



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν

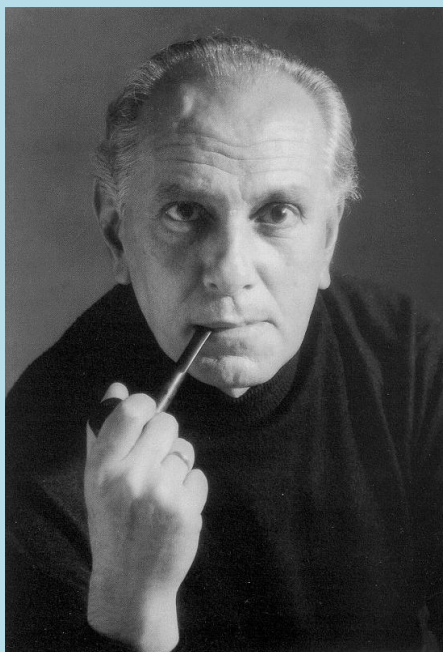
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005)

Εκατό χρόνια από τη γέννησή του

Πρακτικά ημερίδας



Αθήνα 2021

Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005)
Εκατό χρόνια από τη γέννησή του.
Πρακτικά ημερίδας



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν

Πανεπιστήμιον Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005)

Εκατό χρόνια από τη γέννησή του

Πρακτικά ημερίδας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Μάρκος Τσέτσος

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Αθήνα 2021

Μάρκος Τσέτσος και Ιάκωβος Σταϊνχάουερ (επιμ.), Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005): *Εκατό χρόνια από τη γέννησή του. Πρακτικά ημερίδας*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2021.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2021

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

ISBN 978-618-83987-3-3

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλογικό σημείωμα	7
ΛΙΝΟΣ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ	
Η αδήριτη ανάγκη του Γιώργου Σισιλιάνου για μουσική δημιουργία	10
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΛΕΒΙΔΟΥ	
Εθνική ταυτότητα και αρχαιότητα: Η «ευτυχής ανακάλυψη» του Γιώργου Σισιλιάνου	13
ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΤ	
Ανθρωπισμός και ορθολογικότητα στην αισθητική του Γ. Σισιλιάνου	28
ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ	
Η Φωτιά: Όπερα του Γιώργου Σισιλιάνου	35
ΒΑΛΙΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ	
Χρήση δάνειου υλικού, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στο έργο του Γιώργου Σισιλιάνου	50
ΛΟΡΕΝΤΑ ΡΑΜΟΥ	
Η ερμηνεία των έργων για πιάνο του Γιώργου Σισιλιάνου: παρουσίαση μιας έρευνας σε εξέλιξη	70

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Την Παρασκευή 11 Δεκεμβρίου 2020 έλαβε χώρα διαδικτυακή ημερίδα για να τιμηθούν τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του σπουδαίου Έλληνα συνθέτη Γιώργου Σισιλιάνου. Η ημερίδα διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κατόπιν ομόφωνης σχετικής απόφασης της Γενικής του Συνέλευσης. Την ημερίδα τίμησε με την παρουσία και ομιλία του ο γιος του συνθέτη, Καθηγητής Διεθνούς Δημοσίου Δικαίου της Νομικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α. και νυν Κοσμήτορας της Σχολής, κ. Λίνος-Αλέξανδρος Σισιλιάνος, ενώ χαιρετισμούς απεύθηκαν ο Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής, Καθηγητής κ. Αχιλλέας Χαλδαιάκης και η Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Καθηγήτρια κ. Αναστασία Γεωργάκη. Στην ημερίδα συμμετείχαν διδάσκοντες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών και επιστήμονες συνδεδεμένοι με αυτό. Ο ανά χείρας τόμος συγκεντρώνει, σε επεξεργασμένη μορφή, τα κείμενα που ανακοινώθηκαν στην ημερίδα.

Ο Γιώργος Σισιλιάνος γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε ανώτερα θεωρητικά στην Αθήνα και σύνθεση στη Ρώμη (Ακαδημία Santa Cecilia), το Παρίσι (Conservatoire National) και τις ΗΠΑ (πανεπιστήμιο του Harvard και Σχολή Juilliard της Νέας Υόρκης). Υπήρξε μαθητής σημαντικών μουσουργών, όπως ο Μάριος Βάρβογλης, ο Ildebrando Pizzetti, ο Tony Aubine, ο Walter Piston, ο Boris Blacher και ο Vincent Persichetti, ενώ κομβικό ρόλο στη σταδιοδρομία του διαδραμάτισε η γνωριμία του με το Δημήτρη Μητρόπουλο, ο οποίος το 1958 εκτέλεσε για πρώτη φορά την *Πρώτη Συμφωνία* με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης. Εγκατεστημένος οριστικά στην Ελλάδα από το 1956, ο Σισιλιάνος ανέπτυξε δράση όχι μόνο καλλιτεχνική, αλλά και θεσμική. Διετέλεσε Προϊστάμενος των Μουσικών Εκπομπών του Ε.Ι.Ρ. (1960-62), Γενικός Γραμματέας του Εθνικού Συμβουλίου Μουσικής του Υπουργείου Παιδείας (1963-64), Αντιπρόεδρος του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (1964-68), του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής (1965-69), Διευθυντής Μουσικών Εκπομπών του Ε.Ι.Ρ.Τ. (1974), μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής (1976-79) και του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1980-81), Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (1981-89), μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Ε.Ρ.Τ. (1987-88) και Πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της Ε.Λ.Σ. (1990-94).

Με τη θεσμική του ιδιότητα, ο Σισιλιάνος αγωνίστηκε για την αναβάθμιση των μουσικών θεσμών της χώρας μας, εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών, ενώ υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της δημόσιας μουσικής εκπαίδευσης και της ανάγκης διαβάθμισης και ανωτατοποίησής της. Για την προσφορά του στο συγκεκριμένο ζήτημα, μεταξύ άλλων, το 1999 το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών τίμησε τον Σισιλιάνο αναγορεύοντάς τον σε Επίτιμο Διδάκτορα. Τούτη δεν ήταν η μοναδική διάκρισή του. Το 1962 ο Σισιλιάνος κέρδισε το 3ο βραβείο στον Διεθνή Διαγωνισμό Κουαρτέτου της Λιέγης για το Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3, έργο 15, ενώ τιμήθηκε για τη συνολική του προσφορά με τα εξής μετάλλια και βραβεία: Cavaliere “Al merito della Repubblica Italiana” (Ρώμη, 1962), Chevalier des Arts (Παρίσι, 1990), Βραβείο Herder (Βιέννη, 1991) και Βραβείο της Ειρήνης Γ. Παπαϊωάννου της Ακαδημίας Αθηνών (1994).

Το έργο του Σισιλιάνου είναι πλούσιο και πολυσχιδές. Πλούσιο, καθώς συνέθεσε πάνω από 63 έργα σε όλα τα είδη, από συμφωνική μουσική και μουσική δωματίου μέχρι μουσική για πιάνο, κύκλους τραγουδιών, σκηνική μουσική, μπαλέτο και όπερα· πολυσχιδές, καθώς στις τρεις περιόδους της δημιουργίας του (έως το 1953, από το 1954 μέχρι το 1980 και από εκεί μέχρι το θάνατό του) ο Σισιλιάνος διαχειρίστηκε με γνώση αλλά και αξιοθαύμαστη καλλιτεχνική ελευθερία κάθε είδους τεχνοτροπία και τεχνική, από την τονικότητα και την τροπικότητα τύπου Εθνικής Σχολής και το μελωδισμό της τρίτης του περιόδου, μέχρι τον δωδεκαφθογγισμό, τον σειραϊσμό και τον μετασειραϊσμό, τις μετασειραϊκές τεχνικές και την ηλεκτρονική μουσική. Με το έργο του ο Σισιλιάνος αναδείχθηκε σε έναν από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους του ελληνικού μουσικού μοντερνισμού. Ωστόσο, όπως έχει δείξει η μέχρι τώρα έρευνα αλλά και οι μελέτες του παρόντα τόμου, η τεχνική δεν ήταν για τον Σισιλιάνο αυτοσκοπός, αλλά μέσο για την έκφραση ιδεών και συναισθημάτων σχετικών με την ανθρώπινη κατάσταση γενικά και το σημερινό άνθρωπο ειδικότερα. Πρέπει να τονιστεί πως ο Σισιλιάνος ουδέποτε λειτούργησε ως απομονωμένος ιδιώτης, αλλά πάντοτε ως ενεργός πολίτης, με την πλήρη σημασία της λέξης.

Στο σύντομο πλην όμως από ιστοριογραφική άποψη εξαιρετικά σημαντικό κείμενό του, ο Λίνος-Αλέξανδρος Σισιλιάνος αποκαλύπτει έναν δημιουργό για τον οποίο το έργο δεν ήταν επαγγελματική υποχρέωση ούτε μέσο βιοπορισμού ή και πλουτισμού, αλλά έκφραση και σκοπός ζωής, «αδήριτη ανάγκη». Πολύτιμες πληροφορίες δίνονται για τη μουσικο-συνθετική διαδικασία, τις φιλολογικές πηγές της δημιουργίας του, τη θεσμική του δραστηριότητα και τη σχέση του με τη διδασκαλία. Τη σκυτάλη παίρνουν η Κατερίνα Λεβίδου, η οποία επαναπροσεγγίζει το ζήτημα της σχέσης του Σισιλιάνου με την αρχαιοελληνική γραμματεία

μέσα από μία πρωτότυπη αντιπαραβολή με το σχετικό έργο του Ίγκορ Στραβίνσκι, και ο Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, ο οποίος αναδεικνύει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ ανθρωπισμού και ορθολογισμού στο έργο του Σισιλιάνου, αξιοποιώντας πτυχές της αισθητικής θεωρίας του Theodor W. Adorno.

Τα επόμενα δύο κείμενα αποτελούν συμβολές στην ιστοριογραφική και ιδεολογικοαισθητική κατανόηση του έργου του Σισιλιάνου. Ο Μηνάς Ι. Αλεξιάδης εστιάζει στη μοναδική όπερα του Σισιλιάνου, τη *Φωτιά*, παρέχοντας πλήθος σημαντικές πληροφορίες γύρω από το περιεχόμενο, τις αισθητικές προθέσεις, τη μουσική και τις παραγωγές της από την Εθνική Λυρική Σκηνή, ενώ η Βάλια Χριστοπούλου, η οποία εκπόνησε την πρώτη διδακτορική διατριβή στο Ε.Κ.Π.Α. για τη ζωή και το έργο του Σισιλιάνου και δημοσίευσε τον πλήρως σχολιασμένο κατάλογο των έργων του, ανιχνεύει στοιχεία μεταμοντερνισμού ήδη στην *Πρώτη Συμφωνία* του. Με αναφορά και σε άλλα έργα του Σισιλιάνου, η Χριστοπούλου προτείνει «μια ανάγνωση αυτής της πλευράς της συνθετικής του διαδρομής, η οποία εστιάζει στη δημιουργία ενός πλέγματος δάνειων ιδεών από εξωτερικές αναφορές και αυτοαναφορές». Η εξέταση λαμβάνει υπόψη το τεχνικό υπόβαθρο της μουσικής του Σισιλιάνου και τις θεωρητικές και αισθητικές του αναζητήσεις. Ο τόμος ολοκληρώνεται με μια πρωτότυπη προσέγγιση της μουσικής του Σισιλιάνου από τη σκοπιά της μουσικής εκτέλεσης και της θεωρίας της. Στην εμπειρική της έρευνα, η Λορέντα Ράμου ανιχνεύει την επίδραση στην ερμηνεία πιανιστικών έργων του Σισιλιάνου πληροφοριών από τον ίδιο τον συνθέτη και τους ανθρώπους που συνεργάστηκαν μαζί του. Πέραν της επιμέρους στόχευσης, μια τέτοιου είδους έρευνα προσφέρει πολύτιμες γνώσεις για τη σχέση νόησης (cognition) και μουσικής ερμηνείας.

Τόσο οι συμβολές των παραπάνω ακαδημαϊκών ερευνητών όσο και η προθυμία τους να συμμετάσχουν σε μία ακόμη επετειακή εκδήλωση για τον Γιώργο Σισιλιάνο, αποδεικνύει ότι η μουσική του είναι ζωντανή, ενώ ο ίδιος και το έργο του θα παραμείνουν αντικείμενο αυθεντικού ενδιαφέροντος όχι μόνο για τους ακροατές, αλλά και για τους μουσικούς και τους μουσικολόγους της χώρας μας και, ευχόμαστε, όχι μόνον αυτής.

Οι επιμελητές

Σημείωση: οι βιογραφικές πληροφορίες του προλογικού σημειώματος αντλήθηκαν από κείμενο της Βάλιας Χριστοπούλου αναρτημένο στην ιστοσελίδα του Κέντρου Ελληνικής Μουσικής (https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_category=32&controller=category&id_lang=6, πρόσβαση 22.9.2021).

Η αδήριτη ανάγκη του Γιώργου Σισιλιάνου για μουσική δημιουργία

Λίνος-Αλέξανδρος Σισιλιάνος

Επιθυμώ καταρχήν να ευχαριστήσω θερμότατα το Τμήμα Μουσικών Σπουδών και την Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών για την οργάνωση της ημερίδας με την ευκαιρία της 100ής επετείου από τη γέννηση του Γιώργου Σισιλιάνου, ιδιαιτέρως δε τους Καθηγητές κυρίους Τσέτσο και Μαλιάρα, καθώς και όλους τους ομιλητές στην εκδήλωση αυτή. Ο Σισιλιάνος ήταν επίτιμος Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών και, κατά συνέπεια, η τιμητική αυτή εκδήλωση εκφράζει για άλλη μια φορά τα φιλικά αισθήματα των συναδέλφων Καθηγητών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών προς τον εκλιπόντα.

Μη όντας μουσικολόγος ο ίδιος θα προσεγγίσω το θέμα της σημερινής σύντομης παρέμβασής μου από καθαρά προσωπική εμπειρία. Θυμάμαι χαρακτηριστικά ότι ο Σισιλιάνος έλεγε και ξανάλεγε ότι «αν δεν γράψω μουσική θα πεθάνω». Θα ήθελα λοιπόν να αναδείξω σειρά παραγόντων από τους οποίους προκύπτει, πράγματι, η αδήριτη αυτή ανάγκη για μουσική δημιουργία.

Ο πρώτος από τους παράγοντες αυτούς αφορά **το πρόγραμμα της καθημερινής ζωής** του Σισιλιάνου. Εργαζόταν για τη μουσική του από τις 9:00 το πρωί ως τις 2:00 το μεσημέρι και από τις 5:00 το απόγευμα ως τις 8:00 το βράδυ, καθημερινά, καθώς επίσης τα Σαββατοκύριακα, τις γιορτές, ακόμη και στις διακοπές, καθώς και την 1η Ιανουαρίου κάθε έτους «για να ξεκινήσει δημιουργικά η καινούργια χρονιά». Αυτό το αυστηρό πρόγραμμα του διασφάλιζε μια μοναδική ηρεμία και κανονικότητα την οποία στήριζε πάντοτε η σύζυγός του Έλλη έτσι ώστε «ο Γιώργος να είναι απερίσπαστος».

Από αυτήν την απαρέγκλιτη σχεδόν κανονικότητα πήγαζε και η **μοναδική δύναμη συγκέντρωσης** του Σισιλιάνου. Το γραφείο του ήταν το φρούριό του. Δεν έμπαινε κανείς μέσα όσο εκείνος δούλευε. Εάν κάποιος τον διέκοπτε εκείνος τρόμαζε και ταραζόταν πολύ. Ο βαθμός συγκέντρωσής του δεν είχε καμία σχέση με εκείνον των επιστημόνων όταν συγγράφουν. Βρισκόταν κυριολεκτικά σε άλλο σύμπαν. Η εξωμουσικοί ήχοι δεν υπήρχαν καν. Θυμάμαι, για παράδειγμα, ότι περίμενε κάποτε ένα κρίσιμο τηλεφώνημα από τον τότε Γενικό Διευθυντή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Δημήτρη Χωραφά. Είχε βάλει το τηλέφωνο πάνω στο πιάνο για να το ακούσει όταν θα χτυπήσει. Το μεσημέρι όταν καθίσαμε για φαγητό σχολίασε ότι ο Χωραφάς δεν είχε τηλεφωνήσει. Ύστερα από λίγο ο

Χωραφάς τηλεφώνησε παραπονούμενος: «μα πού ήσουν βρε Γιώργο, όλο το πρωί σου τηλεφωνούσα». Το τηλέφωνο ήταν πάνω στο πιάνο, μπροστά του, κι ο Σισιλιάνος δεν άκουγε τίποτα. Το ίδιο και τον Ιούνιο του 1982, όταν έδινα πτυχιακές εξετάσεις στη Νομική Σχολή. Ένα κομπρεσέρ έσκαβε ακριβώς δίπλα στο σπίτι μας τα θεμέλια του γκαράζ που υπάρχει και σήμερα στην οδό Λυκαβηττού 3. Έκανε ζέστη, τα παράθυρα ήταν ανοιχτά. Μη μπορώντας να αντέξω τον θόρυβο είχα φύγει από το σπίτι για να διαβάσω αλλού. Ο Σισιλιάνος απτόητος συνέθετε χωρίς πρόβλημα. Ο ήχος του κομπρεσέρ ήταν εξωμουσικός και άρα δεν υπήρχε. Το βιολί μου, αντίθετα, τον ενοχλούσε γιατί αυτός ήταν μουσικό ήχος και διασπούσε το ηχητικό του όραμα.

Η **ενάργεια του ηχητικού οράματος** είναι το τρίτο στοιχείο που θα ήθελα να αναδείξω. Επειδή διαβάζω μουσική και μάλιστα δύσκολες παρτιτούρες, όπως αυτή της Ιεροτελεστίας της Άνοιξης του Στραβίνσκι, αντιλαμβάνομαι απόλυτα και αντιμετωπίζω με δέος το χάος που χωρίζει την απλή ανάγνωση από το να ακούει κανείς μια μουσική παρτιτούρα που δεν υπάρχει. Ο Σισιλιάνος άκουγε αυτό που ήθελε να γράφει. Δεν επρόκειτο για εγκεφαλική διαδικασία: ανάπτυξη του θέματος, της σειράς, αντιστροφή και των δύο κλπ. Το άκουσμα προέκυπτε αβίαστα. Επρόκειτο για ορυμαγδό μουσικών εικόνων. Έπρεπε να βάλει στο χαρτί αυτό που άκουγε. Για να το κάνει αυτό έπαιζε συχνά στο πιάνο και συγχρόνως τραγουδούσε και μιμούνταν τα κρουστά χτυπώντας τα πεντάλια του πιάνου. Κάποτε μία οικιακή βοηθός που ήταν καινούργια, ακούγοντας όλα αυτά, γύρισε στη μητέρα μου και σε μένα και είπε: έπαθε κάτι ο κύριος, είναι καλά;

Ο Σισιλιάνος διάβαζε πολύ, ιδίως το μεσημέρι, πριν από τη μεσημεριανή του ξεκούραση. Πολλά από **τα διαβάσματα** αυτά του χρησίμευσαν στη συνέχεια στη δουλειά του. Έτσι, για παράδειγμα, οι *Πέρσες* του Αισχύλου αποτέλεσαν το έναυσμα για το έργο του *Επίκληση*. Τα *Έξι φανταστικά κομμάτια* μετουσίωσαν μουσικά έξι ποιήματα του Καβάφη, προσεκτικά διαλεγμένα από τα άπαντα του μεγάλου Αλεξανδρινού, ενώ ο *Δαίμων* ήταν προϊόν έμπνευσης από κείμενα του Τόμας Μαν. Με άλλα λόγια, το διάβασμα δεν ήταν μόνο απόλαυση για τον Σισιλιάνο, αλλά και κομμάτι της δουλειάς του.

Καθόλη τη διάρκεια της δημιουργικής του ζωής ο Σισιλιάνος **συμμετείχε ενεργά στους θεσμούς της μουσικής ζωής του τόπου**. Διετέλεσε Διευθυντής μουσικών εκπομπών στο τότε ΕΙΡ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας), Πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, συμμετείχε στο ΔΣ της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, στο Φεστιβάλ Αθηνών, αναλαμβάνοντας παράλληλα την προεδρία της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών για εννέα χρόνια. Ήταν επίσης πολύ αφοσιωμένος

στο Ωδείο Αθηνών, από το οποίο είχε αποφοιτήσει και συμμετείχε συχνά σε επιτροπές κρίσης για τα διπλώματα και πτυχία του Ωδείου. Όλα αυτά τα θεωρούσε «χρέος» του προς τη μουσική ζωή του τόπου αλλά δεν συνιστούσαν γι' αυτόν πραγματική εργασία. Τα έκανε με προθυμία και αφοσίωση, αλλά τα αντιμετώπιζε μάλλον ως πάρεργα παρά ως δημιουργική απασχόληση. Για τον Σισιλιάνο η μόνη τέτοια απασχόληση ήταν η μουσική δημιουργία του.

Αντίστοιχες παρατηρήσεις ισχύουν και για την **διδασκαλία**. Κατά την περίοδο της δικτατορίας και ενώ τόσο ο ίδιος όσο και η σύζυγός του Έλλη είχαν τεθεί στο περιθώριο, αναγκάστηκε να διδάξει στο Pierce College. Το έκανε μάλλον από ανάγκη παρά με ευχαρίστηση. Θυμάμαι χαρακτηριστικά μία σειρά παραδόσεων που μου είχε κινήσει το ενδιαφέρον για τις διαφορές του βυζαντινού από το γρηγοριανό μέλος. Ήμουν τότε στην Α' γυμνασίου. Ο Σισιλιάνος μου ζήτησε να διαβάσω το κείμενό του και να του πω αν είναι σαφές. Ήταν πράγματι. Ωστόσο, στο τέλος των παραδόσεων μία από τις φοιτήτριες που μάλλον είχε μπερδευτεί με όλα αυτά τον ρώτησε: «But maestro, finally, what is the difference?». Πάντοτε ανέφερε την ερώτηση αυτήν με απελπισία: «μα τόσο κακός δάσκαλος είμαι επιτέλους; Μετά από τόσα που τους είπα και όλα τα μουσικά παραδείγματα που άκουσαν δεν κατάλαβαν τίποτα;» Δεν ξαναδίδαξε ποτέ από τότε.

Η μουσική δημιουργία του Σισιλιάνου χαρακτηρίζεται από **διαρκή αναζήτηση**. Διακρίνεται σε τρεις δημιουργικές περιόδους: την πρώιμη που φτάνει έως τα τέλη της δεκαετίας του 1950, την περίοδο του σειραϊσμού και του μετασειραϊσμού που εκτείνεται από το 1960 έως περίπου το 1980 και την ώριμη δημιουργική περίοδο (1980-2005) που είναι η πιο μελωδική και απελευθερωμένη από κάθε είδους φορμαλισμό. Ο Σισιλιάνος ήταν ανοιχτός σε διάφορα ακούσματα και ηχητικές εντυπώσεις. Αναφορές στη μουσική γκαμελάν, για παράδειγμα, ή σε άλλα ακούσματα δημοτικής ή έντεχνης μουσικής συναντά κανείς σε πολλά έργα του όπως στην *Ταναγραία*, στις *Οχτώ παιδικές μινιατούρες*, στη *Σονάτα για βιολί* ή στις *Σπουδές Σύνθεσης*. Όλες οι αναφορές αυτές, όμως, εντάσσονταν αβίαστα στο δικό του μουσικό αφήγημα που έφερε πάντοτε το προσωπικό του στίγμα.

Στις αρχές του 2005 μου εκμυστηρεύτηκε ότι δεν άκουγε πια ήχους. «Απέσβετο και λάλον ύδωρ» μου είπε. Είπα από μέσα μου ότι όπου να 'ναι θα φύγει. Και πράγματι έφυγε ύστερα από λίγο, στις 29 Μαρτίου 2005. Χωρίς μουσική δεν ζούσε.

Εθνική ταυτότητα και αρχαιότητα: Η «ευτυχής ανακάλυψη» του Γιώργου Σισιλιάνου¹

Κατερίνα Λεβίδου

Οι μεθοδολογικές εξελίξεις των τελευταίων ετών στο χώρο της μουσικολογίας – αντανακλώνοντας παρόμοιους προβληματισμούς στα πεδία των ιστορικών και των πολιτισμικών σπουδών (cultural studies) – τείνουν να αμφισβητήσουν την πρωτοκαθεδρία του εθνικού στοιχείου καθώς και του εθνικισμού στην ιστορική μελέτη της μουσικής. Πρόκειται για προβληματικές οι οποίες σαφώς διαδραμάτισαν πρωταγωνιστικό ρόλο στη μουσικολογική έρευνα κατά τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα. Στο πλαίσιο αυτών των εξελίξεων, οι επιμελητές του συλλογικού τόμου με τίτλο *Confronting the National in the Musical Past*, Elaine Kelly, Markus Mantere και Derek Scott στοχοποιούν, συγκεκριμένα, την τάση του λεγόμενου «μεθοδολογικού εθνικισμού» (methodological nationalism).² Ο όρος μεθοδολογικός εθνικισμός υποδηλώνει την αυτόματη σύνδεση, από τη μία, της ιστορικής έρευνας και της ιστοριογραφίας και, από την άλλη, των εννοιών του εθνικισμού και του έθνους-κράτους, σύνδεση η οποία εκλαμβάνεται, εν γένει, ως αδιαμφισβήτητη. Σε αυτό το πλαίσιο, το έθνος-κράτος, το εθνικό στοιχείο και η ιδεολογία του εθνικισμού θεωρούνται ως φυσικοί και αυτόματοι παράγοντες προσδιορισμού της μουσικής δημιουργίας, ενώ η συγγραφή της ιστορίας της μουσικής πραγματοποιείται υπό την οπτική του εθνικού στοιχείου, προσέγγιση η οποία παραμένει κυρίαρχη ακόμα και κατά τον εικοστό πρώτο αιώνα.³ Οι επιμελητές του

¹ Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην οικογένεια του Γιώργου Σισιλιάνου για την άδεια πρόσβασης στο αρχειακό υλικό, το οποίο φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και στους συναδέλφους από τη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη (ιδιαίτερα στη Στεφανία Μεράκου και στη Βάλια Βράκα), στο μουσικολόγο Κώστα Χάρδα, και στον Κώστα Μόσχο (Διευθυντή του Ινστιτούτου Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής – Κέντρου Μουσικής Τεκμηρίωσης, IEMA), για την άμεση ανταπόκρισή τους στο αίτημά μου για παραχώρηση ερευνητικού υλικού για τις ανάγκες της εισήγησής μου, λόγω των περιορισμών πρόσβασης σε βιβλιοθήκες που επέβαλε η πανδημία.

² Elaine Kelly, Markus Mantere και Derek Scott, *Confronting the National in the Musical Past*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2018, σ. 1.

³ «Οι περισσότερες από αυτές τις ιστορίες της μουσικής με προσανατολισμό στο εθνικό στοιχείο έχουν την τάση να σχετίζονται Σημαντικούς Συνθέτες και διάσημους καλλιτέχνες με μία συγκεκριμένη εθνικότητα, ανεξάρτητα από την εθνοτική και πολιτισμική καταγωγή των ατόμων αυτών. Συχνά, επίσης, διαβάζουμε για την “ιταλική”, την “ισπανική”, τη “νορβηγική”, ή τη “γαλλική” μουσική λες και αυτά τα επίθετα υπερβαίνουν την ιστορία και, από μόνα τους χαρακτηρίζουν και προσδιορίζουν την ουσία των αντίστοιχων μουσικών στυλ». Στο ίδιο, σ. 1.

τόμου προτείνουν την ανάδειξη των περιορισμών που συνεπάγονται τέτοιου είδους ερμηνείες και την αποσύνδεση της έρευνας από τα στενά όρια που θέτει η έννοια του έθνους-κράτους. Επομένως, αντί να εστιάσουμε σε μουσικά ιδιώματα, στυλ και πρακτικές εντός συγκεκριμένων γεωγραφικών συνόρων, μπορούμε να στρέψουμε την προσοχή μας σε διαπολιτισμικές μουσικές διαδικασίες, οι οποίες αναπτύσσονται ανεξάρτητα από αυτά τα σύνορα.⁴ Η τοποθέτηση αυτή σαφώς συντάσσεται με τη λεγόμενη «παγκόσμια στροφή» (global turn), μεθοδολογική προσέγγιση η οποία για τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες αφορά στη διερεύνηση του κόσμου ως συνολικής ενότητας με έμφαση στην αποτύπωση των ανταλλαγών, των αλληλεπιδράσεων και της ιδιοποίησης ιδεών και πρακτικών.⁵ Με γνώμονα τις προαναφερθείσες μεθοδολογικές κατευθύνσεις, στην παρούσα μελέτη θα επιχειρήσω μια ανάλυση της σχέσης του Γιώργου Σισιλιάνου με το εθνικό στοιχείο με ειδικότερο σημείο αναφοράς την προσέγγιση του αρχαιοελληνικού στο έργο *Επικήλησις ή Επικήλησις II* (όπως αναφέρεται συνήθως, λόγω της ύπαρξης μιας πρώιμης, πρόχειρης γραφής, έργο αρ. 29α και μιας τελικής μορφής, έργο αρ. 29β), το οποίο βασίζεται στο δεύτερο Στάσιμο της τραγωδίας του Αισχύλου *Πέρσες*.⁶

⁴ Στο ίδιο.

⁵ Η τάση αυτή αντανακλάται μεταξύ άλλων στο περίβλεπτο Balzan Musicology Project, το οποίο πραγματοποιήθηκε υπό την επίβλεψη του Reinhard Strohm μεταξύ 2013 και 2016 υπό τον τίτλο «Towards a Global History of Music». Βλ. σχετικά, Reinhard Strohm, «The Balzan Musicology Project Towards a Global History of Music, the Study of Global Modernisation, and Open Questions for the Future», *Musicology: Journal of the Institute of Musicology SASA* 27, 2019, σ. 15-29. Οι συλλογικοί τόμοι που δημοσιεύτηκαν στο πλαίσιο του συγκεκριμένου ερευνητικού προγράμματος και συνεπώς αντανακλούν την συγκεκριμένη ερευνητική τάση, είναι οι εξής: α) Reinhard Strohm (επιμ.), *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2018, β) Reinhard Strohm (επιμ.), *The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2019, γ) Reinhard Strohm (επιμ.), *Transcultural Music History: Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Βερολίνο 2021. Σχετικά με τις σύγχρονες τάσεις της μουσικής ιστοριογραφίας, βλ. επίσης το τεύχος-αφιέρωμα του σερβικού μουσικολογικού περιοδικού *Musicology: Journal of the Institute of Musicology SASA* με θέμα «The Future of Music History», υπό την επιμέλεια του Jim Samson (τεύχος 27, 2019).

⁶ Βλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, Panas Music, Αθήνα 2011, σ. 81-84. Το χειρόγραφο της δεύτερης εκδοχής (έργο 29β) φέρει τον υπότιτλο «για ανδρική χορωδία, αφηγητή, 4 γυναικείες φωνές και 12 εκτελεστές (από το πρωτότυπο κείμενο του 2ου Στάσιμου της τραγωδίας του Αισχύλου *Πέρσες*)». (Βλ. αρχείο του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής, Αρ. τεκμηρίου 14325.) Βλ. επίσης τη δημοσίευση της πρώτης σελίδας ενός αντιγράφου στην αγγλική γλώσσα της δεύτερης εκδοχής του έργου στο Γιώργος Σισιλιάνος, «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: σχόλια γύρω από τη μελοποίηση ενός αποσπάσματος αρχαίας τραγωδίας», στο: *Γιώργος Σισιλιάνος: ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007, σ. 85.

