ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αφιερωματικός Τόμος

εις μνήμην

Δημήτρη Θέμελη
(1931-2017)

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Δημήτρης Γιάννου, Εύη Νίκα-Σαμψών,
Γιώργος Σακαλλιέρος, Κώστας Τσούγκρας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Δημήτρη Θέμελη (1931-2017)

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Δημήτρης Γιάννου, Εύη Νίκα-Σαμψών,
Γιώργος Σακαλλιέρος, Κώστας Τσούγκρας

Θεσσαλονίκη 2022

Δημήτρης Γιάννου, Εύη Νίκα-Σαμψών, Γιώργος Σακαλλιέρος, Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Δημήτρη Θέμελη (1931-2017)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2022

Πρώτη έκδοση: Σεπτέμβριος 2022

Σημειώνεται ότι η έκδοση έχει εξ αρχής σχεδιασθεί για να κυκλοφορήσει σε ηλεκτρονική μορφή· τυχόν έντυπες εκδοχές της μπορεί να μην αντιπροσωπεύουν την αντίστοιχη —της ηλεκτρονικής εκδοχής— ποιότητα εικόνων και μουσικών παραδειγμάτων.

ISBN 978-960-99845-8-4

© ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
https://www.mus.auth.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ……..……..…….…… i

Ι. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΜΑΡΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ
Οσία Κασσιανή, η Μελωδός της Πίστεως, Ορατόριο του Δ. Θέμελη, σε κείμενο του Α. Δαφνομήλη…… 1

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΣΤ. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Νέα στοιχεία για το μουσικό έργο του μοναχού Μελετίου-Ματθαίου του Εφεσίου, Βατοπαιδινού (α΄ μισό του 19ου αιώνος)…… 21

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥ
Σπουδές για βιολί: Από την τεχνική στο γένος (genre) μουσικής σύνθεσης - Ι
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: Μουσική για βιολί και γνωρίσματα τεχνικής του οργάνου (16ος μέχρι τέλη 17ου αιώνα)…… 32

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ
Ο Chagall και η μουσική……. 63

ΠΕΤΡΟΣ ΘΕΜΕΛΗΣ
Επαμεινώνδας, ο ήρωας οικιστής της Μεσσήνης…….. 81

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ
Η μουσική παιδεία στα Επτάνησα κατά την περίοδο της Βρετανικής Προστασίας - Πρόδρομες νύξεις…… 96

†ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΣΤΙΟΣ
Εγχειρίδιο Εφαρμοσμένης – Εμπειρικής Μουσικολογίας.
Απόσπασμα: Προσέγγιση θεμάτων που έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με την λειτουργία του ‘συστήματος’ εκτελεστής – κοινό, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα το δίπολο «Διεύθυνση ορχήστρας –Συναυλία»…….. 110

IRMGARD LERCH
Γαλλικά κείμενα – λατινικός tenor:
Νοηματικές σχέσεις μεταξύ των φωνών στα μοτέτα με γαλλικό κείμενο στον κώδικα Montpellier……... 117

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ Α. ΣΙΩΨΗ
Η έννοια της «αγάπης» στο έργο του Ρίχαρντ Βάγκνερ…… 129

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Θ. ΣΤΑΘΗΣ
Τὰ ‘παραϋμνογραφικά’ τροπάρια {92!} τοῦ Λόγου εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Γερμανοῦ Κωνσταντινουπόλεως [PG 98, 320-340]……. 139

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ
Ο νεοδαρβινισμός και τα αδιέξοδα της εξελικτικής εξήγησης της μουσικής……... 154

ΝΤΟΡΑ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΑΜΙΝΗ
Η μουσική, το παιχνίδι κι ο ανθρωπισμός:
Η προσέγγιση Co.M.P.A.S.S. την εποχή του διαδικτύου……. 167

ΣΤΕΛΙΟΣ ΨΑΡΟΥΔΑΚΗΣ
[Παιὰν καὶ ὑπόρχημα] εἰς τὸν θεόν ὃ ἐ[πόησεν Ἀθ]ήναιος
Μελορυθμική ανάλυση…….. 182

II. ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΡΓΑ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ
Egomion VII, για άλτο σαξόφωνο και πιάνο (2020)…….…. 225

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΖΕΡΒΑΣ
Εις μνήμην Δημήτρη Θέμελη, για άλτο σαξόφωνο και πιάνο (2017)……. 243

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Ερημία, για βιόλα και πιάνο (2020)……... 249

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ
Ερημία, για τετράφωνη μικτή χορωδία a cappella (1995/2021)…..……. 265

III. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΕΜΕΛΗΣ
Δημήτρης Θέμελης - Συνοπτικός κατάλογος μουσικών συνθέσεων..……. 277

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 2017 απεβίωσαν δύο συνάδελφοι, από τα πρώτα ιδρυτικά μέλη ΔΕΠ των πανεπιστημιακών τμημάτων μουσικών σπουδών στα ελληνικά ΑΕΙ, ο ομότιμος καθηγητής Δημήτρης Θέμελης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, το πρώτο Τμήμα Μουσικών Σπουδών που άρχισε να λειτουργεί στα ελληνικά πανεπιστήμια το 1985, και η ομότιμη καθηγήτρια Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, το δεύτερο Τμήμα Μουσικών Σπουδών που ακολούθησε το 1991. Στο συνέδριο της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας που πραγματοποιήθηκε εκείνη την χρονιά (2017) στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, αφιερώθηκε μια συνεδρία στην μνήμη και των δύο συναδέλφων, ενώ το καθένα από τα δύο Τμήματα αποφάσισε να αφιερώσει έναν τιμητικό τόμο στη μνήμη τους. Σε αντιστοιχία προς αυτές τις πρωτοβουλίες, η Συνέλευση του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ αποφάσισε να προχωρήσει στην έκδοση του *Αφιερωματικού Τόμου εις μνήμην Δημήτρη Θέμελη* με εκδοτική επιτροπή τους συναδέλφους Εύη Νίκα-Σαμψών, Δημήτρη Γιάννου, Γιώργο Σακαλλιέρο, στους οποίους προστέθηκε λίγο αργότερα και ο Κώστας Τσούγκρας. Η επιτροπή ανακοίνωσε την απόφαση έκδοσης του Αφιερωματικού Τόμου με τις δέουσες σχετικές προδιαγραφές και απηύθυνε προσκλήσεις συμμετοχής στα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, των άλλων πανεπιστημιακών Τμημάτων Μουσικών Σπουδών, καθώς και σε μέλη ΔΕΠ πανεπιστημιακών Τμημάτων που είχαν συμβάλλει με διάφορους τρόπους στην λειτουργία του Τμήματος του ΑΠΘ, ορίζοντας αρχικά ως λήξη της προθεσμίας υποβολής των σχετικών συμβολών στον Τόμο το τέλος Ιουνίου 2020.

Ωστόσο, η έναρξη της πανδημίας του Covid-19 ανέτρεψε σε συλλογικό και προσωπικό επίπεδο όλους τους προγραμματισμούς. Έτσι, λόγω των ειδικών συνθηκών ορίστηκε νέα προθεσμία υποβολής των συμβολών στον Αφιερωματικό Τόμο τον Ιανουάριο του 2021. Τελικά, ούτε αυτή η προθεσμία μπόρεσε τελικά να τηρηθεί από ορισμένους συναδέλφους εντός και εκτός των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών, με συνέπεια να καθυστερήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα και η διαδικασία εκδοτικής επεξεργασίας των υποβληθέντων συμβολών. Η εκδοτική επιτροπή επιθυμεί σ' αυτό το σημείο να εκφράσει την αναγνώριση και τις ευχαριστίες της τόσο στους συναδέλφους εντός και εκτός των πανεπιστημιακών τμημάτων μουσικών σπουδών που υπέβαλαν τις συμβολές τους, όσο και σ' αυτούς που δεν μπόρεσαν τελικά να τις υποβάλλουν. Για περισσότερες λεπτομέρειες, σχετικά με τις υποβληθείσες συμβολές, ο αναγνώστης του παρόντος Προλόγου παραπέμπεται στον Πίνακα Περιεχομένων και στα επιμέρους κεφάλαια του *Αφιερωματικού Τόμου εις μνήμην Δημήτρη Θέμελη*.

Ο διακεκριμένος μουσικολόγος, συνθέτης και καθηγητής μουσικολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Δημήτρης Θέμελης, γεννήθηκε το 1931 στην Θεσσαλονίκη. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής αποκλείστηκε στην Ικαρία, την ιδιαίτερη πατρίδα της μητέρας του Λεμονιάς Ανταράκη, όπου άρχισε να μαθαίνει λύρα. Όταν αργότερα επέστρεψε στη Θεσσαλονίκη (1945) ξεκίνησε σπουδές μουσικής στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, αρχικά στο βιολί με τον Ευριπίδη Κοτσανίδη, στη συνέχεια θεωρητικών με τον Γεώργιο Βακαλόπουλο και μουσικής δωματίου με τον Αλέξανδρο Καζαντζή. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο ΚΩΘ το 1952 και εμφανίστηκε ως σολίστ σε διάφορες συναυλίες στη Θεσσαλονίκη, όπου ίδρυσε σε συνεργασία με άλλους ταλαντούχους νέους μουσικούς, το 1955, την Ορχήστρα Εγχόρδων *Ροτόντα,* τη διεύθυνση της οποίας ανέλαβε ο Γιώργος Θυμής, ο μετέπειτα αρχιμουσικός της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης. Όπως κατέγραψε ο ίδιος στο αυτοβιογραφικό οδοιπορικό *Μοιραίο Ταξίδι στην*

Ικαρία και ο Γυρισμός (εκδόσεις Νότιος Άνεμος, 2014), εκείνη την περίοδο, επηρεασμένος προφανώς από το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον του πατέρα του, ποιητή Γιώργου Θέμελη, αλλά και από το νεωτερικό πνεύμα του πεζογράφου και ποιητή Νίκου-Γαβριήλ Πεντζίκη, αισθάνθηκε την ανάγκη να «γνωρίσει σε μεγαλύτερο βάθος τη μουσική, το ιστορικό της γίγνεσθαι».

Τον Οκτώβριο του 1957 συνέχισε τις σπουδές του με υποτροφία στο Μόναχο στο βιολί με τον Kurt Stiehler και μουσικολογία στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου με τον διαπρεπή Θρασύβουλο Γεωργιάδη (1957-64). Σπούδασε επίσης βυζαντινολογία (με τον H. G. Beck) και αρχαία ιστορία (με τους A. Stauffenberg, S. Lauffer και R. Woerner) αποφοιτώντας ως διδάκτωρ της φιλοσοφίας το 1964. Οι σπουδές μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου ήταν καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση της ακαδημαϊκής φυσιογνωμίας του εικοσιεξάχρονου τότε Δημήτρη Θέμελη, καθώς επέδρασαν καταφανώς στον τρόπο θεώρησης της μουσικής και της έρευνάς της, ιδίως σε μια περίοδο κατά την οποία στην Ελλάδα ο όρος «μουσικολογία» ήταν σχεδόν άγνωστος ή παραγνωρισμένος, στον δε ακαδημαϊκό χάρτη των ανθρωπιστικών επιστημών και τεχνών εντελώς ανύπαρκτος ως πεδίο έρευνας, καλλιτεχνικής ερμηνείας και επιστημονικής μελέτης. Στο Μόναχο ο Δημήτρης Θέμελης ήρθε σε επαφή με τον κύκλο των συνεργατών του Θρασύβουλου Γεωργιάδη και εντάχθηκε στο κλίμα του Ινστιτούτου Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου του Μονάχου, συνδεόμενος φιλικά ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια με τους μετέπειτα διαπρεπείς καθηγητές μουσικολογίας Βόλφγκανγκ Όστχοφ (Prof. Wolfgang Osthoff), Φρήντερ Τσαμίνερ (Prof. Frieder Zaminer), Έρνστ Βέλτνερ (Prof. Ernst Waeltner), Στέφαν Κούντσε (Prof. Stefan Kunze) και Ράινχολντ Σλαίττερερ (Dr. Reinhold Schlötterer).

Ο κύκλος γνωριμιών διευρύνθηκε και μετά το πέρας των διδακτορικών του σπουδών το 1964, καθώς ο Θέμελης εργάστηκε για ένα διάστημα στο Λαϊκό Πανεπιστήμιο του Μονάχου ως καθηγητής ελληνικών, έχοντας ως μαθητές ένα ευρύτερο κοινό ακαδημαϊκών δασκάλων. Επίσης, η συνεργασία του με τον Παύλο Μπακογιάννη στην ελληνική εκπομπή της Βαυαρικής Ραδιοφωνίας του Μονάχου από τη θέση του συμβούλου μουσικής (Musikberater) του πρόσφερε ευκαιρίες αναγνώρισης και προβολής.

Έχοντας ολοκληρώσει ένα κύκλο γόνιμων ακαδημαϊκών γνώσεων και εμπειριών και έχοντας εμπλουτίσει δημιουργικά το περιβάλλον των φιλικών και προσωπικών σχέσεων, ο Δημήτρης Θέμελης επέστρεψε το 1969 στην Ελλάδα. Από το 1971 διετέλεσε διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, θέση που διατήρησε μέχρι το 1985, οπότε και εξελέγη καθηγητής του νεοπαγούς Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Υπήρξε πρόεδρος του ΤΜΣ επί τέσσερις θητείες και κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Από τον Σεπτέμβριο του 1998 αποχώρησε από την ενεργό πανεπιστημιακή υπηρεσία ως ομότιμος καθηγητής. Κατά την πανεπιστημιακή θητεία του, αλλά και ύστερα απ' αυτή, ο Δημήτρης Θέμελης υπήρξε μέλος ελληνικών και διεθνών επιστημονικών μουσικολογικών εταιρειών ("Gesellschaft für Musikforschung", "International Musicological Society", "International Organization of Folk Art", "New York Academy of Sciences", "International Council for Traditional Music"), αλλά και ιδιαίτερα ενεργός ως συνθέτης, μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Εις ένδειξη αναγνώρισης του συνθετικού του έργου, η Μουσική Εταιρεία Βορείου Ελλάδος του απένειμε το 1990 το «Χρυσό Βραβείο» μουσικής προσφοράς.

Εκτός τούτων, πραγματοποίησε πολλές διαλέξεις και συμμετείχε σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια. Στις πολυάριθμες μελέτες του εστίασε, μεταξύ άλλων, στη νεότερη ελληνική μουσική (έντεχνη και παραδοσιακή), στην ερμηνεία και διδακτική του βιολιού, αλλά και την αρχαία ελληνική μουσική. Από τα νεανικά του χρόνια ασχολήθηκε επίσης με τη σύνθεση, αν και το μεγαλύτερο μέρος των έργων του το συνέθεσε κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες της ζωής του,

περίοδο κατά την οποία διαμόρφωσε την ιδιαίτερη μουσική του γλώσσα και ταυτότητα. Οι συνθέσεις του παρουσιάζονταν συχνά στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Αξίζει να σημειωθούν, μεταξύ άλλων, οι εννιά συμφωνίες, ένα συμφωνικό δίπτυχο, οι δύο συμφωνιέτες για ορχήστρα εγχόρδων, τα δεκαέξι σολιστικά κοντσέρτα με ορχήστρα (μεταξύ αυτών, για βιολί, για βιολοντσέλο, για βιόλα, για κοντραμπάσο και για φαγκότο), τα τριάντα κουαρτέτα εγχόρδων, τα κουϊντέτα εγχόρδων, το κουαρτέτο για φλάουτο, όμποε, κόρνο και φαγκότο, τα πέντε κουαρτέτα σαξοφώνων, τα δύο κουιντέτα χάλκινων πνευστών, τα τέσσερα τρίο με πιάνο, το τρίο για δυο βιολιά και βιόλα, τα πολυάριθμα τραγούδια για φωνή και πιάνο ή με συνοδεία οργανικού συνόλου, τα χορωδιακά, όπως και τα έργα για διάφορα σόλο όργανα.

Η συστηματική και εκτεταμένη συνθετική δημιουργία του Δημήτρη Θέμελη, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ ιδρύθηκε μετά το 2000 και ειδική κατεύθυνση σπουδών σύνθεσης με αντίστοιχο πανεπιστημιακό πτυχίο ειδίκευσης, αποτέλεσαν δημιουργικές αφορμές για την πρόσκληση σύνθεσης μουσικών έργων ως πεδίου συμβολής —μαζί με τα επιστημονικά κείμενα— στον Αφιερωματικό Τόμο, τόσο από καθηγητές σύνθεσης των πανεπιστημιακών τμημάτων μουσικών σπουδών όσο και από επιθυμούντες καθηγητές μουσικολογίας του Τμήματος. Οι δε αναγνώστες του παρόντος Αφιερωματικού Τόμου θα έχουν την ευκαιρία να διαβάσουν περισσότερες πληροφορίες και αναλύσεις για την συνθετική δημιουργία του Δημήτρη Θέμελη στις συμβολές των συγγραφέων και το Παράρτημα αυτού του αφιερώματος.

Θεσσαλονίκη, 15 Σεπτεμβρίου 2022

Δημήτρης Γιάννου
Εύη Νίκα-Σαμψών

Ι. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Μαρία Αλεξάνδρου
Αναπληρώτρια καθηγήτρια,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Οσία Κασσιανή, η Μελωδός της Πίστεως, Ορατόριο του Δ. Θέμελη, σε κείμενο του Α. Δαφνομήλη

Θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά τον ποιητή, κ. Αλέκο Δαφνομήλη, ο οποίος μας έδωσε ένα αντίγραφο της παρτιτούρας του Ορατορίου, καθώς και το δημοσιευμένο libretto αυτού και μια ψηφιακή ηχογράφηση από synthesizer. Για την άδεια χρήσης αποσπασμάτων του Ορατορίου στο παρόν άρθρο και για την επιμέλεια των μουσικών παραδειγμάτων στο πρόγραμμα Finale ευχαριστούμε εγκάρδια τον γιο του συνθέτη, κ. Γεώργιο Θέμελη.

Προλεγόμενα

Τα Ορατόρια *Οσία Κασσιανή, η Μελωδός της Πίστεως, Άγιοι Κύριλλος και Μεθόδιος, οι Φωτιστές των Σλάβων* και *Η Κύπρος η αέρινη, με* κείμενο του Αλέκου Δαφνομήλη και μουσική του Δημήτρη Θέμελη, αποτελούν τρία εξαιρετικά έργα της πιο πρόσφατης ελληνικής μουσικής και ποιητικής δημιουργίας. Γράφηκαν όλα μια χρονιά πριν την αποδημία του συνθέτη, το 2016, σε χρόνο ρεκόρ, ειδικά εάν υπολογίζει κανείς ότι την ίδια χρονιά ο συνθέτης δημιούργησε και δύο όπερες: *Ο Παύλος ο Μελάς* και *Ο Οδυσσεύς στη νήσο των Φαιάκων*.[1]

Το πρώτο Ορατόριο που αναφέρθηκε, για το οποίο θα γίνει λόγος εκτενέστερος σ' αυτό το άρθρο, είναι γραμμένο για συμφωνική ορχήστρα, με πνευστά ξύλινα (Piccolo, Flauti I-II, Oboi I-II, Corno Inglese, Clarinetti in B♭ I-II, Fagotti I-II) και πνευστά χάλκινα (Corni in Fa I-IV, Tromba in C, Tromboni I-III, Tuba), κρουστά (Timpani), έγχορδα (Violino I-II, Viola, Violoncello, Contrabasso), σολίστες (Κασσιανή, μέτζο-σοπράνο, Θεόφιλος, τενόρος), τετράφωνη χορωδία (SATB), καθώς και αφηγητή.[2] Το έργο περιλαμβάνει 516 μέτρα και η διάρκειά του μπορεί να υπολογίζεται σε περίπου σαράντα λεπτά.[3] Στηρίζεται αρχικά στη μεγάλη παράδοση των μπαρόκ ορατορίων, την οποία ο συνθέτης φιλτράρει μέσα από την εμπειρία του νεοκλασικισμού και της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής. Στο έργο μπορούν να διακρίνονται επίσης επιρροές από την αρχαιοελληνική και τη βυζαντινή μουσική, ειδικά όσον αφορά στο φθογγικό υλικό μερικών μελωδικών γραμμών.

Το Ορατόριο προβάλλει την οσιακή μορφή της Κασσιανής, της μεγαλύτερης ποιήτριας του Βυζαντίου (9ος αι.), μέσα από διάφορες σκηνές του βίου της, κυρίως όπως αυτές διηγούνται σε διάφορους βυζαντινούς χρονογράφους (Συμεών Μάγιστρος, 10ος αι., κ.ά.). Η πλοκή επικεντρώνεται στην επιλογή και μετέπειτα απόρριψή της ως νύφης του βασιλιά Θεόφιλου (829-842) και την μοναχική της ζωή που ακολούθησε αργότερα. Σημείο δραματικής κορύφωσης του

έργου αποτελεί το μέρος με το «Τροπάριο της Κασσιανής», το οποίο στηρίζεται στο υμνογραφικό κείμενο της ίδιας Οσίας Κασσιανής, σε συνδυασμό με ένα επεισόδιο από τους θρύλους γύρω από το βίο της.[4]

Παρακάτω δίνεται ένα σχεδιάγραμμα με τη δομή του Ορατορίου σε σχέση με την πλοκή του έργου, για να ακολουθήσουν μετά επιλεγμένα παραδείγματα και μουσικολογικά σχόλια.

Μακρομορφή[5]

Το Ορατόριο μπορεί να χωριστεί σε δεκαεννέα επιμέρους ενότητες, οι οποίες εκτελούνται σε συνεχόμενη ροή (**πίνακας 1**):

Ενό-τητες	Μέτρα στο Ορατόριο	Μέρος, tempo, μέτρο, φθογγικό υλικό	Συντελεστές, στοιχεία υφής και ενορχήστρωσης	Libretto, πλοκή
1.	-	Αφήγηση αρχής.	Αφηγητής.	Χώρος πλοκής: Κωνσταντινούπολη, Χρόνος: πρώτο μισό του 9ου αιώνα.
2.	1-59	Εισαγωγή: Moderato, 4/4, σολ ελάσσονα (και αρμονική), με μετατροπίες σε ρε-λα-μι ελάσσονα.	Ορχήστρα.	-
3.	60-95	Piu Allegro, 6/8, σολ ελάσσονα (ενίοτε με χαμηλωμένη δεύτερη βαθμίδα [παρακάτω ως II]), ρε ελάσσονα αρμονική.	Τύμπανα και χορωδία στην αρχή. Πρώτα σε αντιστικτική υφή (μ. 60-68), μετά σε ομοφωνική.	Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι (ως επί το πλείστον). Αναφέρονται στα παιδικά χρόνια της αρχοντόπουλας Κασσίας και στην τελετή επιλογής νύφης για τον αυτοκράτορα Θεόφιλο στο παλάτι.
4.	96-110	Απαγγελία – Αφήγηση. Moderato, 4/4. Η ορχήστρα σε σολ ελάσσονα (μερικές φορές - II), μετά ρε ελάσσονα.	Αφηγητής, με φόντο των εγχόρδων. Τα βιολιά έχουν τη μελωδία (unisono και αργότερα σε οκτάβα).	Θαυμασμός της ομορφιάς της Κασσιανής. Στο μ. 96 ακούγεται μόνο ο αφηγητής, με τα λόγια «που ήταν η πιο όμορφη».
5.	111-124	Poco mosso, λα ελάσσονα (αρμονική και μελωδική, μερικές φορές με χαμηλωμένη δεύτερη βαθμίδα), ρε ελάσσονα.	Θεόφιλος (με συνοδεία ξύλινων πνευστών) – Κασσία (με συνοδεία όμποε σόλο).	Διάλογος Θεοφίλου και Κασσιανής, καθώς αυτός προτίθεται να της δώσει ένα χρυσό μήλο, ως ένδειξη επιλογής της: «Ὡς ἄρα διὰ γυναικός / ἐρρύη τὰ φαῦλα» - «Ἀλλὰ καὶ διὰ γυναικός / πηγάζει τὰ κρείττονα».
6.	125-154	A tempo, σολ ελάσσονα.	Θεόφιλος, με συνοδεία φλάουτου και εγχόρδων (σε συνεχόμενη κίνηση ογδόων pizzicato).	Μονόλογος Θεοφίλου, ο οποίος αποφασίζει να απορρίψει την Κασσιανή, λόγω της τολμηρής της απάντησης και να επιλέξει τη Θεοδώρα ως νύφη.
7.	155-193	Andante, ρε ελάσσονα, forte.	Χορός, με συνοδεία τρομπονιών και τσέλων. Στο	Απολυτίκιο της Αγίας Θεοδώρας, συζύγου του

			χορό, ομοφωνική μουσική υφή, όπως ένα Choral, ενώ τα τσέλα και τρομπόνια κρατούν συνεχόμενη κίνηση σε στυλ *basso continuo*.	Θεοφίλου «Δωρεῶν τῶν ἐνθέων», με αναφορά στην αναστήλωση των εικόνων και τη λήξη της Εικονομαχίας.
8.	194-201	Moderato, 6/8, σολ ελάσσονα.	Χορός, σε αντιστικτική υφή, με συνοδεία φαγκότων, τυμπάνων και τσέλων	Η λύπη της Κασσιανής.
9.	202-244	Piu mosso, 4/4, σολ ελάσσονα.	Εισαγωγή εγχόρδων (μ. 202-208). Έπεται σόλο της Κασσιανής, με συνοδεία όμποε, τυμπάνων (μόνο στην αρχή, μ. 209-216) και εγχόρδων σε pizzicato, με τα βιολιά (από το μ. 218 και τη βιόλα) σε συνεχόμενη κίνηση ογδόων.	Η άνωθεν κλήση της Κασσιανής για το μοναχικό βίο.
10.	245-258	Αφήγηση. Από σολ προς ρε ελάσσονα, με κατάληξη στη δεσπόζουσα	Αφηγητής, πάνω σε μουσικό φόντο των εγχόρδων.	Ο μοναχικός βίος της Οσίας Κασσίας και το υμνογραφικό της έργο, άσκηση προς τη θέωση.
11.	259-305	Andante con moto, σολ ελάσσονα αρμονική και μελωδική.	Χορός, με συνοδεία εγχόρδων και ξύλινων πνευστών. Μπαίνουν πρώτα τα έγχορδα. Όταν ξεκινάει η χορωδία, μπαίνουν τα ξύλινα. Από τα έγχορδα μένουν τα τσέλα και το κοντραμπάσο, τα οποία, μαζί με το φαγκότο έχουν ένα basso continuo σε όγδοα. Μ. 274-304 μόνο χορός.	Ο έρωτας του Θεοφίλου για την Κασσιανή (μ. 259-273) και η επιθυμία του, πριν το τέλος της ζωής του, να την ξαναδεί (μ. 274-305).
12.	306-374	Το Τροπάριο της Κασσιανής (πρώτο μέρος), ντο ελάσσονα (με στοιχεία φρυγίου από την ίδια βάση), ρε ελάσσονα (αρμονική και μελωδική).	Χορός. Στην αρχή, με συνοδεία τυμπάνου (μ. 306), τρομπονιού (μ. 306-309) και αγγλικού κόρνου (μ. 306-314). Μετά η χορωδία μένει μόνη της (μ. 327). Στην κραυγή «Οίμοι!» (μ. 328) μπαίνουν τα χάλκινα (κόρνα και τρομπόνια) και, για ένα μέτρο, και τα τύμπανα. Από το μ. 346 ακούγεται και το φαγκότο, και αμέσως μετά, μπαίνουν πάλι τα τύμπανα (μ. 347-349). Η λέξη «κατά-φιλήσω» υπογραμμίζεται με την colla parte του τρομπονιού, που παίζει σε unisono με τις δύο ανδρικές φωνές της χορωδίας (μ. 363-365), ενώ η τούμπα προσφέρει το αρμονικό υπόβαθρο. Η πρώτη μεγάλη ενότητα του Τροπαρίου ολοκληρώνεται με την τετράφωνη χορωδία, το	Το κείμενο της Οσίας Κασσίας, α΄ μέρος, «Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή (…) τῆς κεφαλῆς μου βοστρύχας».

			τρομπόνι και τα τύμπανα (μ. 371-374).	
13.	375-394	Intermezzo οργανικό, ρε ελάσσονα (αρμονική και μελωδική).	Ξεκινούν τα ξύλινα (μ. 375-384), και από το μ. 385 μπαίνουν τα έγχορδα, με το αγγλικό κόρνο και το κλαρινέτο.	Δραματουργική προετοιμασία για τον ερχομό του Θεοφίλου στο μοναστήρι της Οσίας Κασσιανής.
14.	395-435	Χορός, 6/8, σολ ελάσσονα (μελωδική και αρμονική), ρε ελάσσονα και πίσω στη σολ ελάσσονα. Αλλαγή μέτρου: 4/4 (από το μ. 427 και παραμένει μέχρι το τέλος του Ορατορίου).	Οι ανδρικές φωνές σε ταυτοφωνία, δημιουργώντας την αίσθηση ενός *agitato*, με το τύμπανο να παίζει ρυθμικό ostinato (μ. 395-398), και τη βιόλα να «τρέχει» σε δέκατα έκτα πάνω σε αρπίσματα και απόσπασματα κλιμάκων. Στην αφήγηση «Τώρα είχε αφιερωθεί για πάντα στον Θεό (…) πρόσθεσε ένα στίχο» μπαίνουν και οι γυναικείες φωνές και η χορωδία βαδίζει a cappella, σε ομοφωνική υφή (μ. 407-426), λήγοντας στην δεσπό-ζουσα, για να εισαγάγει τον στίχο του Θεοφίλου. Αυτός ο στίχος ακούγεται μόνο από τις γυναικείες φωνές, σε unisono (μ. 427-435).	Η Κασσιανή κρύβεται. Η σθεναρή της αφιέρωση στο Θεό. Η αρχή αυτής της ενότητας εμπίπτει στη ζώνη της χρυσής τομής του έργου (υπολογιζόμενη με βάση τον αριθμό των μέτρων). Ο Θεόφιλος συμπληρώνει έναν στίχο δικό του στο τροπάριο της Κασσιανής.
15.	436-443	Largo, ντο ελάσσονα.	Τσέλο, κοντραμπάσσο και φαγκότο σε unisono, μια μελαγχολική μελωδία.	
16.	444-460	A tempo, ντο και σολ ελάσσονες αρμονικές.	Στην εισαγωγή (μ. 444-445) ακούγονται τα τύμπανα, και στο μ. 445 μπαίνει η τετράφωνη χορωδία, προχωρώντας a cappella.	Ο κλαυθμός του Θεοφίλου και η αποχώρησή του από το μοναστήρι της Οσίας Κασσιανής.
17.	461-471	Απαγγελία, σε φόντο ρε ελάσσονα.	Αφηγητής, με μουσικό υπόβαθρο τα ξύλινα πνευστά.	Η Κασσιανή βγαίνει από την κρυψώνα και ολοκληρώνει το τροπάριό της.
18.	472-491	Το τροπάριο της Κασσιανής (τέλος). Μεικτή κλίμακα του πλ. β΄ νενανώ από σολ, ή μακάμ χουμαγιούν από σολ (χρωματικό τετράχορδο + μινόρε πεντάχορδο), με τελική κατάληξη στην τετραφωνία (ντο).	Μόνο οι σοπράνο της χορωδίας. Στα πρώτα δύο μέτρα ακούγονται τα τύμπανα.	Ολοκλήρωση του Τροπαρίου της Κασσιανής, μετά την προσθήκη του Θεοφίλου: «Ἁμαρτιῶν μου τὰ πλήθη (…) ἔλεος.»

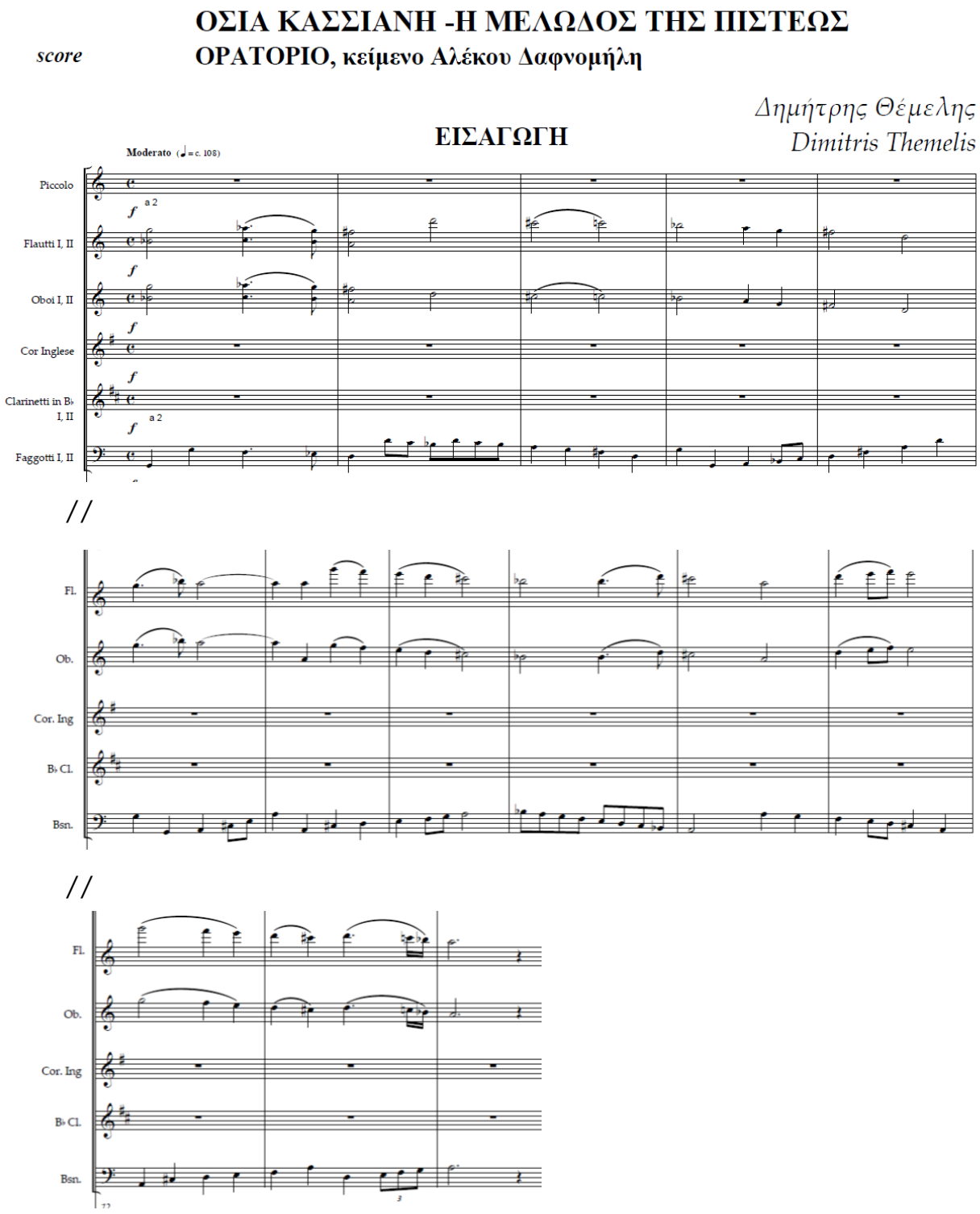
19.	492-516	Αφήγηση τέλους. Κλείσιμο, ρε ελάσσονα.	Αφηγητής μόνος του (μ. 492-495). Ορχήστρα: μ. 496-505 τα ξύλινα, από μ. 507 μέχρι το τέλος, tutti.	Σύντομη αναφορά σε μερικά άλλα έργα της Οσίας και τελική αποτίμηση: «Θεωρείται από τους μεγαλύτερους υμνογράφους της Εκκλησίας μας» (σελ. 85 της παρτιτούρας).

Μουσικά παραδείγματα

Καθώς μελετάει κανείς προσεκτικά την παρτιτούρα της *Οσίας Κασσιανής*, διαπιστώνει το βαθύ επηρεασμό του συνθέτη από τα πρότυπα του ορατορίου μπαρόκ,[6] αλλά και επιδράσεις από το αρχαιοελληνικό δράμα, όσον αφορά τη διήγηση του αφηγητή και τον ρόλο του χορού (χορωδίας). Τα παραπάνω στοιχεία ενώνονται με ένα εκλεπτυσμένο χειρισμό της μουσικής υφής, της τροπικότητας και των ηχοχρωμάτων, στην υπηρεσία του ποιητικού κειμένου και της δραματουργικής πλοκής. Αυτή παραμένει, ωστόσο, συγκρατημένη, με ένα εσωτερικευμένο σθένος, αποδίδοντας την ευγενή παρρησία και την υπέρβαση του ανθρώπινου έρωτα, της κοσμικής εξουσίας και απογοήτευσης, και την ακλόνητη αφοσίωση της Κασσιανής στη θεϊκή αγάπη.

Παρακάτω δίνονται μερικά μουσικά παραδείγματα, τα οποία προβάλλουν τη συνθετική ικανότητα του Δ. Θέμελη, και αφορούν την μουσική υφή, την τροπικότητα, το προφίλ των μελωδιών και τη χρήση μουσικορητορικών σχημάτων, την ενορχήστρωση κ.ά.

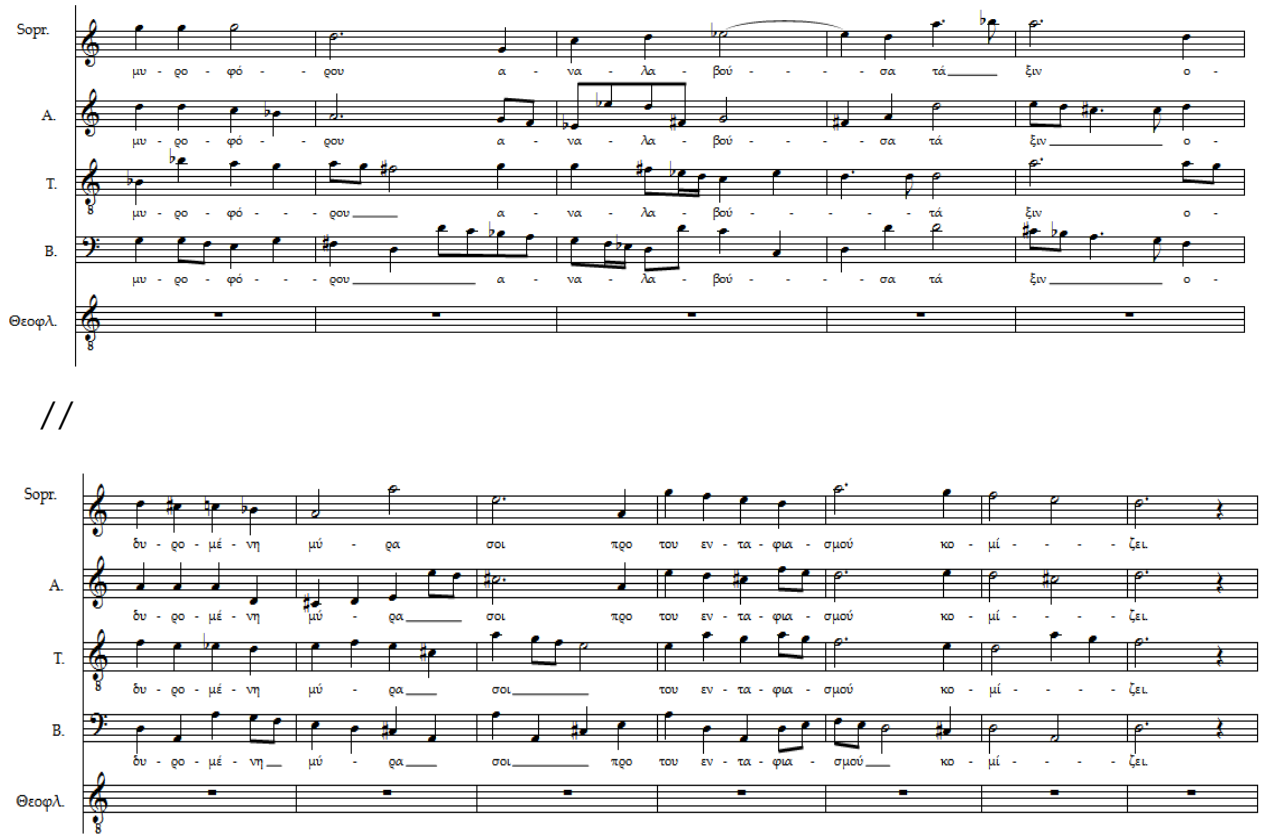
Στο **μουσικό παράδειγμα 1** φαίνονται τα πρώτα δεκατέσσερα μέτρα του Ορατορίου, με μια μεγαλόπνοη μελωδική γραμμή η οποία ηχεί στα φλάουτα, τα κόρνα και τα βιολιά, και η οποία ήδη στην αρχή, περιέχει τη μουσικορητορική φιγούρα του *passus duriusculus* σε διάφορες εκφάνσεις της: πρώτα ως ελαττωμένη τρίτη (*tertia deficiens,* λα ύφεση - σολ – φα δίεση, μ. 1-2), αμέσως μετά ως χρωματική κατιούσα πορεία (ρε – ντο δίεση - ντο – σι ύφεση - λα*,* μ. 2-4), και λίγο αργότερα και ως αυξημένη τριημιτόνιο (*secunda abundans*, ντο δίεση – σι ύφεση, μ. 8-9) (βλ. BARTEL, 1997: 357-358. ΘΕΜΕΛΗΣ, 1994: 18). Στη Musica poetica του Μπαρόκ, η συγκεκριμένη φιγούρα μπορεί να συνδυάζεται με την έκφραση του πόνου, της ταπείνωσης κ.ά. Στο Ορατόριο *Οσία Κασσιανή*, το *passus duriusculus* με τις διάφορες παραλλαγές του (χρωματική κατιούσα πορεία σε ημιτόνια, μειωμένη τρίτη, αυξημένη δευτέρα, η τελευταία και σε ανοδική πορεία), θα μπορούσε ενδεχομένως να γίνει αντιληπτό ως ένα είδος Leitmotiv που είναι διάσπαρτο σε πολλά σημεία του έργου, και ενώνεται αρκετές φορές με λέξεις-κλειδιά για την δραματουργία αυτού.



Μουσικό παράδειγμα 1. Τα πρώτα δεκατέσσερα μέτρα του Ορατορίου, απόσπασμα με την παρτιτούρα των ξύλινων οργάνων

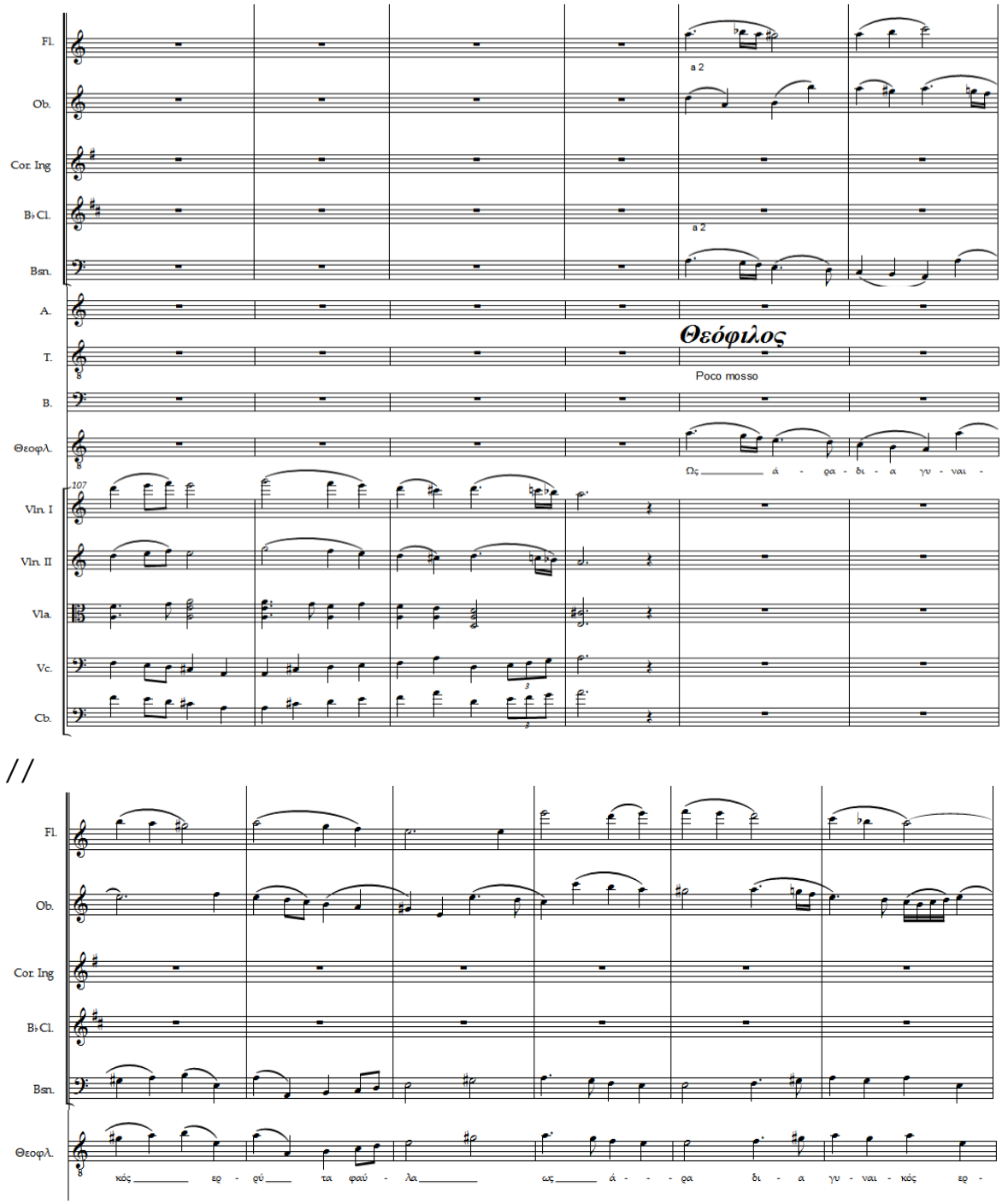
Η φράση που φαίνεται στο **μουσικό παράδειγμα 1** επαναλαμβάνεται άλλες τρεις φορές (μ. 24-37 και μ. 46-59 από λα ελάσσονα τελειώνοντας σε μι ελάσσονα, και μ. 97-110, όπως αρχικά, σε σολ ελάσσονα τελειώνοντας σε ρε ελάσσονα), με διαφορές στην ενορχήστρωση. Το σχήμα του

passus duriusculus ρε – ντο δίεση - ντο – σι ύφεση - λα επανεμφανίζεται στο Τροπάριο της Κασσιανής (μ. 320-321, στη γραμμή των σοπράνο), ενδύοντας μουσικά τη λέξη «ὀδυρωμένη»: βλ. **μουσικό παράδειγμα 2**, τέλος πρώτου και αρχή δεύτερου συστήματος πενταγράμμων.



Μουσικό παράδειγμα 2. Απόσπασμα με την παρτιτούρα της χορωδίας, από το Τροπάριο της Κασσιανής (ενότητα 12 στο Ορατόριο «Κασσιανή» των Δαφνομήλη και Θέμελη, μ. 316-327

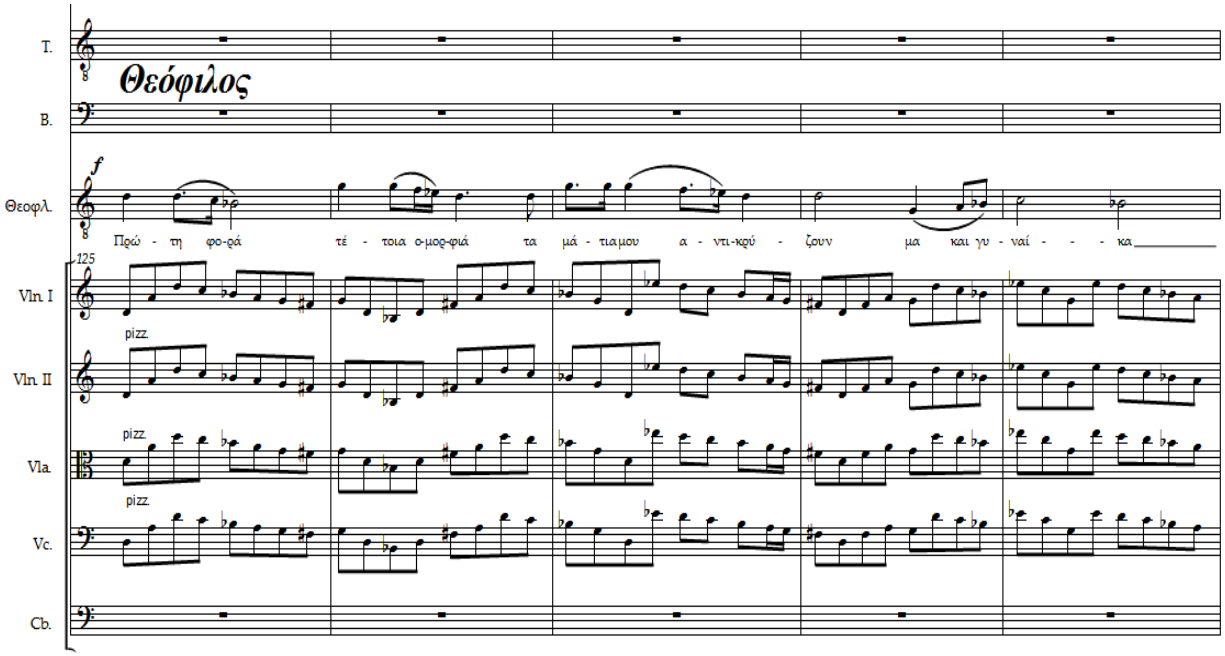
Στο επόμενο **μουσικό παράδειγμα (3)** καταχωρείται η μουσική επένδυση του περίφημου διαλόγου του βασιλιά Θεοφίλου με την – πιθανή μέλλουσα νύφη του και αυτοκράτειρα του Βυζαντίου – Κασσιανή, διάλογος που αποτελεί τον δραματικό κόμβο ολόκληρου του έργου. Στις μελωδικές γραμμές των κύριων προσώπων διακρίνεται μια εμφανής προτίμηση για βηματικές κατιούσες πορείες, πολλές φορές σε πλαίσιο επταχόρδου, τετραχόρχου ή πενταχόρδου, που θυμίζουν δομές αρχαιοελληνικών αρμονιών και κλιμάκων βυζαντινών ήχων. Αντίθετα, οι περισσότερες ανιούσες κινήσεις είναι με υπερβατά διαστήματα. Αυτό το προφίλ μελωδικών γραμμών συναντάται και στη βυζαντινή μουσική, όταν προσεγγίζεται με σενκεριανή ανάλυση (μεσαίο επίπεδο αναγωγής), ενώ στο επίπεδο της μελωδικής επιφάνειας στη βυζαντινή μουσική, οι κατιούσες γραμμές αναπτύσσονται κυματοειδώς, με πολλές κινήσεις πάνω και κάτω από τους δεσπόζοντες φθόγγους, δίνοντας, ειδικά στα πολύ μελισματικά μέλη της βυζαντινής καλοφωνίας, την αίσθηση του αέναου μέλους (ALEXANDRU & TSOUGRAS, 2008: σ. 9, εικ. 13).



Μουσικό παράδειγμα 3. Απόσπασμα με το μέρος των σολίστ και των πνευστών, δείχνοντας το διάλογο Θεόφιλου-Κασσίας: «Ὡς ἄρα διὰ γυναικὸς ἐρρύει τὰ φαῦλα» - «Ἀλλὰ καὶ διὰ γυναικὸς πηγάζει τὰ κρείττονα», με αναφορά στη Εύα και την Παναγία, αντίστοιχα (ενότητα 5, μ. 111-124)

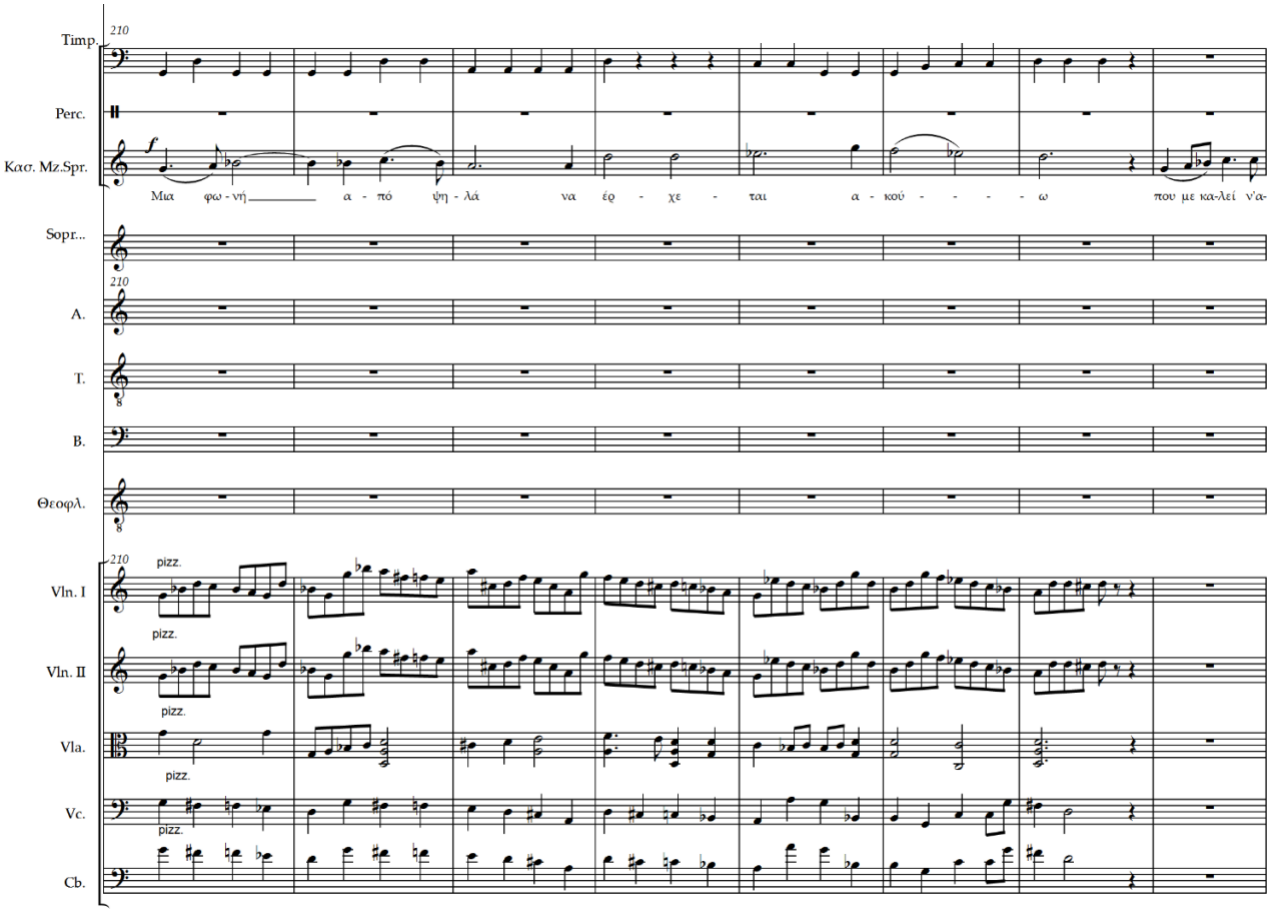
Στο μονόλογο του Θεόφιλου που ακολουθεί μετά τον προαναφερθέντα διάλογο, απορρίπτεται η Κασσιανή και επιλέγεται η Θεοδώρα, για λόγους εγωισμού, όπως μαρτυρεί ο ίδιος ο Θεόφιλος (η λέξη «ἐγωισμός», στο μ. 137, μελοποιείται με το τριημιτόνιο φα δίεση – μι ύφεση). Στην αρχή του μονολόγου αυτού παρατηρείται μια μοτιβική επεξεργασία αλυσιδωτή, που απορρέει μεν δομικά από το *passus duriusculus*, αλλά επειδή αφαιρείται το ημιτόνιο ρε-ντο δίεση

και επισπεύδεται ο ρυθμός, προδίδει μια πιο εύθυμη αίσθηση. Τα έγχορδα εκπληρώνουν σε pizzicato την κίνηση ενός basso continuo, σε απόσταση οκτάβας τα βιολιά συν τις βιόλες από τα τσέλα, ενδύοντας την όλη σκηνή σε μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα: βλ. **μουσικό παράδειγμα 4**.



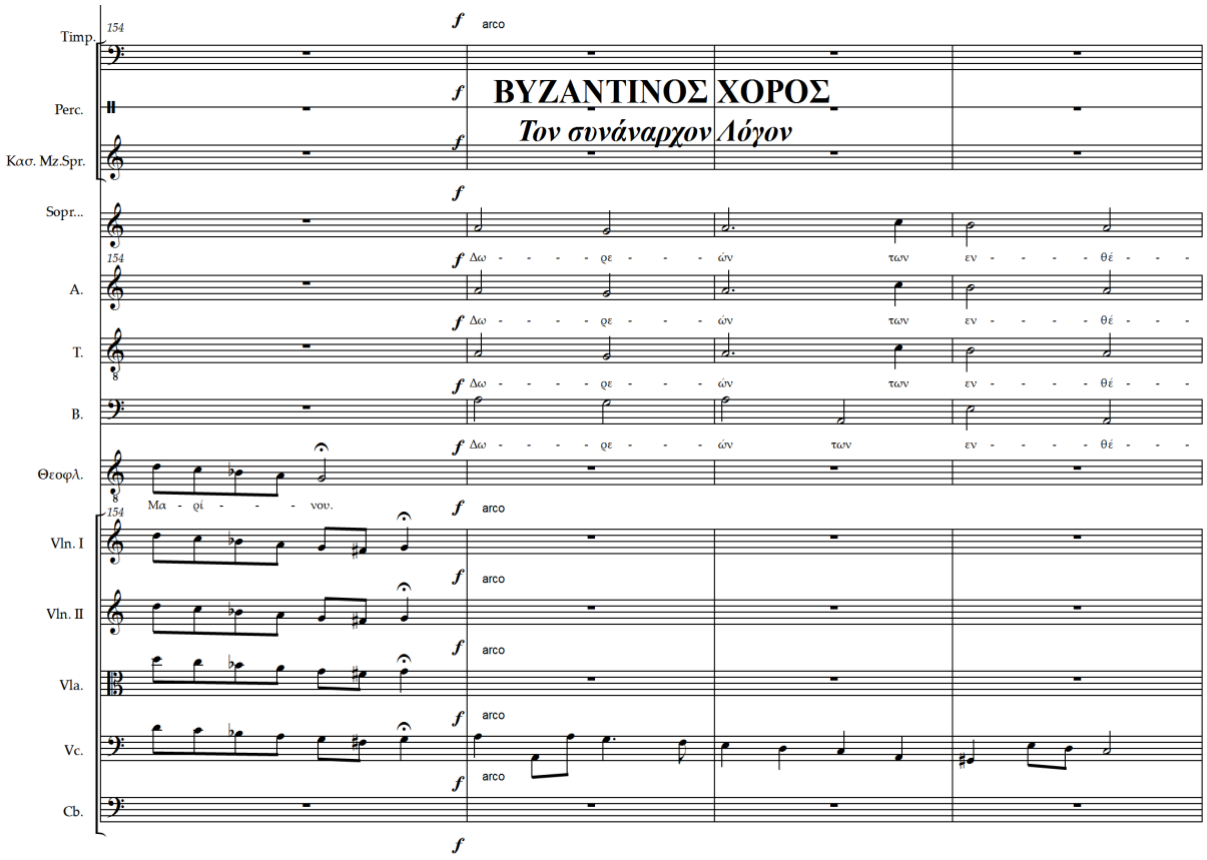
Μουσικό παράδειγμα 4. Η αρχή του μονολόγου του Θεοφίλου, από το Ορατόριο *Κασσιανή* του Δ. Θέμελη (ενότητα 6, μ. 125-129)

Με έγχορδα σε pizzicati συνοδεύεται, αντίστοιχα, και η μονωδία της Κασσιανής, η οποία εξιστορεί την θεία κλήση της για να ακολουθήσει το μοναχικό βίο: βλ. **μουσικό παράδειγμα 5.**



Μουσικό παράδειγμα 5. Η αρχή της ενότητας 9, με την κλήση της Οσίας Κασσιανής προς το μοναχικό βίο, από το Ορατόριο *Κασσιανή* του Δ. Θέμελη (μ. 210-217)

Η επιλογή της Θεοδώρας ως νύφης του Θεόφιλου, η οποία μετά το θάνατό του (έτ. 842) έμελλε να συμβάλει ουσιαστικά στη λήξη της Εικονομαχίας και την οριστική αναστήλωση των ιερών εικόνων (το έτ. 843), και να αναδειχθεί ως αγία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, προβάλλεται στο Ορατόριο με το απολυτίκιό της. Αν και στην παρτιτούρα η ενότητα αυτή (ενότητα 7) επιγράφεται «Βυζαντινός χορός, Τὸν συνάναρχον λόγον» (πρόκειται για το αρκτικό του αυτομέλου στο οποίο βασίζεται η μελωδία του απολυτικίου της Αγίας Θεοδώρας, *Δωρεῶν τῶν ἐνθέων,* σε ήχο πλάγιο του πρώτου), ο Δ. Θέμελης χρησιμοποιεί μια πολύ διαφορετική, τετράφωνη σύνθεση, η οποία ακουστικά παραπέμπει στα περίφημα Χορικά του J.S. Bach, τηρώντας με αυτόν τον τρόπο τις αναλογίες σολίστ-χορός που υπάρχουν στα ορατόρια του Μπαρόκ και στα Πάθη, όπου η χορωδία αντιπροσωπεύει τους πιστούς της εκκλησίας:[7] βλ. **μουσικό παράδειγμα 6**.



Μουσικό παράδειγμα 6. Απόσπασμα με την παρτιτούρα της χορωδίας και το τσέλο ως basso continuo, έχοντας την αρχή του Απολυτικίου της Αγίας Θεοδώρας (Ορατόριο *Οσία Κασσιανή*, ενότητα 7, μ. 155-157)

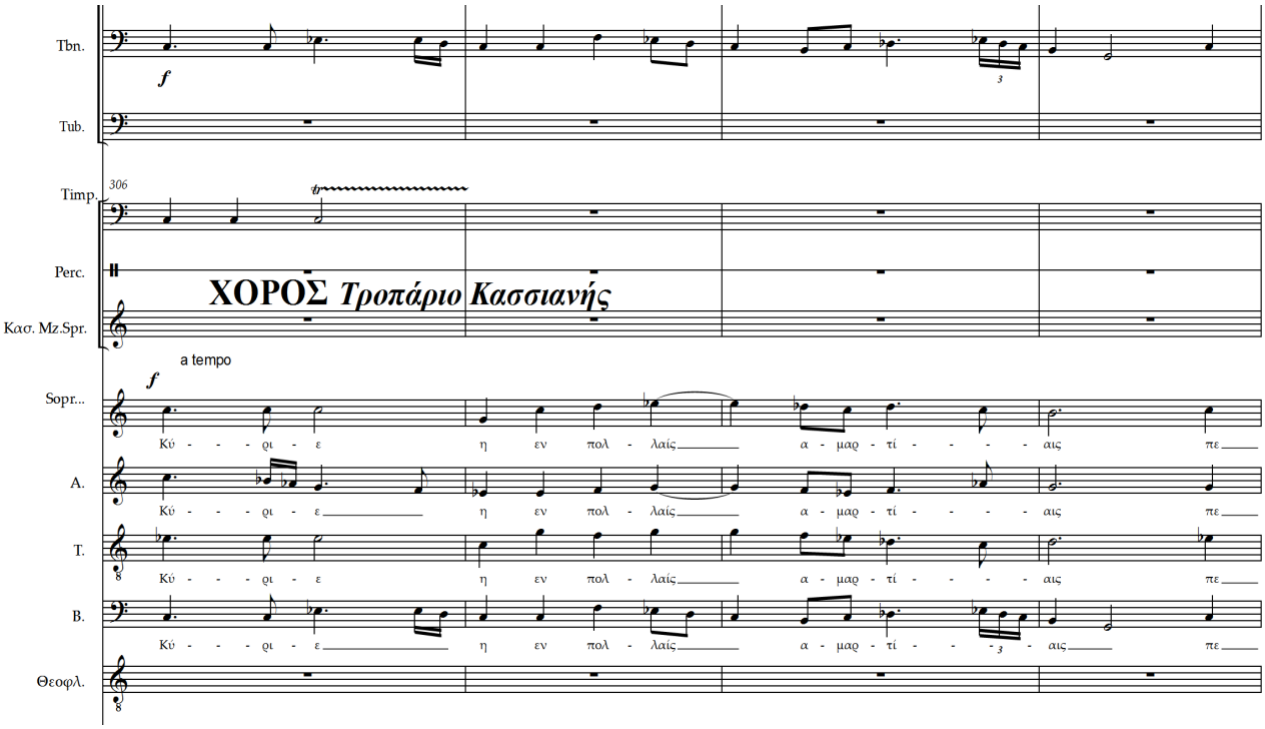
Το περίφημο τροπάριο «*Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή*», δημιούργημα της Οσίας Κασσιανής σε ήχο πλάγιο του τετάρτου. Η πρωτότυπη μουσική του μάλλον στην αρχή διαδόθηκε προφορικά και από την προφορική παράδοση καταγράφεται μετά τον 10ο αι. πρώτα σε Στιχηράρια με παλαιοβυζαντινή, αδιαστηματική σημειογραφία (βλ. π.χ. στο *Sticherarium Antiquum Vindobonense,* επιμ. WOLFRAM, 1987: Pars Principalis, f. 208v-209r, αρχές 12ου αι.) και μεταγράφεται αργότερα σε μεσοβυζαντινή, διαστηματική παρασημαντική. Κατά το διάβα των αιώνων, η μουσική του τροπαρίου μεταμορφώθηκε, ανάλογα με τα διάφορα στυλ του στιχηραρικού γένους, χωρίς να αλλάξει όμως ο ήχος - πλάγιος του τετάρτου, ο οποίος στη Νέα Μέθοδο της αναλυτικής μουσικής παρασημαντικής έχει ως βάση το Νη (ντο). Σήμερα ψάλλεται συνήθως στο αριστουργηματικό μέλος του Πέτρου Πελοποννησίου († 1778) ή νεότερων μελουργών και αποτελεί ένα από τα πιο δύσκολα και ταυτόχρονα δημοφιλή μέλη της Μεγάλης Εβδομάδας, αλλά και γενικότερα του σήμερα εν χρήσει ψαλτικού ρεπερτορίου.

Στο υπό ανάλυση Ορατόριο, το Τροπάριο της Κασσιανής εισάγεται με τους εξής (ως επί το πλείστον δεκαπεντασύλλαβους) στίχους που τραγουδάει η τετράφωνη χορωδία, με συνοδεία πνευστών και basso continuo στο φαγκότο, τσέλο και κοντραμπάσσο (μ. 263-305):

Ἔμενε ὁ Θεόφιλος / πάντα ἐρωτευμένος
μὲ τὴν θεσπέσια Κασσιανή
καὶ θέλησε στὸν Κύριο / προτοῦ ἀποδημήσει

γιὰ τελευταία του φορά / ἐκείνη ν' ἀντικρύσει.
Μεγάλη Τρίτη ἦτανε· πῆγε στὸ Μοναστήρι·
ἡ Κασσιανὴ μὲς στὸ κελί / ἔγραφ' ἕνα τροπάριο.

Ακολουθεί, από το μ. 292, η σύνθεση του Δ. Θέμελη για τετράφωνη χορωδία πάνω στα λόγια της Οσίας Κασσιανής, σε ντο ελάσσονα (αρμονική και μελωδική, της με παροδικό χαμήλωμα της δεύτερης βαθμίδας). Η μουσική υφή είναι κυρίως ομοφωνική και τα ακούσματα σε ρωσική τετράφωνη εκκλησιαστική μουσική: βλ. **μουσικό παράδειγμα 7**.

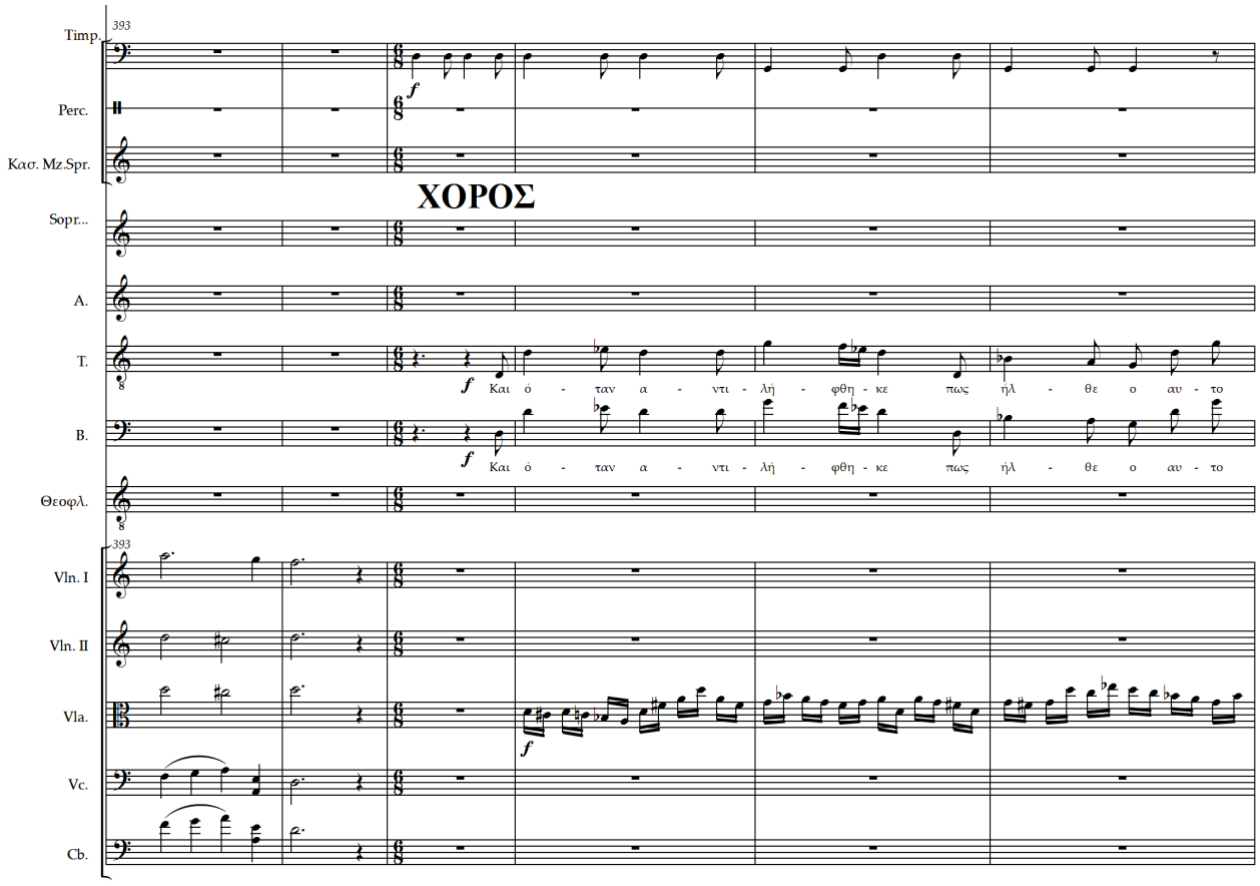


Μουσικό παράδειγμα 7. Η αρχή του Τροπαρίου της Κασσιανής, σε κείμενο της ίδιας και μουσικής σύνθεση του Δ. Θέμελη (ενότητα 12, μ. 306-309)

Το κομμάτι παρουσιάζει μετατροπίες σε σολ ελάσσονα (μ. 316) και ρε ελάσσονα (μ. 320-374) και κάθε φορά αξιοποιούνται τα αντίστοιχα διαστήματα της αυξημένης δευτέρας της αρμονικής κλίμακας (λα ύφεση-σι για τη ντο ελ. / μι ύφεση-φα δίεση για τη σολ ελ. / σι ύφεση - ντο δίεση για τη ρε ελ.), τα οποία ακουστικά μπορούν να συνδυαστούν και με μια ηχώ χρωματικότητας του βυζαντινού πλαγίου του δευτέρου ήχου.

Το τροπάριο διακόπτεται στο μ. 375 από ιντερλούδιο των πνευστών που προετοιμάζουν την είσοδο των δύο ανδρικών φωνών της χορωδίας. Σε ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους εξιστορούν με μια μελωδία σε παράλληλες οκτάβες τον ερχομό του αυτοκράτορα Θεόφιλου στο μοναστήρι της Οσίας Κασσίας και πως αυτή κρύβεται, για να αποφύγει τη συνάντηση, καθώς πλέον η καρδιά της άνηκε στο Νυμφίο της Χριστό. Η αναστάτωση που δημιουργείται στο πλάνο της δραματουργίας, αποδίδεται με την αλλαγή του μέτρου (6/8) που εισάγουν τα τύμπανα και πάνω στο οποίο εκτυλίσσεται η μελωδία με ιαμβικό ρυθμό, συνοδευόμενη από γρήγορη κίνηση με συνεχόμενα δέκατα έκτα στη βιόλα. Έτσι δημιουργείται μια μουσικορητορική φιγούρα γνωστή

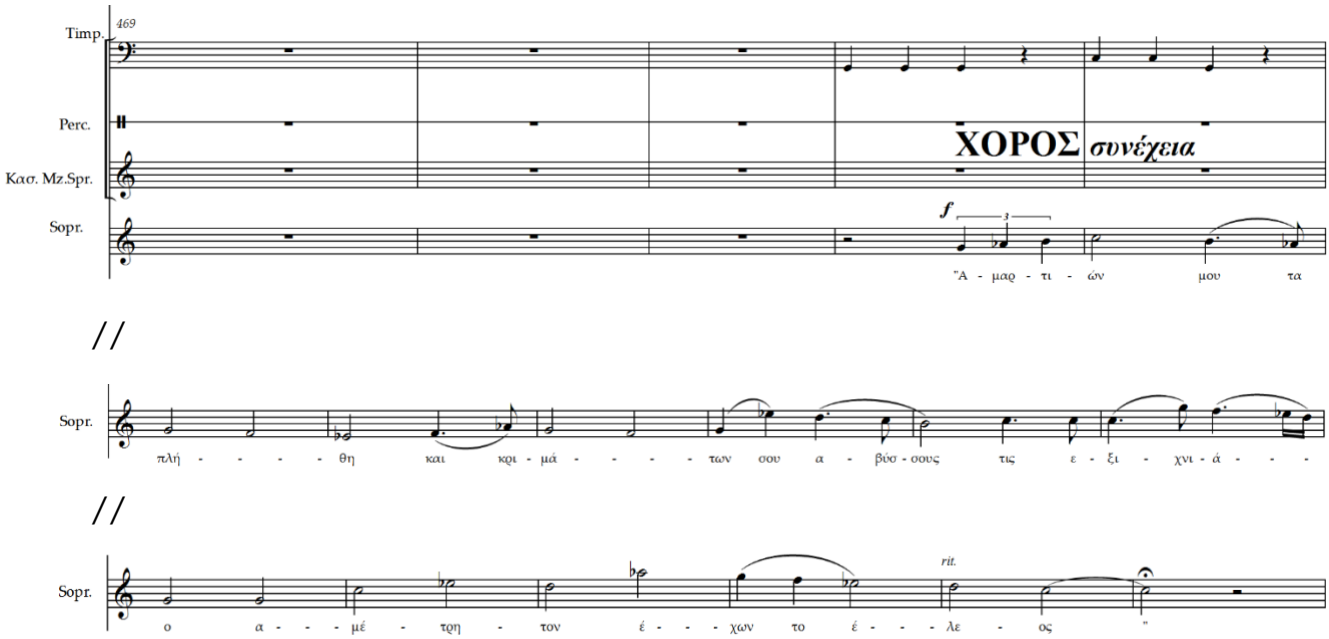
στη Musica poetica ως *hypotyposis,* την οποία ο της ο συνθέτης περιγράφει ως «απεικόνιση (…) του εννοιολογικού και συναισθηματικού περιεχομένου των λέξεων» (ΘΕΜΕΛΗΣ, 1994: 18): βλ. **μουσικό παράδειγμα 8**.



Μουσικό παράδειγμα 8. Ορατόριο *Οσία Καισσιανή*, ενότητα 14, μ. 393-398: ο ερχομός του αυτοκράτορα στο μοναστήρι της Οσίας

Με λύπη ο αυτοκράτορας βλέπει το άδειο κελί της μοναχής Καισσιανής, και στο τραπέζι της το μισοτελειωμένο τροπάριο της Μεγάλης Τρίτης. Αφού το διαβάζει, προσθέτει τον στίχο «ὧν ἐν τῷ παραδείσῳ Εὔα τὸ δειλινὸν κρότον τοῖς ὠσὶν ἠχηθεῖσα τῷ φόβῳ ἐκρύβη» (μ. 427-435). Μετά την αποχώρησή του από το μοναστήρι, η Οσία Καισσιανή ολοκληρώνει το τροπάριο. Στη μελοποίηση του Δ. Θέμελη, οι σοπράνες της χορωδίας ψέλνουν μονοφωνικά, σε ντο ελάσσονα αρμονική, μια κατανυκτική γραμμή, η οποία εκτυλίσσεται μελωδικότατα σε ambitus μιας σύνθετης τετάρτης (μι ύφεση^{3}- λα ύφεση^{4}), προβάλλοντας τα διάφορα ηχοχρώματα της υψιφώνου σε ένα συλλογικό επίπεδο, στο στηθικό, μεσαίο και κεφαλικό ρετζίστρο (μ. 472-491).

Στην αρχή της γραμμής της, η οποία συνοδεύεται από της χτύπους των τυμπάνων, ακούγεται το διάστημα λα ύφεση – σι, η *secunda abundans* σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση. Η συγκεκριμένη κίνηση χρωματικού τετραχόρδου στη βυζαντινή μουσική μπορεί να ερμηνεύεται ως το μουσικορητορικό σχήμα της «μίμησης της τα νοούμενα» (ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, 1832: § 421), για την μουσική απεικόνιση της λέξης «ἁμαρτιῶν»: βλ. **μουσικό παράδειγμα 9**.



Μουσικό παράδειγμα 9. Ορατόριο «Οσία Κασσιανή», ενότητα 18, μ. 469-472-491, με το τελευταίο μέρος του Τροπαρίου της Κασσιανής, σε μελοποίηση του Δ. Θέμελη

Επιλεγόμενα

Το Ορατόριο *Οσία Κασσιανή, η Μελωδός της Πίστεως* με κείμενο του Αλέκου Δαφνομήλη και μουσική του Δημητρίου Θέμελη, είναι ένα αριστούργημα του είδους στη σύγχρονη ελληνική δημιουργία. Μελωδικές γραμμές μεγαλόπνοες, με έναν αέρα νεοκλασσικό και αναφορές σε αρχαιοελληνικές αρμονίες μπαίνουν σε σύζευξη με μια ομοφωνική αρμονία του είδους των χορικών του J.S. Bach, και αντιστικτικές πρακτικές του Μπαρόκ, με λεπτές αναφορές στη βυζαντινή χρωματικότητα του πλαγίου δευτέρου ήχου, αλλά και συστηματική χρήση μυσικορητορικών σχημάτων της Musica poetica. Ειδικά ο *passus duriusculus* σε διάφορες εκφάνσεις του χρησιμοποιείται σε πολλά σημεία του έργου, λειτουργώντας ως ένα είδος Leitmotiv του πόνου. Όλα τα παραπάνω είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το ποιητικό κείμενο και τη δραματουργική πλοκή, σε μια μουσική εξιστόρηση ενός δράματος ανθρώπινου έρωτα και της απολύτρωσης μέσα από την θεϊκή αγάπη. Μαζί με την ποικίλη ενορχήστρωση και τις αλλαγές στο tempo, το μέτρο και τη μουσική υφή, αλλά και με τις μεταβολές, όλες στην διευρυμένη ζώνη των ελάσσονων τονικοτήτων του κύκλου των πεμπτών **ντο-σολ-ρε**-λα-μι, εξασφαλίζουν ένα συνεχόμενο ενδιαφέρον από τη μεριά εκείνων που θα ακούσουν, μελετούν και ερμηνεύουν το έργο. Σε μια μελλοντική μελέτη θα μπορούσε το Ορατόριο αυτό να συγκριθεί και με άλλα μουσικοδραματουργικά έργα με θέμα την Κασσιανή, όπως π.χ. του Γ. Σκλάβου, ή και να συγκριθούν μεταξύ τους και με τις βυζαντινές μελωδίες διάφορες τετράφωνες μελοποιήσεις του Τροπαρίου της Κασσιανής από νεότερους και σύγχρονους συνθέτες.[8]

Είναι ένα *desideratum,* το Ορατόριο αυτό να προετοιμαστεί για την πρώτη του εκτέλεση στο άμεσο μέλλον και να μείνει στο ενεργό ρεπερτόριο χορωδιών, ορχηστρών, και σολιστών, δίνοντας στο φιλόμουσο κοινό την ευκαιρία να εντρυφήσει στα ακούσματά του, που συνδυάζουν με μοναδικό και σύγχρονο τρόπο στοιχεία της μουσικής παράδοσης τις Δύσης με τη λεπτή ηχώ τις αρχαιότητας και της Ρωμανίας, εις τιμήν μιας από τις δημοφιλέστερες γυναικείες μορφές του Βυζαντίου: την μεγάλη ποιήτρια και μελωδό Οσία Κασσιανή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την πληροφορία αυτή ευχαριστούμε τον κ. Α. Δαφνομήλη (23.9.2020), ο οποίος είναι και ο συγγραφέας των libretti των δύο οπερών που αναφέρθηκαν.

2. Πρβλ. ΔΑΦΝΟΜΉΛΗΣ & ΘΕΜΕΛΗΣ (2017).

3. Αυτή είναι μια εκτίμηση η οποία στήριζεται σε μια αυτόματη ψηφιακή εκτέλεση του έργου (διάρκεια 26:25), συνυπολογίζοντας αδρά και το χρόνο του αφηγητή.

4. Για την Οσία Κασσία (περ. 800/805 - † πριν το 867 στην Κωνσταντινούπολη), πρβλ.:
α) Βιοεργογραφία, ιστορική προσωπικότητα και θρύλοι γύρω από το πρόσωπο της Αγίας: ROCHOW (1967: ειδικά 5-81). ΣΤΕΡΓΙΟΥ (2003: 9-28). TRIPOLITIS (1992). LILIE *et al.* επιμ. (2000, vol. 2: 460-463, IDs 3636 και 3637). WELLESLEY & TOTH (2016).
β) Φιλολογικές προσεγγίσεις: KRUMBACHER (1897). ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ (2003, τ. Β΄: 467-473). ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗΣ (2008). ΤΣΙΡΩΝΗ (2002[2]). PANAGOPOULOS (2007).
γ) Μουσικολογικές προσεγγίσεις και αναλύσεις έργων της: TILLYARD (1911). Père J.-D. PETRESCO (1932: μέρος III, πίν. 21-26). RAASTED (1973). TOULIATOS-BANKER (1982, 1984, 1987) και TOULIATOS (1995). ΠΑΦΙΤΟΥ (2008). ΛΟΥΚΙΔΟΥ (1999). ΠΟΖΙΔΟΥ (2019). ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (2017: 629 και 880, κριτήριο αξιολόγησης 2). ALEXANDRU (2021).
δ) Θεολογικές προσεγγίσεις: ΒΟΥΡΛΗΣ (1999). ARIDA (2017).
ε) Εκπομπές, εκδηλώσεις, ηχογραφήσεις κ.ά.: βλ. την αντίστοιχη ενότητα στην βιβλιογραφία του παρόντος άρθρου.
Για τον Θεόφιλο και τη Θεοδώρα, βλ. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ (2001[4]: 140-141).

5. Πρβλ. και το πολύ βοηθητικό σημείωμα για τον ακροατή, από τον Πρωτοπρεσβύτερο Ι. ΜΕΣΟΛΩΡΑ, σε ΔΑΦΝΟΜΗΛΗΣ & ΘΕΜΕΛΗΣ (2017: Εισαγωγή, «Οσία Κασσία»).

6. Πρβλ. MICHELS (2000-2001[2], τ. Ι: 133-135.

7. Τα απολυτίκια, ειδικά αυτά των μεγάλων εορτών, είναι γνωστά στο εκκλησίασμα και σε πολλούς ιερούς ναούς η ψαλμώδηση γίνεται όχι μόνο από τους ιεροψάλτες, αλλά και από τους εκκλησιαζόμενους. Για το αυτόμελο «Τὸν συνάναρχον Λόγον», πρβλ. ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ (2009: 134-135).

8. Πρβλ. ΦΙΣΤΟΥΡΗΣ (2021). ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ (2002: 13-52). Βλ. επίσης το CD *CHORAL SETTINGS of Kassiani* (2011), με συνθέσεις σε κείμενα της Οσίας Κασσιανής, από Χ. Χατζή, Μ. Θεοδωράκη, π. Ι. Moody και Ν. Μάντζαρο. Επιπλέον, βλ. την έρευνα και καλλιτεχνική παρουσίαση του A. LINGAS και της Cappella Romana σχετικά με την Οσία Κασσιανή: https://cappellaromana.org/concert/hymns-of-kassiane/ (3.1.2020).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, 2002: ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, Γεώργιος. *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*. Αθήνα, Εκδόσεις Νεκτάριος Παναγόπουλος, 2002.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, 2017: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, Μαρία. *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*. Πρώτη αναθεωρημένη έκδοση. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2017. https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487 (25.9.2020, με mozilla).

ΒΟΥΡΛΗΣ, 1999: ΒΟΥΡΛΗΣ, Αθανάσιος. «Ἡ θεολογία τῶν ὕμνων τῆς μελῳδοῦ Κασσιανῆς (δογματικὴ καὶ ἠθικὴ μελέτη)». *Θεολογία* 70, 4 (1999), σ. 645-711 [ανάτυπο, σ. 1-77].

ΔΑΦΝΟΜΗΛΗΣ & ΘΕΜΕΛΗΣ, 2017: ΔΑΦΝΟΜΗΛΗΣ, Αλέκος – ΘΕΜΕΛΗΣ, Δημήτρης. *Οσία Κασσιανή – η μελωδός της πίστεως*. Ορατόριο, κείμενο: ΔΑΦΝΟΜΗΛΗΣ Αλέκος, μουσική: ΘΕΜΕΛΗΣ Δημήτρης. Θεσσαλονίκη, Μουσική Εταιρεία Βορείου Ελλάδος, 2017. (Δημοσίευση του λιμπρέττου, με εισαγωγή του † Πρωτοπρεσβυτέρου Γεωργίου Δ. ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΥ και του Πρωτοπρεσβυτέρου Ιωάννου Δ. ΜΕΣΟΛΩΡΑ).

ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ, 2003: ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ, Θεοχάρης. *Βυζαντινὴ Φιλολογία. Τὰ πρόσωπα καὶ τὰ κείμενα,* τ. Β΄. Ηράκλειο Κρήτης, 2003.

ΘΕΜΕΛΗΣ, 1994: ΘΕΜΕΛΗΣ, Δημήτριος. *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής. Εισαγωγή*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, 2001: ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ιωάννης. *Το Βυζαντινό Κράτος*. 4η έκδ. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βανίας, 2001.

ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ, 2009: ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ, Ιωάννης. *Αὐτόμελα τροπάρια,* Χανιά, 2009.

ΛΟΥΚΙΔΟΥ, 1999: ΛΟΥΚΙΔΟΥ, Δέσποινα. *Κασσιανή η μελωδός και η μελοποίηση του Δοξαστικού της Μ. Τρίτης από τον Πέτρο Πελοποννήσιο*. Διπλωματική εργασία. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1999.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗΣ, 2008: ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗΣ, Γρηγόριος. «Κασία: Μια ιδιότυπη γυναικεία *φωνή* στο Βυζάντιο». Σε Βασιλική ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ (επιμ.), *Λόγος γυναικών,* Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Κομοτηνή 26-28 Μαΐου 2006, σ. 383-395. Αθήνα: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2008.

ΠΑΦΙΤΟΥ, 2008: ΠΑΦΙΤΟΥ, Ανδρούλλα. *Η Αγία Κασσιανή, κυριότερη εκπρόσωπος της γυναικείας υμνογραφίας και μελοποίησης στο Βυζάντιο. Μεταγραμματισμοί, μεταγραφές και μουσικολογικές αναλύσεις των τροπαρίων «Αὐγούστου μοναρχήσαντος» και «Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή»*. Διπλωματική εργασία, 2 τ. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2008.

ΠΟΖΙΔΟΥ, 2019: ΠΟΖΙΔΟΥ, Ευμορφίλη. *Η Οσία Κασσία: εορτασμός και μουσικολογική μελέτη επιλεγμένων στιχηρών*. Διπλωματική εργασία, 2 τ. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019.

ΣΤΕΡΓΙΟΥ, 2003: ΣΤΕΡΓΙΟΥ, Αγγελική. *Βυζαντινές αρχόντισσες. Κασσιανή, Θεοφανώ, Τσαρίτσα Άννα, Θεοφανώ (Κόρη), Άννα Δαλασσηνή, Άννα Κομνηνή, Σοφία-Ζωή Παλαιολογίνα. Μεγάλες φιλόδοξες – στυλοβάτισσες του Χριστιανισμού.* Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Σταμούλη, 2003.

ΤΣΙΡΩΝΗ, 2002[2]: ΤΣΙΡΩΝΗ Νίκη. *Κασσιανὴ ἡ ὑμνωδός*. 2η έκδ. Αθήνα: Εκδόσεις του Φοίνικα, 2002.

ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, 1832: ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου ὁ ἐκ Μαδύτων. *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς:* Τεργέστη: Michele Weis, 1832 [ανατ. Αθήνα, Κουλτούρα].

ALEXANDRU, 2021: ALEXANDRU, Maria. "St Kassia through the eyes of Byzantine composers of the kalophonic era". Σε *Atti della giornata di studio "Bessarione e la musica"*. Venezia, 2018 (υπό δημοσίευση, 2021).

ALEXANDRU & TSOUGRAS, 2008: ALEXANDRU Maria, & TSOUGRAS Costas. "On the Methodology of Structural Analysis in Byzantine and Classical Western Music - A Comparison". Σε E. CAMBOUROPOULOS, R. PARNCUTT, M. SOLOMOS, D. STEFANOU, C. TSOUGRAS (eds.), CIM08, 4th Conference on Interdisciplinary Musicology, *Musical Structure,* Thessaloniki, 3-6 July 2008, *Proceedings,* Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2008, σ. 1-19.
https://www.academia.edu/16701534/On_the_Methodology_of_Structural_Analysis_in_Byzantine_and_Classical_Western_Music_A_Comparison (25.9.2020).

ARIDA, 2017: ARIDA Susan. "The Theological Voice of Kassiani". *The Wheel* 9/10 (2017), σ. 72-76. https://static1.squarespace.com/static/54d0df1ee4b036ef1e44b144/t/596e704937c5811e3c2d24c4/1500409932477/13_S_Arida.pdf (3.1.2020).

BARTEL, 1997: BARTEL Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music.* Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

FISTOURIS, 2021: FISTOURIS Demosthenes. "The Two Byzantine Operas of the Greek National School of Music: 'Constantine Paleologos' by Manolis Kalomiris and 'Cassiani' by George Sclavos". *Series Musicologica Balcanica* 1.2. (υπό δημοσίευση, 2021).

KRUMBACHER, 1897: KRUMBACHER Karl. "Kasia". *Sitzungsberichte der philosoph-philologischen und der historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften,* τ. I (1897), σ. 305-370 και δύο πίνακες. http://publikationen.badw.de/003204691.pdf (25.9.2020).

LILIE *et al.* επιμ., 2000: LILIE Ralph-Johannes *et al.* επιμ. *Prosopographie der mittelbyzantinschen Zeit, Erste Abteilung (641-867),* τ. II. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2000, σ. 460-463, IDs 3636 και 3637.

LIDDELL, SCOOTT, JONES, McKENZIE, 1990: LIDDELL Henry George, SCOTT Robert, JONES Henry Stuart, McKENZIE Roderick. *A Greek-English Lexicon,* with a Supplement 1968. Repr. of 9th edition. Oxford: Clarendon Press, 1990.

MICHELS, 2000-2001[2]: MICHELS Ulrich. *Ἀτλας της Μουσικής.* Μετφρ. Ι.Ε.Μ.Α., επιμ. Κώστας ΜΟΣΧΟΣ και Παναγιώτης ΑΔΑΜ. 2 τ. 2η έκδ. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 2000-2001.

PANAGOPOULOS, 2007: PANAGOPOULOS, Spyros. "Kassia: A female hymnographer of the 9th century". Σε *First International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology,* Athens, September 2007, σ. 111-123. http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Panagopoulos.pdf (3.1.2020).

Père J.-D. PETRESCO, 1932: PETRESCO J.-D. Père. *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël (d'après des manuscrits grecs des XIe, XIIe, XIIIe et XIVe s.).* Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932.

RAASTED, 1973: RAASTED, Jørgen. "Voice and Verse in a Troparion of Cassia". *Studies in Eastern Chant* 3 (1973), σ. 171-178.

ROCHOW, 1967: ROCHOW, Ilse. *Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kassia.* Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Griechisch-Römische Altertumskunde, Berliner Byzantinische Arbeiten 38. Berlin: Akademie-Verlag, 1967.

TILLYARD, 1911: TILLYARD, Henry J.W. "A Musical Study of the Hymns of Casia". *Byzantinische Zeitschrift* 20, 2 (1911), σ. 420–485. https://doi.org/10.1515/byzs.1911.20.2.420 (3.1.2020).

TOULIATOS-BANKER, 1982: TOULIATOS-BANKER, Diane. "Medieval Women Composers in Byzantium and the West". Σε *Proceedings of the 6th International Congress of Musicology 'Musica Antiqua Europae Orientalis'.* Bydgoszcz, 1982, σ. 687-712.

TOULIATOS-BANKER, 1984: TOULIATOS-BANKER, Diane. "Women Composers of Medieval Byzantine Chant". *College Music Symposium* 24,1 (1984), σ. 66-80.

https://www.jstor.org/stable/40374217 and https://symposium.music.org/index.php/24/item/1977-women-composers-of-medieval-byzantine-chant (2.1.2020).

TOULIATOS-BANKER, 1987: TOULIATOS-BANKER, Diane. "Kassia (810-?)". Σε BRISCOE James R. (επιμ.), *Historical Anthology of Music by Women*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (1987), σ. 1-5.

TOULIATOS, 1995: TOULIATOS, Diana-Helen. «Από τη Σαπφώ στην Κασσιανή». *Η Καθημερινή* [Κυριακή 16 Απριλίου 1995], σ. 28-29.

TRIPOLITIS, 1992: TRIPOLITIS, Antonía. *Kassia. The Legend, the Woman and Her Work.* Garland Library of Medieval Literature, Series A, vol. 84. New York and London: Garland Publishing, 1992.

WELLESLEY & TOTH, 2016: WELLESLEY, Mary – TOTH, Peter. *Kassia: A Bold and Beautiful Byzantine Poet.* London: British Library, 2016. https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2016/03/kassia.html (3.1.2020).

WOLFRAM (επιμ., 1987): WOLFRAM, Gerda (επιμ.). *Sticherarium antiquum Vindobonense.* Monumenta Musicae Byzantinae, Facsimiles X, Pars Principalis & Pars Suppletoria. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.

ΕΚΠΟΜΠΕΣ, ΒΙΝΤΕΟ, ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ, ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ

ΚΑΣΣΙΑΝΗ, η βυζαντινή ποιήτρια και συνθέτιδα - αφιέρωμα μουσικολογικό και καλλιτεχνικό, 2018. Δευτέρες της Τέχνης στο ΑΠΘ, Αίθουσα Τελετών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 29 Μαΐου 2018, επιμ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, Μαρία. https://www.auth.gr/video/25501 (1.1.2020).

ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗ, Μάγδα. *Κασσιανή*. Εκδήλωση με μουσικό πρόγραμμα και επαγγελίες καλλιτεχνικών κειμένων. Ροτόνδα Θεσσαλονίκης [1.4.2018].

ΣΠΑΝΟΣ, Γιώργος. *Η Γυναίκα στην Ψαλτική Τέχνη*. Εκπομπή, Ραδιόφωνο της Κυπριακής Εκκλησίας ο "Λόγος". https://www.youtube.com/watch?v=yStkJTTS1d0 (2.7.2017).

1ο ΣΥΜΠΟΣΙΟ Ορθόδοξων Ψαλτριών & του 1ου Φεστιβάλ Χορών Ψαλτριών «Αγία Καικιλία». Βόλος, 2019. Επιμ. ΜΑΖΕΡΑ, Σεβαστή. https://acadimia.org/nea-anakoinoseis/deltia-typou/728-1-3, 1.44΄ (25.9.2020).

CHORAL SETTINGS of Kassiani. Compositions by HATZIS, C. - THEODORAKIS, M. - MOODY, I. - MANTZAROS, N. English Chamber Choir, Cappella Romana, Protheroe. Naxos Classics, 2011. https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=9.70039 (3.1.2020).

https://mybyzantine.wordpress.com/2017/01/08/the-music-of-saint-kassiani-or-kassia-the-nun/ (3.1.2020)

https://cappellaromana.org/concert/hymns-of-kassiane/ (3.1.2020).

Maria Alexandru
Associate Professor,
School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki

St Kassiani, the Faith's Melodist
Oratorio by D. Themelis on a text by A. Dafnomilis

Summary

The Oratorio *St Kassiani, the Faith's melodist* has been written by the composer Dimitris Themelis in 2016, together with other two oratoria and two operas, on libretti by the poet Alekos Dafnomilis. The Oratorio is composed for symphonic orchestra, choir, two soloists: mezzo-soprano (in the role of Kassiani) and tenor (in the role of Theophilos), and narrator. It refers to St Kassia or Kassiani, Byzantium's most famous woman poetess and composer, who lived during the 9th cent. The dramaturgy of the work is based on scenes from the life of the Saint, as recorded by Byzantine chronographers (especially Symeon Magistros, 10th cent.) and on legends around her person. Daughter of an aristocratic family and invested with awesome beauty and brilliant intelligence, Kassiani participated in the brideshow for emperor Theophilos (829-842). She was the one he elected as his future wife and empress of the Eastern Roman Empire, by giving her a golden apple with the words 'it is through a woman that the evil came into the world'. At Kassiani's reply 'but also through a woman the better things flew into the world', the emperor changed his mind and gave the golden apple to St Theodora. Kassiani became a nun and a prodigious melodist (poet and composer). Theophilos, however, could not ever forget her and tried to meet her once more before the end of his life, by visiting her monastery. He arrives at the point where she was composing her famous troparion for Matins of Wednesday in Holy Week, *Lord, the woman who fall into many sins*. When seizing upon his coming, she hides herself. The emperor enters her empty cell and sees on the table her unfinished troparion. He sits down and continues it, by writing a verse of his own and than he leaves in sorrow. The Oratorio ends with St Kassiani completing her poem and a with a short narration about her hymnographic œuvre.

The Oratorio comprises 516 meters and its duration can be estimated to around 40 minutes. It relies on the tradition of Baroque oratoria, as seen through the eyes of neoclassicism and modern Greek music, with influences both from Ancient Greek music and Byzantine chant. The work can be divided into 19 units, made up by 1) initial narration | 2) an introduction played by the orchestra in Moderato (measures 1-59) | 3) Piu Allegro, referring to the childhood of Kassiani and the brideshow (m. 60-95) | 4) Moderato, with narration, about Kassiani's beauty (m. 96-110) | 5) Poco mosso: the dialogue between Theophilos and Kassiani (m. 111-124) | 6) A tempo, Monologue of Theophilos (m. 125-154) | 7) Andante, Apolytikion of St Theodora (m. 155-193) | 8) Moderato, Kassiani's sorrow (m. 194-201) | 9) Piu mosso, Kassiani's call from above to become a nun (m. 202-244) | 10) narration (m. 245-258) | 11) Andante con motto, Theophilos' love for Kassiani and his wish to see her at the end of his life (m. 259-305) | 12) The troparion of Kassiani (first part, m. 306-374) | 13) instrumental intermezzo (m. 375-394) | 14) Theophilos at Kassiani's monastery (m. 395-435) | 15) Largo, orchestral interlude (m. 436-443) | 16) A tempo, Theophilos' lament (444-460) | 17) narration (m. 461-471) | 18) The troparion of Kassiani (last part, m. 472-491) | 19) final narration and postlude by the orchestra (m. 492-516).

The musical texture combines polyphonic writing with homophonic and monophonic passages, and the orchestration presents a fine balance between parts for tutti, for choir and orchestra, choir a cappella, vocal soloists with accompaniment of various instruments, as well as narrations on an orchestral background or with voice alone, thus achieving a balanced and compelling dramaturgy of the piece.

As to the issue of modality, the Oratorio explores the sonorities of minor keys in the cycle of fifths c-g-d-a-e, displayed both along a vertical and a horizontal axis. As to the latter, the predominance of large descending scales in the melodic lines can be interpreted as a tribute to ancient Greek modes. On the other hand, the extensive use of the *passus duriusculus*, both as *tertia deficiens* and as *secunda abundans*, often in connection with words expressing pain, egotism and sin, could be viewed as a sort of 'Leitmotiv' of the Oratorio. It is connected both to the Western *Musica poetica* of the Baroque era, and to Byzantine chant (wordpainting using chromatic structures of the second and the plagal of the second mode, for the rendition of sorrow). Nine selected musical examples from the Oratorio comprised in this article illustrate various issues mentioned above.

St Kassiani, the Faith's melodist by Dimitrios Themelis and Alekos Daphnomilis represents an important piece of contemporary Greek music, which expresses in a unique way the composer's love for and tribute to both Western music and Greek musical tradition on a diachronic perspective. It is a *desideratum*, that this Oratorio could soon get its premiere performance!

Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος
Αναπληρωτής καθηγητής
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Νέα στοιχεία για το μουσικό έργο του μοναχού Μελετίου-Ματθαίου του Εφεσίου, Βατοπαιδινού (α΄ μισό του 19ου αιώνος)[1]

Ο μοναχός Μελέτιος-Ματθαίος ο Εφέσιος και Βατοπαιδινός είναι ένας από τους σημαντικότερους εκκλησιαστικούς μουσικούς και συνθέτες οι οποίοι έζησαν στο Άγιον Όρος το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Τις τελευταίες δεκαετίες το έργο του έγινε ευρύτερα γνωστό, καθώς βρέθηκαν αρκετά χειρόγραφά του και εκδόθηκαν πολλές συνθέσεις του. Κάποιες από τις τελευταίες ηχογραφήθηκαν από χορούς ψαλτών, ή παρουσιάστηκαν σε ψαλτικές εκδηλώσεις, ή και ψάλλονται στις ακολουθίες μέσα στους ναούς. Το έργο του βέβαια δεν είναι μόνο συνθετικό. Ο Ματθαίος είναι και εξηγητής μελών από την παλαιότερη ψαλτική σημειογραφία στην Νέα αναλυτική μέθοδο (1815 κ.ε.), αλλά και δάσκαλος της μουσικής στην μονή Βατοπαιδίου όπου έζησε, μάλλον και αλλού. Είναι επίσης συστηματικός κωδικογράφος με καλλιτεχνική ικανότητα, αλλά και συνδρομητής σε σημαντικές ψαλτικές εκδόσεις της εποχής του.

Είναι γνωστό ότι γεννήθηκε περί το 1774 στο Κουσάντασι της Εφέσου και πέθανε στα 1849 στην μονή της μετανοίας του. Την ίδια περίπου εποχή γεννήθηκε στο Κουσάντασι και ένας άλλος μεγάλος μουσικός, ο Πέτρος ο Εφέσιος, ο οποίος διακρίθηκε για την ψαλτική του δράση στο Βουκουρέστι και γενικότερα στην Βλαχία, σημερινή Ρουμανία.[2] Αλλά και ο περίφημος μελοποιός και εκδότης ιδιαίτερα σημαντικών ψαλτικών βιβλίων Θεόδωρος παπα-Παράσχου Φωκαεύς δηλώνει ότι είναι «Ἐφέσιος ἐκ Φωκίας τῆς Ἰωνίας» (ΦΩΚΑΕΥΣ 1842: 35 [β' αρίθμηση]), αν και η παλαιά Φώκαια απέχει από την Έφεσο, καθώς βρίσκεται εγγύτερα στην Σμύρνη. Είναι ενδεικτικά αυτά για την άνθηση της εκκλησιαστικής μουσικής εκείνα τα χρόνια στην Ιωνία, για την οποία δεν έχει γίνει μια βαθύτερη και εκτενέστερη έρευνα.

Από τους πρώτους οι οποίοι ενδιαφέρθηκαν συστηματικότερα για τον μουσικό, κωδικογράφο και μελοποιό Ματθαίο Εφέσιο ήταν ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης. Τον Νοέμβριο του 1996 βρισκόμασταν στην μονή Βατοπαιδίου όπου πραγματοποίησε μια αρχική έρευνα στα αρχεία της και εντόπισε πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία. Γνωρίζω ότι παρουσίασε την μορφή και το έργο του Ματθαίου σε σχετική ομιλία του στην Αθήνα εκείνη την εποχή, ωστόσο όμως δεν ήμουν παρών και δεν την έχω στην διάθεσή μου. Κάποια χρόνια μετά, το έτος 2005, παρουσίασα στην Θεσσαλονίκη αρκετά νέα στοιχεία για τον ίδιο μελοποιό σε ένα κείμενό μου, το οποίο είχε ως ευρύτερο θέμα την ψαλτική στο Άγιον Όρος κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα (ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 2006: 63-68 και 2016: 190-196). Τα στοιχεία εκείνα ήταν βασισμένα σε γνωστά και άγνωστα, τότε, χειρόγραφα του Ματθαίου.

Στο παρόν άρθρο θα ήθελα να παρουσιάσω αρκετά ακόμη ενδιαφέροντα στοιχεία τα οποία εντόπισα κατά τις έρευνές μου τα τελευταία χρόνια, χωρίς ωστόσο να επιδιώξω να σχηματίσω μια

συνολική και τελική εικόνα για το μουσικό έργο του Ματθαίου, και χωρίς να επαναλάβω αυτά που ήδη έχουν γραφτεί για αυτόν από άλλους. Θεωρώ ότι είναι ακόμη νωρίς να εξαχθούν οριστικά συμπεράσματα για την ζωή και την δράση του. Υπάρχουν σίγουρα και άλλα χειρόγραφά του τα οποία δεν γνωρίζουμε ακόμη και καινούργιες σημαντικές πληροφορίες θα προστεθούν σε όσες είναι ήδη γνωστές, ενώ πολλές πτυχές του μουσικού του έργου αξίζει να διερευνηθούν λεπτομερέστερα. Ας θεωρηθεί λοιπόν το παρόν κείμενο ως μια ακόμη συμβολή για την διαμόρφωση μιας πληρέστερης εικόνας για τον εν λόγω σπουδαίο μουσικό.[3]

Τα τελευταία χρόνια έχουν εντοπιστεί πάνω από 45 μικρά ή μεγαλύτερα μουσικά χειρόγραφα του Ματθαίου. Σε αυτά βλέπουμε ότι καταγράφει μελωδίες στην παλαιότερη μουσική σημειογραφία, ενώ μετά την καθιέρωση της Νέας αναλυτικής Μεθόδου (1815 κ.ε.) την υιοθετεί και την χρησιμοποιεί και μάλιστα μεταγράφει (εξηγεί) πολλές παλαιότερες μελωδίες σε αυτήν. Βλέπουμε ακόμη ότι συνθέτει μελωδίες για τους μαθητές του μοναστηριού και γράφει ένα σύντομο θεωρητικό ακολουθώντας την δομή της παλαιότερης Προθεωρίας. Επίσης, τον συναντούμε να μεταφράζει συνθέσεις στην Βουλγαρική διάλεκτο, να μελοποιεί για τους μοναχούς της Σέρβικης μονής Χιλανδαρίου και της Ρώσικης μονής του Αγίου Παντελεήμονος (ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 2006 και 2016: 195-196). Μέσα από τις δραστηριότητες αυτές του Ματθαίου διακρίνουμε και ψήγματα της όσμωσης των μουσικών παραδόσεων στους λαούς της Βαλκανικής χερσονήσου. Τα χειρόγραφά του τα οποία αποτελούν σημαντικά τεκμήρια της ψαλτικής δημιουργίας σώζονται σήμερα σε πολλές ελληνικές βιβλιοθήκες, κυρίως στο Άγιον Όρος, στην Αθήνα, την Θεσσαλονίκη, στην Ήπειρο, στην Θήρα (Σαντορίνη), αλλά και στην Κύπρο, Ρουμανία, Βουλγαρία.

Τα τελευταία χρόνια εντόπισα ή ταύτισα μερικούς ακόμη σημαντικούς τόμους οι οποίοι είναι γραμμένοι από το χέρι του.[4] Στο Γρεβενίτι της Ηπείρου υπάρχει ένας κώδικας ο οποίος περιέχει το Ειρμολόγιο του λαμπαδαρίου Πέτρου Πελοποννησίου (†1778) και μερικές ακόμη συνθέσεις, γραμμένος (σύμφωνα με τον κολοφώνα του φ. 179β) τον Σεπτέμβριο του 1809 από κάποιον Μελέτιο (ΡΑΙΟΣ 2006: 279-282, 312). Πρόκειται για το χειρόγραφο με αριθμό 1394 (άλλοτε κτήμα του επισκόπου Περιστεράς Ευσταθίου Σκάρπα) στο οποίο διέκρινα εύκολα τον χαρακτηριστικό γραφικό χαρακτήρα του Ματθαίου. Πρόκειται για καλλιγραφημένο μουσικό κώδικα, δείγμα της γενικότερης καλαισθησίας του Ματθαίου, ο οποίος άλλωστε σημειώνει ότι τον έγραψε «μετὰ πλήστης ἐπιμελίας ... εἰς χρήσιν τοῦ παπᾶ κὺρ Σάββα». Μετά την συνήθη ύλη του Ειρμολογίου του Πέτρου, ο Ματθαίος πρόσθεσε λίγα μέλη της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, της Αναστάσεως και της Θείας Λειτουργίας. Ενδιαφέρον στοιχείο στον κώδικα και μάλλον μοναδικό ως πληροφορία, είναι το γεγονός ότι στο φ. 138β ο Ματθαίος εμφανίζει τον πρωτοψάλτη Μανουήλ ως μαθητή του λαμπαδαρίου Πέτρου του Πελοποννησίου.

Στην ίδια εποχή της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνα περίπου, χρονολογείται το χειρόγραφο Βατοπαιδίου 1253, το οποίο αποτελείται από τρία τμήματα. Διαπίστωσα ότι ο πρώτος γραφέας ο οποίος καταγράφει το Αναστασιματάριο, τα εωθινά και τις σύντομες δοξολογίες του Πέτρου Πελοποννησίου, δηλώνοντας στο φ. 54β ότι αντιγράφει από αυτόγραφο του περίφημου πρωτοψάλτη Πέτρου του Βυζαντίου (†1808), είναι ο Ματθαίος. Τα υπόλοιπα δύο τμήματα του κώδικα αποτελούνται από αυτόγραφα του Πέτρου Βυζαντίου γραμμένα στα 1789 και 1790. Και σε άλλη περίπτωση ο Ματθαίος δηλώνει ότι αντιγράφει συνθέσεις από χειρόγραφο του Πέτρου του Βυζαντίου (κώδικας Βατοπαιδίου 1289, έτος 1802), ενώ σε άλλα του χειρόγραφα χρησιμοποιεί ένα κολοφώνα τον οποίο συναντούμε σε πολλούς τόμους του ίδιου Πατριαρχικού πρωτοψάλτη (*Τὸν δακτύλοις γράψαντα, τὸν κεκτημένον, τὸν τ' ἀναγινώσκοντα σὺν προθυμίᾳ φύλαττε τοὺς τρεῖς ἡ Τριὰς τρισολβίως. Ἀμήν.*), αλλά και άλλων κωδικογράφων.

Το χειρόγραφο του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σόφιας 877 (το οποίο προέρχεται από την μονή του Μπατσκόβου) είναι άλλο ένα από τα αυτόγραφα του Ματθαίου το οποίο ταύτισα με βάση τον γραφικό του χαρακτήρα[5]. Πρόκειται για μια ακέφαλη Ανθολογία Όρθρου και Θείας Λειτουργίας η οποία είναι αρκετά ταλαιπωρημένη από υγρασία, αλλά όχι εντελώς κατεστραμμένη. Ο Ματθαίος έγραψε τα φφ. 1-97 στην προ της Νέας Μεθόδου σημειογραφία, χωρίς να περιλάβει σε αυτά κάποιες από τις συνθέσεις του, τις οποίες τότε (α' δεκαετία του 19ου αι.) μάλλον δεν είχε ακόμη αρχίσει να δημιουργεί. Περιέχει μελοποιήσεις γνωστών μελοποιών της Κωνσταντινούπολης, όπως Κοινωνικά του Πέτρου Πελοποννησίου και του πρωτοψάλτου Δανιήλ, δοξολογία του τελευταίου, χερουβικά Βασιλείου Βυζαντίου «πάνυ ὡραῖα», εξηγήσεις παλαιών μελών από τον Πέτρο Πελοποννήσιο και τον μαθητή του Πέτρο Βυζάντιο, κ.ά.

Τον χαρακτηριστικό γραφικό χαρακτήρα του Ματθαίου αναγνώρισα ξεκάθαρα και στον κώδικα Αρχιεπισκοπής Κύπρου 42, στον οποίο καταγράφηκε η Προθεωρία της Παπαδικής, το Αναστασιματάριο και τα ένδεκα αναστάσιμα εωθινά δοξαστικά (ΓΙΑΚΟΒΛΕΒΙΤΣ 2019: 177-179, 186-187). Ο τόμος είναι εξαιρετικά καλλιγραφημένος στα πρώτα χρόνια του 19ου αιώνα και αποτελεί άλλο ένα δείγμα της κωδικογραφικής τέχνης του δημιουργού του.

Τον γραφικό χαρακτήρα του Ματθαίου συνάντησα και στον κώδικα Αρχιεπισκοπής Κύπρου 65. Επί παραδείγματι, στα φύλλα 15α-19α ο Εφέσιος μουσικός σημειώνει με καλλιτεχνική γραφή: «Ὁ παρὼν ἐλήφθη ἐκ τοῦ Ἔφριξε γῆ τοῦ πρωτοψάλτου κὺρ Παναγιώτου Χαλάτζογλου εἰς τὸ θεοτοκίο τῆς αὐτῆς ᾠδῆς, ἵνα ψάλλεται εἰς κάθε καιρὸν διὰ τὸ κάλλιστον αὐτοῦ μέλος παρ' ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ Ματθαίου· ἦχος πλ. α' φθορικὸς *Χαῖρε πηγή, ἀειζώου νάματος· Χαῖρε Παράδεισε τρυφῆς· Χαῖρε τεῖχος τὸ τῶν πιστῶν· Χαῖρε Ἀπειρόγαμε· Χαῖρε ἡ παγκόσμιος χαρά, δι' ἧς ἡμῖν ἐξανέτειλεν ὁ αἰνετὸς τῶν πατέρων Θεὸς καὶ ὑπερένδοξος*». Πράγματι, ο Ματθαίος βασίζεται στο μέλος του περίφημου καλοφωνικού ειρμού του Χαλάτζογλου (αρχές ΙΗ' αι.) και προσαρμόζει σε αυτό, το θεοτοκίο της ζ' ωδής του αναστάσιμου κανόνα του α' ήχου από την οποία προέρχεται και το Ἔ*φριξε γ*ῆ. Βέβαια, ανάλογα με το περιεχόμενο των λέξεων του θεοτοκίου σε σχέση με τις αντίστοιχες του Ἔ*φριξε γ*ῆ, ο Ματθαίος τροποποιεί το μέλος για να εκφράσει μουσικά τα διαφορετικά νοήματα. Η μουσική σημειογραφία που χρησιμοποιεί είναι πολύ κοντά στην Νέα Μέθοδο. Ακολουθεί το γνωστό ομόηχο κράτημα του Χαλάτζογλου, το πρώτο τμήμα του οποίου όμως δεν εκτυλίσσεται με τις συλλαβές *Τεριρε...* όπως η πρωτότυπη σύνθεση, αλλά με τις *Τοτοτο...* καθώς φαίνεται ότι ο Ματθαίος επέλεξε να εφαρμόσει εδώ την συνήθεια κατά την οποία σε κράτημα που μελοποιείται ως συνέχεια ενός μέλους, συνεχίζεται το τελευταίο φωνήεν εκείνου του μέλους (εδώ το «ο», από το *ὑπερένδοξος*)[6].

Με βάση ευρύτερη έρευνα και αυτοψίες σε χειρόγραφα Ρουμανικών συλλογών, διαπίστωσα ότι την εποχή πριν από την Νέα Μέθοδο είναι γραμμένα από τον Ματθαίο και τα φύλλα 88α-91α του σύμμεικτου κώδικα της Ρουμανικής Ακαδημίας (Βουκουρέστι) 778. Περιέχουν δύο κρατήματα, ένα του «μουσικωτάτου ἐν διδασκάλοις κὺρ Γεωργίου» (Κρητός) στον ειρμό του *Τὴν δέησίν μου δέξαι* (ήχος πλ. δ') και ένα του πρωτοψάλτου Ιακώβου σε ήχο βαρύ. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Ματθαίος πρόσθεσε στο τέλος του ειρμού του Κρητός την επανάληψη της τελευταίας φράσης του ειρμού: *πρὸς τὴν ἐμὴν οἰκτρὰν ταπείνωσιν* μελοποιημένη από τον ίδιο («πρόσθεσις ἡμετέρα»), κάτι που στοιχίζεται στην παλαιότερη πρακτική αντίστοιχων μελοποιήσεων. Είναι γνωστό ότι και σε αυτόν τον κώδικα υπάρχουν κάποια φύλλα γραμμένα από τον πρωτοψάλτη Πέτρο τον Βυζάντιο.

Το χειρόγραφο Μόσχας-Κρατικής Βιβλιοθήκης της Ρωσίας (πρώην Λένιν) Φ. 270 Ια Νο 49 ταύτισα ως ένα ακόμη αναμφισβήτητο αυτόγραφο του Ματθαίου. Ο κώδικας των 154 φύλλων είναι εξαιρετικά καλλιγραφημένος, με την ίδια φροντίδα με την οποία ο Ματθαίος δημιούργησε

και άλλα χειρόγραφα, όπως το μονής Αγίου Παύλου 39, με το οποίο, ως ένα σημείο, ταυτίζονται και ως προς το περιεχόμενο. Πράγματι, ο κώδικας της Ρωσίας περιέχει στην πρό της Νέας Μεθόδου ψαλτική σημειογραφία το αργό Δοξαστάριο του ενιαυτού σε σύνθεση του περίφημου πρωτοψάλτου Ιακώβου. Εδώ όμως, ο Ματθαίος πρόσθεσε και τα ιδιόμελα του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, τα κεκραγάρια, θεοτοκία και Πασαπνοάρια του Ιακώβου κατ᾽ ήχον. Δυστυχώς ο πολυτελής τόμος είναι κολοβός, καθώς τα φύλλα μετά την αρχή του κεκραγαρίου του πλ. δ’ έχουν εκπέσει. Σίγουρα, μετά από αυτόν τον ήχο θα υπήρχαν και τα ένδεκα εωθινά του Ιακώβου, όπως συνήθιζαν να κάνουν οι αντιγραφείς των «Απάντων» του σπουδαίου αυτού μελοποιού.

Τα φύλλα 292α-305β του κώδικα της μονής Σταυροπόλεως 53 (Βουκουρέστι) είναι γραμμένα με την σημειογραφία της Νέας Μεθόδου από το χέρι του Ματθαίου. Σε αυτά τα φύλλα που εμφανίζουν ασυνέχεια ύλης, υπάρχει ένα κοινωνικό *Σῶμα Χριστοῦ* του πρωτοψάλτου Γρηγορίου (ήχος δ’), δύο γνωστές αργές δοξολογίες (του λαμπαδαρίου Πέτρου του Πελοποννησίου σε ήχο δ’ της οποίας σώζεται μόνο το τέλος, και του πρωτοψάλτου Δανιήλ σε ήχο βαρύ), και τρία μέλη του ίδιου του Ματθαίου: ένας καλοφωνικός ειρμός με κράτημα και ένα επιφώνημα. Και σε αυτά τα φύλλα ο Ματθαίος κάνει κάτι το οποίο συχνά συναντούμε στα χειρόγραφά του: συμπληρώνει μελοποιήσεις παλαιότερων μελοποιών. Μετά το τέλος της δοξολογίας του Πέτρου σημειώνει: «μὴ ἔχοντάς της ᾀσματικὸν ἐγράφη τὸ παρόν, ὅπερ συνετμήθη ἀπὸ τὸ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ παρὰ Γεωργίου διδασκάλου τοῦ Κρητός», ενώ μετά από εκείνη του Δανιήλ: «μὴ ἔχοντάς της ᾀσματικὸν προσετέθη τὸ παρὸν παρ᾽ ἐμοῦ τοῦ Ματθαίου». Τα υπόλοιπα μέλη του ίδιου του Ματθαίου: «Εἱρμὸς καλοφωνικὸς μελοποιηθεὶς παρ᾽ ἐμοῦ τοῦ Ματθαίου Ἐφεσίου Βατοπαιδινοῦ εἰς δόξαν τῆς Θεοτόκου, καὶ εἰς εὐθυμίαν ἀνθρώπων· ἦχος πλ. δ’ *Νεεεε, Χαρᾶς μου τὴν καρδίαν*», «τοῦ αὐτοῦ· [ἦχος πλ. δ’] *Ανενανε... Τετετε... τῆς ἁμαρτίας τὴν λύπη ἐξαφανίσασα*», «Ἐπιφώνημα τοῦ αὐτοῦ· πλ. δ’ *Ὅλη ψυχῇ καὶ διανοίᾳ*».

Στο Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών στην Θεσσαλονίκη υπάρχει μια μικρή αλλά πολύ σημαντική συλλογή ψαλτικών χειρογράφων που παρουσίασα πριν από δέκα περίπου χρόνια (ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 2009 και 2016: 271-276) και με την οποία πρόσφατα, μετά από υπόδειξή μου, ασχολήθηκε λεπτομερέστερα ο μεταπτυχιακός φοιτητής μου κ. Νικόλαος Σικλαφίδης. Το χειρόγραφο 11, το οποίο αποτελείται από 275 φύλλα, είναι γραμμένο από τον Ματθαίο «κατὰ τὴν αἴτησιν ... Προηγουμένου Βατοπαιδινοῦ Κυρίου Κυρίλλου Ἀνδριανοπολίτου». Ο γραφέας το ολοκλήρωσε με ένα κολοφώνα (στο τέλος του οποίου πρόσθεσε και τους μνημονευθέντες παραπάνω στίχους από χειρόγραφα του Πέτρου Βυζαντίου) τον Δεκέμβριο του έτους 1839, χαρακτηρίζοντας τον εαυτό του γέρο. Πρόκειται για μια ωραία Ανθολογία Εσπερινού και Όρθρου, που περιέχει γνωστές συνθέσεις σπουδαίων μουσικών της Κωνσταντινούπολης, τα δύο ασματικά του κώδικα της μονής Σταυροπόλεως, αλλά και λίγα ακόμη δικά του μέλη. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η μελοποίηση από τον Ματθαίο του *Μακάριος ἀνὴρ* σε ήχο βαρύ διατονικό μετά από αίτημα του Ιωσήφ Βατοπαιδινού, η οποία έγινε το έτος 1836, μια σύνθεση η οποία δημοσιεύτηκε στο έργο του Νικολάου Παγανά *Μουσικός Κόσμος*, 1901 (ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ 1995: 40· ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ 2018: 34). Ακόμη, αξιοσημείωτος είναι ένας πολυέλεός του *Δοῦλοι Κύριον* σε ήχο λέγετο, στον οποίο επισύναψε ένα παλαιότερο Τριαδικό μάθημα μελοποιημένο από τον Αναστάσιο Ραψανιώτη και εξηγημένο στην Νέα Μέθοδο από τον ίδιο.

Ο ογκώδης αναλυτικός περιγραφικός κατάλογος της σχεδόν θρυλικής συλλογής ψαλτικών κωδίκων του Σίμωνος Καρά εκδόθηκε πρόσφατα (ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 2020). Ανάμεσα στα χειρόγραφα της συλλογής αυτής υπάρχουν τρία τα οποία είναι ολόκληρα ή εν μέρει γραμμένα από τον Ματθαίο και περιγράφονται αναλυτικά στο εν λόγω έργο.

Συγκεκριμένα, στον πολύ σημαντικό κώδικα Καρά 97 ο Ματθαίος ως «μοναχός Μελέτιος» εξηγεί αναλυτικότερα το μέλος κάποιων καλοφωνικών ειρμών σύμφωνα με την ψαλτική παράδοση του Πέτρου Βυζαντίου. Το γεγονός αυτό, αλλά κυρίως όσα παραπάνω ανέφερα για την αντιγραφή από τον Ματθαίο χειρογράφων του Πέτρου Βυζαντίου (ιδιαίτερα του κώδικα Βατοπαιδίου 1289 του έτους 1802), οδήγησε πρόσφατα στο εκπεφρασμένο συμπέρασμα ότι ο Ματθαίος βρισκόταν το έτος 1802 στην Κωνσταντινούπολη, ίσως ως μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου ή ενδεχομένως αργότερα του λαμπαδαρίου Γρηγορίου ο οποίος μαθήτευσε στον Βυζάντιο. Ωστόσο, όσο και αν είναι πολύ λογικό να έχει επισκεφτεί μία ή και περισσότερες φορές ο Ματθαίος την Κωνσταντινούπολη, πουθενά έως τώρα δεν έχει βρεθεί στις πηγές σαφής και ξεκάθαρη πληροφορία για την παρουσία του εκεί και το πράγμα, προς στιγμήν, παραμένει μόνο μία εικασία. Όπως γνωρίζουμε από εκατοντάδες περιπτώσεις, η αντιγραφή αυτογράφων ενός μελοποιού δεν συνεπάγεται σε καμιά περίπτωση δεδομένη παρουσία του κωδικογράφου στον τόπο διαμονής ή δράσης του πρώτου. Άλλωστε, κάποια άλλα φύλλα του εν λόγω κώδικα (Βατοπαιδίου 1289, φ. 504 κ.ε.) αντιγράφηκαν από τον Ματθαίο «ἀπὸ τὸ ἰδιόχειρον κὺρ Ἰωάννου πρωτοψάλτου» (της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, †1770), με την επιπρόσθετη σημείωση: «ἐν Κύπρῳ ἐγράφθη.».

Το χειρόγραφο αυτό της συλλογής Καρά είναι γραμμένο προ της Νέας Μεθόδου, περί το 1811-1815. Από την άλλη μεριά, είναι γνωστό από τον κώδικα Βατοπαιδίου 1365 και από αλλού ότι ο Ματθαίος ήταν μαθητής του Ιωαννικίου. Σε ποιον μαθήτευσε τελικά ο Μελέτιος-Ματθαίος; Στον Πέτρο Βυζάντιο, στον Γρηγόριο, ή στον Ιωαννίκιο; Την λύση δίνει ένα χειρόγραφο του Ματθαίου το οποίο εμφανίστηκε πριν λίγα χρόνια σε δημοπρασία στην Αθήνα[7]. Στο Καλοφωνικό αυτό Ειρμολόγιο ο γραφέας Ματθαίος Εφέσιος Βατοπαιδινός καταγράφει περί το 1811-1815 το ίδιο περίπου περιεχόμενο με τον κώδικα Καρά 97, αναφέρει όμως ξεκάθαρα ότι εξηγεί το μέλος των καλοφωνικών ειρμών «νεωστί, μὲ σαφέσταταις γραμμαῖς κατὰ τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου κὺρ Πέτρου ... καθὼς παρ᾽ αὐτοῦ τοῦ Βυζαντίου ταῖς ἐπαραδόθη ὁ ἐμὸς διδάσκαλος ἐν ἱερομονάχοις κὺρ Ἰωαννίκιος». Δεν δηλώνει ότι γνώρισε ο ίδιος και διδάχθηκε από τον Πέτρο Βυζάντιο, αλλά ότι διδάχτηκε την ψαλτική παράδοση του περίφημου Πατριαρχικού πρωτοψάλτη μέσω της μαθητείας του στον ιερομόναχο Ιωαννίκιο που ήταν μαθητής του Πέτρου, ίσως τον Χίο, ο οποίος γράφει τους κώδικες Βατοπαιδίου 1252 και 1254, αντιγράφοντας και εκείνος από αυτόγραφα του Βυζαντίου.

Τα ενδιαφέροντα στοιχεία του κώδικα Καρά 97 είναι οι εξηγήσεις και οι μελοποιήσεις του Μελετίου Εφεσίου, αλλά και η καταγραφή της μελοποίησης ενός καλοφωνικού ειρμού από τον Κοσμά τον Χίο. Όπως μας πληροφορεί ο Νικηφόρος Καντουνιάρης στο χειρόγραφό του Βατοπαιδίου 1427 (έτος 1810) ο Κοσμάς ο Χίος ήταν «σύγχρονος τοῦ Δανιήλ, στενὸς φίλος τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, ἐν μεγίστῃ ὑπολήψει παρ᾽ αὐτοῦ».

Και ο κώδικας της συλλογής Καρά 136 είναι ένα αυτόγραφο του Ματθαίου. Πρόκειται για μια Ανθολογία της Θείας Λειτουργίας γραμμένη σίγουρα μετά το 1821-1822, πιθανότατα όμως περί το 1835-40. Ο Ματθαίος αντιγράφει (μάλλον από έντυπο *Ταμείον Ανθολογίας*) πολλές συνθέσεις κορυφαίων μελοποιών του β᾽ μισού του 18ου και των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα. Κοντά σε αυτές, προσθέτει μόνο λίγα δικά του μέλη. Μία από αυτές τις περιπτώσεις, είναι ότι μελοποιεί και προσθέτει μουσικές εισαγωγές και κρατήματα στην γνωστή σειρά χερουβικών «της εβδομάδος» του λαμπαδαρίου Πέτρου Πελοποννησίου και του πρωτοψάλτου Γρηγορίου. Με τον τρόπο αυτό οι συγκεκριμένες μελωδίες επιμηκύνονται και μπορούν να ψαλούν και σε επισημότερες και μεγαλύτερες ακολουθίες. Ο Ματθαίος κατέγραψε τις προσθήκες αυτές και στον κώδικα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος 3473 το έτος 1832.

Είναι γνωστό ότι η μονή Βατοπαιδίου είχε σχέσεις και αλληλογραφία με τον αρχιεπίσκοπο Κύπρου Κυπριανό, εφόσον σώζεται γράμμα του τελευταίου προς τους επιτρόπους του μοναστηριού από το έτος 1813. Στο γράμμα αυτό, ο Κυπριανός μνημονεύει τον Ιωαννίκιο και τον Μελέτιο ως «τέκνα» του. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Ματθαίος έγραψε το έτος 1820 ένα ποίημα στο οποίο παρακαλεί τον Θεό να ευλογεί και να φρουρεί τον Κυπριανό[8]. Στον κώδικα Καρά 144 ο οποίος αποτελείται από διάφορα τεύχη (miscellaneous manuscript) υπάρχουν αρκετά φύλλα γραμμένα από το χέρι του Ματθαίου, στα οποία καταγράφει δικές του συνθέσεις ή εξηγήσεις. Αναφέρω μόνο τρεις από αυτές τις περιπτώσεις. Στο φ. 67α του χειρογράφου έγραψε: «Ἐμελοποιήθη ἐν Κύπρῳ εἰς τὴν ἑορτὴν τοῦ Μακαριωτάτου Κυπριανοῦ παρ᾽ ἐμοῦ τοῦ Ματθαίου Ἐφεσίου Βατοπαιδινοῦ, σχολαρχοῦντος ἐκεῖσε ἐν ἔτει ,αωιη᾽ (=1818)· ἦχος πλ. δ᾽ νη *Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*...». Η πληροφορία για την παρουσία του Ματθαίου στην Κύπρο ως σχολάρχου (σε συνεργασία με τον αρχιεπίσκοπο Κυπριανό;) είναι σημαντική για την δική του εγκύκλια μόρφωση, ενώ γνωρίζουμε και την παράλληλη δραστηριότητά του εκεί ως μουσικού και μελοποιού. Η συγκεκριμένη δοξολογία στην Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας, θυμίζει αρκετά την ομόηχη και πασίγνωστη του πρωτοψάλτου Ιακώβου (†1800).

Στο φ. 83α του κώδικα ο Ματθαίος σημείωσε: «Τὸ παρὸν συνετέθη παρ᾽ ἐμοῦ τοῦ ἰδίου γραφέως Μελετίου, δι᾽ αἰτήσεως τοῦ ἱερομουσικολογιωτάτου ἐν διακόνοις κὺρ Ἀθανασίου τοῦ Μακαριωτάτου ἁγίου Κύπρου· ἦχος α᾽ *Ἐν Ἰορδάνῃ βαπτιζομένου Σου Κύριε*...». Πρόκειται για την γνωστή συνήθεια μελοποίησης των απολυτικίων των μεγάλων εορτών σε αργό καλοφωνικό μέλος, η οποία παρατηρείται ιδιαιτέρως στο Άγιον Όρος εκείνη την εποχή. Αρκετά παρόμοια μέλη έχει παρουσιάσει και ο Ματθαίος στα χειρόγραφά του, στην συγκεκριμένη δε περίπτωση το μέλος είναι γραμμένο στην προ της Νέας Μεθόδου σημειογραφία.

Το τρίτο μέλος του χειρογράφου του Ματθαίου το οποίο θα ήθελα να σχολιάσω είναι μια δοξολογία του πρωτοψάλτου Λαρίσσης Αναστασίου του Ραψανιώτου, ο οποίος μνημονεύεται ως πρωτοψάλτης και στο Ιάσιο τα έτη 1753-1754. Και σε άλλες περιπτώσεις ο Ματθαίος ασχολείται με συνθέσεις του Αναστασίου, τον οποίο, πάντως, δεν είναι πιθανό να γνώρισε από κοντά. Στον κώδικα Καρά 144 καταγράφει το μέλος της δοξολογίας αυτής σε ήχο πλ. δ᾽ επτάφωνο στην παλαιότερη μουσική σημειογραφία και κατόπιν την εξήγησή της από τον ίδιο στην Νέα Μέθοδο. Είναι ένα ενδιαφέρον μέλος, το οποίο ο Ματθαίος εξήγησε, καλλώπισε και του πρόσθεσε ένα αργό ασματικό, καθώς η αρχική σύνθεση δεν είχε. Όπως σημείωσα και νωρίτερα, ο Ματθαίος δεν μελοποιούσε μόνο δικές του συνθέσεις, και όταν εξηγούσε δεν αντιμετώπιζε τα παλιά μέλη σαν στατικές και «απολιθωμένες» δημιουργίες. Προσέθετε την δική του μουσική «σφραγίδα» μέσα από την ερμηνευτική του προσέγγιση, καλλωπισμούς και «διόρθωση» της μελωδίας, αλλά και προσθήκες, ώστε οι συνθέσεις να είναι όσο γίνεται πλήρεις και χρηστικές. Είναι φανερό ότι αποσκοπούσε στην καλύτερη λειτουργική χρήση των συνθέσεων και ακολουθούσε την μακραίωνη παράδοση της ψαλτικής τέχνης, όπου τα φαινόμενα του καλλωπισμού, ή της σύντμησης, ή της περαιτέρω ψαλτικής επεξεργασίας των παλαιότερων μελών από μεταγενέστερους μουσικούς είναι κάτι το πολύ σύνηθες.

Η συχνή λειτουργική χρήση των εξηγήσεων και των μελών του Ματθαίου κατά τον 19ο αιώνα, αποδεικνύεται και από το γεγονός της αντιγραφής τους από άλλους μουσικούς και μάλιστα για τις ψαλτικές ανάγκες των μονών και των κελιών του Αγίου Όρους. Ο ακαταλογογράφητος κώδικας Ξενοφώντος 530 αποτελείται από 694 σελίδες και είναι ένα «Μαθηματάριον» το οποίο «ἀντεγράφη διὰ χειρὸς τοῦ ταπεινοῦ Ἀθανασίου μοναχοῦ τῷ κατὰ τὴν μεγίστην Λαύραν ἀσκοῦντι» το έτος 1854. Ο κώδικας περιέχει εξηγήσεις παλαιών Μαθημάτων από τον Ματθαίο, αλλά και δικές του συνθέσεις στο απαιτητικό αυτό γένος της εκκλησιαστικής μελοποιίας. Στον

ανορθόγραφο κολοφώνα του τόμου ο Αθανάσιος δήλωσε: «Τέλος. Δόξα σοι ὁ Θεός. απειράκις δόξα σοι.... ἡ μὲν χείρ ἡ γράψασα σήπεται χῶμα, τα δέ γραφέντα μένουν εἰς τὸν αἰῶνα.:- Η παροῦσα ἀσματομελιρυτόφθογκος καὶ μελωμουσουργική βίβλος, ἡ καλούμενη μαθηματάριον νέον τῆς μουσικῆς περιέχη τινά μαθήματα κατ᾽ ἐκλογὴν, ἅπερ ψάλλονται ἐν ταῖς ἱεραῖς ἀγρυπνίαις, τῶν εὐαγῶν μοναστηρίων, καί σεβασμίων Σκηταίων τοῦ Ἁγιονύμου Ὄρους, τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, εἰς τὴν λιτήν. Τῶν τε δεσποτικῶν, καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν, καί ἑορταζομένων ἁγίων. Τριωδίου τε, καί Πεντηκοσταρίου. Τῶν ἐνδοξοτέρων διδασκάλων παλαιῶν τε καί νέων. Ἐξηγήθεισαν δὲ τὰ πλεῖστα παρὰ τοῦ ἐν μοναχοῖς ἐλαχίστου Ματθαίου Βατοπαιδινοῦ, εἰς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον, μετὰ πλεῖστης ἐπιμελεία: καὶ κόπου οὐ μικροῦ.:-». Είναι φανερό ότι ο γραφέας χρησιμοποίησε εδώ πολλές γνωστές φράσεις κολοφώνων του Ματθαίου, όπως των χειρογράφων Πατριαρχικού Ιδρύματος 1, Παντελεήμονος 1207, Παντοκράτορος 253 και ιδιαίτερα των Βατοπαιδίου 1683 και 1789, οι οποίοι (δύο τελευταίοι), βάσει του περιεχομένου τους, έχουν και τον ίδιο τίτλο: «Μαθηματάριον Νέον».

Ο κώδικας μονής Προφήτου Ηλιού Θήρας 37 είναι γραμμένος από τον γνωστό μελοποιό και εν γένει άριστο μουσικό Αντώνιο Σιγάλα, ωστόσο όμως στα φύλλα 128α-133α υπάρχει το αργό μέλος του κοντακίου *Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ* του Ιωάννου Κλαδά (περί το 1400) γραμμένο καλλιτεχνικά στην Νέα Μέθοδο της ψαλτικής σημειογραφίας από το χέρι του Ματθαίου. Η αυτοψία στο χειρόγραφο έδειξε ότι ο Ματθαίος δηλώνει στο τελευταίο φύλλο πως κατέγραψε αυτή την εξήγηση του πρωτοψάλτου Γρηγορίου στο μέλος του Ιωάννου Κλαδά, μετά από αίτηση του μουσικοδιδασκάλου της Σαντορίνης και πρωτοψάλτου Αντωνίου Σιγάλα τον Μάιο του έτους 1831 και του την έστειλε ως δώρο: «ἐξηγήθη μὲν παρὰ Γρηγορίου πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. ἐγράφη δὲ παρ᾽ ἐμοῦ τοῦ ἐν μοναχοῖς Ματθαίου Ἐφεσίου μουσικοῦ Βατοπαιδινοῦ κατὰ τὴν αἴτησιν τοῦ ἐν τῇ θεοσωτηρίτῳ Νήσω Σαντορίνῃ μουσικολογιωτάτου κυρίου Ἀντονίου Σιγάλα, καὶ πρωτοψάλτου τῆς Μητροπόλεως αὐτῆς καὶ ἀπεστάλη δώρον παρ᾽ ἐμοῦ τοῦ ἰδίου γραφέος, ἕνεκεν ἀδελφικῆς ἀγάπης. Ἐν ἔτει ,αωλα$^{\omega}$ ἐν μινὶ μαΐῳ».

Ο Αντώνιος Σιγάλας μαθήτευσε στον Γεώργιο Χουρμούζιο τον Χαρτοφύλακα στην Κωνσταντινούπολη και παρουσιάζεται ως μελοποιός ήδη από την τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα. Ο Γεώργιος Παπαδόπουλος μας πληροφορεί ότι το έτος 1830 ο Σιγάλας μελοποίησε τα σύντομα *Ανοιξαντάρια* μετά από αίτηση των πατέρων της μονής Βατοπαιδίου, οι οποίοι είχαν μεταβεί στην Σαντορίνη για να παραλάβουν την Τιμία Ζώνη της Θεοτόκου και τον Τίμιο Σταυρό, ισχυρίζεται δε ότι πρόκειται για τα ίδια (εξαιρετικά δημοφιλή) *Ανοιξαντάρια* σε ήχο πλ. δ᾽ τα οποία γνωρίζουμε σήμερα ως μέλος του Θεοδώρου παπά-Παράσχου Φωκαέως (ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ 1995: 209). Ο Παπαδόπουλος αναφέρει και τα ονόματα των Βατοπαιδινών πατέρων που επισκέφτηκαν το νησί του: ο προηγούμενος Διονύσιος, ο μοναχός Στέφανος και ο «Εφέσιος», ο οποίος προφανώς είναι ο Ματθαίος. Φαίνεται λοιπόν ότι περί το 1830 ο Ματθαίος γνώρισε στην Σαντορίνη τον Αντώνιο Σιγάλα (αν δεν τον ήξερε ήδη από παλαιότερα) και ο δεύτερος του ζήτησε το συγκεκριμένο μέλος. Το έτος 1831, μετά την επιστροφή του στην μονή της μετανοίας του, ο Ματθαίος το καθαρόγραψε και του το έστειλε, ο δε Σιγάλας το επισύναψε στον τόμο, γράφοντας στα Περιεχόμενα του φ. 1 του εν λόγω κώδικα Προφήτου Ηλιού Θήρας 37: «Τὸ Τῇ ὑπερμάχῳ μετὰ κρατήματος, σταλλέν μοι ἐκ Βατοπαιδίου Ἁγίου Ὄρους».

Η ζωή και το έργο του Ματθαίου είναι εξόχως ενδιαφέροντα για την ιστορία, την νέα δημιουργία, την εξήγηση των παλαιών μελοποιήσεων και την μορφολογία της ψαλτικής, αλλά και για την ζώσα ασματική πράξη. Ο μελοποιός αυτός είχε μια συνεχή παρουσία και αξιοπρόσεκτη δραστηριότητα στο ψαλτικό γίγνεσθαι του α᾽ μισού του 19ου αιώνα, ιδιαίτερα βέβαια στον χώρο του Αγίου Όρους. Σε ό,τι με αφορά, προσπάθησα στο παρόν κείμενο να παρουσιάσω κάποια

καινούργια στοιχεία για το έργο του, ώστε σταδιακά να διαμορφωθεί μια όσο γίνεται πληρέστερη εικόνα για την σύγχρονη μουσικολογική έρευνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Διεύρυνση ως άρθρο για τον Τιμητικό Τόμο στην μνήμη Δημήτρη Θέμελη από σχετική εισήγηση στην αγγλική γλώσσα (Emmanouil Giannopoulos**,** "Some observations on the musical work of monk Meletios-Matthaios Ephesios (1st half of 19th c.)") στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο *MUSICAL AND CULTURAL OSMOSES IN THE BALKANS*, Bucharest, 2–6 September 2019.

[2] Βλ. τον τόμο *Πέτρου Μανουήλ Εφεσίου (†1840) Πολυέλεοι και εκλογές. Αναστάσιμα εωθινά δοξαστικά μετά βιο-εργογραφίας του μελοποιού υπό Εμμανουήλ Γιαννοπούλου*, Θεσσαλονίκη 2019, καθώς και την Μουσικολογική Σπουδή η οποία πραγματοποιήθηκε στις 16 Οκτωβρίου 2019 στη Θεσσαλονίκη υπό την πνευματική αιγίδα της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας και την ευλογία του Παναγιωτάτου Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου. Στην τελευταία, παρουσιάστηκε από εμένα η μορφή και η ποικίλη μουσική δράση του Πέτρου του Εφεσίου και ερμηνεύτηκαν άγνωστα έως πρότινος και πρωτοεκδιδόμενα στον μνημονευθέντα τόμο μελοποιήματά του από τον Άρχοντα Υμνωδό της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας Αθανάσιο Βουγιουκλή και τον π. Ιάκωβο (Τσιάμη), Πρωτοψάλτη του Πανσέπτου Ναού του Πρωτάτου των Καρεών του Αγίου Όρους. Όλο το υλικό της εν λόγω Σπουδής υπάρχει στην ημέτερη ιστοσελίδα: http://users.auth.gr/mangian→Επιστημονικό έργο→Διοργάνωση και έκδοση Μουσικολογικών Σπουδών.

