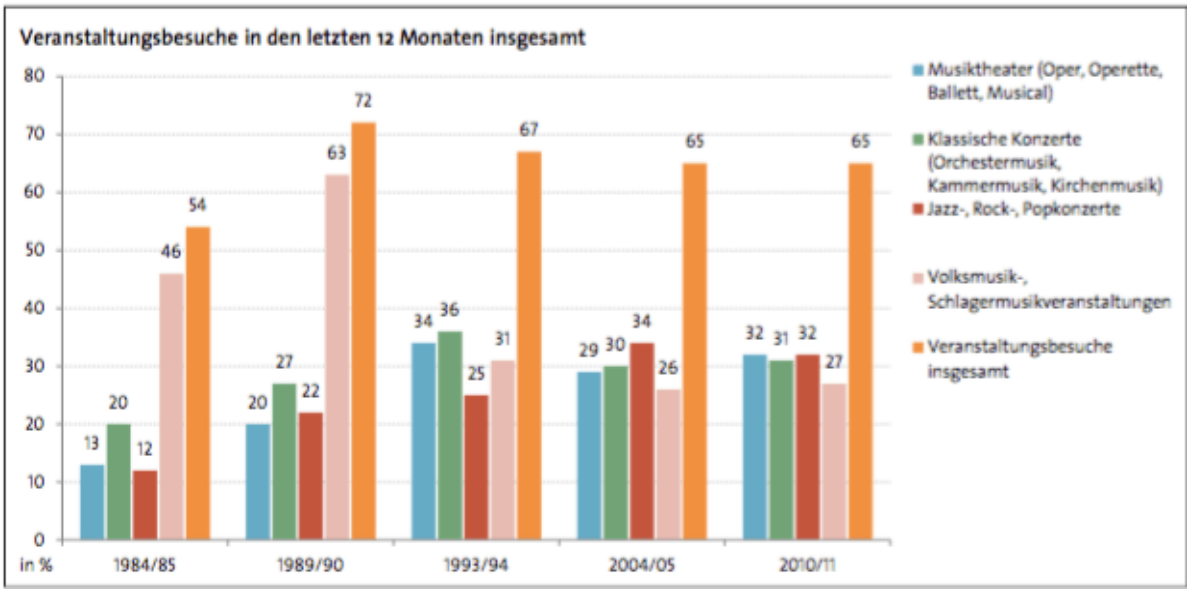
πωλήσεων εισιτηρίων. Στην έρευνά της, μεταξύ άλλων, ρωτούσε τους ενδεχόμενους πελάτες, αν θα επέλεγαν να παρακολουθήσουν συναυλία που στο τέλος, για όποιον επέλεγε να φάει στο εστιατόριο, θα είχε ως δώρο ένα μπουκάλι κρασί![38] Τελικά πώς θα μπορούσε σήμερα να επιτελέσει το έργο του ένας θεσμός της μουσικής-ως-τέχνης; Τί προσφέρει, άραγε, στο κοινό του, αν τελικά αναπαράγει την εργαλειακή λογική που ιστορικά γεννήθηκε για να κρίνει;

Παράρτημα



Πίνακας 1: Εξέλιξη του αριθμού των γερμανικών ορχηστρών
(πηγή: Schulmeistrat, «Die Orchesterlandschaft in Deutschland: ein "Weltkulturerbe"?», ό.π.)

[38] Ναυσικά Χατζηχρήστου, *Στρατηγικές πολιτιστικής διαχείρισης στο ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας: εμπειρική έρευνα και προτάσεις ανάπτυξης*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 2016, σ. 229.



Πίνακας 2: Ποσοστό όσων δήλωσαν ότι παρακολούθησαν τουλάχιστον μία συναυλία κλασικής μουσικής (πράσινο) κατά τους τελευταίους 12 μήνες (πηγή: Γερμανικό Κέντρο Μουσικής Πληροφόρησης, http://www.miz.org/downloads/statistik/42/statistik42.pdf)

Άσχολία ≈ Ευχάριστο ≈ Εφαρμοσμένες Τέχνες		**Σχολή ≈ Ωραίο ≈ Ελεύθερες τέχνες**	
Μιντιακός μουσικός πολιτισμός	**Σταρ** (Στο επίκεντρο η διασημότητα)	**Μουσικό Έργο** (πρόγραμμα συναυλίας παρέχει πληροφορίες για το έργο)	Γραπτός μουσικός πολιτισμός
Εταιρεία* Δημιουργός του σταρ είναι η εταιρεία. Αυτή (συν)δημιουργεί το τελικό αποτέλεσμα. Συμφωνίες 360°	CD, Συναυλίες, μπλουζάκια, παρουσίες σε εκπομπές και λοιπές εκδηλώσεις	**Ορχήστρα*** (Συναυλία ή ηχογράφηση)	**Μουσουργός** Μουσική ιδέα, ιδιοφυΐα.
	Κοινό Καθημερινότητα, χαλαρή ακρόαση, σκηνοθετημένη οικειότητα, ταύτιση ιδεατού Εγώ θαυμαστή με Σταρ	**Κοινό** Αναστολή καθημερινότητας. Ιδεώδες προσεκτικής ακρόασης. Προσοχή εφάμιλλη της ανάγνωσης ενός βιβλίου	
*Σκοπός η μεγιστοποίηση του κέρδους Οικονομία κλίμακας, Outsourcing			*Σκοπός η ερμηνεία των έργων. Αλλά αύξηση εξόδων, «νόσος του Baumol»

Πίνακας 3: Διαφορές μεταξύ δισκογραφικής εταιρείας και συμφωνικής ορχήστρας

Gioachino Rossini (1792-1868): ἐξετάζοντας τὶς συνθετικὲς καὶ δραματουργικὲς ἰδιαιτερότητες τῶν παραλλαγμένων ἐκδοχῶν μιᾶς opera seria. Ἡ περίπτωση τοῦ *Μωάμεθ Β΄* (*Maometto II*)

Δήμητρα Χόνδρου

Ἡ ὅπερα αὐτή, ἂν καὶ ποτὲ δὲν ἀπέκτησε δημοτικότητα[1] (ἦταν ἁπλῶς ἕνα *succèss d'estime* στὴν γαλλική της ἔκδοχή), θεωρεῖται ἀπὸ τὶς καλύτερες τῆς ναπολιτάνικης δημιουργικῆς περιόδου τοῦ συνθέτη, λόγῳ τῆς ἀπουσίας τῶν συνηθισμένων συμβάσεων τῆς ἰταλικῆς ὅπερας.[2] Κατ' ἀρχάς, ἐδῶ ὁ Rossini ἐγκαταλεῖπει τὸν παραδοσιακὸ τύπο τῆς Εἰσαγωγῆς. Στὴ θέση της, ἐπινοεῖ ἕνα καινούριο στύλ, τὴν *Introduzione*[3] – ἕνα μεγάλο ὀρχηστρικὸ *tableau*, μὲ χορωδιακὰ καὶ *ensembles*, τὰ ὁποῖα βουτοῦν τὸν θεατὴ κατ' εὐθείαν στὴν βαριὰ δραματικὴ ἀτμόσφαιρα.[4]

Τὸ ἔργο, στὴν αὐθεντική του ἔκδοχή, ἦταν μία ἀποτυχία. Σ' αὐτό, βέβαια, συνέβαλλε καὶ ἡ γενικὴ ναπολιτάνικη διστακτικότητα σχετικὰ μὲ τοὺς ρόλους τραβεστί.[5] Ὁ Rossini γιὰ νὰ διασφαλίσει τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου στὴν Βενετία καὶ στὸ Παρίσι, σταδιακὰ σμίλεψε τὰ πιὸ «τολμηρὰ» στοιχεία, λειαίνοντάς τα πρὸς τὸ ὁμαλότερο, συμβιβαζόμενος ἔτσι μὲ τὰ θεατρικὰ εἰωθότα τῆς ἐποχῆς, ἀφήνοντας τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς Νεαπόλεως στὴν ἄκρη. Ὁ συνθέτης ἐδῶ ἀποδεσμεύεται λιγάκι ἀπὸ τὴν τεχνικὴ δεξιοτεχνία προηγούμενων ἔργων, ἐνῶ ἐπηρεάζεται ὅπως πολλοὶ ἄλλοι ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Spontini ὅσον ἀφορᾶ κυρίως τὶς μεγάλες χορωδιακὲς μάζες[6] ἀλλὰ καὶ τὸ σχετικὰ πρόσφατο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐκλαϊκευμένη ἱστορία.

Μεταξὺ τῶν ἐννέα ἔργων[7] ποὺ ἀνήκουν στὸ εἶδος τῆς *opera seria*, γραμμένα μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1815-1822 στὴν Νεάπολη[8] καὶ μὲ θεματολογία προερχόμενη ἀπὸ τὴν ἱστορία καὶ τὸν μύθο,[9] ὁ Μωάμεθ Β΄ εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ μεταρρυθμιστικὴ ὅπερα στὴν ροσινικὴ σταδιοδρομία τῆς ἐν λόγῳ περιόδου.[10]

[1] Adele André Naomi, *Voicing Gender: Castrati, Travesti and the Second Woman in Early Nineteenth Century Italian Opera*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2006, σ. 105-106.

[2] Philip Gossett, "Soundness of Structure and Musical Splendor. Rossini: *Maometto Secondo*", στὸ ἔνθετο τοῦ: *Gioachino Rossini: Maometto II*, First Recording, Kingsway Hall, London, LP Philips, 412 148-1 (3 LPs), 1983, σ. 3.

[3] Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο, ὅσον ἀφορᾶ τὴν Εἰσαγωγή, ἔχει κάνει καὶ στὴν ὅπερα *Mosé in Egitto*.

[4] David R. B. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1995 (ἀνατύπωση), σ. 459.

[5] «Ἡ γενικὴ ναπολιτάνικη διστακτικότητα σχετικὰ μὲ τοὺς ρόλους τραβεστὶ ἦταν ἀρκετὴ ὥστε νὰ μειῶσει τὴν ἐπιτυχία τοῦ *Maometto* στὴν Νεάπολη» (Naomi, ὅ.π., σ. 105).

[6] Βλ. Jacques Ghesi, "La création et la carrière du *Siège du Corinthe*", στό: *L'avant-scène opéra* 81: *Le siège de Corinthe*, Premières Loges, Paris 1985, σ. 14-18.

[7] *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *La donna del lago* (1819), *Ermione* (1819), *Maometto II* (1820), *Zelmira* (1822).

[8] Σύμφωνα μὲ τὸν κατάλογο ποὺ παρουσιάζει ὁ Philip Gossett, "History and Works That Have no History: Reviving Rossini's Neapolitan Operas", στό: Katherine Bergeron & Philip V. Bohlman (ἐπιμ.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago University Press, Chicago 1992, σ. 95-115: 102.

[9] Richard Osborne, "*Maometto II* and the Rossini revolution", στὸ ἔνθετο τοῦ: *Gioachino Rossini: Maometto Secondo*, AVIE, AV2312 (3 CDs), 2014.

[10] Γιὰ τὴν ἱστορία, νὰ ἀναφέρω πὼς τὸ 1820 ξέσπασε ἐπανάσταση στὴ Σικελία – καὶ φυσικὰ καὶ στὴ Νεάπολη – κατὰ τοῦ βασιλιᾶ Φερδινάνδου Α΄ τῶν δύο Σικελιῶν, ὁ ὁποῖος ἀναγκάστηκε νὰ κάνει παραχωρήσεις καὶ νὰ ὑποσχεθεῖ συνταγματικὴ μοναρχία. Αὐτὴ ἡ ἐπιτυχία ἐνέπνευσε τοὺς

Πρόκειται γιὰ μία τραγωδία ἔρωτα καὶ τιμῆς, θέμα πολὺ σύνηθες γιὰ τὴν ρομαντικὴ δραματουργία. Ἡ πρωταγωνίστρια σὲ ὅλες τὶς ἐκδοχὲς ἐρωτεύεται – χωρὶς νὰ τὸ ξέρει – τὸν ἐχθρό της. Ὁ ἔρωτας μένει βεβαίως ἀτελέσφορος, γιατὶ ἡ τιμὴ καὶ ἡ πατρίδα εἶναι ἀξίες ποὺ δὲν μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὶς ἀνθρώπινες ἀδυναμίες.

Ὑπάρχουν δύο ἐκδοχὲς τοῦ *Maometto II*. Ἡ πρώτη παρουσιάστηκε στὴν Νάπολη τὸ 1820, ἐνῶ ἡ δεύτερη στὴν Βενετία τὸ 1820. Τελικῶς, ἀπὸ αὐτὲς τὶς δύο ἐκδοχές, ἡ βενετσιάνικη ἐπιβίωσε στὸν χρόνο μέχρι ποὺ ὁ Rossini τὴν ἐπεξεργάστηκε ξανὰ μὲ ἐκτενεῖς παραλλαγὲς καὶ μὲ ἕνα γαλλικὸ λιμπρέτο οὐσιαστικὰ τὴν προσάρμοσε στὴν γαλλικὴ νοοτροπία κι' ἔτσι προέκυψε ἡ *Πολιορκία τῆς Κορίνθου*.[11] Εἶναι ἀξιοσημείωτο πὼς ἡ ἐκδοχὴ αὐτὴ αποτελεῖ τὴν πρώτη ἐπαφὴ τοῦ συνθέτη μὲ τὴν γαλλικὴ ὅπερα καὶ τὸ κοινό της, καθῶς εἶναι τὸ πρῶτο του ἔργο ποὺ ἀνέβηκε στὸ Παρίσι.

Ἡ προσαρμογὴ τοῦ *Μωάμεθ Β΄* σὲ *Πολιορκία* εἶναι ἔξυπνη καὶ ἔχει γίνει μὲ μαεστρία. Ὁ τραβεστὶ ρόλος τοῦ Calbo μεταμορφώνεται σὲ τενόρο, τὸν Νεοκλή, ἐνῶ ὁ ρόλος τῆς Ἄννας παραμένει στὴν τεσιτούρα τῆς σοπράνο: ἀλλάζει μόνο ὄνομα καὶ γίνεται Pamira. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὸν Μωάμεθ στὴν *Πολιορκία* – μέχρι νὰ ἀποκαλυφθεῖ ἡ ταυτότητά του ὀνομάζεται Almanzor ἀπὸ Umberto – καθῶς καὶ μὲ τὸν Paolo Erisso ποὺ γίνεται Κλεομένης. Ὁμοίως καὶ σὲ αὐτοὺς τοὺς δύο ρόλους ἡ τεσιτούρα παραμένει ἡ ἴδια.

Θὰ σταθῶ κυρίως στὴν ἀλλαγὴ ποὺ ἀφορᾶ τὸν ρόλο τοῦ Νεοκλῆ, γιατὶ μᾶς παραπέμπει στὴν ἀλλαγὴ στὺλ καὶ γούστου τοῦ παρισινοῦ κοινοῦ ὅσον ἀφορᾶ τοὺς ρόλους τραβεστί. Ἂς μὴν ξεχνάμε πὼς ἀκόμα καὶ ὁ Gluck εἶχε μεταγράψει τὸν ρόλο τοῦ Ὀρφέα γιὰ τενόρο, ὅταν παρουσιάστηκε στὴν ὅπερα τῶν Παρισίων τὸ 1774.

Μεταξὺ τῶν δύο *Μωάμεθ* καὶ τῆς *Πολιορκίας*, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τροποποιήσεις στὸ μουσικὸ κείμενο, στὴν ἐκδοχὴ τῶν Παρισίων ἀλλὰ καὶ στὸ ἰταλικὸ *Assedio* ἀλλάζει ἐκ θεμελίων καὶ ἡ πλοκή. Ἡ ρομαντικὴ αὐτὴ ὅπερα σὲ δύο πράξεις διαδραματίζεται στὴν 1η καὶ 2η ἐκδοχή της τὸ 1470 στὸ Νεγρεπόντε (ἢ Νεγκροπόντε) καὶ περιγράφει τὴν διαμάχη μεταξὺ Ἐνετῶν καὶ Τούρκων.[12] Στὴν 3η καὶ 4η ἐκδοχή του, τὸ ἔργο ἀλλάζει καὶ

Καρμπονάρους στὴν βόρειο Ἰταλία νὰ ἐξεγερθοῦν. Τὸ 1821, τὸ βασίλειο τῆς Σαρδηνίας ἀπέκτησε συνταγματικὴ μοναρχία ὡς ἀποτέλεσμα τῶν πράξεων τῶν Καρμπονάρων καθῶς καὶ ἄλλων μεταρρυθμίσεων τοῦ φιλελευθερισμοῦ. Ἡ Ἱερὰ (ἢ Μεγάλη) Συμμαχία δὲν ἀνέχθηκε τὴν κατάσταση καὶ ἀπεφάσισε νὰ ἐπέμβει τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1820, ἐνῶ τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1821 ἔστειλε στρατὸ ὥστε νὰ συντρίψει τὴν ἐπανάσταση στὴν Νεάπολη. Ἐπίσης, ὁ Βασιλιὰς τῆς Σαρδηνίας ζήτησε τὴν αὐστριακὴ παρέμβαση. Ἀντιμέτωπη μὲ ἕναν ἐχθρὸ ἐξαιρετικὰ ἀνώτερο ἀριθμητικά, ἡ ἐξέγερση τῶν Καρμπονάρων κατέρρευσε καὶ οἱ ἐπικεφαλῆς τους ἔφυγαν ἐξόριστοι. Ἀπὸ τὸ 1820, διάφορες πολιτικὲς ἀναταράξεις ἀπειλοῦσαν τὴν βασιλεία τοῦ Φερδινάνδου Α΄, καθῶς ἐπίσης ἀπέτρεπαν τὶς θεατρικὲς παραγωγὲς καὶ ἐπέκτειναν τὴν συνθετικὴ διαδικασία. Κατὰ τὴν διάρκεια ἐκείνης τῆς χρονικῆς περιόδου, ὁ Rossini «τροποποίησε τὸ libretto τοῦ della Valle, τονίζοντας τὴν ἀνθρώπινη πλευρὰ τῆς τραγωδίας, ὑποβαθμίζοντας τὰ πολιτικὰ καὶ ἐθνικὰ στοιχεῖα» (βλ. Richard Osborne, *Rossini: His Life and Works*, Oxford University Press [The Master Musicians Series], 2nd ed., Oxford & New York 2007, σ. 64-66).

[11] Luiz Gazzola (Almaviva), "Rossini's Maometto II – New Critical Edition – world premiere at Santa Fe Opera, July 14, 2012", 8 Ἰουνίου 2012, https://operalively.com/forums/content.php/533-Rossini-s-Maometto-II-New-Critical-Edition-world-premiere-at-Santa-Fe-Opera-July-14-2012.

[12] Ἡ ὑπόθεση τῶν δύο *Μωάμεθ* εἶναι βασισμένη στὴν βενετσιάνικη ἱστορία τῆς ἀποικιοκρατίας. Τὸ 1470, ἡ ἑνετικὴ ἀποικία στὴν Χαλκίδα (ἢ Negroponte, ποὺ σημαίνει «Μαύρη γέφυρα» ἀπὸ τὸ χρῶμα τῆς ξύλινης γέφυρας ποὺ κατασκεύασαν στὴν Χαλκίδα καὶ ἡ ὁποία ἕνωνε τὸ νησὶ μὲ τὴν Στερεὰ Ἑλλάδα), τελοῦσα ὑπὸ τὴν κυριαρχία τῶν Ἐνετῶν ἀπὸ τὸ 1204, βρίσκεται πλέον ὑπὸ τουρκικὴ πολιορκία μὲ ἀρχηγὸ τὸν σουλτάνο Μωάμεθ Β΄. Ὁ Ἑνετὸς Paolo Erizzo (στὸ ἔργο Erisso) εἶχε ἐκλεγεῖ βάιλος στὸ Νεγρεπόντε τὴν 30ὴ Νοεμβρίου 1468. Ἐπίσης, γιὰ νὰ ἐνισχύσουν τὴν ἄμυνα τῆς πόλης, οἱ Ἑνετοὶ εἶχαν στείλει λίγο καιρὸ πρὶν τὸν διοικητὴ Alviso Calbo (ἡ ἴδια ὀνοματοδοσία ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς πρῶτες δύο ἐκδοχὲς τοῦ ἔργου), ὁ ὁποῖος μοιραζόταν τὴν διοίκηση τῶν στρατιωτῶν μὲ τὸν Giovanni Badoer. Ἰδιαίτερα τραγικὸ ἦταν τὸ τέλος τοῦ Πάολο Ἐρίτζο πού, ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶδε νὰ θανατώνεται τὸ ἴδιο του τὸ παιδὶ μπροστὰ στὰ μάτια του, ὁ ἴδιος διχοτομήθηκε μὲ πριονισμὸ ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανούς. Βλ. Κορίνα Γιαννάκη, "Ἡ ἅλωση τῆς Χαλκίδας ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανοὺς Τούρκους καὶ τὸν Μωάμεθ τὸν Β'", http://www.eviaportal.gr/euboea_content.asp?ID=28662#sthash.0IfQoe6P.fQYhMVG2.dpuf (πρόσβαση: 14 Φεβρουαρίου 2014).

άποτελεῖται πλέον ἀπὸ τρεῖς πράξεις ἀντὶ γιὰ δύο, ἀλλὰ καὶ μᾶς μεταφέρει στὴν Κόρινθο τοῦ ἔτους 1458 – δηλαδὴ 12 χρόνια νωρίτερα ἀπὸ τὴν πρώτη ἐκδοχή, ὅπου λαμβάνει χώρα σύρραξη μεταξὺ Ἑλλήνων καὶ Τούρκων.[13] Ὁ Rossini δὲν ἐπέλεξε τυχαίως αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ἱστορία,[14] μιᾶς καὶ τὸ καινούριο libretto ἀνῆκε στὰ τρέχοντα ἱστορικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς, δηλαδὴ στοὺς αἱματηροὺς ἀγῶνες τῶν Ἑλλήνων γιὰ ἐθνικὴ ἀνεξαρτησία.

Τὸ 1820 δὲν ὑπάρχει Εἰσαγωγὴ παρά, ὅπως προεῖπα, ἡ *Introduzione*, ἐνῶ τὸ 1822 προστίθεται μία ποὺ ξεκινᾶ θεματικὰ μὲ τὴν εἴσοδο τῆς Ἄννας καὶ συνεχίζει μὲ τὴν cabaletta τοῦ Νεοκλῆ· ἐπίσης, εἰσάγει τὸ θέμα ἀπὸ τὴν σκηνὴ στὶς κατακόμβες τῶν Erisso καὶ Calbo. Αὐτὴ ἡ εἰσαγωγὴ τῆς βενετσιάνικης ἐκδοχῆς τοῦ *Μωάμεθ* θὰ γίνει ἡ Εἰσαγωγὴ τῆς 3ης πράξης στὴν γαλλικὴ *Πολιορκία* καὶ στὸ *Assedio*, τὸ ὁποῖο δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ μετάφραση τῆς γαλλικῆς *Πολιορκίας* ἰταλιστί.

Τὸ 1826, στὴν παριζιάνικη ἐκδοχή, ὁ Rossini ἀλλάζει τὴν Εἰσαγωγὴ ἐκ θεμελίων, χρησιμοποιώντας γιὰ τὴν ἀρχή της τὴν πρώτη θεματικὴ ἑνότητα τῆς *Sinfonia* σὲ μορφὴ rondo ἀπὸ τὴν *Bianca e Falliero*[15] – ἔργο ποὺ ἀνέβηκε στὸ Μεδιόλανο τὸ 1819. Γιὰ τὸ *Marche lugubre Grecque*, ἀντιγράφει ἐπακριβῶς τὸ τελευταίο μέρος ἀπὸ τὸν 21ο ψαλμὸ τοῦ Benedetto Marcello, γραμμένο τὸ 1724.[16] Χρησιμοποιεῖ ἐν συνεχεῖᾳ ἕνα μοτίβο ἀπὸ τὸ ἔργο του *Messa di Gloria* (γραμμένο τὸ 1820) καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὴν Εἰσαγωγὴ τοῦ Gloria, μεταμορφώνοντάς το σὲ εἰσαγωγὴ τῆς 2ης θεματικῆς ἑνότητας. Αὐτὴν τὴν ἴδια Εἰσαγωγὴ τύπου *pot-pourri* χρησιμοποιεῖ καὶ στὸ ἰταλικὸ *Assedio*.

Ἡ cavatina τῆς Ἄννας, "Ah che invan su questo ciglio", παραλείπεται στὴν ἐκδοχὴ τῆς Βενετίας καὶ στὴν θέση της ὁ Rossini βάζει τὸ χορωδιακὸ τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὴν *Ermione*, "Dall'Oriente".[17] Ἡ *Ἑρμιόνη* ἀνέβηκε ἕνα χρόνο νωρίτερα, τὸ 1819. Ὅπως καὶ στὴν *Elisabetta, regina d'Inghilterra* τοῦ 1815, ἡ entrée τῆς πρωταγωνίστριας γίνεται στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου. Ὁ Rossini ἀπέφυγε αὐτὴν τὴν πρακτικὴ σὲ μεταγενέστερα ἔργα του ὅπως καὶ στὶς ἐπεξεργασίες τοῦ *Μωάμεθ* ποὺ ἀκολούθησαν, ὥστε ἡ prima donna νὰ κρατᾶ τὶς δυνάμεις της γιὰ τὴν τελευταία σκηνή. Τὴν περίοδο ἐκείνη, ὁ προσωπικὸς χῶρος μιᾶς prima donna μέσα στὸ ἔργο, καὶ κατὰ κύριο λόγο στὸ τέλος, ἦταν ἀδιαμφισβήτητος. Κι' αὐτό, γιατὶ ὑπῆρχε διάχυτη ἡ προσδοκία, τόσο ἀπὸ τοὺς συνθέτες ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ κοινό, γιὰ ἕνα finale ἀντάξιο τῶν φωνητικῶν καὶ δραματικῶν προσόντων τῆς πρωταγωνίστριας. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἔρχεται νὰ ὑπερθεματίσει ἡ τελικὴ ἄρια "Dal asilo della pace", γραμμένη τὸ 1834 γιὰ τὴν Giulia Grisi ἀπὸ τὸν συνθέτη Sir Michael Costa,[18] γιὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ *Assedio di Corinto* στὸ Λονδίνο.[19] Παρὰ τὸ γεγονὸς πὼς ἡ Palmide ἔχει ἤδη δύο ἄριες, τὴν "Dal soggiorno degli estinti" στὴν ἀρχὴ τῆς δεύτερης πράξης καὶ τὸ "Giusto Ciel, in tal periglio" στὸ τέλος τῆς τρίτης, αὐτὴ ἡ cavatina, καὶ ἡ cabaletta ποὺ ἀκολουθεῖ, ἀντικαθιστᾶ αὐτὴν τῆς δεύτερης.

[13] Νὰ σημειωθεῖ ἐδὼ πὼς ἐξ αἰτίας τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως, ποὺ ἦταν τὸ θέμα τῆς δεκαετίας, ὁ συνθέτης προσπάθησε νὰ ἀξιοποιήσει αὐτὴν τὴν πολιτικὴ σύνδεση.

[14] Thiery Dielcourt: "De Mehmed II à *Mahomed II*, le vrai paysage historique", στό: *L'avant-scène opéra* 81: *Le siège de Corinthe*, Premières Loges, Paris 1985, σ. 4-7.

[15] Στὴν *Bianca e Falliero* ἡ τονικότητα τῆς Εἰσαγωγῆς εἶναι αὐτὴ τῆς Ρέ-μείζονος, ἐνῶ στὴν *Πολιορκία* (γαλλικὴ καὶ ἰταλικὴ) εἶναι ἕναν τόνο πιὸ κάτω, στὴν Ντό-μείζονα.

[16] Βλ. Benedetto Marcello, *Salmo Vigesimoprimo, "Volgi mio Dio" (Alto solo con violette)*, πρώτη ἔκδοση, Domenico Lovisa, Venezia 1724, σ. LXXXVI-LXXXVII.

[17] *Ermione*: Coro – Cleone, Coro di Donne. Ἀπὸ τὴν 1η πράξη, ἀκριβῶς πρὶν τὴν εἴσοδο τῆς Ἑρμιόνης.

[18] Jeremy Commons, "Sir Michael Costa (1808-1884), *L'Assedio di Corinto*", στὸ ἔνθετο τοῦ: *Nelly Miricioiu, David Parry – Bel Canto Portrait*, Opera Rara, ORR 217 (CD), 2001, σ. 37.

[19] Commons, ὅ.π., σ. 43.

Ἕνα χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τοῦ *Μωάμεθ* στὴν ἀρχική του μορφὴ εἶναι τὸ *Terzettone*[20] – μοναδικὸ στὴν ροσινικὴ δημιουργία – ποὺ καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς 1ης πράξης. Διαρκεῖ περίπου 25΄ καὶ περιλαμβάνει:[21]

1. τὸ terzetto "Ohimè qual fulmine",
2. τὸ recitativo "Che avvenne , oh Dio",
3. τὸ χορωδιακὸ "Misere!",
4. τὴν προσευχὴ "Giusto Ciel, in tal periglio",
5. τὸ recitativo "Ahi, padre!" καί, τέλος,
6. τὸ terzetto "Figlia, mi lascia".

Στὶς ἐπόμενες τρεῖς ἐκδοχές, τὸ *Terzettone* "ἀδυνατίζει", μὲ ἀποτέλεσμα ἡ διάρκειά του νὰ μειωθεῖ αἰσθητὰ καὶ νὰ πάρει τὴν μορφὴ ἑνὸς *Terzetto*.

Στὴν γαλλικὴ *Πολιορκία* καὶ στὸ *Assedio*, ὁ Rossini ἀφαιρεῖ τὴν προσευχὴ "Giusto Ciel, in tal periglio" ἀπὸ τὴν πρώτη πράξη καὶ τὴν τοποθετεῖ στὴν 3η πράξη, πρὶν ἀπὸ τὸ finale ultimo.