Παρότι αδιαμφισβήτητα αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του μουσικού μοντερνισμού και διαδραμάτισε πρωταγωνιστικό ρόλο στη διάδοσή του στην Ελλάδα, ο Σισιλιάνος, με τα λεγόμενά του και κάποιες συνθετικές του επιλογές, δεν μας επιτρέπει να θεωρήσουμε το εθνικό στοιχείο ως περιφερειακό στο έργο του συνολικά. Η συνθετική του πορεία, με το πέρασμα από την ιδεολογία της Εθνικής Μουσικής Σχολής στη μουσική πρωτοπορία και, εν τέλει, με την υιοθέτηση μιας «μουσική[ς] έκφραση[ς] που επιδιώκει να γίνει κατανοητή από το μεγάλο κοινό [...] δίχως να παραιτείται από καμιά από τις κατακτήσεις των χρόνων που προηγήθηκαν»,⁷ συμβαδίζει, εν πολλοίς, με τις ανησυχίες άλλων σημαντικών συνθετών του εικοστού αιώνα, μεταξύ των οποίων ο Ίγκορ Στραβίνσκι (ο οποίος υιοθέτησε, αρχικά, τον [νέο-]εθνικισμό στη μουσική και στη συνέχεια απομακρύνθηκε από αυτόν κατά την νεοκλασική και στη συνέχεια την σειραϊκή περίοδό του), όπως επίσης ο Arnold Schönberg και ο Νίκος Σκαλκώτας (οι οποίοι στράφηκαν σε ένα ιδίωμα τονικό, πιο προσιτό στο ευρύτερο κοινό προς το τέλος της ζωής τους). Ωστόσο, η βαθιά εθνική συνείδηση, η οποία αλληλοδιαπλέκεται με τα πατριωτικά του αισθήματα, διατρέχει τη δημιουργική πορεία του Σισιλιάνου, ενώ δεν περιορίζεται μόνο σε ζητήματα μουσικής δημιουργίας. Ενδεικτικά αναφέρεται η έκφραση συμπαράστασης προς τους συμπατριώτες συναδέλφους του ως προς τις δυνατότητες επαγγελματικής αποκατάστασης στην Ελλάδα: «Υπάρχουν Έλληνες, ξενιτεμένοι και μη, άνθρωποι νέοι με ενθουσιασμό, με νέες ιδέες, νέο αίμα, που δεν θα ήθελαν ν'αποκτήσουν πρώτα άσπρα μαλλιά για ν'αρχίσει να ξανανοίγεται μπροστά τους ο δρόμος της επαγγελματικής αξιοποίησης των γνώσεων, της πείρας και των όποιων ικανοτήτων τους στα μουσικά ζητήματα της χώρας».⁸ Ομοίως, ο συνθέτης δεν δίσταζε να ονειρευτεί τη διάδοση της ελληνικής μουσικής και της προβολής των Ελλήνων μουσικών στο εξωτερικό, υιοθετώντας μια ρητορική η οποία τον φέρνει σε σύμπλευση με τα ιδεώδη της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής: «Το Ραδιόφωνο, λοιπόν, πρέπει να στείλει την ορχήστρα του στην επαρχία. Πρέπει ίσως, κάποτε αργότερα, να τη στείλει να δώσει συναυλίες και στο εξωτερικό, και τούτο όχι τόσο για λόγους γοήτρου όσο για λόγους προπαγάνδας και προώθησης του ελληνικού συμφωνικού έργου, του έλληνα αρχιμουσικού, του έλληνα εκτελεστού».⁹

Η σύνδεση του Σισιλιάνου με το εθνικό στοιχείο, ωστόσο, εντοπίζεται σαφώς και στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μάλιστα, σε

⁷ Γιώργος Σισιλιάνος, «Η σύγχρονη μουσική στην Ελλάδα σήμερα. Το προσωπικό μου μουσικό οδοιπορικό και μερικές σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική στο τέλος του 20ού αιώνα», *Για τη μουσική*, Έλλη Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου (επιμ.), Μουσείο Μπενάκη και Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 348.

⁸ Σισιλιάνος, «Σύγχρονα πρακτικά μουσικά προβλήματα στην Ελλάδα», στο ίδιο, σ. 32.

⁹ Σισιλιάνος, «Συνέντευξη στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*», στο ίδιο, σ. 132.

συνέντευξη που παραχώρησε στη Βάλια Χριστοπούλου το 1998, ο πρωτοπόρος συνθέτης υπονόησε ότι η έκφραση της εθνικής ταυτότητας μέσω της σύνθεσης δεν είναι αυτοσκοπός αλλά αναγκαιότητα: «ξεπηδά φυσικά και αβίαστα μέσα από το ασυνείδητο του καλλιτέχνη: αποτελεί τις ρίζες απ' όπου ξεκινά, αντλεί τα ερεθίσματά του και εργάζεται στη διαμόρφωση του έργου του».¹⁰ Επεσήμανε, δε, ότι η υιοθέτηση σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων δεν μεταβάλλει την εθνική ταυτότητα ενός καλλιτέχνη, αρκεί αυτός να κρατήσει πάντα ζωντανές μέσα του τις ρίζες του. Μάλιστα, πρόσθεσε μια ηθική διάσταση, τονίζοντας ότι η αξιοποίηση των χαρακτηριστικών της εθνικής ιδιοσυγκρασίας και του τρόπου σκέψης των σύγχρονων συνθετών είναι μια αναγκαιότητα, ως μέσα πνευματικής και καλλιτεχνικής επιβίωσης στο γενικότερο κλίμα ηθικής κρίσης και καλλιτεχνικών προβληματισμών του σύγχρονου κόσμου.¹¹ Συνεπώς, είναι σαφές ότι η κατανόηση του έργου του Σισιλιάνου, παρά τον μοντερνιστικό προσανατολισμό του συνθέτη, δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από τη θεώρηση του εθνικού στοιχείου, καθώς κάτι τέτοιο θα καθιστούσε ελλιπή την προσέγγιση της δημιουργίας του.

Ο Σισιλιάνος αισθάνθηκε την ανάγκη να επικοινωνήσει τη σχέση του με τις ρίζες του σε διάφορα στάδια της συνθετικής του πορείας. Στο πλαίσιο αυτό, στράφηκε σε τρία πολιτισμικά σύμβολα της ελληνικότητας, τα οποία έχουν εμπνεύσει τους περισσότερους Έλληνες μουσικούς δημιουργούς: τη δημοτική παράδοση, τη βυζαντινή μουσική και τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Στην πρώτη του συνθετική περίοδο (η οποία περιλαμβάνει έργα που γράφτηκαν μέχρι το 1953), ο Σισιλιάνος προσπάθησε να δώσει λύση στα συνθετικά προβλήματα που είχε θέσει η Εθνική Μουσική Σχολή μέσω της αναζήτησης «εθνικών στοιχείων όχι αποκλειστικά στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, αλλά στο σημείο όπου το δημοτικό τραγούδι συναντιέται με το εκκλησιαστικό βυζαντινό μέλος».¹² Θα πρέπει να επισημανθεί, βέβαια, ότι η εκτίμηση που έτρεφε ο Σισιλιάνος για την ελληνική παράδοση δεν φανερώνεται μόνο μέσω της άντλησης στοιχείων από τη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική σε έργα της πρώτης δημιουργικής του περιόδου. Η αξιοποίηση των συγκεκριμένων πτυχών της παράδοσης παρατηρείται και σε μεταγενέστερα έργα, αν και πραγματοποιείται με τρόπο πιο αφαιρετικό. Για παράδειγμα, στις *Βάκχες*, έργο που ολοκληρώθηκε το 1959, ακούγονται σκοποί που, σύμφωνα με τον συνθέτη, «χωρίς καθόλου να αντιγράφουν το λαϊκό μας

¹⁰ Σισιλιάνος, «Συνέντευξη στη Βάλια Χριστοπούλου για το ηλεκτρονικό περιοδικό *Τετράδιο της Μουσικής Βιβλιοθήκης του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών* “Αίλιαν Βουδούρη”», στο ίδιο, σ. 186-187.

¹¹ Σισιλιάνος, «Η ελληνική σχολή σύγχρονης μουσικής», στο ίδιο, σ. 271-272.

¹² Σισιλιάνος, «Η μουσική μου της τελευταίας δεκαπενταετίας (1952-1967)», στο ίδιο, σ. 318.

τραγούδι, βαδίζουν θα'λεγα παράλληλα προς αυτό», αποσκοπώντας στην ανάδειξη της λαϊκής βάσης της λατρείας, που βρίσκεται στην καρδιά του μύθου.¹³ Η στροφή του Σισιλιάνου προς την πρωτοπορία στη δεύτερη συνθετική του περίοδο (η οποία ξεκινά με το έργο *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, op. 12 [1954] και ολοκληρώνεται πριν τη σύνθεση του έργου *Μελλιχόμειδη*, op. 44 [1980], με το οποίο ξεκινά η τρίτη συνθετική περίοδος) σηματοδότησε όχι μόνο την απομάκρυνσή του από τις αισθητικές και τεχνικές αναζητήσεις της Εθνικής Μουσικής Σχολής, και ιδιαίτερα τις χαρακτηριστικές αναφορές στη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική, αλλά και τη διαφοροποίησή του από αυτή τη Σχολή μέσω της περιστασιακής αξιοποίησης του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, από τον οποίο οι εκπρόσωποι της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής είχαν, εν πολλοίς, κρατήσει αποστάσεις.¹⁴

Συνεπώς, το άνοιγμα του Σισιλιάνου προς την ελληνική αρχαιότητα μπορεί, εν μέρει, να ερμηνευθεί στο πλαίσιο της ανάγκης του για αποστασιοποίηση από την Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής.¹⁵ Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να αγνοηθεί το διεθνές ενδιαφέρον που εκδήλωσαν πολλοί συνθέτες κατά τον εικοστό αιώνα για τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, κάτι που σαφώς και θα επηρέασε και τον Έλληνα πρωτοπόρο συνθέτη.¹⁶ Η μεθοδολογική προσέγγιση της

¹³ Σισιλιάνος, «Λίγα λόγια για το χορόδραμα *Βάκχες* εμπνευσμένο από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη», στο ίδιο, σ. 128. Ταυτόχρονα με τις συνθετικές του αναζητήσεις, ο Σισιλιάνος εξέφρασε επανειλημμένα την πίστη του στην αξία της ελληνικής δημοτικής μουσικής μέσω προτάσεών του για την σχολική εκπαίδευση. Οι προτάσεις αυτές αφορούσαν τον σχεδιασμό μουσικού εκπαιδευτικού προγράμματος που θα αξιοποιούσε το δημοτικό τραγούδι, και σαφώς αντανακλούν τη μετα-ρομαντική πεποίθησή του ότι η τέχνη κάθε λαού είναι συνδεδεμένη με «δικά του χαρακτηριστικά, που είναι δεμένα με τις φυσικές, κοινωνικές και ψυχολογικές συνθήκες κάτω από τις οποίες ζει και σκέφτεται» (Γιώργος Σισιλιάνος, «Σύγχρονα πρακτικά μουσικά προβλήματα στην Ελλάδα», στο ίδιο, σ. 42).

¹⁴ Σχετικά με την προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας από Έλληνες συνθέτες του εικοστού αιώνα βλ. Kostas Chardas, «On Common Ground? Greek Antiquity and Twentieth-Century Greek Music», στο: Katerina Levidou, Katy Romanou και George Vlastos (επιμ.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, σ. 68-112.

¹⁵ Αναφορικά με την αξιοποίηση του αρχαιοελληνικού πολιτισμού από τον Σισιλιάνο, βλ. Valia Christopoulou, «Modernism and Greek Antiquity in the Work of Yorgos Sicilianos», στο: Katerina Levidou και George Vlastos (επιμ.), *Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present. Conference Proceedings*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2013, σ. 232-243· Chardas στο ίδιο, καθώς και Kostas Chardas, «Performing (Ancient) Greek Modernism: Modernist Music and the Staging of Ancient Drama», στο: Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou και Roderick Beaton (επιμ.), *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2020, σ. 274-291.

¹⁶ Αναφορικά με την τάση αυτή, βλ., μεταξύ άλλων, τους συλλογικούς τόμους: Peter Brown

«παγκόσμιας στροφής» μας ενθαρρύνει να εξετάσουμε το ενδιαφέρον του Σισιλιάνου για την Αρχαία Ελλάδα όχι μόνο στο πλαίσιο της ανάγκης του για επαφή με το εθνικό στοιχείο, αλλά και να στρέψουμε την προσοχή μας εκτός των ελληνικών συνόρων, επιχειρώντας να εντοπίσουμε διαπολιτισμικές μουσικές διαδικασίες.

Η ενασχόληση του Σισιλιάνου με την ελληνική αρχαιότητα ξεκίνησε με τη σύνθεση μουσικής υπόκρουσης για τραγωδίες, συγκεκριμένα της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* και του *Ηρακλή μαινόμενου* του Ευριπίδη, το 1958 και το 1960 αντίστοιχα.¹⁷ Ακολούθησαν τα μπαλέτα *Ταναγραία*¹⁸ (1957) και *Βάκχες*¹⁹ (1959). Επιπλέον, ο συνθέτης καλλιέργησε μια βαθιά σχέση με την αρχαιοελληνική γραμματεία, η μελέτη της οποίας τροφοδότησε τις συνθετικές του αναζητήσεις σε τεχνικό επίπεδο στα εξής έργα: α) *Στάσιμον Β'* (1964), για μεσόφωνο, γυναικεία χορωδία και ορχήστρα, βασισμένο σε κείμενο από την τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.²⁰ β) *Επίκλησις* ή *Επίκλησις II*, έργο του 1968 (αποτελεί παραγγελία του «Ελληνικού Συνδέσμου Συγχρόνου Μουσικής») για αφηγητή, ανδρική χορωδία, τέσσερις γυναικείες φωνές και δώδεκα εκτελεστές σε πρωτότυπο κείμενο από τους *Πέρσες* του Αισχύλου.²¹ γ) *Μελlichόμειδη* (1980), για σοπράνο και ενδεκαμελές οργάνικό σύνολο, βασισμένο σε αποσπάσματα ποιημάτων της Σαπφούς και ένα αφιέρωμα του Αλκαίου στην Σαπφώ, έργο με το οποίο εγκαινιάζεται η τρίτη συνθετική περίοδος του συνθέτη.²² δ) *Κασσάνδρα* (1983), τραγική καντάτα γραμμένη πάνω στο πρωτότυπο αρχαιοελληνικό κείμενο, από την τραγωδία *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, για μεσόφωνο, βαθύφωνο, μικρή χορωδία και μεγάλη συμφωνική ορχήστρα.²³ και, τέλος, ε) *Ερωτικά*

και Suzana Ograjensek (επιμ.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2013· Katerina Levidou, Katy Romanou και George Vlastos (επιμ.), *Musical Receptions of Greek Antiquity*, ό.π., και Katerina Levidou και George Vlastos (επιμ.), *Revisiting the Past, Recasting the Present*, ό.π.

¹⁷ Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 57-58 και 63.

¹⁸ Το 1957 ο Σισιλιάνος έγραψε το μπαλέτο *Ταναγραία*, η αρχική μορφή του οποίου είναι για δύο πιάνο και κρουστά και η τελική μορφή για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα. Το έργο είναι εμπνευσμένο από τα αρχαία πήλινα ειδώλια του 4ου π.χ. αιώνα, που βρέθηκαν κοντά στην αρχαία πόλη της Τανάγρας στη Βοιωτία. Βλ. Χριστοπούλου, στο ίδιο, 51-57.

¹⁹ Πρόκειται για χορόδραμα βασισμένο στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1959 από το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, σε μορφή για ορχήστρα δωματίου και μικρή γυναικεία χορωδία. Αργότερα την ίδια χρονιά, ο συνθέτης διασκεύασε το έργο για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα και γυναικεία χορωδία, διασκευή που αποτελεί την οριστική εκδοχή του έργου. Βλ. Χριστοπούλου, στο ίδιο, σ. 58-62.

²⁰ Στο ίδιο, σ. 74-76.

²¹ Στο ίδιο, σ. 81-84.

²² Στο ίδιο, σ. 116-117.

²³ Στο ίδιο, σ. 123-125.

Επιγράμματα (1994), για φωνητικό σεξτέτο *a capella*, πάνω σε πρωτότυπα κείμενα από τους Ελληνιστικούς χρόνους και μετά.²⁴

Η ανάγνωση του έργου των αρχαίων τραγικών συγγραφέων κίνησε στον Σισιλιάνο το ενδιαφέρον για την έκφραση του δραματικού στοιχείου συγκεκριμένα, κάτι το οποίο τον απασχόλησε ήδη στο *Κοντσέρτο για Ορχήστρα* (1953-1954).²⁵ Πρόκειται για έργο στο οποίο κατά τα άλλα δεν γίνεται χρήση υλικού που να συνδέεται άμεσα με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό.²⁶ Η έλξη του συνθέτη για την αρχαιοελληνική γραμματεία, ωστόσο, δεν περιορίστηκε στην έκφραση του τραγικού στοιχείου. Η επόμενη πρόκληση για τον Σισιλιάνο ήταν η χρήση πρωτότυπου αρχαίου κειμένου και συγκεκριμένα η αξιοποίηση της μετρικής του ιδιομορφίας. Στο *Στάσιμο Β'*, είναι η μετρική του κειμένου που καθορίζει τον σειραϊκό μηχανισμό διαφόρων παραμέτρων όπως ο ρυθμός και η δυναμική, αποσκοπώντας σε ένα έργο ενοποιημένο από την άποψη του ρυθμού, του τονικού ύψους και της μουσικής φόρμας. Η δε σύνδεση των επιμέρους μουσικών παραμέτρων με τη μετρική του πρωτότυπου αρχαιοελληνικού κειμένου καθιστά δύσκολη τη χρήση μετάφρασής του σε οποιαδήποτε γλώσσα, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συνθέτης.²⁷

Σημείο καμπής στις συνθετικές αναζητήσεις του Σισιλιάνου αποτέλεσε το έργο του με τίτλο *Επίκλησις II*. Για το έργο αυτό μιλά εκτενώς ο συνθέτης στο δοκίμιό του «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (Σχόλια γύρω από τη μελοποίηση ενός αποσπάσματος αρχαίας τραγωδίας)».²⁸ Πρόκειται για

²⁴ Στο ίδιο, σ. 141-142.

²⁵ Σισιλιάνος, «Συνέντευξη στον Μισέλ Φάις», *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 180.

²⁶ Σχετικά με το έργο, βλ. Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 40-42.

²⁷ Σισιλιάνος, «Η μουσική μου της τελευταίας δεκαπενταετίας», ό.π., σ. 325-326.

²⁸ Σισιλιάνος, «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας», *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 375-385. Το συγκεκριμένο κείμενο έχει δημοσιευθεί και στον τόμο *Γιώργος Σισιλιάνος: ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής*, ό.π., σ. 83-89. Πρόκειται για την αντιφώνηση του Σισιλιάνου κατά την τελετή αναγόρευσής του σε επίτιμο Διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, συνεπώς η πρώτη δημοσίευσή του πραγματοποιήθηκε στο δελτίο του εν λόγω ιδρύματος (έτος Γ', τεύχος Ιουνίου 1999, αρ. 13, σ. 47-53). Μια πρωιμότερη γραφή του κειμένου δημοσιεύτηκε στην έκδοση *Χρονικό 1972* (Σεπτεμβρίου 1971-Αυγούστου 1972), σ. 210-213 (βλ. Σισιλιάνος, «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας», σ. 375, Σ.τ.Ε.). Στο αρχείο του Γιώργου Σισιλιάνου, το οποίο φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, σώζεται το χειρόγραφο μίας ομιλίας που είχε δώσει ο συνθέτης στην Θεσσαλονίκη στην καλλιτεχνική εταιρεία «Τέχνη» στις 11 Νοεμβρίου 1970. Το χειρόγραφο αυτό κείμενο αποτελεί στην ουσία μια αρχική γραφή του εν λόγω δοκιμίου. Οι διαφορές που παρατηρούνται με τις υπόλοιπες εκδοχές εντοπίζονται σε ζητήματα έκφρασης/διατύπωσης και σε πολύ μικρό βαθμό σε ζητήματα περιεχομένου – συγκεκριμένα, περιλαμβάνονται κάποιες πληροφορίες για την

μελοποίηση ενός αποσπάσματος της τραγωδίας *Πέρσες* του Αισχύλου (μελοποίηση η οποία, ωστόσο, δεν προορίζεται για το θέατρο) με θέμα την επίκληση από τον Χορό του πνεύματος του πεθαμένου βασιλιά Δαρείου για να συμπαρασταθεί στο λαό μετά την ήττα των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Η σύνθεση απαρτίζεται από τέσσερα μέρη: προοίμιο (αναμονή), επικλητική τελετουργία, κορύφωση και επωδός. Συγκεκριμένα, ο Σισιλιάνος εμπνεύστηκε από τον προσωδιακό χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, αλλά και από τη δομή του χορικού της τραγωδίας, η οποία χωρίζεται σε στροφές και αντιστροφές. Το τελευταίο αυτό στοιχείο του προσέφερε νέες επιλογές που αφορούν στη μουσική μορφή, δίνοντας μια λύση στο ζήτημα της επανάληψης, μέσω ενός είδους παραλλαγών που διαφέρει από το γνώριμο είδος του θέματος με παραλλαγές.²⁹ Ωστόσο, η καινοτομία του έργου έγκειται, στην ουσία, στην επιλογή της ερασμιακής προφοράς της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, επιλογή μέσω της οποίας ο Σισιλιάνος επεδίωξε να αξιοποιήσει το στοιχείο της μελωδικότητάς της. Πιο συγκεκριμένα, στην *Επίκληση II* ο Σισιλιάνος εκμεταλλεύτηκε όχι μόνο την εναλλαγή βραχείων και μακρών συλλαβών της αρχαιοελληνικής μετρικής, αλλά και τη διαφορετική προφορά ορισμένων γραμμάτων και διφθόγγων. Συνεπώς, στο έργο υιοθετείται ένας ιδιαίτερος τρόπος προφοράς ήχων όπως: κάποιων φωνηέντων (δηλαδή των επτά «ι» και των δύο «ο» – για παράδειγμα του «η» [«έτα»], του «υ» [«ούψυλον», δηλαδή ενός ήχου μεταξύ του γαλλικού «u» και του «ού»], και του «ω» [το οποίο προφέρεται πολύ ανοιχτό, σαν δύο όμικρον μαζί])· των διφθόγγων (όπου κάθε γράμμα προφέρεται χωριστά – ο συνθέτης αυθαίρετα αποφάσισε το μακρό φωνήεν να έχει διπλάσια αξία από το βραχύ, καθώς, όπως επισημαίνει, δεν υπάρχει σύγκλιση των απόψεων των ειδικών για το συγκεκριμένο ζήτημα)· και του συμφώνου «β» (που προφέρεται ως «μπέτα»). Αξιοποιώντας αυτές τις επιλογές, ο Σισιλιάνος επεδίωξε να προσδώσει έναν ιδιαίτερο κυματισμό στο στοιχείο του λόγου, καθώς και να έχει στη διάθεσή του περισσότερες ρυθμικές επιλογές.³⁰

Η υιοθέτηση της ερασμιακής προφοράς έδωσε στον Σισιλιάνο τη δυνατότητα να εκσειραΐσει τόσο την παράμετρο του ρυθμού όσο και αυτή του τονικού ύψους.³¹ Ταυτόχρονα, χρησιμοποιώντας το πρωτότυπο αρχαίο κείμενο – αντί για κάποια μετάφραση στη νεοελληνική γλώσσα, η οποία δεν μπορεί να αποδώσει τη μουσικότητα του πρωτότυπου κειμένου –

ενορχήστρωση, καθώς επίσης και για την παραγγελία του έργου και την πρώτη εκτέλεση, οι οποίες έχουν παραλειφθεί στην αντιφώνηση του Σισιλιάνου. Συνεπώς, οι απόψεις του Σισιλιάνου, όπως διατυπώνονται στην αντιφώνησή του, ταυτίζονται με εκείνες που εξέφρασε δύο μόλις χρόνια μετά την ολοκλήρωση της σύνθεσης του έργου.

²⁹ «Συνέντευξη στη Βάλια Χριστοπούλου», ό.π., σ. 189.

³⁰ «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας», ό.π., σ. 382-383.

³¹ Στο ίδιο, 383-384.

καθώς και την ερασμιακή προφορά, ο Σισιλιάνος είχε τη δυνατότητα να αντιμετωπίσει τις λέξεις του αρχαίου κειμένου ως φωνητικά σύμβολα και όχι ως δομικά στοιχεία μιας νεκρής γλώσσας. Η επιλογή αυτή είχε ως στόχο την υπονόμηση της έμφασης στο εννοιολογικό περιεχόμενο της εκάστοτε λέξης, αλλά και του κειμένου στο σύνολό του. Αντ' αυτού, παραπέμπει τον ακροατή στην αντίληψη της βαθύτερης ηχητικής ποιότητας των λέξεων, όπως την αντιλαμβανόταν ο Σισιλιάνος, αφού θεωρούσε ότι αυτές λειτουργούν ως φωνητικά σύμβολα μιας βαθιάς τραγικής δόνησης, που δεν μπορεί να αποδοθεί από κάποια μετάφραση. Συγκεκριμένα, η χορωδία εκφράζει το τραγικό στοιχείο υπογραμμίζοντας, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, το κείμενο μόνο ηχητικά, μέσω επιφωνημάτων ή κραυγών, ενώ ο Αφηγητής εκφέρει τις λέξεις με έμφαση στην ηχητική τους ποιότητα και όχι στο νοηματικό τους περιεχόμενο, καθιστώντας τες σύμβολα του τραγικού στοιχείου.

Το έργο *Επίκλησις II*, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί σημείο καμπής στη συνθετική πορεία του Σισιλιάνου, εισάγοντας, μέσω της αξιοποίησης της ερασμιακής προφοράς του αρχαίου κειμένου, σημαντικές καινοτομίες στη συνθετική του προσέγγιση. Ωστόσο, παρότι ο ίδιος στάθηκε στην πρώτη γραμμή της μουσικής πρωτοπορίας, σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Κορνήλιο Διαμαντόπουλο και τον Κωνσταντίνο Λυγνό το 2004, επεσήμανε – αναφορικά με τη σχέση του με προγενέστερους συνθέτες, προηγούμενες συνθετικές περιόδους και παλαιότερα μουσικά είδη – ότι η δουλειά του συνθέτη είναι αδύνατο να μην βασίζεται στο παρελθόν. Συγκεκριμένα δήλωσε: «Είμαι από τους ανθρώπους που πιστεύουν ότι η δουλειά γίνεται βασισμένη στο παρελθόν. Πιστεύω ότι αν προχωρήσουμε αγνοώντας εντελώς το παρελθόν, θα πούμε πράγματα τα οποία έχουν ξαναγίνει, από δεύτερο χέρι. Θα είναι σαν ξαναζεσταμένο φαγητό. Πιστεύω δηλαδή πάρα πολύ στη μάθηση».³² Λαμβάνοντας υπόψιν την τοποθέτηση αυτή του συνθέτη ως προς τη σχέση της σύγχρονης δημιουργίας – και πιο συγκεκριμένα του δικού του έργου – με την παράδοση της έντεχνης δυτικής μουσικής, είναι εύλογο να αναρωτηθούμε ποια θα μπορούσε να είναι η σύνδεση της *Επίκλησις II* με το μουσικό παρελθόν. Στη συνέχεια θα επιχειρηθεί ο συσχετισμός της *Επίκλησις II* με ένα εμβληματικό έργο του μουσικού μοντερνισμού, ο οποίος υποστηρίζεται και από μία ιστορική συγκυρία.

Δύο χρόνια πριν την σύνθεση της *Επίκλησις II*, στις 26 Μαΐου 1966, πραγματοποιήθηκε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού μία συναυλία στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, όπου παρουσιάστηκαν, μεταξύ άλλων, δύο έργα του Ίγκορ Στραβίνσκι, παρουσία του ίδιου του συνθέτη: η όπερα-

³² Σισιλιάνος, «Μια συζήτηση με τον Κορνήλιο Διαμαντόπουλο και τον Κωνσταντίνο Λυγνό», *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 196.

ορατόριο *Oedipus rex* (σε διεύθυνση του ίδιου του Στραβίνσκι), καθώς και η *Συμφωνία σε Τρία Μέρη* (σε διεύθυνση του Robert Craft, ο οποίος διεύθυνε και το υπόλοιπο πρόγραμμα της βραδιάς).³³ Η συναυλία, όπως ήταν αναμενόμενο, τράβηξε τα φώτα της δημοσιότητας και παρέστησαν εκπρόσωποι του πολιτικού κόσμου αλλά και του κόσμου των Γραμμάτων και των Τεχνών. Μεταξύ αυτών ήταν και ο Γιώργος Σισιλιάνος, σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του γιού του, Λίνου-Αλέξανδρου Σισιλιάνου, ο οποίος τον συνόδευσε.³⁴ Βέβαια, ο Έλληνας συνθέτης γνώριζε ήδη πολύ καλά το έργο του Στραβίνσκι, και μάλιστα είχε αποκαλύψει ότι ο Ρώσος συνάδελφός του είχε ασκήσει σημαντική επιρροή στο έργο του.³⁵ Η παρουσία του Στραβίνσκι στην εναρκτήρια συναυλία του Φεστιβάλ Αθηνών αποτέλεσε ομολογουμένως ένα ορόσημο στη μουσική ζωή της πρωτεύουσας και σαφώς έκανε αίσθηση στους μουσικούς κύκλους. Επιπλέον, ενδεχομένως να λειτούργησε για τον Σισιλιάνο ως μια υπενθύμιση της ιδιόρρυθμης προσέγγισης του Ρώσου συνθέτη στο έργο *Oedipus rex*, ειδικότερα όσον αφορά στην επιλογή και στην αξιοποίηση μιας «νεκρής» γλώσσας (εν προκειμένω των λατινικών) και, πιθανότατα, ως ερέθισμα για την αναζήτηση της λύσης στη διαχείριση της αρχαιοελληνικής γραμματείας που ακολούθησε ο ίδιος στο έργο του *Επίκλησις II*.³⁶ Πράγματι, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, τα δύο έργα θέτουν συναφή ερωτήματα σε τεχνικό επίπεδο, όσον αφορά τουλάχιστον στον ρόλο και στη διαχείριση της γλώσσας, και οι λύσεις που δίνουν οι συνθέτες παρουσιάζουν κάποια σημεία σύγκλισης. Έναν χρόνο μετά τη συναυλία, βέβαια, και πριν από τη σύνθεση της *Επίκλησις II*, ο Σισιλιάνος κράτησε αποστάσεις από την προσέγγιση του Στραβίνσκι στον *Οιδίποδα*, αναφερόμενος, συγκεκριμένα, στην επιλογή του λατινικού κειμένου. Μιλώντας για το έργο του *Στάσιμο Β'* (το οποίο είχε ολοκληρώσει νωρίτερα, το 1964) τόνισε ότι η επιλογή του πρωτότυπου αρχαίου ελληνικού κειμένου δεν αποσκοπούσε στο «στυλιζάρισμα» που

³³ Βλ. τις ανταποκρίσεις στην εφημερίδα «Ελευθερία» στα φύλλα της 24ης, της 25ης, της 26ης και της 27ης Μαΐου 1966.

³⁴ Η πληροφορία αυτή παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια της συζήτησης που έλαβε χώρα στο πλαίσιο της ημερίδας «Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005): Εκατό Χρονιά από τη Γέννησή του». Η ημερίδα βιντεοσκοπήθηκε και είναι διαθέσιμη στον σύνδεσμο: https://www.music.uoa.gr/anakoinoseis_kai_ekdiloseis/proboli_ekdilosis/giorgos_sisilianos_1920_2005_ekato_chronia_apo_ti_gennisi_toy/ (πρόσβαση 10 Αυγούστου 2021).