[3] Στο μεταξύ, μετά την παρουσίαση του κειμένου αυτού στο Βουκουρέστι και την ακόλουθη πρόθυμη κοινοποίησή του (κατόπιν ευγενούς αιτήματος) στον μουσικολογιώτατο κ. Γεώργιο Κωνσταντίνου, εκδόθηκαν από την μονή Βατοπαιδίου έντυπος τόμος (*Ματθαίος Βατοπαιδινός. Εισαγωγή στον βίο και το έργο του*, Άγιον Όρος 2019) και άλλοι σε ηλεκτρονική μορφή, όπου ο τελευταίος, ο Κωνσταντίνος Λανάρας και ο συνάδελφος καθηγητής Αχιλλέας Χαλδαιάκης δημοσιεύουν πλείστες πληροφορίες για την ζωή και την δράση του Ματθαίου, όπως και πολλά έργα του. Οι εκδόσεις αυτές παρουσιάστηκαν σε σχετική εκδήλωση στην Αθήνα στις 10 Δεκεμβρίου 2019.

[4] Πολύ συνοπτική αναφορά σε νέα χειρόγραφα του Ματθαίου γίνεται στο δημοσίευμα Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλου, «Σημαντικά ψαλτικά χειρόγραφα του 17ου και του 18ου αιώνα. Ταύτιση των γραφέων τους, παλαιογραφική και μουσικολογική σπουδαιότητα», *Σύνθεσις/Synthesis. Ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεολογίας Α.Π.Θ.,* Vol. 8-No 1 (2019), σσ. 88-134 (http://ejournals.lib.auth.gr/synthesis/article/view/7719/7516). Από την άλλη μεριά, μέσα από την έρευνα αποκλείστηκαν από τα αυτόγραφα του εν λόγω μοναχού κάποιοι κώδικες οι οποίοι με βάση εσωτερικές μαρτυρίες (κυρίως της ύπαρξης της φράσης «παρ᾽ ἐμοῦ Ματθαίου» πριν από κάποιες μελοποιήσεις) αποδίδονταν σε αυτόν. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει το χειρόγραφο του Αρχαιολογικού Μουσείου Ιωαννίνων 39 (σήμερα στο Βυζαντινό μουσείο της πόλης), ένας-δύο κώδικες της Σκήτης Αγίας Άννης του Αγίου Όρους και κάποιοι άλλοι ακόμη.

[5] Ο κώδικας περιγράφεται αναλυτικά από τον φίλο Dorotei Getov, *A catalogue of the Greek manuscripts at the Ecclesiastical historical and archival Institute of the Patriarchate of Bulgaria. Volume I. Baćkovo Monastery*, 2014, σσ. 232-234.

[6] Αναλυτικά για το μέλος αυτό, καθώς και δική μου εξήγησή του στην Νέα Μέθοδο βλ. στο έργο Εμμ. Γιαννοπούλου, *Δύο πρωτοψάλτες της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Παναγιώτης Χαλάτζογλου (α᾽ ήμισυ ΙΗ᾽ αι.). Ιωάννης (†1770)*, Θεσσαλονίκη 2021.

[7] *Βέργος. Σπάνια βιβλία, χειρόγραφα, έγγραφα και χαρακτικά. 17 Μαρτίου 2014* (Κατάλογος Δημοπρασίας), λαχνός 134, σσ. 29-30.

[8] Τα στοιχεία αυτά προέρχονται από το αρχείο της μονής Βατοπαιδίου και είναι δημοσιευμένα στην ιστοσελίδα της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γιακόβλεβιτς Ανδρέας, *Κατάλογος χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινής μουσικής Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου,* Λευκωσία 2019.

Γιαννόπουλου Εμμανουήλ Στ., «Η συμβολή των αγιορειτών πατέρων στην Ψαλτική Τέχνη στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα», *Άγιον Όρος. Πνευματικότητα & Ορθοδοξία. Τέχνη. Β'* Διεθνές Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη, 11-13 Νοεμβρίου 2005, (Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Μακεδονική Βιβλιοθήκη 102), Θεσσαλονίκη 2006, σσ. 55-69. Αναδημοσιευμένη με συμπληρώσεις: Εμμ. Γιαννόπουλου, *Η Ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης εκκλησίας. Β',* Θεσσαλονίκη 2016.

Γιαννόπουλου Εμμανουήλ, «Τα μουσικά χειρόγραφα του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών στη Θεσσαλονίκη», *Byzantine Musical Culture. Second International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology*. June 10-14th, 2009, Athens. Δημοσιευμένη στον τόμο: Εμμ. Γιαννόπουλου, *Η Ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης εκκλησίας. Β',* Θεσσαλονίκη 2016.

Πέτρου Μανουήλ Εφεσίου (†1840) Πολυέλεοι και εκλογές. Αναστάσιμα εωθινά δοξαστικά μετά βιο-εργογραφίας του μελοποιού υπό Εμμανουήλ Γιαννοπούλου, Θεσσαλονίκη 2019.

Γιαννόπουλου Εμμανουήλ Στ., «Σημαντικά ψαλτικά χειρόγραφα του 17ου και του 18ου αιώνα. Ταύτιση των γραφέων τους, παλαιογραφική και μουσικολογική σπουδαιότητα», *Σύνθεσις/Synthesis. Ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεολογίας Α.Π.Θ.* Vol. 8-No 1 (2019), σσ. 88-134 (http://ejournals.lib.auth.gr/synthesis/article/view/7719/7516).

Γιαννόπουλου Ἐμμανουήλ Στ., Ἡ *συλλογὴ παλαιῶν ψαλτικῶν χειρογράφων τοῦ Σίμωνα Καρά. Ἀναλυτικὸς περιγραφικὸς κατάλογος* ὑπὸ Ἐμμανουὴλ *Στ. Γιαννοπούλου* [Κέντρο Ἐρεύνης καὶ Προβολῆς τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς. Μουσικό, Λαογραφικό καὶ Φιλολογικὸ Ἀρχεῖο Σίμωνος καὶ Ἀγγελικῆς Καρά], Ἀθήνα 2020. Η ηλεκτρονική και έγχρωμη έκδοση του τόμου είναι ελεύθερα διαθέσιμη (https://kepem.org/ Οἱ ἐκδόσεις τοῦ ΚΕΠΕΜ, και, http://users.auth.gr/mangian Ἐπιστημονικὸ ἔργο Αὐτοτελῆ βιβλία), ενώ υπάρχει και η έντυπη η οποία κατατέθηκε σε βιβλιοθήκες της Ελλάδος και του εξωτερικού.

Παπαδοπούλου Γεωργίου, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 1995.

Ράιος Δημήτρης, «Χειρόγραφα και "σκιές" χειρογράφων από το ανατολικό Ζαγόρι. Περιγραφικός κατάλογος», *Ηπειρωτικά Γράμματα* περ. Β', έτ. Ε', τεύχ. 9 (Φεβρουάριος 2006), σσ. 265-314 και σε αυτοτελή έκδοση με συμπληρώσεις, Ιωάννινα 2006.

Φωκαέως Θεοδώρου, *Κρηπίς του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής... παρά Θεοδώρου παπά Παράσχου Φωκαέως*, Κωνσταντινούπολις 1842.

Χατζηθεοδώρου Γεωργίου Ι., *Βιβλιογραφία της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Περίοδος Β' (1900-1999)*, Νεάπολις Κρήτης, 2018.

Emmanouil Giannopoulos
Associate Professor
School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki

New elements concerning the musical work of Meletios-Matthaios from Ephesos, monk in Vatopedi monastery (1st half of the 19th century)*

Summary

The monk Meletios-Matthaios (1774-1849), born in Ephesos and lived for many years in the monastery of Vatopedi-Mount Athos, is an outstanding figure in the Athonite monasticism during the first half of the 19th century. It is well known that Matthaios was particularly distinguished for his musical work, which is preserved in more than 45 manuscripts written by his own hands and in many other volumes. His work consists of numerous new compositions, the supplementation of some older musical pieces, the "exigisis"-interpretation (or transcription) of many compositions written in the older musical notation, into the "New Method" of analytical notation (after AD 1815), his musical teaching and his activity as a skillful scribe of beautiful and useful musical volumes. Matthaios' autographs preserved in many collections in Greece (Holy Mountain, Athens, Greveniti-Epirus, Thessaloniki, Santorini Island), Cyprus, Romania, Bulgaria.

In 1996 professor Grigorios Stathis had made a preliminary research and then presented Matthaios' figure in a lecture in Athens (yet unpublished). I also presented many new information about his œvre in a paper of mine in 2005, while in December 2019 the monastery of Vatopedi organized in Athens an musicological event about his work and published a volume concerning his musical activities and some others which contain many of his compositions.

However, during the last years I have discovered and consulted some additional psaltic manuscripts written by him which contain interesting musical compositions. In this paper I present these manuscripts and comment their musical content. More specifically, I have found out that Matthaios wrote the manuscripts Greveniti- collection of Eustathios Skarpas 1394 (AD 1809) which contains the Heirmologion composed by Petros lampadarios from Peloponnesos (†1778) and some other melodies, Vatopedi monastery 1253 (the first part of the volume which contains the Anastasimatarion, the eleven heothina idiomela and the eight syllabic doxologies composed by the same Petros), Ecclesiastical Museum of Sofia 877 (a musical Anthology in a rather bad condition which contains compositions of Constantinopolitan musicians), Archdiocese of Cyprus 42, Stauropoleos monastery (Bucharest) 53 (part), Patriarcal Foundation for Patristic Studies (Thessaloniki) 11 (a very interesting volume in which Matthaios recorded also some of his compositions), Simon Karas' collection (Athens) 97, 136 and 144 (part), Prof. Elias monastery (Santorini Island) 37 (part). Matthaios also wrote a musical manuscript which has been sold in an auction in Athens (17-3-2014). In this last volume declares that he had been taught the way the notorious Protopsaltes of the Ecumenical Patriarchate Petros Vyzantios (†1808) used to chant, by his teacher Ioannikios, who was a student of Petros.

Each of these "new findings" of Matthaios' autographs increase our knowledge about his musical works and contribute to a clearer image of the evolution of the Psaltic Art in this period.

Matthaios' compositions had a wide dissemination among the musicians of Mount Athos and elsewhere, copied in many other volumes and some of them published in printed musical books. While we study his own volumes and also musical manuscripts written by other chanters, we can ascertain how popular his melodies were, especially in the Services and vigils of the monasteries of Mount Athos. Matthaios' life and musical work is extremely important for the history, evolution, morphology and the living chanting tradition of the Psaltic Art.

---

*First version written as communication in the International Musicological Conference *MUSICAL AND CULTURAL OSMOSES IN THE BALKANS*, Bucharest, 2–6 September 2019.

Δημήτριος Γιάννου
Ομότιμος καθηγητής
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σπουδές για βιολί: Από την τεχνική στο γένος (genre) μουσικής σύνθεσης

I

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ:[1] Μουσική για βιολί και γνωρίσματα τεχνικής του οργάνου (16ος μέχρι τέλη 17ου αιώνα)

Οφείλω ευχαριστίες:
Στην πτυχιούχο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., καθηγήτρια μουσικής στην Γενική Εκπαίδευση, πιανίστρια και τσεμπαλίστρια κα Ελένη Χολέβα για την βοήθεια στην απόδοση της διπλής σημασίας της λέξης σπουδή στα ρωσικά.
Επίσης στους πτυχιούχους του ίδιου Τμήματος,
α) Στον πτυχιούχο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. κ. Ιωάννη Βαμβακά, καθηγητή μουσικής στην Γενική Εκπαίδευση, για την μεταφορά των μουσικών παραδειγμάτων του άρθρου μου στο πρόγραμμα Finale.
β) Στον πτυχιούχο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. κ. Ηλία Κυριαζή, μουσικό βιβλιοθηκονόμο σε γερμανικές ακαδημαϊκές μουσικές βιβλιοθήκες, ο οποίος σε συνθήκες πανδημίας , έθεσε στην διάθεσή μου αντίγραφο της διδ. διατριβής του Kurt Zill.
Την πρόσβαση στην βιβλιογραφική αναφορά EVANGELISCHES GESANGBUCH 1996, 24 και στην σύγχρονη έκδοση του μουσικού κειμένου του χριστουγεννιάτικου τραγουδιού "Vom Himmel hoch, da komm ich her…" οφείλω στην πρόθυμη προσφορά και βοήθεια της εκλιπούσης τον Σεπτέμβριο 2021 αειμνήστου μαέστρου εκκλησιαστικών χορωδιών στο Herford της Βεστφαλίας Dagmar Kaufhold-Brackhane. Βλ. επίσης παρακάτω **Παράδειγμα 5, και **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ,** την αναλυτική καταγραφή της ανωτέρω βιβλιογραφικής αναφοράς.*

Δ. Γιάννου

1. Εισαγωγή

Σπουδαστές μουσικής με μακρά θητεία σπουδών σε κάποιο μουσικό όργανο, είναι εξοικειωμένοι με την μελέτη ενός τύπου εκπαιδευτικων μουσικών κομματιών με διάρκεια που έστω και λίγο υπερβαίνει μια μικρή άσκηση η οποία έχει αποκλειστικό σκοπό την γυμναστική δακτύλων. Αυτός ο τύπος εκπαιδευτικών μουσικών κομματιών λέγεται *σπουδή*. Βέβαια η λέξη *σπουδή* δηλώνει και την θεσμική διαδικασία εκμάθησης, εξοικείωσης και πρακτικής άσκησης σε κάποιο τομέα γνώσης. Για σπουδαστές, η δεύτερη σημασία της λέξης είναι ευνόητη. Σπουδαστές μουσικής ειδικά, είναι εξοικειωμένοι και με τις δύο σημασίες της λέξης.[2]

Αυτές οι αυτονόητες σε ειδικούς διευκρινήσεις, είναι σκόπιμες στην αρχή του παρόντος άρθρου για την καλύτερη κατανόηση διακρίσεων που αφορούν την πραγμάτευση του θέματος.

Αφετηρία της παρούσας μελέτης είναι η διδακτορική διατριβή του Δ. Θέμελη (THEMELIS D. 1967). Η έρευνα για την ιστορία διαμόρφωσης της σπουδής για βιολί συγκλίνει σε μεγάλο βαθμό με την έρευνα για την εμφάνιση και εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού. Η έρευνα για την εμφάνιση και εξέλιξη της τεχνικής, δεν εντάσσεται όμως σε πλαίσια προσδιοριζόμενα από την εξέλιξη της, αλλά συναντά τις εξελίξεις της τεχνικής του οργάνου ως αποτέλεσμα συσσώρευσης στοιχείων γι' αυτήν.

Από τον τίτλο της διατριβής του Δ. Θέμελη προκύπτει, ότι ο συγγραφέας επικεντρώνει την έρευνά του στην γένεση και στην ιστορική εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού ως συστατικού στοιχείου ενός τύπου μουσικού κομματιού - της *σπουδής για βιολί*. Κατά συνέπεια εντοπίζοντας από συστηματική άποψη την αφετηρία της έρευνας για την τεχνική του οργάνου, προσεγγίζει την γένεση της τεχνικής από την σκοπιά της ανάδειξης εκείνων των γνωρισμάτων της, που συγκροτούν τις ιδιομορφίες του και το καθιερώνουν ως φορέα ύφους και υφών (textures) της ευρωπαϊκής βασικά μουσικής από τον 17ο μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα.

Σε αντιδιαστολή προς την έρευνα για την τεχνική του βιολιού, στην διατριβή του Δ. Θέμελη η ιστορία της τεχνικής του οργάνου θεματογραφείται από την σκοπιά της εξέλιξής της μέσα από την σπουδή για βιολί. Η ιστορία της τεχνικής του βιολιού θεωρούμενη απ' αυτή την σκοπιά συνιστά ένα σημαντικό και επιστημονικά πρωτότυπο γνώρισμα της μελέτης του Δ. Θέμελη, το οποίο υιοθετείται και διευρύνεται στην παρούσα εργασία.

Αυτή η διεύρυνση συνίσταται στην παρούσα εργασία και στην επέκταση της έρευνας στο δεύτερο σκέλος του τίτλου - δηλαδή στην εξέταση της σπουδής για βιολί όχι μόνο μέσα από την εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου, αλλά και από την σκοπιά θεώρησής της ως *γένους* μουσικής σύνθεσης.[3]

Παρά την γενικά αναγνωριζόμενη σημασία σπουδών γραμμένων για βιολί στην ιστορική πορεία χρήσης και διάδοσης του οργάνου, η έρευνα γι' αυτό τον τύπο μουσικής σύνθεσης είναι μεν πολύ ανεπτυγμένη από την πλευρά της διδακτικής του οργάνου, είναι όμως μάλλον περιορισμένη από την πλευρά της ιστορικής μουσικολογικής θεώρησής τους και από την πλευρά της θεώρησής τους ως *γένους* - ως ενός δηλαδή από τα διαρθρωτικά μουσικά μορφώματα *από τα οποία συγκροτείται η μουσική πραγματικότητα*.

Πριν από την διδακτορική διατριβή του Δ. Θέμελη, μοναδική μουσικολογική συγγραφή με ειδικό αντικείμενο τις σπουδές για βιολί, φαίνεται να είναι η διδακτορική διατριβή του άγνωστου στην βιβλιογραφία Kurt Zill[4] (ZILL, K. 1943). Την ύπαρξη αυτής της διατριβής γνώριζε ο Δ. Θέμελης, αν και, όπως αναφέρει, δεν μπόρεσε να την βρει και να την αξιοποιήσει πριν ολοκληρώσει την δική του (THEMELIS, D. 1967: 7-8).

Τρίτη διδακτορική διατριβή, μεταγενέστερη των δύο άλλων, με το ίδιο ειδικό αντικείμενο, είναι της K. M. Stolbe (STOLBE, K.M. 1969).

2. Τεκμήρια χρήσης και διάδοσης του βιολιού

Σαφείς μαρτυρίες για την χρήση του βιολιού χρονολογούνται λίγο πριν από τα μέσα του 16ου αιώνα και είναι λίγο μεταγενέστερες από τις σημαντικές βορειοϊταλικές εικονογραφικές μαρτυρίες των τριών τουλάχιστον οργάνων της οικογένειας (βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο) (NELSON, S. 1972, 4)

(BOYDEN, D.,1965: 15-16). Ζωγραφικοί πίνακες είναι σπουδαία τεκμήρια όχι μόνο για την διάδοση του βιολιού, αλλά και για ειδικά ζητήματα της τεχνικής παιξίματος (π.χ. NELSON, S ό.π. PLATE 15. – BECKMANN, G. 1918: λευκή σελίδα μετά την σελ. 28 και σχόλια στην σελ. 45). Επιπλέον την ίδια εποχή το βιολί διεισδύει ως εικαστικό σύμβολο ματαιότητας (λατ. *vanitas*) της επίγειας ζωής στο ζωγραφικό *genre* της *νεκρής φύσης* (δείγμα *Vanitas-νεκρής φύσης* στο BOYDEN, D. ό.π. PLATE 24).[5]

Την ίδια χρονική περίοδο εμφανίζεται στα ιταλικά η διάκριση *viola da gamba* vs. *viola da braccio* ως διάκριση των δύο οικογενειών χορδόφωνων με τόξο και η χρήση για μεγάλο χρονικό διάστημα της δεύτερης ονομασίας κυρίως ως ονομασίας του βιολιού παράλληλα με τις μονολεκτικές ονομασίες *violino*, *violon*, *violin* **(**NELSON, S. ό.π.) (BOYDEN, D. ό.π., 16-17). Αυτή η διάκριση και οι αντίστοιχες ονομασίες εξαντλούν το πλαίσιο αναγκαίας ονοματολογίας χορδοφώνων με τόξο σε σχέση με το βιολί από την εποχή της εμφάνισής του και ως προς όλες τις πλευρές τεχνικής, ρεπερτορίου και χρήσης του στην μουσική, τουλάχιστον στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής μουσικής ζωής. Αυτό ισχύει για το αντικείμενο της παρούσας εργασίας, αλλά και για το αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής του Δ. Θέμελη.

Η πρώτη σαφής και πολύτιμη μαρτυρία για το κοινωνικό–επαγγελματικό περιβάλλον, το ρεπερτόριο, το κούρδισμα του βιολιού, κ.ά., εμφανίζεται στο μουσικοθεωρητικό έργο του συνθέτη Philibert Jambe de Fer (ca 1515 – ca 1566) (JAMBE DE FER, Ph. 1556). Η εξαιρετικά δυσπρόσιτη σύγχρονη έκδοση του έργου, καθιστά αναπόφευκτη την προσφυγή σε σχετική με την τεχνική του βιολιού σύγχρονη βιβλιογραφία, όπου περιλαμβάνονται στα αγγλικά πληροφορίες *από* και *για* το έργο αυτό. Αυτές είναι η επισήμανση ότι στα όργανα της οικογένειας του βιολιού δεν υπάρχουν, σε αντίθεση προς τις βιόλες ντα γκάμπα, δακτυλοθέσια χωρίσματα στην ταστιέρα, ότι τα όργανα αυτής της οικογένειας έχουν τέσσερεις χορδές κι ότι οι χορδές του βιολιού κουρδίζονται στους φθόγγους g – d΄ – a΄ – e΄΄ (BOYDEN, D. 1965: 31).

Αξιοσημείωτο για το θέμα του παρόντος άρθρου είναι το από γραπτά αρχειακά τεκμήρια πιστοποιημένο γεγονός, ότι οι πρώτες αναφορές εκτελεστών βιολιού χρονολογούνται στην Βόρεια Ιταλία ήδη στις δεκαετίες 1520 – 1530 (Violine MGG II, - κ.ά.). Από όμοιες αρχειακές πηγές μαρτυρείται η δραστηριότητα Ιταλών βιολιστών σε περιοχές της Γερμανίας από το 1555 κ.ε. (ό.π.). Επομένως το βιολί κατέκτησε ευρύτατη και ποτέ ανασταλείσα διάδοση ως υψίφωνο χορδόφωνο με τόξο, σχεδόν από την εποχή της οριστικής κατασκευαστικής διαμόρφωσής του. Από τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα (1582) χρονολογείται η πρώτη εκτύπωση μουσικής για βιολί (BOYDEN, D. ό.π.: 51, 56).

3. Οργανικά μουσικά σχήματα, μουσική και τεχνική του βιολιού (16ος – 17ος αι.)

3.1. Οργανικά μουσικά σχήματα

Η θεματογράφιση της έρευνας για την τεχνική του βιολιού από την σκοπιά της εξέλιξής της μέσα από την σπουδή για βιολί, διέπεται στην διατριβή του Δ. Θέμελη από τρεις μεθοδολογικές αρχές ή μεθοδολογικούς άξονες:

α) Τα *οργανικά μουσικά σχήματα*.

β) Την συγκρότηση συνθέσεων για βιολί με κυρίαρχο γνώρισμα τα *οργανικά μουσικά σχήματα*.

γ) Την τεχνική παιξίματος που προκύπτει από την συγκρότηση συνθέσεων από *οργανικά μουσικά σχήματα* (THEMELIS, D. 1967: 10-11). Αυτές οι μεθοδολογικές αρχές εφαρμόζονται και στο παρόν άρθρο.

Η έκφραση *οργανικά μουσικά σχήματα* είναι νεολογισμός του συγγραφέα του παρόντος άρθρου για απόδοση του γερμανικού μουσικολογικού όρου *Spielfigur*. Το δεύτερο συνθετικό της λέξης (*Figur*) συνδέει το δηλούμενο απ' αυτήν, με το *μοτίβο*, το οποίο στην νεότερη ευρωπαϊκή μουσική είναι μια μελωδική-ρυθμική μορφική μονάδα. Η λέξη *Figur (σχήμα)* αναφέρεται εδώ στην ρυθμική συνιστώσα της μορφικής μονάδας *μοτίβο*, θεωρούμενης χωρίς το μελωδικό στοιχείο – προσδιοριζόμενης δηλαδή αρνητικά, ως αυτή η συνιστώσα που ξεχωρίζεται από την μορφική μονάδα *μοτίβο*. *Spielfigur* δε, είναι το σχήμα (*Figur*) που αναφερόμενο στην ρυθμική συνιστώσα, αφορά την οργανική μουσική.

Το μουσικό φαινόμενο των *οργανικών μουσικών σχημάτων* (*Spielfiguren*) αναδείχτηκε σε επαγωγικά προκύπτουσα καθολική (universal) κατηγορία ύφους και υφής της μουσικής σ' ό,τι αφορά την οργανική σε αντιδιαστολή προς την φωνητική μουσική, σε άρθρο του Heinrich Besseler (1900-1969) (BESSELER, H. 1956),– άρθρο θεωρούμενο θεμελιακό για την κατανόηση του φαινομένου. Η αναφορά των οργανικών μουσικών σχημάτων ως μεθοδολογικής αρχής στην διατριβή του Δ. Θέμελη, αλλά και στο παρόν άρθρο, αφορά την μουσική για βιολί (THEMELIS, D. 1967: 10, υποσημείωση 2). Γιατί εξ ορισμού, τα οργανικά μουσικά σχήματα είναι ιδιωματικά της τεχνικής παιξίματος κάθε μουσικού οργάνου, *ανεξάρτητα από το αν σε διαφορετικά συμφραζόμενα τεχνικής παιξίματος, μπορεί ιδιωματικά οργανικά μουσικά σχήματα για μια κατηγορία μουσικών οργάνων να εμφανίζονται και σε μια άλλη κατηγορία*. (βλ. Παραδείγματα 1, 2).

Ως καθολικά γνωρίσματα της μουσικής σ' όλο τον κόσμο και σ' οποιοδήποτε είδος μουσικής, οι *Spielfiguren* είναι, κατά τον Besseler, βασικά καταστατικά στοιχεία οποιουδήποτε μουσικού μορφώματος και κατ' αυτή την έννοια έχουν πάντα ένα κοινό γνώρισμα με το *μοτίβο*. Το διακριτικό γνώρισμά τους όμως σε σχέση μ' αυτό, είναι ότι χαρακτηρίζονται από *αμετάβλητη ρυθμική συγκρότηση*, αλλά έχουν, κατά κανόνα, *διαρκώς μεταβαλλόμενη μελωδική συγκρότηση*.

Παράδειγμα 1.

Basso Alberti: Οργανικό μουσικό σχήμα (Spielfigur). Από τον 18ο αιώνα κ.ε. ένα ευρέως χρησιμοποιούμενο σχήμα πιανιστικής συνοδείας.

Παράδειγμα 2.

Βιολιστικά οργανικά μουσικά σχήματα, γραμμένα εδώ ως ρυθμικά σχήματα – δηλαδή ακριβώς ως *Spielfiguren* (THEMELIS, D. 1967, Anhang I, 1).

α)

β) Ο τρόπος γραφής του οργανικού ρυθμικού σχήματος εδώ αντιστοιχεί σε βιολιστικό passaggio του οποίου η εκτέλεση συνεπάγεται γρήγορη εναλλαγή δύο χορδών (ό.π., 1).

γ) (ό.π. 2)

3.2. Μουσική για βιολί και τεχνική του βιολιού (16ος – 17ος αι.)

Τεκμήρια πρώϊμης μουσικής για βιολί, κατά συνέπεια και διαμόρφωσης τεχνικής του οργάνου σε πρώϊμη φάση, εμφανίζονται προς το τέλος του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα. Τα αρχειακά τεκμήρια για επαγγελματική δραστηριότητα Ιταλών βιολιστών στην Β. Ιταλία και στην Γερμανία το πρώτο μισό του 16ου αιώνα, δεν συνοδεύονται από τεκμήρια ρεπερτορίου (πρβλ. σχετικά την μεγάλη χρονική διαφορά μεταξύ τεκμηριωνόμενης δραστηριότητας βιολιστών στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα και της πρώτης γνωστής εκτύπωσης μουσικής για βιολί). Ωστόσο έμμεσες μαρτυρίες για το ρεπερτόριο των βιολιστών στις αρχές του 16ου αιώνα δίνει ο Jambe de Fer αναφερόμενος στην κοινωνική θέση τους (παρατίθεται εδώ το αντίστοιχο χωρίο του Jambe de Fer από την σύγχρονη βιβλιογραφία):

> "*I have not illustrated the said violin because you can think of it as resembling the viol, added to which there are few persons who use it save those who make a living from it through their labour*." (NELSON, S. 1972:7) και (BOYDEN, D. 1965: 32).

Απ' αυτό το χωρίο προκύπτει ότι οι Ιταλοί βιολιστές των αρχών του 16ου αιώνα ήσαν επαγγελματίες εορταστικής διασκέδασης σε περιβάλλοντα ευγενών και αστών, στην Ιταλία δε ειδικά, και σε λαϊκά πανηγύρια. Το ρεπερτόριό τους δε, περιελάμβανε προφανώς, αν δεν ήταν αποκλειστικά, χορευτική μουσική.

Η χρονολογία της πρώτης γνωστής εκτύπωσης μουσικής για βιολί (1582), αποτελεί ισχυρή ένδειξη για αναζήτηση διεύρυνσης του βιολιστικού ρεπερτορίου στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα. Σ' αυτό το σημείο είναι σκόπιμη μια παρέκβαση.

> Στο BESSELER, H. 1956: 27 κ.ε. επισημαίνεται ότι το πέρασμα από τον 16ο στον 17ο αιώνα αποτελεί μια τομή για την διάδοση και χρήση των οργανικών μουσικών σχημάτων (*Spielfiguren*) στην λόγια ευρωπαϊκή μουσική. Από τις αρχές του 17ου αιώνα τα οργανικά μουσικά σχήματα γίνονται ένα μουσικό δομικό στοιχείο που χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο σ' όλη την μουσική της εποχής. Βασικά μορφολογικά φαινόμενα της μουσικής μπαρόκ, αλλά σε συνέχεια και του 19ου αιώνα (ό.π. 33 κ.ε.) έχουν ως διαρθρωτικό δομικό στοιχείο *Spielfiguren*.

Η *τμηματική* (σε *sequences*) μορφολογική συγκρότηση των φράσεων, ειδικότερα στην οργανική μουσική, περιλαμβάνει κι αυτό το διαρθρωτικό δομικό στοιχείο. Η χαρακτηριστική για το μπαρόκ *θεματική συγκρότηση διαρκούς πλοκής* (*Fortspinnungsthematik*) στηρίζεται στα οργανικά μουσικά σχήματα. Από το πλήθος αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων και για τα δύο φαινόμενα (μορφολογική συγκρότηση σε *sequences* και *Fortspinnungsthematik*) αναφέρονται εδώ ενδεικτικά δύο παραδείγματα, η αρχή του *3ου Βραδεμβούργιου Κοντσέρτου* του Μπαχ και το κελάηδημα του κούκου από τις *Τέσσερεις Εποχές* του Βιβάλντι. Και στις δύο περιπτώσεις η ρυθμική ροή της μουσικής στηρίζεται σε οργανικά μουσικά σχήματα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις μεθοδολογικές αρχές του Δ. Θέμελη και την υιοθέτησή τους στο παρόν άρθρο, είναι προφανές ότι οι παραπάνω επισημάνσεις του H. Besseler υποδεικνύουν την χρονική περίοδο εμφάνισης της μουσικής για βιολί και των γνωρισμάτων τεχνικής του οργάνου.

3.2.1. Diminution και Division: Εκφάνσεις της παραλλαγής (variation)

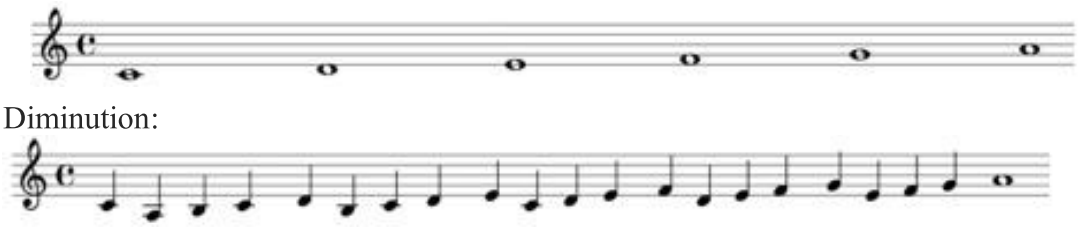
Από την σκοπιά εξέτασης του θέματος στην παρούσα εργασία τόσο στις εκφάνσεις της μουσικής για βιολί, όσο και της τεχνικής του οργάνου, ιδιαίτερη σημασία έχει η αναζήτηση και ανάδειξη εκείνων των στοιχείων που είναι αφετηρίες και βάσεις εξέλιξης της τεχνικής του. Ακρογωνιαίος λίθος τόσο για την πρώτη, όσο και για την δεύτερη, είναι οι τεχνικές της *παραλλαγής* (*variation*) – καθολικού ανά τον κόσμο και με διάφορες εκφάνσεις φαινομένου σε λαϊκές και λόγιες μουσικές παραδόσεις. Στην νεότερη λόγια ευρωπαϊκή μουσική ο τύπος *θέματος με παραλλαγές* είναι κατεξοχήν πεδίο επίδειξης δεξιοτεχνίας, όπως αντιπροσωπευτικά εμφανίζεται στο ρεπερτόριο του βιολιού με τα αντίστοιχα έργα του Παγκανίνι. Η κυρίαρχη στα πρώτα χρόνια διάδοσης του βιολιού χορευτική μουσική προσφέρεται για αυτοσχεδιαζόμενες παραλλαγές με διάφορες τεχνικές μελωδικών διανθισμών (πρβλ. σχετικά και την ελληνική οργανική δημοτική μουσική) και αυτό επιβεβαιώνεται από διάφορα λίγο μεταγενέστερα γραπτά τεκμήρια (βλ. σχετικά παρακάτω 3.2.2.).

Τα μουσικά φαινόμενα που αφορούν και οι δύο ξενόγλωσσοι όροι του παραπάνω τίτλου, (προσαρμοζόμενοι κατάλληλα σε διάφορες λατινογενείς γλώσσες) αναφέρονται σε διαδικασίες τροποποιήσεων, διανθισμών και υποκαταστάσεων στην ροή μουσικών μορφωμάτων που εμφανίζονται σε κάθε είδους τοπικής και κοινωνικής προέλευσης μουσικές παραδόσεις ανά τον κόσμο. Στην παρούσα εργασία η εξέταση φαινομένων αυτής της κατηγορίας περιορίζεται σ' αυτά που έχουν σημασία για τις αφετηρίες και τις βάσεις εξέλιξης της τεχνικής του βιολιού.

Η *Diminution* (Diminution – MGG I) και η *Division* (παρεμφερούς σημασίας όρος αναφερόμενος στην αγγλική μουσική πρακτική από τον 16ο ως τον 18ο αιώνα) (Division – MGG I), είναι εκφάνσεις εκτέλεσης οργανικής κυρίως μουσικής που κυριαρχούν στην μουσική πράξη κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα. Κοινό γνώρισμα στις *diminutions* και στις *divisions* είναι ότι οι διαδικασίες τροποποιήσεων, διανθισμών και υποκαταστάσεων συνδυάζονται πάντα με μειώσεις και υποδιαιρέσεις (σύμφωνα και αντίστοιχα με την σημασία των δύο λέξεων) της ρυθμικής αξίας των φθογγοσήμων στα οποία εφαρμόζονται οι διαδικασίες τροποποιήσεων, κτλ.

Αναλυτική, συστηματική εξαντλητική εξέταση και εφαρμογή των *diminutions* ως μελωδικών μορφωμάτων κάνει τον 16ο αιώνα ο Silvestro Ganassi (GANASSI, S. 1535/R) στο γραμμένο για το *σουραύλι* (*Blockflöte*, *flauto diritto*, *flauto dolce*, *flûte à bec*, *recorder*) έργο του, κατά τρόπο όμως εφαρμόσιμο και σ' οποιοδήποτε άλλο όργανο μελωδίας (βλ. Παρ.3). Στο δεύτερο έργο του (*Regola Rubertina*), αφιερωμένο στην τεχνική παιξίματος της βιόλας ντα γκάμπα, ο συγγραφέας δίνει ιδιαίτερη σημασία στην σωστή εκτέλεση των *diminuzioni*, από την οποία θεωρεί ότι εξαρτάται η ομορφιά των *passaggi diminuti* έτσι, ώστε να μην κακοποιείται η τέχνη (GANASSI, S. 1542/R, Prologo).

Παράδειγμα 3. Δείγμα *diminution* μιας ακολουθίας 6 φθόγγων (Ganassi 1535: *Opera intitulata Fontegara*/R – Βλ. Βιβλιογραφία).



Το παραπάνω μουσικό παράδειγμα, αντιπροσωπευτικό δείγμα του φαινομένου, είναι το τέταρτο κατά σειρά, και εξαιρετικά απλό παράδειγμα *diminution* (στο πρωτότυπο σε βενετσιάνικη διάλεκτο του 16ου αιώνα, [il] *diminuir*) από το πρώτο έργο *του* Ganassi.

Το Παρ. 3 παρουσιάζεται με μεταφορά σε κλειδί του σολ, από κλειδί του ντο της δεύτερης γραμμής στο πρωτότυπο. Η αναλογία ρυθμικής αντιστοιχίας είναι 1 προς 4 – όπως και στο πρωτότυπο όπου η αναλογία είναι 1 semibrevis προς 4 semiminimae. Εδώ η αντιστοιχία γίνεται 1 ολόκληρο προς 4 τέταρτα – δηλαδή σύμφωνα με τις αντιστοιχίες φθογγοσήμων της μετρικής προς την σύγχρονη (από τον 17ο αιώνα) σημειογραφίας. Η αναλογία παραμένει ¼. Το σημείο μέτρου των 4 τετάρτων είναι συνέπεια της αντιστοίχισης 4 τετάρτων προς 1 ολόκληρο. Στην μεταγραφή όμως, όπως και στο πρωτότυπο, δεν υπάρχει διάκριση μέτρων και δεν υπάρχουν διαστολές. Στην αρχή κάθε πενταγράμμου του πρωτοτύπου υπάρχει ημικύκλιο χωρίς τελεία μέσα (αντίστοιχο του C ως ένδειξης μέτρου στην μουσική σημειογραφία μετά τον 17ο αιώνα), δηλαδή υπάρχει το σημάδι ρυθμικών σχέσεων του t*empus imperfectum* προς *prolatio imperfecta* στην μετρική σημειογραφία του 14ου – 15ου αιώνα. Επομένως σύμφωνα μ' αυτή την σχέση tempus και prolatio, η semibrevis αντιστοιχεί προς 2 minimae και κάθε minima αντιστοιχεί προς 2 semiminimae. Κατά συνέπεια η semibrevis αντιστοιχεί προς 4 semiminimae, όπως ακριβώς και το ολόκληρο αντιστοιχεί προς 4 τέταρτα.

Είναι προφανές ότι η ακολουθία των 6 φθόγγων στο παράδειγμα (Παρ. 3), ταυτίζεται με το *hexachordum naturale* στην θεωρία της *solmisatio*.

Οι diminutions δεν είναι πάντα μόνο υποκαταστάσεις μελωδικών μορφωμάτων. Μπορεί και να συνηχούν με μελωδίες των οποίων αποτελούν τροποποιήσεις και υποκαταστάσεις. Σ' αυτές τις περιπτώσεις αποτελούν δείγματα αντιστικτικών τεχνικών. Ως προς αυτό, το παραπάνω παράδειγμα δείχνει ότι αυτές οι αντιστικτικές τεχνικές δεν ακολουθούν υποχρεωτικά τα της παλεστρινικής αντίστιξης κατά JEPPESEN 1935 (βλ. Βιβλιογραφία).

Οι *diminutions* έχουν κατεξοχήν την θέση τους σε *passaggii* (εν. *passaggio*), δηλ. σε τμήματα αυτοσχεδιαζόμενης οργανικής (και φωνητικής) μουσικής που από τον 16ο ως τον 18ο αιώνα (Passaggio (ii) - *Grove Music Online*) χαρακτηρίζουν γενικά την μουσική. Μέθοδοι για *passaggii*, αλλά και άλλου είδους πηγές της εποχής, όπως π.χ. ο PRAETORIUS 1619, τ.3: 148, συνιστούν για εκτέλεση σε γρήγορο tempo, όργανα όπως το βιολί, ως καταλληλότερα για *diminutions* (BECKMANN, G. 1918: 9).

Προς το τέλος του 16ου αιώνα ο διάσημος τότε στην Ιταλία ως βιολιστής, εκτελεστής κι άλλων οργάνων και συνθέτης *Riccardo Rognoni* (ca 1550 – ante 20-4-1620) δημοσίευσε το εκτιμώμενο τότε έργο του για *passaggi* και *diminuzioni* (Rognoni, R. 1592.)

3.2.2. Ο R. Rognoni και τα Χειρόγραφα του Μπρέσλαου (Breslauer Manuskripte)

Το επίθετο *Rognoni* αναφέρεται σε πηγές της εποχής συχνά σε διάφορες εκδοχές, κυρίως *Rogniono, Rognone* ή με την προσθήκη *Rognoni-, Rognono- Rognone-Taeggio*, αποδιδόμενο στον *Riccardo* και στους δύο γιούς του, επίσης μουσικούς, *Giovanni Domenico* και *Francesco,* οι οποίοι συγχέονται ενίοτε στην βιβλιογραφία μεταξύ τους και με τον πατέρα τους.

Ένα αντίτυπο του έργου του Rognoni, R. 1592, ίσως το μοναδικό σωζόμενο, βρισκόταν σε μια μεγάλη συλλογή μουσικών χειρογράφων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Μπρέσλαου (πάνω από 400 φάκελοι, που περιείχαν στην συντριπτική πλειοψηφία έργα φωνητικής μουσικής του 16ου και 17ου αιώνα), της οποίας ο πρώτος και μοναδικός κατάλογος συντάχθηκε από το 1887 ως το

1889 και δημοσιεύτηκε το 1890 (BOHN, E. 1890). Ολόκληρη αυτή η συλλογή χάθηκε ή καταστράφηκε κατά την διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (THEMELIS D. 1967: 36, υποσημ. 5 για την Δημοτική Βιβλιοθήκη της πολωνικής πλέον πόλης Wrocław).

Πέντε φάκελοι *Χειρογράφων του Μπρέσλαου* περιείχαν μουσικά κομμάτια με όργανα (φάκελοι 111, 112, 113, 114, 115) (BOHN, E. 1890: 121-124). Απ' αυτούς μόνο οι τρεις τελευταίοι είχαν περιεχόμενο σχετικό με το βιολί, ο φάκελος 113 δε, περιείχε το έργο του R. Rognoni. Ο BECKMANN, G. ό.π.: 30-32 αναφέρεται στα τρία αυτά χειρόγραφα, αναφέρεται σε διάφορες επιδράσεις του έργου του R. Rognoni και κάνει έναν έμμεσο συσχετισμό προς αυτό με αφορμή μια λακωνική σημείωση του φακέλου 115, γραμμένη προφανώς από τον γραφέα του: *Principia sopra 'l violino* / *Αρχές σχετικά με το βιολί* (BOHN, E. 1890: 123-124). Την σημείωση αυτή ο Beckmann θεωρεί ως ένδειξη πρακτικής εφαρμογής στοιχείων από το έργο του R. Rognoni στα περιεχόμενα του φακέλου 115 (BECKMANN, G. ό.π.: 30-31).

Ωστόσο η αναφορά του Beckmann στα τρία τελευταία χειρόγραφα (BECKMANN, G. ό.π.) αφορά κυρίως τους φακέλους 114 και 115, και στο παράρτημα (Anhang) με τα μουσικά παραδείγματα του βιβλίου του, περιλαμβάνει αποσπάσματα μόνο από τον φάκελο 114, καθώς και μουσικά αποσπάσματα, που δεν προέρχονται από τα *Χειρόγραφα του Μπρέσλαου*.

Είναι εύλογο να υποθέσει κανένας ότι στις αρχές του 20ου αιώνα ασχολήθηκαν κι άλλοι ερευνητές, με τα *Χειρόγραφα του Μπρέσλαου*. Ο συντάκτης της παρούσας εργασίας πάντως, δεν γνωρίζει τίποτα σχετικά.

Από την ευρέως γνωστή σήμερα μουσικολογική βιβλιογραφία, πληροφορίες για το περιεχόμενο αυτών των τριών χειρογράφων περιλαμβάνονται στους BECKMANN, G. ό.π. και MOSER, A. 1923, οι οποίοι κάνουν σχετικές αναφορές και δημοσιεύουν επιλεκτικά αποσπάσματά τους.

Τα ιστορικά γεγονότα ανέτρεψαν όλη την κατάσταση σχετικά μ' αυτά τα χειρόγραφα, χωρίς ίσως να το είχε μάθει και ο ίδιος ο Beckmann που απεβίωσε το 1948. Τους τελευταίους μήνες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το Μπρέσλαου, με αλλαγή του ονόματός του σε *Wrocław,* περιήλθε στην επικράτεια της Πολωνίας, όπου και βρίσκεται μετά την οριστική πλέον μετατόπιση του συνόρου Πολωνίας / Γερμανίας προς τα δυτικά, στην γραμμή Oder/Neisse, σε βάρος και της ενιαίας σήμερα πια Γερμανίας (βλ. και THEMELIS D. 1967: 36, υποσημ. 5).

Στην μεταπολεμική βιβλιογραφία αναφέρεται, ότι το έργο του R. Rognoni στην Βιβλιοθήκη του Μπρέσλαου διασώθηκε.[6] Αλλά στην παρούσα εργασία δεν κατέστη δυνατή η πρόσβαση σ' αυτό, παρά το γεγονός ότι υπάρχει στο μεταξύ νέα έκδοσή του (βλ. Βιβλιογραφία).

3.2.3. Τεχνική του βιολιού στο Χειρόγραφο 114 και στις divisions

Σ' ό,τι αφορά το περιεχόμενο του φακέλου 114, επισημαίνονται σ' αυτόν καταρχάς 69 τεύχη με μουσική για βιολί, 1 για βιόλα ντα γκάμπα, 2 αντιγραφές από τον φάκελο 115 και μερικά διπλά αντίγραφα στον ίδιο τον φάκελο 114 (BECKMANN ό.π.: 31). Εκτός όμως απ' αυτά περιλαμβανόταν και μία σύνθεση του R. Rognoni για μία φωνή σόλο (*Domine quando veneris*) (BOHN, E. ό.π.: 122).

Τα τεύχη του φακέλου 114 πρέπει να είχαν γραφτεί στην δεκαετία του 1640, ενώ τα τεύχη των φακέλων 113, 115 είχαν γραφτεί στο διάστημα 1592 – 1630 - 1639 (BECKMANN, ό.π.: 30-31 & BOHN, E. ό.π.). Έτσι το περιεχόμενο του φακέλου 114 αντανακλούσε μια σύνοψη

γνωρισμάτων τεχνικής του βιολιού εκείνη την εποχή. Μετά το 1945, απ' όσο γνωρίζει ο συντάκτης του παρόντος, μοναδική πηγή σωζόμενων μουσικών κειμένων αυτού του φακέλου είναι ο BECKMANN, G. ό.π., από τον οποίο αντλούνται και τα παραδείγματα του παρόντος άρθρου. Κάποια μουσικά κείμενα, εκτός αυτών στον BECKMANN, G. ό.π., περιλαμβάνονται στον MOSER, A. 1923.

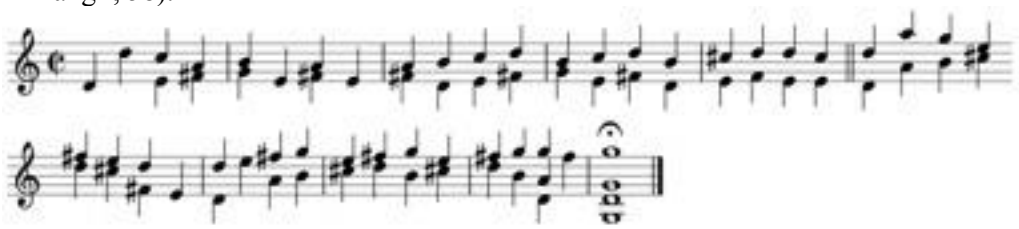
Στα τεύχη του φακέλου δεν υπήρχε ταξινόμηση του περιεχομένου κατά είδη μουσικών κειμένων και γνωρισμάτων τεχνικής του βιολιού. Επίσης σε κάθε μουσικό κείμενο δεν αντιπροσωπευόταν ένα μόνο γνώρισμα τεχνικής. Τέλος τα περιλαμβανόμενα στο Παράρτημα (Anhang) του BECKMANN, G. ό.π., μουσικά κείμενα τευχών του φακέλου 114 δεν είναι πάντα πλήρη, το ίδιο δε ισχύει και για μουσικά παραδείγματα που δεν έχουν σχέση με τα *Χειρόγραφα του Μπρέσλαου*.

Από την περιγραφή των τευχών του φακέλου 114 στον BOHN, E. 1890: 122-124), προκύπτει ότι η συντριπτική πλειοψηφία των χειρογράφων στα τεύχη έχει τίτλους που δηλώνουν ελεύθερα από μορφικά σχήματα και προδιαγραφές, οιονεί αυτοσχεδιαστικά, μουσικά κομμάτια και χορούς, όπως *fantasia*, *ricercare*,[7] *toccata*, *capriccio*, *bergamasca*, *passamezzo*, κ.ά. Επίσης σε κάποιες περιπτώσεις οι μελωδίες γίνονται αντικείμενο παραλλαγών (βλ. παρακάτω, κύριο κείμενο μετά το παράδειγμα 6β, 3η παράγραφος). Σ' αυτό το πλαίσιο, το οποίο περιλαμβάνει τουλάχιστον εν μέρει και το ρεπερτόριο των πρώϊμων επαγγελματιών εκτελεστών του βιολιού (πρβλ. παραπάνω 3.2. και παράθεμα από Ph. Jambe de Fer) εκδηλώνονται οι αφετηρίες, οι βάσεις και η εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού.

Κομμάτια με τον τίτλο *fantasia* αποτελούν την πλειοψηφία των εκτεταμένων κομματιών που περιλαμβάνονται στον φάκελο 114. Αυτής δε της κατηγορίας είναι τα εκτεταμένα κομμάτια που διασώζονται στο Παράρτημα (Anhang) του BECKMANN, G. 1918.

Από μικρά κομμάτια, προσφερόμενα και ως υποδείγματα για επαναλαμβανόμενη άσκηση σε συγκεκριμένες τεχνικές (Παρ. 4, 5), μέχρι περισσότερο εκτεταμένα, που στην ροή τους συνδυάζονται διάφορες επιμέρους τεχνικές (κατάλληλες και για άσκηση), πάντα δε σε κομμάτια όπως αυτά του φακέλου 114, εμφανίζεται η αφετηρία ιστορικής μουσικολογικής θεώρησης της τεχνικής του οργάνου, η οποία συγκροτεί την ιδιοτυπία του και το καθιερώνει στο σύνολο και των δύο μερών της παρούσας εργασίας, ως φορέα ύφους και υφών (textures) της ευρωπαϊκής μουσικής από τον 17ο μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα.

Παράδειγμα 4.
BECKMANN, G. ό.π., Anhang, Nr. 7, Ms. 114, Nr. 1 *Fantasia* (Βλ. και THEMELIS, D. 1967, Anhang I, 58).



Μεταξύ της διπλής διαστολής και της συνέχειας του παραδείγματος εδώ, παρεμβάλλονται 34 προφανώς άγνωστα σήμερα μέτρα, που έχουν παραληφθεί στην δημοσίευση του BECKMANN. Δηλαδή αυτή η *Fantasia* είχε συνολικά έκταση 45 μέτρων. Ανεξάρτητα όμως απ' αυτό το κενό, το δημοσιευμένο τμήμα της είναι χαρακτηριστική άσκηση συνήχησης σε δύο χορδές. Οι συνηχήσεις κινούνται στην πρώτη

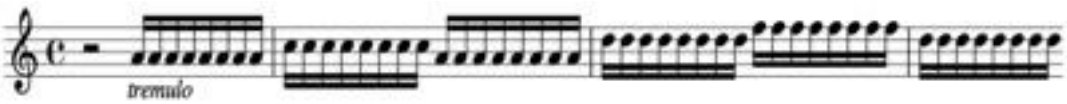
θέση και στις τρεις ψηλότερες χορδές του βιολιου (d΄, a΄, e΄΄) ενώ δεν χρησιμοποιείται καθόλου η χαμηλότερη χορδή του οργάνου g. Αυτή η παράλειψη είναι γνώρισμα της πρώϊμου παιξίματος του βιολιού, στο οποίο χρησιμοποιούνταν κυρίως οι ψηλότερες χορδές. Παράλληλα όμως η διαρκής διαδοχή των συνηχήσεων, που θα πρέπει να υπήρχε και στο παραλειπόμενο ενδιάμεσο τμήμα, προαναγγέλλει την συστηματική δεξιοτεχνική χρήση συνηχήσεων και συγχορδιών, βασικό, αλλά όχι αποκλειστικό, γνώρισμα της σημαντικής γερμανικής σχολής βιολιού στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα (Βλ. ενδεικτικά THEMELIS, D. 1967, Anhang I, 11-30). Ακόμα και το τελευταίο μέτρο με «σπαστή» συνήχηση των τριών χαμηλότερων χορδών (οι φθόγγοι g-d΄ (ανοικτές χορδές) θα ηχήσουν αναγκαστικά πριν από την οκτάβα g΄-g΄΄ που παίζεται στην τρίτη θέση των χορδών d΄ και a΄) συνιστούν πρώϊμο δείγμα δεξιοτεχνικής χρήσης των συνηχήσεων από την σκοπιά της γερμανικής σχολής βιολιού του 17ου αιώνα. Ακόμα περισσότερο όμως ισχύει αυτό για την ανεξάρτητη από μορφικές προδιαγραφές μελωδική κίνηση των συνηχήσεων σε μια *fantasia*, όπως είναι αυτό το μουσικό κομμάτι. Ως επαναλαμβανόμενη άσκηση για την τεχνική συνηχήσεων σε δύο χορδές μπορεί οπωσδήποτε να θεωρηθεί αυτό το απόσπασμα για την εποχή του, ίσως κι ως ένα πρόπλασμα σπουδής σ' αυτή την τεχνική. Για την βιολιστική τεχνική όμως από τον 19ο αιώνα και εξής, οι ασκήσεις γι' αυτό τον σκοπό είναι τελείως διαφορετικές όπως εύκολα διαπιστώνεται από τα αντίστοιχα τεύχη των γνωστών σ' όλους τους μαθητευόμενους και επαγγελματίες βιολιστές ασκήσεων του Otakar Ševčík *(1852-1934)*.

Παράδειγμα 5.
BECKMANN, G. ό.π., Anhang, Nr. 8, Ms. 114, Nr. 3 *Cimbel. Von [sic] Himmel hoch da komm* ... (Βλ. και THEMELIS, D. 1967, Anhang I, 63).

Από την πλευρά βιολιστικής τεχνικής, το κομμάτι αυτό αποτελεί πρώϊμο δείγμα ψευδοπολυφωνίας 2 φωνών, και αποτελεί άσκηση στην εναλλαγή, με επιβαλλόμενη αποφυγή ηχητικών παρασίτων από το τόξο, γειτονικών αλλά και, προπαντός, μη γειτονικών χορδών, με κατάληξη σε συγχορδία και στις τέσσερεις χορδές με 3ο και 2ο δάκτυλο στους τρεις βαθύτερους φθόγγους και ανοιχτή χορδή στον υψηλότερο. Η τεχνική δυσκολία σ' αυτή την άσκηση προέρχεται από το πρώτο όγδοο κάθε τετράδας, στο οποίο παίζεται διαδοχικά στην αρχή κάθε τετράδας, ένα μονοφωνικό χριστουγεννιάτικο τραγούδι με ποιητικό κείμενο και μουσική (1535/1539) του Martin Luther, το οποίο αναφέρεται στην γέννηση του Ιησού Χριστού (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*, ... *– Από τον ουρανό ψηλά έρχομαι* …). Σε σύγχρονη σημειογραφία η μελωδία ταυτίζεται με την εκδοχή της στο παραπάνω παράδειγμα, γράφεται με φθογγόσημα τετάρτων, χωρίς διαστολές μέτρου, τα οποία, φθογγόσημα τετάρτων, σχηματίζουν φράσεις 7 τετάρτων, των οποίων προηγείται κάθε φορά σε άρση, όγδοο ως προς το ακολουθούν τέταρτο. Εξαίρεση σ' αυτή την κανονικότητα γίνεται στην

κατάληξη, όπου ο πρώτος από τους τρεις τελευταίους φθόγγους διασπάται σε 2 όγδοα και ο τελευταίος επεκτείνεται σε ήμισυ (EVANGELISCHES GESANGBUCH 1996, 24). Αυτή η μελωδία λειτουργεί στο παράδειγμα 5 ως cantus firmus σε σχέση με τους τρεις επαναλαμβανόμενους φθόγγους κάθε τετράδας ογδόων, οι οποίοι στην πορεία του κομματιού σχηματίζουν μια μελωδία δίφωνης αντίστιξης ως προς τον cantus firmus. Στην τελευταία τετράδα ογδόων, η μελωδία αυτή περιέχει τον προσαγωγέα στην τελική πτώση προς την καταληκτική τετράφωνη συγχορδία. Αυτή η μελωδία αφενός επιτείνει την δυσκολία της άσκησης στην εναλλαγή χορδών κι αφετέρου δίνει τον τίτλο του κομματιού – *Cimbel* είναι μια *συστοιχία* (*registre*) εκκλησιαστικού οργάνου, με φωτεινό διακριτό ηχόχρωμα, στο οποίο αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο κομμάτι το ότι οι περισσότερες από τις τριάδες των φθόγγων αυτής της μελωδίας, αντιστοιχούν σε τονικά ύψη υψηλότερα από το e΄΄, φθόγγο στον οποίο κουρδίζεται η ψηλότερη χορδή του βιολιού. Ανεξάρτητα από την αινιγματικής προέλευσης αναντιστοιχία μεταξύ του μέτρου 4/4 που δηλώνεται από το C στην αρχή του πρώτου πενταγράμμου από την μια, και την αλλοπρόσαλλη κατανομή των τετράδων ογδόων μεταξύ διαστολών των μέτρων που ακολουθούν (ακόμα και για αστοχία μπορεί να γίνει λόγος, αν γίνει σύγκριση με την εκδοχή της μελωδίας στο *Evangelisches Gesangbuch*), το κομμάτι αυτό είναι ακόμα και σήμερα μια πολύ καλή άσκηση στην ισορροπημένη, με ποιότητα ήχου και με απόδοση της αντιστικτικής σχέσης μεταξύ των δύο μελωδιών, εναλλαγή μεταξύ γειτονικών και μη γειτονικών χορδών στο βιολί (αυτή η εκτίμηση ισχύει κατ' επέκταση οπωσδήποτε για εκτέλεση στην βιόλα, πιθανότατα δε και στο βιολοντσέλο).

Παράδειγμα 6α
BECKMANN, G. ό.π., Anhang, Nr. 10, Ms. 114, Nr. 47 *Fantasia Steffan Hau.*

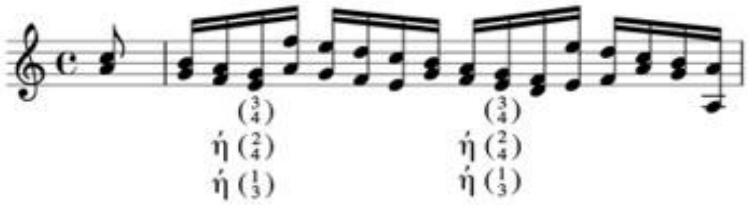


Σε αντίθεση προς την Fantasia του Παρ. 4 που είχε έκταση 45 μέτρων, αυτή των παραδειγμάττων 6α και 6β είχε 102 μέτρα, από τα οποία έχουν διασωθεί κατά προσέγγιση τα 35, που δημοσιεύονται στην παραπάνω πηγή. Είναι επομένως μια *fantasia* για την οποία ισχύει η παραπάνω παρατήρηση για εκτεταμένα κομμάτια στην ροή των οποίων συνδυάζονται διάφορες επιμέρους τεχνικές (βλ. 3.2.3. 6η παράγραφος). Ο επώνυμα αναφερόμενος συνθέτης, Stefan Hau / Stephan Haw, είναι κατά τα άλλα άγνωστος. Η ιδιότητα με την οποία αναφέρεται στο χειρόγραφο 47 του φακέλου 114 είναι «Dantzmeister» της Πριγκήπισσας της Χαϊδελβέργης (BOHN E. 1890: 123, Nr. 47 και BECKMANN, G. ό.π., Anhang 10, στο τέλος).

Το παραπάνω μουσικό παράδειγμα με την ένδειξη *tremulo* (λέξη που προέρχεται πιθανότατα από την ονομασία της αντίστοιχης σε ηχητικό εφφέ συστοιχίας-registre του εκκλησιαστικού οργάνου) κάτω από το πεντάγραμμο, είναι μία από τις πρώτες μαρτυρίες της τεχνικής γρήγορης παλινδρομικής κίνησης του τόξου στις χορδές - μέχρι την σύγχρονη εποχή ιδιαίτερα χαρακτηριστικό γνώρισμα τεχνικής όλων των χορδοφώνων της οικογένειας του βιολιού σε σολιστικό και ορχηστρικό ρεπερτόριο, η οποία συγκροτεί ιδιοτυπικά γνωρίσματα όλων αυτών των οργάνων ως φορέων ύφους και υφών της μουσικής.

Παράδειγμα 6β

BECKMANN, G. ό.π., Anhang, Nr. 10, Ms. 114, Nr. 47 *Fantasia Steffan Hau.* (Βλ. και BOYDEN, D. 1965: 167, Ex. 36)



Χαρακτηριστικός για το ανωτέρω μουσικό παράδειγμα είναι ο συνδυασμός σ' ένα μέτρο διαφορετικών γνωρισμάτων τεχνικής παιξίματος του βιολιού. Το πρώτο κι εμφανέστερο απ' αυτά είναι η εναλλαγή συνηχήσεων σε διαστήματα τρίτης, έκτης και οκτάβας. Οι εμφανιζόμενες τρίτες και έκτες είναι τόσο μεγάλες, όσο και μικρές – γνώρισμα που στην τεχνική των χορδοφώνων τόσο με, όσο και χωρίς τόξο συνεπάγεται διαφορετική τεχνική απόστασης των χρησιμοποιουμένων δακτύλων του αριστερού χεριού μεταξύ τους – δηλαδή διαφορετική τεχνική δακτυλοθεσίας. Ειδικά στα όργανα της οικογένειας του βιολιού αυτή η τεχνική είναι πιο δύσκολη γιατί τα τονικά ύψη και διαστήματα σε κάθε χορδή δεν σημειώνονται στην ταστιέρα με δακτυλοθέσια χωρίσματα, όπως σε άλλα χορδόφωνα. Επιπλέον καθεαυτή η συχνότητα εναλλαγής των διαστημάτων μέσα σ' ένα μέτρο, καθιστά αυτή την εναλλαγή πιο δύσκολη απ' ό,τι σε περιπτώσεις συνεχούς διαδοχής ίδιων διαστημάτων.

Ένα άλλο κεντρικό ζήτημα τεχνικής του βιολιού προκύπτει από το γεγονός, ότι η περιοχή έκτασης τονικών υψών του ανωτέρω παραδείγματος καλύπτεται με παίξιμο στην πρώτη θέση και στις τέσσερεις χορδές. Η επιλογή παιξίματος όλου του μέτρου στην πρώτη θέση βρίσκει όμως εμπόδιο στην μικρή τρίτη μι-σολ. Και οι δύο αυτοί φθόγγοι, μπορούν να παιχτούν στην πρώτη θέση μόνο στην χορδή d΄. Επομένως στην πρώτη θέση δεν μπορούν να συνηχήσουν παρά μόνο με τον δακτυλισμό 3-4 (βλ. εντός παρενθέσεως κάτω από τις αντίστοιχες νότες – BOYDEN, D. ό.π.) με το τρίτο δάκτυλο στην χορδή d΄ και το τέταρτο στην χορδή g με επέκταση (extension). Όσο κι αν αυτός ο δακτυλισμός είναι εκτός των συστημάτων δακτυλισμού της τεχνικής βιολιού στην λόγια ευρωπαϊκή μουσική, δεν μπορεί να αποκλειστεί η επιλογή του στην εποχή διαμόρφωσης της πρώϊμης τεχνικής βιολιού, αλλά ούτε και και σε νεότερο σολιστικό ρεπερτόριο στους επόμενους αιώνες μέχρι και την σύγχρονη εποχή ως ατομική επιλογή ενός βιολιστού.

Ωστόσο ένα άλλο πεδίο τεχνικής του βιολιού, εμφανιζόμενο σε μουσικά χειρόγραφα της εποχής του φακέλου 114 και σε άλλες πηγές της εποχής, αλλά και σε άλλα σημεία της συγκεκριμένης *Fantasia*, δίνει την δυνατότητα εναλλακτικής επιλογής δακτυλισμών και στο συγκεκριμένο παράδειγμα, *το πεδίο της αλλαγής και εναλλαγής θέσεων*.

Με αλλαγή από την πρώτη στην δεύτερη θέση για την τρίτη μι-σολ (συνήθης γι' αυτή την περίπτωση και με δακτυλισμό 2-4), οι τρεις επόμενες έκτες παίζονται στην δεύτερη θέση και στην έκτη μι-ντο γίνεται εναλλαγή (ή επαναφορά) στην πρώτη θέση. Στην τρίτη τετράδα των δέκατων έκτων με την επανάληψη της τρίτης μι-σολ και εναλλαγή πάλι στην δεύτερη θέση (2-4) η επαναφορά στην πρώτη θέση, όπου και παραμένει το αριστερό χέρι μέχρι το τέλος του μέτρου, πρέπει να γίνει στην οκτάβα e΄-e΄΄. Τέλος υπάρχει και η δυνατότητα αλλαγής/εναλλαγής στην τρίτη θέση (δακτυλισμός 1-3). Σ' αυτή την περίπτωση η πρώτη αλλαγή γίνεται στην τρίτη μι-σολ, το χέρι μένει στην τρίτη θέση στις δύο ακόλουθες έκτες, επανέρχεται στην πρώτη θέση και παραμένει σ' αυτή στα τέσσερα επόμενα δέκατα έκτα και στην συνέχεια υπάρχουν δύο επιλογές: Η τρίτη

μι-σολ ή παίζεται στην δεύτερη θέση και επανέρχεται στην πρώτη στην οκτάβα e΄-e΄΄ για να μείνει μέχρι το τέλος του μέτρου σ' αυτή, ή παίζεται στην τρίτη θέση για να επανέλθει στην τρίτη ρε-φα στην δεύτερη και στην συνέχεια στην πρώτη και να παραμείνει μέχρι το τέλος του μέτρου, ή επανέρχεται κατευθείαν στην πρώτη για να μείνει μέχρι το τέλος του μέτρου σ' αυτήν.

Η δυσκολία των αλλαγών και των εναλλαγών θέσεων, βασικού και απαιτητικού πεδίου τεχνικής στα χορδόφωνα με ταστιέρα, είναι ιδιαίτερη σε χορδόφωνα της οικογένειας το βιολιού, στα οποία δεν σημειώνονται δακτυλοθέσια χωρίσματα στην ταστιέρα. Ο βαθμός δυσκολίας αυτής της τεχνικής εξαρτάται από την συχνότητα, την απόσταση και την απαιτούμενη ταχύτητα της αλλαγής και εναλλαγής. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα η απόσταση της αλλαγής και εναλλαγής είναι μικρή, η συχνότητα αλλαγών και εναλλαγών όμως για ένα μέτρο μουσικής είναι υπολογίσιμη. Αυτό όμως που δυσκολεύει σοβαρά την αλλαγή και εναλλαγή, είναι η ταχύτητα – δηλ. η ρυθμική αγωγή ή tempo. Με δεδομένο ότι η ρυθμική αγωγή στο Παράδειγμα 6α, τα 4 δέκατα έκτα ανά κίνηση του μέτρου, πρέπει, για να προκύψει η αναγκαία για tremulo παλινδρομική κίνηση του τόξου, να είναι τουλάχιστον *τέταρτο = 66* στον μετρονόμο, το μέτρο αυτό δεν είναι απλά δύσκολο, αλλά αρκετά δύσκολο. Η δυσκολία αυτή αμβλύνεται για ένα καλό βιολιστή, αν επιλεγεί ο πρώτος και δυσκολότερος από τους άλλους παραπάνω δακτυλισμούς, δηλ. 3-4, με τον οποίο αποφεύγεται κάθε αλλαγή και εναλλαγή θέσεως. Έτσι αυτός ο δακτυλισμός φαίνεται να μην είναι μόνο μια υποθετική επιλογή (BOYDEN, D. ό.π.) αλλά αναδεικνύεται σε μια πρακτική εναλλακτική δυνατότητα.

Στα παραδείγματα 6α και 6β φαίνεται με αντιπροσωπευτικό τρόπο η πολυπλοκότητα των επιμέρους τεχνικών που μπορεί να συνδυάζονται σε εκτεταμένα κομμάτια για βιολί από τον φάκελο 114 των Χειρογράφων του Μπρέσλαου και της σημασίας που μπορεί να έχουν αυτά ως αφετηρία ιστορικής μουσικολογικής θεώρησης της τεχνικής του βιολιού.

Οι *diminutions* για βιολί ήταν σημαντικό πεδίο πρώϊμης τεχνικής του βιολιού (BECKMANN, G. ό.π.: 10). Η πλήρης απώλεια του φακέλου 115 των *Χειρογράφων του Μπρέσλαου* περιορίζει οπωσδήποτε την χρησιμότητα της πραγματείας του R. Rognoni για το αντικείμενο του παρόντος άρθρου. Με τις *divisions* όμως τα πράγματα είναι διαφορετικά. Ωστόσο και για τις δύο, *diminution* και *division*, ισχύει ότι είναι καταστατικοί παράγοντες διαμόρφωσης της ιδιοτυπικής τεχνικής του βιολιού.

Η μουσική πρακτική των *divisions* αναφέρεται σε οργανικά συγκροτήματα αποτελούμενα από έξι συνήθως βιόλες ντα γκάμπα (*viols consort*) με συνολική έκταση αντίστοιχη με το σύνολο αυτής των συγχρόνων βιολοντσέλου και βιόλας. Οι *divisions* είναι συχνά παραλλαγές ενός *ground*, και γενικότερα παραλλαγές, εκτελούμενες από μια εκ κατασκευής μικρότερη μπάσο βιόλα ντα γκάμπα (= *division viol*) (SIMPSON, Chr. – MGG I).[8] Η ταύτιση των *divisions* με τεχνικές παραλλαγών και μάλιστα μέσω αυτοσχεδιασμού, καθιστά και τις παραλλαγές πεδίο ανάπτυξης επιμέρους τεχνικών παιξίματος που μπορεί να συνδυάζονται σε εκτεταμμένα κομμάτια όπως αυτά του τύπου *fantasia* (π.χ. στο Παράδειγμα 6α & 6β), αλλά και σε ιδιόμορφα σύντομα μεμονωμένα κομμάτια, όπως στο Παράδειγμα 5.

Η τεχνική παραλλαγών στις *divisions* για την οποία γίνεται λόγος, αφορά μέχρι αυτό το σημείο την *division viol* και την τεχνική παιξίματός της. Οι τεχνικές της παραλλαγής γενικότερα είναι όμως ακρογωνιαίος λίθος εξέλιξης της μουσικής και της τεχνικής του βιολιού ανεξάρτητα από την σημασία που μπορεί να έχει και για το βιολί η τεχνική παραλλαγών στις divisions.

Στον Κατάλογο των *Χειρογράφων του Μπρέσλαου* καταγράφονται στα περιεχόμενα του φακέλου 115, τίτλοι πολύ εύγλωττοι για τις τεχνικές παραλλαγής στις οποίες αναφέρονται (BOHN, E. 1890: 124) και αποτελούν θησαυρό μαρτυριών για την διαχρονικότητα διάφορων τεχνικών παραλλαγών. Στα περιεχόμενα που εντός παρενθέσεως αντιστοιχούν στην σημείωση *Principia sopra 'l violino* (βλ. παραπάνω 3.2.2., 3η παράγραφος) αναφέρονται παραλλαγές πάνω σε ανιούσες και κατιούσες κλίμακες (τέτοιου είδους παραλλαγή είναι και ο διανθισμός – *diminution* του παραδείγματος 3), μια τεχνική που απαντά για το βιολί, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, παραλλαγές επάνω σε διαστήματα, διανθισμένες πτώσεις, παραλλαγές πάνω σε πτώσεις, θέμα με παραλλαγές, παραλλαγές πάνω σε χορούς (π.χ. "Passamezzo 3v mit 18 Variat.", "Passamezzo 3v. mit 6 Variat", "Alamand u. Variatio", κ.ά.).

Παραλλαγές χορών εμφανίζονται ως *diminutions* της μελωδίας του χορού (*simple*) ήδη σε χορευτικά συγγράμματα του 16ου αιώνα δηλώνοντας με τον όρο *double* την υποδιαίρεση των χορευτικών βημάτων της απλής (*simple*) μελωδίας του χορού πριν από την εφαρμογή της *diminution* (REIMANN, M. 1952: 317). *Doubles* ως παραλλαγές προηγουμένων χορών και ως δείγματα μουσικών *diminutions* απαντούν σε οργανικές συνθέσεις μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα, οπότε ο όρος αντικαθίσταται από τον γενικό όρο *variation* (*παραλλαγή)*. Αντιπροσωπευτικά για την διατήρηση του όρου και της τεχνικής της παραλλαγής είναι τα παραδείγματα διαφόρων *doubles* σε έργα οργανικής μουσικής του J. S. Bach, όπως στις *Αγγλικές Σουΐτες* (2 doubles στην Courante II της Αγγλικής Σουΐτας BWV 806, double στην Sarabande της Αγγλικής Σουΐτας BWV 811). Μια αξιοπρόσεκτη περίπτωση είναι το double του φλάουτου στην πολωνέζα της *Σουΐτας αρ. 2* για φλάουτο και έγχορδα BWV 1067. Το ιδιαίτερο γνώρισμα σ' αυτό το double είναι ότι συνηχεί με το simple της πολωνέζας στο basso continuo (Double (i) – *Grove Music Online*). Στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου αυτή η συνήχηση *double* και *simple* δίνει την αφορμή για επισήμανση της σύμπτωσης μεταξύ *diminution* ως διανθίσματος μιας μελωδίας και *diminution* ως παραλλαγής μιας μελωδίας (ειδικά στην περίπτωση που αυτή είναι ένα *simple*).

Στο παραπάνω παράδειγμα 3 η *diminution* εμφανίζεται από τον Ganassi ως παράδειγμα διανθισμού της ακολουθίας φθόγγων του hexachordum naturale στην θεωρία της solmisatio. Το παράδειγμα από το έργο του Ganassi, είναι παράδειγμα σε μια μέθοδο συστηματικής εξέτασης και εξάσκησης στις διάφορες ρυθμικές και μελωδικές σχέσεις μεταξύ ενός προτύπου, του hexachordum naturale, και των diminutions ως διανθισμών του, και όχι ως ενός χορού και των χορευτικών παραλλαγών του, όπου οι λέξεις *simple* και *double*, συνδέονται με ορισμένη μορφική σχέση μεταξύ τους.

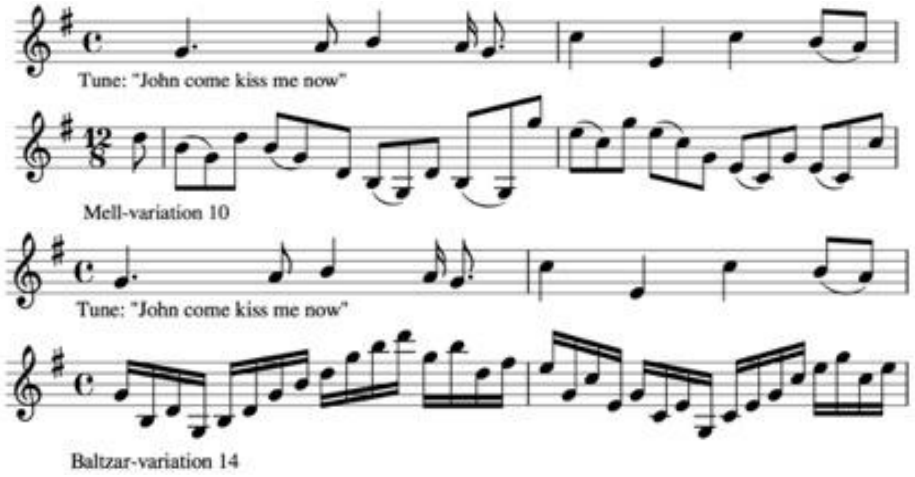
Απ' όσο γνωρίζει ο συγγραφέας του παρόντος άρθρου, το συμπέρασμα της προηγουμένης παραγράφου δεν φαίνεται να έχει συσχετισθεί μέχρι σήμερα με το κορυφαίο βιολιστικό έργο του J. S. Bach: Τις *Σονάτες και παρτίτες για βιολί σόλο*, BWV 1001 – 1006. Η πρώτη από τις τρεις παρτίτες, σε σι ελάσσονα BWV 1002, αποτελούμενη από σειρά χορών (simples) με τα αντίστοιχα doubles (Allemanda / Double, Corrente / Double, Sarabande / Double, Tempo di Borea / Double) (ακροθιγώς αναφέρονται στον *Dtv Atlas zur Musik*, Bd. 2: 350-351 και στην ελληνική μετάφραση, ίδιες σελίδες), είναι οπωσδήποτε το πιο αντιπροσωπευτικό έργο οργανικής μουσικής του Bach για την χρήση του όρου *double* και την αντίστοιχη τεχνική της παραλλαγής, το οποίο επιπλέον αφορά τον πυρήνα του παρόντος άρθρου, τόσο για το πρώτο, όσο και για το δεύτερο, ακόμα ανολοκλήρωτο, μέρος του.

Τεχνικές παραλλαγών είναι και οι τεχνικές *ostinato*. Αυτές όμως έχουν άμεση σχέση με τις divisions (βλ. στην υποσημείωση 8 τον τίτλο της δεύτερης έκδοσης του έργου του Chr. Simpson, στον οποίο περιγράφεται λακωνικά και με ακρίβεια αυτή η τεχνική). Παραλλαγές ostinato

υπάρχουν επίσης στις παρτίτες για βιολί σόλο του J.S. Bach και συγκεκριμένα στην δεύτερη παρτίτα BWV 1004, η οποία τελειώνει με την *Chaconne* σε ρε ελάσσονα. Το στοιχείο συσχετισμού τεχνικής παραλλαγών δεν βρίσκεται σ' αυτή την περίπτωση στις σχέσεις χορών και doubles, αλλά στην δεξιοτεχνική παράδοση της γερμανικής βιολιστικής σχολής στο τέλος του 17ου αιώνα και ίσως ιδιαίτερα στην *Passacaglia* για βιολί σόλο του H. J. Fr. v. Biber (1644 – 1704) (Βλ. και THEMELIS, D. 1967, 17-19, 32 και Anhang I, 11-29).

Η εμφάνιση του βιολιού ως *division violin* σημειώνεται στον τίτλο δημοσίευσης (*The Division Violin*, 1684 με επανεκδόσεις) από τον Άγγλο εκδότη John Playford sen. (πολυμελούς οικογένειας ιδιοκτητών μουσικού εκδοτικού οίκου) με συλλογή συνθέσεων για βιολί, ειδικά δε και *divisions* (δηλ. παραλλαγών) επάνω στο λαϊκό τραγούδι *John come kiss me now,* (Division - *Grove Music Online*, Baltzar Thomas – MGG I). Οι *divisions* επάνω σ' αυτό το τραγούδι συνδέονται ιδιαίτερα με τον ανταγωνισμό στην Αγγλία μεταξύ δύο διάσημων βιολιστών και συνθετών, του Άγγλου *Davis Mell* (1604-1662) (MELL, Davis - *Grove Music Online*) και του Γερμανού *Thomas Baltzar* (1631-1663) (Baltzar, Thomas – LEXIKON DER VIOLINE: 71-72).

Παράδειγμα 7.
BOYDEN, D. 1965: 235, Ex. 70a & 70b.



Η αυθεντική πηγή των παραπάνω παραδειγμάτων (J. Playford sen. *The Division Violin*), σε αντίθεση προς τις αυθεντικές πηγές των παραδειγμάτων από τα Χειρόγραφα του Μπρέσλαου, είναι γενικά προσιτή, αλλά δεν ήταν προσβάσιμη στο παρόν άρθρο. Ωστόσο επειδή και οι δύο συνθέτες των παραπάνω *divisions – παραλλαγών* είχαν αποβιώσει περισσότερο από 20 χρόνια πριν από την δημοσίευση της αυθεντικής πηγής, η γνησιότητα του μουσικού κειμένου, μπορεί να θεωρηθεί αμφίβολη. Η επιλογή των συγκεκριμένων παραλλαγών δε, και του τμήματός τους το οποίο περιλαμβάνεται στο παράδειγμα, είναι από τον D. Boyden, ο οποίος δεν αναφέρεται σε κριτήρια για την επιλογή τους.

Σε σύγκριση με προηγούμενα δείγματα τεχνικής του βιολιού, τα τμήματα παραλλαγής και των δύο συνθετών διακρίνονται για το εύρος της χρησιμοποιούμενης έκτασης, στην πρώτη θέση για την παραλλαγή του Mell, με αλλαγή στην τρίτη θέση και επιστροφή στην πρώτη για την παραλλαγή του Baltzar. Στην παραλλαγή του Mell επισημαίνεται

ένα χαρακτηριστικό μέχρι την σύγχρονη εποχή σχήμα δοξαριάς που συνδυάζεται με εναλλαγές μη γειτονικών χορδών (στα τελευταία όγδοα του πρώτου μέτρου εναλλαγή κατά δύο μη γειτονικές χορδές, στα τελευταία όγδοα του δεύτερου μέτρου εναλλαγή κατά μία μη γειτονική χορδή). Στην παραλλαγή του Baltzar επισημαίνεται η τυπική μέχρι σήμερα παλινδρομική ανά δύο φθογγόσημα δοξαριά. Και στις δύο παραλλαγές επισημαίνεται η παραλλαγή πάνω στην τριάδα του σολ για το πρώτο μέτρο και στην τριάδα του ντο για το δεύτερο μέτρο. Λόγω της περιορισμένης έκτασης των παραδειγμάτων (δύο μέτρα), σαφείς αποκλίσεις από γνωρίσματα τεχνικής των προηγουμένων παραδειγμάτων δεν μπορούν να επισημανθούν. Επιπλέον ιδιαίτερα στην παραλλαγή του Baltzar δεν εμφανίζεται κανένα από τα δεξιοτεχνικά γνωρίσματα των συνθέσεών του, τα οποία αναφέρονται σε μαρτυρίες της εποχής και ιδιαίτερα η χρήση συνηχήσεων σε δύο ή περισσότερες χορδές (ένα αντιπροσωπευτικό απ' αυτή την άποψη πρελούδιο του Th. Baltzer προερχόμενο από το *Playford's Division Violin* δημοσιεύει ο BECKMANN, G. ό.π., Anhang Nr. 12).

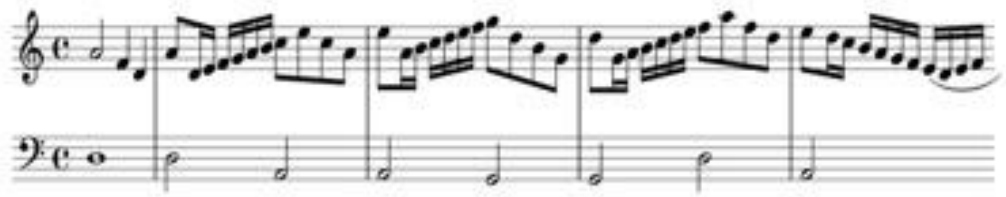
3.2.4. Ρεπερτόριο και διδακτικές πραγματείες

3.2.4.1. Ρεπερτόριο

Άσκηση σε τεχνικές παρέχουν και οι διάφοροι τύποι ρεπερτορίου, π.χ. των παραδειγμάτων 4, 5 και 6, δεδομένου ότι ο τύπος της *fantasia* συνιστούσε στην εποχή της ρεπερτόριο του βιολιού, στο οποίο εμφανίζεται η αφετηρία ιστορικής μουσικολογικής θεώρησης της τεχνικής του. Το ίδιο ισχύει και για τύπους ρεπερτορίου, που χαρακτηρίζονται από θεματικά στοιχεία και βιολιστικά οργανικά μουσικά σχήματα, μέσω των οποίων δεν διαμορφώνονται απλά εναλλαγές βιολιστικών τεχνικών, αλλά και μορφικά σχήματα, όπως στην πρώϊμη σονάτα για βιολί και basso continuo (17ος αιώνας). Η ιταλική μουσική για βιολί των αρχών του 17ου αιώνα, με εκπροσώπους όπως οι Carlo Farina και Biagio Marini, είναι φορέας αυτών των τύπων ρεπερτορίου (βλ. και THEMELIS, D. 1967: 52).

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν έργα αυτού του ρεπερτορίου που συνδέονται συγκεκριμένα με διαδικασίες τεχνικής εξάσκησης

Παράδειγμα 8.
BECKMANN, G. ό.π., ANHANG, Nr. 4. O. M. Grandi. 1628. Ottavio Maria Grandi (? – 1630): Sonata per un Violino, Op. 2 Nr. 1. Αρχή, τα πρώτα πέντε μέτρα:



κλπ.

Στην παραπάνω Sonata Op. 2 Nr. 1 δημοσιευμένη στην Βενετία το 1628 μαζί με άλλα ομοειδή έργα του συνθέτη και με τον τίτλο *Sonate per ogni sorte di stromenti*, ο O. M. Grandi, συνθέτης κυρίως εκκλησιαστικής μουσικής, αναφέρεται ως οργανίστας του καθεδρικού ναού του Reggio και «Professore di Violino». Το ειδικό ενδιαφέρον του έργου στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου είναι ότι έχει συμπεριληφθεί στον φάκελο 114,

τεύχος-χειρόγραφο 45 των Χειρογράφων του Μπρέσλαου. Στον BOHN, E. 1890: 123, αρ. 45, το έργο αναφέρεται ως «Sonata per un Violino» και με την αινιγματική συμπλήρωση «(Schluss zweistimmig)». Στα αποσπάσματα του έργου, τα οποία δημοσιεύει ο BECKMANN στο Παράρτημα (ANHANG), ό.π., δεν διαφωτίζεται αυτή η αινιγματική συμπλήρωση στον BOHN, E. 1890: ό.π. Πάντως ο BECKMANN, G. ό.π.: 19 χαρακτηρίζει το έργο ως αντιπροσωπευτικό της εποχής του και ισότιμο έργων των Farina και Marini - δείγμα αναγνώρισης, διάδοσης και επίδρασης του ιταλικού βιολιστικού ρεπερτορίου στο γερμανικό βιολιστικό ρεπερτόριο της εποχής, και προσθέτει ότι ο γραφέας του τεύχους-χειρογράφου 45/114, έχει αντιγράψει πιστά το μέρος του βιολιού, έχοντας προφανώς υπόψη, ο Beckmann, για την κρίση του αυτή, την βενετσιάνικη δημοσίευση του 1628.

Σε κάθε περίπτωση η αντιγραφή στα Χειρόγραφα του Μπρέσλαου συνδέει το μέρος του βιολιού με διαδικασίες τεχνικής εξάσκησης που το καθιστούν το πρώτο πιθανότατα δείγμα για αυτή την χρήση βιολιστικών έργων, βιολιστικού ρεπερτορίου γενικότερα, στα τέλη του 17ου αιώνα και γενικότερα στην εποχή του basso continuo (βλ. σχετικά THEMELIS, D. 1967: 21-25).

Ως προς το έργο καθαυτό, ήδη στα πρώτα μέτρα του μέρους του βιολιού αναγνωρίζεται η επανάληψη οργανικών μουσικών σχημάτων (*Spielfiguren*) ως καταστατικό στοιχείο διαμόρφωσης μορφικών σχημάτων. Παράλληλα το επαναλαμβανόμενο στα μέτρα 2, 3, 4 οργανικό μουσικό σχήμα (*Spielfigur*) ογδόου – 6 δέκατων έκτων – 4 ογδόων, πάντα στην πρώτη θέση, αφενός απαιτεί κατά περίπτωση και σε διαφορετικό σημείο του αλλαγή χορδής και δη όχι της ίδιας πάντα χορδής, κι αφετέρου αντίθετα, απαιτεί επίσης κατά περίπτωση στο ίδιο σημείο διαφορετικούς δακτυλισμούς. Απαιτήσεις, και στις δύο περιπτώσεις, που οφείλονται στην ιδιοτυπία της τεχνικής του βιολιού οι οποίες προκύπτουν από την ιδιότητα των οργανικών μουσικών σχημάτων (*Spielfiguren*) να έχουν *αμετάβλητη ρυθμική συγκρότηση*, αλλά *κατά κανόνα διαρκώς μεταβαλλόμενη μελωδική συγκρότηση* (πρβλ. παραπάνω 3.1., 4η παράγραφος)

Τα περιεχόμενα της συλλογής συνθέσεων *The Division Violin* του J. Playford δεν περιορίζονται σε περιπτώσεις όπως αυτή του Παραδείγματος 7, αλλά περιλαμβάνουν ευρύτερο ρεπερτόριο βιολιστικών συνθέσεων από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα με βιολιστικά οργανικά μουσικά και μορφικά σχήματα, και συνιστούν *Spielkompositionen* (THEMELIS, D. 1967: 13, 17 και υποσημ. 4) – στοιχείο που συγκροτεί την δεύτερη μεθοδολογική αρχή της έρευνας του Δ. Θέμελη.

3.2.4.2. Διδακτικές πραγματείες

Διδακτικές πραγματείες για βιολί άρχισαν να δημοσιεύονται στο β' μισό του 17ου αιώνα. Η ονομασία αυτή προτιμάται εδώ επειδή δύσκολα και σποραδικά θα μπορούσαν αυτές οι πραγματείες να θεωρηθούν γενικά *μέθοδοι* διδασκαλίας αντίστοιχες με το επίπεδο τεχνικής και δεξιοτεχνίας του βιολιστικού ρεπερτορίου της εποχής τους (BOYDEN, D. ό.π.: 244 κ.ε.). Παράλληλα, στοιχεία πρακτικών οδηγιών εκτέλεσης περιλαμβάνονται και σε θεωρητικά οργανολογικά συγγράμματα του 16ου και του 17ου αιώνα.

Ήδη τον 16ο αιώνα, αν και όχι ειδικά για το βιολί, υπάρχουν οργανολογικές συγγραφές με εξειδικευμένες πρακτικές οδηγίες διδασκαλίας για μουσικά όργανα. Αντιπροσωπευτικό και διακεκριμένο παράδειγμα είναι οι δύο συγγραφές του Ganassi. Η πρώτη περιλαμβάνει λεπτομερειακές οδηγίες εφαρμογής τεχνικών παιξίματος στο σουραύλι, εφαρμόσιμες μέχρι την

σύγχρονη εποχή και σε άλλα πνευστά αερόφωνα. Η δεύτερη περιλαμβάνει αντίστοιχες οδηγίες για την βιόλα ντα γκάμπα προεκτάσιμες και σε άλλα χορδόφωνα με τόξο.

Οι πηγές για εξάσκηση, ειδικά οι γραπτές, σε τεχνικές του βιολιού που εξετάστηκαν στα προηγούμενα (3.2.1. μέχρι και 3.2.3.) δεν περιελάμβαναν πάντα *οδηγίες* για την διδασκαλία, όπως συνέβαινε με τις *diminutions* και προπαντός με τις *divisions*, και ούτε ήσαν πάντα γραμμένες γι' αυτό τον σκοπό. Ωστόσο αυτή την χρησιμότητα είχαν εκ των πραγμάτων συχνά τα χειρόγραφα αντίγραφα κομματιών που εξετάστηκαν και αναλύθηκαν από τεχνική άποψη στα παραδείγματα του παρόντος άρθρου – ιδιαίτερα τα προερχόμενα από τα *Χειρόγραφα του Μπρέσλαου*. Η εξάσκηση του περισσότερο ή λιγότερο αρχάριου εκτελεστή σε τεχνικά ζητήματα άρχιζε πρακτικά, συχνά με το αυτί, με την εκτέλεση τραγουδιών και χορών με αυτοσχέδιες παραλλαγές (βλ. παραπάνω 3.2.). Το περιεχόμενο των *Χειρογράφων του Μπρέσλαου* συνιστά ένα βήμα προς την τεχνική εξάσκηση χωρίς οδηγίες διδασκαλίας μεν, αλλά με υλικό που προσφέρεται για εδραίωση της τεχνικής εξάσκησης ως αποτελέσματος ατομικής προσπάθειας ή και με την διδακτική βοήθεια ενός εκτελεστή, συνήθως μουσικού του Δήμου (*Stadtmusikus*, κατά τα θεσμικά ειωθότα της μουσικής ζωής πόλεων στην εποχή του Απολυταρχισμού) στην προσπάθεια εκτέλεσης κάθε κομματιού (π.χ. της *Fantasia Steffan Hau*, βλ. παραδείγματα 6α και 6β) Αυτές οι διαδικασίες συγκροτούσαν συνοπτικά την γενική εικόνα της μαθησιακής πορείας ενός βιολιστή (BECKMANN ό.π.: 31 – 32, 35-36). Στην περίοδο 1685-1699 δημοσιεύτηκαν στην Γερμανία διδακτικές πραγματείες που παρουσιάζουν μεθοδικά τα βασικά στοιχεία της τεχνικής του βιολιού (BECKMANN, ό.π.: 36-39), αν και με αμφιλεγόμενου επιπέδου διδακτική πληρότητα (ZILL, K. 1943: 31-33).

Μια αντίστοιχη πορεία δημοσίευσης διδακτικών πραγματειών παρατηρείται ακριβώς την ίδια χρονική περίοδο και στην Αγγλία. Εκεί αφετηρία και σημαντική συνιστώσα της, είναι η παράδοση διδασκαλίας των *divisions*, ιδιαίτερα μετά την δημοσίευση του *The Division Violin* του J. Playford. Όπως και στην Γερμανία κάποιες από τις πρώτες διδακτικές πραγματείες δεν αφορούν αποκλειστικά το βιολί ή δεν αφορούν καν μουσικά όργανα. Αυτό αφορά ειδικά το "*A Brief Introduction to the Skill of Musick*" του John Playford (1654), στου οποίου την δεύτερη έκδοση (1658) προστέθηκε ένα τμήμα με τον τίτλο *"Playing on the Treble Violin"*. Παράλληλη περίπτωση το 1688 στην Γερμανία είναι μια πραγματεία γενικής μουσικής κατάρτισης με τον τίτλο "*Idea boni Cantoris"* του Georg Flack, στην οποία υπάρχει ένα τμήμα για το βιολί (BOYDEN, D. ό.π.: 245 κ.ε.– BECKMANN, G. ό.π.: 37 – ZILL, K. ό.π.: 23 κ.ε.).

Συνολικά το φαινόμενο εμφάνισης και ευρείας διάδοσης διδακτικών πραγματειών σε βασικό επίπεδο κατάρτισης (άμεσα ή έμμεσα), οι οποίες υστερούσαν σε σχέση προς ένα αντικείμενο κατάρτισης με προτεραιότητα της πρακτικής εκπαίδευσης από τον καθιερωμένο δάσκαλο και με υψηλό επίπεδο της τεχνικής και της δεξιοτεχνίας (δηλαδή την εκμάθηση του βιολιού σε υψηλό επίπεδο τεχνικής), παραπέμπει σε άλλου είδους, νέες, ανάγκες και ενδιαφέροντα στην μουσική ζωή. Αφενός στην διαμόρφωση πεδίων μουσικής δραστηριότητας όχι μόνο για βιρτουόζους, αλλά και για επαγγελματίες ή ερασιτέχνες κατώτερης εκτελεστικής ικανότητας, και αφετέρου στην ευρύτερη κοινωνική αποδοχή του βιολιού και όχι μόνο από τους "persons […] who make a living from it through their labour" (BOYDEN, D. ό.π.: 244-245 και 32).

Daniel Merck (1650ca – 1713) Compendium (Επιτομή)... (1695) (Βλ. και Βιβλιογραφία)

Στον BECKMANN ό.π.: 39 – 41 παρουσιάζεται η πρώτη γερμανική διδακτική πραγματεία για χορδόφωνα με τόξο, γραμμένη από τον Daniel Merck, συνθέτη και μουσικοδιδάσκαλο μουσικών

οργάνων (Merck, Daniel - *Grove Music Online*). Η παρουσίαση της διδακτικής πραγματείας του Daniel Merck γίνεται και στο παρόν άρθρο με βάση την παρουσίαση του BECKMANN ό.π.,.

Από τον μακρόσυρτο, κατά την συνήθεια της εποχής, τίτλο αυτής της πραγματείας, σημαντική πληροφορία είναι η ρητή αναφορά των γενικών διδακτικών στόχων και των οργάνων για τα οποία προορίζεται (βιολί, βιόλα, βιόλα ντα γκάμπα, κοντραμπάσο).

Από την παρουσίαση στον BECKMANN ό.π., ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το παρόν άρθρο παρουσιάζουν τα παραδείγματα για την τεχνική του αριστερού χεριού, τα οποία δίνουν την ευκαιρία για σύγκριση με την εξέταση όμοιων παραδειγμάτων από τα *Χειρόγραφα του Μπρέσλαου* που εξετάστηκαν παραπάνω και ειδικότερα με το Παράδειγμα 6β.

Παράδειγμα 9α.
DANIEL MERCK 1695, σύμφωνα με BECKMANN, G. ό.π.: 40-41 με τις νότες του παραδείγματος στην σελ. 41 (βλ. και *Βιβλιογραφία* στο τέλος του παρόντος άρθρου).

Το πρώτο, αλλά και το δεύτερο, μουσικό παράδειγμα (αποσπάσματα προφανώς από το πρωτότυπο), είναι τα πρώτα μουσικά παραδείγματα του παρόντος άρθρου, στα οποία οι σημειωμένοι δακτυλισμοί προέρχονται από πρωτότυπο – δηλ. από D. Merck 1695 σύμφωνα με τον Beckmann. Απ' αυτούς τους δακτυλισμούς προκύπτει ότι και τα δύο αποσπάσματα είναι τμήματα ασκήσεων για τις θέσεις (βλ. παρακάτω μουσικά παραδείγματα 9$^{\alpha}$ και 9β).

Στο πρώτο απόσπασμα, το ίδιο οργανικό μουσικό σχήμα, στην ίδια ανιούσα και κατιούσα διαδοχή τονικών υψών στα τρία πρώτα μέτρα, είναι άσκηση στην διαδοχική και κατά διάστημα δευτέρας μεγάλης αλλαγή θέσεων (από την δεύτερη ως την τέταρτη θέση) στην χορδή **e´´** με διαδοχικό πάτημα ή άφεση της χορδής από το πρώτο μέχρι το τέταρτο δάκτυλο και, αντίθετα, από το τέταρτο μέχρι το πρώτο δάκτυλο.

Στο τέταρτο και τελευταίο μέτρο του αποσπάσματος, το ίδιο οργανικό μουσικό σχήμα με διαφορετική διαδοχή τονικών υψών (ανιούσα και στην συνέχεια κατιούσα τέταρτη καθαρή) χρησιμεύει στην άσκηση του τέταρτου δακτύλου στο πάτημα και στην άφεση της ίδιας χορδής. Είναι αυτονόητο ότι η άσκηση αυτή μπορεί να μεταφερθεί αυτούσια και σε καθεμιά από τις άλλες χορδές του βιολιού με αντίστοιχη μεταφορά τονικών υψών – δηλ. μια πέμπτη καθαρή χαμηλότερα από την χορδή e´´ στην χορδή a', μια πέμπτη καθαρή χαμηλότερα από την χορδή a' στην χορδή d', μια πέμπτη καθαρή χαμηλότερα από την χορδή d' στην χορδή g.

Ωστόσο άσκηση στην αλλαγή θέσεων δεν μπορεί να απευθύνεται σε αρχάριο μαθητή, δεδομένου ότι ο αρχάριος μαθητής εξοικειώνεται αρχικά με την εξάσκηση στην δακτυλοθεσία των δακτύλων στην πρώτη θέση. Ο περιορισμός στην άσκηση και στην δακτυλοθεσία σε καθεμιά θέση, και ειδικά όχι όπως στο παράδειγμα 9α, στην εναλλαγή θέσεων, αλλά στην πρώτη θέση (ή περιοριστικά σ' όποια άλλη θέση), δεν είναι μια απλή, αλλά μια σύνθετη διαδικασία ασκήσεων σε διαφορετικές τεχνικές – όπως π.χ. στο ανωτέρω παράδειγμα 5.

Επομένως το μουσικό απόσπασμα του παραδείγματος 9α ως άσκηση στην διαδοχική και κατά βήμα ανιούσα και κατιούσα αλλαγή θέσεων μεταξύ 2ης και 4^{ης}, και εξάσκησης του 4ου δακτύλου στο πάτημα και στην άφεση της χορδής κατά την ανιούσα πορεία 2ης

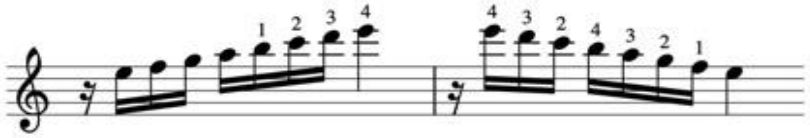
μέχρι 4ης θέσης, δεν απευθύνεται σε αρχάριο, αλλά σε σχετικά προχωρημένο μαθητή. Χωρίς όμως να έχουμε το δυσπρόσιτο πλήρες κείμενο και τα πλήρη σχετικά μουσικά παραδείγματα της διδακτικής πραγματείας του Merck, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πόσο μεθοδικά γίνεται στην πραγματεία αυτή η εξάσκηση στο συγκεκριμένο πεδίο της τεχνικής στην αλλαγή θέσεων.

Ένα άλλο πεδίο τεχνικής στην αλλαγή θέσεων εξετάζεται στο ακόλουθο Παράδειγμα 9β.

Παράδειγμα 9β.
DANIEL MERCK 1695, σύμφωνα με BECKMANN, G. ό.π.: 40-41 με τις νότες του παραδείγματος στην σελ. 41.

Στο μουσικό παράδειγμα για τις θέσεις 9β, σύμφωνα με τον BECKSTEIN, G. ό.π, ο συγγραφέας δίνει την ακόλουθη εξήγηση: "Αν από το a΄΄ η ανιούσα σειρά πηγαίνει ή πηδάει μόνο μέχρι το d΄΄΄ διαδοχικά, τότε πρέπει να τοποθετηθεί το πρώτο δάκτυλο στο a΄΄ [ΔΙΕΥΚΡΙΝΗΣΗ Δ.Γ.: Δηλαδή να υπάρξει η πορεία e΄΄ αδειανή χορδή – f΄΄ πρώτο δάκτυλο, πρώτη θέση – g΄΄ δεύτερο δάκτυλο, πρώτη θέση – a΄΄ πρώτο δάκτυλο, τρίτη θέση και στην συνέχεια, πάντα στην τρίτη θέση, h΄΄ δεύτερο δάκτυλο, c΄΄΄ τρίτο δάκτυλο, d΄΄΄ τέταρτο δάκτυλο]. *Αν όμως η ανιούσα σειρά πηγαίνει ψηλότερα, τότε πρέπει να ακολουθηθεί ο παρακάτω δακτυλισμός* [ΔΙΕΥΚΡΙΝΗΣΗ Δ.Γ.: Και έπεται το παρακάτω παράδειγμα σε νότες]". (Μετάφραση από τα γερμανικά Δ.Γ.)

Μ' αυτό που γράφει ο Merck για το μουσικό παράδειγμα 9β στην περίπτωση που η ανιούσα σειρά θα πηγαίνει ψηλότερα από το d΄΄΄, εννοεί μια συνήθη μεν, αλλά ιδιαίτερη τεχνική στην αλλαγή θέσης.



Συγκεκριμένα: Στο μουσικό παράδειγμα 9β οι αριθμοί που δηλώνουν δάκτυλα και δακτυλισμούς (δηλ. τρόπους τοποθέτησης των δακτύλων) για την εκτέλεση του συγκεκριμένου μουσικού αποσπάσματος, τοποθετούνται από τον συγγραφέα της πραγματείας αρχίζοντας από το 1 (δηλαδή 1ο δάκτυλο) ακριβώς επάνω από το φθογγόσημο h΄΄, δηλαδή στην 4η θέση (πρβλ. 3ο και 4ο μέτρο του παραδείγματος 9α). Πριν απ' αυτό το φθογγόσημο h΄΄ δεν έχει βάλει κανένα αριθμό. Ο μαθητευόμενος που έχει φτάσει στο σημείο να μπορεί να εκτελέσει αυτή την άσκηση, ή του ζητείται από τον δάσκαλο να την εκτελέσει, είναι αυτονόητο ότι θα αρχίσει από το e΄΄ ανοικτή χορδή και στην συνέχεια θα πατήσει 1ο δάκτυλο / 1η θέση για το f΄΄, 2ο δάκτυλο / 1η θέση για το g΄΄ και 3ο δάκτυλο / 1η θέση για το a΄΄. Σ' αυτό το σημείο θα κάνει, χωρίς να αλλάξει το tempo, αλλαγή θέσης για να πάει από την 1η στην 4η θέση. Στο παρατιθέμενο από τον G. BECKMANN απόσπασμα κειμένου της διδακτικής πραγματείας του Daniel Merck δεν δίνεται καμμιά εξήγηση για το πώς θα γίνει αυτή η αλλαγή θέσης. Αυτή η αλλαγή θέσης έχει όμως μια ιδιομορφία. Στο παράδειγμα 9α η αλλαγή θέσης γίνεται κατά διαστήματα δευτέρας με το ίδιο δάκτυλο από την μία θέση στην άλλη (δηλαδή στο πρώτο μέτρο του παραδείγματος 9α το πρώτο δάκτυλο πατάει το g΄΄ της 2ης θέσης και, πάντα το πρώτο δάκτυλο, γλυστράει στην συνέχεια στο a΄΄ της 3ης θέσης, κ.ο.κ.).

Η ιδιομορφία της αλλαγής θέσης στο παράδειγμα 9β συνίσταται στο ότι η αλλαγή θέσης δεν γίνεται με το ίδιο δάκτυλο – δηλαδή το 3ο δάκτυλο παίζει το a΄΄ στην πρώτη θέση, ενώ στην συνέχεια το h΄΄ στην 4η θέση (διάστημα δευτέρας μεγάλης ως προς το a΄΄) δεν το

παίζει το 3ο δάκτυλο, αλλά, πάντα με γλύστρημα στην τέταρτη θέση, το 1ο δάκτυλο. Αντίστοιχα στο δεύτερο μέτρο του παραδείγματος 9β, μετά το c΄΄΄ με 2ο δάκτυλο στην 4η θέση, ακολουθεί h΄΄ (διάστημα 2ης μικρής) με 4ο δάκτυλο στην πρώτη θέση. Δηλαδή πάλι η αλλαγή θέσης γίνεται με άλλο δάκτυλο από αυτό που έπαιξε την τελευταία νότα στην προηγούμενη θέση.

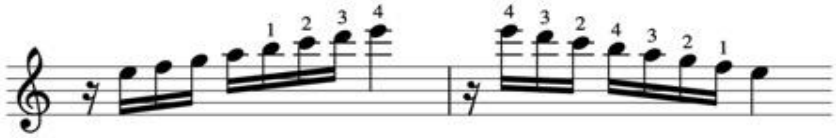
Αυτή η ιδιομορφία στην τεχνική αλλαγής θέσεων στο βιολί (αλλά και στα άλλα χορδόφωνα με τόξο της οικογένειας του βιολιού), αφενός δυσκολεύει περισσότερο την τεχνική αλλαγής θέσεων επειδή αυτά τα όργανα δεν έχουν δακτυλοθέσια χωρίσματα στην ταστιέρα τους, αφετέρου όμως αποτελεί ιδιοτυπικό γνώρισμα της τεχνικής του βιολιού, και των άλλων χορδοφώνων της ίδιας οικογένειας (βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο) με αισθητικές προεκτάσεις μέχρι και στην εντελώς σύγχρονη τεχνική του οργάνου. Η καλλιέργεια της ικανότητας για αξιοποίηση κατά το δοκούν αυτών των αισθητικών προεκτάσεων, αρχίζει για σύχρονους μαθητές βιολιού ήδη στην Κατωτέρα Τάξη των ωδείων, με την εξάσκηση σε τεχνική διευκόλυνσης της αλλαγής θέσης, αλλά και εμπέδωσης της τονικής ακρίβειας.

Γενικά στην τεχνική αλλαγής θέσεων διακρίνονται δύο τρόποι:

α) Αλλαγή θέσης με το ίδιο δάκτυλο που έπαιζε τον τελευταίο φθόγγο πριν από την αλλαγή θέσης, παίζει δε και τον πρώτο φθόγγο μετά την αλλαγή θέσης.

β) Αλλαγή θέσης με διαφορετικό δάκτυλο απ' αυτό που έπαιζε τον τελευταίο φθόγγο πριν από την αλλαγή θέσης.

Αυτό το ζήτημα δεν εξετάστηκε στο παράδειγμα 6β, στο οποίο η ανάγκη αλλαγής θέσης με διαφορετικό δάκτυλο εμφανίζεται μόνο στην περίπτωση που θα επιλεγεί ο δακτυλισμός 1/3. Κατά μείζονα λόγο δεν εξετάστηκε το ζήτημα αυτό στο παράδειγμα 4, μια και το απόσπασμα που περιλαμβάνεται στο Παράρτημα του BECKMANN, G., είναι όλο στην πρώτη θέση.



Καταλήγοντας δύο επισημάνσεις από τα παραδείγματα 9α και 9β:

α) Τα οργανικά μουσικά σχήματα παίζουν ρόλο και στην τεχνική γενικά αλλά και στην ιδιοτυπική τεχνική του βιολιού ειδικά. Εναλλαγή δακτυλισμών σε ίδια και διαφορετικά οργανικά μουσικά σχήματα, σε ίδιες και διαφορετικές πορείες τονικών υψών, συνιστούν εξάσκηση στην βελτίωση της τεχνικής παιξίματος του οργάνου. Μ' αυτή την έννοια σύντομα παραδείγματα όπως τα 9α και 9β, κατάλληλα διευθετημένα από τον συγγραφέα της διδακτικής πραγματείας, συνιστούν υποδείγματα για ασκήσεις τεχνικής παιξίματος.

β) Τα δύο παραδείγματα από την διδακτική πραγματεία του Merck δείχνουν ότι μικρά τεμάχια μουσικού κειμένου μπορεί να συμπυκνώνουν και να συνιστούν υποδείγματα λύσεων σε τεχνικά προβλήματα, υπερβαίνοντας τα όρια κομματιών από συλλογές όπως αυτές των Χειρογράφων του Μπρεσλάου.

Στα παραπάνω παραδείγματα 4, 5, 6β, το τεχνικό πρόβλημα, ή διαφορετικά, το γνώρισμα τεχνικής παιξίματος, δεν είναι σκοπίμως ενσωματωμένο στο μουσικό κείμενο, αλλά προκύπτει από την προσπάθεια εκτέλεσης του δεδομένου μουσικού κειμένου. Αντίθετα στα παραδείγματα 9α και 9β το τεχνικό πρόβλημα, ή διαφορετικά, το γνώρισμα τεχνικής παιξίματος, τίθεται από τις οδηγίες εκτέλεσης του μουσικού κειμένου και είναι σκοπίμως ενσωματωμένο στο μουσικό κείμενο ως υπόδειγμα για εξάσκηση σε μία ή

περισσότερες τεχνικές παιξίματος. *Αυτό δε συνιστά το ειδικό γνώρισμα μιας διδακτικής πραγματείας σε αντιδιαστολή προς ένα κομμάτι ρεπερτορίου*.

Georg Muffat (1653-1704). Florilegium Secundum (1698)

Το *Florilegium Secundum* του Georg Muffat, σε αντίθεση προς άλλα μουσικά συγγράμματα της εποχής του, είναι στην σύγχρονη εποχή προσιτό σε κριτική έκδοση της σειράς **DTÖ** (βλ. για πλήρη βιβλιογραφική καταγραφή την Βιβλιογραφία στο τέλος του παρόντος άρθρου). Επιπλέον ο λατινικός τίτλος του συνδυάζεται με μια μοναδικότητα μεταξύ όλων των μουσικών και των περί μουσικής συγγραμμάτων. Είναι γραμμένο από τον συγγραφέα του ολόκληρο σε τέσσερεις γλώσσες: Λατινικά, Ιταλικά, Γερμανικά και Γαλλικά.

Το πολυποίκιλο περιεχόμενο του ογκώδους αυτού έργου περιλαμβάνει στο μεγαλύτερο μέρος του παρτιτούρες ορχηστρικών συνθέσεων του συγγραφέα σύμφωνα με το ύφος και την ορχηστρική σύνθεση της μουσικής στην γαλλική αυλή την εποχή του Λουδοβίκου 14ου και του γενικού διευθυντή (surintendant) της Μουσικής του Δωματίου (*Musique de la Chambre*) του βασιληά, Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Μια εξαετής διαμονή στο Παρίσι (1663-1669) έδωσε στον G. Muffat την ευκαιρία, εξοικειωμένος με την μουσική στις γαλλικές αυλικές γιορτές, να γράψει αντίστοιχες δικές του συνθέσεις που απαρτίζουν το *Florilegium Secundum*, για την αυλή του πρίγκηπα-επισκόπου του Passau Johann Philipp von Lamberg, στην οποία ο G. Muffat πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του, χωρίς όμως να περιορίζει το περιεχόμενο του έργου του σ' αυτές, αλλά συμπληρώνοντάς το με παρατηρήσεις και σχόλια διδασκαλίας εκτελεστών στην σωστή τεχνική και στο ύφος παιξίματος βιολιστικών μερών και έργων σύμφωνα με την γαλλική σχολή βιολιού της εποχής, αλλά και με παρατηρήσεις και σχόλια για την εκτέλεση και ερμηνεία της γαλλικής μουσικής στην παράδοση του Jean Baptiste Lully.

Αυτές οι παρατηρήσεις, πρώτες στην σειρά περιεχομένων του έργου, στις οποίες ο συγγραφέας δίνει τον γενικό τίτλο *Premières Observations de l' Auteur – Πρώτες Παρατηρήσεις του Συγγραφέα* (στην γαλλική, αλλά και στις άλλες γλωσσικές εκδοχές του κειμένου) περιλαμβάνουν και στοιχεία μιας διδακτικής πραγματείας για βιολί. Ως προς το βιολί, σε αντίθεση με την πραγμάτευση στα παρατεθέντα και σχολιασθέντα παραδείγματα από το *Compendium…* του Daniel Merck, όπως αυτό είναι γνωστό από τις αναφορές του BECKMANN, G. 1918, σύμφωνα με τις οποίες ο D. Merck επικεντρώνεται σε ειδικές περιπτώσεις τεχνικής και παραδειγμάτων, ο G. Muffat, εκθέτει τις παρατηρήσεις του στο πλαίσιο του γενικού τίτλου, που αναφέρθηκε παραπάνω.

Ο G. Muffat χωρίζει το σύνολο των *Premières Observations de l' Auteur* (*Πρώτες Παρατηρήσεις του Συγγραφέα*) (σελ. 44-51 του κειμένου) σε πέντε γενικές κατηγορίες, τις οποίες ονομάζει με αντίστοιχους λατινικούς τίτλους και στις τέσσερεις γλώσσες στις οποίες είναι γραμμένο το *Florilegium Secundum*. Σ' αυτές τις πέντε κατηγορίες περιέχονται έμμεσα ή άμεσα ζητήματα διαφόρων πλευρών της τεχνικής του βιολιού.

Αυτές οι γενικές κατηγορίες είναι:

1. *Contactus* (= επαφή). Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσει ο συγγραφέας όλα τα σχετικά με την τονική ακρίβεια, για την οποία τονίζει, ότι προϋποθέτει την συστηματική και σωστή εξάσκηση του αυτιού, με την οποία επιτυγχάνεται το σωστό πάτημα των δακτύλων στις χορδές.

2. Plectrum (= πλήκτρο). Μ' αυτή την λέξη εννοεί ο συγγραφέας το τόξο και στην αντίστοιχη κατηγορία εντάσσει τα σχετικά με την τεχνική του τόξου – ένα θέμα που εμφανίζεται στην σχετική γραμματεία σε πολλούς συγγραφείς ήδη από τον 16ο αιώνα και από τις αρχές μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα.

3. *Tempus* (= χρόνος). Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσονται όλα τα σχετικά με μουσικό μέτρο. Αν και ο συγγραφέας διακρίνει με σαφήνεια τα σχετικά με το μουσικό μέτρο ως ξεχωριστό πεδίο τεχνικής (και του βιολιού), ωστόσο εντάσσει την πραγμάτευση του θέματος στα σχετικά με την τεχνική του τόξου (*2. Plectrum*) συνδέοντας την κατάλληλη απόδοση του μουσικού μέτρου με σωστή και ανεπτυγμένη τεχνική του τόξου.

4. *Mos* (= καθιερωμένες συνήθειες). Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσει ο συγγραφέας και απαριθμεί συστηματικά καθιερωμένες εκτελεστικές και ερμηνευτικές συνήθειες της σχολής του Lully.Ενδεικτικά παραδείγματα καθιερωμένων συνηθειών που εντάσσονται σ' αυτή την κατηγορία, είναι οδηγίες για το κούρδισμα των οργάνων της ορχήστρας πριν αρχίσει μια συναυλία, τα ζητήματα τονικού ύψους του κουρδίσματος κατά τις γαλλικές συνήθειες, αλλά σύμφωνα και με άλλες τοπικές, (π.χ. γερμανικές) συνήθειες, τον τρόπο κατανομής αριθμού οργάνων ανά μέρος/φωνή μιας παρτιτούρας, και άλλα σχετικά. Αξιοσημείωτη ιστορικά για την πρακτική εκτέλεσης σε οργανικά σύνολα, είναι η παρατήρηση του G. Muffat, ότι είναι χρήσιμο για την ακρίβεια του μέτρου, να το δηλώνει κάθε εκτελεστής με μια κίνηση (δεν αναφέρει χτύπημα) του ποδιού, κάτι που κατά την μαρτυρία του G. Muffat, έκαναν οργανικά σύνολα υπό τις οδηγίες του Lully (*Mos*, VII. σελ. 48).

5. *Venustas* (= φυσική ομορφιά ως εξωτερική εμφάνιση και γοητεία). Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσει ο G. Muffat και κωδικοποιεί με αντίστοιχα, εν μέρει γνωστά μέχρι σήμερα σύμβολα, όλα τα γραμμένα ή αυτοσχεδιαζόμενα στολίδια αλλά και τεχνικές κατά το παίξιμο του βιολιού, και όχι μόνο, για την ολοκληρωμένη επίτευξη της ομορφιάς του τεχνικού και ερμηνευτικού αποτελέσματος κατά την εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού. Το κείμενο αυτής της κατηγορίας είναι το πιο εκτεταμένο απ' αυτό των προηγουμένων κατηγοριών.

Στο κείμενο καθεμιάς από τις παραπάνω πέντε γενικές κατηγορίες παρεμβάλλονται, κατά την κρίση του συγγραφέα, κεφαλαία γράμματα του λατινικού αλφαβήτου, τα οποία παραπέμπουν σε μουσικά παραδείγματα, τα οποία απεικονίζουν σε νότες το περιεχόμενο της παρατήρησης που έχει κάνει ο συγγραφέας στο αντίστοιχο σημείο του κατά περίπτωση κειμένου της σχετικής κατηγορίας.

Τα μουσικά παραδείγματα ολοκληρώνουν την πρώτη σειρά περιεχομένων του *Florilegium Secundum* - δηλαδή το τμήμα του έργου με τον γενικό τίτλο *Premières Observations de l' Auteur – Πρώτες Παρατηρήσεις του Συγγραφέα,* - και αποτελούν για την έκταση και την σύνδεσή τους με το αντίστοιχο σημείο του κειμένου, βασικό γνώρισμα της συγγραφής του θεωρητικού μέρους στο *Florilegium Secundum*. Απ' αυτή την άποψη ο τίτλος τους είναι, αν και σημασιολογικά ευνόητος, προοίμιο μεθοδολογικής σύλληψης μεθόδων διδασκαλίας του βιολιού τον 18ο αιώνα. Γι' αυτό παρατίθεται εδώ ο λατινικός, και από τις άλλες τρεις γλώσσες, ο γαλλικός τίτλος τους (βλ. παρακάτω και τον ορισμό του παραδείγματος). (Μετά τις *Premières Observations de l' Auteur – Πρώτες Παρατηρήσεις του Συγγραφέα,* έπονται οι περιλαμβανόμενες στο *Florilegium Secundum* συνθέσεις του G. Muffat - σελ. 57 – 220 του τόμου.)

Exempla in observationibus huic Operi insertis citata.
Exemples cités aux observations comprises en cet-Œuvre.

Τα μουσικά παραδείγματα στο *Florilegium Secundum* (σελ. 52-56, συνέχεια και ολοκλήρωση των *Πρώτων Παρατηρήσεων του Συγγραφέως*) είναι περίπου 140 σύντομα μονοφωνικά μουσικά κείμενα δύο μέχρι, σπανίως, και δέκα μέτρα, πάντα με ένδειξη μέτρου και πάντα χωρίς οπλισμό. Συχνά έχουν πάνω ή/και κάτω από το πεντάγραμμο σαφείς ή ασαφείς για την σύγχρονη σημειογραφία ενδείξεις, και κινούνται σε έκταση που είναι εκτελέσιμη από βιολί ή

άλλο μουσικό όργανο όμοιας έκτασης. Κανένα απ' αυτά τα παραδείγματα δεν απαιτεί σε βιολί χρήση αλλαγής θέσεων.

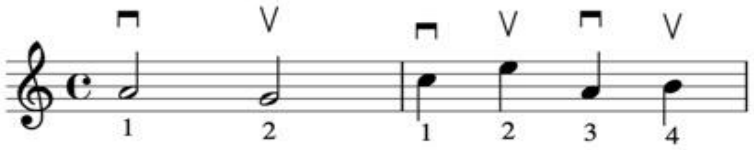
Αυτά τα μουσικά παραδείγματα είναι εξ ορισμού αυτοτελή μικρά μουσικά κείμενα, που δεν έχουν αποσπασθεί από συνθέσεις, εφόσον ορίζονται ως *exempla in observationibus*/*exemples cités aux observations*, δηλαδή προκύπτουν από τις observationes /observations/ παρατηρήσεις, οι οποίες υπάρχουν μόνο στο τμήμα του *Florilegium Secundum* με τον γενικό τίτλο *Premières Observations de l' Auteur – Πρώτες Παρατηρήσεις του Συγγραφέα* (σελ. 44 – 56 του έργου).

Ο Δ. Θέμελης (THEMELIS, D. 1967: 34-36, και ειδικά 35) κάνοντας εκτενή αντιπαραβολή μεταξύ συνθέσεων του G. Muffat και συνθέσεων του Jean Baptiste Lully, και των μουσικών παραδειγμάτων στις σελίδες 52 – 56 των *Premières Observations de l' Auteur – Πρώτες Παρατηρήσεις του Συγγραφέα,* διαπιστώνει ότι κανένα απ' αυτά τα παραδείγματα δεν ταυτίζεται έστω εν μέρει με συνθέσεις του G. Muffat ή του Jean Baptiste Lully. Αυτή η διαπίστωση και άλλες παρατηρήσεις του Δ. Θέμελη στις παραπάνω σελίδες, αφενός προσδίδουν διευρυμένη ισχύ στις παρατηρήσεις που γίνονται στις δύο παραπάνω παραγράφους της παρούσης εργασίας κι αφετέρου συγκλίνουν μ' αυτές.

Παράδειγμα 10.
***Exempla in observationibus* (μουσικά παραδείγματα σχετικά με τις παρατηρήσεις του πεδίου τεχνικής Plectrum (τόξο). Οι βασικές κινήσεις του τόξου (από την βάση προς την μύτη και από την μύτη προς την βάση)**

Στην γενική κατηγορία κειμένου *II Plectrum* (= τόξο) (σελ. 45, παράγραφος II) ο G. Muffat κάνει την παρατήρηση (observatio) ότι σε κάθε νότα του μέτρου στην οποία αντιστοιχεί περιττός αριθμός, το τόξο πρέπει να κινείται από την βάση προς την μύτη. Αντίθετα σε κάθε νότα του μέτρου στην οποία αντιστοιχεί άρτιος αριθμός, το τόξο πρέπει να κινείται από την μύτη προς την βάση. Σε κάθε μέτρο μουσικού κειμένου για βιολί που γίνεται πρακτικά (δηλ. με παίξιμο στο βιολί) ή γραπτά σε πεντάγραμμο και σε αντιστοιχία με την παραπάνω παρατήρηση, εφαρμόζεται η παρατήρηση για την κατεύθυνση κάθε κίνησης του τόξου κι έτσι αυτά τα μουσικά κείμενα είναι *exempla in observationibus*, τα οποία με την εφαρμογή τους συγκροτούν το βασικό παράδειγμα κίνησης του τόξου.

Exemplum A, Απόσπασμα (τα δύο πρώτα μέτρα):
A

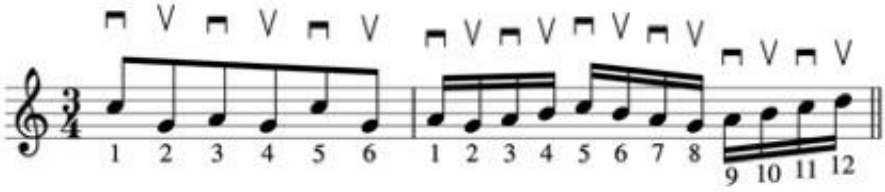


Το βασικό παράδειγμα αντιστοίχισης της κίνησης του τόξου: Σε περιττούς αριθμούς αντιστοιχεί κίνηση του τόξου από την βάση προς την μύτη. Σε άρτιους αριθμούς αντιστοιχεί κίνηση του τόξου από την μύτη προς την βάση (MUFFAT, II Plectrum, §II, Exemples A, σελ. 52).

Στο παρατιθέμενο απόσπασμα του παραδείγματος επάνω από τις νότες είναι σημειωμένα τα αντίστοιχα με το παράδειγμα νεότερα σύμβολα (διαφορετικά απ' αυτά του Muffat) για την κίνηση από την βάση προς την μύτη (παλαιότερος και σύγχρονος

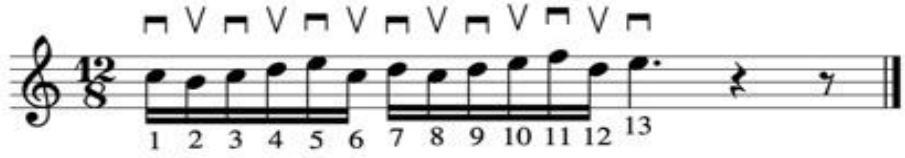
γαλλικός όρος, ευρέως χρησιμοποιούμενος στην Ελλάδα, ***tirez***) και για την κίνηση από την μύτη προς την βάση (παλαιότερος και σύγχρονος γαλλικός όρος, ευρέως χρησιμοποιούμενος στην Ελλάδα, ***poussez***).

Exemplum B, Απόσπασμα (δύο ενδιάμεσα μέτρα)



Το βασικό παράδειγμα για την αντιστοίχιση της κίνησης του τόξου είναι κι εδώ το ίδιο: Σε περιττούς αριθμούς αντιστοιχεί κίνηση του τόξου από την βάση προς την μύτη. Σε άρτιους αριθμούς αντιστοιχεί κίνηση του τόξου από την μύτη προς την βάση (MUFFAT, II Plectrum, §II, Exemples B, σελ. 52, σε μέτρο 3/4).
Ως προς την τοποθέτηση των νεότερων συμβόλων και τους αντίστοιχους παλαιότερους και νεότερους όρους, ισχύει ό,τι και στο Exemple A.

Exemplum B, Δεύτερο παράδειγμα (το τελευταίο μέτρο)



Το βασικό παράδειγμα αντιστοίχισης της κίνησης του τόξου είναι κι εδώ το ίδιο: Σε περιττούς αριθμούς αντιστοιχεί κίνηση του τόξου από την βάση προς την μύτη. Σε άρτιους αριθμούς αντιστοιχεί κίνηση του τόξου από την μύτη προς την βάση (MUFFAT, II Plectrum, §II, Exemples B, σελ. 52, σε μέτρο 12/8).
Ως προς την τοποθέτηση των νεότερων συμβόλων και τους αντίστοιχους παλαιότερους και νεότερους όρους, ισχύει ό,τι και στο Exemple A.

Το βασικό παράδειγμα αντιστοίχισης της κίνησης του τόξου έχει στο σύστημα του G. Muffat πολλές επιμέρους περιπτώσεις, οι οποίες αναλύονται και εξηγούνται από τον συγγραφέα στο κεφάλαιο περί χρήσης του τόξου των *Premières Observations de l'auteur* (σελ. 45-47) και συνδέονται με κωδικούς γραμμάτων του αλφαβήτου στα Exempla in observationibus. Στο εκτός κειμένου του παρόντος άρθρου **Παράδειγμα 10** (βλ. παραπάνω), παρατέθηκαν από το πρωτότυπο αυθεντικά παραδείγματα (*exempla in observationibus* ή *exemples citis aux observations comprises en cet[sic] oeuvre*, όπως τα διατυπώνει ο G. Muffat με τον συνεκτικό λόγο του και στις τέσσερεις γλώσσες στις οποίες γράφει) μόνο για να κατανοηθεί το βασικό παράδειγμα. Για τις επιμέρους περιπτώσεις του βασικού παραδείγματος, όπως και για όλα τα ζητήματα που αφορούν τις πέντε γενικές κατηγορίες των *Premières Observations de l' Auteur* (*Πρώτες Παρατηρήσεις του Συγγραφέα*), ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης παραπέμπεται στα αντίστοιχα 140 περίπου μουσικά παραδείγματα με κωδικούς γραμμάτων —στις σελ. 52-56 του *Florilegium Secundum*.

Όπως προκύπτει από το σύνολο του διδακτικού μέρους στο Florilegium Secundum, ο G. Muffat ονομάζει και ορίζει exemplum / Exempel / esempio / exemple ένα μουσικό κείμενο σε μουσική σημειογραφία που αποτυπώνει την μεθοδική και διδακτική σύλληψη μιας ή περισσοτέρων τεχνικών παιξίματος στο βιολί (περισσότερες τεχνικές σε ένα παράδειγμα με τις υποπεριπτώσεις του και τα αντίστοιχα μουσικά κείμενα έχουμε π.χ. στους τρόπους χρήσης του τόξου).

Το πρότυπο μουσικής εκτέλεσης και ερμηνείας στο οποίο απέβλεπε ο G. Muffat ήταν αυτό της γαλλικής βασιλικής αυλής κυρίως στην εποχή του Λουδοβίκου 14ου, του οποίου επεδίωκε από κάθε άποψη την καθιέρωση στην αυλή του πρίγκηπα επισκόπου του Passau, όπου ζούσε ακριβώς στα τελευταία χρόνια του 17ου αιώνα. Αυτό το πρότυπο κατέστη από τις αρχές του 18ου αιώνα παρωχημένο και στην Γαλλία.

Ανεξάρτητα όμως απ' αυτή την επιδίωξη, η έννοια του exemplum ως μεθοδική διδακτική σύλληψη, υπερβαίνει τα όρια των μουσικοαισθητικών αντιλήψεων του G. Muffat, αφενός ως προς το παρελθόν, γιατί συγκεφαλαιώνει στοιχεία στην πορεία της τεχνικής του βιολιού στον 16ο και 17ο αιώνα, και αφετέρου ως προς το μέλλον, γιατί προεικονίζει το exemplum ως μεθοδική διδακτική διάρθρωση των πρώτων, με την σύγχρονη έννοια, εγχειριδίων διδασκαλίας βιολιού τον 18ου αιώνα, όπως με αντιπροσωπευτικό τρόπο φαίνεται στην διάρθρωση του The Art of Playing on the Violin, London 1751 του Francesco Geminiani (1680-1762) και αντανακλάται πολύ αργότερα, χωρίς πλέον ιστορικούς δεσμούς με το έργο του G. Muffat, στο έργο ασκήσεων για βιολί του Otakar Ševčík.

Την συγκεφαλαίωση των επιδιώξεων των *Πρώτων Παρατηρήσεων του Συγγραφέως* συμπυκνώνει ο G. Muffat, μετά την εισαγωγική παράγραφό τους, σ' ένα λατινικό δίστιχο, που καταλήγει με ρητή μετωνυμική αναφορά στο βιολί (Μετάφραση: Δ.Γ.)

Contactus, Plectrum, Tempus, Mos, atque Venustas,
Efficient alacrem, dulcissonamque chelyn.[9]

Επαφή, τόξον, χρόνος, συνήθεια και ομορφιά
Συνθέτουν ζωηρή και γλυκόηχη χέλυν.[10]

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου προετοιμασίας του παρόντος άρθρου συνέπεσε με την πανδημία και με τους χρόνους καραντίνας, τόσο την άνοιξη του 2020, όσο και τον Νοέμβριο – Δεκέμβριο 2020, αλλά και αργότερα. Οι περιορισμοί των χρόνων καραντίνας απετέλεσαν σοβαρά εμπόδια για την αναζήτηση, ανεύρεση και χρησιμοποίηση βιβλιογραφίας. Ιδιαίτερα η απεριόριστη παράταση της καραντίνας του Νοεμβρίου 2020 και των συνακόλουθων περιορισμών, κατέστησαν αδύνατη την ολοκλήρωση της εργασίας. Υπ' αυτές τις συνθήκες, με δεδομένη την αδυναμία εμπρόθεσμης ολοκλήρωσης του άρθρου μου, αποφάσισα να υποβάλω εμπρόθεσμα το πρώτο μέρος του, όπως αυτό προκύπτει από τον εξαρχής τίτλο του.

[2] Στα αγγλικά χρησιμοποιείται συνήθως και για τις δύο σημασίες η λέξη *study*, για την πρώτη σημασία όμως χρησιμοποιείται και η λέξη *etude*. Στα γαλλικά και στα ιταλικά χρησιμοποείται και για τις δύο σημασίες αντίστοιχα η λέξη *étude* και *studio*. Στα γερμανικά και στα ρωσικά χρησιμοποιούνται αντίστοιχα οι λέξεις *Etüde*/*Studium* και *этюд*/*обучение)*.

[3] Αγγλ./γαλλ. *genre -s*, γερμ. *Gattung -en*, ιταλ. *gener-e, -i*.

[4] Kurt Zill (*1910 - ?). Διπλωματούχος βιολιστής, μουσικοπαιδαγωγός, φοιτητής μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης/Μ, όπου εκπόνησε με επιτυχία την ως άνω διδακτορική διατριβή του.

[5] *Ένα ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αποδιδόμενος στον Ολλανδό ζωγράφο Jan Lievens πίνακας με τίτλο «Vanitas νεκρή φύση με βιολί, βιβλίο και κρανίο» (1627). Το βιβλίο είναι στον πίνακα ένα τετράδιο μουσικής, στο οποίο οι αν και σκοπίμως αχνά διακρινόμενες νότες, αφήνουν να αναγνωριστεί με σαφήνεια απόσπασμα από μουσικό κομμάτι της εποχής για βιολί (KATALOG "INSIDE REMBRANDT": 11-12 & 74-75).*

[6] BOYDEN, D. 1965: 83, υποσημ. 25. Ο συντάκτης της παρούσας εργασίας δεν γνωρίζει αν η νέα έκδοση της πραγματείας του R. Rognoni έγινε βάσει του αντιτύπου που βρισκόταν στον φάκελο 113 των *Χειρογράφων του Μπρέσλαου* ή βάσει άλλου πρωτότυπου αντιτύπου.

[7] Το δεύτερο έργο του Ganassi ολοκληρώνεται με τέσσερα δείγματα και υποδείγματα *ricercare* για βιόλα ντα γκάμπα σόλο. Βλ. και MGG I, *Ricercar*, 2. *Ricercar für Soloinstrumente*.

[8] Από τα μέσα του 17ου αιώνα δημοσιεύονται οδηγίες για *divisions* και την τεχνική της *division viol*. Πρώτη και διασημότερη του Christopher Simpson (? – 1669) *The Division Viol* (1665), σε δεύτερη έκδοση (1667) με τον χαρακτηριστικό για την σχέση *ground* και *division* τίτλο *The Division Viol*, or *The Art of Playing ex tempore upon a ground* (SIMPSON, Chr. – MGG I) (υπογράμμιση Δ.Γ.). Τα *grounds* εξάλλου δεν είναι μόνο βάση για divisions από την division viol, αλλά μπορεί να είναι ως συνθέσεις *ostinati*, παραλλασόμενα ή όχι, πολύ χαρακτηριστικά του αγγλικού ρεπερτορίου για virginal, ιδιαίτερα τον 17ο αιώνα (βλ. σχετικά και Richard Hudson. «Ground.» Στο Grove Online 2001. Πρόσβαση 21-11-2021).

[9] *Chelys*, *-yn* (αιτ.) (λατ.): Μετωνυμική ονομασία του μουσικού οργάνου *λύρα* στην αρχαιότητα, του οποίου το ηχείο ήταν κατασκευασμένο από καύκαλο χελώνας (ΝΙΚΗΤΑΣ, Δ. & ΤΡΟΜΑΡΑΣ, Λ. 2019: 313). Για την λέξη *chelys* και τα παράγωγά της ως ονομασία χορδοφώνων με τόξο και ειδικά του βιολιού τον 17ο αιώνα, βλ. στην Βιβλιογραφία MERCK, Daniel. *Compendium*.

[10] Η αρχαιοελληνική λέξη *χέλυς* / *χέλυος* αιτ. *χέλυν*, έχει χρησιμοποιηθεί μετωνυμικά ήδη στα αρχαία ελληνικά, όπως αργότερα και στα λατινικά (βλ. υποσημείωση 9), για αναφορά στο μουσικό όργανο *λύρα*, του οποίου το ηχείο ήταν κατασκευασμένο από καύκαλο χελώνας (βλ. MONTANARI, Fr. 2016: 2366).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(ΝΙΚΗΤΑΣ, Δ. & ΤΡΟΜΑΡΑΣ, Λ. 2019: 313) - Δημήτριος Ζ. Νικήτας – Λεωνίδας Μ. Τρομάρας. *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό. Από τις απαρχές της λατινικής γραμματείας μέχρι τον 9ο μ.Χ. αιώνα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2019

BACH, Johann Sebastian. *Englische Suiten BWV 806-811*. Urtext Ausgabe. Hrsg. Rudolf Steglich. München: G. Henle Verlag. s.d.

BACH, Johann Sebastian. *Overtures Nos. 1-2 BWV 1066-1067*. Urtext Ausgabe. Hrsg. Harry Newstone. Eulenburg, s.l. s.d.

BACH, Johann Sebastian. *Sonaten und Partiten für Violine Solo BWV 1001-1006*. Hrsg. Carl Flesh. Frankfurt/M – Leipzig – London – New York: C. F. Peters s.d.

Baltzar, Thomas – MGG I - Ernst Hermann Meyer, *„Baltzar, Thomas"* MGGI, Bd. 01, Sp. 1195-1196.

Baltzar, Thomas – LEXIKON DER VIOLINE: 71-72 – DREES, Stefan (Hrsg.). *Lexikon der Violine*. Laaber Verlag.

BECKMANN, G. 1918 – BECKMANN, Gustav. *Das Violispiel in Deutschland vor 1700*. Leipzig 1918.

BESSELER, H. 1956 – H. BESSELER. "Spielfiguren in der Instrumentalmusik". Στο: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, 1956, σελ. 12-38.

BOHN, E. 1890 – BOHN, Emil. *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jh. in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau 1890.

BOHN, E. – MGG I - Fritz Feldmann, "Bohn, Emil" MGG I, Bd. 02, Sp. 65-66.

BOYDEN, D. 1965 – BOYDEN, D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London 1965.

Diminution – MGG I —Hans Engel. „I. Bezeichnung der Verzierungslehre." MGG I, Bd. 03, Sp. 489 – 501.

Division – MGG I – Robert Donington. "Division" MGG I, Bd. 3, Sp. 610-613.

Division – *Grove Music Online* – Frank Trafikante. „Division". *Grove Music Online*, πρόσβαση 6-12-2020.

Double (i) - *Grove Music Online* – Greer Garden. "Double (i)". *Grove Music Online*, πρόσβαση 24-12-2020.

EVANGELISCHES GESANGBUCH 1996, 24 - *Evangelisches Gesangbuch,* Ausgabe für die Evangelische Kirche im Rheinland, die Evangelische Kirche von Westfalen, die Lippische Landeskirche ... Gütersloher Verlagshaus u.a. 1996.

GANASSI, S. 1535/R – GANASSI Silvestro dal Fontego. *Opera intitulata Fontegara*. Venezia 1535 / R Arnaldo Forni Editore 1980.

GANASSI, S. 1542/R, Prologo - GANASSI Silvestro dal Fontego. *Regola Rubertina*. Venezia 1542 / R Arnaldo Forni Editore 1984.

JAMBE DE FER, Ph. 1556 – JAMBE DE FER. *Epitome musical […]*. Lyon 1556 – Νέα έκδοση: LESURE, François (éditeur). *L'Epitome musical de Philibert Jambe de Fer (1556)*. Année Musicologique, 6 (1958-63).

JEPPESEN 1935 – JEPPESEN, Knud. *Kontrapunkt*. Copenhagen, 1930; Ger. trans. 1935.

KATALOG "INSIDE REMBRANDT": 11-12 & 74-75 – SEVSIK, Anja K. (Hrsg.). *Inside Rembrandt 1606-1669*. Katalog der Rembrandt Ausstellung, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1. November 2019 – 1. März 2020. Köln.

Mell, Davis - *Grove Music Online* – Peter Holman. "Mell, Davis." *Grove Music Online* πρόσβαση 26-8-2020.

MERCK, Daniel. *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae das ist Kurtzer Begriff Welcher Gestalten die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba; und Baß, gründlich und leicht zu erlernen seye ... Daniel Mercken, Stadt-Musico in Augsburg. Augsburg, in Verlegung des Authoris ... 1695.* Νέα έκδοση: Sandberger: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. I* (BECKMANN, G. ό.π.: 39).

Βιβλιογραφικό σχόλιο:
Η τρίτη από τις τέσσερεις πρώτες λέξεις του τίτλου στα λατινικά (ελλ. μετάφραση: *Επιτομή Οργανικής [chelicae*] Μουσικής*) προκύπτει από διατήρηση της κλασικής λατινικής μετωνυμικής ονομασίας *chelys* και παραγωγή κατά τον 17ο αιώνα του νεολατινικού μετωνυμικού επιθέτου *chelicus, -a, -um* (από το οποίο προκύπτει η γενική ενικού του θηλυκού *chelicae,* στον τίτλο*)*. Το λατινικό μετωνυμικό ουσιαστικό και το νεολατινικό παράγωγό του επίθετο, χρησιμοποιούμενα πλέον με μεταφορική σημασία, αναφέρονται γενικά στα χορδόφωνα όργανα με τόξο και ειδικά, μέχρι και τις αρχές του 18ου αιώνα, στο βιολί.
* Σ' ό,τι αφορά την χρήση του μετωνυμικού νεολατινικού επιθέτου σε μουσικά συμφραζόμενα με μεταφορική σημασία, πρβλ. και τον τίτλο ενιαίας έκδοσης σύνθεσεων του Johann Jakob Walther (βιολιστή και συνθέτη, 1650ca – 1717) *Hortulus Chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti* (υπογράμμιση Δ.Γ.), Mainz 1688, BECKMANN, G. ό.π.: 61. – *Χελυνικό (χέλυς) κηπάριο μ' ένα βιολί, όπου ηχούν ευθέως ταυτόχρονα δύο, τρεις και τέσσερεις χορδές σε αρμονικές μετατροπίες.* (Μτφ. Δ.Γ.). Forkel Göthel. "Johann Jakob Walther" MGG I, Bd. 14, Sp. 212-215.

Merck, Daniel - *Grove Music Online* – Adolf Layer. "Merck, Daniel", *Grove Music Online*, πρόσβαση 9-8-20.

MONTANARI, Fr. 2016: 2366 – MONTANARI, Franco. *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*. Επιμέλεια ελληνικής έκδοσης: Αντώνιος Ρεγκάκος, καθηγητής Α.Π.Θ. ακαδημαϊκός. Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2016

MOSER, A. 1923 – MOSER, Andreas. *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923.

Georg MUFFAT. *Florilegium Secundum* (1698). *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Jg. II/2 – Bd. 4, herausgegeben von Heinrich Rietsch. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1959.

Βιβλιογραφικό σχόλιο:
Florilegium: Ανθολογία. Νεολατινική λέξη στα γερμανικά του 17ου αιώνα.

NELSON, S. 1972 – NELSON, Sheila M. *The Violin and Viola*. London - New York, Ernest Benn Limited - W. W. Norton & Company Inc. 1972.

PAPATZIKIS, Efthymios. "Ševčík, Otakar" – *Grove Music Online*, πρόσβαση 26-12-2018.

Passaggio (ii) - *Grove Music Online* – Michael Tilmouthm revised by Stewart A. Carter. "Passaggio (ii)"– *Grove Music Online* πρόσβαση 16-8-2020.

PRAETORIUS 1619, τ.3: 148 – PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*. Wittenberg / Wolfenbüttel 1614-1615/1619 /R Kassel: Bärenreiter 2001.