Τὸ τρίο τῆς 1ης πράξης, "Conquisa l'anima", στὴν ἐκδοχὴ τῆς Βενετίας εἶναι παραλλαγὴ τοῦ κουαρτέτου τῆς 2ης πράξης ἀπὸ τὴν ὄπερα *Bianca e Falliero*, "Cielo, il mio labbro inspira".[22]

Τὸ τραγικὸ finale τῆς ναπολιτάνικης ἐκδοχῆς μεταμορφώνεται γιὰ τὴν βενετσιάνικη σκηνὴ κι' ἔτσι τὸ ἔργο ἀποκτᾶ *αἴσιο τέλος*. Ὁ συνθέτης θὰ χρησιμοποιήσει αὐτὸ τὸ finale καὶ στὴν παρισινὴ ἐκδοχή. Αὐτὸ τὸ *lieto fine* εἶναι δάνειο ἀπὸ προγενέστερο ἔργο τοῦ Rossini, τὴν *Donna del Lago*. Πιὸ συγκεκριμένα, χρησιμοποιεῖ τὸ rondo finale "Tanti affeti in tal momento", ποὺ εἶχε πρωτοπαρουσιαστεῖ στὴν Νεάπολη ἕνα χρόνο πρίν, τὸ 1819.[23]

Τὸ *Assedio di Corinto* δὲν εἶχε τόσο μεγάλη ἐπιτυχία ὅσο τὸ *Siège de Corinthe* στὴν Γαλλία. Ἡ ἰταλικὴ πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στὶς 27 Δεκεμβρίου 1827 στὴν Ῥώμη σὲ συναυλιακὴ μορφή.[24] Ὁ νεαρὸς τότε καὶ ταλαντοῦχος Donizetti ἄφησε τὸ προσωπικό του ἀποτύπωμα στὸ *Assedio*, ὅταν ἡ ὄπερα παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ θέατρο Carlo Felice τῆς Γένοβας, στὶς 7 Ἰουνίου 1828, ἀποκαθιστῶντας τὸν ῥόλο τοῦ Νεοκλῆ – ἀπὸ τενόρο στὴν γαλλικὴ ἐκδοχὴ – σὲ mezzo-soprano (ὅπως ἦταν στὴν ἀρχική του μορφή).[25] Ὁ Donizetti συνέθεσε καὶ μία cabaletta, "Pietosa all'amor mio", ποὺ τὴν προσέθεσε στὸ ντουέτο Παμύρας – Μωάμεθ στὴν δεύτερη πράξη.[26]

Μετὰ τὴν παράσταση στὸ θέατρο Apollo τῆς Ῥώμης τὸ 1830, τὸ ἔργο ὑπέστη ἀτελείωτες ἀλλαγές, ἔτσι ὥστε στὰ ἐπόμενα τριάντα χρόνια ποὺ ἀκολοῦθησαν ἦταν ἀδύνατον νὰ βρεθοῦν δύο ἴδιες παραγωγές.[27]

Τὸ 1859, στὴν ἐκκλησία τῆς S. Addolorato στὴν Φλωρεντία, τὸ ἔργο τροποποιήθηκε γιὰ ἀκόμα μία φορά.[28] Ἡ μουσικὴ τοῦ Rossini προσαρμόστηκε σὲ ἕνα καινούργιο

[20] Στὰ ἰταλικὰ σημαίνει ἕνα trio μεγάλο καὶ παχουλό. Ἐπίσης, ὁ ὅρος αὐτὸς συναντᾶται μόνο στὸν *Μωάμεθ* τῆς ἐκδοχῆς τῆς Νεαπόλεως· ὁ Rossini δὲν τὸν χρησιμοποίησε ποτὲ ξανά.

[21] Βλ. ἐπίσης Osborne, *Rossini: His Life and Works*, ὅ.π., σ. 285-293.

[22] Τὸ ἀναφέρει ἐπίσης ὁ Marco Beghelli, πιὸ γενικευμένα, στὸ "Il secondo Maometto", στὸ ἔνθετο τοῦ: *Gioachino Rossini: Maometto Secondo*, Dynamic Srl (DVD), 2005, σ. 15.

[23] Ὁ ἴδιος ὁ Rossini δὲν πῆρε πολὺ στὰ σοβαρὰ τὴν ἱστορικὴ καὶ δραματικὴ ἀντιμετάθεση, κι' ἔτσι ἔδωσε ὁδηγίες στὸν ἀντιγραφέα νὰ κλείσει τὴν ὄπερα μὲ τὸ ἐν λόγῳ rondo finale. Βλ. Gossett, "Soundness of Structure and Musical Splendor", ὅ.π., σ. 3.

[24] J. F. Mastroianni, "L'Assedio di Corinto", στὸ ἔνθετο τοῦ: *Gioacchino Rossini: The Siege of Corinth*, EMI Records (3 LPs), 1975, σ. 4-7: 6.

[25] Ὅ.π.

[26] John A. Emerson (ἐπιμ.), *Catalog of Pre-1900 Vocal Manuscripts in the Music Library, University of California at Berkeley*, Vol. IV, Catalog number 195, University of California Press, Berkeley 1988, σ. 41.

[27] Mastroianni, ὅ.π., σ. 6.

[28] Ὅ.π., σ. 7.

λιμπρέτο ποὺ ἔφερε τὸν τίτλο *Nabucco*,[29] διαφορετικὸ ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἔγραψε ὁ Solera τὸ 1842 γιὰ τὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Verdi. Αὐτὸς ὁ *Nabucco* ἐπαναλήφθηκε τὸ 1865 καὶ μετά, γιὰ τελευταία φορά, στὴν Φλωρεντία τὸ 1903.

Ἡ πρώτη ἀναβίβαση τοῦ ἔργου κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ 20οῦ αἰώνα, ὑπὸ τὸν τίτλο *L'Assedio di Corinto*, ἔλαβε χώρα στὸν Maggio Musicale di Firenze τὸ 1949, ἐνῶ δισκογραφικὰ ἡ πρώτη ζωντανὴ ἠχογράφηση εἶναι μὲ τοὺς Petri καὶ Tebaldi ἀπὸ τὸ θέατρο San Carlo τῆς Νεαπόλεως τὸ 1952. Ὡς *Maometto II*, ἡ πρώτη δισκογραφικὴ παρουσίαση τοῦ ἔργου ἦταν τὸ 1983 μὲ τοὺς Ramey καὶ Anderson ἀπὸ τὴ Philips.

Σὲ αὐτὸ τὸ ἔργο, ὁ συνθέτης χρησιμοποιεῖ ὅσο σὲ κανένα ἄλλο ἀπὸ τὰ προηγούμενά του τὴν μοτιβικὴ ἐπεξεργασία, μὲ ἐπακόλουθο τὴν θεματικὴ μεταμόρφωση. Ἂν συγκρίνει κανεὶς τὸ ἔργο ἐν τῇ γενέσει του καὶ τὶς παραλλαγὲς ἢ ἐπεξεργασίες ποὺ ἀκολούθησαν γιὰ διαφορετικοὺς λόγους κάθε φορά, θὰ μείνει ἔκπληκτος ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ὁ Rossini μεταμόρφωσε τὸν *Μωάμεθ* σὲ *Πολιορκία* ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν μαεστρία τοῦ συνθέτη ὅσον ἀφορᾶ τὰ δάνεια ἀπὸ προγενέστερα ἔργα του, εἴτε αὐτὰ ἀφοροῦν ἕνα μεμονωμένο μουσικὸ θέμα, τὸ ὁποῖο ἐπεξεργάζεται καὶ παραλλάσσει, εἴτε πάλι ἕνα αὐτούσιο κομμάτι ποὺ τὸ παρενθέτει ἐμβόλιμα.

[29] Ὅ.π.

Φάλσταφ: Η μεταμόρφωση του σαιξπηρικού ήρωα από τον Βέρντι και τον Μπόιτο για το ιταλικό μουσικό θέατρο

Μαριάννα Σιδερή

Η μεταγωγή λογοτεχνικών κειμένων και θεατρικών έργων στην όπερα αποτελεί μία συνηθισμένη πρακτική. Οι δραματουργοί της όπερας, ήδη από τον 17ο αιώνα, αναζητούσαν σε δημοφιλή λογοτεχνικά κείμενα και θεατρικά έργα πολυπαθείς ήρωες, υποκείμενους σε ηθικά διλήμματα και αντίξοες καταστάσεις, προκειμένου να δημιουργήσουν αρχέτυπα μουσικοθεατρικών χαρακτήρων, ικανών να προκαλέσουν άλλοτε το θαυμασμό και άλλοτε το γέλιο στους θεατές. Η πλειοψηφία των λιμπρέτων του Βέρντι προέρχεται από λογοτεχνικές πηγές και μάλιστα τις περισσότερες φορές μη ιταλικές, ενώ σχεδόν ποτέ τα λιμπρέτα του δεν βασίζονται σε αυθεντικά κείμενα.[1] Το παραπάνω γεγονός δεν αποτελεί, βεβαίως, ιδιαιτερότητα του Βέρντι, αλλά μία τακτική των περισσότερων Ιταλών συνθετών της εποχής, οι οποίοι προσάρμοζαν λογοτεχνικές και θεατρικές επιτυχίες σε όπερες, συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στην ταχύτερη διάδοση του έργου Ευρωπαίων δραματουργών στην ιταλική χερσόνησο.[2]

Δεν λείπουν, βεβαίως, οι περιπτώσεις όπου η οπερατική εκδοχή λογοτεχνικών ή θεατρικών έργων απομακρυνόταν σημαντικά από το έργο αναφοράς δημιουργώντας ουσιαστικά ένα εντελώς διαφορετικό ή ακόμη και νέο έργο, το οποίο δε θύμιζε σε τίποτα την πρωταρχική πηγή εκτός, ίσως, από τον τίτλο ή τα ονόματα των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων. Στα παραπάνω προστίθεται η περίπτωση δραματικών ηρώων, των οποίων ο μουσικοθεατρικός μετασχηματισμός υπήρξε τόσο έντονος και διακριτός χαρίζοντας στους συγκεκριμένους χαρακτήρες μία πρωτόγνωρη δημοτικότητα και αυθεντικότητα που ξεπερνούσε την αρχική λογοτεχνική τους μορφή. Σε αυτή την κατηγορία δημιουργίας αρχέτυπων μουσικοδραματικών ηρώων που ξεπερνούν τα όρια της αρχικής τους πηγής, εντάσσεται η περίπτωση του χαρακτήρα Φάλσταφ, των Βέρντι και Μπόιτο.

[1] Οι λογοτεχνικές πηγές των λιμπρέτων του Βέρντι είναι κατά κύριο λόγο γαλλικές, οι οποίες είτε προέρχονται άμεσα από λογοτεχνικά κείμενα (όπως Voltaire: *Alzira*/ Victor Hugo: *Ernani, Rigoletto*/ Dumas fils: *La traviata*), είτε έμμεσα, μετά από προσαρμογές άλλων κειμένων ή έργων (βλ. *Les Vêpres siciliennes* μία διαφορετική εκδοχή του λιμπρέτου *Le Duc d' Albe* των Scribe και Duveyrier προορισμένο για τον Donizetti το 1839/ *Un ballo in maschera* βασισμένο στο λιμπρέτο του Scribe *Gustave III ou Le bal masqué* προορισμένο για τον Auber/ *Un giorno di regno* προέρχεται από το θεατρικό έργο του Pineau-Duval/ *Aida* βασίζεται σε ένα γαλλικό προσχέδιο του Auguste Mariette). Η αναλογία ορίζει μία ιταλική λογοτεχνική πηγή αναφοράς προς 13 γαλλικές. Πέρα από τις προαναφερόμενες γαλλικές πηγές των λιμπρέτων του Βέρντι εντοπίζονται και (α) γερμανικές πηγές αναφοράς (βλ. Schiller: *Giovanna d' Arco, I masnadieri, Luisa Miller, Don Carlos*/ Zacharias Werner: *Attila*), (β) ισπανικές (βλ. García Gutiérrez: *Il trovatore, Simon Boccanegra*/ Duke of Rivas: *La forza del destino*) και (γ) αγγλικές (βλ. Byron: *I due Foscari, Il corsaro*/ Shakespear: *Macbeth, Otello, Falstaff*). Βλ. Gilles De Van, *Verdi's Theatre: Creating Drama Through Music*, Roberts Gilda (trans.), University of Chicago Press, 1998, σελ. 72.

[2] Ενδεικτικά αναφέρεται ότι το θεατρικό έργο *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ πρωτοπαραστάθηκε στο Μιλάνο το 1849, δύο χρόνια μετά την παράσταση της ομώνυμης όπερας του Βέρντι (Φλωρεντία: t. della Pergola 14.03.1847).

Ο χαρακτήρας του κωμικού ήρωα Σερ Τζον Φάλσταφ[3] είναι δημιούργημα της αγγλικής λογοτεχνίας και συγκεκριμένα του επιφανούς Άγγλου δραματουργού της ελισαβετιανής περιόδου Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (1564-1616). Ο Σαίξπηρ δημιούργησε μία αθάνατη μορφή ήρωα, ενός ευτραφούς, παραγεμισμένου με χιούμορ και παλιανθρωπιά ιππότη, μπεκρή, κοιλιόδουλου και αμαρτωλού, που στέκεται στον αντίποδα του Ιδανικού Ιππότη, αναδεικνύοντας, μέσα από την τεχνική της αντίθεσης, τις αρετές του. Ο χαρακτήρας του Σερ Τζον Φάλσταφ εμφανίζεται σε τέσσερα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ και συγκεκριμένα στα ιστορικά έργα *Ερρίκος Δ΄: Μέρος Ιο* και *Μέρος ΙΙο* (1597/98) και *Ερρίκος Ε΄* (1599) , όπως επίσης και στην κωμωδία *Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ* (1600).[4] Στο ιστορικό δράμα *Ερρίκος Δ΄*, ο Φάλσταφ δεν είναι πρωταγωνιστής αλλά ένας επικουρικός χαρακτήρας που δε μετέχει στην κύρια δράση. Ωστόσο, στο *Ιο Μέρος* του *Ερρίκου Δ΄* ο Φάλσταφ αποκτά μία τέτοια υπερτροφία, ανάλογη της μεγάλης του κοιλιάς, και ξεπερνά τα όρια του προορισμού του καθώς επιβάλλεται σχεδόν ως πρωταγωνιστής μέσα από παράπλευρα εκτενή κωμικά επεισόδια, καθιστώντας την παρουσία του απαραίτητη στο *ΙΙο Μέρος* του ομώνυμου αφηγηματικού δράματος. Στο *ΙΙο Μέρος* του *Ερρίκου Δ΄* ο Σαίξπηρ χρησιμοποιεί τον Φάλσταφ σε μικρότερη κλίμακα και τον σκιαγραφεί με λιγότερο ζωντανά χρώματα. Σε άμεση αντιπαράθεση με τον γενναίο πρίγκιπα Χαλ, προσωποποίηση του Ιδανικού Ιππότη και μελλοντικού Κυβερνήτη, ο Φάλσταφ παρουσιάζεται δειλός, καθώς την κρίσιμη ώρα της μάχης πέφτει στο έδαφος δίπλα στα πτώματα των αντιπάλων και προσποιείται τον νεκρό. Μετά την ενθρόνιση και τη μετονομασία του πρίγκιπα Χαλ σε Ερρίκο Ε΄, ο νέος Κυβερνήτης απορρίπτει τον παλιό του φίλο και σύντροφο Φάλσταφ επιπλήττοντάς τον για τη δειλία του και την τάση του προς την μέθη. Ζητά από τον

[3] Ο Σαίξπηρ μορφοποίησε τον χαρακτήρα του Φάλσταφ μετά τον Sir John Oldcastle, ένα στρατιώτη και γενναίο αρχηγό. Στην πρώτη εκδοχή του *Ερρίκου Δ΄, Μέρος Ιο* (1597) ο Σαίξπηρ πράγματι αποκαλεί τον κωμικό του χαρακτήρα Sir John Oldcastle, αλλά αργότερα υποχρεώθηκε να αλλάξει το όνομα εξαιτίας των επιφανών απογόνων του Oldcastle οι οποίοι διαμαρτυρήθηκαν και απείλησαν ότι θα προβούν σε δίκη. Ο Σαίξπηρ άλλαξε το όνομα σε Sir John Fastolf (1378-1459), μετά τον Άγγλο στρατιώτη ο οποίος πολέμησε ηρωικά κατά την δεύτερη φάση του Εκατονταετούς Πολέμου ανάμεσα στην Αγγλία και τη Γαλλία (1337-1453). Ο Fastolf υπηρέτησε διακεκριμένα ενάντια στους Γάλλους στο Agincourt (1415), στο Verneuil (1424) και στη «Μάχη των Herrings (ρεγκών)» στο Rouvay (1429), όπου φημολογείται ότι χρησιμοποίησε βαρέλια με ρέγκες προκειμένου να καλύψει τα στρατεύματά του από τα βλέμματα του εχθρικού στρατεύματος. Αργότερα, μετά την ήττα των δυνάμεών του στο Patay (1429), κατηγορήθηκε για δειλία και κλήθηκε να επιστρέψει στη βάση του. Το 1440 αποστρατεύτηκε. Ο Σαίξπηρ, στηριζόμενος σε σημειώσεις που ο ίδιος Fastolf είχε αφήσει σε ένα φίλο του, γνώριζε λεπτομέρειες της προσωπικής του ζωής και της ευέξαπτης προσωπικότητάς του. Ο Fastolf ήταν ένας άπληστος άντρας, εντελώς αδίστακτος στις εμπορικές του συναλλαγές και με μεγάλη περιουσία, την οποία άφησε μετά το θάνατό του -όντας άτεκνος- στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης όπου και χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να συσταθεί το νέο *Magdalen College*. Δημιουργώντας τον Sir John Falstaff (Fastolf) ο Σαίξπηρ πρόσθεσε ένα στοιχείο κωμωδίας στον σοβαρό τόνο των ιστορικών θεατρικών του έργων. Βλ. Burton D. Fischer, "Falstaff", στο *Opera Journeys Lecture Series,* σελ. 24-26 και Gary Schmidgall, *Shakespeare and Opera*, Oxford University Press, 1990, σελ. 321-334.

[4] Τα τέσσερα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ: *Ριχάρδος ΙΙ* (1595)*, Ερρίκος Δ΄: Ιο και ΙΙο Μέρος* (1597/98) και *Ερρίκος ο Ε΄* (1599) ακολουθούν την ιστορία εκθρόνισης του Βασιλιά Ριχάρδου Β΄ και τοποθετούνται σε ένα βασίλειο που μαστίζεται από ανταρσίες, προδοσίες και μεταβαλλόμενες συμμαχίες. Τα δύο μέρη του *Ερρίκου Δ΄* επικεντρώνονται στον Πρίγκιπα Χαλ, ο οποίος αργότερα γίνεται ο *Ερρίκος Ε΄*, δίνοντας έμφαση στον μετασχηματισμό του Πρίγκιπα Χαλ από ένα σπάταλο, τεμπέλη και αργόσχολο νέο σε ένα συνετό και ώριμο κυβερνήτη. Στο ξεκίνημα του *Ιου Μέρους* του *Ερρίκου Δ΄*, ο Βασιλιάς Ερρίκος Δ΄ θρηνεί για τη δειλή και άσωτη ζωή του γιου του, ο οποίος μαζί με τους αχρείους φίλους του, τον χοντρό και θυελλώδη ιππότη Φάλσταφ και τον κοκκινομύτη κολλητό του Μπάρντολφ, πίνουν και παιδιαρίζουν στο πανδοχείο της Κυρίας Κουίκλι στο Eastcheap. Βλ. James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi: Falstaff*, Cambridge University Press, 1983, σελ. 19-34.

Φάλσταφ να μετανοήσει και να αλλάξει τρόπο ζωής. Ο Φάλσταφ αρνείται και ο Ερρίκος ο Ε΄ αναγκάζεται να τον εξορίσει. Στον *Ερρίκο Ε΄* ο Φάλσταφ ως χαρακτήρας δεν εμφανίζεται καθόλου παρά μόνο στην ΙΙΙ πράξη και 3η σκηνή, όπου γίνεται αναφορά στο όνομά του και πληροφορούμαστε τον θάνατό του.

Ένα χρόνο αργότερα ο Σαίξπηρ αναγκάζεται να νεκραναστήσει τον χαρακτήρα του Σερ Τζον Φάλσταφ στην κωμωδία του *Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ* μετά από φερόμενη επιταγή της Βασίλισσας Ελισάβετ Α΄, η οποία, σύμφωνα με την παράδοση, επιθυμούσε να δει τον χοντρό ιππότη ερωτευμένο. Η απροθυμία του Σαίξπηρ να νεκραναστήσει τον ήρωα που με τόση φροντίδα είχε πλάσει στα ιστορικά του δράματα για ένα βασιλικό καπρίτσιο είναι καταφανής στη ρηχή σκιαγράφηση του χαρακτήρα. Στις *Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ*, μία συμβατική ηθογραφικού τύπου φάρσα, επεισοδιακή στη δομή της, ο Φάλσταφ παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικός, δε διατηρεί σχεδόν τίποτα από την βαθύτατα ανθρώπινη ουσία με την οποία ήταν πλασμένος στον *Ερρίκο Δ΄* και μετασχηματίζεται σε μία αχνή αντανάκλαση του άλλου του εαυτού.

Ως εκ τούτου, στα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ συναντά κανείς δύο διαφορετικούς χαρακτήρες κάτω από το όνομα του Φάλσταφ: Εκείνον του υπερμεγέθη επικουρικού ήρωα στο ιστορικό έργο *Ερρίκος Δ΄: Μέρος Ιο* και *ΙΙο* με τα πνευματώδη ευφυολογήματα και τις τολμηρές του φιλοσοφίες για τη ζωή, τον έρωτα και το ποτό και εκείνον τον χαρακτήρα του καιροσκόπου και μικροπρεπούς ερωτύλου, χωρίς ίχνος χιούμορ ή δηκτικότητας, κουτού στον ύστατο βαθμό που εμπαίζεται με περισσή ευκολία από τις εύθυμες επαρχιώτισσες κυράδες του Ουίνδσορ και, μετανιωμένος, ζητά τη συγχώρεσή τους.

Ο χαρακτήρας του ηλικιωμένου δανδή που κυνηγά ανεπιτυχώς όμορφες νεαρές κοπέλες και στο τέλος τιμωρείται για την υπεροψία του, απαντά στην παράδοση της κωμικής όπερας του 18ου και 19ου αιώνα και, όπως είναι φυσικό, κέντρισε το ενδιαφέρον αρκετών δραματουργών. Πριν την όπερα του Βέρντι, αρκετοί συνθέτες μετέφεραν τον Φάλσταφ στην λυρική σκηνή, μέσα από έργα κωμικού, κυρίως, περιεχομένου.[5] Μεταξύ αυτών, το γερμανικό *singspiel* του Otto Nicolai με τίτλο *Οι*

[5] Μεταξύ άλλων αξίζει να αναφερθούν τα έργα: (i) Η όπερα του Antonio Salieri *Falstaff, ossia Le Tre Burle - Φάλσταφ, ή αλλιώς Οι τρεις φάρσες* (1799). Πρόκειται για μία κωμική όπερα που απαντά στην παράδοση της *opera buffa* του 18ου αιώνα. Η μουσική είναι όμορφη και ποικιλόχρωμη. Ο λιμπρετίστας Carlo Prospero Defransceschi βασίστηκε αποκλειστικά στις *Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ* προχωρώντας σε σημαντικές περικοπές του κειμένου αναφοράς. Απομάκρυνε τους χαρακτήρες της Anne, του Fenton, της Mistress Quickly, του Shallow, του Pistol, του Nym, του Hugh Evans και του Dr. Caious, ενώ μετονόμασε την Mistress Page σε Mrs. Slender. Η όπερα διατηρεί τα τρία επεισόδια ταπείνωσης του Φάλσταφ (σκηνή με το καλάθι των απλύτων, σκηνή μεταμφίεσης σε γριά γυναίκα και την σκηνή του βασανισμού στο δάσος), δίνοντας έμφαση στη ζηλοτυπία του Ford. (ii) Η όπερα του Ιρλανδού William Balfe *Falstaff* (1838)*:* Η μοναδική όπερα του συνθέτη γραμμένη σε ιταλικό και όχι αγγλικό κείμενο. Το λιμπρέτο υπογράφει ο Manfredo Maggioni βασισμένος αποκλειστικά στις *Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ*. Και τα τρία επεισόδια ταπείνωσης του Φάλσταφ διατηρούνται. Η μουσική σε μεγάλο βαθμό θυμίζει τον Rossini, με χαρακτηριστικά τα επίμονα crescendi των σολιστικών και συγκεντρωτικών κομματιών. (iii) Το γερμανικό *singspiel* του Otto Nicolai *Die Lustigen Weibe von Windsor - Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ* (1849) σε κείμενο του Γερμανο-Εβραίου ποιητή Salomon Hermann Mosenthal. Μολονότι το έργο αρχικά απορρίφθηκε από την όπερα της Βιέννης (1846), ο Nicolai δεν έχασε την πίστη του σε αυτό και το 1849 η όπερα παραστάθηκε στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου γνωρίζοντας τεράστια επιτυχία. Μαζί με τον *Φάλσταφ* του Βέρντι αποτελεί μία από τις δύο οπερετικές εκδοχές του σαιξπηρικού ήρωα που παρουσιάζεται συστηματικά στην λυρική σκηνή. Αρκετοί από τους χαρακτήρες του έργου αναφοράς απομακρύνονται, όπως ο Pistol, ο Bardolf, ο Shallow, η Mistress Quickly και ο Hugh Evans. Ο Φάλσταφ δεν είναι ο πρωταγωνιστής της όπερας, αλλά οι Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ, με την τιμωρία του Ford να φαντάζει εξίσου σημαντική όσο η

εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ κατάφερε να γνωρίσει σημαντική επιτυχία και, μαζί με την λυρική κωμωδία του Βέρντι να αποτελέσει μία από τις δύο οπερετικές εκδοχές του σαιξπηρικού ήρωα που παρουσιάζεται συστηματικά στην λυρική σκηνή. Η διαφορά, ωστόσο, ανάμεσα στις δύο μεταγωγές του σαιξπηρικού ήρωα στην όπερα έγκειται στην λειτουργικότητά του στο δράμα. Στο έργο του Nicolai ο Φάλσταφ δεν είναι ο πρωταγωνιστής, αλλά ένα απλό θύμα κοροϊδίας και προσβολών των εύθυμων κυράδων αφήνοντας, έτσι, ένα ελεύθερο πεδίο δραματουργικής δραστηριοποίησης στον Βέρντι και τον Μπόιτο, οι οποίοι δημιούργησαν ένα αυθεντικό χαρακτήρα, ένα αμάλγαμα των δύο διαφορετικών σαιξπηρικών εκδοχών της προσωπικότητας του Φάλσταφ στηριζόμενοι κυρίως στην κωμωδία *Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ*, ενώ την ίδια στιγμή ανέμελα χοροπηδούν πάνω στα δύο μέρη του ιστορικού έργου *Ερρίκος Δ΄*.

Στην όπερα του Βέρντι και του Μπόιτο ο Φάλσταφ μετασχηματίζεται σε πρωταγωνιστή που συνδυάζει το οξύ πνεύμα και την ευγένεια του παλαίμαχου Ιππότη με την φαιδρότητα, όχι όμως ανοησία, του ευτραφούς ήρωα που είναι διασκεδαστικά επιρρεπής σε ατιμίες. Ο Φάλσταφ του Βέρντι και του Μπόιτο είναι μοναδικός στο λυρικό ρεπερτόριο, δεν είναι κουτός ούτε γελοίος, αλλά σκανδαλιάρης και κωμικός, στην πραγματικότητα είναι ολόκληρος μία κωμωδία. Ο ήρωας δεν παρουσιάζεται ως θύμα απάτης και κοροϊδίας, όσο η αφορμή για διασκέδαση και γέλιο. Στην λυρική κωμωδία κανείς δεν παίρνει στα σοβαρά τις προσβολές που υφίσταται ο Φάλσταφ. Ο Βέρντι και ο Μπόιτο χειρίζονται μουσικά και ποιητικά τον ήρωα με μία ιδιαίτερη τρυφερότητα, προφυλάσσοντάς τον από την γελοιότητα και την αντιπάθεια. Για τον Βέρντι η όπερα *Φάλσταφ* δεν είναι απλώς μία λυρική κωμωδία, αλλά η σκιαγράφηση ενός κωμικού χαρακτήρα. Όλη η δράση αναπτύσσεται και εξελίσσεται γύρω από εκείνον. Ακόμη και όταν ο ίδιος δεν είναι σωματικά παρών στην σκηνή, όπως συμβαίνει στην Ι πράξη και 2η σκηνή, είναι μουσικά παρών μέσα από τις μελωδίες που τον ανακαλούν και τα σχέδια που υφαίνονται εις βάρος του.[6]

Η λυρική κωμωδια *Φάλσταφ* του Βέρντι και του Μπόιτο είναι σημαντική για πολλούς λόγους, τόσο ιστορικούς όσο και μουσικοδραματικούς. Ιστορικά ο *Φάλσταφ* αποτελεί την πρώτη πετυχημένη κωμική όπερα του Βέρντι, μετά από την αποτυχημένη απόπειρα των νεανικών του χρόνων στο κωμικό είδος, με τη δεύτερη κατά σειρά όπερα της εργογραφίας του: *Μία ημέρα βασιλείας* (*Un giorno di regno*, 1840) - κυριολεκτικά "μίας ημέρας βασιλείας" αφού την επόμενη της παράστασης η όπερα κατέβηκε από την σκηνή.[7] Η αποτυχία της όπερας, η οποία συνοδευόταν από σημαντικές θλιβερές

ταπείνωση του Φάλσταφ. (iv) *Falstaff : A Symphonic Study* (*Φάλσταφ: μία συμφωνική σπουδή*) βασισμένη σε αποσπασμένα επεισόδια από τον *Ερρίκο Δ΄,* του Sir Edward Elgar (1913). (v) Η μονόπρακτη όπερα σε αγγλικό κείμενο *Falstaff* του Gustav Holst (1925) που διευθετεί μουσικά κείμενα του *Ερρίκου Δ΄*. Ο θίασος συγκροτείται από τους Falstaff (μπάσος), Prince Hal (τενόρος), Doll Tearsheet και Hostess (σοπράνο), Peto (τενόρος), Bardolpfh και Pistol (βαρύτονοι). (vi) Η όπερα *Sir John in Love* του Ralph Vaughan Williams (1929). Ο Vaughan Williams, όπως ο ομοεθνής του Holst δημιουργεί ένα εκτεταμένο και χαλαρό έργο, διευθετώντας μουσικά αγγλικά τραγούδια και χαρούμενα ιντερλούδια από τον *Ερρίκο Δ΄.* Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι ο χαρακτήρας του Φάλσταφ εμφανίζεται επίσης στην όπερα του Pacini *La Gioventu di Enrico V* (1820), στο έργο του Ambroise Thomas *Le Songe d'une nuit d' été* (1850: όπου ο ίδιος ο Σαίξπηρ και η Βασίλισσα Ελισάβετ είναι χαρακτήρες του έργου) και στον *Falstaff* του Adolphe Adame (1856). Βλ. John. A Rice, "*Falstaff*", στο Stanley Sadie (εκδ.) *The New Grove Dictionary of Opera*, 2, Oxford University Press, 1992, σελ. 114, Julian Budden, *The Operas of Verdi: From Don Carlos to Falstaff* (3), rev. edition, Oxford, Clarendon Press, 1992, σελ. 417-420 και Garry Wills, *Verdi's Shakespeare: Men of the Theatre*, London, Penguin Books, 2012, σελ. 165-172.