³⁵ «Μια συζήτηση με τον Κορνήλιο Διαμαντόπουλο και τον Κωνσταντίνο Αυγόν», ό.π., σ. 196. Βλ. επίσης «Η σύγχρονη μουσική στην Ελλάδα σήμερα», ό.π., σ. 345.

³⁶ Σχετικά με την γένεση του έργου *Oedipus rex* και το σκεπτικό που το διέπει, βλ. Igor Stravinsky και Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, Doubleday, Νέα Υόρκη 1963, σ. 9, και Igor Stravinsky, *An Autobiography*, Norton, Νέα Υόρκη 1962, σ. 125-128. Για μια εκτενή ανάλυση του έργου βλ. Stephen Walsh, *Stravinsky: Oedipus rex*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 1993.

χαρακτηρίζει το έργο του Στραβίνσκι, αλλά αφορούσε απλά την αξιοποίηση της μετρικής ιδιομορφίας του αρχαίου κειμένου.³⁷

Στο επίκεντρο της σύλληψης τόσο της *Επίκλησης II* όσο και του *Oedipus rex* δεν βρίσκεται η αναβίωση του αρχαίου κειμένου, αλλά η διαχείριση από μέρους των συνθετών του στοιχείου της γλώσσας και μάλιστα μιας νεκρής γλώσσας: της αρχαίας ελληνικής και της λατινικής αντίστοιχα. Ο απώτερος σκοπός, μάλιστα, και των δύο συνθετών είναι η εξύψωση του ύφους του έργου με τρόπο που φέρει νεοκλασικά χαρακτηριστικά: ο Στραβίνσκι επεδίωξε να προσδώσει μνημειακό χαρακτήρα στη σύνθεσή του, ενώ ο Σισιλιάνος εστίασε στην απόδοση του τραγικού στοιχείου, το οποίο βρίσκεται στο επίκεντρο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας.

Κομβικό ρόλο, επίσης, τόσο στη *Επίκληση II* όσο και στον *Oedipus rex*, παίζει η έννοια της μετάφρασης. Σε κανένα από τα δύο έργα το πρωτότυπο κείμενο στην αρχαία ελληνική γλώσσα δεν αποτελεί άμεση πηγή πρόσβασης στο νόημα του κειμένου. Στην περίπτωση του *Oedipus rex*, το κείμενο του Σοφοκλή αποτέλεσε απλά τη βάση πάνω στην οποία ο Jean Cocteau ανέπτυξε το λιμπρέτο στη γαλλική γλώσσα, πριν πραγματοποιηθεί η μετάφρασή του στα λατινικά από τον Jean Daniélou. Ως αποτέλεσμα της μετάφρασης σε μια νεκρή γλώσσα (τα λατινικά), τα μοναδικά μέσα πρόσβασης στο νόημα του κειμένου του Οιδίποδα είναι το κείμενο του Αφηγητή, το οποίο σύμφωνα με τις οδηγίες θα πρέπει να είναι στη γλώσσα της εκάστοτε χώρας στην οποία παρουσιάζεται η όπερα-ορατόριο, αλλά και η ίδια η μουσική. Ωστόσο, μια προσεκτική εξέταση του ρόλου του Αφηγητή φανερώνει ότι στην ουσία πρόκειται μάλλον για μέσο αποξένωσης, παρά για ένα εργαλείο καλύτερης κατανόησης της τραγωδίας. Πράγματι, οι πληροφορίες που δίνει ο Αφηγητής είναι συχνά είτε ελλιπείς, είτε ψευδείς, είτε έρχονται σε αντίθεση με τις πληροφορίες που δίνει η μουσική. Συχνά δημιουργείται σύγχυση, ιδιαίτερα όσον αφορά στην χρονική αλληλουχία των γεγονότων. Παραδείγματος χάριν, η παρουσίαση των χαρακτήρων του Κρέοντα, του Τειρεσία και της Ιοκάστης από τον Αφηγητή έπεται της μουσικής παρουσίασης των χαρακτήρων αυτών από τον Χορό. Αργότερα, ο Αφηγητής προαναγγέλλει τον μονόλογο «Η θεϊκή Ιοκάστη πέθανε», ο οποίος ωστόσο δεν εμφανίζεται στο σημείο αυτό και αντ' αυτού ακολουθούν δύο ορχηστρικές φανφάρες, οι οποίες διακόπτονται, ξανά, από τον Αφηγητή. Ο μονόλογος έρχεται πολύ αργότερα, αφότου ο Αφηγητής ανακοινώσει τον Επίλογο και αφού έχει διηγηθεί το τέλος της τραγωδίας. Ο ίδιος ο χαρακτηρισμός μονόλογος δεν είναι ακριβής, καθώς το τμήμα αυτό το τραγουδά κυρίως ο Χορός.

³⁷ «Μια συζήτηση με τον Κορνήλιο Διαμαντόπουλο και τον Κωνσταντίνο Λυγνό», ό.π., σ. 325.

Πρόκειται για κάποια μόνο από τα στοιχεία τα οποία υποδεικνύουν ότι η έκφραση του νοήματος θα πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Πράγματι, η μουσική αναδεικνύεται ως η μόνη παράμετρος που επιτρέπει την πρόσβαση στο πραγματικό νόημα των τραγικών γεγονότων. Αυτό επεσήμανε και ο ίδιος ο Στραβίνσκι υπογραμμίζοντας ότι «το δράμα εκτυλίσσεται μέσω της μουσικής».³⁸

Ο Σισιλιάνος αναφέρθηκε εκτενώς στο ζήτημα του ρόλου της μετάφρασης στην *Επίκληση II* στο δοκίμιό του «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας». Ο Έλληνας συνθέτης απέρριψε τη διαδικασία μετάφρασης του κειμένου από την αρχαία ελληνική στην νεοελληνική γλώσσα, επισημαίνοντας ότι κάθε τέτοια μετάφραση κειμένου αρχαίας τραγωδίας αποτελεί – όπως κάθε μετάφραση – στην ουσία μια «αυθαίρετη απόδοση του πνεύματος του ποιητή», μια «μικρότερη ή μεγαλύτερη προδοσία του πρωτότυπου».³⁹ Το πρόβλημα της κατανόησης του νοήματος του αρχαίου κειμένου, βέβαια, όντως απασχόλησε τον Σισιλιάνο. Ωστόσο, τη λύση σε αυτό δεν την εντόπισε στη διαμεσολάβηση από κάποια άλλη γλώσσα (όπως συμβαίνει στις μεταφράσεις), αλλά, όπως και ο Στραβίνσκι, στην ίδια τη μουσική: «Αλλά μήπως η Μουσική, σε μια σύγχρονη δημιουργία, εμπνευσμένη και βασισμένη αυστηρά στο πρωτότυπο, θα μπορούσε να αναπληρώσει, έστω και εν μέρει, το κενό [ο συνθέτης αναφέρεται στο πρόβλημα της κατανόησης του τραγικού Λόγου από τον σύγχρονο ακροατή, που δεν διευκολύνεται από τη χρήση ενός κειμένου σε “νεκρή” γλώσσα]».⁴⁰ Βέβαια, στην *Επίκληση II* το νόημα του πρωτότυπου αρχαιοελληνικού κειμένου όντως παρουσιάζεται διαμεσολαβημένο, όχι όμως από κάποια μετάφραση, αλλά (εν είδει μετάφρασης) μέσω της υιοθέτησης της ερασμιακής προφοράς της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, η οποία συνεπικουρεί στη μουσική απόδοση του τραγικού στοιχείου στο έργο, χάρη στη μουσικότητα που προσδίδει στον Λόγο: «Η χορωδία, στα περισσότερα μέρη, υπογραμμίζει το κείμενο μόνο ηχητικά με επιφωνήματα ή κραυγές, ενώ ο Κορυφαίος⁴¹ το απαγγέλει σε τρόπον ώστε οι λέξεις να “ενεργούν” ως φωνητικά σύμβολα, προορισμένα να δίνουν τη γεύση της τραγικής δόνησης, που είναι εκφρασμένη με τρόπο ανεπανάληπτο στο απόσπασμα αυτό του Αισχύλου».⁴² Συνεπώς – και

³⁸ Stravinsky και Craft, ό.π., σ. 9 (δική μου μετάφραση).

³⁹ Σισιλιάνος, «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας», ό.π., σ. 379.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 379.

⁴¹ Πρόκειται για τον Αφηγητή, όπως περιγράφεται στην παρτιτούρα του έργου, άλλο ένα στοιχείο η χρήση του οποίου συνδέει την *Επίκληση II* με το *Oedipus rex* του Στραβίνσκι.

⁴² Σισιλιάνος, «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας», ό.π., σ. 385.

δεδομένης της αποξένωσης του σύγχρονου κοινού τόσο από την αρχαία ελληνική γλώσσα, όσο και από την συγκεκριμένη προφορά – στην *Επίκληση II* το τραγικό περιεχόμενο του κειμένου δεν αποδίδεται μέσω της εννοιολογικής λειτουργίας των λέξεων, αλλά μάλλον μέσω της ηχητικής τους υπόστασης. Προς αυτήν την κατεύθυνση, ο συνθέτης στράφηκε στον προσωδιακό χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής μετρικής, έτσι ώστε να αξιοποιήσει «τον αστείρευτο ρυθμικό της πλούτο», και έπειτα στην «ανεπανάληπτη υποβλητικότητα των λέξεων του πρωτότυπου κείμενου, αν τις αντιμετωπίσει κανείς όχι ως λέξεις μιας νεκρής πια σήμερα γλώσσας, αλλ’ ως φωνητικά σύμβολα μιας βαθύτατα τραγικής δόνησης, που είναι αδύνατο να αποδοθούν σε οποιαδήποτε μετάφραση».⁴³

Η προσέγγιση των λέξεων του κειμένου ως ηχητικών συμβόλων και η απόδοση του νοήματος μέσω της ηχητικής διάστασης του κειμένου και της μουσικότητάς του θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τον ιδιαίτερο τρόπο αξιοποίησης του λατινικού κειμένου από τον Στραβίνσκι. Ο Ρώσος συνθέτης, μέσω της επιλογής των λατινικών ως «νεκρής γλώσσας», καθώς και μέσω του αυθαίρετου τονισμού του λατινικού κειμένου, έστρεψε την προσοχή του ακροατή από τη λέξη, ως μία ενότητα με συγκεκριμένο νόημα, στη συλλαβή ως ηχητικό δομικό υλικό: «Τι ευχάριστο που είναι να συνθέτει κανείς μουσική χρησιμοποιώντας μια συμβατική γλώσσα. Δεν αισθάνεται πια να κυριαρχείται από τη φράση, από το κυριολεκτικό νόημα των λέξεων. [...] Με αυτόν τον τρόπο το κείμενο καθίσταται καθαρά φωνητικό υλικό για τον συνθέτη. Μπορεί να το τεμαχίσει κατά βούληση και να επικεντρώσει την προσοχή του στο κύριο συστατικό στοιχείο – δηλαδή, στη συλλαβή».⁴⁴ Συνεπώς, όπως και στο *Oedipus rex* του Στραβίνσκι, έτσι και στην *Επίκληση II* του Σισιλιάνου, το μέσο πρόσβασης στην ουσία της τραγωδίας είναι η μουσική.⁴⁵ Θα πρέπει να επισημανθεί, βέβαια, ότι οι ομοιότητες στις προσεγγίσεις του Σισιλιάνου και του Στραβίνσκι εντοπίζονται κυρίως σε τεχνικό επίπεδο. Σε αισθητικό επίπεδο, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η μουσική απόδοση του τραγικού από τον Σισιλιάνο συνδέεται άμεσα με την έκφραση του συναισθήματος, ενώ το *Oedipus rex* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της νεοκλασικής αντικειμενικότητας του Στραβίνσκι, όπου το τραγικό συνδέεται με το υπερφυσικό και υπονομεύεται η έκφραση των ανθρωπίνων συναισθημάτων.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι η αναγνώριση των μουσικών δυνατοτήτων που προσφέρει η υιοθέτηση της ερασμιακής προφοράς σε έργα που χρησιμοποιούν αρχαιοελληνικό κείμενο είναι η «ευτυχής

⁴³ Στο ίδιο, σ. 382.

⁴⁴ Stravinsky, *An Autobiography*, ό.π., σ. 128 (δική μου μετάφραση).

⁴⁵ «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας», ό.π., σ. 379.

ανακάλυψη» του Σισιλιάνου, κατ' αντιστοιχία με την «ευτυχή ανακάλυψη» (rejoicing discovery) του Στραβίνσκι, την συνειδητοποίηση, δηλαδή, ότι οι αυστηροί κανόνες που διέπουν τον τονισμό λέξεων στη ρωσική γλώσσα δεν ακολουθούνται αυστηρά στην περίπτωση του τραγουδιστού λόγου, προσέγγιση η οποία του επέτρεψε να προκρίνει τη μουσικότητα του λόγου έναντι του νοήματος των λέξεων στη μουσική διαχείριση κειμένων στα έργα του.⁴⁶ Η ανακάλυψη του Στραβίνσκι, βέβαια, έγινε με αναφορά στο ρωσικό δημοτικό τραγούδι. Ωστόσο, είναι αυτή η αρχή η οποία του επέτρεψε να υιοθετήσει την ιδιόζουσα προσέγγισή του στο κείμενο και να αναπτύξει την πρακτική της μετρικής μετατόπισης στο *Oedipus rex*. Είναι σημαντικό, επίσης, να σημειώσουμε, ότι η ιδιαίτερη διαχείριση του γλωσσικού ζητήματος στο *Oedipus rex* ήρθε σε μια χρονική στιγμή απομάκρυνσης από τη μητρική του γλώσσα (η χρήση της οποίας συνδέεται με την ρωσική του συνθετική περίοδο), την οποία δεν ξαναχρησιμοποίησε σε κανένα έργο του. Ομοίως, η προσέγγιση του Σισιλιάνου εκφράζει την αποστασιοποίησή του από την πρώτη συνθετική του περίοδο, όπου είχε αφουγκραστεί τους προβληματισμούς της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής. Στην *Επίκληση II* διατηρείται μεν κάποια αναφορά στο εθνικό στοιχείο, αφού η αρχαία ελληνική γλώσσα και γραμματεία όντως αποτελούν μια πτυχή των ριζών του Σισιλιάνου, ωστόσο το έργο διακρίνεται από μια ιδιαίτερη ευελιξία συγκριτικά με άλλες προσεγγίσεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο του μουσικού εθνικισμού. Πράγματι, ο Σισιλιάνος κατορθώνει να απαγκιστρωθεί από τις επιταγές της «αυθεντικότητας», αξία η οποία συχνά υπηρετείται από τον μουσικό εθνικισμό, αφού, όπως ομολογεί ο ίδιος, διαχειρίστηκε την ερασιμιακή προφορά έχοντας λάβει κάποιες αποφάσεις αυθαίρετα (τουλάχιστον όσον αφορά στη σχέση μεταξύ μακρών και βραχείων συλλαβών), βασιζόμενος στην προσωπική του ερμηνεία, την φαντασία και το ένστικτό του.⁴⁷

⁴⁶ Ο Στραβίνσκι αναφέρθηκε σε αυτήν την «ευτυχή ανακάλυψη» στις συζητήσεις του με τον Robert Craft, συγκεκριμένα στον τόμο *Expositions and Developments* (Igor Stravinsky και Robert Craft, *Expositions and Developments*, Faber and Faber, Λονδίνο 1962, σ. 121). Το ζήτημα αυτό έχει απασχολήσει εκτενώς τους ερευνητές του έργου του Στραβίνσκι. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εξής μελέτες: Richard Taruskin, «Stravinsky's "Rejoicing Discovery": In Defense of His Notorious Text-Setting», στο: Ethan Haimo και Paul Johnson (επιμ.), *Stravinsky Retrospectives*, University of Nebraska Press, Lincoln 1987, σ. 162-199, και Marina Lupishko, «"Rejoicing Discovery" Revisited: Re-accentuation in Russian Folklore and Stravinsky's Music», *Ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music* 8/2, spring-summer 2007, <http://www.ex-tempore.org/lupishko2/lupish.vfinalx.htm> (πρόσβαση 10 Αυγούστου 2021).

⁴⁷ «Πέρα απ'αυτά, διέθετε ακόμα κι ένα συγκεκριμένο ρυθμό – εκείνον του ποιητικού κειμένου – καθώς και τη φυσική μελωδία της γλώσσας του, η οποία χάρη στη μορφή της διέθετε εκτός από σύμφωνα και ένα πλήθος φωνήεντα και διφθόγγους, που αν και δεν

Συμπερασματικά, στην προσέγγισή του της αρχαιοελληνικής γραμματείας, ο Σισιλιάνος, δίχως να απαρνείται τα ρίζες του, δε δίστασε να αντλήσει στοιχεία από τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση, συγκεκριμένα την ιδιάζουσα προσέγγιση του Στραβίνσκι. Υιοθέτησε με αυτόν τον τρόπο μια στάση μάλλον κοσμοπολίτικη παρά διεθνιστική, η οποία, εκτός από το ότι συμβάδιζε με τις συνθετικές του αναζητήσεις, εξασφάλισε και καλύτερες πιθανότητες για την διεθνή απήχηση και εμβέλεια του έργου του, ενώ παράλληλα κατόρθωσε να προάγει το εθνικό στο οικουμενικό.

είμαστε πια σε θέση να ξέρουμε πώς ακριβώς προφέρονταν, ωστόσο είναι αδύνατο να προφέρονταν με τον ισοπεδωτικό τρόπο που τα προφέρουμε εμείς σήμερα. [...] Το μακρό φωνήεν έχει διπλάσια αξία από το βραχύ (εδώ χρειάστηκε να πάρω μιαν αυθαίρετη απόφαση, μιας και στο σημείο αυτό δεν συμφωνούν οι ειδικοί, γιατί η διαφορά ανάμεσα σε βραχύ και μακρό δεν ήταν, καθώς φαίνεται, πάντα η ίδια)». («Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας», ό.π., σ. 376, σ. 380 και σ. 383.)

Ανθρωπισμός και ορθολογικότητα στην αισθητική του Γ. Σισιλιάνου

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Διαβάζοντας τα κείμενα και τις συνεντεύξεις, ακούγοντας τα έργα του Γιώργου Σισιλιάνου δεν μπορεί κάποιος να μην αφουγκραστεί τον ορθολογικό, μη δογματικά μοντερνιστικό χαρακτήρα της μουσικής του σκέψης, που όμως δεν αφήνει απαρατήρητο το ενδιαφέρον του για κάποιο στοιχείο της μουσικής που διαφοροποιείται από τις συχνά κυρίαρχες κανονιστικές τάσεις της νέας μουσικής, ανακαλώντας μια κατά κάποιο τρόπο παραδοσιακή κατηγορία της μουσικής, αυτή της μουσικής έκφρασης. Κεντρική στο αισθητικό σκέπτεσθαι του Σισιλιάνου εμφανίζεται μια προσπάθεια αναζήτησης χαρακτηριστικών της μουσικής, που εν μέσω αφαιρετικών εννοιών και γενικών κατασκευαστικών αρχών στρέφονται ενάντια στην ιδέα μιας τεχνητής, αποστεωμένης και ξηρής μουσικής γλώσσας, αναδεικνύοντας το ιδιαίτερο, το προσωπικό, το συναισθηματικό, το ανθρώπινο. Τόσο στη μουσική του όσο και στη θεωρία του ανακαλύπτει κάποιος την ανάδειξη της μη ταυτοσημότητας βασικών συνιστωσών της μουσικής δημιουργίας, της αντίθεσης μεταξύ δομής και ελευθερίας, υποκειμενικού και αντικειμενικού, μοναδικότητας και γενικότητας. Στο πλαίσιο της αυστηρής οργάνωσης του μουσικού υλικού και με τα εργαλεία που του παρέχει η σύγχρονη μουσική γλώσσα του σειραϊσμού, ο Σισιλιάνος εξερευνά αυτά τα χαρακτηριστικά του μουσικού έργου, που δεν αφομοιώνονται από την τεχνική, που δεν αίρονται διαλεκτικά στην κίνηση ενός συστηματικά οργανωμένου όλου, αν και αυτό γίνεται τελικά η προϋπόθεση για την αισθητική αντίληψη της ουσίας του ιδιαίτερου. Προβάλλει ένα υποκειμενικό στοιχείο που δεν δύναται να γίνει ένα και το αυτό με τον κανόνα, που παραμένει πάντοτε ως ένα υπόλοιπο, ένα επιπλέον του αντικειμένου, το οποίο δεν μπορεί να ενσωματωθεί, να αφομοιωθεί από το γενικό και τον κανόνα που επιβάλλει η τάση του υλικού.

Η αισθητική αυτή ελευθερία, όπου ως καλλιτεχνική ελευθερία δεν εννοείται η αποστασιοποίηση από το καθαρά τεχνικούς κανόνες της τέχνης, αλλά γενικότερα η ιδέα μιας ανθρώπινης και κοινωνικής ελευθερίας, θεμελιώνεται στο ίδιο το έργο τέχνης και όχι σε μια ιδεολογία. Κατά το αισθητικό πρότυπο του γνωστού δοκιμίου του Ferruccio Busoni *Σχέδιο μιας νέας αισθητικής της μουσικής*,¹ όπου ο συγγραφέας σχεδιάζει έναν ελεύθερο τρόπο σκέψης για τη μουσική, μια στάση απέναντι στη

¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Surkamp, Φρανκφούρτη 2016· *Sketch for a New Aesthetics of Music*, μτφρ. Pamela Johnston, Precinct, Λονδίνο 2012.

μουσική ιδέα, που δεν επιτρέπει καμία συνταγή, που προτάσσει τη μοναδικότητα της παροντικής στιγμής ως προϋπόθεση κάθε είδους ανάπτυξης στο όλο και στο γενικό, ο Σισιλιάνος δημιουργεί μια μουσική, η οποία επιτρέπει στον ακροατή να συμμετέχει στη δημιουργία, μια μουσική η οποία είναι ανοιχτή και άμεσα προσβάσιμη από τη φαντασία και το συναίσθημά του. Αυτό σημαίνει ότι η μουσική του δεν κρύβεται κάπου «πίσω» από τον ήχο και την έκφραση, σε μια περίτεχνη δομή ή σε μια εξωμουσική ιδέα, αλλά βρίσκεται εδώ. Το παρόν και η πραγματικότητα της ακρόασης γίνονται οι προϋποθέσεις για την επίτευξη της διαχρονικότητας μιας ορθολογικής κατασκευής.

Αναζητώντας ακριβώς αυτά τα στοιχεία που αντιστέκονται στον αντικειμενικό χαρακτήρα μιας αυταρχικής απολυτοποίησης του υποκειμενικού, που τάσσονται έναντι στην καθολική επιβολή της συστηματικής σειραϊκής σκέψης και στον πλήρη έλεγχο του υλικού, ο Σισιλιάνος καταλήγει, ότι η μελωδία, ένα κατεξοχήν υποκειμενικό στοιχείο – καθώς όχι μόνο προέρχεται από ένα υποκείμενο, αυτό του συνθέτη, αλλά και απευθύνεται, μέσω της άμεσης αντιληψιμότητάς της, στο υποκείμενο (τον ακροατή) – θα πρέπει να αποτελέσει το βασικό χαρακτηριστικό του μουσικού του ιδιώματος, αλλά και αφετηρία της συνθετικής διαδικασίας. Η μελωδία είναι για τον συνθέτη προϊόν «της σύλληψης ενός πυρήνα, που από τη φύση του έχει κάτι αυθαίρετο και παράλογο»,² ένα στοιχείο που περιέχει το άγνωστο, το γοητευτικό, το απρόβλεπτο. Τέχνη για τον Σισιλιάνο είναι πρωταρχικά η «αναπότρεπτη ανάγκη του καλλιτέχνη να εκφράσει προσωπικά συναισθήματα, συγκινήσεις και στοχασμούς».³ Η μελωδία και η επανάληψή της σε μια σύνθεση αποτελεί ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό, που στο πλαίσιο μιας «λεπτόλογης και σχολαστικής» διατύπωσης της δωδεκάφθογγης σειράς, όπως αναφέρει ο συνθέτης σχετικά με το έργο του *Παραλλαγές*, δίνει «αρκετά περιθώρια εκφραστικής ελευθερίας – συμμετοχής δηλ. του άμεσα υποκειμενικού παράγοντα στην τελική διατύπωση των μουσικών ιδεών».⁴ Ο Σισιλιάνος, αναδεικνύοντας το στοιχείο της μοναδικότητας του έργου τέχνης, την εντοπίζει στην ελευθερία του υποκειμένου για παρόρμηση, για μια άμεση, ασυνείδητη πράξη, την οποία δεν μπορεί να ελέγξει ή να προβλέψει. Η εμπιστοσύνη στην πηγαιότητα, το γίνεσθαι των μουσικών στοιχείων, εφόσον μόνο το γίνεσθαί τους και όχι τα ίδια τα στοιχεία συγκροτούν την μοναδικότητα του έργου, διαμορφώνουν μια αισθητική που οικοδομείται βάσει μιας ουσιαστικά απρόβλεπτης συνθετικής διαδικασίας.

² Γιώργος Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, επιμ. Έλλη Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου, Μουσείο Μπενάκη και Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 158.

³ Στο ίδιο, σ. 186.

⁴ Στο ίδιο, σ. 324.

Ο Μάρκος Τσέτσος στο κείμενό του «Ένας φιλελεύθερος, ρομαντικός μοντερνιστής. Οι αισθητικές και ιδεολογικές αρχές του Γιώργου Σισιλιάνου»⁵ ανιχνεύει στη θεωρία του συνθέτη τα στοιχεία μιας μουσικής, όπου η μοντερνιστική σκέψη λειτουργεί ως μέσο έκφρασης ενός ατομικού ή συλλογικού συναισθήματος, ένα χαρακτηριστικό που τον καθιστά ρομαντικό. Μη αναιρώντας τις θεμελιώδεις αρχές του μοντερνισμού, ο Σισιλιάνος αναδεικνύεται ως ρομαντικός, ως ένας συνθέτης, που θέτει τη μορφή στην υπηρεσία της έκφρασης και του συναισθήματος. Φυσικά, όπως ο ίδιος ο Σισιλιάνος επισημαίνει, πρόκειται για ένα άλλο ρομαντισμό, αν μιλάμε για αυτό του 1850, του 1970, του 1980 ή του 2000. Η αλήθεια του ρομαντισμού είναι κάθε εποχή μια άλλη, ωστόσο «η επαναστατική διάθεση», «η τάση υποκειμενικής ερμηνείας της πραγματικότητας» αλλά και το «κοινό εκφραστικό κίνητρο, η ταραχή και το άγχος του συνθέτη» παραμένουν σε όλες αυτές εποχές αναλλοίωτα.⁶

Σε ένα αντίθετο πνεύμα από αυτό του ορθόδοξου μοντερνισμού της νέας μουσικής, ο Σισιλιάνος κατανοεί ότι ο ανθρωπιστικός χαρακτήρας της τέχνης δε μπορεί να συγκροτηθεί ως μια μη ανθρωπιστική παρεμβολή στην κοινωνία, αποτέλεσμα μιας μη κατανοήσιμης μουσικής, ενός μουσικού σοκ, αλλά μόνο ως μια νέα προσπάθεια προσέγγισης του ακροατή. Μέσο και σκοπός της δημιουργίας γίνεται η ελεύθερη πρόσληψη ενός βαθιά υποκειμενικού, ακόμα και βιογραφικά προσδιορισμένου, συχνά εχθρικού, απευκταίου συναισθήματος, που ωστόσο διαμεσολαβείται από μια αυστηρή, απρόσωπη δομή. Το κατά τη μαρτυρία του Σισιλιάνου «διάχυτο δραματικό στοιχείο» γενικά στη μουσική του, αποδίδεται από το ίδιο τον συνθέτη στη δύσκολη, μοναχική και επηρεασμένη από το πένθος της μητέρας του, παιδική του ηλικία. Όχι μια γενικευμένη αρνητική στάση της μουσικής απέναντι στη διοικούμενη κοινωνία, αλλά η θετική προσπάθεια έκφρασης ενός βαθύτατα προσωπικού, αρνητικού συναισθήματος, το οποίο ωστόσο θα αποτελέσει αντικείμενο αυστηρής οργάνωσης και μορφοποίησης, εμφανίζεται ως η επαρκέστερη μέθοδος προσέγγισης του ελεύθερου και κριτικά αναστοχαζόμενου υποκειμένου. Η σειραϊκή μέθοδος βοηθά ώστε η μουσική, ξεκινώντας από την προσωπική εμπειρία, να μπορέσει να αποκτήσει μια αυτονομία, που θα την κάνει ικανή, μη διακινδυνεύοντας την απλή μίμηση, την αναπαράσταση, αλλά αναιρώντας τα στοιχεία της σε κάτι άλλο, σε κάτι καθολικό, να γίνει αντικείμενο ενός ελεύθερου τρόπου πρόσληψης. Αμφιβάλλοντας, όπως ο Schönberg,

⁵ Μάρκος Τσέτσος, «Ένας φιλελεύθερος ρομαντικός μοντερνιστής. Οι αισθητικές και ιδεολογικές αρχές του Γ. Σισιλιάνου», στο: Στεφανία Μεράκου, Βάλια Βράχα (επιμ.), *Γιώργος Σισιλιάνος. Επετειακό αφιέρωμα*, Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 2016, σ. 24.

⁶ Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, ό.π., σ. 367.

ουσιαστικά «για την ειλικρίνεια των έργων εκείνων, που επιδεικνύουν ασταμάτητα τη συναισθηματική τους προέλευση, που επιζητούν τον οίκτο μας, που μας προσκαλούν να ονειρευτούμε μαζί τους μιαν ακαθόριστη ομορφιά ή κάποιες αστήριχτες και αβάσιμες συγκινήσεις»,⁷ ο Σισιλιάνος δίνει έμφαση στη διανοητική διάσταση του προσωπικού χαρακτήρα των έργων του, διάσταση που τα απελευθερώνει από τον υποκειμενισμό, καθιστώντας τα αντικείμενο της ελεύθερης ερμηνείας τους. Η τεχνική και η μορφή για τον Σισιλιάνο, ωστόσο, δεν γίνονται ποτέ αυτοσκοπός, αλλά παραμένουν πάντα μέσο για την έκφραση του συναισθήματος. Με τα λόγια του Αντόρνο: «Οι μεγάλοι καλλιτέχνες δεν ήταν ποτέ εκείνοι που ενσάρκωναν την τεχνοτροπία στην πιο ενιαία και πιο τέλεια μορφή της, αλλά εκείνοι που υιοθετούσαν την τεχνοτροπία στο έργο τους ως σκληρότητα απέναντι στη χαοτική έκφραση της δυστυχίας, ως αρνητική αλήθεια».⁸

Ένα έργο όπου η σημασία του βιογραφικού στοιχείου ως αφετηρία της συνθετικής διαδικασίας γίνεται ιδιαίτερα αισθητή είναι το πέμπτο κουαρτέτο. «Το πέμπτο κουαρτέτο έχει πολύ λιγότερα δωδεκαφθογγικά στοιχεία απ' ό,τι άλλα έργα, όπως ας πούμε οι *Παραλλαγές πάνω σε τέσσερα ρυθμικά θέματα*. Είναι ένα έργο αυτοβιογραφικό. Είναι η εποχή που έκανα μια εγχείρηση και ο γιατρός με είχε προετοιμάσει για τα χειρότερα».⁹ Η προσωπική συναισθηματική ταραχή του συνθέτη καθιστά αδύνατο τον αυστηρό «διανοητικό έλεγχο», ένα γεγονός που ωστόσο, όπως μας μαρτυρά ο ίδιος, δεν αποτρέπει, τουναντίον αφήνει να αναδυθεί εκ των έσω ο ιδιαίτερος «πλούτος σε δομή και ρυθμούς» της σύνθεσης. Διαμέσου του απόλυτα υποκειμενικού συναισθήματος του πόνου και του φόβου και όχι ως προϊόν λογικής απόφασης και υπολογισμού, εκφύεται μια δομή, που επιτυγχάνει τη συμφιλίωση μεταξύ μορφής και συναισθήματος, καθολικού (γενικού) και επιμέρους (ατομικού). Αντιστρέφοντας τους όρους της μουσικής αισθητικής θεωρίας ενός Αντόρνο, όπου η ανυπότακτα κριτική, αρνητική θέση της ατονικότητας και του δωδεκαφθογγισμού καλείται να κάνει ορατές τις αντιφάσεις μεταξύ κοινωνίας και ατόμου, το ρόλο μιας κριτικής δύναμης ενάντια στην απειλή ενός κυριολεκτικού ή μεταφορικού θανάτου του ελεύθερου υποκειμένου αναλαμβάνει για τον Σισιλιάνο το υποκειμενικό συναίσθημα και ειδικά αυτό του πόνου. Η έκφραση του πόνου γίνεται βασικός αισθητικός σκοπός της μουσικής και προϋπόθεση αντίστασης στην πηγή του πόνου αυτού, στη στέρηση ελευθερίας για ζωή, σκέψη και φαντασία. Διαμεσολαβημένος από τη

⁷ Ο.π., σ. 215.