REIMANN, M. 1952: 317 – REIMANN, Margarete. „Zur Entwicklungsgeschichte des Double – Ein Beitrag zur Geschichte der Variation." Στο: Die Musikforschung 1952, σελ. 317-332.

Rognoni, R. 1592 - ROGNONI, Riccardo. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte di instromenti, e anco diversi passaggi per la semplice voce humana.* Venezia 1592. Νέα έκδοση: Sala Bolognese 1994.

SIMPSON, Chr. – MGG I – Carolyn Coxon. "Simpson, Christopher", MGG I, Bd. 12, Sp. 718.

STOLBE, K.M. 1969. - K. Marie STOLBE *A History of the Violin Itude to About 1800*. Volume II, Fort Hays State University USA 1969.

Βιβλιογραφικό σχόλιο:
Πρώτος τόμος αυτής της διδακτορικής διατριβής δεν βρέθηκε στις διαδικτυακές βιβλιογραφικές αναζητήσεις που έγιναν γι' αυτήν στο Fort Hays State University-USA, χάρη στις οποίες κατέβηκε το πλήρες κείμενο του δεύτερου τόμου.

THEMELIS, D. 1967. – THEMELIS, D. *Etude ou Caprice – Die Entstehungsgeschichte der Violinetüde*. München 1967.

VIOLINE MGGII - »BRAM GÄTJEN/THOMAS DRESCHER /JÖRG JEWANSKI /MARIANNE RÔNEZ /ULRICH MAZUROWICZ, Art. Violine in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12022« - Geschichte, Violinmusik>Formen und Gattungen. Πρόσβαση 14-4-2020.

ZILL, K. 1943. – ZILL Kurt. *Grundlagen und Entwicklung der Violinetüde im 18. Jahrhundert*, Diss. Philosophische Fakultät der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt a. M. 1943 (δακτυλόγραφο).

Demetre Yannou
Professor emeritus
School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki

Études for violin: From technique to musical composition genre
I
First Part: Music for violin and features of violin technique (From the 16th till the end of the 17th century)

Summary

(Due to the COVID-19 pandemic quarantine and the resulting difficulties in contacts with libraries and archives since the spring 2020 till January 2021, time limit for the submission of the paper for the festschrift, only the first part of the paper could be submitted for publication in the festschrift. Therefore only this part of the paper is summarily presented here.)

The starting point of the present paper is the doctoral thesis of D. Themelis (see: bibliography above) in which the genesis and the historical development of the violin technique are considered a formative element of the e*tude for violin* as a genre of music piece. Although the *etude for violin* as a genre of music piece is not treated in the present paper, Themelis' perspective of the historical development of the violin technique, is adopted and, in some aspects concerning the earlier violin repertory, is more expandet.

As the title of the paper suggests, the discussion of the earliest presumptions and documents concerning the use and the spread of the violin as well as the development of the music itself and the technique of the instrument, as a procedure during from the late 16th and the 17th century, are a central point of the paper.

From the standpoint of the examination of both questions, the development of the music itself and the technique of the instrument, the techniques of *variation*, as universal musical phenomenon all over the world in traditional folk and popular, and in art music traditions, are of fundamental importance. In the European art music of the last two centuries, music pieces of the kind *theme with variations* are a par excellence demonstration field of virtuosity, and hence of violin technique, as they appear for example in the relative violin works of Paganini. In the early times of the violin spread (16th century), dance music was already a par excellence field of improvised variations and ornamentations. During the 16th and the 17th centuries *diminution* and *division* were in treatises and in music practice, the concepts under which variation technique was subsumed.

For both of the foregoing concepts, their application to the peculiarities of the violin playing and the availability of relative practical music sources are important. In the present paper there are mainly two corpora of material, which are mentioned and examined: The 17th century english treatises and practical music sources about the *divisions,* and the enormous corpus of the so called *Breslau Manuscripts* – both mentioned and examined also in THEMELIS, D. 1967 (see: bibliography above).

The *Breslau Manuscripts* were an amount of 16th and 17th centuries music manuscripts, i.e. music compositions, of the *Breslau City Library* in big bundles, classified first at the end of the 19th century in a catalogue, which is published in 1890 (see: bibliography above BOHN, E. 1890). The *1890 Catalogue* contains only the titles of the practical music sources contained in the manuscripts. The music notation manuscripts themselves were classified in the folders of the manuscripts bundles but they are not contained in the *1890 Catalogue*. The bigest part of the manuscripts themselves contained vocal compositions, but a part of them contained instrumental music compositions and especially music notation sheets containing various violin pieces, of the late 16th and the first half of the 17th century.

The whole corpus of the *Breslau Manuscripts* was lost or destroyed during the Second World War and none of them does exist in the actual *City Library* of the polish city *Wrocław* (former *Breslau*). Nevertheless some of those lost violin pieces are saved more or less complete in musicological studies and especially in the Gustav Beckmann's PhD thesis (1918) (s. bibliography above) and the monograph of Andreas Moser (1923) (see: bibliography above). The analysis of the saved musical pieces and the comparison with their titles in the *1890 Catalogue*, shows that the overhelming majority of them, are improvisatory and they do not follow any fixed morphological schemes. Aside from this kind of musical pieces, a saved fragment and its corresponding title in the *1890 Catalogue* identifies this fragment as segment of an early 17th century Italian violin sonata. Text titles of lost musical manuscripts in the *1890 Catalogue*, furnish in some cases precious testimonies about the containt of lost musical manuscripts, concerning especially variation techniques usual two or three centuries later but not after the beginning of the 19th century.

The above discussion about the early violin repertory, either in the english treatises and practical music sources about the *divisions*, or in the *Breslau Manuscripts*, consists, especially in the late 16th and the early 17th centuries more or less indirect, as elementary violin teaching instructions. But in the last decades of the century do appear advanced violin teaching treatments. So the presentation of two of them, *Daniel Merck 1695* (see: bibliography above) and *G. Muffat 1698* (see: bibliography above) completes the present paper.

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά
Ομότιμη καθηγήτρια
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Ο Chagall και η μουσική

Αφιερώνεται στη μνήμη του Δημήτρη Θέμελη, του δασκάλου, συνάδελφου, συνθέτη, εξαιρετικού βιολιστή και 'μουσικού' ανθρώπου, που είχα την τύχη να συναντήσω σε διάφορους χρόνους και περιστάσεις.

«Φθάνει μια μέρα στη διαδρομή ενός ζωγράφου όπου το εκρηκτικό του ταλέντο μπορεί να τον φέρει να συμπυκνώσει όλη του τη ζωή σε έναν πίνακα. Αυτό συνέβη στον Chagall με την οροφή της Όπερας». (Il peut arriver un jour, dans la vie d'un peintre, où son génie, explosant, peut lui faire résumer toute sa vie dans un tableau. Voilà ce qui est arrivé à Chagall avec le plafond de l'Opéra ». (André Malraux, όταν αντίκρισε τελειωμένη την οροφή της Όπερας Garnier στο Παρίσι το 1964, βλ. Gauthier-Meyer, 2015, 39).

Στο έργο του Chagall η μουσική πάντα είχε σημαντική θέση, με πολλές εναλλαγές και πισωγυρίσματα κατά περιόδους. Σημαντικός σταθμός για την κατανόηση του 'μουσικού' Chagall ήταν η παρουσίαση του έργου του πριν λίγα χρόνια στη μεγάλη έκθεση «Ο Chagall και η μουσική» ή «Οι πηγές της μουσικής» ή «Ο θρίαμβος της μουσικής», που έγινε το 2015-16 στο Μουσείο της Philharmonie στη Cité de la Musique στο Παρίσι και που ήταν αποτέλεσμα μακροχρόνιας έρευνας σε όλες τις πλευρές του έργου του.[1]

Η έκθεση άνοιγε με το όψιμο έργο του Chagall, την τοιχογραφία στην οροφή της Όπερας Garnier στο Παρίσι (1962-64), (εικ. 1) ακολουθούσαν τα μεγάλα πανό στη Metropolitan στη Νέα Υόρκη (1966) και αμέσως μετά τα σκηνικά και κοστούμια του *Μαγικού Αυλού* (1967). Πηγαίνοντας πιο πίσω χρονολογικά κατέληγε στο μεγάλο σύνολο τοιχογραφιών του 1920 για το Ιουδαϊκό Θέατρο της Μόσχας (από τη Gallery Tretiakov της Μόσχας). Παρουσίαζε όλη τη διαδρομή του καλλιτέχνη στο μουσικό θέατρο, από το 1911 στο Παρίσι όταν είδε τα Ballets Russes του Diaghilev έως το 1940, οπότε ανέλαβε τις μεγάλες σκηνικές παραγγελίες κυρίως στην Αμερική. Αφετηρία όλων αυτών ήταν η Όπερα στο Παρίσι: για πρώτη φορά παρουσιάζονταν τόσα προσχέδια, μελέτες για το έργο με αυτή την ψηφιακή επένδυση, επίσης κοστούμια από όπερες, *Μαγικός Αυλός*, από μπαλέτα, *Δάφνις και Χλόη* και *Αλέκο*, αλλά και άγνωστα έργα του Chagall, collages, κεραμικά, εικονογράφηση κειμένων, επίσης αρχειακό υλικό, φωτογραφίες, βίντεο –σε κάθε τμήμα της έκθεσης.

Πράγματι, στην τοιχογραφία της Όπερας στο Παρίσι, συγκεφαλαιώνεται η σχέση του Chagall με τη μουσική: το θέμα καθαυτό, οι συμβολισμοί, τα εκφραστικά μέσα, ήχος-χρώμα, η σχέση με τη μνημειακότητα, με τον λόγο, ο μίτος που καθορίζει τη δομή και τη σύνθεση στο έργο σχετίζεται με τη μουσική. Κι αυτή ακριβώς η πολυφωνική σχέση της τέχνης του Chagall με τη

μουσική φαίνεται να τον τοποθετεί με έναν ξεχωριστό τρόπο στην περιοχή της ‘συνολικής δημιουργίας’ και του μοντερνισμού, με τρόπο που μόλις τελευταία διακρίνεται με περισσότερη σαφήνεια.

Μιλώντας για ‘συνολικό έργο’ (‘total work’) συνδέουμε συνήθως το θέμα με το θέαμα και ιδιαίτερα με τον Richard Wagner, όταν διατυπώνει σε γραπτά του τις ιδέες του για αλλαγή στον χώρο του θεάματος και ιδιαίτερα του μουσικού δράματος. Για τον Wagner το έργο τέχνης ως υπέρτατο αγαθό είναι το δράμα στην τέλεια μορφή του (το Gesamtkunstwerk): όταν οι τέχνες κρατούν την αυτοτέλειά τους, συνδέονται, συνεργάζονται, αλλά δεν συγχωνεύονται.[2] Ωστόσο, προς το τέλος ιδίως του 19ου αι. στον σκηνικό χώρο διαισθάνεται κανείς το τέλος μιας εποχής. Ο ακαδημαϊσμός, η ιστορικο-γεωγραφική μίμηση, ο ιλουζιονιστικός ρεαλισμός και η τεχνικά στιλιζαρισμένη δεξιοτεχνία, τα τεράστια ντεκόρ και η προσπάθεια εντυπωσιασμού με τη χρησιμοποίηση του trompe l’oeil, της οφθαλμαπάτης από τους peintres-maitres, τους ζωγράφους-χειροτέχνες μεγάλων εντυπωσιακών κατασκευών είχαν πλέον κουράσει δημιουργούς και κοινό. Κοινό αίσθημα ήταν η ανανέωση στο θέαμα.[3] Όταν στα τέλη του 19ου αι. εμφανίζονται οι μεγάλοι σκηνοθέτες στο θέατρο –όπως οι μαέστροι στη μουσική- απορρίπτουν τον ακαδημαϊσμό και στρέφονται σε πρωτοπόρους ζωγράφους για την ανανέωση του σκηνικού χώρου. Αρχίζει έτσι μια στενή σχέση ζωγραφικής, σκηνογραφίας και μουσικής που πολλές φορές οδηγεί σε ανανεωτικές λύσεις –υπέρβαση ορίων- σε όλους τους τομείς. Ειδικά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι. είναι ιδιαίτερα αισθητή αυτή η διείσδυση της ζωγραφικής στον σκηνικό χώρο και οι ζωγράφοι είναι αυτοί που μετατρέπουν τον διάκοσμο σε σκηνικό και τα κοστούμια σε καθοριστικό στοιχείο της παράστασης. Χαρακτηριστική *ιδανική* συνεργασία ήταν αυτή του Edward Munch με τον Max Reinhardt (1873-1943) στους *Βρυκόλακες* και την *Hedda Gabler* του Ibsen το 1906 και 1907 αντίστοιχα (θαυμάσιος συνδυασμός ιδιοσυγκρασιών).[4] Κάπως ανάλογη ήταν και η συνεργασία του Chagall με το Ιουδαϊκό θέατρο στη Μόσχα, όπου θα μεταφέρει στη σκηνή, μια δική του ποιητική ερμηνεία της πραγματικότητας.[5]

Η σχέση του Chagall με τη μουσική έχει βαθύτερες ρίζες: στην οικογένειά του στο σπίτι του πατέρα του, εμπόρου ρέγγας στο Vitebsk, στη γειτονιά του, όπου μεγάλωσε μέσα στην παράδοση του χασιδισμού, ακούγοντας τραγούδια yiddish από τη μητέρα του, τον πατέρα του, τον γείτονα σιδηρουργό βιολιστή, κ.ά. Στην παράδοσή τους η μουσική, ο χορός φέρνει ανάταση ψυχής, η ταλάντωση του σώματος δημιουργεί τον ρυθμό, την ένταση που οδηγεί προς την εκστατική προσέγγιση του θείου.[6] Τη μουσική ενσαρκώνει ο παραδοσιακός βιολιστής των πανηγυριών, του γάμου, ο klezmer (εικ. 2), ο άνθρωπος με βιολοντσέλο ή βιολί που πετά πάνω από τις στέγες, στα σύννεφα, έξω από τη βαρύτητα, στον αέρα (Luftmensch), σαν αυτόν του Sholem Aleichem στο Ιουδαϊκό θέατρο (βλ. πιο κάτω). Με αυτόν θα ταυτιστεί συχνά ο ίδιος, μορφή που επανέρχεται σε όλο του το έργο, ως αναφορά στη μουσική μαζί με άλλα σύμβολα.[7] Σύμβολά του σταθερά είναι: Η Βίβλος, Γένεση, Έξοδος, ο βασιλιάς Δαυίδ, πάντα με κορώνα και λύρα και οι βιβλικές μορφές προφητών Αβραάμ, Ισαάκ, Ιακώβ, οι δύο τορές (ιερά κείμενα, ο προφορικός και ο γραπτός λόγος), ο Άγγελος με την παλέτα (η αυτοπροσωπογραφία του), ο πετεινός, μια αλληγορική αναφορά στη συνείδηση του κόσμου αλλά και στον ίδιο, το τσίρκο και ο κόσμος του, όπου τον συγκινεί ο νομαδισμός των σαλτιμπάγκων και ο επαναληπτικός ρυθμός στα νούμερά τους. Ηθελημένα εξόριστος στο Παρίσι, αργότερα κυνηγημένος των ναζί στην Αμερική, νιώθει καταδικασμένος κι αυτός να περιπλανάται σε όλη του τη ζωή. Όλα είναι εμπειρίες νεανικές του ιουδαϊκού stetl, της χαρούμενης και μελαγχολικής πόλης του Vitebsk.[8]

Η σχέση του λόγου με το σχέδιο και τη ζωγραφική στην εικονογράφηση λογοτεχνικών, ιερών κειμένων, με τα οποία ασχολείται από νωρίς, προσδίδει στα έργα του, ονειρικές και

ποιητικές μορφές, μουσικό-χορευτικό ρυθμό. Σε πολλές περιπτώσεις η σύνδεση αλφαβήτου, σχεδίου και χρώματος μοιάζει να δημιουργεί ρυθμικές κρυπτογραφικές ακροβασίες στον χώρο του κυβοφουτουρισμού.[9]

Ωστόσο, το θέατρο από πολύ νωρίς, από τις σπουδές του ήδη έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο έργο του. Το 1906-1907 ο Chagall σπούδασε στη σχολή του συμβολιστή ζωγράφου Nicolas Roerich (1874-1942) και λίγο αργότερα, το 1910 στη σχολή Zvantseva στη Μόσχα με δασκάλους δύο θεατράνθρωπους που σίγουρα τον επηρέασαν, τον Léon Bakst (1866-1924) και τον Mstislav Dobujinski (1875-1957), ενώ σίγουρα γνώρισε από κοντά καλλιτέχνες από τον *Κόσμο της Τέχνης* (Mir Istkustva) του δαιμόνιου Diaghilev, δημιουργού των Ρωσικών Μπαλέτων,[10] καθώς και σημαντικούς ποιητές, φιλοσόφους, θεατράνθρωπους στη Ρωσία αυτά τα χρόνια, υπέρμαχους της 'καθολικής τέχνης': Maiakovski, Khlebnikov, Tairov, Stanislavski, Meyerhold κ.ά.).[11]

Η αγάπη του επομένως για το θέατρο έχει ρίζες από πολύ νωρίς. Το πρώιμο έργο του *Ο Θάνατος*, (1908-9),[12] έχει εντελώς θεατρική σύλληψη, σαν μακάβριο σκηνικό με κοντινό του παράλληλο το σκηνικό για τον Petrouchka του Dobuzinski,[13] ενώ εμφανίζονται ήδη τα γνωστά θέματα, ο βιολιστής στη στέγη, ο ζωγράφος, σε περίεργη προοπτική και κίνηση.

Όταν τον Μάιο του 1911 έφτασε για πρώτη φορά στο Παρίσι, εκεί ανακάλυψε, όπως δηλώνει ο ίδιος «το φως, το χρώμα, την ελευθερία, τον ήλιο, τη χαρά της ζωής».[14] Τώρα τα χρώματά σας τραγουδούν («Maintenant vos couleurs chantent"), του είπε ο Léon Bakst, ο πιο ίσως ταλαντούχος σκηνογράφος, ενδυματολόγος και κύριος συνεργάτης του Diaghilev στα Ρωσικά Μπαλέτα στην πρώτη τους περίοδο στο Παρίσι (1909-1914).[15]

Ο Chagall σίγουρα πρέπει να παρακολούθησε τους συμπατριώτες του από τη Ρωσία να γοητεύουν το Παρίσι με τις μεγάλες επιτυχίες των Ρωσικών μπαλέτων (*Απόγεμα ενός Φαύνου, Είδωλο του Ρόδου, Πουλί της Φωτιάς* κτλ. Με τον Nijinski και την Karsavina, τον Fokine να πραγματοποιούν τα «συνολικά οράματα» του δαιμόνιου Diaghilev). Περιέργως δεν συνεργάστηκε τότε στο Παρίσι σε κάποιο μπαλέτο με τον Diaghilev, καθώς η καθαρή ζωγραφική φαίνεται ότι τον απορρόφησε πλήρως.[16] Πράγματι το χρώματά του μετά το 1911 θα είναι πιο λαμπερά , ενώ ο κυβισμός, ο φωβισμός τον επηρεάζουν φανερά.[17]

Επέστρεψε στη Ρωσία το 1915, παντρεύτηκε τη Bella, τη γυναίκα μούσα της ζωής του και εντάχθηκε στην επανάσταση το 1917, παίρνοντας τη θέση του Κομισάριου Καλών Τεχνών στο Vitebsk, όπου προσπάθησε να λειτουργήσει μια Σχολή για την παραδοσιακή τέχνη και ένα μουσείο. Γνώρισε τον Nikolas Evreinov (βλ. *Η κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων*, υπερθέαμα με 10.000 κομπάρσους το 1920) και συνεργάστηκαν στον *Επιθεωρητή* του Gogol. Γρήγορα απογοητεύθηκε, αισθανόταν ότι δεν τον καταλαβαίνουν, ότι θεωρούν το έργο του «προσωπικό, βακχικό και φορμαλιστικό». Διαφώνησε με τον Malevitch 'για μια τέχνη χωρίς αντικείμενο' (το *Μαύρο Τετράγωνο* για τον Chagall είναι αντικείμενο) και έφυγε για τη Μόσχα. Εκεί συνάντησε τον Alexandre Granovski στο Gosekt (όπου ο θίασός του έπαιζε σε Yiddish Ιουδαϊκά έργα), τον Sholem Aleichem (*Les Agents, Mazel Tov* κ.ά.) και μοιράστηκε μαζί τους το όραμα της αναγέννησης της ιουδαϊκής παράδοσης.[18] Οι ιδέες τους αποτυπώνονται κυρίως στο περίφημο 'Κουτί του Chagall', τις τοιχογραφίες του 1920, που κατακλύζουν το μικρό Ιουδαϊκό θέατρο, το οποίο με την ιδέα του Abraan Efros, σπουδαίου κριτικού, τοιχογραφήθηκε ολόκληρο, χωρίς διακοπή ανάμεσα σε σκηνή και χώρο κοινό.[19] Για πέντε δεκαετίες ώς το 1973 οι τοιχογραφίες αυτές ήταν ξεχασμένες σε αποθήκες με λάθος τίτλους (Γκαλερί Tretiakov), ενώ από το 1991 ταξιδεύουν και εκτίθενται πλέον σε εκθέσεις στη Δύση, επιτρέποντας νέα προσέγγιση στο πρώιμο

έργο του (εικ. 3).[20] Εδώ το ντεκόρ δεν είναι μόνο διάκοσμος αλλά μέρος του περιεχομένου του έργου, οι ηθοποιοί δεν είναι αποκομμένοι από το σκηνικό στο βάθος αλλά αποτελούν τμήμα του. Στην απεικόνιση των τεσσάρων τεχνών στους τοίχους του Ιουδαϊκού θεάτρου, Μουσική (βιολιστής), Χορός (μια χωρική που χορεύει), Θέατρο (ο ηθοποιός Solomon Mikhoels) και Ποίηση (ο Ραββίνος) αναγνώρισαν τη σύνθεση των τεχνών (συνολικό έργο) (εικ. 4.1-4.4). Η εποχή αυτή κλείνει με το αυτοβιογραφικό του έργο που εκδόθηκε ως βιβλίο, *Η ζωή μου*.[21] Στο θέατρο εξακολουθεί να επηρεάζεται από τις ιδέες του Meyerhold για καθολική αντιμετώπιση του θεατρικού έργου, θαυμάζει τον *Υπέροχο Κερατά* το 1922 (συνεργασία Meyerhold-Lioubov Popova), αλλά δεν υποφέρει τον Tairov (αρρωστημένο κονστρουκτιβιστή).[22]

Η σχέση ήχου χρώματος δεν θα πάψει να τον απασχολεί. Σίγουρα γνώριζε τους προβληματισμούς για τη μουσικότητα του χρώματος, το ηχόχρωμα των Schönberg, Kandinsky, Scriabin κ.ά.[23] «Εγώ ο ίδιος γίνομαι ήχος» θα πει ο ίδιος. Δεν διηγείται, τραγουδά: «Il faut faire chanter le dessin par la couleur, il faut faire comme Debussy»[24] (πρέπει να κάνεις το σχέδιο να τραγουδά με το χρώμα, όπως ο Debussy). Η μουσική δεν θα πάψει να συμμετέχει ποικιλοτρόπως στο έργο του όπως και όλα τα πρώιμα στοιχεία που συναντήσαμε στο έργο του, τη γνωστή του μυθολογία μαζί με το όνειρο, τη φαντασία, την ποίηση. Ιδιαίτερα δημιουργικά είναι τα χρόνια 1923 (εγκατάσταση στο Παρίσι) ώς το ξέσπασμα του πολέμου που θα τον οδηγήσει στην Αμερική (1940). Σταδιακά η ροπή προς μνημειακές δημιουργίες και ποικίλα υλικά θα τον παρασύρουν σε πιο έντονη εμπλοκή της μουσικής στη σύνθεση (βλ. αφαιρετικά), καθώς η σκηνή και κυρίως το μπαλέτο θα τον απασχολήσουν μετά το 1940 σε σημαντικά έργα.[25] Στην Αμερική η συνάντηση με τον Massine θα καταλήξει στη συνεργασία για το μπαλέτο *Aleko* (1942) (εικ. 5).[26] Στα κοστούμια συνεργάστηκε η γυναίκα του Bella. Λόγω υψηλού κόστους η παράσταση ανέβηκε πρώτα στο Μεξικό, όπου είχε τεράστια επιτυχία. Ακολουθεί το 1945 στη Νέα Υόρκη το *Πουλί της Φωτιάς* του Strawinski (εικ. 6), τη χρονιά που χάνει την αγαπημένη του γυναίκα Bella.[27] Η αναμέτρηση με τη μνημειακότητα, το άπλωμα του χρώματος και των συμβόλων, οδηγεί τη μουσικοποίηση του συνόλου σε νέα όρια.

Μεγαλύτερη πρόκληση ήταν η πρόταση του εκδότη Tériade το 1952 να ετοιμάσει τη Suite λιθογραφιών *Δάφνις και Χλόη* εικονογραφώντας το κείμενο του Λόγγου (2ος αι.) (εικ. 7).[28] Για να μελετήσει ο Chagall τον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας ταξίδεψε δύο φορές στην Ελλάδα, το 1952 και το 1954. Στην Αθήνα έδωσε συνεντεύξεις στο ξενοδοχείο της Μεγ. Βρετανίας.[29] Το φως και το χρώμα του θα αποκτήσουν τότε τη «μεσογειακή» διαφάνεια και θα επηρεάσουν τα έντονα χρώματα στα ριντό του μπαλέτου *Δάφνις και Χλόη* του Maurice Ravel που ετοίμασε ο Chagall για την Όπερα στο Παρίσι το 1958 (εικ. 8).[30] Το μπαλέτο αυτό ανέβηκε για πρώτη φορά το 1912 από τον Diaghilev με εξαιρετικά σκηνικά και κοστούμια του δασκάλου του L. Bakst, των οποίων μια ανάμνηση αναγνωρίζεται σε αυτά του Chagall.[31] Στο μπαλέτο αυτό όπως και στα δύο προηγούμενα ο Chagall δουλεύει κυρίως τις μεγάλες επιφάνειες, τις μακέτες των ριντό, με φωτεινές δονήσεις χρώματος να δημιουργούν τον σκηνικό χώρο (με έναν ιδιότυπο αφαιρετικό εξπρεσιονισμό), ενσωματώνοντας τους χορευτές σε αυτόν όχι γραμμικά, αλλά κυκλικά. Τελικά, είναι τα τεράστια σκηνικά πανό αυτά που προσδιορίζουν τον ρυθμό και τον γενικό τόνο των επεισοδίων (μπλε, κίτρινο, κόκκινο).[32]

Η εμπειρία των vitraux στον καθεδρικό ναό του Metz το 1959, τα οποία δουλεύτηκαν στο ατελιέ του Simon Marq στο Reims, οδηγεί σε μια κορύφωση το έργο του Chagall.[33] Το φως διαχέεται όπως ο ήχος, όπως η μουσική στον χώρο: πιο απόλυτο δέσιμο με τη μουσική δεν θα μπορούσε να ελπίζει. Αυτό το στοιχείο του συμφυρμού μουσικού, πλαστικού και συμβολικού

στοιχείου στο έργο του έδωσε το έναυσμα στον Malraux να τον προσκαλέσει να δημιουργήσει μια νέα εκδοχή για την οροφή της Όπερας στο Παρίσι πάνω από το παλιότερο έργο του Jules Eugène Lenepveu (1819-1895) - μια ανανεωτική συμβολή «στον βωμό της λυρικής τέχνης» (εικ. 9).[34] Ο Chagall δυσκολεύτηκε να αποδεχθεί να αναλάβει ένα τόσο απαιτητικό έργο σε προχωρημένη πλέον ηλικία. Ήθελε όμως να τιμήσει τους αγαπημένους του συνθέτες. Η υψηλή ψηφιοποίηση της Google και ο φωτογράφος Izis (Israëlis Bidermanas) βοήθησαν στην πραγματοποίηση αλλά και αποτύπωση της εκτέλεσης αυτού του μοναδικού έργου που παρουσιάστηκε εξαιρετικά στην έκθεση του 2016 (εικ. 10, 11).[35]

Ο Chagall γνώριζε πλέον να χειριστεί πολύ καλά τον μνημειακό χώρο, να τον ενώσει με την μουσική, με τον μουσικό, χωρίς όρια χώρο, του οποίου αντιλαμβανόμαστε μόνο ένα μικρό μέρος ήχων γύρω μας. Γιατί και η μουσική ως τέχνη του χρόνου με φόρμες που στηρίζονται στη μνήμη (επανάληψη, παραλλαγή, ανάπτυξη κ.ο.κ.) είναι και τέχνη του χώρου. Ο καλλιτέχνης μας ξέρει πολύ καλά να αναπτύξει αυτή τη συνεχή κίνηση παρουσιάζοντας τους συνθέτες που αγαπάει υποβάλλοντας ένα ιδεατό στροβίλισμα, σαν μια μηχανή που περιστρέφεται δυναμικά με τα σώματα, τα χρώματα, τα σχήματα σε διαρκή κυκλική κίνηση, μια επιφάνεια που θυμίζει βιτρό, ή μωσαϊκά ή πολύτιμες πέτρες πάνω από τα κεφάλια μας και που σε κάνει , όπως λέει ο Σαίξπηρ, «να ακούς με τα μάτια» ('to hear with eyes').[36]

Ο Chagall τοποθέτησε στην κυκλική επιφάνεια εννιά συνθέτες όπερας (εικ. 12):[37] Ξεκινώντας από την Όπερα Garnier τοποθέτησε τον Rameau (χωρίς αναφορά σε συγκεκριμένη όπερα) σε λευκό. Ακολουθεί σε έντονο μπλε ο Debussy με τη σκηνή του πύργου από το *Peleas et Melisante* και μετά σε έντονο κόκκινο το *Δάφνις και Χλόη* του Ravel (βλ. παράσταση στον ίδιο χώρο το 1958). Ένας μπλε πύργος του Άιφελ με την αυτοπροσωπογραφία του δίπλα με παλέτα, χωρίζει τον Γάλλο από τον Ρώσο μουσικό, τον Stravinski και *Το Πουλί της Φωτιάς* (1945 στη Νέα Υόρκη). Σε διάφανο σχεδόν κίτρινο τοποθετεί το μπαλέτο, τη *Λίμνη των Κύκνων* του Τσαϊκόφσκι και τη *Giselle* του Adam (Γαλλο-ρωσική παράδοση) (βλ. και εικ. 10). Σε μπλε φόντο τοποθέτησε τον Moussorgski (τον πατέρα της ρώσικης μουσικής κατά τον Chagall), *Boris Godunov*, και δίπλα τον 'θεϊκό' Mozart, που ταυτίζεται με τον Άγγελο (ο Chagall έλεγε ότι οι Άγγελοι ψιθύριζαν τη μουσική στο αφτί του Mozart) και τον *Μαγικό Αυλό*, μια όπερα που ήθελε πολύ να σκηνογραφήσει και που η επιθυμία του θα πραγματοποιηθεί λίγα χρόνια μετά στη Metropolitan Opera στη Νέα Υόρκη (1967).[38] Τέλος εικονίζονται οι άτυχοι καταδικασμένοι έρωτες, *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Wagner και *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Berlioz. Στο κέντρο της οροφής σε ένα μικρότερο κυκλικό χώρο που ελευθερώθηκε όταν απομακρύνθηκε ο παλιός πολυέλαιος με τους μηχανισμούς του γκαζιού, ο Chagall αποφάσισε να τοποθετήσει ένα δικό του μικρό πάνθεον με τέσσερις αγαπημένους του συνθέτες και έργα τους: *Φιντέλιο* του Μπετόβεν, *Ορφέα και Ευρυδίκη* του Gluck, *Κάρμεν* του Bizet και τον Βέρντι (το πορτρέτο του ανάμεσα σε ηρωίδες του).

Θα μπορούσε, αν δημιουργούσε το έργο λίγο αργότερα να είχε προσθέσει τον Alban Berg (ο P. Boulez ανέβασε στην Opéra τον *Wozzeck* το 1963), τον Prokofiev*, Αγάπη για τρία πορτοκάλια*, τον Schönberg, *Moise et Aaron* (ο Chagall τον εκτιμούσε πάρα πολύ), τον Webern κ.ά.[39]

Τα εγκαίνια της οροφής της Όπερας Garnier έγιναν στις 23 Σεπτεμβρίου 1964 σε μια κατάμεστη αίθουσα με 2000 άτομα και ένα πρόγραμμα προς τιμήν του Chagall: το εμβατήριο από τους *Τρώες* του Berlioz, τη συμφωνία του *Διός* του Mozart και απόσπασμα από το μπαλέτο *Δάφνις και Χλόη* του Ravel. Ο Chagall για να ευχαριστήσει τον Malraux τοποθέτησε τη μορφή του τελευταίου σε ένα παράθυρο δεξιά πάνω από τη Μελισάνθη (εικ. 13), ένδειξη φιλίας και ευγνωμοσύνης.[40]

Μετά από αυτό το διάσημο πλέον έργο του Chagall, ο Rudolph Bing, ο διευθυντής της Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης στο Lincoln Center παρήγγειλε στον καλλιτέχνη δύο τεράστια πανό για το φουαγιέ του ανακαινισμένου κτιρίου το 1966.[41] Τα πανό, 11Χ9 μέτρα το καθένα, είχαν μουσικά θέματα που εισήγαγαν τον θεατή στην πλατεία της αίθουσας κοινού. Δεξιά *Les Sources de la Musique* (Οι Πηγές της Μουσικής) σε κίτρινο φόντο είχαν κεντρική μορφή τον βασιλιά Δαυίδ παίζοντας άρπα και γύρω του μουσικούς και ζώα που θύμιζαν *Μαγικό Αυλό*. Στο κάτω τμήμα ο Ορφέας. Στο άλλο πανό αριστερά σε κόκκινο φόντο *Le Triomphe de la Musique* (Ο θρίαμβος της Μουσικής) παριστάνεται ένας άγγελος που πετά προς τα δεξιά και σαλπίζει ενώ στο κέντρο ομόκεντροι κύκλοι με πολλές μορφές μουσικών, χορευτών και ζώων φανταστικών επίσης αναφέρονται στον *Μαγικό Αυλό* (εικ. 14). Τα έργα αυτά προφανώς σχετίζονταν με ένα συνολικότερο πρόγραμμα που θα ολοκληρωνόταν με το ανέβασμα του *Μαγικού Αυλού* το 1967 με σκηνικά και κοστούμια του Chagall.[42] Την παράσταση αυτή η δεξιοτεχνική συγχώνευση ήχου και χρώματος μετέτρεπε πραγματικά σε ‘συνολικό έργο’.

Μια τελευταία πολύ σημαντική ‘δημιουργία’ του Chagall είναι το Εθνικό Μουσείο Chagall στη Νίκαια της Ν. Γαλλίας, που εγκαινιάστηκε το 1973 με παρόντα τον καλλιτέχνη και πάλι με πρωτοβουλία του A. Malraux. Αφορμή ήταν μια μεγάλη δωρεά έργων του καλλιτέχνη στο Γαλλικό κράτος με θέματα της Βίβλου που έγινε σε δύο φάσεις (1956, 1966).[43] Το κτίριο σχεδιάστηκε από τον André Hermant (1908-1978) και η πρωτοτυπία του ήταν (για την εποχή που έγινε) ότι διέθετε και αίθουσα συναυλιών - επιθυμία του καλλιτέχνη- κατάλληλη για μουσική δωματίου και όργανο, σε εξαγωνικό σχήμα με το κοινό να κάθεται αμφιθεατρικά προς τη σκηνή. Τρία μεγάλα βιτρό του Chagall με θέματα τη δημιουργία του κόσμου άφηναν το φως να διεισδύει και να αλλάζει τα χρώματα στον χώρο κατά τη διάρκεια της μέρας. Στην αίθουσα αυτή δίνονταν συναυλίες, με τη συμμετοχή σημαντικών ανθρώπων της μουσικής, του O. Messiaen, Simone Loriod, Mstislav Rostropovitch, Stockhausen κ.ά, τις οποίες συνήθως παρακολουθούσε ο καλλιτέχνης. Σε ένα κλαβεσέν ζωγραφισμένο από τον ίδιο έπαιζαν και εξακολουθούν να παίζουν Bach, Couperin κ.ά (εικ. 15).[44]

Στην αίθουσα αυτή τον Ιούλιο του 2013, στον εορτασμό των 40 χρόνων από την ίδρυσή της, ο Ρώσος πιανίστας Mikhaïl Rudy, ο οποίος είχε γνωρίσει τον Chagall προσωπικά, ετοίμασε ένα πρόγραμμα κοντσέρτου που ζωντάνευε μοναδικά τις μουσικές των Gluck, Mozart, Wagner, Debussy και Ravel, όπως τις είχε επιλέξει ο ίδιος ο Chagall όταν σχεδίαζε τη σύνθεση της οροφής της Όπερας στο Παρίσι (εικ. 16).[45] Σε στενή συνεργασία με την οικογένεια του καλλιτέχνη (τη δεύτερη γυναίκα του και τα παιδιά του) πήρε την άδεια να χρησιμοποιήσει ένα μεγάλο μέρος από άγνωστο υλικό που αφορούσε την προετοιμασία αυτής της τοιχογραφίας (εικ. 17). Το υλικό αυτό προβαλλόταν σε μεγάλη οθόνη οπτικοποιώντας τη μουσική παράλληλα με την εκτέλεσή της.[46]

Εδώ ίσως να ξεκαθαρίζει η σχέση του Chagall με το συνολικό έργο και τον μοντερνισμό. Πώς συνδέονται σ’αυτόν ζωγραφική και μουσική; Συμπίπτουν στο «Κουτί», στις τοιχογραφίες του Ιουδαϊκού θεάτρου της Μόσχας;

Το έργο του, στενά δεμένο με τα σύμβολα της πατρίδας του, της θρησκείας του, πέρασε από όλα τα μοντερνιστικά κινήματα στη διάρκεια της μακράς ζωής του (1887-1985, σχεδόν έναν αιώνα), συμβολισμό, φωβισμό, κυβισμό, κυβοφουτουρισμό, εξπρεσιονισμό, αφαίρεση, ή καλύτερα αφαιρετικότητα (ποτέ δεν εγκατέλειψε εντελώς την παράσταση), σχέση με τη γραφή, τα κείμενα, σουρεαλισμό. Ιδιαίτερα φάνηκε να τον απασχολεί η εκφραστική δύναμη σε ποικιλία υλικών, των τεχνοτροπιών, των διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών. Βαθιά μέσα του η μουσική, η σχέση ήχου-χρώματος τον έφερε σε παρόμοια μονοπάτια αναζήτησης με τον Scriabin, Kandinsky,

Schönberg –ιδιαίτερα τον τελευταίο που εκτιμούσε ιδιαίτερα. Σε διάφορα στάδια της πορείας του αγγίζει συχνά την αντίληψη του συνολικού έργου.

Ωστόσο, την πιο ουσιαστική πρόταση στην αναζήτηση της ουτοπικής ιδέας της απόλυτης τέχνης με τη σύμπτωση έκφρασης διαφορετικών ειδών, όπως θα την επιθυμούσε πιθανότατα ο Chagall (ήχος, χρώμα και κίνηση σε ένα), τη διαβάζουμε καλύτερα στο project του Rudy, τη συνένωση κοινής συνθετικής γραμμής των διαφορετικών ειδών, κοινού συναισθητικού περιεχομένου, μια νέα δίοδο κατανόησης του έργου του καλλιτέχνη, που έγινε εφικτή με τη βοήθεια της υψηλής τεχνολογίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Gauthier-Meyer, 2015. Στον ογκώδη κατάλογο της έκθεσης συμμετέχει ένας μεγάλος αριθμός ειδικών για διάφορες πτυχές του έργου του Chagall (συντομογραφήθηκαν οι μεγαλύτερες μελέτες του τόμου).

[2] Για το θέμα βλ. Βουτυρά 2009, 53-55. Το Gesamtkunstwerk έχει πηγές έμπνευσης στην αναγέννηση του αρχαίου δράματος και τη σχέση με τις αρχές του ρομαντισμού. Απηχεί την τοποθέτηση του F.W.J. Schelling για τη συγχώνευση των τεχνών σε διαλέξεις του στην Jena το 1802, 1803, ο οποίος αναγνωρίζει την ύψιστη τελειότητα στον συμφυρμό των τεχνών, της ποίησης, της μουσικής, της ζωγραφικής και του χορού κατά το πρότυπο της αρχαίας τραγωδίας, της οποίας μια καρικατούρα θεωρεί ότι αποτελεί η όπερα. Βλ. Meyer 2015, 66-67 σημ. 3=F.W.J. Schelling, *Philosophie de l'art*, μτφρ. A. Pernet, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, "Krisis", 1999, 384).

[3] Bablet 1986, 13-17.

[4] Billeter, 1986, 22-24 εικ. 17-22. Βουτυρά 2006, 54-57 εικ. 4.

[5] Βουτυρά, ό.π. (σημ. 3). Meyer 2015, 66. Για τη σύζευξη των τεχνών ο Chagall πιθανότατα είχε ακούσει το 1911 στο Παρίσι την περίφημη διάλεξη του Guillaume Apollinaire, "L'Ésprit nouveau et les Poètes", *Oeuvres en prose* II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, 944-945.

[6] Για τον χασιδισμό βλ. Gauthier-Meyer 2015, 12-13 (Bruno Gaudichon), 70 (Meyer), 122-123 (Itzak Goldberg).

[7] Billeter, 1986, 23-24. Gauthier-Meyer 2015, 123-124 (Itzak Goldberg), 149 (Bruno Gaudichon).

[8] Για τις πηγές και τα σύμβολα του Chagall βλ. Gauthier-Meyer 2015, 12, 148-151, κυρίως 186-151 (Bruno Gaudichon) και 166-171 (Eugenia Kuzmina).

[9] Ρωσικό, ιουδαϊκό, κυριλλικό αλφάβητο, οι τρεις γλώσσες της ζωής του: ρωσικά ώσπου να φύγει για το Παρίσι, yiddish για την ιουδαϊκή παράδοση και γαλλικά για την ποίηση, βλ. εικονογράφηση των *Μύθων* του La Fontaine, συνάντηση με έργα των Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Louis Aragon. Για το θέμα βλ. Gauthier-Meyer 2015, 13 και πιο διεξοδικά, 184-207.

[10] Για τους Roerich, Dobujinski, Bakst, τα Ρωσικά μπαλέτα και τον *Κόσμο της Τέχνης* βλ. Bowlt 1986, 39-50 και 535, 543, 564. L'arte della Scena 1990, 82-85 (Dobujinski). Forestier 2015, 250-253. Βλ. και Spencer 1995, 38-64.

[11] Gauthier-Meyer 2015, 132-137 (Tamara Karandasheva). Forestier 2015, 252. Βλ. επίσης, Hamon 1986, 63-68. Rakitina 1986, 69-87.

[12] Λάδι σε καμβά, 68X86 εκ., Παρίσι, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. Gauthier-Meyer 2015, 112 (R6). Τον πίνακα αυτόν εμπνεύστηκε πιθανότατα από το έργο που είδε στην Αγ. Πετρούπολη, *Η ζωή του ανθρώπου* του Leonid Andreiev, σε σκηνοθεσία Meyerhold. Ο τελευταίος τον επηρέασε σίγουρα με τις ιδέες του για ενιαίο έργο στο θέατρο ενός δημιουργού (ήθελε να είναι ο ίδιος σκηνοθέτης και σκηνογράφος και ηθοποιός).

[13] Κωμωδία του P.P. Potemkin, ανέβηκε το 1908 στην Αγ. Πετρούπολη στο θέατρο Lukomor'e σε σκηνοθεσία του V.E. Meyerhold. Βλ. L'arte della Scena 1990, 82, 85 εικ. 22. Hazan-Brunet 2015, 229.

14 Meyer 2015, 68.

15 Marc Chagall. *Ma vie* (1928), Παρίσι, Stock, 2003, 149. Για τα Ρωσικά μπαλέτα της α' περιόδου βλ. Bowlt 1986, 40-44. Spencer 1995, 66-118.

16 Forestier 2015, 251-252.

17 Πρβλ. το σημαντικό έργο του *Τιμή στον Apollinaire*, 1911-12, λάδι σε καμβά, 200Χ189 εκ. Eidhoven, Stedelijk van Abbermuseum. Gauthier-Meyer 2015, 219 (R27).

18 Forestier 2015, 251-254. Βλ. και πιο πάνω (σημ. 6).

19 Meyer 2015, 68-70. Hazan-Brunet 2015, 231-233.

20 Meyer 2015, 66, εικ. σ. 234-243. Οι τοιχογραφίες αυτές εκτέθηκαν στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 1997: Σαγκάλ 1997, όπου αναλυτικά κείμενα των Αλεξάντρ Καμένσκι και της Ziva Amishai-Maisels (χ.αρ.σ.).

21 Marc Chagall. *Ma vie* (1928), Παρίσι, Stock, 2003. Το μοναδικό βιβλίο που έγραψε ο Chagall και μεταφράστηκε στα γαλλικά.

22 Hazan-Brunet 2015, 232. Βλ. πιο αναλυτικά Gauthier-Meyer 2015, 132-141 (Karandasheva). Για τον κονστρουκτιβισμό στο θέατρο, τους Meyerhold, Popova, Tairov, Alexandra Exter κ.ά. βλ. Hamon 1986, 63-68 και Rakitina 1986, 69-86.

23 Griffiths 1993, 52-60. Βουτυρά 2009, 63-64. Michaud 1986, 105-107. La Mptte-Haber 1990, 157-158. Billeter 1986, 32. Gauthier-Meyer 2015, 42 (Mikhail Rudy).

24 Gauthier-Meyer 2015, 13, 14, 88-91 (Gauthier).

25 Gauthier-Meyer 2015, 26-29 (Éric de Visscher) και 280-281 (κείμενο της Bella Meyer).

26 Βασίζεται σε ένα ποίημα του Pouchkine, η μουσική του Tshaikovski. Βλ. Billeter 1986, 25-26, εικ. 612-616. Gauthier-Meyer 2015, 43 (M. Rudy), 68, 71, 72 (Meyer), 255-257, εικ. σ. 264-273.

27 Στη Νέα Υόρκη, στο New York, Ballet Theatre το 1945 η χορογραφία ήταν του Adolf Bolm (ακολουθώντας τον Fokine). Forestier 2015, 258-260. Meyer 2015, 68, 71, 72, εικ. σ. 288-297. Βλ. και Βουτυρά 2009, 58-59, εικ. 4. Η πρώτη παρουσίαση του έργου έγινε το 1910 στο Παρίσι από τα Ρωσικά Μπαλέτα με χορογραφία του Fokine, σκηνικά του Golovin και κοστούμια του Bakst, την Karsavina στον κύριο ρόλο. Bablet 1986, 17. Spencer 1995, 66-118. Βουτυρά 2009, 58, εικ. 6.

28 Βλ. Μιχαηλίδου 2014, 12. Λιθογραφίες της έκδοσης εκτέθηκαν στην έκθεση *Τιμή στον Tériade* στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών το 2014.

29 Άγγελου Προκοπίου, «Μαρκ Σαγκάλλ», Εφημ. *Καθημερινή*, 8.10.1951. Ε. Βακαλό, «Η ζωγραφική του Μαρκ Σαγκάλ», Εφημ. *Ελευθερία*, 4.10.1952 (Αρχείο Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα).

30 Meyer 2015, 71, 72. Forestier 2015, 261-262. Gauthier-Meyer 2015, 298-301 (Ulysse Hecq-Cauquil), 306-307 (Christine Vargas), εικ. σ. 302-305, 308-317.

31 Και εδώ έχει να αναμετρηθεί με μια εξαιρετική πρώτη παρουσίαση από τα Ρωσικά Μπαλέτα το 1912 με σκηνικά και κοστούμια του δασκάλου του Léon Bakst. Bowlt 1986, 40-44, εικ. 132, 133.

32 Meyer 2015, 71-72.

33 Gauthier-Meyer 2015, 26 (Éric de Visscher), 40 (M. Rudy).

34 Gauthier-Meyer 2015, 26-29 (Éric de Visscher). Πρβλ. αναφορά στον ελληνικό τύπο, εφημ. *Ελευθερία*, 25.10.1964: «Νέα έργα του Μαρκ Σαγκάλ» (Παρίσι, Νέα Υόρκη), του Ανρί Μαιτόν Γκραντ (sic).

35 Gauthier-Meyer 2015, 21 (Ambre Gauthier), 39 (Michaël de Saint-Cheron). Βλ. φωτογράφηση του Isis στο Paris Match 26.9.1964 αρ. 807, σ. I-XX (Αρχείο Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα ΑΠΘ). Η Google ανέδειξε με εξαιρετικό τρόπο τις δυνατότητες αξιοποίησης της ψηφιακής τεχνολογίας στην παρουσίαση ενός τέτοιου σύνθετου project, που αφορά την όραση αλλά και την ακοή ταυτόχρονα. Για το πρόγραμμα αυτό και την υλοποίηση από τον Mikhail Rudy βλ. παρακάτω.

36 Shakespeare, Sonnet 23 « O learn to read what silent love writ: To hear with eyes belongs to love's fine wit". Gauthier-Meyer 2015, 29 (Éric de Visscher).

37 Gauthier-Meyer 2015, 27-29 (Éric de Visscher), 44 (M. Rudy).

38 Ο Chagall είχε μια ιδιαίτερη προτίμηση στη μουσική του Mozart (πίστευε ότι η επιφανειακή της απλότητα έκρυβε ένα ξεχωριστό βάθος. Αγαπούσε τον Bach (ιδιαίτερα στα βιτρό) και άκουγε τη μουσική τους στην προετοιμασία του έργου. Βλ. Gauthier-Meyer 2015, 40, 43 (M. Rudy).

39 Gauthier-Meyer 2015, 28-29 (Éric de Visscher).

40 Gauthier-Meyer 2015, 38-39 (Michaël de Saint-Cheron).

41 Gauthier-Meyer 2015, 21, 43 (M. Rudy).

42 Gauthier-Meyer 2015, 21 (Gauthier), 43 (Rudy), 71 (Meyer), 262-263 (Forestier), εικ. σ. 318-329.

43 Gauthier-Meyer 2015, 26 (Éric de Visscher), 38-39 (Michaël de Saint-Cheron).

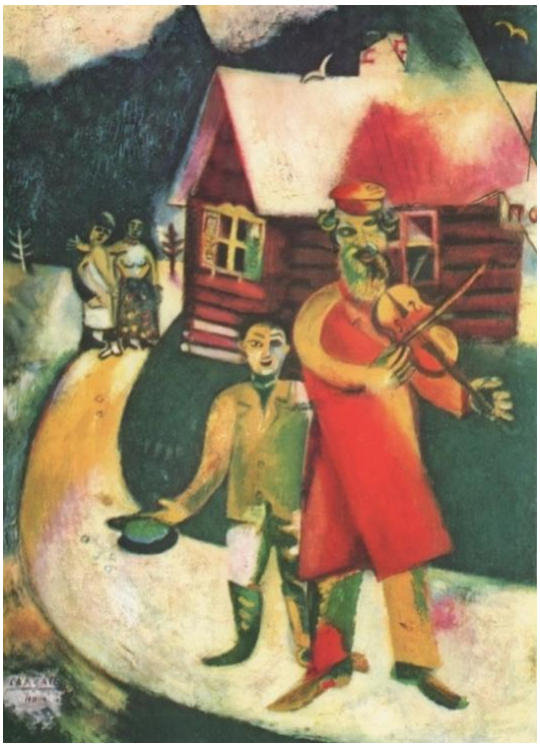
44 Gauthier-Meyer 2015, 81, 82, 84 (Anne Dopffer).

45 Το πρόγραμμα αυτό του Michail Rudy παρουσιάστηκε στη συνέχεια σε άλλες αίθουσες συναυλιών, καταλήγοντας στην έκθεση του 2015-6 στη Philharmonie στο Παρίσι. Υπάρχει εγγραφή του σε DVD.

46 Στα προσχέδια του Chagall που παρουσιάστηκαν στην έκθεση της Philharmonie το 2016 γίνεται σαφής η προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει την κυκλική κίνηση της επιφάνειας στις συνοπτικές δοκιμές μόνο με χρώμα ή κηλίδες χρώματος σε χορευτικό ρυθμό: Gauthier-Meyer 2015, εικ. σ. 35, 36.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1. Η οροφή της Opéra Garnier στο Παρίσι ζωγραφισμένη από τον Chagall 1964 ©Συγγραφέας



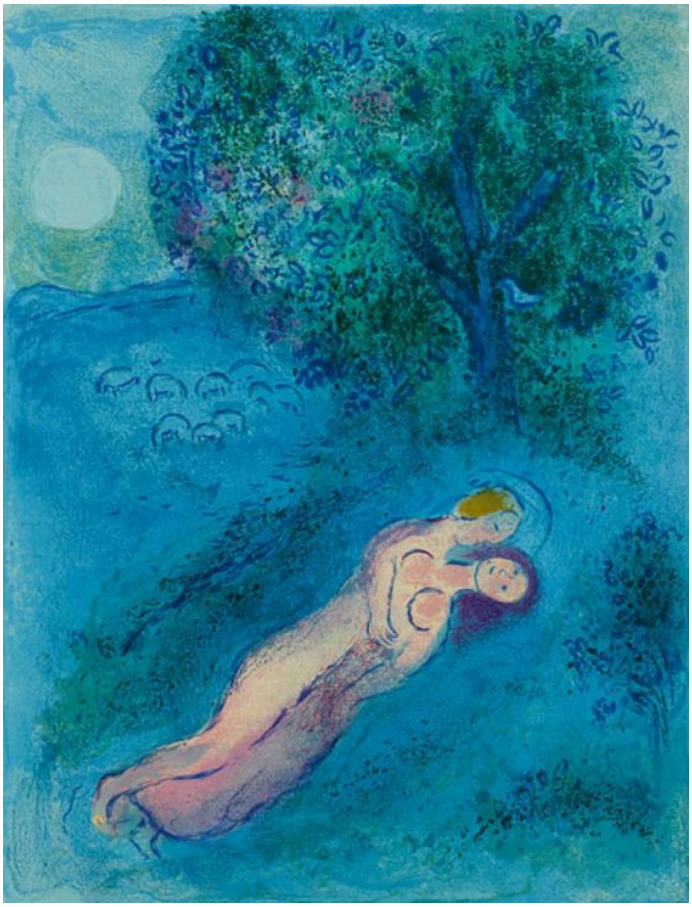
Εικ. 2.Chagall, *Ο βιολιστής*, 1911-14, λάδι σε καμβά. Ιδιωτική συλλογή. © Αρχείο Σπητέρη GR TITSpit e200C_3_1.

Εικ. 3. Chagall, *Εισαγωγή στο Ιουδαϊκό θέατρο*, 1920, 284X787εκ., τέμπερα, γκουάς σε καμβά. Μόσχα, Galerie Tretiakov. ©ADAGP, Paris, 2015

Εικ. 4. Chagall, *Οι τέσσερις Αλληγορίες του Ιουδαϊκού θεάτρου*, 1920: Η μουσική, ο χορός, το θέατρο, η λογοτεχνία. Τέμπερα, γκουάς σε καμβά. Μόσχα, Galerie Tretiakov.© Galerie nationale Tretiakov, Moscou. ADAGP Paris 2015

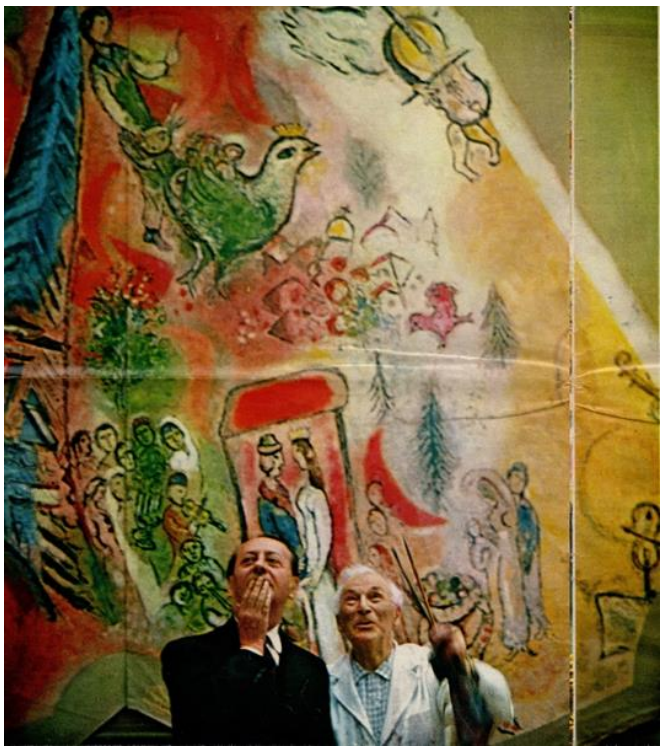
Εικ. 5. Chagall, μελέτη για σκηνικό του μπαλέτου *Aleko*, rideau 3ης πράξης (αγρός με σιτάρια ένα καλοκαιρινό απόγεμα), Pusckin/Tschaikowsky, Mexiko 1942. Γκουάς, ακουαρέλα, 38X57 εκ. New York MoMA, P. Bliss Bequest, 1945. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris, digital image

Εικ. 6. Chagall, Μελέτη για το rideau 1ης πράξης στο μπαλέτο του Stravinsky, *Πουλί της Φωτιάς*, New York, Ballet Theatre, 1945, γκουάς, 38X63 εκ. Ιδιωτική Συλλογή. ©ADAGP, Paris, 2015



Εικ. 7. MARC CHAGALL, έγχρωμη λιθογραφία, 44,5 x 34,3 από την έκδοση του Λόγγου, *Daphnis et Chloe.*Tériade Editeur, Paris, 1961. ©Αρχείο Σπητέρη Τελλόγλειο Ίδρυμα ΑΠΘ

Εικ. 8. Chagall, μελέτη για το πανό βάθους στο μπαλέτο *Daphnis et Chloé* (πράξη Ι),1958, γκουας, γραφίτης, χρωματιστά μολύβια και τέμπερα σε χαρτί, 56X79 εκ. Ιδιωτική Συλλογή. © SODRAC & ADAGP 2017



Εικ. 9. André Malraux και Chagall. © Αρχείο Σπητέρη GR TITSpit e200A_39_19+20_1 (Paris Match 26.9.1964)

Εικ. 10. Ο Chagall ζωγραφίζει το τμήμα του μπαλέτου στην οροφή της Opéra Garnier στο Παρίσι. © Αρχείο Σπητέρη GR TITSpit e200A_39_9+10_1 (Paris Match 26.9.1964)

Εικ. 11. Έκθεση *Ο Chagall και η Μουσική*, Philharmonie στο Παρίσι, 2016. ©Συγγραφέας.

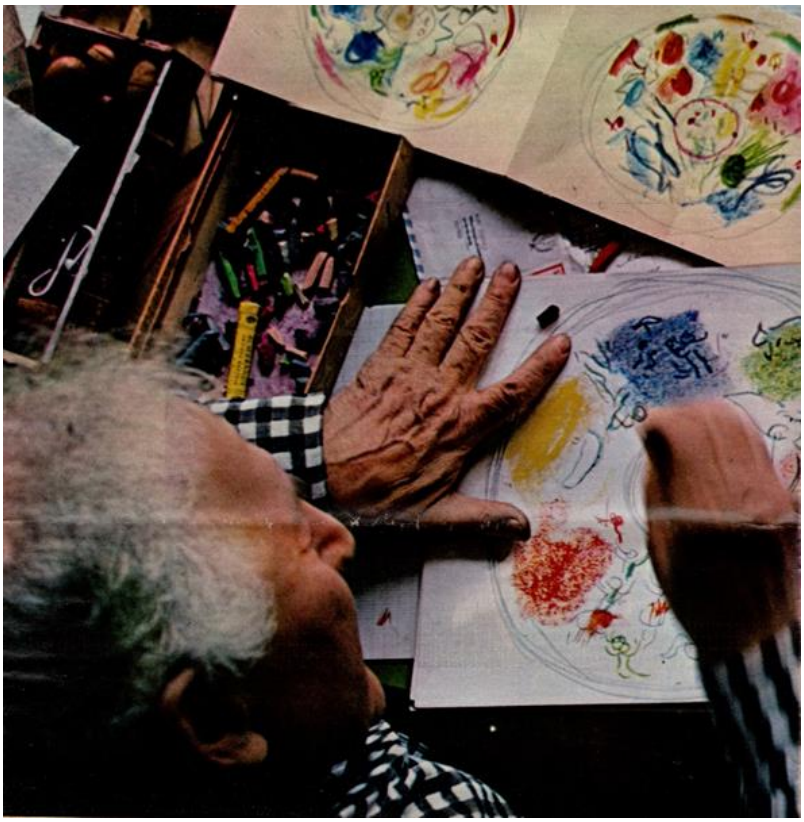
Εικ. 12. Η οροφή της Opéra Garnier στο Παρίσι ζωγραφισμένη από τον Chagall 1964 © Αρχείο Σπητέρη GR TITSpit e200A_3+4_1 (Paris Match 26.9.1964)

Εικ. 13. Η οροφή της Opéra Garnier στο Παρίσι ζωγραφισμένη από τον Chagall 1964 (Λεπτομέρεια του 12).

Εικ. 14. Ο Chagall ζωγραφίζει το πανό *Ο Θρίαμβος της μουσικής*, για τη Metropolitan Opera, atelier des Gobelins, 1966. ©Αρχείο Σπητέρη GR TITSpit e200A_67_6_1 (Paris Match 26.9.1964) ©ADAGP, Paris, 2015

Εικ. 15. Auditorium του Μουσείου Chagall, National Message biblique στη Νίκαια. Τα vitraux του Chagall, *Η Δημιουργία του Κόσμου* και το κλαβεσέν ζωγραφισμένο από τον ίδιο το 1980. Fot:http: patriciadamiano.blogspot.com

Εικ. 16. Ο Mikhail Rudy στο Μουσείο Chagall στη Νίκαια, «Ο ήχος των χρωμάτων». ©LACMA's Art & Music concert



Εικ. 17. Προσχέδια του Chagall για την οροφή της Opéra Garnier στο Παρίσι. ©Αρχείο Σπητέρη GR TITSpit e200A_39_5+6_1 (Paris Match 26.9.1964)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βουτυρά 2009 - Α. Βουτυρά, «Συνολικό έργο: Από τον Richard Wagner το Bauhaus». *Τα Όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα*. 31 Μαρτίου-1 Απριλίου 2006. Επιστημονικό Συμπόσιο. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενική παιδείας, Σχολή Μωραΐτη. Αθήνα 2009, 53-71.

Μιχαηλίδου 2014 - Μ. Μιχαηλίδου, «Ο Tériade και οι Ευρωπαίοι δημιουργοί», στο *Τιμή στον Tériade*. Κατάλογος έκθεσης. Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, 2014, 8-13.

Σαγκάλ 1997 - *Ρωσική Πρωτοπορία, 1910-1930. Ζωγραφική στο θέατρο. Μαρκ Σαγκάλ, Το Εβραϊκό Θέατρο Δωματίου της Μόσχας*. Κατάλογος έκθεσης, 24 Ιανουαρίου-25 Μαΐου 1997. Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής, 1997

Bablet 1986 - Denis Bablet, "Der Anteil des Malers", στο Die Maler und das Theater 1986, 13-19.

Billeter 1986 - Erika Billeter, "Das Bühnenbild im Werk der Maler. Beispiele", στο Die Maler und das Theater 1986, 21-37.

Bowlt 1986 - John E. Bowlt, "Die Ballets russes", στο Die Maler und das Theater 1986, 39-50.

Die Maler und das Theater 1986 - *Die Maler und das Theater im 20.Jahrhundert.* Κατάλογος έκθεσης. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1986

Forestier 2015 - Sylvie Forestier, "Marc Chagall, le Ballet, l'Opera", στο Gautier-Meyer 2015, 250-263.

Gauthier-Meyer 2015 - Ambre Gauthier-Meret Meyer (επιμ.), *Chagall et la Musique*. Κατάλογος έκθεσης. Παρίσι, Adagp, Gallimard, Philharmonie/Cité de la Musique, 2015

Griffiths 1993 - P. Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, μτφ. Α. Κώστιου, Αθήνα ^{3}1993

Hamon 1986 - Christine Hamon, "Die bildenden Künstler und der Konstruktivismus im Theater", στο Die Maler und das Theater 1986, 63-68.

Hazan-Brunet 2015 - Natalie Hazan-Brunet, « Le théâtre ou la vie ! », στο Gautier-Meyer 2015,228-233.

La Motte-Haber 1990 - H. de La Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst*, Laaber 1990

L'arte della Scena 1990 - F. Ciofi degli Atti - D. Ferretti (επιμ.), *Russia 1900-1930. L'arte della Scena*. Κατάλογος έκθεσης (Milano, Electa, 1990)

Meyer 2015 - M. Meyer «'Art Total' et la notion de modernité dans l'œuvre de Chagall», στο Gautier-Meyer 2015, 66-72.

Paris Match 26 Σεπτεμβρίου 1964, αρ. 807 (σσ. I-XX)

Petzet 1970 - D. Petzet-M. Petzet, *Die Richard Wagner-Bühner König Ludwigs II*, Μόναχο, Bayreuth, 1970

Rakitina 1986 - Elena Rakitina, "Über plastische Raumgestaltung, Konstruktion, Schönheit, Funktionalität – und über zwei schöne russische Frauen", στο Die Maler und das Theater 1986, 69-87.

Spencer 1995 - Ch. Spencer, *Léon Bakst and the Ballet Russes*, London, Academy Ed., 1995.

Alexandra Goulaki-Voutyra
Professor emerita
School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki

Chagall and music

Abstract

Throughout the artistic career of Marc Chagall (1887-1985) music plays an important role. His knowledge of music and his effort to approach it with his artwork, with his symbols, is more emphatic and consistent than any other artist. It starts from his family environment in Vitebsk, continues in the Jewish Theater of Moscow and is related to the concerns of the avant-garde in the first half of the 20th century regarding the overall work (Gesamtkunstwerk) in the environment of the 'World of Art' (Mir Istkustva) from which Diaghilev and the Russian Ballets emerged. But he is mainly touched by research on the sound-color relationship made by Scriabin, Schönberg, Kandinsky and others. For this reason, his relationship with stage creations (sets, costumes for opera and ballet) is extremely interesting and creative. A special place in his mature work holds the assignments of large works in buildings, such as the roof at the Opera Garnier in Paris in 1964, an idea by Andre Malraux, and the architectural decoration at the Metropolitan Opera in New York in 1966. The project of pianist Mikhail Rudy for the musical soundtrack and interpretation of the Chagallian ceiling of the Garnier Opera in 2013 opened a new way of understanding the work of the artist thanks to the help of high technology, approaching the utopian idea of absolute art with the coincidence of expression of different genres, as Chagal sought: sound, colour and movement in one.

Πέτρος Θέμελης
Ομότιμος καθηγητής
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Επαμεινώνδας, ο ήρωας οικιστής της Μεσσήνης

Στον αγαπημένο μου αδελφό
Δημήτρη που αγάπησε τον
κόσμο της αρχαίας μουσικής
όσο και της ευρωπαϊκής

Το 215/14 π.Χ., έτος κορύφωσης των κοινωνικών αναταραχών και της εξέγερσης των δημοκρατικών και οικονομικά ασθενέστερων τάξεων, αποτελεί σταθμό στην κατάργηση της ολιγαρχικής διακυβέρνησης και τον εκδημοκρατισμό του πολιτεύματος στην αρχαία Μεσσήνη. Την περίοδο αυτή παρατηρείται μια δεύτερη ανανεωμένη αφύπνιση της εθνικής συνείδησης των Μεσσηνίων, η οποία ανταποκρίνεται στο γενικό κλίμα πολιτικών ανακατατάξεων στη νότια Ελλάδα και τη νέα τάξη πραγμάτων που επιβάλλεται σταδιακά με την ενεργό συμμετοχή της Ρώμης.

Η ανέγερση του συγκροτήματος του Ασκληπιείου συντελέστηκε αμέσως μετά τα παραπάνω γεγονότα του 215/14 π.Χ. Εντάσσεται σε ένα μεγαλόπνοο οικοδομικό πρόγραμμα, κατά το πρότυπο της αθηναϊκής ακρόπολης, με στόχο την προβολή των Μεσσήνιων ως ιδιαίτερου έθνους στην Πελοπόννησο, με βαθιές ρίζες στο προ-δωρικό και το δωρικό παρελθόν. Η συμβολή του Μεσσήνιου γλύπτη Δαμοφώντα στο πρόγραμμα αυτό ήταν καθοριστική. Όλα τα γλυπτά ήταν έργα δικά του με εξαίρεση τον σιδερένιο ανδριάντα του Επαμεινώνδα στον Οίκο Ν2 (Παυσ. 4.31.10). Τα βάθρα των δαμοφώντιων αγαλμάτων είναι ενσωματωμένα στους τοίχους του των Οίκων της δυτικής πτέρυγας σε προκαθορισμένες θέσεις και με προφανές ιδεολογικό περιεχόμενο που στόχευε στη διαιώνιση του ιστορικού γεγονότος της ίδρυσης της νέας πόλης το 369 π.Χ. από τους Θηβαίους. Τα οικοδομήματα της ανατολικής πτέρυγας του Ασκληπιείου, ιδιαίτερα το Βουλευτήριο σχετίζονται τόσο με τον δημόσιο/πολιτικό χαρακτήρα του συγκροτήματος όσο και με τον εκδημοκρατισμό του πολιτεύματος. Η Μεσσήνη άρχισε τότε κατ' ουσία να λειτουργεί ως διοικητικό - πολιτικό κέντρο της αυτόνομης ομόσπονδης Μεσσηνίας.

Ο Οίκος Ν έχει τις ίδιες διαστάσεις με τον Οίκο Κ της Αρτέμιδος και την ίδια τριμερή διάταξη, με τη διαφορά ότι αντί για εγκάρσιες κιονοστοιχίες έχει τοίχους με θύρες στα πλάγια διαμερίσματα και πρόσοψη με δυο αμφικίονες μεταξύ παραστάδων. Στο μεσαίο ευρύ διαμέρισμα του Οίκου Ν ήταν ανιδρυμένο το καθιστό άγαλμα της προσωποποιημένης πόλης Θήβας ενώ στα εκατέρωθεν στενότερα διαμερίσματα βρισκόταν το άγαλμα του Θηβαίου Ηρακλή νότια και ο σιδερένιος ανδριάντας του Επαμεινώνδα βόρεια.

Ο περιηγητής μας είδε ένα σιδερένιο ανδριάντα του Επαμεινώνδα στο Ασκληπιείο της Μεσσήνης (Παυσανίας 4.31.10), ο οποίος πρέπει να ήταν ανιδρυμένος μέσα στο πλευρικό δωμάτιο

Ν1 της δυτικής πτέρυγας. Το πλευρικό αυτό δωμάτιο αποτελεί το βόρειο κλίτος του τριμερούς Οίκου Ν, ενώ το δωμάτιο Ν2 αποτελεί το νότιο κλίτος του ίδιου Οίκου . Οι θύρες επικοινωνίας μεταξύ του ευρύχωρου κεντρικού δωματίου Ν και των πλευρικών Ν1 και Ν2 δεν αφήνουν αμφιβολίες για την τριμερή μορφή του Οίκου και την άρρηκτη κατά συνέπεια λειτουργική σχέση κεντρικού με πλευρικά κλίτη. Την ίδια ακριβώς τριμερή διαίρεση σε μορφή παστάδας έχει άλλωστε και ο βορειότερα κείμενος Οίκος Κ, ο οποίος ταυτίζεται αναμφίβολα με λατρευτικό χώρο της Αρτέμιδος Ορθίας και Φωσφόρου, σύμφωνα με τη μαρτυρία τόσο των επιγραφών όσο και του Παυσανία (4.31.10). Στην περίπτωση του Οίκου Κ τα πλευρικά κλίτη δεν διαχωρίζονται από το κεντρικό με τοίχο και θύρα, αλλά με δύο ιωνικούς κίονες μεταξύ παραστάδων. Η βέβαιη ταύτιση του Οίκου Κ αποτέλεσε το "κλειδί" για την αναγνώριση και των άλλων οίκων με τη σειρά που τους περιέγραφε ο περιηγητής, καθώς βάδιζε κατά μήκος της δυτικής πτέρυγας από Νότο προς Βορρά, όπως επεσήμανε ήδη από το 1966 ο Γιώργος Δεσπίνης, ακολουθούμενος από τον Christian Habicht και άλλους.[1]

Όχι μόνο η τριμερής διάταξη του Οίκου Ν αλλά και η νοηματική σχέση των γλυπτών απαιτεί να δεχτούμε ότι το μαρμάρινο άγαλμα της προσωποποιημένης πόλεως Θήβας πλαισιωνόταν, τόσο από τον σιδερένιο ανδριάντα του Θηβαίου στρατηγού Επαμεινώνδα, όσο και από το μαρμάρινο άγαλμα του Θηβαίου Ηρακλή, έργο, όπως και η Θήβα, του Μεσσήνιου γλύπτη Δαμοφώντα.[2] Δεν είναι επομένως δυνατό να συνδέσουμε τις εννέα Μούσες με τον Ηρακλή ή να τις τοποθετήσουμε μόνες σε άλλο Οίκο, χωρίς τη συνοδεία του Απόλλωνα, όπως προτιμά η Madalena Zunino.[3]

Το μαρμάρινο λοφίο κράνους, αρ. ευρ. 4882, με μια σειρά από ορθογώνιες οπές τόρμων στην περιφέρειά του για τη στερέωση μεταλλικών στοιχείων που βρέθηκε από τον Αναστάσιο Ορλάνδο στη ΝΔ περιοχή του Ασκληπιείου,[4] θα μπορούσε να αποτελεί τμήμα του ανδριάντα του Επαμεινώνδα, του μόνου αγάλματος που δεν ήταν έργο του Δαμοφώντα και που εικόνιζε αφηρωϊσμένο θνητό με εξάρτηση προφανώς στρατηγού. Είναι δύσκολο, οπωσδήποτε, να δεχτούμε ότι ολόκληρος ο ανδριάντας ήταν κατασκευασμένος από σίδερο, φαίνεται πιθανότερο να ήταν ακρόλιθος με μαρμάρινο το κεφάλι και τα εξέχοντα άκρα και τον κορμό καλυμμένο από σιδερένιο θώρακα με πτερύγια. Θα πρέπει επίσης να φορούσε σιδερένιες κνημίδες και κράνος και να κρατούσε ασπίδα και δόρυ, όπως άλλωστε ταίριαζε όχι μόνο σε ένα μεγάλο πολεμιστή, αλλά γενικά σε ένα ήρωα με πανοπλία.[5] Ο ίδιος ο Παυσανίας είναι ενήμερος των δυσχερειών που συνεπάγεται η κατασκευή σιδερένιων αγαλμάτων φυσικού ή υπερφυσικού μεγέθους, γι' αυτό και χαρακτηρίζει ως "θαύμα" ένα μοναδικό σιδερένιο σύμπλεγμα που εικόνιζε τον Ηρακλή με τη Λερναία Ύδρα, έργο του γλύπτη Τισαγόρα, ανιδρυμένο στους Δελφούς, καθώς και τα κεφάλια ενός λιονταριού και ενός αγριόχοιρου από σίδερο, αναθήματα στο ιερό του Διονύσου στην Πέργαμο (Παυσανίας 10. 18. 6)[6]:

> *"Σιδήρου δέ ἐργασίαν τήν ἐπί ἀγάλμασι χαλεπωτάτην καί πόνου συμβέβηκεν εἶναι πλείστου· θαύματος μέν δή καί τοῦ Τισαγόρου τό ἔργον, ὅστις δέ ὁ Τισαγόρας, «θαύματος δέ οὐκ ἐλαχίστου καί ἐν Περγάμωι λέοντός τε καί ὑός ἀγρίου κεφαλαί, σιδήρου καί αὗται»*."

Πέρα από το τεχνικό πρόβλημα της κατασκευής του ανδριάντα του Επαμεινώνδα, αν δηλαδή ήταν ολόκληρος από σίδερο ή απλώς ακρόλιθος με σιδερένια πανοπλία, αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο στην παρούσα διαπραγμάτευση είναι το γεγονός, ότι ο χαρακτήρας του αγαλματικού συμπλέγματος Ηρακλή-Θήβας-Επμεινώνδα της δυτικής πτέρυγας του Ασκληπιείου δεν ήταν λατρευτικός αλλά ιστορικός-μουσειολογικός, όπως και ο χαρακτήρας όλων των οίκων της δυτικής πτέρυγας με εξαίρεση τον λατρευτικό Οίκο Κ της Αρτέμιδος[7].

Ένας δεύτερος ανδριάντας του Επαμεινώνδα, χάλκινος αυτός, αναφέρεται από τον Παυσανία στο Ιεροθύσιον της Μεσσήνης, όπου υπήρχαν και αγάλματα των δώδεκα θεών, καθώς και τρίποδες "ἀρχαίοι", τους οποίους ο Όμηρος ονομάζει "ἀπύρους" (Παυσανίας. 4.32.1). Το Ιεροθύσιον φαίνεται ότι σχετίζεται με τους ιεροθύτες των Ιθωμαίων και άλλων εορτών, οι οποίοι μνημονεύονται σε επιγραφές της Μεσσήνης.[8] Ιερόθυτα ήταν τα σφάγια των θυσιαζόμενων ζώων, που σε επίσημες θυσίες μοιράζονταν από τους ιεροθύτες στους προσκυνητές και αναλώνονταν επί τόπου.[9] Σε καταλόγους με αξιωματούχους της Μεσσήνης του 1ου-2ου αι. μ.Χ. αναγράφονται κατά κανόνα με την εξής σειρά, ένας αγωνοθέτης, δύο ιεροθύται και ένας χαλ(ε)ιδοφόρος.[10] Η σειρά πρέπει να δηλώνει αξιολογική κατάταξη, ιεράρχηση των αξιωμάτων, ενώ το ταυτόχρονο της αναγραφής σημαίνει ότι και οι τρεις ετήσιοι αιρετοί άρχοντες ασκούσαν παρεμφερή καθήκοντα.[11] Τα καθήκοντα των αγωνοθετών μας είναι εν πολλοίς γνωστά.[12] Οι χαλ(ε)ιδοφόροι στο Liddel-Scott-Jones (s.v.) ερμηνεύονται ως cup-bearers με βάση τη λέξη "χάλις" που σημαίνει κατά τους αρχαίους λεξικογράφους "*ἄκρατος οἶνος*". Ο Ορλάνδος δέχεται την ερμηνεία, σημειώνοντας ότι "*οὕτω ἡ λ. θά ἐσήμαινε τόν οἰνοφόρον ἤτοι τόν ἀρχαῖον ἀκρατοφόρον*".[13] Ποιος ήταν όμως ο ρόλος των αιρετών αυτών αξιωματούχων της πόλης; Πρέπει κατ' αρχή να δεχτούμε ότι είχαν καθήκοντα θρησκευτικού χαρακτήρα, όπως οι αγωνοθέτες και οι ιεροθύτες. Θα μπορούσε επίσης να υποστηρίξει κανείς ότι ήταν επιφορτισμένοι με την οργάνωση των μυητικών τελετουργιών των εφήβων, λαμβάνοντας υπόψη όσα παραδίδει ο Έφορος (149 J) για τους "*κλεινούς*" και τις "*ἀγέλες*" των νέων στην Κρήτη: με την ολοκλήρωση της εκπαίδευσής τους, ο εκπαιδευτής (*φιλήτωρ*) παρουσιάζει τον κάθε εκπαιδευμένο νέο (*ἐρωμένον*) ντυμένο τον πολεμικό χιτώνα, να οδηγεί βόδι για τη θυσία και να κρατά ένα κύπελλο ή ένα κάλυκα (*χάλιν*) με άκρατο οίνο, σύμβολο του περάσματος των εφήβων στο επόμενο ηλικιακό στάδιο.[14]

Οι ιεροθύται της Σπάρτης ήταν υπεύθυνοι για την "*κοινήν τῆς πόλεως ἑστίαν*", ενώ ανάμεσα στα καθήκοντά τους περιλαμβάνονταν η προσφορά επίσημης φιλοξενίας, οι τελετουργίες, οι θυσίες και τα ιερά γεύματα προς τιμήν των Διοσκούρων στο ιερό της Φοίβης και του Ταινάριου Ποσειδώνα.[15] Οι συνεστιάσεις πολιτικού χαρακτήρα που οργάνωναν οι ιεροθύται προς τιμήν διακεκριμένων πολιτών και αξιωματούχων άλλων πόλεων λάμβαναν χώρα σε οικοδομήματα που είχαν τον χαρακτήρα Πρυτανείου.[16] Ο Πλούταρχος (*Συμποτικά* 714β) παραβάλλει τα "Ἀνδρεῖα" των Κρητών και τα "Φοιδίτια" των Σπαρτιατών προς τα Πρυτανεία, ενώ ο Παυσανίας (1.18.2-4 και 9.32.8) αναφέρει αγάλματα θεών και θνητών γύρω και μέσα στο Πρυτανείο της Αθήνας.[17] Μέσα στο Πρυτανείο των Μεγάρων υπήρχαν οι τάφοι των τοπικών ηρώων Ευίππου, γιου του Μεγαρέως και Ισχεπόλιος, γιου του Αλκάθου (Παυσανίας 1.43.2), ενώ μέσα στο Πρυτανείο της Σικυώνας ίδρυσε ο Κλεισθένης τέμενος του ήρωα Μελάνιππου (Ηρόδοτος 5.67). Μια επιγραφή που σχετίζεται με το πρώιμο ελληνιστικό ταφικό μνημείο-ηρώο του Χαρμύλου και της οικογένειάς του στην Κω, αναφέρεται σε άλσος και οικοδόμημα για τους δώδεκα θεούς.[18] Σύμφωνα με την επικρατέστερη τελικά άποψη το Ιεροθύσιο ήταν γενικώς Οίκος όλων των Θεών, ένα είδος Πανθέου, όπου είχαν τη θέση τους τα αγάλματα των δώδεκα θεών και του ισόθεου Επαμεινώνδα.[19]

Άπυροι τρίποδες αναφέρονται στα Ομηρικά έπη (Ιλ. Ψ 267 κ.ε.) ως έπαθλα αθλητικών κυρίως αγώνων, ενώ αργότερα δίνονταν και ως χορηγικά έπαθλα. Οι τρίποδες του Ιεροθυσίου στη Μεσσήνη σχετίζονταν πιθανότατα με τους αγώνες κυρίως των Ιθωμαίων. Στα νομίσματα της πόλεως ο τρίποδας συνοδεύει κατά κανόνα την εικόνα του Δία Ιθωμάτα. Λίθινη βάση τρίποδος βρίσκεται εντοιχισμένη στη ΝΑ γωνία του καθολικού της παλαιάς Μονής Βουλκάνο στην κορφή της Ιθώμης, όπου και το ιερό του Δία Ιθωμάτα, κύριας θεότητας της πόλεως. Οι ιερείς του Ιθωμάτα ήταν και επώνυμοι του έτους. Χυτό χάλκινο πόδι τρίποδος του 8ου αι. π.Χ. (αρ. ευρ. 960), που βρέθηκε στην Ιθώμη φανερώνει την πρωιμότητα του ιερού και έρχεται σε επιβεβαίωση της

μαρτυρίας του Παυσανία (4. 3.9) ότι ο Γλαύκος, γιος του Αιπύτου όρισε να τιμούν και οι Δωριείς το πανάρχαιο ιερό του Ιθωμάτα Δία. Ορειχάλκινα πόδια τριπόδων απαντώνται κυρίως στα μεγάλα ιερά της Ολυμπίας και των Δελφών.[20]

Εικ. 1. Νόμισμα της Μεσσήνης με απεικόνιση Δία Ιθωμάτα και τρίποδα στον οπισθότυπο.

Η παρουσία ανδριάντα του Επαμεινώνδα στο Ιεροθύσιο της Μεσσήνης, ανάμεσα στα αγάλματα των δώδεκα θεών, δείχνει αφενός τη σημασία που του απέδιδαν οι Μεσσήνιοι, ως ισόθεου ήρωα και οικιστή της πόλεώς τους,[21] και αφετέρου μια σχέση του με το δωδεκάθεο, η οποία φαίνεται ότι είχε καλλιεργηθεί και υιοθετηθεί αμέσως μετά το αδόκητο θάνατο του στη μάχη της Μαντινείας το 362 π.Χ., "*ἀνδρός ἐνδόξου ἐπί παιδεία καί φιλοσοφία*" κατά τον καίριο χαρακτηρισμό του Πλουτάρχου.[22] Το πόσο άξιος ηρωϊκών τιμών ήταν ο Επαμεινώνδας προκύπτει έμμεσα και από το γεγονός ότι πολύ υποδεέστεροι αντίπαλοί του, όπως ο γενναίος Ποδάρης που έπεσε στη μάχη της Μαντινείας, έχαιρε ηρωϊκών τιμών με τον τάφο-ηρώο του μάλιστα να βρίσκεται μέσα στην αγορά της Μαντίνειας.[23] Τους νεωτερισμούς του Επαμεινώνδα στην πολεμική τέχνη θαύμαζαν σημαντικές προσωπικότητες της αρχαιότητας, όπως ο Τιμολέων (Πλούταρχος, Τιμολέων 36. Φίλιππος 3), ο Σκιπίων ο Αφρικανός (Πλούταρχος, Σκιπίων...) και ο Αδριανός (Παυσανίας, 8.11.8 και 8.8.12). Ο Φίλιππος Β της Μακεδονίας σε νεαρή ηλικία, παρέμεινε για ένα διάστημα στη Θήβα, έγκλειστος υπό επιτήρηση στην οικία του Παμμένη, προστατευόμενου του Επαμεινώνδα (Πλούταρχος, Πελοπίδας 26. Διόδωρος 16.34), όπου θα πρέπει να πήρε και τα πρώτα μαθήματα πολεμικής τακτικής.[24] Ο Μέγας Αλέξανδρος υιοθέτησε, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι, πολλές από τις στρατηγικές του Επαμεινώνδα.[25] Οι Αργείοι είχαν περί πολλού την ενεργό συμμετοχή τους στην οχύρωση και τον οικισμό της Μεσσήνης υπό τον Επαμεινώνδα. Την διαιώνισαν με την ανάθεση ενός πολύμορφου ορειχάλκινου συντάγματος μυθικών βασιλέων και ηρώων της χώρας τους στο ιερό των Δελφών (Παυσανίας 10.10.5).[26] Ο μετά θάνατον αφηρωϊσμός του Επαμεινώνδα φαίνεται κατά συνέπεια απόλυτα δικαιολογημένος. Μπορεί να παραβληθεί με αυτόν του Σπαρτιάτη Βρασίδα, που έπεσε το 420 π.Χ. σε μάχη ενάντια στους Αθηναίους υπερασπιζόμενος την Αμφίπολη. Ενταφιάστηκε στην αγορά της πόλης και λατρεύτηκε ως σωτήρας οικιστής (Θουκυδίδης, 5.11).[27] Ως οικιστής και σωτήρας λατρεύτηκε και ο στρατηγός της Αχαϊκής Συμπολιτείας Άρατος ο Σικυώνιος. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο (Άρατος 53, 20-40), οι Σικυώνιοι, ύστερα από Δελφικό χρησμό, μετέφεραν με επίσημη πομπή τη σωρό του Αράτου από το Αίγιο στη Σικυώνα και την έθαψαν σε περίοπτο τόπο, τον οποίο ονόμαζαν ακόμη στις μέρες του "Αράτιον". Εκεί τελούσαν θυσία, που την αποκαλούσαν Σωτήρια, κατά την πέμπτη μέρα του Δαίσιου μήνα, γιατί τη μέρα εκείνη ο Άρατος είχε απαλλάξει την πόλη τους από την τυραννίδα. Τελούσαν και δεύτερη θυσία την ημέρα των γενεθλίων του ανδρός. Στην πρώτη θυσία ιερουργούσε ο "*θυηπόλος*" του Διός Σωτήρος, ενώ στη δεύτερη ο του Αράτου

φορώντας "*στρόφιον οὔχ ὅλον λευκόν, αλλά μεσοπόρφυρον*". Ταυτόχρονα τραγουδούσαν με τη συνοδεία κιθάρας "*οἱ περί τόν Διόνυσον τεχνίται*", ενώ συνόδευαν την πομπή ο γυμνασίαρχος επικεφαλής των παίδων και των εφήβων, ακολουθούμενος από τη στεφανηφορούσα βουλή και τους πολίτες.

Εικ. 2. Αναθηματικό ανάγλυφο με απεικόνιση αφηρωϊσμένης μορφής πολεμιστή.

Ένα λίθινο, έντονα διαβρωμένο ανάγλυφο του 3ου αι. π.Χ. από τη Μεσσήνη (αρ. ευρ. 61, ύψ. 0,285μ., μήκ. 0,34μ., πάχ. 0,065μ.) εικονίζει θωρακοφόρο ήρωα πολεμιστή προς τα αριστερά, που ετοιμάζεται να κάνει σπονδή με φιάλη σε κυλινδρικό βωμό. Λόγω της φθοράς δεν είναι σαφές, αν φέρει κράνος ή τα μαλλιά του διογκωμένα στο πίσω μέρος του κρανίου δίνουν την εντύπωση κράνους. Το ξίφος του μέσα στον κολεό είναι αναρτημένο από τελαμώνα λοξά στο αριστερό του πλευρό. Η μεγάλη κυκλική ασπίδα του, ελαφρώς προοπτικά αποδοσμένη, είναι ακουμπισμένη στο έδαφος δίπλα στην αριστερή του κνήμη, όπου και την συγκρατεί χαλαρά με το κατεβασμένο δεξί του χέρι. Συνοδεύεται από νεαρή γυναίκα που εικονίζεται όρθια στο αριστερό του πεδίου και είναι στραμμένη κατά τρία τέταρτα προς δεξιά, φοράει ποδήρη χιτώνα ζωσμένο κάτω από το στήθος και ιμάτιο, το οποίο καλύπτει μόνο το ισχίο και τους μηρούς της. Με το λυγισμένο αριστερό της συγκρατεί μάζα πτυχών που πέφτει κατακόρυφα, ενώ στο κατεβασμένο δεξί κρατάει οινοχόη, έτοιμη να γεμίσει τη φιάλη του πολεμιστή. Ένα φίδι αιωρείται στο πεδίο ανάμεσα στις δύο μορφές, σχηματίζοντας U με τους τρεις ελιγμούς του και τονίζοντας τον ηρωϊκό χαρακτήρα του ταπεινού αναθήματος, έργου ντόπιου τεχνίτη. Το ανάγλυφο θα μπορούσε να αναφέρεται στον Επαμεινώνδα. Αποτελεί εντούτοις παλαιό τυχαίο εύρημα χωρίς ακριβή θέση προέλευσης και δεν είναι δυνατό να συσχετισθεί με συγκεκριμένο οικοδόμημα. Ανάγλυφα αυτού του τύπου από πέτρα ή πηλό είναι άλλωστε γενικού χαρακτήρα από άποψη εικονογραφίας και κοινά σε πολλά ιερά ηρώων.[28] Ένα δεύτερο ανάγλυφο όμοιου τύπου από τη Μεσσήνη με ταυτόσημη σχεδόν παράσταση φυλάσσεται στο Μουσείο της Μεγαλόπολης.[29]

Οικοδόμημα κατάλληλο να στεγάσει την ηρωϊκή λατρεία του Επαμεινώνδα στη Μεσσήνη ήταν το Ιεροθύσιο. Οικοδομικό συγκρότημα περιβαλλόμενο από δρόμους, που έχει έλθει στο φως

μεταξύ Ασκληπιείου και Σταδίου-Γυμνασίου, συμπίπτει τοπογραφικά με το Ιεροθύσιον, σύμφωνα με την πορεία του Παυσανία και τη σειρά με την οποία αναφέρει τα ιερά και δημόσια οικοδομήματα της μεσσηνιακής πρωτεύουσας (4.32.1). Περιλαμβάνει ομάδα ευρύχωρων αιθουσών γύρω από περίστυλη αυλή που έχουν τη μορφή ανδρώνων με δαπεδοστρώσεις από μίγμα ερυθρωπού κονιάματος.[30] Η πιθανή λειτουργία τους ως χώρων τελετουργικών συνεστιάσεων δεν απάδει προς τον χαρακτήρα του Ιεροθύσιου ως δειπνιστηρίου κατά τη διάρκεια των Ιθωμαίων και χώρου ανίδρυσης αγαλμάτων του δωδεκαθέου, συμπεριλαμβανομένου του ανδριάντα του ήρωα οικιστή Επαμεινώνδα..[31] Η κύρια οικοδομική φάση του κτίσματος χρονολογείται στον 3ο αι. π.Χ. με συνεχή χρήση ως τα ύστερα χρόνια της ρωμαιοκρατίας. Η τριμερής είσοδος στο Ιεροθύσιο, που βρίσκεται στην ανατολική πλευρά του οικοδομικού συγκροτήματος, αποτελεί αρχιτεκτόνημα επιμελημένης κατασκευής.

Άξιο ιδιαίτερης μνείας είναι ένα ελληνιστικό μουσικό δίστιχο χαραγμένο σε λίθινη στήλη (αρ. ευρ. 2769, ύψ. 079μ., πλ. 032μ., πάχ. 012μ) με ελαφρά προς τά άνω μείωση, αποτελούμενη από τρία συνανήκοντα θραύσματα. Είναι ελλιπής κάτω και φέρει σπασίματα κατά μήκος της δεξιάς και της αριστερής παρειάς. Η πρόσθια επιφάνεια είναι λειασμένη με οδοντωτή ξοΐδα, ενώ η πίσω αδρά δουλεμένη. Η στήλη φέρει στο άνω τμήμα της δύο ορθογώνιους τόρμους, διαστάσεων 0,045μ. Χ 0,05μ. σε απόσταση 0,13μ. τον ένα από τον άλλο. Ο δεξιός τόρμος σώζει στο εσωτερικό του μικρό μέρος λίθινης δοκίδος τετραγωνικής διατομής. στερεωμένης με μολυβδοχόηση. Η παρουσία δύο δίδυμων λίθινων δοκίδων, που προεξείχαν οριζόντια προς τα εμπρός, αποτελεί οπωσδήποτε δυσερμήνευτο στοιχείο. Φαίνεται λογικό να υποθέσουμε ότι οι δοκίδες χρησίμευαν για την ανάρτηση αντικειμένου ή αντικειμένων, σχετιζόμενων με το παρακάτω μουσικό δίστιχο που βρίσκεται χαραγμένο χαμηλότερα, στο μέσο περίπου της στήλης:

vac Λ Μ Ο Χ Α ΓΠ
2 Λ Υ vacat Ν Χ Λ Ι Ρ
v a c a t

Εικ. 3. Λεπτομέρεια του μουσικού δίστιχου.

Ύψος συμβόλων 0,015μ. (=Ο) έως 0,025μ. (= Κ). Γράμματα του ιωνικού αλφαβήτου που χρησιμοποιούνται ως μουσικά σύμβολα και αποδίδουν μουσικούς φθόγγους. Σύμφωνα με τους πίνακες του μουσικοθεωρητικού του 4ου αι. μ.Χ. Αλύπιου, αποτελούν στην πλειονότητά τους βαθμίδες του αρχαίου Δώριου χρωματικού τρόπου. Με εξαίρεση το τελευταίο σύμβολο στο τέλος του πρώτου στίχου Κ απεστραμμένο που ανήκει στο σύστημα της αρχαίας Ελληνικής οργανικής σημειογραφίας, Όλα τα υπόλοιπα ανήκουν στη φωνητική σημειογραφία, μολονότι δεν συνοδεύονται από ποιητικό κείμενο. Άξια προσοχής είναι τα δύο κενά, κενό δύο συμβόλων στην αρχή του πρώτου στίχου, και δεύτερο κενό τριών συμβόλων στο μέσο περίπου του δεύτερου στίχου. Το προτελευταίο σύμβολο ΓΠ του πρώτου στίχου πρέπει μάλλον να προήλθε από την ένωση δύο συμβόλων, ενός Γ και ενός Π, των οποίων οι οριζόντιες κεραίες εφάπτονται.

Από τις βαθμίδες αυτές βέβαια το Υ (=) αποτελεί απόκλιση στον Υποδώριον, ενώ το Ο και το Ν, όπως και το αντίστοιχό τους οργανικό "Κάππα απεστραμμένον", ανήκουν στο συνημμένο

τετράχορδο του Δώριου. Τα δύο τλευταία σύμβολα του δεύτερου στίχου I P (=d΄b) ανήκουν στον διατονικό Λύδιον και αποτελούν μετατροπία (μεταβολή) σε αυτόν τον τρόπο.

Παρατηρεί κανείς ότι οι τρεις πρώτες νότες του πρώτου στίχου, που βρίσκονται ακριβώς πάνω από το κενό του δεύτερου στίχου, σχηματίζουν ένα μελωδικό μοτίβο, το οποίο θα μπορούσε να συμπληρώσει το αντίστοιχο κενό του δεύτερου στίχου. Βρίσκεται άλλωστε μέσα στα νόμιμα όρια του πλαισίου της Δώριας σειράς. Τίθεται το ερώτημα, κατά πόσο το δίφθογγο μοτίβο της αρχής του δεύτερου στίχου θα μπορούσε να συμπληρώσει το αντίστοιχο κενό του πρώτου στίχου. Η απάντηση μπορεί να είναι και εδώ καταφατική, οπότε τα αυτά δύο μοτίβα, ένα δίφθογγο και ένα τρίφθογγο, καταλαμβάνουν το πρώτο μισό και των δύο στίχων. Προκύπτουν έτσι δύο συνολικά μελωδικές φράσεις, η δεύτερη από τις οποίες είναι κατά το πρώτο ήμισυ επανάληψη της πρώτης. Η δεύτερη μελωδική φράση διαφοροποιείται απόλυτα στο δεύτερο μισό της, όπου καταλήγει με την εντελώς απροσδόκητη μετατροπία στον διατονικό Λύδιο. Με την αντίστοιχη συμπλήρωση των κενών που προτείνονται, οι δύο μελωδικές φράσεις της μουσικής επιγραφής της Μεσσήνης παρουσιάζουν μιάν απόλυτα ισορροπημένη μελωδική διάθρωση, η οποία κινείται στα όρια της οκτάβας g-g^1. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, στην πρώτη μελωδική φράση ο υψηλότερος τόνος (g) του μουσικού δίστιχου βρίσκεται έβδομος κατά σειρά, ενώ ο αντίστοιχος έβδομος (g^1) της δεύτερης μελωδικής φράσης είναι ο χαμηλότερος.

Πρέπει τέλος να σημειωθεί ότι το δίστιχο της Μεσσήνης είναι το τέταρτο κατά σειρά κείμενο αρχαίας ελληνικής μουσικής, που απαρτίζεται από φωνητικά στην πλειονότητα σύμβολα, μη συνοδευόμενα από αντίστοιχο ποιητικό κείμενο. Οι τρεις προηγούμενες ανάλογες μουσικές επιγραφές είναι: α) της Λαυρεωτικής, β) του Πηλίου και γ) του Ηρακλή Παγκράτη στην Αθήνα.[32]

Η διαιώνιση των μουσικών φράσεων πάνω στην πέτρα και η δημοσιοποίησή τους αποτελεί οπωσδήποτε τεκμήριο του επίσημου λατρευτικού χαρακτήρα τους. Το ίδιο συνάγεται και από την πομπική, τελετουργική επισημότητα της μελωδίας. Η σύνδεση του μουσικού διστίχου με το τελετουργικό των θυσιών προς τιμήν θεών ή ηρώων, συμπεριλαμβανομένου του Επαμεινώνδα, είναι δεδομένη. Υπέρ της σχέσης συνηγορεί εκτός από τα παραπάνω και η μαρτυρία του Παυσανία (5.15.12) ότι οι Ηλείοι όχι μόνο σπένδουν προς τιμή των ηρώων και των ηρωίδων τους στο *Πρυτανείο της πόλης, αλλά και "ὁπόσα δε ἄδουσιν ἐν τῶ πρυτανείωι, φωνῆι μέν ἔστιν αὐτῶν ἡ Δώριος, ὅστις δέ ὁ ποιήσας ἦν τά ἄσματα, οὐ λέγουσιν*."[33]

Οι μαρτυρίες για τον μετά θάνατο αφηρωισμό και τη λατρεία του οικιστή της Μεσσήνης Θηβαίου στρατηγού Επαμεινώνδα είναι έμμεσες. Ο Παυσανίας στα Βοιωτικά του (9.14.5) σημειώνει: "*καί οἰκιστής Μεσσηνίοις τοῖς νῦν ἔστιν Ἐπαμεινώνδας*." Ελεγειακό τετράστιχο χαραγμένο πάνω στο βάθρο ανδριάντα του ανιδρυμένου στην πόλη της Θήβας είχε ως εξής:

'Ημετέραις βουλαῖς Σπάρτη μέν ἐκείρατο δόξαν,
Μεσσήνη δ' ἱερή τέκνα χρόνωι δέχεται,
Θήβης δ' ὅπλοισιν Μεγάλη πόλις ἐστεφάνωται,
αὐτόνομος δ' Ἑλλάς πᾶσ' ἐν ἐλευθερίηι.

Με τη δική μου θέληση στερήθηκ' η Σπάρτη τη δόξα της
και δέχεται με τα χρόνια η ιερή Μεσσήνη τα παιδιά της,
ενώ η Μεγαλόπολη μεωτης Θήβας τα όπλα στεφανώθηκε
και η Ελλάδα ολάκερη αυτόνομη κι ελεύθερη πια ζει.

Ανάλογο περιεχόμενο είχε και ο χρησμός, τον οποίο κατά την παράδοση είχε κάποτε δώσει ο νυμφόληπτος Βάκις στους Μεσσηνίους, υπαινισσόμενος την επάνοδό τους στην πατρίδα (Παυσανίας 4.27.4):

καί τότε δέ Σπάρτης μέν ἀπ' ἀγλαόν ἄνθος ὀλεῖται,
Μεσσήνη δ' αὖτις οἰκήσεται ἤματα πάντα.

(Ολότελα τότε θα χαθεί της Σπάρτης ο λαμπρός ανθός κι είναι η Μεσσήνη που για πάντα πια θα οικιστεί).

Για τη δόξα και κατ' ουσία τον αφηρωϊσμό του Επαμεινώνδα είχε ήδη προφητεύσει ο Καύκων, ο μυθικός ιδρυτής των μυστηρίων της Ανδανίας, όταν παρουσιάστηκε στον ύπνο του Θηβαίου στρατηγού με τη μορφή ενός σεβάσμιου γέροντα ιεροφάντη και του είπε (Παυσανίας 4.26.6):

> "*σοί μέν δῶρα ἔστι παρ' ἐμοῦ κρατεῖν ὅτωι ἄν μεθ' ὅπλων ἐπέρχηι· καί ὅν ἐξ ἀνθρώπων, ἔγωγε, ὦ Θηβαῖε, ποιήσω μή ποτε ἀνώνυμον μηδέ ἄδοξόν <σε> γενέσθαι· σύ δέ Μεσσηνίοις γήν τε πατρίδα καί πόλεις ἀπόδος, ἐπειδή καί τό μήνιμα ἤδη σφίσι πέπαυται τῶν Διοσκούρων*".

Στον γλύπτη και ζωγράφο του 4ου αι. π.Χ. Ευφράνορα αποδίδεται ζωγραφικός πίνακας, στον οποίο εικονιζόταν ο Επαμεινώνδας έφιππος στη μάχη της Μαντίνειας, σε ένα επεισόδιο προγενέστερο της κύριας μάχης που του στοίχισε τη ζωή.[34] Το έργο μαζί με ένα δεύτερο πίνακα που παρίστανε τους δώδεκα θεούς, καθώς και έναν τρίτο του ίδιου καλλιτέχνη που εικόνιζε τον Θησέα, βρισκόταν στη στοά του Ελεύθεριου Δία στην Αγορά των Αθηνών. Ένα αντίγραφο του πίνακα με την ιππομαχία υπήρχε, κατά τον Παυσανία (8.9.8), και στη Μαντίνεια, συγκεκριμένα μέσα στον οίκο του Αντίνοου στο Γυμνάσιο της πόλης. Ο αυτοκράτορας Αδριανός μερίμνησε να φιλοτεχνηθεί το αντίγραφο αμέσως μετά το 130 μ.Χ. Ο ίδιος ο αυτοκράτορας φρόντισε επίσης να στηθεί και μια δεύτερη στήλη, δίπλα σε παλαιότερη, στον τάφο του Θηβαίου στρατηγού (Παυσανίας 8.11.8). Πάνω στον τάφο του Επαμεινώνδα, στη θέση "Πελάγους δρυμός", όπου έγινε η μάχη, έστεκε κίονας που έφερε ασπίδα με ανάγλυφο φίδι. Το φίδι κατά τον Παυσανία ήθελε να δηλώσει ότι ο Επαμεινώνδας καταγόταν από το γένος των λεγόμενων "σπαρτῶν", μια καταγωγή ξεχωριστή, πανάρχαια και θαυμαστή, την οποία πολλοί επιφανείς Θηβαίοι επιθυμούσαν να έχουν ή καυχιόνταν ότι είχαν.[35] Ζωγραφικός πίνακας με παράσταση του Επαμεινώνδα αποδίδεται και στο ζωγράφο Αριστόλαο, μαθητή και γιο του Παυσία.[36]

Η σημασία της νίκης του Επαμεινώνδα στα Λεύκτρα το 371 π.Χ. ήταν τεράστια, παρά τις απόπειρες να μειωθεί. Ήταν η πρώτη συντριπτική ήττα που είχε υποστεί η Σπάρτη ύστερα από τριακόσια περίπου χρόνια μετά την ήττα της στις Υσιές της Αργολίδς το 669 π.Χ., ήττα που σήμανε "the declension of Classical Sparta from the status of a great Greek power to that of a second-rate provincial squabbler."[37] Ο Παυσανίας (9.6.4 και 9.13.11) σημειώνει με θαυμασμό ότι "*Θηβαίοις μέν ἡ νίκη κατείργαστο ἐπιφανέστατα πασῶν ὁπόσας κατά Ἑλλήνων ἀνείλοντο Ἕλληνες*".

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Despinis 1985, 53.

[2] Themelis 1993α, 24-40; P. Themelis 1996, 155, 162-163.

[3] Zunino 1997, 178, σημ 128 και 183. Τη συσχέτιση Μουσών και Ηρακλή είχε προτείνει ο Γιώργος Δεσπίνης, ό.π., 378-385.

[4] Ορλάνδος 1964, 100-101, πίν. 107γ-δ.

[5] Βλ. σχόλιον εις Αριστοφάνους Σφήκες 823: «*εἶχον δέ καί ἥρωες πανοπλίαν*»; Salapata, 1993, 285-295; πρβλ. και Ducrey 1985, 34; ακόμη και ο Ηρακλής ήταν για τους Λάκωνες ένας ήρωας οπλίτης, χωρίς ρόπαλο και λεοντή: Boardman 1992, 28.

[6] Ο Παυσανίας κάνει λάθος, όταν αποδίδει στους Σάμιους καλλιτέχνες Ροίκο και Θεόδωρο (ακμή τους περί το 550 π.Χ.) την ανακάλυψη της χύτευσης του σιδήρου και την κατασκεύη αγαλμάτων από σίδερο. Εννοεί τον χαλκό, όπως ορθά σημειώνει ο ίδιος στα Αρκαδικά του 14.8.

[7] Themelis 1993α, 24-40, πίν. 3-9; Themeli 1994, 1-37.

[8] Ορλάνδος 1969, 103-104; Θέμελης 1988, 64-65. 1990, 99-100; 1993, 60-62; Πρβλ. *IG* V1, 1467, 1468, 1469.

[9] Παπαχατζής 1979, 128, σημ. 1.

[10] *IG* V 1, 1467, 1468, 1469; Ορλάνδος 1969, 103-104, πίν. 124α; Θέμελης 1988, 64-65; Θέμελης 1990, 98-100.

[11] Δεν γνωρίζουμε αν η επιλογή των αξιωματούχων γινόταν με ψηφοφορία, με κλήρωση ή με κάποια σειρά μεταξύ των φυλών: Βλ για το θέμα γενικά Aleshire 1994, 325-337.

[12] Clinton 1974, 61-63.

[13] Ορλάνδος 1969, 104; Liddel-Scott-Jones, s.v. ακρατοφόρος.

[14] Ησύχιος 11.782c; Burkert 1985, 261; Willetts 1969, 163; Dover 1978 189.

[15] Cartledge, Spawforth 1989, 99 και 199; Winand 1990, 174-181.

[16] Miller 1978, 25-28 και 128-131 και Appendix A: Testimonia.

[17] Miller 1978, Appendix A: Testimonia 176-177, αρ. 236, 237, 238, 251, 286, 287.

[18] Kurtz, Boardman 1985, 357, εικ. 142.

[19] Winand 1990, 181; Ο Will 1951, 233-246 διακρίνει το Δωδεκάθεο από το Πάνθεο. Για τον όρο «*ιεροθέσιον*» βλ. Allgöwer1993, 261-262 και 283-284, σημ. 158; για ένα ενδεχόμενο Πάνθεο στην Κάμιρο της Ρόδου βλ. Heilmeyer 1999, 83-88.

[20] Rolley 1977, αρ. 382, 400, 401.

[21] Βλ. και Πλούταρχος, Ηθικά Νικομάχεια, 194 Β (έκδοση W. Nachstädt, W. Sieveking, J. Titchener, II, Λειψία 1935).

[22] Για την προσωπικότητα γενικά του Επαμεινώνδα, "επαναστάτη" σε θέματα πολεμικής τακτικής: Πλούταρχος, *Αγησίλαος* 27; ο ίδιος, Ηθικά 583C, 584E; Διόδωρος 15.39.88; Στράβων 9.40.1; Ιουστίνος 6.8*; Der kleine Pauly* 2, 1979, s.v. Epameinondas, στ. 28-282; Tuplin 1984, 346-358; Ducrey 1985, 79-80; Vidal –Naquet 1983, 102-129 όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

[23] Jost 1985, 131 και 539-540.

[24] Cooper, The Fortifications of Epameinondas and the Role of the Rise of Monumental Greek City, 11 (αδημοσίευτη μελέτη)

[25] *RE* 5, 1905, s.v. Epameinondas (H. Svoboda); Ellis 1994, 730.

[26] Salviat 1965, 307.

[27] Boehringer 1998, 50.

[28] Για την εικονογραφία και τη σημασία των αναγλύφων με οπλίτες βλ. Salapata 1993, 285-295.

[29] Mitropoulou 1979, 41-42, αρ. 25-26.

[30] Θέμελης 1993β, 60-62, εικ. 3, πίν. 35-36; Θέμελης 1994α, 88-92, εικ. 10.

[31] Παπαχατζής 1978, 128, σημ. 1 τοποθετεί το Ιεροθύσιον στο οικοδόμημα Ε5, αμέσως νότια από το Ασκληπιείο, το οποίο λειτουργούσε αναμφίβολα ως Βαλανείο (Λουτρό) στα Ελληνιστικά χρόνια.

[32] Themelis, D. 1989, 307-324; Themelis, D. 1994, 349-364; ο West 1992, 27-28 ερμηνεύει τα σύμβολα στο δίστιχο του Λαυρείου ως αριθμητικά ή μετρολογικά με ακατανόητο "*μυστικό ή θρησκευτικό*"(!) περιεχόμενο, ενώ τα παράλληλα που αναζητεί στο Berezan, στην Αινειάδα του Βιργιλίου, στο τέρας της Αποκαλύψεως (!) και στους δαίμονες της αρρώστιας των Vidévdat της Αβέστα (!), ή ακόμα στο πτολεμαϊκό όστρακο και την ξύλινη πινακίδα του Michigan, ουδεμία έχουν σχέση με τη μαρμάρινη στήλη του Λαυρείου και τα σαφή σύμβολα της αρχαίας μουσικής παρασημαντικής. Η κριτική και η όποια αντίθετη άποψη που στηρίζεται σε δαιδαλώδη άσχετα παραδείγματα δεν χαρακτηρίζει φυσικά σώφρωνα αλλά μάλλον εμπαθή ερευνητή που προσπαθεί να περάσει τη δική του «*αυθεντία*»με αντιδεοντολογικό τρόπο.

[33] Ο Κικέρων, *Tusculanae Disputationes* 1.2 σημειώνει ότι ο Επαμεινώνδας, τον οποίο ο ίδιος θεωρούσε ηγετική φυσιογνωμία της ελληνκής ιστορίας, ήταν και ικανός τραγουδιστής με τη συνοδεία άρπας. Η πληροφορία αμφισβητείται: King 1966.

[34] Plinius, *NH* 35.129; Πλούταρχος, *Περί της των Αθηναίων δόξης*, 2: "Γέγραφε δέ καί τήν ἐν Μαντινεία πρός Ἐπαμεινώνδαν ἱππομαχίαν, οὐκ ἀνενθουσιάστως, Εὐφράνωρ"; Παυσανίας, 1.3.3-4 και 9.15.5; πρβλ. Palagia 1980, 50-51, 54.

[35] Σπαρτοί ονομάζονταν οι άνδρες που φύτρωσαν από τη γη, όταν ο Κάδμος έσπειρε τα δόντια του δράκοντα που σκότωσε, όπως τον συβούλευσε η Αθηνά: Απολλόδωρος 3.4.1 και Παυσανίας 9.5.3.

[36] Plinius, NH 35.137: "*Pausiae filius et discipulus Aristolaus e severissimis pictoribus fuit, cuius sunt Epaminondas, Pericles, Media, Virtus, Theseus, imago Atticae plebis, bovum immola*tio".

[37] Cartledge, Spawforth 1989, 3; Cartledge 1979, 126, 134, 136, 140. Για το θρύλο των Λευκτρίδων παρθένων βλ. Burkert 1993, 125.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Aleshire, S.B., The Demos and the Priests: the Selection of Sacred Officials at Athens from Cleisthenes to Augustus, στο *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford 1994,

Allgöwer, D., Antiochos Ier de Commagéne, *Annali* 15, Napoli 1993, 261-284.

Boardman, J., For you are the Progeny of Unconquered Heracles, στο J. M. Sanders, J.M., (εκδ.), *Φιλολάκων, Lakonian Studies in Honour of Hector Catling*, Oxford 1992, 25-29.

Boehringer, D., Zur Heroisierung historischer Persöhnlichkeiten bei den Griechen, στο M. Flashar, H.-J. Gehrke, E. Heinrich (εκδ.), *Retrospektive, Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-rφmischen Antike*, Freiburg 1998, 50.

Burkert, W., *Greek Religion* (αγγλική μετάφραση J. Raffan), Cambridge Mass. 1985.

Burkert, W., *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία* (μετάφραση Η. Ανδρεάδη), Αθήνα 1993.

Cartledge, P., Sparta and Lakonia. A regional History 1300-362 BC, London 1979.

Cartledge, P., Spawforth, A., *Hellenistic and Roman Sparta, a Tale of two Cities*, London-New York 1989.

Clinton, K., *Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries*, Philadelphia 1974.

Cooper, Fr., The Fortifications of Epameinondas and the Role of the Rise of Monumental Greek City (αδημοσίευτη μελέτη).

Despinis, G., Ein Werk des Damophon, *AA* 81, 1966, 378-385.

Dover, K.J., *Greek Homosexuality*, Cambridge Mass. 1978.

Ducrey, P., *Guerre et guerriers dans la Grθce antique*, Paris 1985.

Ellis, J.R., *Macedon and the North-West Greece, Cambridge Ancient History*, Cambridge 1994.

Habicht, Chr.,*Pausanias und seine Beschreibung Griechenlands*, München 1985, 53.

Heilmeyer, W.-D., Θεοῖς πᾶσι - Rhodos, Pergamon und Rom, στο *Ρόδος 2.400 χρόνια, Πρακτικά Συνεδρίου,* τόμ. Α, Ρόδος 1999, 83-88.

Jost, M., *Sanctuaires et cultes d' Arcadie*, Paris 1985.

King, J.E., *Cicero, Tuscan Disputations*, London 1966.

Kurtz, D.C., Boardman, J., *Thanatos: Tod und Jenseits bei den Griechen* (μετάφραση H.G.. Buchholz), Mainz 1985.

Miller, S.G., *The Prytaneion, its Function and Architectural Form*, Berkeley-Los Angeles-London 1978, 25-28 και 128-131 και Appendix A: Testimonia.

Mitropoulou, E., *Libation Scenes with Oinochoe in Votive Reliefs*, Athens 1979.

Ορλάνδος, Α., Άνασκαφή Μεσσήνης, *ΠΑΕ* 1964, 96-101.

Ορλάνδος, Α., Ανασκαφή Μεσσήνης, *ΠΑΕ* 1969, 98-120.

Palagia, O., *Euphranor*, Leiden 1980.

Παπαχατζής, Ν., *Παυσανίου Ελλάδος περιήγησις, Μεσσηνιακά*, Αθήνα 1978.

Rolley, C., Les trépieds a cuve clouée, *FdD* V, 3, Paris 1977.

Salapata, G., *Lakonian Votive Plaques with Particular Reference to the Sanctuary of Alexandra at Amyklai* (διατριβή) Ann Arbor 1993.

Salviat, F., L' offrande, argienne de l' hémicycle des rois à Delphes et l' Héraclés béotien, *BCH* 89, 1965, 307-314.

Themelis, D., Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotike und aus Pelion, *Die Musikforschun*g 42, 1989, 307-324.

Themelis, D., Eine antike Musikinschrift aus dem Heiligtum des Herakles Pankrates, *Die Musikforschung* 47, 1994, 349-364.

Θέμελης, Π., Ανασκαφή Μεσσήνης, *ΠΑΕ* 1988, 43-79.

Θέμελης, Π. Ανασκαφή Μεσσήνης, *ΠΑΕ* 1990, 65-103.

Themelis, P., Damophon von Messene: sein Werk im Lichte der neuen Ausgrabungen, *AntK* 36, 1993α, 24-40.

Θέμελης, Π., Ανασκαφή Μεσσήνης, ΠΑΕ 1993β, 48-72.

Θέμελης, Π., Ανασκαφή Μεσσήνης, , *ΠΑΕ* 1994α, 69-99.

Themelis, P., Damophon of Messene. New Evidence, στο K. Sheedy (εκδ.), Archaeology in the Peloponnese. New Excavations and Research, Oxford 1994β, 1-37.

Themelis, P., Damophon, στο O. Palagia,O., Pollitt , J.J. (εκδ.), *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge 1996, 155, 162-163.

Tuplin, C.J., Pausanias' and Plutarch's Epameinondas, *Classical Quarterly* 78, 1984, 346-358.

Vidal -Naquet, P., *Ο μαύρος κυνηγός* (μετάφραση Στ. Γεωργούδη), Αθήνα 1983.

West, M.L., An alledged Musical Inscription, *ZPE* 93, 1992, 27-28.

Will, F., Dodékathéon et Panthéon, *BCH* 75, 1951, 233-246.

Willetts, R.F., *Everyday Life in Ancient Crete*, London-New York 1969.

Winand, J., *Les Hiιrothytes. Recherche institutinelle*, Bruxelles 1990.

Zunino, M.I., *Hiera Messeniaka: La storia religiosa della Messenia dall' eta micenea all' eta ellenistica*, Udine 1997.

Petros Themelis
Professor emeritus, University of Crete

Epameinondas, the Hero Founder of Messene

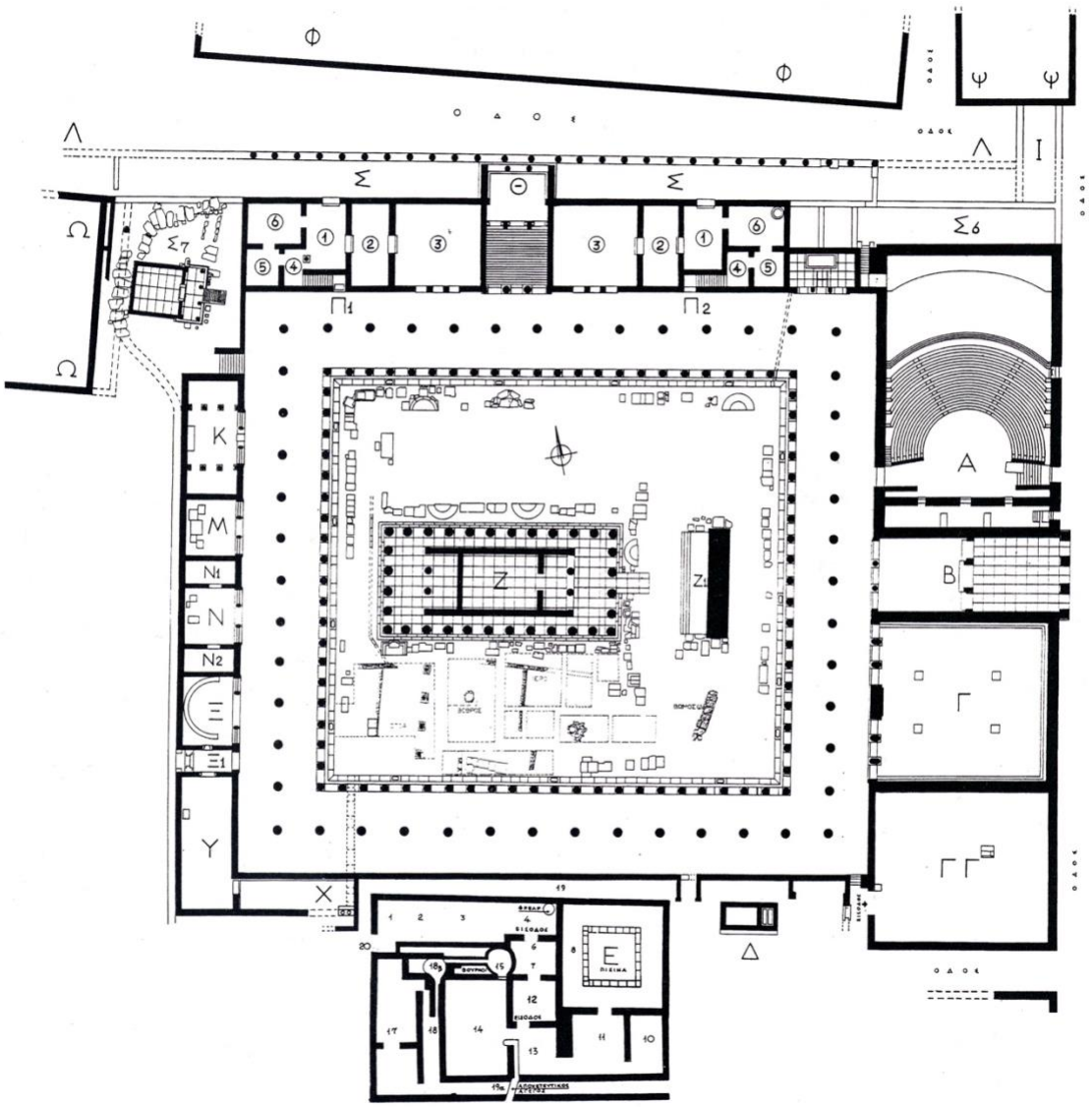
Summary

Pausanias, the traveler who visited Messene in the middle of the 2nd c. AD saw an iron statue of Epameinondas in the Asclepieion of the ancient capital city (Paus. 4.31.10), which was exhibited in the side room N1 of the west wing of the sanctuary. Not only the three-partied arrangement of Room N but also the semantic relationship of the sculptures erected inside the three rooms obliges us to accept that the marble statue of the personified city of Thebes was framed by the iron statue of the Theban general Epameinondas and the marble statue of the Theban Heracles made by the famous Messenian sculptor Damophon. The Hierothysion of ancient Meessene, a large multifaceted building complex of political and religious character was established in the 3rd c. BC and used to the late antiquity. It functioned as a Pantheon where statues of the twelve gods were erected and a bronze statue of Epaminondas the Hero-Founder of Messene, "*a man famous for his education and philosophical knowledge*", according to Plutarch. Two lines of a musical motif inscribed on a stone stele with symbols of ancient music, brought to light in the Hierothysion, has been transcribed on a European stave and set to music. The melody was probably related to the sacrificial ritual in honor of the deified Epameinondas and accompanied the following elegy:

With my own will was Sparta deprived of its glory
and holy Messene accepts her children now,
while Megalopolis is with Thebe's weapons crowned
and Hellas entire free and independed now lives.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 4. Το Ασκληπιείο της αρχαίας Μεσσήνης. Αεροφωτογραφία.



Εικ. 5. Κάτοψη του Ασκληπιείου της αρχαία Μεσσήνης.

Κωνσταντίνος Καρδάμης
Αναπληρωτής καθηγητής
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Η μουσική παιδεία στα Επτάνησα κατά την περίοδο της Βρετανικής Προστασίας - Πρόδρομες νύξεις

«Άλλοτε είναι τενόρος, άλλοτε είναι μπάσσος, άλλοτε κάνει τον διευθυντή της στρατιωτικής μπάντας, θαυμάσια αλλά με το αυτί. Δεν έχω σκοπό να τον κάνω να μάθη συστηματικά μουσική, για να μη τον απομακρύνω πιο πολύ από άλλες πιο σοβαρές ενασχολήσεις».[1] Η παραπάνω φράση, γραμμένη το 1852, προέρχεται από τη γραφίδα του Ανδρέα Μουστοξύδη και περιγράφει λακωνικά, αλλά γλαφυρά, την άποψή του για τις σχέσεις του δεκάχρονου γιου του, Μιχαήλ, με τη μουσική. Με μια πρώτη προσέγγιση, η παραπάνω γνώμη του Κερκυραίου λόγιου πιθανόν προκαλεί έκπληξη, ιδιαίτερα αν λάβει κανείς υπόψη ότι είναι διατυπωμένη την περίοδο της ωριμότητάς του (ο Μουστοξύδης πέθανε το 1860), και ότι προέρχεται από έναν άνθρωπο που είχε ζήσει για πολλά χρόνια στον κυρίως ευρωπαϊκό χώρο, είχε συνδεθεί με εξέχουσες μορφές της ευρωπαϊκής διανόησης, είχε διατελέσει πρόεδρος του κερκυραϊκού θεάτρου San Giacomo και της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, και είχε συνεισφέρει τα μέγιστα στην εκπαιδευτική οργάνωση του νεόδμητου ελλαδικού κρατιδίου κατά την καποδιστριακή περίοδο, καθώς και στην αναμόρφωση του εκπαιδευτικού συστήματος της Επτανήσου από το 1833.

Ωστόσο, η παραπάνω στάση του Μουστοξύδη δεν είναι άσχετη με τη θέση της διδασκαλίας της μουσικής στα επτανησιακά εκπαιδευτήρια, αφού περιέγραφε με σαφή τρόπο την κυρίαρχη προσέγγιση της επτανησιακής ιθύνουσας τάξης σε ό,τι αφορά γενικότερα στην εκμάθηση της μουσικής.

Πριν την παράθεση κάποιων αρχικών ερευνητικών νύξεων σε σχέση με τη θέση της μουσικής παιδείας στην επτανησιακή εκπαίδευση της περιόδου 1814–1864, πρέπει να υπογραμμιστεί, ότι γενικότερα η μουσική διδασκαλία πάσχιζε κατά το ίδιο χρονικό διάστημα να βρει βιώσιμη έξοδο στα προγράμματά των ευρωπαϊκών σχολείων. Στην αγγλικανική Βρετανία, χώρα με την οποία η Επτάνησος συνδεόταν με πολιτικούς δεσμούς, η μουσική άρχισε να επανεμφανίζεται στη γενική εκπαίδευση πιο έντονα με τη λήξη των Ναπολεόντειων Πολέμων.[2] Τα πρώτα σχολικά μουσικά εγχειρίδια κυκλοφόρησαν τη δεκαετία του 1830 και σκοπός της διδασκαλίας της μουσικής ήταν κυρίως η ενίσχυση του εκκλησιαστικού μέλους, το οποίο άλλωστε ήδη από την Αναγέννηση κατείχε σημαντική θέση στις εκπαιδευτικές δράσεις των ναών. Καταλληλότερα εγχειρίδια μουσικής εμφανίστηκαν στα αγγλικά σχολεία μόλις το 1841 ταυτόχρονα με την προσπάθεια διάδοσης της οργανωμένης μουσικής πράξης σε ευρύτερους κοινωνικούς χώρους. Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα πιάνο και φωνητική μουσική διδάσκονταν σε πάμπολλα σχολεία θηλέων της Βρετανίας, όπου και η χορωδιακή πρακτική είχε

ιδιαίτερη θέση. Στο πλαίσιο αυτό είναι χαρακτηριστικό ότι η αφιερωμένη αποκλειστικά στη μουσική κατάρτιση Royal Academy of Music ιδρύθηκε το 1822.

Ο ιταλικός χώρος, με τον οποίο η Επτάνησος είχε μακροχρόνιους πολιτισμικούς δεσμούς, αν και κατεξοχήν μουσικός, επίσης δεν απέδιδε αντίστοιχη θέση στο μάθημα της μουσικής μέσα στο σύστημα γενικής εκπαίδευσης. Ασφαλώς, αυτή η στάση επίσης δικαιολογείται, αφού την επαγγελματική και σε υψηλό επίπεδο μουσική κατάρτιση είχαν αναλάβει ήδη από τον 17ο αιώνα αυτόνομα και αρτίως οργανωμένα εκπαιδευτήρια με τη μορφή κονσερβατορίων, μουσικών λυκείων ή μουσικών ακαδημιών. Όλα τα κράτη της ιταλικής χερσονήσου είχαν τουλάχιστον έναν τέτοιο εκπαιδευτικό οργανισμό, ο οποίος κατάρτιζε οργανοπαίκτες, δασκάλους, συνθέτες, χορωδούς ή τραγουδιστές, μέσω δράσεων που έφεραν και κοινωνικό αποτύπωμα (π.χ. διδασκαλία ορφανών ή οικονομικά αδύνατων).

Με τα δεδομένα αυτά, η δήλωση του Μουστοξύδη, ενός προοδευτικού Επτανήσιου διανοούμενου, μάλλον δικαιολογείται. Στη σκέψη του, όπως και σε εκείνη της πλειονότητας της επτανησιακής ιθύνουσας τάξης, η διδασκαλία της μουσικής στο σχολείο δεν μπορούσε παρά να είναι μια δευτερεύουσα ενασχόληση, η οποία, ναι μεν καλλιεργούσε το αίσθημα του Ωραίου, αλλά ταυτόχρονα θα απορροφούσε χρόνο και ενέργεια από τη μελέτη της αρχαίας και νεώτερης φιλολογίας, των μαθηματικών, της φυσικής και άλλων μαθημάτων. Από την άλλη, για τις μη προνομιούχες κοινωνικές τάξεις, των οποίων ο κύριος σκοπός της όποιας σχέσης τους με τη γενική εκπαίδευση περιοριζόταν στην εκμάθηση γραφής, ανάγνωσης και βασικών μαθηματικών, η διδασκαλία της μουσικής ήταν απλώς περιττή.

Αρχικά, λοιπόν, η μουσική εκπαίδευση στα Ιόνια ήταν στηριγμένη, κατά τα πρότυπα προηγούμενων περιόδων, σε μεμονωμένους ιδιώτες δασκάλους και, κατά συνέπεια, προνόμιο του οικονομικά εύρωστου μέρους της κοινωνίας, αφού μόνο αυτό μπορούσε να ανταπεξέλθει στα επιπλέον έξοδα που συνεπαγόταν η πρόσληψη ενός μουσικοδιδασκάλου. Με τον συγκεκριμένο τρόπο τουλάχιστον από τον 18ο αιώνα εκπαιδεύτηκε στη χρήση κυρίως πληκτροφόρων, εγχόρδων ή στη φωνητική ένας μεγάλος αριθμός Επτανησίων «dilettanti», δηλαδή ερασιτεχνών με την θετικότερη έννοια του όρου, για τους οποίους, όμως η βιοποριστική ενασχόληση με τη μουσική ισοδυναμούσε με κοινωνικό υποβιβασμό. Οι συγκεκριμένες συνθήκες, επίσης, απέκλειαν τις μη οικονομικά εύρωστες τάξεις από τη μουσική παιδεία και κατά συνέπεια ενίσχυαν την πολυθρύλητη «μουσική ομηρία» της Επτανήσου από την Ιταλία, αφού ακριβώς οι μη προνομιούχες τάξεις ήταν η άμεση δεξαμενή, από την οποία ο ευρωπαϊκός χώρος αντλούσε μαθητές για τις μουσικές σχολές και δημιουργούσε σταθερή ροή στελεχών. Για τους ίδιους λόγους την σε επτανησιακό επίπεδο κατάρτιση επαγγελματιών ή ημιεπαγγελματιών μουσικών είχαν αναλάβει οι χαρισματικότεροι από τους μουσικούς των κατά τόπους θεάτρων, οι οποίοι εντός του πλαισίου του καλώς εννοούμενου «συντεχνιακού συμφέροντος» προέβαλαν και άτομα του οικογενειακού περιβάλλοντός τους, δημιουργώντας «μουσικές δυναστείες» (π.χ. οικογένειες Battagel, Πογιάγου, Λαμπελέτ), πρακτική που βεβαίως σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί επτανησιακό γνώρισμα.

Ωστόσο, είναι γεγονός, ότι κατά την περίοδο της Βρετανικής Προστασίας έγιναν τα πρώτα βήματα για την εισαγωγή του μαθήματος της μουσικής στην επτανησιακή γενική εκπαίδευση, τάση που εντοπίζεται και σε σχέση με τη βρετανική. Από την άποψη αυτή, η Επτάνησος βρέθηκε σε παραλληλία με τον γενικότερο προβληματισμό της Ευρώπης στο συγκεκριμένο ζήτημα. Αυτό, όμως, που προέκυψε εν τέλει ήταν ένα ανομοιογενών κατευθύνσεων σύστημα μουσικής κατάρτισης που στο σύνολό του, καίτοι ευρισκόμενο σε ταυτοχρονία με τις αναζητήσεις του υπόλοιπου ευρωπαϊκού χώρου, συνδύαζε γνωρίσματα τόσο των αγγλικών προτύπων όσο και των ιταλικών πρακτικών.

Η γνωστότερη σχέση του θεσμοθετημένου επτανησιακού εκπαιδευτικού συστήματος με τη διδασκαλία της μουσικής δεν αφορά στην πρωτοβαθμια ή στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, αλλά στον χώρο της πανεπιστημιακής. Πιο συγκεκριμένα, η εκμάθηση της μουσικής συμπεριλήφθηκε εξαρχής –με έντονο πολλές φορές τρόπο– στο πρόγραμμα σπουδών της Ιονίου Ακαδημίας (έναρξη λειτουργίας: 1824), παρότι το 1821 αρχικά είχε προβλεφθεί σε εκείνο της προτεινόμενης Σχολής Καλών Τεχνών.[3] Ο απόφοιτος της Οξφόρδης λόρδος Guilford, πιθανότατα αντανακλώντας πτυχές της περί μουσικής θεώρησης εντός του βρετανικού πανεπιστημιακού χώρου, πρότεινε εξ αρχής ως πρύτανης να διδάσκεται στην Ακαδημία τόσο η εκκλησιαστική όσο και η κοσμική μουσική. Για τον σκοπό αυτό είχε επιλέξει τον Ιωαννίτη διάκονο Ιωάννη Αριστείδη,[4] ο οποίος το 1819, σύμφωνα με τον Guilford, ήταν ήδη άριστος γνώστης και των τριών σχολών της ψαλτικής της ανατολικής εκκλησίας, δηλαδή «της παλαιάς και νέας της Κωνσταντινούπολης και εκείνης της Κρήτης». Ο Βρετανός ευπατρίδης έστειλε τον διάκονο με δικά του έξοδα στη Νάπολη, ώστε να σπουδάσει και την κοσμική μουσική σε μια πόλη, η οποία και γεωγραφικά κοντά στην Κέρκυρα βρισκόταν και πανευρωπαϊκή φήμη στο χώρο της μουσικής εκπαίδευσης είχε.

Η διδασκαλία της μουσικής άρχισε το 1824 ως μέρος του προγράμματος σπουδών της θεολογικής σχολής. Εκεί διδάχθηκε αποκλειστικά η ορθόδοξη ψαλτική, πράγμα που αποτελεί μια φαινομενική ασυνέπεια, αφού στις προθέσεις του Guilford ήταν και η διδασκαλία της κοσμικής μουσικής. Πρέπει, όμως, να σημειωθεί, ότι η διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής δεν απέκλειε και εκείνη της κοσμικής, παρά τις αντιδράσεις του τοπικού ανώτατου κλήρου. Αντιθέτως, άρθρα δημοσιευμένα στον Ερμή τον Λόγιο θεωρούν λογικό, ότι η καλή γνώση της κοσμικής μουσικής από τους ιερείς και τους ψάλτες θα βοηθούσε στην ορθότερη απόδοση των εκκλησιαστικών μελών,[5] σε μια περίοδο, κατά την οποία ήταν διάχυτη η πεποίθηση της αλλοίωσης της εκκλησιαστικής μουσικής από τα εξωτερικά και τα ανατολίτικα μέλη, καθώς και από την άγνοια των ψαλτών. Ίσως, μάλιστα, αυτός να ήταν ο κύριος λόγος για τον οποίο ο Guilford, συνδρομητής και ο ίδιος στον Ερμή τον Λόγιο και φίλος του Θεόκλητου Φαρμακίδη, θέλησε να στείλει τον Αριστείδη στη Νάπολη. Η συγκεκριμένη πεποίθηση πιθανόν να κρύβεται και πίσω από την πρόθεση του ίδιου του Αριστείδη να διορθώσει και να αναμορφώσει την εκκλησιαστική μουσική.

Ασχέτως εάν τελικά η διδασκαλία της ψαλτικής είχε επιτυχία ή όχι κατά την πρώτη χρονιά της λειτουργίας της Ακαδημίας, την άνοιξη του 1825 μπορούσαν να βρεθούν στα κερκυραϊκά βιβλιοπωλεία μια σειρά από βιβλία που πιθανότατα εξυπηρετούσαν τις διδακτικές ανάγκες του συγκεκριμένου μαθήματος. Αυτά ήταν η Οκτώηχος σε έκδοση του 1823, το Δοξαστικάρι (πιθανότατα εκείνο του Πέτρου Πελοποννήσιου που εκδόθηκε, μεταγραμμένο στη «νέα μέθοδο», το 1820 στο Βουκουρέστι), η «Εισαγωγή στην Ελληνική μουσική» (τυπωμένη στο Παρίσι το 1822, πρόκειται προφανώς για την Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιατικής μουσικής του Χρύσανθου), Οι Ψαλμοί του Δαυίδ (στη νέα ελληνική, 1823) και μια Ανθολογία της Ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής (τυπωμένη στην Κωνσταντινούπολη το 1824).[6] Ενεργό ρόλο στη διδασκαλία της ψαλτικής είχε και το πιάνο το οποίο βρισκόταν στη μεγάλη αίθουσα του Πανεπιστημίου. Κάτι τέτοιο ενισχύεται και από τη μορφή των σε πεντάγραμμο ευρισκόμενων καταγραφών εκκλησιαστικών μελών από τον ίδιο τον Αριστείδη,[7] στις οποίες η χρήση του πιάνου βοηθά καταλυτικά την ορθή εκφορά του μουσικού κειμένου. Την επόμενη ακαδημαϊκή χρονιά η εκκλησιαστική μουσική συγκαταλεγόταν πλέον στο πρόγραμμα σπουδών της φιλοσοφικής σχολής. Η συγκεκριμένη αλλαγή φαίνεται να σχετίζεται με εκκλησιαστικές παρεμβάσεις, καθώς και με κάποια πιθανή ενδόμυχη σκέψη του απόφοιτου της Οξφόρδης Guilford να συνδέσει την ορθόδοξη ψαλτική με τη διδασκαλία της Ηθικής.

Ωστόσο, το 1828 μετά το θάνατο του Ιωάννη Αριστείδη η έδρα της μουσικής στην Ιόνιο Ακαδημία καταργήθηκε. Άλλωστε, ο θάνατος του Guilford ένα χρόνο νωρίτερα είχε στερήσει από τον Αριστείδη τον κύριο υποστηρικτή της διδασκαλίας της μουσικής στην Ακαδημία. Πράγματι, σε μια εποχή, κατά την οποία η μουσική (και ιδιαίτερα στην πρακτική έκφανσή της) δεν είχε σαφή θέση στην ευρωπαϊκή ανώτατη εκπαίδευση (με την εξαίρεση εκείνης του γερμανόφωνου χώρου), ήταν μάλλον αναμενόμενη η άποψη πολλών εντός και εκτός της Ιονίου Ακαδημίας, οι οποίοι θεωρούσαν τη θέση του καθηγητή της μουσικής περιττή πολυτέλεια («professore di lusso», ήταν ο αποκαλυπτικός χαρακτηρισμός).[8] Παρά ταύτα, η σύντομη δραστηριοποίηση του Αριστείδη στην Ακαδημία είχε ως αποτέλεσμα την κατάρτιση ανθρώπων, όπως του ιερέα Ελευθέριου Παλατιανού, στους οποίους σήμερα χρωστάμε και τη καταγραφή μέρους του εν Κερκύρα εκκλησιαστικού μέλους της εποχής.

Ο χώρος της Ιονίου Ακαδημίας, πάντως, συνέχισε να ασχολείται με τη μουσική με έμμεσους τρόπους, πιο σχετικούς με τις κεντρικές επιστημονικές προτεραιότητές του. Ενδεικτικά και μόνο,[9] το 1839 αναφέρεται ρητά, ότι τα μαθήματα της Φυσικής στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο περιελάμβαναν και τη διδασκαλία της ακουστικής και ειδικότερα τα «περί του ήχου θεωρουμένου ως προς την Μουσικήν».[10] Συνδεδεμένη με την ιστορική/εθνογραφική προοπτική της μουσικής θα ήταν η διάλεξη του Αυστριακού καθηγητή της Ακαδημίας Leopold Joss στην Εταιρεία των Φιλομαθών της Κέρκυρας στις 7.6.1846 με τίτλο Sulla musica ecclesiastica greca.[11] Επίσης, δέκα χρόνια αργότερα η μουσική αποτέλεσε μέρος και των φιλοσοφικών και αισθητικών παραδόσεων του Πέτρου Βράιλα-Αρμένη.[12] Η ψαλτική, πάντως, περιλαμβανόταν στο πρόγραμμα του ιδρυμένου το 1828 Ιεροσπουδαστηρίου της Κέρκυρας, όπως μαρτυρά και η χρήση σε αυτό του εγχειριδίου του ιερέα Κωνσταντίνου Μαυροϊωάννη Όργανον διδακτικόν της ιεράς μουσικής (Κέρκυρα, 1851), προφανώς εξυπηρετώντας και εδώ πρακτικές ανάγκες.

Η θέση του μαθήματος της μουσικής στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση της Επτανήσου προκαλούσε επίσης προβληματισμό.[13] Κατά τα βρετανικά πρότυπα,[14] η μουσική ήδη από τη δεκαετία του 1820 είχε θέση κυρίως στα ακριβά ιδιωτικά και κυβερνητικά σχολεία θηλέων των επτανησιακών αστικών κέντρων. Να σημειωθεί, ότι στα σχολεία αυτά φοιτούσαν τα παιδιά των μελών της βρετανικής διοίκησης, της τοπικής αριστοκρατίας και των μεγαλοαστών. Σε ορισμένα εκπαιδευτήρια η μουσική αποτελούσε εφόδιο στην κατάρτιση μιας μέλλουσας αστής συζύγου μαζί με τα γαλλικά, το κέντημα, τη ζωγραφική και το χορό, μαθήματα τα οποία επίσης είχαν θέση στα προγράμματα των παραπάνω σχολείων, δίπλα στα ιταλικά, τα αγγλικά, τη γραφή, την αριθμητική και τη γεωγραφία.[15] Σε άλλα παρόμοια εκπαιδευτήρια, όμως, μπορούσε να απουσιάζει εντελώς.[16]

Η συγκεκριμένη εκπαιδευτική κατεύθυνση των επτανησιακών σχολείων θηλέων υπογραμμίζεται εναργέστερα το 1832 μέσα από σχετικό άρθρο στην κυβερνητική Gazzetta, στο οποίο, αφού προτάσσεται η προτεραιότητα της εκπαίδευσης των αρρένων, στη συνέχεια υπογραμμίζεται το όφελος από την εκπαίδευση και των κοριτσιών, ειδικά αν σκεφτόταν κάποιος «την μεγάλην επιρροήν, την οποία είναι διωρισμένα [τα θηλυκά τέκνα] από την θείαν πρόνοιαν να έχωσιν εις την ανθρώπινην κοινωνίαν ως φίλοι, ως συμβίαι και ως μητέρες».[17] Το παραπάνω όφελος από πλευράς μαθησιακής διαδικασίας συνδέεται με τη γνώση ανάγνωσης, γραφής, αριθμητικής και κεντήματος. Η μουσική λάμπει δια της απουσίας της στο συγκεκριμένο άρθρο, όχι μόνο επειδή αυτό αφορά και τις εξωαστικές περιοχές: Το συγκεκριμένο μάθημα βρισκόταν, επίσης, εκτός των μαθησιακών προτεραιοτήτων των αστικών κέντρων εξαιτίας και του ότι ο έστω

ανεκτός χειρισμός ενός μουσικού οργάνου μπορούσε να επιτευχθεί με την πρόσληψη ενός οικοδιδάσκαλου.[18]

Ένα από τα κρατικά σχολεία θηλέων που δραστηριοποιούνταν στον επτανησιακό αστικό χώρο ήταν και εκείνο της «κυρίας Robertson» στην Κέρκυρα, το οποίο βρισκόταν υπό την προστασίας της Κερκυραίας συζύγου του αρμοστή Adam, Αδαμαντίνης Παλατιανού–Adam. Το συγκεκριμένο εκπαιδευτήριο αφορούσε κυρίως κόρες οικογενειών της βρετανικής διοίκησης και της επιχώριας εύπορης τάξης, και το 1829 ο κύριος κορμός μαθημάτων των τριών κύκλων σπουδών του δεν διαφοροποιούνταν ιδιαίτερα από τα ήδη αναφερθέντα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα όσα λέγονται για τα προαιρετικά μαθήματα, αφού οι ενδιαφερόμενοι πληροφορούνταν ότι, εκτός των καθόλου ευκαταφρόνητων ετήσιων και μηνιαίων τακτικών διδάκτρων, «τα αντίστοιχα δίδακτρα των δασκάλων της μουσικής, του χορού, της ζωγραφικής και της ιταλικής γλώσσας θα πληρώνονταν στους ίδιους τους δασκάλους, αναλόγως με τον αριθμό των μαθητριών και το χρόνο εργασίας τους».[19] Για ακόμη μια φορά, ακολουθώντας και εδώ τη βρετανική πρακτική, είναι σαφής ο προαιρετικός χαρακτήρας της διδασκαλίας της μουσικής. Ο μουσικοδιδάσκαλος ήταν ένας εξωτερικός συνεργάτης του εκπαιδευτηρίου, ο οποίος αμειβόταν ξεχωριστά και διατηρούσε την όποια σχέση εργασίας με αυτό εφόσον υπήρχαν μαθήτριες.