6 Βλ. Roger Parker, *"Falstaff"*, στο Stanley Sadie (εκδ.) *The New Grove Dictionary of Opera*, 2, σελ. 114-117.

7 Η δράση της όπερας *Μία ημέρα βασιλείας* λαμβάνει χώρα κοντά στην Brest κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα. Ο Belfiore, παριζιάνος αξιωματικός, παρουσιάζεται σαν Βασιλιάς Stanislaus της Πολωνίας

συγκυρίες της προσωπικής ζωής του συνθέτη, σε συνδυασμό με την πεποίθηση αρκετών ομοεθνών του -μεταξύ αυτών και του Ροσσίνι- ότι ο Βέρντι ήταν "αρκετά μελαγχολικός και σοβαρός" προκειμένου να συνθέσει μία πετυχημένη ιταλική κωμική όπερα, ενοχλούσαν τον συνθέτη. Δίχως αμφιβολία, η μούσα του Βέρντι ήταν μία τραγική μούσα, γεγονός που καθιστά ακόμη πιο ενδιαφέρουσα την στροφή του συνθέτη προς την κωμωδία μετά από μία μακροχρόνια ενασχόληση στο χώρο της τραγικής όπερας.

Αρκετές φορές, από την δεκαετία του 1860 και έπειτα, ο Βέρντι είχε σκεφτεί να αποπειραθεί τη σύνθεση ενός κωμικού έργου, εάν πρώτα έβρισκε το κατάλληλο θέμα. Ο Βέρντι αναζητούσε μία υπόθεση διαφορετική, η οποία θα στεκόταν μακριά από τις παραδοσιακές όπερες κωμικού ύφους, απαλλαγμένη από χοντροκομμένα αστεία και χυδαίους υπαινιγμούς. Το γελοίο και η φάρσα δεν ενδιέφεραν ποτέ και καθόλου τον συνθέτη. Όταν το 1889, μετά την τεράστια επιτυχία του *Οθέλλο*, ο Βέρντι παρέλαβε ένα προσχέδιο λιμπρέτου με τίτλο *Φάλσταφ* από τον Μπόιτο, απάντησε συγκρατημένα: «*Προτού αποφασίσω, θα ήθελα να διαβάσω ξανά τις* Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ *και τα δύο μέρη του* Ερρίκου Δ΄…» και μετά από λίγες μέρες έγραψε με ενθουσιασμό «.. *είναι πραγματικά τέλειο!*».[8] Το καλοκαίρι του 1889 ο Βέρντι αποφάσισε να εργαστεί με μυστικότητα στη σύνθεση του *Φάλσταφ* και να επιτεθεί για άλλη μία φορά στην κωμωδία έχοντας στην οπλοθήκη του τα καλύτερα πυρομαχικά: ένα κείμενο βασισμένο στον αγαπημένο του δραματουργό και τον Μπόιτο.[9]

προκειμένου να προστατέψει τον πραγματικό Βασιλιά από τον κίνδυνο εκθρονισμού του. Μεταμφιεσμένος σαν βασιλιάς, ο Belfiore επισκέπτεται το κάστρο του Βαρώνου Kelbar και βοηθά την κόρη του, Giulietta, να ενωθεί με τον αγαπημένο της Edoardo, βγάζοντας από τη μέση τον επίδοξο εραστή της, τον θείο του Edoardo, τον Κρατικό ταμεία, La Rocca. Την ίδια στιγμή, ο Belfiore επανσυνδέεται με την αγαπημένη του, την Marchesa del Poggio. Η όπερα ολοκληρώνεται με διπλούς γάμους σε εορταστικό κλίμα. Υφολογικά, η όπερα *Μία ημέρα βασιλείας* είναι μία συναισθηματική και ανάλαφρη κωμωδία, με δυνατές επιρροές από τον Ροσσίνι και τον Ντονιτσέτι. Ιστορικά, η όπερα αξιολογείται σαν ένα ατυχές ιντερλούδιο στην οπερετική πορεία του Βέρντι, αν και υφολογικά εμπεριέχει κάποια αχνά σημεία ζωντάνιας τα οποία ξεπηδούν αποφασιστικά στα μετέπειτα έργα του. Σε κριτικές της εποχής, όπως επίσης και σε μετέπειτα αναμνήσεις του ίδιου του Βέρντι, η αποτυχία του έργου σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στην κακή ποιότητα της εκτέλεσης αλλά και στο φτωχό λιμπρέτο και την μουσική που απλώς υπογράμμιζε το κείμενο χωρίς να το ερμηνεύει. Η αποτυχία της παραπάνω όπερας συνέπεσε με σημαντικά τραυματικά γεγονότα στην προσωπική ζωή του συνθέτη. Τα δύο παιδιά του Βέρντι είχαν πρόσφατα αποβιώσει και, τον Ιούνιο του 1840, τρεις μήνες πριν την ολοκλήρωση και πρώτη παράσταση της *Μίας ημέρας βασιλείας,* η σύζυγος του Βέρντι, Μαργαρίτα, απεβίωσε επίσης. Μολονότι, ο Βέρντι κατέβαλε κάθε δυνατή προσπάθεια να αποδεσμευθεί από το συμβόλαιό του, ήταν υποχρεωμένος να επιστρέψει στο Μιλάνο στη μέση της βαθιάς του θλίψης και να επιβλέψει την παραγωγή της συγκεκριμένης κωμικής όπερας. Βλ. Hepokoski, ό.π., σελ. 19-34.

[8] Παράθεμα από επιστολή του Βέρντι προς τον Μπόιτο με ημερομηνία 06.07.1889: βλ. Marcello Conati, Mario Medici (eds), *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago University Press, 1994, σελ. 138-139. Ένα χρόνο αργότερα, έγραψε στο φίλο του Gino Monaldi: «*Τι μπορώ να σου πω; Για τα τελευταία 40 χρόνια διατηρούσα μία επιφύλαξη σε ότι αφορά τη σύνθεση μίας κωμικής όπερας και για τα τελευταία 50 χρόνια γνωρίζω τις Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ. Τώρα ο Μπόιτο έβαλε στην άκρη όλα εκείνα τα "αλλά" που με βασάνιζαν και μου έδωσε μία λυρική κωμωδία πέρα για πέρα διαφορετική από κάθε άλλη…*» Βλ. Michael Rose, "A Lyric Comedy Unlike Any Other" στο *Opera Guide Series, no. 10 Falstaff*, London, Riverrun Press, 1982, σελ. 15.

[9] Έγραψε ο Μπόιτο στις 09.07.1889: "*Γνωρίζω ότι ο* Οθέλλος *είναι κάτι περισσότερο από δύο χρονών και χαίρει εκτίμησης ακόμα και από τους συμπατριώτες του Σαίξπηρ. Ωστόσο, υπάρχει ένα ακόμη πιο δυνατό επιχείρημα από αυτό της ηλικίας που σε προβληματίζει και αυτό είναι η φράση 'Ήταν αδύνατο να ολοκληρώσει καλύτερα την καριέρα του', κάτι που ειπώθηκε και από εσένα τον ίδιο. Πράγματι, είναι μεγάλη αλήθεια και … ίσως, είναι και το μόνο επιχείρημα που έχει αξία. Αξία, ωστόσο, για την τωρινή γενιά και όχι για την ιστορία, η οποία προσδοκά να κρίνει τους ανθρώπους για τα ουσιαστικά τους χαρίσματα.* (…) *Όλα τα υπόλοιπα επιχειρήματα -ηλικία, δύναμη, σκληρή δουλειά για εμένα, σκληρή*

Για τον Βέρντι οι τραγωδίες του Σαίξπηρ ήταν ιδανικές για την όπερα, εξαιτίας των θεμάτων τους που διαποτίζονται από υπερβολικά πάθη για τον έρωτα, τη ζήλια, το μίσος και την εκδίκηση. [10] Η μεταγωγή σαιξπηρικών έργων σε όπερα, ο μετασχηματισμός της σαιξπηρικής θεατρικής τέχνης και ποιητικής γλώσσας για τις λειτουργικές ανάγκες του μουσικού θεάτρου είναι από κάθε άποψη ένα εγχείρημα εξαιρετικά δύσκολο, καθώς τα έργα του Άγγλου δραματουργού βασίζονται σε μεγάλο βαθμό σε γλωσσολογικού τύπου συνθέσεις, λογοπαίγνια, ευφυολογήματα και ευγλωττίες που δύσκολα μεταφράζονται ή, ακόμη και αν μεταφραστούν, χάνουν την αρχική δυναμική τους. Η παραπάνω παρατήρηση δικαιολογεί το γεγονός ότι αρκετές από τις οπερετικές αναβιώσεις και προσαρμογές των έργων του Σαίξπηρ απομακρύνονται σημαντικά από το αυθεντικό κείμενο αναφοράς. Ο Μπόιτο, όπως και ο Βέρντι, μοιραζόταν την ίδια αφοσίωση στο πρόσωπο του Σαίξπηρ. Η οπερατική εκδοχή του *Φάλσταφ* από τον Μπόιτο αποτελεί μία από τις πιο πιστές μεταγωγές σαιξπηρικού έργου για την λυρική σκηνή.[11]

Σε μεγάλο βαθμό η επιτυχία της όπερας *Φάλσταφ* βασίζεται στο κείμενο του Μπόιτο. Ο Μπόιτο προμήθευσε τον Βέρντι με ένα ολοκληρωμένο και υψηλού επιπέδου λογοτεχνικό κείμενο, με ισορροπημένο δραματικό ρυθμό και λαμπρό κωμικό περιεχόμενο. Η υψηλού επιπέδου ποιητική γλώσσα της όπερας αποτελεί μόνο ένα από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του λιμπρέτου, αναμενόμενο από έναν επαγγελματία συγγραφέα της κλίμακας του Μπόιτο. Ως λιμπρετίστας, ο Μπόιτο πίστευε ότι η επιτυχία ενός μουσικού δράματος βρίσκεται στην επίτευξη ροής ανάμεσα στο κείμενο και τη μουσική. Για τον Μπόιτο η όπερα ήταν περισσότερο μία αδιάκοπη και συνεχόμενη εναλλαγή δραματικών καταστάσεων παρά μία ανάπτυξη φιλοσοφικών σκέψεων και ιδεών. Ο Μπόιτο προσπάθησε να επιτύχει έναν μεγαλύτερο ρεαλισμό και μία φυσικότητα στη δομή της όπερας πλησιάζοντας περισσότερο τους ρυθμούς και τον κυματισμό της ανθρώπινης φωνής, θυμίζοντας κατά κάποιο τρόπο το ομιλούμενο δράμα. Σε αυτό το εγχείρημά του ο Βέρντι τον ακολούθησε πιστά. Ενδεχομένως, το στοιχείο που διαφοροποιεί τον *Φάλσταφ* από τα υπόλοιπα έργα του Βέρντι είναι η

δουλειά για εσένα κ.λπ. κ.λπ.- δεν έχουν καμία αξία και δεν αποτελούν εμπόδιο στο δρόμο για ένα νέο έργο. (…) *Δεν νομίζω ότι η σύνθεση μίας κωμωδίας θα σε κουράσει. Μία τραγωδία αναγκάζει πράγματι τον δημιουργό της να υποφέρει, καθώς οι σκέψεις υποβάλλονται σε μία θλίψη και καθιστά τα νεύρα ευαίσθητα. Από την άλλη πλευρά, τα αστεία και το γέλιο μίας κωμωδίας αναζωογονούν το μυαλό και το σώμα.* ' Ένα χαμόγελο προσθέτει χρώμα στην παλέτα της ζωής' *εάν μεταφέρω σωστά τα λόγια του Foscolo* [σ.σ. Ugo Foscolo 1778-1827], *που σε κάθε περίπτωση εκφράζουν μία αλήθεια.* (…) *Όλη σου τη ζωή ήθελες ένα καλό θέμα για μία κωμική όπερα και αυτό είναι σημάδι ότι η φλέβα μίας τέχνης που είναι ταυτόχρονα χαρούμενη και ευγενική είναι ουσιαστικά ζωντανή στο μυαλό σου, το ένστικτο είναι ένας σοφός σύμβουλος. Υπάρχει μόνο ένας τρόπος να ολοκληρώσεις πιο όμορφα την καριέρα σου παρά με τον* Οθέλλο *και αυτός είναι να την ολοκληρώσεις θριαμβευτικά με τον* Φάλσταφ. *Έχοντας αρθρώσει ηχηρά όλες τις κραυγές και τους στεναγμούς της ανθρώπινης καρδιάς, το να ολοκληρώσεις την καριέρα σου με ένα δυνατό ξέσπασμα γέλιου, αυτό θα εκπλήξει τον κόσμο*». Βλ. Marcello Conati, Mario Medici (eds), ό.π., σελ. 141-142.

[10] Στην εργογραφία του Βέρντι τρεις όπερες του διασφαλίζουν μία περίοπτη θέση στον Σαίξπηρ: *Μάκβεθ, Οθέλλος* και *Φάλσταφ*, ενώ υπάρχουν μαρτυρίες ότι ο συνθέτης επιθυμούσε να ανεβάσει στην λυρική σκηνή τουλάχιστον ακόμη τρία σαιξπηρικά έργα *Άμλετ, Βασιλιάς Ληρ* και *Τρικυμία.* Μάλιστα, για τα δύο πρώτα έργα υπάρχουν μαρτυρίες για την ύπαρξη των αντίστοιχων προσχεδίων. Δυστυχώς κανένα από τα παραπάνω δύο φιλόδοξα σχέδια δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Αργότερα στη ζωή του, ο Μπόιτο έδωσε στον Βέρντι ένα προσχέδιο όπερας με θέμα τον *Βασιλιά Ληρ*, αλλά το περίπλοκο κείμενο και οι σφοδρές του ακρότητες απέτρεψαν και εμπόδισαν τον Βέρντι να αναλάβει μία τέτοιων διαστάσεων πρόκληση. Βλ. Gilles de Van, ό.π., σελ. 170-172 και Charles Osborne, *Verdi: A life in the theatre*, London, 1987, σελ. 95-99, 111, 126-140, 315.

[11] Nicholas John, "Introduction" στο *Opera Guide Series, no 10 Falstaff*, σελ. 7-10.

χωρίς προηγούμενο διάθεση του συνθέτη να ανταποκριθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή πληρότητα και λεπτομέρεια στις απαιτήσεις του κειμένου. Ο ακροατής στο μεγαλύτερο μέρος τη παρτιτούρας σχεδόν βομβαρδίζεται από μία πληθώρα διαφορετικών ρυθμών, ορχηστρικών υφών, μελωδιών και αρμονικών τεχνοτροπιών. Σε μεγάλο βαθμό αυτές οι φρέσκιες ιδέες μοιάζουν να γεννιούνται άμεσα και κυριολεκτικά μέσα από τις λέξεις. Αυτή η υπερβολική κυριολεξία, που θα μπορούσε να είναι καταστρεπτική σε μία τραγική όπερα, σε μία κωμωδία παρέχει το απαραίτητο όχημα που γεμίζει το μουσικό χώρο με μία ασταμάτητη ποικιλία χρωμάτων. Η μουσική του *Φάλσταφ* είναι φωτεινή, ανάλαφρη, κομψή και επεισοδιακή. Οι μουσικές εκρήξεις είναι κωμικές και πνευματώδεις, ποτέ υπερβολικές ή χυδαίες.

Από την αρχή ο Μπόιτο συνέλαβε την όπερα σε τρεις πράξεις και έξι μέρη.[12] Το αρχικό προσχέδιο του 1889 είναι σχεδόν ίδιο με την τελική εκδοχή της όπερας. Όπως ακριβώς και στην περίπτωση του *Οθέλλο*, ο Μπόιτο ήρθε αντιμέτωπος με την απλοποίηση της υπόθεσης και της δομής. Συγκεκριμένα, ο Μπόιτο περιόρισε τους 24 δραματικούς χαρακτήρες των *Εύθυμων κυράδων* μόλις σε 10 τραγουδιστικούς και 3 βουβούς χαρακτήρες,[13] ενώ παράλληλα μείωσε τις 25 σκηνές του Σαίξπηρ σε 6. Στη συνέχεια επανασχημάτισε τον χαρακτήρα του Φάλσταφ, εκμαιεύοντας στίχους από τα δύο μέρη του *Ερρίκου Δ΄* και αποκαθιστώντας κατά κάποιο τρόπο ένα μέρος της χαμένης ευγένειάς του. Η οπερατική εκδοχή του έργου διατηρεί τα δύο μεγάλα επεισόδια ταπείνωσης του Φάλσταφ από τις *Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ*: τη σκηνή με το καλάθι των απλύτων και την σκηνή της μεταμφίεσης στο δάσος, περικόπτοντας την σκηνή της μεταμφίεσης του ήρωα σε ηλικιωμένη γυναίκα που γρονθοκοπείται ανελέητα και γελοιοποιεί ανεπανόρθωτα τον πρωταγωνιστή. Η βασική, ωστόσο, καινοτομία του Μπόιτο, σε ό,τι αφορά τον χειρισμό της ιστορίας, η οποία προέκυψε μετά από αλλεπάλληλες συζητήσεις με τον Βέρντι, αφορά την ανάπτυξη μίας ρομαντικής υπο-ιστορίας μεταξύ των δύο νεαρών εραστών, της Νανέτα και του Φέντον, μία ρομαντική ιστορία που εισάγει την υπόθεση στον κόσμο της όπερας. Ο κόσμος των δύο εραστών είναι ένας κόσμος κλεμμένης αγάπης, που προσδίδει «λάμψη σε ολόκληρη την κωμωδία», όπως ακριβώς «η άχνη ζάχαρη πασπαλίζει μία τάρτα».[14] Ο Βέρντι ανταποκρίθηκε στον εφευρετικό χειρισμό του Μπόιτο χτίζοντας γύρω από το κείμενο των δύο εραστών ένα μουσικό κόσμο διαφορετικό από την υπόλοιπη κωμωδία: μία μουσική πιο ήρεμη και λυρική, η οποία φέρει κομψές χρωματικές πινελιές και γλυκά ορχηστρικά περάσματα.

Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής του *Φάλσταφ* κινείται με ιλιγγιώδη ταχύτητα. Οι καλοδιαλεγμένες μελωδίες έρχονται και φεύγουν με μία παιχνιδιάρικη διάθεση και ένα ύφος ταυτόχρονα δεξιοτεχνικό και τρυφερό, σύμφωνο με το πνεύμα της σαιξπηρικής

[12] Η ιστορία της όπερας αναπτύσσεται γύρω από την αποτυχημένη προσπάθεια του Φάλσταφ να αποπλανήσει τις πλούσιες κυράδες του Ουίνδσορ, προκειμένου να επωφεληθεί οικονομικά και να ξεπληρώσει τα χρέη του. Οι κυράδες του Ουίνδσορ, με αρχηγό την Αλίκη Φορντ, τον πιο σημαντικό χαρακτήρα μετά τον Φάλσταφ, υφαίνουν μία σειρά από δολοπλοκίες προκειμένου να ταπεινώσουν τον επίδοξο εραστή και να τον κάνουν να μετανιώσει. Μαζί με τον Φάλσταφ στο τέλος της όπερας, ταπεινώνεται και ο κύριος Φορντ, καθώς τόλμησε να αμφισβητήσει την πιστότητα της γυναίκας του, Αλίκης. Στην όπερα οι γυναίκες είναι εκείνες που κινούν τα νήματα της πλοκής και οι άνδρες ακολουθούν, όπως λέει ο Βέρντι «*Οι κυράδες βάζουν το καζάνι στη φωτιά και πονηρά γυρίζουν την κουτάλα*». Βλ. Hepokoski, ό.π., σελ. 110-128.

[13] Ο Μπόιτο αφαίρεσε αρκετούς χαρακτήρες όπως τον δικαστή Shallow και τον ανόητο ανιψιό του, τον Sir Hugh Evans, τον Nym και ακόμα τον Κύριο Πέιτζ. Σαν αποτέλεσμα η κυρία Πέιτζ γίνεται απλώς μία ανεξάρτητη δολοπλόκος, ενώ η Ναννέττα (Άννα Πέιτζ) γίνεται μέλος της οικόγενειας των Φορντ, με δύο επίδοξους μνηστήρες τον Δρ. Κάιους και τον Φέντον. Βλ. Hepokoski, ό.π., σελ. 19-34.

[14] Βλ. Conati, Medici (eds), ό.π., σελ. 145-146.

κωμωδίας. Μόνο στην καταληκτική σκηνή, εκεί που η τάξη επιστρέφει μέσα από τη συμφιλίωση, ο μουσικός ρυθμός διευρύνεται σε μία αλληλουχία σχεδόν τελετουργικών μερών: σερενάτα, χορός, λιτανεία, φούγκα. Σε αρκετά σημεία η μουσική συνοχή επιτυγχάνεται μέσα από την ορχηστρική ανάπτυξη σύντομων μελωδικών και ρυθμικών φιγούρων, μία διαδικασία περισσότερο "συμφωνική". Μερικά από αυτά τα συμφωνικά περάσματα βασίζονται σε καυστικές φωνητικές φράσεις του τύπου "*dalle due alle tre*" και "*te lo cornifico*" από την ΙΙ πράξη και 1η σκηνή, όπου ο Βέρντι επιδεικνύει με υπερηφάνεια τον δικό του "θεατρικό λόγο" -*parola scenica*- μορφοποιώντας τη δεδομένη δραματική κατάσταση.[15]

Στα συγκεντρωτικά φινάλι κάθε πράξης η παρτιτούρα βρίθει από εύθυμα περάσματα σε γρήγορο ρυθμό (*scherzi*) και *φούγκες*. Αυτές οι κωμικές πινελιές είναι συντεθειμένες με συντομία, καθαρότητα και οργανική ενότητα, απαιτώντας άριστη εκτέλεση από τους τραγουδιστές, οι οποίοι απαιτείται να είναι προικισμένοι με καθαρή άρθρωση, λεκτική και μουσική ετοιμότητα, προκειμένου να επιτύχουν το προσδοκώμενο κωμικό αποτέλεσμα.[16] Γενικά, η μουσική δεν επικεντρώνεται στην εκτενή θεματική ανάπτυξη παραδοσιακών οπερετικών δομών, όπως άριες, ντουέτι, τερτσέτι, ή ακόμα και σε συγκεντρωτικά κομμάτια που συνδέονται με την ανάπτυξη του δράματος και των συναισθημάτων, καταλήγοντας να αποτελούν ψυχογραφήματα των ηρώων. Αυτού του τύπου οι παραδόσεις είναι σπάνιες στην παρτιτούρα. Η δυναμική κίνηση της υπόθεσης προς τα εμπρός είναι τόσο έντονη και μεγάλη (με εξαίρεση την τυπολατρική ΙΙΙ πράξη) που δεν υπάρχει χρόνος για στατικό απολογισμό. Περισσότερες από μία φορά οι χαρακτήρες ξεκινούν ένα τραγούδι παραδοσιακής δομής, το οποίο εξαιτίας της ταχύτητας απομακρύνεται από την όποια αναμενόμενη εξέλιξη ή κατάληξη. Βέβαια, είναι ο Μπόιτο εκείνος που σε μεγάλο βαθμό ευνοεί αυτόν τον τύπο χειρισμού μέσα από το λιμπρέτο του. Ωστόσο, όταν συναντώνται σολιστικά μέρη, στην πλειοψηφία τους αφορούν κείμενα που ενέχουν μία διάθεση νοσταλγίας και υπενθύμισης μίας παρελθούσας κατάστασης ή ενός περασμένου μεγαλείου. Τα συγκεκριμένα μέρη, τραγουδιούνται από τον Φάλσταφ και το κείμενό τους είναι αποσπασμένο από τα ιστορικά δράματα του *Ερρίκου Δ΄* συμβάλλοντας στην ολοκληρωμένη σκιαγράφηση του χαρακτήρα.[17]

Η όπερα *Φάλσταφ* πρωτοπαραστάθηκε στο θέατρο La Scala του Μιλάνου στις 9 Φεβρουαρίου του 1893. Όπως ήταν αναμενόμενο το θεατρικό κοινό δέχτηκε τον *Φάλσταφ* με ενθουσιασμό. Πώς θα μπορούσε, άλλωστε, να πράξει διαφορετικά με τον Βέρντι να μετρά μόνο λίγους μήνες πριν τα 90α γενέθλιά του. Παρόλα αυτά, ο *Φάλσταφ* δεν αποτέλεσε μία εμπορική επιτυχία. Ο ίδιος ο Βέρντι δεν πίστευε ότι κάτι τέτοιο μπορούσε να συμβεί. Σε επιστολή του προς τον εκδότη Τζούλιο Ρικόρντι έγραψε: «*Γνωρίζω καλά τι έχω κάνει. Ο Φάλσταφ δεν είναι και δεν θα είναι ποτέ μία εμπορική όπερα. Την έγραψα όχι για εσένα, ούτε για το κοινό, αλλά για δική μου ευχαρίστηση*». Σε άλλο σημείο της αλληλογραφίας τους το 1891 ο Βέρντι επανέρχεται στο θέμα της προσωπικής του ευχαρίστησης: «*Ξεκίνησα να γράφω τον Φάλσταφ απλώς για να*

[15] Βλ. Hepokoski, ό.π., σελ. 35-53.

[16] Μία από τις βασικές απαιτήσεις του Βέρντι από τους τραγουδιστές του ήταν «*Να αποδίδεται η λέξη και η νότα στην ώρα τους, χωρίς ορχηστρική βοήθεια*». Βλ. Hepokoski, ό.π., σελ. 120.

[17] Πρόκειται για τον μονόλογο του Φάλσταφ για την τιμή "*L' onore! Ladri*" Ι, 1η σκηνή (εμπνευσμένο από τον *Ερρίκος Δ΄: Ιο μέρος,* V, 1η σκηνή), την νοσταλγική άρια του ήρωα *Quand ero paggio del Duca di Norfolk* ΙΙ,2 σκηνή (*Ερρίκος Δ΄: Ιο μέρος,* ΙΙ πράξη και 4η σκηνή), την ενθουσιώδη άρια αυταρέσκειας "*Va vecchio John*" ΙΙΙ,1 σκηνή (*Ερρίκος Δ΄: Ιο μέρος,* ΙΙ πράξη και 4η σκηνή) που καταλήγει στον ύμνο για το κρασί και τις ευεργετικές του ιδιότητες "*Ehi! Taverniere!*" ΙΙΙ,1 σκηνή (*Ερρίκος Δ΄: ΙΙο μέρος,* ΙV πράξη και 3η σκηνή).

περάσω τον χρόνο μου, χωρίς να έχω συλλάβει κάποιες ιδέες πιο πριν, χωρίς να έχω σχέδια. Επαναλαμβάνω, απλώς για να περάσω το χρόνο μου! Τίποτα περισσότερο!».[18]

Όλα τα παραπάνω είναι παράδοξα για τον Βέρντι, του οποίου η νοοτροπία από τα πρώτα χρόνια της καριέρας του μέχρι τον θρίαμβο της *Αΐντα* και του *Οθέλλο* ήταν αυστηρά θεμελιωμένη πάνω στην ιδέα ενός θεάτρου που αντιμετώπιζε το κοινό ως πρωταρχικό του στοιχείο.[19] Παρόλα αυτά, τώρα για πρώτη φορά στη ζωή του, σε ένα ολότελα διαφορετικό πλαίσιο σκέψης, ο Βέρντι παρουσιάζεται να διασκεδάζει με μουσικές ιδέες χωρίς να υπάρχει ένας περαιτέρω σχεδιασμός. «*Εργάζεσαι, ελπίζω*...» έγραψε στον Μπόιτο, ενόσω περίμενε το ολοκληρωμένο λιμπρέτο της Ι πράξης, «*Το περίεργο είναι ότι εργάζομαι και εγώ! Διασκεδάζω γράφοντας φούγκες! Μάλιστα κύριε, φούγκες και, συγκεκριμένα, μία κωμική φούγκα η οποία θα μπορούσε να ταιριάξει άψογα στον Φάλσταφ. Αλλά έπειτα, θα μου πεις, τι σημαίνει κωμική φούγκα; και γιατί κωμική; Δεν ξέρω πώς και γιατί, αλλά είναι σίγουρα κωμική φούγκα!*».[20] Η εν λόγω σύνθεση, όχι απλώς εντάχθηκε στο έργο, αλλά έμελλε να ολοκληρώσει την όπερα. Το κείμενο της καταληκτικής φούγκας με τον εναρκτήριο στίχο "Tutto nel mondo é burla. L' uomo é nato burlone" (Όλα στον κόσμο είναι ένα αστείο, ο άνθρωπος γεννήθηκε χωρατατζής) είναι μία παράφραση του σαιξπηρικού στίχου "All the world is a stage, and all the men and women merely players" (Όλος ο κόσμος είναι μία σκηνή και οι άνθρωποι, άντρες και γυναίκες, ηθοποιοί) από το έργο *As you like it,* ΙΙ πράξη και 7η σκηνή (*Όπως σας αρέσει*: 1599). Οι δύο καταληκτικές τετράστιχες στροφές του Μπόιτο δομούνται στα πλαίσια μίας φούγκας,[21] με τις φωνητικές γραμμές των πρωταγωνιστών να περιπλέκονται σε ένα ασταμάτητο κυνηγητό. Ένα πραγματικά απροσδόκητο μουσικό τέλος για μία όπερα κωμικού ύφους και για αυτό το λόγο, ίσως, χαρακτηρίζεται και κωμική από τον δημιουργό της, εξαιτίας της έκπληξης που προκαλεί. Η αυλαία πέφτει και ο καταληκτικός στίχος που μας συνοδεύει, είναι η παροιμιώδης φράση του Μπόιτο "Ma ride ben chi ride la risata final" (Μα γελά καλύτερα, όποιος γελάει τελευταίος), πλαισιώνοντας μία μουσική εικόνα απόλυτα σύμφωνη με τη διάσημη φωτογραφία του Βέρντι στα τελευταία χρόνια της ζωής του: «ένας ηλικιωμένος άντρας, με ένα μαύρο καπέλο, που κοιτά τον κόσμο με ένα βλέμμα διαπεραστικό, χαμογελώντας σοφά».[22]

[18] Βλ. Hepokoski, ό.π., σελ. 54-84 και Budden, ό.π., σελ. 430.