⁸ Τέοντορ Αντόρνο, Μαξ Χόρκχαϊμερ, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού. Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 1996, σ. 217.

⁹ Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, ό.π., σ. 204.

μορφή της σύνθεσης γίνεται ένας αντικειμενικός πόνος και για τον Αντόρνο, χαρακτηριστικό της αλήθειας της ζωής του ανθρώπου εν γένει. «Η ανάγκη να αφήσουμε τον πόνο να μιλήσει είναι μια προϋπόθεση της αλήθειας εν γένει. Γιατί ο πόνος είναι μια αντικειμενικότητα που βαρύνει το υποκείμενο. Αυτό που βιώνει ως το πιο υποκειμενικό, η έκφρασή του, διαμεσολαβείται αντικειμενικά».¹⁰ Ο πόνος καταγράφει για τον Σισιλιάνο μια κατάσταση αναστοχασμού, όχι απλώς ένα συγκεκριμένο, άμεσο ερέθισμα, αλλά μια στάση ζωής. Ο πόνος που υπερβαίνει την άμεση αίσθηση, είναι μια εμπειρία μεστή νοήματος: περιέχει μια ουσιαστική αναφορά στη ζωή και στην πραγματικότητα και σε μια αναστοχαστική μορφή μπορεί να επικεντρώνεται στο νόημα της ζωής ή στην έλλειψή του. Σε μια προσπάθεια επαναφοράς της σωματικότητας και της αμεσότητας, στοιχείων που αντιστέκονται στη διανοητική αφαίρεση και τη λογικο-μαθηματική συγκρότηση της μουσικής, αλλά και γενικότερα της κοινωνικής πραγματικότητάς της, ο συνθέτης ανακαλύπτει μια ουτοπική διάσταση στην κατανόηση των συνθηκών του πραγματικού, καθιστώντας σαφές το ενδεχόμενο να είναι διαφορετικό υπό μεταβαλλόμενες συνθήκες, παρέχοντας έτσι μια ρεαλιστική προοπτική στην ουτοπία.

Η έκφραση μιας αφελούς παιδικότητας στις Οκτώ παιδικές μινιατούρες γίνεται η αφορμή ή η δικαιολογία για τον συνθέτη να βάλει στην άκρη τον – όπως ο ίδιος επισημαίνει – «τυραννικό», «αφόρητο» προβληματισμό που συνοδεύει την προσπάθειά του να ανταποκριθεί στην αναγκαιότητα χρήσης της δωδεκαφθογγικής μουσικής γλώσσας. «Άφησα τον εαυτό μου τελείως ελεύθερο, ώστε να βγει κάτι, έτσι για το παιδί».¹¹ Γράφοντας ένα έργο για τα γενέθλια του γιού του, ο Σισιλιάνος αναζητά την ιδέα του παιδικού, του αυθεντικού υποκειμενικού συναισθήματος, μιας μουσικής που αυτοπεριορίζεται στην αμεσότητα της έκφρασης της υποκειμενικής εσωτερικότητας και του παιχνιδιού. Είναι ένα έργο, που ενώ δε διαμεσολαβείται από τη δωδεκαφθογγική τεχνική, ωστόσο παραπέμπει, τουλάχιστον έμμεσα, σε ένα άλλο είδος εξωτερίκευσης, σε ένα διαφορετικό τρόπο εξωτερικής αντανάκλασης της εσωτερικότητάς του, με, όπως φαίνεται, ιδιαίτερη σημασία για το συνθέτη.

Ο χορός, όπως η μουσική, για τον Σισιλιάνο, δημιουργήμα «σύνθεσης ήχου, ρυθμού, ηχοχρώματος και κίνησης», αλλά και φορτισμένος όπως και η τέχνη του ήχου με συναισθήματα και σκέψεις, με πρόθεση «επικοινωνίας του δημιουργού με το κοινό του»,¹² είναι σε θέση να εναρμονίσει το εσωτερικό με το εξωτερικό, να αποδεσμεύσει, όπως θα μας έλεγε ο

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Gesammelte Werke 6, επιμ. R. Tiedemann), Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1996, σ. 29.

¹¹ Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, ό.π., σ. 198.

¹² Στο ίδιο, σ. 400.

Χέγκελ, «τον άνθρωπο από την άμεση αιχμαλωσία του σ' ένα συναίσθημα και [να] το συνειδητοποιεί ως κάτι εξωτερικό απ' αυτόν, προς το οποίο πρέπει να συμπεριφερθεί μ' έναν τρόπο ιδεατό [ideal]». ¹³ Κάτι τέτοιο ωστόσο, σύμφωνα με τον Σισιλιάνο, δεν μπορεί να συμβεί σε περιπτώσεις όπως η μουσική της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Ίγκορ Στραβίνσκι, όπου η μουσική, επιστρέφοντας στο σώμα και την κίνηση, παραμερίζει έτσι την έννοια της μουσικής μορφής ως ανάπτυξης μουσικών ιδεών στο χρόνο, γίνεται η ίδια χορός, κάνοντας περιττές όλες τις άλλες εκφραστικές προεκτάσεις». ¹⁴ Μόνο εκεί που ο χορός καθίσταται αναγκαίο στοιχείο μιας αυτοπεριορισμένης μουσικής, συμπληρώνοντας τα εκφραστικά κενά της, αυτός γίνεται ένας άμεσος τρόπος ικανοποίησης της εγγενούς ανάγκης της μουσικής να υπερβεί την απόλυτη δομή, εκείνο δηλαδή το στοιχείο που την χωρίζει ή την απομονώνει από ό,τι παρουσιάζεται ως έτερο, αλλότριο της ίδιας. Σχετικά με την *Ταναγραία* ο Σισιλιάνος σημειώνει: «Τούτο το δέσιμο δύο τεχνών (χορός και μουσική) με ένα τουλάχιστο κύριο χαρακτηριστικό – δηλ. τον ρυθμό – κοινό, μ' έκανε να πιστεύω πως στις δυσκολοπρόσιτες περιοχές όπου έφτασε σήμερα η Μουσική, το πάντρεμά της με το Χορό θα την έκανε πιο ευκολονόητη, πιο συγκεκριμένη, πιο γνώριμη. Θα την έφερνε ύστερα πιο κοντά στο μεγάλο κοινό χωρίς να χάση απολύτως τίποτε, αυτή μεν απ' την ρευστότητα της μορφής της, ο Χορός δε απ' την πλαστική του αυθυπαρξία». ¹⁵

Όπως και σε έναν ακόμα τρόπο εξωτερίκευσης της μουσικής ιδέας, στον οποίο διαφαίνεται ένα κατεξοχήν μοντερνιστικό στοιχείο της αισθητικής του συνθέτη, σε μια μουσική του χώρου, δηλαδή τη δυνατότητα αξιοποίησης του πραγματικού χώρου της μουσικής ακρόασης στη σύνθεση, η πραγμάτωση της ιδέας της ελευθερίας, όχι μόνο του συνθέτη αλλά κυρίως του ακροατή, αναζητείται στη δυνατότητα σωματικής συνύπαρξης στο χώρο του ακροατή με το μουσικό έργο. Στόχος του συνθέτη είναι, όπως ο ίδιος ο Σισιλιάνος μας αναφέρει, η απελευθέρωση του συναισθήματος από τον υποκειμενικό του χαρακτήρα, η δημιουργία ενός ουδέτερου, αποδεσμευμένου από το εσωτερικό του υποκειμένου πλαισίου έκφρασης, που θα επιτρέπει τον αναστοχασμό και τη συγκρότηση πολλών διαφορετικών, πάλι υποκειμενικών τρόπων αισθητικής και συναισθηματικής πρόσληψης του μουσικού έργου. Στο πλαίσιο μιας μοντερνιστικής ιδέας της μουσικής, ο Σισιλιάνος υποστηρίζει ότι στη σύγχρονη μουσική «ο συνθέτης δεν επιδιώκει πια την άμεση μετάδοση προσωπικών και

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, μτφρ. Γιώργος Βελουδής, Πόλις, Αθήνα 2000, σ. 136.

¹⁴ Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, ό.π., σ. 405.

¹⁵ Συνέντευξη του Σισιλιάνου, «Ο συνθέτης Γ. Σισιλιάνος ομιλεί για το μπαλέτο του *Ταναγραία*» (εφ. Βήμα 4.2.1962), στο: Σταυρούλα Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος. Ζωή και έργο* (διδακτορική διατριβή), Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2009, σ. 81.

συγκεκριμένων συγκινήσεων, αλλά, μέσω των κατασκευών του θεωρουμένων καθ' εαυτών, τείνει να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις εκείνες που θα επιτρέψουν στον κάθε ακροατή ξεχωριστά να αισθανθεί ο ίδιος ανάλογες μεν του συνθέτη, αλλά απόλυτα δικές του πλέον συγκινήσεις».¹⁶

¹⁶ Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, ό.π., σ. 356.

Η Φωτιά: Όπερα του Γιώργου Σισιλιάνου

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Η Φωτιά, η μόνη όπερα του Σισιλιάνου (ο συνθέτης την προσδιορίζει ως μουσικό δράμα), γράφτηκε το 1977-78 και παραστάθηκε από την Εθνική Λυρική το 1987- 1988 και το 1994. Ξεκινώντας αυτήν την συνοπτική παρουσίαση, παραθέτουμε εδώ τα στοιχεία της ταυτότητας του έργου, των συντελεστών και των παραστάσεων στην Εθνική Λυρική Σκηνή.¹

ΣΥΝΟΨΗ (Σκηνές, Πρόσωπα του μουσικού δράματος και Υπόθεση του έργου):²

¹ Η Φωτιά: Μουσικό δράμα σε μία Πράξη, Πρόλογο και Επτά Σκηνές, ορ. 42. Κείμενο: Μάρω Παπαδημητρίου. Θεατρική προσαρμογή: Γιώργος Σισιλιάνος. Έκδοση: Μάρω Παπαδημητρίου, Φωτιά, Ίκαρος, Αθήνα 1980. Πρόσωπα: Άνδρας – βαρύτονος, Γυναίκα – μεσόφωνος, ο Γεροζητιάνος – τενόρος, Γελωτοποιός – τενόρος, Σοφός – βαρύτονος, Μάντης – μπάσος, Μέγας Ιερέας – μπάσος, το Πλήθος – μεικτή χορωδία, η Ομάδα ανδρών – τενόροι και μπάσοι (ή, βαρύτονοι και μπάσοι), Χορευτές, Φωνές από τα παρασκήνια (τέσσερις ανδρικές και μια γυναικεία φωνή).

Apparatus / Διανομή ορχήστρας: Ξύλινα 2-2-2-2 , Χάλκινα: 2-4-3-1,* Τσελέστα, Timpani, Κρουστά (τρεις εκτελεστές): Γκλόκενσπηλ, Ξυλόφωνο, Τρίγωνο, Μαστίγιο, Κρεμαστό πιάτο και ζεύγος πιάτων κρούσης, Γκονγκ μεγάλου μεγέθους, 5 Τέμπλμπλοκς, Γούντμπλοκ, Ταμπούρο, Βαθύ ταμπούρο χωρίς χορδές, Γκρανκάσα, Μαράκες, Φλέξατον, Έγχορδα. (*Ο Σισιλιάνος, όπως και αρκετοί συνθέτες του 20ού αιώνα, επιλέγει εδώ την τοποθέτηση των χάλκινων πνευστών στην παρτιτούρα με βάση τη θέση τους στη μουσική έκταση, άρα [στην παρτιτούρα]: 2-4-3-1 = δύο τρομπέτες, τέσσερα κόρνα, τρία τρομπόνια, μία τούμπα). Αυτόγραφα: παρτιτούρα, τελική γραφή 121 σελίδες, σπαρτίτο 93 σελίδες. Σεπτέμβριος 1977 – Σεπτέμβριος 1978. Διάρκεια: ca 45 λεπτά. Πρώτη παραγωγή από την ΕΛΣ: Παραστάσεις: 20, 23, 26, 30.12.1987 και 3.1.1988, Θέατρο Ολύμπια. Ορχήστρα και Χορωδία της Ε.Λ.Σ. Μουσική διεύθυνση: Δημήτρης Αγραφιώτης. Σκηνοθεσία και χορογραφία: Ντόρα Τσάτσου-Συμεωνίδη. Σκηνικά και κοστούμια: Ρένα Γεωργιάδου. Άνδρας: Σπύρος Σακκάς, Γυναίκα: Γιολάντα ντι Τάσσο, Γεροζητιάνος: Γιώργος Σταφέτας, Γελωτοποιός: Κωνσταντίνος Παλιατσάρας, Σοφός: Λάζαρος Τσελεπιδής, Μάντης: Νίκος Καπέτας, Μέγας Ιερέας: Αχιλλέας Τσάνταλος. Δεύτερη παραγωγή από την Ε.Λ.Σ.: Παραστάσεις: 16 και 24.4.1994, Θέατρο Ολύμπια. Ορχήστρα και Χορωδία της Ε.Λ.Σ. Μουσική διεύθυνση: Ηλίας Βουδούρης. Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης. Σκηνικά και κοστούμια: Παύλος Μαντούδης. Χορογραφία: Ισίδωρος Σιδέρης. Άνδρας: Τάσης Χριστογιαννόπουλος, Γυναίκα: Γιολάντα ντι Τάσσο, Γεροζητιάνος: Γιώργος Σταφέτας, Γελωτοποιός: Πωλ Ζαχαριάδης (κόντρα-τενόρος), Σοφός: Γιάννης Τσελεπιδής, Μάντης: Παύλος Μαρόπουλος, Μέγας Ιερέας: Χρήστος Αμβράζης. Βλ. και Σταυρούλα (Βάλια) Χριστοπούλου, Γιώργος Σισιλιάνος: ζωή και έργο, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 358-361, και αναλυτικά: Βάλια Χριστοπούλου, Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου, Παπααργυρίου-Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 109-114.

² Εδώ, στο «Ευρετήριο Σκηνών» και την «Υπόθεση του έργου» διατηρούνται η γραφή και οι διατυπώσεις, όπως αναφέρονται στην αυτόγραφη παρτιτούρα του έργου και το πρόγραμμα της πρώτης παραγωγής στην Ε.Λ.Σ. (καλλιτεχνική περίοδος 1987-1988). Παρατίθενται εδώ επίσης, σε παρενθέσεις, και μερικές σημειώσεις-σχολιασμοί από τον γράφοντα.

Πρόλογος: Πλάτωμα μπροστά από ένα δάσος, που παίρνει φωτιά. Ο Χορός των Φλογών (χορογραφική εικόνα).

1η Σκηνή: Άντρας, Γελωτοποιός, η Ομάδα των Αντρών, τα Κακοπούλια (χορευτές). Ένας Άνδρας, κυνηγημένος απ' την φωτιά, μέσα στην ταραχή του, βλέπει τρομαχτικά οράματα και φανταστικά όντα, που τάχα τον ακολουθούν, και ζητάει απεγνωσμένα βοήθεια.

(Σημ.: «Τάχα» τον ακολουθούν, δηλ. αυτός νομίζει ότι τον ακολουθούν: Έχουμε επομένως, ήδη από την Πρώτη Σκηνή του έργου, ζήτημα επί σκηνής συμβόλων, συμβολικών απεικονίσεων και επαφή με ένα φαντασιακό - εξωπραγματικό περιβάλλον.)

2η Σκηνή: Άντρας, ο Γεροζητιάνος, το Πλήθος. Μπαίνει ένα πλήθος ρακένδυτων και τρομοκρατημένων ανδρών και γυναικών, που τρέχει πέρα- δώθε σε αναζήτηση της σωτηρίας του, μακριά από τον τόπο της καταστροφής. Στο τέλος αυτής της σκηνής, το περιπαιχτικό γέλιο του Ζητιάνου με τα λόγια «το φως φωτιά» και η επανάληψή τους από τον Άνδρα σε άλλο τόνο και με άλλο ύφος («φωτιά στη χάρτινη επιφάνεια του κόσμου») είναι η γέφυρα, που οδηγεί στην επόμενη σκηνή.

(Σημ.: Εδώ έχουμε, επομένως, στο ποιητικό κείμενο και περαιτέρω στη μουσική δραματοουργία έναν σαφή σχηματισμό-πρότυπο «κλήσης και απόκρισης» (call and response pattern), ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές (τον Ζητιάνο και τον Άνδρα) και την ομάδα (δηλ. το πλήθος ανδρών και γυναικών), ένα ζήτημα που βεβαίως παρουσιάζεται εύστοχα και ξεκάθαρα στην παρτιτούρα του έργου.)

3η Σκηνή: Οι ίδιοι, Μέγας Ιερέας, Σοφός, Μάντης, τα φανταστικά όντα (χορευτές), φωνές από τα παρασκήνια. Το πλήθος έχει φύγει. Ο Άνδρας μένει μόνος με τον Ζητιάνο, που με τον σαρκασμό του τον εξωθεί να αντιδράσει, ζητώντας τη σωτηρία μέσα στον ίδιο του τον εαυτό. Συμβολικά πρόσωπα είναι εδώ ο Μέγας Ιερέας, ο Μάντης, ο Σοφός, μια ομάδα φανταστικών όντων, όπως αυτή της πρώτης σκηνής, καθώς και οι φωνές από τα παρασκήνια. Τα μόνα πραγματικά πρόσωπα είναι ο Άνδρας και ο Ζητιάνος. Με το κουιντέτο, που ακολουθεί, η δράση παίζεται σε τρία τεμνόμενα επίπεδα: Ο Άνδρας ακούει φωνές, που υποτίθεται πως δεν ακούει ο Ζητιάνος, συνδιαλέγεται με συμβολικά πρόσωπα: τον Μεγάλο Ιερέα, τον Μάντη και τον Σοφό, τους οποίους υποτίθεται πως δεν βλέπει ο Ζητιάνος, και ταυτόχρονα [σημ.: ο Άνδρας] απαντά στις αποστροφές του Ζητιάνου, που υποτίθεται ότι αγνοούν τα φανταστικά πρόσωπα.

(Σημ.: Τις οποίες αποστροφές, τα φανταστικά πρόσωπα υποτίθεται ότι τις αγνοούν. Εδώ η σκηνική δράση προωθείται, ενώ παρουσιάζεται πλέον μια πολυεπίπεδη, πολυσήμαντη και επίσης ταυτόχρονη και παράλληλη επί σκηνής διαφοροποίηση μεταξύ πραγματικών και μη πραγματικών (συμβολικών, φανταστικών) στοιχείων και προσώπων. Φαίνεται επομένως ότι το πλέγμα όλων αυτών των επί σκηνής σχέσεων (ποιος ακούει ή κατανοεί τί, ποιος δεν ακούει, άρα υπονοεί ή φαντάζεται,

τί συμβαίνει με τα συμβολικά πρόσωπα, πώς θα προβληθούν όλα αυτά τα στοιχεία κ.ο.κ.) είναι όντως πολύπλοκο, οπότε είναι προφανώς κατανοητός και μάλιστα ήταν αναγκαίος ο σχεδιασμός και η πρόθεση του Σισιλιάνου να υποστηριχτεί και να επεκταθεί η σκηνική δράση με κινηματογραφικές προβολές σε όλες τις διαστάσεις της θεατρικής σκηνής.³⁾

Στη συνέχεια παρατίθενται συνοπτικά οι περιγραφές της 4ης, της 5^{ης} και της 6ης Σκηνής της όπερας.⁴

³ Ο γερμανός μουσικολόγος Hermann Danuser σημειώνει εύστοχα ότι «η αλλοτινή διαμάχη μεταξύ μουσικής και ποίησης για την προτεραιότητα στην όπερα ('prima la musica, poi la parole') πρέπει πλέον να επεκταθεί κατά το μέτρο της οπτικής διάστασης της εικόνας ('la scena')», δηλ. ουσιαστικά «της σκηνικής διάστασης». Βλ. Hermann Danuser, «Einleitung (Εισαγωγή)» στο: *Musiktheater Heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Schott Musik, Mainz 2003, σ. 11. Αυτό ακριβώς το ζήτημα αναφέρει ο Σισιλιάνος στο Εισαγωγικό του σημείωμα για την Φωτιά: Η παραδοσιακή όπερα το αντιμετώπιζε από παλιά και, ως ένα σημείο, το έλυσε ικανοποιητικά υποτάσσοντας το λόγο στη μουσική και τη σκηνική δράση, μέσα στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου και ευκολονόητου μύθου. Η περίπτωση όμως της Φωτιάς είναι διαφορετική. Ακριβώς με τη συγκεκριμένη επιλογή (επέκταση κατά το μέτρο της οπτικής διάστασης της σκηνικής εικόνας) αντιμετώπισε και έλυσε ο συνθέτης το εν λόγω πρόβλημα στην όπερα αυτή, και από αυτές τις παρατηρήσεις γίνεται μάλιστα κατανοητό το για ποιους λόγους ο Σισιλιάνος προσδιόρισε το έργο ως «μουσικό δράμα» και όχι ως όπερα.

⁴ **4η Σκηνή:** Άντρας, η Ηχώ (γυναικεία χορωδία από τα παρασκήνια), φωνές από τα παρασκήνια. Η τέταρτη σκηνή, που ακολουθεί, είναι ένας μονόλογος. Ο Άνδρας, μόνος σε ένα τοπίο τέλειας ερήμωσης, αναλογίζεται τη μοίρα του και ζυγιάζει τη δύναμή του. Φωνάζει μέσα στην ερημιά, με μόνη απάντηση την ηχώ της φωνής του, και συνομιλεί με τη μάσκα του σωσία του, που σηκώνει χάμω από την καμένη γη και που εδω συμβολίζει τότε την ενανθρώπιση του θεού και τότε τη Θεοποίηση του Ανθρώπου. Στο τέλος αυτής της σκηνής, μια ανδρική φωνή από τα παρασκήνια, με τις λέξεις «άκρη να βρεις, σημείο γραμμής», σημαδεύει το πέρασμα στο δεύτερο μέρος του έργου, που όπως ακριβώς στις προηγούμενες και επόμενες σκηνές, γίνεται χωρίς ενδιάμεση παύση.

5η Σκηνή: Άντρας, Γυναίκα, ο Γεροζητιάνος, το Πλήθος. Η πέμπτη σκηνή είναι η συνέχεια και μαζί η κατάληξη της δεύτερης, που είχε διακοπεί απότομα. Το πανικόβλητο πλήθος, αρχικά μόνο γυναικών και μετά και ανδρών, με επικεφαλής τη Γυναίκα, θρηνούν εμπρός από το είδωλο ενός αυτοπυρπολούμενου έφηβου. Ο Άνδρας, στέκοντας παράμερα κι αναζητώντας το «σημείο γραμμής» στο είδωλο, ακριβώς, του έφηβου που καίγεται, παρακολουθεί τις αντιδράσεις του πλήθους: ήρεμα, μεθοδικά, με σχεδόν ψυχρή αντικειμενικότητα. Τη σκηνή αυτή κλείνει θυμοσοφικά ο Ζητιάνος με τις λέξεις «κανείς ποτέ δεν πρόβλεψε μιαν έξοδο κινδύνου».

6η Σκηνή: Άντρας, Γυναίκα, οι Γυναίκες του Πλήθους. Ο θρήνος, που συνεχίζεται και στην έκτη σκηνή, μόνον όμως με τις γυναίκες, παίζεται και πάλι σε δυο παράλληλα επίπεδα. Από τη μια μεριά ο Άνδρας που στέκεται παράμερα, φαίνεται σα ν' απαριθμεί τα στοιχεία της συνειδητοποιημένης πια δύναμής του, ενώ από την άλλη ο χορός των Γυναικών, που παθητικά θρηνεί μια νεότητα που χάθηκε. Στη μέση στέκεται η Γυναίκα, που ως κορυφαία του χορού των Γυναικών συμπάσχει με αυτές, ενώ ως Μάνα-Γη φαίνεται σα ν' ακουμπάει όλο και περισσότερο σε κείνον, που νιώθει πως μπορεί να την αναγεννήσει.

7η Σκηνή: Άντρας, Γυναίκα, Μέγας Ιερέας, Μάντης, Σοφός, χορωδία από τα παρασκήνια. Στην τελευταία, έβδομη σκηνή, ο θρήνος μετουσιώνεται σε κάθαρση κι ο Λόγος είναι πια έτοιμος να μετατραπεί σε πράξη, που ωστόσο νοητικά αρχίζει να πραγματοποιείται μετά το κλείσιμο της Αυλαίας. Χαρακτηριστικά επεισόδια αυτής της σκηνής είναι, από τη μια μεριά, οι προβολές σε «γκρώ-πλαν» πολλών ζευγαριών απορημένων ματιών, καθώς και μιας ομάδας προσφύγων που απομακρύνεται, κι από την άλλη οι φιγούρες του Μεγάλου Ιερέα, του Μάντη και του Σοφού, που ξεπετάγονται μέσα απ' το σκοτάδι σαν εσωτερικές φωνές, που συμφιλώνονται, καθώς κι' ένας μεγάλος πορτοκαλλής δίσκος, που προβάλλει από το βάθος του ορίζοντα λαμπρός, σαν ουράνιο τόξο μετά τη θύελλα.⁵

(Σημ.: Πολυεπίπεδοι και ταυτόχρονοι επί σκηνής συμβολισμοί οι οποίοι, εκ των πραγμάτων, δύσκολα θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητοί από το κοινό, χωρίς την παρουσία π.χ. υπερτιτλισμού, και με δεδομένη την τότε αδυναμία προβολής των κινηματογραφικών προβολών σε όλες τις διαστάσεις και κυρίως στο βάθος της θεατρικής σκηνής: π.χ. ο «μεγάλος πορτοκαλλής δίσκος, που προβάλλει από το βάθος του ορίζοντα λαμπρός, σαν ουράνιο τόξο μετά τη θύελλα» δεν κατέστη δυνατόν να εμφανιστεί με αυτήν την συνθήκη (σηματοδοτώντας το φινάλε της όπερας και τις περαιτέρω σημασιοδοτήσεις), αλλά περιορίστηκε στο να προβληθεί ουσιαστικά ως αιωρούμενος δίσκος στην δεξιά πλευρά της σκηνής, ως ένα από τα συνακόλουθα προβλήματα που συζητούνται και στο πλαίσιο αυτής της παρουσίας.)

Παρατίθεται επίσης εδώ ολόκληρο το εισαγωγικό κείμενο (σημειώσεις προγράμματος) του Γιώργου Σισιλιάνου, ιδίως διότι περιλαμβάνει όλα τα κρίσιμα μουσικοδραματικά, μουσικοθεατρικά σημεία και επίσης περιγράφει συγκεκριμένα όλες τις μουσικοδραματουργικές επιλογές και τα ζητήματα σύνθεσης που χαρακτηρίζουν το έργο:

Κεντρική ιδέα του έργου είναι η θέση του ανθρώπου σε έναν κόσμο που καταστρέφεται παράλογα από τον ίδιο τον άνθρωπο, ο οποίος χρησιμοποιεί μάλιστα για τον σκοπό αυτό, ό,τι πιο έλλογο και δημιουργικό του χάρισε η φύση, δηλαδή το πνεύμα του. Η αντίθεση έλλογο-παράλογο, που επεκτείνεται γρήγορα στις αντιθέσεις φως-σκοτάδι, γέννηση-θάνατος, αρχή-τέλος, δημιουργία-καταστροφή κ.λπ. με φόντο πάντα το στοιχείο της φωτιάς, που με τη σειρά του συμβολίζει μαζί καταστροφή και κάθαρση, αποδίδεται μουσικά με δυο στοιχεία πάνω στα οποία βασίστηκε το έργο. Τα μέσα αυτά είναι, πρώτο, μια αρμονική ασάφεια που οφείλεται στη συχνή χρήση συγχορδιών με ημιτόνια (clusters) και δεύτερο, μια απόλυτα λογική

⁵ Γιώργος Σισιλιάνος, στο Πρόγραμμα Ε.Λ.Σ.: Γιώργου Σισιλιάνου *Η Φωτιά*, μουσικό δράμα σε μία Πράξη, Πρόλογο και επτά Σκηνές, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα, καλλιτεχνική περίοδος 1987-1988.

δομή του ρυθμού, που φαίνεται από τα πρώτα κιόλας μουσικά μέτρα της παρτιτούρας και υλοποιείται με τη δημιουργία ρυθμικών σχημάτων, τα οποία, με κάθε λογής παραλλαγές και υπερθέσεις και ανάλογα με την εξέλιξη της δράσης, επανέρχονται αδιάκοπα σαν πραγματικά ρυθμικά «λάϊτμοτίφ» (Leitmotiv).

Πρόθεσή μου, γράφοντας τη Φωτιά, ήταν να αξιοποιήσω μουσικά όσο μπορούσα πιο πολύ ένα ποιητικό κείμενο, όπως αυτό της Μάρως Παπαδημητρίου που, με την πυκνότητα της έκφρασης, με τον πολυσήμαντο και τον πολυδιάστατο συμβολισμό του στην απόδοση αφηρημένων φιλοσοφικών ιδεών, με τη στατικότητα του μύθου πέρα από συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, υποχρεώνει στην αναζήτηση τρόπων μουσικής και σκηνικής πραγμάτωσης έξω από τα καθιερωμένα πλαίσια της όπερας, έτσι όπως τα διαμόρφωσε η παράδοση.

Ένα πρώτο πρόβλημα παρουσίαζε η προσαρμογή του ποιητικού κειμένου στις ανάγκες ενός λιμπρέτου μουσικού δράματος σύγχρονης μουσικής. Η αρχική ποιητική έκφραση έπρεπε να μεταμορφωθεί σε θεατρική πράξη, να ενταχθεί δηλαδή σε ένα θεατρικό πλαίσιο, να ενσαρκωθεί σε περισσότερα ζωντανά σύμβολα, που κι αυτά με τη σειρά τους διχάζονται, έτσι ώστε να μην είναι παρά μια άλλη διάσταση του ίδιου προσώπου, όπως συμβαίνει π.χ. στην περίπτωση του Άνδρα και των φανταστικών προσώπων, που εδώ ενσαρκώνονται στις φιγούρες του Μάντη, του Μεγάλου Ιερέα και του Σοφού, για να μην αναφερθώ σε μία μόνο περίπτωση. Αλλά και εκτός του λιμπρέτου, η δυνατότητα παρακολούθησης από το κοινό του τραγουδιστού Λόγου, που όπως ξέρουμε είναι ασύγκριτα δυσκολότερη από εκείνη του αφηγηματικού, της κοινής δηλαδή ομιλίας που χρησιμοποιείται στο θέατρο, ήταν ακόμα ένα σοβαρότατο πρόβλημα. Βέβαια, δεν είναι καινούργιο.