Ασφαλώς, η απλή αναφορά στον όρο «μουσική» δεν ξεκαθαρίζει, εάν η όποια διδασκαλία τού συγκεκριμένου μαθήματος περιελάμβανε μόνο φωνητική ή οργανική μουσική (κατά κανόνα πιάνο) ή και τα δύο. Σίγουρα, όμως, δεν αφορούσε τη μουσική σύνθεση, η οποία εθεωρείτο ανδρική αποκλειστικότητα, παρά τις όποιες ελάχιστες εξαιρέσεις και στον επτανησιακό χώρο. Παρά ταύτα, σε ορισμένες περιπτώσεις οι αναφορές ήταν πιο συγκεκριμένες: το 1846 η οργανωμένη «σύμφωνα με τα γαλλικά, γερμανικά και ιταλικά πρότυπα» σχολή York στη Ζάκυνθο πληροφορούσε τους ενδιαφερόμενους, ότι οι εσωτερικές και ημιεσωτερικές μαθήτριές της (όχι όμως και οι εξωτερικές) θα διδάσκονταν φωνητική και οργανική μουσική.[20] Επίσης, στην Κέρκυρα το ιδρυμένο το 1853 Παρθεναγωγείο του ιατρού Κωνσταντίνου Ζαβιτσιάνου (ένα ευρύτερης επτανησιακής εμβέλειας ίδρυμα που από την πρώτη στιγμή είχε εντάξει το μάθημα της μουσικής στον τρίτο εκπαιδευτικό κύκλο του για μαθήτριες από δώδεκα ετών και άνω)[21] συγκεκριμενοποιούσε το 1857, ότι αυτές διδάσκονταν «την επί του κλειδοκυμβάλου μουσικήν τε και ωδικήν».[22] Ο πρώτος κανονισμός του καθιστά επίσης σαφές, ότι «μουσικήν, χορόν και σχεδιογραφίαν διδάσκονται μόνον όσα των κορασίων προπληρώνουσι τα επί τούτοις ωρισμένα δίδακτρα»,[23] ενώ λίγο αργότερα το ακριβές ύψος των διδάκτρων της μουσικής συναρτάται και εδώ με τον αριθμό των μαθητριών που τελικά επέλεγαν το συγκεκριμένο μάθημα.[24] Από την άλλη, το σχολείο θηλέων της «κυρίας Dickson» στην Κέρκυρα σε δίγλωσση (αγγλικά και ελληνικά) αναγγελία το καλοκαίρι του 1841 πληροφορούσε το κοινό ότι οι μαθήτριες θα διδάσκονταν, ανάμεσα σε άλλα, αποκλειστικά τη φωνητική μουσική.[25]

Σε κάθε περίπτωση, η συχνότητα εμφάνισης του μαθήματος της μουσικής σε διάφορα σχολεία θηλέων στα επτανησιακά αστικά κέντρα καθ’ όλη τη διάρκεια της βρετανικής περιόδου αφήνει να εννοηθεί, ότι το συγκεκριμένο μάθημα, ακόμα και περιοριζόμενο στην εκμάθηση του απλού χειρισμού του πιάνου ή κάποιων βασικών φωνητικών τεχνικών, αποτελούσε έναν κοινό, αν και ασφαλώς δευτερεύοντα, προσανατολισμό των παιδαγωγικών προβλέψεων. Βεβαίως, η εκμάθηση της μουσικής στο πλαίσιο αυτό δεν είχε σκοπό την κατάρτιση επαγγελματιών μουσικών, αλλά να αντιμετωπίσει τις ανάγκες των σχολικών εκδηλώσεων και να δώσει ένα εφόδιο στις μέλλουσες οικοδέσποινες της Επτανήσου, σε μια εποχή, κατά την οποία το πιάνο και η φωνητική μουσική έπαιζαν κεντρικό ρόλο στην καθημερινότητα των αστικών σαλονιών.

Σε παρόμοιο πλαίσιο κινούταν και η διδασκαλία του μαθήματος της μουσικής στα σχολεία αρρένων. Μάλιστα, σε αυτά φαίνεται ότι η μουσική κατείχε έτι περισσότερο δευτερεύοντα χαρακτήρα, προφανώς για να μην απομακρύνονται οι μαθητές «από άλλες πιο σοβαρές ενασχολήσεις», κατά την έκφραση του Μουστοξύδη. Είναι χαρακτηριστικό, ότι στον εκπαιδευτικό νόμο του 1841, ο οποίος προέβλεπε τέσσερις βαθμίδες στην επτανησιακή εκπαίδευση (Πρωτοβάθμια, Δευτεροβάθμια, Κολεγιακή ή Γυμνασιακή και Πανεπιστημιακή), η εκμάθηση μουσικής προβλεπόταν μόνο στην κολεγιακή ως μάθημα «προς διακόσμησιν», μαζί με την αρχιτεκτονική, το χορό και την οπλασκία.[26]

Η συγκεκριμένη πρόβλεψη αφορούσε ουσιαστικά τα εκπαιδευτικά δεδομένα της Κέρκυρας, αφού μόνο εκεί υπήρχε σχολή κολεγιακού επιπέδου. Επρόκειτο για το Ιόνιο Γυμνάσιο (Collegio Ionio), στο οποίο σπούδαζαν μαθητές από όλη την Επτάνησο και λειτουργούσε ως προπαρασκευαστική σχολή της πανεπιστημιακής βαθμίδας. Οι προσπάθειες ίδρυσής του λάμβαναν χώρα ήδη από το 1836,[27] και τελικά ευοδώθηκαν το 1839. Το πρόγραμμα του Ιόνιου Γυμνασίου προέβλεπε δύο κύκλους μαθημάτων, έναν υποχρεωτικό και έναν προαιρετικό. Ήδη το 1839 το μάθημα της μουσικής συμπεριλαμβανόταν στον προαιρετικό κύκλο, στον οποίο οι μαθητές με επιπλέον έξοδα θα μπορούν να σπουδάζουν «τα ούτω καλούμενα μαθήματα κοσμήσεως (lezioni di ornamento)», δηλαδή μουσική, αρχιτεκτονική, χορό και ξιφασκία.[28] Μάλιστα, λίγο πριν το 1864 το μάθημα της μουσικής αφορούσε αποκλειστικά στους εσωτερικούς μαθητές του Ιονίου Γυμνασίου,[29] πρόβλεψη που θυμίζει την αντίστοιχη του προαναφερθέντος ζακυνθινού εκπαιδευτηρίου York. Είναι, λοιπόν, σαφές, ότι ο εκπαιδευτικός νόμος του 1841 ήρθε απλώς να επιβεβαιώσει μια ήδη δεδομένη κατάσταση τόσο με εκπαιδευτικό όσο και, αν όχι κυρίως, σε κοινωνικό επίπεδο.

Παρά ταύτα, αξίζει να σημειωθεί, ότι τη διδασκαλία της μουσικής στο Ιόνιο Γυμνάσιο είχε αναλάβει το 1840 ο μαθητής του Μάντζαρου, Δομένικος Παδοβάς,[30] ένας γόνος αριστοκρατικής οικογένειας, ο οποίος συμπεριλαμβάνεται στους πρώτους Επτανήσιους αστούς, οι οποίοι απενοχοποίησαν την επαγγελματική ενασχόληση του κοινωνικού χώρου τους με τη μουσική. Ο Παδοβάς, μάλιστα, το 1870 θα δίδασκε μουσική στο Αρσάκειο Κερκύρας, εγκαινιάζοντας τη μουσική παράδοση του συγκεκριμένου σχολείου. Τέλος, υπενθυμίζεται, ότι στο Ιόνιο Γυμνάσιο φοίτησε από το 1839 έως το 1841 και ο νεαρός τότε Ζακύνθιος συνθέτης Παύλος Καρρέρ.[31]

Τα δεδομένα, τα οποία περιγράφηκαν προηγουμένως με αδρές γραμμές, συνδυασμένα με την κάλυψη της ανάγκης για μουσική ακρόαση από τους χώρους των επτανησιακών θεάτρων και των αστικών σαλονιών, είχαν ως αποτέλεσμα να καθυστερήσει η δημιουργία ξεχωριστών επιχώριων μουσικών σχολών, στις οποίες θα διδασκόταν συστηματικά η μουσική στην ολότητά της σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο. Συν τω χρόνω, όμως, η ωρίμανση των συνθηκών και η παρουσία μιας κρίσιμης μάζας τοπικά ευρισκόμενων μουσικοδιδασκάλων οδήγησε τους Επτανήσιους να στραφούν στα πρότυπα του γεωγραφικά εγγύτερου και οικείου μουσικοεκπαιδευτικού συστήματος της Ιταλίας. Στο πλαίσιο αυτό, η δημιουργία μουσικών φορέων εκτός του θεσμοθετημένου συστήματος γενικής παιδείας ήταν μάλλον αναπόφευκτη.

Στα Επτάνησα, βεβαίως, ουδέποτε λειτούργησε κονσερβατόριο κατά τα εκπαιδευτικά πρότυπα των ιταλικών. Ωστόσο, κομβική προς τη συστηματοποίηση της συγκροτημένης, θεωρητικής και πρακτικής, μουσικής κατάρτισης των Επτανησίων υπήρξε η ίδρυση των κατά τόπους φιλαρμονικών φορέων. Αυτοί ήταν αποτέλεσμα πρωτοβουλιών εύπορων αστών, οι οποίοι μπορούσαν να στηρίξουν οικονομικά μια τέτοια προσπάθεια. Με τη σειρά τους, όμως, επένδυαν στις υπηρεσίες τοπικά ευρισκόμενων και αρτίως εκπαιδευμένων δασκάλων, ο μισθός των οποίων

κατά κανόνα δεν προερχόταν από καταβολή διδάκτρων, αλλά κυρίως από τις εισφορές των συνδρομητών/μελών του εκάστοτε φορέα. Τα παραπάνω μουσικά ιδρύματα ανταποκρινόμενα στις κοινωνικές ανάγκες, καλούνταν να παίξουν ταυτόχρονα το ρόλο των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και των συναυλιακών-ψυχαγωγικών οργανισμών, αναπτύσσοντας παραλλήλως μια σχέση αλληλεξάρτησης αυτών των δύο πόλων: Το αίτημα για μουσική ακρόαση καλυπτόταν από τις συνδρομητικές συναυλίες, οι οποίες μπορούσαν να πραγματοποιηθούν εξαιτίας της συμμετοχής χαρισματικών μουσικών και καταρτισμένων μαθητών του φορέα. Συνεπώς, η δυνατότητα μουσικής εκπαίδευσης εξυπηρετούσε τη συναυλιακή βιωσιμότητα του φορέα και το αντίστροφο. Σε ορισμένες δε περιπτώσεις (Κεφαλλονιά, Κέρκυρα) προβλεπόταν ρητά η δυνατότητα μουσικής κατάρτισης και των ίδιων των συνδρομητών, οι οποίοι συχνότατα ξέφευγαν από τον ρόλο του απλού ακροατή ικανοποιώντας την ανάγκη της προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης στο πλαίσιο των συναυλιών του φορέα.

Στα επτανησιακά φιλαρμονικά ιδρύματα, πάντως, μπορούσαν να φοιτούν άτομα ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και οικονομικής επιφάνειας, γεγονός που συνέβαλε για πρώτη φορά στη νεοελληνική μουσική πραγματικότητα (και σε παραλληλία με τα λαμβάνοντα χώρα στη Βρετανία και σε άλλες χώρες) στην ουσιαστική διεύρυνση της μουσικής παιδείας σε κοινωνικούς χώρους αποκλεισμένους μέχρι τότε από αυτή. Πράγματι, με τον παραπάνω τρόπο η συγκροτημένη μουσική εκπαίδευση συνδέθηκε και με τους μεσαίους και μικρομεσαίους κοινωνικούς χώρους, από τους οποίους πανευρωπαϊκά αντλούνταν οργανοπαίκτες, τραγουδιστές, μουσικοδιδάσκαλοι και συνθέτες. Παραλλήλως στο πλαίσιο των παραπάνω φορέων καθίσταται σαφής και η ζεύξη της εμπειρίας των μουσικών δραστηριοτήτων των εύπορων τάξεων με τα στοιχεία εκείνα που σε πανευρωπαϊκό επίπεδο θα όριζαν κατά τις επόμενες δεκαετίες τη μαζικοποίηση της, ενεργής ή βιωματικής, μουσικής εμπειρίας. Η μετέπειτα άμεση σύνδεση, όμως, στην κοινή συνείδηση των κατά καιρούς επτανησιακών φιλαρμονικών σωματείων με τα σύνολα πνευστών συνέβαλε και στη μονοδιάστατη εξίσωση στην Ελλάδα του όρου «φιλαρμονική» με τη «μπάντα», μουσικό σύνολο το οποίο, καίτοι πιο άμεσο στο ευρύ κοινό ως ακροαματική εμπειρία, ειδικά μέσα στον 19ο αιώνα δεν αποτελούσε αναγκαστικά κύριο μέλημα των προθέσεών των διάφορων φιλαρμονικών φορέων.

Χρονολογικά το πρώτο επτανησιακό φιλαρμονικό σωματείο υπήρξε ο βραχύβιος Φιλαρμονικός Σύλλογος Ζακύνθου που ιδρύθηκε το 1816 με την οικονομική υποστήριξη Ζακύνθιων εύπορων αστών και κινητήρια δύναμη τον δραστηριοποιούμενο στην Κέρκυρα βιολονίστα Marco Battagel. Με αρχική πρόβλεψη διατήρησης του φορέα ούτως ή άλλως βραχύχρονη (μια διετία), ο Σύλλογος, παραμένοντας τελικά ενεργός έως το 1823, είχε πρωτίστως συναυλιακή στόχευση και δευτερευόντως περιορισμένης κλίμακας εκπαιδευτικό σκοπό συνδεδεμένο με τη στελέχωση του θεάτρου.[32] Νεώτερα φιλαρμονικά σωματεία ιδρύθηκαν στη Ζάκυνθο από το 1843 και μετά υπογραμμίζοντας τη δεδομένη ανάγκη της κοινωνίας του νησιού για μουσική κατάρτιση και έκφραση. Φιλαρμονικοί φορείς δημιουργήθηκαν βεβαίως και στην Κεφαλονιά, τόσο στο Αργοστόλι όσο και στο Ληξούρι, στα τέλη της δεκαετίας του 1830. Και αυτές οι ιδιωτικές πρωτοβουλίες δεν φαίνεται να είναι άσχετες με την εκεί οργανωμένη οπερατική δραστηριότητα και την έκρηξη μουσοφιλίας που αυτή προκάλεσε. Μάλιστα, είναι χαρακτηριστικό ότι την αρχική συγκρότηση της Φιλαρμονικής Σχολής Κεφαλληνίας προκάλεσαν τον Μάιο του 1838 επίσης φιλόμουσοι νέοι της εύπορης τάξης που ρητώς επιθυμούσαν πρωτίστως οι ίδιοι «να σπουδάξωσιν την Μουσικήν», συγκεντρώνοντας για αυτόν τον σκοπό συνδρομές από τους συντοπίτες τους.[33] Και οι δύο κεφαλληνιακοί οργανισμοί συνάντησαν πολλές δυσκολίες, συχνά σχετιζόμενες και με το πολιτικό κλίμα και με οικονομικά ζητήματα, και σύντομα σημειώθηκε αναστολή της δραστηριότητά τους, με αποτέλεσμα οι εκπαιδευτικοί στόχοι τους να μην δύνανται να επιτευχθούν επιτυχώς.

Αν και τέταρτο χρονολογικά, το παλαιότερο με συνεχή έως σήμερα παρουσία και λειτουργία φιλαρμονικό σωματείο των Επτανήσων είναι εκείνο της Κέρκυρας, η επισήμως ιδρυμένη το 1840 Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας.[34] Η σύνδεση του κερκυραϊκού φιλαρμονικού σωματείου με θρησκευτικές τελετές αποτέλεσε την αφορμή, και όχι την αιτία, της ίδρυσής του, αφού το κλίμα στην Κέρκυρα ήταν από καιρό έτοιμο να υποστηρίξει μια πρωτίστως εκπαιδευτική προσπάθεια, η οποία εξ αρχής είχε θέσει ευρύτατες στοχεύσεις. Πράγματι, διακηρυγμένη και πρώτιστη καταστατική πρόθεση των αρχικών ιδρυτών της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής και του πρώτου καλλιτεχνικού διευθυντή της, του Νικόλαου Μάντζαρου, ήταν η δημιουργία ενός πλήρους μουσικού εκπαιδευτηρίου στα πρότυπα των αντίστοιχων ευρωπαϊκών μουσικοεκπαιδευτικών φορέων με προοπτικές να μετεξελιχθεί σε μουσική ακαδημία. Ο εξ αρχής διευρυμένος, ρητά προσδιοριζόμενος και νομικά κατοχυρωμένος χαρακτήρας των μουσικοεκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής την διαφοροποιούσε καίρια από τις αντίστοιχες προγενέστερες προσπάθειες στα Επτάνησα της περιόδου. Στην κερκυραϊκή φιλαρμονική εξαρχής δεν διδάσκονταν αποκλειστικά πνευστά όργανα, αλλά και έγχορδα, πιάνο, φωνητική και χορωδία, ενώ τα θεωρητικά μαθήματα προχωρούσαν στη διδασκαλία αρμονίας, ενοργάνωσης, αντίστιξης και σύνθεσης. Έτσι, με την ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας τα Επτάνησα και ο νεώτερος Ελληνισμός απέκτησαν τον παλαιότερο πλήρη μουσικοεκπαιδευτικό οργανισμό τους, ο οποίος ταυτόχρονα απευθυνόταν, σε παραλληλία με αντίστοιχες κινήσεις γενικότερα στον ευρωπαϊκό χώρο, σε μια διευρυμένη αριθμητικά και κοινωνικά βάση για την απόκτηση μαθητών και στελεχών.

Όπως ήταν αναμενόμενο η κερκυραϊκή φιλαρμονική δεν είχε να επιδείξει μόνο μπάντα (άλλωστε αυτή εμφανίστηκε για πρώτη φορά τον Αύγουστο του 1841), αλλά και χορωδία, πιανιστικά ρεσιτάλ και σύνολα που απαιτούσαν συνδρομή εγχόρδων. Μάλιστα, ο βαθμός της κατάρτισης που είχε επιτευχθεί ειδικά στον τομέα των εγχόρδων και της φωνητικής μουσικής κατά την προηγηθείσα «ανεπίσημη» περίοδο δράσης της Φιλαρμονικής υπογραμμίζεται και από το ότι η πρώτη συναυλία της Εταιρείας διοργανώθηκε από τους ερασιτέχνες μουσικούς που ήταν ήδη μέλη της λίγες ημέρες μετά την επίσημη ίδρυσή της.

Η εκπαιδευτική, καλλιτεχνική και κοινωνική δραστηριότητα των φιλαρμονικών σωματείων της Επτανήσου σταδιακά κατέστησε τη μουσική κοινό κοινωνικό αγαθό υπερβαίνοντας τις εκπορευόμενες από το σύστημα γενικής εκπαίδευσης αγκυλώσεις και συμβάλλοντας καίρια στη διαμόρφωση της ακόμη επικρατούσας μουσικής εικόνας της περιοχής. Με τα δεδομένα αυτά και μέσα από μια σειρά συνεχειών και ρήξεων τα παραπάνω σωματεία συνέχισαν την πορεία τους και μετά το 1864. Μάλιστα, οι βασικές οργανωτικές κατευθύνσεις των πρώτων επτανησιακών φιλαρμονικών σωματείων συνετέλεσαν στη διάδοση παρόμοιων μουσικών οργανισμών εντός και εκτός του επτανησιακού χώρου, ιδιαιτέρως κατά τα μεθενωτικά χρόνια. Ειδικά στα Επτάνησα, το 1850 ιδρύθηκε φιλαρμονικό σωματείο στη Λευκάδα, ενώ το 1890 η ίδρυση της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος», όχι μόνο επιβεβαίωσε τη δυναμική που είχε αναπτυχθεί προενωτικά, αλλά βασίστηκε ρητώς στο έμπρακτο ενδιαφέρον της «εργατικής τάξης» για τη συστηματική μουσική δράση.[35] Ακολούθησε το 1906 η Ιθάκη, ενώ τα Κύθηρα απέκτησαν το δικό τους φιλαρμονικό σωματείο μόλις το 1964. Πάμπολλοι φιλαρμονικοί φορείς ιδρύθηκαν και στην επτανησιακή ύπαιθρο.

Με παρόμοια πορεία κινήθηκε και η μουσική κατάρτιση μέσω των εκτός των φιλαρμονικών σωματείων χορωδιακών και εν γένει φωνητικών σχημάτων της Επτανήσου. Φυσικά, η χορωδιακή πρακτική είχε επίσης μακρά πορεία στα νησιά του Ιονίου, τόσο στην κοσμική όσο και στη θρησκευτική εκδοχή της, ενώ βρήκε οργανωμένη και συλλογική έκφραση

μέσω των ρεπουμπλικανικών εορτών της Επτανήσου (1797-1799) και του πατριωτικού ρεπερτορίου (κατά σχεδόν απόλυτο κανόνα για ανδρική χορωδία) μέσα στον 19ο αιώνα. Οι επτανησιακές χορωδίες και οι μαντολινάτες είτε ως αυτόνομα σύνολα είτε ως μέρη καλλιτεχνικών σωματείων, παρότι δεν έφτασαν στη συστηματοποίηση των γαλλικών Orphéons ή της χορωδιακής δυναμικής της Βρετανίας ή της Γερμανίας, αποτελούν πτυχή της μακρόχρονης δραστηριότητα χορωδιακών σχημάτων σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο. Επίσης ήταν (και είναι) συνδεδεμένες με την ανάγκη μουσικής κατάρτισης και έκφρασης ευρύτερων κοινωνικών χώρων, υπερβαίνοντας τα όρια του αστικού χωρικού πλαισίου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η θέση της μουσικής στο σύστημα γενικής παιδείας των υπό βρετανική προστασία Επτανήσων βρισκόταν σε αντιστοιχία με τα κοινωνικά και εκπαιδευτικά δεδομένα μιας Ευρώπης, η οποία επίσης προβληματιζόταν για τη θέση του συγκεκριμένου μαθήματος στις δικές της εκπαιδευτικές δομές.

Ειδικά η πρακτική διδασκαλία της μουσικής στο χώρο της Ιονίου Ακαδημίας συνδέθηκε αποκλειστικά με τις ανάγκες της ορθόδοξης ψαλτικής, συνεπικουρούμενη από την κοσμική. Σε ό,τι αφορά την πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση των Ιονίων, η κοινωνικώς εύλογη διάκριση μεταξύ αστικών και εξωαστικών περιοχών ήταν εμφανής στη διδασκαλία της μουσικής, αφού αυτή εμφανίζεται μόνο σε συγκεκριμένα αστικά, κρατικά ή ιδιωτικά, εκπαιδευτήρια, τα οποία απευθύνονταν κυρίως σε γόνους των εύπορων οικογενειών, της βρετανικής διοίκησης και των ανερχόμενων μεγαλοαστών. Οι διακρίσεις συνεχίζονταν και εντός των εκπαιδευτηρίων, αφού ο σταθερά προαιρετικός χαρακτήρας της διδασκαλίας της μουσικής ισοδυναμούσε και με επιπλέον κόστος στις οικογένειες των μαθητών.

Το ίδιο αναμενόμενη είναι και η έμμεση αλλά σαφής διάκριση του μαθήματος σύμφωνα με το φύλο, αφού τα κορίτσια (και μέλλουσες σύζυγοι) έπρεπε μεν να γνωρίζουν μουσική, αλλά με πρακτικό στόχο, την οικιακή ψυχαγωγία, την αισθητική ανάπτυξη των παιδιών τους και την προσωπική τους καλλιέργεια. Σε σχέση με τα άρρενα τέκνα, ο τελευταίος λόγος, δηλαδή η προσωπική καλλιέργεια, εξασφάλιζε την προαιρετική παρουσία της μουσικής στο πλαίσιο μιας και μόνο βαθμίδα της επτανησιακής εκπαίδευσης, σε μια ηλικία μάλιστα, κατά την οποία μάλλον δύσκολα θα μπορούσε ο μαθητής να ξεφύγει από τις «σοβαρές ενασχολήσεις» που όριζαν οι γονείς και ο κοινωνικός περίγυρος.

Τα παραπάνω δεδομένα στη μουσική κατάρτιση ευνόησαν την δραστηριοποίηση του ιδιωτικού παράγοντα είτε με τη μορφή των οικοδιδασκάλων είτε με τη δραστηριοποίηση των μουσικών σωματείων. Τα τελευταία, και ειδικά η εξ αρχής οργανωμένη σύμφωνα με τα πρότυπα μουσικής ακαδημίας κερκυραϊκή φιλαρμονική, έδωσαν λύση ανάλογη με εκείνη του ιταλικού χώρου στο ζήτημα της οργανωμένης επαγγελματικής, αλλά και ερασιτεχνικής, μουσικής εκπαίδευσης. Ταυτόχρονα συνέδεσαν τη μουσική παιδεία με τον πανευρωπαϊκά αυτονόητο κοινωνικό χώρο αναζήτησης συνεχούς ροής οργανοπαικτών, μουσικοδιδασκάλων. τραγουδιστών και συνθετών, δηλαδή τις μη οικονομικά εύρωστες κοινωνικές τάξεις.

Μια ακόμα έμμεση συνέπεια της αποκλειστικής διαχείρισης της συστηματικής επαγγελματικής και ερασιτεχνικής μουσικής διδασκαλίας από ιδιώτες και της κομβικής σημασίας που απέκτησαν με τον καιρό οι κατά τόπους μουσικοί φορείς ήταν η συνέχιση της υποβάθμισης του μαθήματος της μουσικής στο εκπαιδευτικό οργανόγραμμα των επτανησιακών σχολείων. Τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1840 οι διευρυμένες, πάντοτε για τα τοπικά δεδομένα, δυνατότητες που προσφέρονταν για μουσική κατάρτιση εκτός των εκπαιδευτικών δομών γενικής παιδείας, συνέτειναν στο να θεωρείται η εκμάθηση μουσικής στο πλαίσιό της έτι περισσότερο μια

προαιρετική δραστηριότητα. Αυτό το ιδιότυπο σχήμα κύκλου (η έλλειψη οργανωμένης μουσικής κατάρτισης εντός της θεσμοθετημένης γενικής παιδείας οδηγεί στην δραστηριοποίηση της ιδιωτικής πρωτοβουλίας / η δυναμική της ιδιωτικής πρωτοβουλίας οδηγεί στη στασιμότητα του μαθήματος της μουσικής στη γενική εκπαίδευση) φαίνεται να έπαιξε διαμορφωτικό ρόλο για πολλά χρόνια, ξεπερνώντας διαχρονικά και τα όρια του επτανησιακού χώρου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Αγαθή Νικοκάβουρα (μετάφραση, σχόλια, υπομνηματισμός), «Ο Ανδρέας Μουστοξύδης προς τον Ιούλιο Lardin», *Κερκυραϊκά Χρονικά* ΙΧ (1962), 163–219: 211, επιστολή με ημερομηνία 29.7.1852.

[2] Για τη μουσική εκπαίδευση, πρακτική και βιωματική, στη Μεγάλη Βρετανία κατά τον 19ο αιώνα βλ., πρόχειρα, Paul Rodmell (επιμ.), *Music and Institutions in Nineteenth-Century Britain* (Surrey: Ashgate, 2012) και David J. Golby, *Instrumental teaching in Nineteenth-Century Britain* (Surrey: Ashgate, 2013).

[3] Ελένη Αγγελομάτη Τσουγκαράκη, *Η Ιόνιος Ακαδημία. Το χρονικό της ίδρυσης του πρώτου ελληνικού πανεπιστημίου* (Αθήνα: Ο Μικρός Ρωμηός, 1997), 274 και Νίκος Κ. Κουρκουμέλης, *Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα κατά τη διάρκεια της Βρετανικής Προστασίας (1816–1864)* (Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων, 2002), 208–209.

[4] Για την παρουσία της μουσικής κατά την πρώιμη περίοδο της Ιονίου Ακαδημίας και για τη δράση του Ιωάννη Αριστείδη, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Νέες ειδήσεις για τον Ιωάννη Αριστείδη και τη διδασκαλία της μουσικής στην Ιόνιο Ακαδημία», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 4 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2009), 4-19.

[5] Λένια Σέργη, «Το περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος* (1811–1820) και οι απαρχές των μουσικοπαιδαγωγικών ιδεών μέσα στο πλαίσιο του ελληνικού Διαφωτισμού», *Μουσικός Λόγος* 6 (2005), 33–54: 47. Στο ίδιο πλαίσιο κινούνταν και οι αντίστοιχες σκέψεις του Αδαμάντιου Κοραή, βλ. Εμμανουήλ Φραγκίσκος, «Παρεμβάσεις του Κοραή στα μουσικά πράγματα και τη μουσική αγωγή των Ελλήνων», *Ο Ερανιστής* Τ.26 (2007), 175-210.

[6] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 411 (31.10/12.11.1825), 3.

[7] Μουσικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

[8] Κουρκουμέλης, *Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα* […], ό.π., 222, καθώς και πλήθος αναφορών στα τεκμήρια που απόκεινται στα Γ.Α.Κ.- Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιόνιος Γερουσία, Φ. 302.

[9] Συνολική επισκόπηση στο Κώστας Καρδάμης, «‘Η καλλιέργεια της κοσμικής μουσικής θα ήταν αντικείμενο μεγάλης σημασίας’: Η Ιόνιος Ακαδημία και η μουσική», στο Γρηγόρης Ψαλλίδας (επιμ.), *Ιόνιος Ακαδημία: 190 Χρόνια από την Ίδρυσή της. Το ιστορικό πλαίσιο* (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας / Ιόνιος Εταιρεία Ιστορικών Μελετών, 2019), σ. 231-242.

[10] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 448 (15/27.7.1839), 10–11.

[11] *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 161 (17/29.1.1848), 20–21.

[12] Βλ., σχετικά, Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, *Συστήματα καλών τεχνών στη νεοελληνική αισθητική*, Αθήνα: Καρδαμίτσας, 2002 και Αντώνιος Βασιλάκης, *Η οντολογία του Ωραίου στο έργο του Πέτρου Βράιλα Αρμένη*, (Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2009). Ειδικότερα δε, Πέτρος Βράιλας-Αρμένης, «Περί μουσικής», στο Ευάγγελος Μουτσόπουλος (επιμ.) *Corpus philosophorum græcorum recentiorum: Πέτρου Βράιλα-Αρμένη: Φιλοσοφικά έργα* Ι/4, (Αθήνα, 1973), 319–345.

[13] Εποπτική προσέγγιση στο Νίκος Κ. Κουρκουμέλης, «Η καλλιτεχνική εκπαίδευση στο Ιόνιο Κράτος. Η εικαστική, η θεατρική και η μουσική παιδεία στην Κέρκυρα», στο *Το Ιόνιο Κράτος (1815-1864). Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας*, (Αθήνα: Κέντρο Μελετών Ιονίου, 1997), σ. 207-228.

[14] Βλ., χαρακτηριστικά, Joyce Senders Pendersen, «Schoolmistresses and headmistresses: Elites and education in the nineteenth-century England», *The Journal of British Studies* 15 (1975), 135–162: 144. Γενικότερα ζητήματα τίθενται στο Lucy Green, *Music, Gender, Education* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

[15] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 531 (18.2/1.3.1828), 4. Δίγλωσση ανακοίνωση (ιταλικά και αγγλικά) που αφορά την ήδη λειτουργούσα στην Κέρκυρα σχολή θηλέων της «signora Romeo».

[16] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 658 (24.7/5.8.1843), 10–11. Δίγλωσση ανακοίνωση (αγγλικά και ιταλικά) κρατικού σχολείου θηλέων υπό τη διεύθυνση της «κυρίας Falconar», το οποίο βρισκόταν υπό την προστασία της συζύγου του αρμοστή Seaton.

[17] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 70 (16/28.4.1832), 5-6.

[18] Ενδεικτική μιας ολόκληρης νοοτροπίας είναι και η παρατήρηση, ότι το πιάνο θεωρούνταν τότε «οικιακό έπιπλο» και ως τέτοιο συχνά εμφανιζόταν στις ανακοινώσεις των διαφόρων καταστημάτων της Επτανήσου (βλ., χαρακτηριστικά, *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 9 (17.2/1.3.1845), 16). Για μια ευρύτερη θεώρηση της Επτανήσιας σε σχέση με το πιάνο, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Πτυχές του γυναικείου 'πιανισμού' στα Επτάνησα του 19ου αιώνα», *Μουσικολογία* 21, σελ. 333-348 και επαυξημένη στο *Ιονικά Ανάλεκτα* 3 (2013), 65-81. Γενικότερη διερεύνηση του ζητήματος στο Avra Xepapadakou, Alexandros Charkiolakis, *Interspersed with Music Entertainment. Music in Greek Salons of the 19th Century (*Athens: Hellenic Music Centre, 2017).

[19] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 618 (19/31.10.1829), 4.

[20] *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 57 (19/31.1.1846), 14–15, όπου δημοσιεύεται σχετική ανακοίνωση με ημερομηνία 1.1.1846. Νύξεις για τους Βρετανούς αδελφούς Σπυρίδωνα και Άμμωνα York στο Νίκιας Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής…* (Αθήνα: Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, 2009), τομ. β΄, 239 και Διονύσης Ν. Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα* (Ζάκυνθος: Πλέσσας, 2017), τομ. α΄, 260-261, 265, 267, και τομ. β΄, 618.

[21] Κουρκουμέλης, *Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα* […], ό.π., 374–375.

[22] Ευχαριστώ τον φίλο ερευνητή Κώστα Σαμπάνη για την πληροφορία αυτή που προέρχεται από το φύλλο της αθηναϊκής εφημερίδας *Ο φιλόπατρις Έλλην* στις 9.11.1857.

[23] *Αγγελία περί συστάσεως παρθεναγωγείου υπό του ιατρού Κωνσταντίνου Ζαβιτζιάνου* (Κέρκυρα, τυπ. Ερμής, 1852), 14.

[24] *Κανονισμός του Παρθεναγωγείου Ζαβιτζιάνου* (Κέρκυρα, 1854).

[25] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 553 (19/31.7.1841), 8.

[26] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 543 (10/22.5.1841), 7–16.

[27] Κουρκουμέλης, *Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα* […], ό.π., 318.

[28] *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 455 (2/14.9.1839), 9.

[29] Γ.Α.Κ.-Αρχεία Νομού Κερκύρας, Έπαρχος 237. Πρόκειται για τα άρθρα 7 και 11 ενός χειρόγραφου κανονισμού του Ιονίου Γυμνασίου, ο οποίος περιέχεται σε υποφάκελο που αφορά στην παιδεία του Ιονίου Κράτος κατά την περί του 1864 περίοδο.

[30] Κουρκουμέλης, *Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα* […], ό.π., 321.

[31] Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα καί Εργογραφία* (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη / Ιόνιο Πανεπιστήμιο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2003), 85.

[32] Στέλιος Τζερμπίνος, *Φιλαρμονικά Ζακύνθου (1816–1960)*, (Ζάκυνθος: Φιλόμουση Κίνηση Ζακυνθίων, 1996), σ. 23-25. Είναι δε χαρακτηριστική η πρόβλεψη συμμετοχής στις συναυλίες του Συλλόγου και ερασιτεχνών του νησιού εντός του θεάτρου, γεγονός που, εκτός του ότι υπονοεί με σαφήνεια μια ήδη ανθούσα μουσική δραστηριότητα, μάλλον απομακρύνει την πιθανότητα της αποκλειστικής, τουλάχιστον σε επίπεδο προθέσεων, σύνδεσης του βραχύβιου φιλαρμονικού φορέα αποκλειστικά με τη δημιουργία μπάντας.

[33] Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος, *Η Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλονιάς (1838–1940)*, (Αργοστόλι: Έκδοση Ν.Ε.Λ.Ε. Κεφαλονιάς, 1988), σ. 26-33. Από το αρχειακό υλικό που δημοσιεύεται πρέπει να θεωρείται απίθανο και στην περίπτωση της Κεφαλονιάς οι κατονομαζόμενοι νέοι της τοπικής αριστοκρατίας να ενδιαφέρονταν για την εκμάθηση πνευστών οργάνων, αλλά μάλλον για εκείνη της φωνητικής μουσικής και των συναφών εγχόρδων. Η συγκρότηση μπάντας σε αυτή την πρώιμη φάση φαίνεται ότι υπήρξε και εδώ δευτερεύουσα προτεραιότητα. Επιπλέον, το ίδιο σαφές καθίσταται ότι τουλάχιστον μέχρι το 1841 η εν λόγω Σχολή δεν είχε καταφέρει να βρει τον εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό βηματισμό της, κατάσταση που σύντομα οδήγησε στην αναστολή της λειτουργία της.

[34] Για τη ιστορική εξέλιξη και τα πρόσωπα της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής, βλ. Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, (Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, 2010). Από το αρχειακό υλικό

προκύπτει η ανεπίσημη λειτουργία της ως συναυλιακού οργανισμού τουλάχιστον αρκετούς μήνες πριν το φθινόπωρο του 1840. Βλ. σχετικά Κώστας Καρδάμης, «Περί της ίδρυσης και περί την ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας: Αστικοί μύθοι και ιστορικές πραγματικότητες», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 21-22 (Μάιος-Δεκέμβριος 2015), σ. 12-27.

[35] *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος* 309 (6.11.1891), Τμήμα Γ΄, Άρθρο 1.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αντώνιος Βασιλάκης. *Η οντολογία του Ωραίου στο έργο του Πέτρου Βράιλα Αρμένη*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2009.

Πέτρος Βράιλας-Αρμένης. «Περί μουσικής», στο Ευάγγελος Μουτσόπουλος (επιμ.) *Corpus philosophorum græcorum recentiorum: Πέτρου Βράιλα-Αρμένη: Φιλοσοφικά έργα* I/4: 319–345. Αθήνα, 1973.

Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη. *Συστήματα καλών τεχνών στη νεοελληνική αισθητική*. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 2002.

Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος. *Η Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλονιάς (1838–1940)*. Αργοστόλι: Έκδοση Ν.Ε.Λ.Ε. Κεφαλονιάς, 1988.

Κώστας Καρδάμης, «Νέες ειδήσεις για τον Ιωάννη Αριστείδη και τη διδασκαλία της μουσικής στην Ιόνιο Ακαδημία». *Μουσικός Ελληνομνήμων* 4 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2009), 4-19.

Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*. Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, 2010.

Κώστας Καρδάμης. «Πτυχές του γυναικείου 'πιανισμού' στα Επτάνησα του 19ου αιώνα», *Μουσικολογία* 21, σελ. 333-348 και επαυξημένη στο *Ιονικά Ανάλεκτα* 3 (2013), 65-81.

Κώστας Καρδάμης. «Περί της ίδρυσης και περί την ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας: Αστικοί μύθοι και ιστορικές πραγματικότητες». *Μουσικός Ελληνομνήμων* 21-22 (Μάιος-Δεκέμβριος 2015), σ. 12-27.

Κώστας Καρδάμης, «'Η καλλιέργεια της κοσμικής μουσικής θα ήταν αντικείμενο μεγάλης σημασίας': Η Ιόνιος Ακαδημία και η μουσική», στο Γρηγόρης Ψαλλίδας (επιμ.), *Ιόνιος Ακαδημία: 190 Χρόνια από την Ίδρυσή της. Το ιστορικό πλαίσιο* (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας / Ιόνιος Εταιρεία Ιστορικών Μελετών, 2019), σ. 231-242

Νίκος Κ. Κουρκουμέλης, «Η καλλιτεχνική εκπαίδευση στο Ιόνιο Κράτος. Η εικαστική, η θεατρική και η μουσική παιδεία στην Κέρκυρα», στο *Το Ιόνιο Κράτος (1815-1864). Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας*, (Αθήνα: Κέντρο Μελετών Ιονίου, 1997), σ. 207-228

Νίκος Κ. Κουρκουμέλης, *Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα κατά τη διάρκεια της Βρετανικής Προστασίας (1816–1864)* (Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων, 2002)

Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα καί Εργογραφία* (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη / Ιόνιο Πανεπιστήμιο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2003)

Νίκιας Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής…* (Αθήνα: Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, 2009)

Διονύσης Ν. Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα* (Ζάκυνθος: Πλέσσας, 2017)

Αγαθή Νικοκάβουρα (μετάφραση, σχόλια, υπομνηματισμός), «Ο Ανδρέας Μουστοξύδης προς τον Ιούλιο Lardin», *Κερκυραϊκά Χρονικά* ΙΧ (1962), 163–219

Λένια Σέργη, «Το περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος* (1811–1820) και οι απαρχές των μουσικοπαιδαγωγικών ιδεών μέσα στο πλαίσιο του ελληνικού Διαφωτισμού», *Μουσικός Λόγος* 6 (2005), 33–54

Στέλιος Τζερμπίνος, *Φιλαρμονικά Ζακύνθου (1816–1960)*, (Ζάκυνθος: Φιλόμουση Κίνηση Ζακυνθίων, 1996)

Ελένη Αγγελομάτη Τσουγκαράκη, *Η Ιόνιος Ακαδημία. Το χρονικό της ίδρυσης του πρώτου ελληνικού πανεπιστημίου* (Αθήνα: Ο Μικρός Ρωμηός, 1997)

Εμμανουήλ Φραγκίσκος, «Παρεμβάσεις του Κοραή στα μουσικά πράγματα και τη μουσική αγωγή των Ελλήνων», *Ο Ερανιστής* Τ.26 (2007), 175-210

David J. Golby, *Instrumental teaching in Nineteenth-Century Britain* (Surrey: Ashgate, 2013)

Lucy Green, *Music, Gender, Education* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

Paul Rodmell (επιμ.), *Music and Institutions in Nineteenth-Century Britain* (Surrey: Ashgate, 2012)

Joyce Senders Pendersen, «Schoolmistresses and headmistresses: Elites and education in the nineteenth-century England», *The Journal of British Studies* 15 (1975), 135–162

Avra Xepapadakou, Alexandros Charkiolakis, *Interspersed with Music Entertainment. Music in Greek Salons of the 19th Century (*Athens: Hellenic Music Centre, 2017)

Πρωτογενείς Πηγές και Αρχεία

Γενικά Αρχεία του Κράτους- Αρχεία Νομού Κερκύρας.

Μουσικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Αγγελία περί συστάσεως παρθεναγωγείου υπό του ιατρού Κωνσταντίνου Ζαβιτζιάνου (Κέρκυρα, τυπ. Ερμής, 1852).

Κανονισμός του Παρθεναγωγείου Ζαβιτζιάνου (Κέρκυρα, 1854).

Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie.

Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie.

Konstantinos Kardamis
Associate Professor
Department of Music Studies, Ionian University

The instruction of music in the Ionian Islands during the British Protection period: Some initial remarks

Abstract

This paper attempts to investigate the place of the music's instruction in the Ionian Islands' educational system during the period of the British Protectorate (1814-1864). After a brief contemplation regarding music instruction in the educational grades of Britain and Italy, the discussion focuses on those of the Ionian Islands, namely the primary and secondary schools, the Ionian College (est. 1839) and the Ionian Academy (i.e. Ionian University, est. 1824). The absence of professional musical training is underlined, as well as the expected gender-orientated offering of music instruction predominantly to female students. The social/economical factor is also taken under consideration, since the hiring of a music teacher, both in the boarding schools and at home, demanded additional fees. The presence of music in the Ionian University is particularly discussed, especially regarding the early period of its activity (1824-1828), when orthodox chanting was briefly taught (both in the Constantinopolitan manner and in that of the so-called "Cretan chant") in the faculties of Theology and Philosophy. It is also stressed that in later years music, approached through physics, aesthetics or ethnography, constituted part of its faculty members' interests. Finally, it is suggested that the absence of systematic, professional (or semi-professional) music instruction in the Ionian Islands resulted in late 1830s to the foundation of philharmonic societies, i.e., private institutions modeled on those of Italy that did (and do) not constitute part of the formal educational system. These institutions functioned both as concert clubs and educational units, and through their activities succeeded in offering musical instruction in broader social strata.

[†]Απόστολος Κώστιος[*]
Διατ. Ομότιμος καθηγητής
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εγχειρίδιο Εφαρμοσμένης – Εμπειρικής Μουσικολογίας
Απόσπασμα: Προσέγγιση θεμάτων που έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με την λειτουργία του 'συστήματος' εκτελεστής – κοινό, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα το δίπολο «Διεύθυνση ορχήστρας – Συναυλία»

Ο συγγραφέας δεν στοχεύει σε θεωρητική ανάλυση των καθέκαστα παραμέτρων του προτεινομένου στο παρόν δοκίμιο νέου κλάδου της Μουσικολογίας υπό την ονομασία **εφαρμοσμένη-εμπειρική μουσικολογία** (η λέξη ¨εφαρμοσμένη¨ παραπέμπει σε πρακτικά οφέλη, μακράν φιλοσοφικών αντιθέσεων μεταξύ *εμπειρισμού* και *ρασιοναλισμού ορθολογισμού*, αλλά σε μια πρώτη επισήμανση-περιγραφή των επί μέρους πτυχών της όλης θεματικής από την οποία είναι δυνατόν να προκύψουν ενδιαφέρουσες προοπτικές θεώρησης ενός εκτεταμένου επιστημολογικού πεδίου. Βέβαια, και αυτό, όπως και κάθε παρόμοιο εγχείρημα ¨νόμιμης¨ *από-θεωρητικοποίησης* της Μουσικολογίας, σε τελευταία ανάλυση δεν έχει κανένα άλλο σκοπό από το να συντελέσει στην επισήμανση και συνεκτίμηση σταθερών στοιχείων όσο και περιπτωσιακών-περιστασιακών δεδομένων και συνθηκών που εξασφαλίζουν την απρόσκοπτη και αποδοτικότερη, συνεπώς, διευρυμένη λειτουργία του συστήματος *εκτελεστής – ακροατής*, (ασφαλώς και με την συγκεκριμένη έννοια του δίπολου «αρχιμουσικός – κοινό-ακροατής»). Διότι: Αν το μουσικό έργο, όπως και κάθε έργο τέχνης, έχει από τη φύση του και εκ κατασκευής την δυνατότητα να απευθύνεται σε κάθε άνθρωπο, ανεξάρτητα από εθνικότητα, ηλικία, μόρφωση, κουλτούρα και από οιουσδήποτε άλλους παράγοντες από εκείνους που συνθέτουν την ατομικότητά του, όμως, δεν πρέπει να παραγνωρίζεται ότι την δυνατότητά του αυτή οφείλει στο γεγονός ότι η τέχνη λειτουργεί σε πολλά επίπεδα, η διαδοχική κατάκτηση των οποίων, η άνοδος από τα κατώτερα στα υψηλότερα, προϋποθέτει εγρήγορση και θέληση για συνεχή, ακάματη προσπάθεια καλλιέργειας.

Η εκτέλεση από ορχήστρα στο πλαίσιο μουσικής εκδήλωσης, ορισμένου αριθμού έργων, υπό την διεύθυνση αρχιμουσικού και με την συμμετοχή – κατά περίπτωση – ενός ή περισσοτέρων σολίστ και χορωδίας, αποτελεί για τον ακροατή *μουσικό βίωμα*, η διαμόρφωση του οποίου εξαρτάται – εκτός από τους συντελεστές εκτέλεσης της συγκεκριμένης συναυλίας – και από άλλους παράγοντες, οι οποίοι θα μπορούσαν να καταταγούν σε τρεις κατηγορίες:

Στην ***πρώτη κατηγορία*** ανήκουν εκείνοι που έχουν σχέση με το οργανωτικό πλαίσιο της μουσικής εκδήλωσης, όπως:

---

[*] Ο Απόστολος Κώστιος, ομότιμος καθηγητής του ΕΚΠΑ, απεβίωσε το καλοκαίρι του 2021 αφού προηγουμένως είχε υποβάλει το άρθρο του για τον Τιμητικό Τόμο στην μνήμη Δημήτρη Θέμελη. Πρόκειται για το τελευταίο του επιστημονικό κείμενο.

1) Η νομική υπόσταση του φορέα: Αν δηλαδή, πρόκειται για δημόσιο οργανισμό ή νομικό πρόσωπο ιδιωτικού δικαίου, για σωματείο ή σύλλογο μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, επιχείρηση-γραφείο μετάκλησης καλλιτεχνών κ.ά. Συχνά οι μετέχοντες οργανωτικοί φορείς είναι περισσότεροι και διαφορετικής νομικής υπόστασης· ανεξάρτητα, όμως, από αυτό, είναι φανερό πως, από άλλη σκοπιά αντιμετωπίζεται η πολιτιστική εκδήλωση που οργανώνεται στο πλαίσιο της προσπάθειας για την τουριστική ανάπτυξη μιας χώρας ή μιας περιοχής και από άλλη, μια εκδήλωση με στόχο την άνοδο του πολιστιστικού επιπέδου ή την πολιτιστική εκπροσώπηση του τόπου. Διαφορετικά είναι τα κριτήρια στα οποία βασίζει τις επιλογές της και την αξιολόγηση των αποτελεσμάτων μια ιδιωτική επιχείρηση, από εκείνα ενός πολιτιστικού συλλόγου. Γίνεται συνεπώς, αντιληπτό ότι από τον εν λόγω συντελεστή εξαρτάται το είδος και η ποιότητα της προσφερόμενης μουσικής, η διαμόρφωση του προγράμματος, το επίπεδο των εκτελεστών, το δικαίωμα ελεύθερης εισόδου ή η επί πληρωμή, η τιμή του εισιτηρίου, ο χώρος που επιλέχτηκε για την πραγματοποίηση της εκδήλωσης κ.ά.

2) Το είδος της εργασιακής σχέσης των μουσικών του συγκροτήματος (ορχήστρας ή οπερατικού συνόλου) και του φορέα που οργανώνει την εκδήλωση. Η διαφωνία ανάμεσα στους υπέρμαχους και τους πολέμιους της δημοσιοϋπαλληλοποίησης των μουσικών είναι παλαιά και τροφοδοτείται εκατέρωθεν από υπέρ ή κατά επιχειρήματα. Το ζητούμενο είναι: ποιες συνθήκες μπορούν να εξασφαλίσουν με βεβαιότητα την ανεξαρτησία της τέχνης μέσω ελεύθερων επιλογών ώστε να μην είναι κατευθυνόμενη ή υποταγμένη σε πολιτικές-παραταξιακές σκοπιμότητες, περίπτωση κρατικοποίησης τω μουσικών θεσμών χάρη στην οποία όμως, εξασφαλίζεται η μονιμότητα εργασίας και βιοπορισμού των μουσικών, προϋπόθεση που συντελεί στην καλλίτερη απόδοσή τους, αλλά ούτε να επηρεάζεται από τα γούστα των χορηγών, (κατά κανόνα συντηρητικά) που έμμεσα (συχνά άμεσα και επιτακτικά) επιβάλλουν προγράμματα σύμφωνα με τις επιθυμίες τους – επιθυμίεστης οικονομικά ισχυρότερης και βέβαια όχι πολυπληθέστερης τάξης.

3) Ο τρόπος με τον οποίο αναγγέλλονται οι συναυλίες ή παραστάσεις. Ανάλογο με το αν αντιμετωπίζονται ως είδος εμπορεύσιμο ή πολιτισμικό αγαθό, οι αναγγελίες έχουν μορφή και περιεχόμενο διαφήμισης για τους καταναλωτές ή πληροφόρησης για το κοινό – και ασφαλώς, ο στόχος επηρεάζει καταλυτικά τα μέσα. Η διαφοροποίηση αυτή στην χρησιμοποίηση των μέσων μαζικής ενημέρωσης έχει επιπτώσεις στην προσέλευση του κοινού που δεν είναι πάντα ανάλογη με την αξία του καλλιτεχνικού προϊόντος ενώ, παράλληλα, επηρεάζει τους ακροατές-θεατές δημιουργώντας θετικές ή αρνητικές προϋποθέσεις πρόσληψης του ακροάματος-θεάματος επιπλέον, διαμορφώνει (προκαταλαμβάνει) ως ένα βαθμό τη γνώμη τους για την ποιότητα των έργων και την απόδοση των εκτελεστών. Πέρα από αυτό: Η αναγγελία φανερώνει – και έμμεσα υπαγορεύει στο κοινό – την στάση του απέναντι στη σχέση συνθέτη – εκτελεστή. Σε περιόδους της ιστορίας της μουσικής ζωής που επικρατεί το πνεύμα του βιρτουοζισμού, ο εκτελεστής προβάλλεται (μέσω των Μ.Μ.Ε. και των Μ.Κ.Δ.) με τρόπο και σε βαθμό δυσανάλογο σε σχέση με τον δημιουργό που μένει σχεδόν στην αφάνεια (Starsystem). Υποβάλλεται η άποψη ότι το σημαντικό στην συναυλία ή στην παράσταση δεν είναι ο δημιουργός αλλά οι εκτελεστές που παρουσιάζουν το έργο του. Αλλά ο βιρτουόζος, με αυτή την έννοια, δεν υπηρετεί το πνεύμα της σύνθεσης και τις προθέσεις του συνθέτη·χρησιμοποιεί το έργο ως ‘μέσο’ για τη δική του προβολή και επιβολή: πρόκειται για έναν μουσικό ‘λαϊκισμό’, ο οποίος διαστρέφει τόσο την έννοια της ερμηνείας όσο και το αισθητικό κριτήριο των ακροατών.

4) Ο χώρος ως 'πρόπλασμα' του κοινωνικού μικρό-περιβάλλοντος, η εσωτερική διαρρύθμισή του, η οποία, πέρα από οποιαδήποτε κριτήρια αρχιτεκτονικής, αισθητικής, λειτουργικότητας, ακουστικής κ.λπ. που την χαρακτηρίζουν, είναι έτσι διαμορφωμένη ώστε – συντρεχούσης και της διαφοροποιημένης τιμής του εισιτηρίου – να υποβάλλεται (αν δεν επιβάλλεται) μια διάκριση αντίστοιχη με την κοινωνική διαστρωμάτωση. Συνεπώς, ο συναυλιακός ή θεατρικός χώρος και η θέση μέσα σ' αυτόν – παραδείγματα : το γήπεδο, το αρχαίο θέατρο, το θεωρείο των επισήμων και η λεγόμενη γαλαρία – καθορίζουν ως ένα βαθμό κοινωνικές τάξεις και αντίστοιχους κώδικες συμπεριφοράς που φανερώνονται όχι μόνο με διαφορετικό τρόπο ένδυσης αλλά και με διαφορετικές στάσεις και αντιδράσεις. Έντονες επιδοκιμασίες ή αποδοκιμασίες ακούγονται κατά κανόνα από τους εξώστες ενώ η 'πλατεία' είναι συνήθως πιο συγκρατημένη εν ονόματι της κοσμιότητας/καθωσπρεπισμού ή και από επιφύλαξη στο ενδεχόμενο να εκτεθεί λόγω λανθασμένης εκτίμησης.

Για το πόσο, όμως, οι αντιδράσεις του κοινού επηρεάζουν την απόδοση των καλλιτεχνών, υπάρχουν οι αδιάψευστες μαρτυρίες όλων όσων βρέθηκαν επάνω στη σκηνή. Εξάλλου, εκ της εμπειρίας προσκτώμενες παρατηρήσεις οδηγούν την άποψη: Για τη βίωση του καλλιτεχνικού γεγονότος έχει βασική σημασία αν κανείς απλά και μόνο προσέρχεται και παρακολουθεί την εκδήλωση ή ταυτίζεται με τα συμβαίνοντα θεωρώντας ότι τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα δημιουργίας ή αναδημιουργίας τον χαρακτηρίζουν κοινωνικά, προσδιορίζουν την θέση του στην ταξική κλίμακα. Ο χώρος συνεπώς –ως κοινωνικός περιβαλλοντολογικός παράγων- επηρεάζει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αλλά και τον τρόπο βίωσής του.

5) Η αίθουσα που επιλέχτηκε από τους οργανωτές για την πραγματοποίηση της μουσικής εκδήλωσης, ως χώρος υποδοχής και διάδοσης των ηχητικών κυμάτων αλλά και ως παράγων διαμόρφωσης ως ένα βαθμό των ποιοτικών παραμέτρων, του χαρακτήρα του ηχητικού γεγονότος. Πρόκειται για έναν παράγοντα καθοριστικής σημασίας, με τον οποίο φυσικά δεν εξαντλείται ο κατάλογος των συντελεστών που διαμορφώνουν το μουσικό συμβάν-βίωμα του ακροατή. Θα αρκεστούμε συνεπώς στην αναφορά ενός ακόμη: του αριθμού των δοκιμών σε συνάρτηση, βέβαια, με τον χρόνο που διατίθεται για κάθε δοκιμή· (και για τα δύο, αποφασιστικό λόγο έχει και ο οργανωτικός φορέας), τονίζοντας πως και ο καλύτερος, και ο πιο πεπειραμένος διευθυντής, δεν θα μπορέσει να περάσει τη δική του ερμηνευτική γραμμή όταν δεν έχει τον απαιτούμενο χρόνο στην διάθεσή του.

Στην ***δεύτερη κατηγορία*** συντελεστών από τους οποίους εξαρτάται το πώς διαμορφώνεται το υπό έρευνα μουσικό συμβάν-βίωμα για τον ακροατή, ανήκουν εκείνοι που έχουν σχέση με τους συντελεστές και, πρώτιστα, μ' εκείνον που διευθύνει. Ο αρχιμουσικός, primus inter pares, είναι κύριος υπεύθυνος για την τεχνική απόδοση και ερμηνεία των εκτελουμένων έργων. Είναι εκείνος που θα επισημάνει το επίπεδο τεχνικής των μουσικών, τις ιδιαίτερες δεξιότητές τους και θα προσπαθήσει να τις αξιοποιήσει ενώ, ταυτόχρονα, θα διαπιστώσει τις τυχόν αδυναμίες τους και θα φροντίσει να τις θεραπεύσει – αν βέβαια υπάρχει ο απαιτούμενος χρόνος – ή να τις ξεπεράσει. Ποια λύση θα διαλέξει, εξαρτάται από το αν συνεργάζεται μόνιμα ή έκτακτα με τους μουσικούς της ορχήστρας που διευθύνει, από τις γνώσεις και από την ξεχωριστή ικανότητά του να εκπαιδεύσει ένα οργανικό ή φωνητικό σύνολο. Κάθε άλλο παρά σπάνιο είναι το φαινόμενο, μέτρια μουσικά συγκροτήματα να ξεπερνούν τις δυνατότητές τους χάρις στην καθοδήγηση ενός εμπνευσμένου μαέστρου που γνωρίζει να μεταδίδει τον οίστρο του στους μουσικούς, να τους συνεπαίρνει και να τους οδηγεί σε ανέφικτες γι' αυτούς επιδόσεις – λαμβανομένου υπόψιν του κύρους και του σεβασμού που εμπνέει στους εκτελεστές. Όμως, η κατάκτηση ενός υψηλότερου επιπέδου τεχνικής απόδοσης δεν απαιτεί μόνο διαρκέστερη συνεργασία από εκείνην που

επιτυγχάνεται από έναν επισκέπτη διευθυντή· είναι απαραίτητο ο μόνιμος επικεφαλής να έχει πραγματικά την ξεχωριστή, όπως την χαρακτήρισα, ικανότητα του *εκπαιδευτή*, ικανότητα που λίγοι – ακόμη και από τους μεγάλους της μπαγκέτας – μπορούν να επιδείξουν. Από την άλλη, δεν σημαίνει πως κάθε καλός εκπαιδευτής είναι και δεξιοτέχνης της διεύθυνσης· σπουδαίοι δάσκαλοι οργάνων κατά κανόνα δεν διακρίθηκαν οι ίδιοι ως σολίστ.

Αν όμως, η ευθύνη για την τεχνική απόδοση ενός έργου μοιράζεται κάπου ανάμεσα σε διευθύνοντες και 'διευθυνομένους', αναμφισβήτητα, καθοριστικός παράγων όσον αφορά την ερμηνεία παραμένει ο αρχιμουσικός. Η μουσική, πέρα από τις οποιεσδήποτε άλλες ιδιοτυπίες της (που δεν είναι θέμα αυτής της εργασίας), παρουσιάζει δύο ιδιαιτερότητες: 1) είναι από τη φύση του υλικου και την κατασκευή της η κατ' εξοχήν αφηρημένη τέχνη, ακόμη κι όταν συνδυάζεται με τον λόγο, ακόμη – δηλαδή κι όταν πρόκειται για προγραμματική ή περιγραφική μουσική, με άλλα λόγια, συνοδεύεται από, ή αναφέρεται σε εξωμουσικά ή παραμουσικά στοιχεία· 2) χρησιμοποιεί μεθόδους καταγραφής που βοηθούν λιγότερο ή περισσότερο τους εκτελεστές στην διαδικασία αναπαραγωγής της. Έως τώρα, όμως, κανένα σύστημα σημειογραφίας, όσο βελτιωμένο και προχωρημένο, δεν στάθηκε ικανό εργαλείο στα χέρια του συνθέτη για την καταγραφή στο ακέραιο των προθέσεών του. Το κενό αυτό ανάμεσα στην σύλληψη του συνθετικού έργου στη συνείδηση του δημιουργού και στην καταγραφή του με φθογγόσημα, σημάδια και όρους και όποιων άλλων επινοήσεων του συνθέτη, έρχεται να αναπληρώσει ο εκτελεστής. Είναι μια δύσκολη αποστολή, και από τον βαθμό της επιτυχίας της – η τελειότητα είναι ανέφικτη, επειδή πέρα από οποιαδήποτε άλλη αιτία που την ματαιώνει, διαφεύγει λόγω της απροσδιοριστίας της – εξαρτάται αν η εκτέλεση δικαιώνει τον χαρακτηρισμό του μαέστρου ως αναδημιουργού.

Οι δυσκολίες της αποστολής του εκτελεστή είναι πολλαπλάσιες στην περίπτωση του αρχιμουσικού, η λειτουργία του οποίου παρουσιάζει, επίσης, μια διακεκριμένη ιδιαιτερότητα: η βούλησή του, το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, δεν μετατρέπεται άμεσα σε χειρισμό του μουσικού οργάνου από τον ίδιο αλλά επιβάλλεται ή υποβάλλεται σε σύνολο ατόμων διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας, εκπαίδευσης, παιδείας, αισθητικής καλλιέργειας, παράδοσης, δηλαδή στους μουσικούς της ορχήστρας, στους χορωδούς, στους σολίστ που εντέλλονται, ακολουθώντας τις υποδείξεις ή αφιέμενοι στην υποβολή του επικεφαλής των, να διαγράψουν μια ηχητική διαδρομή προσδιορισμένη από την χάραξη της ερμηνευτικής γραμμής ενός τρίτου ατόμου. Εξαρτάται από την προσωπικότητα, την νοοτροπία, τις αντιλήψεις του αρχιμουσικού σε ό,τι αφορά τον τρόπο άσκησης της λειτουργίας του, κατά πόσον οι ερμηνευτικές του απόψεις θα γίνουν αποδεκτές από το σύνολο των μελών της ορχήστρας, ο βαθμός που θα επηρεάσουν το τελικό αποτέλεσμα.

Η διαμόρφωση αυτού που ονομάσαμε μουσικό συμβάν-βίωμα επηρεάζεται και από το γεγονός ότι ο επικεφαλής του μουσικού συγκροτήματος, στην περίπτωση της ζωντανής εκτέλεσης, απευθύνεται στο κοινό, το οποίο καθίσταται ως ένα βαθμό και θεατής των κινήσεων και της μιμικής του. Κίνηση (motion) και συγκίνηση (emotion) του εκτελεστή-αρχιμουσικού μετατρέπεται σε μουσικό ήχο, δηλαδή, σε παλμική δόνηση και συγκίνηση του ακροατή-θεατή. Ως δεύτερος βασικός συντελεστής διαμόρφωσης του βιούμενου μουσικού γεγονότος θα πρέπει να θεωρηθεί η ποιότητα του ήχου που παράγει το οργανικό ή φωνητικό συγκρότημα, η οποία εξαρτάται από μύριους παράγοντες, ανάμεσά τους το επίπεδο δεξιοτεχνίας των μουσικών της ορχήστρας ή των χορωδών, η ηλικία του καθενός και ο μέσος όρος ηλικίας του συνόλου, η ποιότητα, η συντήρηση και ο τύπος των χρησιμοποιουμένων οργάνων, η τοπική παράδοση κατασκευής και της σχολής διδασκαλίας τους, το χόρδισμα και η διάταξη της ορχήστρας, η χωροταξική, γενικά, ανάπτυξη των συντελεστών της εκτέλεσης. Μάταια, θα περιμένει ο απληροφόρητος ακροατής το βιμπράτο των Γαλλικών όμποε από τα όμποε της Φιλαρμονικής της Βιέννης, ενώ θα απορεί για την πρόσθετη

Πέμπτη χορδή των κοντραμπάσων (λύση που έχει ήδη υιοθετηθεί από πολλές ορχήστρες), θα ξαφνιάζεται από το υψηλότερο χόρδισμα της Φιλαρμονικής της Βοστόνης και της Βιέννης, θα αδικεί μουσικούς που αγωνίζονται απεγνωσμένα να αποδώσουν ικανοποιητικό ηχητικό αποτέλεσμα (ήχο, δηλαδή, απαλλαγμένο από αθέμιτες συνηχήσεις, συριγμούς, κρότους και ό,τι χαρακτηρίζεται στην Ακουστική ως θόρυβος) με παλιά και κακοσυντηρημένα όργανα.

Και βέβαια, ένα μεγάλο οργανικό ή φωνητικό σύνολο, τα μέλη του οποίου συναντώνται περιπτωσιακά για μια ή περισσότερες συμμετοχές στο πλαίσιο των εκδηλώσεων κάποιου θερινού φεστιβάλ, με την καλύτερη θέληση από μέρους του διευθύνοντος και μουσικών, δεν μπορεί να έχει την σύμπνοια, την συνοχή, την ομοιογένεια, ποιότητες που κατακτώνται ύστερα από μακρόχρονη και μόνιμη συνεργασία του κάθε μέλους όχι μόνο με το ίδιο συγκρότημα ως σύνολο αλλά και με τους ίδιους συναδέλφους που βρίσκονται γύρω του και αποτελούν το άμεσο καθημερινό και οικείο ‘περιβάλλον’ του.

Εξάλλου, η ύπαρξη διαφορετικών διατάξεων, διαφορετικών λύσεων χωροθέτησης της ορχήστρας (οι λύσεις των Friedrich Riechardt, Henry Wood, Leopold Stokowski, Nikolaus Harnoncourt κ.ά. με τις τόσες παραλλαγές) μαρτυρεί τον διαρκή προβληματισμό όσον αφορά έναν παράγοντα που παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ηχητικού αποτελέσματος.

Στην ***τρίτη και τελευταία*** κατηγορία συντελεστών από τους οποίους εξαρτάται η ποιότητα του βιώματος που γεννά στη συνείδηση του ακροατή η πρόσληψη του ηχητικού γεγονότος, ανήκουν οι ιδιότητες του ίδιου του ακροατή ως ατόμου, προστιθεμένων και εκείνων που αποκτά ως μέλος του κοινού, ήτοι: 1) χαρακτηριστικά τα οποία συνθέτουν την ειδοποιό διαφορά του από τους άλλους ακροατές· 2) χαρακτηριστικά τα οποία μπορεί να είναι κοινά με εκείνα των συνακροατών του και 3) χαρακτηριστικά τα οποία αποκτά ως μέλος μιας ομάδας, στη συγκεκριμένη περίπτωση του συγκεκριμένου κοινού.

Οι διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους ένα κεντροευρωπαϊκό κοινό και ένα μεσογειακό ως προς τον βαθμό της έντασης των προκαλουμένων από το ακρόαμα συγκινήσεων και των αντίστοιχων αντιδράσεων είναι τόσο μεγάλες, ώστε να δίνουν αφορμή σε ένα είδος πολέμου Βορείων και Νοτίων, ο οποίος διεξάγεται με όπλα κάποιες υπεραπλουστεύσεις-«μομφές», οπότε, ανάλογα από ποιους και προς ποιο στρατόπεδο εξακοντίζονται, ακούγονται ομοβροντίες όπως: ο άκρατος συναισθηματισμός και οι υστερικές αντιδράσεις των μεσογειακών· η ‘γλυκερή’ μουσική του Donizetti ή η ψυχρότητα των κέντρο-ευρωπαίων· ο εγκεφαλικός φορμαλισμός του Brahms και τα παρόμοια.

Σημασία, βέβαια, έχει ότι η μουσική που δημιουργείται με ειλικρίνεια προθέσεων επικοινωνίας του συνθέτη με το περιβάλλον του, βρίσκει νωρίς ή αργά τον σωστό δρόμο για να φτάσει στον ακροατή, αποδεικνύοντας έτσι την καθολική της ισχύ και την δύναμή της να καλλιεργεί τον άνθρωπο και να θεραπεύει τα πάθη εκείνων που την θεραπεύουν (με την αρχαιοελληνική έννοια της λέξης) με αφοσίωση και αυταπάρνηση, είτε είναι δημιουργοί είτε αναδημιουργοί ή αποδέκτες. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει πως δεν υφίστανται κάποιες διαφορές βίωσης από λαό σε λαό, διαφορές που διαπιστώνονται από πολύπειρους πολυταξιδεμένους μουσικούς. Σε άμεση σχέση με την εν λόγω διάκριση ευρίσκονται οι διαφορές οι οποίες συνθέτουν την ατομικότητα του ακροατή και οι οποίες έχουν σχέση τόσο με φυσικές-γενετικές ιδιότητες, όπως η ιδιοσυγκρασία, η ηλικία, το γένος, όσο και με επίκτητες, όπως αυτές που αποκτώνται στο οικογενειακό περιβάλλον, ήτοι η καταγωγή, η κοινωνική τάξη, η γενική παιδεία, η ειδική παιδεία, η αισθητική καλλιέργεια.

Το γεγονός ότι ο επισκέπτης μιας μουσικής εκδήλωσης δεν ακούει τη μουσική 'κατά μόνας', αλλά ως μέλος μιας ομάδας, του Κοινού, παίζει αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της έντασης και της ποιότητας του αισθητικού βιώματος· η κατά κανόνα κοινή από τους ακροατές στάση αποδοχής ή αποδοκιμασίας των συμβαινόντων, η συγκινησιακή ταύτιση, η βουβή επικοινωνία μέσω του κοινού ακροάματος, προσδίδουν στα άτομα ιδιότητες τέτοιες που, ενώ δεν τα αποστερούν από την ατομικότητά τους, τα μεταβάλλουν σε μέλη μιας ομάδας, του ακροατηρίου, το οποίο – ακριβώς – ως ομάδα έχει την δική του συμπεριφορά.

Στο σημείο αυτό θα γίνει απλή μόνο αναφορά μιας ειδικής πλευράς του όλου θέματος που αποτελεί αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης (τα συμπεράσματα από τη μελέτη αυτή θα εκτεθούν σε επόμενο δοκίμιο), με την επισήμανση του γεγονότος ότι το σύνολο σχεδόν του μουσικού ρεπερτορίου (εξαιρούνται έργα με ειδικές αφιερώσεις-εξομολογήσεις) έχουν γραφτεί με δεδομένη την προϋπόθεση της συνακρόασης· απευθύνονται, δηλαδή, σε λιγότερους ή περισσότερους ακροατές, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο κοινό, και όχι στον αποδέκτη-μονάδα, όπως έχει μεταβληθεί ο ακροατής της ηχογραφημένης μουσικής του δίσκου, της μαγνητοταινίας, του video κά.

Εξάλλου, η συμπεριφορά ενός κοινού παρασυρμένου από τα δεξιοτεχνικά επιτεύγματα του βιρτουόζου-star που το κεντρίζει διαρκώς με νέες ακροβατικές επιδείξεις έως ότου το κάνει να λησμονήσει εντελώς τα αισθητικά του αιτήματα, είναι τέτοια που παρουσιάζει αληθινά ενδιαφέρον για τον μελετητή της Ψυχολογίας των όχλων. Ο βιρτουόζος έχει την ικανότητα να διασπά την σύμπνοια, την δημοκρατική ομοθυμία της ομάδας μεταβάλλοντάς την σε σύνολο ατόμων συνεπαρμένων από το διαμεσολαβημένο επίτευγμα του δημαγωγού που τους χαρίζει την ψευδαίσθηση της ατομικής επίδοσης, της υπερνίκησης της δεξιοτεχνικής δυσκολίας, σε σύνολο-μάζα. Και είναι αξιοσημείωτο πως η μουσική χρησιμοποιήθηκε ως δημαγωγικό μέσο όχι μόνον από τους μουσικούς.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στους συντελεστές που διαμορφώνουν το μουσικό συμβάν και επηρεάζουν τη βίωσή του, χωρίς να θεωρηθεί ότι το θέμα εξαντλήθηκε, θα προσθέσουμε την εμπειρική διαπίστωση της σημασίας της περιστασιακής διάθεσης του ατόμου, η οποία επηρεάζει την ανταπόκριση του ακουστικού οργάνου στα ερεθίσματα και, συνεπώς, τον βαθμό έντασης, το μέγεθος και την ποιότητα του ακουστικού αισθήματος. Αλλά και η περιστασιακή συναισθηματική-συγκινησιακή κατάσταση του ακροατή ή το κοινό συναίσθημα από το οποίο διακατέχεται το ακροατήριο, επηρεάζουν αποφασιστικά την βίωση του μουσικού γεγονότος, ανάλογα με το αν το είδος των συναισθημάτων αυτών συμπίπτει ή όχι με το είδος του συναισθήματος που υποβάλλει η ακρόαση κάποιου έργου. Που σημαίνει – για να μιλήσει κανείς προσφεύγοντας σε απλά παραδείγματα – πως η Συμφωνία της Λεβεντιάς του Μανώλη Καλομοίρη 'ακούγεται' διαφορετικά σήμερα από ένα κοινό αποστασιοποιημένο από το πνεύμα και τη συγκινησιακή φόρτιση των γεγονότων του 1920 (Υπογραφή Συνθήκης Σεβρών από τον Βενιζέλο) ή πως ο συγκεκριμένος ακροατής θα βιώσει διαφορετικά το 'Πένθιμο εμβατήριο' από την Τρίτη συμφωνία του Beethoven μετά την πρόσφατη απώλεια προσφιλούς του προσώπου.

Όπως και να έχει το πράγμα, το υλικό που προσλαμβάνει ο ακροατής χάρις στην προδιάθεση και την ικανότητά του παρατήρησης των συμβαινόντων σε μια μουσική εκδήλωση, δεν είναι ανεξάρτητο από την συγκέντρωσή του στα συμβαίνοντα, από την παρατηρητικότητά του, κυρίως, όμως, από την καλλιέργειά του, η οποία τον θέτει σε διαρκή πνευματική εγρήγορση και τον καθιστά ικανό να συλλάβει και να αξιολογήσει τις παρατηρήσεις του όχι ως απλοϊκές εντυπώσεις αλλά ως μηνύματα για κρυμμένες αλήθειες, διαφορετικά ο Isaac Newton δεν θα είχε προβληματιστεί με το φαινόμενο της βαρύτητας, ο Alexander Fleming δεν θα είχε ανακαλύψει την πενικιλίνη και οι κατασκευαστές οργάνων δεν θα είχαν προσφέρει στους δημιουργούς τον πλούτο

των τεχνικών δυνατοτήτων και την τεράστια ποικιλία των ηχοχρωμάτων, που τους καθιστούν ικανούς να συλλαμβάνουν το εσωτερικό τους και να το αποδίδουν σε μουσική!

Irmgard Lerch
Ομότιμη καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Γαλλικά κείμενα – λατινικός tenor: Νοηματικές σχέσεις μεταξύ των φωνών στα μοτέτα με γαλλικό κείμενο στον κώδικα Montpellier

Το μεσαιωνικό μοτέτο, δηλαδή, το μοτέτο του 13ου και 14ου αιώνα, χαρακτηρίζεται από τον συνδυασμό φωνών με διαφορετικά κείμενα. Συγκεκριμένα, πάνω από έναν tenor που αποτελείται συνήθως από ένα μέλισμα με λίγες συλλαβές ή λέξεις από το λατινικό εκκλησιαστικό μέλος ('Γρηγοριανό μέλος'), κινούνται μια ή δύο (σπάνια τρεις) φωνές, είτε με λατινικά είτε με γαλλικά κείμενα ή και με ένα κείμενο στα λατινικά και ένα στα γαλλικά, που, σε πολλές περιπτώσεις, έχουν νοηματική σχέση μεταξύ τους. Εδώ και πολύ καιρό αυτό είναι γνωστό για το λατινικό μοτέτο του 13ου αιώνα, που έχει θρησκευτικό περιεχόμενο και στο οποίο τα κείμενα των πάνω φωνών σχολιάζουν και ερμηνεύουν τις ελάχιστες λέξεις του tenor. Στο μοτέτο του 14ου αιώνα αντιθέτως ο συνθέτης επιλέγει τον tenor ούτως ώστε να ταιριάζει με τα ποιήματα που πρόκειται να μελοποιηθούν, σύμφωνα με την αναφορά του θεωρητικού Johannes Boen για την τεχνική σύνθεσης ενός μοτέτου στην αρχή του 14ου αιώνα, ότι ο tenor πρέπει να συμπίπτει με το θέμα των κειμένων - 'concordare cum materia' (CLARK, 1996). Όσον αφορά τα μοτέτα του 13ου αιώνα με κείμενα στα γαλλικά, μέχρι στιγμής στην βιβλιογραφία βρίσκονται μόνο λίγες σκόρπιες αναφορές για τυχόν νοηματικές σχέσεις μεταξύ των κειμένων, πράγμα που έδωσε την αφορμή για την παρούσα μελέτη.

Στο κλασικό σύγγραμμα του Mark Everist για τα γαλλικά μοτέτα του 13ου αιώνα το ζήτημα της νοηματικής σχέσης tenor-πάνω φωνών δεν θίγεται (EVERIST 1994). Ένας από τους πρωτοπόρους της μελέτης μεσαιωνικής μουσικής, ο Friedrich Ludwig, ήταν μάλιστα της άποψης ότι ο tenor στα μοτέτα αυτά εκτελείτο με όργανα, και, μη έχοντας σχέση πια με τη λειτουργία, η ονομασία του tenor παρέπεμπε απλώς και μόνο στην πηγή του στο γρηγοριανό μέλος (LUDWIG, 1930/1975,238-239). Ούτε ο Tischler, στην έκδοση του κώδικα Montpellier (TISCHLER 1978), αναφέρεται πουθενά σε κάποια σχέση των tenor με τα κείμενα των πάνω φωνών. Αντιθέτως, μερικές νεότερες μελέτες υποστηρίζουν ότι ο tenor μπορεί να έχει μια αλληγορική σχέση με τα άλλα κείμενα (HUOT, 1997, PESCE, 1997, CALLAHAN, 2007, ROTHENBERG, 201), π.χ. αν ο tenor ή/και ένα από τα κείμενα έχει σχέση με την Παναγία, τότε ένα ερωτικό κείμενο σε άλλη φωνή μπορεί να ερμηνευτεί και αναφορικά με την Παναγία (DAVIES, 2013).

Περιέργως όμως δεν φαίνεται να εξετάστηκε ιδιαίτερα η δυνατότητα μιας πολύ πιο άμεσης σχέσης του tenor με τα ποιητικά κείμενα ενός μοτέτου, όπως την βρίσκουμε αργότερα στο μοτέτο του 14ου αιώνα. Η Sylvia Huot, στο βιβλίο της για την αλληγορία στο μεσαιωνικό μοτέτο, παραδέχεται ότι μια αλληγορική ερμηνεία των κειμένων στα μοτέτα δεν είναι πάντα εφικτή,

βλέποντας κατά περίπτωση μόνο ένα ‘amusing contrast’ μεταξύ ενός tenor από μια εορτή της Παναγίας και ενός ερωτικού κειμένου στην αντίστοιχη πάνω φωνή (HUOT, 1997, 90-91), και η Jennifer Saltzstein σε ένα άρθρο για την σχέση μεταξύ δύο μοτέτων (στις εκδόσεις του Κώδικα Montpellier αρ. 75/145 και 146) που έχουν τον ίδιο tenor ‘Aptatur’ (SALTZSTEIN, 2017) αναφέρεται στην δυνατότητα ενός ειρωνικού συσχετισμού του tenor ‘Aptatur’ –‘αρμόζει, ταιριάζει’ με τα κείμενα του ενός μοτέτου, που ουσιαστικά περιγράφουν τον βιασμό της βοσκοπούλας Marot από τον σύντροφό της Robin.

Η αιτία της έλλειψης σχετικών μελετών είναι ίσως ότι τον 13ου αιώνα υπάρχουν ολόκληρες ομάδες μοτέτων που χρησιμοποιούν το ίδιο απόσπασμα του Γρηγοριανού μέλους ως βάση. Αυτό οφείλεται προφανώς στο γεγονός ότι αρχικά το μοτέτο είχε πολύ στενή σχέση με τις clausulae του ρεπερτορίου της Notre Dame στο Παρίσι (τέλη 12ου, , αρχές 13ου αιώνα), δηλαδή τις πολυφωνικές επεξεργασίες συγκεκριμένων Γρηγοριανών μελισμάτων. Και αργότερα τον 13ο αιώνα συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται πολύ συχνά τα ίδια αποσπάσματα από το Γρηγοριανό μέλος, όπως δείχνει μια ματιά στο ‘Repertorium’ του Friedrich Ludwig (LUDWIG, 1978).

Από την άλλη μεριά, στα μοτέτα του 13ου αιώνα υπάρχουν και tenor που δεν έχουν σχέση με το ρεπερτόριο των clausulae και μάλλον επιλέχθηκαν λόγω των ερμηνευτικών δυνατοτήτων τους, όπως, π.χ. το ‘Aptatur’- ‘Αρμόζει, ταιριάζει’ (BRADLEY, 2018: 41). Η Bradley επιπλέον θεωρεί πιθανή την χρήση λατινικού μέλους στα μοτέτα ως ‘αυθεντία’ (“plainchant as authority”) (BRADLEY, 2018: 46). Σε μια μεταγενέστερη εργασία ασχολείται με την επιλογή του tenor στα μοτέτα του 13ου αιώνα υπό την οπτική της συνθετικής τεχνικής, αναφέροντας μόνο περιφερειακά ότι οι συνθέτες μοτέτων ήταν επίσης δεκτικοί ως προς ‘semantic connotations of tenor texts’ (BRADLEY, 2019: 434).

Εδώ θα μελετηθούν μοτέτα με λατινικό tenor και ένα ή περισσότερα κείμενα στα γαλλικά. Το ζήτημα είναι πώς και κατά πόσο σε αυτά το νόημα των λέξεων που χαρακτηρίζουν τον tenor ανταποκρίνεται στο θέμα των πάνω φωνών.

Βάση της μελέτης μου θα είναι η μεγαλύτερη συλλογή μοτέτων του 13ου αιώνα, ο κώδικάς Montpellier, (Montpellier, Faculté de Médicine, 196 ή F-MO 196, ψηφιοποίηση στο https://bit.ly/2ZTNpHo), που χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα, εν μέρει ίσως και λίγο νωρίτερα ή λίγο αργότερα (WOLINSKY, 1992, SANDERS AND LEFFERTS, 2001, FASSLER, 2014:199). Στην συνέχεια βασίζομαι στην κριτική έκδοση της μουσικής του χειρογράφου αυτού υπό την επιμέλεια του Hans Tischler (TISCHLER, 1978) και θα χρησιμοποιήσω την δική του αρίθμηση των κομματιών, που συμπίπτει με εκείνη στην παλαιότερη έκδοση της Yvonne Rokseth (ROKSETH, 1936-1939).

Το χειρόγραφο περιέχει πολυφωνία από όλο τον 13ο αιώνα. Στο πρώτο τεύχος βρίσκονται λίγα organum κομμάτια της εποχής Notre-Dame και μερικά hoqueti-μοτέτα. Το υπόλοιπο περιεχόμενο αποτελείται από πάνω από 300 μοτέτα, τα οποία είναι οργανωμένα ως εξής: 2ο τεύχος, τετράφωνα μοτέτα στα γαλλικά, με εξαίρεση το τελευταίο στα λατινικά, 3ο τεύχος, τρίφωνα μοτέτα με duplum στα λατινικά και triplum στα γαλλικά, 4ο τεύχος, τρίφωνα μοτέτα στα λατινικά, 5ο τεύχος τρίφωνα μοτέτα στα γαλλικά, 6ο τεύχος δίφωνα μοτέτα στα γαλλικά, 7ο και 8ο τεύχος τρίφωνα μοτέτα, γαλλικά, λατινικά και ανάμεικτα.

Όπως γίνεται αντιληπτό, τα περισσότερα κομμάτια του χειρογράφου, γύρω στα 220 στο σύνολο των 345, περιέχουν κείμενα στα γαλλικά.

Ας ρίξουμε πρώτα μια ματιά στο σύνολο των λατινικών tenor που εμφανίζονται στα μοτέτα με τουλάχιστον ένα κείμενο στα γαλλικά. Πρόκειται για πάνω από 60 διαφορετικά αποσπάσματα λατινικού μέλους που λειτουργούν ως μουσική βάση για τα μοτέτα με κείμενα στα γαλλικά.

Κάποια από αυτά τα αποσπάσματα, ιδιαίτερα όσα εμφανίζονται συχνά, ήταν πασίγνωστα διότι ανήκουν στα λειτουργικά άσματα σημαντικών εορτών. Ιδιαίτερα δημοφιλή, με δέκα μέχρι τριάντα χρήσεις και πάνω στο γαλλικό ρεπερτόριο, ήταν τέσσερα: 'In seculum' (Πάσχα), 'Omnes' (Χριστούγεννα), 'Domino' (μεταξύ άλλων Πάσχα), 'Eius' (Κοίμηση της Θεοτόκου, μέρος του 'Flos filius eius'). Ακολουθούν, με 5-9 εμφανίσεις: 'Flos' και 'Flos filius eius' (Κοίμηση της Θεοτόκου), 'Propter veritatem' και 'Veritatem' (Κοίμηση της Θεοτόκου), 'Portare/Sustinere' (Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, αλλά και σε εορτές της Παναγίας, οι δύο λέξεις χρησιμοποιούνται ταυτόσημα, βλ. PESCE 1997: 39), και 'Et gaudebit' (Κυριακή μετά της Αναλήψεως).

Ορισμένοι από αυτούς τους tenor προσφέρονται ιδιαίτερα για την θεματολογία του έρωτα. Αυτό ισχύει, π.χ. για το **'In seculum'** – 'Αιώνια', που απαντάται συχνότερα από όλα. Σχεδόν όλα τα μοτέτα με αυτόν τον tenor έχουν ερωτικό θέμα. Ο tenor αυτός προέρχεται από το graduale του Πάσχα 'Haec dies' και εμφανίζεται στα μοτέτα 3, 4, 28, 37, 85, 87, 102, 132, 133, 134, 137, 138, 162, 163, 166, 178, 181, 197, 199, 207, 218, 220, 223, 230, 232, 249, 324, 336.

Ο έρωτας παρουσιάζεται σε αυτά τα μοτέτα κυρίως με την σύμβαση του αυλικού-ιπποτικού έρωτα, με έναν εραστή που ικετεύει την λατρεμένη κυρία του να τον λυπηθεί και να τον σώσει από τα βάσανά του ή που εκφράζει με κάποιο τρόπο πόσο υποφέρει από την σκληρότητα της κυρίας. Σε πιο προσγειωμένη μορφή εμφανίζεται σε κείμενα που απευθύνονται σε μια όμορφη απλή κοπέλα, κυρίως με το στερεότυπο της pastourelle. Σε αυτό περιγράφεται μια συνάντηση ενός ιππότη, που συνήθως ξεκινάει το πρωί έφιππος για μια βόλτα στο δάσος, όπου βρίσκει μια όμορφή βοσκοπούλα και προσπαθεί να την αποπλανήσει, με ή χωρίς επιτυχία και κάποιες φορές και με βίαιο τρόπο (βλ. και SALTZSTEIN, 2017). Σε ορισμένες περιπτώσεις ο ιππότης ως λυρικό 'εγώ' μόνο παρατηρεί την ερωτική ή γιορταστική συντροφιά των βοσκών.

Στην περίπτωση πολλαπλών κειμένων μπορούν να συνδυαστούν αυτά τα διάφορα επίπεδα, όπως στο 102 (στο duplum ο ποιητής τραγουδάει για την κυρία του, και ας μη βρίσκει ανταπόκριση, στο triplum δηλώνει ότι δίνει την καρδία του σε μια όμορφη κοπέλα), ή στο 133 (παρόμοια - εκεί η κοπέλα λέγεται Marot, υποκοριστικό του Μαρία και χαρακτηριστικό λογοτεχνικό όνομα για μια βοσκοπούλα). Κάποιες φορές μάλιστα μαζί με ένα κανονικό ερωτικό κείμενο σε μια από τις φωνές εμφανίζεται στην δεύτερη ένα κείμενο με θέμα την λατρεία της Παναγίας με πολύ παρόμοιο λεξιλόγιο, όπως στο μοτέτο 28, στο οποίο, παρεμπιπτόντως, χρησιμοποιείται στον tenor μια μελωδία εντελώς διαφορετική, δηλαδή, με διαφορετική προέλευση, από αυτήν που βρίσκουμε σε όλα τα άλλα μοτέτα με τον tenor 'In seculum'. Πολλά μοτέτα αυτής της ομάδας παρουσιάζουν όμοιους συνδυασμούς κειμένων. Επιπλέον υπάρχει και η δυνατότητα συνδυασμού αρκετά διαφορετικών θεμάτων, όπως στο μοτέτο 37, όπου το duplum, στα λατινικά, αναφέρεται στους ψευδείς και υποκριτές αδελφούς [κληρικούς] ως αιώνιο κίνδυνο και τελειώνει με 'per seculum'. Στο triplum, στα γαλλικά, ο ποιητής ισχυρίζεται ότι δεν θα αφήσει ποτέ την όμορφη κοπέλα που ερωτεύτηκε. Σε μια άλλη περίπτωση (μοτέτο 134) η μια φωνή απευθύνεται στην λατρεμένη κυρία, ενώ η άλλη περιγράφει τα οφέλη του ευγενή έρωτα για την ψυχή του εραστή – και χωρίς να ανταμείβεται από την ερωμένη. Πιο αισιόδοξο από τα περισσότερα μοτέτα με αυτόν τον tenor είναι το 102, το 138, και το 163, όπου το πρόσωπο της μιας φωνής δηλώνει τον έρωτά του και στην άλλη φωνή η κυρία ανταποκρίνεται θετικά. Επίσης δεν λείπουν και στιγμές ειρωνείας, όπως στο 207, εκείνη αγαπάει τον φίλο της –αιώνια-, αλλά ο άνδρας της το έμαθε. Τελικά, στο 249, μια κοπέλα ανακοινώνει ότι δεν θα πάει σε μοναστήρι, αλλά

θα παραμείνει στον κόσμο (seculum). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, το ‘μότο’ του tenor δένει νοηματικά τα κείμενα μεταξύ τους και ταυτόχρονα τα σχολιάζει. Αν δεν προχωρήσουμε σε μια συμβολική ή αλληγορική ερμηνεία των κειμένων στις πάνω φωνές, η λειτουργική προέλευση του tenor αυτού φαίνεται να μην παίζει ιδιαίτερο ρόλο, εκτός ίσως από τους συνειρμούς Πάσχα-άνοιξη-έρωτας.

Μια νοηματική ποικιλία παρόμοια με αυτήν της προαναφερθείσας ομάδας μοτέτων με tenor ‘In seculum’ υπάρχει και στα μοτέτα με τους υπόλοιπους tenor που χρησιμοποιούνται συχνά.

Ο tenor **‘Flos’** – ‘ανθός’ εμφανίζεται στο μοτέτο 21 και η πληρέστερη μορφή του **‘Flos filius/ Flos filius eius’** – ‘ο ανθός [είναι] ο υιός της’ (για αλληγορική ερμηνεία βλ. HUOT, 1997: 90-99), προερχόμενη από το responsorium ‘Virgo dei genitrix virga est, et flos filius eius’, για την Γέννηση και την Κοίμηση της Θεοτόκου (HUOT, 1997: 90), απαντάται στα μοτέτα 94, 109, 111, 127, 231, 235, 239. Τα κείμενα των πάνω φωνών στην πλειοψηφία τους αφορούν την άνοιξη και το καλοκαίρι σε συνδυασμό με τον έρωτα. Σε μια περίπτωση όμως υπογραμμίζεται και στις δύο πάνω φωνές μια αντίθεση μεταξύ της άνοιξης και του πόνου του λυρικού ‘εγώ’ (127). Στο μοτέτο 21, ένα κείμενο συγκρίνει την κυρία με ένα λουλούδι, στο δεύτερο ο ποιητής συναντάει μια κυρία που κόβει λουλούδια και τραγουδάει για τον έρωτά της, ενώ το τρίτο αναφέρεται στην Παναγία ως άνθος (για το μοτέτο αυτό FASSLER, 2014, p.189-190, EVERIST, 1994: 48-51 και 144-145, για το θέμα της Παναγίας στα μοτέτα του 13^{ου} αι. βλ. ROTHENBERG, 2011: 46-49). Και στα τρία κείμενα εμφανίζεται η λέξη ‘flor’, ‘άνθος’, μια πρακτική την οποία βρίσκουμε κυρίως στα λατινικά θρησκευτικά μοτέτα , όπου, όπως ήδη αναφέρθηκε, τα κείμενα των πάνω φωνών λειτουργούν συχνά με αυτόν τον τρόπο ως ερμηνεία ή παράφραση των λέξεων του tenor.

Ο tenor **‘Eius’** (‘Δικός της/ Δική του, μέρος από το ‘Flos filius eius’, μοτέτα 22, 66, 67, 122, 129, 160, 172, 229,235) ή ‘Eius in oriente’ (104, από το ‘Alleluia Vidimus stellam eius in oriente’, για τα Θεοφάνεια), υπογραμμίζει συνήθως την αφιέρωση του τραγουδιστή στην αγαπημένη του ή και της φίλης του σε εκείνον. Ειρωνική εξαίρεση είναι το τετράφωνο μοτέτο 22, όπου στο triplum ένας βοσκός καυχιέται ότι είχε την καλή του γυμνή στην αγκαλιά του, πράγμα που στο quadruplum αποδοκιμάζεται έντονα από τον ιππότη – όμως στο duplum γίνεται σαφές ότι η καλή του βοσκού ήταν το αντικείμενο λατρείας του ιππότη, και ότι ο βοσκός την έκανε δική του, εισπράττοντας μια αμοιβή την οποία ο φινετσάτος ιππότης περίμενε μάταια (LERCH, 2019: 45).

Ο tenor **‘Omnes’**- Όλες’, ή μόνο ‘**O**’, είναι τμήμα από το χριστουγεννιάτικο graduale ‘Viderunt omnes fines terrae ’. Στην ομάδα με αυτόν τον tenor (24, 76, 80, **99,** 103, 115, **161**, **165,** 170, 176 (‘O’), 195, 279**,** 288, 316**),** η κατάσταση δεν είναι τόσο ξεκάθαρη: τα περισσότερα από αυτά τα μοτέτα ασχολούνται με τον ιπποτικό έρωτα ή/και με τον έρωτα προς μια απλή κοπέλα. Σε αυτή την περίπτωση, τι σημαίνει το ‘omnes’; Αν οι προηγούμενες σκέψεις είναι σωστές, το συμπέρασμα θα είναι, ότι η κυρία ή η κοπέλα στην οποία απευθύνονται τα κείμενα – κάποιες φορές σε ένα από τα κείμενα απαντάει και η ίδια σε αυτά που θέτονται στο άλλο κείμενο - , εκπροσωπεί όλες τις άλλες, και ότι τα μοτέτα αυτά τελικά αφορούν τον έρωτα εν γένει. Όπως συμβαίνει στην ποίηση γενικώς, το συγκεκριμένο πρόσωπο, και στα μοτέτα τα οποία μας απασχολούν εδώ, τελικά είναι η αφορμή για την έκφραση μιας πιο γενικής ανθρώπινης κατάστασης. Στην περίπτωση της περικοπής του tenor σε σκέτο ‘O’, αυτό μπορεί ίσως να ερμηνευτεί ως προσφώνηση ή έκφραση θαυμασμού προς το αγαπημένο πρόσωπο. Ολόκληρο το **‘Viderunt omnes’** εμφανίζεται όμως μόνο σε ένα μοτέτο της συλλογής, το 26, ένα πολύ σύντομο κομμάτι, όπου οι τρεις πάνω φωνές αρχίζουν, εν είδει τροπαρίσματος, με την λέξη ‘Viderunt’ και συνεχίζουν στα γαλλικά να μιλάνε για τον αποχωρισμό από την αγαπημένη. Το κομμάτι παραπέμπει στο περίφημο τετράφωνο ‘Viderunt omnes’ του Perotin, αλλά μια νοηματική σχέση δεν είναι φανερή.

Για τον tenor **'Domino'** – 'στον κύριο' ή 'για τον κύριο' - υπάρχουν δύο μελωδικές εκδοχές. Η πρώτη προέρχεται από το graduale της εορτής του Αγ. Στέφανου, 'Sederunt principes', η δε δεύτερη από ένα 'Benedicamus domino' και είναι μελωδικά ίδια με το 'Eius' (BRADLEY, 2018, 154). Τα μοτέτα 143, 158, 187, 190, 193, 196, 204, 205, 210 βασίζονται σε αυτές. Σε αυτές τις περιπτώσεις η σχέση tenor-πάνω φωνών δεν είναι τόσο προφανής. Ίσως η λέξη του tenor εκφράζει μια επιθυμία – η αγαπημένη να εισακούσει τον εραστή - τον κύριο - που υποφέρει εξαιτίας της, όπως προκύπτει από τα υπόλοιπα κείμενα στα μοτέτα αυτά – ή θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως παράκληση στον Κύριο. Εδώ πρέπει να αναφερθεί ότι τον Μεσαίωνα η λέξη 'Dominus' χρησιμοποιείται καταρχήν για τον Θεό, αλλά επίσης είναι η προσφώνηση για τον απλό κληρικό, τον δάσκαλο και γενικώς έναν πρεσβύτερο άνθρωπο (RHEINFELDER, 1933, 123). Θεματική εξαίρεση είναι το μοτέτο 196, στο οποίο μια γυναίκα τραγουδάει για τον έρωτά της – εδώ μπορούμε να δούμε πιο άμεσα μια αφιέρωση εκ μέρους της σε έναν κύριο. Σε αυτό το μοτέτο το χειρόγραφο δεν αναφέρει την λέξη-κλειδί της μελωδίας του tenor, αλλά για τους κληρικούς-εκτελεστές η μελωδία ήταν οπωσδήποτε αναγνωρίσιμη. Ο tenor **'Portare'** ή, σε άλλες λειτουργικές πηγές **'Sustinere'**, (PESCE, 1997: 29), δηλαδή –'φέρω, κουβαλάω, υποστηρίζω' αλλά και 'αντέχω' - είναι μέρος του 'Alleluia Dulce Lignum΄ (εορτές Inventio Sanctae Crucis, 3 Μαϊου, και Exaltatio Sanctae Crucis, 14 Σεπτεμβρίου), αλλά υπάρχει επίσης σε ένα contrafactum αυτού του Alleluia με θέμα την Παναγία, 'Alleluia Dulcis virgo' (PESCE, 1997, 39). Ο tenor αυτός χρησιμοποιείται στα μοτέτα 81, 91, 96, 142, 148, 159, 233, 257, 259, 265 και με την λέξη 'sustinere' στο 41 και στο 188. Συνήθως συνδυάζεται με τουλάχιστον ένα κείμενο που ασχολείται με τα βάσανα του μη εκπληρωμένου έρωτα, ένας συσχετισμός δηλαδή που είναι αρκετά προφανής, αλλά υπάρχουν και μερικές ειδικές περιπτώσεις. Στο μοτέτο 41, το 'sustinere' συνδέεται με ένα κείμενο για τον έρωτα και με ένα δεύτερο στα λατινικά για τον Τίμιο Σταυρό. Στο μοτέτο 81, το triplum όντως μιλάει για τον πόνο του εραστή, αλλά το duplum κατηγορεί τους συκοφάντες και τους ζηλιάρηδες, τους οποίους ο ποιητής/εραστής επίσης πρέπει να αντέξει. Στο μοτέτο 142 το triplum ασχολείται όχι με τον πόνο του έρωτα αλλά με την χαρά του, ενώ στο duplum μια γυναίκα – η 'amie' του ποιητή; - παρακαλεί τον Θεό να μην επιτρέψει να αφήσει την αγάπη της εξαιτίας του άνδρα της – προφανώς πρέπει να αντέξει την ύπαρξή του, όπως – έμμεσα –και ο αγαπημένος της. Παρομοίως και στο 148 ο εραστής της πάνω φωνής είναι χαρούμενος, ενώ στην κάτω φωνή ταυτόχρονα ακούει μερικές γυναίκες να δηλώνουν μεταξύ τους ότι σε κάθε περίπτωση θα απατήσουν τους ζηλιάρηδες άνδρες τους – εδώ τίθεται η ερώτηση, ποιος αντέχει ποιον; Το μοναδικό κείμενο του 233 έχει το ίδιο θέμα, την μη επιθυμητή ύπαρξη ενός συζύγου. Στο 259, στο triplum ο εραστής είναι ευτυχισμένος, ενώ στο duplum ακόμα υποφέρει από την προσμονή και διώχνει τον πόνο τραγουδώντας – το κείμενο τελειώνει χρησιμοποιώντας την λέξη του tenor αναστρέφοντας το νόημά του: 'je ne sais mieux en deporter' – 'δεν ξέρω καλύτερο τρόπο να τον αποβάλλω [τον πόνο]'. Το μοτέτο 265 συνδυάζει ένα ποίημα για τον πόνο στο επίπεδο του ιπποτικού έρωτα με μια pastourelle. Γι' αυτό το κομμάτι, η Pesce, λόγω της εμφάνισης του 'portare/sustinere' σε Αλληλούια αφενός προς τιμήν του Σταυρού και αφετέρου της Παναγίας αναδεικνύει δυνατότητες συμβολικής ερμηνείας των κειμένων στις πάνω φωνές σε σχέση με την Παναγία και τον Χριστό (PESCE, 1997). Αυτό δεν αναιρεί όμως την πιο άμεση ερμηνεία της σχέσης μεταξύ του tenor και των άλλων φωνών, ότι, δηλαδή, ο έρωτας στις δύο εκφάνσεις των πάνω φωνών, έχει πλευρές οι οποίες κάνουν τον άνθρωπο να υποφέρει (triplum), αλλά ότι δεν λείπει και η ελπίδα και η χαρά (duplum), δηλαδή, ότι αντέχει.

Ο tenor **'Et gaudebit'**- 'Και θα χαρεί' είναι μέρος του Alleluia 'Non vos relinquam' για την Κυριακή μετά την εορτή της Αναλήψεως (Dominica infra octavam Ascensionis) και αποτελεί την μουσική βάση στα μοτέτα 23, 36, 42, 114, 116, 135, και 201. Το 23 στα τρία του κείμενα

παρουσιάζει τον εραστή που στην χαρά της καλοκαιρινής φύσης καλεί την κοπέλα, που έκλαψε για άλλον, να τον συνοδεύσει (duplum), τον Έρωτα που εμπνέει χαρούμενα τραγούδια και παρακινεί μια κυρία να αψηφήσει τον κακό άνδρα της λόγω του έρωτά για τον 'bel joli ami' της (triplum), ενώ το quadruplum εκφράζει την παράκληση του εραστή να τον εισακούσει η κυρία του. Σε όλες τις περιπτώσεις, ο tenor παραπέμπει στις μελλοντικές χαρές που τα άλλα κείμενα υπόσχονται. Στο triplum του 36 ο τραγουδιστής σε έναν παραδεισένιο κήπο συναντάει μια ωραία κοπέλα, η οποία όμως δεν τον δέχεται διότι αγαπάει πιστά κάποιον άλλον. Το λατινικό κείμενο του duplum 'O quam sancta', απευθύνεται στην Παρθένο και είναι, πάντα σε συνδυασμό με τον tenor 'Et gaudebit', από τα πιο διαδεδομένα κείμενα μοτέτων του 13ου αιώνα (BALTZER 1997, 18-25). Το duplum εμφανίζει προς το τέλος τις λέξεις gaudium, gaude, gaudens, gaudebo, εν είδει τροπαρίσματος. Ο Rothenberg βλέπει και στις δύο πάνω φωνές θρησκευτική σημασία και 'a spiritual harmony between the respective secular and sacred registers' (ROTHENBERG, 2011, 63), αναφερόμενος στις δύο μινιατούρες οι οποίες κοσμούν, σε δύο γειτονικές σελίδες, την αρχή των δύο πάνω φωνών: στη μια, στην αριστερή σελίδα, ένας κληρικός γονατίζει μπροστά στην Παναγία, και στη άλλη, δεξιά, προσπαθεί να αποκτήσει από το κορίτσι απέναντί του ένα ρόδο που εκείνη κρατάει στο χέρι της, μάταια, διότι πιο πίσω βρίσκεται ο αγαπημένος της. Σίγουρα το περιβάλλον σε αυτή την δεύτερη εικόνα και στο αντίστοιχο κείμενο παραπέμπει στον Παράδεισο και το ρόδο της εικόνας στην παρθενία και συνεπώς ίσως, όπως πιστεύει ο Rothenberg, και στην Παρθένο, αλλά δίπλα από μια τέτοια ερμηνεία δεν πρέπει να ξεχαστεί η προφανέστερη σημασία. Ο tenor σε αυτή την περίπτωση συνδέει δύο μορφές χαράς, μια, την οποία η γήινη γυναίκα στο μοτέτο όμως δεν προσφέρει, και την μελλοντική στον Παράδεισο, με την μεσολάβηση της Παρθένου.

Για τους tenor **'Propter veritatem'** και **'Audi filia'**, και οι δύο από το graduale 'Propter veritatem' της Κοίμησης της Θεοτόκου (Assumption), η Sylvia Huot σημειώνει ότι προσφέρουν 'irresistible opportunities for parodistic secularisation inherent in the liturgical expression of the desire for a beautiful girl' (HUOT, 1997, 99, επίσης BALTZER, 1997,6).

Ο tenor **'Veritatem'** – 'Την αλήθεια, στην αλήθεια'- απαντάται με γαλλικά κείμενα στα μοτέτα, 113, 125, 155, 156, 171 (για τα μοτέτα με τον tenor αυτό και σε άλλες πηγές βλ. PACHA, 2002). Στα πρώτα δύο μοτέτα τον tenor υπογραμμίζουν και ενισχύουν τα λεγόμενα των πάνω φωνών περί - αληθινού - έρωτα, στο 156 όμως μια γυναίκα εξηγεί στο duplum ότι δεν της αρέσει ο άνδρας της και θα πάρει εραστή, ας βρει και εκείνος μια φιλενάδα, ενώ στο triplum δηλώνει ότι έχει εραστή, αλλά ο άνδρας της δεν πρέπει να μάθει την αλήθεια.

Στα τρία μοτέτα με tenor '**Audi filia'** - 'ἄκουσον, θύγατερ'/θυγάτερ, -, με προέλευση επίσης το graduale της Κοίμησης (208, 214, 224) παρακαλείται η αγαπημένη να εισακούσει τον τραγουδιστή – η σχέση με τις λέξεις του tenor είναι προφανέστατη. Το ίδιο σκεπτικό παρατηρείται στο 29, όπου η ερωτική παράκληση των πάνω φωνών υπογραμμίζεται με τον tenor '**Et vide et inclina aurem tuam'** – πρόκειται για την συνέχεια του παραπάνω: 'ἄκουσον, θύγατερ/θυγάτερ, καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου', παρμένο από το Ψαλμό ΜΔ΄/44.

Στα μοτέτα με tenor '**Fiat'** - 'Γενηθήτω' (30, 191,192, 226, 320), όλα με ερωτικά κείμενα και προφανέστατη νοηματική σχέση με τον tenor, το 30 αξίζει έναν ιδιαίτερο σχολιασμό. Οι πάνω φωνές πραγματεύονται τα εξής: ο ποιητής επιχειρεί να τραγουδήσει το quadruplum αυτό, παρόλο που ούτε τα πουλιά δεν τραγουδάνε εκείνη την εποχή, διότι θεωρεί ότι δεν έχει νόημα να είναι λογικός όσο ο έρωτάς του δεν βρίσκει ανταπόκριση (δικιά μου ερμηνεία του γαλλικού κειμένου, η μετάφραση στην έκδοση του Tischler στερείται νοήματος). Στο triplum μια κυρία παραπονιέται για τον ανίκανο ερωμένο/εραστ' της, ο οποίος στην αγκαλιά της δεν έκανε τίποτα, και το πρόσωπο

στο duplum ρωτάει απευθείας 'Πότε επιτέλους θα κοιμηθώ με σένα, την πιο τέλεια κυρία σε ολόκληρο το Angiers?' Στις τρεις πάνω αυτές φωνές υπάρχει η επιθυμία να γίνει κάτι – fiat, όπως και στα πιο συμβατικά ερωτικά κείμενα των άλλων μοτέτων με τον tenor αυτό.

Στον tenor **'Latus'**, από το Alleluia του Πάσχα 'Pascha nostrum immolatus est Christus', μπορούμε να μιλήσουμε για ένα παιχνίδι με την σημασία του. Το 'latus' μόνο του σημαίνει είτε 'δίπλα', στο 'πλάι' ή 'το κουβαλημένο', 'αυτό που κουβαλιέται'. Το βρίσκουμε στα μοτέτα 121, 180, 186, 203, 206, 240. Στο 121 γίνεται αναφορά στην άνοιξη – την εποχή του Πάσχα - και στον πόνο του έρωτα. Στο 180 μια γυναίκα απευθύνεται στην Παναγία, διότι την κατηγορούν άδικα πως έχει ερωμένο/εραστή, και την παρακαλεί για την προστασία της. Το 'εγώ' στο 186 υποφέρει από τον έρωτα, το 240 αναφέρεται επιπλέον στην ζήλια και την γενική κακία του κόσμου και το 206, παρόλη την αρχική ευτυχία, καταλήγει 'Ποτέ δεν θα αφήσω τους πόνους του έρωτα'. Στο 203, τελικά, ο ιππότης της pastourelle αυτής συναντάει μια κυρία την οποία ο άνδρας της στο πλάι [latus] της την κατηγορεί για άλλον έρωτα, αλλά εκείνη δηλώνει ότι θα αγαπήσει [άλλον] και στο μέλλον. Συνεπώς σε αυτά τα μοτέτα βλέπουμε ότι οι πάνω φωνές ανταποκρίνονται στις διαφορετικές σημασίες του tenor, δηλαδή στον πόνο που 'κουβαλούν' τα πρόσωπα των μοτέτων, στον 'διπλανό' σύζυγο, αλλά και στην εποχή με την οποία συνδέεται λειτουργικά ο tenor.

Στα μοτέτα με tenor **'Manere'** – 'μένω' (33, 74, 90, 119, 157, 238) όλα τα κείμενα ασχολούνται με τις διάφορες πλευρές του σταθερού ακλόνητου έρωτα, σε άμεσα κατανοητή σχέση με τον tenor - και, στο 33, επίσης με την συντροφιά πιστών φίλων και της ερωμένης – σίγουρα είναι επιθυμητό να μένει κανείς με τέτοια παρέα.

Είδαμε ότι όλοι οι tenor με συχνή χρήση συνδέονται νοηματικά ξεκάθαρα με τα κείμενα των πάνω φωνών.

Στην συνέχεια θα ασχοληθώ ενδεικτικά με μερικά μοτέτα με πιο σπάνιο tenor. Στα κομμάτια με τέσσερεις φωνές (αρ. 19-35, στο δεύτερο τεύχος του χειρογράφου), φυσικά βρίσκονται περισσότερες δυνατότητες νοηματικών σχέσεων μεταξύ των κειμένων σε σχέση με τα μοτέτα με λιγότερα κείμενα.

Στο γρηγοριανό ρεπερτόριο βρίσκονται δύο μελίσματα **'**Amoris**'.** Το ένα είναι μέρος του Alleluia της εβδομάδος μετά την Πεντηκοστή 'Veni sancte spiritus, reple tuorum corda filium, et tui amoris in eis incendium accende' (HUOT, 107), το άλλο ανήκει στο Alleluia της εορτής του Αγ. Ιωάννη (CALLAHAN, 2007: 296)**.** Και στα τρία μοτέτα, 86, 245, 281, οι πάνω φωνές αφορούν τον έρωτα, και η λέξη του tenor και στις τρεις περιπτώσεις είναι περικομμένη σε '**Amo**' – 'αγαπώ', σίγουρα όχι κατά τύχη.

Συνεπώς πρέπει να αναρωτηθεί κανείς, αν η περικοπή του **'Iohanne'** σε '**Han**' στο μοτέτο 20 έγινε με την ίδια λογική: 'Han!' είναι στην γαλλική ποίηση του Μεσαίωνα ένας διαδεδομένος τρόπος απόδοσης του αναστεναγμού. Για τα τέσσερα μοτέτα με tenor 'Iohanne' (216), 'Iohan'(185, 274) και 'Maior Iohanne' (225) η σημασία του tenor δεν είναι ξεκάθαρη, εκτός αν πρόκειται για το όνομα ενός ατόμου που έχει σχέση με το μοτέτο, δηλαδή, μπορεί να είναι αφιέρωση ή υπογραφή. Στο 216 το 'Iohanne' ίσως παραπέμπει και στο γυναικείο όνομα Jeanne.

Αντιθέτως με τις περικοπές που μόλις αναφέρθηκαν, ο tenor '**Go**' (από το 'Virgo', 'Παρθένος', παρμένο από το graduale 'Benedicta et venerabilis es, Virgo Maria' – του Commune festorum Beatae Mariae Virginis -, στα μοτ. 100, 194, 273), συνδέεται με ερωτικά κείμενα τα οποία παραπέμπουν και στο περιβάλλον της συλλαβής του tenor. Αυτό αποδεικνύεται επίσης από την ύπαρξη του λατινικού duplum για την Παναγία στο 273, στο οποίο εμφανίζεται η λέξη virgo. Επίσης στο 32, με κείμενα που αφορούν την άνοιξη, τα λουλούδια και τον έρωτα, στον tenor

‘**Iustus**’ υπονοείται και η συνέχεια ‘Iustus germinabit sicut lilium et florebit’ – ‘Ο δίκαιος θα βλαστήσει όπως το κρίνο και θα ανθήσει’ (από το Alleluia ‘Iustus germinabit’ στο Commune de Doctoribus). Αυτή η φράση μπορεί να ερμηνευθεί και ως αναφορά στο πιστό - σωστό, δίκαιο – ερωτευμένο άτομο.

Η σχέση μεταξύ του tenor και των άλλων κειμένων μπορεί να περιέχει μια μικρή έκπληξη, όπως στο 212. Εκεί, μια θηλυκή ύπαρξή εξηγεί πόσο υποφέρει από την απουσία του ερωμένου/εραστή? της, αλλά, όσο περισσότερο οι ζηλιάρηδες την μαλώνουν και την χτυπούν, τόσο περισσότερο σκέφτεται τον έρωτα. Εδώ τίθεται η ερώτηση, ποιοι είναι αυτοί οι ζηλιάρηδες; Δεν μπορεί να είναι ένας κακός άνδρας, διότι μιλάει στον πληθυντικό. Ο tenor μάλλον δείχνει σε ποιους απευθύνεται: τα λέει ‘**Pro patribus’** – ‘για τους πατέρες’ ή ‘στους γονείς’.

Στα άλλα μοτέτα με τον tenor ‘Pro patribus’, τα 89 και 227, η σχέση με τα κείμενα στις πάνω φωνές, όλα συμβατικά ερωτικά, δεν μπορεί να προσδιοριστεί.

Παρομοίως και σε άλλες περιπτώσεις η σχέση tenor-πάνω φωνών κάποιες φορές μπορεί να προσδιοριστεί, ενώ σε άλλες περιπτώσεις με τον ίδιο tenor, αυτό δεν συμβαίνει, όπως, π.χ., στην περίπτωση του tenor **‘Et super’** – ‘Και άνω’. Ο tenor αυτός απαντάται σε τέσσερα μοτέτα (97, 101, 110, 124) . Στο 97 πρόκειται και στις δύο πάνω φωνές για μια δήλωση έρωτα και πίστης στην αγαπημένη, ενώ το μοναδικό κείμενο του 101 εκφράζει τον πόνο του έρωτα. Στο 110 στο duplum ένας νεαρός μοναχός θυμάται με χαρά τον έρωτά του πριν γίνει μοναχός, τον οποίο ακόμα κρατάει μέσα του και παρακαλεί τον Θεό να δώσει στην κυρία χαρά και δόξα, και στο triplum αντίστοιχα μια νεαρή μοναχή ισχυρίζεται ότι μια μοναχή που δεν έχει φίλο για να παρακαλέσει τον Θεό γι’ αυτόν δεν έχει καμία χαρά. Στα δύο κείμενα αυτά ο πλατωνικός έρωτας αναφέρεται, δηλαδή, ως κάτι το ανώτερο. Το 124 έχει ως θέμα τον πόνο του έρωτα. Στα κείμενα των μοτέτων αυτών μοναδικό κοινό σημείο είναι η αναφορά τους σε έναν εξιδανικευμένο έρωτα. Θα ήταν όμως μάλλον υπερβολή να κατασκευάσει κανείς μια σχέση του tenor με την ιδέα του ‘υψηλού' έρωτα, που αποκαλείται από τους τρουβέρους ‘amour fin’.

Όπως είδαμε, όχι μόνο στα λατινικά μοτέτα, αλλά και στα μοτέτα με γαλλικά κείμενα και λατινικό tenor του κώδικα Montpellier υπάρχουν αρκετές νοηματικές σχέσεις μεταξύ των λέξεων του tenor και των άλλων κειμένων. Σε αυτές τις σχέσεις υπάρχουν όμως διαβαθμίσεις και διαφορές. Σε πάρα πολλές περιπτώσεις ερωτικά κείμενα διαφόρων τύπων συνδυάζονται με έναν tenor του οποίου οι λέξεις ταιριάζουν με έναν σχετικά γενικό τρόπο με το θέμα του έρωτα, όπως ‘In seculum’, ‘Eius’, ‘Amo’, ή με τις χαρές, τις επιθυμίες και τα βάσανά του, όπως ‘Et gaudebit’, ‘Fiat’, ‘Audi filia’, ‘Portare/Sustinere’. Σε κάποιες περιπτώσεις μια ερμηνεία της σχέσεως είναι δύσκολη ή αβέβαιη, όπως για το ‘Omnes’, ‘Domino’, ‘Et super’, αλλά αρκετές περιπτώσεις προκαλούν την εντύπωση μιας πολύ εσκεμμένης και εύστοχης επιλογής του tenor εκ μέρους του δημιουργού του μοτέτου, εν μέρει και με χιούμορ. Τέτοιες περιπτώσεις είναι, π.χ., το ‘Pro patribus’ , όπου μια νεαρή πεισματάρα δηλώνει ότι θα επιμείνει στον έρωτά της όσο και να την δέρνουν - ποιοί; οι γονείς της, όπως προκύπτει από τον tenor. Επίσης στα τρία κείμενα που παρουσιάζουν τις διαφορετικές οπτικές ενός ερωτικού τριγώνου, ο tenor ‘Eius’ κάνει ένα ειρωνικό σχόλιο για τον ιππότη, του οποίου η κυρία έγινε ερωμένη του αμόρφωτου βοσκού.

Αυτός ο τρόπος ειδικής επιλογής του tenor διαφέρει από την αντίθετη διαδικασία της σύνθεσης τουλάχιστον των πρώιμων λατινικών μοτέτων, όπου η ποίηση των πάνω φωνών, που είναι θρησκευτική, συνήθως επεκτείνει, σχολιάζει και ερμηνεύει τις λέξεις του tenor, αντιθέτως είναι ήδη πολύ κοντά σε αυτά που ισχύουν γενικότερα για το μοτέτο του 14^{ου} αιώνα όπως το περιγράφει η Clark (CLARK, 1996). Η λειτουργική καταγωγή του tenor προφανώς στα υπό

συζήτηση μοτέτα δεν παίζει σχεδόν κανένα ρόλο, ενώ το κείμενό του στις περισσότερες περιπτώσεις αποκτάει σημασία σε σχέση με τα άλλα κείμενα.

Έτσι, στην σχέση κειμένων-tenor στα μοτέτα που μελετήθηκαν εδώ εκδηλώνεται η μεσαιωνική αγάπη για τον σχολιασμό, στην οποία αναφέρεται πιο γενικά η Margot Fassler (FASSLER, 2014, σ. 190). Λόγω των πρακτικών της εποχής στην θεολογική και φιλοσοφική εκπαίδευση, η αρχή του σχολιασμού ήταν πολύ οικεία στην κοινωνική ομάδα που θεωρείται κύριος φορέας του μοτέτου στην Γαλλία: την μεγάλη ομάδα των κληρικών - από τον νεαρό ψάλτη της χορωδίας μέχρι τον επίσκοπο και τον γραμματέα-διπλωμάτη σε βασιλική υπηρεσία. Σύμφωνα με την Jennifer Saltzstein, γύρω στο 1300μ.Χ. περίπου το ένα δέκατο του παρισινού πληθυσμού ανήκε σε αυτήν την ομάδα (SALTZSTEIN, 2013, σ. 39-75. Για τους πιθανούς λόγους βλ. CROCE, 1948).

Στις επτά από τις συνολικά δεκατρείς εικονογραφήσεις αρχικών γραμμάτων στον κώδικα Montpellier, μεταξύ αυτών και οι δύο ήδη αναφερθείσες, απεικονίζονται κληρικοί με την tonsura, την χαρακτηριστική ξυρισμένη κορυφή του κεφαλιού, πάντα σε σχέση με το κομμάτι (ύμνο ή μοτέτο) το οποίο κοσμούν (βλ. το facsimile του κώδικα, ROKSETH, 1936-1939, τομ. I). Σε τρεις περιπτώσεις οι απεικονίσεις ανήκουν στην θρησκευτική σφαίρα, οι κληρικοί ψάλλουν τον πολυφωνικό ύμνο στον οποίο ανήκει το αρχικό γράμμα (κομμάτια 1 και 303, τρίφωνοι ύμνοι) ή ένας κληρικός προσεύχεται γονατιστός μπροστά στην Παναγία (μοτ. 36 duplum). Ωστόσο σε άλλες απεικονίσεις βλέπουμε έναν κληρικό μπροστά σε μια γυναίκα που κρατάει ένα άνθος και που, σύμφωνα με το σχετικό κείμενο, είναι το αντικείμενο της αγάπης του κληρικού-ποιητή (μοτ. 19 triplum και μοτ. 36 triplum), ή έναν κληρικό απειλούμενο από βέλος στο χέρι μιας γυναίκας (μοτ. 178, 'La bele m'ocit, Diex qui m'en garira'-'Η όμορφή με σκοτώνει, Θέε μου, ποιος θα με γιατρέψει') ή τέλος από βέλος στο χέρι του ίδιου του Ερώτα/Ερωτα (μοτ. 19 duplum). Ο κόσμος του κληρικού του ύστερου Μεσαίωνα αποτελείτο από μια θρησκευτική και μια κοσμική πλευρά, που, στο μοτέτο του 13ου αιώνα, συνυπάρχουν, αναμειγνύονται μεταξύ τους και ενώνονται, κάποιες φορές και με μια δόση ειρωνείας και χιούμορ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BALTZER, 1997 — Rebecca A. Baltzer, "The Polyphonic Progeny of 'Et gaudebit': Assessing Family Relations in the Thirteenth-Century Motet". Στο: Doleres Pesce (ed.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and the Renaissance*. New York, Oxford, Oxford UP, 1997, σ. 17-27.

BRADLEY, 2018 — Catherine Bradley, *Polyphony in Medieval Paris: The Art of Composing with Plainchant*. (Music in Context.) Cambridge, Cambridge UP, 2018.

BRADLEY, 2019 — Catherine Bradley, "Choosing a 13th Century Motet Tenor: From the Magnus Liber Organi to Adam de la Halle". *Journal of the American Musicological Society*, 72 (2019), σ. 431-492. https://online.ucpress.edu/jams/article/72/2/431/109599/Choosing-a-Thirteenth-Century-Motet-Tenor-From-the (1.9.2020)

CLARK, 1996 — Alice W. Clark, *'Concordare cum materia': The Tenor in the Fourteenth Century Motet.'* Ph. Diss., Princeton University, 1996.

CALLAHAN, 2007 — Christopher Callahan, "Tracking Robin, Marion and the Virgin Mary: Musical/textual interlace in the Pastourelle motet", στο*: 'Chançon legiere a chanter': Essays on*

Old French Literature in Honor of Samuel N. Rosenberg, ed. Karen Fresco, Wendy Pfeffer, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2007, σ. 293-308.

CROCE, 1948 — Walter Croce, "Die niederenWeihen und ihre hierarchische Wertung: Eine geschichtliche Studie". *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 70(3) 1948, σ. 257-314.

EVERIST, 1994 — Mark Everist, *French Motets in the 13th Century: Music, Poetry and Genre*. Cambridge University Press, 1994 [Paperback 2004].

FASSLER, 2014 — Margot Fassler, *Music in the Medieval West.* New York, London, Norton, 2014.

HUOT, 1997 — Sylvia Huot, *Allegorical play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*. Stanford, California, Stanford U.P., 1997.

LERCH, 2019 — Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού, "Χιούμορ, ειρωνεία και σάτιρα στην μεσαιωνική μουσική". *Πολυφωνία* 33-34 (2019), σ. 42-59.

LUDWIG, 1978 — Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili,* Band I, Abt. II, Catalogue raisonné der Quellen, Abt. II, Handschriften in Mensuralnotation. [X.T.], The Institute of Medieval Music, 1978.

LUDWIG, 1930/1970 — Friedrich Ludwig, "Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts", στο: *Handbuch der Musikgeschichte*, επιμ. Guido Adler, Vol. 1, München, DTV, 1975 (Ανατύπωση της έκδοσης Berlin, 1930), σ. 155-294.

PACHA, 2002 — Danielle Pacha, *The 'Veritatem' family: manipulation, modeling and Meaning in the 13th Century Motet.* Ph.D., Saint Louis, Missouri, Washington University, 2002.

PESCE, 1997 — Dolores Pesce, "Beyond glossing: The Old Made New in 'Mout me fu grief/Robins m'aime/Portare'". Στο: Doleres Pesce (ed.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and the Renaissance.* New York, Oxford, Oxford UP, 1997, σ. 28-51.

RHEINFELDER, 1933 — Hans Rheinfelder, *Kultsprache und Profansprache in den romanischen Ländern: Sprachgeschichtliche Studien, besonders zum Wortschatz des Italienischen und Französischen*. Hildesheim etc., Olms, 1982 (ανατύπωση της έκδοσης Genf und Florenz 1933).

ROKSETH, 1936-1939 — Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle,* 4 vols. Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1936-1939.

ROTHENBERG, 2011 — David J. Rothenberg*, The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. New York, Oxford UP, 2011.

SANDERS, LEFFERTS, 2001 — Ernest H. Sanders, Peter M. Lefferts, "Sources, MS, V. The Early Motet". *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50158 (30.8.2020)

SALTZSTEIN, 2013 — Jennifer Saltzstein, *The Refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*. Woodbridge, S. Brewer, 2013.

SALTZSTEIN 2017 — Jennifer Saltzstein, "Rape and Repentance in two Medieval Motets", *Journal of the American Musicological Society*, 70 / 3 (2017), σ. 583-616, https://online.ucpress.edu/jams/article/70/3/583/92350/Rape-and-Repentance-in-Two-Medieval-Motets (14.5.2020).

TISCHLER 1978 — Hans Tischler (επιμ.), *The Montpellier Codex*, Part 1-4. Madison, AR-Editions, 1978-1985. (*Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*, vol. II-VIII).

WOLINSKY, 1992 — Mary E. Wolinsky, *The Compilation of the Montpellier Codex*. (*Early Music History,* 11).

Irmgard Lerch
Professor emeritus, Department of Music Studies
University of Athens

French texts – Latin tenor: relations of textual meaning in the francophone motets of the Montpellier Codex

Summary

This article examines the motets of the Montpellier codex with one or more French texts with respect to relations in meaning of the text fragments of the tenor with the texts of the upper voices. Such relations are known for the motets with Latin texts of the 13th century and the motets of the 14th century in general, but for the motets with French texts of the 13th century up to now there is no systematic approach to the question. The reason for that might be that many different motets share the same tenor, which seems, at first glance, rather unspecific. The tenors in most cases are taken from the repertoire of clausulae of the Notre Dame repertoire, which means, that they are plainchant melismas of certain chants of the feasts of the liturgical year.

The Montpellier codex contains motets from the whole 13th century, and roughly 2/3 of the more than 300 motets have at least one French text, usually poetry which represents different aspects and stereotypes of medieval representation of love. Some of the most frequent subjects are the courtly veneration for a lady who in most cases does not respond to her lover's pleas, the more practical aspect of love present in the type of texts known as pastourelles, that is, the knight's erotic approach to a beautiful young shepherdess he meets in the woods, or the 'mal mariée', the unfaithful wife praising her love and mocking her unloved husband.

In most of these motets, the Latin tenor seems to be chosen appropriately. This can be shown for most of the frequently used tenors, some of which are especially apt to the subject of love in general, as, for instance, 'In seculum' – 'Forever' (Easter), or 'Eius' – 'His own' or 'Her own' (part of 'Flos filius eius', Feast of Assumption).

Less frequent tenors are mostly used for more specialized subjects in the poetry of the upper voices, as, for instance, 'Flos'-' Blossom' and 'Flos filius eius'- 'The blossom is her Son' (Assumption) for feelings and description of Spring, 'Portare/Sustinere' – ' To bear, to sustain' (Holy Cross Day/ Elevatio Crucis, but also some feasts of the Virgin) for grief of love or other evil the poet has to bear, on the contrary 'Et gaudebit' –'he/she will rejoice' (Sunday after Ascension) for future delights of love – in one case together with a Latin text concerning heavenly delights, or

‘Veritatem’ / ‘Propter veritatem’– ‘truth’/‘for truth’s sake’ (Assumption) for the confirmation of true love – but in one case (motet 156) this tenor comments the concern of the unfaithful wife, her husband should not learn the truth.

Such straightforward use of tenors is not always the case. For instance, the tenor ’Pro patribus’ – ‘For the forefathers’, in one case underlines the declaration of a young girl, that she will stick to her love, and may she be beaten for it – according to the tenor, she addresses her parents (motet 212). Yet, in other cases it was not possible to establish such a relation of the same tenor with the upper voice texts.

Obviously, in the French motets of the 13th century there are numerous cases, in which the tenor is chosen with the same criteria as in motets of the fourteenth century, that is, in accordance with the subject of the upper voices (notwithstanding other, e.g. compositional, criteria), but it seems to be not yet general practice.

This practice of commenting the upper voice texts of a motet by means of the words of the tenor corresponds to the medieval practice of commenting theological and philosophical texts in teaching, in the clerical environment and especially at the universities. Indeed it is the large social group of the clerics, from choir boys up to secretaries at royal chanceries and bishops, who are considered as the main representatives of the culture of the motet, and, interestingly, half of the miniatures in the initials of the Montpellier codex show clerics with their characteristic tonsures, on the one hand chanting in church or kneeling before the Holy Virgin, on the other hand threatened by Eros with his arrow or in front of a young woman trying to obtain the – probably symbolic - flower in her hand, always in direct relation to the text adorned by the initial. In the motets of the codex Montpellier the two worlds of the late medieval cleric, which in fact are one, the religious and the courtly-secular, are not only present, but, in the francophone motets, interlaced with each other, sometimes even in a playful and witty way.

Αναστασία Α. Σιώψη
Καθηγήτρια
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Η έννοια της «αγάπης» στο έργο του Ρίχαρντ Βάγκνερ[1]

Στην παρούσα μελέτη θα παρουσιάσω την έννοια της «αγάπης», όπως εκφράζεται στη θεωρία και στα μουσικά δράματα του Βάγκνερ, σε μια ευρύτερη εικόνα του πολιτισμικού τοπίου εκείνης της περιόδου και κυρίως σε σχέση με τις αρχές της φιλοσοφίας του Λούντβιχ Φόιερμπαχ (Ludwig Feuerbach). Γιατί είναι σημαντική αυτή η έννοια στο έργο του μεγάλου αυτού δημιουργού; Γιατί είναι το υπέρτατο συναίσθημα που εμπεριέχεται στο 'ιδεατό', το 'απόλυτο', που στοχεύει η τέχνη του Βάγκνερ και που μέσα από τη μελέτη των θεωριών και του έργου του μπορούμε να αντιληφθούμε ότι εκφράζεται καλύτερα με τη ρομαντικότερη όλων των τεχνών, τη μουσική. Η επιλογή και η ανάπτυξη του θέματος αυτού για τη συμμετοχή μου στον συλλογικό τόμο αποτελεί ένα φόρο τιμής και μια κατάθεση εκτίμησης και σεβασμού της υπογράφουσας στον άνθρωπο, μουσικολόγο και συνθέτη Δημήτρη Θέμελη για την πολύτιμη συνολική προσφορά του στη δημιουργία και έρευνα της μουσικής.

Έτσι, στο δοκίμιο *Το έργο τέχνης του μέλλοντος* (1849) του Βάγκνερ διαβάζουμε τα εξής:

> *Ο άνθρωπος δεν θα μπορέσει ποτέ να είναι αυτό το οποίο μπορεί και οφείλει να είναι, έως ότου η Ζωή του γίνει ένας αληθινός καθρέφτης της Φύσης, μια συνειδητή υποστήριξη της μοναδικής πραγματικής Αναγκαιότητας, της εσωτερικής φυσικής αναγκαιότητας, και δεν θα είναι πλέον υποταγμένη σε μια εξωτερική τεχνητή επινόηση* […] *Τότε για πρώτη φορά ο Άνθρωπος θα γίνει ένας ζωντανός άνθρωπος· ενώ μέχρι τότε θα είναι φορέας μιας ασήμαντης ύπαρξης υπαγορευόμενης από τα αξιώματα αυτής ή της άλλης θρησκείας, εθνικότητας ή κράτους*.[2]

Αυτό δεν ήταν μόνο το ιδανικό του Βάγκνερ για το πώς θα έπρεπε να είναι τα πράγματα, αλλά μια έκφραση του πιστεύω του ότι τελικά η ανθρωπότητα θα οδηγήσει τον εαυτό της σε αυτό το στάδιο, γιατί η αναγκαιότητα είναι η πραγματική δύναμη της κοινωνικής ανάπτυξης. Αυτή η πεποίθηση είναι ξεκάθαρα διατυπωμένη στην επιστολή προς τον Φραντς Λιστ (Franz Liszt) της 13ης Απριλίου 1853, όπου ο Βάγκνερ γράφει:

> *Έχω πίστη στο μέλλον της ανθρώπινης φυλής και αυτή την πίστη την άντλησα από την εσωτερική μου ανάγκη. Έχω παρατηρήσει επιτυχώς τα φαινόμενα της φύσης και της ιστορίας με αγάπη και χωρίς προκατάληψη και το μόνο κακό το οποίο ανακάλυψα στη γνήσια ουσία τους είναι η έλλειψη αγάπης. Αλλά αυτή την έλλειψη αγάπης επίσης εξήγησα στον εαυτό μου ως λάθος, ένα λάθος το οποίο πρέπει να μας οδηγήσει από την κατάσταση του φυσικού ασυνείδητου στη γνώση της μοναδικά ωραίας αναγκαιότητας της αγάπης. Η επίτευξη αυτής της γνώσης είναι το έργο της ιστορίας*.[3]

Επομένως, το 'ιδεατό' για τον Βάγκνερ συνδεόταν με την «εσωτερική φυσική αναγκαιότητα» η οποία, με τη σειρά της, ήταν η εκπλήρωση της ιδέας της αγάπης.

Μπορούμε να διαπιστώσουμε τις ομοιότητες αυτών των αντιλήψεων με αυτές του φιλοσόφου Λούντβιχ Φόιερμπαχ. Ο φιλόσοφος αυτός είδε το κράτος ως παγκόσμια έννοια η οποία περιλαμβάνει το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων. Εξέθεσε τις ιδέες του αυτές στο δοκίμιο *Η ουσία του Χριστιανισμού* (*Das Wesen des Christenthums*, 1841),[4] στο οποίο η θεώρησή του της ανάπτυξης της ανθρωπότητας προς την αυτογνωσία της ουσίας της ως οντότητας κατευθυνόταν στη θεωρία μιας πολιτικής οικονομίας της αγάπης. Ανέπτυξε έτσι την ιδέα της δημοκρατίας ως μιάς αληθινά ανθρώπινης κοινωνίας όπου ο άνθρωπος θα συμμετέχει ενεργά στα θέματα του κράτους του, και όπου αυτή η συνειδητή δραστηριότητα των ανθρώπων θα οδηγήσει τις ενέργειές τους στην τελειοποίηση της ανθρωπότητας. Μια τέτοια έννοια του ιδανικού κράτους συγγενεύει με τις ιδέες που ο Βάγκνερ διατυπώνει στα κείμενά του την περίοδο 1848-1852.

Ο Βάγκνερ αντιλαμβάνεται την ουσία του ατόμου ως οντότητα μέσα στο σύνολο και την αντιπαραθέτει στα μεμονωμένα, ιδιοτελή άτομα μέσα σε μια αστική κοινωνία. Επίσης, για τον Βάγκνερ, παρόμοια με τον Φόιερμπαχ, μια τέτοια ιδανική ατομικότητα μπορεί να βιωθεί μόνο μέσα από την ενεργή συμμετοχή των ατόμων (μέσω της εμπειρίας) στην κοινωνία.[5]

Όσο ο Βάγκνερ έτρεφε πίστη στην ανθρωπότητα, εξέφραζε ξεκάθαρα την πεποίθησή του ότι οι νόμοι του κράτους οι οποίοι «υποστηρίζουν την ιδιοκτησία» βρίσκονται στους αντίποδες του «θεμελιώδους *[Ur-]* νόμου», που είναι η αγάπη.[6] Αλλά σταδιακά η πίστη του στους ανθρώπους ελαττώθηκε εξαιτίας των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων στη Γερμανία, οι οποίες έφεραν στην επιφάνεια μια αιχμηρή αντίθεση ανάμεσα στο όραμα του Βάγκνερ για μια ιδανική κοινωνία και την αναπτυσσόμενη υλιστική πραγματικότητα. Στις 9 Φεβρουαρίου 1869, για παράδειγμα, υπάρχει η ακόλουθη καταχώριση στα Ημερολόγια της Κόζιμα, η οποία αναφέρεται στις δηλώσεις του Βάγκνερ για τους Γερμανούς:

> [ο Βάγκνερ] *λέει ότι* […] *το αξιοσημείωτο πράγμα με τους Γερμανούς*, [είναι] […] *ότι έχουν τόσο πολλά ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία όλα έχουν ως στόχο την έκφραση του αληθινού νοήματος, αλλά εμφανίζονται ατελή και ασύνδετα και επομένως παραμένουν άγονα*.[7]

Έτσι ο Βάγκνερ κατέληξε στην αποδοχή της δύναμης του κράτους ως μέσου υπεράσπισης του κόσμου ενάντια στον εγωισμό, κάτι που είναι ευδιάκριτα διατυπωμένο, για να αναφέρω ένα παράδειγμα, στο δοκίμιο του 1864 με τίτλο *Über Staat und Religion (1864)*. Κατά συνέπεια, χωρίς να αλλάξει τις κύριες αρχές του για μια ιδανική κοινότητα, ο Βάγκνερ συνειδητοποίησε τη διάσταση των θεωριών του από την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την επικέντρωσή του στην ιδέα της κοινότητας. Το αποτέλεσμα αυτής της θεωρητικής στροφής ήταν μια αντιπαράθεση των πνευματικών αξιών που επιβεβαίωνε την αναγκαιότητα του ιδεαλισμού και της κοινότητας ενάντια στον υλισμό και τον ατομικισμό.

Για τον Βάγκνερ όμως, η αιτία αυτών των θεωρητικών αλλαγών ήταν κάτι παραπάνω από μια απλή απόκριση στις αλλαγές του κοινωνικοπολιτικού του περιβάλλοντος· είχε να κάνει και με την ανάπτυξη ενός αισθητικού μοντέλου για τα έργα τέχνης του και με τις διαρκείς ερμηνείες του ρόλου της μουσικής μέσα σε αυτά· επιπρόσθετα, είχε προκύψει μέσα από την έμφαση στον εθνοτικό χαρακτήρα της έννοιας της κοινότητας και, μάλιστα, χαρακτήρα εκφρασμένου μέσω του συναισθήματος (αγάπης) και όχι μέσω της λογικής (ατομικισμού).[8] Ο συνδυασμός αυτών των αιτιών έδωσε στη μουσική τον πιο σημαντικό σημασιολογικό ρόλο για την έκφραση μιας

πολιτιστικοϊστορικής θεώρησης της ανθρωπότητας και, επίσης, επιβεβαίωσε την εξέχουσα σημασία του συμβολικού ρόλου της.

Η εξελισσόμενη ερμηνεία του ρόλου της μουσικής από τον Βάγκνερ ήταν κυρίως βασισμένη στην ερμηνεία της πολιτισμικής ιστορίας του έθνους του. Έτσι, μέσα από την αναζήτηση του «πεπρωμένου» της μουσικής και της τέχνης, δημιούργησε μια ιστορία για τη μουσική η οποία παρείχε ένα αισθητικό ισοδύναμο στο μοντέλο για κοινωνική ανανέωση και υποδείκνυε στο μέλλον το ιδεατό της εθνοτικής ομοιογένειας και, μέσα από αυτό, της παγκοσμιότητας.

Η ιδέα της διαφοροποίησης (και ως εκ τούτου, της ατομικότητας), όπως αναφέρθηκε, θεωρείτο αντίθετη προς αυτήν της κοινότητας, στην οποία τα άτομα λαμβάνονταν ως μέρη του «όλου»· επιπρόσθετα, η «θέληση των ανθρώπων», μια έννοια που διαμορφώνεται στο τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα και διαφοροποιείται από την έννοια των ανθρώπων ως ατόμων, δημιουργεί ένα εννοιολογικό κέντρο, ένα είδος «ομαδικού νου» (όπως είναι η τέχνη και η θρησκεία για τους ρομαντικούς και τον Βάγκνερ), το οποίο αντιπροσωπεύει τα μυαλά των ατόμων και επομένως υπογραμμίζει την εξάρτηση του εαυτού από ένα εσωτερικευμένο πνεύμα του συνόλου (εσωτερική θέληση).