[19] Βλ. Gilles de Van, ό.π., σελ. 12-16.

[20] Βλ. Conati, Medici (eds), ό.π., σελ. 148 (παράθεμα επιστολής με ημερομηνία 18.08.1889) και Rose, ό.π., σελ. 13.

[21] Tutto nel mondo é burla / L'uom é 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.

[22] Parker, ό.π., σελ. 117.

Η εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων: Μια μορφή εκσυγχρονισμού στο χώρο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής του Μεσοπολέμου

Σπύρος Θ. Δελέγκος

Περί ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής

Η ελληνική αστική λαϊκή μουσική εναγκαλίζεται ένα μεικτογενές και αρκετά πλούσιο υφολογικά και μορφολογικά πλήθος οργανικών σκοπών και τραγουδιών, που ευδοκίμησαν στα μεγάλα αστικά κέντρα του ευρύτερου ελλαδικού χώρου (Αθήνα, Πειραιάς, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Θεσσαλονίκη κ.ά.) από τον 19ο αιώνα και έπειτα (Δελέγκος, 2015α: 91).

Ο όρος αυτός βρίσκεται σε χωρική αντιστοίχιση με αυτόν της λαϊκής μουσικής της υπαίθρου, της λεγόμενης δημοτικής μουσικής (Pennanen, 1997: 65, υποσημ. 1). Η διάκριση και η, τουλάχιστον σε μερικό βαθμό, σχέση αντιδιαστολής μεταξύ τους δεν αποκλείουν την αλληλοτροφοδότηση, με έμφαση κυρίως από την ύπαιθρο προς το άστυ, καθώς αυτή ήταν και η κυρίαρχη τάση στη μετακίνηση των πληθυσμών. Ωστόσο, ουκ ολίγες φορές, πλάι στο εμπόριο από τις μεγάλες πόλεις προς την ύπαιθρο συνταξίδευε ο αστικός πολιτισμός, που με το σύγχρονο και μοντέρνο πνεύμα του μπόλιαζε την όποια κουλτούρα συναντούσε.[1]

Στην εν λόγω παρουσίαση εστιάζουμε σε εκείνο το μουσικό είδος της αστικής λαϊκής μουσικής που κατά την ελληνική παράδοση χαρακτηρίζεται με τον αρκετά ευρύ και θολό όρο: Ρεμπέτικο (Δελέγκος, 2015β: 166). Η πληθώρα απόψεων ως προς το περιεχόμενο αυτού[2] και οι εκ του φυσικού δυσδιάκριτες διαχωριστικές γραμμές διαφόρων δημιουργιών της αστικής λαϊκής μουσικής ως προς το ύφος, αλλά και γενικότερα,[3] ιδιαιτέρως προ της δεκαετίας του ’30, αποτελούν μάλλον τους πιο

[1] Αφ’ ενός μπορεί ο μπάλος από τα Κύθηρα *Μονάχος μες τη μοναξιά* (Δίσκος Parlophone Ελλάδος / B-21945 / GO-2887 / 1938, Μανιάτης 2008) να αστικοποιείται με τον Μάρκο Βαμβακάρη τη δεκαετία του ’30, από την άλλη τα μεγάλα εμπορικά καραβάνια φέρνουν και στα πιο δύσβατα χωριά της Ηπείρου τα μουσικά αρώματα των Κωνσταντινουπολιτών, ενώ άλλοτε βρίσκεται τρόπος να εμφανίζεται δυτικό μουσικό υλικό που μπολιάζει το υπάρχον, όπως συμβαίνει με την ηπειρώτικη πατινάδα *Γενοβέφα.* Η τελευταία υποστηρίζεται ότι προέρχεται από την Πρέβεζα και ο σκοπός της φαίνεται να έχει αρκετά σαφείς επιρροές από τα Επτάνησα και τη Δυτικοευρωπαϊκή μουσική.

[2] Πληθώρα διχογνωμιών έχει εκδηλωθεί από ερευνητές ως προς το κοινωνικό πλαίσιο, τη χρονολόγηση και τη λαογραφική κατάταξη (Gauntlett, 2001: 26-29) με τον σχεδόν γραφικό χαρακτηρισμό αρκετών από αυτούς ως «ρεμπετολόγων». Ωστόσο και στην τρέχουσα αντίληψη ποικίλουν οι απόψεις.

[3] Μέσα στον 20ό αιώνα η συνύπαρξη ανάμεσα στην καντάδα, την αθηναϊκή επιθεώρηση, την ελληνική οπερέτα, την κοσμοπολίτικη μουσική σκηνή της Σμύρνης κυρίως, αλλά και της Πόλης, τις ιδιάζουσες ενορχηστρωτικά –και όχι μόνο– εκτελέσεις στις ηχογραφήσεις των Ελλήνων μεταναστών στις Η.Π.Α. κ.ά. δεν αφήνει περιθώρια σαφούς διάκρισης για αρκετές περιπτώσεις μουσικών δημιουργιών που κινούνται οριακά, με αποτέλεσμα η κατηγοριοποίηση σε ένα και μόνο συγκεκριμένο μουσικό είδος να καθίσταται σχεδόν ακατόρθωτη. Εύλογα τραγούδια, όπως π.χ. η *Μπουτζαλιά* (Δίσκος Polydor Γερμανίας / V-50973, ηχογράφηση του 1928 στο όνομα του Γ. Καρρά με ερμηνευτή τον Αντ. Νταλγκά https://www.youtube.com/watch?v=wTxy7-EWgUU) ή ο *Γιάνναρος* (Δίσκος Okeh Αμερικής / OK-82524 / 500057 / 1929, ζεϊμπέκικος με τον Χαρ. Πυρρή και την ορχήστρα «Ρασσιά» σε ηχογράφηση του 1929 στις Η.Π.Α., https://www.youtube.com/watch?v=Rm9pTv3tfUE) δύσκολα χαρακτηρίζονται

βασικούς λόγους που τίθενται ζητήματα γύρω από την ακριβή επιστημονική κατηγοριοποίηση ενός μέρους του ρεπερτορίου της μουσικής αυτής.[4]

Ελληνικός Μεσοπόλεμος

Ο ελληνικός Μεσοπόλεμος διαθέτει ιστορική ενότητα με σημαντικές μουσικολογικές διαστάσεις. Αυτός καλύπτει την περίοδο 1922-1940 (Δαφνής 1997, Βουρνάς 2001), δηλ. από το τέλος του ελληνοτουρκικού πολέμου στη Μ. Ασία, που οδηγεί στη λεγόμενη «Μικρασιατική Καταστροφή» και σηματοδοτεί τη λήξη μιας φάσης συνεχών πολέμων του ελληνικού κράτους, μέχρι την εισβολή της Ιταλίας στα εδάφη αυτού. Η περίοδος σε σχέση με την αστική λαϊκή μουσική χαρακτηρίζεται από μια σειρά ιστορικών συμβάντων με ιδιαίτερο εθνομουσικολογικό βάρος. Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικά από τα πλέον σημαίνοντα, τα οποία είναι τα εξής:

- Η προσφυγική μετακίνηση μετά το 1922 που εκφράζει την «αποεδαφοποίηση» (deterritorialization) της μουσικής κουλτούρας από την Πόλη, την Μ. Ασία και ευρύτερα προς τον κυρίως ελλαδικό χώρο.
- Η μετάβαση από την ανώνυμη στην επώνυμη δημιουργία με την κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων το 1930.
- Ο εκσυγχρονισμός (modernization) που φέρει η καθιέρωση του τρίχορδου μπουζουκιού στη δισκογραφία από τον Μάρκο Βαμβακάρη μετά το 1932.
- Η εκδυτικοποίηση (westernization) της λογοκρισίας του καθεστώτος Μεταξά με την πληθώρα των επιπτώσεών της.
- Η ιδεολογική διαμάχη (δημοσιεύματα, άρθρα, πολιτικές πρακτικές, λογοκρισία κ.ά.) με διάφορες νοηματοδοτήσεις πάνω στο δίπολο Ανατολή-Δύση, κατά το οποίο ταυτότητα και ετερότητα αμφιταλαντεύονται με μια ιδιάζουσα διάθεση εξωτισμού η μία για την άλλη.
- Η έναρξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου επιφέροντας την παύση των ηχογραφήσεων και της παραγωγής δίσκων γραμμοφώνου, τον θάνατο σημαντικών προσωπικοτήτων του είδους κ.ά.

Κατηγοριοποίηση ρεπερτορίου

Πέρα από τον σύντομο προβληματισμό που διατυπώθηκε παραπάνω περί δυσκολίας της κατηγοριοποίησης ενός μέρους του ρεπερτορίου, αναζητώντας μια πρώτη αποκρυστάλλωση του πεδίου για αναλυτικούς σκοπούς, στρεφόμαστε προς το ίδιο το ρεπερτόριο του είδους και υιοθετούμε μια ήδη υπάρχουσα και σχετικά ικανοποιητική διάκριση σε κατηγορίες αυτού ως προς το στυλ (πρβ. Morris 1981, πρβ. Pennanen, 1997: 66-67, Delegos, 2017a):

1) Το λεγόμενο «σμυρναίικου ύφους»[5] ρεπερτόριο ή κατά Conway Morris "Greek café music",[6] όπου το βιολί, η πολίτικη λύρα, το κανονάκι, το σαντούρι, το ούτι, το

ειδολογικά, παρά την σχετικά αναγνωρίσιμη μορφολογική τους ταυτότητα.

[4] Εύλογο είναι το ερώτημα κατά πόσο δημιουργίες που διαθέτουμε από ηχογραφήσεις της δεκαετίας του '20, αλλά και πριν, θα μπορούσαν να στεγαστούν αποκλειστικά υπό τον όρο ρεμπέτικο, το οποίο αναντίρρητα συνιστά μουσικό είδος που ανήκει στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική. Ο τελευταίος τελικώς λειτουργεί ως όρος ομπρέλα.

[5] Μέσα στην ελληνική πραγματικότητα τις περισσότερες φορές χαρακτηρίζεται απλώς ως «Σμυρναίικο». Αρκετά παραπλανητικός όρος –προσλαμβάνοντας διαστάσεις εθνικού μύθου με τις ανάλογες πολιτικές σκοπιμότητες– που παραπέμπει αποκλειστικά στην καταγωγή ενός αρκετά μεγάλου ρεπερτορίου από τη Σμύρνη και μόνο, αποκλείοντας την πολύ ισχυρότερη και μακράς διάρκειας μουσική παράδοση της Κωνσταντινούπολης ως πηγής τροφοδοσίας (πρβ. Pennanen, 2004: 2-4).

[6] Όρος, ο οποίος είναι λιγότερο ασθενής έναντι του προηγούμενου, ωστόσο κι αυτός με κάποιες

τσουμπούς, η αρμόνικα, το ακορντεόν, το μπάντζο, το μαντολίνο και η κιθάρα είναι τα περισσότερα από τα όργανα –ικανά κάποια να αποδώσουν και τα μικροδιαστήματα (micro-intervals)– που χρησιμοποιούσαν κυρίως οι Μικρασιάτες πρόσφυγες σε ζεϊμπέκικους (9/8 ή 9/4), καρσιλαμάδες (9/8), τσιφτετέλια (4/4), χασάπικους (2/4 ή 4/4) και στην πολύ χαρακτηριστική φόρμα του αμανέ. Επίσης, το εν λόγω στυλ θα μπορούσε να ιδωθεί ως παρακλάδι της ευρύτερης οθωμανικής λαϊκής μουσικής και να χαρακτηρισθεί ως «οθωμανική ελληνική μουσική των café» λόγω της σαφούς επιρροής από τις διάφορες μουσικές παραδόσεις που ευδοκίμησαν μέσα στο αστικό οθωμανικό μουσικό περιβάλλον (Pennanen, 2004: 2-4), αλλά και του χώρου επιτέλεσης των café με τον φανερά πολυεθνοτικό χαρακτήρα της επικράτειας (Χατζηπανταζής, 1986). Κατά το χρονικό πλαίσιο της πραγμάτευσής μας, δηλ. του ελληνικού μεσοπολέμου, το ρεπερτόριο[7] αυτό άρχεται με το προσφυγικό κύμα στον κυρίως ελλαδικό χώρο μετά το 1922, ενώ ολοκληρώνεται περίπου με την εμφάνιση του καθεστώτος Μεταξά, καθώς μετά την ενεργοποίηση της λογοκρισίας το 1937 οι περισσότερες ενορχηστρώσεις αυτού του τύπου απαγορεύτηκαν ως μουσικά δείγματα που συνδέονταν με την Τουρκική-Ανατολική κουλτούρα (Pennanen, 2003, Βλησίδης, [1938] 2006: 84). Συνθέτες του στυλ αυτού είναι οι Π. Τούντας (1886-1942), Ι. Δραγάτσης (1886-1958), Δ. Σέμσης (1883-1950) κ.ά.

2) Το ρεπερτόριο που η ενορχήστρωση βασίζεται κυρίως στο τρίχορδο μπουζούκι, τον μπαγλαμά και την κιθάρα (πειραιώτικο ύφος, στυλ του «τεκέ», λαϊκές καντάδες κ.ά.) έχοντας πιο τοπικό και συγκρητικό χαρακτήρα (Pennanen, 2003: 4). Το 1932 ο Μάρκος Βαμβακάρης ηχογραφεί με τρίχορδο μπουζούκι σηματοδοτώντας τη νέα αυτή ενορχηστρωτική αντίληψη στον ελλαδικό χώρο, ενώ μετά το 1937 ενσωματώνονται σε αυτό το στυλ και αρκετοί δημιουργοί της μουσικής των café. Οι δημιουργίες είναι κυρίως σε ζεϊμπέκικο (9/8 ή 9/4) και χασάπικο (2/4 ή 4/4), ενώ ο διαστηματικός κώδικας είναι ο ευρωπαϊκός ίσο-συγκερασμός (twelve-tone equal temperament) σε 12 ίσα μέρη της οκτάβας: 12 ημιτόνια. Χαρακτηριστικοί συνθέτες είναι οι Σπ. Περιστέρης (1900-1966), Μ. Βαμβακάρης (1905-1972), Γ. Παπαϊωάννου (1914-1972), Β. Τσιτσάνης (1915-1984) κ.ά.

Η εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων

Ο Bruno Nettl, ένας εκ των πυλώνων της εθνομουσικολογίας, στο βιβλίο του *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*, εν έτει 1985, προκειμένου να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει τις διαδικασίες πολιτισμικών αλλαγών μιας μη δυτικής μουσικής κουλτούρας εννοιολογεί τους όρους *εκσυγχρονισμό* (modernization) και εκδυτικοποίηση (westernization) με τον ακόλουθο τρόπο (Nettl, 1985: 20):

> Ο εκσυγχρονισμός μπορεί να περιγραφεί ως η συμπτωματική κίνηση ενός συστήματος ή των συστατικών του προς την κατεύθυνση της Δυτικής μουσικής και μουσικής ζωής, χωρίς ωστόσο να απαιτούνται μείζονες αλλαγές σε εκείνες τις πτυχές της μη Δυτικής παράδοσης που είναι κεντρικές και ουσιώδεις.[8]

αδυναμίες, καθώς το ρεπερτόριο που αποδίδει ενίοτε υπερβαίνει το στυλ των καφέ αμάν. Βλ και υποσημ. 7.

[7] Αξιοσημείωτο μέρος αυτού ηχογραφήθηκε και στις Η.Π.Α. από τους κατά τόπους Έλληνες μετανάστες, προσδίδοντας μάλιστα ξεχωριστό ύφος μέχρι ενός βαθμού λόγω του συγκεκριμένου κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος, αλλά και των διάφορων μουσικών καταβολών. Π.χ. το συγκρότημα της Μαρίκας Παπαγκίκα διέθετε και βιολοντσέλο, ενώ η τεχνική του κιθαριστή Γιώργου Κατσαρού-Θεολογίτη είχε ακόμα και στοιχεία blues κ.ά. (Δελέγκος, 2013).

[8] "**Modernization** may be described as the incidental movement of a system or its components in the direction of Western music and musical life, without however, requiring major changes in those aspects

> Η εκδυτικοποίηση συνίσταται στην αντικατάσταση κεντρικών στοιχείων μιας μη Δυτικής μουσικής με τα δυτικά ομόλογα, γεγονός που έχει σαν αποτέλεσμα να θυσιάζονται ουσιώδη στοιχεία της εν λόγω παράδοσης.[9]

Ο Φινλανδός εθνομουσικολόγος Risto Pekka Pennanen αφιερώνει τη διδακτορική του διατριβή (έκδοση του 1999) στον εκσυγχρονισμό και την εκδυτικοποίηση στην ελληνική λαϊκή μουσική *(Westernisation and modernization in Greek Popular Music*), κάνοντας εφαρμογή των παραπάνω όρων κατά Bruno Nettl στο πεδίο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση του ρεμπέτικου. Μεταξύ άλλων, στηριζόμενος παραδοσιακά σε προγενέστερες μελέτες ερευνητών (Nettl και Signell αντίστοιχα), επισημαίνει στο πλαίσιο της σχέσης της συγχορδιακής αρμονίας (chordal harmony) και των μουσικών ειδών που στηρίζονται στα μακάμ, το εξής (Pennanen, 1997: 73, 1999: 76):

> Η προσαρμογή των διαστηματικών σχέσεων (intonation) προς τον ίσο συγκερασμό είναι μια τυπική τάση εκσυγχρονισμού στους μη δυτικούς πολιτισμούς. [10]

Ενώ σε άλλο σημείο, στο ίδιο πλαίσιο πραγμάτευσης, αναφέρει για τις μουσικές πρακτικές απέναντι στη συγχορδιακή αρμονία (Pennanen, 1997: 73, 1999: 76):

> […] μπορεί να αλλάξει κανείς πλήρως τις διαστηματικές σχέσεις (intonation) προς τον ίσο συγκερασμό, ενώ διατηρούνται τα άλλα βασικά χαρακτηριστικά των μακάμ.[11]

Συνεπώς, με δεδομένο ότι το Ρεμπέτικο πρόκειται για ένα μουσικό είδος που στηρίζεται στα μακάμ –όπως θα δείξουμε παρακάτω– διαπιστώνουμε τον εκσυγχρονιστικό χαρακτήρα στη σταδιακή μετάβαση και προσαρμογή του «ανατολικού» διαστηματικού κώδικα («μαλακά» και «σκληρά» διαστήματα) από το ρεπερτόριο της ελληνικής μουσικής των café προς το «δυτικό» διαστηματικό περιβάλλον («ευρωπαϊκά» διαστήματα στην πράξη αντίστοιχα των «σκληρών») του ρεπερτορίου που η ενορχήστρωση στηρίζεται στο ίσα συγκερασμένο τρίχορδο μπουζούκι. Η διαδικασία αυτή ολοκληρώνεται τυπικά[12] με την ενεργοποίηση της Μεταξικής λογοκρισίας το 1937,[13] η οποία σηματοδοτεί την εκδυτικοποίηση (westernization), καθώς μεταξύ άλλων απαγορεύει συλλήβδην το ρεπερτόριο της 1ης κατηγορίας για λόγους ιδεολογικούς που σχετίζονταν με την κατασκευή της ελληνικής εθνικής ταυτότητας με δυτικό προσανατολισμό. Προκειμένου να αποδώσουμε το εν λόγω φαινόμενο, δανειζόμαστε –πέρα από κάθε ιδεολογική επιφόρτιση– κάποιους όρους από την ελληνική εκκλησιαστική μουσική, την επονομαζόμενη βυζαντινή, οι

of the non-Western tradition that are central and essential." (Nettl, 1985: 20). Η μετάφραση πραγματοποιήθηκε από τον γράφοντα.

[9] *"**Westernization** is the substitution of central features of Western music for their non-Western analogues, often with the sacrifice of essential facets of the tradition." (Nettl 1985: 20).* Για την εν λόγω μετάφραση βλ. (Pennanen, 2009: 38-39).

[10] "The adjustment of intonation towards equal temperament is a typical modernization tendency in ınon-Western music culture." (Pennanen, 1997: 73, 1999: 76). Η μετάφραση ανήκει στον γράφοντα.

[11] "[…] to change the intonation completely into equal temperament while retaining the other basic characteristics of a makam." (Pennanen, 1997: 73, 1999: 76). Η μετάφραση ανήκει στον γράφοντα.

[12] Η απαγόρευση ηχογραφήσεων στη δισκογραφία δεν συνεπάγεται κατά ανάγκη αμέσως και την εξαφάνιση του εν λόγω στυλ από τους διάφορους χώρους επιτέλεσης αυτού, αλλά ασφαλώς συμβάλλει στη συρρίκνωση και στη σταδιακή του εγκατάλειψη από μέρους των ανθρώπων της συγκεκριμένης κουλτούρας, που κατά κύριο λόγο εκφραζόταν από το προσφυγικό ρεύμα, του οποίου μεγάλο μέρος της πρώτης γενιάς φεύγει από τη ζωή κατά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

[13] Το καθεστώς Μεταξά, κατόπιν διδακτορίας, αναλαμβάνει επισήμως την εξουσία στις 4 Αυγούστου του 1936, ενώ η επιτροπή λογοκρισίας συγκροτείται το φθινόπωρο του επόμενου χρόνου (βλ. http://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?f=81&t=5142&hilit=QUIZ).

οποίοι όμως χρησιμοποιούνται κατά κόρον στη μουσική ανάλυση των μακάμ στο ελληνικό πλαίσιο, και εκτιμώντας ότι συνοψίζουν ανάγλυφα την εν λόγω εκσυγχρονιστική διαδικασία, εισάγουμε τον όρο ***«εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων»***.

Περί μαλακών διαστημάτων

Στην περίπτωσή μας το σχήμα Ανατολικός-Δυτικός ως προς τα διαστήματα συνιστά απαραίτητο αναλυτικό εργαλείο με συγκεκριμένο μουσικολογικό περιεχόμενο και σαφώς αποϊδεολογικοποιημένο.[14] Αυτό εκφράζει αντίστοιχα τις διαστηματικές σχέσεις, όπως προκύπτουν από το ρευστό οθωμανοτουρκικό θεωρητικό μοντέλο των μακάμ[15] της λόγιας μουσικής, και τα 12 ίσα συγκερασμένα ημιτόνια (twelve-tone equal temperament) του τονικού συστήματος[16] της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής.

Ο μουσικολόγος Rauf Yekta Bey (1871-1935) αποτελεί έναν από τους θεμελιωτές του σύγχρονου οθωμανοτουρκικού μουσικού συστήματος, ο οποίος ιδεολογικά ορμώμενος και βασιζόμενος κυρίως στις Πυθαγόρειες απόψεις, διαίρεσε αριθμητικά την κλίμακα σε 53 ίσα τμήματα, τα επονομαζόμενα «κόμματα».

Σύμφωνα με την καθιερωμένη θεωρητική αντίληψη περί μακάμ (πρβ. Signell, 1986: 23, Μαυροειδής, 1999: 48-49, Βανταράκης-Βούλγαρης, 2006: 17-20, Τσιαμούλης, 2010: 27) μαλακά διαστήματα λέγονται εκείνα που απαντώνται στις λεγόμενες μαλακές διατονικές ή χρωματικές δομές, δηλ. διαστήματα ελάσσονος τόνου (8 κόμματα) και αποτομής ή ελάχιστου τόνου (5 κόμματα), ενώ ο μείζων τόνος (9 κόμματα), που συναντάται και στις σκληρές διατονικές ή χρωματικές δομές, κατατάσσεται στα σκληρά διαστήματα μαζί με το λείμμα ή ημιτόνιο (4 κόμματα) (Μαυροειδής, 1999: 29, Βούλγαρης-Βανταράκης, 2006: 19-20) (βλ. πίνακα 1).

Τα πρώτα προκύπτουν θεωρητικά κατόπιν χρήσης των υφέσεων και διέσεων ενός και τεσσάρων κομμάτων, ενώ τα δεύτερα από τη λεγόμενη «σκληρή» ύφεση και δίεση 5 κομμάτων.

Μαλακές διατονικές ή χρωματικές δομές		Σκληρές διατονικές ή χρωματικές δομές	
ελάσσων τόνος	***αποτομή ή ελάχιστος τόνος***	***μείζων τόνος***	***λείμμα ή ημιτόνιο***
(8 κόμματα)	**(5 κόμματα)**	**(9 κόμματα)**	**(4 κόμματα)**
μαλακά διαστήματα		**σκληρά διαστήματα**	

Πίνακας 1

[14] Η τοποθέτησή μας είναι πέρα από οποιασδήποτε μορφής οριενταλιστική θεώρηση –καθώς είθισται να προσεγγίζεται η Ανατολή ως η εξωτική ετερότητα της ηγεμονικής Δύσης– αλλά και αντιστρόφως. Η επίκληση σε δίπολα του τύπου Ανατολή-Δύση, με την προϋπόθεση αποτίναξης στο βαθμό του εφικτού της όποιας ιδεολογικής επιφόρτισης, συνιστά σημαντική αναλυτική οπτική, υπενθυμίζοντας αναγκαία το θεμελιώδες γνωσιολογικό ζήτημα της εθνομουσικολογίας περί εννοιολογικού προσδιορισμού του «αλλότριου», και μιας σειράς συνδηλώσεων, όπως το «ξένο», το «άλλο», η «ετερότητα», που υπερβαίνει, τις όχι τόσο απαραίτητες πάντα, στενές γεωγραφικές οριοθετήσεις (πρβ. Χαψούλας, 2010:76).

[15] Με τον πολύ μεγαλύτερο διαστηματικό πλούτο στην πράξη.

[16] Γενικά, ως τονικό σύστημα μπορεί να ορισθεί η θεωρητική διάταξη του συνόλου των μουσικών φθόγγων και των διαστηματικών τους σχέσεων σε ένα μουσικό πολιτισμό (Χαψούλας, 2010: 60). Εν προκειμένω, αναφερόμαστε στο μοντέλο της λεγόμενης Δυτικής κλασικής μουσικής με τους καθιερωμένους κανόνες που το διακρίνουν.

Κατά τη μουσική πράξη το συγκεκριμένο μαθηματικοποιημένο[17] και ιδεολογικά φορτισμένο μοντέλο αποκλίνει σε αρκετά σημεία (Signell, 1986: 37-39, Μαυροειδής, 1999: 53), αποδεικνύοντας ότι η εν λόγω θεωρητική διαστηματική σήμανση έχει αμιγώς συμβολικό χαρακτήρα που υποδηλώνει περισσότερο την τάση ως προς τις διαστηματικές σχέσεις παρά έναν ακριβή διαστηματικό κώδικα.

Έτσι, κατά το δυναμικό πεδίο της μουσικής πραγμάτωσης, που στηρίζεται κυρίως στην προφορικότητα,[18] τα μαλακά διαστήματα δεν αφορούν τις περισσότερες φορές τους θεωρητικά προκαθορισμένους φθόγγους, αλλά περισσότερο «περιοχές» φθόγγων, όπου «γλιστράει» η μελωδία. Δηλ., όπως φανερώνει και ο λεκτικός προσδιορισμός τους, πρόκειται για ευμετάβλητα και εύπλαστα διαστήματα που εξαρτώνται από την κίνηση-συμπεριφορά της μελωδίας εντός του εκάστοτε τροπικού σχηματισμού, με την τάση προς μαλακότερες αποδόσεις των θεσπισμένων διαστημάτων (πρβ. Τσιαμούλης, 2010: 31, Δελέγκος, 2015α: υποσημείωση 19, 94).

Αντιθέτως, τα διαστήματα μέσα στις σκληρές δομές είθισται να είναι αμετακίνητα, όπως εξάλλου προδιαθέτει και ο ίδιος ο όρος. Εύλογα, λοιπόν, μπορεί να πραγματοποιηθεί η αντιστοίχιση αυτών με τα ίσα συγκερασμένα διαστήματα (τόνοι, ημιτόνια) παρά την απόκλιση της τάξεως του μισού κόμματος ανάμεσα στο λήμμα και το ευρωπαϊκό ημιτόνιο, καθώς το τελευταίο αποτελείται από 4.5 κόμματα. Αυτή η διαφορά κατά τη μουσική πρακτική είναι σχεδόν ανεπαίσθητη ως ανύπαρκτη, σε αντίθεση με αυτό που συμβαίνει με τα μαλακά διαστήματα, που ανεξαρτήτως του βαθμού μαλακώματος, λόγω του ιδιάζοντα τρόπου εκτέλεσής τους γίνονται σχετικά αντιληπτά. Οι φθόγγοι των σκληρών διαστημάτων έχουν την ιδιότητα να μην κλονίζονται από τη θέση τους και ως τέτοιοι προσιδιάζουν με αυτούς των ίσα συγκερασμένων, με αποτέλεσμα την αντιστοίχιση πρακτικά μεταξύ σκληρών και ίσα συγκερασμένων διαστημάτων.

Συνεπώς, κατά αναγωγή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο όρος «σκλήρυνση» εκφράζει τη μετατροπή-προσαρμογή των μαλακών διαστημάτων σε σκληρά, δηλ. πρακτικά σε ίσα συγκερασμένα. Κατά τη λογική αυτή οι «μαλακωμένες βαθμίδες», πλέον μέσα στο ίσα συγκερασμένο περιβάλλον τοποθετούνται στους αμέσως κοντινότερους φθόγγους. Π.χ. η 3η βαθμίδα (Σεγκιάχ) του μακάμ Ραστ τονικότητας Σολ,[19] η οποία είναι θεωρητικά Σι ύφεση 1 κόμματος (Σι♭3) εκφράζεται πλέον ως Σι φυσικό (Pennanen, 1997: 73, Δελέγκος, 2015α: 94). Κοντολογίς θα λέγαμε ότι η διαδικασία της σκλήρυνσης αφορά τον «εξευρωπαϊσμό» των μη δυτικών διαστημάτων.