Η παραδοσιακή όπερα το αντιμετώπιζε από παλιά και, ως ένα σημείο, το έλυσε ικανοποιητικά υποτάσσοντας το λόγο στη μουσική και τη σκηνική δράση, μέσα στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου και ευκολονόητου μύθου.

Η περίπτωση όμως της Φωτιάς είναι διαφορετική. Εδώ η δράση όχι μόνο οριοθετείται από τον Λόγο, αλλά είναι η ίδια ο Λόγος, και μάλιστα τραγουδιστός. Η μόνη λύση ήταν ο Λόγος να περιβληθεί μια διάσταση καθαρά οπτική και να μεταμορφωθεί όσο το δυνατό περισσότερο, σε θέαμα. Τα μέσα που προσφέρονται για μια τέτοια θεματικοποίηση είναι, από τη μια μεριά, η σύμπραξη του μπαλέτου σε συνδυασμό με μια κινησιολογική επέμβαση στη συμπεριφορά ορισμένων τραγουδιστών πάνω στη σκηνή και, από την άλλη, τρόποι φωτισμού, καθώς και προβολής εικόνων στην οθόνη, που καλύπτει ολόκληρη την επιφάνεια του βάθους της σκηνής, δίνοντάς της, επιπλέον, και μια ψευδαίσθηση απεριόριστης έκτασης. Φυσικά, η

θεματογραφία των προβολών εξαρτάται από το κείμενο και το ψυχολογικό κλίμα που επιδιώκει να προβάλει κάθε φορά.⁶

Ως προς αυτό το τελευταίο και κρίσιμο ζήτημα που αναφέρει εδώ ο Σισιλιάνος: «Η μόνη λύση ήταν ο λόγος να περιβληθεί μια διάσταση καθαρά οπτική και να μεταμορφωθεί όσο το δυνατό περισσότερο, σε θέαμα [...]», γνωρίζουμε και έχει συζητηθεί, ότι ο συνθέτης απογοητεύτηκε τότε από τον τρόπο παρουσίασης του έργου. Το πρόβλημα στις συγκεκριμένες παραγωγές ήταν το ότι η Εθνική Λυρική Σκηνή δεν μπορούσε εκείνη την εποχή να υποστηρίξει από τεχνολογικής πλευράς (και σκηνικής μηχανικής) τον συγκεκριμένο σχεδιασμό και την πρόθεση του Σισιλιάνου να μεγεθυνθούν οι «κινηματογραφικές» βιντεο-προβολές και να «καλύψουν ολόκληρη την επιφάνεια του βάθους της σκηνής, δίνοντάς της, επιπλέον, και μια ψευδαίσθηση απεριόριστης έκτασης». Οι προβολές κατευθύνθηκαν τότε (και περιορίστηκαν) τελικά σε ένα μόνο σημείο της σκηνής (ήταν κυρίως ένας αιωρούμενος δίσκος, στον οποίον επικεντρώθηκαν οι επί σκηνής προβολές, εκεί εμφανίζεται επίσης στο τέλος του έργου, όπως προαναφέραμε, και ο φωτοδότης «πορτοκαλλής ήλιος»).

Διαφαίνεται, επομένως, ότι πιθανότατα έχει σχεδιαστεί εδώ η (και αν είχαν πραγματοποιηθεί όλα τα παραπάνω, θα είχαμε την) πρώτη ελληνική και παρασταθείσα στην Ελλάδα πολυμεσική (multimedia) όπερα «πλήρους κλίμακας». Για αυτόν τον λόγο παραθέτουμε εδώ το κρίσιμο κείμενο μιας σχετικής συζήτησης (με τον Φράνσις Γκάυ) για τη Φωτιά και για το συγκεκριμένο ζήτημα ειδικότερα, επίσης διότι η συζήτηση αυτή περιλαμβάνει και κρίσιμες απόψεις του Σισιλιάνου για τη μουσική δραματουργία και την εκφορά των ποιητικών κειμένων.

Γ.Σ.: Έγραφα την πρώτη μου μονόπρακτη όπερα, τη «Φωτιά» και δεν κέρδισα τίποτα. Την πρόσφερα στην Λυρική Σκηνή. Διότι εμείς, το Συμβούλιο, η καλλιτεχνική επιτροπή, δεν βρήκαμε κανένα που να γράφει μια όπερα σοβαρή. Σε όσους αποτεινόμεσταν, όλοι τους

⁶ Πρβλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 112-113.

⁷ Η συζήτηση για το ζήτημα αυτό και την όπερα *Η Φωτιά* γενικότερα, έχει καταγραφεί στο: Γιώργος Σισιλιάνος, *Διαपाσών: ένας διάλογος με τον Φράνσις Γκάυ*, Κυπριακό Οινομουσείο – Πολιτιστικός Οργανισμός Κινύρας, Λευκωσία 2010, σ. 44-47. Στην έκδοση περιλαμβάνονται πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία: βιογραφικά, συζητήσεις για ζητήματα σύνθεσης που απασχόλησαν τον Σισιλιάνο, στοιχεία για έργα και για την καλλιτεχνική πορεία του συνθέτη, για τις σπουδές του, τις σχέσεις και επαφές του με άλλους συνθέτες κ.ά. Οι συζητήσεις αυτές (με συμμετοχή της συζύγου του συνθέτη κ. Έλλης Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου) έγιναν τον Μάρτιο του 2003. Εδώ συζητείται και αναφέρεται συγκεκριμένα το ότι ο Σισιλιάνος ήταν πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών από το 1981 έως το 1989, ότι στη φάση της πρώτης παραγωγής της *Φωτιάς* ήταν επίσης μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου και της καλλιτεχνικής επιτροπής της Ε.Λ.Σ., ενώ παλιότερα ήταν μέλος σε αντίστοιχες επιτροπές και Δ.Σ. στο Φεστιβάλ Αθηνών κ.ο.κ.

ήθελαν να γράψουν κάτι σαν επιθεώρηση ή σαν κωμική όπερα. Κι εγώ έλεγα: «αυτός δεν είναι ο λόγος, είναι ένας από τους λόγους, αλλά όχι ο κύριος λόγος της ύπαρξης της Λυρικής Σκηνής (Φ.Γ.: δηλαδή η παρουσίαση τέτοιων παραγωγών). Ο σκοπός είναι να φτιάξουμε ένα καθαρά σοβαρό ρεπερτόριο της Λυρικής Σκηνής». Και τότε έγραψα εγώ ένα έργο σοβαρής μουσικής το οποίο κι έδωσα να το παίξουν.⁸ Αλλά για το έργο αυτό (όπως πάντα μου συμβαίνει είμαι άτυχος σ' αυτό το θέμα) δεν είχε τα μέσα η εδώ Λυρική Σκηνή για να το ανεβάσει όπως ήταν, διότι η «Φωτιά» είναι έργο μεταξύ κινηματογράφου και όπερας, δηλαδή είναι όπερα με κινηματογραφικές προβολές, κι όλα αυτά τα πράγματα απαιτούσαν εγκαταστάσεις και μηχανήματα. Έτσι ανέβασαν μεν το έργο και είχε και κάποια επιτυχία, αλλά δεν μου έπαιξαν την παρτιτούρα, δηλαδή δεν εφάρμοσαν εκείνο το οποίο ήθελα εγώ και που επεδίωξα με τόση επιμονή να το πετύχω.

Φ.Γ.: Πώς γεννήθηκε η ιδέα όπερας με κινηματογραφικές προβολές;

Γ.Σ.: Την ιδέα μου την έδωσε μία πραγματικότητα, ότι δηλαδή στη μουσική και το θέατρο, ή αλλιώς στην όπερα, ο προφορικός λόγος δεν γίνεται τόσο πολύ αντιληπτός όσο γίνεται κατά την ομιλία. Όταν μιλάμε, αυτό που λέμε είναι πολύ σαφές, ενώ όταν το τραγουδήσουμε τότε πλέον αρχίζει να γίνεται ασαφές. Μία αιτία είναι π.χ. το ότι υπάρχουν ντουέτα ή υπάρχουν πολυφωνικά συγκροτήματα, πολυφωνική μουσική, επομένως διασταυρώνονται πολλές προτάσεις, πολλά πράγματα. Κάτι τέτοιο δεν μπορούμε να το παρακολουθήσουμε. Λοιπόν εγώ σκέφτηκα κι είπα «τί μπορεί να το αντικαταστήσει αυτό; Η εικόνα μπορεί να το αντικαταστήσει. Η εικόνα είναι αισθητή και μπορούμε να την ορίσουμε». Λοιπόν βάζω κινηματογραφικές προβολές. Χρειάζεται δηλαδή μια μεγάλη σκηνή, στην οποία να μπορούν να γίνονται και κινηματογραφικές προβολές έτσι ώστε αφενός μεν ο οπερετικός [sic] χώρος να μεγαλώνει και να μικραίνει απεριόριστα όσο θέλεις και αφετέρου να δίνει τον τόνο, το ύφος, την αίσθηση του λόγου. Ο λόγος εκφράζει μίαν ιδέα και εσύ δίνεις αυτήν την ιδέα με την μουσική σε συνδυασμό με το οπτικό στοιχείο, που είναι οι προβολές, κι έτσι αυτό το σύνολο προσφέρει την ιδέα εκείνου που χάνεται μες στη μουσική, δηλαδή του λόγου.⁹

⁸ Για τον χαρακτήρα της σοβαρής (ελληνικής κυρίως) μουσικής σε σχέση με την ελαφρά (ο Σισιλιάνος επέμενε άφοβα στη χρήση αυτών των προσδιορισμών), τις ισορροπίες και τα γνωστά προβλήματα στον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο σε σχέση με τους θεσμούς, τις επιτροπές, τις ορχήστρες, την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών κ.α., βλ. Γιώργος Σισιλιάνος, *Για τη Μουσική*. Πρόλογος και επιστημονική επιμέλεια: Έλλη Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου, Μουσείο Μπενάκη και Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 85-103 (για το ζήτημα των ελληνικών έργων στην Ε.Α.Σ γενικά και ειδικότερα εκείνη την εποχή, βλ. πρωτίστως στις σ. 96-97).

⁹ Πολύ σωστά τονίζει εδώ ο Γ. Σισιλιάνος την ανάγκη της επέκτασης των στοιχείων και των μέσων στη σύγχρονη όπερα και το σύγχρονο μουσικό θέατρο «στην/κατά την διάσταση της

Φ.Γ.: Της κυρίας Παπαδημητρίου ήταν πεζός ο λόγος;

Γ.Σ.: Ποιητικός λόγος. Αυτό είναι το κείμενο της Παπαδημητρίου, το οποίο χρησιμοποίησα εγώ για να φτιάξω το λιμπρέτο.

Φ.Γ.: Εσείς έχετε γράψει το λιμπρέτο;

Γ.Σ.: Ναι εγώ, βασιζόμενος σε αυτό το κείμενο.

Φ.Γ.: Και ποια τεχνική έχετε χρησιμοποιήσει;

Γ.Σ.: Σειραϊκή.

Φ.Γ.: Στο έργο σας χρησιμοποιείτε «Sprechstimme»...

Γ.Σ.: Δηλαδή μελισματικό λόγο, το κάνω πολύ συχνά. Και ο Schoenberg τον έχει χρησιμοποιήσει πολύ συχνά.

Προχωρώντας τη συζήτηση για τη «Φωτιά» με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, διαπιστώνουμε συνολικά ότι ο Σισιλιάνος παρουσιάζει εδώ ένα εξπρεσιονιστικό ύφος βασισμένο σε μιαν ελεγχόμενη σειραϊκή γραφή με αρκετά ωστόσο ιδιωματικά στοιχεία, αναζητώντας και κυρίως προτείνοντας «κώδικες» επικοινωνίας με το κοινό,¹⁰ ευρισκόμενος ταυτόχρονα σε έναν γόνιμο διάλογο με τα κύρια ρεύματα και τα εκφραστικά μέσα της έντεχνης μουσικής του 20ού αιώνα.¹¹ Η αυτόγραφη παρτιτούρα της όπερας *Η Φωτιά* ολοκληρώθηκε το 1978 και προσαρμόστηκε αργότερα για τις παραστάσεις στην Ε.Λ.Σ. Το μουσικό αυτό δράμα ανήκει, οριακά ίσως, στο κύριο ύφος σύνθεσης που χαρακτήρισε τον Σισιλιάνο επί μια τριαντακονταετία από το 1953 και μετά:

Στην Ιταλία, η ανακάλυψη του Μπέλα Μπάρτοκ και η συστηματικότερη γνωριμία μου με τη θεωρία των 12 φθόγγων και τη μουσική των συνθετών της Νεότερης Σχολής της Βιέννης (Σαίνμπεργκ, Βέμπερν και Μπεργκ) άλλαξαν ολοκληρωτικά τον μέχρι τότε μουσικοαισθητικό μου προσανατολισμό. Έτσι, γυρίζοντας στην Ελλάδα το καλοκαίρι του '53 καταπιάστηκα με τη σύνθεση του «Κοντσέρτου για Ορχήστρα», που σημάδεψε το πέρασμα μου σε μια

σκηνης». Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι και στις δύο φάσεις της παρουσίας της «Φωτιάς», δεν υπήρχε ακόμη στην Ε.Λ.Σ. και η δυνατότητα εμφάνισης του ποιητικού κειμένου σε υπέρτιτλους.

¹⁰ Για το ζήτημα αυτό, το οποίο απασχόλησε τον Σισιλιάνο ουσιαστικά σε όλη τη φάση της καλλιτεχνικής του πορείας, βλ. και «Μερικές σκέψεις γύρω από τη σύγχρονη μουσική και το κοινό», στο: Γιώργος Σισιλιάνος, *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 367-374.

¹¹ Στο εισαγωγικό κείμενο του Σισιλιάνου (σημειώσεις προγράμματος για το έργο): «[...] αποδίδεται μουσικά με δυο στοιχεία πάνω στα οποία βασίστηκε το έργο. Τα μέσα αυτά είναι, πρώτο, μια αρμονική ασάφεια που οφείλεται στη συχνή χρήση συγχορδιών με ημιτόνια (clusters) και δεύτερο, μια απόλυτα λογική δομή του ρυθμού, που φαίνεται από τα πρώτα κιόλας μουσικά μέτρα της παρτιτούρας και υλοποιείται με τη δημιουργία ρυθμικών σχημάτων, τα οποία, με κάθε λογής παραλλαγές και υπερθέσεις και ανάλογα με την εξέλιξη της δράσης, επανέρχονται αδιάκοπα σαν πραγματικά ρυθμικά λάϊτμοτίφ (Leitmotiv)».

νέα φάση μουσικής έκφρασης, που με αρκετές ενδιάμεσες φάσεις και με διαρκή προβληματισμό πάνω σε ζητήματα μουσικής έκφρασης και δομής κράτησε κάπου 30 χρόνια.¹²

Σε ιδιωτικές συζητήσεις με τον γράφοντα (κατά την φάση της πρώτης προεμιέρας της Φωτιάς στην ΕΛΣ), ο αείμνηστος Γιώργος Σισιλιάνος είχε θέσει δύο ζητήματα σύνθεσης, τα οποία, όπως ανέφερε, τον απασχολούσαν εκείνη την εποχή, κυρίως σε σχέση με την συγκεκριμένη όπερα:

Το πρώτο ήταν το λεγόμενο «tempo giusto». Ποια, εν προκειμένω, έμοιαζε να είναι η σωστή ταχύτητα της ρυθμικής αγωγής (κυρίως σε μία γενική μετρική σήμανση 4/4) στην οποία η μουσική αφήγηση και τα εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά στην εκφορά και τη ροή των μουσικών σημείων και της μουσικής δραματουργίας θα κυλούν ομαλά, με απτότητα και σε ισορροπία μεταξύ τους. Εκεί ο Σισιλιάνος έμοιαζε να είχε πειστεί για ένα, όπως χαρακτηριστικά ανέφερε: «Καταλήγω στο ότι εδώ το tempo giusto δεν μπορεί να είναι πιο γρήγορο από $\text{♩} = 72$ ». Όντως, εμπειρίες σε αντίστοιχα ζητήματα μουσικής ύφανσης, δείχνουν ότι σε περιπτώσεις όπως συμβαίνει εδώ, η συγκεκριμένη υφή και ύφανση σε tempi έως περίπου το $\text{♩} = 72$, οι γραμμές παραμένουν ευδιάκριτες και ευκρινείς, ενώ σε μεγαλύτερες ταχύτητες, μία τέτοιου είδους πολυεπίπεδη και πυκνή ύφανση τείνει στο να γίνεται πλέον αντιληπτή ως ένα ύφος σύνθεσης που κινείται προς την κατεύθυνση ηχητικών επιφανειών μικρο-πολυφωνικού χαρακτήρα.

Το δεύτερο ζήτημα που απασχολούσε τον συνθέτη τότε έντονα, ήταν το πόσες ανεξάρτητες-αυτόνομες μελωδικές γραμμές (ή ενότητες, ή μεγέθη) μπορεί να ξεχωρίσει, να αφομοιώσει και να εντάξει το αυτί ενός μέσου ακροατή-θεατή κατά τη διάρκεια της μουσικής ακρόασης. Εκεί ο Σισιλιάνος ανέφερε ότι είχε όντως καταλήξει στο «όχι περισσότερες από τρεις ανεξάρτητες γραμμές» (εννοώντας «πραγματικά», ουσιαστικά αυτόνομες, άρα δεν συνυπολογίζονται εδώ μιμήσεις, ετεροφωνίες κ.ο.κ.). Με αυτήν την έννοια μπορούμε να σκεφτούμε (και όντως προκύπτει και είναι συχνά εμφανές), ότι και στην όπερα Η Φωτιά, τα τρία κρίσιμα «σώματα»-ενότητες εκφοράς (λυρικοί και επί σκηνής πρωταγωνιστές, Χορός και συμφωνική ορχήστρα) έχουν καθοριστεί και λειτουργούν ουσιαστικά με βάση αυτήν την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αντίληψη περί λειτουργικής απλότητας και απτότητας.¹³

¹² Γ. Σισιλιάνος, «Η Σύγχρονη Μουσική στην Ελλάδα σήμερα: Το προσωπικό μου μουσικό οδοιπορικό και μερικές σκέψεις για τη Σύγχρονη Μουσική στο τέλος του 20ου αιώνα», στο Χριστοπούλου, διδακτορική διατριβή, ό.π., σ. 37-38, μετέπειτα δημοσιευμένο στο Γιώργος Σισιλιάνος, *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 345.

¹³ Το ζήτημα αυτό τίγεται ουσιαστικά τόσο στο εισαγωγικό κείμενο (σημειώσεις προγράμματος) του Σισιλιάνου («[...] η δυνατότητα παρακολούθησης από το κοινό του

Ένα άλλο ζήτημα το οποίο επίσης συζητήθηκε, είναι μία πρακτική σημειογράφησης, η οποία φαίνεται ξεκάθαρα και στα παρακάτω παρατιθέμενα μουσικά παραδείγματα από την αυτόγραφη παρτιτούρα της όπερας: η αξιοθαύμαστη συνέπεια, επιμέλεια και επιμονή του Σισιλιάνου στις επιβεβαιώσεις της ταυτότητας των φθόγγων και των αλλοιώσεων (είτε πρόκειται για νότες μέσα στο ίδιο μουσικό μέτρο, είτε πρόκειται για συζεύξεις φθόγγων από ή προς προηγούμενο ή επόμενο μουσικό μέτρο κ.ο.κ.). Η σχετική διατύπωση του Σισιλιάνου στις εν λόγω συζητήσεις: «στην ατονική μουσική και την έντονη χρωματικότητα, ως προς τις αλλοιώσεις, τίποτε δεν είναι αυτονόητο και τίποτα δεν πρέπει να εξυπακούεται και να υπονοείται».

Παραθέτουμε εδώ συνοπτικά, τέσσερις πολύ ενδιαφέρουσες σελίδες από την αυτόγραφη παρτιτούρα. Καταρχάς η σ. 4, όπου στα μ. 19-20 φαίνεται χαρακτηριστικά η σειρά (αλλά και ο πολύ υψηλός βαθμός δυσκολίας εκτέλεσης) στην ταυτοφωνία του 1ου φλάουτου (από το μ. 20 τα φλάουτα είναι *a due*) με τα 1α βιολιά (*tutti*), πριν τις συγχορδίες οι οποίες σηματοδοτούν την εμφάνιση της Πέμπτης Φλόγας στο μ. 20. Ταυτόχρονα εμφανίζεται εδώ και το χαρακτηριστικό που αναφέρει ο Σισιλιάνος στις σημειώσεις προγράμματος:

[...] μια απόλυτα λογική δομή του ρυθμού, που φαίνεται από τα πρώτα κιόλας μουσικά μέτρα της παρτιτούρας και υλοποιείται με τη δημιουργία ρυθμικών σχημάτων, τα οποία, με κάθε λογής παραλλαγές και υπερθέσεις και ανάλογα με την εξέλιξη της δράσης, επανέρχονται αδιάκοπα σαν πραγματικά ρυθμικά «λάϊτμοτίφ» (*Leitmotiv*).

Εδώ τα ρυθμικά αυτά σχήματα παρουσιάζονται στα πνευστά, κυρίως στα φαγκότα, στο 2ο και το 4ο κόρνο, με ρυθμική μίμηση (σε χρονική αξία ενός τετάρτου), ανάμεσα στο 4ο κόρνο και το 2ο φαγκότο, ακριβώς πριν τον σχηματισμό με ηχητικές δέσμες σε διάφορες περιοχές της μουσικής έκτασης με στόχο τον συμβολισμό των φλογών κ.ο.κ.

τραγουδιστού λόγου, που όπως ξέρουμε είναι ασύγκριτα δυσκολότερη από εκείνη του αφηγηματικού, της κοινής δηλαδή ομιλίας που χρησιμοποιείται στο θέατρο, ήταν ακόμα ένα σοβαρότατο πρόβλημα [...]», όσο και στη συζήτηση με τον Φράνσις Γκάυ (βλ. παραπάνω): «[...] υπάρχουν ντουέτα ή υπάρχουν πολυφωνικά συγχροτήματα, πολυφωνική μουσική, επομένως διασταυρώνονται πολλές προτάσεις, πολλά πράγματα. Κάτι τέτοιο δεν μπορούμε να το παρακολουθήσουμε».

[illegible]

Στη συνέχεια, ο χορός (το μπαλέτο) και ταυτόχρονα ο Χορός των Φλογών όπως σημειογραφείται στην τελευταία φάση του Προλόγου της όπερας (σελίδες 14, 15 και 16 της παρτιτούρας). Σημαντικό είναι το συνολικά αργό, υποβλητικό tempo $\text{♩} = 44$ και χαρακτηριστικά σημεία της εδώ ορχηστρικής γραφής: η ελεγχόμενη εκπροσσιονιστικού χαρακτήρα «μικρο- πολυφωνία», ταυτόχρονα η ετεροφωνική γραφή (μουσικά όργανα που κινούνται στην ίδια περιοχή της έκτασης). Λ.χ., δεν διπλασιάζονται τα τρομπόνια με τα φαγκότα ή, π.χ., τα κοντραμπάσα με την τούμπα, αλλά βρίσκονται σε μίαν ετεροφωνική σχέση σχεδόν συνήχησης και ελεγχόμενης παραλλαγής ταυτόχρονα σε μικρο-κανόνες, ενώ παράλληλα-ταυτόχρονα εμφανίζονται και άλλα εκπροσσιονιστικά (και εδώ κυρίως μουσικο-δραματουργικά) στοιχεία, όπως οι χαρακτηριστικές επαναλαμβανόμενες ίδιες νότες με «στικτικό» χαρακτήρα (πολυ-staccati) στα χάλκινα πνευστά κ.ο.κ., στη λογική της «υπέρθησης ρυθμικών σχημάτων και μοτίβων», όπως έχει αναφέρει συχνά ο Σισιλάνος.

Αυτές οι, ως έναν βαθμό, ηχητικές επιφάνειες είναι (στα συγκεκριμένα παραδείγματα) εσωτερικά κινητικές και επίσης στικτικές, ενώ σε άλλα σημεία της όπερας εμφανίζονται ως στατικές, συνήθως ως στατικά ηχητικά clusters (όπως το αναφέρει ειδικά ο συνθέτης στο εισαγωγικό του κείμενο), εμφανίζονται δηλαδή ως στατικές ηχητικές επιφάνειες ή δέσμες (εκφέρονται είτε από την χορωδία, είτε από την ορχήστρα), πάνω στις οποίες ηχητικές επιφάνειες και δέσμες κινούνται και λειτουργούν οι επί σκηνής πρωταγωνιστές και ο Χορός.

Συνολικά φαίνεται εδώ και προκύπτει, ότι από πλευράς ιδιωματικής και εξειδικευμένης συμφωνικής γραφής σύγχρονης έντεχνης μουσικής (το ίδιο αντίστοιχα ισχύει και για την χορωδιακή γραφή), Η Φωτιά του Σισιλιάνου ήταν επιπροσθέτως το πιο σύνθετο και απαιτητικό μουσικό κείμενο που είχαν να αντιμετωπίσουν η ορχήστρα και η χορωδία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής έως τότε. Αυτό φαίνεται επίσης και στα βιντεοσκοπημένα παραδείγματα.¹⁴

¹⁴ Σε αυτό το σημείο στην ημερίδα προβλήθηκαν δύο αποσπάσματα, από την δεύτερη παραγωγή στην Ε.Λ.Σ. (1994): Η τελική φάση του Χορού των Φλογών στον Πρόλογο (το σημείο όπου εμφανίζονται οι επί σκηνής καπνοί και η συνέχεια αντιστοιχεί στις σ. 14-16 της παρτιτούρας που παρατίθενται εδώ), η είσοδος του Άντρα στην Πρώτη Σκηνή με την επίκληση στον Φαέθοντα και αμέσως μετά η μετάβαση από την 6η στην τελική 7η Σκηνή της όπερας.

[illegible]

-15-

95

1. Fl. 1 (cresc.) *mf* *cresc.*

2. Fl. 2 (cresc.) *mf* *cresc.*

1. Fl. 3 (cresc.) *mf* *cresc.*

2. Fl. 4 (cresc.) *mf* *cresc.*

1. Clar. 1 (cresc.) *mf* *cresc.*

2. Clar. 2 (cresc.) *mf* *cresc.*

1. Fag. 1 (cresc.) *mf* *cresc.*

2. Fag. 2 (cresc.) *mf* *cresc.*

1. Tr. 1 *ff*

2. Tr. 2 *ff*

1. Cor. 1 *mf*

2. Cor. 2 *mf*

3. Cor. 3 *mf*

4. Cor. 4 *mf*

1. Trbn. 1 *mf*

2. Trbn. 2 *mf*

3. Trbn. 3 *mf*

1. Eb. 1 *cresc.*

2. Eb. 2 *mf*

1. Perc. *cresc.*

1. Vln. 1 *cresc.* *mf* *cresc.*

2. Vln. 2 *cresc.* *mf* *cresc.*

1. Vla. 1 *cresc.* *mf* *cresc.*

2. Vla. 2 *cresc.* *mf* *cresc.*

1. Celi. 1 *cresc.* *mf* *cresc.*

2. Celi. 2 *cresc.* *mf* *cresc.*

1. C.B. 1 *cresc.* *mf* *cresc.*

2. C.B. 2 *cresc.* *mf* *cresc.*

cambuto c.c. in

p cresc.

-16-

Βγαίνουν οι χορευτές
Exit the dancers

Handwritten musical score for page 16 of the opera 'Η Φωτιά' by George Sisiлиanos. The score is for a full orchestra and includes vocal parts. The top system features woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2) and strings (Violin 1 & 2, Viola, Cello, Double Bass). The bottom system includes Percussion, Violoncello, and Double Bass. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo). The text 'Βγαίνουν οι χορευτές' and 'Exit the dancers' is written above the top system. The score is handwritten and shows signs of being a working draft.

Χρήση δάνειου υλικού, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στο έργο του Γιώργου Σισιλιάνου

Βάλια Χριστοπούλου

Ο Γιώργος Σισιλιάνος είναι ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της γενιάς του '50, η οποία συνδέθηκε με την καθιέρωση του μοντερνισμού στην Ελλάδα. Αν και με κάποια χρονική καθυστέρηση, ο Σισιλιάνος ακολούθησε μια πορεία παράλληλη προς κάποιες από τις εξελίξεις της μεταπολεμικής διεθνούς πρωτοπορίας: από το σειραϊσμό και τη σύλληψη του μουσικού έργου ως μιας δομικά συνεκτικής και αυθύπαρκτης οντότητας η οποία βασίζεται στην οργανική ανάπτυξη ενός μουσικού πυρήνα, προς διαδικασίες οι οποίες επιτρέπουν τη χρήση ετερόκλητου υλικού, τον πλουραλισμό και την αποσπασματικότητα. Μια από τις διαδικασίες αυτές είναι η χρήση δάνειου υλικού και η συνεπακόλουθη διακειμενικότητα η οποία έρχεται σε αντίθεση με το μοντερνιστικό πρότυπο της μουσικής αυτονομίας και συνδέεται με τον μεταμοντερνισμό.

Στην παρούσα ανακοίνωση υποστηρίζω ότι με την *Πρώτη Συμφωνία*, έργο 14 του 1956, το πρώτο έργο στο οποίο ο Σισιλιάνος κάνει χρήση παραθέματος, οι «ρωγμές» στο μοντερνιστικό πρότυπο της μουσικής αυτονομίας διαφαίνονται πολύ πριν υιοθετήσει τεχνικές που συνδέονται ευρύτερα με μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του υλικού.¹ Με αυτό το έργο ως σημείο εκκίνησης και χρησιμοποιώντας παραδείγματα από τέσσερα ακόμα μεταγενέστερα έργα του (την *Ταναγραία*, έργο 17, του 1957, τις *Οκτώ Παιδικές Μινιατούρες*, για πιάνο, έργο 23, του 1963, το *Επιτάφιο*, για μικτή χορωδία, φωνητικό σύνολο έξι γυναικείων φωνών, παιδική χορωδία και ορχήστρα, έργο 31, του 1971 και τις *Etudes Compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32, του 1974) προτείνω μια ανάγνωση αυτής της πλευράς της συνθετικής του διαδρομής, η οποία εστιάζει στη

¹ Σε κείμενό μου που είναι υπό έκδοση υποστηρίζω ότι από το 1968 ο Σισιλιάνος άρχισε σταδιακά να περνάει σε μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του μουσικού υλικού. Βλ. Valia Christopoulou [Βάλια Χριστοπούλου], «A selective appropriation: Yorgos Sicilianos' experimentation with modernism and postmodernism», στο: Eva Mantzourani [Εύα Μαντζουράνη], Costas Tsougras [Κώστας Τσούγκρας] & Petros Vouvaris [Πέτρος Βούβαρης] (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, Routledge, Λονδίνο (υπό έκδοση). Για τη μετάβαση της έντεχνης ελληνικής μουσικής σε μια μεταμοντέρνα εποχή βλ. Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill, Leiden 2013, σ. 535-536 και Christopoulou, «A national perspective and international threads to postmodernism at the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music», *Musicology* 26, I, Institute of Musicology SASA, Βελιγράδι 2019, σ. 107-113, http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/6332/Muzikologija%2026.pdf?sequence=1&isAllowed=y&fbclid=IwAR0a0UoUnTZgKD2sHrY4mewwGY4AxADhye5Um_VhbqgWUYzAMcIYeggXZ70, πρόσβαση 27 Απριλίου 2021.