Ο Φόιερμπαχ θεωρεί το άτομο ατελές, αφού η ύπαρξή του απορροφάται από το σύνολο της ανθρωπότητας, της οποίας την ουσία το άτομο μοιράζεται. Το βασικό δόγμα του Φόιερμπαχ, όπως είναι εκφρασμένο στο δοκίμιό του *Η Ουσία του Χριστιανισμού*, ότι μπορούμε να δούμε στο έμβρυο την ιδέα της ύπαρξης ως είδους, υιοθετείται από τον Βάγκνερ. Η πιο χαρακτηριστική διατύπωσή του αυτής της ιδέας δίνεται στα *Ημερολόγια* της Κόζιμα Βάγκνερ (CosimaWagner), στις 28 Αυγούστου 1869:

> *Στο νεογέννητο βρέφος, το οποίο δεν παραμένει ό,τι ήταν στη μήτρα της μητέρας του, μπορεί κανείς να αντιληφθεί ξεκάθαρα την* ιδέα· *όλα τα στάδια του γίγνεσθαι και του είναι δεν είναι τίποτα, η ιδέα που προέρχεται από τη μήτρα της μητέρας είναι τα πάντα*.[9]

Ο Βάγκνερ δεν απομακρύνεται από την παραπάνω έννοια της ουσίας της ανθρώπινης ύπαρξης στο αισθητικό του δοκίμιο *Beethoven* του 1870 όπου, αναφερόμενος στο «όργανο των ονείρων», γράφει ότι δεν μπορεί να «ενεργοποιηθεί από εξωτερικές εντυπώσεις», αφού

> *Αυτό πρέπει να πραγματοποιηθεί μέσω συμβάντων στον εσωτερικό οργανισμό τον οποίο η αφυπνιζόμενη συνείδηση αντιλαμβάνεται απλώς ως αόριστη αίσθηση. Όμως είναι αυτή η εσωτερική ζωή μέσω της οποίας ερχόμαστε σε απευθείας επαφή με τη Φύση ως ολότητα*.[10]

Η έμφαση στην εσωτερική ζωή αντιστοιχεί στην κατανόηση της ουσίας του ανθρώπινου όντος, η οποία, παρόμοια με τις ιδέες του Φόιερμπαχ, εσωτερικεύεται ως «το πνεύμα της ανθρωπότητας». Ένα τέτοιο πνεύμα, σύμφωνα με τον Φόιερμπαχ, ενσαρκώνει το Θεό και είναι αντιληπτό ως η ολότητα της ύπαρξης· με άλλα λόγια, αντανακλά την ιδέα ότι η συλλογική ανθρωπότητα είναι η γνήσια Εικόνα (*Ebenbild*) του Θεού και ότι προϋποθέτει μια διάφανη, άμεση ενότητα ανθρώπου προς άνθρωπο. Η επακόλουθη μεταφορική έκφραση μιας τέτοιας ιδέας της συλλογικής ανθρωπότητας είναι η ταυτοποίηση του εμβρύου με την ιδέα της «ύπαρξης ως είδος», αφού αυτή η βιολογική μορφή εκφράζει μια οργανική μεταφορά της αρχής και του τέλους της ιδανικής πορείας της εξέλιξης της ανθρωπότητας.[11]

Η «αγάπη» για τους πρώιμους ρομαντικούς, και μάλιστα για τον Φρίντριχ Σλέγκελ, είναι ο δεσμός της αληθινής κοινότητας· έτσι, η έννοια της «αγάπης» εναντιώνεται στον υλισμό και τον εγωισμό της αστικής κοινωνίας. Αφού οι άνθρωποι είναι για τους ρομαντικούς ουσιαστικά

κοινωνικά όντα, η ιδέα της «αγάπης» είναι η πιο σημαντική, γιατί οδηγεί το άτομο στην αυτοπραγμάτωση μέσα στην κοινότητα.

Για τον Νοβάλις, «η απόδραση από το πνεύμα της κοινότητας [είναι] θάνατος».[12] Η ίδια ιδέα διαφαίνεται στην αντίληψη του Βάγκνερ για το συμβολικό θάνατο της ατομικότητας μέσα σε μια κατάσταση «έλλειψης αγάπης», που υποδηλώνει την υλιστική και εγωιστική κοινωνία. Η έλλειψη αγάπης, σύμφωνα με τον Βάγκνερ, ήταν η κύρια αιτία όλης της δυστυχίας στην κοινωνία. Όπως έγραψε το 1853, «[…] μέσα από έναν κόσμο μίσους και παζαρέματος, η Αγάπη φαινόταν να έχει εξαφανιστεί: σε καμία κοινότητα των ανθρώπων δεν φαινόταν πλέον να λειτουργεί ως νομοθέτης».[13] Ένα χρόνο αργότερα, σε μια επιστολή στο φίλο του Άουγκουστ Ρέκελ (August Röckel), ο Βάγκνερ αναρωτιόταν: «Πώς συνέβη η ανθρωπότητα να χάσει τόσο την επαφή της με αυτόν το φορέα της μεγαλύτερης χαράς [δηλαδή την αγάπη] που στο τέλος ό,τι έκανε,ό,τι προσπάθησε να καθιερώσει γινόταν μόνο με γνώμονα το φόβο του θανάτου;».[14] Πολύ αργότερα, το 1880, ο Βάγκνερ εξακολουθούσε να αναρωτιέται: «Γιατί αντίθετα από τη θέληση για αγάπη, ολόκληρος ο πολιτισμός μας οδεύει προς την καταστροφή;»[15]

Για τον Φόιερμπαχ, η ιδέα της αγάπης είναι ενεργητική και συνιστά την πιο δυναμική άρνηση της προσωπικότητας· όπως ισχυρίστηκε, ο Θεός είναι «αγάπη» και η αγάπη του Θεού είναι μια δύναμη η οποία ταυτόχρονα βεβαιώνει και αρνείται τον εαυτό της, έτσι, «μόνο ο γνήσιος πανθεϊστής γνωρίζει τι είναι αγάπη».[16] Η αναγνώριση από τον πανθεϊστή της ουσίας της ανθρωπότητας που μοιραζόμαστε από κοινού, είναι αυτή που εξισώνει την ανθρώπινη αγάπη με την απώλεια του εαυτού και δίνει την αίσθηση της ύπαρξης έξω από τα όριά της μέσα σε κάποια άλλη. Το δόγμα του Φόιερμπαχ της ενοποίησης της ανθρωπότητας μέσω της αγάπης, κατά της εγωιστικής ιδέας της προσωπικότητας και των νόμων της ιδιοκτησίας, συνιστούσε μια ιδεολογία πολιτικού ρομαντισμού η οποία υποστήριζε την ιδέα της συμμετοχής στα κοινά, με την πολιτική αρετή ως μέσο ολοκλήρωσης της αυτοέκφρασης. Μέσα από τη συλλογική δράση, με την αγάπη ως πρωταρχικό κοινωνικό δεσμό, η ανθρωπότητα θα αναγνώριζε τη δική της «θεϊκότητα» και αυτή με τη σειρά της θα αναδεικνυόταν ως χαρακτηριστικό του ανθρώπινου είδους. Η ιδέα της «ύπαρξης ως είδος», η οποία εμφανίζεται στο δοκίμιο του Φόιερμπαχ *Η ουσία του Χριστιανισμού*, παρόμοια με την ιδέα του «πανθεϊσμού» στο δοκίμιό του *Σκέψεις για το θάνατο και την αθανασία* (*Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*, 1830), εξέφραζε μια έννοια σε αντιπαράθεση με αυτήν της προσωπικότητας· επίσης, πρότεινε ένα σύστημα αμοιβαίας εξάρτησης των ανθρώπων. Όπως γράφει, «[…] όλες οι αποκαλούμενες δυνάμεις της ψυχής είναι δυνάμεις της ανθρωπότητας, όχι του ανθρώπου ως ατόμου· είναι προϊόντα του πολιτισμού, προϊόντα της ανθρώπινης κοινωνίας».[17]

Το μοντέλο αυτό του πολιτικού ρομαντισμού αντιστοιχούσε στο όραμα του Βάγκνερ για μια ηθική κοινότητα (αληθινή ανθρώπινη κοινωνία)· μια τέτοια κοινότητα μπορούσε να ξεπεράσει την εμμονή στο ιδιωτικό κέρδος και να υπερασπιστεί τις δραστηριότητες που οδηγούν στην τελειοποίηση του ανθρώπινου είδους με αίτημα την άμεση ενότητα ανθρώπου με άνθρωπο. Αυτή η ιδεολογία όχι μόνο ήταν ριζικά αντίθετη προς τον εγωισμό της αστικής κοινωνίας και του βιομηχανικού συστήματος, αλλά επίσης εξέφραζε ένα σύνολο αρχών που υπογράμμιζαν την αναγκαιότητα του προσανατολισμού στην κοινότητα και όχι στην προσωπικότητα και τον ορθολογισμό.

Ως εκ τούτου, η διάκριση ανάμεσα στην παράδοση και το μοντερνισμό (η αντίθεση *Gemeinschaft* / *Gesellschaft*), τον δέκατο ένατο αιώνα, είχε διαφορετικό περιεχόμενο από αυτό που της προσδίδουμε στις μέρες μας, αφού ο μοντερνισμός σήμαινε αλλοτρίωση, ενώ η παράδοση απαιτούσε την υπερνίκηση της αλλοτρίωσης μέσω της δημιουργίας μιας κοινότητας η οποία δεν

θα ανέπτυσσε δεσμά με τους εξωτερικούς νόμους αλλά με την εσωτερική αναγνώριση των δεσμών της αγάπης, της «ουσίας της κοινότητας» που μοιράζονται οι άνθρωποι.[18]

Η έμμονη θέση του Βάγκνερ ενάντια στην υλιστική πραγματικότητα (που είναι προϊόν της εκβιομηχάνισης), και οι ιδέες του για μια ιδανική κοινότητα ανθρώπων μακριά από τα υλιστικά ενδιαφέροντα, εξελισσόμενη σταδιακά προς μια ουτοπία εντοπισμένη σε κάποια μελλοντική στιγμή ως το αποτέλεσμα μιας μακράς ιστορικής εξέλιξης, δεν μπορούσε, ιδίως στις μεταγενέστερες θεωρίες του[19], παρά να συσχετιστεί με μιαν ιδιαίτερη έννοια της «παράδοσης» ως ενός ριζοσπαστικού κοινωνικού ιδεατού. Έτσι, για τον Βάγκνερ, η κοινωνία έπρεπε να επιδιώξει μια πνευματική μεταρρύθμιση, δηλαδή μια «αναγέννηση» των πνευματικών αναγκών που είχαν χαθεί κάτω από το βάρος των υλιστικών αναγκών της μοντέρνας καπιταλιστικής ζωής. Η τέχνη έπρεπε να θέσει σε αμφισβήτηση την αξία της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων και να αναλάβει το ρόλο του κοινωνικού ρυθμιστή· η επακόλουθη ρήξη με το πολιτικό σύστημα θα ήταν συνέπεια μιας διαδικασίας σύνθετων αμοιβαίων επιρροών ανάμεσα στην έκφραση μιας τέτοιας «αληθινής» μορφής τέχνης και την κοινωνία. Έτσι, η τέχνη έπρεπε να υπερασπίζεται μια ιεραρχία αξιών που εκφράζουν την έννοια της «*κοινότητας*» (*Gemeinschaft*) σε αντιδιαστολή με τις υπάρχουσες σχέσεις (*Gesellschaft*) της κοινωνίας. Από αυτή την άποψη, για παράδειγμα, δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά στο να αντιληφθούμε την κοινότητα της Νυρεμβέργης στους *Αρχιτραγουδιστές* (*DieMeistersinger*) είτε ως μια εξιδανικευμένη εικόνα του μεσαιωνικού παρελθόντος είτε ως εικόνα της προβιομηχανικής κοινωνίας της εποχής του Βάγκνερ· και οι δύο αυτές αντιλήψεις αναφέρονται σε ένα παραδοσιακό παρελθόν το οποίο μπορεί να είναι είτε χρονικά μακρινό (εποχή του Μεσαίωνα) είτε μεταφορικά απομακρυσμένο από το παρόν, εξαιτίας της ταχύτητας της εξέλιξης του βιομηχανικού συστήματος στη μοντέρνα κοινωνία.

Αφού η τέχνη, για τον Βάγκνερ, ως κεντρικό όργανο για την πνευματική εξύψωση των ανθρώπων θα πρέπει να βοηθήσει την ανθρωπότητα να δημιουργήσει μια άμεση ενότητα των ανθρώπων μεταξύ τους, η έννοια της παράδοσης έτσι εκφρασμένη ήταν φορέας περιεχομένου ευρύτερου από αυτό που εκφράζει η αντίθεση *Gemeinschaft / Gesellschaft*. Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε μια τέτοια «ερμηνεία» της παράδοσης μέσω της τέχνης, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε μια επιπρόσθετη διάκριση ανάμεσα στην παραδοσιοκρατία που έχει σχέση με την ιστορία και την «παραδοσιακή δόμηση μιας κοινωνικής πραγματικότητας, η οποία πραγματοποιείται καθώς οι άνθρωποι μέσα από πολλαπλές αλληλεπιδράσεις παράγουν και αναπαράγουν κοινές αντιλήψεις/κατανοήσεις των συμπεριφορών τους».[20] Η παράδοση στην καθημερινή κοινωνική δραστηριότητα μπορεί να αντικαταστήσει το μοντερνισμό (την έννοια του «μοντερνισμού» από το Διαφωτισμό) στο βαθμό που μεταμορφώνει την ιστορικότητά της σε πιο άμεσα μέσα έκφρασης. Ο λόγος που πρέπει να πάρουμε υπόψη μας την προαναφερόμενη διάκριση είναι γιατί η τέχνη, για τον Βάγκνερ, εκτός από το ρόλο της ως μέσο πνευματικής εξύψωσης των ανθρώπων, βρισκόταν σε μια διαρκή ανανέωση (σε αντίθεση με τη στατικότητα του κράτους) και εξέφραζε έτσι περιεχόμενα μέσα από μια ενεργή αλληλεπίδραση με το κοινό. Κατά την αντίληψη του Βάγκνερ για την «αληθινή» τέχνη, η έννοια της «παράδοσης» δεν θα πρέπει να εκφράζει μόνο το «αληθινό» γερμανικό πνεύμα που είναι ουσιαστικά συντηρητικό,[21] αλλά θα πρέπει να εκφράζει μια ριζοσπαστική μορφή της τέχνης με το να αποδεσμεύεται από την ιστορική της διάσταση μέσα από μια διαδικασία «αποκάλυψης» του παρελθόντος ως διαρκώς νέου (διαρκής ανανέωση). Σε αυτή τη διαδικασία, η «διαχρονικότητα» ή η «θεϊκότητα», για να παραπέμψουμε στον Φόιερμπαχ, η οποία βρίσκεται πίσω από την έννοια της «αλήθειας» εκφρασμένης μέσα από την τέχνη, θα αποκαλύπτεται σε κάθε στιγμή της «αλήθειας»· μια σειρά από τέτοιες στιγμές θα επικοινωνούσαν με το πιστεύω του Βάγκνερ σε μια πορεία προς μια ουτοπική εξιδανίκευση της πραγματικότητας. Μπορούμε να ανιχνεύσουμε τη μεταφορά ενός τέτοιου νοητού σχήματος στα τελευταία μέρη της

Τετραλογίας, όπου η συνεχής υπερνίκηση του παρελθόντος που πραγματοποιείται στον *Ζίγκφριντ*[22] δεν αντιστρέφεται τελείως στο *Λυκόφως των θεών* αλλά ενεργοποιείται σε μια σειρά «τελετουργιών» (η αφήγηση του Ζίγκφριντ στους ακροατές (συμβολική κοινότητα), το πένθιμο εμβατήριο, η θυσία της Μπρινχίλντε) κατά τη διάρκεια των οποίων η επιλεκτική αναπαραγωγή του δραματικού παρελθόντος φέρνει σταδιακά το «αληθινό» του περιεχόμενο σε ένα άμεσο επίπεδο έκφρασης μέσω της μουσικής, για παράδειγμα, μέσω των μελωδιών που «μοιράζονται» οι εκτελεστές και οι «μάρτυρες» (οι ακροατές επί σκηνής ή το κοινό).[23]

Τα τελευταία μέρη της Τετραλογίας μπορούμε επομένως να τα αντιληφθούμε ως μια σταδιακή μεταφορική ρήξη με τις καθιερωμένες δομές, ή αξίες, μέσα από τις οποίες μας επιτρέπεται να κατανοήσουμε το κόσμο. Μια τέτοια καθιερωμένη αξία παρουσιάζεται νωρίτερα στη σκηνή με την τελετή του γάμου (*Λυκόφως των θεών*, Β΄ Πράξη, 5η Σκηνή). Η τελετή αυτή εκφράζει περισσότερα από τη συμμετοχή ενός χορού (μέλη της κοινότητας των Γκιμπιχούνγκεν που εκπροσωπούν ιδιωτικά συμφέροντα)· σε αυτή τη στιγμή του δράματος, ο θεσμός του γάμου παρουσιάζεται ως υπόθεση μάλλον της κοινότητας, καθώς ο γάμος, για να παραπέμψουμε στον φιλόσοφο Φρίντριχ Νίτσε (Friedrich Nietzsche),

> *Περιλαμβάνει την επιβεβαίωση μιας μεγαλύτερης και πιο μόνιμης μορφής οργανισμού: εάν η κοινωνία δεν μπορεί ως σύνολο να εγγυηθεί τον εαυτό της στις απώτατες γενιές, ο γάμος δεν έχει καμία απολύτως σημασία*.[24]

Στο *Λυκόφως των θεών*, Β΄ Πράξη, 5η Σκηνή, ο γάμος έχει παρόμοια σημασία: είναι ένα μόρφωμα στο δράμα το οποίο εκφράζει την κοινοτική ζωή σε σχέση με τους θεσμούς των νόμων και, ως τέτοιο, πρέπει σταδιακά να ξεπεραστεί.

Η έννοια της αγάπης εκφράζεται στον υπέρτατο βαθμό της στα μουσικά δράματα *Τριστάνος και Ιζόλδη* και *Το Δακτυλίδι των Νιμπελούνγκεν.*

Στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη,* η έννοια του θανάτου μετουσιώνεται σε μια θετική δήλωση μιας ανώτερης υπαρξιακής κατάστασης αφού, εδώ, είναι το μέσο για μια «αιώνια ένωση σε ασύλληπτες ιδεατές καταστάσεις, χωρίς δεσμά, αδιαίρετη».

Ιδιαίτερα, η σκηνή του θανάτου της Ιζόλδης είναι το σημείο όπου ο Βάγκνερ θα ήθελε το ακροατήριό του να αρχίσει να «βλέπει», δηλαδή στο σημείο απ' όπου η «αλήθεια», ή το «απόλυτο», εμπλουτισμένο με το συναίσθημα της αγάπης, σηματοδοτείται μέσω της μουσικής η οποία είναι η τέχνη που εκφράζει το 'απόλυτο'.

Αυτός ο οποίος «πραγματικά» βλέπει, στο «Liebestod» του *Τριστάνου*, είναι η Ιζόλδη, αφού βιώνει τη διαδικασία της 'Μουσικής ως ιδέας' ('Musik als Idee') προς την «ολότητα».[25] Ο ίδιος ο Βάγκνερ είναι ο πρώτος ερμηνευτής που υποστηρίζει αυτό το επιχείρημα· όπως γράφει στα πρώτα προσχέδια της Γ΄ Πράξης του *Τριστάνου*,

> *η Ιζόλδη, γερμένη προς τη μεριά του Τριστάνου, συνέρχεται και ακούει εκστατική τις ανιούσες μελωδίες της αγάπης, οι οποίες φαίνονται να ανεβαίνουν μέσα από τη ψυχή του Τριστάνου, φουσκώνοντας σαν θάλασσα από λουλούδια, μέσα στην οποία πέφτει να πνιγεί και… πεθαίνει*.[26]

Η ολοκλήρωση που υποδηλώνεται σε αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή του «Liebestod» της Ιζόλδης ενισχύεται περισσότερο με την ταυτόχρονη αυτονομία της ίδιας της μουσικής. Ο ίδιος ο Βάγκνερ είχε την πρόθεση να αυτονομήσει τη μουσική σε αυτό το μέρος αφού το έγραψε έτσι ώστε να μπορεί να εκτελεστεί χωρίς τη φωνή της Ιζόλδης. Μια τέτοια αυτονόμηση της μουσικής (από τη

σκηνική δράση) είναι αναγκαία για την υποδήλωση του «απόλυτου» (του συναισθήματος της 'αγάπης') μέσω της ρομαντικότερης των τεχνών, της μουσικής.

Η ιδεα της αγάπης είναι και αυτή που εκφράζεται μέσω της μουσικής στο φινάλε της *Τετραλογίας*.[27]

Είναι σημαντικό να αναφέρω ότι ο Βάγκνερ άλλαξε πολλές φορές το τέλος του *Λυκόφωτος των θεών* στην προσπάθειά του να αποδώσει την πολιτική, ή και φιλοσοφική, άποψή του, η οποία μεταβαλλόταν και εξελισσόταν στο μεγάλο χρονικό διάστημα κατά το οποίο έγραφε την *Τετραλογία*. Αυτές οι αλλαγές προξενούν έως σήμερα μεγάλη αμφιβολία για το τι σημαίνει το τέλος αυτού του μουσικού δράματος. Ίσως ούτε ο Βάγκνερ να μην ήταν σίγουρος για τη σημασία του έργου του αυτού.

Ο χρυσός επέστρεψε στις κόρες του Ρήνου, οπότε η κατάρα εξαφανίστηκε. Ίσως αυτό εκφράζει μεταφορικά ένα ουτοπιστικό τέλος. Ο κόσμος των θεών έφτασε στο τέλος του σύμφωνα με τη θέληση του Βόταν, ο οποίος είχε ήδη καταλάβει το επικείμενο τέλος του και το περίμενε καθισμένος στη Βαλχάλα μαζί με τους άλλους θεούς και ήρωες. Ωστόσο τίποτα στο τέλος του μουσικού αυτού δράματος δεν υποδηλώνει με σαφήνεια το μέλλον της ανθρωπότητας, από εκείνο το σημείο και έπειτα. Το μόνο που φαίνεται είναι ότι η κοινωνία (με εκπροσώπους στη σκηνή τους Γκιμπιχούνγκεν) έχει επιζήσει από την καταστροφή. Αυτό το βλέπουμε στις οδηγίες του Βάγκνερ για τη σκηνική δράση: «Μέσα από τα ερείπια, άντρες και γυναίκες κοιτάζουν ψηλά με ολοένα και μεγαλύτερη προσήλωση τη φωτιά η οποία σιγά σιγά καλύπτει τον ουρανό». Μήπως αυτή η προσήλωση στο θέαμα ενός παλιού κόσμου που καταρρέει εκφράζει την ταυτόχρονη κατανόηση της αρχής ενός καινούργιου κόσμου;

Ένα μέρος από τα λόγια του μονολόγου της Μπρινχίλντε που έγραψε ο Βάγκνερ το 1852, εκφράζει την αποδοκιμασία κάθε υλιστικής αξίας (μεταφορικά στην *Τετραλογία* αυτές οι αξίες υποδηλώνονται από την κατοχή του χρυσού και κάθε είδους περιουσίας, όπως και από τα συμβόλαια και τις συμφωνίες που δεσμεύουν αυτούς που τα κάνουν). Σύμφωνα με τα λόγια αυτά, πλημμυρίζει από ευχαρίστηση και πόνο μόνο αυτός που αγαπάει πραγματικά («selig in Lust und Leid last – die Liebe nur sein»).

Το 1856 ο Βάγκνερ αλλάζει το λιμπρέτο. Αντί για το όραμα της ελευθερίας που πραγματοποιείται με την καταστροφή του υλιστικού κόσμου σύμφωνα με το λιμπρέτο του 1852, το λιμπρέτο του 1856 εκφράζει την παραίτηση από τα εγκόσμια, σύμφωνα με το πνεύμα του φιλόσοφου Σοπενχάουερ. Σε αυτόν το μονόλογο η Μπρινχίλντε εκφράζει την παραίτησή της από τον κόσμο των ψευδαισθήσεων (δηλαδή τη φαινομενική πραγματικότητα) και την είσοδό της στην άγια γη της αιώνιας ύπαρξης. Απαλλάσσεται από τη διαρκή αναζήτηση και από τον κύκλο της ζωής, γιατί έφτασε στη συνειδητή επίγνωση των πάντων. Έτσι, κατόρθωσε να φτάσει στο πολυπόθητο τέλος γιατί ο βαθύς πόνος που φέρνει η αγάπη άνοιξε τα μάτια της: είδε το τέλος του κόσμου («enden sah ich [Brünnhilde] die Welt»).

Για μια ακόμα φορά, η Μπρινχίλντε δίνει το παράδειγμα για τη μελλοντική ανθρώπινη γενιά. Αλλά η ουτοπία την οποία προσδοκά είναι αρνητική: η συμφιλίωση με τον εσωτερικό κόσμο (την αλήθεια) πραγματοποιείται μέσω της παραίτησής της από τον κόσμο. Ο κόσμος δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια ακούσια υπακοή στη δύναμη του πεπρωμένου. Για να ξεφύγει κανείς από τις αντιφάσεις του, πρέπει να παραιτηθεί από αυτόν και να απαρνηθεί τα στενά όρια του εαυτού του.

Εντέλει ο Βάγκνερ δεν περιέλαβε κανένα από αυτά τα λιμπρέτα για το τέλος της *Τετραλογίας*. Δήλωσε ότι ο σκοπός του μουσικού αυτού δράματος εκφράζεται καλύτερα από κάθε

λιμπρέτο μέσω της μουσικής. Αν δούμε την *Τετραλογία* στο σύνολό της, την τελευταία πράξη της *Βαλκυρίας*, την τελευταία πράξη του *Ζίγκφριντ*, καθώς και την αρχή και το τέλος του *Λυκόφωτος των θεών*, καταλαβαίνουμε ότι η κεντρική ιδέα που εκφράζεται είναι η αγάπη της Μπρινχίλντε και του Ζίγκφριντ ως μια εναλλακτική πραγματικότητα που θα αντικαταστήσει τον κόσμο των θεών (δηλαδή της εξουσίας) και θα δώσει ελπίδα για το χτίσιμο ενός καλύτερου μελλοντικού κόσμου. Σε ένα από τα πρώτα λιμπρέτα για την *Τετραλογία* του 1848, ο Βάγκνερ έγραψε τα εξής για το σκοπό των θεών: «[Ο σκοπός των θεών] θα έχει ολοκληρωθεί όταν αυτοί θα αυτοκαταστραφούν τελείως μέσα στην ανθρώπινη ύπαρξη και δημιουργία, δηλαδή όταν θα παραιτηθούν από την άμεση επίδραση που ασκούν ενάντια στην ελευθερία και την ανθρώπινη συνείδηση». Απ' ό,τι φαίνεται, η μουσική που έγραψε ο Βάγκνερ το 1874 για να φέρει σε πέρας το *Λυκόφως των θεών* εκφράζει αυτή την άποψη. Η αρχική σύλληψη της ιδέας που εκφράζεται στο τέλος του μουσικού αυτού δράματος φαίνεται να ήταν και η τελευταία.

Συμπερασματικά, ο Βάγκνερ όπως και κάθε μεγάλος δημιουργός από την εποχή του Αισχύλου, θέλει με την τέχνη του να μας δώσει μια ματιά, μια αντίληψη της υπερβατικότητας, κάτι που θα μας βοηθήσει να βρούμε ουσία στη ζωή και που θα την θέσει σε προοπτική.

Οι τέχνες, άλλωστε, στις πολλές και διάφορες μορφές τους, προσφέρουν μια ιδέα αυτού του άλλου βαθύτερου κόσμου ή, όπως είπε ο μεγαλοφυής καλλιτέχνης Πάμπλο Πικάσο, φυσούν και απελευθερώνουν καθημερινά την ψυχή απ' τα δίκτυα που την περιορίζουν.

Για τον Ρίχαρντ Βάγκνερ, η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να συναντιόμαστε με τους άλλους, να αποκτούμε δεσμούς ως άτομα με την κοινότητα μέσα από το βαθύτερο συναίσθημα που είναι αναγκαίο να μας διακατέχει, δηλαδή, μέσα από την αγάπη. Αυτο είναι πιθανότατα το πιο πολύπλοκο θέμα της εποχής μας. Αν το είχαμε λύσει, όπως προτείνει η τέχνη εν πολλοίς, ίσως δεν θα βιώναμε ποτέ περιόδους κρίσης, οικονομικής, κοινωνικής και πολιτισμικής. Αντίθετα, θα μπορούσαμε να ορίσουμε τον πολιτισμό 'ως διαδικασία εξανθρωπισμού', για να χρησιμοποιήσω την έκφραση του Χέρμπερτ Μαρκούζε στο δοκίμιο *Τέχνη και μαζική κουλτούρα,* για να περάσει η ανθρωπότητα σε μία αληθινά ανθρώπινη κατάσταση και να πάψει να βουλιάζει σε ένα νέο είδος βαρβαρότητας στην οποία είμαστε όλοι συμμέτοχοι, αλλά και εξαίσιοι θεατές.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Τις περισσότερες από τις ιδέες στο παρόν κείμενο έχω ήδη αναπτύξει σε προγενέστερες μελέτες μου, ιδίως στο Αναστασία Σιώψη, *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του,* Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαγρηγορίου – Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 16), Αθήνα 2013, πρωτίστως στο κεφάλαιο «Η έννοια της 'κοινότητας': μια συγκριτική μελέτη πολιτικών θεμάτων στις θεωρίες των πρώιμων ρομαντικών και του Ρίχαρντ Βάγκνερ», σ. 19-53. Οι μεταφράσεις των παραθεμάτων στο κείμενο είναι της υπογράφουσας.

[2] Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), στο: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2η έκδοση, 10 τόμοι, C. F. W. Siegel, Leipzig 1887-1888, ανατύπωση: Olms, Hildesheim 1976 (εφεξής *SSD*), Bd. III, σ. 42-177· *Richard Wagner's Prose Works*, αγγλ. μτφρ. William Ashton Ellis, 8 τόμοι, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., London 1892-1899 (εφεξής *PW*), τομ. I, σ. 69-213, 71.

[3] Richard Wagner προς Franz Liszt, 13 Απριλίου 1853· *Correspondence of Wagner and Liszt*, αγγλ. μτφρ. Fr. Hueffer, 2 τόμοι, 2η έκδ., H. Grevel and co., Λονδίνο 1897, τομ. I: 278.

[4] Βλ. Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*, αγγλ.μτφρ. George Eliot, Harper, Νέα Υόρκη 1957.

[5] Στο δοκίμιο *Oper und Drama*, για παράδειγμα, ο Βάγκνερ λέει: «[…] το χαρακτηριστικό και πειστικό σκέλος μιας εμπειρίας είναι το ατομικό, το ειδικό, το αναγνωρίσιμο σκέλος της, το οποίο εισπράττει από τον αυθόρμητο συγχρωτισμό του το συγκεκριμένο άτομο στη συγκεκριμένη περίπτωση». (*PW* II: 205.) Για τον Βάγκνερ λοιπόν, το

άτομο αποκτά την ιδανική του ελευθερία μέσα στις συναναστροφές του, οι οποίες όσο πιο ενστικτωδώς αυθόρμητες είναι τόσο καλύτερα αναπτύσσουν την ατομικότητά του.

6 Βλ. αυτή την έκφραση στο *Jesus von Nazareth*: όπερα σε πέντε πράξεις (σκίτσα λιμπρέτου), Οκτώβριος 1846, 1848· *PW* VIII: 321.

7 Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1869-1883,* 2 τόμοι, επιμ. Martin Gregor-Dellin και Dietrich Mack, Piper, Μόναχο 1976-77· αγγλ. μτφρ. G. Skelton, William Collins Sons and Co, *Cosima Wagner's Diaries,* Λονδίνο 1978/80 (εφεξής CD), 2 τόμοι, *CD* I: 69.

8 Αυτή η ιδέα είναι διατυπωμένη πολύ ξεκάθαρα στο δοκίμιο *Metaphysik, Kunst und Religion. Moral.Christentum* (1870-1882), όπου ο Βάγκνερ διατείνεται ότι το τέλος του ατομικισμού συμπίπτει με την ιδέα της αγάπης.

9 *CD* I: 141.

10 *Beethoven*(1870), *SSD* IX: 61-126·*PW*V: 57-126, ιδ. 68-69.

11 Παρόμοια ο Βάγκνερ διατυπώνει την ιδέα της οργανικής μεταφοράς ή, για να χρησιμοποιήσουμε τα δικά του λόγια, «την ιδέα που προέρχεται από τη μήτρα της μητέρας» (βλ. *CD* II: 141), η οποία βρίσκει υπόσταση στη σύνθεση των μουσικών μερών του μοτίβου που αποπροσανατολιστικά αποκαλείται «λύτρωση μέσω της αγάπης» στον κύκλο του *Δακτυλιδιού*. Έτσι, η ανώτατη ουσία του ανθρώπινου όντος εκφράζεται ως βιολογική μεταφορά της «μήτρας της μητέρας» στη *Βαλκυρία*, Γ΄ Πράξη, 1η Σκηνή, και, στο τέλος της Τετραλογίας, ως η ιδεατή κατάσταση της ανθρωπότητας.

12 Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub*, αρ.82 (*«*Flucht der Gemeingeistes ist Tod*»*), στο R.Samuel και P.Kluckhohn (επιμ.), *Schriften,* W. Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1988, II: 451.

13 «Prelude to *Lohengrin*», *Neue Zeitschrift* (17 Ιουνίου 1853)· *PW* III: 231.

14 Richard Wagner προς August Röckel, Ζυρίχη, 25-26 Ιανουαρίου 1854, για το συμβολισμό της Τετραλογίας· αγγλ. μτφρ. στο Herbert Barth, Dietrich Mack και Egon Voss (επιμ.), *Richard Wagner, A Documentary Study*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1975· αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη έκδοση Egon Voss, R. Piper & Co, Μόναχο/Ζυρίχη, 1982: 184.

15 Richard Wagner, «Was nutzt diese Erkenntis», *SSD* X: 259 («Woran geht unsere ganze Civilisation zu Grunde als an dem Mangel der Liebe?»).

16 Ludwig Feuerbach, *Thoughts on Death and Immortality, from the Papers of a Thinker, along with an Appendix of Theological-Satirical Epigrams, by One of his Friends*, αγγλ. μτφρ. James Massey, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1980: 29. Τον πανθεϊσμό υποστήριζαν επίσης πολλοί ριζοσπάστες στη Γερμανία του δέκατου όγδοου αιώνα, οι οποίοι ενσωμάτωσαν σε αυτόν τις πιο ακραίες κοινωνικές και πολιτικές ιδέες (δηλαδή ο πανθεϊσμός θεωρούμενος ως ιδεολογία ισοτιμίας, οικουμενικότητας και ανθρωπισμού, λειτουργούσε περισσότερο ως πολιτική θέση παρά ως θρησκεία).

17 Feuerbach, 1957: 82-83. Η πίστη στην αμοιβαία εξάρτηση των ανθρώπων, με τις ανάγκες των ατόμων μάλλον να είναι εξαρτημένες από αυτές της κοινωνίας παρά αντιστρόφως, εμφανίζεται και στο μαρξιστικό οικονομικό μοντέλο της κοινωνίας (για μια εκτεταμένη και ενδιαφέρουσα ανάλυση της «Θεωρίας της Ανάγκης» του Μαρξ, βλ. Agnes Heller και Ferenc Fehér, «The Theory of Need in Marx», στο *The Grandeur and Twilight of Radical Universalism*, Transaction Publishers, Νιου Μπράνσγουικ, 1991: 11-100). Το όραμα της κοινωνίας του Μαρξ αποτελούσαν άτομα τα οποία ήταν ελεύθερα ενωμένα το ένα με το άλλο, αλλά των οποίων η ελευθερία, ή αλλιώς η πλήρως ανεπτυγμένη ατομικότητά τους, συνέπιπτε με την ουσία του γένους. Η κοινωνία αυτού του τύπου δεν ήταν εξαρτημένη από την ικανοποίηση των προσωπικών αναγκών των ατόμων αλλά υποστήριζε ένα γενικό σύστημα αναγκών το οποίο ήταν σε υψηλότερο επίπεδο από τις ανάγκες των ατόμων. Οι ατομικές ανάγκες, έτσι, ήταν εξαρτημένες από ένα «αφηρημένο» σύστημα ανθρώπινων αναγκών και η ατομική ελευθερία θεωρείτο ως ένα χαρακτηριστικό το οποίο είχε ως στόχο να ενώσει τα άτομα σε ένα όλον· έτσι, η ελευθερία, για τον Μαρξ, είχε μια «απόλυτη» ποιότητα συνυφασμένη με την παγκοσμιότητα.

18Παρομοίως πιστεύει ο Βάγκνερ· βλ., για παράδειγμα, το δοκίμιο *Kunst und Klima* (1850), όπου διατυπώνει την πρόοδο της ανθρωπότητας ως ένα πέρασμα από την «*εγωιστική* ουσία του ατόμου στην *κομμουνιστική* ουσία της

ανθρώπινης φυλής» (*PW*I: 249-265, ιδ. 261)· ή, ως «τη σύμπηξη της αφηρημένης ιδέας του Ανθρώπου σε μια πραγματική, αληθινή και ευτυχισμένη κοινή-ύπαρξη της *Ανθρωπότητας*». (*Ό.π.*: 261.)

[19] Βλ. αναλυτικά γι αυτό το θέμα Σιώψη, 2013, «Η έννοια της 'κοινότητας': μια συγκριτική μελέτη πολιτικών θεμάτων στις θεωρίες των πρώιμων ρομαντικών και του Ρίχαρντ Βάγκνερ»: 19-53.

[20] Craig Jackson Calhoun, «The radicalism of tradition: Community strength or venerable disguise and borrowed language?», *American Journal of Sociology*, αρ. 88 (1983): 886-914, ιδ. 895.

[21] Βλ., για παράδειγμα, *Was ist Deutsch?*(1865).

[22] Βλ. John Deathridge, «Wagner and the post-modern», *Cambridge Opera Journal*, τόμ.4, αρ. 2 (1994): 143-166, ιδ. 152.

[23] Μια επεξήγηση της φράσης «μελωδίες που μοιράζονται»: ο Βάγκνερ, από τη δεκαετία του 1860 και εξής, δίνει έμφαση στην πνευματική υπόσταση της πραγματικότητας· δηλαδή τα πράγματα ή τα αντικείμενα θεωρούνται ως «συλλογές ιδεών» ή «συνδυασμός ποιοτήτων». Καθεμιά από αυτές τις ιδέες, ή τις ποιότητες, είναι κάτι που περιέχεται, ή συμπεριλαμβάνεται, σε μια συλλογή και καθεμιά μπορεί να γίνει άμεσα αντιληπτή. Αφού τα επιμέρους στοιχεία, για τον Βάγκνερ, έχουν την ίδια ουσία (κάθε στοιχείο υπάρχει με τον ίδιο τρόπο όπως και κάθε άλλο στοιχείο), τα μουσικά όργανα και η φωνή εκφράζουν ιδέες ή ποιότητες που συμπεριλαμβάνονται στην ολότητα των επιμέρους στοιχείων· με άλλα λόγια, η μελωδία, είτε φωνητική είτε ορχηστρική, εκφράζει μια ποιότητα «που μοιράζονται από κοινού» τα επιμέρους στοιχεία.

[24] Friedrich Nietzsche, *The Twilight of the Idols*, αγγλ. μτφρ. R.J. Holllingdale, Penguin, Χάρμοντσγουορθ 1968: 206.

[25] Βλ. αναλυτικά γι αυτό το θέμα Σιώψη, 2013, «Ο 'θάνατος' στη μουσική του Βάγκνερ: η σκηνή 'Liebestod' στο έργο *Τριστάνος και Ιζόλδη*»: 86-93.

[26]Richard Wagner, BIIa5, *Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung*, Μπάιροϊτ· παρατίθεται στο John Deathridge, "Post-mortem on Isolde", *New German Critique,* αρ. 69 (Φθινόπωρο 1996), 99-126: 109.

[27] Βλ. αναλυτικά γι αυτό το θέμα Σιώψη, 2013, «Μουσικό στιλ ως πολιτική έκφραση στο μεταγενέστερο έργο του με παράδειγμα την Τετραλογία»: 94-125.

Anastasia A. Siopsi
Professor
Department of Music Studies, Ionian University

The idea of "love" in Richard Wagner's work

Abstract

This paper focuses on the notion of 'love', as expressed in Wagner's theory and drama, by taking into account the wider cultural environment of that period especially in relation to Ludwig Feuerbach's philosophical principles. Why is this notion so important in the work of this great artist? Because, as I argue, it is the supreme emotion at the core of the notion of the 'ideal', or the 'absolute', which is the highest principle of Wagner's art. Through the study of his theory and work we realise that such emotion is better expressed by the most romantic of all arts, that is, music.

Γρηγόριος Θ. Στάθης
Ὁμότιμος Καθηγητὴς, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τὰ ‘παραϋμνογραφικά’ τροπάρια {92!} τοῦ Λόγου εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Γερμανοῦ Κωνσταντινουπόλεως [PG 98, 320-340]

Προοίμιο

Ἡ παροῦσα σπουδὴ καὶ συνεισφορά μου στὸ Συμπόσιο αὐτό, γίνεται χάρη σὲ μιὰ ζωηρὴ ἀνάμνηση ἑνὸς σημαδιακοῦ περιστατικοῦ κατὰ τὶς διατριβές μου στὴν Κοπεγχάγη, τὸ 1968-69, πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια (ἀπ’ τὸ 1999 τώρα). Κατὰ τὴν ἑτοιμασία καὶ τὸν καταρτισμὸ τῶν πτυχιακῶν ἐξετάσεών μου στὸν κλάδο τῆς Βυζαντινολογίας τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κοπεγχάγης μὲ τὸν μακαρίτη καθηγητὴ καὶ φίλο ὁμότεχνο Γιῶργεν Ρῶστεδ (Jørgen Råsted) - αἰωνία ἡ μνήμη του- ἔπρεπε νὰ ἐπιλέξουμε ἕνα μεγάλον ἀριθμὸ βυζαντινῶν κειμένων, καὶ μεγάλων σὲ ἔκταση, πεζῶν καὶ ποιητικῶν. Μεταξὺ τῶν ποιητικῶν κειμένων, μὲ βασικὸν κορμὸ τὰ Ἰδιόμελα τοῦ α΄ καὶ πλ. α΄ ἤχου τοῦ Βυζαντινοῦ Στιχηραρίου, μοῦ προτάθηκαν, μὲ δική μου προτίμηση, καὶ οἱ δύο Ἀλφαβηταλφάβητοι διάλογοι, οἱ περιεχόμενοι στὸν “Λόγον εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου” τοῦ Γερμανοῦ πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως.

Ἀνοίξαμε τὴν Πατρολογία καὶ βρήκαμε αὐτὸν τὸν Λόγο. Ὁ Ρῶστεδ, σὲ μιὰν ἀποστροφὴ ἀπορίας, μοῦ εἶπε· “τί κρῖμα ποὺ δὲν εἶναι μελισμένα μὲ τὰ βυζαντινὰ σημάδια αὐτὰ τὰ τροπάρια! Θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ ψάλουμε!”. Κι ἐγὼ αὐθόρμητα τοῦ εἶπα· – “Θέλεις νὰ τὰ ψάλλω;”. – “Μπορεῖς νὰ τὰ ψάλεις χωρὶς σημειογραφία;” – “Φυσικὰ καὶ μπορῶ, εἶναι πολὺ εὔκολο!” – “Πολὺ εὔκολο!; ἀπόρησε· ψάλλε τα!” – “Σὲ ποιὸν ἦχο θέλεις;” – “Γιατί, μπορεῖς νὰ τὰ ψάλεις σὲ ὁποιονδήποτε ἦχο;” – “Καὶ βέβαια, εἶναι πολὺ εὔκολο!”, ἐδίπλασα ἐγὼ τὸν λόγο, γιὰ νὰ καταστήσω ἐντυπώτερη τὴν ἀλήθεια τοῦ πράγματος, δηλαδὴ τῆς προφορικῆς ψαλτικῆς παραδόσεως μὲ τὴν δύναμη τῆς ἐγγενοῦς μουσικότητος τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐγγενοῦς πάλι μελοποιητικῆς ἕξεως τῆς Ἑλληνικῆς τροπικῆς Μουσικῆς, καὶ μάλιστα στοὺς ἀνθρώπους τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ περιβόλου καὶ τῆς ψαλτῆς πάντοτε λατρείας. Αὐτὸ ἦταν ἕνα καίριο θέμα ποὺ συζητούσαμε διεξοδικά. Καὶ εἶπε ὁ Ρῶστεδ· – “Διάλεξε ἐσὺ ἕναν ἦχο καὶ ψάλλε”. Ἐγώ, γνωρίζοντας τὴν ἀσματολογία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, κατὰ τὴν ὁποία ὁ δ΄ ἦχος Λεγετος, γιὰ τὰ σύντομα μέλη, εἶναι ὁ χαρακτηριστικώτερος τῆς ἑορτῆς, ἀπήχισα τὸν ἦχο ‘λεγετος’ καὶ ἄρχισα νὰ ψάλω τὸ πρῶτο τροπάριο καὶ συνέχισα καὶ τὸ δεύτερο. Ὁ Ρῶστεδ ζοῦσε μιὰν ἀπ᾽ τὶς πιὸ ἔντονες ἐμπειρίες τῆς ζωῆς του, ὅπως ὁμολόγησε στὸ τέλος, καὶ θαύμαζε τὸ γεγονός!. – “Ψάλλε καὶ σὲ ἕναν ἄλλο ἦχο, σὲ παρακαλῶ”· – “Εὐχαρίστως· σὲ ἦχο α΄”. Ἀπήχισα πάλι ‘ανανες’ καὶ ἔψαλα.

Χωρὶς νὰ μοῦ πῆ νὰ ψάλω σὲ ἄλλον ἦχο, ἀπήχισα καὶ ‘νεανες’ γιὰ τὸν δεύτερο ἦχο καὶ ἔψαλα ἄλλο ἕνα τροπάριο.

Ὁ Ρῶστεδ, ὕστερα ἀπὸ ἕναν σιωπηλὸ θαυμασμὸ καὶ ἀπορία μαζί, τόλμησε ἕνα σχόλιο, ποὺ τὸν ἀπασχολοῦσε πολύ, πάντοτε. – “Ἂν τὰ ξαναψάλεις, θὰ τὰ ψάλεις ἀκριβῶς τὰ ἴδια;” – “Ἴσως ὄχι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο, πάντως μὲ μέλος πολὺ πλησιανὸ σὲ αὐτὸ ποὺ ἔψαλα. Καὶ ὁπωσδήποτε, σὲ ὁποιαδήποτε περίπτωση, τὸ μέλος θὰ εἶναι ὀρθὸ καὶ παραδεκτό”. Τὸ μουσικολογικὸ αὐτὸ σχόλιο παρέπεμπε στὶς πολλὲς παραλλαγές, μικρὲς καὶ ὄχι οὐσιώδεις, ποὺ ἀπαντοῦν στὴν γραπτὴ μουσικὴ παράδοση, στὴ σημειογραφία τῶν ὕμνων, –στὰ διάκενα τῶν στίχων μὲ κόκκινη συνήθως μελάνη– , μὲ τὶς ὁποῖες καταγίνονται κυρίως οἱ ξένοι μουσικολόγοι, καὶ τὶς ὁποῖες θεωροῦν ὡς σημαντικὲς μελικὲς παραδόσεις. – “Γιὰ μᾶς, τοὺς μὴ ἕλληνες, εἶπε ὁ δανὸς ὁμότεχνός μου, εἶναι ἀδιανόητο καὶ ἀκατανόητο νὰ ψάλλεις χωρὶς νὰ βλέπεις γραμμένη τὴ μουσική! Ἡ δύναμη τῆς παραδόσεως εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπ᾽ ὅ,τι τὴν φανταζόμαστε!”.

Μὲ τὴν παρατήρηση, ἀκόμα, ὅτι αὐτὰ τὰ τροπάρια δὲν γράφτηκαν εἰδικὰ γιὰ τὴν λατρεία, ἀλλὰ νὰ ἀπαγγελθοῦν σὲ πανηγυρικὸ Λόγο, προχωρήσαμε σὲ ἄλλα θέματα, τότε.

α΄. παρουσίαση τοῦ Λόγου – διάρθρωσή του

Ὁ Λόγος αὐτὸς “εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου” τοῦ Γερμανοῦ Α΄ ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, εἶναι δημοσιευμένος στὴν Ἑλληνικὴ Πατρολογία τοῦ Migne, τόμο 98, στῆλες 320-340, ὡς ε΄ στὴ σειρὰ τῶν Λόγων τοῦ Γερμανοῦ ποὺ δημοσιεύονται ἐκεῖ. Ὁ Γερμανός, γενόμενος πρῶτα μητροπολίτης Κυζίκου, πατριάρχευσε τὸ χρονικὸ διάστημα 715-730 στὸν οἰκουμενικὸ θρόνο τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ κοιμήθηκε ὁσίως τὸ † 733. Τὸ κείμενο τοῦ Λόγου του “εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου” εἶναι κολοβό· λείπουν πέντε τροπάρια τοῦ διαλόγου μεταξὺ Ἰωσὴφ καὶ Θεοτόκου, δηλαδή, τὸ τροπάριο τοῦ στοιχείου Χ τῆς Θεοτόκου καὶ τὰ διπλᾶ τροπάρια, Ἰωσὴφ καὶ Θεοτόκου, τοῦ Ψ καὶ Ω. Καὶ λείπει, προφανῶς καὶ ὁ ἐπίλογος τοῦ Λόγου.

Ἡ διάρθρωση τοῦ Λόγου εἶναι ἡ ἀκόλουθη· ἕνα βραχὺ προοίμιο ~ ἕνα ἐγκώμιο μὲ πολλοὺς ρητορικοὺς χαιρετισμούς, τοὺς ὁποίους *“ἡμεῖς οἱ ἐλάχιστοι, παρὰ τῆς θεοπνεύστου γραφῆς μεμαθηκότες, πρὸς τὴν οὐράνιον νύμφην καὶ βασιλίδα καὶ θεοτόκον, ἀναξίοις χείλεσιν διελέχθημεν”* ~ ἕνας πρῶτος διάλογος, χαρακτηριζόμενος ὡς *“ἔνθεος τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ εὐαγγελισμός”*, σὲ διπλῆ ἀλφαβητικὴ ἀκροστιχίδα, δηλαδὴ ΑΑ, ΒΒ, κλπ. μεταξὺ τοῦ Ἀγγέλου καὶ τῆς Θεοτόκου ~ καὶ ἕνας δεύτερος διάλογος, κατὰ τὴν ἴδια κατάστρωση, μεταξὺ τοῦ μνήστορος Ἰωσὴφ καὶ τῆς Θεοτόκου· καὶ εἶναι, μᾶλλον, βέβαιο ὅτι θὰ ἀκολουθοῦσε τουλάχιστον ὁ ἐπίλογος, ὅπως προαναφέρθηκε.

β΄. οἱ δύο διάλογοι

Καὶ στὸν πρῶτο καὶ στὸν δεύτερο διάλογο ὡς πρωτοστατοῦντα πρόσωπα προβάλλονται ὁ Ἄγγελος καὶ ὁ Ἰωσήφ, ἀντίστοιχα. Ἡ Θεοτόκος φέρεται νὰ ἀποκρίνεται καὶ νὰ διαλέγεται. *“Ἔλθωμεν δὲ λοιπόν, ἐπιπόθητοι, ἐπὶ τὸν ἔνθεον τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ εὐαγγελισμόν, καὶ ἀκούσωμεν τί πρὸς αὐτὴν τὴν ἄμεμπτον ἀφικόμενος εὐηγγελίζετο”* εἶναι ἡ εἰσαγωγὴ στὸν πρῶτο διάλογο· καὶ *“Καὶ ταῦτα μέν, ἡ πανύμνητος καὶ μακαρία Παρθένος· ἢ καὶ τὰ τούτων μυστικώτερα καὶ ἁρμοδιώτερα, εἰκότως διελέγετο. Ἀλλὰ ἀκούσωμεν λοιπόν, ἐπιπόθητοι, εἰ βούλεσθε, τί καὶ πρὸς αὐτὴν ὁ δίκαιος Ἰωσὴφ ἔλεγεν”,* εἶναι πάλι ἡ εἰσαγωγὴ στὸν δεύτερο διάλογο. Ἐδῶ ἔχει βαρύτητα ἡ ἀποστροφὴ τοῦ ρήτορος Γερμανοῦ· *“ἢ καὶ τὰ τούτων μυστικώτερα καὶ ἁρμοδιώτερα, εἰκότως διελέγετο”.* Στὸ

τέλος, ἀκριβῶς τοῦ πρώτου διαλόγου δὲν ἀναφέρεται ὁ Ἄγγελος· ἀλλὰ τί *"ἡ πανύμνητος καὶ μακαρία Παρθένος διελέγετο"*, καὶ εἰκάζει ὁ ἐγκωμιαστὴς ὅτι καὶ ἄλλα *"μυστικώτερα καὶ ἁρμοδιώτερα"* θὰ εἶχε διαλεχθῆ, τὰ ὁποῖα ἀδυνατοῦσε ὁ νοῦς του νὰ συλλάβει καὶ ὁ κάλαμος νὰ καταγράψει.

γ΄. ποιητικὰ σχήματα

Ὁ Λόγος αὐτὸς τοῦ Γερμανοῦ εἶναι ὅλος ἕνα ποίημα. Τὸ δηλώνει ὁ ἴδιος στὸ προοίμιο· *"καὶ ὕμνους θεοπρεπεῖς τῇ ἐκ Δαβὶδ βασιλίδι μετὰ πάσης σπουδῆς ἐξυφάνωμεν"*. Τὸ προοίμιο ὅμως καὶ τὸ ἐγκώμιο μὲ τοὺς χαιρετισμοὺς εἶναι περισσότερο ρητορεία, μὲ ποιητική, ἀσφαλῶς ἔξαρση. Ποίημα εἶναι κυρίως οἱ δύο διάλογοι.

Πρῶτο ζητητέον εἶναι ἡ διάκριση τῶν στίχων, ποὺ μὲ τὴ σειρά της εἶναι ἡ ἀφετηρία γιὰ ἐπὶ μέρους παρατηρήσεις σχετικὲς μὲ τὰ μέτρα καὶ τοὺς τονισμούς, τὸν ἀριθμὸ τῶν συλλαβῶν τῶν στίχων, τὰ παράλληλα τῆς συν-τάξεως, τὶς κρυφὲς ὁμοιοκαταληξίες, –συνειδητὲς ἢ τυχαῖες– , καὶ γενικὰ τὴν μορφὴ καὶ τὴν κατάστρωση τῶν ποιητικῶν διαλόγων.

αα. Οἱ διάλογοι εἶναι περίπου ἰσομεγέθεις. Ἡ ἐξωτερικὴ αὐτὴ μορφή, σεβαστὴ ἀπ᾽ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, δαμάζει τὴν ποιητικὴ σύλληψη καὶ διατύπωση τῶν νοημάτων σὲ ὁμοιομορφία καὶ ὁμοείδεια. Τὸ περιεχόμενο τῶν διαλόγων ἔχει κι αὐτὸ μιὰ συνέπεια καὶ ἀνταπόκριση. Ἡ ἀνταπόκριση ἀφορᾶ στὴ μορφὴ καὶ τὰ σχήματα τοῦ λόγου τοῦ ἀγγέλου, τὴ μιὰ φορά, καὶ τοῦ Ἰωσήφ, τὴν ἄλλη, στὰ ὁποῖα ἀποκρίνεται ἢ ἀντιτείνει ἡ Θεοτόκος. Ἡ συνέπεια ἀναφέρεται στὴν ἐσωτερικὴ διεργασία διατυπώσεως τῶν νοημάτων, καὶ ἄρα στὴν δηλοποίηση τῶν στίχων.

Εὔκολα, μὲ γνώμονα αὐτὲς τὶς παρατηρήσεις, διακρίνονται στὸν κάθε λόγο δύο βασικὰ νοήματα καταστρωμένα σὲ τέσσερεις στίχους, συνηθέστερα, ἢ καὶ σὲ πέντε. Ὁ δεύτερος στίχος καὶ ὁ τέταρτος, ἀντίστοιχα, συνήθως ἐπιτείνουν τὴν ἔννοια τοῦ πρώτου καὶ τοῦ τρίτου ἀντίστοιχα, ἢ ἐπεξηγοῦν ἢ προβάλλουν οὐσιώδεις λεπτομέρειες. Ἔχουμε δηλαδὴ τετράστιχους λόγους καὶ ἀντιλόγους στοὺς πλείστους διαλόγους·

ὁ ἄγγελος·
Ἄκουε, δεδοξασμένη· λόγους ἀποκρύφους Ὑψίστου, ἄκουε·
"Ἰδοὺ συλλήψῃ ἐν γαστρί, καὶ τέξῃ υἱὸν καὶ καλέσῃς τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦν".
Ὁπλίζου λοιπὸν εἰς Χριστοῦ παρουσίαν·
ἦλθον γὰρ εὐαγγελίσασθαί σοι τὰ προρρηθέντα πρὸ καταβολῆς κόσμου.

ἡ Θεοτόκος·
Ἄπιθι, πόλεως ἐμῆς καὶ πατρίδος, ἄνθρωπε, ἄπιθι·
Καὶ σπουδῇ τὸ ἐμὸν κατάλιπε δωμάτιον.
Μακρὰν ἀπόφυγε τῶν προθύρων τῶν ἐμῶν, ὁ λαλῶν μοι,
Καὶ μὴ τοιοῦτον εὐαγγελισμὸν τῇ ἐμῇ ταπεινώσει προσκόμιζε.

Οἱ στίχοι εἶναι πάντοτε ἀνισοσύλλαβοι, καὶ μεταξύ τους καὶ κατὰ τὴν ἀνταπόκριση στοὺς διαλόγους· δὲν προσαρμόζονται σὲ κάποιο μετρικὸ πρότυπο, κάποιον πρόλογο ἢ κάποιον εἱρμό. Μιὰ τέτοιαν ὑπαγωγὴ δυσκολεύει καὶ ἡ συχνὴ παράθεση βιβλικῶν χωρίων, ποὺ καταλαμβάνει ἕναν ἢ δύο στίχους καὶ ποὺ δὲν εἶναι πάντοτε ποιητικὸ κείμενο· ἤ, καὶ ἂν εἶναι, εἶναι κι αὐτὸ καταστρωμένο σὲ ἐλεύθερη ρυθμοτονικὴ –μὲ μετρικὴ εὐαρμοστία– ποίηση. Δὲν ὑπάρχει ἑπομένως κοινὸ μεταξὺ αὐτῶν τῶν πολυστρόφων ποιημάτων – διαλόγων καὶ τοῦ Κοντακίου ἢ τοῦ Κανόνος, τῶν δύο ἐξόχων πολυστρόφων ἐπίσης ποιητικῶν εἰδῶν, ποὺ καλλιεργοῦνταν τότε στὴν

ὑμνογραφία, ἀπ' τοὺς ἐξόχους ἄλλους συγχρόνους ὑμνογράφους, κι ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Γερμανό, περίφημο κι αὐτὸν ὑμνογράφο. Θὰ μποροῦσαν νὰ παραβληθοῦν μὲ τὶς ἑνότητες τῶν ἀντιφώνων στιχηρῶν Ἰδιομέλων· καὶ πάλι, λείπουν κάποια συνεκτικὰ στοιχεῖα, ὅπως τὰ ἐπαναλαμβανόμενα ἐφύμνια, σὲ συχνὲς περιπτώσεις τῶν ἀντιφώνων, καὶ ἂν ἀκόμα παραθεωρήσουμε τὰ ἄλλα στοιχεῖα, δηλαδὴ τοὺς προψαλλόμενους στίχους καὶ τὰ καταληκτικὰ καθίσματα καὶ ἀναγνώσματα. Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς θέλουν ν' ἀποκλείσουν τὴν περίπτωση τῆς ποιήσεως αὐτῶν τῶν διαλόγων γιὰ τὴν ψαλτὴ λατρεία.

Ὡς ἐλεύθερη ρυθμοτονικὴ ποίηση, λοιπόν, οἱ διάλογοι αὐτοὶ ὑπακούουν περισσότερο σὲ ποιητικὰ – ρητορικὰ σχήματα. Τέτοια σχήματα εἶναι·

ββ. Οἱ ἐκφωνητικοὶ τονισμοὶ τῶν στίχων κατὰ ζεύγη, πολλὲς φορές, ὁμοίων τονικῶν σχημάτων, ἢ καὶ κατὰ παράθεση περισσοτέρων ὁμοίων τονισμῶν – ρυθμικῆς εὐαρμοστίας·

ἡ Παρθένος
Ἄπιθι, πόλεως ἐμῆς καὶ πατρίδος, ἄνθρωπε, ἄπιθι·
Καὶ σπουδῇ τὸ ἐμὸν κατάλιπε δωμάτιον.
Μακρὰν ἀπόφυγε τῶν προθύρων τῶν ἐμῶν, ὁ λαλῶν μοι,
Καὶ μὴ τοιοῦτον εὐαγγελισμὸν τῇ ἐμῇ ταπεινώσει προσκόμιζε.
ἤ, *ὡς μητέρα Κυρίου μου μέλλουσαν ἔσεσθαι ... (Ξενίζομαι...)*
ἤ, *καὶ μάλιστα ἀπείρανδρος τυγχάνουσα (Ξενίσει ὁ τόκος...)*
καὶ τῆς μυστικῆς κυοφορίας τὸ παράδοξον μυστήριον (Ξενίσει, οἶδα ...)
ἤ, *Ὑποδείξει μοι πάντως φανείς μοι καὶ τὸν τόπον καὶ τὸ σπήλαιον* (Ἰωσήφ).

Οἱ στίχοι ὅλοι, σχεδόν, εἶναι καταληκτικοὶ προπαροξύτονοι, πρᾶγμα ποὺ συντείνει στὴν δημιουργία τῆς ὁμοιοκαταληξίας.

Καὶ μᾶλλον τυχαῖοι εἶναι κάποιοι ἰαμβικοὶ δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι ποὺ προκύπτουν κατὰ τὴν ρυθμοτονικὴ μεταχείριση **τῶν νοημάτων, ὅπως**·

ὁ Ἰωσήφ· (Α)
καὶ τί τοῦτο νῦν ὁρῶ, μητέρα παρ' ἐλπίδα, καὶ οὐ παρθένον τυγχάνουσαν
ἤ, ἡ Θεοτόκος· (Μ)
σφάλλῃ, λοιπόν, ὦ Ἰωσήφ, ἐπὶ πολὺ μαινόμε [νος]
ἤ, *Τέρψις καὶ διόλου γλυκασμός ἐστι τὰ ῥήματά σου, δεδοξασμένη·*

γγ. Ἄλλο σχῆμα εἶναι τὰ παράλληλα τῆς διατυπώσεως τῶν νοημάτων, ποὺ πολλὲς φορὲς καταντοῦν καὶ σὲ συνειδητή, συνήθως ἐσωτερική, ὁμοιο-καταληξία·

ὁ ἄγγελος·
Ἄκουε, δεδοξασμένη· λόγους ἀποκρύφους Ὑψίστου, ἄκουε·
ἡ Θεοτόκος·
Ἄπιθι, πόλεως ἐμῆς καὶ πατρίδος, ἄνθρωπε, ἄπιθι·
ἤ, ὁ ἄγγελος·
Ὦ Παρθένε, χαρᾶς ἐπουρανίου πρόξενος·
Τερπνὸν καὶ θαυμαστὸν οἰκητήριον καὶ τοῦ κόσμου παντὸς ἱλαστήριον
ἡ Θεοτόκος·
Ὦ νεανίσκε, χαρᾶς ἐπουρανίου πρόξενε·
ὁ ἐξ ἀσωμάτων παραγενόμενος καὶ πηλῷ διαλεγόμενος ...

Ἡ ὁμοιοκαταληξία ἀπαντᾶ σὲ λίγες σχετικὰ περιπτώσεις, ὅπως·
ὁ ἄγγελος·
Δέξαι ...
ὁ γὰρ "ἐκ σοῦ τικτόμενος υἱὸς Ὑψίστου κληθήσεται",
καὶ υἱὸς σοῦ τῆς ἡγιασμένης ὑπερβολῇ χρηστότητος βασταχθήσεται ...

ἡ Θεοτόκος.
Ὁ παρθένον ἀπείρανδρον ἀσπαζόμενος,
καὶ κόρην ἀπειρόγαμον τοιαῦτα φθεγγόμενος,
τὸ ἀληθὲς οἶδας· τὸ πότε, καὶ πόθεν καὶ «Πῶς ἔσται μοι τοῦτο,
ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω;» [Λουκ. 1, 34]

Καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ὁμοιοκαταληξία, εἶναι, μᾶλλον, συνειδητὸ ἐπιτήδευμα τοῦ ποιητοῦ, μὲ τὸ ὁποῖο ἐπιδιώκεται ταυτόχρονα καὶ παρήχηση· ὅπως·

ὁ ἄγγελος· (Ι)
ἵνα τί, καὶ διὰ τί καὶ τίνος ἕνεκεν ...
ἤ, ὁ Ἰωσήφ· (Π)
πῶς μὴ πτήξω καὶ τύψω τὴν ὄψιν ...

δ΄. ἡ ἑκατέρωθεν ἐπιχειρηματολογία

Οἱ ἀλφαβηταλφάβητοι αὐτοὶ διάλογοι ἐκτυλίσσονται μὲ ἕναν ἀντιστικτικό, θὰ ἔλεγα, τρόπο· δηλαδή, μὲ πρόταση καὶ ἀπόκριση ~ μὲ μήνυμα ἢ ἄγγελμα καὶ ἀπορία ἢ ἀποδοχή ~ μὲ προβολὴ πραγματικῶν γεγονότων καὶ προφητικὴ μετάθεση ~ μὲ ἀναφορὰ βιβλικῶν προτυπώσεων καὶ ἀνταπάντηση μὲ γραφικὴ γνώση. Καὶ ὅλα αὐτὰ σὲ μιὰ προϊοῦσα ἔνταση καὶ δραματικὴ κορύφωση, ποὺ πλαγιάζει σὲ ἠρεμία γιὰ να καταλήξει στὴν ἀποδοχὴ τῆς θείας οἰκονομίας, τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Θεοῦ Λόγου. Δυό - τρία ἀπ᾽ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα πρέπει νὰ ἐξετασθοῦν εἰδικότερα.

§ ὁ καιρὸς τοῦ εὐαγγελισμοῦ παρὰ τοῦ ἀγγέλου. Δὲν δεν εἶναι ἀπόλυτα σαφὴς ὁ καιρὸς τοῦ εὐαγγελι-σμοῦ τῆς Θεοτόκου ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου καὶ τοῦ ἐλέγχου ὑπὸ τοῦ Ἰωσὴφ στὸν πρῶτο διαλογο, οὔτε ὁ καιρός τοῦ ἐλέγχου ὑπὸ τοῦ Ἰωσὴφ στὸν δεύτερο διάλογο. Ὁ ἄγγελος εἰσάγεται ὡς "ἀφικόμενος" νὰ εὐαγγελίζεται τὴν προφητικὴ πρόρρηση, καὶ μάλιστα τὸν οὐσιαστικὸ λόγο, ἀφοῦ προτρέπει νὰ εἰσακουσθῆ, μὲ προστακτικὸ τρόπο·

Ἄκουε, δεδοξασμένη· λόγους ἀποκρύφους Ὑψίστου, ἄκουε·
"Ἰδοὺ συλλήψῃ ἐν γαστρί, καὶ τέξῃ υἱὸν καὶ καλέσῃς τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦν".

Ἡ ἔναρξη τοῦ διαλόγου προκαλεῖ ἀμέσως ἐντύπωση· ξαφνιάζει τὸν ἀκροατὴ καὶ τὸν κεντρίζει νὰ ἐντείνει τὴν προσοχή του. Τὰ ἱστορικὰ στοιχεῖα καὶ τὸν γνωστὸν ἀγγελικὸ χαιρετισμὸ θὰ τὰ προβάλει ὁ ποιητὴς στὴν συνέχεια. Ποῦ ὅμως, σὲ ποιὸν τόπο καὶ συγκεκριμένο χῶρο ἀφίχθη καὶ βρῆκε τὴν Παρθένο ὁ ἄγγελος, δὲν ἀναφέρεται στὴν ἀρχὴ τοῦ διαλόγου. Ἡ Παρθένος ἀποποιεῖται τὸν εὐαγγελισμὸ καὶ μὲ ἐπιφύλαξη καὶ διάκριση, ἀλλὰ μὲ προστακτικὸ κι αὐτὴ τρόπο, ἀποκρίνεται στὸν ἄγγελο νὰ ἐγκαταλείψει γρήγορα τὸ δωμάτιό της καὶ νὰ φύγει κι ἀπ᾽ τὰ πρόθυρα τῆς οἰκίας της· ἀκόμα νὰ ἀπέλθει ἀπ᾽ τὴν πόλη της καὶ τὴν πατρίδα της·

Ἄπιθι, πόλεως ἐμῆς καὶ πατρίδος, ἄνθρωπε, ἄπιθι·
Καὶ σπουδῇ τὸ ἐμὸν κατάλιπε δωμάτιον.
Μακρὰν ἀπόφυγε τῶν προθύρων τῶν ἐμῶν, ὁ λαλῶν μοι, ...

Τὰ 'δόματά' της ἀναφέρει καὶ σὲ ἄλλη ἀποστροφὴ ἐπιφυλάξεως ἡ Παρθένος·

Λάβε δόματα παρ' ἐμοῦ καὶ ἀπόστα ἀπ' ἐμοῦ, ὁ λαλῶν μοι· καί,
ἦλθες γὰρ εἰς τὸ ἐμὸν δωμάτιον ἀμηνυτὶ πλησιάσας με (Ξενισμός...)

Καὶ ὁ Ἰωσὴφ ὁμιλεῖ περὶ τῆς οἰκίας του καὶ πιὸ συγκεκριμένα περὶ τοῦ δωματίου του·

Λέξον μοι σαφῶς, τίς ὑπῆρχεν ὁ ξένος καὶ προδότης ἐκεῖνος
ὁ εἰς τὸ ἐμὸν δωμάτιον ἀμηνυτὶ παραγενόμενος,
ὥς τις κατάσκοπος καὶ μάλιστα ἐμοῦ ἀπόντος,
καὶ οὐκ ὄντος ὑπὸ τὰ τείχη τῆς πόλεως Ναζαρέτ.

Σ' αὐτὸν τὸν ἐπίμονο ἔλεγχο τοῦ Ἰωσὴφ ἡ Παρθένος Μαρία ἀποκρίνεται·

Λαβοῦσα τὴν κάλπην ἀπιέναι ἐπὶ τὴν ἐμὴν πηγὴν
ἀντλῆσαι ὕδωρ ὅπως πίωμαι,
εἰσῆλθεν εἰς τὰ ὦτα μου φωνὴ σιωπηλῶς, τοιαῦτα λέγουσα·
"Χαῖρε κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ".

Ἐδῶ προβάλλεται νέο στοιχεῖο· ἡ πηγή, καὶ μάλιστα ἡ 'πηγή της', ὁ ἀγαπητὸς τόπος ποὺ πήγαινε ἴσως κάθε μέρα. Κι ἐδῶ, πάλι δὲν εἶναι σαφὲς σὲ ποιὸν συγκεκριμένο τόπο ἀπ' τὸ δωμάτιό της μέχρι τὴν πηγὴ ἤκουσε τὴν 'σιωπηλὴ' φωνὴ ἡ Παρθένος. Ἐδῶ, μὲ τὰ λεγόμενα, καταργεῖται ὁ ἄγγελος μὲ *"τῆς εὐμορφίας τὸ ἀξιοζωγράφιστον κάλλος"* καὶ προτάσσεται ὁ εὐαγγελικὸς χαιρετισμὸς *"χαῖρε κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ"*, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν πρῶτο λόγο τοῦ ἀγγέλου στὴν ἔναρξη τοῦ πρώτου διαλόγου *"ἰδοὺ συλλήψῃ ἐν γαστρί"*. Ὁ διάλογος ἐδῶ μεταφέρεται σὲ 'μυστικώτερη' ἀτμόσφαιρα καὶ σὲ γεγονὸς 'ὀπτασίας', ὅπως σὲ ἄλλο σημεῖο ἡ Παρθένος ὁμολογεῖ·

Νῦν ἡ ψυχή μου τετάρακται καὶ οὐκ οἶδα
τὶ λογίσομαι τὴν φρικτὴν ὀπτασίαν ταύτην.

Καὶ ὁ καιρὸς τοῦ ἐλέγχου τοῦ Ἰωσήφ δὲν εἶναι σαφής. Ὁ ἔλεγχος ἀρχίζει μὲ τὴν 'ὀπτική' διαπίστωση τῆς κυήσεως, κατὰ τὸν καιρὸ τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ Ἰωσὴφ ἀπὸ κάποιο ταξίδι, ἐπαγγελματικὸ – 'τεκτονικό' μᾶλλον, ἔξω τῶν τειχῶν τῆς Ναζαρέτ· *"καὶ οὐκ ὄντος ὑπὸ τὰ τείχη τῆς πόλεως Ναζαρέτ"* (Ἰωσήφ Λ)·

Ἄσπιλόν σε παρέλαβον ἐξ οἴκου Κυρίου
Καὶ παρθένον ἀμόλυντον κατέλιπόν σε ἐν τῷ οἴκῳ μου·
Καὶ τί τοῦτο [ὃ] νῦν ὁρῶ, μητέρα παρ' ἐλπίδα τυγχάνουσαν;
εἰπέ μοι, Μαρία, τὸ ἀληθές, ἐν τάχει λέγε μοι.

Τὰ λεγόμενα ἐδῶ, πού, πάλι, ὡς ἀρχὴ τοῦ διαλόγου ἔχουν δραματικὸ χαρακτῆρα γιὰ νὰ κεντρίσουν τὴν προσοχή, προϋποθέτουν ἱκανὸ χρονικὸ διάστημα ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς συλλήψεως γιὰ νὰ εἶναι ἐμφανὴς ἡ κυοφορία. Ἕνας τέτοιος χρονικὸς προσδιορισμός, ποὺ συνάδει καὶ μὲ ἄλλα λεγόμενα τοῦ Ἰωσὴφ γιὰ τὸν ἐπικείμενο καιρὸ τῆς ἀπογραφῆς, *"Στέρξον ὀλίγον ἔτι ἅπαξ ἐν τῷ οἴκῳ μου, καθότι καιρὸς ἀπογραφῆς ἐφέστηκεν Αὐγούστου Καίσαρος τὰ νῦν βασιελεύοντος"* (Ἰωσήφ, Σ), μᾶς μεταφέρει χρονικὰ περὶ τὸν τρίτο μῆνα τῆς κυήσεως καὶ ἑξῆς.

Μετὰ τὴν φανέρωση τοῦ μυστηρίου 'καθ' ὕπνον' ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου (Ἰωσήφ, Τ), ὁ Ἰωσὴφ ὁμολογεῖ τὸ σφάλμα του κι εἶναι ἕτοιμος νὰ προσκυνήσει *"μετ' εὐλαβείας τῇ μεγαλωσύνῃ"* τῆς Παρθένου Μαρίας·

Χθὲς ἐξ ὑποψίας σφαλλόμενος μέμψιν ἐπήνεγκα τῇ ὡραιότητί σου
καὶ τῷ κάλλει σου·
νῦν δὲ ἐξ ὕψους πληροφορίαν δεξάμενος, ἀπολογήσομαι ἅμα, ... (Ἰωσήφ, Χ)

Ἐκεῖνο τὸ 'χθές' ἔχει ἀναφορὰ στὸν γενόμενο ἔλεγχο ὑπ᾽ αὐτοῦ, καὶ ὄχι στὸν καιρὸ τοῦ εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου. Τὰ δύο γεγονότα, ἐπομένως καὶ οἱ δύο διάλογοι, δὲν συγχρονοῦν· δὲν ἔχουν ἄμεση χρονικὴ ἀκολουθία τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο.

§ Γραφικὰ χωρία. Οἱ διάλογοι εἶναι πλήρεις ἀπὸ γραφικὰ χωρία, μὲ τέτοια χρήση ὅμως ποὺ προκαλεῖται τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν περαιτέρω ἔκβαση.

Ἡ χρήση καὶ ἡ προσαγωγὴ τῶν βιβλικῶν χωρίων, ὡς ἰσχυρῶν ἐπιχειρημάτων γιὰ τὴν βεβαίωση τοῦ ἀσφαλοῦς τοῦ λόγου, καὶ τῶν τριῶν κατὰ περίπτωση προσώπων τῶν διδαλόγων, δηλαδὴ τοῦ ἀγγέλου, τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωσήφ, φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ ἠθελημένο στόχο τοῦ ρήτορος καὶ ποιητοῦ Γερμανοῦ. Ὅλη σχεδὸν ἡ ἀρχαγγελικὴ φρασεολογία τοῦ εὐαγ-γελισμοῦ, ὅπως τὴν διέσωσε καὶ διέδωσε κυρίως ὁ Λουκᾶς, χρησιμοποιεῖται κατὰ τμήματα καὶ μὲ τρόπο ποὺ νὰ βοηθάει στὴν ἀνάπτυξη τοῦ διαλόγου· ἀλλὰ καὶ ὅλες σχεδὸν οἱ προφητικὲς ρήσεις καὶ προτυπώσεις γιὰ τὴν ἐνανθρώπηση τοῦ Θεοῦ Λόγου καὶ τὴν γέννηση ἐκ παρθένου κόρης ἀπαντοῦν στοὺς δύο διαλόγους, καὶ μάλιστα στὸν δεύτερο.

Τὸ στοιχεῖο ποὺ πρέπει νὰ ἐξαρθῆ σ᾽ αὐτὴν ἐδῶ τὴν παράγραφο εἶναι ἡ παντελὴς γραφογνωσία τῆς Θεοτόκου. Γνωρίζει τὰ πάντα γιὰ τὸ πλήρωμα τῶν προφητειῶν, καὶ γνωρίζει τὰ τῆς προμήτορος Εὔας. Ἡ γνώση αὐτὴ τὴν καθιστᾶ κυρίαρχη τῶν διαλόγων, παρ᾽ ὅλο ὅτι τὴν πρώτη φορὰ δυσπιστεῖ, φοβούμενη τὴν πλάνη, καὶ τὴν δεύτερη ὑπερασπίζεται τὴν ἀγνότητά της, ἀκόμα κι ὅταν φτάνει σὲ ἀκραία ἀδυναμία νὰ πείσει τὸν Ἰωσήφ, καὶ ἐν τέλει τὴν ἀναδεικνύει νικήτρια. Ὁ ἀκροατής, ἀκούοντας τὶς πρῶτες βιβλικὲς ρήσεις, γνωρίζει τὴν ἔκβαση, ἀλλ᾽ ἀναμένει τὴν ἐπιβεβαίωση.

Ὁ ἀκόλουθος γραφικὸς διάλογος εἶναι χαρακτηριστικός·

ὁ Ἰωσήφ·
Γέγραπται ἐν τῇ βίβλῳ Μωυσέως οὕτως·
"ἐάν τις εὕρῃ τὴν παρθένον καὶ βιασάμενος κοιμηθῆ μετ᾽ αὐτῆς,
δώσει ὁ ἄνθρωπος ἐκεῖνος τῷ πατρὶ τῆς νεάνιδος πεντήκοντα δίδραχμα"·
τί οὖν πρὸς ταῦτα ποιήσεις;

ἡ Θεοτόκος·
Γέγραπται ἐν τοῖς προφήταις ὅτι·
"δοθήσεται τὸ ἐσφραγισμένον βιβλίον ἀνδρὶ εἰδότι γράμματα,
καὶ ἐρεῖ· οὐ δύναμαι ἀναγνῶναι αὐτό".
Τάχα οὖν, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ἡ προφητεία αὕτη περὶ σοῦ ἐλέχθη.

ἤ, *Μὴ γὰρ οὐ γέγραπται ἐν τοῖς προφήταις·*
"ὅτι Παρθένος ἐν γαστρὶ λήψεται καὶ παιδίον ἡμῖν τεχθήσεται;"
Μὴ ἔχεις εἰπεῖν ὅτι οἱ προφῆται ψεύδονται;
Σφάλλει λοιπόν, ὦ Ἰωσήφ, ἐπὶ πολὺ μαινόμενος.

Οἱ ἄλλες προφητεῖες τὶς ὁποῖες ἐπικαλεῖται ἡ Παρθένος γιὰ νὰ στερεώσει τὴν πίστη τοῦ Ἰωσήφ καὶ τὸν λυτρώσει ἀπ᾽ τὴν ἀμφιβολία, καὶ παράλληλα νὰ ἀποδείξει τὴν πλήρωση τῶν προφητειῶν στὸ πρόσωπό της, πεπεισμένη ἡ ἴδια γιὰ τὸ μέγα μυστήριο τῆς διὰ τοῦ λόγου τοῦ ἀγγέλου κυήσεως τοῦ Ἐμμανουὴλ ἐν τῇ κοιλίᾳ της, προσάγονται ἀκριβῶς στὸ σημεῖο κατὰ τὸ ὁποῖο ὁ Ἰωσήφ, μετὰ τὴν ἐμφάνιση "καθ᾽ ὕπνον" τοῦ ἀγγέλου, εἶχε δείξει μεταστροφὴ τῶν συναισθημάτων του ἔναντι τῆς Θεοτόκου·

ἡ Θεοτόκος· (Υ)
Γέγραπται γὰρ ἐν τοῖς προφήταις·
"Χαῖρε σφόδρα θύγατερ Σιών, κήρυσσε θύγατερ Ἰερουσαλήμ·
ἰδοὺ ὁ βασιλεύς σου ἔρχεταί σοι δίκαιος καὶ σώζων"· καί,

ἡ Θεοτόκος· (Φ)
Γέγραπται γὰρ ἐν τοῖς προφήταις·
"Ἀνατελεῖ ἄστρον ἐξ Ἰακώβ, καὶ ἀναστήσεται ἄνθρωπος ἐξ Ἰσραήλ,
καὶ θραύσει τοὺς ἀρχηγούς Μωάβ".

§ Πραγματικὰ γεγονότα. Τὰ πραγματικὰ γεγονότα, τὰ ὁποῖα προσφέρονται ἀπ᾽ τοὺς δύο διαλόγους καὶ τοὺς καθιστοῦν ἱστορικούς, εἶναι ὁ τόπος, ἡ Ναζαρέτ, καὶ ὁ χρόνος τοῦ εὐαγγελισμοῦ, καὶ παρεμφερῶς τοῦ ἐλέγχου τῆς Παρθένου ἀπ᾽ τὸν Ἰωσήφ, δηλαδὴ πρὶν ἀπ᾽ τὸν καιρὸ τῆς ἀπογραφῆς τοῦ Αὐγούστου Καίσαρος, *"Αὐγούστου Ρωμαίων τοῦ νῦν βασιλεύοντος"*. Καὶ οἱ γονεῖς τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου Ζαχαρίας καὶ Ἐλισάβετ (ὁ ἄγγελος, Ζ), ἀλλὰ καὶ οἱ γονεῖς τῆς παρθένου *"Ζεῦγος εὐγενέστατον καὶ ἄμεμπτον, Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννα, οἱ ἐμοὶ γονεῖς τυγχάνουσιν"* (ἡ Θεοτόκος, Ζ) εἶναι πραγματικὰ ὀνόματα καὶ ἱστορικὰ πρόσωπα τοῦ διαλόγου. Ὁ ἄγγελος, περὶ τὸ μέσον τοῦ διαλόγου του καὶ μὴ δυνηθεὶς νὰ πείσῃ τὴν Παρθένο γιὰ τὸν εὐαγγελισμό του, ἀκόμα καὶ ὅταν μαρτύρησε τὸ γεγονὸς τῆς κυήσεως τῆς "συγγενοῦς" Ἐλισάβετ *"κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον υἱὸν ἐν γήρει τέξεται"* (στοιχεῖο Λ) προβαίνει στὴν αὐτοαποκάλυψή του, ἀναφέρων ἕνα ἄμεσο πραγματικὸ γεγονός·

ὁ ἄγγελος·
Μὴ γὰρ εἰς τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων τυγχάνουσα,
οὐχ ἑώρακάς με, εὐλογημένη;
Ἑώρακάς με λοιπὸν καὶ τροφὴν ἐκ τῆς ἐμῆς πυρίνης ἐδέξω χειρός.
Ἐγὼ γὰρ εἰμὶ Γαβριὴλ ὁ διαπαντὸς παρεστηκὼς ἐνώπιον τῆς δόξης τοῦ Θεοῦ.

Πραγματικὸ γεγονὸς ἐπίσης εἶναι καὶ ἡ ἀναφορὰ τοῦ 'τεκτονικοῦ' ἐπαγγέλματος τοῦ μνήστορος Ἰωσήφ, ἀλλὰ καὶ τοῦ γήρατος καὶ τῆς πολιᾶς αὐτοῦ, πράγματα ποὺ ἀναφέρονται σὲ δύο τρεῖς περιπτώσεις. Καὶ οἱ ἀρχιερεῖς, καὶ τὸ συνέδριον *"τῶν ταῦτα κρινόντων"* εἶναι ἐπίσης πραγματικὰ γεγονότα.

Καὶ βέβαια, τὸ μέγα πραγματικὸ γεγονός, εἶναι ἡ τέλεση τῆς συλλήψεως, κατὰ τὸν ἀψευδῆ λόγο τοῦ ἀγγέλου, σὲ δύο διαλόγους του·

ὁ ἄγγελος· (Ο)
Ἰδοὺ ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης, ὡς λογίζομαι,
ἔτι λαλοῦντός μου, ἐν τῇ σῇ βασιλίδι ἐνῴκησεν. καί,

ὁ ἄγγελος· (Ρ)
Ῥῖψον τὴν ἄπιστον γνώμην, Παρθένε.
Ἰδοὺ γάρ, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ἐτελέσθησαν οἱ λόγοι μου·
Καὶ ἡ κοιλία σου ὄγκον βαστάζει·
Καὶ εἰ μὴ βούλει, "οὐκ ἀδυνατίσει παρά τῷ Θεῷ πᾶν ῥῆμα".

Ἡ Παρθένος μαρτυρεῖ ἀκόμα, ὅτι *"Ῥίζης δαβιτικῆς βλάστημα"* τυγχάνει καὶ ὅτι, διωγμένη ἀπ᾽ τὸν Ἰωσὴφ θὰ κρυβῇ *"εἰς ἓν τῶν σπηλαίων τῆς ἐμῆς Βηθλεέμ"* (στοιχεῖο Κ)· τῆς δικῆς της Βηθλεέμ, εἶναι μιὰ συμπαθητικὴ ἔκφραση. Καὶ τὰ τῆς γεννήσεως σὲ ἕνα σπήλαιο καὶ ἡ φροντίδα γιὰ μιὰ Ἑβραία μαῖα, ἡ ὁποία *"καὶ τὸ μυστήριον φυλάξει καὶ κατὰ τὸ εἰθισμένον διακονήσει μοι"* (στοιχεῖο

Τ) εἶναι περιστατικὰ ποὺ προβάλλουν στὸν διάλογο νὰ διεγείρουν τὴν φαντασία, ἀλλὰ καὶ τὴν προσδοκία μαζί.

ε΄. τὰ δραματικὰ στοιχεῖα

Μὲ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ περιεχομένου τῶν διαλόγων κατὰ τὶς προ-ηγούμενες παραγράφους ἐντοπίστηκαν καὶ τὰ δραματικὰ στοιχεῖα, ποὺ ὡς στήμονες ὑφαίνουν τὶς δυὸ ὑποθέσεις, τοῦ εὐαγγελισμοῦ καὶ τοῦ ἐλέγχου.

Στὸν πρῶτο διάλογο τὸ πρῶτο ποὺ ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ φόβος μήπως ὁ *"ἀνθρωποσχηματισθείς"* μὲ *"τῆς εὐμορφίας τὸ ἀξιοζωγράφιστον κάλλος*" θέλει νὰ πλανέψει τὴν Παρθένο. Ἡ Μαρία, ἀκριβῶς, γνωρίζουσα τὸ ἁμάρτημα τῆς Εὔας, εἶναι ἐπιφυλακτικὴ καὶ δύσπιστη. Ὁ ἄγγελος, βλέπων ὅτι ἡ Παρθένος φυλάγεται μὴ πλανηθῆ ὅπως ἡ Εὔα, ἀπορεῖ ὅτι *"τοσοῦτον ἀπιστεῖ"* καὶ *"μέχρι τίνος οὐ πειθαρχεῖς εἰς τὸν ἐξ οὐρανοῦ σοι πεμφθέντα ἄγγελον;"* διαχωρίζει ἀπόλυτα τὸν ἑαυτό του ἀπ᾽ τὸν πλανήσαντα τὴν Εὔα· *"Οὐ γὰρ εἰμὶ ἐγὼ ὁ τὴν Εὔαν πλανήσας"*. Ὅλος αὐτὸς ὁ πρῶτος ἀναβαθμός (Α-Ι) τῆς ἐντάσεως δραματοποιεῖται καὶ ἀπ᾽ τὸ ἐρωτηματικὸ ὕφος τῶν διαλόγων. Ἕναν δεύτερο ἀναβαθμὸ (Κ-Ξ) σχετικῆς ἠρεμίας, μὲ ἀτονώτερη ἀμφισβήτηση καὶ ὑποδήλωση τῆς πρόθυμης θελήσεως ἐκ μέρους τῆς Θεοτόκου, ἀποτελοῦν ἡ αὐτοαποκάλυψη τοῦ ἀγγέλου ὅτι εἶναι ὁ Γαβριήλ, καὶ ἡ μαρτυρία του ὅτι *"Νῦν ἠρξάμην λαλεῖν· πλήρης εἰμὶ ρημάτων αἰωνίων"*, καὶ ἡ δραματικὴ καὶ καίρια στιγμὴ τῆς Θεοτόκου ὡς πρὸς τὸ τί πρέπει νὰ κάνει·

Νῦν ἡ ψυχή μου τετάρακται,
Καὶ οὐκ οἶδα τί λογίσομαι τὴν φρικτὴν ὀπτασίαν ταύτην.
Νομίζω γὰρ ὅτι ἀληθεύουσι τὰ ρήματά σου·
Καὶ ἔκδοτον ποιήσει μοι ὁ Ἰωσὴφ εἰς χεῖρας τῶν ταῦτα κρινόντων.

Ὁ τελευταῖος στίχος εἰσάγει σ᾽ ἕναν τρίτο ἀναβαθμὸ δραματικῆς ἐντάσεως (Ο- Τ)· τῆς ἐξετάσεως τῶν λεπτομερειῶν τῆς συλλήψεως, *"τὸ πότε, καὶ πόθεν καὶ 'πῶς λοιπὸν ἔσται μοι τοῦτο ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω;' "*. Ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὴν Παρθένο νὰ δείξει ὅτι ἐφύλαξε καὶ φυλάττει τὴν παρθενία της, – καὶ μαρτυροῦν τὰ λεγόμενά της γνώση τῶν σχετικῶν μὲ τὴν τεκνοποιία, καθὼς καὶ γνώση τῶν σχετικῶν ὅρων ποὺ δηλώνουν τὴν γενετικὴ ἀναστροφή. Ἡ ἀπειρανδρία καὶ κυρίως ἡ ἀειπαρθενία της καὶ μετὰ τὴν σύλληψη εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἐπιχείρημα γιὰ τὴν ἀγνότητά της κατὰ τὸν ἔλεγχό της καὶ τὴν ἐξέταση ὑπὸ τοῦ Ἰωσήφ.

Τὸ τελευταῖο τμῆμα (Υ-Ω) δὲν ἔχει ἔνταση, ἀλλὰ γαλήνη καὶ εἰρήνη μὲ πρόγευση τῶν μελλόντων· *"Ὑπὸ τὴν σὴν εὐσπλαγχνίαν καταφεύξεται πᾶν γένος ἀνθρώπων" – "Χριστιανῶν ἁπάντων γεννήσῃ κοινὸν ἱλαστήριον" – "Ψάλλουσα αἰνέσω τὸν Κύριον, "ὅτι ἐπέβλεψεν ἐπὶ τὴν ταπείνωσιν τῆς δούλης αὐτοῦ..." – "Ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου, γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου"*.

Ὁ δεύτερος διάλογος εἶναι δραματικώτερος. Ἡ Θεοτόκος εἶναι ἄμεμπτος καὶ ἀπείρανδρος καὶ εἶναι μαζὶ πεπεισμένη ὅτι συνέλαβε στὴν μήτρα της *"ἐκ Πνεύματος ἁγίου"* καὶ θὰ γεννήσει τὸν Χριστό. Ὁ Ἰωσὴφ ὅμως, σχεδὸν δὲν ἀφήνει νὰ ἐξιστορήσει ἡ Παρθενος τὰ γεγονότα, ἀλλὰ ἀνακρίνει καὶ ἀναγκάζει νὰ ἀπαντᾶ στοὺς δικούς του λόγους. Ἡ Παρθένος τοῦ δίνει ἕνα προμήνυμα·

Δίκαιος εἶ, καὶ ἄμεμπτος τυγχάνεις,
Καὶ εἰκότως ὁ Θεός μου ἀποκαλύψει σοι τὰ ἐμοὶ συμβησόμενα·
Καὶ δείξει σοι καθ᾽ ὕπνον καὶ ὃν λέγεις ἐπίβουλον·
ἐγὼ γὰρ εἰς τὸ ὕψος ἐκείνου οὐκ εἴθισα ἄγεσθαι.

Ὁ Ἰωσὴφ εἶναι ἀκάθεκτος καὶ δεινὸς κατήγορος. Ὁ διάλογος εἶναι ἄνισος, γιατὶ ἡ Θεοτόκος μιλάει μὲ τὴν βεβαιότητα τῆς ἀθωότητός της σὲ ὅ,τι τὴν κατηγορεῖ ὁ Ἰωσὴφ καὶ θεωρεῖ ἄδικη τὴν ἀπειλὴ τῆς ἐκδιώξεώς της. Παρακαλεῖ νὰ τὴν ἀνεχθῆ λίγο ἀκόμη· τοῦ ὀρκίζεται· *“Ζεῖ Κύριος, ὅτι καθαρὰ εἰμὶ καὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω”*, καὶ τοῦ ἀναφέρει τὸ περιστατικὸ ὅτι ἐσκίρτησεν τὸ βρέφος, ὁ προφήτης καὶ πρόδρομος Ἰωάννης, στὴν κοιλία τῆς Ἐλισάβετ·

εἰ μὴ γὰρ προφήτης ἐτύγχανεν,
οὐκ ἂν διὰ τῶν σκιρτημάτων προσεκύνει τὸν ἐν ἐμοὶ κρυπτόμενον Κύριον.

Ὁ Ἰωσὴφ θαυμάζει καὶ καταπλήττεται καὶ δὲν τὰ πιστεύει αὐτά. Ἡ Παρθένος βρίσκεται σὲ δεινὴ θέση καὶ ἀπόγνωση, ὡς ἀδίκως ἐλεγχόμενη καὶ ἀπεγνωσμένη. Ἡ ἔνταση κορυφώνεται μὲ τὰ λεγόμενα της, ποὺ τὰ ἀραδιάζει σωρευτικά, μὲ ἐκεῖνο τὸ δραματικὸ καὶ … καὶ … καί·

Θλίψεως ἡμέρα κατέλαβέ με, καὶ μέμψις ἐξ ὑποψίας ἐπῆλθε μοι·
καὶ ἐξέτασις μνήστορός μου κατεπείγει με·
καὶ κυοφόρησις παιδός μου κατηγορεῖ με·
καὶ ὁ τό, Χαῖρε, μοι λέξας ἄγγελος τάχα ἀπεκρύβη·
καὶ τί λοιπὸν λογίσομαι οὐκ οἶδα.

Ὁ Ἰωσὴφ ἐπιμένει καὶ τὴν ἐξωθεῖ νὰ φύγει. Καὶ ἡ Μαρία, μονώτατη καὶ μὲ τὴν ἀπηνῆ ἀπειλὴ τοῦ διωγμοῦ της, ἐπικαλεῖται τὸν Θεό.

Κρύψομαι λοιπὸν ἐμαυτὴν εἰς ἓν τῶν σπηλαίων τῆς ἐμῆς Βηθλεέμ,
Καὶ εἰσδέξομαι νενομισμένον καιρὸν ἐμῆς κυοφορίας·
Καὶ μάθω τίς ὁ ἐξ ἐμοῦ μέλλων τίκτεσθαι.
Λογίζομαι γὰρ ὅτι ὁ Θεὸς ἐπόψεται τὴν ταπείνωσίν μου.

Ἡ κορύφωση τῆς ἐντάσεως τελειώνει ἐδῶ, γιατὶ ὑπεισέρχεται τὸ θεῖο στοιχεῖο καὶ ἀνυψώνει τὰ νοήματα. Ἀκολουθεῖ ὁ διάλογος, σὲ ἄλλο πλέον ὕφος (Λ-Σ), ποὺ ἀφορᾶ τὶς λεπτομέρειες τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τὴν συγκατάβαση τοῦ Ἰωσὴφ νὰ τὶς ἀκούσει, παρ᾽ ὅλη τὴν ἐπιφυλακτικότητα ἀκόμη, γιὰ τὴν ὁποία παραπονεῖται ἡ Παρθένος·

Νῦν ἐπῆλθες μοι ὡς τίς ποτε ἀλλογενὴς καὶ ἑτερόφυλλος καὶ κατήγορος,
οὐχ ὡς βασιλίδι τινὶ διαλεγόμενος.

Καὶ χρειάζεται νὰ τοῦ ὀρκισθῆ καὶ πάλι·
Ρυτίδα κοίτης ἀλλοτρίας καὶ μῶμον σαρκικῆς ἐπιθυμίας,
οὐκ ἐπίσταμαι, ζεῖ Κύριος.

Καὶ τοῦ ἀναφέρει·
Ἤκουσα φωνῆς ἀγγελικῆς βοώσης μοι·
“Μὴ φοβοῦ Μαριάμ· εὗρες γὰρ χάριν παρὰ τῷ Θεῷ”.

Ὁ Ἰωσὴφ ὑποχωρεῖ, καὶ γιὰ τυπικοὺς λόγους· γιὰ τὴν ἐπικείμενη ἀπογραφή, κατὰ τὴν ὁποία θέλει νὰ ἀπογράψει ὡς γυναῖκα του τὴν Μαρία·
Ἐγὼ δὲ καὶ γυναῖκα ἐμὴν εὐλαβοῦμαί σε ἀπογράψασθαι,
καὶ μάλιστα διὰ τὴν Δαυιτικὴν συγγένειαν.

Ὁ τρίτος καὶ τελευταῖος σ᾽ αὐτὸν τὸν διάλογο ἀναβαθμὸς εἶναι κι ἐδῶ εἰρηνικὸς καὶ γαλήνιος καὶ δοξολογητικός. Ὁ Ἰωσὴφ παραδέχεται ὅτι ἦταν ἄγγελος αὐτὸς ποὺ τοῦ ἐμφανίστηκε καθ᾽ ὕπνον καὶ τὸν βεβαίωσε·

Τάχα ἄγγελος ἦν ὁ φανείς μοι καθ' ὕπνον καὶ λέξας μοι·
"Ἰωσήφ, υἱὸς Δαβίδ, μὴ φοβηθῇς παραλαβεῖν Μαριὰμ τὴν γυναῖκά σου·
τὸ γὰρ ἐν αὐτῇ γεννηθὲν ἐκ Πνεύματός ἐστιν ἁγίου·
τέξεται δὲ υἱὸν καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦν".

Ὅλα πιὰ εἶναι καθαρά· δὲν ἀπομένει παρὰ ἡ γραφικὴ ἀπόδειξή τους, τὴν ὁποία μᾶλλον γνωρίζουν οἱ ἀκροατές, ὡς γνῶστες τῶν γραφῶν, ἀλλ' εὐχαρίστως θέλουν νὰ τὰ ξανακούσουν τὰ θεῖα λόγια· καὶ ὁ ποιητὴς τὰ προσφέρει, μαζὶ μὲ τὴν ταπείνωση τοῦ Ἰωσήφ, ποὺ μᾶλλον ὡς ἱκανοποίηση καὶ γιὰ λογαριασμὸ τῆς Θεοτόκου, τὴν ἀναμένουν·

Νῦν δὲ ἐξ ὕψους πληροφορίαν δεξάμενος, ἀπολογήσομαι ἅμα,
Καὶ προσκυνήσω μετ' εὐλαβείας τῇ μεγαλωσύνῃ σου,
Καὶ εὐλογήσω τὸ ὄνομά σου.

ς΄. Παράλληλα ὑμνογραφήματα μὲ ἀλφαβητικὴ ἀκροστιχίδα

Ἔχοντες τοὺς δύο αὐτοὺς ἀλφαβηταλφαβήτους διαλόγους μὲ θέμα τὸν εὐαγγελισμὸ τῆς Θεοτόκου, εὔκολα στρέφεται ὁ νοῦς στὸ γνωστότατο καὶ θαυμασιώτατο μαζὶ βυζαντινὸ ὑμνογράφημα, τὸ Κοντάκιο τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου. Ἐκεῖνο εἶναι ποιημένο, κατὰ τὸ μέτρο καὶ τὸ μέλος, νά ψαλῆ στὴ λατρεία, κι ἔχει τὰ συγκεκριμένα χαρακτηριστικὰ τοῦ εἴδους· δηλαδή, προοίμιο – οἴκους – ἐφύμνιο. Τὸ ἐφύμνιο κατακλείει ὅλους τοὺς οἴκους, καὶ τὸ προοίμιο· στὴν περίπτωση τοῦ Ἀκαθίστου ὑπάρχει διπλὸ ἐφύμνιο: "*Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε*" γιὰ τοὺς μονοὺς οἴκους καὶ *"Ἀλληλούια"* γιὰ τοὺς ζυγούς. Τὸ κοινὸ στοιχεῖο εἶναι ἡ ἀλφαβητικὴ ἀκροστιχίδα· καὶ στοὺς διαλόγους ἐδῶ καὶ στὸν Ἀκάθιστο Ὕμνο εἶναι Α-Ω. Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον ὅτι ὑπάρχουν ἀρκετὰ κοινὰ στοιχεῖα στὴν ἀλφαβητικὴ κατάστρωση τῶν γεγονότων, καὶ εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ φραστικὴ ἀναφορὰ τοῦ Γερμανοῦ στὸν πρῶτο οἶκο τοῦ Ἀκαθίστου·

Καὶ μετ' εὐλαβείας ὡς ἀπὸ διαστήματος ***ἐξίστατο***
καὶ ἵστατο*, καὶ οὕτως ἡρέμα τῇ ἐμῇ ταπεινώσει διελέγετο.* (Θεοτόκος Ζ)

Ἕνα ἄλλο σημαντικὸ ὑμνογράφημα μὲ ἀλφαβητικὴ ἀκροστιχίδα καὶ δια-λογικὴ διάρθρωση μεταξὺ τοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Θεοτόκου, εἶναι ὁ Κανόνας εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, ποίημα τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, ποὺ περιέχεται στὰ λειτουργικὰ βιβλία καὶ ψάλλεται σήμερα. Τὰ κοινὰ στοιχεῖα μεταξὺ αὐτοῦ τοῦ πολυστρόφου ποιήματος καὶ τοῦ πρώτου διαλόγου τοῦ Γερμανοῦ εἶναι ἐμφανῆ. Πολλοὶ στίχοι ἀρχίζουν μὲ τὴν ἴδια λέξη, κατὰ στοιχεῖα, στὰ δύο κείμενα, καὶ θέλοντας μποροῦμε νὰ τρυγήσουμε πολλὲς κοινὲς ἔννοιες. Ἐκείνη ἡ ὑπερ-σύνθετη λέξη *"ἀνεκλάλητος"* {χαρά}, ποὺ ἀπαντᾶ στὸν Γερμανό,

(ὁ ἄγγελος Σ)
"καὶ χαράν τῷ κόσμῳ προξενήσεις ***ἀνεκλάλητον****"*

καὶ στὸ πρῶτο τροπάριο τοῦ Δαμασκηνοῦ,

"Ἄδέτω σοι Δέσποινα, ... ἄκουσον θύγατερ,
τὴν χαρμόσυνον φωνὴν τὴν τοῦ ἀγγέλου,
χαρὰν γὰρ μηνύει σοι τὴν ***ἀνεκλάλητον****",*

ἐμφανῶς μαρτυρεῖ ἐξάρτηση τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ ἀπ' τὸν Γερμανό. Καὶ ὑποπτεύω, ὅτι ὁ Κανὼν τοῦ Δαμασκηνοῦ, ποιηθεὶς ὁπωσδήποτε μετὰ τὸν Λόγο "εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν" τοῦ Γερμανοῦ, ἔχει ἐκεῖ τὴν καταβολή του.

Ἐπίλογος

Τὸ θέμα τῆς δυνατότητος μελοποιήσεως τῶν διαλογικῶν τροπαρίων, ποὺ ὑπῆρξε καὶ ἡ ἀφορμὴ αὐτῆς τῆς συγγραφῆς, δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσει πολύ. Τὰ παραϋμνογραφικὰ αὐτὰ τροπάρια δὲν εἶναι μελισμένα μὲ τὴν βυζαντινὴ σημειογραφία γιατὶ δὲν γράφτηκαν νὰ ψαλοῦν, ἀλλὰ νὰ ἀπαγ-γελθοῦν ἢ ἐκφωνηθοῦν σὲ πανηγυρικὸ Λόγο κατὰ τὴν *"ἑορτὴν ἑορτῶν ἐαρινὴν καὶ πανήγυριν πανηγύρεων τῆς ἐλπίδος ἡμῶν"*, γιὰ *"τὴν φαεινήν τε καὶ ὑπερ-ένδοξον ἀνάμνησιν"*. Ἡ ἀπαγγελία ἢ ἡ ἐκφώνηση σαφῶς πρέπει νὰ γίνεται μὲ "μέση φωνή", *"ᾗ τὰς τῶν ποιητῶν ἀναγνώσεις ποιούμεθα"*, κατὰ τὸν Ἀριστείδη Κοϊντιλιανό, δηλαδὴ ἐμμελῶς. Καὶ δὲν μποροῦν νὰ ψαλοῦν πρὸς τὸ μέλος κάποιων ἄλλων ὑμνογραφημάτων, γιατὶ δὲν εἶναι προσόμοια τροπάρια· ἄλλωστε εἶναι ὅλα ἀνόμοια καὶ ἀνισοσύλλαβα, κατὰ τὰ μέτρα, μεταξύ τους.

Ἡ ἐξ ἀρχῆς μελοποίηση καὶ δυνατὴ εἶναι καὶ εὔκολη – εὐκολώτατη εἶναι, καὶ σὲ ὁποιοδήποτε εἶδος μελοποιίας. Ἐδῶ πρέπει νὰ παρατηρηθῆ ὅτι οἱ διάλογοι αὐτοὶ προσομοιάζουν περισσότερο μὲ τὸ σύντομο ἑρμολογικὸ μέλος. Ὡς ἦχος, πάλι, μπορεῖ νὰ ἐπιλεγῆ ὁποιοσδήποτε· ὡστόσο, ὁ δ΄ ἦχος Λεγετος εἶναι ὁ γνωστότερος καὶ ἀγαπητότερος γιὰ τὴν ἑορτὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.

Ἡ ἄλλη ἄποψη τοῦ θέματος εἶναι σοβαρότερη· δηλαδή, πῶς μπορεῖ νὰ εἰσαχθῆ στὴ λατρεία αὐτὸ τὸ ποίημα, ἀφοῦ δὲν ποιήθηκε γι᾽ αὐτὸν τὸν σκοπὸ καὶ δὲν σώζει τὰ γνωρίσματα τῶν ὑμνογραφημάτων τῆς ψαλτῆς λατρείας. Ἐκεῖνο, ὡστόσο, ποὺ δὲν πρέπει νὰ σιωπηθῆ εἶναι ὅτι ὁ Γερμανὸς μᾶς παρέδωκε δυὸ θαυμάσιους διαλόγους, μὲ πολλὰ καλὰ στοιχεῖα δραματουργίας, ποὺ μποροῦν κάλλιστα ν᾽ ἀποτελέσουν δείγματα καὶ μέτρο ἱερῶν διαλόγων γιὰ διδακτικοὺς λόγους. Ἡ τυχόν μελοποίηση θὰ ἐγγίζει τὰ ὅρια τῆς λυρικῆς παρουσιάσεως καὶ ἐξωλατρευτικῆς ψαλτικῆς πείρας, καὶ θαρρῶ ὅτι ὁ Γερμανὸς δὲν εἶχε τέτοιον σκοπό, στὸν καιρό του. Οἱ καιροὶ ὅμως ποὺ ἀλλάζουν, καὶ ὁ καιρός μας ποὺ ἀνέχεται ἢ καὶ ἀρέσκεται σὲ δραματουργίες, μποροῦν νὰ κανοναρχήσουν μιὰ συνετὴ μελοποιητικὴ ἐνασχόληση, καὶ συνετή, πάλι, ὅσο καὶ εὐλαβῆ παραλειτουργικὴ – δραματουργικὴ παρουσίαση.

Ἀθήνα, 12-13 Μαρτίου 1999

{Ἀνακοίνωση στὸ *Πανορθόδοξον ἐπιστημονικὸν Θεολογικὸν Συμπόσιον* μὲ θέμα: «Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου – Ἐνανθρώπησις τοῦ Θεοῦ Λόγου», Ναζαρὲτ ἑβδομάδα 15–21 Μαρτίου τοῦ σωτηρίου ἔτους 1999. ~ Δὲν ἐκδόθηκαν Πρακτικά.
Στὸ Πανορθόδοξο ἐκεῖνο Συμπόσιο, γιὰ τὴν ἐπέτειο τῆς δυσχιλιετηρίδος τοῦ κοσμοσωτηρίου θείου γεγονότος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Παρθένου Μαρίας καὶ Θεοτόκου, εἶχε προσκληθῆ εἰδικὰ καὶ συμμετέσχε ὁ Χορὸς Ψαλτῶν "Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης", ὁ ὁποῖος ἔψαλε, ὑπὸ τὴν χοραρχία μου, στὸν πανίερο ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Ναζαρέτ, καὶ σὲ εἰδικὴ ἄλλη ψαλτικὴ ἐκδήλωση.}

Σημ. Μὲ ἀπασχολεῖ, καὶ μάλιστα διττῶς, ἀπὸ τότε, –τὴ μακάρια βιοτή μου καὶ σπουδὴ μὲ τὶς ἀναζητήσεις μου καὶ ἐμπνεύσεις στὴν Κοπεγχάγη τὸ 1968-1969, ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια ἴσαμε τώρα, μισὸν αἰῶνα!– τὸ θέμα τῆς δραματουργίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, μὲ βάση κυρίως αὐτὸν τὸν Λόγο καὶ τοὺς δυὸ ἀλφαβητικοὺς διαλόγους τοῦ Γερμανοῦ· καὶ παράλληλα μιὰ μελοποιητικὴ ἐνασχόληση σὲ ὀκτάηχο κύκλο ἀντιφώνων, ὡς εὐαγγελικὸν Πολυέλεο, δηλαδὴ μὲ στίχους ἀπ᾽ τὰ Εὐαγγέλια. Ἔχω μνημοναρίσει κατὰ καιροὺς τὶς σχετικὲς μελοποιητικὲς αὐτὲς σκέψεις μου καὶ ἰδέες, καὶ ἔχω μπροστά μου, "ἡμιτελῆ" ἀκόμα, ὡς μέλος, τὰ Εὐαγγελικὰ Ἀντίφωνα. Ἡ δραματουργία τοῦ Λόγου τοῦ Γερμανοῦ, καταστρωμένη κατὰ τάξη σὲ ἑνότητες, ὕστερα μάλιστα ἀπ᾽ τὴν δραματουργία τῆς Κλίμακας τοῦ ὁσίου Ἰωάννου τοῦ Σιναΐτου (τὸ 2001-2003 ~ ἔκδοση 2007), εἶναι τὸ μέλημά μου "ἡμέρας καὶ νυκτός" καὶ τὸ μέλισμά μου στὸν νοῦ "γλυκύτερον ὑπὲρ μέλι καὶ κηρίον", κατὰ τὴν εὐδοκία τοῦ Θεοῦ, "ἕως ἄρτι!".

Δώη Κύριος καὶ "τὰ τέλη τῆς ζωῆς μου ἀνώδυνα, ἀνεπαίσχυντα, εἰρηνικά" καὶ μελι-στάλλακτα εἰς ὕμνον τῶν θαυμασίων του! Ἀμήν.

Γρ. Θ. Στάθης ~ 20 Σεπτεμβρίου 2020.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Hans-Georg Beck, *Kirche und Theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, München 1959, 473-476.

J. List, *Studien zur Homiletik Germanos' I. von Konstantinopel und seiner Zeit*, Athen 1939.

E. Perniola, *La mariologia di san Germano, patriarca di Constantinopoli*, Roma 1954.

V. Grumel, "L'iconologie de saint Germain de Constantinople", *EO 21* (1922) 165-175.

Θεόδωρος Ξύδης, *Ὁ ὑμνογράφος Γερμανὸς ὁ ὁμολογητής*, Ἀθῆναι 1955.

Σωφρόνιος Εὐστρατιάδης, στὴ *Νέα Σιών*, 32 καὶ 33 (1937 καί 1938) γιὰ τοὺς Κανόνες τοῦ Γερμανοῦ.

R. P. Winnington-Ingram, *Aristides Quintiliani De Musica Libri Tres,* Lipsiae 1963, 5-6.

Gregorios Stathis
Emeritus Professor, Department of Music Studies
University of Athens

The "para-hymnographika" troparia {92!} of the Speech on the Annunciation of the Blessed Virgin by Germanos of Constantinople [PG 98, 320-340]

Summary

The current study and contribution takes place thanks to a vivid memory of a landmark incident during my stay in Copenhagen, in 1968-69. At that time, during the preparation of my diploma exams in the field of Byzantinology at the Philosophy Faculty of the University of Copenhagen with the late professor and colleague Jørgen Råsted - may he rest in peace - we had to select a large number of byzantine texts, prose and poems, that were also large in length. Amongst the poetic texts, which had as main body the *Idiomela* - *Stichera* of the First and Plagal First mode of the Byzantine Sticherarion, I was offered, and preferred too, both the *Alfavitalfavitoi* dialogues, that are contained in the "Speech on the Annunciation of the Blessed Virgin" by Germanos, patriarch of Constantinople.

We opened the Patrologia and found this speech. Råsted, wondering, told me "what a pity that these chants are not composed with the byzantine notes! We could have chanted them!". And I spontaneously replied "Would you like me to chant them?" – "Can you chant them without notation?" – "Of course, I can, it is very easy!" – "Very easy!?" he marveled, "chant them, then!" – "Which mode would you like?" – "Why? Can you chant them in *any* mode?" – "But of course, it is very easy!", I repeated, to make even more powerful the truth of the matter, which was the oral chanting tradition with the power of inherent musicality of the Greek language, but also the inherent, again, compositional practice of Greek modal music, and especially amongst the people of the church and the always chanted worship. This was a key issue that we were discussing extensively. And Råsted said, "You pick a mode and chant". I, knowing the chants of the Annunciation, during which the Fourth mode 'legetos', for the short melodies, is the most characteristic of the feast, intoned the mode 'legetos' and began to chant the first troparion - stanza and then the second. Råsted was living one of the most intense experiences of his life, as he confessed in the end, and was admiring the event! – "Chant on another mode, please" – "Gladly, on First mode". I chanted again the intonation 'ananes' and chanted. Without having been told to chant on another mode, I intoned 'nenanes' for the Second mode and chanted another troparion.

Råsted, after admiring and wondering in silence, dared a comment, that was on his mind a lot, always. – "If you chant these again, will you be able to chant them exactly in the same manner?" – "Maybe not exactly the same, however on a melody very similar to the one I just chanted. And, anyway, in any case, the melody will be correct and acceptable." This musicological comment referred to the many variations, small and not substantial, that are found in the written musical tradition, in the notation of the hymns, which usually foreign musicologists deal with and which they consider as important melodic traditions. – "For us, non-Greeks" said my Danish peer, "it is inconceivable and incomprehensible to chant without seeing the music written! The power of tradition, both written and oral, is far greater than what we imagine!". With the added observation, that these chants were not written especially for worship, but to be recited in a festive Speech, we moved on, then, to other topics.

This Speech "on the Annunciation of the Blessed Virgin" by Germanos I, archbishop of Constantinople, is published in the Greek Patrology by Migne ~ Patrologia Greca~, volume 98, columns 320-340, as fifth in line of Germanos' Speeches that are published there. Germanos, who first served as metropolitan of Kyzikos, was on the ecumenical patriarchal throne in the years 715-730 and passed away on 733. The text of his Speech "on the Annunciation of the Blessed Virgin" is missing five troparia – stanzas from the dialogue between Joseph and the Virgin Mary, that is the chant of element X of the Virgin Mary and the double chants, Joseph and the Virgin Mary, of elements Ψ and Ω. It is also missing, obviously, the epilogue of the Speech.

The structure of the Speech is the following; a short preamble – a praise with many rhetorical greetings "hail" – "χαῖρε" – a first dialogue, characterized as "godly annunciation by archangel Gabriel *["ἔνθεος τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ εὐαγγελισμός"]* in a double alphabetical acrostic, that is AA, BB, etc. between the Angel and the Virgin Mary, – and a second dialogue, following the same structure, between Joseph and the Virgin Mary; and it is most certain that an epilogue would at least follow, as mentioned above.

The current study engages, with meticulous observations, with illustrating the poetic and dramatic elements, with which the hymn writer Germanos penned the two dialogues. Such elements are, mainly the following:

a) The poetic forms

The speeches of the persons involved in the two dialogues, the angel, the Virgin Mary and Joseph, are offered in quatrains, and rarely in five-verse turns. The second and fourth verses usually enhance or clarify the meanings exposed in the first and third verse respectively. All the verses have uneven syllables (*ανισοσύλλαβοι*). Of course, there are similar syllabic tonal forms that are outlined, which give a rhythmic versatility and acoustic pleasure, and some iambic fifteen syllable verses are also discerned, probably random. The assonance and rhyme, mainly with meters stressed on the antepenultimate (third last) syllable (*προπαροξύτονα*), is probably conscious poetic beautifications.

b) The arguments from both sides

The persons that converse talk about the time of the annunciation, they offer graphic quotes and relevant prophecies and refer to real events, like the names of the parents and relatives of Mary, the census at the time of emperor Augustus, et al.

c) The dramatic elements

In the first dialogue what is prevalent is the Virgin's reluctance and fear, not to be tricked by this stranger, with the great beauty, that angel, the same way as Eve and her question "how will this happen to me when I do not know a man! *["πῶς ἔσται μοι τοῦτο ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω!"]"*. In the second dialogue, things are more dramatic. Joseph questions and blames Virgin Mary, and she must respond to him with prophets' quotes, for what happened with her annunciation and is already with child, and she must vow that she is immaculate. And, of course, the divine element enters: the revelation of the event of the conception, by a dream to Joseph by an Angel of God. "what will be born from her is from a holy Spirit *["τὸ γὰρ ἐν αὐτῇ γεννηθὲν ἐκ Πνεύματός ἐστιν ἁγίου"]"*. Joseph now apologizes and worships reverently the Virgin Mary's greatness and blesses her name.

In this Speech, Germanos, a great poet-hymnographer, moves between rhetoric and hymnography. The troparia - stanzas of the two dialogues are outside the usual -then- hymnographic kinds in chanted worship, that is Kontakia and Idiomela and Canons. It is *"para-hymnographic"* poetry.

Μάρκος Τσέτσος
Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ο νεοδαρβινισμός και τα αδιέξοδα της εξελικτικής εξήγησης της μουσικής

Η σημερινή βιολογική μελέτη της μουσικής ή «βιομουσικολογία» (WALLIN 1991· WALLIN, MERKER & BROWN 2000· BROWN 2003· FITCH 2015) λαμβάνει ως μηδενική υπόθεση ότι η μουσική δεν συνιστά προσαρμογή, αλλά το πιο πιθανό τεχνολογία, εξελικτικό παράγωγο ή αλλοπροσαρμογή (exaptation· GOULD & VRBA 1982), που αξιοποιεί άλλες, επιβεβαιωμένες προσαρμογές, όπως π.χ. τη γλώσσα ή την ανάλυση ακουστικής σκηνής (PINKER 1997). Εστιάζοντας ως επί το πλείστον στη λειτουργία ή «αξία επιβίωσης» (TINBERGEN 1963) της μουσικής, και μάλιστα με σημείο αναφοράς τις νεωτερικές δυτικές κοινωνίες, η συγκεκριμένη υπόθεση προδήλως υποβαθμίζει ζητήματα αιτιότητας (μορφολογικών, φυσιολογικών και ψυχολογικών μηχανισμών υποκείμενων της μουσικής συμπεριφοράς), οντογένεσης ή ανάπτυξης και φυλογένεσης ή εξέλιξης. Δεδομένου ότι από την επικύρωση ή ακύρωση της υπόθεσης εξαρτάται η βιωσιμότητα της ίδιας της βιομουσικολογίας, η τελευταία έχει κάθε λόγο να επιδιώκει όχι μόνο την αποκατάσταση και ανάπτυξη ενός ολοκληρωμένου προγράμματος βιολογικής μελέτης της μουσικής τύπου Tinbergen (FITCH 2006, 2015· HONING 2018), αλλά και την απόδειξη ότι η μουσική έχει πράγματι βιολογική λειτουργία ή «αξία επιβίωσης», ότι ως ιδιαίτερη προσαρμογή υποστηρίζεται από εξειδικευμένους και όχι γενικούς νευρολογικούς και ψυχολογικούς μηχανισμούς, ότι οι μηχανισμοί αυτοί είναι γενετικά έμφυτοι και όχι πολιτισμικά επίκτητοι και, το κυριότερο, ότι συνιστούν προϊόν εξέλιξης. Αναπόφευκτα, η εισαγωγή της εξελικτικής παραμέτρου στη βιολογική μελέτη της μουσικής επιβάλλει την υιοθέτηση συγκριτικής μεθοδολογίας ως προς τη διερεύνηση τυχόν ομολογιών ή συγκλίσεων (αναλογιών, ομοπλασιών).

Το δύσκολα αμφισβητούμενο γεγονός ότι από τη σκοπιά της *φυσικής* επιλογής και της ατομικής επιβίωσης η μουσική δεν συνιστά προσαρμογή, δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να συνιστά προσαρμογή από τη σκοπιά της *έμφυλης* επιλογής και της αναπαραγωγής. Η υπόθεση, που ρητά ανατρέχει στο Δαρβίνο (DARWIN 1871), κατανοεί τη μουσική ως «ερωτοτροπία» (courtship display), στο πλαίσιο της οποίας ορισμένα τουλάχιστον χαρακτηριστικά της ηχητικής δομής λειτουργούν ως δείκτες αρμοστικότητας (fitness) (MILLER 2000). Παραβλέποντας, ωστόσο, προφανή γεγονότα, όπως π.χ. ότι η ανθρώπινη μουσικότητα δεν γνωρίζει έμφυλους, ηλικιακούς και εποχικούς περιορισμούς και αδυνατώντας να παράσχει επαρκή εμπειρική τεκμηρίωση στο ζήτημα της αρμοστικότητας, η υπόθεση αποδεικνύεται εξαιρετικά σαθρή (BROWN 2003). Ωθεί έτσι αναπόφευκτα στον αναπροσανατολισμό της εξήγησης από το επίπεδο της ατομικής, σε αυτό της *ομαδικής* επιλογής (WYNNE-EDWARDS 1962· D. S. WILSON 2015). Σύμφωνα με μια νέα υπόθεση, ο συντονισμός και η συνεργασία που απαιτούνται για τη συλλογική παραγωγή της μουσικής, προάγουν την ομαδική συνοχή, ταυτότητα και, τελικά, επιβίωση (BROWN 2003·

HURON 2001). Άλλωστε, ο ρόλος της μουσικής στην ενίσχυση ωφέλιμων για την επιβίωση κοινωνικών δεσμών (TARR et al. 2014) αναδεικνύεται ήδη στην τελετουργικοποιημένη φωνητική διάδραση μητέρας-βρέφους. Στη βάση μιας τέτοιας, μουσικά/αισθητικά διαμεσολαβημένης κοινωνικότητας ή κοινωνικά διαμεσολαβημένης μουσικότητας/αισθητικότητας, αναπτύσσεται κατά την ενηλικίωση όχι μόνον η μουσική και οι τέχνες του χρόνου, αλλά και η τέχνη εν γένει (DISSANAYAKE 2000, 2008). Πέραν της φυλετικής, της ομαδικής και της βρεφικής ατομικής επιλογής, ως υποθέσεις μουσικής καταγωγής έχουν κατά καιρούς προταθεί: η ενίσχυση ομαδικού έργου, η ανάπτυξη της ακουστικής αντίληψης και των κινητικών δεξιοτήτων, ο περιορισμός των συγκρούσεων, η ασφαλής διαχείριση του ελεύθερου χρόνου και η αποκατάσταση της διαγενεακής επικοινωνίας (HURON 2001: 46-47), ο μετασχηματισμός συναισθηματικών καταστάσεων σε κοινωνικά σημεία (CLARK et al. 2015), η έκφραση και κατανόηση κοινωνικής και συναισθηματικής πληροφορίας μεταξύ ατόμων (MORLEY 2014), η σήμανση της κοινωνικής συνοχής (HAGEN & BRYANT 2003), η «μεταδοτική ετεροφωνία» (contagious heterophony, BROWN 2007), η ομαδική άμυνα, χωροθέτηση και σύναψη συμμαχιών (HAGEN & HAMMERSTEIN 2009-2010), η συναισθηματική συμμετοχή (affective engagement) ως μορφή θεωρίας του νου (theory of mind) (LIVINGSTONE & THOMPSON 2009-2010), ο συναισθηματικός επηρεασμός (SNOWDON & TEIE 2012), ακόμα και η ρητορική (CHRISTENSEN-DALSGAARD 2004).

Η αναβίωση της συζήτησης περί καταγωγής της μουσικής αναμενόμενο ήταν να επανενεργοποιήσει την εξελικτική-ψυχολογική συζήτηση (BROWN, MERKER & WALLIN 2000) για την καταγωγική σχέση μουσικής και γλώσσας. Σύμφωνα με τον Brown (2000a), πέντε είναι τα πιθανά σενάρια: (α) η μουσική κατάγεται από τη γλώσσα· (β) η γλώσσα κατάγεται από τη μουσική· (γ) αμφότερες κατάγονται από έναν κοινό πρόγονο· (δ) αμφότερες εξελίχθηκαν ανεξάρτητα και (ε) προέκυψαν μεν ανεξάρτητα, αλλά συνδέθηκαν στην πορεία. Καθένα από τα σενάρια σχετίζεται με άλλες αιτιακές, λειτουργικές και οντογενετικές υποθέσεις. Το σενάριο του εξελικτικού πρωτείου της γλώσσας, για παράδειγμα, σχετίζεται με την υπόθεση ότι η μουσική δεν διαθέτει ιδιαίτερους νευρολογικούς και γνωσιακούς μηχανισμούς, αλλά αξιοποιεί αυτούς της γλώσσας και σε κάθε περίπτωση δεν συνιστά διακριτή προσαρμογή (PINKER 1997)· το αντίστροφο σενάριο, αυτό του εξελικτικού πρωτείου της μουσικής, αξιοποιώντας οντογενετικές παρατηρήσεις (TREHUB & NAKATA 2001-2002· TREHUB 2001, 2003), κατανοεί τη μουσική ως εκφραστική επικοινωνία που αναγκαία προηγείται της συμβολικής/γλωσσικής (MOLINO 2000) και που, ως επικοινωνία, πρέπει ήδη να κατέχει αξία εξειδικευμένης προσαρμογής (MARLER 2000)· το σενάριο του κοινού προγόνου, εντελώς στο πνεύμα της δαρβινικής σταδιοκρατίας (gradualism) και συμβατό τόσο με την υπόθεση του νευρικού διαμοιρασμού (neural sharing hypothesis) όσο και με αυτήν της νευρικής επικάλυψης (neural overlap hypothesis), προϋποθέτει ότι ο κοινός πρόγονος αποτελεί μορφή επικοινωνίας, που συγχωνεύει εκφραστική και συμβολική λειτουργία (μουσική «πρωτο-ικανότητα», «πρωτογλώσσα» ή «μουσιγλώσσα») (BROWN 2000· MITHEN 2005, 2009· FITCH 2006)· το σενάριο της ανεξάρτητης εξέλιξης (PERLOVSKY 2013) σχετίζεται με την υπόθεση ότι γλώσσα και μουσική χρησιμοποιούν διακριτούς μηχανισμούς που υποστηρίζουν διαφορετικές λειτουργίες ή προσαρμογές (π.χ. συμβολική επικοινωνία για τη γλώσσα και κοινωνικό δέσιμο ή συναισθηματική έκφραση για τη μουσική)· τέλος, το σενάριο της μεταγενέστερης σύνδεσης ή της σχετικής αυτοτέλειας (PERETZ 2006) είναι συμβατό με τις υποθέσεις νευρικού διαμοιρασμού ή επικάλυψης, χωρίς ωστόσο να εμπλέκει την υπόθεση ενός κοινού προγόνου.

Συνειδητοποιώντας τον χαρακτήρα εμπειρικά μη επαληθεύσιμης εικασίας των περισσότερων από τις παραπάνω καταγωγικές υποθέσεις (FITCH 2006), η βιομουσικολογία δίνει

ιδιαίτερη έμφαση στη συγκριτική έρευνα (HAUSER & McDERMOTT 2003). Σύντομα, ωστόσο, έρχεται αντιμέτωπη με το γεγονός ότι η ηχητική παραγωγή των άμεσων προγόνων του ανθρώπου, των μεγάλων πιθήκων, προδίδει έλλειμμα θεμελιωδών γνωρισμάτων μουσικότητας: οι μεγάλοι πίθηκοι δεν διαθέτουν ηχητικό ρεπερτόριο που να διαφοροποιείται από το έμφυτο, που να μαθαίνεται και να μεταβιβάζεται διαγενεακά (FITCH 2006· βλ. αντιθέτως MARSHALL et al. 1999), ενώ εμφανίζουν απουσία ή τουλάχιστον δυσχέρεια ρυθμικού συγχρονισμού (entrainment) (HONING et al. 2012· TRAINOR 2015· βλ. αντιθέτως HATTORI et al. 2013· LARGE & GRAY 2015) και αντίληψης σχετικού τονικού ύψους (HAUSER & McDERMOTT 2003· CROSS & MORLEY 2009· MERKER et al. 2015). Η όποια συμβολική επικοινωνία τους, σημειωτέον, επιτελείται κυρίως μέσα από χειρονομίες, ενώ στις εξαιρετικές περιπτώσεις χρήσης μη έμφυτων ήχων, αυτοί λειτουργούν ως προτρεπτικά σήματα μάλλον (φυγής, κοιτάγματος ψηλά, κρυψίματος), παρά ως αληθινά σύμβολα («αετός», «φίδι», «αιλουροειδές») (SEYFARTH & CHENEY 2003). Η μόνη μορφή ηχητικής συμπεριφοράς των μη ανθρώπινων πρωτευόντων που έχει προταθεί ως πιθανή ομολογία, είναι η παραγωγή ήχων από κρούση μελών του σώματος (ARKADI et al. 2004· FITCH 2006, 2015).

Αν η εξέλιξη της ανθρώπινης μουσικότητας από τη σκοπιά των ομολογιών παρουσιάζει δυσκολίες, δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο για την εξελικτική προσέγγιση που εστιάζει σε συγκλίσεις (αναλογίες, ομοπλασίες). Η έρευνα εδώ δεν περιορίζεται στους προφανείς πρωταγωνιστές, τα πτηνά, αλλά επεκτείνεται στα κητοειδή (PAYNE 2000), τα αμφίβια και τα έντομα (POLLACK 2017) και σε επιλεγμένα θηλαστικά: θαλάσσιους λέοντες και φώκιες (COOK et al. 2013· ROUSE et al. 2016· RAVIGNANI et al. 2016), λύκους (BROWN 2007), άλογα (SCHACHNER 2012). Στα πτηνά και τα κητοειδή τουλάχιστον, ορισμένα από τα τυπικά χαρακτηριστικά της μουσικότητας είναι εναργώς αναγνωρίσιμα: μάθηση και διαγενεακή μεταβίβαση, τοπική και ιστορική διαφοροποίηση ανά άτομο ή πληθυσμό («παραδόσεις») (BAKER 2001· PAYNE 2000), δομική πολυπλοκότητα και συνδυαστική δημιουργικότητα (WIGGINS et al. 2015), ακόμα και χρήση διακριτών τονικών υψών, σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις (DOOLITTLE et al. 2014). Ορισμένα αμφίβια και έντομα, από την άλλη, επιδεικνύουν εντυπωσιακή ικανότητα ρυθμικού συγχρονισμού (MERKER 2000· RAVIGNANI et al. 2014), ενώ η έρευνα δείχνει να καταρρίπτει ή τουλάχιστον να αμφισβητεί παλαιότερες πεποιθήσεις, όπως ότι το τραγούδι των πτηνών περιορίζεται αποκλειστικά στα αρσενικά, ότι δεν συνιστά αμοιβαία ή ομαδική συμπεριφορά και ότι η λειτουργία του περιορίζεται στο ζευγάρωμα και την χωροθέτηση/αποτροπή, ανεξαρτήτως ευχαρίστησης (ROTHENBERG 2005· FITCH 2006· RAVIGNANI et al. 2014), ότι τα πτηνά και τα θηλαστικά δεν επιδεικνύουν ρυθμικό συγχρονισμό (PATEL et al. 2009· RAVIGNANI et al. 2013· WILSON & COOK 2016· BENICHOV et al. 2016) ή ότι δεν αντιλαμβάνονται τονικές σχέσεις (μελωδικά περιγράμματα και συνηχήσεις) (HOESCHELE et al. 2015). Από μία άποψη, το πλήθος των τεκμηρίων μη ανθρώπινης μουσικότητας δείχνει τέτοιο, ώστε να ωθεί στην ανάγκη θέσπισης ενός νέου βιομουσικολογικού κλάδου, αυτού της «ζωομουσικολογίας», που επεκτείνει τη μουσική συμπεριφορά στο σύνολο του ζωικού βασιλείου, καθιστώντας έτσι εκ των πραγμάτων τη μουσική, και την αισθητική συμπεριφορά εν γένει, φυσικές πραγματικότητες (MâCHE 1983· WELSCH 2004· MARTINELLI 2009· DOOLITTLE & GINGRAS 2015).

Οι λόγοι που η βιομουσικολογία επιδεικνύει διστακτικότητα απέναντι σε ένα τέτοιο ενδεχόμενο είναι πολυπληθείς και σοβαροί. Αν αποδεχτούμε ως ειδικά γνωστικά χαρακτηριστικά της μουσικότητας την κατοχή σχετικής αντίληψης του τονικού ύψους, τονικής κωδικοποίησης του τονικού ύψους, αντίληψης του ρυθμικού παλμού και μετρικής κωδικοποίησης του μετρικού παλμού (HONING & PLOEGER 2012· HONING et al. 2015· HONING 2018), η συγκριτική έρευνα δείχνει ότι σε κανέναν από αυτούς τους τομείς η επίδοση των ζώων δεν προσεγγίζει

αδιαμφισβήτητα την ανθρώπινη. Πλην ελάχιστων εξαιρέσεων, οι οποίες δεν επαρκούν για να αναιρέσουν τον κανόνα (π.χ. SPIERINGS & TEN CATE 2014), τα ζώα αντιλαμβάνονται ηχητικές αλληλουχίες και συνηχήσεις ως προς το *απόλυτο* τονικό ύψος και δεν αναγνωρίζουν τις τονικά μετατοπισμένες ή ηχοχρωματικά διαφοροποιημένες εκδοχές τους (HAUSER & McDERMOTT 2005· PATEL & DEMOREST 2013· HOESCHELE et al. 2014· HONING 2018), δεν κατέχουν γενίκευση οκτάβας (HOESCHELE et al. 2015), η δε τονική κωδικοποίηση του τονικού ύψους απουσιάζει παντελώς (PATEL & DEMOREST 2013). Επιπροσθέτως, στις περιπτώσεις που μπορούν να διαφοροποιήσουν μεταξύ συνηχήσεων, τα ζώα αδυνατούν να τις αντιληφθούν με όρους συναισθηματικού νοήματος προτίμησης, τουτέστιν ως «ευχάριστες συμφωνίες» και «δυσάρεστες διαφωνίες»: οι μουσικές συνηχήσεις τα αφήνουν παντελώς αδιάφορα (HAUSER & McDERMOTT 2003, 2005· TRAINOR 2015). Ως προς τη ρυθμική παράμετρο, οι εντυπωσιακοί συγχρονισμοί ορισμένων εντόμων και αμφιβίων το πιο πιθανό οφείλονται σε ειδολογικά εξειδικευμένους αυστηρά μηχανικούς περιορισμούς και όχι σε αντιληπτική/κεντρική επεξεργασία (RAVIGNANI et al. 2014), οι δε περιπτώσεις συγχρονισμού πτηνών και ορισμένων πρωτευόντων παρουσιάζουν αστάθειες και ανελαστικότητα στις μεταβολές χρονικής αγωγής, που παραπέμπουν σε αντίδραση μάλλον παρά σε νόηση (επαγωγή, πρόβλεψη, αντίληψη κανονικότητας) (PATEL et al. 2008· PATEL 2014· TEN CATE et al. 2016) και σε κάθε περίπτωση αφορούν ζώα που είτε αναπτύχθηκαν σε ανθρώπινο περιβάλλον, είτε εξετάστηκαν υπό εργαστηριακές συνθήκες. Άλλωστε, ο ρυθμικός συγχρονισμός δεν αποτελεί στοιχείο της φυσιολογικής τους συμπεριφοράς εντός του φυσικού τους περιβάλλοντος (MERKER et al. 2015· HOESCHELE et al. 2015). Όσο για την αντίληψη του μουσικού μέτρου, αυτή στα ζώα απουσιάζει παντελώς (FITCH 2013). Όπως και να έχει το πράγμα, το βέβαιο είναι ότι κανένα ζώο δεν συντονίζεται με άλλα του είδους του ή άλλων ειδών σε ενιαίες ρυθμικομελωδικές αλληλουχίες, κανένα, με άλλα λόγια, δεν μπορεί να «τραγουδήσει» σε ταυτοφωνία με άλλα (SLATER 2000· BROWN 2007). Ακόμα όμως και αναφορικά με τις συγκλίσεις σε επίπεδο τυπικών χαρακτηριστικών μουσικότητας, η βιολογική έρευνα αναδεικνύει σημαντικούς περιορισμούς. Στα πτηνά, για παράδειγμα, η μάθηση συντελείται σε μία συγκεκριμένη αναπτυξιακή φάση, κατά την οποία το «μουσικό» ρεπερτόριο παγιώνεται και κατόπιν δεν μεταβάλλεται, η χρήση του χαρακτηρίζεται από εποχικότητα (SLATER 2000), ενώ η υπόθεση ότι δεν περιορίζεται στις αποκλειστικά βιολογικές λειτουργίες του ζευγαρώματος και της χωροθέτησης (ROTHENBERG et al. 2014) παραμένει εξαιρετικά συζητήσιμη. Επιπλέον, η ηχητική συμπεριφορά των πτηνών και των κητοειδών κατέχει μεν πολυπλοκότητα και συνδυαστικότητα, όχι όμως και γενετικότητα, την ικανότητα δηλαδή παραγωγής απεριόριστης ποικιλίας προτύπων από περιορισμένα μέσα (HAUSER & McDERMOTT 2003· MERKER et al. 2015).

Η επίγνωση δεδομένων όπως τα παραπάνω, ωθεί ενίοτε στην αμφισβήτηση της προσφορότητας της συγκριτικής έρευνας ως προς τη βιολογική κατανόηση της ανθρώπινης μουσικότητας ή και στην πλήρη απόρριψη κάθε σχέσης της ηχητικής παραγωγής των ζώων με την ανθρώπινη μουσική (HAUSER & McDERMOTT 2003, 2005). Συνδέεται όμως επίσης και με το σκεπτικισμό ενός μάλλον περιθωριακού και διαρκώς περιθωριοποιούμενου κριτικού ρεύματος της βιολογίας απέναντι στη νεοδαρβινική εξελικτική προσέγγιση της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Από το γνωστό κείμενο του Lewontin περί εξέλιξης της νόησης για παράδειγμα (LEWONTIN 1998), μαθαίνουμε πως η σημερινή λειτουργία ενός μορφολογικού χαρακτηριστικού ή μιας νοητικής συμπεριφοράς, όπως η γλώσσα ή η μουσική για παράδειγμα, δεν επέχει θέση εξελικτικής εξήγησής τους ως προσαρμογών. Οι προσαρμογές έχουν να κάνουν με τη φυσική επιλογή και την επιβίωση και κανένα αδιαμφισβήτητο τεκμήριο δεν παρέχεται για την επιλεκτική αξία τέτοιων νοητικών συμπεριφορών. Αμφότερες γλώσσα και μουσική θα μπορούσαν να αποτελούν παράγωγα μιας

αληθινής προσαρμογής ή αλλοπροσαρμογές (π.χ. του μεγέθους του εγκεφάλου). Το ενδεχόμενο σαφώς υπονομεύει την εγκυρότητα εξελικτικών σεναρίων, όπως αυτά που εξετάστηκαν παραπάνω σε σχέση με τη μουσική (πρβλ. JUSTUS & HUTSLER 2005). Εξάλλου, η φυσική επιλογή σχετίζεται εγγενώς με την κληρονομικότητα και καμία απόδειξη δεν παρέχεται ότι οι νοητικές επιδόσεις κληρονομούνται. Κατόπιν, η καθιερωμένη αντίληψη ότι η εξελικτική ιστορία ενός χαρακτηριστικού μπορεί να ανακατασκευαστεί χωριστά από αυτήν των άλλων, παραβλέπει αφενός ότι υποκείμενο της εξέλιξης δεν είναι τα χαρακτηριστικά αλλά ο συνολικός οργανισμός – η συμπεριφορά του οποίου μπορεί να μεταβληθεί εξολοκλήρου από την εξέλιξη ενός και μόνο χαρακτηριστικού, το οποίο με τη σειρά του ενδέχεται να μεταβάλει την αρχική του λειτουργία δυνάμει της μεταβολής της συμπεριφοράς του συνολικού οργανισμού (διαλεκτική βιολογία, LEVINS & LEWONTIN 1985) – και αφετέρου παραβλέπει ανυπέρβλητους δομικούς περιορισμούς (όπως λ.χ. ότι ένα πτηνό δεν μπορεί να κατέχει εγκέφαλο ανθρώπινου μεγέθους), που περιορίζουν την εγκυρότητα συμπερασμάτων αναφορικά με συγκλίνουσες συμπεριφορές (όπως λ.χ. ότι η ηχοπαραγωγή των πτηνών συνιστά ήδη μουσική). Επιπλέον, η δογματική σταδιοκρατία των νεοδαρβινικών προσεγγίσεων αποκλείει πεισματικά το ενδεχόμενο εμφάνισης εντελώς νέων χαρακτηριστικών. Αξιοποιώντας εξαιρετικά διασταλτικούς ορισμούς των ανθρώπινων χαρακτηριστικών, όπως λ.χ. ότι η νόηση είναι αναγνώριση, ή επικοινωνία, ή ικανότητα επίλυσης προβλημάτων, ο νεοδαρβινισμός επεκτείνει την ύπαρξή τους σε μεγάλο πλήθος εξελικτικά άσχετων μεταξύ τους ειδών. Αντιστοίχως, η κυρίαρχη νεοδαρβινική τάση της βιομουσικολογίας κατασκευάζει τα εξελικτικά της σενάρια στη βάση όσο γίνεται πιο γενικών και αφηρημένων ορισμών της μουσικής. Η υιοθέτηση αυστηρότερων ορισμών, όπως π.χ. της νόησης ως ικανότητας προβολής στο μέλλον και στο παρελθόν ή κατασκευής εργαλείων, θα καθιστούσε πάραυτα τις εξελικτικές εξηγήσεις μάταιες: μόνον ο άνθρωπος *κατασκευάζει* εργαλεία, τα ζώα απλά *χρησιμοποιούν* (μη κατασκευασμένα από αυτά φυσικά αντικείμενα ως εργαλεία). Όσον αφορά, τέλος, τους μηχανισμούς, ο Lewontin επισημαίνει ότι οι νευρολογικές ομολογίες πρέπει να αποσυνδέονται από τις λειτουργίες: «περιοχές του κατώτερου εγκεφάλου των πρωτευόντων επιστρατεύθηκαν από τις τέως λειτουργίες τους για να εξυπηρετήσουν τις νέες λειτουργίες της ομιλίας» (LEVINS & LEWONTIN 1985: 127). Αντίστοιχα θα μπορούσαν να ειπωθούν και για τη μουσική (HAUSER 2000· TRAINOR 2015).