Συνοπτική μουσική ανάλυση και ερμηνεία στα κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα

Στο ρεπερτόριο του Greek café music, και μέχρι ενός βαθμού και σε αυτό του τρίχορδου μπουζουκιού,[20] μπορούμε να επικαλεστούμε την ταξινόμηση μέσω μακάμ

[17] Στηρίζεται στην πυθαγόρεια σκέψη με σειρά από μαθηματικούς υπολογισμούς που αφορούν τη συγκρότηση του διαστηματικού κώδικα (Μαυροειδής, 1999: 47-58).

[18] Είναι σαφές ότι η προφορική πρακτική διδασκαλία της απόδοσης διαστημάτων υπερτερεί έναντι της θεωρητικής, ωστόσο θα ήταν ελλιπές να μην αναγνωρίσουμε ότι η γνώση των αριθμητικών μεγεθών επιδρά στη μουσική πράξη μέχρι ενός βαθμού, χαρτογραφώντας και υποδεικνύοντας καθοδηγητικά την εκτέλεση των διαστημάτων (πρβ. Κωνσταντινίδης, 2011: 15).

[19] Τοποθετούμε την πρώτη βαθμίδα (Ραστ) στο Σολ κατά το οθωμανοτουρκικό μοντέλο. Αντίστοιχα κατά το «ελληνικό σύστημα» –που συναντάμε κατά κανόνα στις πραγματεύσεις της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής– αν θεωρήσουμε το Ντο ως Ραστ, τότε το Μι ύφεση ενός κόμματος (Μι♭3) , εκφράζεται ως Μι φυσικό.

[20] Ο Μάρκος κάνει λόγο για μακάμια, ενώ οι Μικρασιάτες μουσικοί, όπως ο Ασίκης, ο Τούντας κ.ά. συνθέτουν τροπικά και μέσα στο ίσα συγκερασμένο περιβάλλον.

από ημική σκοπιά, καθώς οι μουσικοί που το αποδίδουν ήταν γνώστες της φιλοσοφίας αυτών λιγότερο ή περισσότερο, κάνοντας χρήση του σχετικού συστήματος (Morris, 1981: 4, Jouste, 1995: 88). Ωστόσο στο υπόλοιπο ρεπερτόριο, και με το δεδομένο του εκσυγχρονισμού, η συγκεκριμένη ταξινομική οπτική, στο βαθμό που λειτουργεί για το είδος, είναι ητική. Ασφαλώς, το αρκετά ρευστό και θολό σύστημα των λαϊκών δρόμων[21] συνιστά μια ημική προσέγγιση, που όμως στερείται αρκετών στοιχείων που χρειάζεται μια ολοκληρωμένη αναλυτική οπτική, καθώς πρόκειται για κλιμακοκεντρική θεώρηση δυτικού τύπου, αδυνατώντας να συλλάβει μια σειρά γνωρισμάτων της μελωδίας, όπως είναι ο κινησιολογικός χαρακτήρας αυτής (πρβ. Jouste, 1995: 89, Ανδρίκος, 2010: 2-3, Δελέγκος, 2015α: 93).

1. Στο ρεπερτόριο του μη ίσα συγκερασμένου διαστηματικού περιβάλλοντος, όπου εκφράζεται το μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής μουσικής των café («σμυρναίικου ύφους»), ο τροπικός χαρακτήρας της μελωδικής ανάπτυξης είναι αρκετά ανάγλυφος και χαρακτηρίζεται σε σημαντικό βαθμό από την οθωμανική παράδοση των μακάμ (πρβ. Jouste, 1995: 87-88). Όμως, θα πρέπει να γίνει σαφές ότι αυτά εκφράζονται πιο συμπυκνωμένα ή/και διαβαθμισμένα μέσα στις εκ φύσεως πιο στενές λαϊκές φόρμες, οι οποίες διαθέτουν και διαφορετική λειτουργικότητα έναντι της λόγιας μουσικής[22] (Delegos 2017a). Κατά συνέπεια η μελωδική ανάπτυξη, η οποία καθορίζεται από μια σειρά γνωρισμάτων του μακάμ (κλίμακα/ες με τις υπομονάδες τους –τρίχορδα, τετράχορδα και πεντάχορδα–, η χαρακτηριστική φρασεολογία και το seyir με τις μελωδικές στάσεις, τις έλξεις κλπ), δεν ακολουθεί τόσο αυστηρά τους κανόνες, όπως συμβαίνει στην οθωμανική έντεχνη μουσική. Αυτό αφορά ιδιαιτέρως τη μελωδική έκταση, αλλά και το λεγόμενο seyir, το οποίο καθορίζει την πορεία-συμπεριφορά της μελωδίας. Το τελευταίο ούτως ή άλλως είναι κοινώς παραδεκτό ότι γνωρίζει μια ποικιλία εκδοχών ανάλογα με τη σχολή, τον δάσκαλο και τη λειτουργικότητα της μουσικής στην οποία απαντάται[23] (Signell, 1986: 61, Pennanen, 1999: 31). Επομένως, κάλλιστα θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο περί υποκειμενισμού του seyir μέσα σε ένα σχετικά καθορισμένο μελωδικό πλαίσιο.

Η αφομοίωση των μακάμ και η προσαρμογή τους (Δραγούμης, 1984: 316) στους βιόκοσμους (lifeworlds) των ανθρώπων της ρεμπέτικης κουλτούρας οφείλεται στο γεγονός της ισχυρής παρουσίας της ελληνικής κοινότητας στους κόλπους της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, αλλά και της αλληλεπίδρασής της με τις άλλες κοινότητες (μουσουλμανική, αρμενική, εβραϊκή κ.ά., βλ. Pennanen 2004:3).

[21] Υπάρχει μια πληθώρα τέτοιων θεωρήσεων που διαφέρουν χαρακτηριστικά μεταξύ τους και συναντώνται σε επίπεδο βοηθητικών εντύπων από μουσικούς εκδοτικούς οίκους και όχι σε ακαδημαϊκό-επιστημονικό επίπεδο.

[22] Στους προφορικούς μουσικούς πολιτισμούς συνήθως γίνεται επιλεκτική και μερική χρήση τονικών συστημάτων, αλλά και των συνοδευτικών τους γνωρισμάτων, η οποία σχετίζεται με τη λειτουργικότητα και το χαρακτήρα της μουσικής αυτής (πρβ. Χαψούλας, 2010: 60). Εν προκειμένω στην περίπτωση του Ρεμπέτικου μια σειρά από φαινόμενα των δύο μουσικών φιλοσοφιών –της θεωρίας του «δυτικού» τονικού συστήματος και αυτής των μακάμ– το χαρακτηρίζουν ιδιοσυγκρασιακά (μακάμια, συγχορδιακή αρμονία κ.ά.). Πρόκειται για μια διαδικασία, παρά για μια κατάσταση (πρβ. Burke, 2010: 48-49), κατά την οποία η αφομοίωση και η προσαρμογή αυτών των φαινομένων γεννά πολιτισμικά προϊόντα διαβαθμισμένου χαρακτήρα σε σχέση με τα αρχέτυπα. Επιπλέον, η ιδιάζουσα ερμηνευτική απόδοση αυτών και η ζύμωση νέων που επιτελούνται στο πολυδιάστατο πεδίο της λαϊκής μουσικής πράξης από τους ανθρώπους της ρεμπέτικης κουλτούρας μάς οδηγεί στην σκέψη της επίκλησης και ενός επιπλέον αναλυτικού όρου: του «αλά γκρέκα» (πρβ. Κοκκώνης, 2017: 123).

[23] Ο Marko Jouste σε άρθρο του παραθέτει 3 εκδοχές seyir για το μακάμ Ραστ (Jouste, 1995).

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της εν λόγω κατηγορίας είναι το «Καναρίνι» (βλ. εικόνα 1).[24] Η ηχογράφηση είναι του 1934 με τη Ρόζα Εσκενάζυ στο τραγούδι και σύμφωνα με τα στοιχεία του δίσκου γραμμοφώνου η δημιουργία ανήκει στους Δ. Σέμση και Ρ. Εσκενάζυ.[25]

Η ορχήστρα αποτελείται από βιολί, ούτι, κανονάκι και ζίλια, ενώ πολύ χαρακτηριστικό είναι και το, μάλλον τεχνητό, κελαΐδισμα ενός καναρινιού σε ορισμένα σημεία της ηχογράφησης. Τα μουσικά όργανα εδώ ανήκουν στην κατηγορία αυτών που δύνανται να παραγάγουν μικροδιαστήματα, όπως και το πραγματοποιούν. Το ίδιο συμβαίνει και στο φωνητικό σκέλος. Ο ρυθμός που ακολουθείται, και προκύπτει κυρίως μέσα από τη μελωδική ανάπτυξη, είναι τσιφτετέλι, το οποίο αναλύεται ρυθμικά σε διάφορες παραλλαγές από το ούτι και το κανονάκι κατά τη διάρκεια του εσωτερικού ταξιμιού από το βιολί.

Στο τραγουδιστικό μέρος[26] (canto) η μελωδία διατρέχει το 5χ Ραστ της βάσης (βαθμίδα Ραστ) φτάνοντας μέχρι την 5η βαθμίδα (Νεβά) με μισή κατάληξη.[27] Ακολούθως δείχνει αφαιρετικά το 4χ Μπουσελίκ της 5ης βαθμίδας (Νεβά), ενώ έπειτα κάνει στάση (ημιτελής κατάληξη)[28] στο Σι3, την 3η βαθμίδα (Σεγκιάχ). Στη συνέχεια η μελωδία «δείχνει» το 4χ Ουσάκ μένοντας στη 2η βαθμίδα (Ντουγκιάχ), για να καταλήξει στη βάση με 5χ Ραστ αφαιρετικά δοσμένο.

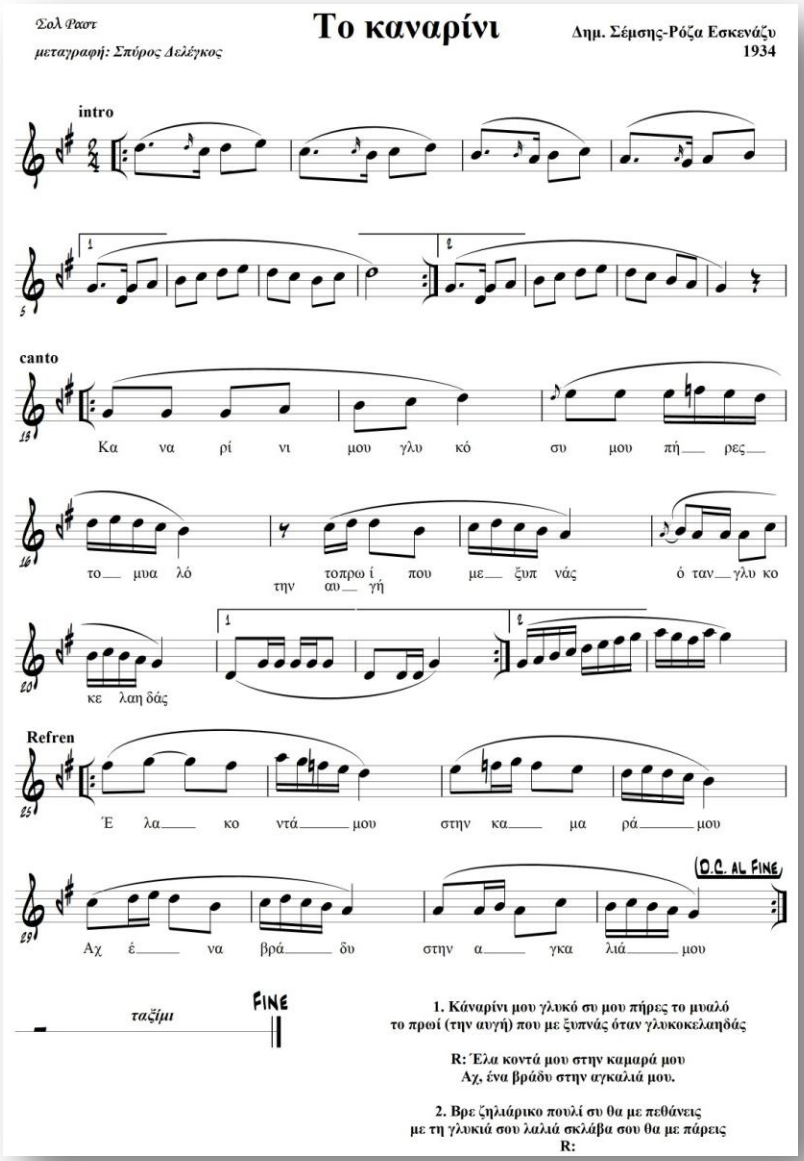
[24] Όλες οι μεταγραφές σε παρτιτούρα ανήκουν στον γράφοντα.

[25] Δίσκος His Masters Voice Ελλάδος / ΑΟ-2155 / ΟΤ-1738 / 1934. (https://www.youtube.com/watch?v=lwQ9NckDJoY).

[26] Η ανάλυση πραγματοποιείται στο κυρίως σώμα της μελωδίας, το τραγουδιστικό, ενώ τα οργανικά μέρη έρχονται να επιβεβαιώσουν τον χαρακτήρα της μελωδικής συμπεριφοράς και ενίοτε να τον συμπληρώσουν.

[27] Στο τουρκικό σύστημα: “yarim karar” και στη βυζαντινή μουσική: «εντελής κατάληξη».

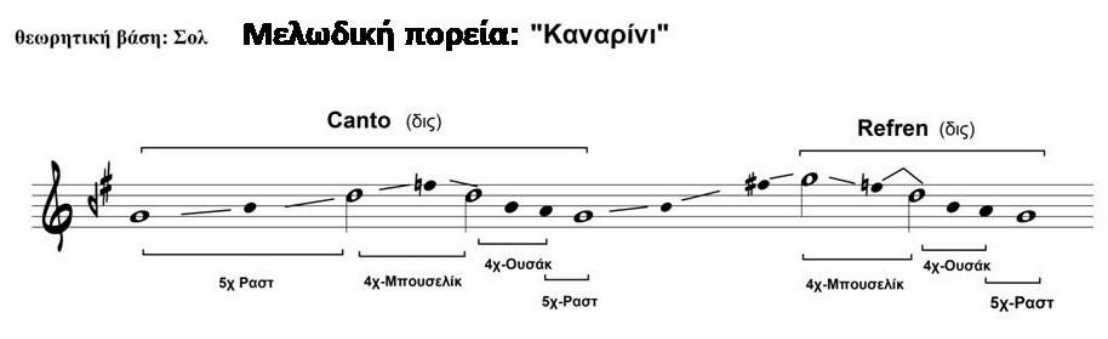
[28] Ό.π.: “asma karar”, «ατελής κατάληξη».



Εικόνα 1: *«Το καναρίνι»*, τσιφτετέλι των Δ. Σέμση-Ρ. Εσκενάζυ σε παρτιτούρα

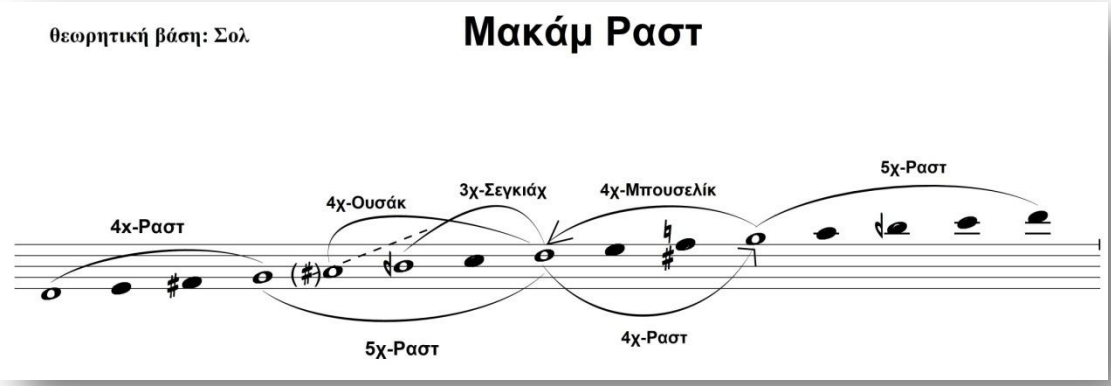
Αφού επαναληφθεί το α' τραγουδιστικό μέρος, προχωράμε στο μέρος του refren με μια γέφυρα που διατρέχει ανοδικά την οκτάβα με Φα1, δηλ. 4χ Ραστ από Νεβά φτάνοντας με μισή κατάληξη[29] στην πάνω βάση, τη λεγόμενη κορυφή (βαθμίδα Γκερντανιέ). Γίνονται κινήσεις γύρω από αυτήν, για να αρχίσει η μελωδία την κατάβαση με 4χ-Μπουσελίκ από Νεβά, έπειτα στάση στο Σι3, στη συνέχεια 4χ-Ουσάκ από Ντουγκιάχ και τελική κατάληξη (tam karar) στη βάση με 5χ-Ραστ αφαιρετικά δοσμένο. Η μελωδική πορεία αποτυπώνεται ακολούθως στην εικόνα 2.

[29] Ό.π.: "yarim karar", «εντελής κατάληξη».



Εικόνα 2: Μελωδική πορεία κατά το τραγουδιστικό μέρος από *"Το καναρίνι"*

Συνεπώς, σύμφωνα με τα παραπάνω η μελωδία κινείται σαφώς στο περιβάλλον του μακάμ Ραστ (βλ. εικόνα 3), έναν μουσικό τρόπο χαμηλής βάσεως και ανοδικής πορείας, όπως ακριβώς ορίζει και η σχετική θεωρία, αναδεικνύοντας τη σχέση της εν λόγω σύνθεσης με την παράδοση των μακάμ και μάλιστα με μια μελωδική πορεία (βλ. εικόνα 2) αρκετά ολοκληρωμένη από πλευράς μελωδικών κινήσεων. Είναι φανερό ότι η όλη αισθητική του τραγουδιού προσιδιάζει σε αυτήν της οθωμανικής λαϊκής μουσικής, συνηγορώντας σε αυτό, πέρα από το οργανολόγιο, και το γεγονός ότι ο εν λόγω μουσικός σκοπός απαντάται και στο τουρκικό ρεπερτόριο.[30]



Εικόνα 3: Μακάμ Ραστ[31]

Οι συντελεστές της εκτέλεσης, Ρόζα Εσκενάζυ (τραγούδι, ζίλια) και Αγάπιος Τομπούλης (ούτι), εβραϊκής και αρμενικής καταγωγής αντίστοιχα, πρόκειται για φημισμένους καλλιτέχνες της εποχής και βασικούς εκπροσώπους του εν λόγω στυλ, γαλουχημένους στα καφέ αμάν της εποχής με τη δυνατότητα να τραγουδήσουν σε διάφορες γλώσσες, πέρα από την ελληνική. Και οι δύο, όπως και ο φερόμενος δημιουργός Δημήτρης Σέμσης («Σαλονικιός») με την πληθώρα των μουσικών του βιωμάτων από τα Βαλκάνια, την Πόλη, την Σμύρνη μέχρι και την Αίγυπτο, αποτελούν φορείς της αποεδαφοποιημένης μουσικής κουλτούρας της Ανατολίας και ήδη από

[30] "Sira sira siniler" σε πληθώρα εκτελέσεων.
[31] Η πρώτη βαθμίδα (Ραστ) είναι τοποθετημένη στο Σολ κατά το οθωμανοτουρκικό σύστημα.

εκείνη την εποχή σύμβολα του «ανατολικοπρεπούς», χαρακτηρισμός που έρχεται στην επιφάνεια μέσα από τα διάφορα δημοσιεύματα στο πλαίσιο της ιδεολογικής διαμάχης περί εθνικής ταυτότητας που θέτει ανοικτά το δίπολο Ανατολή και Δύση. Προς επιβεβαίωση αναφέρουμε ότι σε χρονογράφημα του 1937, αφιερωμένο στον Αγάπιο Τομπούλη, αυτός αναγορεύεται σε *«μερακλή τραγουδιστή των τελευταίων σουλτάνων…»*, σε *«ελληνική ανατολίτικη λαϊκή μούσα…»*, και όπως πολύ γλαφυρά επισημαίνει ο αρθρογράφος *«…τον κυνηγά η κατακαημένη προσφυγιά…»* (Βλησίδης, 2006: 74-76).

2. Στη δεύτερη κατηγορία του ρεπερτορίου, που είναι στηριγμένο στο τρίχορδο μπουζούκι, το ίσα συγκερασμένο περιβάλλον είναι δεδομένο σε οργανολογικό επίπεδο, ωστόσο κάποιες φορές το τραγούδισμα διαφέρει διαστηματικά από την αντίστοιχη οργανική απόδοση, χωρίς όμως να συνεπάγεται ότι δεν καταφέρνουν αυτά να συμβαδίσουν.[32] Αυτό το φαινόμενο, δηλ. ένας τραγουδιστής να μεταχειρίζεται σε κάποια σημεία μαλακά διαστήματα, ενώ τα μουσικά όργανα, ως ίσα συγκερασμένα (μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς κ.ά.), να παράγουν εκ των συνθηκών σκληρά διαστήματα στην πράξη ή ακόμα και κάθετες συνηχήσεις, δηλ. συγχορδίες –όπως η κιθάρα– είναι αρκετά συχνό στους μη δυτικούς πολιτισμούς και απαντάται ακόμα και μέχρι τις μέρες μας.[33]

Η περίπτωση αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο του εν λόγω εκσυγχρονισμού (πρβ. Pennanen, 1997: 73), και υπό αυτήν την έννοια δεν εξαλείφεται πλήρως ο τροπικός χαρακτήρας της μελωδίας, καθώς διατηρείται ατόφιος σε τραγουδιστικό επίπεδο, συνυπάρχοντας με ένα δεύτερο επίπεδο τροπικότητας που προκύπτει από την εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων που επιτελείται λόγω των ίσα συγκερασμένων μουσικών οργάνων. Ωστόσο, όπως θα δείξουμε και παρακάτω, ακόμα και στην περίπτωση του ίσου συγκερασμού σε καθολικό επίπεδο, η τροπικότητα είναι έκδηλη με όλα τα υπόλοιπα γνωρίσματά της εμφανή και ενεργά (Δελέγκος, 2015α: 92-94).

Υπάρχουν διάφορα χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της κατηγορίας, που ρίχνουν φως στις προηγούμενες παρατηρήσεις. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει το ηχογράφημα του «Πειραιώτικου αμανέ»[34] από τον Μάρκο Βαμβακάρη το 1934, συνοδευόμενος από το τρίχορδο μπουζούκι του μελωδικά και την κιθάρα του Κώστα Σκαρβέλη σε εμφατικούς τονισμούς με τα μπάσα στο βασικό τονικό κέντρο της μελωδίας.

Ο αμανές ακολουθεί το μακάμ Χιτζαζσκιάρ και η ύπαρξή του αποτελεί ένα σοβαρό τεκμήριο για τον ισχυρισμό περί συνέχισης των μακάμ στο νέο διαστηματικό περιβάλλον του ίσου συγκερασμού που επιβάλλει το τρίχορδο μπουζούκι. Η κατ' εξοχήν εμβληματική προσωπικότητα του Βαμβακάρη σε σχέση με την καθιέρωση αυτού του νέου οργάνου, θέλοντας να ακολουθήσει τον παλμό της εποχής που υπαγόρευε το κυρίαρχο πνεύμα της ελληνικής μουσικής των café, επιλέγει να ερμηνεύσει φωνητικά και μουσικά με το δικό του ιδιάζοντα τρόπο έναν αμανέ, προσαρμόζοντας τον χαρακτήρα του μακάμ Χιτζασκιάρ στις διαστηματικές συνθήκες του ίσα συγκερασμένου τρίχορδου μπουζουκιού. Είναι αρκετά εμφανές ότι η φωνητική

[32] Π.χ. στο τραγούδι *Απόψε πια δεν βάσταξα* του Γρ. Ασίκη [1890-1966], παλιός ζεϊμπέκικος, ηχογράφηση του 1938 (δίσκος Parlophone Ελλάδος / Β-21967 / GO-2988). Ένας εκ των τραγουδιστών, ο Κ. Ρούκουνας [1903-1984], μεταχειρίζεται και μαλακά διαστήματα, ενώ ταυτόχρονα η οργανική μελωδία παράγεται από το ίσα συγκερασμένο τρίχορδο μπουζούκι (https://www.youtube.com/watch?v=CaaUUnD7LMA).

[33] Διαπιστώνεται κατά κόρον στις σύγχρονες μεγάλες πίστες των «μπουζουκιών» ή επίσης γνωστών και ως «σκυλάδικων».

[34] Columbia Ελλάδος / DG-499 / WG- 805 / 1934. (https://www.youtube.com/watch?v=GBNHO_nJGTM).

ερμηνεία υστερεί έναντι των υπόλοιπων στοιχείων της εκτέλεσης, πράγμα που, πέρα από την όποια καλλιτεχνική αδυναμία,[35] φανερώνει και τον διαφορετικό τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης στο τραγούδι γενικότερα, όπως εισάγεται από το λιτό, στεντόρειο και χωρίς πολλά φτιασίδια πειραιώτικο ύφος· ίσως το τελευταίο να αποτελεί και έναν από τους λόγους που το ρεπερτόριο αυτό κράτησε μια απόσταση γενικότερα από τον αμανέ.

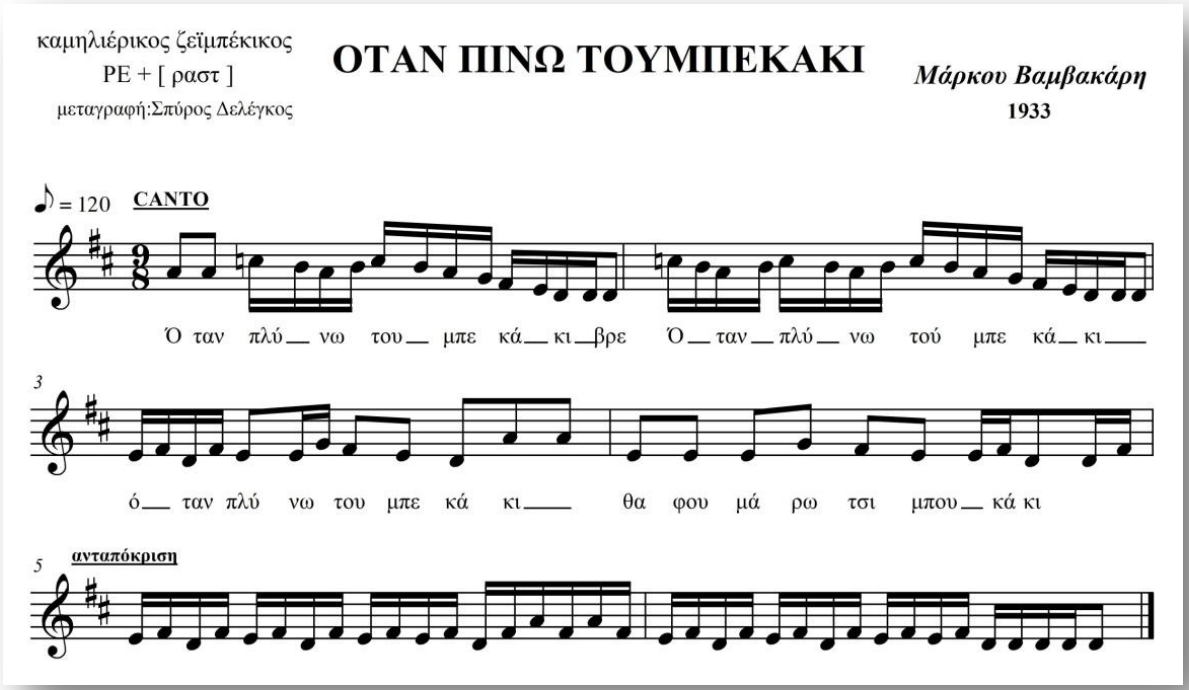
Επίσης, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο του Μάρκου Βαμβακάρη [1905-1972] με τον τίτλο «Όταν πίνω τουμπεκάκι»[36] (βλ. εικόνα 4), ηχογράφηση του 1933 με μπαγλαμάδες από τον ίδιο και τον Γιώργο Μπάτη και κομπολόι πάνω σε ποτήρι στον κυρίως ρυθμικό ρόλο. Αυτού του τύπου η ενορχήστρωση χωρίς κιθάρα θεωρείται αντιπροσωπευτική για το στυλ του τεκέ (Morris, 1981: 8, Pennanen, 1997: 66).

Στα παραδείγματα του ίσου συγκερασμού η θεωρητική βάση του μακάμ Ραστ είναι τοποθετημένη στο Ρε[37] (βλ. εικόνα 5). Στο τραγουδιστικό μέρος (canto) η μελωδία (βλ. εικόνα 4 και 6) εισέρχεται στην 5η βαθμίδα Λα (Νεβά) φτάνοντας μέχρι το Ντο φυσικό (Ατζέμ), δηλ. έχουμε 4χ- Μπουσελίκ από Λα, και διατρέχοντας καθοδικά το 5χ-Ραστ της βάσης καταλήγει σ' αυτήν. Αφ' ότου επαναληφθεί το μέρος αυτό (2ο μέτρο), κατά το 3ο μέτρο η μελωδία «πατάει» στη 2η βαθμίδα Μι (Ντουγκιάχ) και εισέρχεται στο 4χ-Ουσάκ από Μι για να κάνει αρκετά σύντομα μες το ίδιο μέτρο στάση στην 5η βαθμίδα (Λα), υπονοώντας την είσοδο στο 5χ-Ραστ από Ρε. Το μέτρο 4 συνιστά επανάληψη του μελωδικού κορμού του μέτρου 3 με τη διαφορά ότι καταλήγει στη βάση Ρε με 5χ-Ραστ αφαιρετικά δοσμένο, ενώ η ανταπόκριση (μέτρα 5, 6), όπως είθισται, πρόκειται για μια πιο πληθωρική εκδοχή των μέτρων 3 και 4 αντίστοιχα.