δημιουργία ενός πλέγματος δάνειων ιδεών από εξωτερικές αναφορές και αυτοαναφορές. Επίσης, διερευνώ τη σχέση του πλέγματος αυτού με το τεχνικό υπόβαθρο του έργου του Σισιλιάνου και υποστηρίζω ότι κινείται παράλληλα και είτε βρίσκεται σε ένταση είτε συμβαδίζει με τις ευρύτερες θεωρητικές και αισθητικές αναζητήσεις του. Τέλος, επισημαίνω το ρόλο των παραθεμάτων ως φορέων πολιτισμικού νοήματος και αναφέρομαι στους διαφορετικούς τρόπους χειρισμού των υλικών αυτών από το συνθέτη καθώς και στους μετασχηματισμούς τους σε φορείς έκφρασης των πιο προσωπικών ιδεών και συναισθημάτων του.

Με τον τρόπο αυτό η διαδρομή του Σισιλιάνου από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και μετά εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο δύο διεθνών τάσεων: α) της κυρίαρχης τάσης του ευρωπαϊκού μοντερνισμού καθώς και της μετεξέλιξής του, μετά το 1950, στη μορφή του «υψηλού» μοντερνισμού που συνδέεται με την ανάπτυξη σειραϊκών τεχνικών και προσδιορίζεται από τις έννοιες του φορμαλισμού και της αυτονομίας.² β) παράλληλων τάσεων που αναδύονται σταδιακά, περιλαμβάνουν πλουραλιστικές διαδικασίες και συνδέονται με τον μεταμοντερνισμό.³ Η μεθοδολογική προϋπόθεση της προσέγγισης του θέματος μου βασίζεται στη θέση του Jonathan D. Kramer ότι «η μεταμοντέρνα μουσική δεν αποτελεί απλά μια αποκήρυξη του μοντερνισμού ή μια συνέχισή του, αλλά έχει τα στοιχεία τόσο της τομής όσο και της επέκτασης» και ότι «είναι μάταιο να χαρακτηρίζει κανείς ένα έργο ως αποκλειστικά μεταμοντέρνο».⁴ Έτσι, σκοπός μου δεν είναι να χαρακτηρίσω κάποια από τα έργα στα οποία θα αναφερθώ «μεταμοντέρνα» αλλά να τα προσεγγίσω μέσα από το πρίσμα αυτού του καλλιτεχνικού ρεύματος.

Η παρούσα ανακοίνωση επικεντρώνεται στη δεύτερη, τη μεσαία, περίοδο της συνθετικής διαδρομής του Σισιλιάνου, με βάση το διαχωρισμό του έργου του από τον ίδιο σε τρεις περιόδους.⁵ Σύμφωνα με αυτόν το διαχωρισμό η μεσαία περίοδος εγκαινιάστηκε το 1954 με το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα*, έργο 12, το έργο με το οποίο καθιερώθηκε ως ένας νέος μοντερνιστής συνθέτης και συνεχίστηκε για τα επόμενα περίπου 25 χρόνια κατά τα οποία ο Σισιλιάνος πειραματίστηκε με τεχνικές της διεθνούς

² Βλ. Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2012, σ. 40 και σ. 116.

³ Στο ίδιο, σ. 42.

⁴ Jonathan D. Kramer, «The Nature and Origins of Musical Postmodernism», στο: Judy Lockhead και Joseph Auner (επιμ.), *Postmodern Music / Postmodern Thought*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2012, σ. 16-17.

⁵ Γιώργος Σισιλιάνος, «Η σύγχρονη μουσική στην Ελλάδα σήμερα. Το προσωπικό μου μουσικό οδοιπορικό και μερικές σχέψεις για τη σύγχρονη μουσική στο τέλος του 20^{ου} αιώνα», *Για τη Μουσική*, Έλλη Γιωτοπούλου - Σισιλιάνου (επιμ.), Μουσείο Μπενάκη και Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 344-348.

μουσικής πρωτοπορίας της εποχής. Σύμφωνα με έναν επιμέρους διαχωρισμό, η μεσαία περίοδος μπορεί να χωριστεί σε τρεις φάσεις.⁶ Στην πρώτη φάση, από το 1954 έως το 1962, ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί με διάφορους τρόπους τη δωδεκάφθογγη μέθοδο. Στη δεύτερη φάση, από το 1962 έως το 1968, αναπτύσσει μια ιδιοσυγκρασιακή προσέγγιση του σειραϊσμού η οποία προϋποθέτει εκτεταμένο προσυνθετικό σχεδιασμό. Και τέλος, στην τρίτη φάση της μεσαίας περιόδου, η οποία χρονικά εκτείνεται μεταξύ του 1968 και του 1979, παράλληλα με τις τεχνικές που προαναφέρθηκαν εισάγει σταδιακά τη χρήση στοιχείων που δεν υπόκεινται σε σειραϊκές διαδικασίες και σε προσυνθετικό σχεδιασμό. Είναι η φάση κατά την οποία πειραματίζεται με πιο «ελεύθερες» τεχνικές και με ηλεκτρονικά μέσα.⁷

Κατά τις δύο πρώτες φάσεις, οι οποίες αντιστοιχούν στον πειραματισμό με τη δωδεκάφθογγη μέθοδο και τη σειραϊκή τεχνική, ο Σισιλιάνος αναπτύσσει την τεχνική του με βάση την αρχή της οργανικότητας. Σύμφωνα με αυτή την αρχή ένα έργο μπορεί να βασίζεται σε έναν μουσικό πυρήνα από τον οποίο προκύπτουν όλα τα στοιχεία του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για την πρώτη φάση της δεύτερης περιόδου είναι το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα*, έργο 12, του 1954, το πρώτο έργο στο οποίο ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί τη δωδεκάφθογγη μέθοδο. Για το έργο αυτό αναφέρει σε σημείωμα προγράμματος: «[σε] μια αργή μα σύντομη Εισαγωγή, [...] τα χάλκινα εκθέτουν ένα μελωδικό και ρυθμικό στοιχείο πάνω στο οποίο θα κτισθεί όλο το μετέπειτα μουσικό υλικό [...]».⁸ Το στοιχείο αυτό μπορεί να αναχθεί σε ένα διαστηματικό κύτταρο (οι τρεις πρώτοι φθόγγοι της δωδεκάφθογγης σειράς που χρησιμοποιείται στο έργο) το οποίο το εξασφαλίζει συνοχή και δομική ενότητα στο έργο.⁹

⁶ Χριστοπούλου, Γιώργος Σισιλιάνος – Ζωή και Έργο, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009, σ. 9, <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/33700#page/1/mode/2up>, πρόσβαση στις 27 Απριλίου 2021.

⁷ Για μια συνοπτική παρουσίαση της δεύτερης περιόδου του έργου του Σισιλιάνου βλ. Christopoulou [Χριστοπούλου], «Yorgos Sicilianos and the musical avant garde in Greece», στο: Κώστας Τσούγκρας, Δανάη Στεφάνου, Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*, πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1-3 Ιουλίου 2010, http://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/CHRISTOPOULOU.pdf, πρόσβαση στις 27 Απριλίου 2021.

⁸ Σισιλιάνος, Σημείωμα προγράμματος για το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα*, έργο 12, στο: Χριστοπούλου, Κατάλογος Έργων Γιώργου Σισιλιάνου, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις αρ. 12 (επιστημονικός υπεύθυνος: Απόστολος Κώστιος), Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 41.

⁹ Για εκτενή ανάλυση του *Κοντσέρτου για Ορχήστρα*, έργο 12 και σχετικά με το ρόλο του διαστηματικού κυττάρου βλ. Χριστοπούλου, Γιώργος Σισιλιάνος..., σ. 42-61 και Christopoulou [Χριστοπούλου], «Modernism and Greek Antiquity in the Work of Yorgos Sicilianos», στο: Katerina Levidou [Κατερίνα Λεβίδου] και George Vlastos [Γιώργος

Ωστόσο, παράλληλα με αυτή την αισθητική σχεδίαση και την ανάπτυξη αντίστοιχων τεχνικών, ήδη από την πρώτη φάση της μεσαιάς περιόδου και λίγο μετά τη σύνθεση του *Κοντσέρτου για Ορχήστρα*, διαφαίνονται στοιχεία «απόκλισης» ως προς την κατεύθυνση η οποία αντιμετωπίζει το μουσικό έργο ως μια κλειστή και αυτόνομη οντότητα. Από αυτή την άποψη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η *Πρώτη Συμφωνία*, έργο 14 που έγραψε ο Σισιλιάνος κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Αμερική από το 1955 έως το 1956.¹⁰ Πιο συγκεκριμένα, στο τρίτο μέρος της *Συμφωνίας* (III. Largo) ο συνθέτης παραθέτει σε παραλλαγμένη μορφή την εισαγωγική μελωδία από την άρια «E lucevan le stele» από την όπερα *Τόσκα* του Τζιάκομο Πουτσίνι, η οποία παίζεται από τα τρομπόνια στα μ. 48-55 (παράδειγμα 1) και από τις βιόλες και τα βιολοντσέλα στα μ. 91-93. Στα δύο αυτά σημεία η μελωδία ακούγεται αποκομμένη απ' όσα προηγούνται και έπονται και δεν αλληλεπιδρά με το υπόλοιπο υλικό του έργου. Από αυτή την άποψη ο χειρισμός του παραθέματος παραπέμπει σε μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του υλικού.¹¹

Βλαστός] (επιμ.), *Revisiting the Past, Recasting the Present: the Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2013, σ. 236-240, https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_product=32&controller=product&id_lang=1, πρόσβαση στις 27 Απριλίου 2021.

¹⁰ Η *Πρώτη Συμφωνία* φέρει την αφιέρωση «στον Δημήτρη Μητρόπουλο». Ο Έλληνας μαέστρος παρουσίασε τη *Συμφωνία* σε πρώτη εκτέλεση με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης στο Κάρνεγκι Χωλ την 1η Μαρτίου 1958. Βλ. Χριστοπούλου, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 45.

¹¹ Ο Jonathan D. Kramer αναφέρει σχετικά με τις διαφορές ανάμεσα στη μοντερνιστική και τη μεταμοντέρνα αντιμετώπιση δάνειου υλικού: «Οι μοντερνιστές συνθέτες συχνά θέλουν να ενσωματώσουν, να κατακτήσουν, να επιδείξουν τη δεξιότητά τους στο χειρισμό αυτού το οποίο παραθέτουν, είτε τοποθετώντας το σε μοντερνιστικά πλαίσια είτε αλλάζοντάς το. Στους μεταμοντέρνους αρέσει να αφήνουν τη μουσική στην οποία αναφέρονται να είναι απλά αυτή που είναι, παρουσιάζοντάς τη χωρίς παραμόρφωση και χωρίς μουσικό σχολιασμό». Kramer, ό.π., σ. 15.

-80-

49 I^o Tempo (♩=52)

Fl. *1. Solo*
p. espp. *qui p*

Clarin. (La)

F. Bas. (Si)

Fgt.

Cfgt.

Cor. (Fa)

Tr. (do)

Fr. ni

Ts.

Timp. *Basso ordin.* *ppp* *ardendosi ppp*

Piano *p=60*

Arpa

49 I^o Tempo (♩=52)

Archi

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written for a large ensemble, including Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ba.), Alto Saxophone (Alto), Tenor Saxophone (Tenor), and Bass (B.). It also includes vocal parts for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (B.). The music is in 4/8 time and features a key signature of one flat. The score is marked with "50" in a box. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics include "p" (piano) and "f" (forte). The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for "Lac Lac" by J. S. Bach. The score is written on five staves. The first staff is labeled "Lac." and the second "Lac." The third staff is labeled "Lac." and the fourth "Lac." The fifth staff is labeled "Lac." and the sixth "Lac." The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include "poco cresc." on the first staff, "poco cresc." on the second staff, "cresc." on the third staff, "cresc." on the fourth staff, and "cresc." on the fifth staff. The score is written in a single system, with a double bar line at the end of the fifth staff.

Επιπλέον, δύο αποσπάσματα από κείμενα του ίδιου του Σισιλιάνου για την *Πρώτη Συμφωνία* φαίνεται να επιβεβαιώνουν τη θέση αυτή. Το πρώτο κείμενο είναι ένα σημείωμα προγράμματος του 1958 στο οποίο ο συνθέτης αναφέρει ότι στο τρίτο μέρος της *Συμφωνίας* «Το πρώτο [...] θέμα αναπτύσσεται πλατιά ως ένα κορύφωμα ‘φορτίσιμο’, αμέσως μετά το οποίο παρεμβάλλεται σχεδόν αυτούσιο ένα νοσταλγικό θέμα παρμένο από την *Τόσκα*, κάτι σαν αισθηματική παρωδία, που ακούγεται πρώτα στο τρομπόνι ‘σόλο’ [...]».¹² Το δεύτερο κείμενο είναι μια ομιλία που είχε δώσει στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο το 1967 στην οποία αναφέρεται στη μουσική του της τελευταίας δεκαπενταετίας, δηλαδή μεταξύ 1952 και 1967. Στην ομιλία αναφέρει ότι ανάμεσα σε άλλα στοιχεία που χρησιμοποιεί στην *Πρώτη Συμφωνία* υπάρχουν «στοιχεία [...] δανεισμένα απ’ αλλού, όπως λ.χ. μια μελωδία παρμένη από την *Tosca* του Puccini και βαλμένη επίτηδες, σαν αντίθεση και μαζί σαν ειρωνία – κατά το πρότυπο θα ’λεγε κανείς της Pop-Art, για την οποία, εγώ τουλάχιστον, δεν είχα ακούσει τότε να γίνεται κανένας ακόμα λόγος».¹³

Τρία στοιχεία απ’ όσα αναφέρει ο Σισιλιάνος στα κείμενά του παραπέμπουν σε έννοιες που συνδέονται με τον μεταμοντερνισμό. Πρώτον, η μελωδία από την *Tosca* «παρεμβάλλεται σχεδόν αυτούσια» και είναι «βαλμένη επίτηδες σαν αντίθεση», χειρισμός που παραπέμπει στην έννοια της αποσπασματικότητας και της αμφισβήτησης της μοντερνιστικής αξίας της δομικής ενότητας.¹⁴ Δεύτερον, οι συναφείς έννοιες της παρωδίας και της ειρωνίας οι οποίες υποδεικνύουν αποστασιοποίηση και επανέρχονται σταθερά στις συζητήσεις για τον μεταμοντερνισμό.¹⁵ Τέλος, η αναφορά στην Pop Art, η οποία θεωρείται πρόδρομος ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, ως ένα από τα πρώιμα δείγματα του μεταμοντερνισμού.¹⁶ Επομένως, ο ίδιος ο συνθέτης χρησιμοποιεί έννοιες που παραπέμπουν σε μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του υλικού και επιπλέον συνδέει τη χρήση του παραθέματος στην *Πρώτη Συμφωνία* με την Pop Art και, κατ’ επέκταση, με τον μεταμοντερνισμό.

Το δεύτερο έργο ανήκει, όπως και η *Πρώτη Συμφωνία*, στην πρώτη φάση της μεσαίας περιόδου. Είναι η *Ταναγραία*, σουίτα για δύο πιάνο, έργο 17[γ], η οποία φέρει την αφιέρωση «to my wife».¹⁷ Από τα εννέα μέρη

¹² Σισιλιάνος, Σημείωμα προγράμματος για την *Πρώτη Συμφωνία*, έργο 14 στο: Χριστοπούλου, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 46.

¹³ Του ίδιου, «Η μουσική μου της τελευταίας δεκαπενταετίας: 1952-1967», *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 319-320.

¹⁴ Βλ. Kramer, ό.π., σ. 16.

¹⁵ Στο ίδιο.

¹⁶ Βλ. Sylvia Harrison, *Pop Art and the origins of Post-Modernism*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2003, σ. 1.

¹⁷ Η αφιέρωση και τα μέρη του έργου σημειώνονται στα αγγλικά στο αυτόγραφο. Η

του έργου ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης παρουσιάζουν το έκτο και το όγδοο μέρος. Το έκτο μέρος (6. The game of the balls) αποτελεί μεταφορά του δεύτερου μέρους (II. Allegretto semplice, con eleganza – Trio) του Δεύτερου Κουαρτέτου Εγγχόρδων, έργο 13 (1955) του Σισιλιάνου, το οποίο είναι ένα μενουέτο με τρίο με τονικές αναφορές. Στην περίπτωση αυτή έχουμε ένα παράδειγμα αυτοαναφοράς, δεδομένου ότι προέρχεται από προγενέστερο έργο του ίδιου του συνθέτη. Στο όγδοο μέρος (8. Dance) ακούγεται ένα τμήμα από τη μελωδία του δημοτικού τραγουδιού Κοντούλα λεμονιά σε παραλλαγμένη μορφή, με μια λιτή αντιστικτική επεξεργασία και με εναρμόνιση σε τονικό ιδίωμα (παράδειγμα 2, μ. 192-202). Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή είναι η μοναδική περίπτωση επεξεργασίας ενός γνωστού και άμεσα αναγνωρίσιμου ελληνικού δημοτικού τραγουδιού στο σύνολο της συνθετικής δημιουργίας του Σισιλιάνου.

Ταναγραία γράφτηκε το 1957 αρχικά ως σουίτα μπαλέτου και υπάρχει σε τρεις διαφορετικές εκδοχές: α) έργο 17[α], σουίτα μπαλέτου, για δύο πιάνο και κρουστά, β) έργο 17[β], σουίτα μπαλέτου, για πλήρη ορχήστρα, και γ) έργο 17[γ], σουίτα για δύο πιάνο. Σχετικά με τη χρονολόγηση των τριών εκδοχών της Ταναγραίας βλ. Χριστοπούλου, Κατάλογος..., ό.π., σ. 51-57. Στην παρούσα ανακοίνωση αντλώ τα μουσικά παραδείγματα από την τρίτη εκδοχή, έργο 17 [γ], για δύο πιάνο.

- 23 -

191 192 193 194 195

(*en dehors*)

196 197 198 *8va* 199 200 *l.v.* 201 202 203 204

pp

(*en dehors*)

p

8va

p (molto dolce)

(*molto dolce*)

Παράδειγμα 2: Ταναγραία, σουίτα για δύο πιάνο, έργο 17[γ]. 8. Dance: μ. 192-202

Το τρίτο έργο στο οποίο θα αναφερθώ είναι οι *Οκτώ παιδικές μινιατούρες*, έργο 23 (1963). Ανήκουν στη δεύτερη φάση της μεσαίας περιόδου του έργου του Σισιλιάνου και φέρουν την αφιέρωση «του γιου μου του Λίνου».¹⁸ Οι *Μινιατούρες* αρχίζουν με μια Εισαγωγή (1. Πρελούδιο) που αποτελεί μεταφορά της αντίστοιχης Εισαγωγής από το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα*, έργο 12 του συνθέτη. Στις *Μινιατούρες* έχουμε δύο ακόμα παραδείγματα δανεισμού υλικού, σε παραλλαγμένη μορφή και προσαρμοσμένα σε αρμονικά περιβάλλοντα χωρίς σαφή τονικό προσανατολισμό (κυρίως ολόκληρους τόνους): α) στο δεύτερο μέρος του έργου (2. Εμβατήριο) όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη μελωδία από το εμβατήριο «εγώ είμ' εγώ βζωνάκι γοργό» (από την επιθεώρηση *Πολεμικά Παναθήναια* σε μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη που παιζόταν κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων του 1912-1913)· β) στο τέταρτο μέρος του έργου (4. Παράφωνο τραγούδι) όπου χρησιμοποιεί τη μελωδία από το γαλλικό παιδικό τραγούδι «Frère Jacques» (παραδειγμα 3). Σχετικά με τις *Μινιατούρες* ο Σισιλιάνος αναφέρει σε κείμενό του: «Λίγο πριν απ' τα Χριστούγεννα του '63 καταπιάστηκα με τη σύνθεση ενός έργου που, όχι μονάχα στέκεται στο περιθώριο των προβλημάτων που με απασχολούσαν τότε, αλλά και που θεληματικά τα αγνοεί πέρα για πέρα. Πρόκειται για [...] μια σειρά από μικρά κομμάτια με κωμικό ή και σατυρικό ακόμα περιεχόμενο, γραμμένα επίτηδες για να διασκεδάσουν το γιο μου (ηλικίας τότε τρισήμισι χρόνων)».¹⁹

¹⁸ Οι *Οκτώ παιδικές μινιατούρες* υπάρχουν και σε μια δεύτερη εκδοχή (με αρίθμηση έργο 23^A), για ορχήστρα (1965). Βλ. Χριστοπούλου, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 68-71.

¹⁹ Σισιλιάνος, «Η μουσική...», ό.π., σ. 324.

4.

4. Παράφωνο τραγούδι

Molto lento (♩ = ca 52)

The musical score is written for piano and features a variety of musical notations including treble and bass staves, dynamic markings (pp, p, f, mf), tempo markings (Molto lento, Riten., a tempo, poco riten., attacca), and performance instructions like 'sacso' and '8va'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into several systems, with some parts marked '8va' (octave) and 'quasi camp. (p)' (quasi camp. (p)). The piece concludes with an 'attacca' marking.

Παράδειγμα 3: Οκτώ παιδικές μινιατούρες, για πιάνο, έργο 23.

4. Παράφωνο τραγούδι

Ποια ήταν, όμως, τα προβλήματα τα οποία, όπως λέει ο Σισιλιάνος, τον «απασχολούσαν τότε»; Ανατρέχοντας σε σχεδιάσματα έργων του καθώς και σε κείμενά του, διαπιστώνει κανείς ότι μετά τη σύνθεση του *Κοντσέρτου για Ορχήστρα* ο Σισιλιάνος συνεχίζει να εξελίσσει τη μουσική του γλώσσα με βάση δωδεκάφθογγες και σειραϊκές τεχνικές ενώ, παράλληλα, η ρητορική του επιβεβαιώνει την αφοσίωσή του στην κατεύθυνση αυτή. Βασικοί σταθμοί σε αυτή τη φάση της συνθετικής του πορείας είναι: α) το *Τρίτο Κουαρτέτο Εγχόρδων*, έργο 15, το οποίο γράφτηκε μεταξύ 1957 και 1961 και είναι το πρώτο εξολοκλήρου δωδεκάφθογγο έργο του,²⁰ β) το *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα*, έργο 22, το οποίο γράφτηκε μεταξύ του 1962 και του 1963, και είναι το πρώτο έργο στο οποίο πειραματίζεται με σειραϊκές τεχνικές,²¹ και γ) το *Τέταρτο Κουαρτέτο Εγχόρδων*, έργο 28 το οποίο γράφτηκε το 1967 και το οποίο αποτελεί το σημείο κορύφωσης της ενασχόλησής του με σειραϊκές τεχνικές.

Σε αυτή τη φάση, ξεκινώντας, δηλαδή, από το 1962 και φτάνοντας στο 1967, ο Σισιλιάνος ανέπτυξε σταδιακά μια ιδιοσυγκρασιακή προσέγγιση της σειραϊκής τεχνικής, η οποία βασίζεται σε εκτεταμένο προσυνθετικό σχεδιασμό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της προσέγγισης αυτής είναι το *Τέταρτο Κουαρτέτο Εγχόρδων*. Όπως προκύπτει από τα σχεδιάσματα που φυλάσσονται στο Αρχείο του Γιώργου Σισιλιάνου,²² ο συνθέτης στο έργο αυτό επεξεργάστηκε χωριστά τις παραμέτρους του ρυθμού και του τονικού ύψους.²³ Για την οργάνωση της παραμέτρου του ρυθμού χρησιμοποίησε δύο ομάδες αριθμών από τις οποίες προέκυψαν αριθμητικές ακολουθίες. Με βάση αυτές τις αριθμητικές ακολουθίες έφτιαξε στη συνέχεια ρυθμικά σχεδιάσματα, δηλαδή σχεδιάσματα μόνο με ρυθμικές αξίες, σχεδόν για το σύνολο του έργου. Η οργάνωση του τονικού ύψους βασίστηκε για ολόκληρο το έργο στη χρήση μιας δωδεκάφθογγης σειράς. Τέλος, επένδυσε τα ρυθμικά σχεδιάσματα με τονικά ύψη χρησιμοποιώντας τη σειρά με τρόπο τέτοιο που να αναδεικνύεται η δομική λειτουργία κάθε τμήματος της μορφής.

Όπως προκύπτει από τα έργα που αναφέρθηκαν, στις δύο πρώτες φάσεις της μεσαίας περιόδου ο Σισιλιάνος εξελίσσει την τεχνική του με βάση την ιδέα της οργανικότητας και τη συνεπακόλουθη αρχή της οικονομίας του υλικού σύμφωνα με την οποία όλα τα στοιχεία ενός έργου μπορούν να προκύψουν από ένα κύτταρο ή αλλιώς από έναν βασικό

²⁰ Βλ. Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος...*, ό.π., σ. 88-89.

²¹ Της ιδίας, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 66 και *Γιώργος Σισιλιάνος...*, ό.π., σ. 109.

²² Το Αρχείο του Γιώργου Σισιλιάνου φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.

²³ Για εκτενή ανάλυση του *Τέταρτου Κουαρτέτου Εγχόρδων*, έργο 28 βλ. Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος...*, σ. 128-149.

πυρήνα υλικού. Στην πρώτη φάση, κατά την οποία πειραματίζεται με τη δωδεκάφθογγο μέθοδο, ο πυρήνας αυτός μπορεί να είναι μια δωδεκάφθογγο σειρά ή ένα διαστηματικό κύτταρο. Στη συνέχεια, κατά τη δεύτερη φάση, εξακολουθεί να χρησιμοποιεί δωδεκάφθογγες σειρές για την οργάνωση του τονικού ύψους και, επιπλέον, χρησιμοποιεί αριθμητικές ακολουθίες για τη σειραϊκή οργάνωση του ρυθμού.

Σε θεωρητικό επίπεδο ο Σισιλιάνος υιοθετεί τη θέση ότι ο δωδεκαφθογγισμός υπήρξε μια φυσική και αναπότρεπτη εξέλιξη, μια «αναγκαιότητα της μουσικής έκφρασης», όπως αναφέρει σε διάλεξη που έδωσε το 1961,²⁴ ενώ σε μεταγενέστερη συνέντευξή του στον Θόδωρο Αντωνίου λέει σχετικά με τη δική του τεχνική:

[...] αφού μιλάμε για χαρακτηριστικά της μουσικής μου, θάθελα να προσθέσω ακόμα ένα, τεχνικής φύσης. Εννοώ την «παραλλαγή», στην πλατεία βέβαια σημασία του όρου - τη σύλληψη δηλ. ενός μουσικού πυρήνα (σύλληψη που απ' τη φύση της έχει κάτι το αυθαίρετο και παράλογο) και μετά ένα αργό χτίσιμο του έργου, πέτρα με την πέτρα, με υλικό που βασίζεται στους μετασχηματισμούς του αρχικού αυτού πυρήνα.[²⁵] Ίσως μάλιστα η συγγένεια αυτού του τρόπου δουλειάς με τη δωδεκάφθογγο τεχνική να είναι ένας από τους λόγους που η μουσική μου αποχτάει την όποια έχει εσωτερική συγκρότηση από τη στιγμή που προσανατολίζεται στο Δωδεκάφθογγο σύστημα και τον Σειραϊσμό.²⁶

Επομένως, στις δύο πρώτες φάσεις της μεσαίας περιόδου του έργου του Σισιλιάνου παρατηρεί κανείς δύο τάσεις οι οποίες φαίνεται να κινούνται παράλληλα. Από τη μία πλευρά, η εξέλιξη της μουσικής του γλώσσας με βάση τις θεωρητικές επιταγές των δωδεκαφθογγικών και σειραϊκών μεθόδων που συνδέονται με το μοντερνιστικό πρότυπο της αυτονομίας και της οργανικής ανάπτυξης του υλικού από έναν βασικό μουσικό πυρήνα. Από την άλλη πλευρά, έργα που κάνουν χρήση δάνειου υλικού με δύο τρόπους: είτε με στοιχεία που παραπέμπουν σε μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του δάνειου υλικού (*Πρώτη Συμφωνία*) είτε με έργα (*Ταναγραία* και *Οκτώ παιδικές μινιατούρες*) που χρησιμοποιούν παραθέματα παραμένοντας στα πλαίσια ενός μοντερνιστικού τρόπου

²⁴ Βλ. Χριστοπούλου, Γιώργος Σισιλιάνος..., ό.π., σ. 89. Βλ. επίσης Σισιλιάνος, «Ο Schönberg και η Σχολή του», *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 230 και του ιδίου, «Η Ελληνική Σχολή σύγχρονης και πρωτοποριακής μουσικής», ό.π., σ. 292.

²⁵ σ.σ. Η διατύπωση αυτή παραπέμπει άμεσα στον αντίστοιχο ορισμό της εξελισσόμενης παραλλαγής (developing variation) από τον Άρνολντ Σάινμπεργκ: «[...] η παραλλαγή των χαρακτηριστικών ενός βασικού πυρήνα παράγει όλους τους θεματικούς σχηματισμούς [...]». Βλ. Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Leonard Stein (επιμ.), University Of California Press, Berkley and Los Angeles 1984, σ. 397.

²⁶ Σισιλιάνος, «Ραδιοφωνική συνέντευξη στο Θόδωρο Αντωνίου», στο: *Για τη Μουσική*, ό.π., σ. 157-158.

επεξεργασίας του υλικού.²⁷ Σε κάθε περίπτωση τόσο η μεμονωμένη χειρονομία παράθεσης υλικού στην *Πρώτη Συμφωνία* όσο και η πιο εκτεταμένη χρήση στην *Ταναγραία* και στις *Μινιατούρες* αποκλίνουν από τους βασικούς θεωρητικούς προβληματισμούς και τις συνθετικές πρακτικές που υιοθετεί στις φάσεις αυτές, δημιουργώντας ένα είδος έντασης με τους σκοπούς της ευρύτερης αισθητικής σχεδιάσής του κατά την περίοδο αυτή.

Αντίθετα, στην τρίτη φάση της μεσαίας περιόδου η χρήση παραθεμάτων αφορά πλέον έργα που ανήκουν στην κεντρική χάραξη της διαδρομής του, καθώς ο συνθέτης απομακρύνεται από την πρωταρχική επιδίωξη της οργανικής ενότητας και επιτρέπει τη χρήση ετερόκλητων υλικών στο ίδιο έργο, την πλουραλιστική συνύπαρξη διαφορετικών τεχνικών και την αποσπασματικότητα.

Σε δύο έργα που παίζουν κεντρικό ρόλο στη φάση αυτή ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί παραθέματα: στο *Επιτάφιο*, για μικτή χορωδία, φωνητικό σύνολο έξι γυναικείων φωνών, παιδική χορωδία και ορχήστρα, έργο 31 και στις *Etudes Compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32. Από τις παρτιτούρες και από σχεδιάσματα που φυλάσσονται στο αρχείο του Γιώργου Σισιλιάνου προκύπτει ότι το *Επιτάφιο* γράφτηκε μεταξύ 1968 και 1971²⁸ και ότι οι αρχικές ιδέες για τις *Etudes Compositionnelles* ανάγονται στο 1968. Πιο συστηματικά, ο Σισιλιάνος ασχολήθηκε με τις *Etudes* από το 1972 έως το 1974.²⁹ Επομένως, τα δύο έργα γράφτηκαν εν μέρει κατά την ίδια χρονική περίοδο και απηχούν ως έναν βαθμό παρόμοιους προβληματισμούς.³⁰

Το *Επιτάφιο* συνδέεται με ένα τραγικό γεγονός στην προσωπική ζωή του συνθέτη: το θάνατο του δεκάχρονου ανηψιού του, Νίκου Μαραγκόπουλου, με τον οποίο συνδεόταν πολύ στενά και φέρει την αφιέρωση «to the memory of Nikos Marangopoulos who left us before he

²⁷ Σχετικά με τις διαφορές ανάμεσα στη μοντερνιστική και τη μεταμοντέρνα χρήση δάνειου υλικού βλ. υποσ. 12.