Παρόμοιες κριτικές επιφυλάξεις διατυπώθηκαν στο πλαίσιο της βιομουσικολογικής συζήτησης, κυρίως στα αρχικά της στάδια. Ο εξελικτικός γλωσσολόγος Derek Bickerton (2000), για παράδειγμα, σε μια προσπάθεια ενημέρωσης της βιομουσικολογικής κοινότητας για τους κινδύνους του άκριτου εξελικτικισμού, επισημαίνει πως η σχεδόν αποκλειστική εστίαση στις επιλεκτικές πιέσεις ωθεί στην παραμέληση την έρευνας για τη γενετική εκείνη ποικιλομορφία, το «γενετικό απριόρι» θα μπορούσε να πει κανείς, που κατ' αρχήν καθιστά γόνιμες τις επιλεκτικές πιέσεις, η δε δογματική πίστη στη σταδιακότητα οδηγεί στην εσφαλμένη πεποίθηση ότι η εξελικτική συνέχεια μεταξύ ανθρώπων και άλλων ζώων συνεπάγεται και άμεση σύνδεση μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων συμπεριφορικών χαρακτηριστικών. Της εξελικτικής έρευνας πρέπει να προηγείται σαφής περιγραφή και οριοθέτηση των εξεταζόμενων ανθρώπινων ικανοτήτων έναντι άλλων με επιφανειακές ομοιότητες, να αποφεύγεται η αντίληψη ότι οι ικανότητες αυτές εξελίχθηκαν αυτόνομα και χωρίς μεταξύ τους αλληλεπίδραση και, το κυριότερο, να εξετάζεται το ενδεχόμενο μία από τις εξεταζόμενες ικανότητες (γλώσσα, νοημοσύνη, συμπεριφορική πλαστικότητα κ.ο.κ.) να πυροδότησε την εξέλιξη των υπολοίπων. Ο Bickerton αναφέρει ενδεικτικά: «η διαφορά ανάμεσα στην επίπεδη δομή (χάντρες περασμένες σε σύρμα) και την ιεραρχική δομή είναι απόλυτη, όπως η διαφορά μεταξύ ζωής και θανάτου ή μεταξύ παντρεμένου και ανύπαντρου, δεν είναι δηλαδή διαβαθμισμένη. Ουδείς μπορεί να είναι εν μέρει

παντρεμένος και ένα σύστημα εν μέρει ιεραρχικό. Με κάποιο τρόπο ένα ιεραρχικό σύστημα έπρεπε να επιβληθεί στην πρωτογλώσσα με μία μόνο ενέργεια ή, διαφορετικά, κάτι άλλο έπρεπε να επιβληθεί, το οποίο αυτομάτως επέβαλε ιεραρχική δομή» (BICKERTON 2000: 159). Το ζητούμενο για την έρευνα είναι εντέλει η επίλυση του παράδοξου πως είναι δυνατόν ο άνθρωπος να διαφέρει τόσο ριζικά από τα άλλα ζώα και ταυτόχρονα να έχει παραχθεί, όπως όλα τα ζώα, μέσα από διαδικασίες εξέλιξης. Η παλαιότερη δογματική έμφαση στο πρώτο άκρο του παραδόξου, στην ανθρώπινη διαφορετικότητα, δεν θα πρέπει να δώσει τη θέση της στην εξίσου δογματική συνέπεια της υιοθέτησης του άλλου άκρου του παραδόξου, στην εξελικιστική τύφλωση απέναντι στη διαφορετικότητα (BOLHUIS & WYNNE 2009).

Όπως και να έχει το πράγμα, οι ουσιαστικοί λόγοι για την κριτική αμφισβήτηση του βιομουσικολογικού προγράμματος είναι περισσότεροι από τους παραπάνω. Πρώτα απ' όλα, η διάκριση μεταξύ μουσικής και μουσικότητας (HONING et al. 2015· FITCH 2015· HONING 2018), παρότι ενδεχομένως μεθοδολογικά πρόσφορη, είναι σίγουρα εξόχως προβληματική, αν μη τι άλλο για τον απλούστατο λόγο ότι οι δύο έννοιες είναι λογικά αλληλένδετες: η μουσικότητα δεν είναι άλλο παρά η ικανότητα «αντίληψης, κατανόησης και παραγωγής μουσικής» (HOESCHELE et al. 2015), που σημαίνει ότι η μουσική περιλαμβάνεται ήδη στην έννοια της μουσικότητας (όπως και στην έννοια της μουσικής περιλαμβάνεται ήδη η ικανότητα για αυτήν, η μουσικότητα δηλαδή). Επομένως, το ζήτημα της μουσικότητας δεν μπορεί να χωριστεί από τις συγκεκριμένες μουσικές επιδόσεις τις οποίες καθιστά δυνατές. Η προσεκτική ανάγνωση της σχετικής βιβλιογραφίας αποκαλύπτει πως ο κύριος λόγος υιοθέτησης της διάκρισης είναι η εθνομουσικολογικά τεκμηριωμένη τεράστια πολιτισμική ποικιλομορφία της μουσικής, που δείχνει ασύμβατη με μια βιολογική θεμελίωσή της. Το γεγονός οδηγεί στην επινόηση ενός στρατηγικού τεχνάσματος: αναγωγή της τεράστιας αυτής ποικιλομορφίας σε ένα περιορισμένο πλήθος βιολογικώς διαχειρίσιμων και, υποτίθεται, θεμελιώσιμων μουσικών καθόλου (universals). Σύμφωνα με την Peretz (2006), ως μουσικά καθόλου θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα διακριτά τονικά ύψη, η ισοδυναμία οκτάβας, ο περιορισμένος αριθμός φθόγγων εντός της οκτάβας, η τονική ιεραρχία, η ύπαρξη βαθιάς δομικής ιδέας, οι παλμοί αναφοράς, η συναγωγή ρυθμικών προτύπων, το περίγραμμα (σχετικό τονικό ύψος), οι συχνοτικές αναλογίες μικρών ακέραιων αριθμών, τα άνισα βήματα στην κλίμακα, το ειδικό είδος μουσικής για βρέφη (TREHUB 2000). Όσο γόνιμο κι αν εμφανίζεται ως προς την υπέρβαση του μουσικού σχετικισμού, το τέχνασμα των μουσικών καθόλου έχει ωστόσο ως τίμημα και αναγκαία προϋπόθεση την αφαίρεση από τις σύνθετες επιδόσεις της ανθρώπινης μουσικότητας. Δεν είναι τυχαίο που επιφανείς εκπρόσωποι της βιομουσικολογίας επιζητούν με έμφαση, ενίοτε δε και με ιδεολογική φόρτιση, την εξαίρεση ειδικά της δυτικής έντεχνης μουσικής από τον ορίζοντα της βιολογικής έρευνας (MOLINO 2000· PERETZ 2006· DISSANAYAKE 2008· FITCH 2015). Προφανώς σε αυτήν την έρευνα στέκουν εμπόδιο το πλήθος εκείνων ακριβώς των χαρακτηριστικών που αμφισβητούν την οικουμενικότητα των μουσικών καθόλου: αρμονία και πολυφωνία, κλίμακες με ίσα διαστήματα, με περισσότερους από επτά φθόγγους ή με μικροδιαστήματα, πολυρυθμία, πολυτονικότητα, ατονικότητα, δυνατότητα αισθητικής και εν γένει μη λειτουργικής κατανόησης της μουσικής κ.ο.κ.

Το γεγονός φέρνει στην επιφάνεια δύο βαθύτερα ζητήματα: την αισθητική-κανονιστική αξιοποίηση των ερευνητικών δεδομένων, αφενός, και αφετέρου την ιδεολογική χειραγώγηση της έρευνας και την περιγραφική στρέβλωση του αντικειμένου της. Πλήθος βιομουσικολογικών εργασιών, για παράδειγμα, αποδίδουν στη δημοφιλή και τη λαϊκή παραδοσιακή μουσική, ή εν γένει σε οποιοδήποτε είδος μουσικής δειγματίζει τα μουσικά καθόλου, ιδιότητα βιολογικής κανονικότητας, αντιμετωπίζοντας την έντεχνη μουσική και ιδιαίτερα τις νεωτερικές εκδοχές της αν όχι ως βιολογική απόκλιση, σίγουρα πάντως ως βιολογικά ασήμαντη (FITCH 2015). Ενίοτε

υποστηρίζεται ότι η πειραματικά τεκμηριωμένη προτίμηση των βρεφών και των μουσικά ανεκπαίδευτων ανθρώπων κάθε πολιτισμού σε απλές μουσικές δομές, όπως νανουρίσματα, επαναλαμβανόμενοι ρυθμοί, κλίμακες με άνισα διαστήματα και με λιγότερους από επτά φθόγγους κλπ., αποκαλύπτει όχι μόνο τον έμφυτο χαρακτήρα της μουσικής στους ανθρώπους, αλλά και βιολογικούς (νευροφυσιολογικούς) περιορισμούς ως προς το «φυσιολογικό» ρεπερτόριο της μουσικής (SCHELLENBERG & TREHUB 1999· HAUSER & McDERMOTT 2005). Ένα βήμα παραπέρα και το πρωτείο της τονικότητας και της συμφωνίας έναντι της ατονικότητας και της διαφωνίας θεμελιώνεται βιολογικά στις προτιμήσεις ορισμένων ζώων για τις πρώτες (HAUSER & McDERMOTT 2005). Σε κάθε περίπτωση πάντως, ελάχιστα συνειδητοποιείται πόσο ο δραστικός περιορισμός του εύρους του εξηγητέου, της ανθρώπινης μουσικότητας σε όλο το φάσμα των δυνατοτήτων της εν προκειμένω, από κοινού με το γεγονός ότι το εξηγητέο, τα μουσικά καθόλου, δεν συνιστούν συγκεκριμένες συμπεριφορές αλλά ανυπόστατες τυπολογικές αφαιρέσεις (GEERTZ 1973: 39 κ.ε.), υπονομεύουν την εγκυρότητα της εξήγησης.

Όπως επίσης ελάχιστα συνειδητοποιείται το γεγονός ότι μια σειρά εξελικτικών υποθέσεων στηρίζονται σε περιγραφικές στρεβλώσεις, όπως π.χ. ότι η «μουσική» ηχητική συμπεριφορά των ζώων, όπως αυτή διαφοροποιείται από τα απλά καλέσματα, έχει συναισθηματική-εκφραστική ή συμβολική-αναφορική λειτουργία (MARLER 2000· BROWN 2000), όταν στην πραγματικότητα λειτουργεί προτρεπτικά, ως σήμα μεταβολής δηλαδή μιας συμπεριφοράς, ως πρακτικός καταλύτης («φύγε», «κρύψου», «σκαρφάλωσε», «κοίτα ψηλά») (Seyfarth & Cheney 2003) ή ως δείκτης μιας βιολογικά σημαίνουσας κατάστασης («έτοιμος για ζευγάρωμα»). Η δήθεν συναισθηματική-εκφραστική λειτουργία μιας ορισμένης ηχητικής συμπεριφοράς των ζώων (SNOWDON & TEIE 2012· ROTHENBERG et al. 2014) δεν είναι παρά ανθρωπομορφική κατασκευή στην υπηρεσία μιας απρόσκοπτης εξελικτικής εξήγησης της μουσικής (CHRISTENSEN-DALSGAARD 2004· MORLEY 2014), όπως η δήθεν συμβολική-αναφορική λειτουργία μιας άλλης ηχητικής τους συμπεριφοράς δεν είναι παρά κατασκευή στην υπηρεσία της απρόσκοπτης εξελικτικής εξήγησης της γλώσσας. Οι νεοδαρβινιστές αγνοούν επιδεικτικά τη διαφορά μεταξύ σημείου και συμβόλου. Με την πιο απλή διατύπωση, το σημείο είναι ένα πράγμα ή μια κατάσταση πραγμάτων που παραπέμπει σε ένα άλλο πράγμα ή κατάσταση πραγμάτων, το σύμβολο είναι ένα πράγμα ή μια κατάσταση πραγμάτων που παραπέμπει σε μια *έννοια* ή *σημασία* (LANGER 1957). Εξ ου και οι δαρβινιστές κατανοούν τον πολιτισμό με όρους ψιλής διαγενεακής μεταβίβασης επίκτητων συμπεριφορών και όχι με όρους δημιουργίας, διαχείρισης, μεταβίβασης και κατάργησης συμβόλων, που καθορίζουν την πρακτική και επικοινωνιακή συμπεριφορά του ανθρώπου και που, κατά την κοινή παραδοχή, τα ζώα στερούνται. Όπως τονίζει ο Bickerton, «έχεις λέξεις μόλις αποκτήσεις την ιδέα δημιουργίας συμβόλων για έννοιες τις οποίες έχεις ήδη και προτάσεις έχεις μόλις προσθέσεις τη μία λέξη στην άλλη» (BICKERTON 2000: 158). Τα ζώα, εφόσον δεν κατέχουν έννοιες, δεν μπορούν να κατέχουν και λέξεις, επομένως ούτε και γλώσσα, η δε κατοχή εννοιών συνιστά εξελικτικό άλμα που δεν μπορεί να προσεγγιστεί με όρους σταδιακότητας. Αν δε ισχύει ότι καμία νοητική ικανότητα δεν μπορεί να κατανοηθεί ξέχωρα από τις άλλες, τότε ούτε η μουσική ικανότητα μπορεί να κατανοηθεί όχι μόνο ξέχωρα από τη γλωσσική, αλλά και από την εικαστική ικανότητα, την οποία η βιολογική μελέτη τόσο της γλώσσας, όσο και της μουσικής συνήθως αποσιωπούν. Και εάν ισχύει ότι η γλωσσική και η εικαστική ικανότητα αφορούν μόνο τους ανθρώπους, τότε και η μουσική ικανότητα δεν μπορεί να αφορά παρά μόνον αυτούς.

Ο αγνωστικισμός των διαλεκτικών βιολόγων απέναντι στο πρόβλημα της εμπειρικής κατανόησης της ανθρώπινης πολιτισμικής συμπεριφοράς, από κοινού με την κατάσταση χάους και διχογνωμίας που επικρατεί στο χώρο της νεοδαρβινικής εξελικτικής μουσικολογίας, όπου «οι ευλογοφανείς ιστορίες περνιόνται για αποδεδειγμένη αλήθεια» (Lewontin), οδηγούν τη βιολογική

μελέτη της μουσικής και της μουσικότητας σε αδιέξοδο. Κατά τη γνώμη μας, το πρόβλημα εντοπίζεται στον εμπειρισμό της μεθόδου: ακόμα και η διαλεκτική βιολογία, που ορθά συνειδητοποιεί πως καμία ανθρώπινη ικανότητα δεν μπορεί να κατανοηθεί ξέχωρα από όλες τις άλλες, εξηγεί την εμφάνιση ενός νέου συστήματος ικανοτήτων, που στην περίπτωσή μας θα περιλάμβανε και τη μουσική, με αναφορά σε μία μόνο από αυτές: γλώσσα, νόηση, συνείδηση χρόνου, κατασκευή εργαλείων κλπ. Με τούτο όμως ακόμα και η διαλεκτική βιολογία παραμένει εγκλωβισμένη στη λογική των πλεγμάτων αιτιότητας. Η ανάδειξη μίας μεμονωμένης ικανότητας σε αιτία όλων των άλλων, καλείται αργά ή γρήγορα να έρθει αντιμέτωπη με το ζήτημα της δικής της αιτίας. Στο πλαίσιο της εμπειρικής επιστήμης, ο κίνδυνος της εις άπειρον αναγωγής (regressus ad infinitum) είναι δυστυχώς πάντοτε ορατός.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ARKADI et al. 2004 — A. D. Arcadi, D. Robert, F. Mugurusi: A comparison of buttress drumming by male chimpanzees from two populations. *Primates* 45, 135-139.

BAKER 2001 – M. C. Baker: Bird Song Research: The Past 100 Years. *Bird Behavior* 14: 3-50

BENICHOV et al. 2016 – J. I. Benichov, E. Globerson, O. Tchernichovski: Finding the Beat: From Socially Coordinated Vocalizations to Rhythmic Entrainment in Humans. *Frontiers in Humans Neuroscience* 10: art. 255.

BICKERTON 2000 – D. Bickerton: Can Biomusicology Learn from Language Evolution Studies? In Wallin, Merker & Brown 2000: 153-164

BOLHUIS & WYNNE 2009 – J. J. Bolhuis, C. D. L. Wynne: Can evolution explain how minds works? *Nature* 458: 832-833.

BROWN 2000 — St. Brown: The "Musilanguage" Model of Music Evolution. In Wallin, Merker & Brown 2000: 271-300.

BROWN 2003 — St. Brown: Biomusicology, and three biological paradoxes about music. *Bulletin of Psychology and the Arts* 4(1): 15-17.

BROWN 2007 — St. Brown: Contagious heterophony: A new theory about the origins of music. *Musicae Scientiae* IX (1): 3-26.

CHRISTENSEN-DALSGAARD 2004 — J. Christensen-Dalsgaard: Music and the Origin of Speeches. *The Journal of Music and Meaning* 2, section 2.

CLARK et al. 2015 – C. N. Clark, L. E. Downey, J. D. Warren: Brain disorders and the biological role of music. *SCAN* 10: 444-452.

COOK et al. 2013 – P. Cook, A. Rouse, M. Wilson, C. Reichmuth: A California Sea Lion (*Zalophus californianus*) Can Keep the Beat: Motor Entrainment to Rhythmic Auditory Stimuli in a Non Vocal Mimic. *Journal of Comparative Psychology* 127(4): 412-427.

DARWIN 1871 – Ch. Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London 1871: John Murray

DISSANAYAKE 2000 — E. Dissanayake: Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction. In Wallin, Merker & Brown 2000: 389-410.

DISSANAYAKE 2008 — E. Dissanayake: If music is the food of love, what about survival and

reproductive success? *Musicae Scientiae* Special Issue: 169-195.

DOOLITTLE et al. 2014 — E. L. Doolittle, B. Gingras, D. M. Endres, W. Tecumseh Fitch: Overtone-based pitch selection in hermit thrush song: Unexpected convergence with scale construction in human music. *PNAS* 111, no. 46.

DOOLITTLE & GINGRAS 2015 — E. Doolittle, B. Gingras: Zoomusicology. *Current Biology Magazine* 25: 819-820.

FITCH — W. T. Fitch: The biology and evolution of music: A comparative perspective. *Cognition* 100: 173-215.

FITCH 2013 — W. T. Fitch: Rhythmic cognition in humans and animals: distinguishing meter und pulse perception. *Frontiers in Systems Neuroscience* 7, art. 68.

FITCH 2015 — W. T. Fitch: Four principles of bio-musicology. *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140091.

GEERTZ 1973 — Cl. Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

GOULD & VRBA 1982 — St. J. Gould, E. S. Vrba: Exaptation – a missing term in the science of form. *Paleobiology* 8(1): 4-15.

HAGEN & HAMMERSTEIN 2009-2010 — E. H. Hagen, P. Hammerstein: Did Neanderthals and other early humans sing? Seeking the biological roots of music in the territorial advertisements of primates, lions, hyenas, and wolves. *Musicae Scientiae* Special Issue: 291-320.

HATTORI et al. 2013 — Y. Hattori, M. Tomonaga, T. Matsuzawa: Spontaneous synchronized tapping to an auditory rhythm in a chimpanzee. *Scientific Reports* 3: 1566.

HAUSER 2000 — M. D. Hauser: The Sound and the Fury: Primate Vocalizations as Reflections of Emotion and Thought. In Wallin, Merker & Brown 2000: 77-102.

HAUSER & McDERMOTT 2003 — J. McDermott, M. Hauser: The evolution of the music faculty: a comparative perspective. *Nature Neuroscience* 6(7): 663-668.

HAUSER & McDERMOTT 2005 – J. McDermott, M. Hauser: The Origins of Music: Innateness, Uniqueness, and Evolution. *Music Perception* 23(1): 29-59.

HOESCHELE et al. 2014 — M. Hoeschele, R. G. Cook, L. M. Guillette, A. H. Hahn, C. B. Sturdy: Timbre Influences Chord Discrimination in Black-Capped Chickadees (Poecile atricapillus) but Not Humans (Homo Sapiens). *Journal of Comparative Psychology* August 2014 http://dx.doi.org/10.1037/a0037159.

HOESCHELE et al. 2015 — M. Hoeschele, H. Merchant, Y. Kikuchi, Y. Hattori, C. ten Cate: Searching for the origins of musicality across species. *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140094.

HONING 2018 — H. J. Honing: Musicality as an upbeat to music: Introduction and research agenda. In H. Honing (Ed.), *The Origins of Musicality*: 3-20. Cambridge Mass.: The MIT Press.

HONING et al. 2012 — H. J. Honing, H. Merchant, G. P. Haden, K. Prado, R. Bartolo: Rhesus Monkeys (*Macaca mulata*) Detect Rhythm, but Not the Beat. *PLoS ONE* 7(12): e51369.

HONING & PLOEGER 2012 — H. J. Honing, A. Ploeger: Cognition and the Evolution of Music: Pitfalls and Prospects. *Topics in Cognitive Science* (2012): 1-12.

HONING et al. 2015 — H. J. Honing, C. ten Cate, I. Peretz, S. E. Trehub: Without it no music:

cognition biology and evolution of musicality. *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140088.

HURON 2001 — D. Huron: Is Music an Evolutionary Adaptation? *Annals of the New York Academy of Sciences* 930: 43-61.

JUSTUS & HUTSLER 2005 — T. Justus, J. J. Hutsler: Fundamental Issues in the Evolutionary Psychology of Music: Assessing Innateness and Domain Specificity. *Music Perception* 23(1): 1-27.

LANGER 1957 — S. K. Langer: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge MA: Harvard University Press.

LARGE & GRAY 2015 — E. W. Large, P. M. Gray: Spontaneous Tempo and Rhythmic Entrainment in a Bonobo (*Pan paniscus*). *Journal of Comparative Psychology* 129(4): 317-328.

LEVINS & LEWONTIN 1985 — R. Levins, R. Lewontin: *The Dialectical Biologist*. Cambridge MA: Harvard University Press.

LEWONTIN 1998 — R. C. Lewontin: The Evolution of Cognition: Questions We Will Never Answer. In D. Scarborough, S. Stenberg (Eds.), *Methods, models, and conceptual issues: An introduction to cognitive science*. Cambridge MA 1998: 107-132.

LIVINGSTONE & THOMPSON 2009-2010 – St. R. Livingstone, W. F. Thompson: The emergence of music from the Theory of Mind. *Musicae Scientiae* Special Issue: 83-115.

MARLER 2000 – P. Marler: Origins of Music and Speech: Insights from Animals. In Wallin, Merker & Brown 2000: 31-48.

MARSHALL et al. 1999 — A. J. Marshall, R. W. Wrangham, A. C. Arcadi: Does learning affect the structure of vocalizations in chimpanzees? *Animal Behaviour* 58: 825-830.

MâCHE 1983 — B. Mâche: *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion*. Paris: Méridiens Klinksieck

MARTINELLI 2009 — D. Martinelli, *Of Birds, Whales, and Other Musicians: An Introduction to Zoömusicology/Zoomusicology*, Scranton Penn.: University of Scranton Press.

MERKER et al. 2015 — B. Merker, I. Morley, W. Zuidema: Five fundamental constraints on theories of the origins of music. *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140095.

MILLER 2000 — G. Miller: Evolution of Human Music through Selection. In Wallin, Merker & Brown 2000: 329-360

MITHEN 2005 — St. Mithen: *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld & Nicolson.

MITHEN 2009 — St. Mithen: The Music Instinct. The Evolutionary Basis of Musicality. *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169: 3-12.

MOLINO 2000 — J. Molino: Toward an Evolutionary Theory of Music and Language. In Wallin, Merker & Brown 2000: 165-176.

MORLEY 2014 — I. Morley: A multi-disciplinary approach to the origins of music: perspectives from anthropology, archaeology, cognition and behavior. *Journal of Anthropological Sciences* 92: 147-177.

PATEL & DEMOREST 2013 — A. D. Patel, S. M. Demorest: Comparative music cognition:

Cross-species and cross-cultural studies. In D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music:* p. 647–681).

PATEL et al. 2008 — A. D. Patel, J. R. Iversen, M. R. Bregman, I. Schulz, Ch. Schulz: Investigating the human-specificity of synchronization to music. Paper presented in the *10th Intl. Conf. on Music Perception and Cognition, August 2008, Sapporo, Japan*.

PATEL et al. 2009 — A. D. Patel, J. R. Iversen, M. R. Bregman, I. Schulz: Experimental Evidence for Synchronization to a Musical Beat in a Nonhuman Animal. *Current Biology* 19: 827-830.

PATEL 2014 — A. D. Patel: The Evolutionary Biology of Musical Rhythm: Was Darwin Wrong? *PLOS Biology* 12(3): e1001821.

PAYNE 2000 — K. Payne: The Progressively Changing Songs of Humpback Whales: A Window on the Creative Process in a Wild Animal. In Wallin, Merker & Brown 2000: 135-150.

PERETZ 2006 — I. Peretz: The nature of music from a biological perspective. *Cognition* 100: 1-32

PERLOVSKY 2013 — L. Perlovsky: Cognitive function, origin, and evolution of musical emotions. *Systems, Cybernetics and Informatics* 11(9): 1-8.

PINKER 1997 — St. Pinker: *How the Mind Works*. New York: Norton

POLLACK 2017 — G. S. Pollack: Insect bioacoustics. *Acoustics Today* 13: 26-34.

RAVIGNANI et al. 2013 — A. Ravignani, B. Gingras, R. Asano, R. Sonnweber, V. Matellan, W. T. Fitch: The Evolution of Rhythmic Cognition: New Perspectives and Technologies in Comparative Research. Paper presented at the Proceedings of the 35th Annual Conference of the Cognitive Science Society, Berlin.

RAVIGNANI et al. 2014 — A. Ravignani, D. L. Bowling, W. T. Fitch: Chorusing, synchrony, and the evolutionary functions of rhythm. *Frontiers in Psychology* 5: article 1118.

RAVIGNANI et al. 2016 — A. Ravignani, W. T. Fitch, Fr. D Hanke, T. Heinrich, B. Hurgitsch, S. A. Kotz, C. Scharff, A. S. Stoeger, B. de Boer: What Pinnipeds Have to Say about Human Speech, Music, and the Evolution of Rhythm. *Frontiers in Neuroscience* 10: Article 274.

ROTHENBERG 2005 — D. Rothenberg: *Why Birds Song*. New York: Basic Books, 2005.

ROTHENBERG et al. 2014 — D. Rothenberg, T. C. Roeske, H. U. Voss, M. Naguib, O. Tchernichovski: Investigation of musicality in birdsong. *Hear Research* 308: 71-83.

ROUSE et al. 2016 — A. A. Rouse, P. F. Cook, E. W. Large, C. Reichmuth: Beat Keeping in a Sea Lion as Coupled Oscillation: Implications for Comparative Understanding of Human Rhythm. *Frontiers in Neuroscience* 10: Article 257.

SCHACHNER 2012 — A. Schachner: If horses entrain, don't entirely reject vocal learning: An experience-based vocal learning hypothesis. *Empirical Musicology Review* 7(3-4): 157-159.

SCHELLENBERG & TREHUB 1999 — E. G. Schellenberg, S. E. Trehub: Culture-General and Culture-Specific Factors in the Discrimination of Melodies. *Journal of Experimental Child Psychology* 74: 107-127.

SEYFARTH & CHENEY 2003 — R. M. Seyfarth, D. L. Cheney: Signalers and Receivers in Animal Communication. *Annual Review of Psychology* 54: 145-173.

SLATER 2000 — P. J. B. Slater: Birdsong Repertoires: Their Origins and Use. In Wallin, Merker & Brown 2000: 49-64.

SNOWDON & TEIE 2012 — Ch. T. Snowdon, D. Teie: Emotional communication in monkeys: Music to their ears? In E. Altenmüller, S. Schmidt, E. Zimmermann (eds.): *Evolution of Emotional Communication. From Sounds in Nonhuman Mammals to Speech and Music in Man*: 133-151.

SPIERINGS & TEN CATE 2014 — M. J. Spiering, C. ten Cate: Zebra finches are sensitive to prosodic features of human speech. *Proc. R. Soc. B* 281: 20140480.

TARR et al. 2014 — B. Tarr, J. Launay, R. I. M. Dunbar: Music and social bonding: "self-other" merging and neurohormonal mechanisms. *Frontiers in Psychology* 5: Article 1096.

TEN CATE et al. 2016 — C. ten Cate, M. Spierings, J. Hubert, H. Honing: Can Birds Perceive Rhythmic Patterns? A Review and Experiments on a Songbird and a Parrot Species. *Frontiers in Psychology* 7: Article 730.

TRAINOR 2015 — L. J. Trainor: The origins of music in auditory scene analysis and the roles of evolution and culture in musical creation. *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140089.

TREHUB 2000 — S. E. Trehub: Human Processing Predispositions und Musical Universals. In Wallin, Merker & Brown 2000: 427-448.

TREHUB 2001 — S. E. Trehub: Musical Predispositions in Infancy. *Annals of the New York Academy of Sciences* 930(1): 1-16.

TREHUB 2003 — S. E. Trehub: The developmental origins of musicality. *Nature Neuroscience* 6(7): 669-673.

TREHUB & NAKATA 2001 – S. E. Trehub, T. Nakata: Emotion and music in infancy. *Musicae Scientiae* Special Issue: 37-61.

TINBERGEN 1963 — N. Tinbergen: On aims and methods of ethology. *Zeitschrift für Tierpsychologie* 20: 410-433.

WALLIN 1991 — N. L. Wallin: *Biomusicology: neurophysiological, neuropsychological, and evolutionary perspectives on the origins and purposes of music*. Stuyvesant NY: Pendragon Press.

WALLIN, MERKER & BROWN 2000 — N. L. Wallin, B. Merker, St. Brown (Eds.), *The Origins of Music*, Cambridge MA: The MIT Press.

WELSCH 2004 — W. Welsch: Animal Aesthetics. *Contemporary Aesthetics* 2 http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0002.015.

WIGGINS et al. 2015 — G. A. Wiggins, P. Tyack, C. Scharff, M. Rohmeier: The evolutionary roots of creativity: mechanisms and motivations. *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140099.

WILSON & COOK 2016 — M. Wilson, P. F. Cook: Rhythmic entrainment: Why humans want to, fireflies can't help it, pet birds try, and sea lions have to be bribed. *Psychon Bull Rev* 23: 1647-1659.

D. S. WILSON 2015 — D. S. Wilson: *Does Altruism Exist? Culture, Genes, and the Welfare of Others*. New Haven & London: Yale University Press.

WYNNE-EDWARDS 1962 — V. C. Wynne-Edwards: *Animal Dispersion in Relation to Social Behaviour*. New York: Hafner Publ. Comp.

Markos Tsetsos
Professor, Department of Music Studies
National and Kapodistrian University of Athens

Neo-Darwinism and the Impasses of the Evolutionary Explanation of Music

Summary

The contemporary biological study of music or "biomusicology" takes as its null hypothesis that music is not an adaption, but most probably a technology, an evolutionary derivative or exaptation, using other confirmed adaptations such as language or acoustic scene analysis. Focusing primarily on the function or "survival value" (Tinbergen) of music and taking as point of reference the modern western societies, the hypothesis obviously degrades issues of causality (of physiological and psychological mechanisms underlying musical behavior), ontogenesis or development and phylogenesis or evolution. Given that the viability of biomusicology depends on the invalidity of the hypothesis, biomusicology has every reason not only to establish and further develop a Tinbergenian multicomponent program of biological study of music, but also to demonstrate that music is in fact biologically functional, that as a true adaptation it is supported by special neurological and psychological mechanisms, that these mechanisms are genetically innate and not culturally acquired and, most important, that they are the outcome of evolution. Inevitably, the introduction of the evolutionary parameter into the biological study of music imposes the adoption of a comparative methodology as regards the investigation of possible homologies or convergences (analogies, homoplasies).

In the present article we critically review some current bibliography related to these issues, highlighting from a philosophical point of view the inconsistencies and misconceptions that characterize the biomusicological discourse, and taking into consideration the theoretically serious reservations of the so called "dialectical biology". To our opinion, the problem with all Neo-Darwinian musicology lies in the empiricism of method. Even dialectical biology, which rightly realizes that no human aptitude can be understood apart from all the others, explains the emergence of a new aptitude, music in our case, with reference to some preexisting aptitude, be it language, cognition, time consciousness, tool construction and so on. Yet doing this, dialectical biology, like all biological theories of human cultural behavior, remains trapped in the logic of causality nexuses. The designation of a separate aptitude as the cause of all others, is soon faced with the question of its own cause. In the frame of empirical science, the danger of an infinite regress remains always present.

Special consideration is also given to the issue of musical universals. As a critical reading demonstrates, many exponents of biomusicology make an ideologically burdened normative use of the musical universals, favoring popular to the detriment of art music. It is more than obvious that the mere existence of such features of art music as harmony and polyphony, scales consisting of more than seven notes or of micro-intervals, polyrhythm and so on, challenges the feasibility of this particular research agenda. To our opinion, what biomusicology actually disregards is that the real issue about human music lies not in its invariants but in its variety, in its countless possibilities and in what makes *them* possible.

Ντόρα Ψαλτοπούλου-Καμίνη
Επίκουρη καθηγήτρια
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Η μουσική, το παιχνίδι κι ο ανθρωπισμός: Η προσέγγιση Co.M.P.A.S.S. την εποχή του διαδικτύου

Εισαγωγή

Στην καραντίνα (11/3-15/5, 2020) της πανδημίας COVID-19, ο άνθρωπος κλήθηκε να ζήσει μια νέα πραγματικότητα. Η κυρίαρχη επιλογή για ασφάλεια και προστασία από τον εύκολα μεταδιδόμενο και συχνά θανατηφόρο ιό σε βάρος των διαδραστικών ανθρώπινων συναναστροφών με αλληλεγγύη, με κοινές εμπειρίες σε κοινό τόπο και με ελευθερία – αναφαίρετες αξίες του ανθρωπισμού - επηρέασαν βαθιά την ποιότητα ζωής. Το παρόν περιορίστηκε σε θέματα σωματικής επιβίωσης και το κενό που δημιουργήθηκε από τη στέρηση του συνηθισμένου τρόπου ζωής είχε ως συνέπεια το φαντασιακό πεδίο να γεμίσει με αναμνήσεις και νοσταλγία από ένα πιο ανθρώπινο παρελθόν, καθώς και με φόβο, άγχος και αγωνία για ένα αβέβαιο μέλλον, προϋποθέσεις για τραυματικές εμπειρίες. Οι γονείς, αφενός είχαν την ευθύνη να διαχειριστούν τα οδυνηρά και συχνά συγκεχυμένα συναισθήματά τους και αφετέρου να βοηθήσουν συγχρόνως και τα παιδιά τους (ESCAP-EU, 2020).

Το κουραστικό παρόν, με μια αόρατη αλλά πραγματική απειλή οδυνηρής ασθένειας και ίσως επικείμενου θανάτου, μαζί με βομβαρδισμό ειδήσεων και περιοριστικών μέτρων αλλά και με άγνοια των ειδικών υγείας για τις επιπτώσεις στην ψυχική υγεία, όπου ενισχύθηκαν ακόμα και θέματα ενδοοικογενειακής βίας (ESCAP-EU, 2020), έφερε επίσης τον άνθρωπο σε άμεση και συχνά βασανιστική επαφή με τα θεμελιακά υπαρξιακά ζητήματα του 20ού αιώνα, όπως η απομόνωση, η ελευθερία, το νόημα στη ζωή και ο θάνατος (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2005:87-90). Άλλωστε ο διάσημος συγγραφέας T. H. Huxley (1894-1963), σχεδόν πριν από 100 χρόνια, διαπνεόμενος από την ελπίδα για έναν κόσμο ανθρωπιάς και ειρήνης, είχε εντοπίσει ότι τα ηθικά αισθήματα του ανθρώπου είχαν εξελιχθεί σε πολύ μικρότερο βαθμό σε σχέση με τις νοητικές λειτουργίες του. Η πανδημία βρήκε γόνιμο έδαφος για να αποδείξει ότι, αντίθετα από τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα του 20ού αιώνα, όπου αποδίδονται ιδιαίτερες δυνάμεις στον άνθρωπο, ένας τόσο μικρός σε μέγεθος ιός είναι πολύ πιο δυνατός και ισχυρά απειλητικός για τη ζωή και τα ευγενή ιδεώδη του ανθρωπισμού. Έτσι, δημιουργήθηκε η ανάγκη για την άμεση προστασία της ανθρώπινης ζωής αλλά και των δικαιωμάτων του ανθρώπου για μια ζωή με ανθρώπινη επικοινωνία, ενσυναίσθηση, αλληλεγγύη, ελευθερία, ευεξία και πνευματική πρόοδο. Σε αυτήν την κατάσταση επιβίωσης, ο άνθρωπος στράφηκε στην τεχνολογία, και κυρίως στο διαδίκτυο, χρησιμοποιώντας το όχι τόσο με ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα αλλά κυρίως με ανθρωποπροστατευτικό. Το διαδίκτυο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποτέλεσαν έναν σημαντικό τρόπο αποζημίωσης για τα καταστρατηγημένα ιδεώδη του ανθρωπισμού, παρέχοντας

μια εικονική πραγματικότητα ανθρώπινων επαφών, αναμνήσεις από ένα ζωντανό, δημιουργικό και συλλογικό παρελθόν με νόημα κι ελευθερία, καθώς και τροφή για μελλοντικά όνειρα ευεξίας προς έναν 'όμορφο κόσμο, ηθικό, αγγελικά πλασμένο' (ΣΟΛΩΜΟΥ, Α.Ε. 504.13-18).

Στην αναζήτησή του για αισθητική απόλαυση και ψυχική ανάταση, προκειμένου να καλύψει το κενό που δημιουργήθηκε μέσα στο τρομοκρατικό και ιδιαίτερα αγχογόνο καθεστώς του εγκλεισμού, ο χρήστης του διαδικτύου, εκτός από πληροφορίες σχετικές με την πανδημία και σχετικά χιουμοριστικά ανέκδοτα, στράφηκε σε ανταλλαγές αποσπασμάτων από καλλιτεχνικές δημιουργίες. Διότι όσο και αν *«η τέχνη είναι βασισμένη στην αμφισημία, την αμφιθυμία και την έλλειψη λογικής σαφήνειας... είναι εκ φύσεως πλασμένη να γεννά νοήματα ζωής»* (ΛΑΖΟΥ & ΠΑΤΙΟΣ, 2017:132). Και βέβαια *«Η αναζήτηση της 'αλήθειας' ή του 'νοήματος' της ζωής αποτελούν σταθερές δραστηριότητες τόσο της θεατρικής τέχνης όσο και της φιλοσοφίας»* (ΛΑΖΟΥ & ΠΑΤΙΟΣ, 2017:29), όπως φυσικά και της μουσικής.

Στη νέα πραγματικότητα, στην εποχή δηλαδή των ανέπαφων επαφών, πολλά μαθήματα και δραστηριότητες αναπροσαρμόστηκαν ώστε να πραγματοποιηθούν διαδικτυακά.

Στο κείμενο αυτό θα ακολουθήσει μια σύντομη περιγραφή πιλοτικής ερευνητικής μελέτης, βασισμένης στην προσέγγιση διδασκαλίας της μουσικής Co.M.P.A.S.S. (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ κ.ά., 2015), η οποία προσαρμόστηκε έτσι ώστε να μπορεί να πραγματοποιηθεί διαδικτυακά. Άλλωστε «*η διδασκαλία είναι, εξ ορισμού, ένα επάγγελμα που απαιτεί προσαρμοστικότητα καθώς και κατανόηση των ανθρώπων και των σχέσεων»* (ΚΟΚΚΙΔΟΥ, 2019:13).

Η προσέγγιση Co.M.P.A.S.S

Θεωρητικό υπόβαθρο

Η διεπιστημονική προσέγγιση "Co.M.P.A.S.S." (Communication Music Processes Awareness Strategies and Solutions), δηλαδή *Συνειδητότητα Στρατηγικής και Λύσεων των Επικοινωνιακών Διαδικασιών στη Μουσική* (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ κ.ά., 2015), ενδιαφέρεται για την κατανόηση και συνειδητοποίηση του μοναδικού τρόπου επικοινωνίας στη σχέση δασκάλου-μουσικής-μαθητή. Δεν πρόκειται για συγκεκριμένη μέθοδο με διακριτά βήματα που μπορεί να ακολουθήσει ο δάσκαλος και να την εκτελεί. Ως «πυξίδα»-compass, η προσέγγιση αυτή:

> *Επιχειρεί να παρέχει ιδέες ώστε να διαφωτίσει πλευρές επικοινωνίας που μένουν σε ένα σκοτεινό-ασυνείδητο επίπεδο, αλλά όλοι τις βιώνουμε και συχνά καθορίζουν τις σχέσεις μας, με σκοπό να οδηγήσει σε ένα πέρασμα σε μια πιο συνειδητή και λειτουργική ανάδυση εσωτερικών θησαυρών. Έτσι το ακρωνύμιο "Co.M.P.A.S.S.", παραπέμπει και στην έννοια com-pass, δηλαδή πέρασμα μαζί με κάποιον άλλο, στην προκειμένη περίπτωση με τις ιδέες και προτάσεις της προσέγγισης, καθώς και με τον δάσκαλο και μαθητή μαζί, σε πιο άμεση, αυθεντική και λειτουργική επικοινωνία* (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ κ.ά., 2015:119).

Σε σχετική έρευνα που είχε διεξαχθεί το 2012-2013, επιχειρήθηκε

> *...βαθύτερη και πιο ολική διερεύνηση, ...η οποία εστιάζει στην παρατήρηση και κατανόηση του τρόπου που εμπλέκονται στην ανθρώπινη επικοινωνία στοιχεία από ασυνείδητο υλικό, το οποίο απέχει αρκετά από το φάσμα συνειδητού ελέγχου και γνωστικής διαχείρισης... οι σύγχρονες προσεγγίσεις διδασκαλίας βασίζονται σε συνειδητό υλικό και γνωστικές εκπαιδευτικές στρατηγικές και μεθόδους. Από την άλλη πλευρά όμως, η αρχαία Ελληνική παράδοση και η Λακανιακή ψυχανάλυση πραγματεύονται τη διερεύνηση της ανάδυσης της*

> *αλήθειας όπως αυτή ενυπάρχει στο υποκείμενο, και ιδιαίτερα μέσα από τη Σωκρατική άποψη αναζήτησης της εσωτερικής αλήθειας* (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ κ. ά., 2015:109).

Πρόκειται δηλαδή για μια μεταφορά ψυχαναλυτικού υλικού στη μαθησιακή διαδικασία, χωρίς όμως να θυμίζει ψυχανάλυση ή ψυχοθεραπεία και χωρίς να αλλοτριώνει τους ρόλους δασκάλου-μαθητή. Η διαδικασία εμπλέκει συγκεκριμένη πληροφόρηση στον δάσκαλο για τα τέσσερα είδη λόγου, όπως έχουν οριστεί από τον Λακάν (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ κ.ά., 2015: 91-116): ο λόγος του κυρίου[1], ο λόγος του πανεπιστημιακού[2], ο λόγος του υστερικού[3] και ο λόγος του αναλυτή[4].

Τα αποτελέσματα της συγκεκριμένης μελέτης συμφώνησαν με την πρωταρχική υπόθεση:

> *Στη σχέση δασκάλου-μαθητή πιάνου και οι δύο εμπλέκονται με όλο τους τον εαυτό: Σκέψεις, ιδέες… Δεν πρόκειται αποκλειστικά για επικοινωνία σε γνωστικό-διανοητικό επίπεδο… Και οι δύο, ως υποκείμενα με επιθυμίες και προσωπική αλήθεια, χρησιμοποιούν και τα τέσσερα είδη λόγου χωρίς απαραίτητα να τα γνωρίζουν συνειδητά ή/και να προβαίνουν σε συνειδητή επιλογή αυτών… εάν και οι δύο συνειδητοποιήσουν τα είδη λόγου που χρησιμοποιούν ασυνείδητα, θα διευκολυνθεί η διαδικασία του μαθήματος και σε επίπεδο βελτίωσης της σχέσης τους αλλά και σε επίπεδο ανάδυσης του υποκειμένου μέσω του λόγου του αναλυτή.* (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ κ. ά., 2015: 112).

Τα νέα δεδομένα

Από τη στιγμή που η προσέγγιση αυτή θέτει ως προτεραιότητες την εύρυθμη λειτουργία στην τριμερή σχέση δασκάλου-μουσικής-μαθητή και την ανάδυση της αλήθειας του υποκειμένου στη μαθησιακή διαδικασία, η διαδικτυακή πρακτική αποτέλεσε ιδιαίτερη πρόκληση. Αρχικά κρίθηκε σημαντικό να ληφθούν υπόψη τα νέα ψυχολογικά δεδομένα της εποχής του εγκλεισμού.

Αρκετό καιρό πριν την καραντίνα βρισκόταν σε εξέλιξη η ερευνητική διαδικασία, με οκτώ δασκάλους μουσικών οργάνων και 22 μαθητές τους. Με την καραντίνα όμως χρειάστηκε να αναπροσαρμοστεί στη νέα πραγματικότητα, με αποτέλεσμα να σχεδιαστεί μια νέα μεθοδολογία, στην ουσία μια νέα ερευνητική μελέτη, η οποία είχε διάρκεια δύο μηνών. Μαζί με τον εγγενή ανθρωποκεντρικό και σχεσιοκρατικό χαρακτήρα της, κρίθηκε ότι η διαδικασία έπρεπε πρωτίστως να διαπνέεται από ιδιότητες και αξίες ανθρωποπροστατευτικές. Σε αυτή τη νέα τάξη πραγμάτων ανταποκρίθηκαν μόνο δύο δάσκαλοι, με ιδιαίτερα μαθήματα πιάνου, με δύο μαθητές ο καθένας και ηλικίες 9-22 ετών. Οι άλλοι έξι δάσκαλοι διαφόρων μουσικών οργάνων αναγκάστηκαν να σταματήσουν τη διδακτική τους δραστηριότητα, για λόγους ανεξάρτητους της θέλησής τους.

Τα νέα ψυχολογικά δεδομένα, τα οποία δεν έχουν ακόμα διερευνηθεί και μελετηθεί επαρκώς (ESCAP-EU, 2020), αποτέλεσαν τη βασικότερη πηγή και έμπνευση για τον ανασχεδιασμό της ερευνητικής μελέτης. Στο σημείο αυτό κρίνεται σημαντικό να διεξαχθεί μια σύντομη περιγραφή και ενδεικτική ανάλυση της ψυχικής επιφόρτισης δασκάλων και μαθητών, μέσω των τεσσάρων θεμελιακών συγκρούσεων του ανθρώπου (όπως παρουσιάζονται στην ουμανιστική-υπαρξιστική προσέγγιση ψυχοθεραπείας – στο: ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2005: 73-91).

Πρώτη θεμελιακή σύγκρουση: Ο θάνατος

Αρχικά κάποιοι αντιμετώπισαν τα αναγκαστικά και επιτακτικά περιοριστικά μέτρα ως ένα αναπάντεχο δώρο διακοπών. Σύντομα όμως άρχισαν τα πρώτα συμπτώματα άγχους και αγωνίας μπροστά στον τρόμο της πιθανότητας επικείμενου θανάτου. Τα μέτρα πρόληψης καταστρατηγούσαν κάθε αξία του ανθρωπισμού: ήταν σαν να έλεγαν ‘πιο καλή η μοναξιά από τον

ιό που δεν βλέπω ούτε φτάνω', 'πιο καλή η επιβίωση από οποιοδήποτε άλλο νόημα στη ζωή' και 'πιο καλός ο περιορισμός της ελευθερίας μου αν είναι να πεθάνω εγώ ή να φταίω για τον θάνατο του παππού μου'.

Έτσι κι αλλιώς όμως, ανεξάρτητα από οποιαδήποτε μορφή εξωτερικής απειλής για δυνητικά επερχόμενο θάνατο, ο άνθρωπος βιώνει σε όλη του τη ζωή μια απόλυτη ανησυχία, διότι είναι δεδομένο ότι θα συμβεί το αναπόφευκτο και όλοι θα πεθάνουμε κάποια στιγμή. Αυτή είναι:

> *...μια αλήθεια που προκαλεί τρόμο κατά βάθος... Από την υπαρξιστική άποψη, η βαθιά εσωτερική σύγκρουση προέρχεται από το γεγονός ότι το άτομο συνειδητοποιεί το αναπόφευκτο του θανάτου αλλά και την επιθυμία του να συνεχίσει να ζει… Για την αντιμετώπιση αυτού του τρόμου το άτομο δημιουργεί άμυνες που σχετίζονται με την άρνηση και επηρεάζουν τη δομή του χαρακτήρα* (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2005: 87).

Χρειάζεται λοιπόν να κάνει μια υπέρβαση ο άνθρωπος. Όταν όμως έχει να αντιμετωπίσει όχι μόνο τις εσωτερικές του συγκρούσεις αλλά και το γεγονός ότι με μια άστοχη κίνησή του μπορεί και να μεταδώσει τον ιό και να ευθύνεται και για τον θάνατο άλλων, το άγχος μεγεθύνεται και κατακλύζει όλη την ύπαρξή του. Αυτό συνέβη και σε δασκάλους και σε μαθητές. Θα μπορούσε άραγε το μάθημα πιάνου να χρησιμοποιηθεί έτσι ώστε να δημιουργήσει ένα ουσιαστικό αίσθημα ασφάλειας που θα τους στηρίξει και θα τους ενθαρρύνει να κάνουν αυτή την υπέρβαση;

Δεύτερη θεμελιακή σύγκρουση: Η ελευθερία

Δύσκολα συνδέει ο άνθρωπος την έννοια της ελευθερίας με συναισθήματα φόβου. Στην υπαρξιστική όμως προσέγγιση *«η ελευθερία έχει ένα περισσότερο εξειδικευμένο νόημα, συνδεδεμένο με τον φόβο… Στην προσπάθειά μας να συνειδητοποιήσουμε και να αντιμετωπίσουμε την ελευθερία παρουσιάζεται μια εσωτερική δυναμική σύγκρουση: εκείνη της συνειδητοποίησης ότι είμαστε παντελώς ελεύθεροι να δημιουργούμε και να αποφασίζουμε αλλά και το ότι επιθυμούμε και χρειαζόμαστε βαθιά να έχουμε ένα στήριγμα και μια δομή»* (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2005:87-88). Στην προκειμένη περίπτωση όμως, ο άνθρωπος βίωσε μια απώλεια της ελευθερίας που είχε πριν την καραντίνα και άρχισε να αναζητά απεγνωσμένα ένα νέο είδος ελευθερίας με φαινομενικά ασφαλή στηρίγματα και δομές, όπως το διαδίκτυο. Έτσι κατάφερνε να έχει μια αίσθηση εικονικής ελευθερίας με δυνατότητα φυγής από την τρομακτική πραγματικότητα. Θα μπορούσε όμως το διαδικτυακό μάθημα πιάνου να συμπεριλάβει ναι μεν τη δυνατότητα φυγής (που έτσι κι αλλιώς προσφέρει η κάθε μορφή τέχνης) αλλά και την αίσθηση μιας ουσιαστικής αίσθησης ελευθερίας; Πολλοί άνθρωποι επίσης απέφευγαν να αναλάβουν ευθύνη για τις επιλογές του τρόπου ζωής τους. Θα μπορούσε λοιπόν το διαδικτυακό μάθημα πιάνου να βοηθήσει τον δάσκαλο και τον μαθητή να αναλάβουν ευθύνη για ουσιαστικά ελεύθερη έκφραση ακόμα και βαθύτερης αλήθειας του ανθρώπου;

Τρίτη θεμελιακή σύγκρουση: Η απομόνωση

Η Απομόνωση αποτελεί την τρίτη ΄απόλυτη΄ ανησυχία της υπαρξιστικής προσέγγισης, η οποία ξεχωρίζει από τη διαπροσωπική, που ξεκινά από έλλειψη κοινωνικών δεξιοτήτων και την ψυχοπαθολογία στο επίπεδο της οικειότητας, αλλά και την ενδοπροσωπική, όταν μέρη του εαυτού μας (εμπειρία, συναίσθημα, επιθυμία) αποκόπτονται από τη συνείδησή μας.

> *Την υπαρξιστική απομόνωση θυμίζει πολύ έντονα η αντιμετώπιση του θανάτου…*

> *Η απομόνωση βρίσκεται ανάμεσα στη συνειδητοποίηση ότι στη ζωή κατά βάση είμαστε μόνοι και ότι επιθυμούμε να είμαστε προστατευμένοι και να ανήκουμε κάπου. Ο φόβος της υπαρξιακής απομόνωσης οδηγεί σε ανεπιτυχείς σχέσεις… (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2005: 88-89).*

Στην κατάσταση αναγκαστικού εγκλεισμού και απομόνωσης πολλοί άνθρωποι βίωσαν πανικό, φόβο και θυμό. Πώς λοιπόν θα μπορούσε το διαδικτυακό μάθημα πιάνου να διευκολύνει τον άνθρωπο στην ανάγκη του αφενός για σύνδεση με τα εσωτερικά κομμάτια της αλήθειας του αλλά και αφετέρου στην αίσθηση ότι ανήκει κάπου όπου υπάρχει η δυνατότητα να μοιράζεται την αλήθεια του με αυθεντικότητα;

Τέταρτη θεμελιακή σύγκρουση: Το νόημα στη ζωή

> *Η απουσία νοήματος είναι η τέταρτη απόλυτη ανησυχία, η οποία ξεκινά από το ότι όλοι πεθαίνουμε, έχουμε την ευθύνη της ζωής μας και είμαστε μόνοι σε ένα αδιάφορο σύμπαν. Πώς ένας άνθρωπος, που έχει ανάγκη να βρει νόημα στη ζωή του, το βρίσκει σε ένα σύμπαν χωρίς νόημα; Τι νόημα μπορεί να έχει η ζωή; Πόσο ανθεκτικό μπορεί να είναι ένα αυτοσχέδιο νόημα ζωής, ώστε να μπορέσει να αντέξει στη ζωή του;*
> *Αποτελεί ανθρώπινη ανάγκη να έχουμε νόημα στη ζωή μας…*
> (CORSINI,1984, στο ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2005: 90).

Παρόλο που η υπαρξιστική ανάλυση αναφέρεται στον άνθρωπο του 20ού αιώνα, φαίνεται ότι είναι ιδιαίτερα επίκαιρη και στον καιρό της καραντίνας: όλοι διατρέχουμε τον κίνδυνο να πεθάνουμε από τον ιό, είμαστε υπεύθυνοι για τη διασπορά του, έχουμε την ευθύνη της ζωής μας και των άλλων, και είμαστε πράγματι μόνοι σε ένα αδιάφορο σύμπαν που κατακλύζεται από μια αόρατη αλλά υπαρκτή απειλή θανάτου. Πώς θα μπορούσε λοιπόν το διαδικτυακό μάθημα πιάνου να παρέχει αίσθηση ασφάλειας, ώστε οι φόβοι, οι αγωνίες και το άγχος να γίνουν πιο διαχειρίσιμα, με αίσθηση ευθύνης και ένα ουσιαστικό νόημα στη ζωή που μπορεί ο άνθρωπος να επικοινωνεί και να μοιράζεται με κάποιον σημαντικό άλλο;

Παίζουμε μουσική

Οι παραπάνω προβληματισμοί αποτέλεσαν και το υπόβαθρο για νέο σχεδιασμό της ερευνητικής μεθοδολογίας, ενισχύοντας τον αριθμό των εποπτειών του δασκάλου για το μαθησιακό του έργο στην προσέγγιση Co.M.P.A.S.S. κι εμπλουτίζοντας το κλασικό μάθημα πιάνου με επιπλέον δραστηριότητες, όπως ακρόαση μουσικής, παιχνίδι, δημιουργία τραγουδιών και γραπτή κατάθεση συναισθημάτων πριν και μετά το μάθημα από δάσκαλο και μαθητή, χωρίς αρχικά να γνωρίζει κανείς τι γράφει ο καθένας.

Στο ερώτημα που σε αυτούς τους αγωνιώδεις καιρούς τίθεται: *«πρώτα η μουσική ή πρώτα το παιδί;»* (ΚΟΚΚΙΔΟΥ, 2019:14), η απάντηση είναι μουσική, παιχνίδι και συζήτηση συναισθημάτων για το παιδί και με το παιδί. Είναι δηλαδή προτεραιότητα το παιδί, όπου μουσική, διδασκαλία και παιχνίδι παρέχουν μια απεριόριστη δεξαμενή ποιοτήτων έκφρασης και λειτουργικής συνύπαρξης. Η δυνατότητα αυτή ενυπάρχει σε κάθε μορφή τέχνης αλλά και στο παιχνίδι. Άλλωστε το άπειρο, ως το «ποιοτικά απεριόριστο», «εδρεύει στην τέχνη» (ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ, 2010) και στο μάθημα μουσικής παίζουμε μουσική.

«Σύμφωνα με τον Σίλλερ (2007) το παιχνίδι ορίζεται ως ελευθερία από τον εξαναγκασμό σε αντίθεση με την απλώς χρήσιμη πράξη. Πρόκειται για μία δράση όπου ο σκοπός δεν

εμπεριέχεται αλλά υπάρχει έξω από αυτήν. Το παιχνίδι απεγκλωβίζει τον άνθρωπο από τη βία… τον φόβο του θανάτου, της αρρώστιας και του εκφυλισμού. Το παιχνίδι απελευθερώνει από τους εξαναγκασμούς της ανθρώπινης φύσης, σε βαθμό που μπορούμε να παίξουμε ή να μετατρέψουμε σε παιχνίδι, πολύ σοβαρές καταστάσεις. Η ορμή προς το παιχνίδι είναι μία ανθρωπολογική σταθερά» (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2019: 305). Ακολουθήθηκε λοιπόν παιχνίδι και με άλλες μορφές τέχνης, όπως ζωγραφική σε συγκεκριμένες μουσικές που καλούνταν να ακούει ο μαθητής, κίνηση-χορός, ποιητικός και λογοτεχνικός λόγος όπως και δημιουργία τραγουδιών.

Με το παιχνίδι και τη συζήτηση των συναισθημάτων δασκάλου-μαθητή πριν και μετά το μάθημα μπορούμε να μιλήσουμε για «πλήρη μουσική» και όχι για «κενή μουσική» (ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2019:308-309). Έτσι, η εμπειρία και των δύο βρίσκεται στο επίκεντρο της μαθησιακής διαδικασίας καλλιεργώντας όχι μόνο στους μαθητές ενσυναίσθηση, υπευθυνότητα, αμοιβαιότητα και δημιουργικότητα (LAPIDAKI, 2016), αλλά και στους δασκάλους.

Επομένως η μουσική χρησιμοποιήθηκε με τις γνωστές της ιδιότητες για χαλάρωση ή ενεργοποίηση, για άμεση πρόσβαση στο ασυνείδητο, για έκφραση αυτού που δεν μπορεί να ειπωθεί, για επικοινωνία με νόημα και ενσυναίσθηση, για οργάνωση και δόμηση ταυτότητας, για αίσθηση ασφάλειας κι ελευθερίας.

Σκοπός της ερευνητικής μελέτης

Ο σκοπός της μελέτης επικεντρώθηκε στη διερεύνηση της δυνατότητας που μπορεί να έχει το διαδικτυακό μάθημα πιάνου να είναι ανθρωπο-προστατευτικό, με τον δάσκαλο να επιλέγει όσο το δυνατόν περισσότερο να απευθύνεται στον μαθητή μέσω του λόγου του αναλυτή, παρέχοντας δραστηριότητες ανοιχτές σε ελεύθερη έκφραση και δημιουργία.

Μεθοδολογία

Δύο δάσκαλοι πιάνου με διδακτική εμπειρία πάνω από δέκα χρόνια, ο καθένας με δύο μαθητές, καθώς και δύο κηδεμόνες ανήλικων μαθητών συμμετείχαν στην ερευνητική διαδικασία, αφού πρώτα υπέγραψαν όλοι φόρμα συναίνεσης. Όλοι είχαν αναβαθμίσει το ίντερνετ για άνετη πρόσβαση στο skype. Προκειμένου να ακούγεται ο ήχος σε πραγματικό χρόνο, δάσκαλοι και μαθητές, όταν εμπλέκονταν σε σύγχρονο μουσικό αυτοσχεδιασμό έκλειναν τον ήχο του υπολογιστή και χρησιμοποιούσαν τα σταθερά τηλέφωνα σε ανοιχτή ακρόαση. Κρίθηκε απαραίτητη μια επιπλέον βιντεοκάμερα στα δωμάτια των δασκάλων, ώστε να βιντεοσκοπούν την εικόνα του υπολογιστή και τον ήχο από τα τηλέφωνα.

Οι δάσκαλοι ήταν ήδη ενήμεροι, μέσω της εποπτείας του διδακτικού τους έργου, για το πότε και πώς χρησιμοποιούσαν στη διδασκαλία τους τα τέσσερα είδη λόγου. Μέσω της εποπτείας συνειδητοποίησαν πώς εκφράζονταν ασυνείδητα. Στη συγκεκριμένη διαδικασία αποφασίστηκε να χρησιμοποιούν συνειδητά τον λόγο του αναλυτή όσο το δυνατόν περισσότερο. Πραγματοποίησαν συνολικά πέντε εβδομαδιαία ωριαία (60 λεπτών) μαθήματα με τον κάθε μαθητή σε ενάμισι μήνα. Οι μαθητές είχαν κάνει αρκετά μαθήματα δια ζώσης πριν τον εγκλεισμό:

Η Α., 22 ετών, προετοιμαζόταν για εξετάσεις σε πτυχίο πιάνου και είχε τον συγκεκριμένο δάσκαλο ήδη πέντε χρόνια πριν.

Η Β., 19 ετών, προετοιμαζόταν για εξετάσεις στη Β΄ Ανωτέρα τάξη και είχε τον συγκεκριμένο δάσκαλο ήδη τρία χρόνια πριν.

Ο Γ., 15 χρονών, προετοιμαζόταν για Β΄ Μέση και είχε τον συγκεκριμένο δάσκαλο ενάμιση χρόνο πριν.

Ο Δ., 9 χρονών, είχε ξεκινήσει τα μαθήματα πιάνου έναν χρόνο πριν τον εγκλεισμό.

Ως πιο κατάλληλη μέθοδος κρίθηκε η θεματική ποιοτική ανάλυση.

Στο τέλος της διαδικασίας πραγματοποιήθηκαν ημιδομημένες συνεντεύξεις με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου στους δασκάλους (Δ1, Δ2), στις ενήλικες μαθήτριες (Μ1. Μ2) και στους κηδεμόνες (Κ1, Κ2) των δύο ανήλικων παιδιών.

Η ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων μέσα από βιντεοσκοπημένα μαθήματα, απαντήσεις στις συνεντεύξεις και εποπτείες των δασκάλων ακολούθησε τρία στάδια: Αρχικά, αποκωδικοποίηση και κατηγοριοποίηση, μετά, επαλήθευση από άλλους τρεις ανεξάρτητους ερευνητές και τελικά ακολούθησε συζήτηση και συμπεράσματα των ευρημάτων.

Περιγραφή του μαθήματος

Το μάθημα αρχίζει με καταγραφή του πώς νιώθουν δάσκαλοι και μαθητές πριν το μάθημα. Καλούνται να καταγράψουν τα συναισθήματα που έχουν λόγω του εγκλεισμού και λόγω του επερχόμενου μαθήματος. Μετά βγάζουν φωτογραφία αυτό που έχουν γράψει, το στέλνουν ο ένας στον άλλον και τα συζητούν για λίγο. Ανάλογα με το συναισθηματικό υλικό που προκύπτει ο δάσκαλος έχει τις παρακάτω επιλογές:

1. Επιλέγει μια μουσική που νιώθει ότι ταιριάζει στο κλίμα και δεν υπερβαίνει τα πέντε λεπτά σε διάρκεια. Καλεί τον μαθητή να ζωγραφίσει ενώ ακούει αυτή τη μουσική. Όταν τελειώσει η διαδικασία ακρόασης και ζωγραφικής, ο δάσκαλος καλεί τον μαθητή να γράψει σε ένα λεπτό όσες λέξεις ή φράσεις του έρχονται στο μυαλό. Μετά καλεί τον μαθητή να πει κάθε τι που έχει γράψει βάζοντας πριν τη φράση ‘εγώ είμαι’. Μετά προχωρούν σε δημιουργία στίχων ή/και τραγουδιού. Ακολουθεί πέντε λεπτών συζήτηση.
2. Καλεί τον μαθητή να εμπλακούν σε μουσικό αυτοσχεδιασμό (με πιάνο -συνήθως με πεντατονικές στα μαύρα πλήκτρα ή ατονάλ για αποφυγή μουσικής σκέψης), φωνή, κρουστά σώματος ή/και οτιδήποτε άλλο παράγει ήχο). Ακολουθεί ολιγόλεπτη συζήτηση σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό και μετά προχωρούν σε δημιουργία στίχων ή/και τραγουδιού.
3. Προτείνει κάποιο παιχνίδι γνωστό ή αυτοσχεδιαστικό που νιώθει ότι ταιριάζει με το γραπτό υλικό. Το παιχνίδι μπορεί να είναι φωνητικό, ηχητικό ή/και γενικότερα μουσικό, αλλά μπορεί και να μην αναγνωρίζεται ως μουσικό απαραίτητα. Ακολουθεί ολιγόλεπτη συζήτηση σχετικά με το παιχνίδι και μετά προχωρούν σε δημιουργία στίχων ή/και τραγουδιού.
4. Προτείνει ασκήσεις χαλάρωσης ή ενεργοποίησης, ανάλογα με τις ανάγκες του εδώ και τώρα, μέσω μουσικής. Ακολουθεί ολιγόλεπτη συζήτηση.

Το μάθημα συνεχίζεται με τη διδασκαλία των μουσικών κομματιών ή/και με μελέτη μαζί με τον δάσκαλο.

Στο τέλος γίνεται πάλι καταγραφή των συναισθημάτων τους για τα συναισθήματά τους από το μάθημα, τα στέλνει ο ένας στον άλλον και ακολουθεί συζήτηση ή/και δημιουργία στίχων/τραγουδιού. Εδώ υπάρχει η επιλογή να γίνει συζήτηση στο επόμενο μάθημα εφόσον ο χρόνος πιέζει.

Η ιστορία του Δ.

Κρίθηκε σημαντικό να γίνει μια συνοπτική παρουσίαση της περίπτωσης του μαθητή Δ. λόγω της ιδιαιτερότητας που παρουσιάζει. Για λόγους εχεμύθειας θα ονομαστεί Δημήτρης και ο δάσκαλός του Γιώργος.

Ο Δημήτρης, εννέα ετών, έχει μια αδελφή έξι ετών και όταν ήταν ο ίδιος πέντε ετών, οι γονείς του χώρισαν και από τότε ζει με τη μαμά, την αδελφή, τη γιαγιά και τον παππού στο διαμέρισμα που ζούσε και πριν χωρίσουν οι γονείς. Λόγω του ότι ο πατέρας λείπει συχνά στο εξωτερικό για εργασιακούς λόγους, ο Δημήτρης και η αδελφή του πηγαίνουν στο σπίτι του όποτε εκείνος επιστρέφει από τα ταξίδια του. Το διαζύγιο ήταν συναινετικό και οι γονείς φαινόταν ότι συνεννοούνταν καλύτερα μετά τον χωρισμό.

Ο Δημήτρης είναι ένα ήσυχο, ευγενικό, συνεσταλμένο παιδί, φιλάσθενο, με άριστες επιδόσεις στο σχολείο και ιδιαίτερα ανεπτυγμένο λόγο για την ηλικία του, αλλά με αδυναμία στο να εκφράζει τα συναισθήματά του με αποτέλεσμα συχνά να θεωρείται κυνικός.. Οι συμμαθητές του θέλουν να παίζουν μαζί του, αλλά ο ίδιος δυσανασχετεί και δεν τους αναζητά. Του αρέσει ιδιαίτερα η ζωγραφική και η μουσική. Ο παππούς τού έκανε δώρο το πιάνο στα γενέθλιά του και έτσι ξεκίνησε μαθήματα.

Ο Γιώργος δέχτηκε να του παραδίδει μαθήματα πιάνου μετά από παράκληση της μαμάς, η οποία προσπαθούσε να βοηθήσει το παιδί της να βρει τρόπους να εκφράζεται. Καθώς του άρεσε να ‘χάνεται’ με τις ώρες ακούγοντας μουσική θεώρησε ότι το να μάθει να παίζει ένα όργανο θα τον βοηθούσε να γίνει λίγο πιο εξωστρεφής.

Ο Γιώργος παρατήρησε από τα πρώτα μαθήματα ότι ο Δημήτρης έπαιζε πάντα υποτονικά, επίπεδα και φοβισμένα, ενώ του έλεγε ότι το πιάνο είναι ό,τι πιο αγαπημένο στη ζωή του.

Πάντοτε επιμελής και σωστός χωρίς όμως να φαίνεται ότι διαθέτει κάποιο ιδιαίτερο ταλέντο.

Ο Γιώργος έλεγε ότι δεν μπορούσε να καταλάβει τι νιώθει αυτό το παιδί και αρχικά το απέδιδε σε κάποιο τραύμα λόγω του διαζυγίου των γονιών. Μέχρι όμως που η μητέρα του είπε ότι από όταν γεννήθηκε και μέχρι τριών περίπου ετών ο Δημήτρης ήταν ένα πολύ ζωηρό παιδί αλλά ξαφνικά άλλαξε και ‘μαζεύτηκε’. Η ίδια θεώρησε ότι η αλλαγή οφειλόταν στη γέννηση της αδελφής του.

Κατά τη διάρκεια της διαδικτυακής διαδικασίας, κατά την καταγραφή συναισθημάτων ο Δημήτρης στην αρχή έγραφε πάντα ‘όλα καλά’ και στο τέλος ‘όλα καλύτερα τώρα’. Ο Γιώργος αποφάσισε να συνεχίζει το μάθημα με μουσική ακρόαση και ζωγραφική, λόγω του ότι ήταν πιο ασφαλές για τον Δημήτρη που δεν εκτίθεται. Ήταν όμως σχεδόν αδύνατο να φανταστεί ποια θα ήταν η κατάλληλη μουσική. Έτσι ζητούσε από τον Δημήτρη να επιλέγει. Κάθε φορά ήταν η ίδια μουσική και σχεδόν η ίδια ζωγραφική με ένα μαύρο αιχμηρό σύννεφο να κόβει τον ήλιο στα δύο και να μαυρίζει όλη την εικόνα. Η μουσική, σε αντίθεση με τον δικό του τρόπο παιξίματος, είχε έντονες εναλλαγές σε δυναμικές και διαφωνίες και κατέληγε σε μεγαλοπρεπή λύση. Παρόλο που ο λόγος του ήταν ανεπτυγμένος, αρνιόταν να πει το οτιδήποτε για τη μουσική ή για τη ζωγραφική του. Μέσα στις εποπτείες, αποφασίστηκε να προτείνει ο Γιώργος κάποια μουσική, αρχικά παρόμοιας δυναμικής με την επιλογή του Δημήτρη, στο τέλος του μαθήματος και να ζωγραφίζει ξανά ο Δημήτρης. Ήταν πάλι σχεδόν ολόιδια η ζωγραφική του. Ο Γιώργος ζήτησε από τον Δημήτρη να του δείξει κι άλλες ζωγραφιές που είχε κάνει πέρα από το μάθημα πιάνου. Ήταν όλες ρεαλιστικές, σαν φωτογραφίες και δεν είχαν καμία σχέση με αυτή τη σχεδόν ίδια ζωγραφιά. Από

το τρίτο μάθημα ο Γιώργος άρχισε να επιλέγει διαφορετικού στυλ και δυναμικής μουσικές. Και πάλι η ζωγραφιά του Δημήτρη ήταν ίδια. Δεν είχε λοιπόν να κάνει η ζωγραφιά με τη μουσική που άκουγε το παιδί αλλά ήταν ένα μήνυμα. Ίσως μια άφωνη κραυγή για βοήθεια, όπως φάνηκε στο τελευταίο μάθημα της διαδικασίας όπου ο Δημήτρης πρόσθεσε και πυροτεχνήματα στο σκοτάδι και έπαιξε πιάνο για πρώτη φορά εκφραστικά, καταλήγοντας σε ένα βουβό κλάμα. Δεν μπορούσε να μιλήσει αλλά έγραψε αντί το γνωστό 'όλα καλύτερα τώρα':

Το όπλο του πατέρα
Κάνει την ψυχή τέρας
Και δεν θα γίνει ποτέ
Η νύχτα μέρα.

Στις εποπτείες αποφασίστηκε να προτείνει ο δάσκαλος στη μητέρα να αναζητήσει βοήθεια ειδικού. Αποκαλύφθηκε ότι ο πατέρας ασελγούσε στο παιδί από μικρή ηλικία με την απειλή ότι εάν μιλήσει σε κανέναν θα σκοτώσει τη μαμά (η υπόθεση έχει ακολουθήσει τη νομική οδό).

Ο Δημήτρης συνεχίζει τα μαθήματα πιάνου και παίζει πολύ εκφραστικά τώρα πια. Επίσης έκανε και έναν φίλο διαδικτυακά για πρώτη φορά στη ζωή του με δική του πρωτοβουλία.

Ευρήματα

Τα ευρήματα προκύπτουν από την ανάλυση και κατηγοριοποίηση των δεδομένων μέσα από τις συνεντεύξεις. Εντοπίστηκαν τρία κεντρικά θέματα: ***Ασφάλεια, Ανθρώπινη Επικοινωνία με Ενσυναίσθηση*** και ***Ελευθερία.*** Μέσα στα συγκεκριμένα θέματα προκύπτουν βέβαια και αναφορές για το νόημα και την εποπτεία. Λόγω του ότι πρόκειται για συνοπτική παρουσίαση της μελέτης, παρατίθενται παρακάτω ενδεικτικά αποσπάσματα με αυτούσια λόγια των συμμετεχόντων μόνο από τις συνεντεύξεις. Οι δύο δάσκαλοι αναφέρονται ως Δ1 και Δ2, οι δύο ενήλικες μαθήτριες ως Μ1 και Μ2 και οι δύο κηδεμόνες των ανηλίκων μαθητών ως Κ1 και Κ2.

Α. Ασφάλεια

1. Το διαδικτυακό μάθημα

Δ1: *«Ευτυχώς υπάρχει το διαδίκτυο… κάναμε και αναβάθμιση… θα έπρεπε να είναι δωρεάν… Ούτε κίνδυνος, ούτε άγχος μήπως κολλήσουμε και η δουλειά μας ψιλογίνεται πάλι».*

Δ2: *«Ω! Στην άνεση του σπιτιού, με τις πυτζάμες από κάτω…Τέλεια! Ούτε ιός ούτε φασαρία. Στην αρχή φοβόμουν… έλεγα … πάει την έχασα τη δουλειά μου. Καλά που υπάρχει το διαδίκτυο».*

Μ1: *«Μια χαρά! Ένιωσα ασφαλής και άνετη! Καλά που μπόρεσα να συνεχίσω τα μαθήματα. Θα το έχανα το πτυχίο φέτος σίγουρα».*

Μ2: *«Ασφάλεια και ησυχία! Μόνο που έπρεπε να συμμαζεύω τουλάχιστον τον χώρο που φαινόταν».*

Κ1: *«Α! Τώρα ήμουν σίγουρος ότι πάει στο μάθημα και χωρίς καμιά ανησυχία. Χαλάλι τα λεφτά για την αναβάθμιση στο ίντερνετ».*

Κ2: *«Φαίνεται ο Δημήτρης ένιωσε μεγαλύτερη ασφάλεια με το διαδίκτυο από το μάθημα δια ζώσης… αποκάλυψε και αυτό που τον βασάνιζε τόσα χρόνια. Απίστευτο»!*

2. Ποιότητα διαδικτυακού μαθήματος με τη συνειδητή χρήση του λόγου του αναλυτή

Δ1: *«Ε! Δεν είναι το ίδιο. Στην αρχή είχα μεγάλο άγχος. Φοβόμουν για το αν θα λειτουργεί καλά το ίντερνετ… Α! Και κουράστηκα πάρα πολύ να προετοιμάζω το μάθημα. Ένιωσα ότι*

δούλεψα πολύ περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Κι αυτός ο λόγος του αναλυτή με δυσκόλεψε πολύ. Πώς να αλλάξω συνήθειες χρόνων; Τελικά πήγε πολύ καλά όμως. Και δεν ξέρω αν ήταν μόνο που ήταν κλεισμένες στο σπίτι και μελετούσαν ίσως πιο πολύ, αλλά πήγαν πολύ καλύτερα από ό,τι θα περίμενα και από το κανονικό μάθημα. Αυτή η εποπτεία ήταν μαγική».

Δ2: *«Ειλικρινά δεν περίμενα ότι θα πάει τόσο καλά. Νομίζω όμως ότι βοήθησε πολύ η εποπτεία και ο λόγος του αναλυτή. Τελικά δεν χρειάζεται να τα ξέρει όλα ο δάσκαλος. Δυσκολεύτηκα να μάθω να αφήνω χώρο στον μαθητή αλλά τα κατάφερα. Βλέπεις …η συνήθεια».*

Μ1: *«Στην αρχή με τρόμαζε η κάμερα. Όσο έπαιζα όμως ξεχνιόμουν…έπαιζα καλύτερα… σαν να ήμουν μόνη. Αυτό με βοήθησε, ομολογώ, να δείξω πόσο καλά μπορούσα να το παίξω. Τις ασκήσεις χαλάρωσης και όλα αυτά τα άλλα εκτός μαθήματος τα κάναμε και πριν. Ομολογώ ότι με βοήθησαν πολύ περισσότερο τώρα και στον φόβο που είχα… Δεν είναι το ίδιο όμως. Προτιμώ το ζωντανό μάθημα».*

Μ2: *«Ε! Καλά ήταν. Ευτυχώς είχαμε και τα σταθερά ανοιχτά. Αλλά προτιμώ το κανονικό μάθημα. Να νιώθω τον δάσκαλο κοντά μου. Η αλήθεια είναι ότι όλα αυτά τα ωραία πράματα που κάναμε με βοήθησαν πάρα πολύ να νιώθω σιγουριά. Στην αρχή νόμιζα ότι ήταν χάσιμο χρόνου. Αλλά είχαν το νόημά τους τελικά. Ή μάλλον εμείς (δάσκαλος και μαθήτρια) βρήκαμε νόημα. Τώρα βλέπω ότι έχω πιο μεγάλη αυτοπεποίθηση».*

Κ1: *«Τον είδα να προχωράει. Δεν το περίμενα. Σαν να ξύπνησε από τη βαρεμάρα που τον δέρνει. Πρώτη φορά τον είδα να περιμένει πώς και πώς να κάνει μάθημα. Στο τέλος, ερχόταν με μια λάμψη στα μάτια... Είχα καιρό να το δω έτσι καλά το παιδί. Τον παρατήρησα: στα άλλα διαδικτυακά μαθήματα του σχολείου, άνοιγε τον υπολογιστή να φαίνεται ότι είναι μέσα και γύριζε το πλευρό και κοιμόταν. Κάτι άλλο γινόταν σ' αυτό το μάθημα που τον ξυπνούσε. Κι έπαιζε και πολύ καλύτερα. Τον απολάμβανα. Έπαιζε και κάτι που δεν καταλάβαινα τι μουσική ήταν αυτή αλλά ακουγόταν πολύ ωραία».*

Κ2: *«Το πουλάκι μου! Έχει ταλέντο! Πάντα το ήξερα μέσα μου… αλλά δεν άκουγα κάτι ωραίο να παίζει κι έλεγα…έκανα λάθος. Τώρα χαίρομαι να τ' ακούω το αστεράκι μου».*

Β. Ανθρώπινη επικοινωνία με ενσυναίσθηση

Δ1: *«Μου 'ρθε νταμπλάς. Ένα μεγαλύτερο χρέος από ό,τι συνήθως. Έπρεπε να βοηθήσω το παιδί στις δύσκολες ώρες που περνούσαμε. Τι να κάνουμε! Ο Δάσκαλος δεν είναι μόνο να διδάσκει νότες. Έβαλα ψυχή για την ψυχούλα. Παράξενο, αλλά ένιωσα πιο κοντά με τις μαθήτριες από πριν. Βέβαια δεν ξέρω τι θα έκανα αν δεν είχα εποπτεία».*

Δ2: *«Άλλαξε η προτεραιότητα. Πάνω απ όλα να είμαστε καλά! Και μέσα από την εποπτεία ανακάλυψα πόσο η μουσική, έτσι όπως τη χρησιμοποιούσαμε, μας φέρνει ακόμα πιο κοντά από όσο νόμιζα. Όλα αυτά τα επιπλέον που κάναμε έχουν πολύ βαθύτερο νόημα από όσο φανταζόμουν. Ο Δημήτρης έγινε ένα άλλο παιδί. Τι ωραία που μιλάμε τώρα! Καταλαβαίνω πώς νιώθει, τι του συμβαίνει και μου βγαίνουν κι άλλες ιδέες».*

Μ1: *«Νομίζω ότι είμαι η αδυναμία του (δασκάλου). Με προσέχει πολύ. Νοιάζεται για το πώς είμαι πολύ. Σαν να ήρθαμε πιο κοντά. Ποιος το περίμενε αυτό! Ό,τι έλεγε μου φαινόταν πολύ ψαγμένο. Μ' άγγιζε βαθιά. Θα μου λείψει αυτό μετά που θα τελειώσω».*

Μ2: *«Μ' έκανε να νιώθω ότι μπορούμε να μιλήσουμε για όλα. Με καταλαβαίνει. Μου 'χει κι αδυναμία… και παρόλες τις κάμερες, κάποιες στιγμές, ήταν σαν να μην υπήρχε απόσταση. Ήμουν και μαζί και μόνη. Όποτε το χρειαζόμουν».*

Κ1: *«Κάτι του 'κανε αυτός ο δάσκαλος. Είναι ΔΑΣΚΑΛΟΣ με κεφαλαία. Του βγάζω το καπέλο. Λύθηκε η γλώσσα του (του παιδιού). Πριν νόμιζα ότι είμασταν εχθροί… και δεν*

καταλάβαινα γιατί…. Έλεγα… εφηβεία. Ε! δεν μπορεί να τέλειωσε η εφηβεία σε ένα μήνα… Μπράβο στον Δάσκαλο!».

Κ2: *«Αυτός είναι δάσκαλος! ΑΝΘΡΩΠΟΣ με κεφαλαία! Γνήσιος! Με ενδιαφέρον και αγάπη. Έσωσε το παιδί μου!».*

Γ. Ελευθερία

Δ1: *«Ωχ! Μεγάλο ζόρι να τα μάθω όλα αυτά…. Αυτοσχεδιασμοί, ζωγραφική, κίνηση….λόγος του αναλυτή…Ωχ! Άξιζε τον κόπο όμως. Τι κρίμα που δεν μας τα είπανε αυτά στο ωδείο! Θα ήμουν πιο ελεύθερος τόσα χρόνια τώρα. Αλλά και με τον εγκλεισμό… είχαμε χάσει όλοι την ελευθερία μας. Καλά που είχα την εποπτεία. Εκεί που κολλούσα και δεν ήξερα τι να κάνω, μόνο που το θίγαμε το θέμα και το συζητούσαμε, πήγαινα μετά στο μάθημα και συνέβαιναν μαγικά πράματα. Ένιωσα τελικά πιο ελεύθερος από ποτέ. Ποιος να το φανταστεί! Αλλά και οι μαθήτριες απελευθερώθηκαν ακόμα κι από κολλήματα που είχαν. Πετάνε!»*

Δ2: *«Μεγάλο πράμα η ελευθερία. Δεν είχα καταλάβει πόσο περιορισμένος ήμουν στην ελευθερία που νόμιζα ότι είχα πριν την καραντίνα. Αυτή είναι η πραγματική ελευθερία. Ελευθερία στη σκέψη, στο συναίσθημα, στη φαντασία, στο όνειρο… Αυτή πρέπει να είναι η αληθινή μουσική. Ν' απελευθερώνει την ψυχή».*

Μ1: *«Ήμασταν κλεισμένοι σ' ένα σπίτι… τα ίδια και τα ίδια…Θα τρελαινόμουν αν δεν είχα αυτά τα εκτός μαθήματος. Μήπως πρέπει να υπάρχουν αυτά έτσι κι αλλιώς; Εγώ θα τα κάνω στους μαθητές μου. Τα έκανα, όχι όλα, ήδη σε φίλες μου. Τρελάθηκαν. Άλλη αίσθηση! Ένιωσα μια μεγάλη ελευθερία στην ψυχή μου. Ξεπέρασα και προβλήματα που είχα πριν. Δεν ξέρω αν θα ξαναέρθουν, αλλά τουλάχιστον ένιωσα ότι μπορώ να ζήσω έστω και για λίγο χωρίς τα προβλήματα που νόμιζα ότι θα τα είχα για μια ζωή».*

Μ2: *«Όλος ο κόσμος στην πίεση κι εγώ μια χαρά. Κι ας μην έβγαινα έξω… τελικά δεν μου 'λειψαν ούτε τα ποτά ούτε τα ξενύχτια. Βρήκα νόημα…. Και κάναμε και πολύ πιο ουσιαστικές συζητήσεις με τις φίλες μου. Το πρώτο πράμα που κάναμε μόλις βγήκαμε από την καραντίνα ήταν να ακούμε μουσική και να ζωγραφίζουμε μαζί….Είπαμε… είπαμε… και τι δεν είπαμε. Αυτοσχεδιάσαμε κιόλας. Βγάλαμε τα σώψυχά μας και ηρεμήσαμε. Μου είπαν ότι με είδαν πιο απελευθερωμένη από ποτέ».*

Κ1: *«Σαν να ήταν εγκλωβισμένη η ψυχή του και τώρα βγήκε στο φως. Μέσα στη φυλακή που ζούσαμε αυτός βρήκε την ελευθερία του. Τι να πω!»*

Κ2: *«Τι τραβούσε το παιδί μου και δεν είχα πάρει χαμπάρι! Τώρα είναι κι αυθόρμητος και ζωγραφίζει και κάτι ακαταλαβίστικα. Έχει δουλειά ακόμα αλλά θα βρει σίγουρα τον δρόμο του».*

Σχόλια-Συμπεράσματα

Φαίνεται ότι η διεπιστημονική προσέγγιση Co.M.P.A.S.S, με την ιδιαίτερη χρήση της μουσικής, με παιχνίδι, ανταλλαγή συναισθημάτων, τον λόγο του αναλυτή και το διαδίκτυο βοήθησε στην αποκατάσταση των αξιών του ανθρωπισμού. Μαζί με την αίσθηση ασφάλειας, παρείχε συνετή και ανθρωπιστική χρήση του διαδικτύου, ουσιαστική ανθρώπινη επαφή, με ενσυναίσθηση, αλληλεγγύη κι επικοινωνία με νόημα κι ελευθερία. Τα ευρήματα λοιπόν συμφωνούν με όσα χαρακτηριστικά αναφέρει η Κοκκίδου (2019:21-22):

> *Η Jorgensen (2008), ακολουθώντας τη θεώρηση του Freier, τόνισε ότι δεν αρκεί μόνο να δούμε το πρόβλημα. Μόλις το δούμε, έχουμε την ευθύνη να ενεργήσουμε επ' αυτού. Η ίδια παρατηρεί ότι δεν λαμβάνουμε υπόψη τα κοινωνικά στοιχεία που αποτελούν μέρος της μουσικής εκπαίδευσης. Αλλά αν οι μαθητές χρησιμοποιήσουν όσα μαθαίνουν για να*

βοηθήσουν τους άλλους μέσα από δράσεις κοινωνικής προσφοράς, θα αποκτήσουν αξίες που θα είναι μέτρο και για τη ζωή εκτός σχολείου. Αυτή είναι και η φιλοσοφική ουσία του praxis κατά την οποία όλες οι μουσικές δράσεις πρέπει να αποτελούν μια δημιουργική απάντηση τόσο στις παραδοσιακές όσο και στις συνεχώς μεταβαλλόμενες μουσικές-πολιτισμικές αξίες των μουσικών κομματιών και διαδικασιών. Αυτές οι δράσεις πρέπει να σχεδιάζονται και να υλοποιούνται με πυρήνα τις ηθικές αξίες για τη θετική αλλαγή της ζωής των μαθητών (Regelski, 2009· Elliott & Silverman, 2015). Και εδώ το 'ηθικές' δεν σημαίνει 'ηθοπλαστικές'.

Σχετικά με το μάθημα μέσω διαδικτύου, αναγνωρίζοντας και τα οφέλη, ειδικά στη συγκεκριμένη περίοδο της καραντίνας, η πλειοψηφία φαίνεται να προτιμά το μάθημα δια ζώσης. Αυτό μπορεί να έχει να κάνει βέβαια και με την ανθρώπινη δυσκολία για αλλαγές, και μάλιστα όταν αυτές είναι αναγκαστικές. Φαίνεται όμως ότι η προτίμηση επικεντρώθηκε κυρίως στην ελευθερία δράσης που νιώθει κανείς στο δια ζώσης μάθημα.

Στην περίπτωση του Γ., όπως φαίνεται από τα βιντεοσκοπημένα μαθήματα και τα λόγια του κηδεμόνα του, το διαδικτυακό μάθημα φάνηκε να λειτούργησε πιο αφυπνιστικά. Ίσως έχει να κάνει και με την εξοικείωση του εφήβου με την τεχνολογία ή/και με τη σύγκριση που έκανε με τα άλλα διαδικτυακά μαθήματα. Σίγουρα η σχέση με τον δάσκαλο φαίνεται ότι ήταν καταλυτική.

Στην περίπτωση του Δημήτρη το διαδικτυακό μάθημα παρείχε την κατάλληλη ασφάλεια που χρειαζόταν το παιδί για να μπορέσει να εκφραστεί. Αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι τα παιδιά με ιστορικό σεξουαλικής κακοποίησης αρνούνται να μιλήσουν για το θέμα και ίσως να μην μιλήσουν ποτέ γι' αυτό (STREHLOW, 2009), το διαδικτυακό μάθημα σε σύνδεση με την ειδικά προσαρμοσμένη προσέγγιση Co.M.P.A.S.S. δημιούργησε τις κατάλληλες αποστάσεις, δηλαδή τόσο κοντά και όσο μακριά χρειαζόταν το παιδί ώστε να νιώσει την ασφάλεια και την εμπιστοσύνη, επίσης μέσω του συμβολικού λόγου, να μιλήσει για όλο αυτό που τον κρατούσε εγκλωβισμένο.

Δυσκολίες και Περιορισμοί της μελέτης

Υπήρχαν αρκετοί περιορισμοί στη διαδικασία της ερευνητικής μελέτης. Με δεδομένη την ψυχολογική πίεση, λόγω πανδημίας και εγκλεισμού, η ασφάλεια για την επιβίωση έγινε προτεραιότητα. Χρειάστηκε ιδιαίτερη ψυχική δύναμη και δημιουργικότητα από όλους για τον σχεδιασμό και υλοποίηση της μελέτης. Αρχικά η αιφνίδια μετάβαση από μαθήματα δια ζώσης σε διαδικτυακά δημιούργησε μεγάλη χρονική και ψυχολογική πίεση στον σχεδιασμό της μεθοδολογίας και του ερευνητικού σκοπού, με αποτέλεσμα να χρειαστεί ιδιαίτερη ευελιξία από όλους, ώστε να αναδιαμορφώνεται ανάλογα με τις ανάγκες που προέκυπταν. Το νομικό θέμα δυσκόλεψε ακόμα περισσότερο τη διαδικασία και την καθυστέρησε, διότι τα δικαστήρια ήταν κλειστά. Τα θέματα διαδικτύου χρειάστηκαν την κατανόηση, ευελιξία και υπομονή όλων. Αναγκαστικά η επόπτρια και η ερευνήτρια ήταν το ίδιο πρόσωπο. Επίσης, η διαδικασία τριγωνοποίησης ήταν αρκετά χρονοβόρα, αλλά τουλάχιστον και οι τρεις ερευνητές ήρθαν σε συμφωνία για την αξιοπιστία της έρευνας.

Επίλογος-Προτάσεις

Η καινοτόμα προσέγγιση διδασκαλίας Co.M.P.A.S.S. ενθαρρύνει την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και την ανάδυση της αλήθειας. Είναι κατάλληλη και επίκαιρη για διαδικτυακή χρήση, προσφέρει γόνιμο έδαφος για ουσιαστική και αφομοιωμένη γνώση με καλύτερες καλλιτεχνικές επιδόσεις, προάγει τις αξίες του ανθρωπισμού, προστατεύει τις ανθρώπινες σχέσεις

και αναδεικνύει τις εγγενείς πολιτισμικές, ανθρωπιστικές και θεραπευτικές ιδιότητες της μουσικής. Με τη μουσική πράξη και διδασκαλία να αντιμετωπίζεται εν γένει ως σχέση, ως βίωμα και ως νοηματοδοτημένη κοινωνική πρακτική δάσκαλοι και μαθητές βρίσκονται πιο κοντά στην αλήθεια τους, γίνονται φορείς του ανθρωπισμού και δημιουργούν νέες νοητικές και συναισθηματικές όψεις του κόσμου.

Προτείνεται βεβαίως περαιτέρω σχετική έρευνα διεπιστημονικών προσεγγίσεων στη διαδικτυακή μουσική μαθησιακή διαδικασία, έτσι ώστε τα ηθικά ζητήματα του ανθρωπισμού, όπως η ζωή με νόημα κι ενσυναίσθηση, η αλληλεγγύη, η δικαιοσύνη, η καλοσύνη, η ελευθερία, να εξελιχθούν και να γίνουν σταθεροί τρόποι ζωής στην εκπαίδευση αλλά και στην ευρύτερη ανθρώπινη κοινωνία συντελώντας ακόμα και στην επιβίωση και εξέλιξη του ανθρώπου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1]«Πολλοί δάσκαλοι πορεύονται από τον λόγο του κυρίου, τα χαρακτηριστικά του οποίου είναι απόλυτα και δεν επιτρέπουν χώρο για συζήτηση… μιλάμε για παντελή απουσία διαλόγου καθότι το περιεχόμενο

της διδασκαλίας δεν δημιουργεί χώρο για καμία άλλη αλήθεια και για καμία αντιπαράθεση» (Ψαλτοπούλου κ.ά., 2015: 95).

[2]«Ακόμα πιο άκαμπτος… είναι ο λόγος του πανεπιστημιακού καθότι κάθε διατύπωσή του αποτελεί την παγκόσμια και κοινή αποδεκτή γνώση… Μια γνώση που στηρίζεται κυρίως σε μια εξωτερική νοητική προσέγγιση των πραγμάτων και όχι απαραίτητα στο βίωμα από τη σκοπιά του μαθητή» (Ψαλτοπούλου κ.ά., 2015: 96).

[3]«Στην περίπτωση της υστερίας, η επιθυμία να είναι κάποιος αρεστός και να ικανοποιεί τους σημαντικούς άλλους κυριαρχεί με αποτέλεσμα, σχεδόν πάντοτε, την προσέλκυση όλων των βλεμμάτων προς το υποκείμενο» (Ψαλτοπούλου κ.ά., 2015: 92).

[4]«Ο λόγος του αναλυτή στην ουσία εμπεριέχει μια από της βασικότερες αρχές του Λακάν όπου ο άνθρωπος ‘βλέπει τον εαυτό του να βλέπεται’ μέσα από τα μάτια των άλλων. Ως σημείο εκκίνησης… αποτελεί η αλήθεια του υποκειμένου…» (Ψαλτοπούλου κ.ά., 2015: 93).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ, 2010 - Γεωργόπουλος, Ν. (2010). Ανακτώντας το Πρωταρχικό. Ανακοίνωση στο *2ο Διεθνές Συνέδριο Ψυχανάλυσης και Φιλοσοφίας*, με τίτλο: «Το Πρωταρχικό» (Θεσσαλονίκη, 22-24 Οκτωβρίου 2010), υπό δημοσίευση.

ΚΟΚΚΙΔΟΥ, 2019:13 - Κοκκίδου, Μ. (2019). Πόσο «Μουσική» πρέπει να είναι η Μουσική Εκπαίδευση; Σκέψεις και προτάσεις για την αξία της κοινωνικής ευθύνης στο συμφραζόμενο του μεταμοντερνισμού. *Διαλεκτική και Πρωτοπορία στη Μουσική Παιδαγωγική.* Επιμέλεια: Στάμου, Λ. Εκδ.: Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση (Ε.Ε.Μ.Ε), σελ. 9-30.

ΛΑΖΟΥ & ΠΑΤΙΟΣ, 2017- Λάζου, Α. & Πατιός, Γ. (επιμ. 2017). Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία, *Τόμος Β' Η Δίκη του Σωκράτη του Andrew Irvine. Συλλογικός Τόμος.* Μετάφραση Γιάννης Σπυρίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Αρναούτη. σσ. 29, 88, 89, 132.

ΣΙΛΛΕΡ, Φ. 2007 – Σίλλερ, Φ. *Για την αισθητική του ανθρώπου*. Μετάφραση: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας. 2007.

ΣΟΛΩΜΟΥ Α.Ε. 504.13-18 – ΣΟΛΩΜΟΥ. Αυτόγραφα Έργα 504.13-18.

ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, Ντ. 2005: 73-91 - ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ Ντ. *Η Μουσική Δημιουργική Έκφραση ως Θεραπευτικό Μέσο σε Παιδιά με Συναισθηματικές Διαταραχές.* Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ., Τμήμα Επιστημών-Προσχολικής Αγωγής & Εκπαίδευσης.

ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ κ.ά., 2015 - ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, Ντ., ΖΑΦΡΑΝΑΣ, Ν. & ΚΑΜΙΝΗΣ, Ιω. 2015. *Επικοινωνία στη μαθησιακή διαδικασία. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα,* Κάλλιπος, https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3535.

ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΥ, 2019: 305 - Ψαλτοπούλου-Καμίνη, Ντ. *Όταν η μουσική μιλά. Διαλεκτική και Πρωτοπορία στη Μουσική Παιδαγωγική.* Επιμέλεια: Στάμου, Λ. Εκδ.: Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση (Ε.Ε.Μ.Ε), σελ. 301-323.

Ξενόγλωσση:

CORSINI,1984 - CORSINI, R.J. (Ed.) *Current Psychotherapies.* Itasca, IL: F. E. Peacock Publishers 1984.

LAPIDAKI, 2016 - LAPIDAKI, E. "Uncommon Grounds: Preparing Students in Higher Music Education for the Unpredictable." *Philosophy of Music Education Review, 24*(1), 2016, 65-83.

STREHLOW, 2009 - STREHLOW, G. "The use of music therapy in treating sexually abused children." *Nordic Journal of Music Therapy, 18*(2), 2009, 167-183.

Διαδικτυακή:

ESCAP-EU, 2020 - https://www.escap.eu/index/coronavirus-and-mental-health/child-and-adolescent-mental-health-in-the-era-of-covid-19.

Dora Psaltopoulou-Kamini
Assistant Professor
School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki

Music, Play and humanism: The Co.M.P.A.S.S. approach online

Summary

In times of Covid-19 most people chose safety and faced the fundamental existential dilemmas about death, isolation, freedom and meaning of life. It is a new reality that calls rather for a human-protective humanism than a human-centred.

This paper is about a pilot study conducted during the one month and a half Covid-19 lock down. Two especially trained piano teachers applied the innovative, holistic, and interdisciplinary (creative arts therapy interventions included) music teaching approach Co.M.P.A.S.S. (Communication Music Processes Awareness Strategies and Solutions), in online piano classes for the wellbeing of four piano students.

In additional to the class material, music was used also for its innate healing qualities, in specially designed activities, for relaxation or motivation, for imagination and freedom of expression, incorporating also other forms of arts, such as drawing and moving to music, improvisation, song writing and play with playfulness. All teachers were under supervision.

Research question: Could Co.M.P.A.S.S. serve as a compass for music teachers to improve communication skills in their online relationships with their students?

Aim: to investigate the influence of the teachers' conscious use of the analyst's discourse for students' wellbeing in online piano classes.

Method: qualitative, thematic analysis of videotaped online piano classes and of semi-structured interviews with open-ended questions. Parents were also interviewed. Triangulation was performed.

Findings: Three central themes were identified: Safety, Empathy and Freedom. Meaning of life, and teachers' experiences from supervision were also mentioned. Most participants reported that they prefer classes at location despite their wonderful online experiences. At the fifth lesson a nine-year-old boy felt safe enough to reveal in symbolic ways (drawing and poetic verses) his suffering from sexual abuse by his father. The case took the legal way.

Difficulties and limitations of the study:

The technical obstacles, the unknown territory of online piano classes, the augmented fear and anxiety caused by the pandemic along with the emotional consequences and the time pressure of the sudden lock down of unknown time duration were some difficulties of the study. All participants made serious efforts to rise above it and developped more flexibility and creativity to meet the 'here and now' needs of themselves, their families, and their students. The legal matter that occurred was anxiety provoking since the courts and lawyers did not work at that time. The author was also the researcher and supervisor. It was hard and time consuming to find the three researchers.

Conclusion: Online Co.M.P.A.S.S. approach can have a healing effect.

The conscious use of the analyst's discourse allowed emergence of insight, creativity, self-awareness, inner truth, and self-esteem. The activities, inspired by creative arts therapies and music production, unfolded the innate healing qualities of the arts. Play and playfulness released fear and tension. Supervision supported and enhanced the empathic teacher-student relationship. A new humanism that is human protective, beyond human centred, has risen, as the participants experienced safety, freedom, sense of self and meaningful life with empathy. The students' inner growth was also reflected in their higher level of piano performance. Further research is required.

Στέλιος Ψαρουδάκης
Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

[Παιὰν καὶ ὑπόρχημα] εἰς τὸν θεόν ὃ ἐ[πόησεν Ἀθ]ήναιος
Μελορυθμική ανάλυση

Αφιερώνω τούτο το άρθρο στη μνήμη του Δημήτρη Θέμελη, του πρώτου Έλληνα μελετητή της αρχαίας ελληνικής μουσικής με σημαντικό σχετικό έργο, αλλά και του πρώτου διδάξαντα στη χώρα το εν λόγω αντικείμενο στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Είχα τη χαρά να τον γνωρίσω από κοντά, και να τον έχω κριτή και υποστηρικτή μου στα πρώτα στάδια της ακαδημαϊκής πορείας μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού & Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Προλεγόμενα: Το ιστορικό της εύρεσης των δύο παιάνων και της ανάγνωσής τους

Η λεγόμενη «Μεγάλη ανασκαφή των Δελφών» (La Grande Fouille) ξεκίνησε τον Οκτώβριο του 1892 από τη Γαλλική Σχολή Αθηνών (École française d'Athènes / EfA) υπό τη διεύθυνση του Γάλλου αρχαιολόγου Théophile Homolle, επί πρωθυπουργίας Χαριλάου Τρικούπη.[1] Κατά τη δεύτερη (1893) και τρίτη (1894) ανασκαφική περίοδο,[2] ήρθαν στο φως τα ερείπια του «Θησαυρού των Αθηναίων» (εικ. 1), κτίσμα εξ ολοκλήρου από παριανό μάρμαρο σε ρυθμό αρχαϊκό, του τέλους του 6ου πΧ αιώνα.[3] Ορισμένοι δόμοι από τους τοίχους του «Θησαυρού» καλύπτονταν από επιγραφές, τη μελέτη των οποίων ανέλαβαν οι ερευνητές Henri Weil και Théodore Reinach, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που έφεραν τις παρτιτούρες δύο παιάνων (εικ. 2, 3).[4]

Εικ. 1. Ο «Θησαυρός των Αθηναίων» σήμερα, αναστηλωμένος (φωτογραφία Σ. Ψαρουδάκης 2016)

Οι μελετητές των παιάνων παρατήρησαν ότι δέκα έξι λίθοι έφεραν κείμενο σε μορφή παρτιτούρας. Σε τέσσερεις απ' αυτούς γινόταν χρήση του φωνητικού μουσικού σημειογραφικού συστήματος (*σημεῖα λέξεως/μελογραφία*), στους δε υπόλοιπους δώδεκα το οργανικό σύστημα (*σημεῖα κρούσεως/κρουματογραφία*).[5] Το κείμενο της πρώτης ομάδας λίθων επιγραφόταν

[__]ΕΙΣΤΟΝΘΕΟΝΟΕ[__]ΗΝΑΙΟΣ

εκείνο δε της δεύτερης έφερε τον τίτλο

[__]ΙΑΝΔΕΚΑΙΠ[__]ΔΙΟΝΕΙΣΤ[__]ΗΣΕ[__]ΣΕΝΛΙΜΗΝΙ[__]ΟΙΝΟ[__]

Το 1894 οι Weil και Reinach μπόρεσαν να συνάψουν μεταξύ τους τους λίθους των παιάνων στην αρχική τους θέση. Ο συνεργάτης τους Gaston Colin, βασιζόμενος σε ψήφισμα σχετικό με τον δεύτερο ύμνο,[6] αποκατέστησε το όνομα του συνθέτη ως *Λιμήνι[ος Θ]οίνο[υ]*.[7] Το ψήφισμα πληροφορούσε περαιτέρω ότι ο Λιμήνιος ήταν μέλος των τεχνιτών του Διονύσου, και ότι συνέθεσε το μέλος προκειμένου να εκτελεστεί στους Δελφούς κατά την Πυθαΐδα του έτους 128/7 πΧ. Ως εκ τούτου, ο τίτλος του δεύτερου παιάνα συμπληρώθηκε ως ακολούθως: *[Πα]ιὰν δὲ καὶ π[ροσό]διον εἰς τ[ὸν Θεὸν ὃ ἐπό]ησε[ν καὶ προσεκιθάρισε]ν Λιμήνι[ος Θ]οίνο[υ Ἀθηναῖος]*. Η Bélis, πολύ αργότερα, ταυτοποίησε τον συνθέτη του πρώτου παιάνα ως τον Αθήναιο, ο οποίος αναφέρεται ονομαστικά στο συνοδευτικό ψήφισμα του παιάνα του Λιμηνίου, ως «Αθήναιος του Αθηναίου».[8] Ως εκ τούτου, ο τίτλος του πρώτου παιάνα συμπληρώθηκε ως εξής:[9] *[Παιὰν καὶ ὑπόρχημα] εἰς τὸν Θεὸν ὃ ἐ[πόησεν Ἀθ]ήναιος.*

Εικ. 2. Η θέση των επιγραφών με τις παρτιτούρες (φωτογραφία Σ. Ψαρουδάκης 2016)

Κατά τις πρώτες προσπάθειες ανάγνωσης των δύο παιάνων και μεταγραφής τους στο πεντάγραμμο, οι Weil και Reinach δεν συμπεριέλαβαν τα κείμενα των τμημάτων 3 και 4 του παιάνα του Αθηναίου, καθώς και εκείνα των τμημάτων f, g και h του Λιμηνίου.[10] Η αποκρυσταλλωμένη πρόταση του Reinach δημοσιεύθηκε το 1909-13, πάλι, χωρίς την συμπερίληψη των πέντε προαναφερθέντων μικρών τμημάτων.[11] Χρειάστηκε να γίνει χρήση παλαιών φωτογραφιών και εκτύπων για την τελική αυτή έκδοση, καθώς, στην περίοδο από την εύρεση των επιγραφών (1893) έως τότε (1913), οι λίθοι είχαν υποστεί φθορές σε ορισμένα σημεία,

που είχαν προκληθεί, προφανώς, κατά τις μετακινήσεις τους.[12] Τα φθαρμένα σημεία των κειμένων, λεκτικών και μουσικών, αποκαταστάθηκαν από τις αντίστοιχες αναγνώσεις από τις εν λόγω φωτογραφίες και τα έκτυπα.[13] Για τις συμπληρώσεις που πρότεινε ο Reinach στις θέσεις του χαμένου λεκτικού κειμένου, βασίστηκε κατά πολύ στις στερεότυπες εκφράσεις που απαντούν σχεδόν πανομοιότυπες στους δύο παιάνες.[14]

Το 1968, λίγο μετά τον καθαρισμό και τη συγκόλληση των λίθων,[15] οι παρτιτούρες επανεξετάστηκαν από τον Egert Pöhlmann, χωρίς όμως, και πάλι, τη συμπερίληψη των τμημάτων 3, 4, f, g, h, τα οποία δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστούν στην αποθήκη του μουσείου.[16] Με τη συμπληρωματική χρήση παλαιότερων φωτογραφιών και των παλαιών εκτύπων, ο Pöhlmann επανεξέδωσε τους παιάνες το 1970.[17]

Όταν αργότερα οι λίθοι μελετήθηκαν και πάλι, από την Annie Bélis, τα πέντε «ακριβοθώρητα» τμήματα ανευρέθησαν στην αποθήκη του μουσείου, εντόπισε δε η ερευνήτρια και ακόμη παλαιότερες φωτογραφίες, από την εποχή της ανασκαφής.[18] Με τα νέα αυτά δεδομένα, η Bélis μπόρεσε να προσθέσει λίγο ακόμη κείμενο, τόσο λεκτικό όσο και μουσικό, στη νέα έκδοση των παιάνων.[19]

Εικ. 3. Οι λίθοι με τις παρτιτούρες των παιάνων των Αθηναίου (άνω) και Λιμηνίου (κάτω) στο Μουσείο των Δελφών (φωτογραφία Σ. Ψαρουδάκης 2016)

Το ίδιο έτος ο Martin West, χωρίς επανεξέταση των λίθων, δημοσιεύει τη δική του ανάγνωση και μεταγραφή των παιάνων, αλλάζοντας ορισμένες προβληματικές συμπληρώσεις του Reinach με δικές του προτάσεις.[20] Το 2000, ο Stefan Hagel μελετά τη μεταβολική συμπεριφορά των μελωδιών των δύο παιάνων,[21] ενώ αργότερα τους σχολιάζει περαιτέρω.[22]

Αρκετή συζήτηση έχει γίνει στη σχετική βιβλιογραφία για τη χρονολογία εκτέλεσης – και, ως εκ τούτου, και σύνθεσης – των δύο παιάνων στους Δελφούς: παρουσιάστηκαν στην ίδια, ή σε διαφορετικές Πυθαΐδες;[23] Η Bélis τοποθέτησε επιτυχώς τον παιάνα του Αθηναίου στην Πυθαΐδα του 128/7 πΧ,[24] ο δε Schröder πρότεινε την Πυθαΐδα του 106 πΧ ως εκείνην, στα πλαίσια της οποίας εκτελέστηκε ο παιάν του Λιμηνίου.[25] Για την πρόταση του Schröder οι Pöhlmann & West

εκφράζουν επιφυλάξεις,[26] καθώς θεωρούν ότι δεν έχουν λυθεί ορισμένα επιγραφικά προβλήματα. Ως εκ τούτου, παραδίδουν ως χρόνο εκτέλεσης και των δύο παιάνων το έτος 128/7 πΧ.[27]

Το κείμενο του παιάνα του Αθηναίου μαρτυρεί ότι ο ύμνος εψάλη κατά τη διάρκεια θυσίας στον βωμό,[28] προφανώς τον μεγάλων διαστάσεων μαρμάρινο βωμό που έφεραν στο φως οι ανασκαφές απέναντι από την είσοδο του ναού, μπροστά από τον οποίο, και έως το κεκλιμένο επίπεδο της εισόδου του, υπάρχει αρκετός χώρος για την ανάπτυξη μεγάλου χορού (εικ. 4, 5).[29]

Τα δύο έργα – όπως δηλώνεται στα κείμενά τους – απέδωσε μεγάλος χορός από Αθηναίους τεχνίτες του Διονύσου,[30] κατά πάσαν πιθανότητα με τη συνοδεία κιθάρας και αυλού, όργανα που αναφέρονται και στους δύο παιάνες.[31] Σήμερα, οι λίθοι με τις παρτιτούρες, συναρμοσμένοι, εκτίθενται στο Μουσείο των Δελφών (εικ. 3).[32]

Εικ. 4. Ο χώρος ανάμεσα στον βωμό (αριστερά) και τον ναό (φωτογραφία Σ. Ψαρουδάκης 2016)

Εικ. 5. Αναμνηστική φωτογραφία της χορωδίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού & Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τον προγυμναστή τους, Καθηγητή Νικόλαο Μαλιάρα, μετά την εκτέλεση των δύο παιάνων στο ίδιο σημείο, για πρώτη φορά μετά από 2194 χρόνια, στα πλαίσια αρχαιομουσικολογικού συνεδρίου τον Ιούλιο του 2016, που διοργάνωσε το Τμήμα και ο γράφων – 9th MOISA Society International Conference/Athens 2016 (φωτογραφία Σ. Ψαρουδάκης 2016

Ο παιάν του Αθηναίου: περιγραφή της παρτιτούρας

Από την αρχική παρτιτούρα σώζονται δύο μεγάλοι λίθοι (εικ. 6) και, όπως ήδη ελέχθη, δύο μικρότερα τμήματα (3, 4).[33] Σε ορισμένες θέσεις του πρώτου δόμου το μάρμαρο έχει εκκρουστεί, ενώ ο δεύτερος διατηρείται κατά το ήμισυ περίπου· μεγάλο του μέρος, κάτω και δεξιά, έχει χαθεί. Το σωζόμενο κείμενο αναπτύσσεται σε δύο στήλες (εικ. 7), εκ των οποίων η μεν πρώτη (i) περιέχει δέκα επτά ζεύγη γραμμών (μέλος άνω, λόγος κάτω), η δε δεύτερη (ii) δέκα έξι, με υποψία μιάς δεκάτης εβδόμης – η τελευταία του μέλους,[34] κατά πάσαν πιθανότητα – εξαιρουμένου του τίτλου του έργου, που εκτείνεται πάνω και από τις δύο στήλες.[35] Το μήκος των γραμμών δεν είναι σταθερό· κυμαίνεται από είκοσι οκτώ έως τριάντα τέσσερα γράμματα.[36]

Εικ. 6. Οι δύο μεγάλοι μαρμάρινοι δόμοι της παρτιτούρας του παιάνα του Αθηναίου από τον «Θησαυρό των Αθηναίων» κατά την αποκάλυψή τους. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών Αρ. κατ. 517, 526 (Bélis 1992 Pl. III.1)[1]

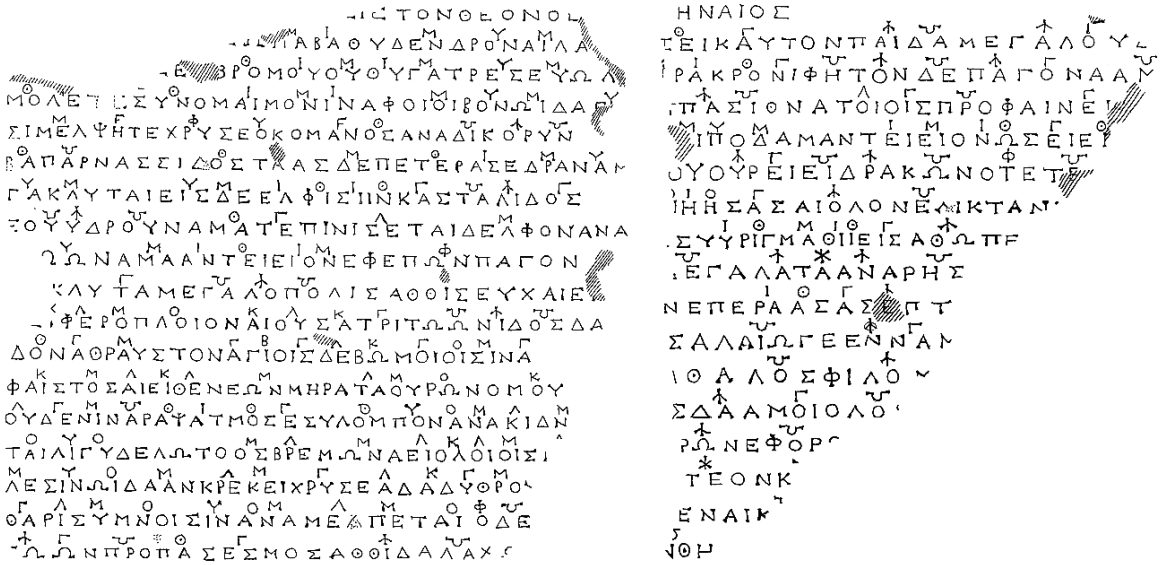
Το λεκτικό κείμενο είναι γραμμένο στη μεγαλογράμματη γραφή χωρίς κενό ανάμεσα στις λέξεις (εικ. 7). Πάνω από τις συλλαβές είναι τοποθετημένα τα φωνητικά φθογγόσημα (*σημεία λέξεως*). Ρυθμικά σημεία, των οποίων η θέση είναι πάνω από τα μελωδικά, και που καθορίζουν τους χρόνους των φθόγγων, δεν εμφανίζονται, αλλά ούτε άλλα μουσικά σημεία, γνωστά από παρτιτούρες σε παπύρους (πχ, *υφέν*, *κώλον*).[37] Το γεγονός ότι τα γράμματα του κειμένου είναι λίγο-πολύ ισομεγέθη και οι αποστάσεις μεταξύ τους ίσες επίσης, δίδει την δυνατότητα να υπολογιστεί με καλή προσέγγιση ο αριθμός των γραμμάτων που λείπουν. Βοήθεια στη συμπλήρωση του ελλείποντος λεκτικού κειμένου παρέχει επίσης το μέτρο, το οποίο, όπως θα γίνει φανερό παρακάτω, είναι το συνεχώς επαναλαμβανόμενο παιωνικό πεντάσημο σε διάφορα σχήματα.[38] Είναι χαρακτηριστικός στο λεκτικό κείμενο ο διπλασιασμός συλλαβικών στοιχείων,

[1] Η φωτογραφία προέρχεται από το αρχείο της École française d'Athènes / Γαλλική Σχολή Αθηνών και δημοσιεύεται εδώ μετά από έγγραφη άδειά της. Τα δικαιώματα επί του απεικονιζομένου μνημείου, το οποίο υπάγεται στην αρμοδιότητα της Εφορείας Αρχαιοτήτων Φωκίδος, ανήκουν στο Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού (ν. 3028/2002). © Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού / Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων (© Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Resources Fund).

όταν μακρά συλλαβή, η οποία πάντοτε αντιστοιχεί σε χρόνο δίσημο του ρυθμού (2/Σ), μελίζεται σε δύο μονόσημους φθόγγους (υυ/Σ)· αυτό συμβαίνει τις ακόλουθες τριάντα πέντε φορές:[39]

(εριβρο)-ΙΜ/μου**ου** (*ἐριβρόμου*), ΙΜ/Φοι**οι**-(βον) (*Φοῖβον*), (ωι)-ΜΥ/δαε[ι]-(σι) (*ᾠδαῖσι*), ΘΜ/τα**α**-(σδε) (*τᾶσδε*), (αγακλυ)-ΜΥ/ται**ει**ς (*ἀγακλυταῖς*), ΜΙ/Δε**ε**λ-(φι)-ΙΘ/σι**ιν** (*Δελφίσιν*), Γꟻ/ε**ου**-(υδρου) (*εὐύδρου*), ΜΥ/πρω**ω**-(να) (*πρῶνα*), ΜΙ/μα**α**ν-ΘΙ/τει**ει**-(ον) (*μαντεῖον*), (ευ)- ꟻ;/χαι**ει**-(σι) (*εὐχαῖσι*), (Τρι)-Γꟻ/τω**ω**-(νιδος) (*Τριτωνίδος*), (βω)-ΓΟ/μοι**οι**-(σιν) (*βωμοῖσιν*), ΛΚ/αι**ει**-(θει) (*αἴθει*), ΛΜ/ταου-(ρων) (*ταύρων*), (ο)-ΚΛ/μου**ου** (*ὁμοῦ*), (λω)-ΟΜ/το**ο**ς (*λωτός*), ΜΛ/αει-(ο)-ΛΜ/λοι**οι**ς (*αἰόλοις*), (ωι)-ΟΜ/δα**α**ν (*ᾠιδὰν*), [τεχνι]-ꟽΓ/τω**ω**ν (*τεχνιτῶν*), Γꟻ/α**α**μ-[βροτ (*ἄμβροτ'*), (θνα)-ΛΓ/τοι**οι**ς (*θνατοῖς*), (μαν)-ΙΜ/τει**ει**-(ον) (*μαντεῖον*), ΓΘ/ει**ει**-(λες) (*εἶλες*), [(ε)-Θꟽ/φρ]ου**ου**-Γꟻ/ρει**ει** (*ἐφρούρει*), [(απε)-ΙΘ/στ]η**η**-(σας) (*ἀπέστησας*), ;Ι/συ**υ**-(ριγμαθ) (*συρίγμαθ'*), ΙΘ/ι**ι**-(εις) (*ἰείς*), (Γαλα)- ꟽ/τα**α**ν (*Γαλατᾶν*), (επε)-ΙΘ/ρα**α**σ (*ἐπέρασ'*), ꟻꟽ/γεεν-(ναν) (*γένναν*), ;ꟽ/δα**α**-(μοιο) (*δάμοιο*).[40]

Με τη συλλαβική επέκταση, δημιουργείται χώρος στο μάρμαρο για την αναγραφή των σημείων που αναφέρονται στην ίδια, μακρά, συλλαβή, η οποία, λόγω της δίσημης υπόστασής της, μπορεί – αν ο συνθέτης το επιθυμεί – να δεχθεί δύο μονόσημους φθόγγους, ποτέ όμως πέραν των δύο.[41]



Εικ. 7. Απόγραφο του παιάνα του Αθηναίου από την Bélis (1992:55-56)[2]

[2] Το απόγραφο της επιγραφής της παρτιτούρας του παιάνα του Αθηναίου από τους δύο δόμους του «Θησαυρού των Αθηναίων» προέρχεται από το αρχείο της École française d'Athènes / Γαλλικὴ Σχολή Αθηνών και δημοσιεύεται εδώ μετά από έγγραφη άδειά της.

Το λεκτικό κείμενο

Το λεκτικό κείμενο που δίδουν οι Pöhlmann & West, απαλλαγμένο από τους συλλαβικούς διπλασιασμούς, είναι το ακόλουθο:[42]

[Κέκλυθ' Ἑλικ]ῶνα βαθύδενδρον αἳ λά- 1 στήλη i
[χετε, Διὸ]ς ἐ[ρι]βρόμου θύγατρες εὐώλ[ενοι,]
μόλετε συνόμαιμον ἵνα Φοῖβον ᾠδα[ῖ-]
σι μέλψητε χρυσεοκόμαν, ὃς ἀνὰ δικόρυμ-
βα Παρνασσίδος τᾶσδε πετέρας ἕδραν ἄμ' [ἀ-] 5
γακλυταῖς Δελφίσιν Κασταλίδος
εὐύδρου νάματ' ἐπινίσεται, Δελφὸν ἀνὰ
[πρ]ῶνα μαντεῖον ἐφέπων πάγον.
[Ἦν] κλυτὰ μεγαλόπολις Ἀθθίς, εὐχαῖ-
σι φερόπλοιο ναίουσα Τριτωνίδος δά[πε-] 10
δον ἄθραυστον· ἁγίοις δὲ βωμοῖσιν Ἄ-
φαιστος αἴθε<ι> νέων μῆρα ταύρων· ὁμοῦ
δέ νιν Ἄραψ ἀτμὸς ἐς [Ὄ]λ[υ]μπον ἀνακίδν[α-]
ται· λιγὺ δὲ λωτὸς βρέμων αἰόλοις μ[έ-]
λεσιν ᾠδὰν κρέκει· χρυσέα δ' ἀδύθρου[ς κί-] 15
θαρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται. Ὁ δὲ [τε-χνι-][43]
τῶν πρόπας ἑσμὸς Ἀθθίδα λαχὼ[ν ἀγ-λα-][44]
[ἴ]ζει κλυτὸν παῖδα μεγάλου [Διός· σοὶ γὰρ ἕ-] στήλη ii
[πο]ρ' ἀκρονιφῆ τόνδε πάγον, ἄμ[βροτ' ἀψευδέ']
[ο]ὗ πᾶσι θνατοῖς προφαίνει[ς λόγια,] 20
[τρ]ίποδα μαντεῖον ὡς εἶ[λες, ὃν μέγας ἐ-]
[φρ]ούρει δράκων, ὅτε τέ[κος Γᾶς ἀπέ-]
[στ]ησας, αἰόλον ἑλικτὰν [φυάν, ἔσθ' ὁ θὴρ πυκ-]
[ν]ὰ συρίγμαθ' ἱεὶς ἀθώπε[υτ' ἀπέπνευσ' ὁμῶς·]
[ὡς] δὲ Γαλατᾶν ἅρης [βάρβαρος, τάνδ' ὃς ἐπὶ γαῖ-] 25
[α]ν ἐπέρασ' ἀσέπτ[ως, χιόνος ὤλεθ' ὑγραῖς χο-][45]
[αῖ]ς. Ἀλλ' ἰὼ γένναν [(5) (5)][46]
[..]ν θάλος φιλόμ[αχον (5) (5)]
[..]ε δάμοιο λοι[γόν (5) (5)]
[..]ρων ἐφορο[(5) (5) (5)] 30
[..]τεονκ[(5) (5) (5)]
[..]εναικ[(5) (5) (5) (1]
[.]νθη[(5) (5) (;5)]
[;]

Σε νεοελληνική απόδοση:[47]

Βγήτε απ' τον κατάφυτο Ελικώνα, όπου ταχθήκατε να κατοικείτε, του Δία του βροντερού θυγατέρες ομορφοχέρες· ελάτε, τον ομοαίματό σας Φοίβο με χορό και τραγούδια να εξυμνήσετε, τον χρυσόμαλλο, που πάνω από τα δίκορφα έδρανα του βράχου αυτού του Παρνασσού, μαζύ με τις περιώνυμες κόρες των Δελφών, προσέρχεται στα νάματα της καλλίρροης Κασταλίδας, στον δελφικό, προεξέχοντα βράχο μαντείο διευθύνοντας.

Να την, η ένδοξη Αττική του μεγάλου άστεως, με τις ευχές της, που κατοικεί στης Τριτωνίδας [Αθηνάς] την αείτητη χώρα· και στους ιερούς βωμούς ο Ήφαιστος καίει μηρούς νεαρών ταύρων· συγχρόνως, το αραβικό θυμίαμα στον Όλυμπο σκορπά· και ο γάργαρος αυλός, αντηχώντας, με λαμπερές μελωδίες το τραγούδι υφαίνει· και η χρυσή, γλυκόλαλη κιθάρα ύμνους ανατείνει.
Και ολόκληρος ο θίασος των τεχνιτών, που τάχθηκε στην Αττική, δοξάζει τον περιώνυμο παίδα του μεγάλου Διός, που σου παραχώρησε αυτόν τον χιονοσκέπαστο βράχο, απ' όπου προς όλους τους θνητούς χρησμοδοτείς, αφού άρπαξες τον μαντικό τρίποδα, που τον φρουρούσε ο απεχθής Δράκων, όταν τον γόνο της Γης απομάκρυνες, τη γυαλιστερή, συστραμμένη φύτρα, που αλεπάλληλους, άχαρους συριγμούς εκβάλλοντας, εξέπνευσε …

Η μεταγραφή της παρτιτούρας

Η παρτιτούρα που παρατίθεται παρακάτω ακολουθεί την ανάγνωση και τη μεταγραφή στο πεντάγραμμο του παιάνα του Αθηναίου από τους Pöhlmann & West.[48] Δημιουργήθηκε από τη συνένωση των δύο σε μία, αρχαιότροπη, παρτιτούρα, με τον λόγο σε πρώτο επίπεδο, τα μελωδικά σημεία ένα επίπεδο παραπάνω και τα ρυθμικά σημεία – που στην προκειμένη περίπτωση δεν υπάρχουν, αλλά προκύπτουν από τη μετρική ανάλυση του λόγου – ακόμη ένα επίπεδο ψηλότερα. Έχει προστεθεί ακόμη ένα επίπεδο, κάτω από τον λόγο, προκειμένου να δηλωθούν οι συλλαβικές ποσότητες και να φανεί η αντιστοιχία ανάμεσα σ' αυτές και τους ρυθμικούς χρόνους (υ/σ, –/Σ, υυ/Σ).[49] Στις θέσεις των χαμένων φθογγοσήμων έχει τοποθετηθεί ερωτηματικό (;), ενώ, πάνω από τις συλλαβές που δεν φέρουν φθογγόσημο ξαναγράφεται εκείνο που προηγείται, σύμφωνα με τη γενική σήμερα παραδοχή.[50] Έχει κρατηθεί η διάταξη του κειμένου σε γραμμές στην πέτρα (1-34).

Εξ αρχής παρατηρήθηκε από τους μελετητές ότι οι συλλαβικές ποσότητες μπορούσαν να ομαδοποιηθούν ανά πέντε μοίρες, έτσι ώστε να προκύψει μία σειρά παιωνικών μέτρων από την αρχή έως το τέλος του λεκτικού κειμένου: (Σσσσ)(Σσσσ)(ΣσΣ)(σ/σσσσ)(σσσσσ), (γρ. 1-2) κλπ.[51] Αυτή η δυνατότητα, μαζί με την απουσία ρυθμικών σημείων πάνω από τα μελωδικά, θεωρήθηκαν βάσιμες ενδείξεις ότι ο ρυθμός του παιάνα ήταν επίσης παιωνικός, ο οποίος παράγεται από την επανάληψη πεντάσημων ρυθμικών ποδών.[52] Σύμφωνα με την αριστοξενική ρυθμική θεωρία, οι πεντάσημοι πόδες ανήκουν στο παιωνικό ρυθμικό γένος, στο οποίο η θέση με την άρση έχουν μεταξύ τους ημιόλια σχέση μεγέθους, 2:3 ή 3:2.[53] Ένας παιωνικός πόδας, συνεπώς, μπορεί να λάβει οποιαδήποτε από τις ακόλουθες τέσσερεις μορφές: (3:2̇), (3̇:2), (2:3̇), (2̇:3), ανάλογα με το αν το καθηγούμενο μέρος του πόδα βρίσκεται σε θέση ή σε άρση.[54] Η απουσία στιγμών από την παρτιτούρα καθιστά τον ρυθμό ασαφή, τόσο από απόψεως διαίρεσης του παιωνικού πόδα σε (3:2) ή (2:3), όσο και απόψεως παθών των ποδικών μερών: ποια από τις ανωτέρω τέσσερεις εκδοχές θα πρέπει να υιοθετηθεί;[55] Πάντως, την ύπαρξη παιωνικού πόδα της μορφής (2:3̇) πιστοποιεί ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, του οποίου την ιδιαίτερη δομή (− ὐ ÷) ονομάζει *παίωνα διάγυιο*: καθηγούμενος ποδικός χρόνος δίσημος ασύνθετος, επόμενος ποδικός χρόνος σύνθετος από μονόσημο και ασύνθετο δίσημο.[56] Έρευνα σε επίπεδο πτυχιακής εργασίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού & Καποδοστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών υπό την καθοδήγηση του γράφοντος, οδηγήθηκε σε δύο βάσιμα συμπεράσματα: α) ότι οι πόδες αρχίζουν με θέση και β) ότι το μέγεθος της θέσης είναι τρίσημο.[57] Προτείνεται, λοιπόν, εδώ η ποδική μορφή (3:2̇).

Η παρτιτούρα ξεκινά στην επόμενη σελίδα, προκειμένου να μην διασπαστεί σε μέρη μικρότερα της μίας σελίδας.

(– υ υ̇ υ̇) (– υ υ̇ υ̇) (– υ –̇) (υ
[; ; ; ; ;] Μ Ι Ι Μ Υ Μ Μ
[Κέ-κλυθ' Ἑ-λι-κ]ῶ-να βα-θύ-δεν-δρον αἵ λά- 1 στήλη i
Σ σ σ σ Σ σ σ σ Σ σ Σ σ

υ υ υ̇ υ̇) (υ υ υ υ̇υ̇) (υ υ υ –̇) (– υ –̇)
[; ; ; ; ; ;] Θ ΙΜ Ι Μ Υ Μ Μ [; ;]
[χε-τε, Δι-ὸ]ς ἐ-[ρι]-βρό-μου θύ-γα-τρες εὐ-ώ-λ[ε-νοι,] 2
σ σ σ σ σ σ σ Σ σ σ σ Σ Σ σ Σ

(υ υ υ υ̇ υ̇) (– υ υ̇ υ̇) (υυ υ –̇) (υ υ
Θ Ι [;] Θ Θ Ι Μ Ι Ι ΙΜ Υ Μ ΜΥ
μό-λε-τε συν-όμ-αι-μον ἵ-να Φοῖ-βον ᾠ-δα[ῖ]- 3
σ σ σ σ σ Σ σ σ σ Σ σ Σ Σ

υ –̇) (– υ –̇) (υ υ υ –̇) (υ υ υ υ̇ υ̇) (–
Υ Μ F F Φ ΦΥ Υ F Θ Θ Θ Ш ⋔ Ш
σι μέλ-ψη-τε χρυ-σε-ο-κό-μαν, ὃς ἀ-νὰ δι-κό-ρυν- 4
σ Σ Σ σ Σ σ σ σ Σ σ σ σ σ σ Σ

υ –̇) (– υ –̇)(υ υ υ υ̇ υ̇) (– υ υ̇ υ̇) (υ
Θ Ш Ш Ш Θ ΘΜ Μ Θ Θ Ι Ι Μ Υ [;]
βα Παρ-νασ-σί-δος τᾶσ-δε πε-τέ-ρας ἕ-δραν ἅμ' [ἀ-] 5
σ Σ Σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ σ σ σ

υ υ υ̇ υ̇) (υυ υ υ̇υ̇) (– υ υ̇ υ̇)
Υ Μ ΜΥ ΜΙ Θ ΙΘ Γ Ш ⋔ Γ
γα-κλυ-ταῖς Δελ-φί-σιν Κα-στα-λί-δος 6
σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ σ σ

(υυυ –̇) (– υ υ̇ υ̇)(– υ –̇) (– υ υ̇ υ̇)
ΓШ⋔ Ш Ш Θ Γ Γ Γ Λ Λ Μ Μ ΜΜ
ἐυ-ύ-δρου νά-ματ' ἐ-πι-νί-σε-ται, Δελ-φὸν ἀ-νὰ 7
Σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ Σ Σ σ σ σ

(υυ υ υ̇υ̇) (υυ υ υ̇ υ̇) (– υ υ̇λ̇)[58]
ΜΥ Υ ΜΙ ΘΙ Μ ΜΜ Φ Φ Φ
[πρ]ῶ-να μαν-τεῖ-ον ἐ-φέ-πων πά-γον. 8
Σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ σ

(– υ –̇) (υ υ υ̇ υ̇) (– υ –̇) (υ υ
[; ;] Γ Γ Ш ⋔ Ш Ш Ш Ш Ш Ш[;]
[Ἦν] κλυ-τὰ με-γα-λό-πο-λις Ἀθ-θίς, εὐ-χαῖ- 9
Σ σ Σ σ σ σ σ σ Σ σ Σ Σ

υ υ̇ υ̇) (– υ –̇) (– υ –̇) (υυ υ –̇) (υ υ
Κ Λ Μ Ο Ο Κ Λ Κ Γ ΓШ⋔ Ш Ш [;]
σι φε-ρό-πλοι-ο ναί-ου-σα Τρι-τω-νί-δος δά-[πε-] 10
σ σ σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ σ σ

υ –̇) (– υ υ̇ υ̇) (– υ –̇) (υυ υ –̇)
Θ Γ Μ Μ Γ Β Γ Λ Κ ΓΟ Μ Γ
δον ἄ-θραυσ-τον· ἁ-γί-οις δὲ βω-μοῖ-σιν Ἅ- 11
σ Σ Σ σ σ σ Σ σ Σ Σ σ Σ

(– υ ὑὑ) (– υ –̇) (– υ ὑ ὑ) (– υ ὑ ὑ)
Κ Μ ΛΚ Λ Λ Μ Μ Μ ΛΜ Ο Ο ΚΛ
φαισ-τος αἴ-θε<ι> νέ-ων μῆ-ρα ταύ-ρων· ὁ-μοῦ 12
Σ υ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ

(υ υ υ –̇) (– υ ὑ ὑ) (– υ ὑ ὑ) (– υ
Γ Μ Ш Θ Ι Θ Γ Γ Θ Υ Ο Μ Λ Μ
δέ νιν Ἄ-ραψ ἀτ-μὸς ἐς [Ὄ]-λ[υ]μ-πον ἀ-να-κίδ-ν[α-] 13
σ σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ σ σ Σ σ

–̇) (υ υ υ –̇) (υ υ υ –̇) (υ υ υ ὑ ὑ) (υ
Ο Υ Ο Ο Ο ΟΜ Λ Μ ΜΛ Κ ΛΜ Λ
ται· λι-γὺ δὲ λω-τὸς βρέ-μων αἰ-ό-λοις μ[έ-] 14
Σ σ σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ σ

υ υ –̇)(υ υ υ –̇) (– υ –̇) (– υ –̇) (υ
Μ Υ Ο ΟΜ Λ Μ Γ Γ Λ Κ Γ Μ [;]
λε-σιν ᾠ-δὰν κρέ-κει· χρυ-σέ-α δ’ ἁ-δύ-θρου[ς κί-] 15
σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ σ

υ υ –̇) (– υ ὑ ὑ) (– υ –̇) (υ υ υ –̇)
Κ Λ Μ Ο Υ Ο Μ Λ Μ Ο Φ Ш [; ;]
θα-ρις ὕ-μνοι-σιν ἀ-να-μέλ-πε-ται. Ὁ δὲ [τε-χνι-] 16
σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ Σ σ σ σ Σ

(υυ υ –̇) (– υ –̇) (υ υ υ –̇) (– υ
ᗅΓ Ш Θ Γ Γ Γ ᗅ ᗅ Ш Ш [; ;]
τῶν πρό-πας ἑσ-μὸς Ἀθ-θί-δα λα-χὼ[ν ἀ-γλα-] 17
Σ σ Σ Σ σ Σ σ σ σ Σ Σ σ

–̇) (– υ –̇) (– υ ὑ ὑ) (– υ 2̇) (2 υ ὑ
[;] Θ Γ Γ ᗅ Ш Ш ᗅ Γ [; ; ; ; ;]
[ἵ]-ζει κλυ-τὸν παῖ-δα με-γά-λου [Δι-ός· σοὶ γὰρ ἔ-] 18 στήλη ii
Σ Σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ Σ Σ σ σ

ὑ) (υ υ υ –̇) (– υ ὑ ὑ) (– υ 2̇) (2 υ
Μ Ι Θ Γ Ш ᗅ Ш ᗅ Γ Γ Ш [; ; ;]
[πο]ρ’ ἀ-κρο-νι-φῆ τόν-δε πά-γον, ἄμ-[βροτ’ ἀ-ψευ-δέ’] 19
σ σ σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ Σ Σ σ

2̇) (– υ –̇) (υυ υ –̇) (υυ υ ὑ ὑ)
[;] ᗅ Ш Ш ΛΓ Ш Ш Ш; [; ; ;]
[ο]ὗ πᾶ-σι θνα-τοῖς προ-φαί-ν[εις λό-γι-α,] 20
Σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ σ σ

(υ υ υ –̇) (υυ υ –̇) (υυ υ 2̇) (υ υ υ
Μ Υ Μ Μ ΙΜ Ι Θ ΓΘ [; ; ; ; ;]
[τρ]ί-πο-δα μαν-τεῖ-ον ὡς εἶ-[λες, ὃν μέ-γας ἐ-] 21
σ σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ σ σ σ

ὑ ὑ) (υυ υ –̇) (υ υ υ 2̇) (– υ –̇)
Θᗅ ΓШ ᗅ Ш Ш Φ Ш [; ; ; ;]
[φρ]ού-ρει δρά-κων, ὅ-τε τέ-[κος Γᾶς ἀ-πέ-] 22
Σ Σ σ Σ σ σ σ Σ Σ σ Σ

(υυ υ ⏑̄)(υ υ υ ⏑̄) (– υ ⏑̇) (2 υ ⏑̇) (2
ΙΘ Γ Γ ሐ ሐ Ц Ц Ц [; ; ; ; ; ;]
[στ]η-σας, αἰ-ό-λον ἑ-λικ-τὰν [φυ-άν, ἔσ-θ’ ὁ θὴρ πυκ-] 23
Σ σ Σ σ σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ

υ ὐ ὐ) (– υ ὐὐ)(– υ ⏑̄) (– υ ⏑̇) (2 υ ⏑̇)
[;] ; Ι Θ Μ ΙΘ Γ Γ ሐ ሐ [; ; ; ; ;]
[ν]ὰ συ-ρίγ-μαθ’ ἱ-εὶς ἀ-θώ-πε[υτ’ ἀ-πέ-πνευ-σ’ ὁ-μῶς·] 24
σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ Σ

(– υ ὐ ὐ)(υυ υ ⏑̄) (2 υ ⏑̇) (2 υ ὐ ὐ) (2
[;] Ц Ц ሐ Ӿሐ ሐ Ц [; ; ; ; ; ; ; ;]
ὡς δὲ Γα-λα-τᾶν ἄ-ρης [βάρ-βα-ρος, τάν-δ’ ὃς ἐ-πὶ γαῖ-] 25
Σ σ σ σ Σ σ Σ Σ σ Σ Σ σ σ σ Σ

υ ὐ ὐ)(υυ υ ⏑̄) (2 υ ὐ ὐ) (2 υ ⏑̇) (2 υ
[; ; ;]ΙΘ Γ ሐ [; ; ; ; ; ; ; ;]
[α]ν ἐ-πέ-ρα-σ’ ἀ-σέπ-τ[ως, χι-ό-νος ὤ-λε-θ’ ὑ-γραῖς χο-] 26
σ σ σ Σ σ Σ Σ σ σ σ Σ σ Σ Σ σ

⏑̇) (2 υ ⏑̄)(υυ υ ⏑̇)[59] (5) (5)
[; ;] ЦЦ Цሐ Γ [_____]
[αῖ]ς. Ἀλλ’ ἰ-ὼ γέν-ναν[_____] 27
Σ Σ σ Σ Σ σ

(2 υ ⏑̄) (υ υ υ ⏑̇) (5) (5)
[_] ; Ц Ц ሐ [; ; _____]
[..]ν θά-λος φι-λό-[μα-χον][_____] 28
σ Σ σ σ σ ;

(2 υ ὐὐ) (– υ ⏑̄) (5) (5)
[_] ;ሐ Γ Γ Ц [; _____]
[..]ε δά-μοι-ο λοι-[γόν _____] 29
Σσ σ Σ σ Σ ;

(– υ ὐ ὐ) (5) (5) (5)
[_] ሐ ሐ Ц Ц ; [_____]
[..]ρων ἐ-φο-ρο[_____] 30
Σ σ σ σ

(2 υ ⏑̄) (5) (5) (5)
[_] Ӿ Ӿ Ц [_____]
[..]τε-ον-κ[_____] 31
σ Σ ;

(5) (5) (5) (5) (υ
[_] Ц [_____]
[..]εναικ[_____] 32

– ⏑̄) (5) (5) (;5)
[_] Ц Ц [_____]
[.]ν-θη[_____] 33
Σ Σ

[__] ; [____]
[____] 34

Η ανωτέρω παρτιτούρα, υπό μορφήν γραφήματος (εικ. 8) μπορεί να προσφέρει εποπτικότερη παρακολούθηση της τονικής δραστηριότητας του μέλους, καθόσον φανερώνεται η διαστηματική κίνηση.[60] Τα σημεία που χρησιμοποιούνται είναι, κατά σειράν εισόδου, τα Θ Ι Μ Υ F Φ Ο ⋔ Γ Λ Β Κ ⊔ Ӿ, τα οποία, αν τεθούν σε ανιούσα τονική διαδοχή,[61] σχηματίζουν τη συστοιχία F Φ Υ Ο Μ Λ Κ Ι Θ Γ Β ⊔ ⋔ Ӿ, η οποία, ως «οικογένεια», απαντά στον φρύγιο τόνο λέξεως, εν μέρει στον διατονικό και εν μέρει στον χρωματικό.[62] Στο εν λόγω διάγραμμα, ό,τι βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο έχει διασωθεί. Το λεκτικό κείμενο εκτός πλαισίων είναι, όπως ήδη ελέχθη, οι συμπληρώσεις των Reinach (1926) και West (1992), τις οποίες διατηρούν οι Pöhlmann & West «*exempli gratia*».[63] Τα κενά ανάμεσα στα πλαίσια είναι σχετικώς λίγα στην αρχή, το μέλος όμως γίνεται όλο και περισσότερο αποσπασματικό όσο προχωρεί. Το όλο μέλος χωρίζεται κατ’ αυτόν τον τρόπο σε είκοσι επτά πλαίσια-αποσπάσματα (α΄-κζ΄).

Από την αρχή του μέλους έχουν χαθεί έντεκα γράμματα, τα οποία σχημάτιζαν συλλαβές που αντιστοιχούσαν σε επτά μονόσημους χρόνους, πέντε εκ των οποίων θα ανήκαν στον πρώτο ρυθμικό πόδα. Το απόσπασμα α΄ ξεκινά με τον φθόγγο Μ,[64] τη μέση του φρυγίου, προχωρεί στην παραμέση Ι, μέση Μ, παρυπάτη μέσων Υ και επιστρέφει στη μέση Μ. Η μέση Μ φαίνεται να κυριαρχεί στο απόσπασμα: εμφανίζεται περισσότερο από τους άλλους φθόγγους και με μεγαλύτερες αξίες. Το αν αυτή η «κυριαρχία» έχει τονική σημασία (τονικό κέντρο;), θα φανεί από την εξέλιξη της μελωδίας. Το γένος του μελωδικού αυτού αποσπάσματος δεν μπορεί να καθοριστεί, καθ’ όσον δεν εμφανίζεται λιχανοειδής, το σημείο του οποίου θα δήλωνε το γένος (διατονικό η χρωματικό-εναρμόνιο).[65]

Το απόσπασμα β΄ ξεκινά με την τρίτη διεζευγμένων Θ και χρησιμοποιεί τους ίδιους με το απόσπασμα α΄ φθόγγους (Ι, Μ, Υ). Η παρουσία της μέσης Μ είναι εμφατικά κυρίαρχη. Και πάλι απουσία λιχανού, άρα αδυναμία καθορισμού του μελικού γένους.

Το απόσπασμα γ΄ περιέχει έναν μοναδικό φθόγγο (Θ).