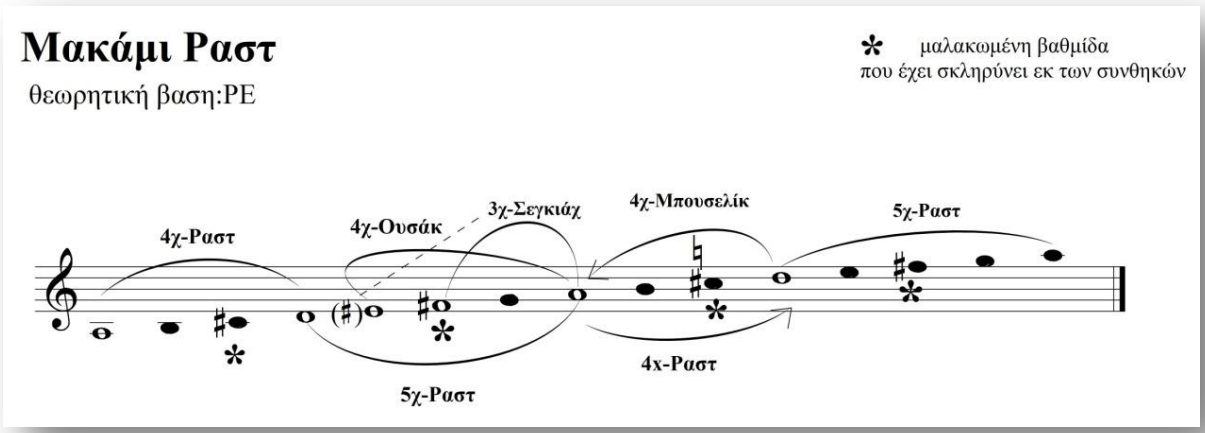
[35] Ο Γιώργος Μπάτης [1885-1967], εξίσου σημαντική προσωπικότητα του Πειραιώτικου ύφους στον μοναδικό του αμανέ με τίτλο *Μπάτης ο δερβίσης* (Columbia Ελλάδος / DG-283 / WG- 433 / 1932) (https://www.youtube.com/watch?v=7_dPZvDN304) φαίνεται να φέρει εις πέρας το φωνητικό του εγχείρημα σε σαφώς πιο ικανοποιητικά επίπεδα. Επιπλέον, ο Αϊβαλιώτης Στράτος Παγιουμτζής [1904-1971] με την αδιαμφισβήτητα χαρισματική φωνή του προσφέρει μια σειρά από αμανέδες, ανταποκρινόμενος στα καθήκοντα κάθε επαγγελματία τραγουδιστή.

[36] (His Masters Voice Ελλάδος / AO-2065 / OT-1338 / 1933) https://www.youtube.com/watch?v=fR1CHyeqXqE .

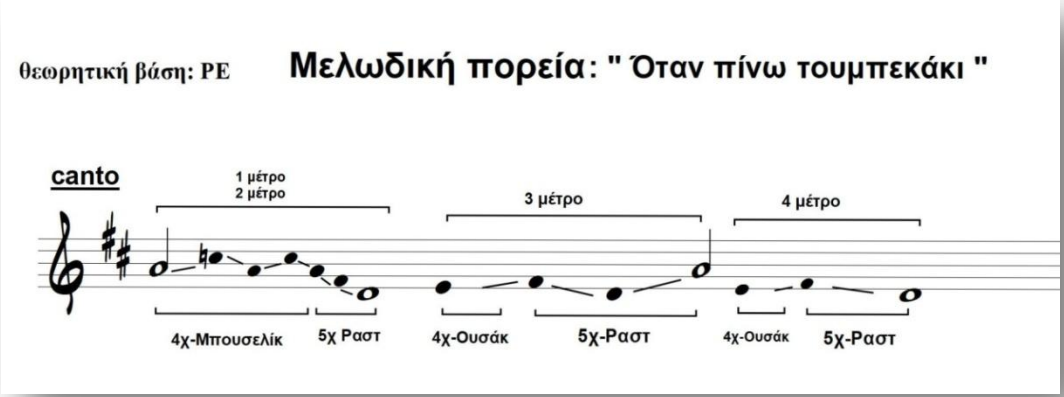
[37] Η τοποθέτηση της 1ης βαθμίδας στο Ρε οφείλεται στο γεγονός ότι η εν λόγω τονικότητα είναι πιο οικεία και προσφιλής στο επιτελεστικό περιβάλλον του τρίχορδου μπουζουκιού, κυρίως λόγω του κουρδίσματός του (Ρε-λα-ρε). Ωστόσο θα πρέπει να τονισθεί ότι στο σκεπτικό αυτής της επιλογής μας τηρείται η «αναλογία των θεωρητικών βάσεων», σημαίνον τροπικό γνώρισμα (Δελέγκος, 2015α: 93). Δηλ. π.χ. αν έχουμε την οπτική ενός μακαμιού Ραστ από Ρε, τότε η ανάλογη οπτική ενός Χιτζάζ είναι από Μι, καθώς ανάμεσα στις θεωρητικές βάσεις αυτών των δύο μακαμιών πάντα υπάρχει η διαφορά ενός τόνου. Συνεπώς, κατά αυτόν τον τρόπο υπερβαίνεται η όποια κλιμακοκεντρική θεώρηση, που βλέπει την ίδια πάντα θεωρητική βάση για όλα τα μακάμια, με την συνακόλουθη αναλυτική ένδεια, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στις διάφορες προτάσεις περί θεωρίας/συστήματος λαϊκών δρόμων (βλ. και παραπάνω).



Εικόνα 4: Το τραγουδιστικό μέρος και η ανταπόκριση από το *«Όταν πίνω τουμπεκάκι»* του Μάρκου Βαμβακάρη, ηχογράφηση 1933



Εικόνα 5: Μακάμι Ραστ στην ίσα συγκερασμένη εκδοχή του



Εικόνα 6: Μελωδική πορεία από το τραγούδι "Όταν πίνω τουμπεκάκι"

Είναι φανερό ότι η μελωδία κινείται στο περιβάλλον του Ραστ (βλ. εικόνα 5) δείχνοντας τη χαρακτηριστική σχέση του 4χ-Ουσάκ της 2η βαθμίδας (Ντουγκιάχ) με το 5χ-Ραστ της βάσης (Ραστ) (βλ. εικόνα 6).

Συγκριτική εξέταση

Συγκρίνοντας τις μελωδικές πορείες των δύο παραπάνω κομματιών (βλ. εικόνα 2 και 6) παρατηρούμε ότι οι καταληκτικές κινήσεις είναι κοινές, δηλ. προτού η μελωδία πραγματοποιήσει την τελική κατάληξη στη βάση, κάνει στάση στη 2η βαθμίδα δείχνοντας λιγότερο ή περισσότερο το 4χ-Ουσάκ της 2ης βαθμίδας, ενώ η μελωδική εκκίνηση στην περίπτωση του Βαμβακάρη υπολείπεται της καθιερωμένης εισόδου στο 5χ Ραστ της βάσης, καθώς πραγματοποιείται σε δεύτερη φάση ή θα μπορούσε να πει κανείς ότι υπονοείται αρχικώς. Αυτή η εκδοχή μελωδικής πορείας είναι σαφώς πιο περιορισμένη από πλευράς κινήσεων, καθώς δεν φτάνει μέχρι την κορυφή, με συνέπεια να μην φαίνεται η χαρακτηριστική για το μακάμ ευαισθησία της 7ης βαθμίδας (πρβ. Μαυροειδής, 1999: 93, 109, 159). Αυτό επιβεβαιώνει την αρχική μας παρατήρηση περί συμπυκνωμένης ή σε διαβάθμιση έκφρασης των μακάμ λόγω της πιο στενής λαϊκής φόρμας που σχετίζεται και με την λειτουργικότητα της μουσικής· εν προκειμένω έχουμε ένα τραγούδι του τεκέ. Γενικότερα στη 2η κατηγορία του ρεπερτορίου το φαινόμενο αυτό συναντάται συνήθως σε μεγαλύτερο βαθμό.

Συνεπώς, η αναγνώριση του μακάμ ως Ραστ είναι εφικτή[38] και στη 2η κατηγορία, χωρίς να παρεμποδίζει την απόφανση αυτή ούτε το ίσα συγκερασμένο περιβάλλον ούτε η πιο περιορισμένη εκδοχή της μελωδικής πορείας.[39]

[38] Πέρα από την ύπαρξη ή μη των μικροδιαστημάτων, το επονομαζόμενο seyir, δηλ. η κίνηση και γενικότερα η συμπεριφορά της μελωδίας, είναι το πλέον χαρακτηριστικό τροπικό γνώρισμα για να παρέχει την ταυτοποίηση ενός μακαμιού, ακόμα και μέσα στο ίσα συγκερασμένο διαστηματικό περιβάλλον του είδους (Μαυροειδής, 1999: 45,270, Δελέγκος, 2015α: 93-94). Συνεπώς, οι διάφορες καθιερωμένες εκδοχές του seyir ενός μακάμ προσαρμόζονται, εμπλουτίζονται και συμπληρώνονται από τους μουσικούς σε αυτό το νέο περιβάλλον. Κατ' επέκταση το μακάμι προσαρμόζεται και ως τέτοιο διατηρείται, ενώ συχνά αποκαλείται από τους μουσικούς της εποχής ως «δρόμος» (Κουνάδης, [1984] 2000: 433-434, Δραγούμης, 1984: 316, Pennanen, 1997: 65, Ordoulidis, 2011: 2), όρος ο οποίος δεν πρέπει επ' ουδενί λόγω να εκληφθεί μόνο ως κλίμακα δυτικού τύπου κατά τη φάση του Μεσοπολέμου.

[39] Δεν υπάρχει πιθανότητα και το πλέον μυημένο «αυτί» ως προς τα μακάμ να μην κατατάξει τον εν λόγω άκουσμα στην κατηγορία του Ραστ.

Ας επισημάνουμε εδώ ότι η Αγγέλα Παπάζογλου, σύζυγος του Μικρασιάτη Βαγγέλη Παπάζογλου, έλεγε ότι ο Μάρκος καθόταν στα απέναντι καφενεία και άκουγε τον Βαγγέλη και τους άλλους Σμυρνιούς (Λιάβας, 2009: 220). Επίσης, ο ίδιος ο Μάρκος επισημαίνει ότι «διδάχτηκε» μεταξύ διαφόρων και από έναν Αϊβαλιώτη μπουζουξή (Βαμβακάρης, 1973: 105-106), ενώ ουκ ολίγες φορές αναφέρεται στον όρο «μακάμια», όπως και ακόμα περισσότερο στον όρο «δρόμο» ως μακάμι (Βαμβακάρης, 1973: 271, Δραγούμης, 1984: 316, Δελέγκος, 2015α: 94).

Συμπεράσματα

Κοντολογίς, ο τροπικός, ή αν θέλετε, ο μακάμικος χαρακτήρας της μελωδίας του μεγαλύτερου μέρους της 1ης κατηγορίας του ρεπερτορίου, ο οποίος εκφράζεται με τον λεγόμενο «ανατολικό» διαστηματικό κώδικα («μαλακά» και «σκληρά»), προσαρμόζεται διαβαθμισμένα ή μη –ή και τροποποιείται σε κάποιες των περιπτώσεων–[40] στο ίσα συγκερασμένο περιβάλλον της 2ης κατηγορίας του ρεπερτορίου,[41] όπου κύριος πρωταγωνιστής οργανολογικά είναι το τρίχορδο μπουζούκι. Δηλ. τα μη ίσα συγκερασμένα διαστήματα προσαρμόζονται σε ίσα, «σκληραίνουν» όπως θα λέγαμε, εκ των νέων διαστηματικών συνθηκών που επιβάλλει το ίσα συγκερασμένο τρίχορδο μπουζούκι, και το οποίο βεβαίως καθιερώνουν σταδιακά οι κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της εποχής.

Πρόκειται, λοιπόν, για μορφή εκσυγχρονισμού, δηλ. μια συμπτωματική[42] μεταβατική διαδικασία που δεν κλονίζει τα κεντρικά και ουσιώδη χαρακτηριστικά της εν λόγω μουσικής, αλλά διατηρεί τον τροπικό χαρακτήρα της μελωδίας μέσα στον ίσο συγκερασμό, με συνέπεια τουλάχιστον σε πρώτη φάση να μπορούμε να αναφερόμαστε σε μακάμια στην ίσα συγκερασμένη εκδοχή τους.

Η τελευταία συνθήκη διανοίγει την οδό και για την εμφάνιση της συγχορδιακής αρμονίας,[43] η οποία με την πάροδο του χρόνου ολοένα και αναπτύσσεται μέσα σε μια σχέση διαλεκτική[44] με την τροπικότητα[45] που διέπει το εν λόγω μουσικό είδος (Delegos,

[40] Η όποια τροποποίηση στο πεδίο των μακάμ είτε ως προς το seyir είτε ως προς τη φρασεολογία, θα μπορούσε να αποδοθεί και με τον όρο «αλά γκρέκα» εκδοχή των μακάμ (για τον όρο γενικότερα βλ. Κοκκώνης, 2017: 123). Αυτός ο προσδιορισμός θα ήταν δυνατόν να αντιστοιχηθεί με τον λεγόμενο «δρόμο» υπό προϋποθέσεις που σχετίζονται με τον κλιμακοκεντρικό ή μη χαρακτήρα αυτού (Περί «δρόμου»: βλ. Κουνάδης, [1984] 2000: 433-434, Δραγούμης, 1984: 316, Pennanen, 1997: 65, Ordoulidis, 2011: 2).

[41] Η 2η κατηγορία ρεπερτορίου δεν είναι προϊόν της εφαρμογής του ρεπερτορίου της 1ης μέσα στο ίσα συγκερασμένο περιβάλλον. Απλώς, λιγότερο ή περισσότερο, το άκουσμα των διάφορων μακάμ απαντάται στην ίσα συγκερασμένη εκδοχή του στη 2η κατηγορία, αλλά και τροποποιημένο στο βαθμό που υπηρετεί την έμπνευση του εκάστοτε δημιουργού. Είναι δεδομένο ότι υπάρχουν κι άλλοι παράγοντες που διαμορφώνουν το εν λόγω ρεπερτόριο (συγχορδιακή αρμονία κ.ά.).

[42] Στην προ Μεταξικής λογοκρισίας εποχή, η μετάβαση αυτή πραγματοποιείται ασυνείδητα και τυχαία από πλευράς μουσικών. Βέβαια, ο ιδεολογικός δημόσιος διάλογος περί ορθού προσανατολισμού της εθνικής ταυτότητας, όχι ανάμεσα σε μουσικούς συντελεστές του είδους, αλλά μεταξύ λογίων, μουσικοκριτικών και αρθρογράφων δεν παύει να τροφοδοτεί το φαινόμενο σε ένα άλλο επίπεδο, φέροντας καρπούς ξεκάθαρα με το καθεστώς Μεταξά. Βλ. π.χ. άρθρα του Ζ. Παπαντωνίου εναντίον του αμανέ το 1917 και το 1938 (Λιάβας, 2009: 237-240), όπως και της Αλ. Λαλαούνη το 1940, η οποία ουσιαστικά εκθειάζει τη 2η κατηγορία του ρεπερτορίου έναντι της 1ης (αμανές κλπ), θέλοντας κατά τη γνώμη μας εμμέσως να δικαιώσει τη συγκρότηση της επιτροπής λογοκρισίας του καθεστώτος Μεταξά (Βλ. Βλησίδης, 2006: 86-91).

[43] Η εμφάνιση της συγχορδιακής αρμονίας χρειάζεται τον ίσο συγκερασμό για να εκφραστεί «άνετα» (μεταβατικά μπορεί και να συνυπάρξει και με τον μη ίσο συγκερασμό). Σε πρώτη φάση και αυτή συνιστά μια άλλη μορφή εκσυγχρονισμού.

[44] Είναι σαφές ότι το θεωρητικό σχήμα της διαλεκτικής έρχεται να αποδώσει συμπυκνωμένα το πολυσύνθετο φαινόμενο της αντιθετικής σχέσης ανάμεσα στην ανατολική τροπικότητα και τη

2017a). Έτσι, η «εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων» ερμηνεύει τον νέο διαστηματικό κώδικα ρίχνοντας φως στο πεδίο, όπου συντελείται η εναρμόνιση, άμεσα συνυφασμένη με τη μελωδική ανάπτυξη.

Κλείνοντας, επικαλούμενοι την άποψη του Bruno Nettl ότι «ένας ιδιαίτερος ρόλος της μουσικής είναι ίσως το να συμβολίζει σε αποσταγμένη και αφηρημένη μορφή τον χαρακτήρα και τις αξίες ενός πολιτισμού»[46] (Netll, 1983: 311), θα λέγαμε ότι το σύνολο των μουσικών αλλαγών που περιγράψαμε στο εν λόγω είδος, εκφράζει εκείνη την τάση της εποχής, που βρίσκεται υπό το κράτος του νεωτεριστικού προτάγματος για δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμικά προσανατολισμό.

Βιβλιογραφία

Delegos, Spiros Th. (2017a): "Modality vs. Chordal Harmony: The hybrid character of the urban Greek popular music in the interwar period", *Modus-Modi-Modality,* Nicossia, European University Cyprus, 6-10 September 2017.

Jouste, Marko (1995): "The remains of Makam-based Music of the Ottoman Era in Anatolian Greek Music", *Proceedings of the Third Meeting of the ICTM Maqam Study Group*, ed. by Jurgen Elsner and Risto Pekka Pennanen, Tampere-Virrat, 2-5 October 1995.

Morris, Roderick Conway (1981)*: Greek Cafe Music*, Recorded Sound.

Netll, Bruno [1983] (2005): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

_____ (1985): *The Western Impact on World Music: Change, Adaption and Survival*, Schirmer Books, New York.

Ordoulidis, Nikos (2011): "The Greek Popular Modes", *British Postgraduate Musicology*, *Vol. 11*, 1-18.

Pennanen, Risto Pekka (1997): "The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s", *British Journal of Ethnomusicology, Vol 6*., 65-116.

συγχορδιακή αρμονία, όπου στο επίπεδο της μουσικής πράξης θα έλεγε κανείς ότι δεν υφίσταται, καθώς διαπιστώνεται απλώς η συνύπαρξή τους σε διάφορες μορφές. Όμως, ακριβώς αυτή η συνύπαρξη είναι το γεφύρωμα της αντιπαράθεσής τους, όπως επιτελείται κατά τη φάση της διαλεκτικής σύνθεσης αυτών. Είναι δεδομένο ότι αρχικά στη φάση του μη ίσου συγκερασμού (π.χ. στο *Χαρικλάκι*, ηχογράφηση του 1933, https://www.youtube.com/watch?v=0DumFxFMel0 ή στο *Γιατί φουμάρω κοκαΐνη*, ηχογράφηση του 1932, https://www.youtube.com/watch?v=oRsHesLNrg0), η συγχορδιακή αρμονία κάνει την πρώτη απόπειρα εμφάνισής της μέσα από την παρουσία, ενός κατ' εξοχήν πολυφωνικού και αρμονικού μουσικού οργάνου, της κιθάρας (μετέπειτα και κύριου εκφραστή αυτής) εκτελώντας «ελλειπτικές» συγχορδίες (1η και 5η βαθμίδα), ενώ στην συνέχεια μέσα στον ίσο συγκερασμό είτε των μουσικών οργάνων είτε και του τραγουδίσματος εμφανίζεται με πληρότητα. Αυτές οι φάσεις της διαλεκτικής αντιπαράθεσης-σύγκρουσης μεταξύ τροπικότητας και συγχορδιακής αρμονίας οδηγούν στη προαναφερθείσα διαλεκτική σύνθεση που εκφράζει τις διάφορες μορφές συνύπαρξή τους κατά τη μουσική πράξη (βλ. Delegos, 2017a).

[45] Η τροπικότητα εδώ νοείται ως ανατολικού τύπου και αφορά στη μελωδική ανάπτυξη και σε μια πληθώρα χαρακτηριστικών γνωρισμάτων αυτής. Αναφέρεται στην πραγμάτωση των μουσικών φαινομένων μονοφωνικού χαρακτήρα σύμφωνα με τα κανονιστικά πλαίσια που ορίζονται από τα τροπικά συστήματα της Ανατολής (Πούλος, 2015: 116) και κυρίως από τη «ρευστή» θεωρία των Οθωμανοτουρκικών μακάμ έτσι, όπως αντανακλάται στο πεδίο της αστικής λαϊκής μουσικής του ευρύτερου Ελλαδικού χώρου και πιο συγκεκριμένα του Ρεμπέτικου (Δελέγκος, 2015a: 92).

[46] "A particular role of music, as I have said, may be to symbolize in distilled and abstract form the character and values of a culture". Η μετάφραση ανήκει στον γράφοντα.

_____ (1999): *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Acta Universitatis Tamperensis 692, Ph. D. Dissertation, University of Tampere.

_____ (2003): "Greek Music Policy Under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)", *GRAPTA POIKILA I.Papers and monographs of the Finnish institute at Athens,* Vol VIII, Helsinki.

_____ (Winter 2004): "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece", *Ethnomusicology, Vol 48, No 1*. 1-24.

Signell, Karl L. (1986): *Makam. Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo Press, New York.

Ανδρίκος, Νίκος (2010): «Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Τετράδια ΤΕΙ Ηπείρου*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 5, 96-106.

Βαμβακάρης, Μάρκος (1973): *Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτοβιογραφία,* εισαγωγή-παρουσίαση: Αγγέλα Κάϊλ, Αθήνα 1973.

Βλησίδης, Κώστας (επιμέλεια) (2006): *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.

Βούλγαρης, Ευγένιος, Βανταράκης, Βασίλης (2006): *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και Πειραιώτικα 1922-1940*, Fagotto – Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Αθήνα.

Βουρνάς, Τάσος (2001): *Ιστορία της Νεότερης και Σύγχρονης Ελλάδας*, τομ. Β', Πατάκης, Αθήνα.

Δαφνής, Γρηγόριος (1997): *Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων 1923-1940*, τομ. Α' και Β', Κάκτος, Αθήνα.

Δελέγκος, Σπύρος Θ. (2015α): «Θεωρητικές προσεγγίσεις στο χώρο της Ελληνικής Αστικής Λαϊκής Μουσικής-Ανάγκη για διαμόρφωση θεωρητικού μοντέλου και εκπαιδευτική αξιοποίηση αυτού.» *1ο Πανελλήνιο Συνέδριο Καλλιτεχνικής Παιδείας: «Όπου ακούς μουσική… Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές προσεγγίσεις»*, 18-20 Ιουνίου 2015, Πάτρα, 90-99.

_____ (2015β): «Εκπαιδευτικές προσεγγίσεις στο χώρο της Ελληνικής Αστικής Λαϊκής Μουσικής», 7ο συνέδριο Ε.Ε.Μ.Ε.: *Μουσικός γραμματισμός, τυπικές και άτυπες μορφές μουσικής διδασκαλίας-μάθησης*, Μέγαρο μουσικής Θεσσαλονίκης, 27-29 Νοεμβρίου 2015, 164-175.

Δραγούμης, Μάρκος (1984): «Το ισλαμικό στοιχείο στη μουσική μας παράδοση», *Αμητός στη μνήμη Φώτη Αποστολόπουλου*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα, 310-316.

Κοκκώνης, Γιώργος (2017): *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις,* Fagotto, Αθήνα.

Κουνάδης, Παναγιώτης [1984] (2000): «Σχετικά με τα μακάμ, τις σχέσεις των διαστημάτων και τα σημεία αλλοιώσεως στην τουρκική μουσική», *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τομ. Α'. Κατάρτι, Αθήνα.

Κωνσταντινίδης, Αντώνης (2011): *Θεώρηση και προσδιορισμός των «λεπτών» διαστημάτων της μιας φωνής,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα.

Λιάβας, Λάμπρος (2009): *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950,* Εμπορική τράπεζα της Ελλάδας, Αθήνα.

Μανιάτης, Διονύσης (2008): *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Ψηφιακή εκδ. www.rebetiko.gr.

Μαυροειδής, Μάριος (1999): *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο,* Fagotto, Αθήνα.

Burk, Peter (2010): *Πολιτισμικός υβριδισμός*, μετ.: Ειρ. Σταματοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα.

Pennanen, Risto Pekka (Άνοιξη 2009): «Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μπουζουκιού (μέρος Α')», μετ. Ελένη Καλλιμοπούλου-Παναγιώτης Πούλος, *Πολυφωνία*, τεύχος 14, 38-91.

Πούλος, Παναγιώτης (2015): *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο. Πηγές, θεωρήσεις πρακτικές,* Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα.

Σκούλιος, Μάρκος (Φθινόπωρο 2014): «Τα ανατολικά μακάμ και ο 'ορθός' τρόπος Ραστ», *Πολυφωνία,* τεύχος 25.

Τσιαμούλης, Χρίστος (2010): *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής*, Panas music, Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος (1986): *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.

Χαψούλας, Αναστάσιος (2010): *Εθνομουσικολογία. Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*, Νήσος, Αθήνα.

Μουσικά αφιερώματα

Δελέγκος, Σπύρος Θ. (2013): *«Ελληνική Απόλαυσις», Αφιέρωμα στον Γ. Κατσαρό-Θεολογίτη [1888-1997],* Πολιτιστικός σύλλογος «Σημωνίδης», 19,20,21 Ιουλίου 2013, Αμοργός.

Ηλεκτρονικές Ιστοσελίδες

- http://rebetiko.sealabs.net
- https://www.youtube.com

Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos

Νίκος Ορδουλίδης

Στα μέσα προς τέλη του 1934, ο Σπύρος Περιστέρης ηχογραφεί ένα οργανικό έργο για δύο λαϊκές κιθάρες. Ο ίδιος το πιθανότερο να εκτελεί την σολιστική. Στην ετικέτα του δίσκου της Odeon αποτυπώνεται ο τίτλος *Ταταυλιανό χασάπικο*.[1] Ο ίδιος τίτλος εμφανίζεται πριν αλλά και μετά την ηχογράφηση του Περιστέρη, ηχογραφημένος στην Ελλάδα αλλά και στην Αμερική, από άλλους καλλιτέχνες. Ο μουσικός σκοπός που εκτελείται σε αυτές τις ηχογραφήσεις, όμως, είναι διαφορετικός.

Τίτλος	Εταιρεία	Μήτρα	Κατάλογος	Έτος Μανιάτη
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia	W 205348	CO 56031F και 11502	1926
Ταταυλιανό χασάπικο	HMV	BF 1659	AO 265	1928
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia	22086	12317	1929
Ταταυλιανό χασάπικο	Odeon	GO 2053	GA 1853	1934
Ταταυλιανό χασάπικο	Odeon	GO 2142	GA 1872	1934
Χασάπικο ταταυλιανό	HMV	OGA 3096	AO 5667	1960
Ρομβία (Ταταυλιανό χασάπικο)	Standard	ST 14	F 9037	1947

Πίνακας 1: Ορισμένες από τις ηχογραφήσεις που φέρουν τον τίτλο *Ταταυλιανό χασάπικο*

Πόσα *Ταταυλιανά χασάπικα* να αποτελούν, άραγε, κομμάτι του ενεργού ρεπερτορίου; Και ποια τα σημαινόμενα του όρου; Είναι από τα Ταταύλα ή έτσι εκτελείται στα Ταταύλα;

Το εκτελεστικό ύφος της ηχογράφησης του Περιστέρη κινείται εντός του αισθητικού πλαισίου του λεγόμενου πειραιώτικου ρεμπέτικου. Η αντικατάσταση του μπουζουκιού από την κιθάρα αποτελεί ένα ιδιαίτερο φαινόμενο της δισκογραφίας αυτής της περιόδου. Συνήθως, σε αυτές τις ηχογραφήσεις συμμετέχει σε κάποιον ρόλο ο Περιστέρης. Ένα χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι πως είναι πολυοργανίστας.[2] Αν και ποσοτικά αποτελούν μία μικρή κατηγορία, εν συγκρίσει με αυτές που ηγείται το μπουζούκι, οι ηχογραφήσεις αυτές αποτελούν ένα εναλλακτικό τοπίο μέσα στο συνολικό corpus των ηχογραφήσεων.

Το 1934, που πραγματοποιείται η εν λόγω ηχογράφηση, ο Περιστέρης φαίνεται πως κατέχει κάποιο πόστο στο ελληνικό γραφείο της Odeon-Parlophone, το οποίο διευθύνει ο Μίνως Μάτσας.[3] Ενδεχομένως, το πόστο αυτό να είναι του υπεύθυνου του

[1] Odeon, GO 2053 - GA 1853: https://youtu.be/fCFDxWN9iIA (η τεκμηρίωση της δισκογραφίας προέρχεται από το Spottswood, 1991, από το Μανιάτης, 2006, από το Klein, 2013 και από τις ίδιες τις ετικέτες, όπου δυνατόν).

[2] Σχετικά με τον Περιστέρη βλέπε τις αναφορές στον Κουνάδη (2003 και 2007). Βλέπε επίσης Ordoulidis (2017).

[3] Σε ένα δημοσίευμα στην *Ελληνική Περιήγησις, εικονογραφημένη τουριστική επιθεώρησις Αθηνών*, Έτος Α΄, φύλλον 1, 7/9/1937, εντοπίζουμε μία σημαντική πληροφορία. Στο άρθρο που φέρει τον τίτλο «Τα νέα τραγούδια εις την αθανασίαν της φωνογραφήσεως» διαβάζουμε: «Το πρωί της Παρασκευής 27ης Αυγούστου εις το μέγα εργοστάσιον της ενώσεως των φωνογραφικών εταιρειών που προ επταετίας περίπου λειτουργεί παρά το γραφικό αθηναϊκόν προάστειον Ριζόπολις έγινε η έναρξις της φωνογραφήσεως όλων των εκλεκτών νέων τραγουδιών από τας Εταιρείας Odeon Parlophon».