²⁸ Τοποχρονολογία σύνθεσης στο αυτόγραφο της τελικής γραφής: Αθήνα, Ιούνιος 1969 – Λονδίνο, 3 Δεκεμβρίου 1971. Στο Αρχείο του Σισιλιάνου στον φάκελο του *Επιταφίου* βρέθηκε σχεδιάσμα στο οποίο ο συνθέτης σημειώνει προγενέστερη ημερομηνία: «7.VI.68».

²⁹ Στο Αρχείο του Σισιλιάνου στον φάκελο των *Etudes Compositionnelles* φυλάσσονται σχεδιάσματα με τον τίτλο *Σονάτα για πιάνο* και ημερομηνία 6.3.1968. Στον ίδιο φάκελο φυλάσσεται σχεδιάσμα στο οποίο ο συνθέτης αναγράφει: «4 χρόνια μετά: 26.4.'72 [...]». Από αυτή την ημερομηνία και μετά αρχίζει η πιο συστηματική ενασχόληση του Σισιλιάνου με τις *Etudes Compositionnelles*. Βλ. και ημερομηνίες ολοκλήρωσης των μερών του έργου στο: Χριστοπούλου, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 88.

³⁰ Η ενότητα της παρούσας ανακοίνωσης που αφορά το *Επιτάφιο* και τις *Etudes Compositionnelles* αντλεί στοιχεία από την αντίστοιχη ενότητα στο υπό δημοσίευση κείμενό μου Christopoulou, «A selective...», ό.π., στην οποία αναπτύσσω τη θέση μου για το ρόλο που έχουν παίξει αυτά τα δύο έργα στη μετάβαση του Σισιλιάνου σε μια φάση κατά την οποία υιοθετεί μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του υλικού.

was eleven».³¹ Τόσο από μουσικής απόψεως όσο και από την άποψη του κειμένου στο έργο αυτό συνυπάρχουν ετερόκλητα από άποψη στυλιστική, χρονολογική και γεωγραφική στοιχεία. Για την οργάνωση του μουσικού υλικού ο συνθέτης χρησιμοποιεί σειραϊκές τεχνικές (για τις αριθμητικές ακολουθίες χρησιμοποιεί τη σειρά Fibonacci) αλλά παράλληλα και τεχνικές που δεν προϋποθέτουν προσυνθετικό σχεδιασμό καθώς και απροσδιοριστία. Τα κείμενα του έργου περιλαμβάνουν: α) κείμενο του ίδιου του συνθέτη στα αγγλικά, β) ασύνδετα λόγια του παιδιού στα αγγλικά και στα ελληνικά, γ) κείμενο από τη Δυτική Νεκρώσιμη Ακολουθία (Requiem) στα λατινικά, δ) κείμενο από τον *Μικρό Πρίγκηπα* του Antoine de Saint Exupéry στα γαλλικά, ε) κείμενο από δύο βυζαντινούς ύμνους στο πρωτότυπο (αποσπάσματα από τον Θρήνο της Παρθένου που ακούγεται στην ορθόδοξη Ακολουθία της Μεγάλης Παρασκευής και από ένα αναστάσιμο ύμνο).³² Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι για τους βυζαντινούς ύμνους δεν χρησιμοποιεί μόνο το πρωτότυπο κείμενο αλλά και την πρωτότυπη μουσική. Αν εξαιρέσει κανείς τις προφανείς υφολογικές διαφορές ανάμεσα στην εκτέλεση των βυζαντινών ύμνων από έναν βυζαντινό χορό και από ένα φωνητικό σύνολο στο πλαίσιο της έντεχνης δυτικής μουσικής, τα δύο παραθέματα παρατίθενται αυτούσια. Επίσης, παρουσιάζονται αποκομμένα και χωρίς να αλληλεπιδρούν με το υπόλοιπο υλικό του έργου (παράδειγμα 4, απόσπασμα από τον Θρήνο της Παρθένου «Ω γλυκύ μου Έαρ», μ. 73-76). Μάλιστα, και στις δύο περιπτώσεις, οι ύμνοι, σύμφωνα με οδηγία του συνθέτη μπορούν εναλλακτικά να είναι ηχογραφημένοι.³³ Έτσι, λειτουργούν ως «found objects» και συμβάλλουν στην αποσπασματικότητα της δομής.

³¹ Στα αγγλικά στο αυτόγραφο. Βλ. Χριστοπούλου, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 86.

³² Στα αγγλικά στο αυτόγραφο. Βλ. σ. [iii] του αυτογράφου.

³³ Για τον Θρήνο της Παρθένου «Ω Γλυκύ μου Έαρ»: «The melody of the six women's voices could be, also, tape recorded». Για τον αναστάσιμο ύμνο «Νυν πάντα πεπλήρωται φωτός»: «The bizantine (sic) melody (Hymn) of the Children's Choir could be tape-recorded [...]». Βλ. σ. 24 (παράδειγμα 4) και σ. 35 του αυτογράφου. Στα αγγλικά στο αυτόγραφο.

- 24 -

(6 Soprani Soli: From back-stage)

faster; almost breathless *pp dolcissimo*

the hollow of any hand
is a basket full of
dead yellow petals...

(1 = ca 60)

** N.B. The melody of the six women's voices could be, also, tape-recorded. For a translation of the Greek text, see explanatory note.*
*** Wait the end of the Narrator's part*

al-lar-gan-do

(Solo) *p* *trp* *pp* *ppp* *(lx. until extinction)*

perdendosi ppp

(Whispering, but very clearly articulated)

sha-don-dreams(ss) *al-lar-gan-do*

mf *sha-don-dreams* *soh* *mp* *seh* *sh* *sss* *p* *perdendosi*

(30.X.1969)

Παράδειγμα 4: Επιτάφιο, για για μικτή χορωδία, φωνητικό σύνολο έξι γυναικείων φωνών, παιδική χορωδία και ορχήστρα, έργο 31: μ. 73-76

Το δεύτερο έργο αυτής της φάσης στο οποίο θα αναφερθώ, είναι οι *Etudes Compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32³⁴ το οποίο έχει κομβική σημασία στη διαδρομή του Σισιλιάνου. Ο ίδιος αναφέρει σε σημείωμα προγράμματος: «οι *Etudes Compositionnelles* [είναι μια σειρά σπουδών], που δεν αφορούν πια την τεχνική ενός οργάνου, αλλά θίγουν, έστω και από ορισμένες μόνο πλευρές, μερικά προβλήματα μουσικής σύνθεσης, –όπως του ρυθμού, του ηχοχρώματος, της αρμονίας κ.λ.π.– ιδωμένα μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης ιδιαίτερα μουσικής, από τον απλό ατοναλισμό μέχρι το “σειραϊσμό” και τον “αλεατορισμό”». ³⁵ Πρόκειται για οκτώ σπουδές εκ των οποίων οι πέντε πρώτες, για το ρυθμό, για το ηχόχρωμα, για την αρμονία, για τη μελωδία και για τη δυναμική αντίστοιχα πραγματεύονται μεμονωμένες παραμέτρους, ενώ οι τρεις τελευταίες αφορούν τη μορφή. Ο Σισιλιάνος στο έργο αυτό χρησιμοποιεί ένα πολύ μεγάλο εύρος τεχνικών που μπορούν να αναχθούν είτε στην παράδοση της δωδεκάφθογγης και της σειραϊκής τεχνικής, τις οποίες επεξεργάζεται αντίστοιχα στην πρώτη και στη δεύτερη φάση της μεσαίας περιόδου του έργου του, είτε είναι πιο «ελεύθερες» τεχνικές που εισάγει κατά την τρίτη φάση της μεσαίας περιόδου. ³⁶ Αναφέρω εν συντομία: δωδεκάφθογγες σειρές, σειραϊσμό, ελεύθερη ατονική γραφή, συγχορδίες και διαστήματα χωρίς σαφή τονική λειτουργία (όπως κλίμακες με ολόκληρους τόνους), απροσδιοριστία, διευρυμένες τεχνικές παραγωγής ήχου, περιοδικότητα στον ρυθμό, ρυθμική οργάνωση χωρίς περιοδικότητα, χειρισμό της μορφής σύμφωνα με παραδοσιακά πρότυπα που προϋποθέτουν διαδικασίες ανάπτυξης και κορύφωσης, παρατακτικές δομές. Έτσι, συνολικά το έργο, αν και εμφανίζει κάποιες συνδέσεις ανάμεσα στα μέρη (κυρίως ως προς τη χρήση δωδεκάφθογγων σειρών) δεν υπακούει σε μια βασική ενοποιητική αρχή.

Σε ό,τι αφορά το θέμα της παρούσας ανακοίνωσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η 8η Σπουδή (8. ...pour la forme III. Thèmes juxtaposés libres). Στη σπουδή αυτή ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί τρία παραθέματα: α) από τον Πετρούσκα του Ιγκόρ Στραβίνσκι ³⁷ (παράδειγμα

³⁴ Οι *Etudes Compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32 φέρουν την αφιέρωση «στην Πόπη Ευστρατιάδη». Ο τίτλος και τα μέρη του έργου στα γαλλικά στο αυτόγραφο. Ο συνθέτης αναφέρει ως προς τον τίτλο σε σημείωμα προγράμματος ότι «[...] ο όρος δεν έχει ικανοποιητικό αντίστοιχο στα ελληνικά». Το 1975 ο Σισιλιάνος συνέθεσε και μια δεύτερη εκδοχή του έργου τις Σπουδές, για πιάνο και ορχήστρα, έργο 38. Βλ. Χριστοπούλου, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 88-90 και σ. 101-103.

³⁵ Σισιλιάνος, Σημείωμα προγράμματος για τις *Etudes Compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32 στο: Χριστοπούλου, *Κατάλογος...*, ό.π., σ. 90.

³⁶ Για εκτενή ανάλυση των *Etudes Compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32 βλ. Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος...*, ό.π., σ. 178-210.

³⁷ Η μελωδία αυτή παίζεται στον Πετρούσκα από την τρομπέτα και το φλάουτο (μ. 5-8 από το «Βαλς», βλ. Igor Stravinsky, *Petrushka*, Dover, Νέα Υόρκη 1988) στην τονικότητα της

5, σύστ. 14-16), β) από τον «Άγγελο με τα αρώματα» από το έργο *Les Corps glorieux* του Ολιβιέ Μεσσιάν³⁸ και τέλος, γ) από το εμβατήριο «εγώ είμ' εγώ βζωνακι γοργό» (όπως προαναφέρθηκε το τελευταίο παραθέμα το έχει χρησιμοποιήσει και στο δεύτερο μέρος από τις Οκτώ παιδικές μινιατούρες). Σε αυτή τη Σπουδή ο Σισιλιάνος δεν χρησιμοποιεί σειραϊκή οργάνωση του υλικού αλλά φτιάχνει ένα περιβάλλον που αποτελείται κυρίως από διαστήματα χωρίς σαφή τονικό προσανατολισμό (ημιτόνια, τόνους και μια συγχορδία με τη δομή 4η καθαρή+4η αυξημένη³⁹). Τα τρία παραθέματα αναδύονται ξεκομμένα από την, ούτως ή άλλως, αραιή υφή της 8ης Σπουδής, παραπέμπουν στη λειτουργία των «found objects» και συμβάλλουν όπως και στην περίπτωση του *Επιταφίου*, στην αποσπασματικότητα της δομής.

Mib μείζονας. Ο Σισιλιάνος την έχει μεταφέρει στο περιβάλλον της ντο μείζονας με μια χρωματική συνοδεία.

³⁸ Το παράθεμα αυτό παίζεται από το δεξί χέρι στο έργο του Μεσσιάν (μ. 25 από τον «Άγγελο με τα αρώματα» βλ. Olivier Messiaen, *Les Corps glorieux*, Leduc, Παρίσι 1942). Ο Σισιλιάνος παραθέτει το μέρος του δεξιού χεριού αυτούσιο με εξαίρεση ότι διπλασιάζει τις αρχικές αξίες.

³⁹ Η συγχορδία αυτή παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του Ιγκόρ Στραβίνσκι και του Άρνολντ Σαίνμπεργκ. Ο Richard Taruskin την ονομάζει “Rite – chord” και επισημαίνει τον κεντρικό ρόλο που παίζει στην *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* του Στραβίνσκι. Στο πλαίσιο του έργου του Σαίνμπεργκ την ονομάζει «ατονική τριάδα» και επισημαίνει ότι αποτελεί μια βασική αρμονική δομή στη μουσική του. Βλ. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2005, τόμ. 4, σ. 177 και σ. 331. Ας σημειωθεί ότι με αυτή τη συγχορδία αρχίζει και το παράθεμα από τον «Άγγελο με τα αρώματα» του Μεσσιάν.



Παράδειγμα 5: *Etudes Compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32. 8. ...pour la forme III. Thèmes juxtaposés libres: σύστ. 14-16

Αναφέρθηκα σε πέντε έργα στα οποία ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί παραθέματα. Συνοφίζω: α) στην *Πρώτη Συμφωνία* τη μελωδία από την *Τόσκα* του Πουτσίνι· β) στην *Ταναγραία* το δεύτερο μέρος του *Δεύτερου Κουαρτέτου Εγχόρδων* και τη μελωδία από το δημοτικό τραγούδι *Κοντούλα λεμονιά*· γ) στις *Οκτώ παιδικές μινιατούρες* την Εισαγωγή από το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα*, το εμβατήριο «εγώ είμ' εγώ βζωνακι γοργό» και το παιδικό τραγούδι «Frère Jacques»· δ) στο *Επιτάφιο* αποσπάσματα από δύο βυζαντινούς ύμνους· ε) στις *Etudes Compositionnelles* παραθέματα από τον *Πετρούσκα* του Στραβίνσκυ, από τον «Άγγελο με τα αρώματα» του Μεσσιάν καθώς και το εμβατήριο που χρησιμοποίησε και στις *Μινιατούρες*. Η χρήση του δάνειου υλικού στα τρία πρώτα έργα μπορεί να εκληφθεί ως μία παράλληλη αλλά «αποκλίνουσα φωνή» σε ό,τι αφορά τον κεντρικό, σ' εκείνη τη φάση, σχεδιασμό του Σισιλιάνου που εναρμονίζεται θεωρητικά και πρακτικά με την κυρίαρχη διεθνώς τάση του φορμαλισμού και του μοντερνιστικού μοντέλου της αυτονομίας. Αντίθετα, στα δύο επόμενα έργα, η ενσωμάτωση της χρήσης των παραθεμάτων και, γενικότερα, ετερόκλητων στοιχείων απηχούν τη γενικότερη μετάβαση του συνθέτη σε μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του υλικού.

Ωστόσο, εκτός από την αισθητική διάσταση που χαρακτηρίζει τη χειρονομία της χρήσης παραθεμάτων, υπάρχει και μια άλλη σημαντική πλευρά η οποία βασίζεται στη θεωρητική παραδοχή ότι το δάνειο υλικό φέρει τις αντίστοιχες πολιτισμικές συνδηλώσεις⁴⁰ ή αλλιώς αναφορές σε μουσικές από διαφορετικές παραδόσεις, εποχές και πολιτισμικά πλαίσια, όπως π.χ. έντεχνη δυτική μουσική, ελληνικό δημοτικό τραγούδι, επιθεώρηση, γαλλικό παιδικό τραγούδι, βυζαντινή μουσική. Επιλέγοντας

⁴⁰ Ο David Metzger αναφέρει σχετικά: «Όταν ένας/μία μουσικός χρησιμοποιεί δάνειο υλικό από ένα κομμάτι, αντλεί όχι μόνο τη μελωδία αλλά και τις πολιτισμικές συνδηλώσεις του κομματιού. Όπως και με τη μελωδία, ο/η μουσικός μπορεί να επεξεργαστεί και να μεταμορφώσει τις συνδηλώσεις αυτές». Βλ. Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2007, σ. 2.

τα παραθέματα στα οποία αναφέρθηκα, ο Σισιλιάνος αξιοποιεί όχι μόνο το καθεαυτό μουσικό υλικό αλλά και το νόημα που φέρουν οι πολιτισμικές συνδηλώσεις τους, μπαίνει σε διάλογο με τις ιδέες που εκφράζουν, και εν τέλει τα καθιστά φορείς των δικών του ιδεών και συναισθημάτων.

Έτσι, είτε πρόκειται για εξωτερικές αναφορές είτε για αυτοαναφορές οι οποίες επανερμηνεύονται τοποθετούμενες σε καινούργιο πλαίσιο, ο Σισιλιάνος δημιουργεί ένα πλέγμα ιδεών που εμπλουτίζεται και σε μεταγενέστερα έργα του και μοιάζει να αναφέρεται σε σημαντικούς ανθρώπους και γεγονότα της ζωής του (σε έργα όπως π.χ. η *Ταναγραία*, οι *Μινιατούρες* και το *Επιτάφιο*) ή αλλιώς, απηχεί γενικότερα την πιο βιωματική σύνδεσή του με ποικίλα πολιτισμικά ερεθίσματα. Επομένως, παράλληλα με την εξέλιξη της μουσικής του γλώσσας ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό, μέσα από το δάνειο υλικό μπορεί κανείς να ανιχνεύσει μια πιο προσωπική πλευρά της διαδρομής του, η οποία αναπτύσσεται παράλληλα με την επιδίωξη μιας αισθητικής σχεδίασης ικανής να εξασφαλίσει τον διάλογο επί ίσοις όροις με τη διεθνή μουσική πρωτοπορία.

Η ερμηνεία των έργων για πιάνο του Γιώργου Σισιλιάνου: παρουσίαση μιας έρευνας σε εξέλιξη

Λορέντα Ράμου

1. Παρουσίαση της έρευνας

Τα έργα για πιάνο του Γιώργου Σισιλιάνου έγιναν γνωστά στο κοινό χάρη σε μια πλειάδα ερμηνευτών που συνεργάστηκαν με τον συνθέτη, με πρώτη την Πόπη Ευστρατιάδη, στην οποία είναι αφιερωμένες οι *Études Compositionnelles*.¹ Η μεταδιδασκτορική έρευνα, της οποίας ένα αρχικό στάδιο παρουσιάζεται σ' αυτό το άρθρο, έχει ως σκοπό να προσδιορίσει τις παραμέτρους για την ερμηνεία που καθορίζονται από πληροφορίες που προέρχονται από τους ίδιους τους συνθέτες και τους ερμηνευτές που συνεργάστηκαν μαζί τους, σε επιλεγμένα έργα του ελληνικού πιανιστικού ρεπερτορίου, μέσα στα οποία βρίσκονται και ορισμένα έργα του Σισιλιάνου.² Η μεθοδολογία η οποία ακολουθείται για την έρευνα είναι μια διπλή ηχογράφηση των επιλεγμένων έργων: μέχρι την πρώτη ηχογράφηση, οι συμμετέχοντες πιανίστες και πιανίστριες δεν έχουν λάβει καμία ιδιαίτερη πληροφορία σχετικά με την ερμηνεία, ούτε έχουν συμβουλευτεί αρχειακό υλικό. Στον χρόνο που μεσολαβεί ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη ηχογράφηση, διδάσκονται τα έργα από τους συνθέτες ή από ερμηνευτές που τα μελέτησαν μαζί τους, και κάνουν αρχειακή έρευνα, συγκεντρώνοντας και μελετώντας όλα τα στοιχεία που σχετίζονται με την ερμηνεία των συγκεκριμένων έργων. Στη συνέχεια, κάνουν μια δεύτερη ηχογράφηση, η οποία συγκρίνεται με την πρώτη, αφενός ακουστικά, και αφετέρου με τεχνικές εξόρυξης μουσικής πληροφορίας (Music Information Retrieval).

¹ Η Πόπη Ευστρατιάδη ήταν οικογενειακή φίλη του συνθέτη και έκανε τις πρώτες εκτελέσεις των 8 *Παιδικών μινιατουρών* έργο 23 και των *Études Compositionnelles* έργο 32 στην πιανιστική και ορχηστρική εκδοχή τους (Σταυρούλα Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος – Ζωή και έργο*, Διδασκτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 323 και 338). Ο συνθέτης θεωρούσε πως ο τίτλος αυτού του έργου δεν έχει ικανοποιητικό αντίστοιχο στα ελληνικά, χρησιμοποιεί όμως τον τίτλο *Σπουδές σύνθεσης* στο αυτόγραφο.

² Λορέντα Ραμπούλου (Ράμου), *Γνωσιακή και ακουστική έρευνα σε θέματα ερμηνείας πιανιστικών έργων Ελλήνων συνθετών*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, επιβλέπων καθηγητής: Μάρκος Τσέτσος. Η παρούσα έρευνα συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και δια Βίου Μάθηση» στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδασκτόρων ερευνητών/ερευνητριών – Β' κύκλος» (MIS-5033021) που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).

Ακολουθώντας την παραπάνω μεθοδολογία, πιανίστες και πιανίστριες που παρακολουθούν με την υπογράφουσα το σεμινάριο «Το πιάνο στον 20ό και 21ο αιώνα» στο Ωδείο Αθηνών, μετά την πρώτη ηχογράφηση³ των Σπουδών αρ. 1, 3, 4 και 8, καθώς και της «Μινιατούρας αρ. 7» από τις Οκτώ παιδικές μινιατούρες έργο 23 του Σισιλιάνου, παρακολούθησαν μια διάλεξη από τη μουσικολόγο Βάλια Χριστοπούλου με τίτλο «Παρουσίαση της ανάλυσης των *Études Compositionnelles*» και συμμετείχαν σε μια masterclass με την έφορο πιάνου του Ωδείου Αθηνών Μαρία Ευστρατιάδη⁴ κατά τη διάρκεια ενός ειδικού αφιερώματος στον συνθέτη.⁵ Μελέτησαν επίσης το σχετικό με τα πιανιστικά έργα υλικό από το αρχείο του και είχαν 1-2 μαθήματα με την υπογράφουσα, ώστε να βοηθηθούν στην ενσωμάτωση όλων των νέων πληροφοριών στο παίξιμό τους. Στη συνέχεια, έγινε αρχικά μια ακουστική σύγκριση ανάμεσα στις δύο ηχογραφήσεις για να εξαχθούν τα πρώτα συμπεράσματα, τα οποία παρουσιάζονται σε αυτό το άρθρο, ενώ έπεται και μια σύγκριση των ηχογραφήσεων με κατάλληλα εργαλεία εξόρυξης μουσικής πληροφορίας. Οι αναγνώστες μπορούν να ακούσουν αυτές τις ηχογραφήσεις στον σύνδεσμο <https://soundcloud.com/user-975587955>, ώστε να σχηματίσουν μια προσωπική άποψη για τις μεταξύ τους διαφορές και να γίνουν ακόμη περισσότερο κατανοητά τα όσα περιγράφονται στη συνέχεια.

2. Αρχειακό υλικό

Το αρχειακό υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την έρευνα προέρχεται από το ψηφιοποιημένο αρχείο του συνθέτη στον ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (iema.gr)⁶ και περιλαμβάνει τα εξής τεκμήρια:

Για τις Σπουδές σύνθεσης:

- Προσχέδια 29 σελίδες [iem.CMC.gsi.sme.16.1.pdf]
- Το αυτόγραφο εργασίας [iem.CMC.gsi.sme.15.1.pdf]
- Το καθαρό αυτόγραφο (το οποίο εκδόθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών το 1975), όπου παρατηρούμε και

³ Οι ηχογραφήσεις έγιναν στο Studio LabMat του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Ηχοληψία: Βίκτωρ Μαστέλα.

⁴ Η Μαρία Ευστρατιάδη έχει βαθιά γνώση των έργων για πιάνο του Σισιλιάνου, τόσο από προσωπική εμπειρία συνεργασίας μαζί του αλλά και λόγω της σχέσης της μητέρας της με αυτά τα έργα. Αποτέλεσαν επίσης το θέμα της διπλωματικής της εργασίας στη Hochschule του Αννόβερου (βλ. Maria Efstratiadis, *Untersuchungen zu Klavierwerken des griechischen Komponisten Yorgo Sicilianos*, Hochschule für Musik und Theater, Hannover 1988).

⁵ «Αφιέρωμα στον Γιώργο Σισιλιάνο (1921-2005)», Ωδείο Αθηνών, 17 Οκτωβρίου 2020, 17:00-20:00.

⁶ Με ευχαριστίες στον Κώστα Μόσχο για τη διάθεση του αρχειακού υλικού.

σημειώσεις του συνθέτη για την ενορχήστρωση του έργου [iem.CMC.gsi.sme.14.1.pdf]

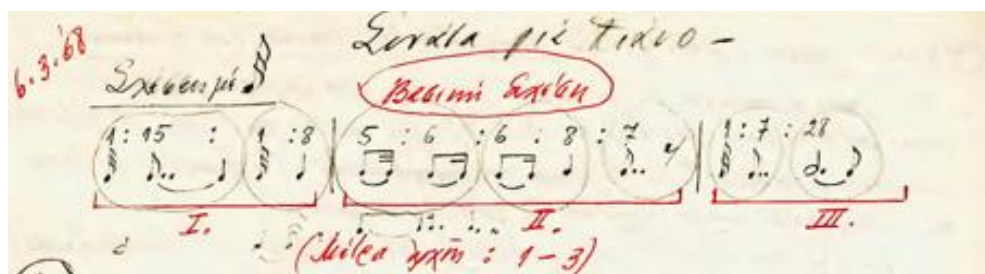
- Την αυτόγραφη παρτιτούρα της ορχηστρικής εκδοχής [iem.CMC.gsi.sme.91.1.pdf]
- Την ηχογράφιση της ορχηστρικής εκδοχής με σολίστα την Πόπη Ευστρατιάδη και τη Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ υπό τη διεύθυνση του Τσου Χούι

Για τις 8 παιδικές μινιατούρες:

- Αυτόγραφη παρτιτούρα ορχήστρας [iem.CMC.gsi.sme.55.1.pdf]

Για το καθένα από τα έργα που ηχογραφήθηκαν θα παρουσιαστούν οι αντίστοιχες αρχειακές πηγές και ο τρόπος με τον οποίο το περιεχόμενό τους μπορεί να επηρεάσει την ερμηνεία, μαζί με τα όσα ειπώθηκαν στο αφιέρωμα του Ωδείου Αθηνών, καθώς και παρατηρήσεις για τις αλλαγές που επήλθαν ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη ηχογράφιση, τόσο από τους/τις πιανίστες-ριες που τις πραγματοποίησαν, όσο και από την γράφουσα. Μετά από αυτή την πρώτη φάση, είναι δυνατό να εξαχθούν κάποια αρχικά συμπεράσματα σχετικά με την ερμηνεία των πιανιστικών έργων του Σισιλιάνου – η ισχύς τους όμως για το σύνολο του πιανιστικού του έργου χρειάζεται να επιβεβαιωθεί με συμπληρωματική έρευνα.

Όσον αφορά στις Σπουδές, ιδιαίτερης σημασίας για την ερμηνεία αποδεικνύονται τα προσχέδια και η ενορχήστρωση του έργου. Συγκεκριμένα, ανάμεσα στα προσχέδια υπάρχει ένας λεπτομερής ρυθμικός σχεδιασμός για μια Σονάτα για πιάνο με ημερομηνία 6.3.68, όπου βλέπουμε ομαδοποιήσεις 64ων που μπορούν να σχετιστούν με την αριθμητική ακολουθία της σειράς Fibonacci, όχι όμως κατ' απόλυτο τρόπο:



Παράδειγμα 1: προσχέδιο για μια Σονάτα για πιάνο, 6.3.68, φάκελος iem.CMC.gsi.sme.16.1.pdf

Συναντάμε επίσης ένα ακόμη κείμενο με τίτλο «4 χρόνια μετά: 26.4.72, ακούγοντας τις Études του Debussy!», μαζί με την επεξήγηση αυτής της έμπνευσης:

Να χρησιμοποιήσω το υλικό της «Σονάτας» [...] για ένα έργο για πιάνο με τίτλο: «Études Compositionnelles» (=Σπουδές σύνθεσης) με τα εξής μέρη:⁷

1. Για τον ρυθμό (=δυσανάγνωστο] Το 1^ο μέρος της Σονάτας)
2. Για το ηχόχρωμα (=γύρω από μία νότα)
3. Αλεατορική Σπουδή (=αλεατορικές δομές [σε σχέση με σειραϊσμό;])
4. 5. Για την Αρμονία (=σχετική με την αρμονία)
5. 6. Για τη Μελωδία (=σχετική με τη μελωδία)
6. 7. Για τη Δυναμική (<, >, ff, pp, sf κλπ.)
7. 8. Για τη Φόρμα (=επανάληψη, μικρή φόρμα, αλεατορικά στοιχεία για «ανοιχτή» φόρμα)
4. Σειραϊκή σπουδή

Ακολουθεί μια αναδιαμόρφωση των τίτλων των Σπουδών,⁸ ενώ σε ξεχωριστό τεκμήριο διαβάζουμε και το εισαγωγικό σημείωμα του συνθέτη:

Τα σύντομα αυτά κομμάτια είναι μέρος μιας μεγαλύτερης σειράς «Σπουδών» με τίτλο «Études Compositionnelles» (ο όρος δεν έχει ικανοποιητικό αντίστοιχο στα ελληνικά) που δεν αφορούν πια την τεχνική ενός οργάνου, αλλά θίγουν έστω κι από ορισμένες μόνο πλευρές, μερικά προβλήματα μουσικής σύνθεσης – όπως του ρυθμού, του ηχοχρώματος, της αρμονίας κλπ. –, ιδωμένα μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης ιδιαίτερα μουσικής, από τον απλό ατοναλισμό μέχρι το «σειραϊσμό» και τον «αλεατορισμό». Τα δύο από τα κομμάτια αυτά – για την αρμονία και τη μελωδία – εξαιτίας της στενής σχέσης αλληλεξάρτησης και αλληλοπροσδιορισμού που τα χαρακτηρίζει, παίζονται το ένα μετά το άλλο χωρίς ενδιάμεση παύση. Το έργο είναι αφιερωμένο στην πιανίστα Πόπη Ευστρατιάδη.⁹

⁷ Από την *Etude* αρ. 4 ως και την 7, ο συνθέτης έχει βάλει σε κύκλο τους αριθμούς, εισάγοντας μια διαφορετική αρίθμηση πριν τον τίτλο (5-8). Αυτού του αρχικού σχεδιασμού των τίτλων και του περιεχομένου της κάθε Σπουδής, έπονται οι τίτλοι και οι επεξηγήσεις τους στα γαλλικά, ωστόσο και εδώ εμφανίζονται μερικές διαφορές σε σχέση με τους τίτλους όπως τελικά τυπώθηκαν στην παρτιτούρα.

⁸ Η δεύτερη εκδοχή των τίτλων παρουσιάζει ακόμη μερικές διαφορές με την τελική, η οποία είναι: 1. (pour le rythme...) 2. (pour le timbre...) 3. (pour l'harmonie...) 4. (...et pour la mélodie) 5. (pour la dynamique...) 6. (pour la forme I...) Thème et variations. 7. (...pour la forme II) Thèmes juxtaposés sériels 8. (...pour la forme III) Thèmes juxtaposés libres. Σημειώνουμε ότι η αναγραφή των τίτλων ακολουθεί το μοντέλο του Debussy για τους τίτλους των *Préludes*, μόνο που γράφονται στην αρχή αντί για το τέλος του κάθε κομματιού.

⁹ Το αυτόγραφο σημείωμα βρίσκεται στον φάκελο των προσχεδίων και συντάχθηκε για την πρώτη, μερική εκτέλεση του έργου που έγινε στις 10 Απριλίου του 1973 από την Πόπη Ευστρατιάδη στο πλαίσιο της Arts week '73 του Κολλεγίου Pierce σε συνεργασία με τον Ε.Σ.Σ.Υ.Μ. στο ξενοδοχείο Χίλτον και περιελάμβανε τις Σπουδές *Για το ρυθμό, Για το ηχόχρωμα, Για την αρμονία, Για τη μελωδία, Για τη δυναμική* (Χριστοπούλου, ό.π., σ. 338).