Το απόσπασμα δ΄ είναι εκτεταμένο. Εισάγεται με την τρίτη διεζευγμένων Θ. Η μελωδία, αφού κινηθεί περί τη μέση Μ, διερχόμενη από τους οικείους μέχρι στιγμής φθόγγους Ι, Μ, Υ, βυθίζεται στην παρυπάτη υπατών F, ανεβαίνει στην υπάτη μέσων Φ και επιστρέφει στο F μέσω παρυπάτης μέσων Υ. Η μελωδία στο σημείο αυτό φαίνεται να κάνει «πτώση» (με την έννοια του τέλους της μουσικής φράσης), παρά το γεγονός ότι η έννοια του κειμένου συνεχίζεται (με το αναφορικό *ὅς* = ο οποίος) στην επόμενη μουσική φράση. Η έναρξη της αμέσως επόμενης μουσικής φράσης γίνεται με άλμα διά πασών (F ↗ Θ), και ακολούθως η μελωδία ανεβαίνει σε υψηλή τονικά περιοχή, περί τη νήτη διεζευγμένων ⊔. Οι δύο μελωδικές κορυφώσεις στο *ἀνὰ δικόρυνβα Παρνασσίδος*, έχει παρατηρηθεί, περιγράφουν με ήχο τις δύο Φαιδριάδες πέτρες του Παρνασσού, στον μυχό των οποίων ρέει η πηγή Κασταλία.[66] Ίσως και η απότομη, κατά το διά πασών (F ↗ Θ), εκτόξευση της μελωδίας λίγο πριν να έχει σκοπίμως, και για τον ίδιο λόγο, επιλεγεί από τον συνθέτη.[67] Η μελωδία στη συνέχεια οδεύει προς την περιοχή της μέσης Μ. Ούτε στο απόσπασμα αυτό εμφανίζεται φθόγγος λιχανοειδής (δηλ. λιχανός ή παρανήτη), οπότε το μέλος παραμένει «α-γενές».

Το απόσπασμα ε΄ είναι και αυτό εκτεταμένο. Στην αρχή η μελωδία ανεβαίνει στην υψηλή για τον φρύγιο τρόπο περιοχή της νήτης διεζευγμένων (𝍣), κάνοντας χρήση, για πρώτη μέχρι στιγμής φορά, της διατονικής παρανήτης διεζευγμένων Γ. Η εμφάνιση του διατονικού λιχανοειδούς από αυτού του σημείου και μέχρι το τέλος του αποσπάσματος, καθιστά το μέλος διατονικό. Το Γ αυτό δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως νήτη συνημμένων, καθόσον ακολουθείται από δυνάμεις του μείζονος συστήματος (𝍣, 𝍦). Όμως, το μεθεπόμενο Γ, καθόσον το διαδέχεται το Λ, η τρίτη συνημμένων, θα μπορούσε να εκληφθεί και ως νήτη συνημμένων, μέσω της οποίας γίνεται η μετάβαση της μελωδίας από το μείζον στο έλασσον σύστημα (Θ ↗ Γ ↘ Λ).[68]

Η μετάβαση της μελωδίας από το μείζον σύστημα στο έλλασον μέσω του κοινού σημείου Γ (Θ ↗ Γ↘ Λ), εγείρει το ερώτημα, αν, στο παρόν μέλος, οι μεταβάσεις αυτού του είδους γίνονται πάντοτε μέσω αυτού. Με άλλα λόγια, θα ήταν δυνατή η πτώση από το Θ στο Λ χωρίς τη διαμεσολάβηση του κοινού Γ; Απάντηση στο ερώτημα ίσως δοθεί κατά την παραπέρα εξέλιξη της μελωδίας. Ακολούθως, η μελωδία οδεύει προς τη μέση Μ, για να καταλήξει στην υπάτη μέσων Φ. Στο σημείο αυτό φαίνεται να ολοκληρώνεται μια πρώτη ενότητα (διπλή κάθετη γραμμή). Το ότι πρόκειται για τέλος μέρους, πέραν της νοηματικής ολοκλήρωσης του κειμένου, υποστηρίζεται και από το γεγονός ότι στην πέτρα η τελευταία λέξη της γραμμής (*πάγον*) δεν ακολουθείται από άλλη συλλαβή στην ίδια σειρά· το μέλος συνεχίζεται στην επόμενη γραμμή.

Τα αποσπάσματα α΄-ε΄ φαίνεται, λοιπόν, να αποτελούν ενότητα (Α): το γένος, αρχικά ακαθόριστο, λόγω της απουσίας λιχανοειδούς, γίνεται εν τέλει διατονικό και η μελωδία εκτείνεται μέσα στα όρια του δωρίου είδους του διά πασών του φρυγίου τόνου, υπάτη μέσων-νήτη διεζευγμένων (Φ ↔ 𝍣). Η τρίτη υπερβολαίων 𝍦, που παρουσιάζεται τρεις φορές στο πρώτο μέρος του ύμνου (στο μοτίβο 𝍣 ↗ 𝍦 ↘ 𝍣 στα αποσπάσματα δ΄ και ε΄), ως καλλωπιστική του 𝍣 θα πρέπει μάλλον να εκληφθεί,[69] αν και, στη σύνδεσή της στο ε΄ με την παρανήτη διεζευγμένων Γ, ανεξαρτητοποιείται στο σημείο αυτό από το 𝍣.[70] Αισθητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της τρίτης συνημμένων Λ, η οποία κάνει την εμφάνισή της στο ε΄ και δημιουργεί την αίσθηση της μαλακότητας και της τρυφερότητας – αν αποδοθεί καταλλήλως – στο σημείο που το κείμενο παρουσιάζει τον Απόλλωνα να καταφθάνει στα νάματα της Κασταλίας.

Το απόσπασμα ς΄ (είσοδος στο μέρος Β) εμπλέκει τους οξείς φθόγγους του τετραχόρδου διεζευγμένων, ενώ αμέσως μετά, στο απόσπασμα ζ΄, η μελωδία, όχι μόνον μεταπηδά στο τετράχορδο συνημμένων, αλλά αλλάζει και γένος (*γενική μεταβολή*): Κ, Λ, Μ, είναι οι τρεις διαδοχικοί φθόγγοι του πυκνού στο τετράχορδο συνημμένων σε κατιούσα διαδοχή.[71] Αν και στην εφαρμογή του στα σωζόμενα μέλη το σημειογραφικό σύστημα δεν διακρίνει το χρωματικό από το εναρμόνιο γένος, η όψιμη εποχή στην οποία συντίθεται το μέλος (128/7 πΧ) μας επιτρέπει να επιλέξομε αναμφίβολα το χρωματικό.[72] Αμέσως μετά, η μελωδία θα επιστρέψει στο τετράχορδο διεζευγμένων, πάλι μέσω του κοινού σημείου Γ των δύο τετραχόρδων (νήτη συνημμένων/διάτονος διεζευγμένων). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον παρόν απόσπασμα παρουσιάζει το σημείο Ο, το οποίο δεν απαντά στον φρύγιο τόνο. Αντιστοιχεί, ασφαλώς, σε φθόγγο που βρίσκεται ένα ημιτόνιο κάτω από τη μέση Μ, όπως φαίνεται στο «*ἔκθεσις κατὰ ἡμιτόνιον*» διάγραμμα του Αριστείδη,[73] ένας φθόγγος «δάνειο» από άλλον, γειτονικό, τόνο, φθόγγος *ἐξαρμόνιος* στον φρύγιο τόνο.[74]

Το απόσπασμα η΄ είναι από τα πλέον εκτεταμένα του μέλους. Η μελωδία μεταπηδά από το τετράχορδο διεζευγμένων αρχικά στο τετράχορδο συνημμένων χρωματικό. Η μετάβαση γίνεται και πάλι μέσω του κοινού σημείου Γ των δύο τετραχόρδων. Στη μέση περίπου του αποσπάσματος

επιστρέφει στο τετράχορδο διεζευγμένων, πάλι μέσω του κοινού Γ (ΚΛΓΜ𝈪 *ὁμοῦ δέ νιν Ἅραψ*), ενώ λίγο αργότερα επανακάμπτει στο συνημμένων μέσω της μέσης Μ, κάνοντας και χρήση του εξαρμονίου Ο (ΥΟΜΛ *ἀνακίδναται*). Έπεται νέα, βραχεία, μετακίνηση στο μέσων, πάλι μέσω κοινού φθόγγου, της μέσης Μ (ΛΜΟΥ *λιγὺ*), και επιστροφή στο συνημμένων, πάλι μέσω της κοινής μέσης Μ (ΥΟΜΛ *λωτὸς*). Και πάλι στιγμιαία είσοδος στο μέσων μέσω του κοινού Μ (ΛΜΥ *μέλεσιν*), επιστροφή στο συνημμένων για αρκετό χρόνο, πάλι μέσω της κοινής μέσης Μ (ΥΟΜΛ *κρέκει*). Στις αρχές του αποσπάσματος γίνεται χρήση δεύτερου εξαρμόνιου σημείου, του Β, σε συσχετισμό με το Γ, λίγο πριν τη μετάβαση της μελωδίας από το διεζευγμένων τετράχορδο στο συνημμένων (ΓΒΓΛ). Το Β δεν θα εμφανιστεί ξανά, πρόκειται για έναν «άπαξ» φθόγγο στο (σωζόμενο) μέλος. Θα μπορούσε κανείς να το εκλάβει ως τρίτη ενός τετραχόρδου συνημμένου στο Γ, όπως το τετράχορδο συνημμένων του υπερφρυγίου, ή το τετράχορδο υπερβολαίων του δωρίου, στα οποία το Β εμφανίζεται ως τρίτη συνημμένων, ή τρίτη υπερβολαίων, αντιστοίχως, ένα ημιτόνιο πάνω από το Γ. Με αυτήν την παραδοχή, το διάστημα ΓΒ είναι ημιτόνιο. Η στιγμιαία εμφάνιση του Β μάλλον ως «χρωματισμός» του Γ θα πρέπει να εκληφθεί, και όχι αναγκαστικά ως μεταβολή στον υπερφρύγιο ή τον δώριο τόνο.[75] Όσον αφορά το σημείο Ο, αυτό φαίνεται να παίρνει τη θέση της διατόνου μέσων του φρυγίου, Π.[76] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελωδική κίνηση *στο ὁμοῦ δέ νιν Ἅραψ ἀτμὸς* (γρ. 12-13), η οποία μιμείται τη στροβιλώδη άνοδο του λιβανιού στον αέρα.[77]

Στο απόσπασμα θ΄, μετά από μια τελευταία, στιγμιαία, επίσκεψη στο μέσων (*ὕμνοισιν*), η μελωδία καταλήγει στο Ο. Ασφαλώς, πρόκειται για «πτώση» της μελωδίας στο Ο, καθόσον στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται νοηματικά το κείμενο, ακολουθεί δε νέα μελωδική ανάπτυξη στο επόμενο απόσπασμα. Μπορούμε να πούμε ότι εδώ τελειώνει το δεύτερο, χρωματικό, μέρος του παιάνα (γρ. 9-16). Είναι ενδιαφέρον ότι η κατάληξη της μελωδίας γίνεται σε φθόγγο ξένο προς τον οικείο, φρύγιο, τόνο (Ο).[78] Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι το Ο, από την πρώτη του εμφάνιση στο απόσπασμα ζ΄ έως το τέλος του θ΄, εμφανίζεται πάντοτε (δέκα φορές) δίπλα στη μέση Μ, είτε πριν είτε μετά απ' αυτήν: ΜΟΚ (10 *φερόπλοιο*), ΓΟΜ (11 *βωμοιοῖσιν*), ΜΟΚ (12 *ταούρων*), ΥΟΜ και ΜΟΥΟΜ (13-14 *ἀνακίδναται· λιγὺ*), ΥΟΜ (15 *ὠιδαάν*), ΜΟΥΟΜ (16 *ὕμνοισιν*), ΜΟ (16 - *μέλπεται*). Σε καμμία από τις ανωτέρω δέκα περιπτώσεις δεν αποδεσμεύεται πλήρως το εξαρμόνιο Ο από τη μέση Μ, αν και μπορεί να προέλθει (→Ο) ή να οδηγήσει (Ο→) σε άλλον από τη μέση φθόγγο: ΜΟ↗Κ (*φερόπλοιο*, *ταύρων*), Γ↘ΟΜ (*βωμοῖσιν*), Υ↗ΟΜ (*ἀνακίδναται· λιγὺ, ὠιδάν, ὕμνοισιν*), ΜΟ↘Υ↗ΟΜ (*ἀνακίδναται· λιγὺ*)

Με την είσοδο στο απόσπασμα ι΄ (μέρος Γ) χάνονται τα χρωματικά Κ και Λ· η μελωδία επιστρέφει στον διατονικό φρύγιο τόνο. Με πήδημα διά πασών (τέλος θ΄), «πατώντας» στην υπάτη μέσων Φ, η μελωδία «εκτινάσσεται» ψηλά, στην περιοχή της νήτης διεζευγμένων του φρυγίου 𝈪, όπου και θα παραμείνει επί μακρόν (αποσπάσματα ι΄, ια΄, ιβ΄). Στο απόσπασμα ιγ΄, εμφανίζεται προς στιγμήν η τρίτη συνημμένων Λ, η οποία μάλιστα προσεγγίζεται απ' ευθείας από τη νήτη διεζευγμένων 𝈪, χωρίς τη μεσολάβηση του κοινού ανάμεσα στα δύο τετράχορδα σημείου Γ (𝈪 ↘ Λ)· είναι η πρώτη φορά που συμβαίνει αυτό μέχρι στιγμής στο (σωζόμενο) μέλος. Βέβαια, η επάνοδος στο μείζον σύστημα (Λ ↗ Γ ↗ 𝈪) γίνεται μέσω του κοινού Γ.[79]

Στα αποσπάσματα που ακολουθούν (ιδ΄, ιε΄, ις΄, ιζ΄, ιη΄, ιθ΄), αλλά και σ' αυτά του μέρους Δ (κ΄, κα΄, κβ΄, κγ΄, κδ΄, κε΄), η μελωδία αναπτύσσεται στην υψηλή περιοχή του τετραχόρδου διεζευγμένων, περί το 𝈪. Αξιοπερίεργο στοιχείο στο απόσπασμα ιε΄ αποτελεί η απότομη «βύθιση» της μελωδίας κατά ένα ολόκληρο διά πασών (𝈪 ↘ Φ) και η άμεση επάνοδός της (Φ ↗ 𝈪) μέσα σε έναν μόνο πρώτο χρόνο. Ίσως, η κίνηση αυτή να συνδέεται με το νόημα των λέξεων στο σημείο

αυτό, που γίνεται αναφορά στην αποφασιστική εξόντωση του δράκοντα από τον Απόλλωνα *(ὅτε τέκος Γᾶς ἀπέστησας*). Δυστυχώς, δεν διασώθηκαν όλοι οι φθόγγοι της εν λόγω πρότασης.[80] Ένας νέος φθόγγος θα εμφανιστεί στο ιη΄, και πάλι στο κδ΄, η χρωματική παρανήτη υπερβολαίων φρυγίου 𝄩, την πρώτη φορά σε άμεση συνάρτηση με την τρίτη υπερβολαίων 𝆔 (𝆔 ↗ 𝄩 ↘ 𝆔), τη δεύτερη, όμως, με λύση στη νήτη διεζευγμένων 𝆓 (; → 𝄩 ↘ 𝆓).[81] Στα αποσπάσματα, κδ΄ και κε΄, ο χρόνος του φθόγγου 𝆓 είναι αβέβαιος (δηλώνεται με ερωτηματικό πάνω από το σημείο και την απουσία κάθετων γραμμών μέσα στο πλαίσιο του αποσπάσματος).

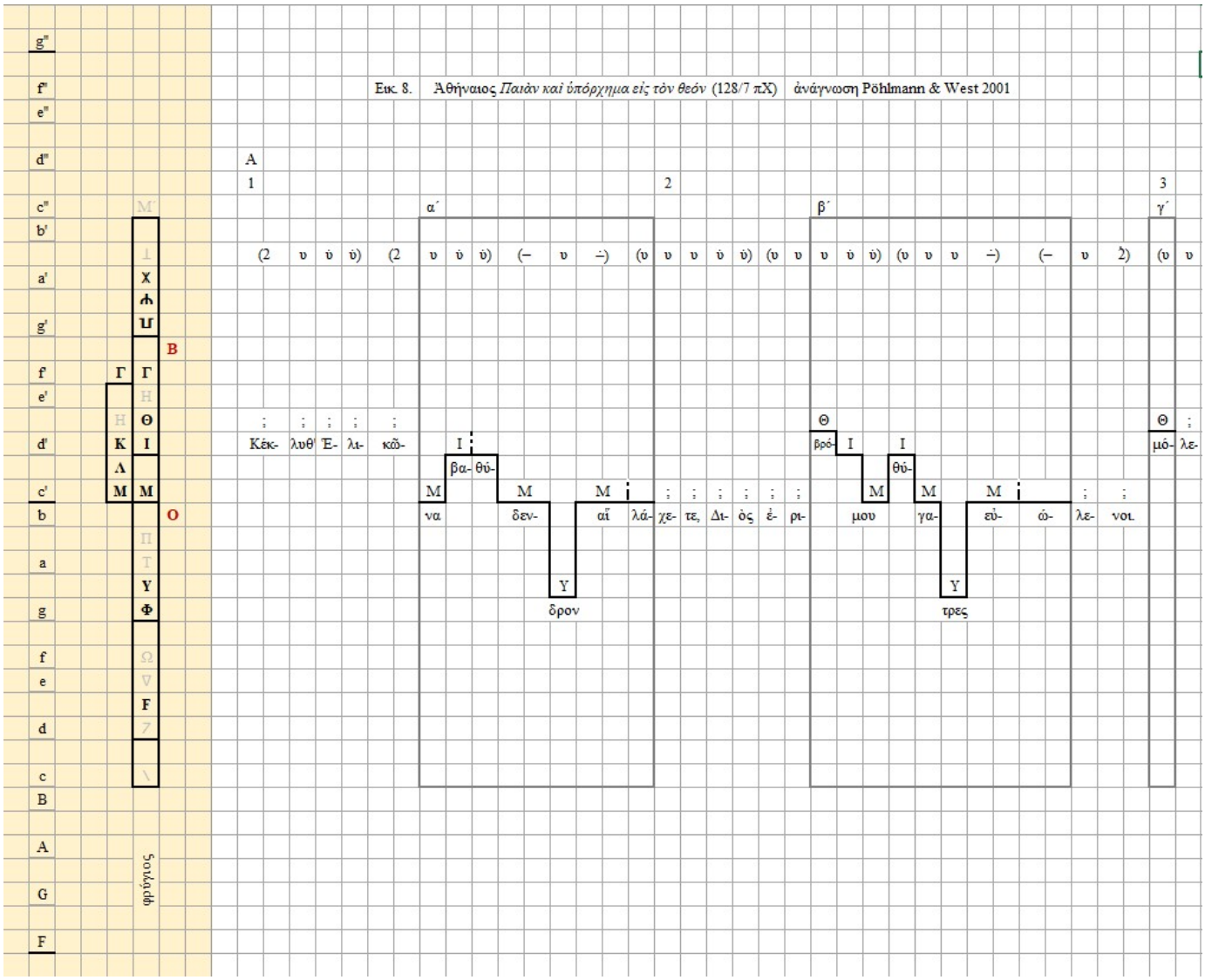
Συμπερασματικά, θα μπορούσε να πει κανείς ότι η μελωδία του παιάνα του Αθηναίου χρησιμοποιεί τη μέση Μ ως τονικό κέντρο, με πολύ μεγαλύτερη δραστηριότητα στο τονικό πεδίο πάνω απ' αυτήν. Μόνον τέσσερεις φθόγγοι του τόνου κάτω από τη μέση εμπλέκονται στη μελοποιία, έναντι των επτά πάνω απ' αυτήν. Οι χαμηλότεροι της μέσης φθόγγοι, με εξαίρεση τη διαδοχή FΦΥF (*χρυσεοκόμαν*, απόσπασμα δ΄), εμφανίζονται μεμονωμένα, σαν μελωδικά «βυθίσματα», που λειτουργούν ως «εφαλτήρια» στην εξέλιξη της μελωδίας. Μετά το πέρας του χρωματικού μέρους (αποσπάσματα ζ΄-θ΄) και την επάνοδο στο διατονικό γένος (αποσπάσματα ι΄ και εξής), η μελωδία κυριολεκτικά «υψιβατεί» στην περιοχή της νήτης υπερβολαίων 𝆓, την οποία και «πολιορκεί».[82] Η μετάβαση από το μείζον στο έλασσον σύστημα και τανάπαλιν γίνεται πάντοτε (τουλάχιστον στο σωζόμενο μέρος) μέσω του κοινού σημείου Γ (νήτη συνημμένων/παρανήτη διεζευγμένων), πλην μιας περίπτωσης, που η μελωδία οδεύει κατευθείαν από τη νήτη διεζευγμένων 𝆓 στην τρίτη συνημμένων Λ (𝆓 ↘ Λ), για να επιστρέψει, όμως, αμέσως μετά στο μείζον μέσω του κοινού Γ (*θνατοῖς προφαίνεις*, απόσπασμα ιγ΄). Ως εκ τούτου, είναι πολύ πιθανόν, έως βέβαιο, ότι το χαμένο σημείο στη μετάβαση από το απόσπασμα ς΄στο ζ΄ είναι το Γ, καθόσον η μελωδία στο σημείο αυτό περνά από το μείζον σύστημα στο έλασσον (𝆓/*εὐ*-𝆓Γ/*χαῖ*-Κ/*σι*).

Η πρακτική αυτή της χρήσης του κοινού σημείου Γ κατά τη μετάβαση της μελωδίας από και προς το έλασσον σύστημα, οδηγεί στη σκέψη ότι τα δύο Γ πρέπει να εννοηθούν ως *ομότονα*, δηλαδή του ίδιου τονικού ύψους.[83] Για να συμβεί αυτό, θα πρέπει η διάτονος Γ του τετραχόρδου διεζευγμένων να βρίσκεται στην υψηλότερη επιτρεπτή θέση μέσα στον *τόπο* της, δηλαδή έναν τόνο δώδεκα μορίων (τόνος επόγδοος) κάτω από τη νήτη διεζευγμένων 𝆓.[84] Η διάτονος αυτή είναι εκείνη της αριστοξενικής *σύντονης διατονικής χρόας* και συνδυάζεται στο οικείο τετράχορδο με παρυπάτη, η οποία απέχει από τη βάση του τετραχόρδου ημιτόνιο έξι μορίων (Υ $_{6}$ υ $_{12}$ λ $_{12}$ Μ).[85] Συμπεραίνομε, λοιπόν, ότι, κατά πάσαν πιθανότητα, η χρόα (κούρδισμα) στην οποία εκτελέστηκε ο παιάνας ήταν η σύντονη διατονική. Η χρωματική χρόα, όμως, δεν είναι δυνατόν να καθοριστεί.

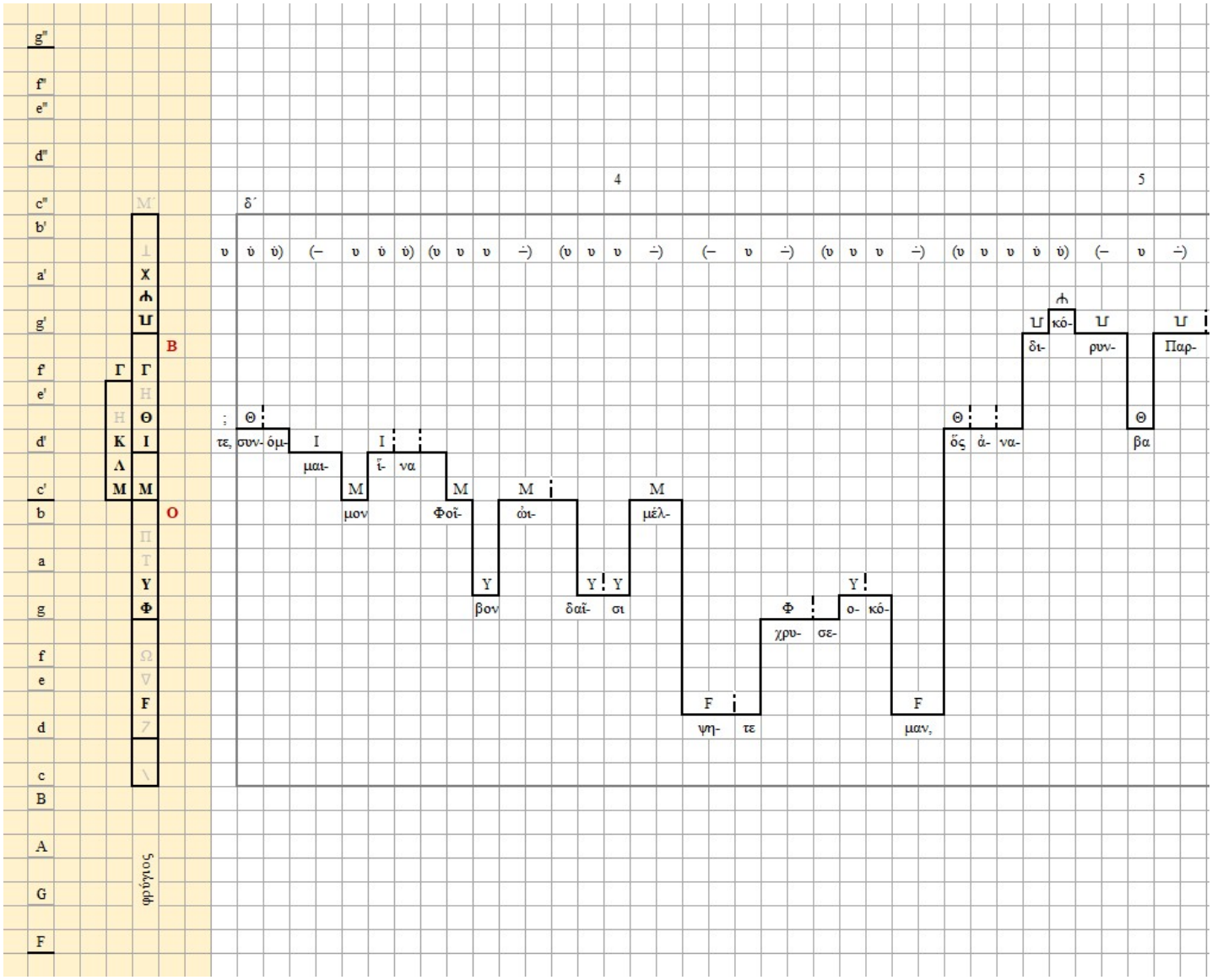
Τέλος, η παρατεταμένη απουσία της λιχανού στο αρχικό διατονικό μέρος, συνδέει τη μελοποιία του παιάνα με εκείνην των σπονδείων του Ολύμπου (πρώιμος 7^{ος} αιώνας πΧ), στα οποία έκανε χρήση του τριτονικού πρώιμου εναρμόνιου τετραχόρδου (Υ $_{η}$ υ $_{Δ}$ Μ).[86] Πιθανότατα, στον παιάνα εντοπίζομε επιβίωση του υφολογικού αυτού χαρακτηριστικού της πρώιμης θρησκευτικής/λατρευτικής μουσικής.[87]

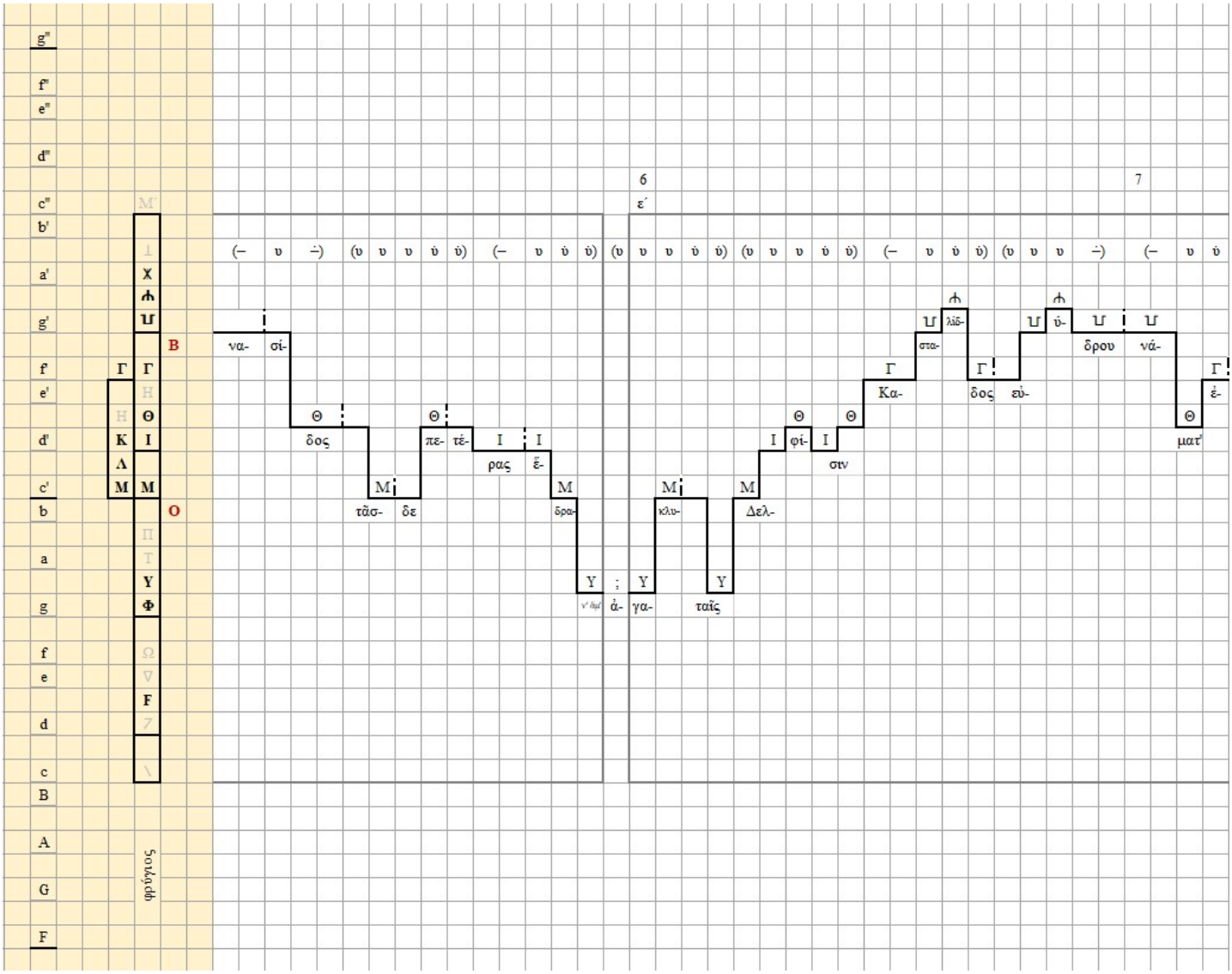
Το διάγραμμα που ακολουθεί (εικ. 8) δημιουργήθηκε στο υπολογιστικό πρόγραμμα xl, και στην ηλεκτρονική του μορφή είναι συνεχές και κυλιόμενο προς τα αριστερά, καθώς παρακολουθείται η εξέλιξη του μέλους στον χρόνο. Για τις ανάγκες της παρούσας δημοσίευσης, προκειμένου να είναι ευανάγνωστο και προσαρμοσμένο στο εύρος της σελίδας Α4, το διάγραμμα τμήθηκε σε δέκα έξι μέρη (1-16), τα οποία παρουσιάζονται σε συνέχεια. Για περιγραφή του διαγράμματος και επεξήγηση των συμβόλων, βλ. υποσημείωση 60.

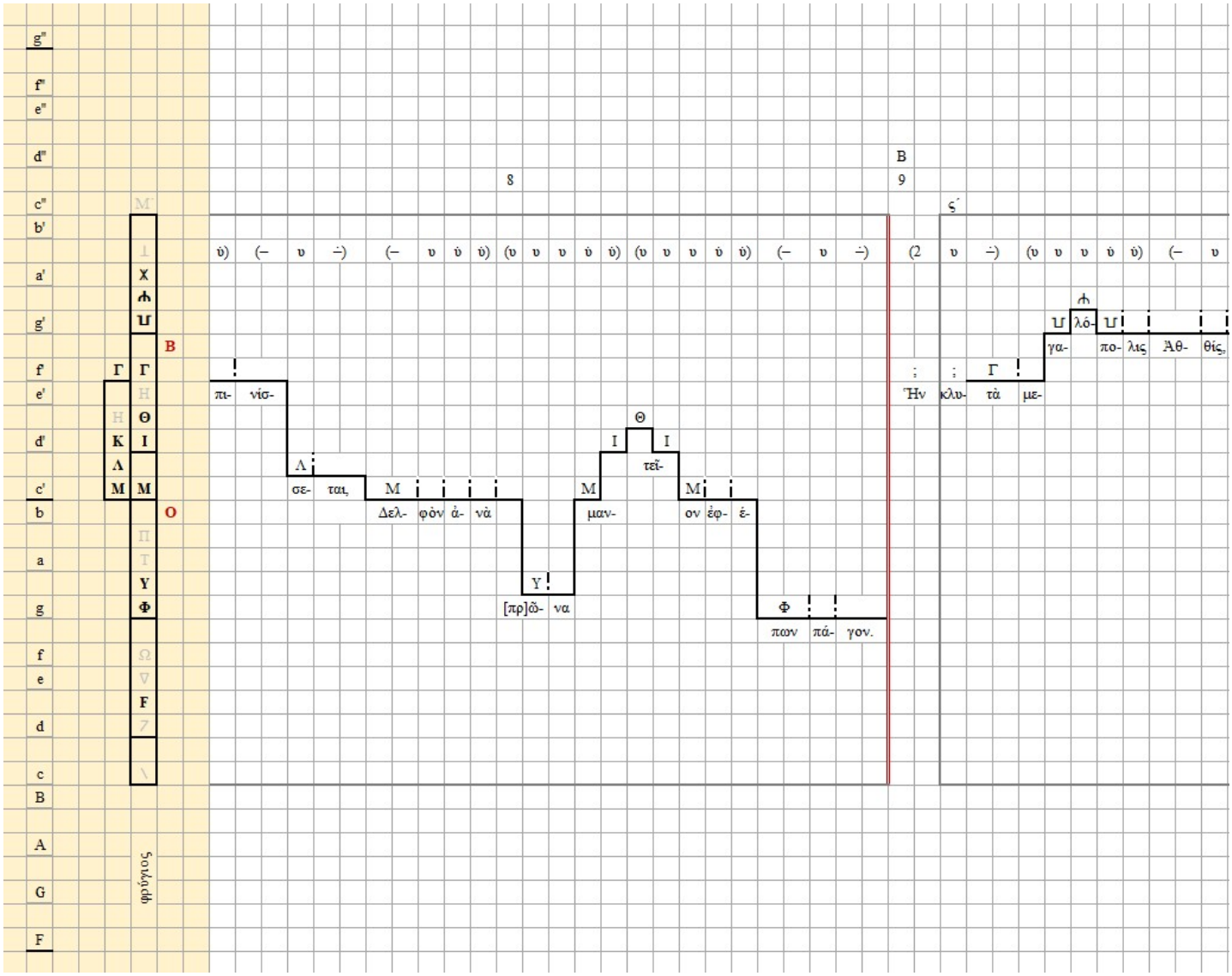
Εικ. 8.1-16. Διαγραμματική μεταγραφή του μέλους

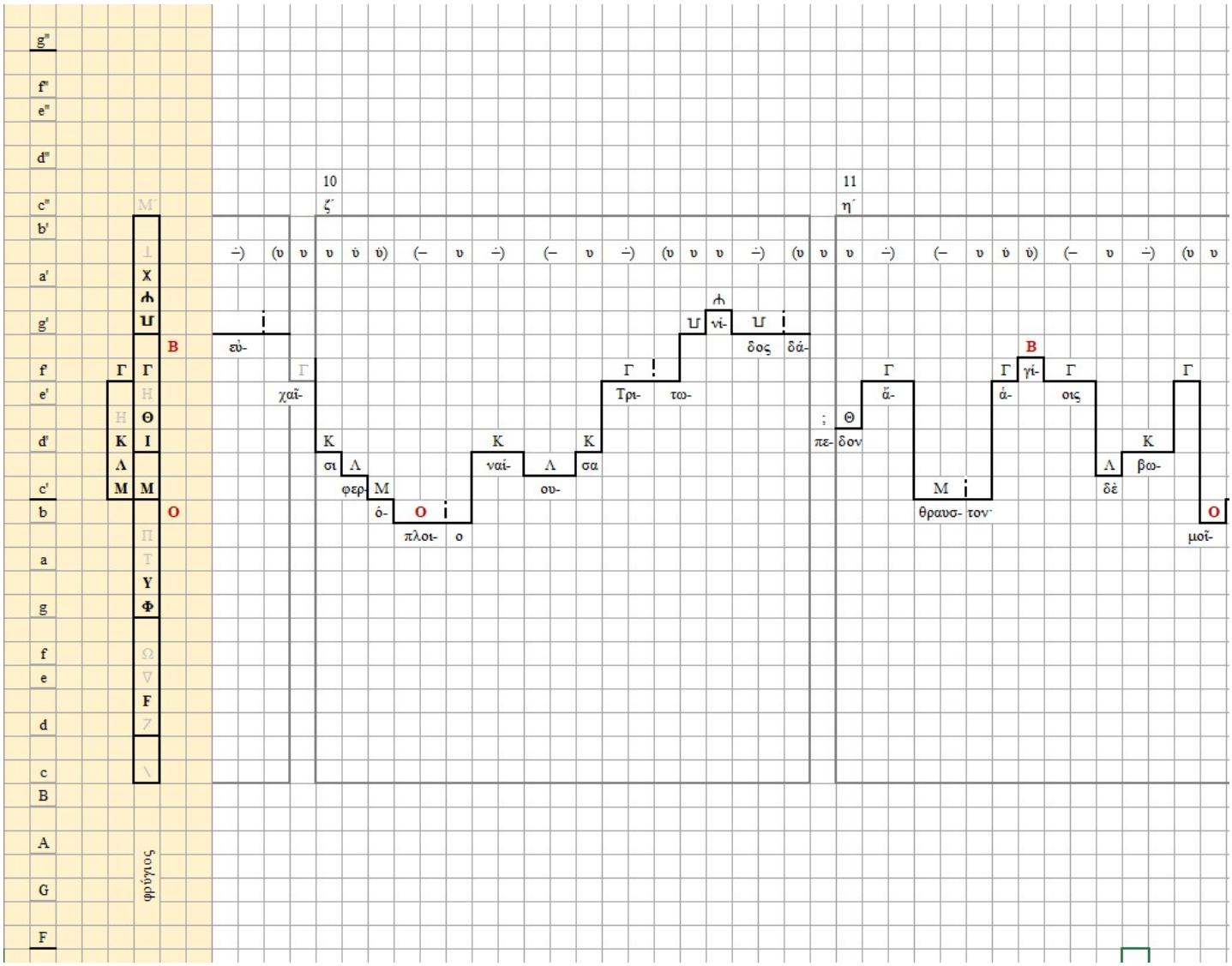


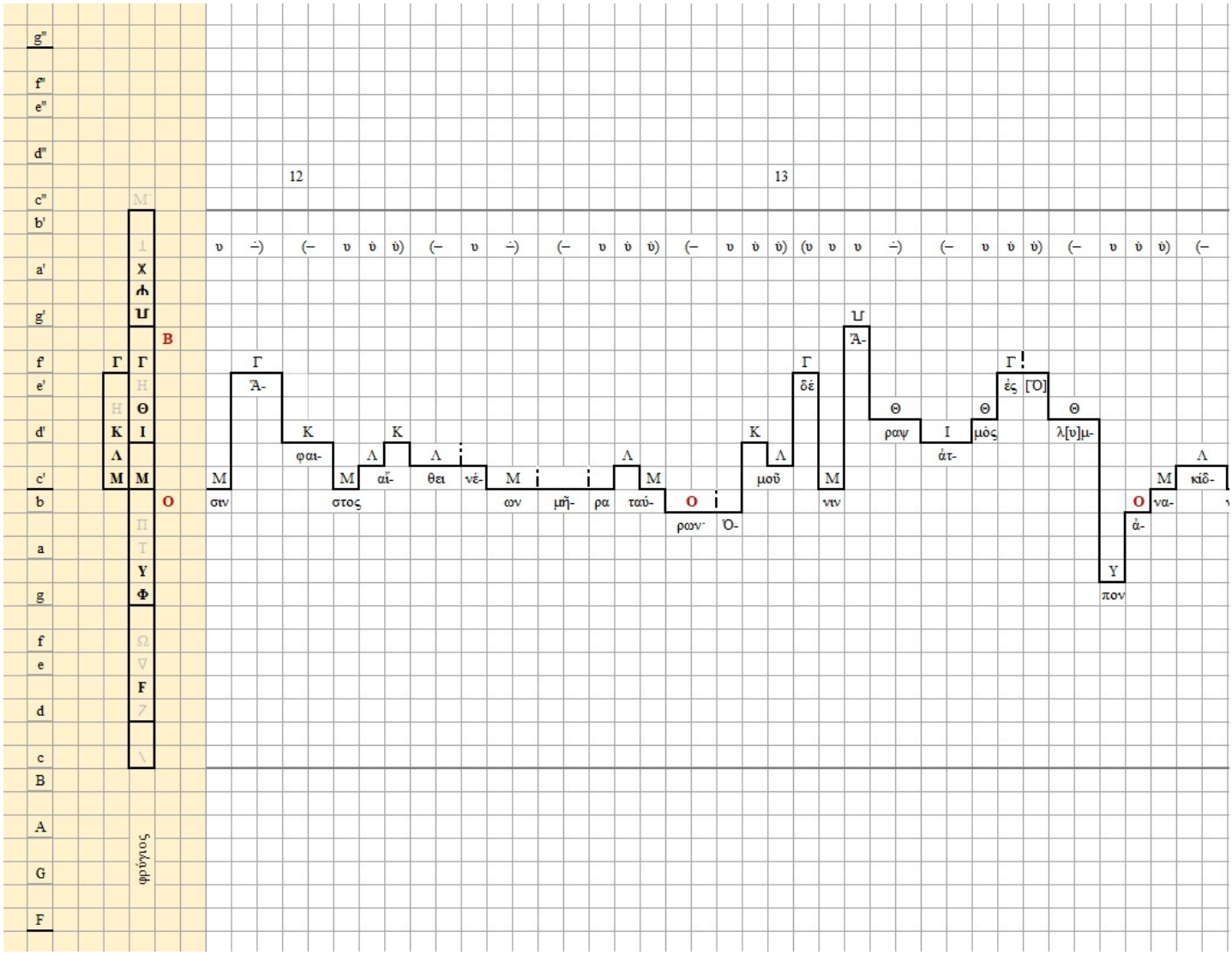
1

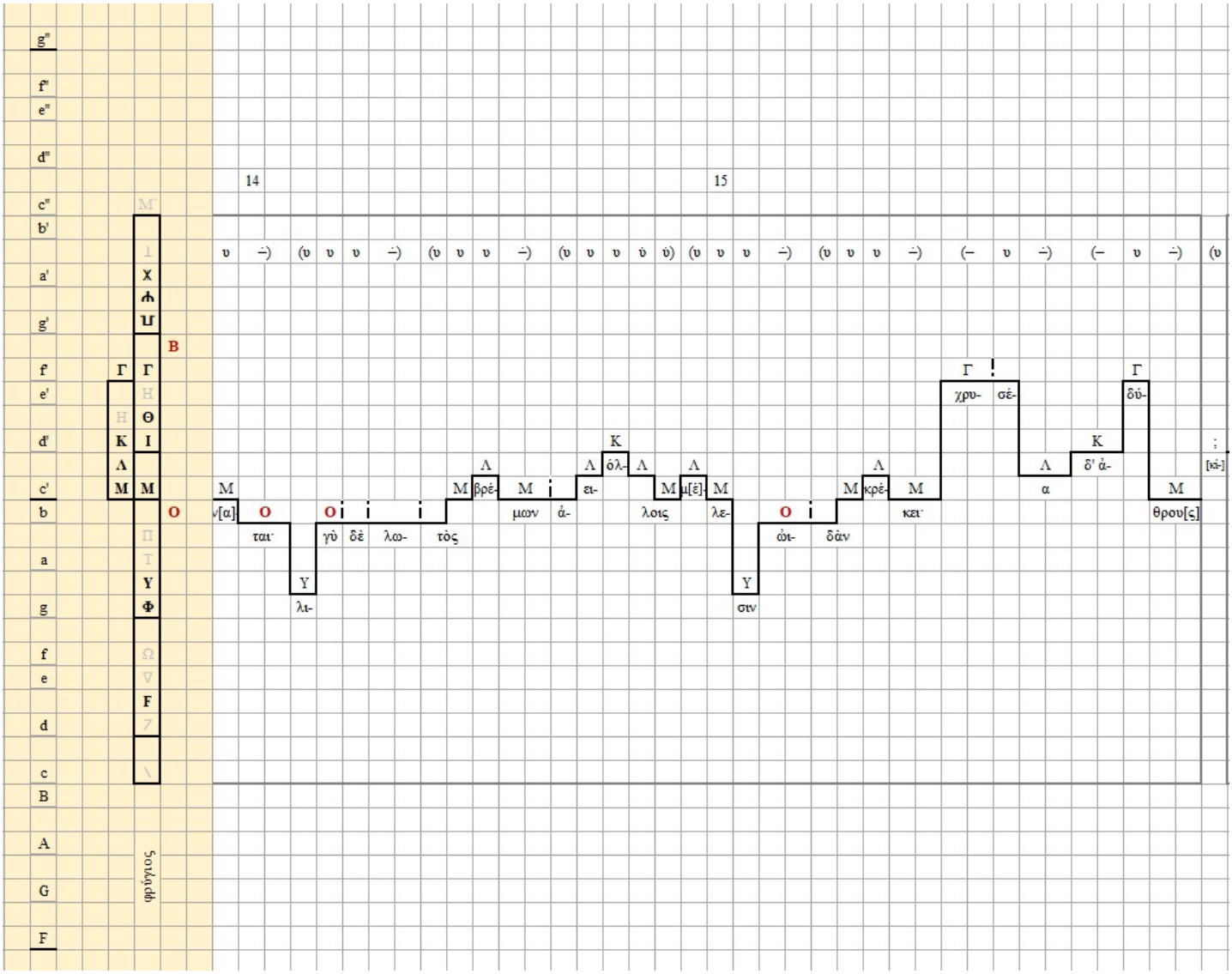

4
5
δ΄
τε, συν- όμ- μαι- μον τῖ- να Φοῖ- βον ὠι- δαῖ- σι μέλ- ψη- τε χρυ- σε- ο- κό- μαν, ὅς ἀ- να- δι- κό- ρυν- βα Παρ-
Σοιλάφη

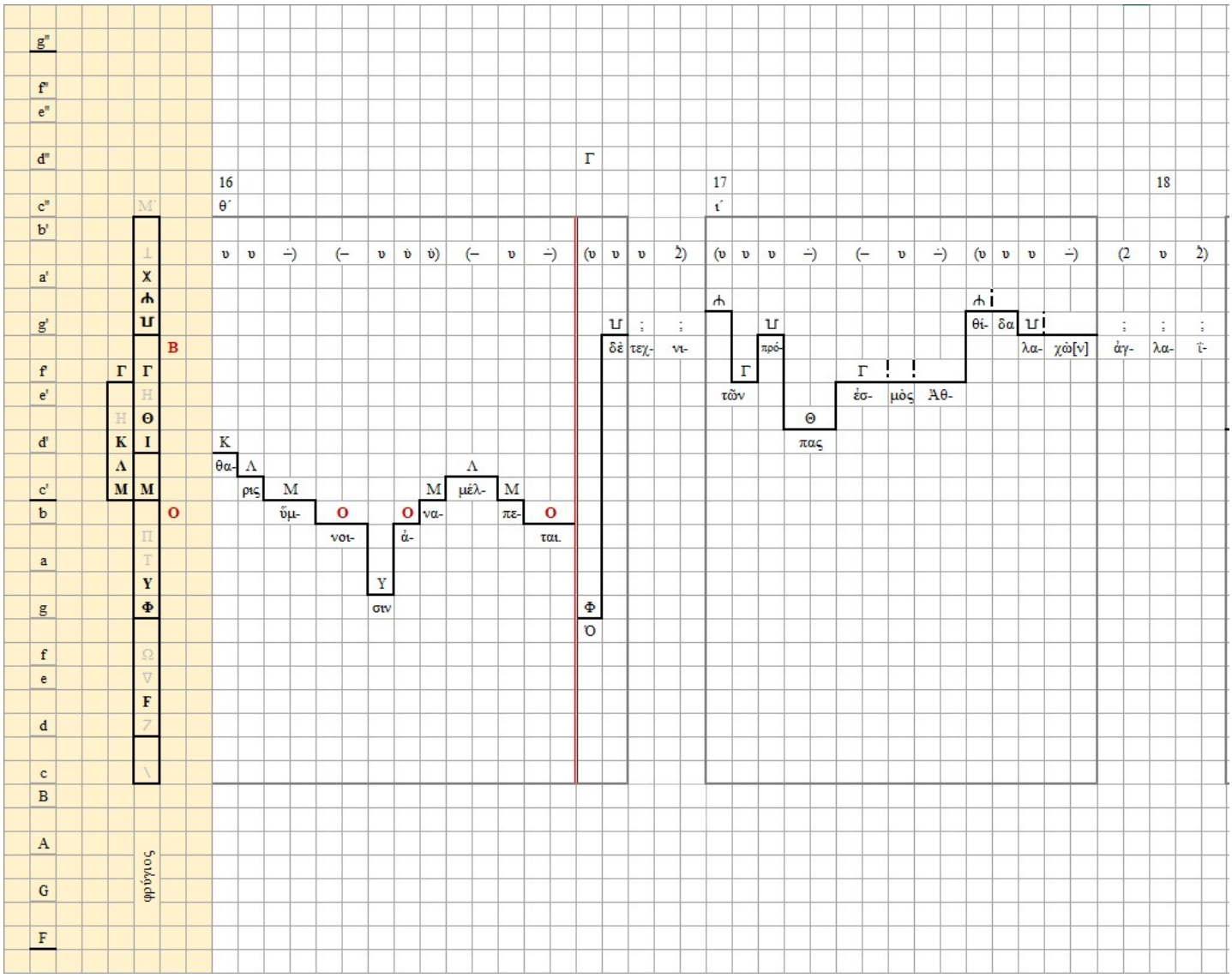

6
ε΄
7
να- σί- δος τᾶσ- δε πε- τέ- ρας ξ- δρα- γα- κλυ- ταῖς Δελ- φί- στν Κα- δος λίδ- στα- δος εὐ- δρου νά- ματ
Σοτήρ

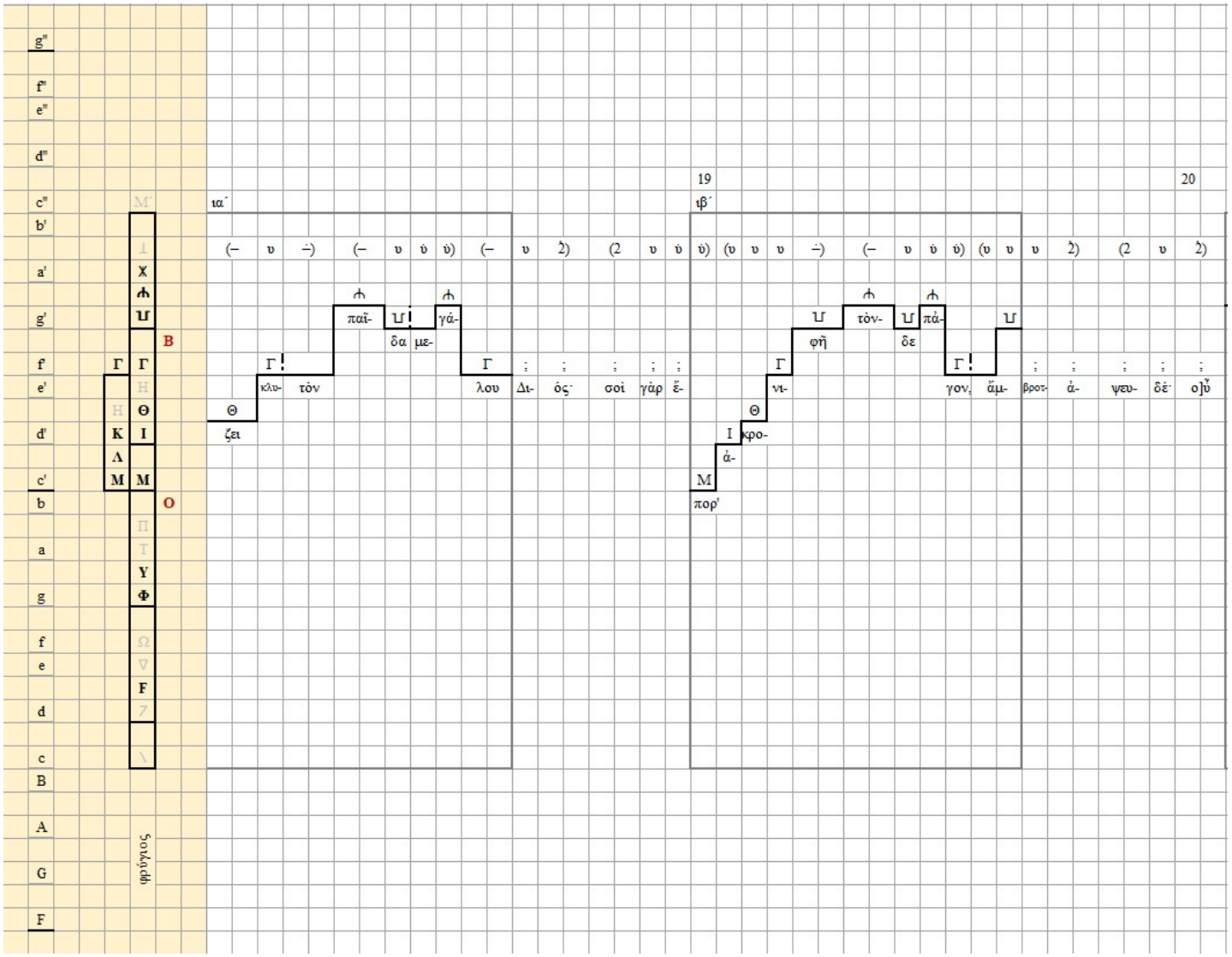

πι- νίσ- σε- ται, Δελ- φὸν ἀ- νὰ [πρ]ῶ- να μαν- τεῖ- ον ἐφ- ἑ- πων πά- γον.
Ἦν κλυ- τὰ με- γα- πο- λις Ἀθ- θίς,

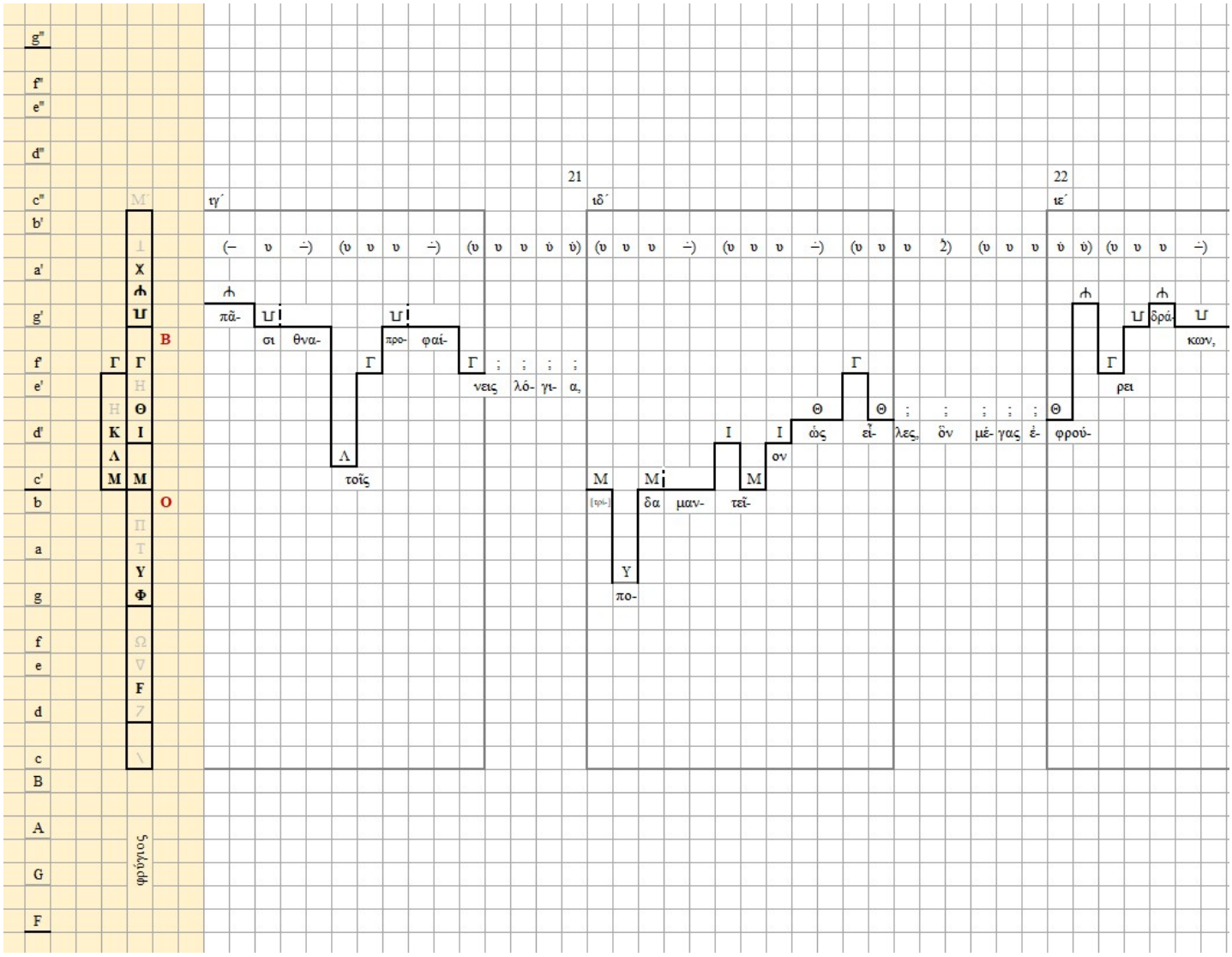

10
ζ´
11
η´
εὐ-
χαῖ-
Τρι-
τω-
νί-
δος
δά-
πε-
δον
ἄ-
ά-
γί-
οις
σι
φερ-
ό-
πλοι-
ο
ναί-
ου-
σα
θραυσ-
τον·
δὲ
βω-
μοῖ-
φρύγιος

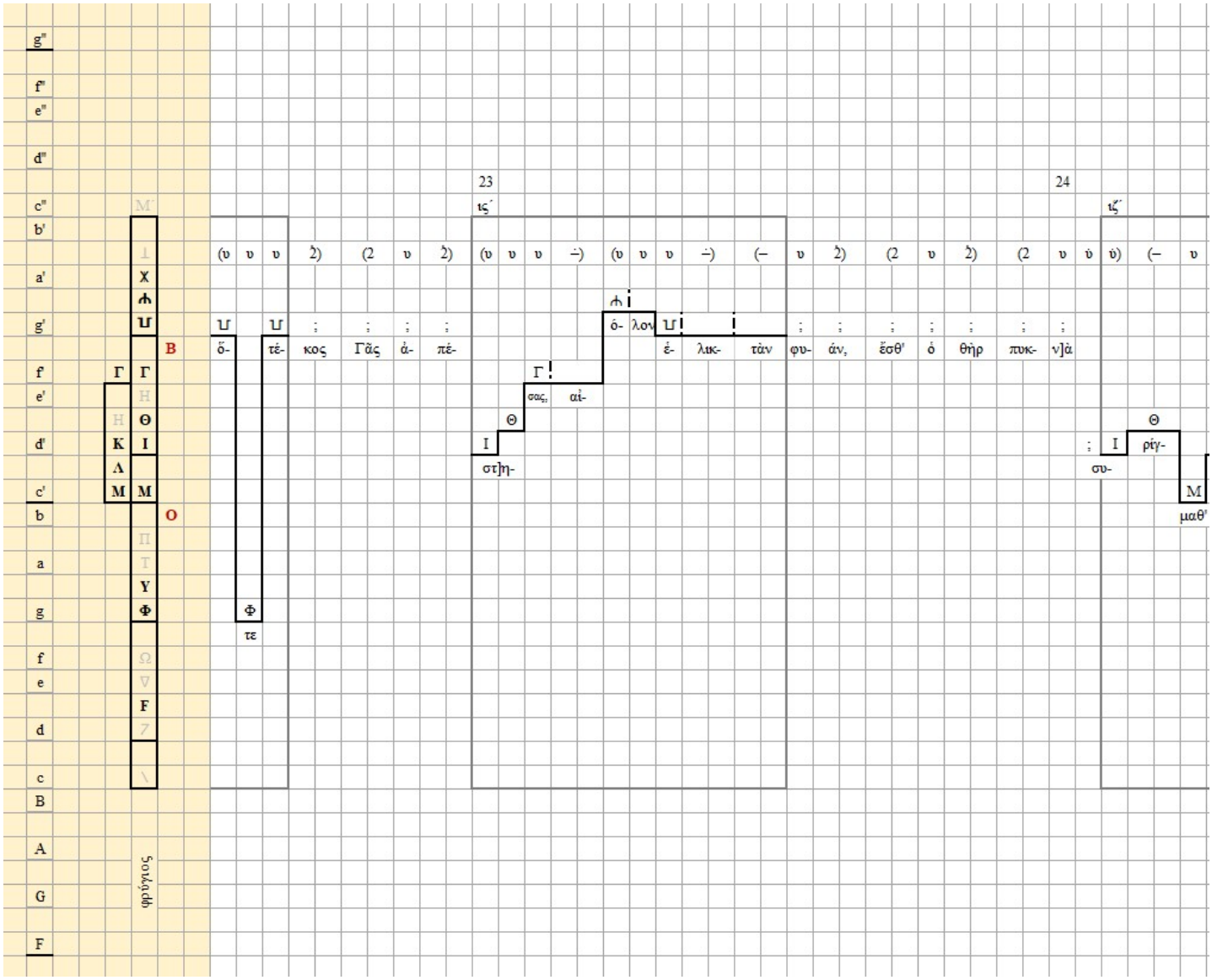

12
13
Γ
Η
Κ
Λ
Μ
Ι
Χ
Ϡ
Ϡ
Θ
Ι
Μ
Ο
Π
Τ
Υ
Φ
Ω
∇
F
Ζ
Ν
Ϛουλάφω
Μ
Γ
Ἄ-
Κ
φαι-
Λ
Λ
Κ
Λ
Μ
στος
αἴ-
θει
νέ-
Μ
ων
μῆ-
ρα
Λ
Μ
ταύ-
Ο
ρων·
Ὀ-
Κ
Λ
μοῦ
Γ
δέ
Μ
νιν
Ϡ
Ἄ-
Θ
ραψ
Ι
ἀτ-
Θ
μὸς
Γ
ἐς
[Ὀ]
Θ
λ[υ]μ-
Υ
πον
Ο
ἀ-
Μ
να-
Λ
κίδ-
Μ
στιν

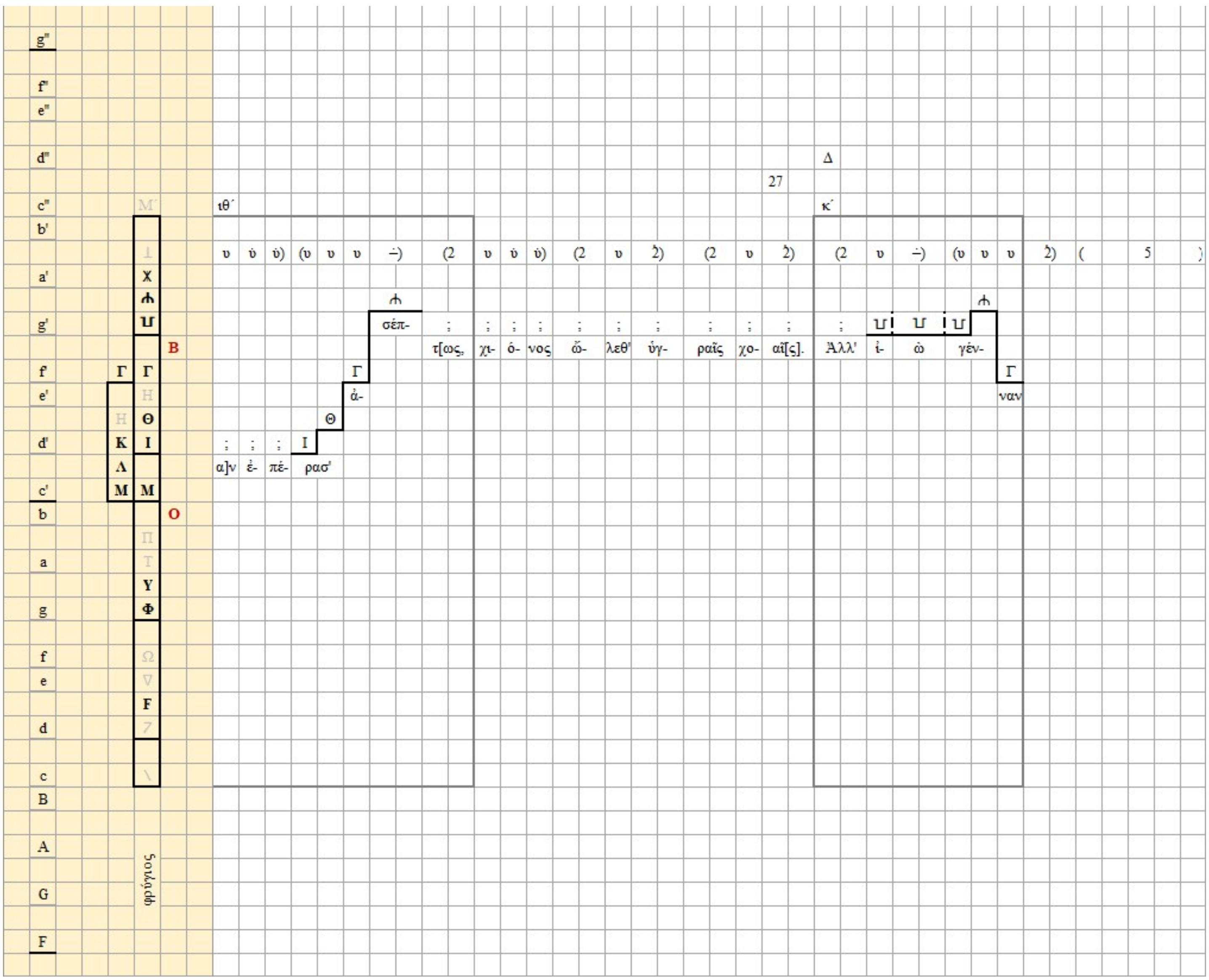

14
15
ν[α] ται· γὺ δὲ λω- τὸς μων ἀ- λοις λε- στν ὠι- δὰν κρέ- κει· θρου[ς]
χρυ- σέ- δὺ- δ' ἀ- α
[κἀ-]


16
θ΄
17
ι΄
18
Γ
Κ θα- Λ ρις Μ ὔμ- Ο νοι- Ο ἀ- Υ στν Μ να- Λ μέλ- Μ πε- Ο ταιι.
Φ Ὸ
Ͱ δὲ τεχ- Ͱ νι-
Ͱ τῶν Γ πρό- Θ πας Γ ἐσ- μὸς Ἀθ- Ͱ θί- δα Ͱ λα- χὼ[ν] ; ἀγ- ; λα- ; ϊ-
Β Ο
Soundpath

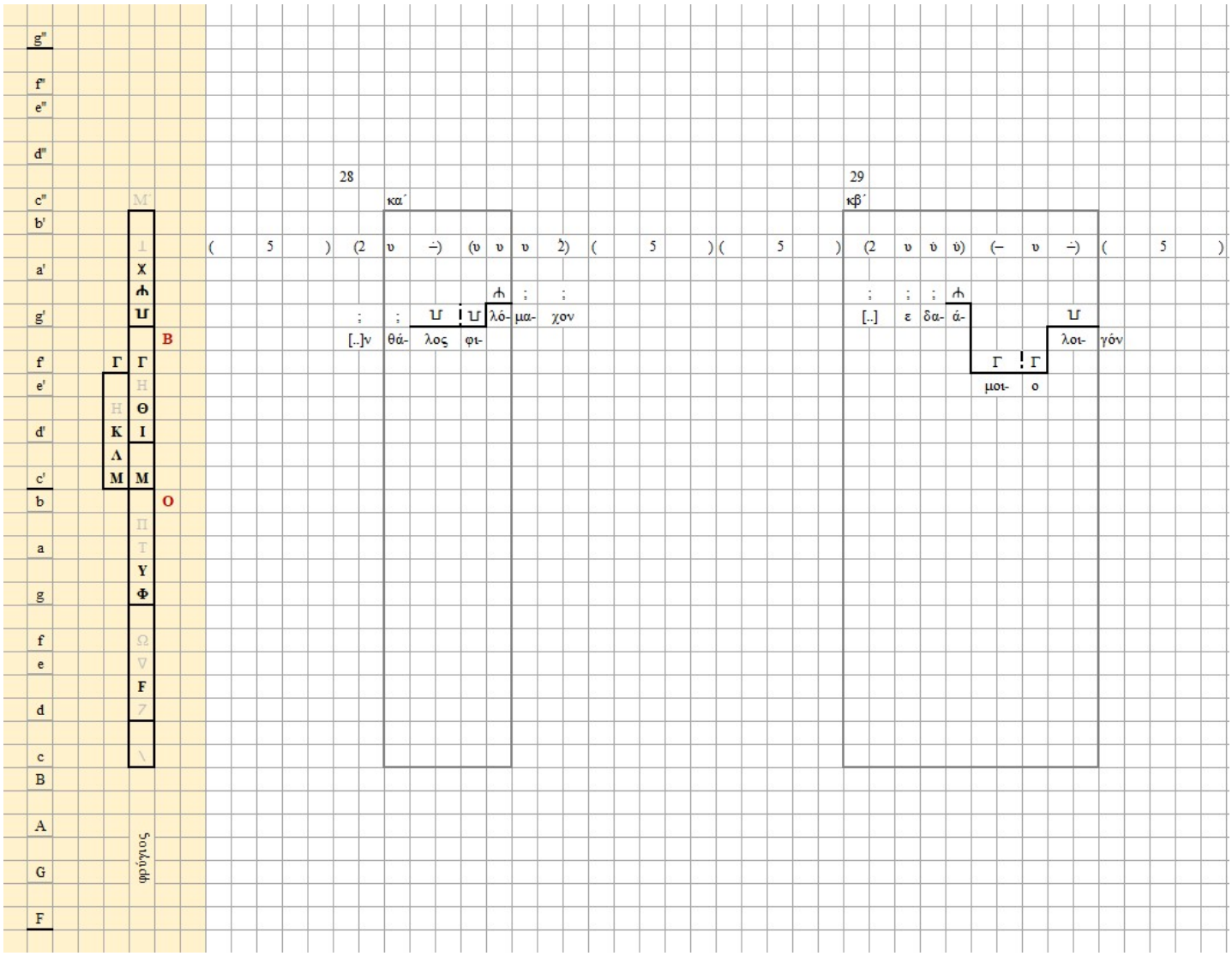

19
20
ια´
ιβ´
παῖ-
γά-
δα
με-
τὸν-
πά-
φῆ
δε
κλυ-
τὸν
λου
Δι-
ός·
σοὶ
γὰρ
ἔ-
νι-
γον,
ἄμ-
βροτ-
ἀ-
ψευ-
δέ·
ο]ὖ
ζει
κρο-
ἀ-
πορ'

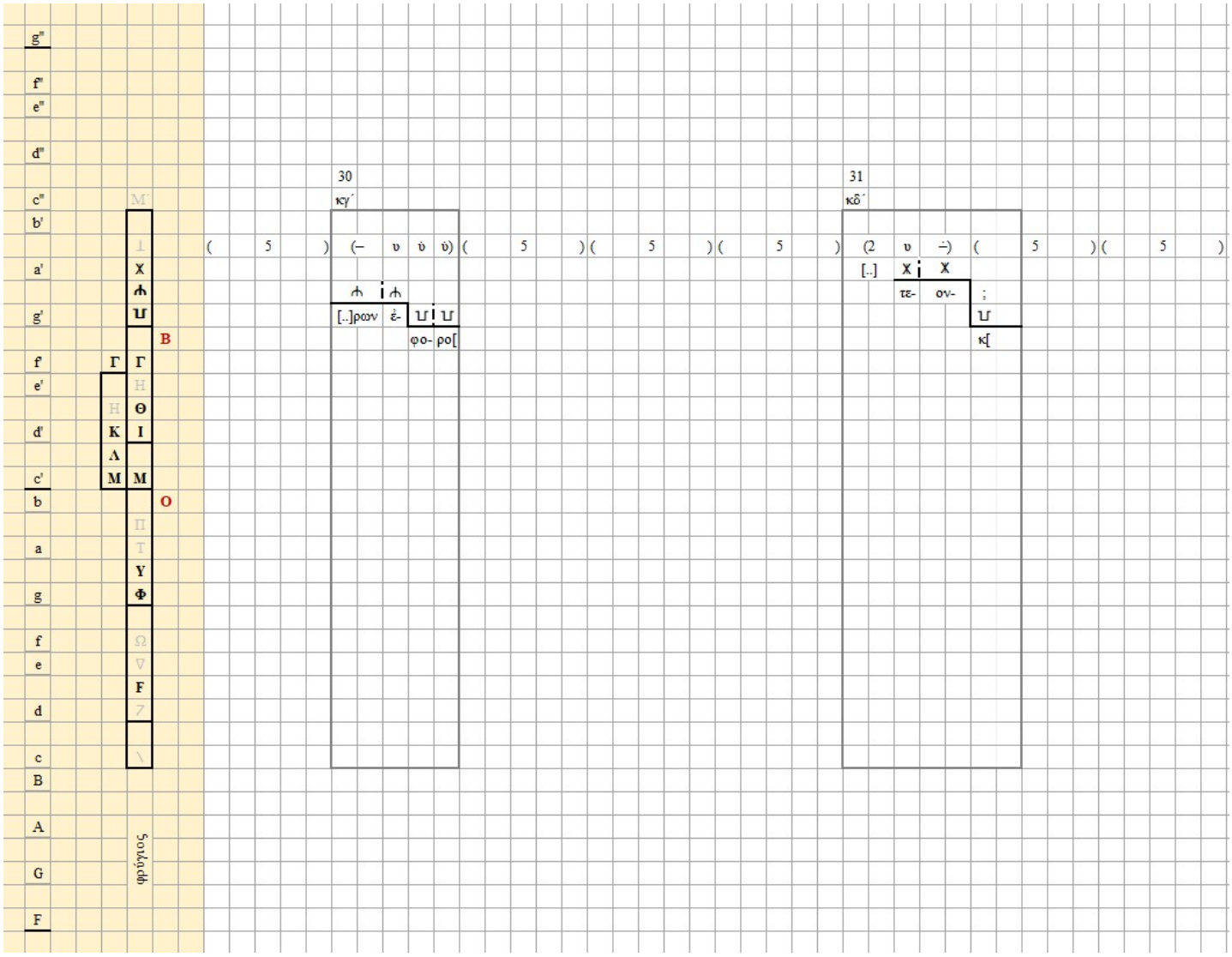

21
22
τγ´
ιδ´
ιε´
πᾶ-
σι θνα-
προ- φαί-
νεις λό- γι- α,
τοῖς
δα μαν- τεῖ-
ον
ὡς εἶ- λες, ὃν μέ- γας ἐ- φρού-
ρει
δρά-
κων,
Ο
Β

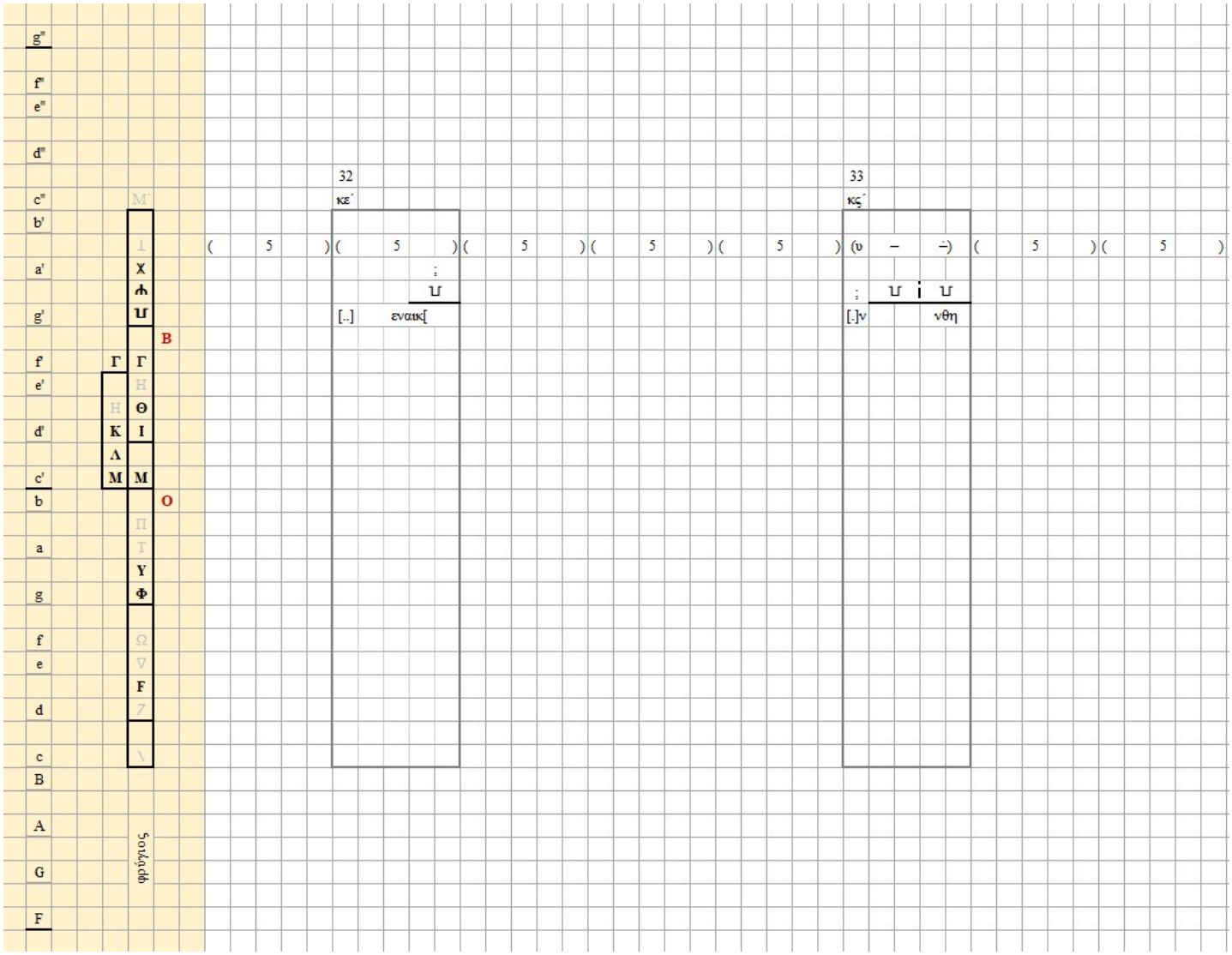

23
ις΄
24
ιζ΄
(υ υ υ 2) (2 υ 2) (υ υ υ –) (υ υ υ –) (– υ 2) (2 υ 2) (2 υ ὺ ὺ) (– υ
ὅ- τέ- κος Γᾶς ἀ- πέ- στη- σας, αἰ- ὁ- λον ἐ- λικ- τὰν φυ- άν, ἔσθ' ὁ θὴρ πυκ- ν]ὰ συ- ρίγ- μαθ'
Β
Ο
Σοϊδάφθ

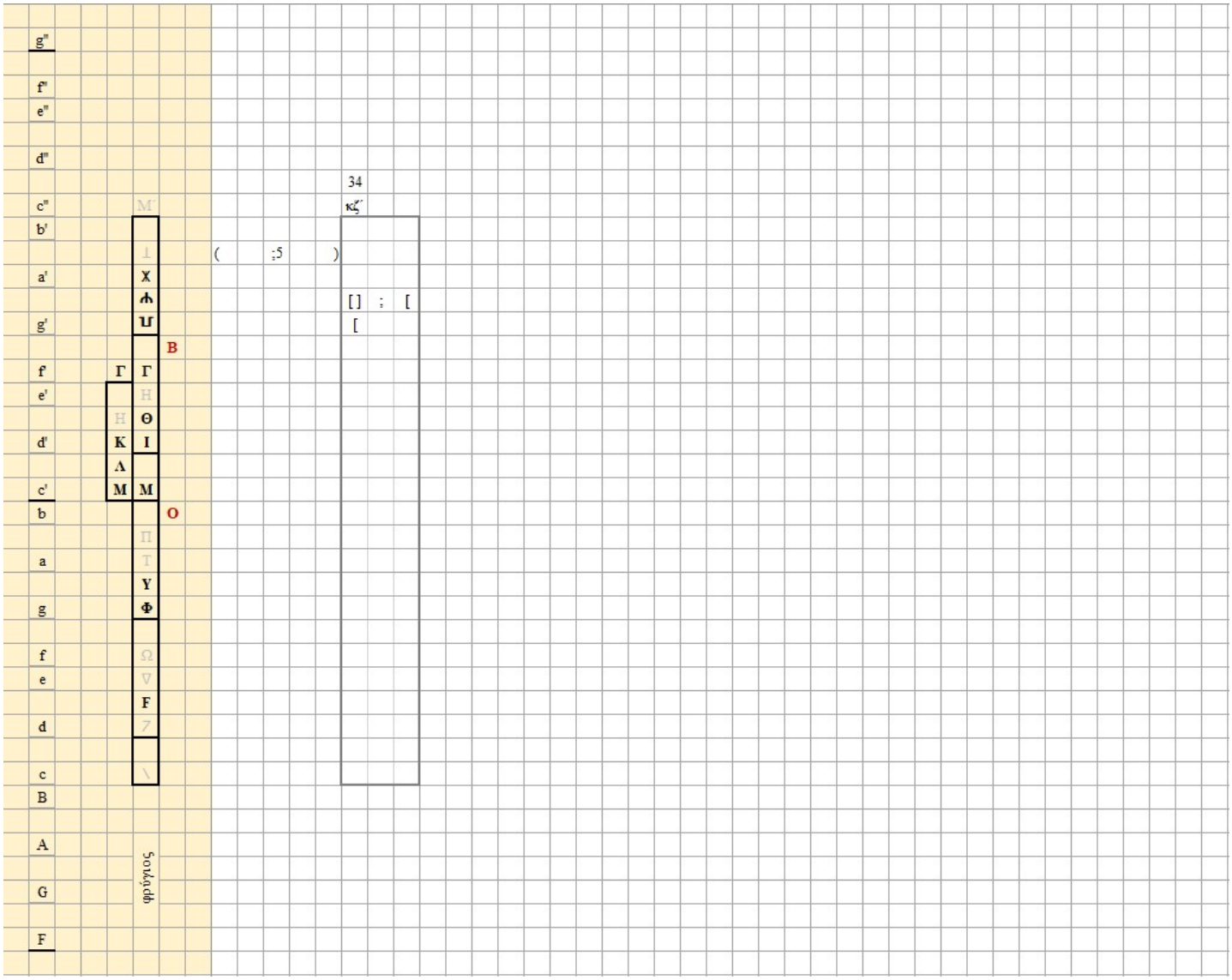

ιθ΄
κ΄
27
Δ
B
O
α]ν ἐ- πέ- ρασ' ἀ- σέπ- τ[ως, χι- ό- νος ὤ- λεθ' ὑγ- ραῖς χο- αῖ[ς].
Ἀλλ' ἰ- ὠ γέν- ναν
φρύγιος

12


28
29
καί
κβ΄
φρύγιος


30
κγ´
31
κδ´
[..]ρων
ἐ-
φο-
ρο[
[..]
τε-
ον-
κ[
B
O
Γ
Η
Θ
Κ
Ι
Λ
Μ
Μ
Π
Υ
Φ
Ω
F
Ζ
φρόνιος


32
κε´
33
κς´
[..]
εναικ[
[.]ν
νθη
Β
Ο
ξυλάφη


g''
f''
e''
d''
c''
b'
a'
g'
f'
e'
d'
c'
b
a
g
f
e
d
c
B
A
G
F
Μ΄
Χ
Φ
Υ
Γ
Η
Θ
Ι
Κ
Λ
Μ
Π
Τ
Υ
Φ
Ω
F
Ζ
Β
Ο
34
κζ΄
(;5)
[] ; [
[

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Για τον Homolle (1848-1925), βλ λήμμα «Ομόλ (Homolle), Τεοφίλ», στο *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών. Σχετικά με τη «Μεγάλη Ανασκαφή», βλ Jacquemin 1992 και άρθρα «Μεγάλη Ανασκαφή Δελφών» στο: *https://bit.ly/3FFmJus* και "Unearthing Delphi" στο: *https://erenow.net/ancient/delphi-a-history-of-the-center-of-the-ancient-world/14.php*.

[2] Bélis 1988:205.

[3] Τον «Θησαυρό» αφιέρωσαν οι Αθηναίοι αμέσως μετά από την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στην Αθήνα περί το 508/7 πΧ· Ανδρόνικος 2009:43, Themelis 1984:19. Διακοσμήθηκε λαμπρά με τα περσικά λάφυρα από τη μάχη του Μαραθώνα το 490 πΧ· Themelis 1984:19. Ο «Θησαυρός» αναστηλώθηκε το 1906 από τον Γάλλο αρχιτέκτονα Jean Replat με χρήματα του δήμου Αθηναίων (35.000 χρυσές δραχμές)· Themelis 1984:19. Για τον ανάγλυφο διάκοσμο του «Θησαυρού», βλ Μαράντη 2000:114-117. Για μια σύντομη αναφορά στον «Θησαυρό», βλ το άρθρο «Θησαυρός των Αθηναίων» στο: *https://bit.ly/3mLNBA3*, καθώς και το άρθρο «Αρχαιολογικό μουσείο και χώρος Δελφών / Αρχαιολογικός χώρος / Μνημεία / Ο Θησαυρός των Αθηναίων» στο: *https://delphi.culture.gr/language/el/*.

[4] Όπως αποδείχθηκε, οι παρτιτούρες ήσαν χαραγμένες στην εξωτερική επιφάνεια του νότιου τοίχου του «Θησαυρού»· Pöhlmann & West 2001:70, Poehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:129. Είναι ο τοίχος που αντικρύζουν οι επισκέπτες στα αριστερά τους, καθώς ανηφορίζουν δίπλα από το κτίσμα (εικ. 1, 2). Πβλ Bélis 1988:206 Fig. 1.

[5] Βλ «παρασημαντική» στο Μιχαηλίδης 1982:242-244.

[6] Colin 1909-13 No 47.22.

[7] «*Je proposerais de compléter ainsi le restitution de ce titre: [παι]ὰν δὲ καὶ π[ροσό]διον εἰς τ[ὸν θεόν, ὃ ἐπό]ησε[ν καὶ ……..ε]ν Λιμήνιος Θ]οίνο[υ Ἀθηναῖος]. En admettant comme second verbe ἐκιθάρισεν ou ἐδίδαξεν, le sens serait que Liménios a écrit les paroles et la musique de son hymne, ou qu'il l'a composé et fait exécuter*»· Gaston Colin 1909-13:332 σημ. 1 (και όχι A. Colin, ή M. G. Colin, όπως δίδουν οι Pöhlmann & West 2001:205 και 201, αντιστοίχως – πβλ Bélis 1992:180). Πβλ Landels 1999:222.

[8] Για το «ψήφισμα», γενικώς, βλ Ανεζίρη 2018:17-18.

[9] Παιάν Αθηναίου: τμήματα B (αριθμ. καταλόγου 517), A (ακ 526), 3 (ακ 494), 4 (ακ 499). Παιάν Λιμηνίου: τμήματα A (ακ 489), B (ακ 1461), C (ακ 1591), D (ακ 209), a (ακ 212), b+c (ακ 226), d+e (ακ 225), f (ακ 224), g (ακ 215), h (ακ 214)· Pöhlmann & West 2001:70 σημ. 2. Για σχεδιάγραμμα των τμημάτων, βλ Bélis 1992 Pl. VII.2.

[10] Weil 1893, 1894, Reinach 1893, 1894. Pöhlmann & West 2001:70.

[11] Reinach 1909-13.

[12] Για φωτογραφίες των εκτύπων, βλ Bélis 1992 Pl. V.2, VI.1, VII.2, IX.2.

[13] Pöhlmann & West 2001:70 με σημ. 6, 7, 8.

[14] Pöhlmann & West 2001:71. Οι δύο παιάνες σε μεταγραφή στο πεντάγραμμο εμφανίστηκαν και στο πόνημα του Reinach του 1926 (Reinach 1926), του οποίου υπάρχει ελληνική μετάφραση του 1999 (Reinach 1999).

[15] Pöhlmann & West 2001:70.

16 Pöhlmann & West 2001:70 με σημ. 10.

17 Pöhlmann 1970:58-67.

18 Βλ Bélis 1992 Pl. III.1-2, IV, X. Πβλ Bélis 1988:211 Fig. 6.

19 Bélis 1992. Pöhlmann & West 2001:70 με σημ. 12.

20 West 1992:288-289. Pöhlmann & West 2001:71 με σημ. 2.

21 Hagel 2000:38-93, 124-131 "Der Paian des Athenaios"· 94-99 "Der Paian des Limenios".

22 Hagel 2010:281-283 "Athenaeus, Delphic Paean"· 283-285 "Limenios, Delphic Paean".

23 Pöhlmann & West 2001:71.

24 Pöhlmann & West 2001:71.

25 Schröder 1999:65-75. Παλαιότερα, οι Colin (1913:531 no. 1) και Daux (1936:727) είχαν υποστηρίξει ότι οι δύο παιάνες παραστάθηκαν στα πλαίσια της ίδιας Πυθαΐδας· Pöhlmann & West 2001:72 σημ. 1.

26 Pöhlmann & West 2001:72. Παρά ταύτα, οι Poehlmann & Σπηλιοπούλου (2007:129) επιστρέφουν στην χρονολόγηση του παιάνα του Λιμηνίου το 106 πΧ.

27 Pöhlmann & West 2001:62, 74, West 1992:279. Σύγχρονους, του 127 πΧ (δεύτερη δελφική Πυθαΐδα, επί Διονυσίου), θεωρεί τους δύο παιάνες και ο Στεφανής (1988:27 No 67, 284:1553). Ο Reinach, στην τελική του δημοσίευση των παιάνων, τοποθετεί εκείνον του Αθηναίου το έτος 138 πΧ (Reinach 1999:206) και αυτόν του Λιμηνίου δέκα χρόνια αργότερα, το 128 πΧ (Reinach 1999:212).

28 *Ἁγίοις δὲ βωμοῖσιν Ἅφαιστος αἴθει νέων μῆρα ταύρων* (Αθήναιος γρ. 12).

29 Βλ και Ανδρόνικος 2009, προμετωπίδα-τοπογραφικό ανάπτυγμα, κτίσμα No 40· Themelis 1984, ανάπτυγμα, κτίσμα No 40. Αντιθέτως, ο Landels (1999:223) προτείνει το θέατρο ως χώρο εκτέλεσης των παιάνων.

30 Προφανώς, πολυπληθούς ανδρικού χορού Αθηναίων επαγγελματιών μουσικών (*τεχνιτῶν*)· βλ West 1992:279, 288. Για τους τεχνίτες, βλ Μιχαηλίδης 1982:309-312, Ανεζίρη 2018:21-23. *Ὁ δὲ τεχνιτῶν πρόπας ἑσμὸς Ἀθθίδα λαχὼν (Αθήναιος γρ. 17)· Βάκχου μέγας θυρσοπλὴξ ἑσμὸς ἱερὸς τεχνιτῶν ἔνοικος πόλει Κεκροπίαι* (Λιμήνιος γρ. 20-21).

31 *Λιγὺ δὲ λωτὸς βρέμων αἰόλοις μέλεσιν ᾠδὰν κρέκει· χρυσέα δ' ἀδύθρους κίθαρις ὕμνοισιν ἀναμέλεται* (Αθήναιος γρ. 14-16)· *Μελίπνοον δὲ Λίβυς αὐδὰν χέων λωτὸς ἀνέμελπεν ἁδεῖαν ὅπα μειγνύμενος αἰόλοις κιθάριος μέλεσιν* (Λιμήνιος γρ. 15-17). Πβλ West 1992:292.

32 Για μια πρόσφατη ανάλυση του παιάνα του Λιμηνίου, βλ Πισσαράκης 2017.

33 Για φωτογραφία των τμημάτων 3 και 4, βλ Bélis 1992 Pl. X.1 και X.2, αντιστοίχως.

34 Ο Landels 1999:234 εκφράζει αβεβαιότητα για το αν ο παιάνας τελείωνε στη γρ. 34, ή συνεχιζόταν.

35 Βλ Pöhlmann & West 2001:62, 64, 66 (i.1-17) και 66, 68 (ii.18-34).

36 Landels 1999:224.

37 Για το «υφέν» βλ Μιχαηλίδης 1982:339. Για μια εμπεριστατωμένη θεώρηση όλων των ρυθμικών σημείων, βλ Winnington-Ingarm 1955.

38 Ένας μετρικός πόδας χαρακτηρίζεται «παιωνικός», όταν οι συλλαβικές ποσότητες που περιέχει ανέρχονται σε πέντε μοίρες: ΣσΣ (*Δελ-φί-σιν*), ΣΣσ (*ᾠ-δαῖ-σι*), σσσΣ (*ἀ-γα-κλυ-ταῖς*), σσΣσ (*βα-θύ-δεν-δρον*), Σσσσ (*Κα-στα-λί-δος*), σσσσσ (*με-γα-λό-πο-λις*). Μία βραχεία συλλαβή (σ) αντιστοιχεί σε μία μοίρα και μία μακρά (Σ) σε δύο. Βλ West 2004:71-72.

39 Επεξήγηση συμβόλων: μονόσημος χρόνος (υ)· δίσημος χρόνος (–).

40 Στη θέση του σημείου Ͱ οι Pöhlmann & West τοποθετούν την καμπύλη μορφή ϒ. Εδώ, προτιμάται η αλύπια, τετράγωνη, μορφή (*ω τετράγωνον ὕπτιον*), την οποία παραδίδουν οι αρχαίες πηγές: Αλύπιος *Εἰσαγωγὴ μουσικὴ* 1 / Jan 1895:369.27-28· Αριστείδης Κοϊντιλιανός *Περὶ μουσικῆς* α.11 / Winnington-Ingram 1963:24 *ἔκθεσις τῶν κατὰ τόνον*, 26 *ἔκθεσις τῶν κατὰ ἡμιτόνιον*.

41 Απόδοση περισσότερων των δύο φθόγγων σε μακρά συλλαβή είναι πρακτική των μεταγενέστερων χρόνων. Τέτοιοι μελισμοί απαντούν σε μερικά σωζόμενα μέλη, όπως, πχ, στον Pap. Oslo 1413.a.7 (1ος/2ος μΧ αιώνας) υυ–/*Δη* υ/*ι* υ/*δά* υυ/*μει* υ/*α*, όπου η πρώτη, μακρά συλλαβή μελίζεται σε τρεις φθόγγους, δύο μονόσημους και έναν δίσημο (βλ Pöhlmann & West 2001:125) και στον Pap. Michigan 2958.7 (2ος μΧ αιώνας) υ/*ἀν* οοοο/*εἶ*[3] οοο/*πα*, όπου η δεύτερη, μακρά, συλλαβή μελίζεται σε τέσσερεις «ημιμονόσημους» φθόγγους (υ = οο), αλλά και η τρίτη, βραχεία, σε τρίηχο (βλ Pöhlmann & West 2001:139).

42 Pöhlmann & West 2001:63, 65, 67, 69. Διατηρούμε τις γραμμές του κειμένου όπως αυτό εμφανίζεται στην επιγραφή και, επίσης, τις συμπληρώσεις των Reinach (1999:206-210) και West (1992:288-292), όπως τις παραθέτουν οι Pöhlmann & West 2001. Σε ορισμένα σημεία, ο αριθμός των απολεσμένων γραμμάτων κατά τους Pöhlmann & West (τελείες μέσα στις αγκύλες) δεν συμφωνεί ακριβώς με τον αριθμό των γραμμάτων στις συμπληρώσεις των Weil & Reinach 1909-13: γρ. 1, 11 τελείες αλλά μόνον 10 γράμματα· γρ. 10, μία τελεία έναντι κανενός γράμματος· γρ. 18-19, 15 τελείες προς 13 γράμματα· γρ. 20-21, 10 τελείες έναντι 8 γραμμάτων· γρ. 21-22, 14 τελείες αλλά 13 γράμματα· γρ. 22-23, 14 τελείες έναντι 12 γραμμάτων· γρ. 25-26, 20 τελείες προς 21 γράμματα· γρ. 26-27, 23 τελείες έναντι 22 γραμμάτων. Η διαφορά αυτή πιθανόν να οφείλεται σε διπλασιασμούς γραμμάτων στο χαμένο κείμενο· ο αριθμός των τελειών είναι σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις μεγαλύτερος του αριθμού των γραμμάτων κατά μία ή δύο μονάδες, πράγμα που δηλώνει την παρουσία ενός ή δύο διπλασιασμών.

43 [*τεχνι*] Pöhlmann & West 2001:67, [*τε-χνι*] West 1992:291.

44 [*ἀγλαΐ*] Pöhlmann & West 2001:67, [*ἀγ-λα-ΐ*] West 1992:291.

45 Για την αναφερόμενη επιδρομή των Γαλατών στους Δελφούς το 278 πΧ, ενάμιση περίπου αιώνα πριν την εκτέλεση του παιάνα, βλ Landels 1999:223-224· Ανδρόνικος 2009:19.

46 Με (5) συμβολίζομε εδώ τα πεντάσημα παιωνικά μέτρα που αντιστοιχούν στα μέτρα του πενταγράμμου που θεωρούν οι Pöhlmann & West ότι έχουν χαθεί.

47 Απόδοση: Στέλιος Ψαρουδάκης. Στην τελευταία παράγραφο, επιλέξαμε να κρατήσομε το δεύτερο πρόσωπο ενικού του αρχαίου κειμένου (*σοὶ ἔπορ'* / σου παραχώρησε, *προφαίνεις* / χρησμοδοτείς, *εἶλες* / άρπαξες, *ἀπέστησας* / απομάκρυνες), ώστε να φανεί ότι ο χορός αποτείνεται ευθέως στον θεό. Άλλες αποδόσεις: Poehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:130-131 (ελληνικά)· Bélis 1992:58, 65, 73, 79 (γαλλικά)· West 1992:289-292 (αγγλικά)· Landels 1999:228, 231, 233 (αγγλικά).

48 Pöhlmann & West 2001:62-69.

[49] «Βραχείες» είναι οι συλλαβές που περιέχουν βραχύ φωνήεν ή συστελλόμενο δίχρονο φωνήεν, το οποίο ακολουθείται από ένα μόνο σύμφωνο – σε ορισμένες περιπτώσεις δύο, υπό προϋποθέσεις. «Φύσει μακρές» συλλαβές είναι όσες περιέχουν μακρό φωνήεν η εκτεινόμενο δίχρονο φωνήεν η δίφθογγο, ενώ «θέσει μακρές» συλλαβές είναι όσες περιέχουν βραχύ φωνήεν η συστελλόμενο δίχρονο φωνήεν το οποίο ακολουθείται από δύο η περισσότερα σύμφωνα. Βλ, περαιτέρω, West 2004:24-25· Ψαρουδάκης 1996· Psaroudakēs 2010.

Στους ρυθμικούς πόδες που δεν είναι δυνατόν να δοθούν επακριβώς οι χρόνοι, οι αναγραφόμενοι αριθμοί αντιστοιχούν στο υπόλοιπο του πεντάσημου ποδικού μεγέθους, πχ: (3 υ υ), γρ. 3· (– υ 2)(2 υ 2), γρ. 24. Στο τέλος της γρ. 28, η συλλαβή *-χον* είναι βραχεία, θα μπορούσε, όμως, να ήταν και θέσει μακρά, αν ακολουθούσε σύμφωνο. Ως εκ τούτου, η προσωδιακή της ποσότητα δηλώνεται με ερωτηματικό. Ο οικείος ρυθμικός πόδας πάντως, απαιτεί δύο χρονικές μονάδες για να ολοκληρωθεί, (υ υ υ 2).

[50] Βλ, πχ, Pap. Ashmolean inv. 89B/31,33, Fr. 1, γρ.1-2· Pöhlmann & West 2001:22. Πβλ Landels 1999:224.

[51] Βλ παρτιτούρα, παρακάτω.

[52] Βλ West 1992:142.

[53] Βλ West 1992:140-142.

[54] Η *στιγμή* δηλώνει άρση και η απουσία της θέση· βλ Ανώνυμοι Bellermann *Τέχνη μουσικ*ῆς I.2/Najock 1975:2. Η *θέση* και η *άρση*, μαζί με τον *ψόφον* (ήχος) και *την ἠρεμίαν* (σιγή, παύση), αποτελούν τα *πάθη* των χρόνων· βλ Αριστείδης Κοϊντιλιανός *Περὶ μουσικῆς* α.13 / Winnington-Ingram 1963:31.9-10. Πβλ Barker 1989:434 με σημ. 155.

[55] Κατά την εκτέλεση του παιάνα, υπάρχει αισθητή διαφορά στον χαρακτήρα του έργου, ανάλογα με το αν αυτός αποδοθεί στον ρυθμό (3:2̇), ή τον (2:3̇). Στη δεύτερη περίπτωση, θα έλεγε κανείς, είναι πιο «ανάλαφρος», πιο «χορευτικός».

[56] Αριστείδης Κοϊντιλιανός *Περὶ μουσικῆς* α.16 / Winnington-Ingram 1963:37.6-7.

[57] Κετσάτη 2019.

[58] Γρ. 8: στον τελευταίο μονόσημο χρόνο προσθέτομε λείμμα (∧), καθόσον η συλλαβή είναι βραχεία και η ρυθμική χώρα δίσημη. Πρόκειται για την περίπτωση *syllaba brevis in elementum longo*.

[59] Γρ. 27: ο εν λόγω πόδας δίδεται ελλειπής (τρίσημος) από τους Pöhlmann & West (2001:69). Εδώ, υιοθετούμε την πρόταση του West (1992:292).

[60] Ένα τετραγωνάκι προς τα δεξιά αντιστοιχεί στη μονάδα του χρόνου (υ) και ένα προς τα πάνω στο διάστημα του ημιτονίου. Με κεφαλαία γράμματα (Α, Β, Γ, Δ) δηλώνονται τα τέσσερα μέρη του μέλους, ενώ οι αριθμοί αντιστοιχούν στις γραμμές του κειμένου στην πέτρα. Τα σημεία του φρύγιου τόνου που εμφανίζονται στο μέλος είναι τονισμένα στὸ σύστημα (τόνο), ενώ τα σημεία που δεν μετέχουν είναι αχνά. Τα σημεία Β και Ο είναι *ἐξαρμόνια* του φρυγίου, δεν απαντούν δηλαδή στον εν λόγω τόνο. Ο φρύγιος τόνος αντιστοιχείται τονικά, ως είθισται, στο σύστημα αντιστοίχισης του Bellermann (1847:54-56), σύμφωνα με το οποίο, το σημείο Μ αντιστοιχεί στον φθόγγο c΄ (μέσο ντο, πρώτης βοηθητικής γραμμής κάτω από το πεντάγραμμο στο κλειδί του σολ). Πβλ Landels 1999:226.

Επισημαίνεται ότι το εν λόγω διάγραμμα δεν αποδίδει διαστηματικά μεγέθη, αλλά μόνον διαστήματα. Για να καθοριστούν τα μεγέθη τους, θα πρέπει να δηλωθούν οι *χρόες*, διατονική και

χρωματική, στην οποία είναι κουρδισμένα τα τετράχορδα. Το σημειογραφικό, όμως, σύστημα δεν καθορίζει χρόα, μόνον γένος. Αυτό σημαίνει ότι δεν γνωρίζομε επακριβώς σε ποια κουρδίσματα (χρόες) αποδόθηκε ο παιάνας το 128/7 πΧ· πβλ Landels 1999:227. Μία πιθανή πρόταση κουρδίσματος των τετραχόρδων δίδεται στο τέλος του παρόντος άρθρου.

61 Για την τονική αλληλουχία των μελωδικών σημείων, βλ Poehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:89 Πίν. 5.

62 Πβλ Hagel 2010:283. Ο Winnington-Ingram (1936:34) βλέπει, χωρίς λόγο, πιστεύομε, εμπλοκή και του υπερφρύγιου τόνου μέσω μεταβολής· πβλ Pöhlmann & West 2001:73. Για τα σημεία του φρυγίου στο διατονικό και το χρωματικό γένος, βλ Αλύπιος *Εἰσαγωγὴ μουσικὴ* 7 / Jan 1895:375 και 390, αντιστοίχως.

63 Pöhlmann & West 2001:71.

64 Αβέβαιο Θ στην έκδοση του Pöhlmann 1970:58.

65 Από την αλύπια παρασημαντική μας είναι γνωστό ότι το σημείο των παρυπατοειδών είναι κοινό και για τα τρία γένη· μόνον οι λιχανοειδείς διαθέτουν δικό τους, ξεχωριστό, σημείο.

66 West 1992:201, 289.

67 Για τη μιμητική «ανάδυση» του νοηματικού περιεχομένου ορισμένων λέξεων στη μελωδική μορφή, βλ West 1992:201, 289, 290, 292.

68 Και στους 15 τόνους του Αλυπίου, το ζεύγος σημείων που αντιστοιχεί στη νήτη συνημμένων ενός τόνου είναι πάντοτε το ίδιο με το ζεύγος σημείων που αντιστοιχεί στην παρανήτη διεζευγμένων του ίδιου τόνου.

69 Πβλ αποσπάσματα στ΄, ζ΄, ια΄, ιβ΄, ίσως ιγ΄, ιε΄.

70 Πβλ αποσπάσματα ι΄, ιε΄.

71 Μεταβολή γένους· βλ West 1992:195.

72 Το «αρχαϊκό» στυλ του λόγου οδήγησε τον Landels (1999:227) στην επιλογή του εναρμόνιου γένους αντί του χρωματικού. Θεωρεί τη χρήση πυκνού δύο τετάρτων του τόνου (τ/4 = *δίεσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη* = 3 *μόρια*) πιθανότερη, λόγω της σημασίας που δίδεται τον 4ο πΧ αιώνα στο εναρμόνιο του «παλιού καλού καιρού».

73 Για την *ἔκθεσιν τῶν κατὰ ἡμιτόνιον [σημείων]*, βλ Αριστείδης Κοϊντιλιανός *Περὶ μουσικῆς* α.11 / Winnington-Ingram 1963:26-27.

74 Βλ λήμμα «ἐξαρμόνιος» στο Μιχαηλίδης 1982:118. Πβλ West 1992:196.

75 Πβλ Landels 1999:231. Για μεταβολή στον υπερφρύγιο μιλούν οι Pöhlmann & West 2001:73. Η άνοδος του Γ στο Β συμβαίνει στην οξεινόμενη συλλαβή *(ἀ)-γί-(οις)*, έτσι ώστε η τονισμένη συλλαβή να βρεθεί σε υψηλότερο τονικό επίπεδο από τις άλλες δύο συλλαβές της λέξης. Αυτή η «αντανάκλαση» των λεκτικών τόνων των λέξεων στη φορά των διαστημάτων αποτελεί για το εν λόγω μέλος κανόνα, πλην δύο εξαιρέσεων. Βλ σχετικά: West 1992:199· Pöhlmann & West 2001:72.

76 Winnington-Ingram 1936:34.

77 Πβλ Landels 1999:235.

78 Πβλ Winnington-Ingram 1936:35.

79 Στην έκδοση των Pöhlmann & West (2001:67), τέταρτο πεντάγραμμο, τελευταίο μέτρο, το sol πρέπει να διορθωθεί σε fa, καθ' όσον το σημείο Γ αντιστοιχεί σ' αυτόν τον φθόγγο στον φρύγιο τόνο. Φαίνεται ότι το σφάλμα αυτό μεταφέρθηκε εδώ από την έκδοση του Pöhlmann 1970:61. Το αφάλμα δεν υπάρχει στον Hagel (2000:125), ή τον West (1992:291).

80 Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Landels (1999:236), ότι τα μελωδικά «άλματα» κατά το διά πασών, που στον παιάνα του Αθηναίου δεν ξεπερνούν τα δύο, στον παιάνα του Λιμηνίου είναι αρκετά συχνά.

81 Στην αρχή του αποσπάσματος ις΄ (*ἀπέστ]ηησας*), ο Pöhlmann (1970:60.23) διαβάζει ΙΟΓ = re↘si↗fa, γραφή που διατηρεί και ο West (1992:291) και η Bélis (1992:71, 72). Την πρόταση του Hagel (2000:125), ΙΘΓ = re↗mi♭↗fa, υιοθετούν οι Pöhlmann & West (2001:67) στη μεταγραφή τους στο πεντάγραμμο, αλλά διατηρούν τη γραφή ΙΟΓ στην ανάγνωσή τους (σελ. 66). Παρατηρούν (υπόμνημα, σελ. 66) ότι πρόκειται για σφάλμα του γραφέα, ο οποίος, αντί να τοποθετήσει την τελεία του Θ στο μουσικό σημείο, την τοποθέτησε στο πρώτο Ο του υπερκείμενου λεκτικού κειμένου (γρ. 22, *[..]θυου*)· πβλ Landels 1999:289 σημ. 14. Προφανώς, το Ο της παλαιότερης έκδοσης εκ παραδρομής δεν αντικαταστάθηκε στη νέα, ή προτιμήθηκε να παραμείνει η γραφή του λίθου. Η παρατήρηση, συνεπώς, της Rocconi (2003:71) ότι στη σελ. 67, στην αρχή του στίχου 23, το re-mi♭-fa-fa πρέπει να διορθωθεί σε re-si♮-fa-fa δεν ευσταθεί. Ο Landels (1999:235) παρατηρεί ότι στο απόσπασμα ις΄, η μελοποιία των λέξεων *Γαλατᾶν ἄρης* (γρ. 25) χρησιμοποιεί τον οξύτερο φθόγγο της μελωδίας (Ϡ), φαινόμενο που απαντά και στον παιάνα του Λιμηνίου στις λέξεις *βάρβαρος Ἄρης* (γρ. 32)· βλ Pöhlmann & West 2001:83.

82 Πβλ Winnington-Ingram 1936:35.

83 Βλ. λήμμα «ομότονα» στο Μιχαηλίδης 1982:229.

84 Αυτό συνάγεται από το γεγονός ότι η διαφορά μεγέθους ανάμεσα στο διά τεσσάρων (ΜΓ συνημμένων) και το διά πέντε (ΜϽ διεζευγμένων) είναι εξ ορισμού επόγδοος τόνος 12 μορίων. Βλ λήμμα «τόπος» στο Μιχαηλίδης 1982:321.

85 Βλ. λήμμα «χρόα» στο Μιχαηλίδης 1982:356.

86 Επεξήγηση των συμβόλων: Υ = υπάτη, υ = παρυπάτη, Μ = μέση, η = ημιτόνιο, Δ = δίτονο.

87 Πβλ. Winnington-Ingram 1936:33. Βλ και Ψαρουδάκης 2010.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνικό αλφάβητο

Ανδρόνικος, Μανόλης (2009) *Δελφοί*. (Ξεναγήσεις, 1). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Τα Νέα.

Ανεζίρη, Σοφία (2018) *Ανθολόγιο. Επιλογή επιγραφών και παπύρων της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου*. Αθήνα: Πατάκης.

Κετσάτη, Βαΐα (2019) *Ἀθήναιος Παιὰν καὶ ὑπόρχημα εἰς τὸν θεόν (128/7 πΧ): διερεύνηση του πάθους και του μεγέθους του καθηγούμενου ρυθμικού χρόνου και της σχέσης λεκτικών τόνων και μελωδικής κίνησης*. Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Επιβλέπων Σ. Ψαρουδάκης. Ιδρυματικό αποθετήριο «Πέργαμος»: https://bit.ly/2X9JPIa

Μαράντη, Άννα (2000) *Δελφοί. Μύθος και ιστορία, ο αρχαιολογικός χώρος, το μουσείο*. Αθήνα: Μ. Τουμπής.

Μιχαηλίδης, Σόλων (1982) *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Πισσαράκης, Εμμανούλ (2017) *Παιὰν καὶ προσόδιον εἰς τὸν θεὸν ὃ ἐπόησεν καὶ προσεκιθάρισεν Λιμήνιος Θοίνου Ἀθηναῖος*. Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Επιβλέπων Σ. Ψαρουδάκης. Ιδρυματικό αποθετήριο «Πέργαμος»: *https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/el/browse/2074652#contents*

Στεφανής, Ι. Ε. (1988) *Διονυσιακοί τεχνίται. Συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ψαρουδάκης, Στέλιος (2010) «Σπονδείον και σπονδειάζων τρόπος: αναθεώρηση των πηγών και εκτίμηση των ερμηνειών», στο Μαρία Ζουμπούλη (επιμ.), *Τετράδιο. 5. Μουσική (και) θεωρία: τα κείμενα*. Σελ. 5-18. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου–Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Διαθέσιμο pdf στο: *http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/spsaroud/files/psaroydakis_2010_spondeion.pdf*

Ψαρουδάκης, Στέλιος (1996) «Μέτρα στην αρχαία ελληνική τραγωδία», *Μούσα* 3:77-91. Διαθέσιμο pdf στο: *http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/spsaroud/files/psaroydakis_1996_agamemnon.pdf*

Λατινικό αλφάβητο

Barker, Andrew (1989) *Greek musical writings*. II. *Harmonic and acoustic theory*. Cambridge : Cambridge Ubiversity Press.

Bélis, Annie (1992) *Corpus des inscriptions de Delphes*. III. *Les hymnes à Apollon*. *Étude épigraphique et musicale*. Paris: De Boccard.

Bélis, Annie (1988) "A proposito degli 'inni delfici' ad Apollo", στο B. Gentili & R. Pretagostini (επιμ.), *La musica in Grecia*. Roma & Bari: Laterza.

Bellermann, F. (1847) *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*. Berlin.

Colin, Gaston (1913) « L'auter du deuxième hymne musical de Delphes », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (4 serie):529-532.

Colin, Gaston (1909-13) *Fouilles de Delphes* III. *Epigraphie*. 2. *Inscriptions du Trésor des Athéniens*. Paris: Fontemoing & Cie.

Daux, Georges (1936) *Delphes au IIe et au Ier siècle depuis l'abaissement de l'Étolie jusqu'à la paix romaine*. Paris: De Boccard.

Hagel, Stefan (2010) *Ancient Greek music. A new technical history*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hagel, Stefan (2000) *Modulation in altgriechischer Musik. Antike Melodien im Licht antiker Musiktheorie*. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, 38. Ed. Michael von Albrecht). Frankfurt am Main & Berlin & Bern & Bruxelles & New York & Oxford & Wien: Peter Lang.

Jacquemin, Anne (1992) "En feuilletant le Journal de la Grande Fouille" στο *La redécouvrente de Delphes*. (Librarie du Bassin). Σελ. 149-179. Αθήνα: École Française d'Athènes και Εφορεία Αρχαιοτήτων Δελφών. Peeters Publishers.

Jan, Carl (1895) *Musici scriptores graeci, Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius, et melodiarum veterum quidqvid exstat*. Leipzig: B. G. Teubner.

Landels, John Gray (1999) *Music in ancient Greece and Rome*. London & New York: Routledge.

Najock, Dieter (επιμ.) (1975) *Anonyma De musica scripta Bellermanniana*. Leipzig: B. G. Teubner.

Poehlmann, Egert & Ιωάννα Σπηλιοπούλου (2007) *Η αρχαία ελληνική μουσική στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής ποίησης. Συμβολή στην ιστορία του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής.

Pöhlmann, Egert & Martin West (2001) *Documents of ancient Greek music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*. Oxford: Clarendon Press.

Pöhlmann, Egert (1970) *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*. Nürnberg: Hans Carl.

Psaroudakēs, Stelios (2010) "The enunciation of 'metra' in ancient Hellenic tragedy. Case in point: Aischylos' *Agamemnōn*, ll. 40-46", στο Marcus Mota (επιμ.), *Dramaturgias de cena: tradições e rupturas*. (Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 9.2). Σελ. 59-72. Brazilia: Universidade de Brazilia. Διαθέσιμο pdf στο:

http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/spsaroud/files/psaroudakes_2010_agamemnon2.pdf

Reinach, Théodore (1999) *Η ελληνική μουσική*. Μετάφρ. Αναστασία-Μαρία Γ. Καραστάθη. Εισαγωγή-μουσικολογική επιμέλεια Ηλίας Γ. Τσιμπιδάρος. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Reinach, Théodore (1926) *La musique grecque*. Paris: Payot.

Reinach, Théodore (1909-13) « Hymnes avec notes musicales », στο Gaston Colin, *Fouilles de Delphes* III. *Epigraphie*. 2. *Inscriptions du Trésor des Athéniens*. Σελ. 147-169 με Pl. X. Paris: Fontemoing & Cie.

Reinach, Théodore (1894) « La musique du nouvel hymne de Delphes », *Bulletin de correspondance hellénique* 18:363-389.

Reinach, Théodore (1893) « La musique des hymnes de Delphes », *Bulletin de correspondance hellénique* 17:584-610.

Rocconi, Eleonora (2003) Παρουσίαση του Pöhlmann, Egert & Martin L. West (2001) *Documents of ancient Greek music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*. Oxford: Clarendon Press. *The Classical Review* New Series 53.1:69-71.

Schröder, St. (1999) "Zwei Überlegungen zu den Liedern vom Athenerschatzhaus in Delphi", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 128:65-75.

Themelis, Petros G. (1984) *Delphi. The archaeological site and the museum*. Athens: Ekdotikē Athēnōn.

Weil, Henri (1894) « Un nouvel hymne à Apollon », *Bulletin de correspondance hellénique* 18: 345-362.

Weil, H. (1893) « Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique », *Bulletin de correspondance hellénique* 17:569-583.

West, Martin L. (2004) *Εισαγωγή στην αρχαία ελληνική μετρική*. Μετάφρ. Μ. Ξανθός & Τ. Τυφλόπουλος. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών-Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

West, Martin L. (1992) *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon Press.

Winnington-Ingram, R. P. (επιμ.) (1963) *Aristides Quintilianus De musica libri tres*. Leipzig: B. G. Teubner.

Winnington-Ingram (1955) "Fragments of unknown Greek tragic texts with musical notation (P. Osl. Inv. No. 1413). The music", *Symblolae Osloenses* 31:29-87.

Winnington-Ingram, Reginald Pepys (1936) *Mode in ancient Greek music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stelios Psaroudakēs
Associate Professor, Department of Music Studies
National and Kapodistrian University of Athens

Paian and prosodion to the god, composed by Athēnaios. A melorhythmic analysis

Abstract

The present paper introduces and analyses in significant detail the so called "First Delphic hymn", an extensive relic of ancient Hellenic music of the later Hellenistic period (128/27 BC), composed by Athēnaios of Athens. The 'score' was engraved on one of the walls of the Athenian 'Treasury' in Delphoi, and it was discovered during the French excavations at the site in 1893. This is an innovative approach to the analysis and description of an extant ancient Hellenic piece of music, in which the inadequate staff notation is replaced by a graph in xl format, thus, not only offering at a glance a vivid picture of melodic movement, but also preserving the musical thinking of the ancients, as this transpires from their theoretical treatises.

ΙΙ. ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΡΓΑ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ

EGOMION VII

ΓΙΑ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ
in memoriam Dimitris Themelis

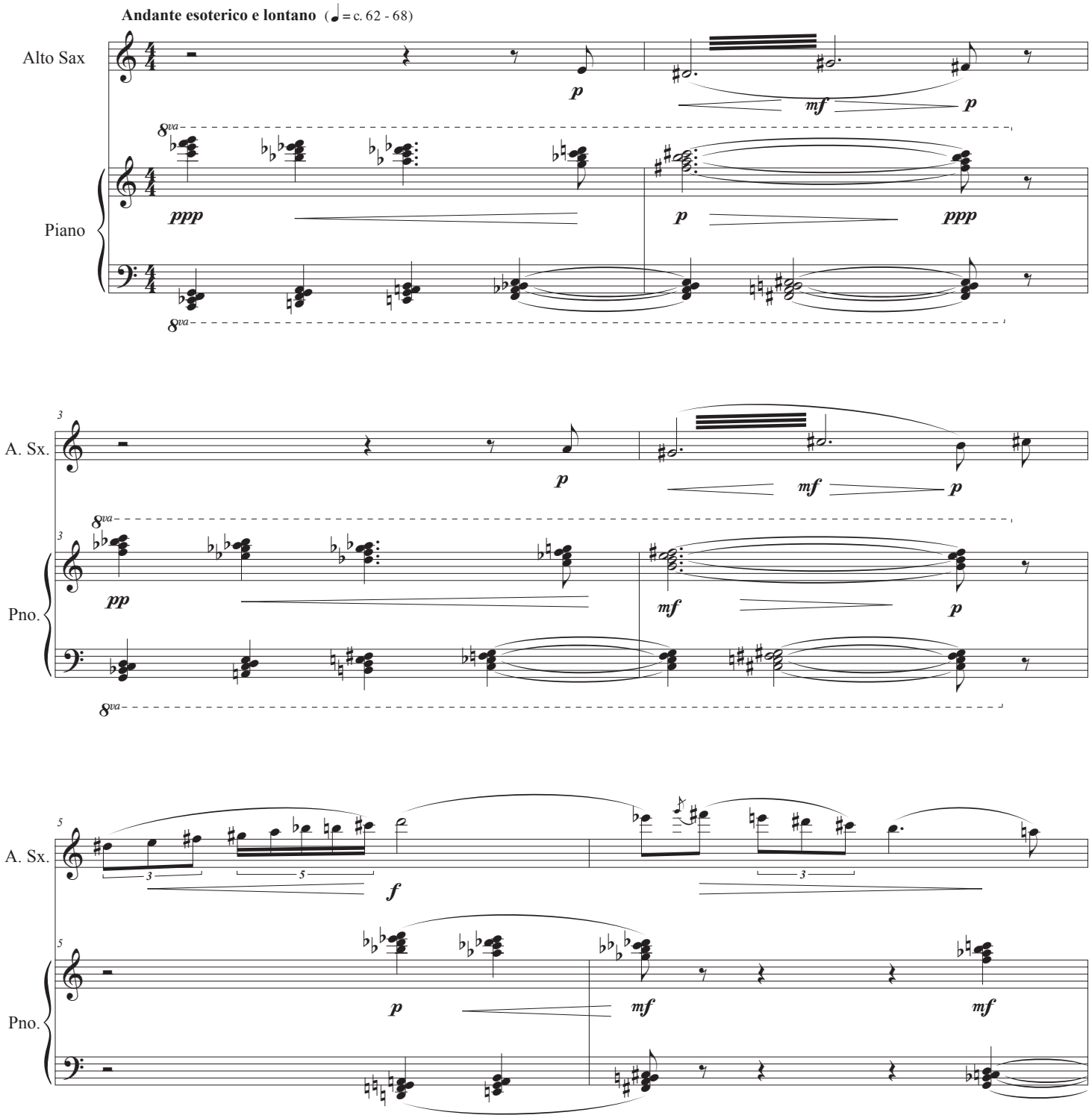
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2020

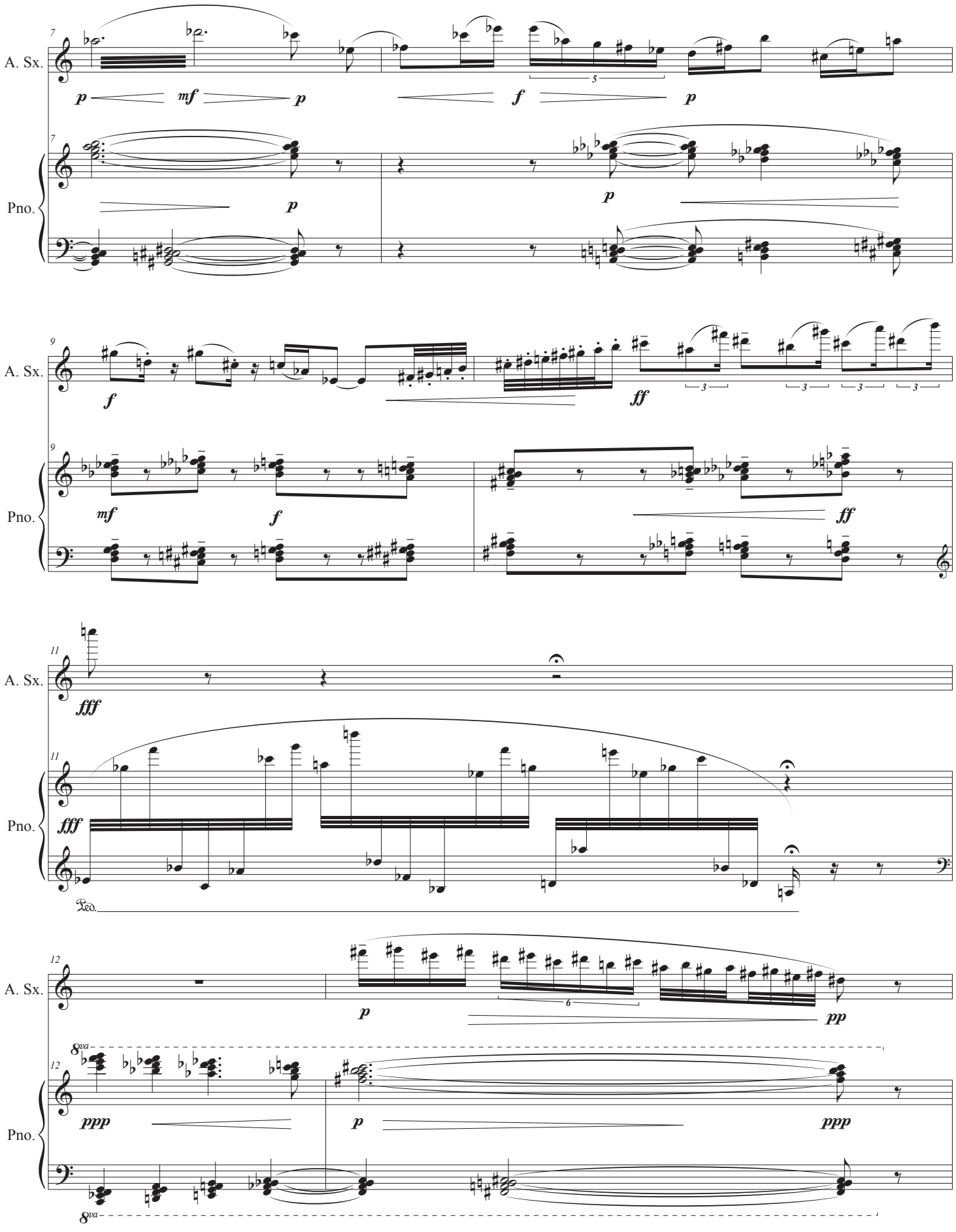
in memoriam Dimitris Themelis

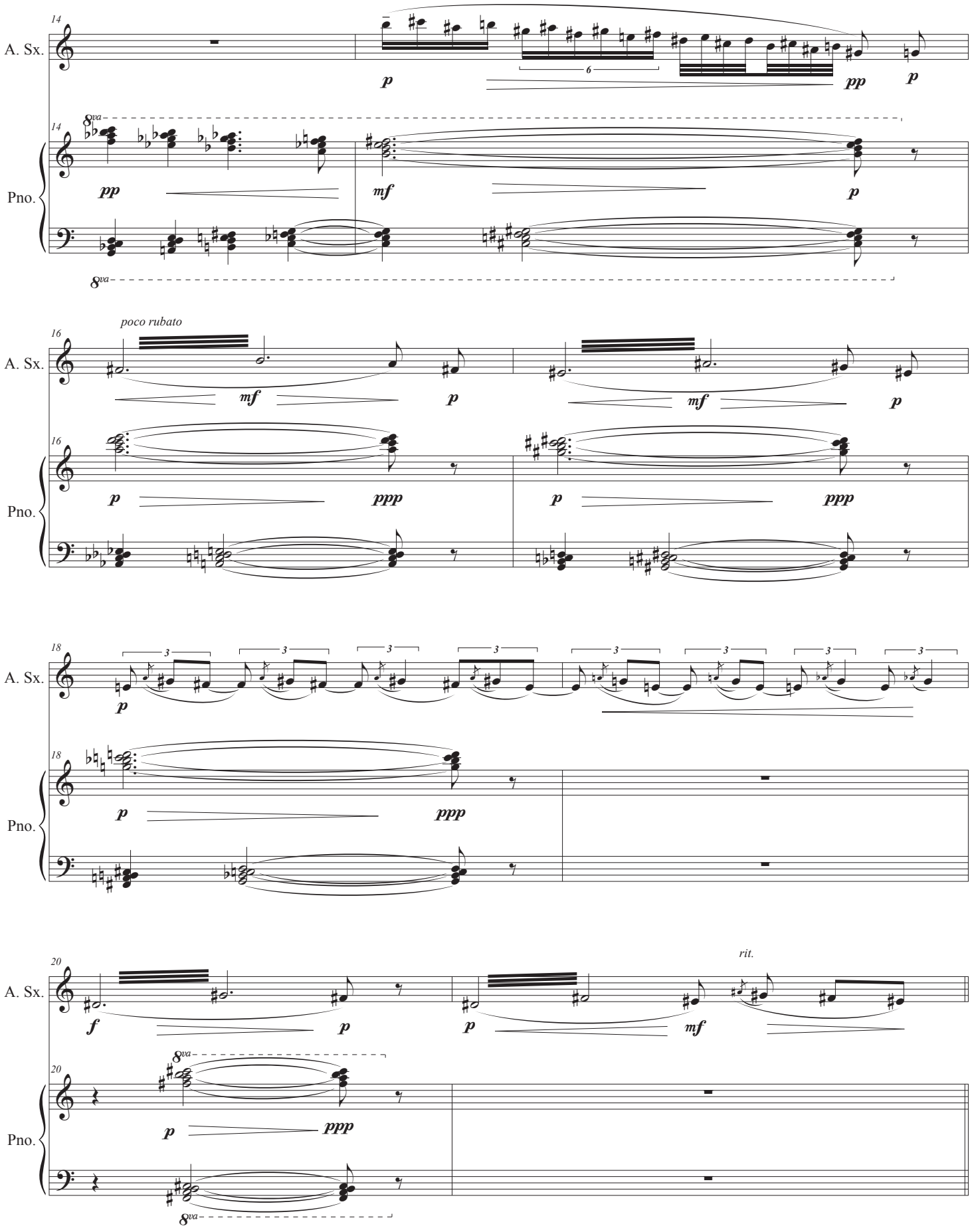
EGOMION VII (2020)

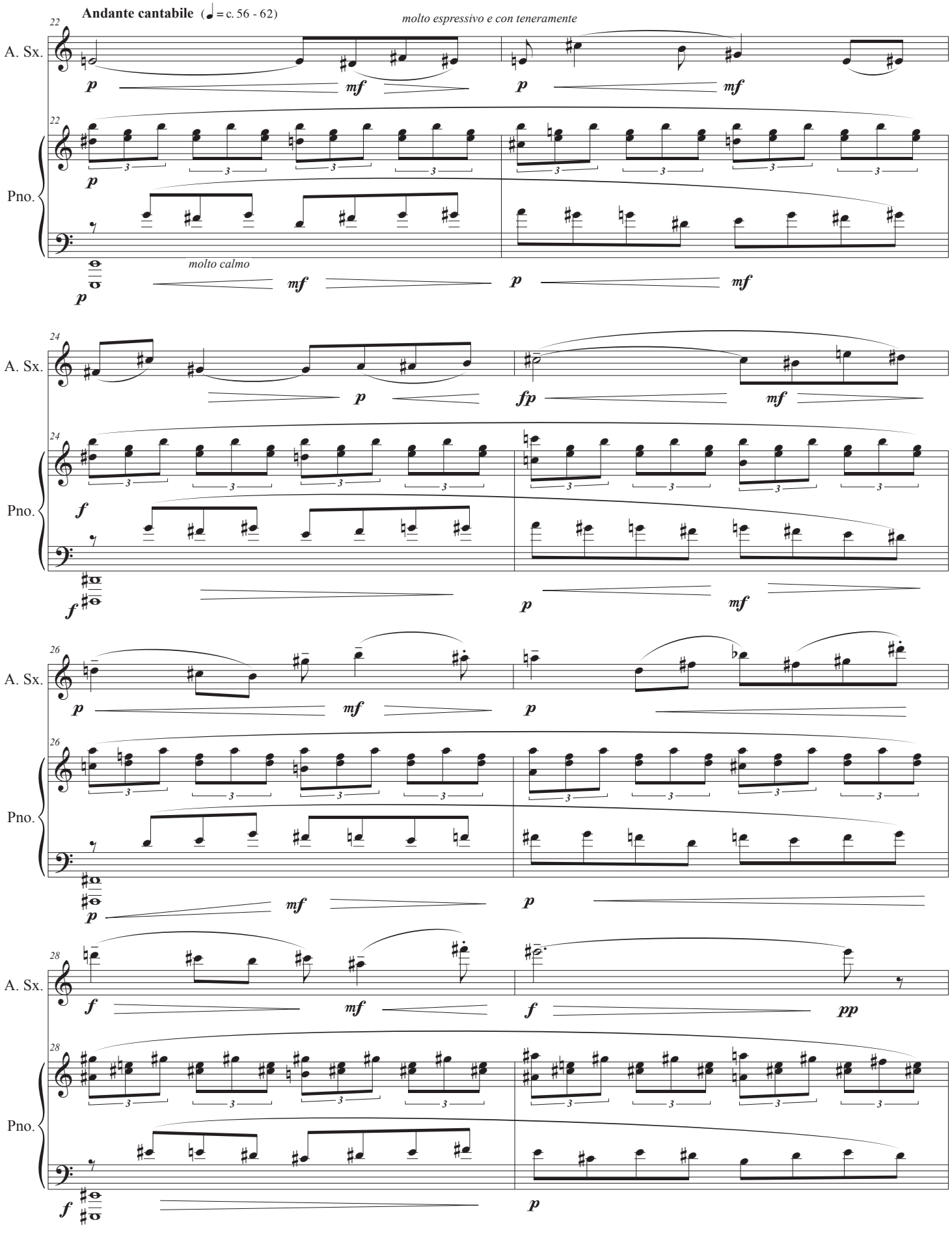
for alto saxophone (in E♭) and piano

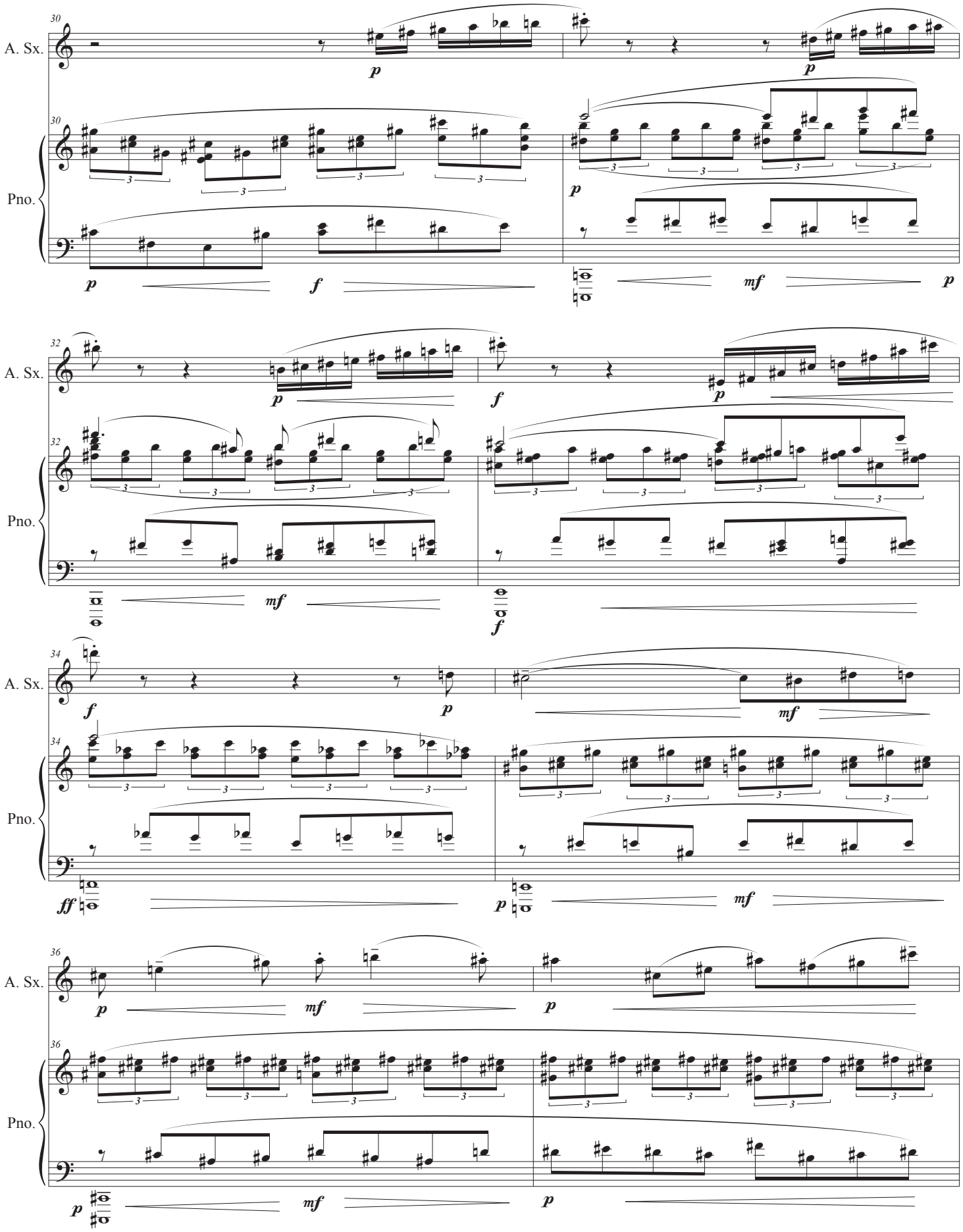
Christos Samaras (2020)

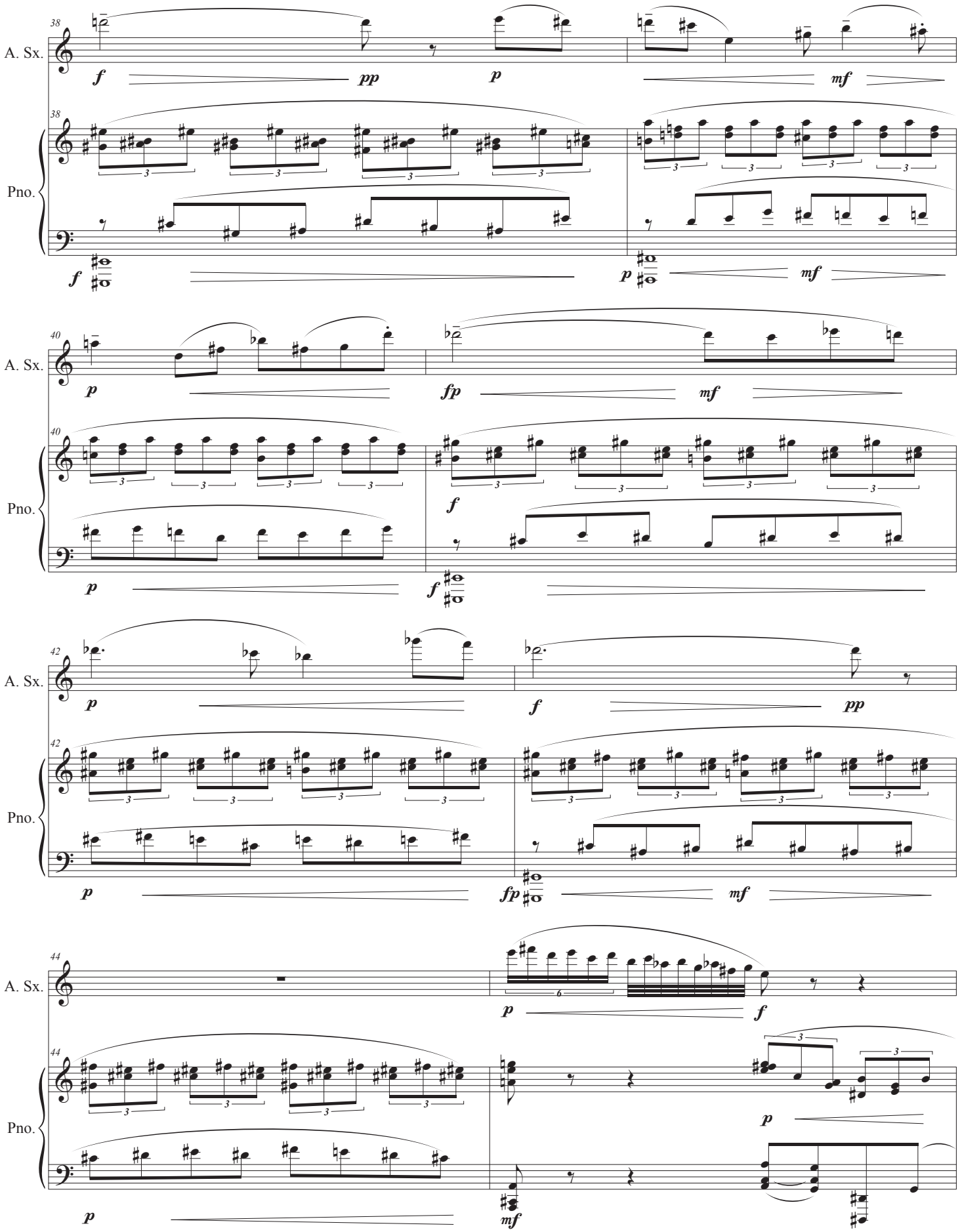


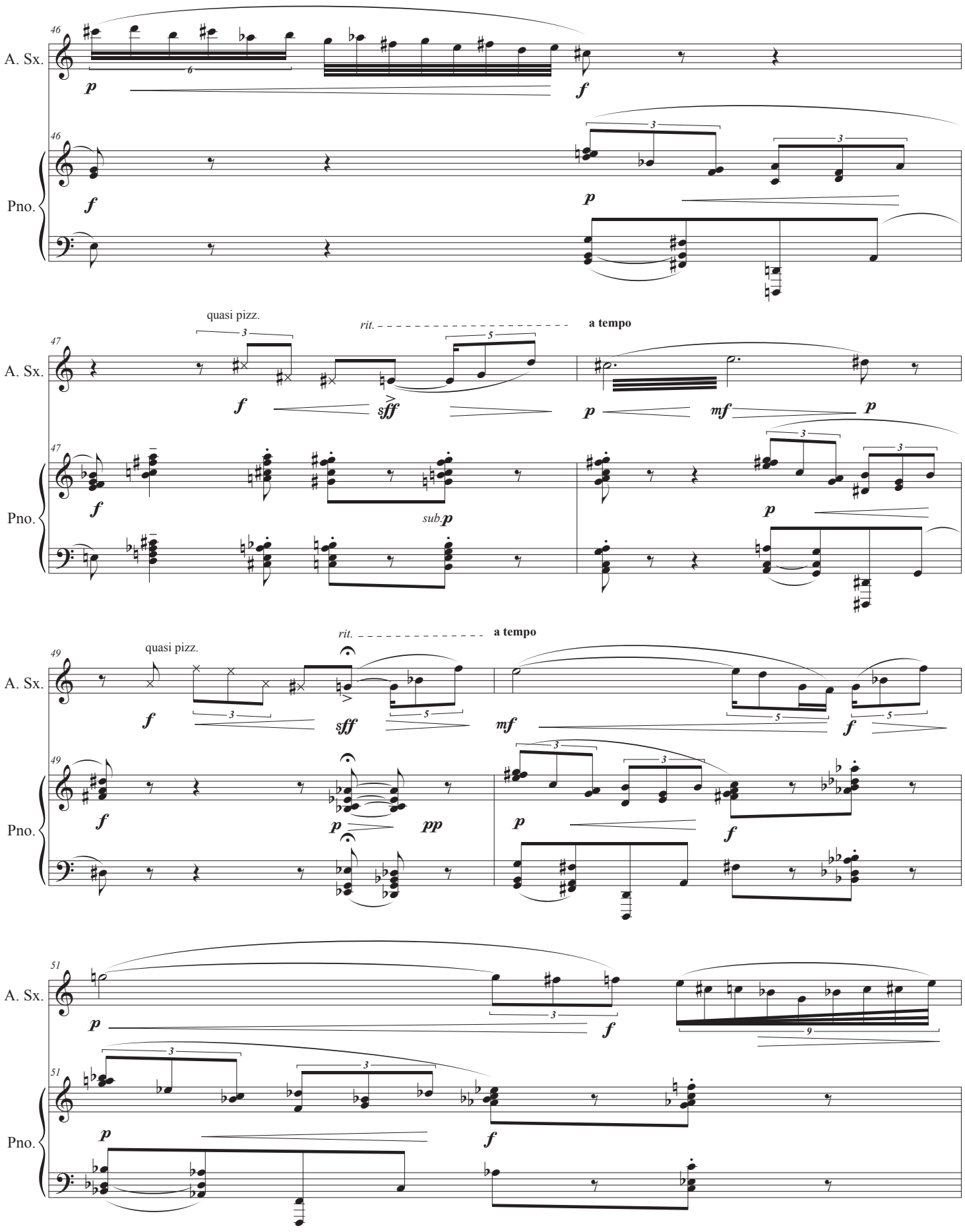

A. Sx.
Pno.
7
p
mf
p
f
p
p
9
f
ff
mf
f
ff
11
fff
fff
Ped.
12
p
pp
8va
ppp
p
ppp
8va

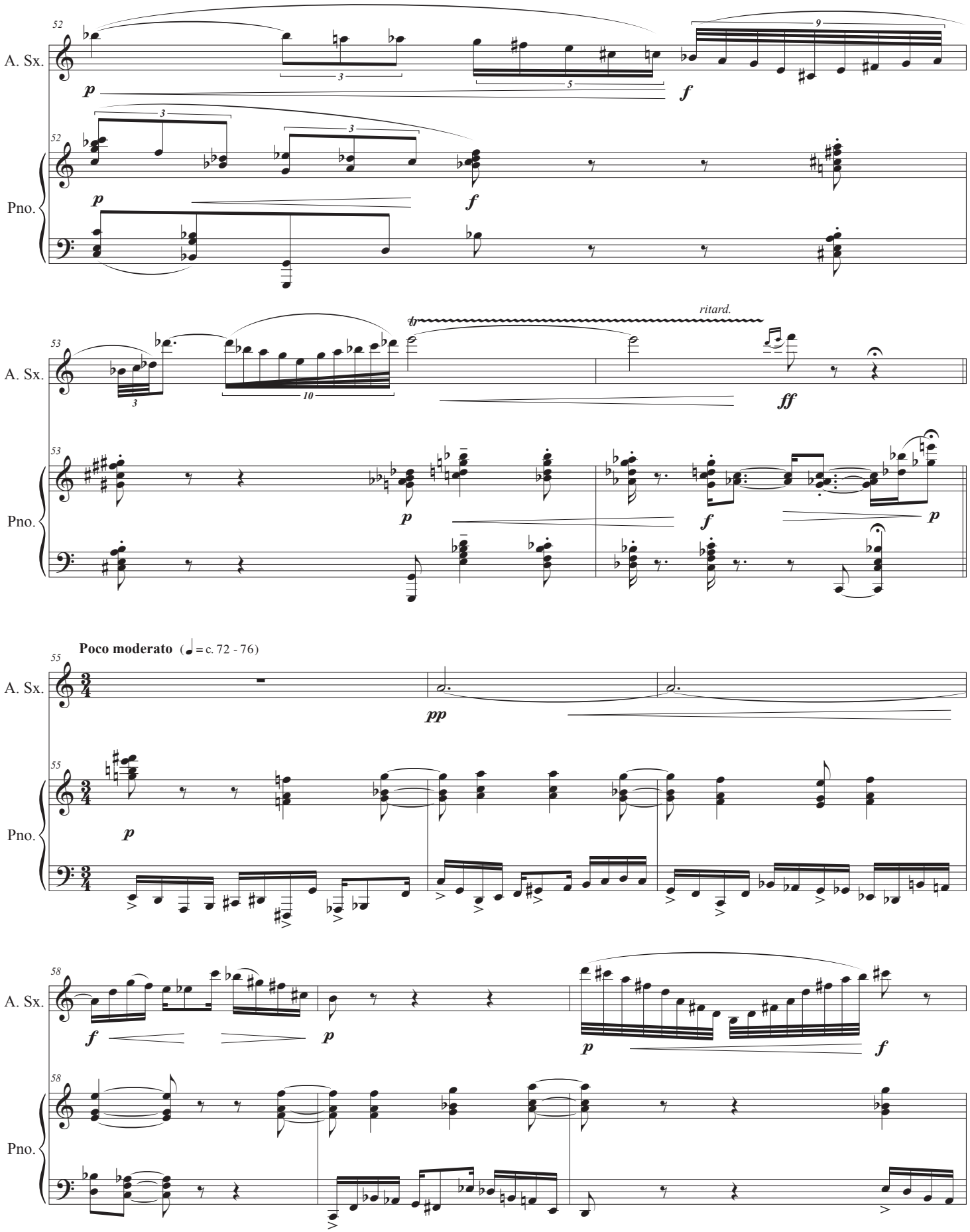

14
A. Sx.
p
6
pp
p
8va
14
Pno.
pp
mf
p
8va
poco rubato
16
A. Sx.
mf
p
mf
p
16
Pno.
p
ppp
p
ppp
18
A. Sx.
3
p
18
Pno.
p
ppp
20
A. Sx.
rit.
f
p
p
mf
8va
20
Pno.
p
ppp
8va