λαϊκού τμήματος του γραφείου.[4] Οι σχετικές φιλολογίες θέλουν αυτόν να πείθει τόσο τον Μάρκο Βαμβακάρη όσο και τον Μίνω Μάτσα για την ένταξη του μπουζουκιού στη δισκογραφία.[5] Αν κάτι τέτοιο ευσταθεί, τότε το γεγονός ότι ο ίδιος, την ίδια περίοδο, συστήνει μία *ετεροτοπία,* με την κιθάρα στον σολιστικό ρόλο, αποκτά ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Αν συνυπολογιστεί ότι το βασικό του όργανο, στο οποίο έχει αφήσει δεξιοτεχνικές ηχογραφήσεις, είναι το μαντολίνο, τότε το περίεργο της επιλογής της κιθάρας, αντί του μαντολίνου ή του μπουζουκιού, γίνεται εντονότερο.

Περίπου έναν χρόνο μετά την ηχογράφηση του *Ταταυλιανού χασάπικου,* τον Μάιο του 1935, ο Περιστέρης εργάζεται ως μουσικός στο υπερωκεάνιο Byron, το οποίο εκτελεί το ταξίδι Χάιφα – Πειραιάς – Νέα Υόρκη. Δύο ημέρες μετά τον κατάπλου του Byron στη Νέα Υόρκη, ο Περιστέρης ηχογραφεί έξι τραγούδια, δισκογραφικά κατοχυρωμένα στο όνομα της εστουδιαντίνας «Τα πολιτάκια», του θρυλικού συγκροτήματος που ιδρύθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα από τον πατέρα του, Αριστείδη Περιστέρη. Η ορχήστρα έχει επανασυσταθεί στην Αθήνα από τον Σπύρο, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή και εργάζεται ως η ορχήστρα του Byron. Μία από αυτές τις ηχογραφήσεις τιτλοφορείται *Μπέικος*,[6] παραπέμποντας ίσως στην επαρχία της ασιατικής Κωνσταντινούπολης Beykoz. Στην ετικέτα του δίσκου της Orthophonic, όπου αποτυπώνεται, εγγράφονται οι λέξεις-κλειδιά: «χασάπικο», «Πολιτάκια», «Δημητριάδης», «Περιστέρης», «μανδολίνο». Το κομμάτι εκτελείται σε μεγάλη ταχύτητα (περίπου 123 bpm έναντι περίπου 90 bpm του *Ταταυλιανού χασάπικου*), με μαντολίνο και πιάνο, ελαφρώς τροποποιημένο αρμονικά, με διαφορετικά ποικίλματα στο σολιστικό όργανο και αρκετά ακόμη διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η συνθήκη αυτή είναι γνώριμη από την δισκογραφία των προηγούμενων τριών δεκαετιών και παραπέμπει σε αυτήν του σμυρναϊκού και πολίτικου πολυστυλισμού. Σε αυτήν την ηχογράφηση πιθανόν το πιάνο να εκτελεί ο Σώσος Ιωαννίδης, μέλος στα «Πολιτάκια», ο οποίος βρίσκεται και αυτός στο πλοίο.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν από την σύγκριση των δύο ηχογραφημάτων είναι πολυάριθμα και πολυσύνθετα. Αφορούν τόσο στην καλλιτεχνική υπόσταση του Περιστέρη, όσο και στην αισθητική του αστικού λαϊκού γενικότερα, μιας και οι παρόμοιες περιπτώσεις είναι αμέτρητες. Τα ερωτήματα αφορούν, επίσης, και στις πολιτικές των εταιρειών, στην παράλληλη δισκογραφία του λαϊκού εκτός της χώρας και στον *mainstream* ήχο· τι επιζητούν να κάνουν οι πρωταγωνιστές σε αντίστιξη με το τι πραγματικά μπορούν να κάνουν. Σε ποια αυτιά απευθύνονται κάθε φορά και σε ποιο αγοραστικό περιβάλλον. Τι ταυτότητα θέλουν να δώσουν στο προϊόν τους και πώς αυτή μεταμορφώνεται, ανάλογα με το πλαίσιο.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση του *Ταταυλιανού* και του *Μπέικου,* θα μπορούσε κάποιο να θεωρηθεί πιο αυθεντικό; Πιο σωστά εκτελεσμένο, με βάση την παράδοση; Υπάρχει κάποιο τελικό κείμενο του έργου; Εντέλει, πρόκειται για το ίδιο έργο; Μελετώντας τέτοια παραδείγματα από την δισκογραφία μπορούμε να αναζητήσουμε

[4] Σε ένα διαφημιστικό φυλλάδιο αγνώστου έτους, σχετικά με έναν διαγωνισμό τραγουδιού που διεξάγει η Odeon-Perlophon, διαβάζουμε το όνομα του Περιστέρη στην καλλιτεχνική επιτροπή εξέτασης με την σημείωση «συνθέτης, επί του λαϊκού τμήματος των “Οντεόν” “Παρλοφών”» (βλέπε Κουνάδης, 2007: 143).

[5] Αναλυτικότερα για την δισκογραφία του μπουζουκιού, τόσο εντός της χώρας όσο και εκτός, βλέπε Κουρούσης (2013), Γκέκας (2018), Ορδουλίδης (2019). Σχετικά με τον ρόλο του Περιστέρη σε αυτές τις πρώτες ηχογραφήσεις του μπουζουκιού στην Ελλάδα, βλέπε ενδεικτικά τις αναφορές στον Κουνάδη (2007) και ειδικά τα λόγια του Κώστα Ρούκουνα, τα οποία αποτελούν αναδημοσίευση από πόνημα του Τάσου Σχορέλη (Κουνάδης, 2007: 53-57).

[6] Orthophonic, CS 89815-1 - S 674-A και VI 38-3057 και 22/23, 7 Μαΐου 1935: https://youtu.be/pnwbR7zJ_Co.

τα αίτια για τα οποία το μπουζούκι απέκτησε ηγεμονικό ρόλο στην Αθήνα και εκτόπισε τις υπόλοιπες σολιστικές τάσεις. Μπορούμε να αναζητήσουμε αν είναι επιλογή του Περιστέρη να ηχογραφήσει το 1934 με δύο κιθάρες το έργο, το οποίο την επόμενη χρονιά το ηχογραφεί εκτός Ελλάδος, με μαντολίνο και πιάνο. Αν ο ίδιος, ως σημαντικός παράγοντας στην δισκογραφία, οδηγεί τις τάσεις και χαράσσει πολιτικές, ή ακολουθεί τις εξελίξεις και τα αποτελέσματα αυτής της πρώιμης, αλλά πλέον στέρεης βιομηχανίας του ήχου. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο Περιστέρης, κατά κάποιο τρόπο, «παίρνει το αίμα του πίσω» με την δεύτερη ηχογράφηση, καθώς αισθάνεται πιο οικεία με το μαντολίνο στα χέρια, το οποίο δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει στην Ελλάδα, λόγω της παντοκρατορίας του μπουζουκιού; Ή μήπως το να βρίσκεται με διαφορετικό όργανο στα χέρια και σε διαφορετικό ρόλο, είναι το πιο οικείο περιβάλλον για αυτόν; Αν και προφανώς ο δίσκος θα απευθυνόταν κυρίως στους Έλληνες μετανάστες, θα μπορούσε κάποιος να θεωρήσει ότι η αγορά της Νέας Υόρκης, ως πλαίσιο, τον βοηθάει, ώστε να μην ακολουθήσει τις απαιτήσεις της αγοράς της κυρίως χώρας και να ακολουθήσει απλώς το καλλιτεχνικό του γούστο; Ή, μήπως, ούτε και αυτή η ηχογράφηση ανταποκρίνεται στην ενσυνείδητη ταυτότητα –επιλογές του Περιστέρη, αλλά τελικά αποτελεί χρυσή ευκαιρία για αυτόν, ώστε να αποεδαφικοποιήσει το ρεπερτόριο και να υπερβεί το γούστο του; Να φανεί μοντέρνος και καινοτόμος; Η συνοδεία της κιθάρας κάνει την πρώτη ηχογράφηση πιο «λαϊκή» σε σχέση με την συνοδεία του πιάνου; Μπορούμε να εφαρμόσουμε ένα είδος «λαϊκόμετρου», με το οποίο να μετρήσουμε τις αισθητικές διαφορές μεταξύ των εκτελέσεων; Επιπλέον, ποια είναι η σημασία και ο ρόλος του όρου «Πολιτάκια»; Είναι μήπως αυτά που του προσφέρουν την άνεση και την ασφάλεια για να παρεκκλίνει των στερεότυπων και της πεπατημένης; Το ότι δηλαδή το κομμάτι δεν πιστώνεται σε αυτόν, ως αυτόνομη καλλιτεχνική προσωπικότητα, αλλά στο σχήμα στο οποίο συμμετέχει, και το όνομά του απλώς αναφέρεται ως το όνομα του σολίστα, είναι κάτι αρκετά συνηθισμένο; Έπειτα, είναι αυτός ο ήχος του συγκροτήματος στην Σμύρνη; Ή είναι μία «μετάφραση» στον νέο κόσμο πλέον, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή; Τέλος, ποιος είναι ο ρόλος του Τέτου Δημητριάδη, τόσο στην εν λόγω ηχογράφηση όσο και γενικότερα στο δισκογραφικό πλαίσιο της Αμερικής; Γιατί το όνομά του αποτυπώνεται στην ετικέτα του *Μπέικου*, από την ώρα που δεν συμμετέχει σε κάποιο πόστο; Είναι, μήπως, ο ρόλος του ως μάνατζερ των ελληνικών ηχογραφήσεων στην Orthophonic αρκετός για να του επιτρέψει να αποτυπώνει το όνομά του στις ετικέτες, ή ακόμη και να καρπώνεται τα πνευματικά δικαιώματα;

Είτε είναι «του μπέη», είτε «του χασάπη», στην Νέα Υόρκη ή στην Αθήνα, ο ίδιος μουσικός σκοπός υπόκειται σε αισθητικές μεταμορφώσεις, σκιαγραφώντας την υφολογία των ελληνόφωνων αστικών λαϊκών μουσικών, όχι ως επάλληλα ρεύματα με περιγεγραμμένα όρια (σμυρνέικο ρεμπέτικο, πειραιώτικο ρεμπέτικο),[7] αλλά ως κατ' εξοχήν διακειμενικό πεδίο. Στο πεδίο αυτό αναγνωρίζονται μεν συγκεκριμένα αισθητικά χαρακτηριστικά, αλλά των οποίων η φύση είναι κατ' εξοχήν ρευστή, αφού τελούν σε διαρκή μετασχηματισμό. Η πολλαπλότητα των πραγματώσεων επιβάλλεται επομένως ως μεθοδολογική αφετηρία για την μελέτη τους.

Τα παραδείγματα διακειμενικότητας από την δισκογραφία του λαϊκού είναι πολυάριθμα. Η σύγχρονη μουσικολογική εργαλειοθήκη τα εξετάζει υπό το πρίσμα της αλληλοπαραπομπής, των αντιδανείων, της συλλογικής σύνθεσης, της διαλογικής αμοιβαιότητας, της πολιτισμικής περιχώρησης, του συγκρητισμού. Η έννοια του «συγκεκριμένου» ανανοηματοδοτείται σε αυτές τις θεωρήσεις. Η παραπομπή ενός

[7] Για τα ζητήματα της στερεοτυπικής κατηγοριοποίησης των αστικών λαϊκών μουσικών ιδιωμάτων έχουν γραφτεί πλείστα όσα κείμενα. Βλέπε ενδεικτικά: Smith (1989 και 1991), Pennanen (1999 και 2004), Κοκκώνης (2005), Tragaki (2007), Ορδουλίδης (2017).

λαϊκού έργου σε κάποιο βασικό και ξεκάθαρο μουσικό χαρακτηριστικό ενός άλλου έργου δεν συνεπάγεται αυτομάτως ένα ενσυνείδητο δάνειο, τουλάχιστον όπως αυτό εκλαμβάνεται στο αυστηρό πλαίσιο της σημερινής νομοθεσίας περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Η δεξαμενή από όπου αντλούν οι πρωταγωνιστές φαίνεται πως αποτελεί κοινή ιδιοκτησία. Όσο ανδρώνεται η βιομηχανία ήχου, τόσο περισσότερο αποκτάει οντότητα η πνευματική ιδιοκτησία και η προστασία της. Στην Ελλάδα, ίσως η πιο καταλυτική αφορμή για αυτό να ήταν η περίφημη περίοδος της *Ινδοκρατίας*, μετά το 1958.[8] Νωρίτερα όμως, η δισκογραφία φανερώνει πως η αντιγραφή όχι απλά δεν είναι πράξη που διώκεται, αλλά είναι βασικό εργαλείο των πρωταγωνιστών.

Μέσω της εξερεύνησης της δισκογραφίας έχουν διαπιστωθεί μουσικές «παραπομπές», των οποίων ο βαθμός αναγνωρισιμότητας του προκειμένου τους ποικίλει. Συναντάμε έργα τα οποία ξεκάθαρα παραπέμπουν σε προγενέστερα, αλλά και άλλα τα οποία προκαλούν ένα γνώριμο αίσθημα· αυτό που συχνά ονομάζουμε «κάτι μου θυμίζει». Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διάφορες κατηγορίες αυτών των παραπομπών, καθώς πολλές φορές αντιλαμβάνεται κανείς τις ξεκάθαρες προθέσεις των δημιουργών, ενώ σε άλλες περιπτώσεις οι παραπομπές δείχνουν να έχουν γίνει ασυνείδητα από αυτούς. Αν θα μπορούσαμε να ομαδοποιήσουμε τέτοιες περιπτώσεις, ορισμένες από τις κατηγορίες που θα προέκυπταν θα ήταν οι εξής:

Ορισμένοι συνθέτες βασίζονται σε μουσικές μήτρες δικών τους έργων ώστε να φέρουν στη ζωή νέα έργα. Επενδύουν σε μία προσωπική ατμόσφαιρα, η οποία αναπλάθεται διαρκώς. Για παράδειγμα, είναι πασιφανής η ομοιότητα στην αρμονική ατμόσφαιρα μεταξύ του *Αλανιάρης*[9] και του *Ήθελα να 'μουν Ηρακλής*[10] του Βαμβακάρη, τα οποία ηχογραφήθηκαν με διαφορά δύο ετών (1934 και 1936 αντίστοιχα).

Άλλοι συνθέτες αντιγράφουν βασικούς πυλώνες έργων, τα οποία προέρχονται από μακρινούς τόπους και φαίνεται να έχουν συγκεκριμένους συνθέτες. Ωστόσο, η οικειοποίηση κατά την εκτέλεση και η μετάφραση στον δικό τους καλλιτεχνικό κόσμο θα μπορούσε να συστήσει ένα νέο έργο. Συναντάμε περιπλανώμενους μουσικούς σκοπούς, οι οποίοι οικειοποιούνται κατά τόπους και αποκτούν δισκογραφική οντότητα. Οι ιδέες αυτές υλοποιούνται ίσως με εθνικές νοοτροπίες, των οποίων όμως τα χαρακτηριστικά είναι ρευστά. Η περίπτωση του σκοπού, γνωστού στον ελληνόφωνο κόσμο ως *Καροτσέρης,* αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα. Ο σκοπός συναντάται ηχογραφημένος τουλάχιστον από το 1924 σε διάφορους τόπους (Ρουμανία, Κωνσταντινούπολη, Νέα Υόρκη, Αθήνα), προφανώς με διαφορές σε ποικίλα χαρακτηριστικά (βλέπε και Klein, 2013: 57-59 και Κοκκώνης, 2017: 148). Το «τοπίο» του *Καροτσέρη* απαντά και σε άλλα ηχογραφήματα. Για παράδειγμα, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί μία ιδιόμορφη παραπομπή και στον *Μπέικο/Ταταυλιανό χασάπικο*, αλλά και στο ορχηστρικό του Τσιτσάνη με τίτλο *Ατελείωτο*.[11]

Αξίζουν να αναφερθούν τα αντιδάνεια και οι διάλογοι μεταξύ εθνοπολιτισμικών ομάδων, όπως είναι η περίπτωση των Ελλήνων και των Σεφαραδιτών Εβραίων της Θεσσαλονίκης. Στον ψηφιακό δίσκο του David Saltiel *Jewish-Spanish Songs from Thessaloniki*[12] εντοπίστηκαν ομοιότητες μεταξύ των ηχογραφημάτων και διαφόρων ελληνικών τραγουδιών. Οι δύο πιο πασιφανείς περιπτώσεις είναι των κομματιών *La cigarrera* και *La Madre Comprensiva*.[13] Το μεν πρώτο φαίνεται να είναι μία εκδοχή του

[8] Βλέπε Τασούλα και Αμπατζή (1998) και Ορδουλίδης (2014: 62-63).
[9] Columbia, CG 1054 - DG 6049, 1934: https://youtu.be/azozKyjFIDg.
[10] Parlophone, GO 2643 - B 21898, 1936: https://youtu.be/STigBgs5HFg.
[11] Columbia, CG 1875 - DG 6449, Δεκέμβριος 1938: https://youtu.be/bYfpvOYzd24.
[12] Oriente Musik, LC 3592 (1998).
[13] https://youtu.be/7vp7cUV8APc και https://youtu.be/SkMqeez9JoQ.

Γιατί φουμάρω κοκαΐνη,[14] του Παναγιώτη Τούντα, ηχογραφημένο το 1932, το οποίο ως αυτόνομη οντότητα συναντάται επίσης ποικιλοτρόπως. Δηλαδή, ηχογραφημένο δύο και τρεις φορές από τον ίδιο τον Τούντα, με διαφορετικούς τραγουδιστές και με διαφορές στην εκτέλεση.[15]

Το δεύτερο κομμάτι στον δίσκο του Saltiel περιέχει σχεδόν την ίδια μελωδική γραμμή του *Στην καλύβα τη δική μου (το πάπλωμα)*, του Γιώργου Μητσάκη. «Ο Μητσάκης φαίνεται πως έχει χρησιμοποιήσει τον συγκεκριμένο μουσικό σκοπό και στο τραγούδι *Παλαμάκια,* το 1954. Οι απώτερες καταβολές της μελωδίας πρέπει να είναι σαφώς παλαιότερες των ηχογραφήσεων αυτών, αφού απαντά στο τούρκικο αστικό ρεπερτόριο, καθώς και σε αυτό της περιοχής της Μαύρης Θάλασσας ως *Hamsi koydum tavaya*» (Ορδουλίδης, 2017: 105-106).

Συνηθισμένη ήταν, επίσης, η πρακτική της ηχογράφησης της ίδιας μελωδίας με διαφορετικούς στίχους, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του *Το γεροντάκι*[16] και του *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα*[17] (1933 και 1936 αντίστοιχα) αλλά και του *Βαρβάρα*[18] και του *Άκου Ντούτσε μου τα νέα*,[19] του Παναγιώτη Τούντα (1936 και 1940 αντίστοιχα). Παρότι ίδιοι σκοποί, πολλές φορές συναντάμε στην υλοποίηση μικρές αλλά και μεγάλες διαφορές, όπως για παράδειγμα μία εντελώς διαφορετική εισαγωγή, διαφορετικές αρμονίες, μπασογραμμές και ποικίλματα, στοιχεία τα οποία οικοδομούν διαφορετικές αισθητικές, καθιστώντας τα κομμάτια «ίδια», αλλά εντέλει «διαφορετικά». Παρότι «αντιγραφές», είτε λίγο είτε πολύ, τα διακείμενα τα χαρακτηρίζει μία αίσθηση μοναδικότητας.

Δύο και περισσότερες ηχογραφήσεις του ίδιου τραγουδιού εμφανίζονται με διαφορές σε ορισμένα χαρακτηριστικά του, όπως η αρμονική συνοδεία, οι γέφυρες, οι ανταποκρίσεις κ.λπ.. Όπως στην περίπτωση του *Κοκαϊνοπότη* του Τούντα, έτσι και το *Βάλε με στην αγκαλιά σου* του Βαγγέλη Παπάζογλου, το οποίο ηχογραφήθηκε με τραγουδιστές τους Εσκενάζι,[20] Περπινιάδη[21] και Καναροπούλου.[22] Και οι τρεις ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν την ίδια χρονιά (1934).

Μέσω της αναθεώρησης και της προσπάθειας ανανοηματοδότησης του κειμένου των έργων, τίθενται στο επίκεντρο οι λέξεις «αυθεντικό» και «πρωτότυπο», λέξεις οι οποίες αναμφισβήτητα αποτελούν φλέγοντα ζητήματα στην πραγματεία της μουσικής. Μπορεί να υπάρξει ένας ξεκάθαρος ορισμός περί του αυθεντικού και ταυτόχρονα να αποτελεί και δείκτης μέτρησης ενός μετακείμενού του; Κατά πόσο η ύλη ενός έργου είναι εμφανής και συγκεκριμένη; Οι περιπτώσεις που εξετάστηκαν συνιστούν απλώς μία προεισαγωγή για την μελέτη της διακειμενικότητας στις λαϊκές εκφάνσεις, των οποίων οι πρωταγωνιστές, έχοντας στο επίκεντρο την ίδια την μουσική πράξη, βρίσκονται διαρκώς σε ένα περιβάλλον αλληλοπαραπομπής, είτε ασυνείδητης είτε ενσυνείδητης.

[14] Columbia, WG 376 - DG 279, 1932: https://youtu.be/4Luxw7Lfqls.

[15] Βλέπε, για παράδειγμα την εκτέλεση με τραγουδίστρια την Ρόζα Εσκενάζι: Odeon, GO 1793 - GA 1624, 1932.

[16] Odeon, GA 1671, 1933: https://youtu.be/nMFT4fXI5Jc.

[17] HMV, OGA 377 - AO 2319, 1936. Η ιστορία του *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα* είναι μεγάλη, καθώς ο σκοπός εισάγεται στην εμπορική δισκογραφία από το 1910 στη Λιθουανία και έκτοτε γνωρίζει πολλές επανεκτελέσεις, μεταφράσεις και οικειοποιήσεις σε διάφορα σημεία της Ευρώπης (Σερβία, Ελλάδα, Ρουμανία, Λευκορωσία) αλλά και στην Αμερική, από μουσικούς ποικίλων υφών (βλέπε Γκέκας, 2018: 69-77).

[18] Columbia, CG 1359 - DG 6159, 1936.

[19] HMV, OGA 1144 - AO 2691, 1940.

[20] HMV, AO 2206 - OGA 168.

[21] Columbia, DG 6033 - CG 1014.

[22] Odeon, GA 1821 - GO 2171.

Βιβλιογραφία

Klein, Tony. 2013. *Greek Rhapsody. Instrumental Music from Greece, 1905-1956.* Atlanta, Georgia: Dust to Digital.

Ordoulidis, Nikos. 2017. "Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko." *Conference Paper, Creating Music Across Cultures in the 21st Century, The Centre for Advanced Studies in Music (25-27/5).* Istanbul Technical University. https://www.academia.edu/34775611/Cosmopolitan_Music_by_Cosmopolitan_Musicians_The_Case_of_Spyros_Peristeris_Leading_Figure_of_the_Rebetiko.

Pennanen, Risto Pekka. 1999. "Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music." *PhD.* University of Tampere.

—. 2004. "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece." *Ethnomusicology* 48 (1): 1-25.

Smith, Ole. 1989. «Research on Rebétika: Some Methodological Problems and Issues.» *Journal of Modern Hellenism* (6): 177-190.

—. 1991. «The Chronology of Rebétiko – A Reconsideration of the Evidence.» *Byzantine and Modern Greek Studies* (15): 318-324.

Spottswood, Richard. 1991. *Ethnic Music on Records - A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942.* Τόμ. 3. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Tragaki, Dafni. 2007. *Rebetiko Worlds.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Γκέκας, Γιώργος. 2018. «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα.» *Πτυχιακή εργασία.* Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

Κοκκώνης, Γιώργος. 2005. «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας (εισήγηση).» *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου (25-27 Μαΐου).* Αθήνα.

Κουνάδης, Παναγιώτης. 2003. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών.* Β΄. Τόμ. 2. Αθήνα: Κατάρτι.

—. 2007. *Ο αινιγματικός κος Μίνως - Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας.* Αθήνα: Κατάρτι.

Κουρούσης, Σταύρος. 2013. *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι - Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες του ηχογραφήσεις (1926-1932).* Αθήνα: Orpheumphonograph.

Μανιάτης, Διονύσης. 2006. *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου - Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών.* Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.

Ορδουλίδης, Νίκος. 2019. «Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*.» στο Κώστας Χάρδας, Κώστας Τσούγκρας, Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης και Κώστς Καρδάμης (επιμ.), Πρακτικά του 8ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου *Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις* (Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 668-678.

—. 2017. *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω - Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;.* Αθήνα: Fagotto.

Τασούλας, Μανουήλ, και Ελένη Αμπατζή. 1998. *Ινδοπρεπών αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων.* Αθήνα: Περιβολάκι και Ατραπός.

Η Αιγυπτία Ελένη του Ρίχαρντ Στράους: λωτοφάγοι και μαγικά φίλτρα στην αρχαιόθεμη όπερα του 20ού αιώνα

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Richard Strauss (Ρίχαρντ Στράους, 1864-1949), *Die ägyptische Helena / Η Αιγυπτία Ελένη* (1928, αναθεωρημένη εκδοχή -1933). Όπερα σε δύο πράξεις. Ποιητικό κείμενο: Hugo von Hofmannsthal (Ούγκο φον Χόφμανσταλ, 1874-1929). Πρεμιέρα: Κρατική Όπερα της Δρέσδης, 8 Ιουνίου 1928. Μουσική διεύθυνση: Fritz Busch, σκηνοθεσία: Otto Erhardt. Στους πρωταγωνιστικούς ρόλους: Elisabeth Rethberg (Ελένη), Kurt Taucher (Μενέλαος).

(Πρωτο)παραστάθηκε στην Ελλάδα στις 8,10 & 13 Μαΐου 1993 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, σε συμπαραγωγή του ΟΜΜΑ και της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Γαλλικής Ραδιοφωνίας (σκηνοθεσία: Κλάους Χέλμουτ Ντρέζε, μουσική διεύθυνση: Μάρεκ Γιανόβσκι). Στους πρωταγωνιστικούς ρόλους: Άννα Τόμοβα-Σίντοβ (Ελένη) και Χέικκι Σιούκολα (Μενέλαος).

Πρόσωπα του λυρικού δράματος: Ελένη / Helena (σοπράνο), Μενέλαος / Menelas (τενόρος), Ερμιόνη, το παιδί της Ελένης και του Μενέλαου / Hermione, das Kind Helenas und Menelas (σοπράνο), Αίθρα, η Αιγυπτία κόρη πολέμων και μάγισσα [Aithra/ die ägyptische Kriegstochter und Zauberin] (σοπράνο). Αλτάιρ/ Altair (βαρύτονος), Ντα-Ουντ, ο γιος του Αλτάιρ / Da-Ud, der Sohn des Altair (τενόρος). Δύο υπηρέτριες της Αίθρας / Zwei Dienerinnen der Aithra (σοπράνο και μέτζο- σοπράνο αντίστοιχα). Τρία Ξωτικά / Drei Elfen (σοπράνο και άλτο). Το κοχύλι- παντογνώστης / Die allwissende Muschel (άλτο).

Για το λιμπρέττο της όπερας, την εδώ συνεργασία Στράους - Χόφμανσταλ, τη φάση και τις συνθήκες της δημιουργίας του έργου, παραπέμπω στο σχετικό (στα ελληνικά) κείμενο της καθηγήτριας στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας του ΕΚΠΑ Αναστασίας Αντωνοπούλου «Ούγκο φον Χόφμανσταλ: *Η Αιγυπτία Ελένη*», στην έκδοση: «Κύκλος Ελένη» 1992-93», Εκδόσεις Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1992 (στο εξής «Κύκλος Ελένη», ΜΜΑ), το οποίο περιλαμβάνει εκτενές αφιέρωμα στο έργο και ολόκληρο το λιμπρέττο της όπερας στο γερμανικό πρωτότυπο και μεταφρασμένο στα ελληνικά από την Α. Αντωνοπούλου. Επίσης, παραπέμπω και στο εκεί (σε ελληνική μετάφραση) άρθρο του Στέφαν Κόλερ με τίτλο «Ας κάνουμε μυθολογικές όπερες: *Η Αιγυπτία Ελένη* των Χόφμανσταλ και Στράους».[1] Εδώ ας αναφέρουμε επίσης, ότι το έργο είχε σχεδιαστεί αρχικά ως οπερέττα, υπήρξε σοβαρός προβληματισμός για το αν το ποιητικό κείμενο θα έπρεπε να αποδοθεί με ομιλούμενους μονολόγους και διαλόγους μουσικά ασυνόδευτους ή συνοδευμένους, η συζήτηση αυτή οδήγησε στην πιθανότητα να μελοποιηθεί (ακριβέστερα «μουσικοποιηθεί») το κείμενο ως Singspiel, λύση, η οποία επίσης τελικά δεν επελέγη και έτσι από τους αρχικούς αυτούς σχεδιασμούς, το έργο κατέληξε να διαμορφωθεί ως ρομαντική όπερα.

[1] Πρβλ. και Christoph König, *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Wallstein Verlag, Göttingen 2001, σ. 350-351, όπου μαζί με σύνοψη της πλοκής της όπερας, αναφέρεται ότι ο Χόφμανσταλ είχε εδώ την φιλοδοξία να «συμπληρώσει την Οδύσσεια του Ομήρου».

Σύνοψη της πλοκής:

Πρώτη Πράξη: Σε ένα έρημο νησί στην Αίγυπτο, στο παλάτι της βασιλοπούλας Αίθρας. Στον εκεί χώρο βρίσκεται και ένα τεράστιο κοχύλι, το οποία γνωρίζει όλα όσα συμβαίνουν και έχουν ήδη συμβεί: διηγείται την ιστορία των δύο πρωταγωνιστών, ενώ αυτοί (ο Μενέλαος και η Ελένη) έρχονται ως ναυαγοί στο παλάτι της Αίθρας. Εδώ, η μετανιωμένη Ελένη προσπαθεί να ξανακερδίσει τον Μενέλαο και σε αυτό της συμπαραστέκεται η Αίθρα, η οποία καλεί ξωτικά και μυθικές μορφές για να μπερδέψουν με τις κινήσεις τους τον Μενέλαο και να του προκαλέσουν σύγχυση, αμφιβολίες και τελικά λήθη. Παράλληλα η Αίθρα ξαναδίνει στην Ελένη τη νεανική της λάμψη και ομορφιά, ενώ φέρνει και το μαγικό ποτό της λησμονιάς από χυμό λωτού. Ο Μενέλαος, μετά τις παρεμβάσεις των ξωτικών, ξαναζεί στο νου του γεγονότα της απαγωγής της Ελένης και της Τροίας, ενώ η Αίθρα του εξηγεί (τα κατά την ευριπίδεια *Ελένη*, δηλ. ότι),[2] στην Τροία πήγε μόνο ένα ζωντανό ομοίωμα της Ελένης, ενώ η πραγματική και βεβαίως πιστή, παρέμεινε όλα αυτά τα χρόνια εν υπνώσει και αναλλοίωτη στην Αίγυπτο. Ο Μενέλαος αρχικά αμφιβάλλει, πείθεται όμως όταν βλέπει τη νεανική και λαμπερή πλέον σύζυγο και έτσι αρχίζει η διαδικασία της επανένωσής τους.