Διαπιστώνουμε πως ο συνθέτης εμπνέεται από το μοντέλο του Debussy, του οποίου οι *Études* είναι ταυτόχρονα σπουδές σύνθεσης και πιανιστικής δεξιοτεχνίας, μεταφέροντάς το σε συνθετικούς προβληματισμούς που ενδιέφεραν τον ίδιο. Επιστρέφοντας στο υλικό των προσχεδίων της πρώτης Σπουδής, βρίσκουμε ένα ρυθμικό σχεδιασμό, ο οποίος ανά σημεία μπορεί να σχετιστεί με τη σειρά του Fibonacci (παρ. 2), τον οποίο ο συνθέτης ακολούθησε με πολύ μικρές αλλαγές στην τελική γραφή, και οποίος παραπέμπει, ως τεχνική, σε αυτόν του 1968 για τη *Σονάτα* (το προσχέδιο ξεκινά από το 3ο πεντάγραμμο της Σπουδής, *Lo stesso tempo*, βλ. και παρ. 3):

Παράδειγμα 2: Ρυθμικός σχεδιασμός «Τέταρτο Σχέδιο Τελικό» της Σπουδής αρ. 1, φάκελος iem.CMC.gsi.sme.16.1.pdf

3. Σπουδή αρ. 1 «Για τον ρυθμό»

Μετά από μια δυναμική εισαγωγική φράση, η υφή οργανώνεται σε τρία διακριτά επίπεδα: το χαμηλότερο (τονισμένες συγχορδίες στα μπάσα) καθορίζει τις διάρκειες του πεντάλ και αποτελεί μια ρυθμική στίξη η οποία, παρά τη χαμηλή δυναμική της, πρέπει να είναι πάντα ευδιάκριτη· το μεσαίο επίπεδο αποτελείται από συγχορδίες που κινούνται σταδιακά προς την ψηλή περιοχή του οργάνου και το τρίτο από συγχορδίες σε ακραία δυνατή ένταση (*fff*), που βρίσκονται εξ αρχής στην ψηλή περιοχή. Το φθογικό περιεχόμενο της Σπουδής καθορίζεται από

σειραϊκές τεχνικές (παρ. 3).¹⁰ Τα τρία ρυθμικά επίπεδα διαχωρίζονται ακόμη περισσότερο στην ενορχήστρωση του έργου, όπου το πιάνο παίζει το ίδιο κείμενο με τη σολιστική εκδοχή. Οι χαμηλές τονισμένες συγχορδίες ντουμπλάρονται με κοντραμπάσα και τσέλα σε *pizzicato* ή κρατημένες νότες ενώ οι συγχορδίες στην ψηλή περιοχή γίνονται ακόμη πιο οξείες με τη συμβολή του ξυλόφωνου.



Παράδειγμα 3: Σπουδή αρ. 1, 3ο και 4ο πεντάγραμμα, καθαρό αυτόγραφο, iem.CMC.gsi.sme.14.1.pdf¹¹

Η Σπουδή αρ. 1 ηχογραφήθηκε και παίχτηκε στη masterclass από τη Δάφνη Μελανίτου.

Στην πρώτη της ηχογράφηση, οι χαμηλές τονισμένες συγχορδίες δεν ξεχώριζαν από τη ροή των συγχορδιών σε 16α, οι οποίες παίζονταν μεν σε crescendo, αλλά χωρίς να διακρίνεται μια σαφής κατεύθυνση ούτε να αποτελούν μια ενιαία κίνηση μέχρι την κορύφωση σε τρέμολο (4 σειρές πριν το τέλος).

Οι παρατηρήσεις της Μαρίας Ευστρατιάδη στη masterclass μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

- Τα δύο πρώτα συστήματα είναι σαν μια εισαγωγή, ένα «κύμα»
- Να παίζουμε χωρίς όρια στην ένταση
- Να είναι εξίσου δυνατές και οι δύο νότες του αρχικού παρεστιγμένου μοτίβου
- Παίζουμε και ακούμε μέσα στη ροή των 16ων το γκρουπάρισμα ανά 2 ή 3 – χρειάζεται μια σωματική αίσθηση του ρυθμού, κάτι πιο «πρωτόγονο»
- Να σχετίζονται μεταξύ τους οι συγχορδίες στην ψηλή περιοχή
- Να σχετίζεται το σβύσιμο της αντήχησης μιας δυνατής συγχορδίας με το επόμενο *pp* ή *ppp*
- Χρειάζεται εκφραστική διαφοροποίηση στις χαμηλές εντάσεις, να μην είναι παντού το ίδιο

¹⁰ Χριστοπούλου, ό.π., σ. 180-184.

¹¹ Η αρίθμηση των πενταγράμμων είναι η ίδια στο αυτόγραφο και στην α' έκδοση των Σπουδών από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, 1975.

Η ίδια η Δάφνη, μετά τη masterclass, εντόπισε τις αλλαγές της ερμηνείας της στα εξής σημεία:

- Χρειάζονται μεγάλες αντιθέσεις στις εντάσεις
- Οι συγχορδίες στην ψηλή περιοχή του οργάνου δημιουργούν μεταξύ τους μια ενότητα
- Η ροή των δεκάτων έκτων δημιουργεί ένα «βόμβο» που μεγαλώνει σταδιακά
- Η ρυθμική δομή της Σπουδής πρέπει να ακούγεται όσο καθαρά φαίνεται και στο προσχέδιο
- Η γνώση της ενορχήστρωσης και η ακρόαση της ορχηστρικής εκδοχής επηρεάζει το πιανιστικό ηχόχρωμα

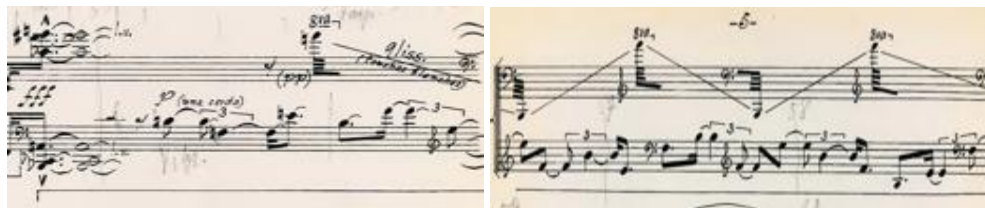
Συνοψίζοντας, ως ακροάτρια, αλλά και ως διδάσκουσα, τις διαφορές ανάμεσα στις δύο ηχογραφήσεις για την πρώτη Σπουδή, παρατηρώ ότι η συμπερίληψη των παραπάνω στοιχείων στην ερμηνεία της έδωσε στο έργο μεγαλύτερη συνοχή, ενώ αποδίδεται με ανάγλυφο τρόπο και ο σχεδιασμός της δομής του, ως μιας ενιαίας ηχητικής κίνησης από τη χαμηλή προς την ψηλή περιοχή του οργάνου, σε αρκετά γρηγορότερο τέμπο, με τις «στίξεις» των fff συγχορδιών να έχουν έναν πραγματικά οξύ ήχο και να οριοθετούν τη ροή των δεκάτων έκτων.

4. Σπουδή αρ. 2 «Για το ηχόχρωμα»

Η Σπουδή αρ. 2 είναι μια εξερεύνηση των ηχοχρωματικών δυνατοτήτων του οργάνου, περιλαμβάνοντας μια παράθεση σχεδόν ασύνδετων μεταξύ τους τμημάτων παιξίματος στα πλήκτρα και στις χορδές (με τα δάκτυλα, με χάρακα, με μπαγκέτες ξυλόφωνου, χρήση αρμονικών, προετοιμασία με χαρτόνι). Είναι σχεδόν αυτονόητο ότι οι σημαντικότερες πληροφορίες για την ερμηνεία της προέρχονται από την ενορχήστρωσή της, καθώς έτσι μπορεί να προσδιοριστεί ο τύπος της ατάκας στα πλήκτρα ή τις χορδές σε αντιστοιχία με αυτόν των ορχηστρικών οργάνων, όπως επίσης και η χρήση του πεντάλ, που καθορίζεται και εδώ από τη διάρκεια των χαμηλότερων φθόγγων, των οποίων το ηχόχρωμα επηρεάζει τη σχέση της αντήχησής τους με το υπόλοιπο υλικό που ακούγεται συγχρόνως. Τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα θα κάνουν πιο σαφή τα παραπάνω:

α) Η μελωδική γραμμή του μπάσου παίζεται στην ορχηστρική εκδοχή από βιμπράφωνο, ενώ τα γκλισάντι του δεξιού χεριού παίζονται από άρπα. Αυτό, για το αριστερό χέρι, μας προσανατολίζει προς μαλακές ατάκες, που όμως πρέπει να αφήνουν αρκετή αντήχηση μέσα στο συνολικό πεντάλ της κρατημένης συγχορδίας. Τα γκλισάντι πρέπει επίσης να είναι τόσο μαλακά όσο και αυτά της άρπας. Στην περίπτωση που το όργανο

είναι σκληρό και είναι δύσκολο να επιτευχθεί η χαμηλή ένταση, μπορεί να διευκολύνει να γίνει το γλιστάντο με τον καρπό, φορώντας ένα επικάρπιο, ώστε το χέρι να γλιστρά πάνω στα πλήκτρα με τη μικρότερη δυνατή ατάκα.



Παράδειγμα 4: Σπουδή αρ. 2, 2ο – 3ο πεντάγραμμο

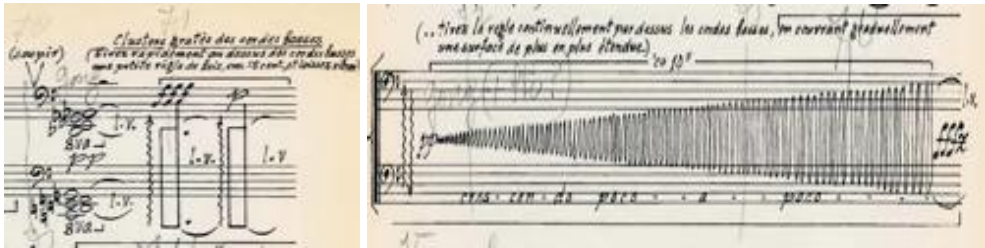
β) Ο συνθέτης ζητά να καλυφθούν οι χορδές της μεσαίας περιοχής του πιάνου με ένα χαρτόνι ή ένα βιβλίο. Αυτό δίνει μια σκληρή, «μυτερή» χροιά στον ήχο. Εναλλακτικά, εάν δεν χρησιμοποιήσουμε χαρτόνι, γιατί μπορεί σε κάποια πιάνο να εμποδίζεται η τοποθέτησή του από τις μεταλλικές μπάρες πάνω από τις χορδές και η τοποθέτηση περισσότερων κομματιών χαρτονιού να προξενεί μια δυσανάλογη χρονική καθυστέρηση, είναι δυνατό το πέρασμα αυτό να παιχτεί βάζοντας πεντάλ *una corda* μαζί με $\frac{1}{2}$ δεξιού πεντάλ, παίζοντας τα *staccati* με γρήγορες, αποφασιστικές ατάκες, συγκρατώντας ότι στην ορχήστρα ο συνθέτης χρησιμοποιεί μαρίμπα και τονισμένες ατάκες στην άρπα, «πνίγοντας» όμως ταυτόχρονα την αντήχηση των χορδών της.



Παράδειγμα 5: Σπουδή αρ. 2, 5ο πεντάγραμμο

γ) Η αρχική κρατημένη συγχορδία του παρ. 6 παίζεται με βιμπράφωνο στην ορχήστρα. Οδηγούμαστε έτσι προς μια πολύ μαλακή ατάκα στο πιάνο, που ξεκινάει με τα δάχτυλα να είναι ήδη πάνω στα πλήκτρα. Το γλιστάντο και το *crescendo* στις χορδές αντιστοιχεί με τους χτύπους ενός γκονγκ. Για να δημιουργήσουμε αντίστοιχα ένα βόμβο που συνεχώς αυξάνεται, θα αποφύγουμε να ακούγονται συγκεκριμένα τονικά ύψη από τις χορδές στο τέλος της κάθε κίνησης, πράγμα το οποίο επιτυγχάνεται με μια περισσότερο κυκλική κίνηση του χάρακα που ζητά ο

συνθέτης σε όλο το εύρος της χαμηλής περιοχής, αντί με μια εντελώς οριζόντια κίνηση.



Παράδειγμα 6: Σπουδή αρ. 2, 8ο – 9ο πεντάγραμμο

Η Σπουδή ηχογραφήθηκε και παίχτηκε στη masterclass από τη Θάλεια Παπαδοπούλου. Στην πρώτη ηχογράφηση, τα glissandi του α) ακούγονται αρκετά δυνατά και το α.χ. με αρκετή κίνηση προς τα μπρος, ενώ στη δεύτερη ηχογράφηση τα glissandi είναι σε χαμηλή ένταση, χωρίς «γωνίες» και η μελωδία του α.χ. πιο ήρεμη και με ακριβέστερες ρυθμικές αξίες. Το β) είναι ένα σημείο με ένα εγγενές πρόβλημα: ο χρόνος που χρειάζεται για την τοποθέτηση και την αφαίρεση του χαρτονιού δημιουργεί μια ρήξη στη ροή της Σπουδής, παρά τις κορώνες που διευκολύνουν αυτές τις κινήσεις. Στη δεύτερη ηχογράφηση έχει επιτευχθεί μια ομαλότερη μετάβαση στο τμήμα αυτό και συνέχεια στο επόμενο. Στη δεύτερη ηχογράφηση του γ), παρότι, σε σχέση με το γράφημα, η διάρκεια της κίνησης του χάρακα θα έπρεπε να είναι μάλλον μεγαλύτερη, έχει επιτευχθεί ένας πιο ομοιογενής ήχος από την πρώτη ηχογράφηση, ενώ στα τρία τελευταία πεντάγραμμα της Σπουδής είναι επίσης πιο ηχηρές οι αντηχήσεις των pizzicati στις χορδές. Η Θάλεια εκτίμησε πως η παραβολή με την ορχηστρική εκδοχή ήταν η σημαντικότερη μελέτη γι αυτή τη Σπουδή και την οδήγησε στο να αποτυπώσει τα ηχοχρώματα στο σολιστικό παίξιμο.

5. Σπουδή αρ. 3 «Για την αρμονία»

Στη Σπουδή αρ. 3 «Για την αρμονία» παρατηρούμε μια διαδοχή τμημάτων σε διαφορετικό αρμονικό υλικό. Οι αρχικές συνηχήσεις σε διαστήματα 2ης σε ολοτονικές κλίμακες κινούνται από τη χαμηλή προς την ψηλή περιοχή με μία γραφή που θυμίζει τη Σπουδή αρ. 1 (3ο – 7ο πεντάγραμμο). Η ομαδοποίηση των διαστημάτων 2ης ανά 2 και 3 όγδοα, η συνολική κίνηση με accelerando προς την ψηλή περιοχή και η κατάληξη σε τρίλια είναι κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στις δύο Σπουδές (παρ. 7). Η εμφάνιση της τρίλιας (κορύφωση του accelerando της 2ης σελίδας) εισάγει ένα χρωματικό τμήμα που βασίζεται σε κίνηση ημιτονίων (αρχικά μόνο με την τρίλια, στη συνέχεια με ανιόντα και κατιόντα χρωματικά μοτίβα που

φτάνουν να καλύπτουν και τους 12 φθόγγους μιας οκτάβας (παρ. 9) και τέλος τρέμολο σε χρωματικά κλάστερ), καταλήγοντας σε ένα τμήμα με διαστήματα 4ης, που ξεκινά με μια ακριβή παράθεση του αρχικού μοτίβου σε 4ες από την *Kammersymphonie* op. 9 του Schoenberg (παρ. 8). Η συνολική αρμονική διαδρομή της *Σπουδής* θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα πέρασμα από τους τόνους προς τα ημιτόνια (και τη χρωματικότητα), με ένα «άνοιγμα» σε μεγαλύτερα διαστήματα προς το τέλος (7ες και 9ες με μικρές νότες ως ποικίλματα των διαστημάτων 4ης).



Παράδειγμα 7: *Σπουδή αρ. 3*, 6ο πεντάγραμμο



Παράδειγμα 8: *Σπουδή αρ. 3*, προτελευταίο πεντάγραμμο

Στα προσχέδια βρίσκεται ένα σημείωμα του συνθέτη που περιγράφει αυτή την αρμονική διαδρομή, ωστόσο περισσότερο σημαντική για την ερμηνεία είναι και πάλι η συσχέτιση της πιανιστικής γραφής με την ορχηστρική εκδοχή της. Σημαντικό ρόλο παίζει η αντήχηση που δημιουργείται από μεταλλικούς ήχους (κυρίως κρεμαστά πιάτα), που «μεταφέρεται» στην πιανιστική εκδοχή με πεντάλ, όπως και η χρήση όλων των χάλκινων πνευστών, ειδικότερα στο θέμα του Schoenberg (που στο πρωτότυπο είναι με μόνο με κόρνα).

Και αυτή τη *Σπουδή* την ηχογράφησε και την έπαιξε στη masterclass η Θάλεια Παπαδοπούλου. Η Μαρία Ευστρατιάδη εστίασε στον συσχετισμό με τη *Σπουδή αρ.1* και το «χτίσιμο» του πρώτου τμήματος, τόσο ως προς το crescendo και το accelerando, ενώ ζήτησε το χρωματικό τμήμα της *Σπουδής* να ακούγεται σαν μία επιφάνεια με ένα ενιαίο χρώμα, με την τρίλια να είναι πάντα στην ίδια ταχύτητα (παρ. 9). Επέμεινε επίσης στην απόδοση του ρυθμού στο τελευταίο πεντάγραμμο (τρίηχα τετάρτων).

6. *Σπουδή αρ. 8* «Για τη Φόρμα III»

Στην *Σπουδή αρ. 8*, που φέρει τον υπότιτλο *Thèmes juxtaposés libres* (Ελεύθερα θέματα σε παράθεση), σε ένα αρχικό επίπεδο που δημιουργείται από μια επαναλαμβανόμενη νότα, προστίθενται στίξεις από συγχορδίες και γρήγορα μοτίβα με μικρές νότες, στη συνέχεια έχουμε ένα τμήμα με

αυτούσια παραθέματα από τον Stravinsky (Valse από τον *Petruschka*), τον Messiaen (*L'ange aux parfums*, από το έργο για εκκλησιαστικό όργανο *Les corps glorieux*) και το παλιό ελληνικό τραγούδι «Εγώ είμ' εγώ, 'βζωνάκι γοργό»,¹² πριν καταλήξουμε σε μια δεξιοτεχνική coda σε γραφή τοκάτας.¹³ Στις σημειώσεις του συνθέτη στα προσχέδια βλέπουμε ότι είχε επίσης καταγράψει παραθέματα και από άλλους συνθέτες (Beethoven, Sonata op. 57 και op. 110, Wagner, *Solemn March to the Holy Grail* από τον *Parsifal*, Strauss, *Blue Danube*, Debussy, *Nuages / Iberia*, Ravel, *L'heure espagnole*, Bartók, *Intermezzo* από το *Concerto for orchestra*),¹⁴ ενώ από την ενορχήστρωση φαίνεται πως τον ενδιαφέρει να ξεχωρίζει το επίπεδο των επαναλαμβανομένων νοτών από τις χρωματικές κινήσεις: στην αρχή της Σπουδής, οι νότες που διακόπτουν, σε διάστημα ημιτονίου, τη συνεχή ροή του επαναλαμβανόμενου μεσαίου μι (στην άρπα), αποδίδονται από το βιμπράφωνο με κρατημένες, μεγάλες αξίες. Μπορούμε να διακρίνουμε σε επίπεδο υφής μια συγγένεια με τη Σπουδή αρ. 3 και το τμήμα της με την τρίλια: και στις δύο περιπτώσεις, ο συνθέτης ενδιαφέρεται να δημιουργήσει μια ενιαία επιφάνεια με το ελάχιστο διαστηματικό εύρος – το ημιτόνιο – και στη συνέχεια να τη «διευρύνει» με προσθήκη μεγαλύτερων διαστημάτων (παρ. 9, 10). Σημειώνουμε ότι το παράθεμα από τον Stravinsky γίνεται επίσης με φόντο μια επανάληψη ημιτονίου και αυτό του Messiaen πάνω από μια επαναλαμβανόμενη νότα (παρ. 11, 12).



Παράδειγμα 9: Σπουδή αρ. 3, 12ο πεντάγραμμο

¹² Συναντάμε το ίδιο τραγούδι ως παράθεμα και στο *Εμβατήριο* αρ. 2 από τις 8 παιδικές μινιατούρες.

¹³ Η coda ήταν αρχικά μια προσθήκη στην ορχηστρική εκδοχή που έγινε μετά την πιανιστική (ως έργο 38, 1974-1975). Στη συνέχεια, ενσωματώθηκε στη δεύτερη έκδοση της πιανιστικής εκδοχής (Εκδόσεις Φ. Νάκας, Αθήνα 1992).

¹⁴ Όσους τίτλους δεν τους αναφέρει ο συνθέτης, τους προσέθεσε η υπογραφόμενη με βάση μουσικά θέματα.



Παρ. 10: Σπουδή αρ. 8, 6ο πεντάγραμμα



Παράδειγμα 11: Σπουδή 8, 4η σ.,
1ο-2ο πεντάγραμμα (Stravinsky)

Παράδειγμα 12: Σπουδή 8, 4η σ.,
5ο πεντάγραμμα (Messiaen)

Σύμφωνα με τη Μαρία Ευστρατιάδη, σε αυτή τη Σπουδή:

- Το πιάνο μιμείται το σαντούρι (στις επαναλαμβανόμενες νότες) και ένα νοητό diminuendo βοηθά στο να κρατηθούν αυτές στο ίδιο επίπεδο, ενώ η χρήση του pedal σ' αυτό το μέρος δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτή
- Στη γραφή τοκάτας με το εναλλάξ παίξιμο ανάμεσα στα δύο χέρια, χρειάζεται να ξεχωρίζει ελαφρά και να οδηγεί το δεξί χέρι
- Τα παραθέματα από τον Stravinsky και τον Messiaen πρέπει να ακούγονται σαν μια ανάμνηση
- Να μην υπάρχει σταμάτημα πριν την coda

Οι παρατηρήσεις της Μυρτώς Ακρίβου, που έκανε τις δύο ηχογραφήσεις του έργου, είναι οι εξής:

- Από τη μια αντιλήφθηκε τα διαφορετικά μέρη της Σπουδής σαν μια ενιαία χειρονομία και ταυτόχρονα συνειδητοποίησε ότι τα διαφορετικά επίπεδα και η δομή του υλικού «τοποθετούνται» το καθένα σε ένα διαφορετικό σημείο του ακουστικού χώρου.
- Η σύνδεση με τις πηγές έμπνευσης του συνθέτη (Debussy, Messiaen, Stravinsky) της προσέδωσε μια ενορχηστρωτική ποικιλία στην ερμηνεία.

7. Οκτώ παιδικές μινιατούρες, αρ. 7

Ο κύριος Τίνκυ... (ο νάνος με τ' αναμένο φαναράκι κοιτάζει απ' το παράθυρο αν βρίσκεται στο κρεβατάκι του κάθε μικρό), το 7ο κομμάτι από τις 8 Παιδικές Μινιατούρες έργο 23 (1963), παρουσιάζει σημαντικές συγγένειες με το έργο 19 αρ. 2 του Schoenberg, στοιχείο που τονίστηκε τόσο κατά τη masterclass της Μαρίας Ευστρατιάδη, όσο και κατά τη διδασκαλία της υπογράφουσας. Το διάστημα τρίτης είναι εδώ, όπως και στον Schoenberg, ένα «απομεινάρι» της τονικότητας, στο οποίο στηρίζεται ο ρυθμός του βαλς και γύρω από το οποίο κινείται μια εξπρεσιονιστικού τύπου μελωδία, με μεγάλα και διάφωνα διαστήματα (αυξημένες 4ες, μικρές και μεγάλες 7ες). Η ενορχήστρωση γίνεται κυρίως με ξύλινα πνευστά και έγχορδα με σουρντίνα. Εκτός από δύο μέτρα δυνατών τονισμών (μ. 46-47), οι δυναμικές είναι χαμηλές, χρειάζονται όμως μια μοτσάρτεια ευκρίνεια στην απόδοση των φράσεων και τη διαφοροποίηση στις ατάκες. Η Μαρία Ευστρατιάδη επέμεινε στην απόδοση του ρυθμού του βάλς και σε ένα μεγαλύτερο εκφραστικό και δυναμικό εύρος των μελωδικών μοτίβων. Χρειάζεται επίσης να χρησιμοποιηθεί διακριτικά το πεντάλ, ώστε να έχουμε ένα πιο «στρογγυλό» ήχο. Το κομμάτι ηχογράφησε και ερμήνευσε στη masterclass ο Δημήτρης Βερδίνογλου.

Αναφέρουμε επίσης ότι στη masterclass παίχτηκε και η *Ταναγραία* στην εκδοχή της για δύο πιάνο και κρουστά (Μυρτώ Ακρίβου και Θάλεια Παπαδοπούλου, πιάνο, Κώστας Σερεμέτης, κρουστά), όμως το έργο αυτό δεν περιλαμβάνεται μέσα στην έρευνα, που εστιάζει μόνο σε σολιστικά έργα. Είχε προηγηθεί μια λεπτομερής προετοιμασία, με συνεχή σύγκριση της παρτιτούρας με την εκδοχή για ορχήστρα.

8. Πρώτα συμπεράσματα

Στο τέλος αυτής της πρώτης φάσης της έρευνας, μέσα από τη μελέτη του αρχειακού υλικού γίνονται πιο φανερές οι συνθετικές διεργασίες στα έργα που μελετήθηκαν. Όπως ήδη αναφέραμε, η γενικότερη σύλληψη των Σπουδών είναι ένας συνδυασμός συνθετικών και δεξιοτεχνικών ζητημάτων, με τα πρώτα να κινητοποιήσαν μάλλον σε σημαντικότερο βαθμό τη φαντασία του Σισιλιάνου. Τα διαφορετικά επίπεδα που δημιουργεί στην υφή μπορούν να σχετιστούν άμεσα με τη γραφή του Debussy: και στις δύο περιπτώσεις, η ύπαρξη κρατημένων φθόγων στη χαμηλότερη φωνή δημιουργεί μια βάση αντήχησης στην οποία «στηρίζονται» τα υπόλοιπα επίπεδα, τα οποία έχουν μια μεγαλύτερη κινητικότητα. Η αρμονική γραφή επίσης αντλεί από διάφορες δυνατότητες, οι οποίες, όπως και στον Debussy, μπορούν να συνυπάρχουν μέσα στο ίδιο έργο (κλίμακες ολοτονικές, πεντατονικές, χρωματικές, αρμονία που βασίζεται σε ένα τύπο διαστημάτων). Άλλο ένα στοιχείο

σύγκλισης είναι η χρήση παραθεμάτων – αρκεί να θυμηθούμε τα δημοφιλή γαλλικά τραγούδια στο *Jardins sous la pluie* και το μοτίβο του Τριστάνου στο *Golliwogg's Cakewalk*, αν και στον Σισιλιάνο δεν έχουμε κάτι αντίστοιχο με τον ειρωνικό τόνο του Debussy. Η επεξεργασία και ο χειρισμός του ρυθμού, όπου οι διάρκειες χρησιμοποιούνται και οργανώνονται ως δομικό υλικό σε μια προσυνθετική διεργασία, η συχνή γραφή σε στυλ τοκάτας με ασύμμετρες ομαδοποιήσεις ομοειδών αξιών, συχνά εκτός μέτρου, αλλά και η χρήση τρόπων με περιορισμένο αριθμό μεταφορών, αποτελούν σημαντικές συγγένειες με τη συνθετική γλώσσα του Messiaen, και θεωρούμε ότι μια περαιτέρω διερευνήση προς αυτή την κατεύθυνση θα ήταν ιδιαίτερα γόνιμη για τη γενικότερη μελέτη του έργου του Σισιλιάνου. Σημαντικές είναι επίσης, όπως είδαμε, και οι αναφορές σε έργα του Schoenberg.

Οι συσχετισμοί αυτοί τοποθετούν την ερμηνεία των πιανιστικών έργων του Σισιλιάνου σε ένα γενικότερο πλαίσιο με ήδη γνωστές παραμέτρους από τις οποίες οι ερμηνευτές μπορούν να αντλήσουν ιδέες, εμπλουτίζοντας την ηχοχρωματική τους παλέτα. Πρόκειται για ένα στοιχείο που τονίστηκε από όλες τις πιανίστριες που συμμετείχαν στη διαδικασία της διπλής ηχογράφησης, καθώς η δεύτερη εκδοχή τους ήταν περισσότερο ανάγλυφη από την πρώτη, με σημαντικά περισσότερες ηχοχρωματικές διαφοροποιήσεις, στις οποίες οδηγήθηκαν μέσα από τις αναφορές σε έργα συνθετών που ήδη γνώριζαν, αλλά και μέσα από τη μελέτη των ορχηστρικών εκδοχών των έργων και την προσπάθεια σύγκλισης της πιανιστικής ατάκας και αντήχησης με αυτές των ορχηστρικών οργάνων. Επίσης, η κατανόηση των συνθετικών διεργασιών σε επίπεδο δομής, αρμονίας και ρυθμού δημιούργησε ένα ερμηνευτικό «αφήγημα», που βασίστηκε στην εξέλιξη του υλικού κάθε κομματιού και την τελική του ενοποίηση σε μια συνολικότερη ηχητική σύλληψη, λειτουργώντας σαν ένα συνδετικό νήμα για την κάθε ερμηνεία. Κατά τη διάρκεια της συζήτησης που ακολούθησε τη masterclass, τονίστηκε ακριβώς αυτή η προσοχή που χρειάζεται στη σύνδεση των διαφόρων τμημάτων των έργων μεταξύ τους και επισημάνθηκαν οι διαφορές που μπορεί να έχει μια ερμηνεία ανάλογα με τις συνολικές μουσικές προσλαμβάνουσες ενός ερμηνευτή, σε σχέση και με την εποχή στην οποία έζησε/ζει.

Στο επόμενο στάδιο της έρευνας θα εξεταστούν ξεχωριστοί παράγοντες της κάθε ερμηνείας με τεχνικές εξόρυξης μουσικής πληροφορίας, για να εξαχθούν πιο ακριβή και ασφαλή συμπεράσματα ως προς τις μεταβολές που επιφέρει η επαφή των ερμηνευτών με τις πηγές που προέρχονται από τον ίδιο τον συνθέτη, μέσα από την προφορική μετάδοση σε ερμηνευτές που συνεργάστηκαν μαζί του, την εξέταση του

αρχειακού υλικού, αλλά και τη μουσικολογική έρευνα μιας τοποθέτησης των έργων αυτών σε ένα ευρύτερο αισθητικό, ιστορικό και ερμηνευτικό πλαίσιο.

Βιβλιογραφία

Maria Efstratiadis, *Untersuchungen zu Klavierwerken des griechischen Komponisten Yorgo Sicilianos*, Hochschule für Musik und Theater, Hannover 1988.

Πόπη Ευστρατιάδη, «Σημειώσεις για το πιανιστικό έργο του Γιώργου Σισιλιάνου» στο: *Γιώργος Σισιλιάνος: Ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007, σ. 115-127.

Σταυρούλα Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος – Ζωή και έργο*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών 2009.

Βάλια Χριστοπούλου, «Τα έργα για ένα και δύο πιάνο», φυλλάδιο του δίσκου ακτίνας *Γιώργος Σισιλιάνος: Μουσική για πιάνο*, Ερμής Θεοδωράκης πιάνο, Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής, Αθήνα 2007, σ. 16-23.