Δεύτερη Πράξη: Μενέλαος και Ελένη ξυπνούν σε ένα φοινικόδασος και εξυμνούν τραγουδώντας τη «Δεύτερη νύχτα γάμου» που μόλις έζησαν. Ο Μενέλαος όμως, έχοντας ανακτήσει πλέον τις αισθήσεις του, αμφιβάλλει για την πραγματική ταυτότητα αυτής της νέας Ελένης. Εκείνη του προσφέρει και πάλι το μαγικό ποτό, το οποίο όμως αυτός αρνείται. Πολεμιστές της ερήμου εμφανίζονται υπό τον βασιλιά Αλτάιρ, οργανώνεται ένα κυνήγι προς τιμήν του Μενελάου, ωστόσο όλοι έχουν θαμπωθεί από την ομορφιά της Ελένης και ο Αλτάιρ θέλει να την κατακτήσει. Εμφανίζεται με κρυμμένο πρόσωπο η Αίθρα μαζί με δύο υπηρέτριες και όλες ανησυχούν, διότι διαπιστώνουν ότι έδωσαν στον Μενέλαο μαζί κατά λάθος και το τρομερό ποτό της «ενθύμησης», το οποίο ήταν σ' ένα όμοιο φιαλίδιο με αυτό της λησμονιάς. Η Ελένη συνειδητοποιεί ότι πρέπει να φανερώσει την αλήθεια, έστω και αν πρόκειται να υποστεί τις συνέπειες. Στο κυνήγι ο Μενέλαος σκοτώνει κατά λάθος τον νεαρό Ντα-Ουντ, γιο του Αλτάιρ, πιστεύοντας πώς εμφανίστηκε και ήταν εκεί ο ίδιος ο Πάρις. Συντετριμμένος μετά μέσα στη σκηνή του θέλει να αυτοκτονήσει, αλλά εκεί καταφθάνει η αποφασισμένη Ελένη, η οποία όντως του προσφέρει το ποτό της ενθύμησης: αυτός πλέον συνειδητοποιεί και δέχεται την αλήθεια, στο τέλος την συγχωρεί συνολικά και πέφτει στην αγκαλιά της. Μία τελευταία προσπάθεια του Αλτάιρ να κατακτήσει την Ελένη αποτυγχάνει μετά από μαγική επίκληση της Αίθρας και στο θριαμβικό τέλος οι σύζυγοι αναχωρούν μαζί με την κόρη τους Ερμιόνη για την Ελλάδα.

Το έργο δεν εντάχθηκε ποτέ στον στενό πυρήνα του οπερικού ρεπερτορίου, ενώ ως το 1979 (δηλαδή επί μισό και πλέον αιώνα μετά τη δημιουργία του), δεν υπήρχε καν στην κυκλοφορία εμπορική ηχογράφησή του. Το ποιητικό κείμενο του Χόφμανσταλ χαρακτηρίστηκε από ενδιαφέρον έως και αφελές, καθώς θεωρείται ότι η αρχή και το τέλος της όπερας φανερώνουν τις καλύτερες αλλά και τις χειρότερες ποιητικές στιγμές του συγγραφέα: πλοκή που εκτυλίσσεται καταρχήν μέσα από ένα μαγικό κοχύλι-παντογνώστη, σοβαροφανή επεισόδια με την αιφνίδια δήθεν παρουσία του Πάρι,

[2] Αντίστοιχα στην *Ελένη* του Ευριπίδη (412 π.Χ.)**:** Ο Πάρις έφερε στην Τροία όχι την πραγματική Ωραία Ελένη, αλλά ένα ζωντανό ομοίωμά της (φάσμα ψευδές). Η πραγματική Ελένη οδηγήθηκε από τον Ερμή και κρύφτηκε στην Αίγυπτο, στο βασίλειο του συνετού Πρωτέα. Εκεί φτάνει, μετά την άλωση της Τροίας, ναυαγός ο Μενέλαος και την συναντά τυχαία. Οι δύο σύζυγοι αναγνωρίζονται και με δόλο φεύγουν από την Αίγυπτο. Στο έργο αυτό η (πραγματική) Ελένη απεικονίζεται και παρουσιάζεται ως πρότυπο συζυγικής πίστης και τρυφερότητας.

ασυνέχειες σε μία μη γραμμική εξέλιξη της πλοκής, οι συχνές ρομαντικής απόκλισης αναφορές σε αρχαιοέλληνες θεούς, οι ξαφνικές «μαγικές» συνδέσεις με φυσικά, μεταφυσικά πρόσωπα, καταστάσεις, περιβάλλοντα, χώρους κ.ο.κ. Ασυνέχειες, ή αντινομίες, σύμφωνα με τις θετικές απόψεις των μελετητών για το λιμπρέτο του Χόφμανσταλ (έτσι, ως αντινομίες, αναφέρονται και στην προαναφερθείσα έκδοση «Ελένη» του ΜΜΑ).

Ο κορυφαίος ερευνητής Bryan Gilliam, σε ειδικό του μελέτημα για τις τρεις «γαμήλιες» όπερες του Ρ. Στράους [*Η γυναίκα δίχως σκιά / Die Frau Ohne Schatten* (1919), *Intermezzo* (1924) και *Η Αιγυπτία Ελένη* (1928)], επισημαίνει καταρχήν ότι ο ίδιος ο Στράους ήταν υπέρμαχος, θαυμαστής και απολογητής της συζυγικής και οικογενειακής ζωής (παρατίθενται εκεί και συνοδευτικά σχόλια του Στράους για την *Symphonia* Domestica, Op. 53, 1904). Στο μελέτημα του αυτό (*The marriage operas*: *Die Frau ohne Schatten, Intermezzo,* and *Die ägyptische Helena*) ο Gilliam επισημαίνει καταρχήν ότι η συγκεκριμένη όπερα «διεισδύει σε συμβολικές εμπλοκές του συζυγικού δεσμού μέσα από την προοπτική της μυθολογίας» και προχωρεί περαιτέρω σε κρίσιμους σχολιασμούς, όπως π.χ. ότι οι Στράους και Χόφμανσταλ (όπως προηγουμένως στην *Αριάδνη στη Νάξο,* έτσι και εδώ) :

> διείσδυσαν κάτω από την επιφάνεια του μυθικού, της αλληγορίας και του τελετουργικού, βρίσκοντας έναν τρόπο, μέσα από τον οποίον μπόρεσαν να διερευνήσουν καθαρά ανθρώπινες ποιότητες, τη φύση των ανθρωπίνων σχέσεων και ειδικά τη γαμήλια ένωση. Κάτω από την αιωνιότητα του Ελληνικού μύθου, διερεύνησαν την καθημερινότητα.[3]

Από πλευράς ύφους μουσικής δραματουργίας η όπερα αυτή χαρακτηρίστηκε και ως το Bel canto του Ρίχαρντ Στράους. Συνολικά κυριαρχεί ο γνωστός ιδιότυπος, τεχνητός, αποθεωτικός και πομπώδης υστερο-ρομαντικός «οπερικός αρχαιελληνο-γερμανισμός», ο οποίος όντως έχει μεν τις ρίζες του στις αντίστοιχες ιδέες του Βάγκνερ, ωστόσο εδώ λειτουργεί συχνά επιφανειακά και εξυπηρετεί κυρίως σκηνικές συμβάσεις, περιστάσεις και εφευρήματα στο πλαίσιο μιας αμφιλεγόμενης, συχνά αποσπασματικής, δραματικής πλοκής. Όπως είναι γνωστό, η αισθητική και η τάση αυτή (όντως διαφορετική από τον ποιητικό γερμανικό ρομαντισμό του πρώτου μισού του 19ου αιώνα), λίγα μόλις χρόνια αργότερα συνδέθηκε ακούσια ή εκούσια και συχνά συμπορεύτηκε με τον αρχαιελληνο-γερμανισμό του ναζιστικού καθεστώτος: σχετικά, παραπέμπω στα συγγράμματα του Michael Kater: *The Twisted Muse* και κυρίως στο *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (εδώ συζητούνται η δράση, το έργο και η σχέση των συνθετών Egk, Hindemith, Weill, Hartmann, Orff, Pfitzner, Schönberg και R. Strauss με το Τρίτο Ράιχ),[4] καθώς και στο κείμενο του Νίκου Μαλιάρα «Ο Στράους και οι Ναζί».[5] Πάντως, πέρα από όλα αυτά τα προβληματικά ή όχι στην εν λόγω όπερα, μπορούμε όντως να θεωρήσουμε, ότι εδώ έχουμε απλώς ένα υστερο-ρομαντικό μυθολογικού χαρακτήρα ποιητικό κείμενο, το οποίο κινείται και βρίσκεται σε αντιστοιχία με τα παλιότερα, διάσημα τότε (πριν την

[3] Bryan Gilliam, *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*, Cambridge University Press, Cambridge / New York, 2014, κεφ. «The marriage operas: *Die Frau ohne Schatten, Intermezzo,* and *Die ägyptische Helena*», σ. 152 και σ. 182. Κρίσιμα χαρακτηριστικά της όπερας, σχολιασμός της πλοκής και μουσικές αναλύσεις, στο ίδιο, σ. 183-194.

[4] Michael Kater: *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich,* Oxford University Press, New York / Oxford, 1997 και Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits,* Oxford University Press, New York / Oxford, 2000.

[5] Νίκος Μαλιάρας, *Ο Ρίχαρντ Στράους και οι Ναζί*, ανακοίνωση στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων της ΕΛΣ, Εθνική Λυρική Σκηνή, 20.11.2009 και στο Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard, Ναύπλιο, 2.11.2011.

από τους Γκλουκ και Καλτσαμπίτζι μεταρρύθμιση της όπερας), ψευδο-ιστορικά και ημι-ιστορικά λιμπρέττι.

Ρίχαρντ Στράους και ελληνικός πολιτισμός: Κατά την (πολύκροτη) δεύτερη επίσκεψή του στην Ελλάδα, ο Στράους συνάντησε το ζεύγος Σικελιανού στους Δελφούς (στις 19 Μαΐου 1926) και πρότεινε να καθιερωθεί ένα μόνιμο φεστιβάλ κλασικής μουσικής με έδρα την Ελλάδα. Για την ίδρυσή αυτού του «Ελληνικού Φεστιβάλ» επισκέφθηκε μάλιστα τον τότε Υπουργό Εξωτερικών της Γερμανίας Στρέζεμαν, με στόχο να τον πείσει ώστε να γίνει η πρεμιέρα της *Αιγυπτίας Ελένης* στην Αθήνα, καθώς τότε το λιμπρέττο προέβλεπε να παρασταθεί η τελευταία σκηνή του έργου μέσα στο Παναθηναϊκό Στάδιο (το σχέδιο δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, λόγω του θανάτου του Στρέζεμαν).[6]

Ο περίφημος μύθος της Ωραίας Ελένης, κόρης του Δία και της Λήδας, η οποία, με τη θέληση των θεών, παντρεύεται τον βασιλιά της Σπάρτης Μενέλαο και μετά την αρπαγή της γίνεται η αιτία του καταστροφικού Τρωικού Πολέμου, τροφοδότησε συχνά την όπερα σε διάφορες φάσεις από τον 17ο αιώνα και μετά. Ο Μπερλιόζ π.χ. αφοσιώθηκε ως το 1858 στη μνημειακών διαστάσεων όπερά του *Οι Τρώες*, σε δικό του λιμπρέττο, βασισμένο στην «Αινειάδα» του Βιργιλίου (πρεμιέρα 1863).[7]

Αφού ο γενικός τίτλος του συνεδρίου είναι «Επιδράσεις και Αλληλεπιδράσεις», ας διαθέσουμε λίγο χώρο στο οπερικό «Τρωικό» πλαίσιο κατά τον 20ό αιώνα:
Η όπερα *King Priam* (*Βασιλεύς Πρίαμος*) του Sir Michael Tippett (1905-1998), σε λιμπρέττο του ίδιου του συνθέτη, βασίζεται στην Ιλιάδα και τα γεγονότα του Τρωϊκού πολέμου και ως εκ τούτου συγγενεύει θεματολογικά με τους *Τρώες,* τις *Τρωάδες* και το όλο Τρωικό περιβάλλον. Κεντρικό πρόσωπο εδώ είναι ο βασιλιάς της Τροίας Πρίαμος, του οποίου ο θάνατος προκαλεί σε αυτό το τραγικό μουσικό δράμα την τελική κάθαρση. Το έργο γράφτηκε στην περίοδο 1958-1961 και πρωτοπαραστάθηκε στις 29 Μαΐου 1962 στο Coventry Theatre. Η όπερα *Troades* του Aribert Reimann (Άριμπερτ Ράιμαν, γεν.1936) θεωρήθηκε ως ορόσημο στο γερμανικό μουσικό δράμα κατά τη δεκαετία του 1980. Ο Ράιμαν συνέθεσε το 1984-85 τις *Troades* (πέμπτη κατά σειράν όπερά του), η οποία πρωτοπαραστάθηκε στις 7 Ιουλίου 1986 στο Κρατικό Θέατρο του Μονάχου, σε σκηνοθεσία και σκηνικά του Jean-Pierre Ponnelle και παραγωγή της Κρατικής Όπερας του Μονάχου. Έτσι παρατηρούμε π.χ., ότι η όπερα του Ρίχαρντ Στράους έχει ως θέμα την Ελένη στην Αίγυπτο, οι όπερες του Τίππετ και του Ράιμαν εμφανίζουν την Ελένη στην Τροία, ενώ σε αντίστοιχο πλαίσιο κινείται και η ελληνική σύγχρονη όπερα η *Επιστροφή της Ελένης* του Θάνου Μικρούτσικου, σε λιμπρέττο του Χρήστου Λαμπράκη, η οποία πρωτοπαραστάθηκε, σε σκηνοθεσία του Pierre Constant, στις 18 Ιουνίου 1993 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και παρουσιάζει μια σύνθετη απεικόνιση της μυθικής

[6] Θάνος Κωνσταντινίδης, *Ο Ρίχαρντ Στράους στο Δελφικό σπίτι των Σικελιανών*, Άγρα, 1999/ 2006. Εδώ περιγράφεται και αναλύεται η επίσκεψη του συνθέτη στην Αθήνα και στο σπίτι του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού στους Δελφούς. Στις 15 Μαΐου 1926 ο Στράους διηύθυνε συναυλία στο Παναθηναϊκό Στάδιο, την οποίαν παρακολουθησαν δέκα χιλιάδες θεατές, ανάμεσα τους πολλοί εξέχοντες Αθηναίοι και μέλη της τότε κυβέρνησης. Έτσι ο Στράους, ο οποίος ήρθε για να διευθύνει συναυλίες του στο Θέατρον Κεντρικόν και στο Παναθηναϊκό Στάδιο, συναντήθηκε με τον ποιητή Άγγελο Σικελιανό, ο οποίος του εκμυστηρεύτηκε το όραμά του για τις Δελφικές Γιορτές και τον κάλεσε στους Δελφούς. Ο Στράους είχε επίσης οραματιστεί – σχεδιάσει τότε και ένα Μέγαρο Μουσικής στην Αθήνα, το οποίο θα δεχόταν κάθε χρόνο συνθέτες και έργα από όλο τον κόσμο (βλ. Κωνσταντινίδης, ό.π., σ. 17-21).

[7] Οι προσπάθειές του να παρουσιαστεί η εξαιρετική αυτή μεγαλόπρεπη όπερα ωστόσο απέτυχαν και τελικά, αφού την χώρισε σε δύο μέρη, είδε να ανεβαίνει μόνο το δεύτερο μέρος στο Théâtre-Lyrique (Théâtre de la Ville) του Παρισιού τον Νοέμβριο του 1863. Επρόκειτο για αποτυχία (το έργο κατέβηκε μετά από 21 παραστάσεις), πράγμα που καταρράκωσε το ηθικό του συνθέτη. Το 1969, χρονιά αφιερωμένη στον Μπερλιόζ, κυκλοφόρησε η ολοκληρωμένη κριτική έκδοση της παρτιτούρας της όπερας *Οι Τρώες*. Σήμερα η όπερα αυτή αποτελεί πλέον μέρος του τακτικού διεθνούς ρεπερτορίου.

αυτής μορφής. Εδώ, σε έξι σκηνές οι οποίες διαδραματίζονται σε τρεις διαφορετικούς χρόνους, η ηρωίδα εμφανίζεται με τη μορφή μιας σημερινής γυναίκας, η οποία αναζητεί την ταυτότητά της.[8]

Επανερχόμαστε στον Ρίχαρντ Στράους. Από πλευράς ύφους της μουσικής σύνθεσης στην *Αιγυπτία Ελένη*, η σκιά της γραφής και των τεχνικών του Βάγκνερ πέφτει και εδώ βαριά. Περαιτέρω, έντονα και εμφανή είναι τα χαρακτηριστικά του λεγόμενου «νοτιογερμανικού μελωδισμού (Süddeutsche Melodik)»: μελωδίες αυτού του ύφους εμπεριέχουν τα, χαρακτηριστικά στον νοτιογερμανικό και αυστριακό χώρο μελωδικά άλματα με, ανιόντα συνήθως, διαστήματα έκτης και έβδομης. Σε όλες του τις όπερες, αλλά ίσως περισσότερο στη συγκεκριμένη,[9] ο Στράους χρησιμοποιεί, συχνά τις έκτες και έβδομες, αλλά και ακόμα μεγαλύτερα διαστήματα, κατά κανόνα ανιόντα, κάτι που βεβαίως στις ψηλές και εκτεθειμένες περιοχές της μουσικής έκτασης αυξάνει και τον βαθμό δυσκολίας και ευθύνης για τους λυρικούς πρωταγωνιστές που καλούνται να ερμηνεύσουν το έργο. Η άρια του Μενελάου π.χ., λόγω έντονης χρωματικότητας, κατεύθυνσης της μελωδίας και μεγάλων αλμάτων στη μουσική έκταση, θεωρείται ως μία από τις πιο δύσκολες και απαιτητικές άριες του ευρύτερου ρεπερτορίου για τενόρο. Πάντως, το πιο γνωστό σημείο από την εν λόγω όπερα είναι η «Δεύτερη νύχτα γάμου» (γερμ. Zweite Brautnacht, αγγλ. Second Bridal Night, δηλ. κατά λέξη «Δεύτερη νυφική / «νυφιάτικη» νύχτα»), ένα ερωτικό ντουέτο (Ελένη – Μενέλαος), το οποίο ακολουθεί με συνέπεια τη γνωστή οπερική τυπολογία του συναισθηματικού ντουέτου σοπράνο – τενόρος κ.ο.κ. (εναρκτήρια, 1η σκηνή της Δεύτερης Πράξης της όπερας).

Περαιτέρω, κρίσιμα είναι τα σημεία του λιμπρέττου που περιγράφουν τη χρήση, την επίδραση και τα αποτελέσματα (της κατάποσης) του μαγικού ποτού, δηλ. του χυμού του λωτού. Εδώ εκφράζεται η σύγχυση, η αμφιβολία και η πλάνη ως προς την ταυτότητα της Ελένης: μία σωσίας, το ευριπίδειο «φάσμα ψευδές», ή ένας «άλλος εαυτός»; Και τελικά μια επανα-διατύπωση, επανεπιβεβαίωση της συζυγικής πίστης και σχέσης: ωστόσο, το πρόβλημα παραμένει ανοιχτό και αιωρείται, αφού καθένας από τους δύο συντρόφους- συζύγους, αντιμετωπίζει το όλο πλέγμα αυτών των σχέσεων διαφορετικά.[10]

Η *Αιγυπτία Ελένη* ταιριάζει αντίστοιχα με την όπερα *Υπόθεση Μακροπούλου* (Věc *Makropulos,* 1926) του Λέος Γιάνατσεκ, έτσι ώστε να είναι αυτές, οι δύο κατεξοχήν όπερες ρεπερτορίου του 20ού αιώνα, όπου μαγικά φίλτρα κυριαρχούν καταρχήν στη δραματική πλοκή. Όμως και πέρα από αυτό, όπως στην όπερα του Στράους *Η Ωραία Ελένη*, έτσι και στην *Υπόθεση Μακροπούλου* η πρωταγωνίστρια Ελίνα, παρουσιάζεται όχι μόνο ως αθάνατη, αλλά κυρίως με έναν «άλλο εαυτό», ως ένα ζωντανό ομοίωμα, και επίσης με άλλη ταυτότητα (εδώ μάλιστα, με άλλες τέσσερεις ακόμη «ταυτότητες»), με τη στενή και με την ευρύτερη έννοια της λέξης.[11]

[8] Αναλυτικά για την όπερα αυτή του Θάνου Μικρούτσικου, στον παραπάνω τόμο *Κύκλος Ελένη*, ΜΜΑ, σ. 130-155, όπου περιλαμβάνεται και όλο το ποιητικό κείμενο της όπερας.

[9] Ο Ρ. Στράους ήταν βεβαίως νοτιογερμανός, ο νοτιογερμανισμός μελωδισμός είναι ιδιαίτερα εμφανής και χαρακτηριστικός στο έργα της πρώτης, της λεγόμενης χρυσής περιόδου της γερμανικής και της αυστριακής οπερέττας, άρα εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι και η *Αιγυπτία Ελένη*, είχε αρχικά σχεδιασθεί ως οπερέττα, Singspiel ή ελαφρά όπερα.

[10] Στη μετάφραση της Αναστασίας Αντωνοπούλου και σχετικά με το κρίσιμο μαγικό ποτό, η γερμανική λέξη Becher, αποδίδεται με τη λέξη «τάσι» («τάσι» εδώ, «κύπελο» στους κατοπινούς χρόνους και τώρα). Βλ. στον τόμο *Κύκλος Ελένη*, ΜΜΑ σ. 84-85 και σ. 90-91.

[11] Το 1565 ο Ιερώνυμος Μακρόπουλος, έλληνας γιατρός του αυτοκράτορα των Αψβούργων Ροδόλφου Β', ανακάλυψε τη συνταγή ενός ελιξιρίου το οποίο είχε την ικανότητα να επιμηκύνει τον χρόνο της ζωής κατά περίπου 300 χρόνια. Ο Μακρόπουλος κατέγραψε τη φόρμουλα – εφεύρεσή του αυτή, σε ένα χειρόγραφο, το οποίο συνέταξε στην ελληνική γλώσσα (ιδιαίτερα σημαντικό διότι και σε αυτήν την όπερα υπάρχει ελληνική θεματολογία). Ο γιατρός δοκίμασε την αποτελεσματικότητα της συνταγής

Αναβιώσεις θανόντων προσώπων και επιστροφές τους από τον κόσμο των νεκρών πίσω στη ζωή, υπάρχουν στο οπερικό ρεπερτόριο πολλές από τη μουσικοδραματουργική διαχείριση του μύθου του Ορφέα και μετά. Κορυφαίο παράδειγμα η επανεμφάνιση του Commendatore στον *Ντον Τζοβάννι* του Μότσαρτ, αλλά μπορεί να αναφέρει κανείς π.χ. ακόμα και την ελληνική όπερα *La Rediviva / Η Αναζήσασα* του Παύλου Καρρέρ (1858). Εδώ πάντως μας απασχολούν καταρχήν τα ελιξίρια και τα μαγικά φίλτρα στο ιστορικό οπερικό ρεπερτόριο. Το πιο χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα είναι μάλλον *Το Ελιξίριο του έρωτα* του Ντονιτσέττι (πρωτοπαραστάθηκε στο Μιλάνο, στις 12 Μαΐου 1832), σε λιμπρέττο του τότε διάσημου Φελίτσε Ρομάνι. Η πλοκή περιγράφει τον έρωτα του φτωχού χωρικού Νεμορίνο για την πλούσια και φιλάρεσκη Αντίνα. Αυτός πιστεύει ότι πίνοντας ένα μαγικό ελιξίριο εκείνη θα τον αγαπήσει και την αφέλεια αυτή εκμεταλλεύεται ο πλανόδιος απατεών (βαθύφωνος) Δρ Ντουλκαμάρα, ο οποίος περιοδεύει πουλώντας σαν ελιξίριο, ένα απλό μπουκάλι κρασί Μπορντώ. Εδώ, τα μαγικά ή παραισθησιογόνα ελιξίρια – ποτά – φίλτρα, προκαλούν την κρίσιμη, και απαραίτητη στην opera buffa, επισήμως λεγόμενη «πλάνη περί την ταυτότητα» του προσώπου, δηλ. του ατόμου (εδώ, του προσώπου του μουσικού δράματος). Άλλωστε και το παραπάνω λιμπρέττο του Ρομάνι, είναι με τη σειρά του βασισμένο στο λιμπρέττο του Εζέν Σκριμπ για την (ίδιας θεματολογίας) κωμική όπερα του Φρανσουά Ωμπέρ *Το φίλτρο*, η οποία είχε παρασταθεί στο Παρίσι λίγους μήνες πριν το *Ελιξίριο* του Ντονιτσέττι.

«Πλάνη» λοιπόν «περί την ταυτότητα» του φυσικού ή (και) δραματικού προσώπου. Και μάλιστα με τη διευρυμένη, τη διασταλτική ερμηνεία, την οποία σημειωτέον δέχεται και η νομική επιστήμη. Δεν πρόκειται δηλαδή μόνο για πλάνη ως προς την πραγματική ταυτότητα: αυτός π.χ., την βλέπει ως (την) κυρία, αλλά αυτή είναι η υπηρέτρια μεταμφιεσμένη. Ο (ίδιος) ο αφέντης είναι μεταμφιεσμένος σε φτωχό χωρικό ή φοιτητή, για να διαπιστώσει αν η κοπέλα τον αγάπησε για τον καλό του χαρακτήρα, ή θα τον αγαπούσε και αν ακόμα αυτός ήταν φτωχός. Πέρα όμως από αυτά, η προαναφερθείσα «ευρύτερη» πλάνη αφορά, καλύπτει (ως «ταυτότητα») και τις ιδιότητες ή και τον χαρακτήρα του ατόμου: ο κύριος είναι π.χ., άπληστος, παλιάνθρωπος ή ηλικιωμένος, αλλά αυτή ήπιε το μαγικό ποτό και τον βλέπει πλέον ως συμπαθητικό, ευγενικό ή ωραίο νεαρό. Ή: η κυρία, η σύζυγος ήταν άπιστη, αλλά αυτός ήπιε το μαγικό ποτό (π.χ. τον χυμό του λωτού) και λόγω της επίδρασης του φίλτρου αυτού, η κυρία «φιλτράρεται», εξαγνίζεται και αθωώνεται. Όπως ακριβώς συμβαίνει εδώ, στην *Αιγυπτία Ελένη* του Ρίχαρντ Στράους, μάλιστα και με τις δύο παραπάνω έννοιες. Δεν είναι η άπιστη Ελένη, αλλά είναι μια άλλη γυναίκα, μία άλλη νέα σύζυγος. Αλλά και η ίδια, η γνωστή και άπιστη να ήταν (που όντως αυτή είναι), ακριβώς λόγω της μουσικοδραματικής συνθήκης της επίδρασης του ποτού, αυτή ... αθωώνεται.

Ιστορικό βίντεο, απόσπασμα από το φινάλε (Münchner Opern-Festspiele 1956, Prinzregententheater, München): https://www.youtube.com/watch?v=mbSbBH2vtao (τελευταία επίσκεψη: 9 Σεπτεμβρίου 2017).

Μετέφρασα και παραθέτω το οικείο απόσπασμα από το ποιητικό κείμενο και στο πρωτότυπο γερμανικό διότι πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό δείγμα του

στην ίδια του την κόρη, την (τότε) 16χρονη Ελίνα Μακροπούλου, η οποία είχε γεννηθεί στην Κρήτη το 1549. Το εγχείρημα αυτό όμως δεν έπεισε τον δύσπιστο αυτοκράτορα: ο γιατρός συνελήφθη και πέθανε αργότερα στη φυλακή, όμως η κόρη του Ελίνα έζησε (επί αιώνες) λόγω του ελιξιρίου, ως χειροπιαστή απόδειξη της αποτελεσματικότητας της εφεύρεσης. Μάλιστα κάθε 60 - 70 χρόνια απέσυρε, ανανέωνε, άλλαζε το όνομά και την ιδιότητά της, προκειμένου να μην κινήσει υποψίες για την πραγματική της ταυτότητα. Η πρεμιέρα της προτελευταίας αυτής όπερας του Γιάνατσεκ, δόθηκε στις 18 Δεκεμβρίου του 1826 στο Μπρνο, το 1928 πρωτοπαραστάθηκε στην Πράγα και έναν χρόνο αργότερα στη Φρανκφούρτη.

προαναφερθέντος, πομπώδους και αποθεωτικού αρχαιοελληνο-γερμανισμού. Είναι πολύ ενδιαφέρον, το ότι αυτό το κείμενο το παρουσιάζουν και το τραγουδούν επί σκηνής οι ίδιοι, το ζευγάρι Ελένη – Μενέλαος, δηλαδή αυτοί ακριβώς που δοξάζονται – αποθεώνονται ως υποκείμενα της δράσης μέσα στο ποιητικό κείμενο: ένα απόλυτο «υπερ-εγώ» θα μπορούσε να πει κανείς...

> Gewogene Lüfte, führt uns zurück / Heiliger Sterne segnende Schar! / Hohen Palastes dauerndes Tor / Öffnet dich tönend dem ewigen, ewigen, Paar!
>
> Άνεμοι αιωρούμενοι, οδηγήστε μας πίσω! / Αγίων ευλογούντων αστέρων πλήθος! / Υψηλού μελάθρου πύλη διαρκής / Άνοιξε ηχώντας, για το αιώνιο, αιώνιο ζευγάρι!