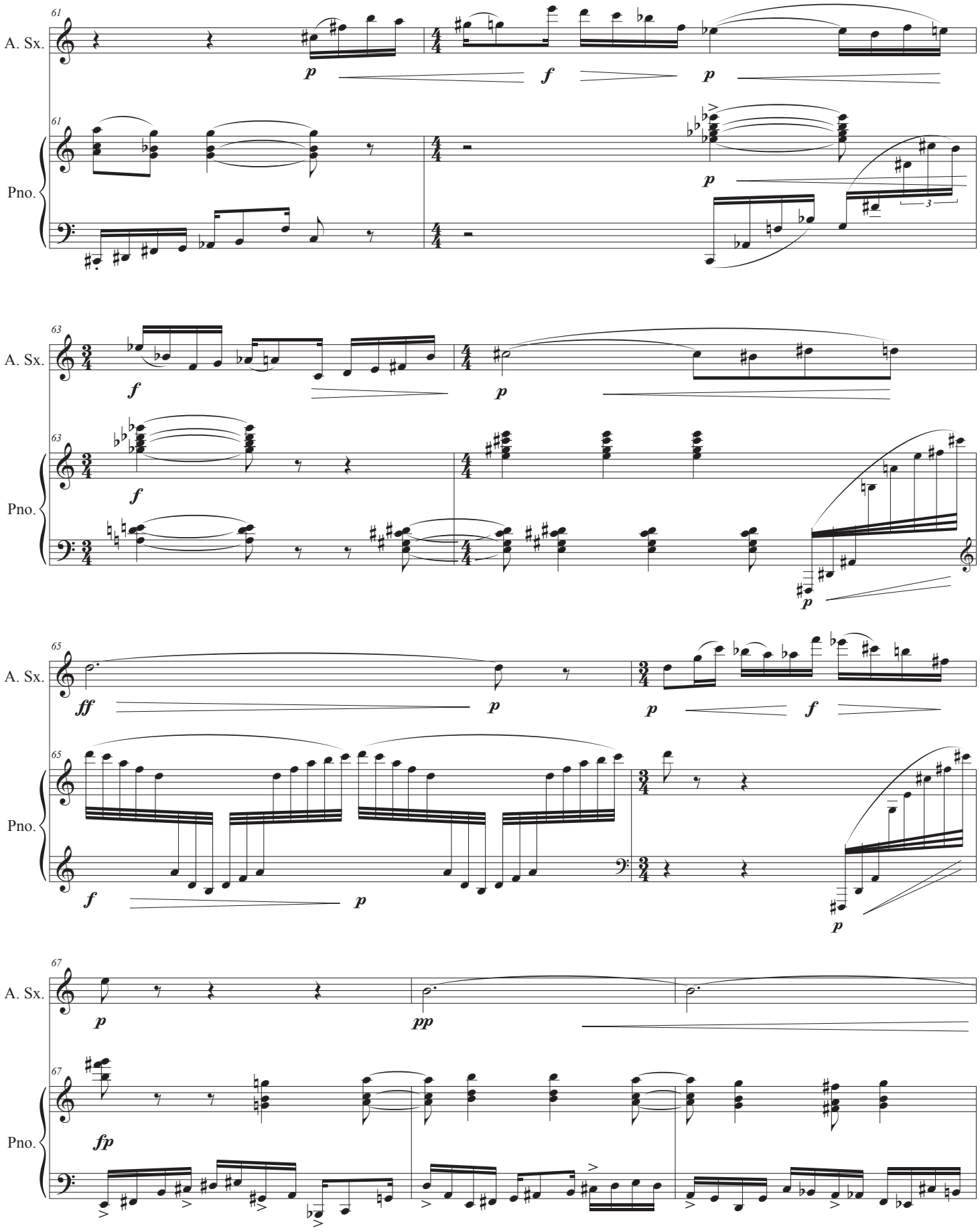

Andante cantabile (♩ = c. 56 - 62)
molto espressivo e con teneramente
molto calmo
A. Sx.
Pno.
22
24
26
28
p
mf
fp
f
pp

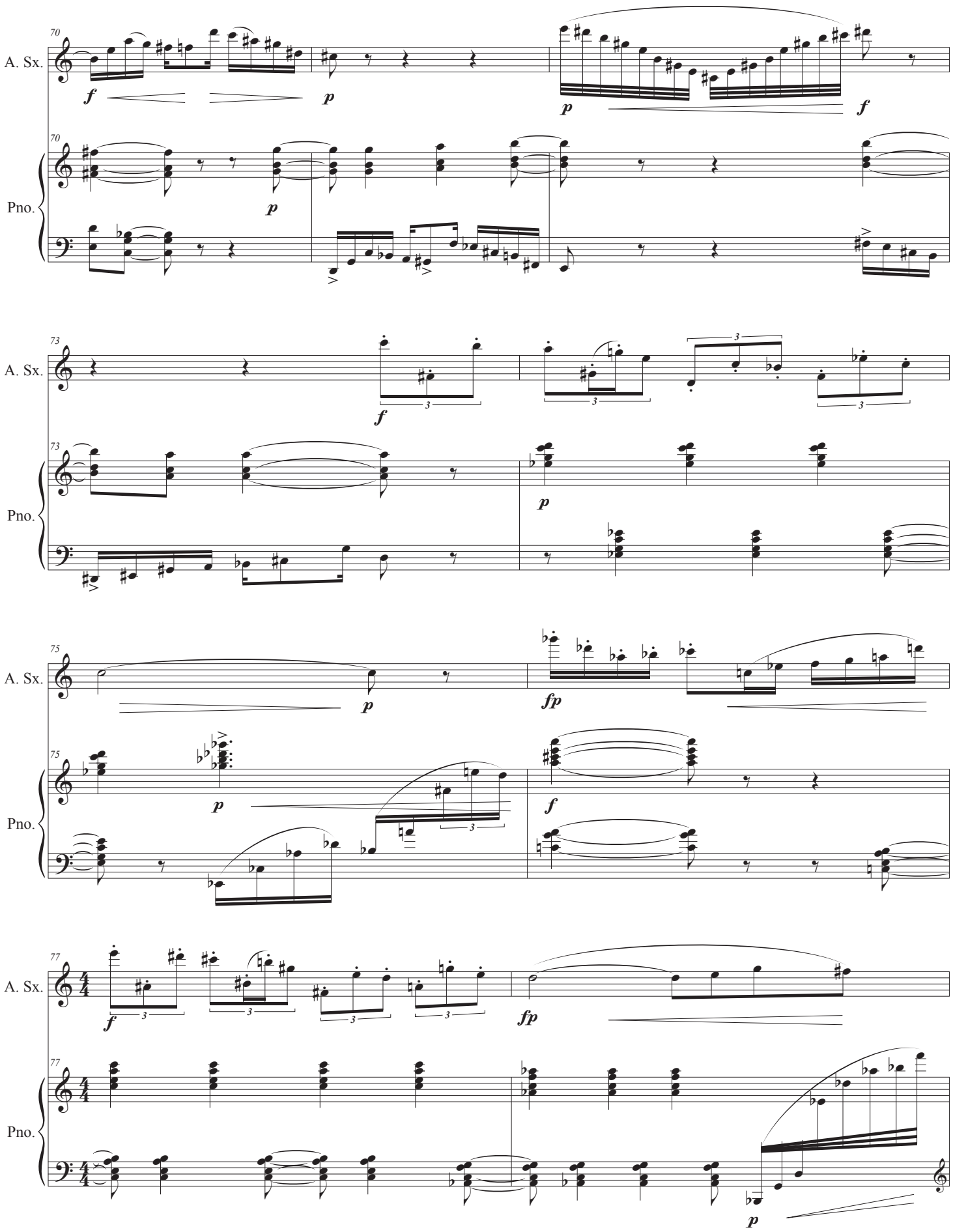

30
A. Sx.
Pno.
p
f
mf
32
34
ff
36

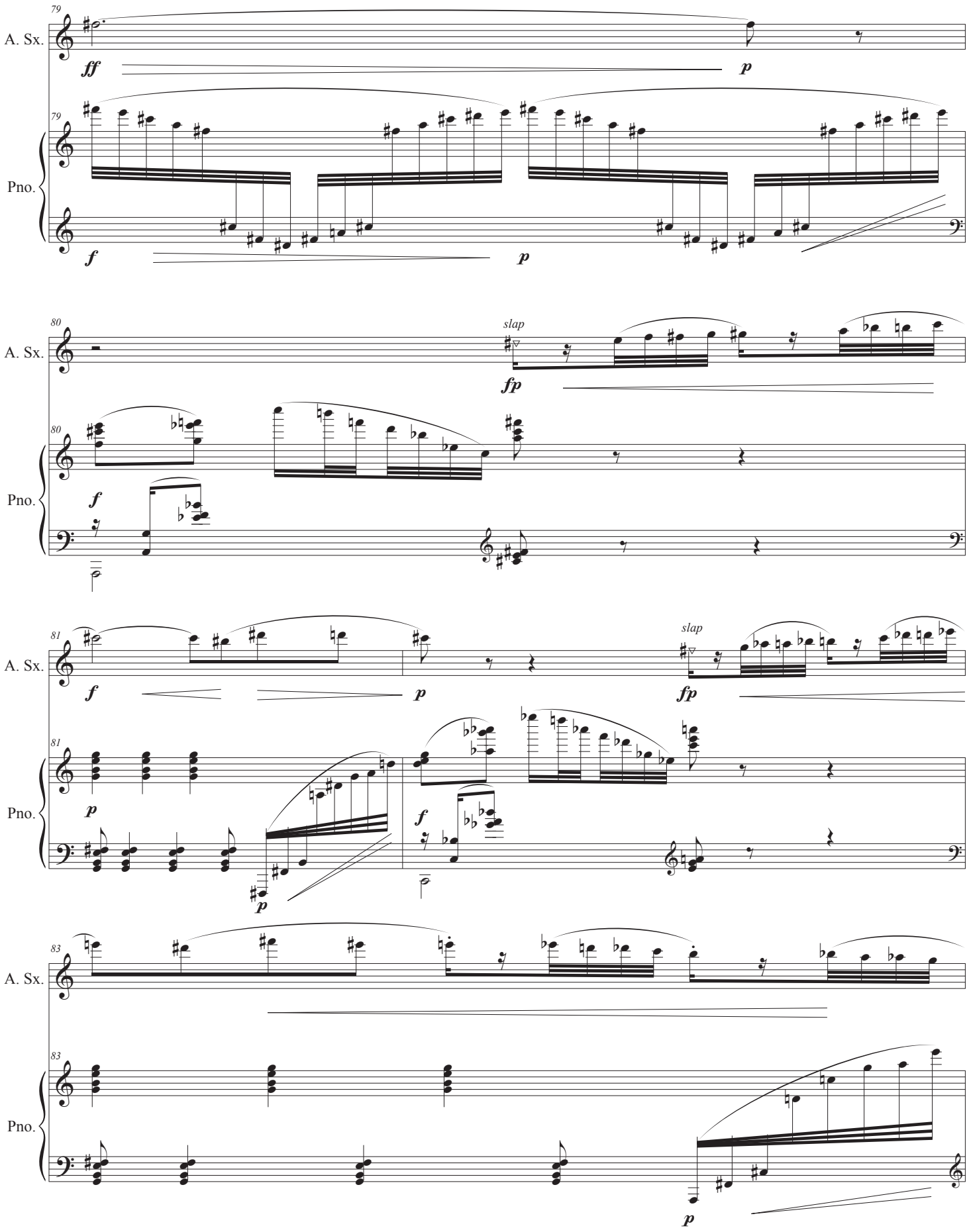

38
A. Sx.
Pno.
f
pp
p
mf
40
fp
42
44

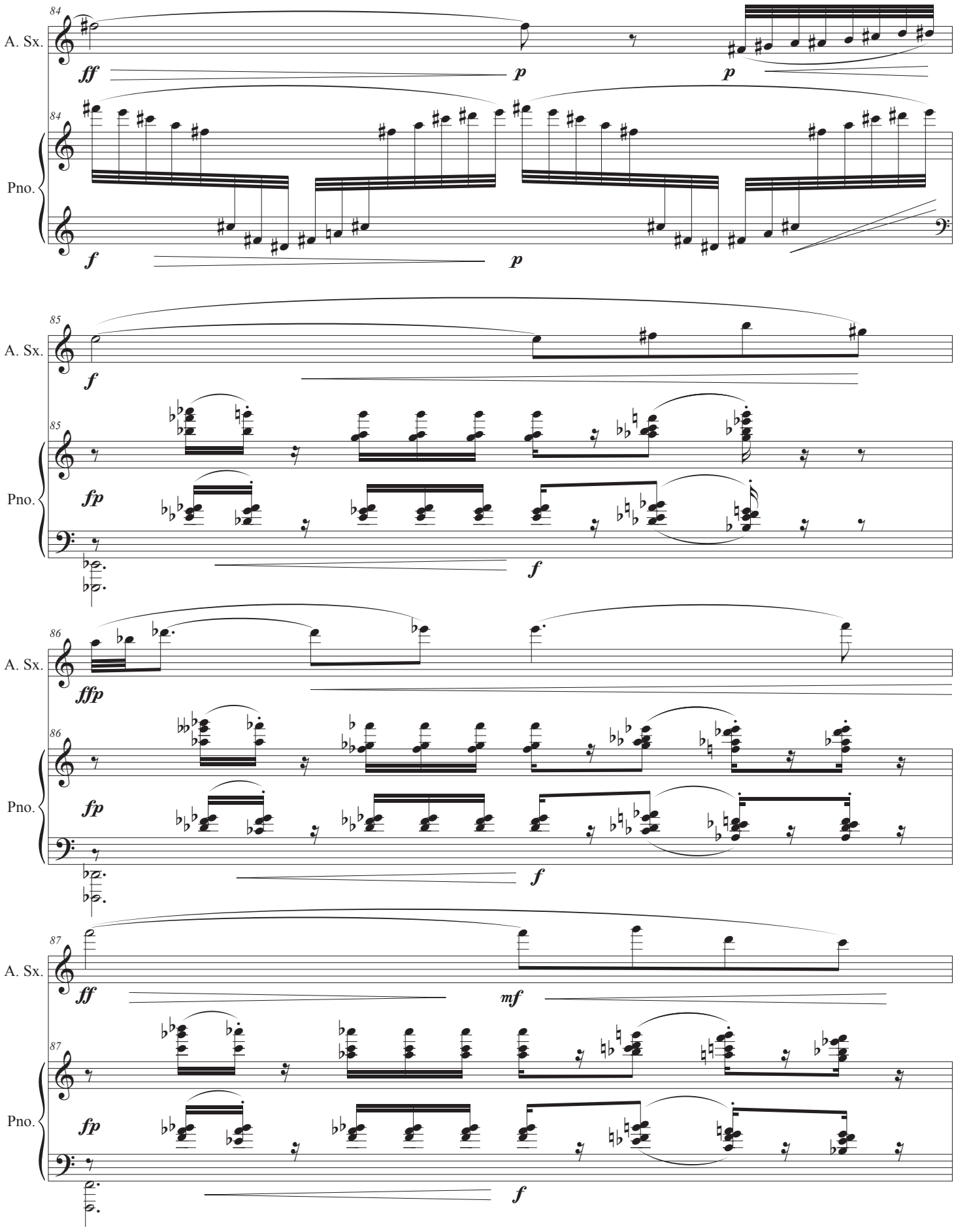

A. Sx.
Pno.
quasi pizz.
rit.
a tempo
sub.

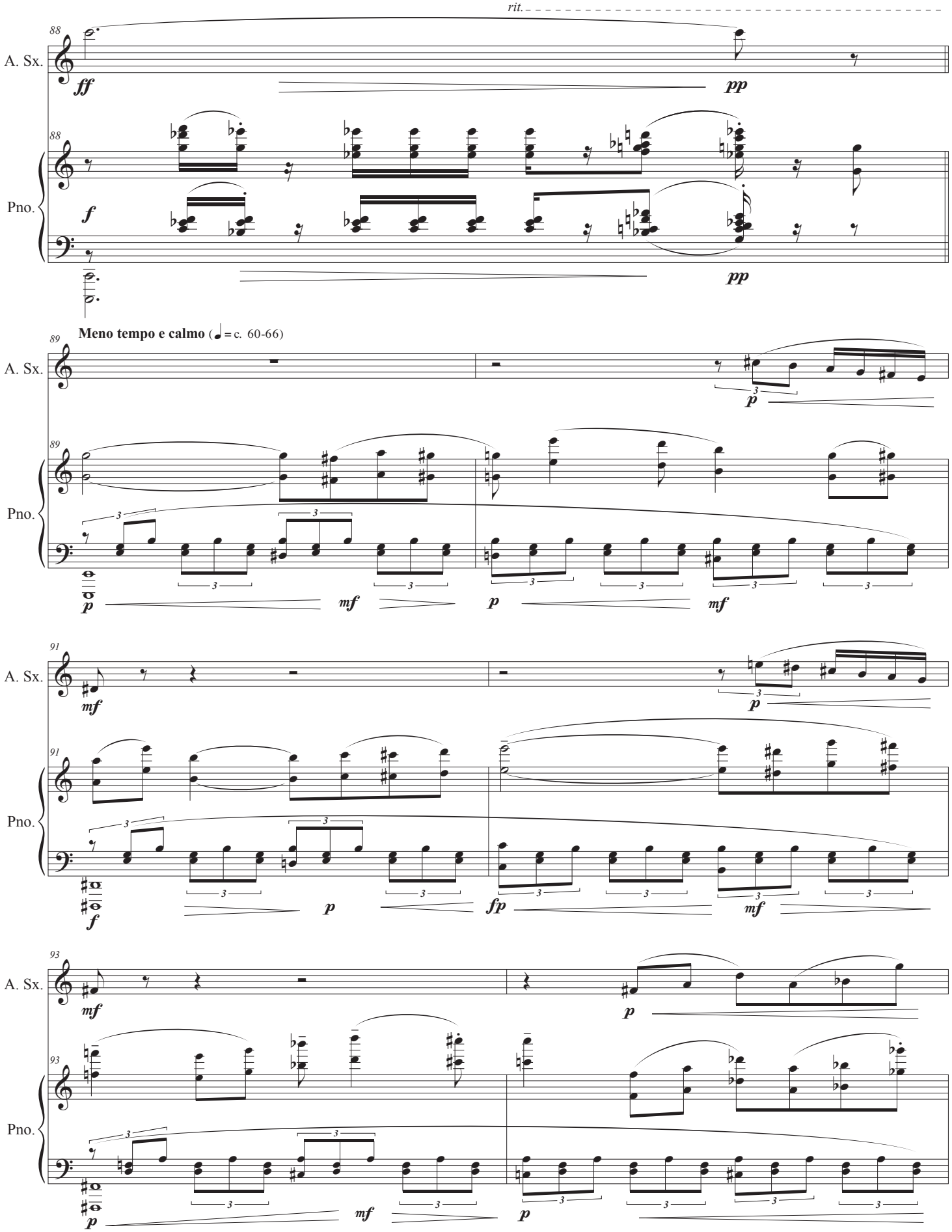

A. Sx.
Pno.
52
53
55
58
ritard.
Poco moderato (♩= c. 72 - 76)

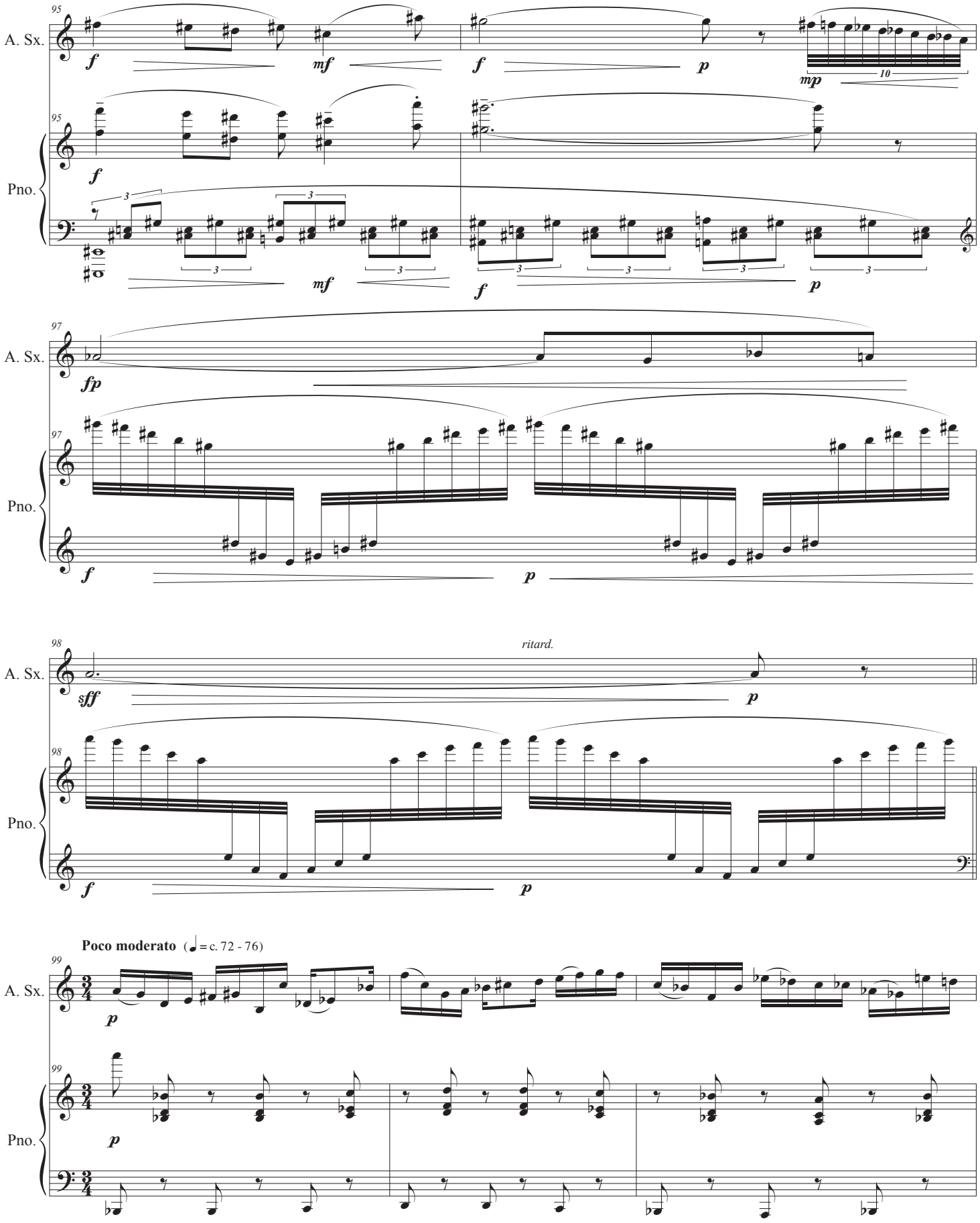

61
A. Sx.
Pno.
63
65
67

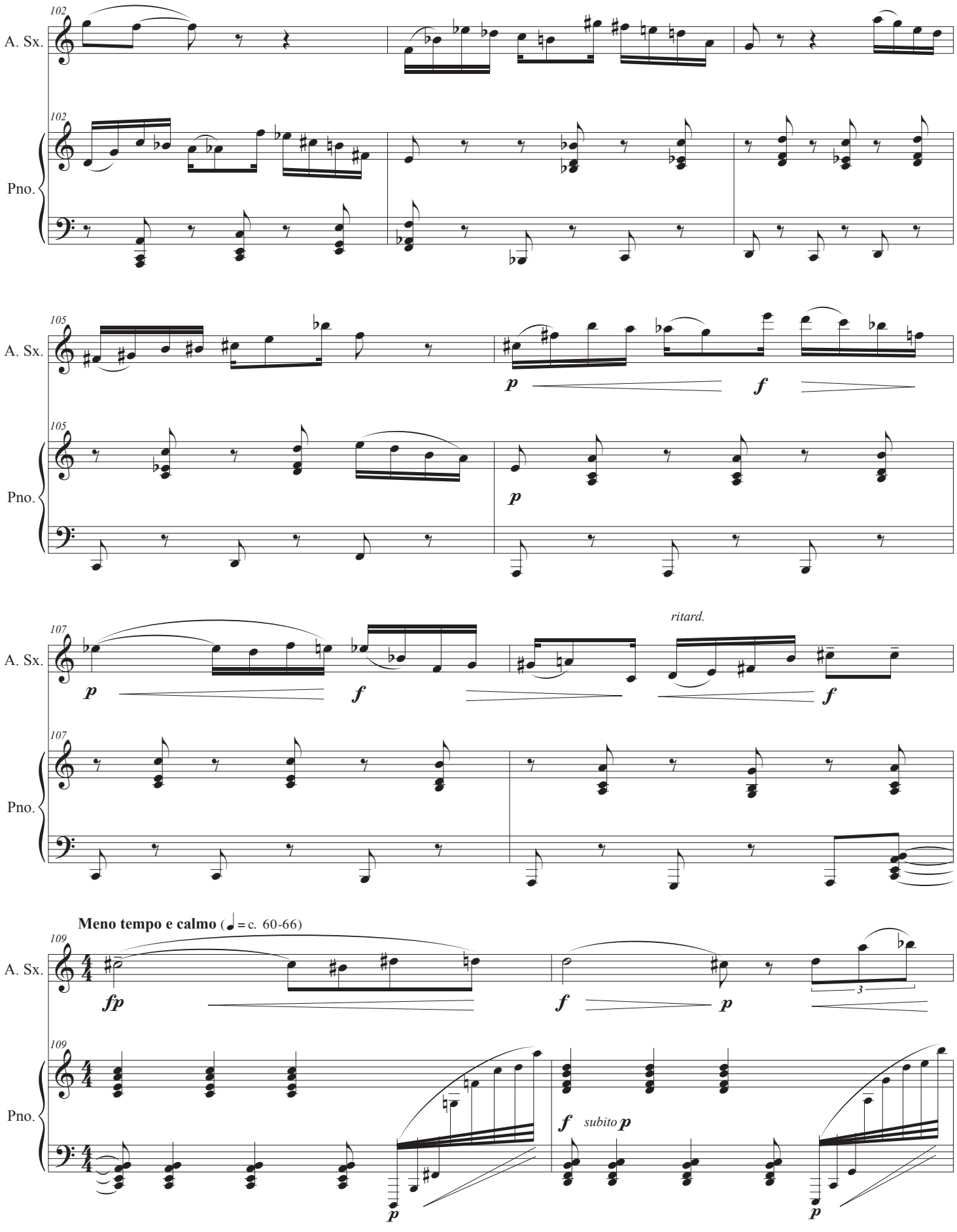

70
A. Sx.
f
p
p
f
70
Pno.
p
73
A. Sx.
f
3
3
3
3
73
Pno.
p
75
A. Sx.
p
fp
75
Pno.
p
f
3
77
A. Sx.
f
3
3
3
3
fp
77
Pno.
p

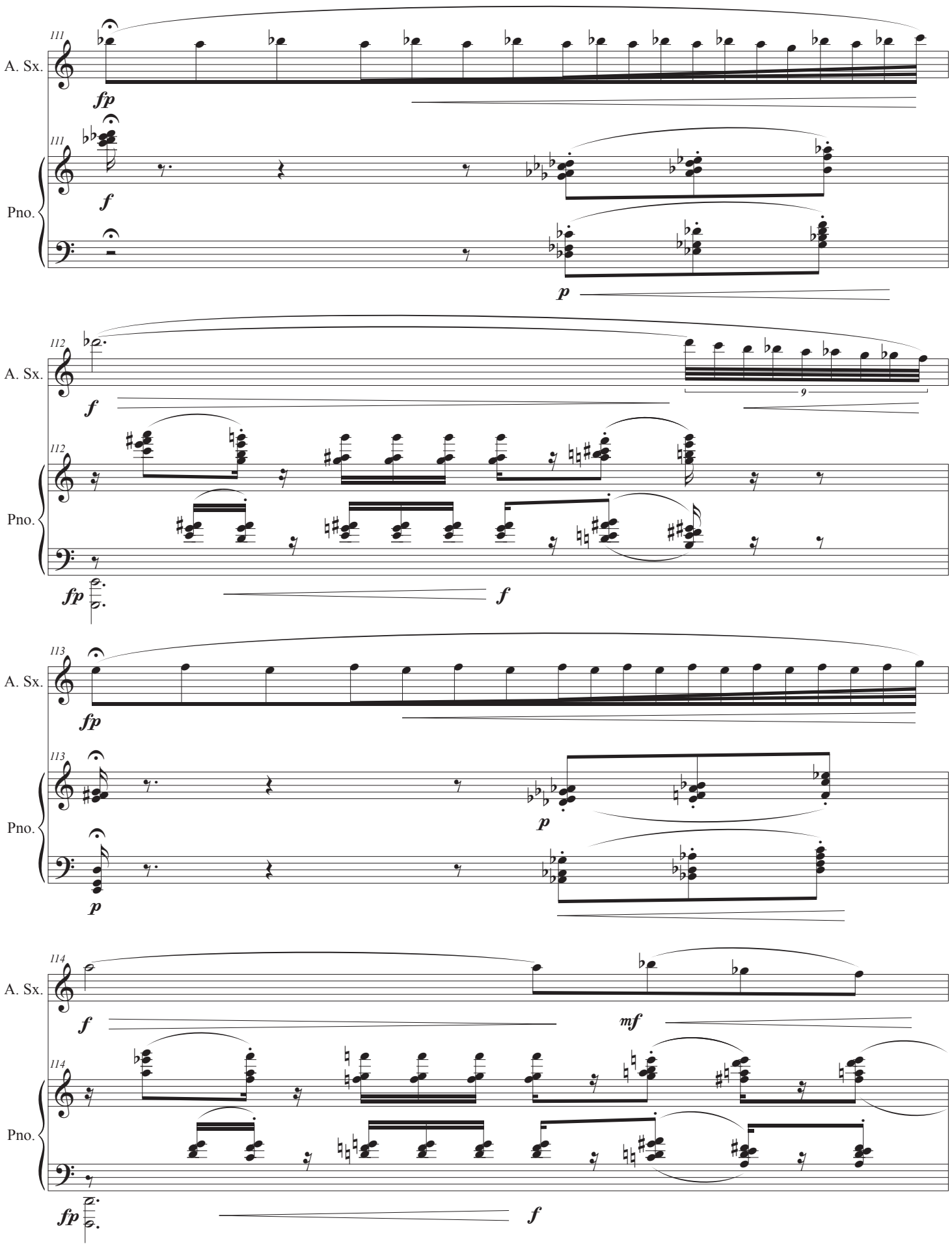

79
A. Sx.
ff
p
79
Pno.
f
p
80
A. Sx.
slap
fp
80
Pno.
f
81
A. Sx.
f
p
slap
fp
81
Pno.
p
p
f
83
A. Sx.
83
Pno.
p

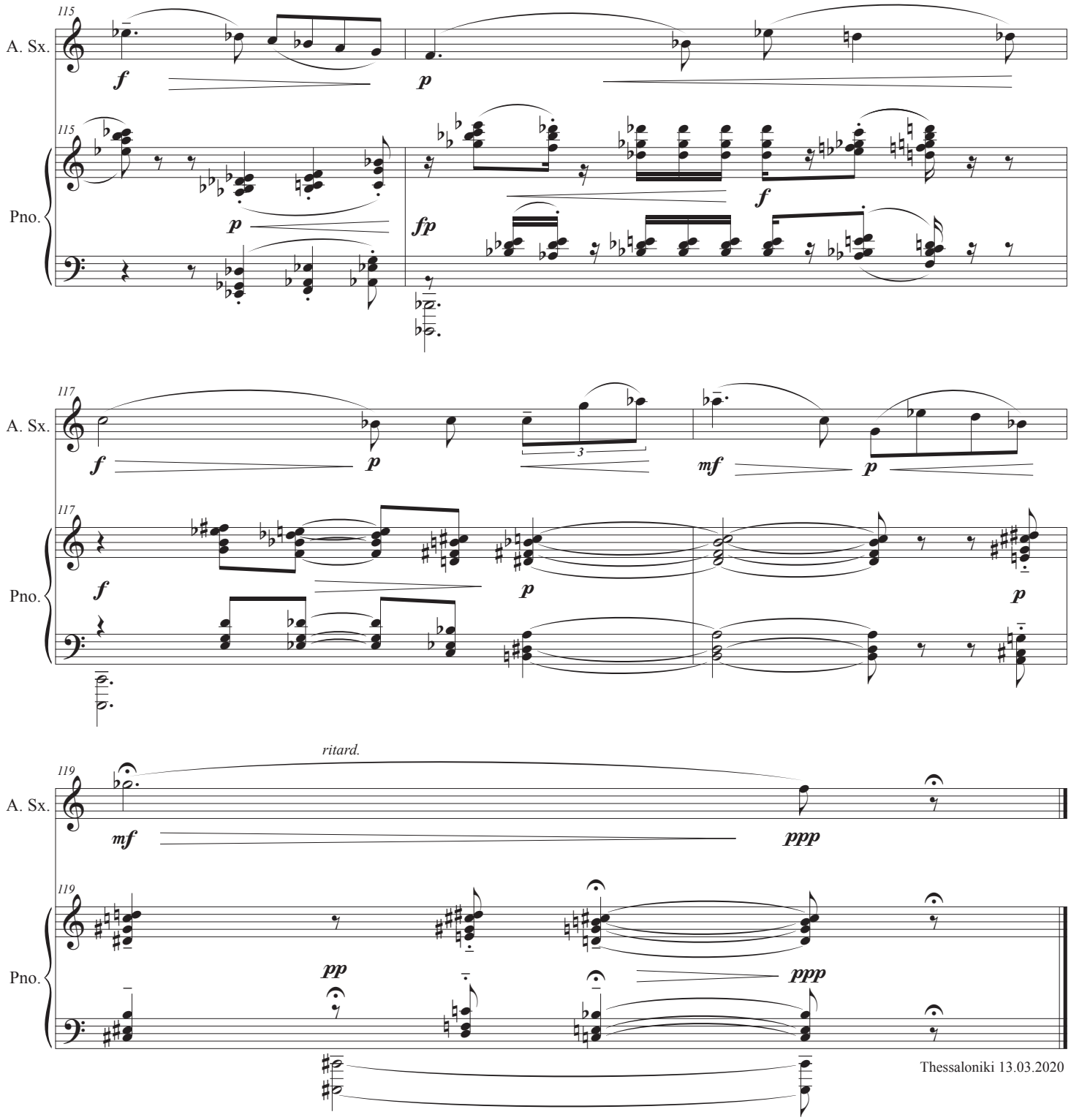

84
A. Sx.
ff
p
p
84
Pno.
f
p
85
A. Sx.
f
85
Pno.
fp
f
86
A. Sx.
ffp
86
Pno.
fp
f
87
A. Sx.
ff
mf
87
Pno.
fp
f


rit.
88
A. Sx.
ff
pp
88
Pno.
f
pp
Meno tempo e calmo (♩= c. 60-66)
89
A. Sx.
p
89
Pno.
p
mf
p
mf
91
A. Sx.
mf
p
91
Pno.
f
p
fp
mf
93
A. Sx.
mf
p
93
Pno.
p
mf
p


95
A. Sx.
f
mf
f
p
mp
10
95
Pno.
f
3
mf
f
p
97
A. Sx.
fp
97
Pno.
f
p
98
ritard.
A. Sx.
sff
p
98
Pno.
f
p
Poco moderato (♩ = c. 72 - 76)
99
A. Sx.
p
99
Pno.
p


102
A. Sx.
102
Pno.
105
A. Sx.
p
f
105
Pno.
p
107
A. Sx.
p
f
ritard.
f
107
Pno.
Meno tempo e calmo (♩= c. 60-66)
109
A. Sx.
fp
f
p
3
109
Pno.
f
subito p
p
p


111
A. Sx.
fp
111
Pno.
f
p
112
A. Sx.
f
9
112
Pno.
fp
f
113
A. Sx.
fp
113
Pno.
p
p
114
A. Sx.
f
mf
114
Pno.
fp
f



Thessaloniki 13.03.2020

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΖΕΡΒΑΣ

ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΘΕΜΕΛΗ

ΓΙΑ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ (2017)

ΑΘΗΝΑ 2017

ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΘΕΜΕΛΗ
για άλτο σαξόφωνο και πιάνο (2017)
Αθανάσιος Ζέρβας

Το έργο «Εις Μνήμην Δημήτρη Θέμελη» για άλτο σαξόφωνο και πιάνο (2017) βασίζεται σε δάνεια μουσικά στοιχεία από το έργο SAXOLOGIES (2003) και γράφτηκε ειδικά για την εκδήλωση «Τιμής και Μνήμης του Δημήτρη Θέμελη» που οργάνωσε η Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών στις 29 Νοεμβρίου 2017 στην αίθουσα της Εταιρίας στην Αθήνα, όπου έγινε και η πρώτη εκτέλεση από τον Γιάννο Σταμούλη στο άλτο σαξόφωνο και την Αμαλία Σαγώνα στο πιάνο.

Το έργο βασίζεται στο χρωματικό τετράχορδο που απορρέει από το όνομα του J. S. Bach {Bb-A-C-B}, το οποίο, κατόπιν μετασχηματισμών, τροφοδοτεί με ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία την ηχητική ύφανση. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, στις αρχές του 2003 κατόπιν πρότασής μου προς τον Δ. Θέμελη να γράψει έργο για σαξόφωνο και βιολί με βάση το συγκεκριμένο χρωματικό φθογγοσύνολο {Bb-A-C-B} προέκυψε το έργο «Ντουέτο» για βιολί και άλτο σαξόφωνο (2003). Η πρώτη εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου έγινε στις 19 Μαΐου 2004 σε συναυλία στα πλαίσια εκδήλωσης του Συλλόγου Σαξοφώνου Ελλάδος στο Ωδείο Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης από την Εύη Δελφινοπούλου στο βιολί και τον γράφοντα στο άλτο σαξόφωνο. Την ίδια χρονιά δημιουργήθηκε και το *SAXOLOGIES*. Ο Δ. Θέμελης υπήρξε πηγή γνώσης και έμπνευσης, τόσο για μένα, όσο και για αμέτρητους μουσικούς, μουσικολόγους και δασκάλους της μουσικής και τον ευγνωμονούμε για την τεράστια προσφορά του στη μουσική έρευνα και δημιουργία.

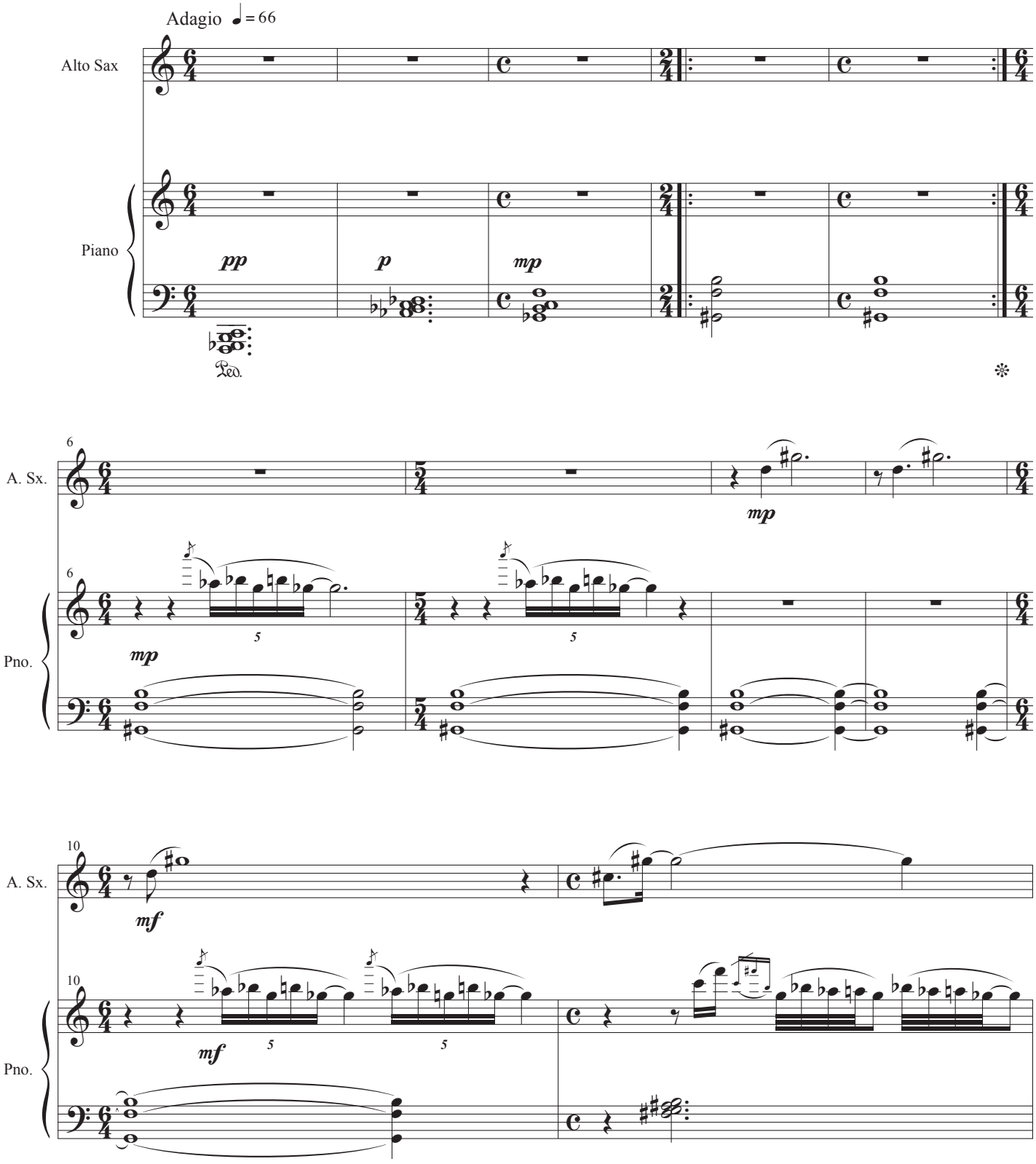
Ευτυχής συγκυρία για μένα υπήρξε η διαμεσολάβηση του Καθηγητή Μουσικολογίας στο ΑΠΘ Δημήτρη Γιάννου για να συνδεθώ με τον Δημήτρη Θέμελη το 2003. Από την συνεργασία μου με το Δ. Θέμελη τα επόμενα χρόνια δημιουργήθηκε ένα ευρύ σύνολο έργων για σαξόφωνο: *Κουαρτέτο Σαξοφώνων αρ. 1* (2001), *Κουαρτέτο Σαξοφώνων αρ. 2* (2001), *Κουαρτέτο Σαξοφώνων αρ. 3* (2002), *Ντουέτο* για βιολί και άλτο σαξόφωνο (2003), *Sinfonietta* για ορχήστρα σαξοφώνων (2003), *Δίπτυχο* για σοπράνο σαξόφωνο και εκκλησιαστικό όργανο ή πιάνο - *Ελεγείο* στη μνήμη της Λήδας (2007), *Κουαρτέτο Σαξοφώνων αρ. 4* (2008), *Κουαρτέτο Σαξοφώνων αρ. 5* (2009), *Ντουέτο* για σαξόφωνο σοπράνο, άλτο και βιόλα ή τσέλο (2010), *Σχεδίασμα* για σόλο άλτο σαξόφωνο (2013). Όλα τα έργα για σαξόφωνο γράφτηκαν κατόπιν ανάθεσής μου, εκτός από το Κουαρτέτο Σαξοφώνων αρ. 1, που έγινε κατόπιν πρότασης του Καθηγητή Δ. Γιάννου και του Κουαρτέτου Σαξοφώνων αρ. 2. Τα Κουαρτέτα αρ. 1, 2, 3 και 4 έχουν ηχογραφηθεί από το Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας και κυκλοφορούν σε CD, ενώ έχω πολλές εκτελέσεις σε όλα τα άλλα έργα για σαξόφωνο του Δ. Θέμελη στην Ελλάδα, στην Κύπρο, αλλά και στις ΗΠΑ. Το έργο «Εις Μνήμην Δημήτρη Θέμελη» αποτελεί τον ελάχιστο φόρο τιμής από μέρους μου προς τον σπουδαίο αυτό άνθρωπο και δημιουργό.

Αθανάσιος Ζέρβας

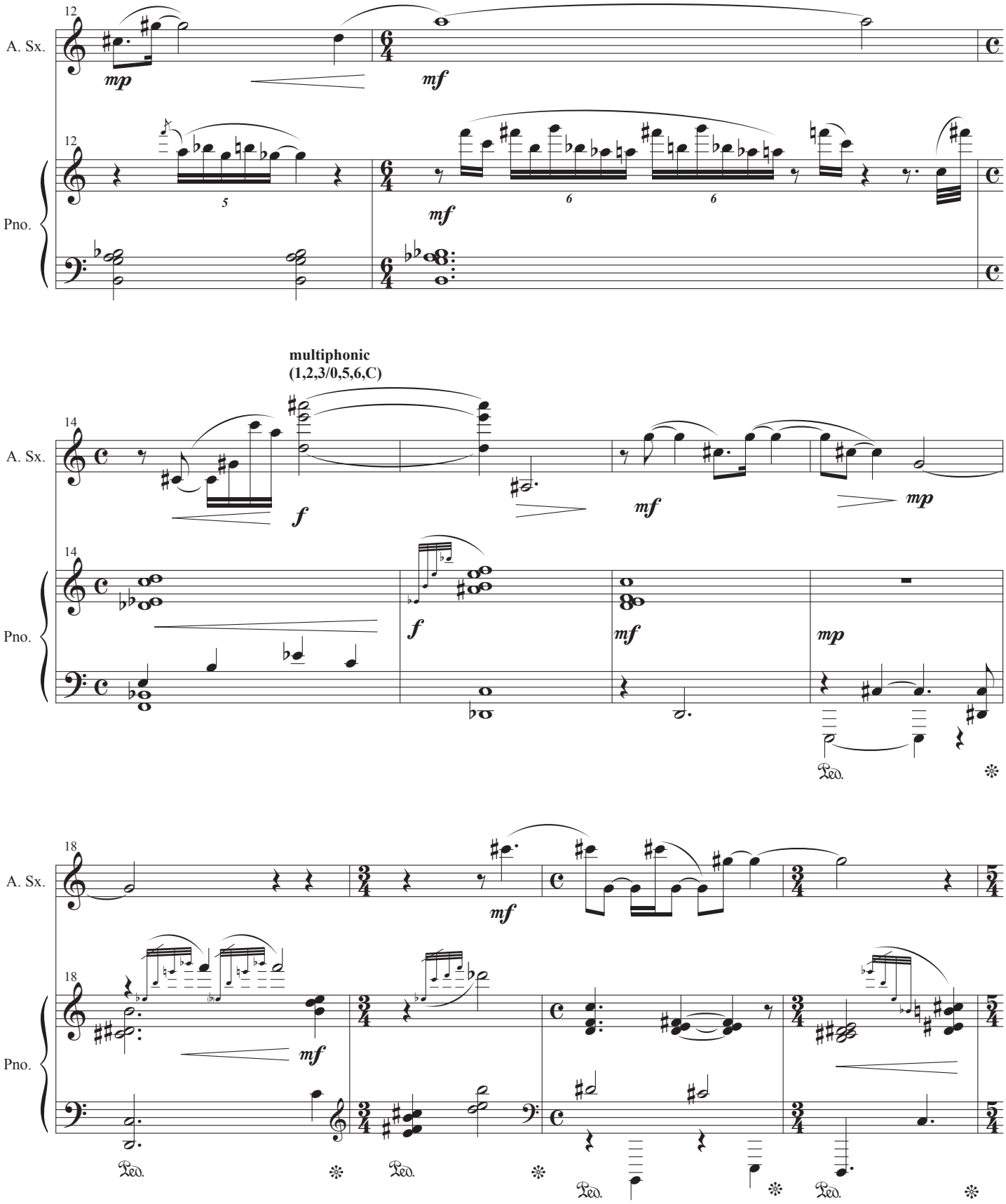
Εις Μνήμην Δημήτρη Θέμελη

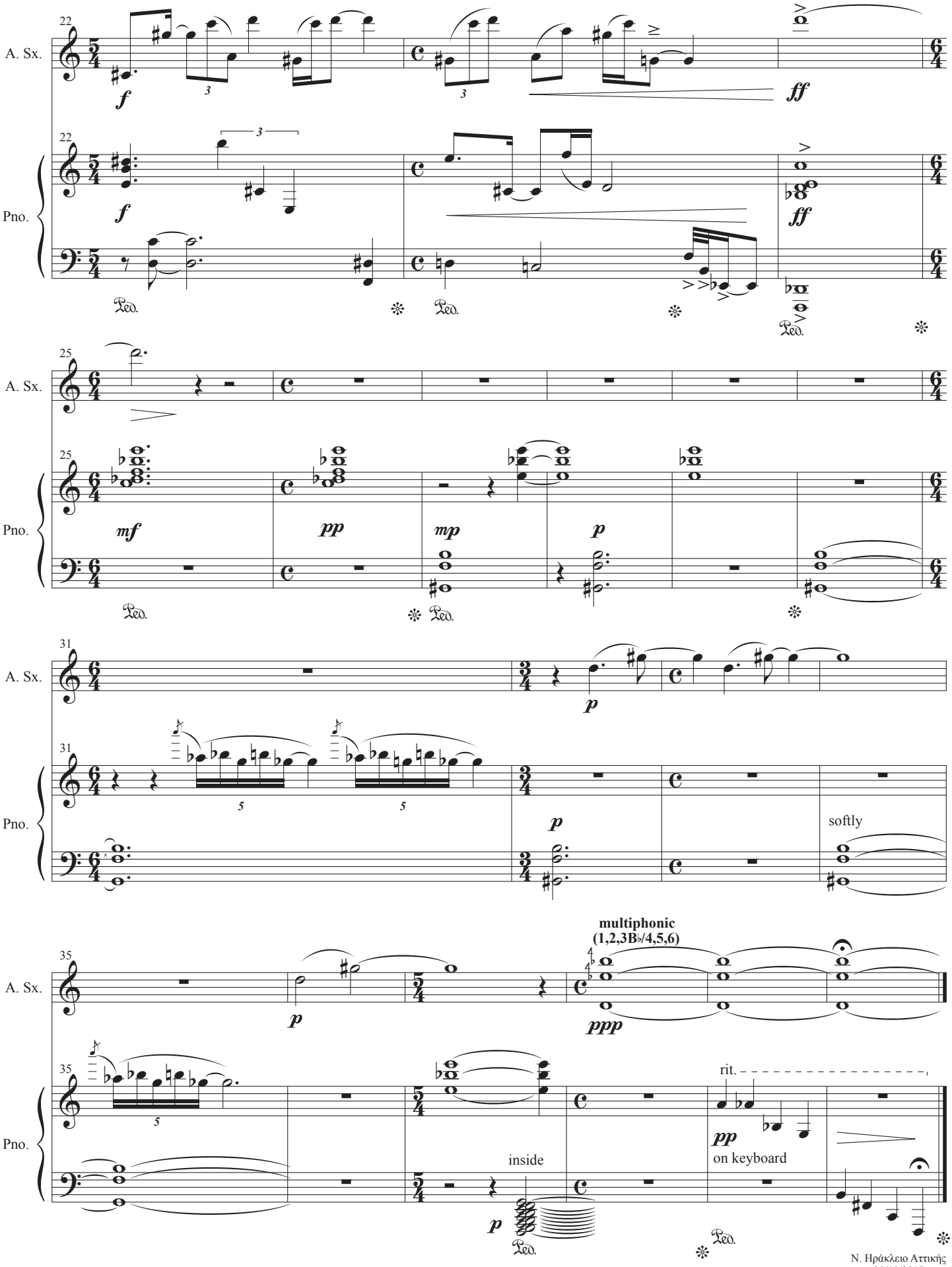
για άλτο σαξόφωνο και πιάνο

Αθανάσιος Ζέρβας (2017)



Copyright Athanasios Zervas, 2017


12
A. Sx.
mp
mf
12
Pno.
5
6
6
mf
multiphonic
(1,2,3/0,5,6,C)
14
A. Sx.
f
mf
mp
14
Pno.
f
mf
mp
Ped.
18
A. Sx.
mf
18
Pno.
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.



N. Ηράκλειο Αττικής
20/10/2017

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ

ΕΡΗΜΙΑ

ΓΙΑ ΒΙΟΛΑ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

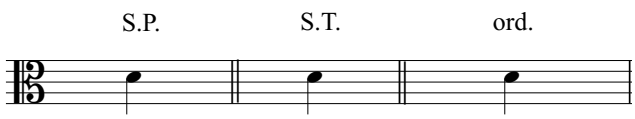
Πάνω στο ομώνυμο ποίημα του Γιώργου Θέμελη

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2020

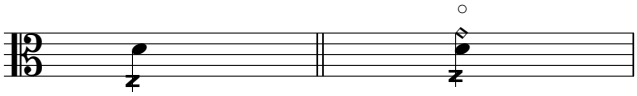
List of symbols

Viola

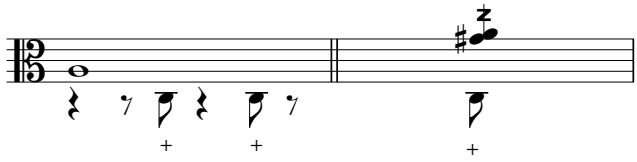
Bow/sound colour: S.P. (sul ponticello),
S.T. (sul tasto), ord. (ordinario - normal sound)



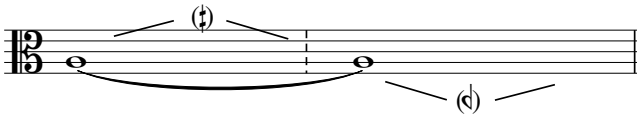
Unmeasured tremolo (as fast as possible) /
tremolo with harmonics



Left hand pizzicato (+), along with right-hand
bowing

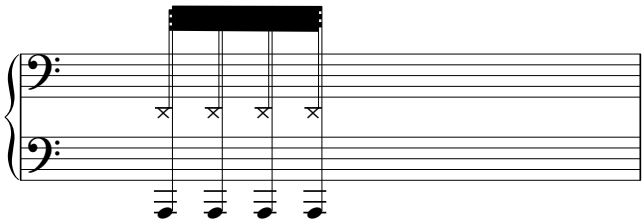


Quarter-tone portamento, upwards (sharp)
and downwards (flat)

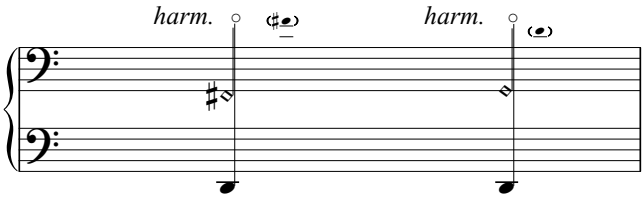


Piano

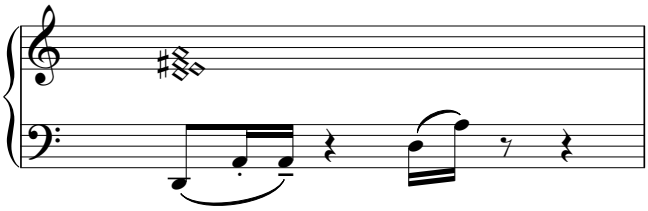
Left hand: press the key
Right hand: touch string node
(pizzicato effect)



Left hand: press the keys
Right hand: touch string nodes
(production of harmonics)
[grace note: actual pitch]



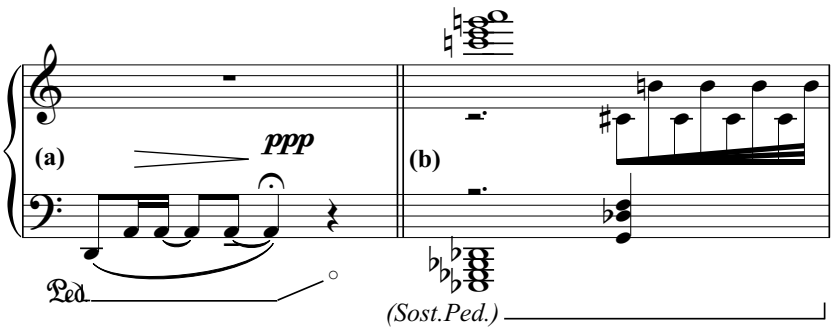
Right hand: silently press the keys
(production of harmonics by left hand playing)



Types of pedal:

a) sustain pedal, gradually release

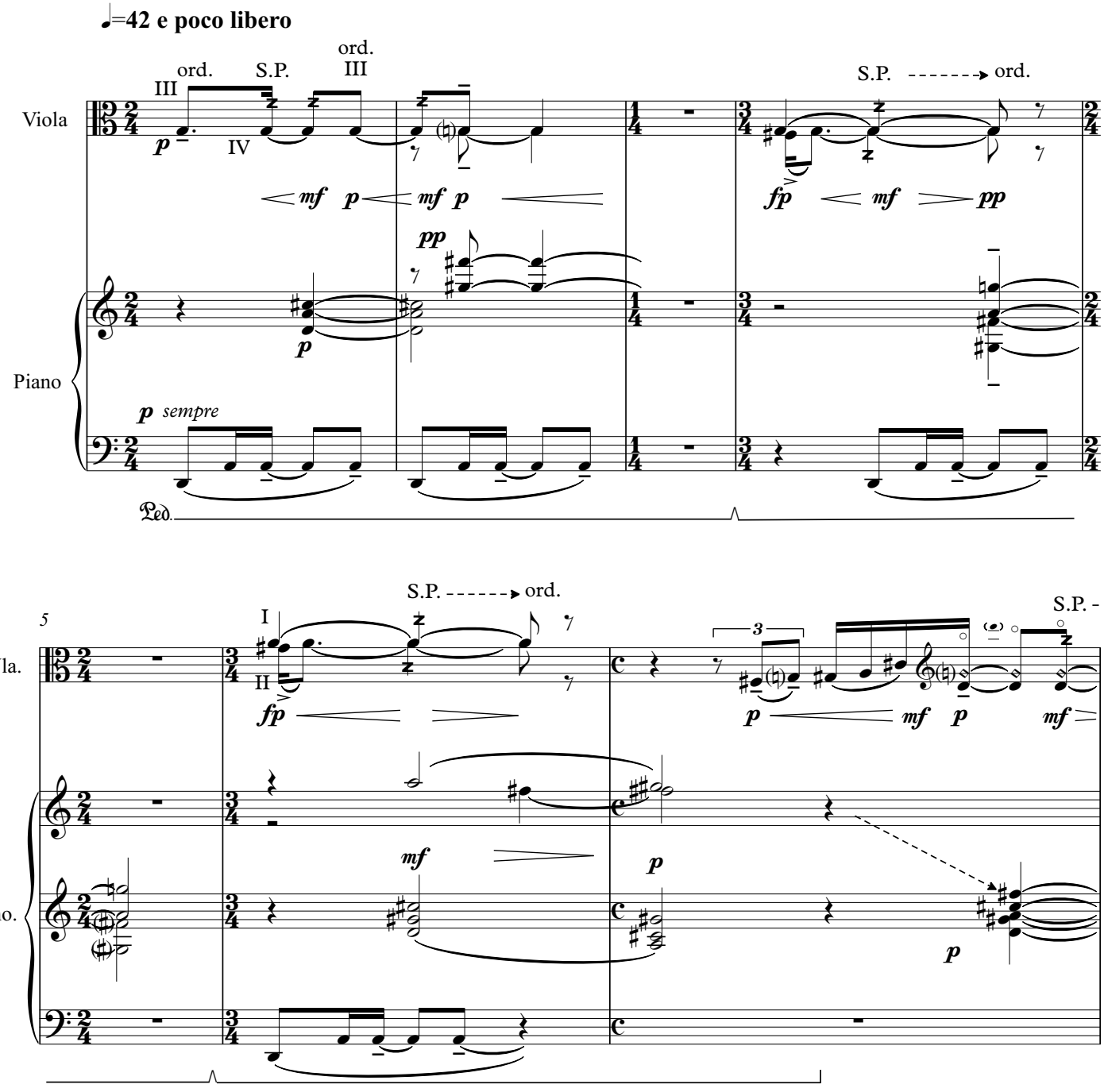
b) sostenuto pedal

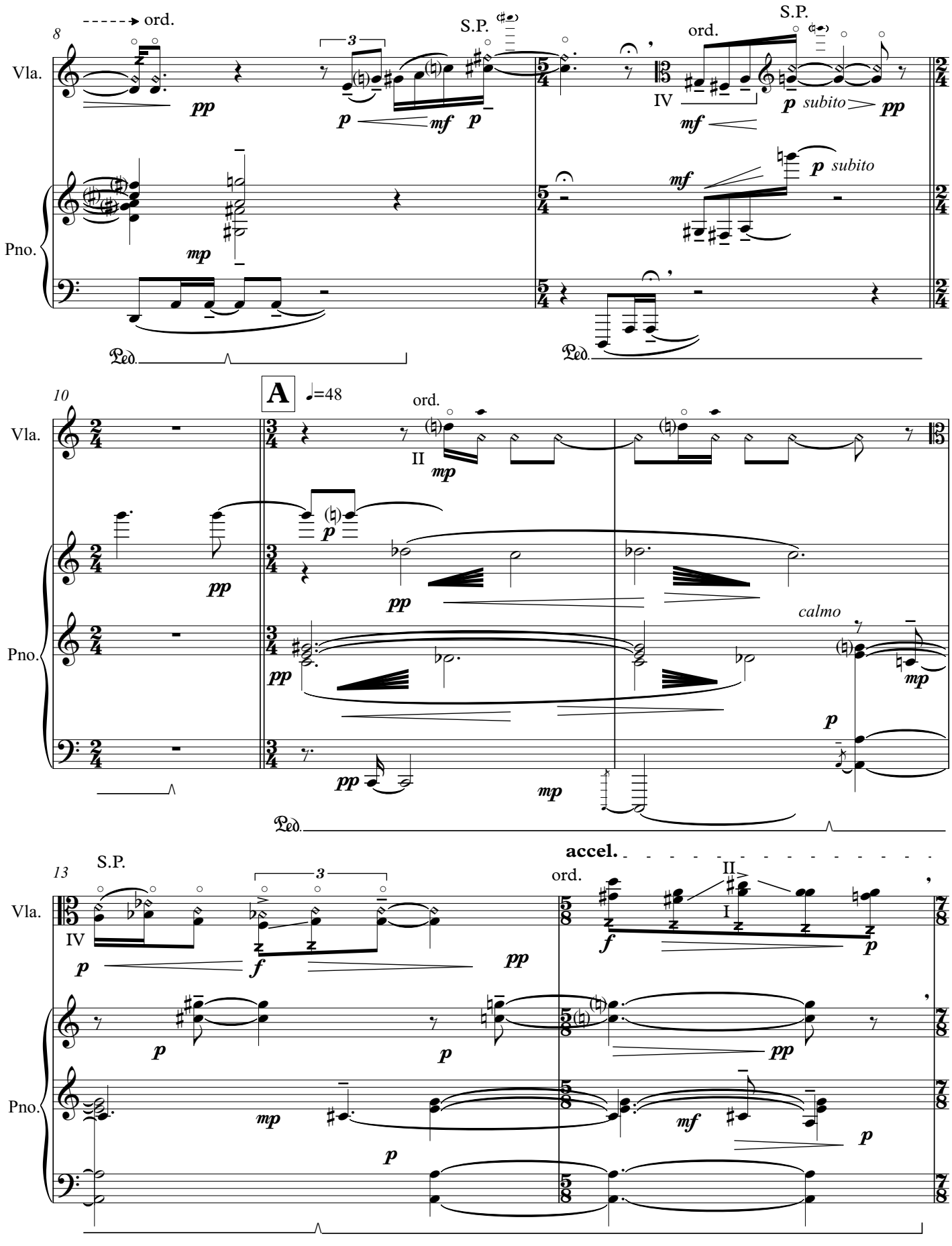


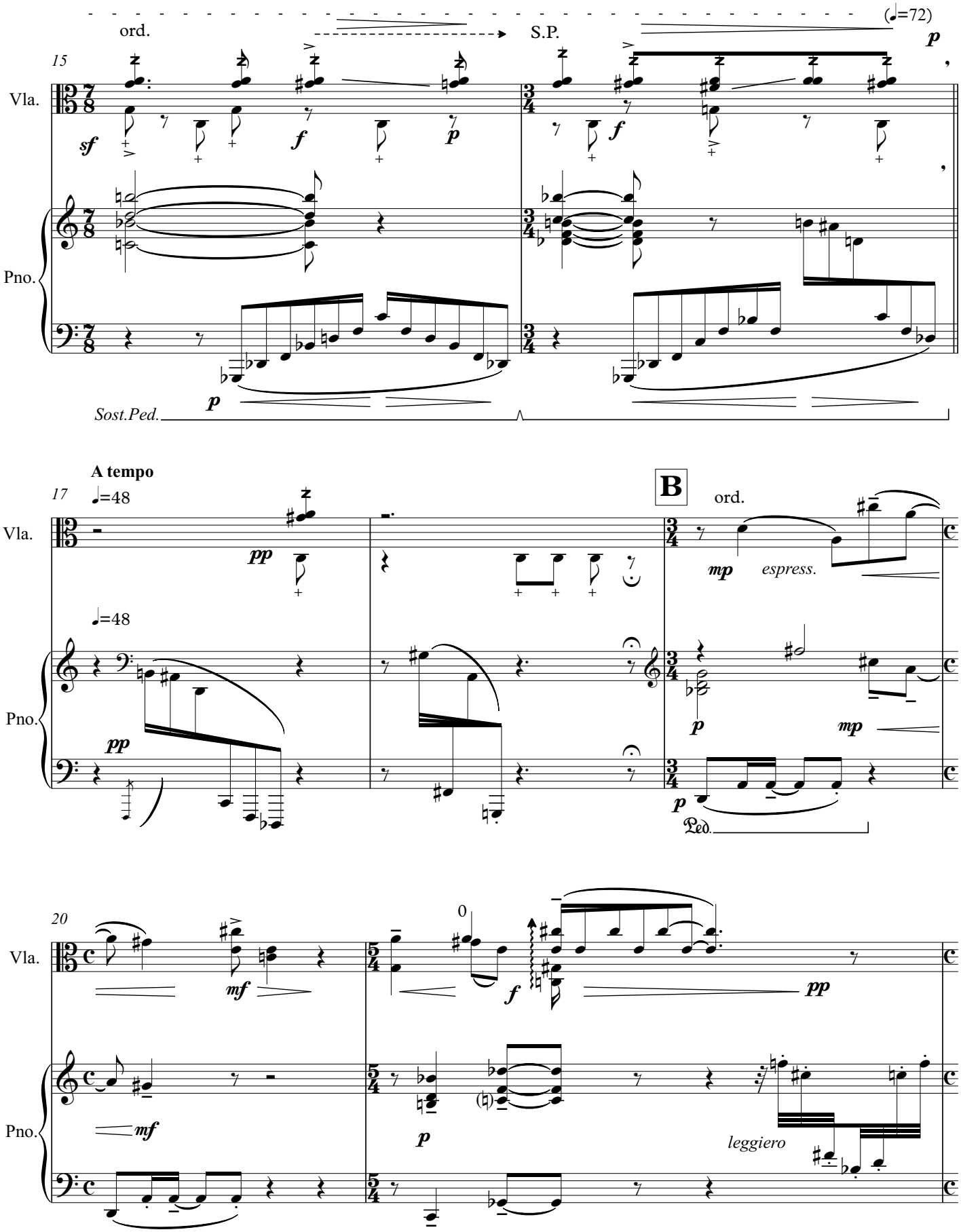
ERIMÍA
(Ερημία)

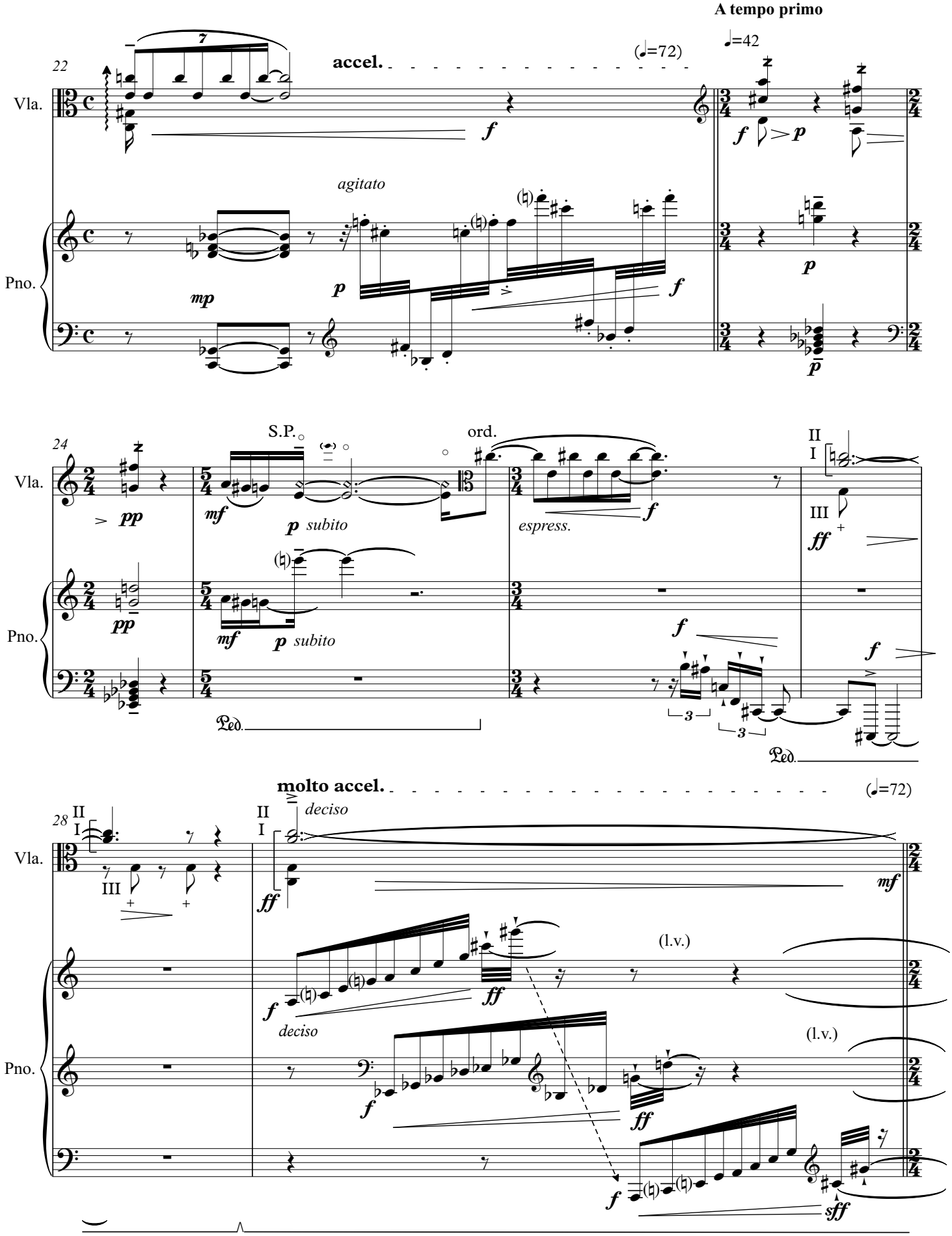
for viola and piano
[to the poem of Giorgos Themelis]

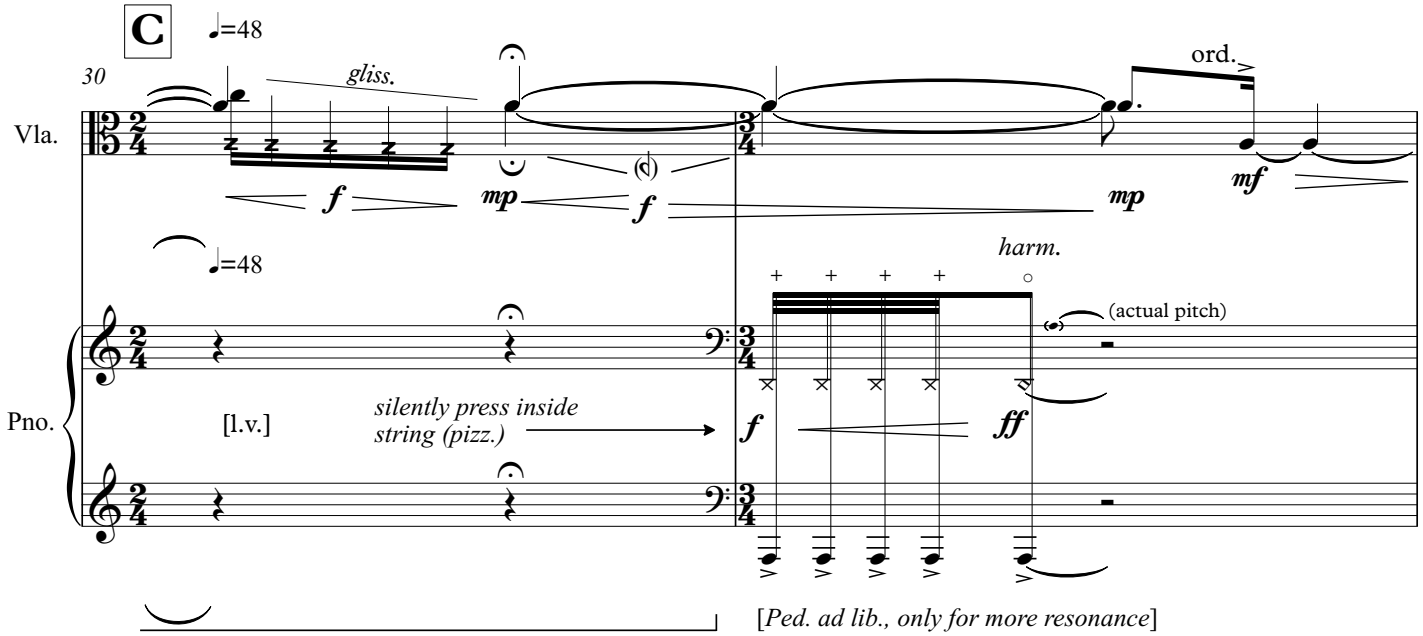
Giorgos Sakallieros (2020)

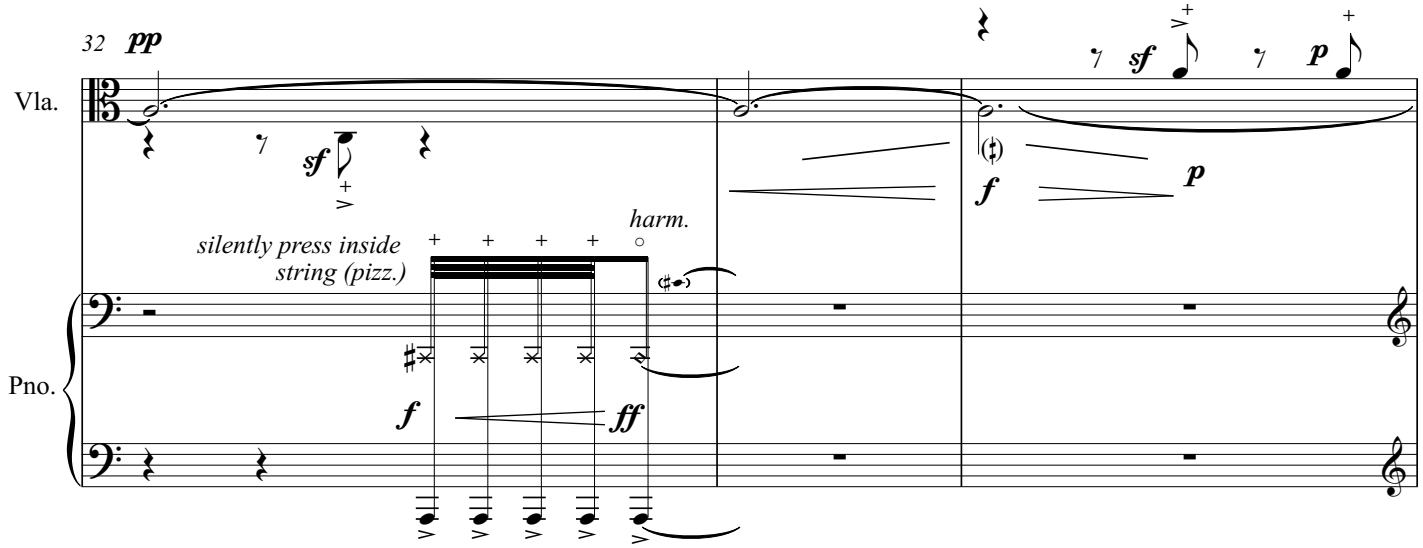


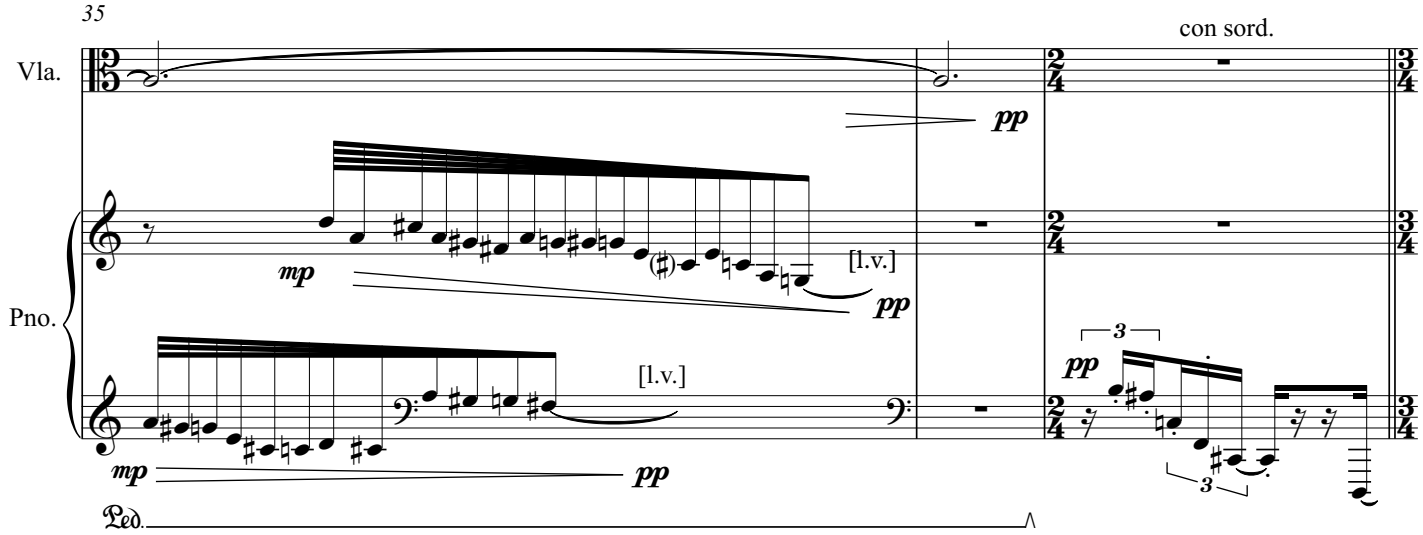

8
ord.
S.P.
ord.
S.P.
Vla.
Pno.
IV
subito
subito
10
A
♩=48
ord.
II
calmo
13
S.P.
accel.
ord.
II
I
IV

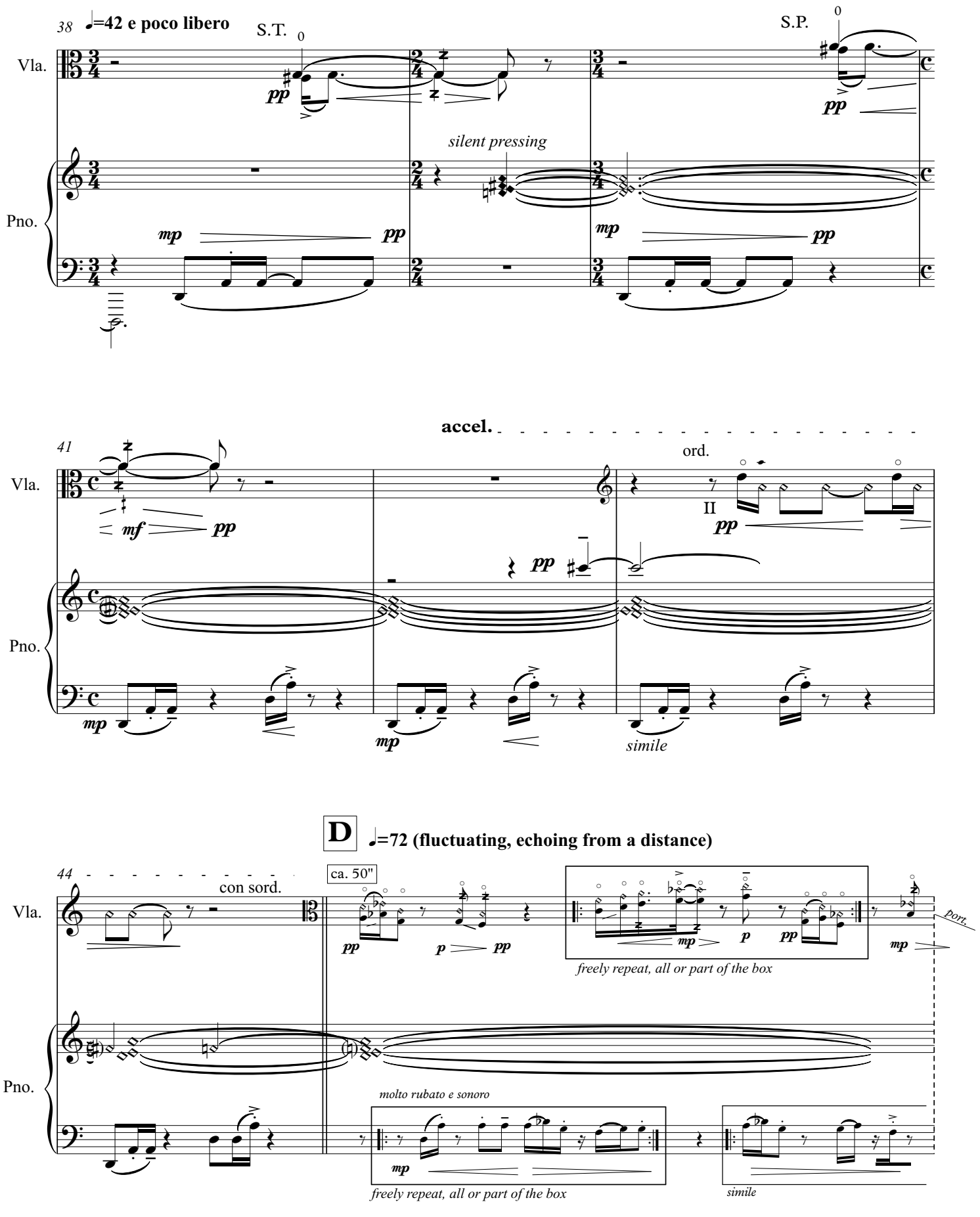

ord.
S.P.
(♩=72)
15
Vla.
Pno.
Sost.Ped.
A tempo
17
♩=48
B
ord.
espress.
Ped.
20
0
leggiero

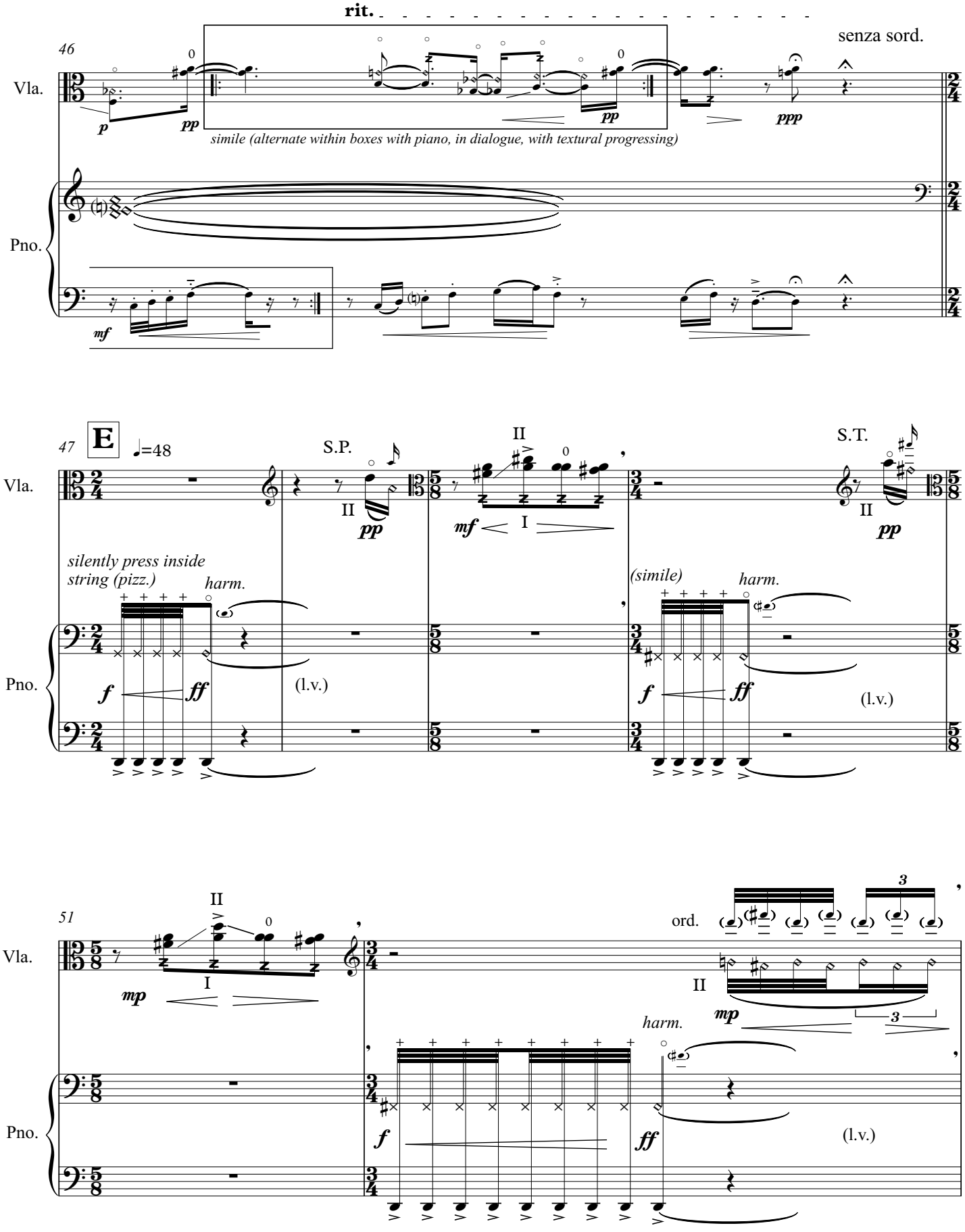

A tempo primo
22
accel.
(♩=72)
♩=42
Vla.
Pno.
agitato
24
S.P.
ord.
espress.
28
molto accel.
(♩=72)
deciso
(l.v.)
Ped.

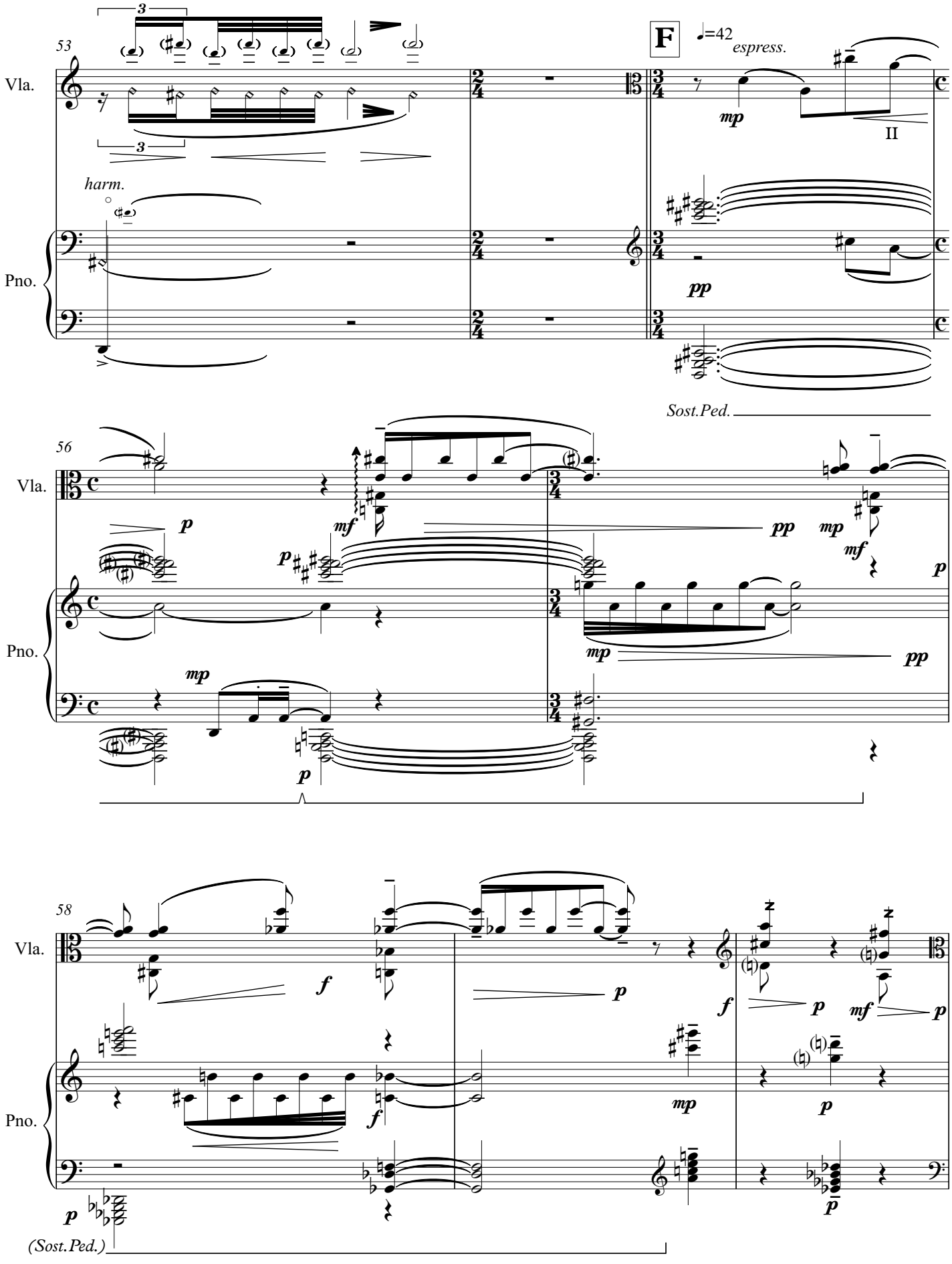

C
♩=48
30
gliss.
ord.
Vla.
f
mp
f
mp
mf
♩=48
harm.
(actual pitch)
Pno.
[l.v.]
silently press inside
string (pizz.)
f
ff
[Ped. ad lib., only for more resonance]

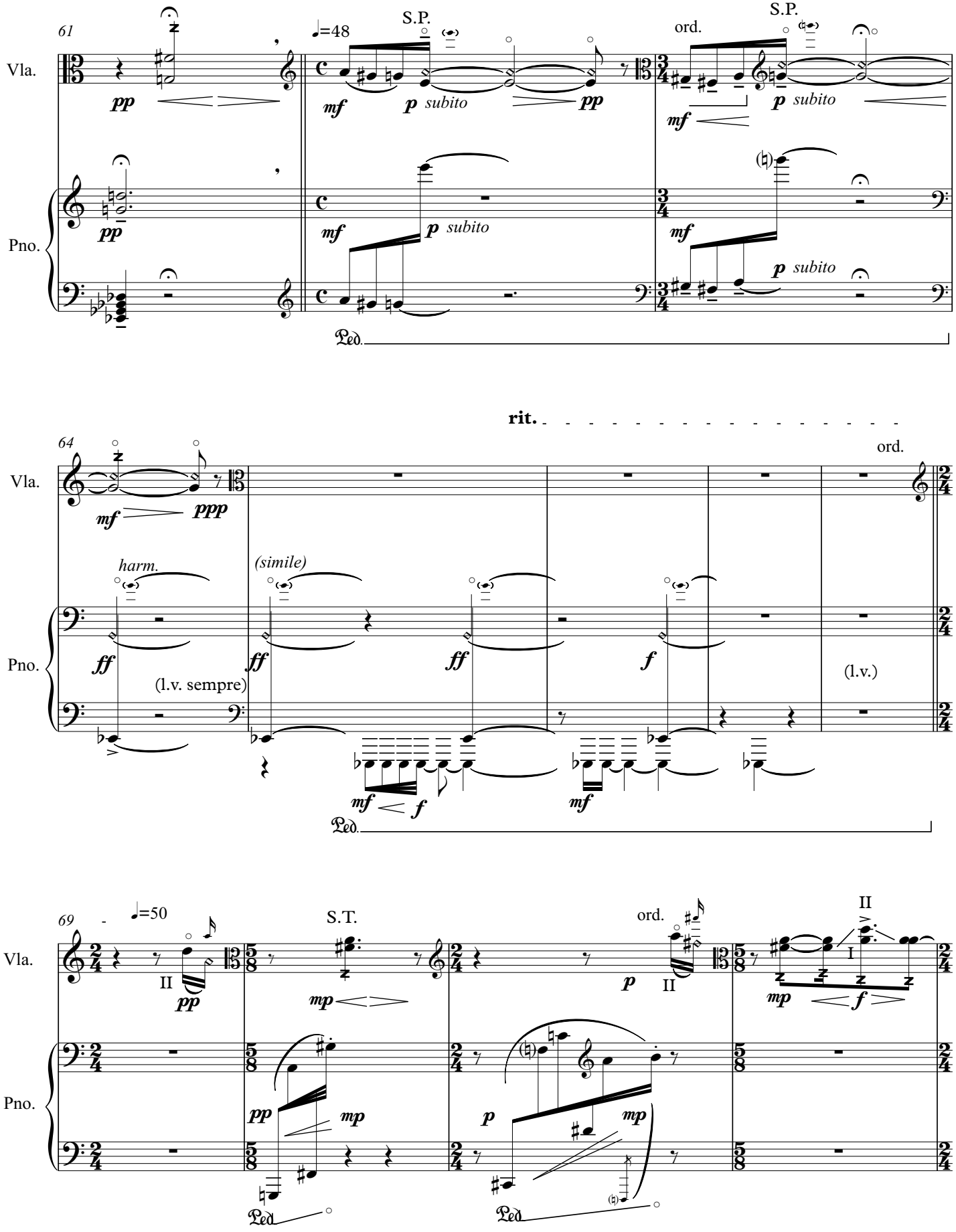

32
pp
sf
sf
p
Vla.
f
p
harm.
silently press inside
string (pizz.)
Pno.
f
ff

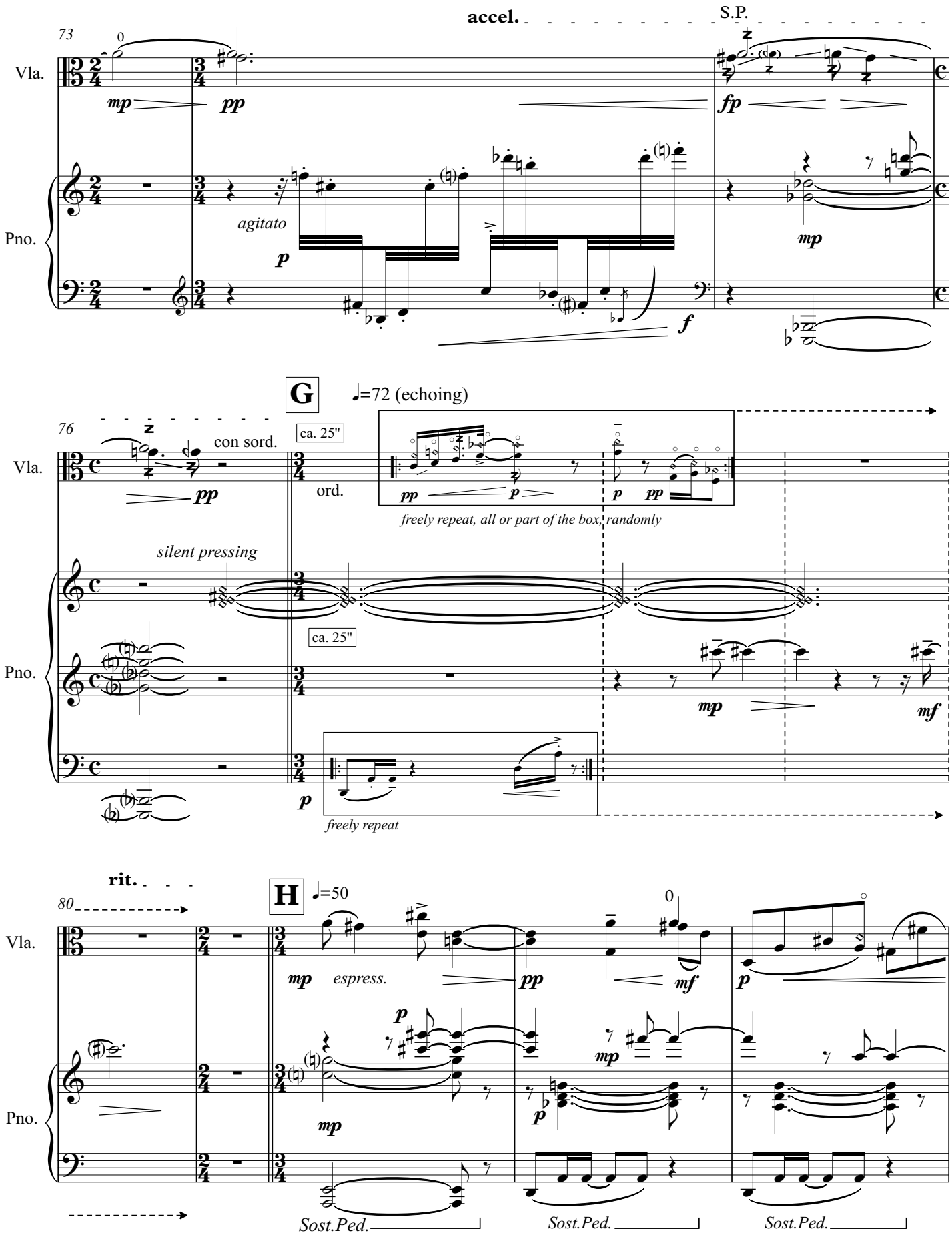

35
con sord.
Vla.
pp
mp
[l.v.]
pp
Pno.
[l.v.]
3
pp
mp
pp
3
Ped.

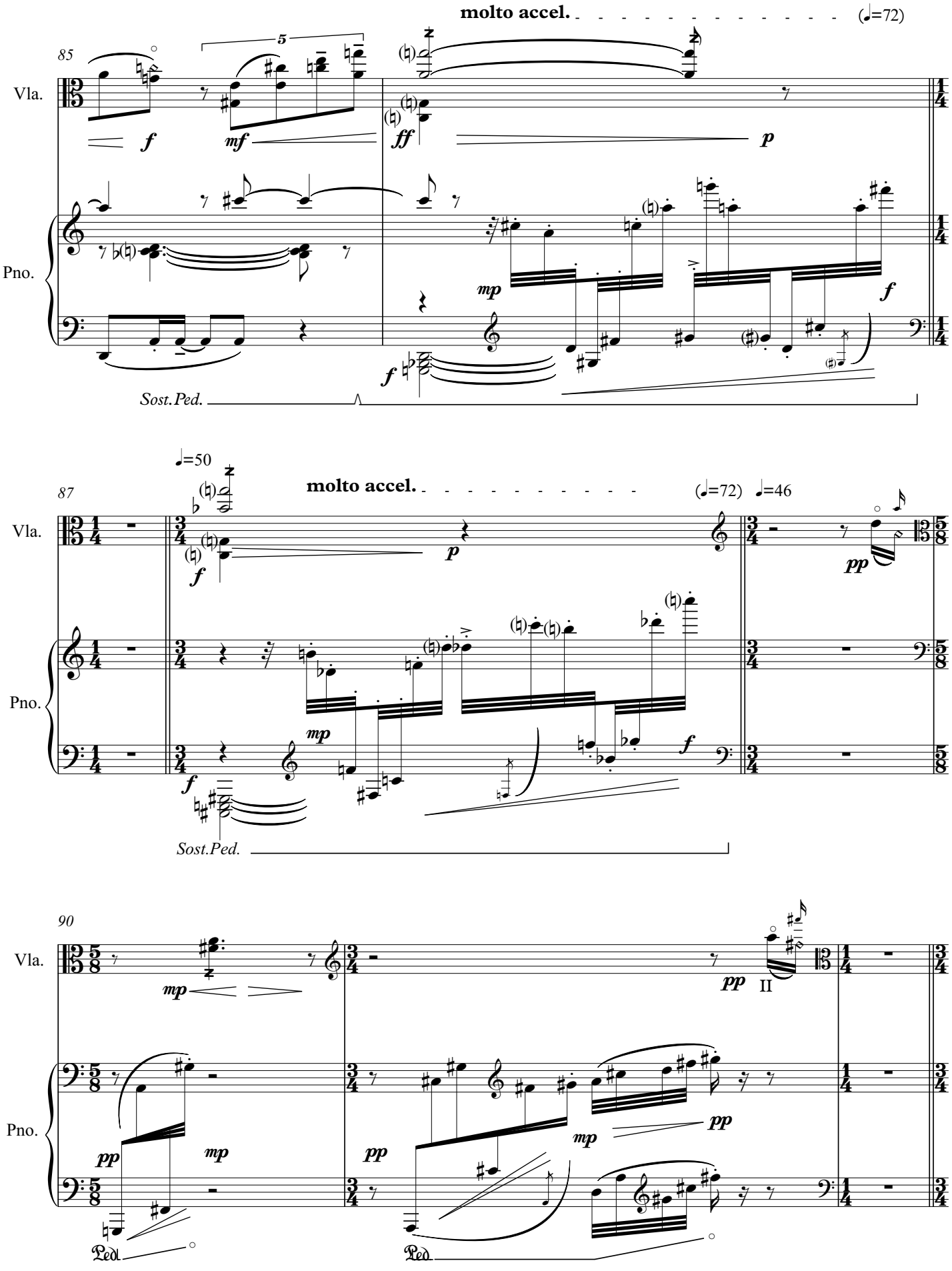

38
♩=42 e poco libero
S.T.
0
S.P.
0
Vla.
Pno.
pp
silent pressing
mp
pp
mp
pp
accel.
41
ord.
II
mf
pp
pp
mp
mp
simile
D
♩=72 (fluctuating, echoing from a distance)
44
con sord.
ca. 50"
pp
p
pp
mp
p
pp
freely repeat, all or part of the box
port.
mp
molto rubato e sonoro
mp
freely repeat, all or part of the box
simile

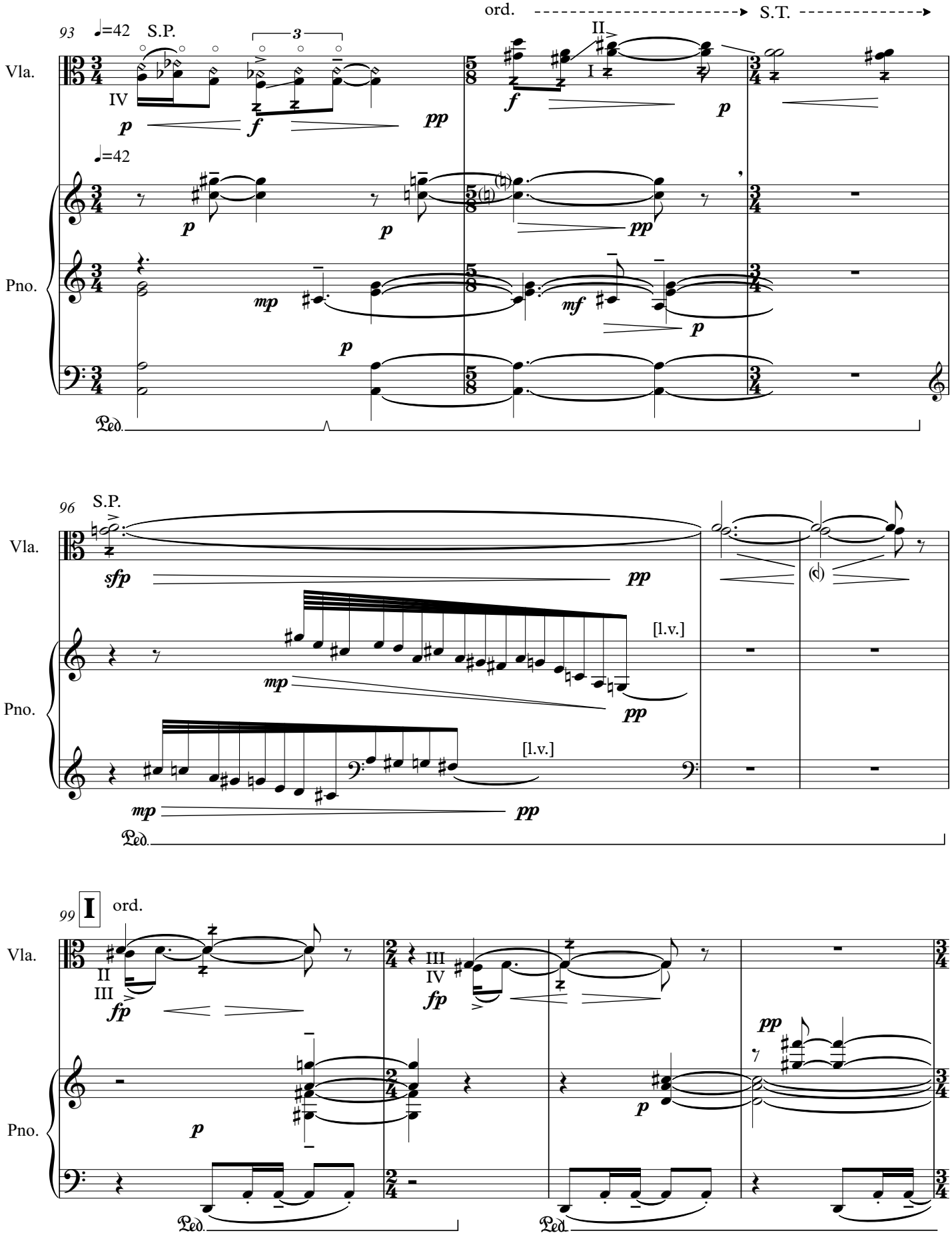

rit.
46
Vla.
senza sord.
p
pp
pp
ppp
simile (alternate within boxes with piano, in dialogue, with textural progressing)
Pno.
mf
47
E
♩=48
S.P.
II
pp
II
mf
I
S.T.
II
pp
silently press inside string (pizz.)
harm.
(simile)
harm.
f
ff
(l.v.)
f
ff
(l.v.)
51
II
I
mp
ord.
II
mp
3
harm.
f
ff
(l.v.)

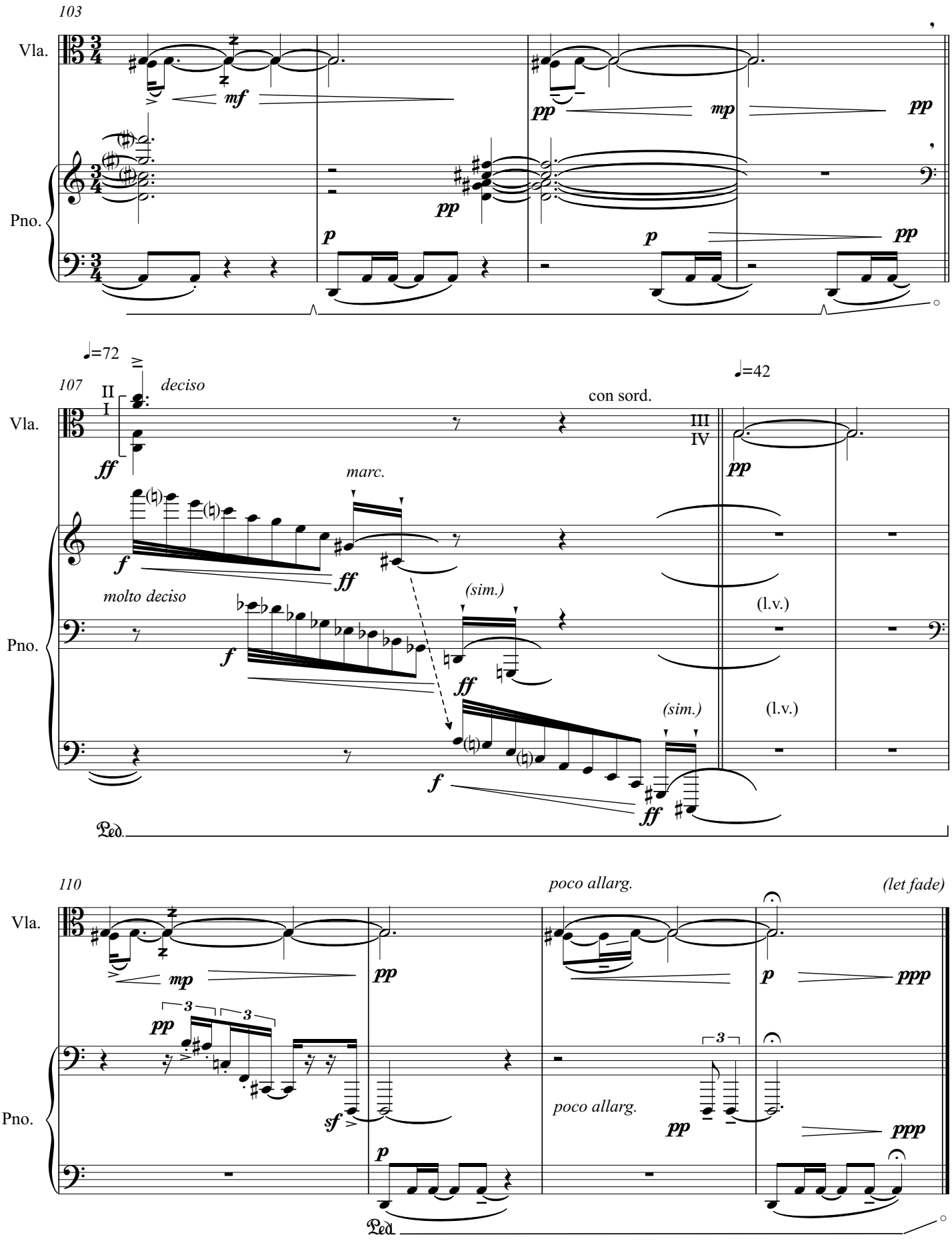

53
Vla.
Pno.
3
3
harm.
F
♩=42
espress.
mp
II
pp
Sost.Ped.
56
Vla.
Pno.
p
mf
pp
mp
mf
p
mp
pp
p
58
Vla.
Pno.
f
p
f
p
mf
p
mp
f
p
p
(Sost.Ped.)


61
♩=48
S.P.
ord.
S.P.
Vla.
pp
mf
p subito
pp
mf
p subito
Pno.
pp
mf
p subito
mf
p subito
Ped.
rit.
64
ord.
Vla.
mf
ppp
harm.
(simile)
Pno.
ff
ff
ff
f
(l.v. sempre)
(l.v.)
mf
f
mf
Ped.
69
♩=50
S.T.
ord.
II
II
I
Vla.
pp
mp
p
mp
f
Pno.
pp
mp
p
mp
Ped.
Ped.


accel.
S.P.
73
Vla.
Pno.
mp
pp
fp
agitato
p
f
mp
G
♩=72 (echoing)
76
con sord.
ca. 25"
ord.
pp
p
freely repeat, all or part of the box, randomly
silent pressing
mp
mf
freely repeat
rit.
H
♩=50
80
espress.
Sost.Ped.


molto accel.
(♩=72)
85
Vla.
Pno.
Sost.Ped.
♩=50
87
molto accel.
(♩=72)
♩=46
Vla.
Pno.
Sost.Ped.
90
Vla.
Pno.
II
Ped.
Ped.


ord.
S.T.
93
♩=42
S.P.
Vla.
Pno.
Ped.
96
S.P.
[l.v.]
99
I
ord.


103
Vla.
Pno.
mf
pp
mp
pp
pp
p
p
pp
♩=72
107
II
I
deciso
ff
marc.
f
ff
molto deciso
f
(sim.)
ff
f
ff
con sord.
III
IV
pp
♩=42
(l.v.)
(sim.)
(l.v.)
Ped.
110
poco allarg.
(let fade)
mp
pp
p
ppp
pp
3
3
sf
p
poco allarg.
3
pp
ppp
Ped.

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ

ΕΡΗΜΙΑ

ΓΙΑ ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΜΙΚΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ

Σε ποίηση Γιώργου Θέμελη

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1995 & 2021

ΕΡΗΜΙΑ

Έξω από μας πεθαίνουν τα πράγματα

Απ' όπου περάσεις νύχτα, ακούς σαν ένα ψίθυρο
Να βγαίνει από τους δρόμους που δεν πάτησες,
Από τα σπίτια που δεν επισκέφθηκες,
Απ' τα παράθυρα που δεν άνοιξες,
Απ' τα ποτάμια που δεν έσκυψες να πιεις νερό
Από τα πλοία που δεν ταξίδεψες.

Έξω από μας πεθαίνουν τα δέντρα που δεν γνωρίσαμε.

Ο άνεμος περνά από δάση αφανισμένα.
Πεθαίνουν τα ζώα από ανωνυμία και τα πουλιά από σιωπή.

Τα σώματα πεθαίνουν σιγά-σιγά από εγκατάλειψη,
Μαζί με τα παλιά μας φορέματα μες στα σεντούκια.
Πεθαίνουν τα χέρια, που δεν αγγίσαμε, από μοναξιά.
Τα όνειρα που δεν είδαμε, από στέρηση φωτός.

Έξω από μας αρχίζει η ερημία του θανάτου.

Γιώργος Θέμελης
από την ποιητική συλλογή
«Συνομιλίες» (1953)

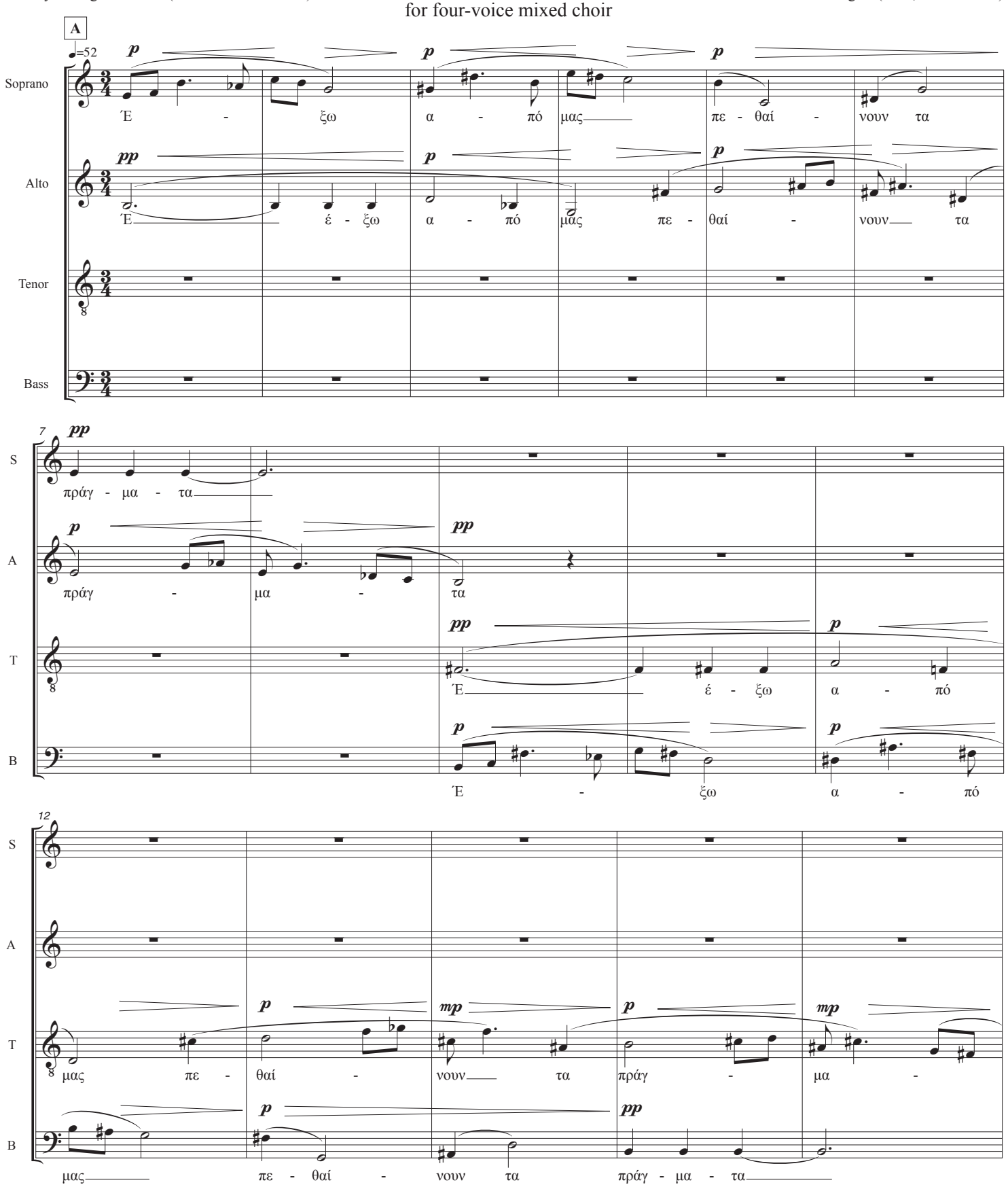
Στην μνήμη του Δημήτρη Θέμελη
In memoriam Dimitris Themelis

Ερημία - Solitude

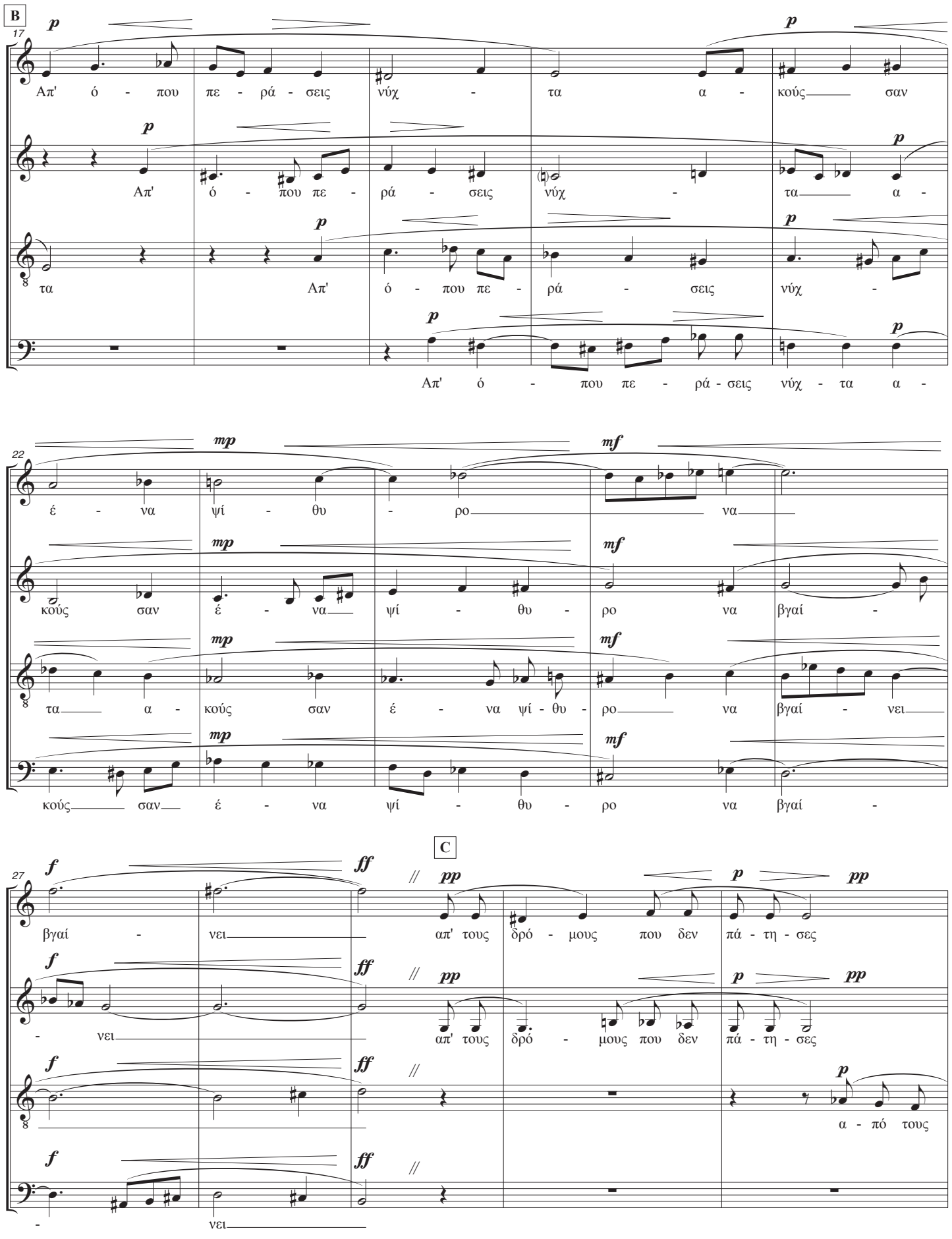
για τετράφωνη μικτή χορωδία
for four-voice mixed choir

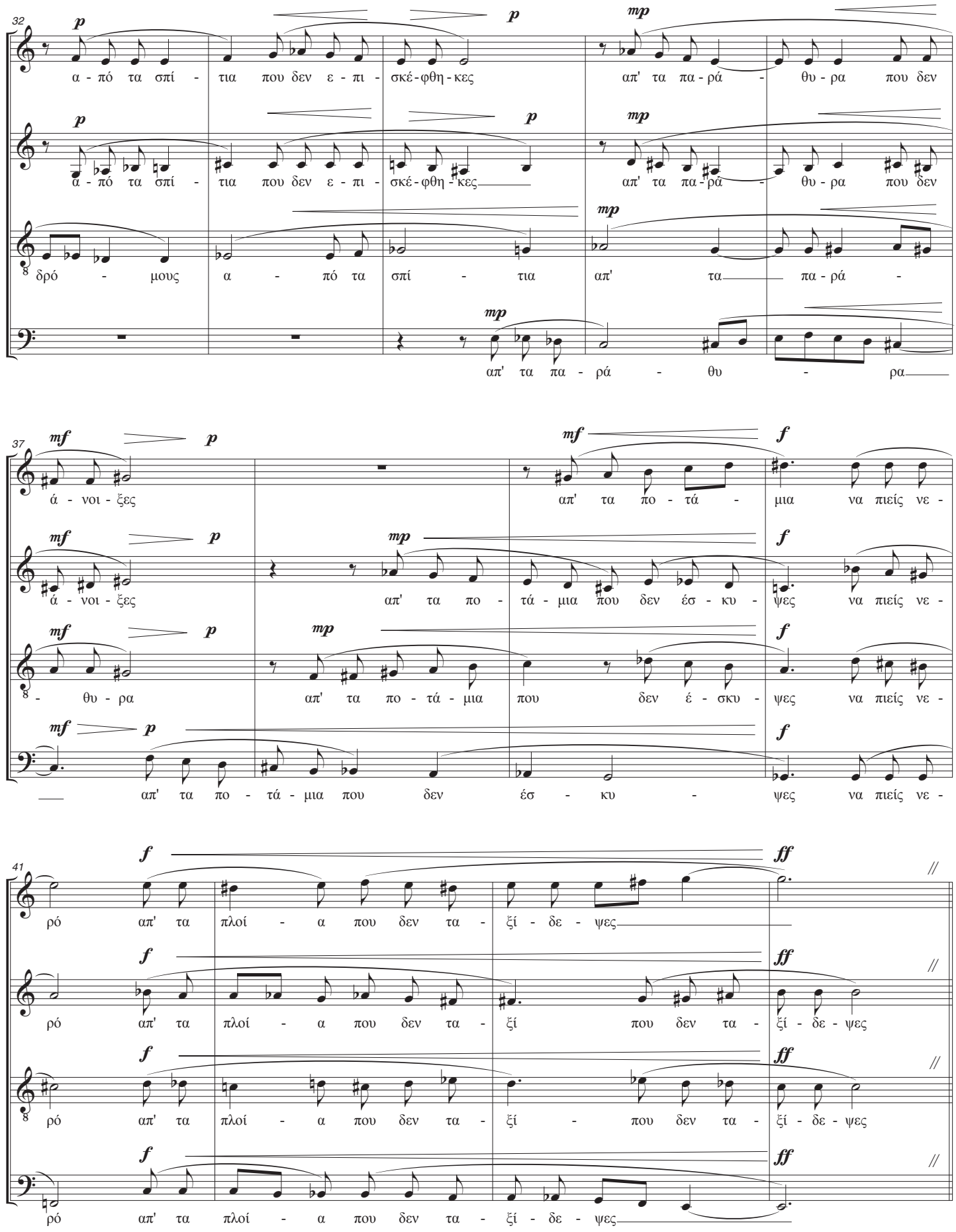
Ποίηση: Γιώργος Θέμελης (από τις «Συνομιλίες»)
Poetry: George Themelis (from "Conversations")

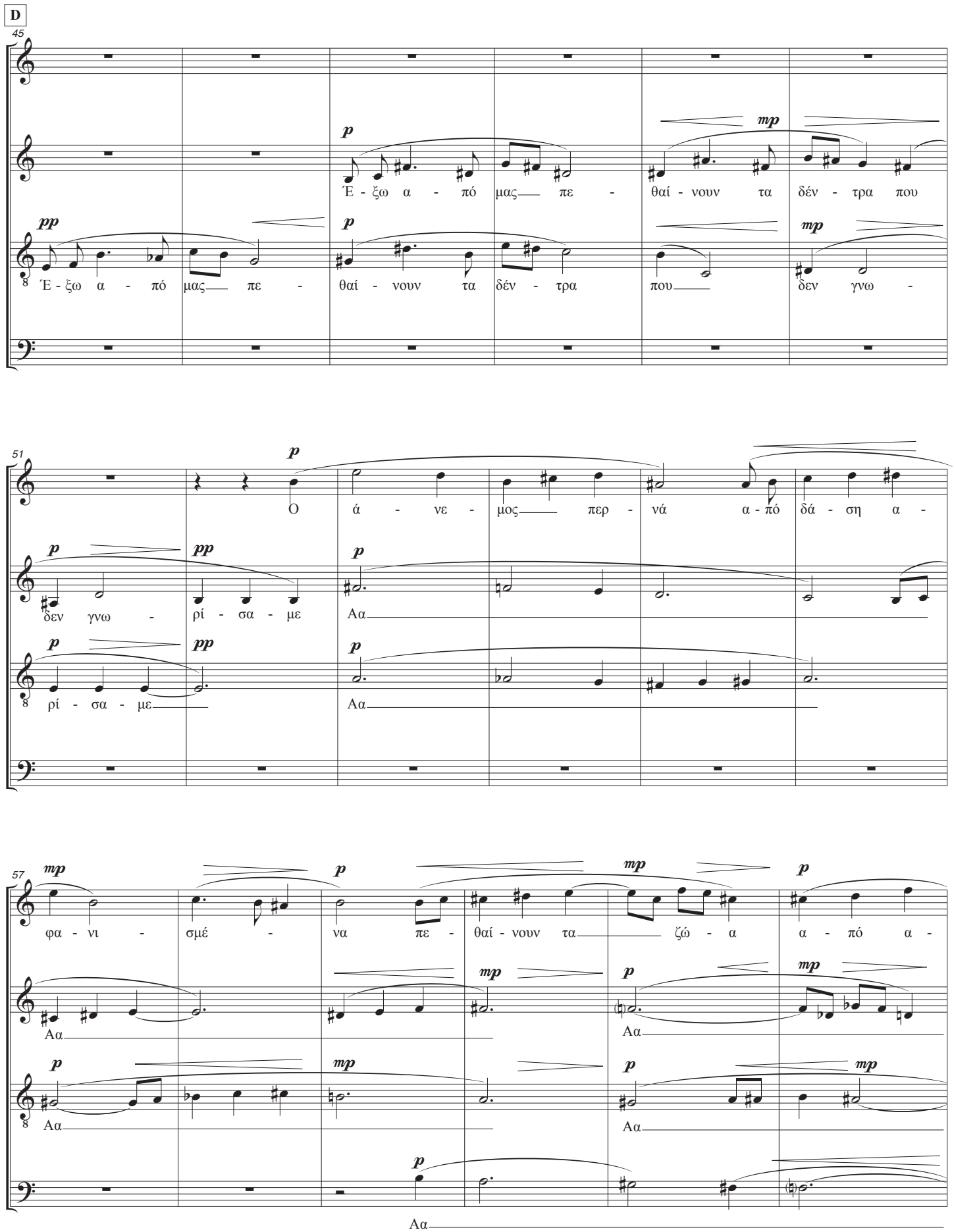
Κώστας Τσούγκρας (1995, αναθ. 2021)
Costas Tsougras (1995, revised 2021)

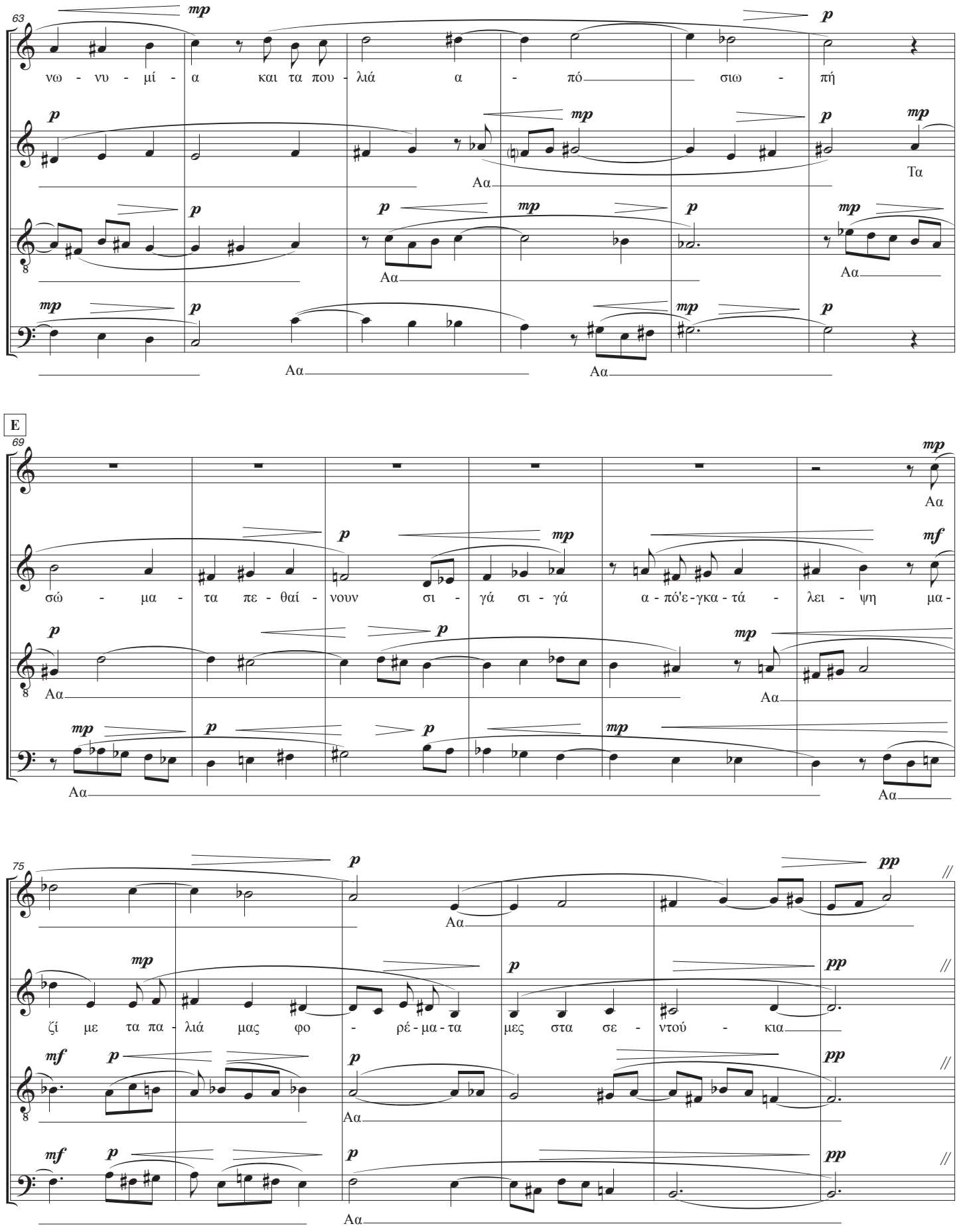


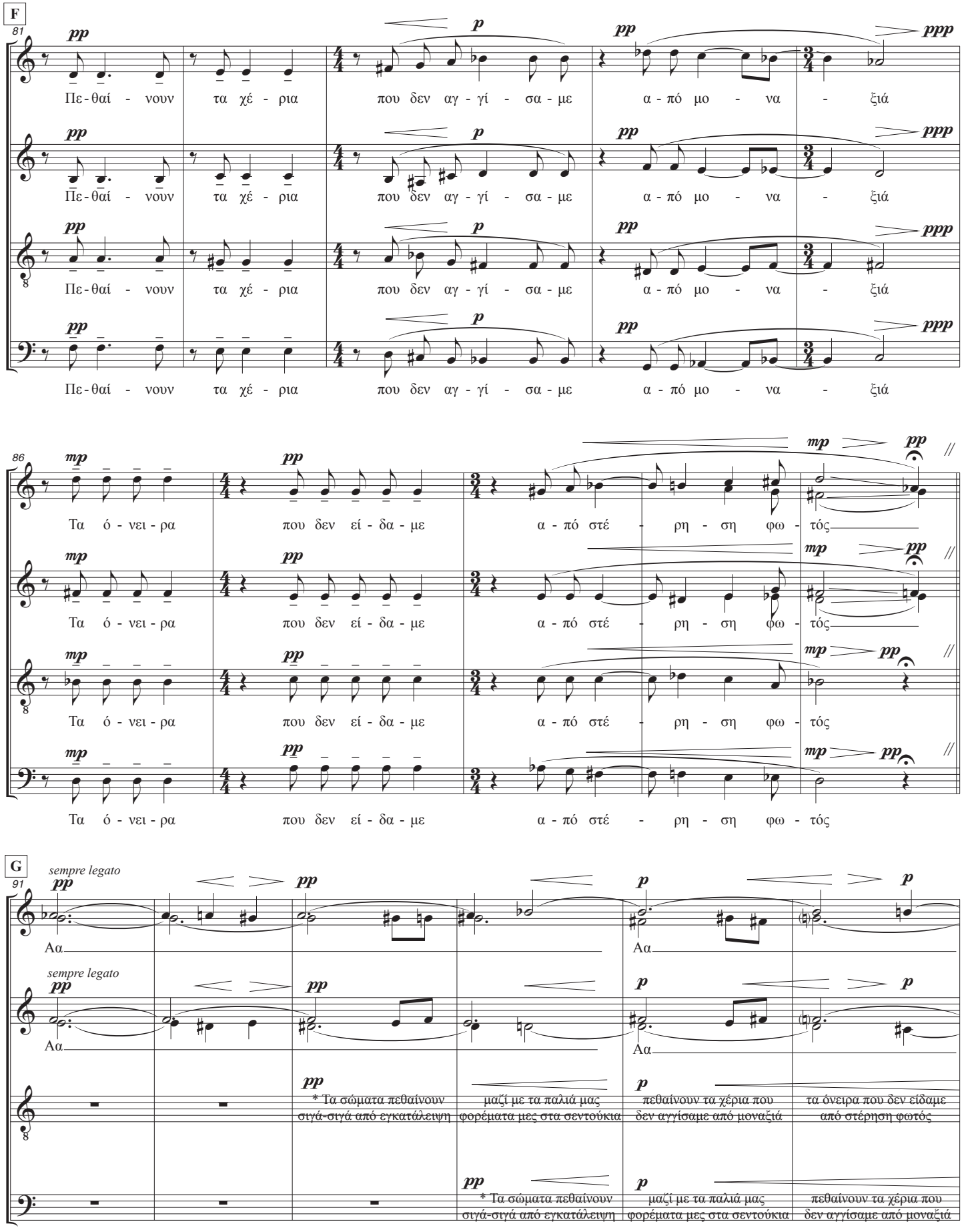
Σημ.: Το βασικό μελωδικό θέμα του έργου (μ. 1-8) είναι παράθεμα από το κομμάτι του Chick Corea "Return to Forever" (1972)
Note: The basic melodic theme of the work (b. 1-8) is a quotation from Chick Corea's piece "Return to Forever" (1972)


B
17
S
A
T
B
p
Απ' ό - που πε - ρά - σεις νύχ - τα α - κούς σαν
Απ' ό - που πε - ρά - σεις νύχ - τα α -
τα Απ' ό - που πε - ρά - σεις νύχ -
Απ' ό - που πε - ρά - σεις νύχ - τα α -
22
mp
mf
é - να ψί - θυ - ρο να
κούς σαν é - να ψί - θυ - ρο να βγαί -
τα α - κούς σαν é - να ψί - θυ - ρο να βγαί - νει
κούς σαν é - να ψί - θυ - ρο να βγαί -
C
27
f
ff
pp
βγαί - νει
απ' τους δρό - μους που δεν πά - τη - σες
- νει
απ' τους δρό - μους που δεν πά - τη - σες
α - πό τους
-
νει

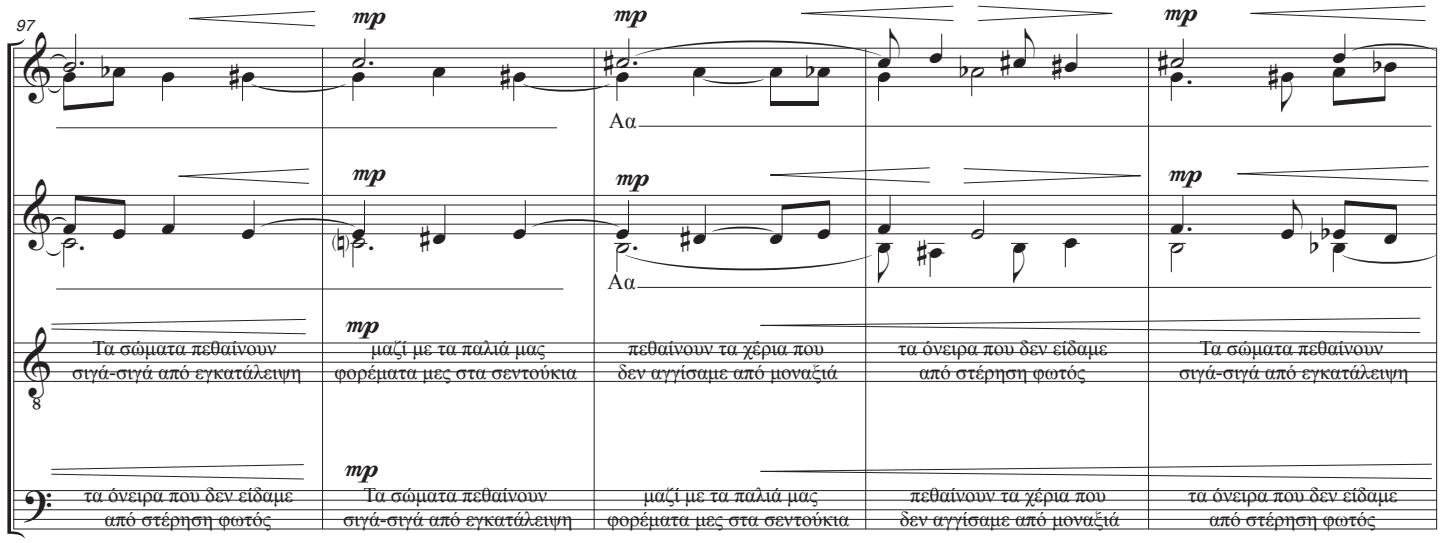

32
S
A
T
B
p
mp
α - πό τα σπί - τια που δεν ε - πι - σκέ - φθη - κες
απ' τα πα - ρά - θυ - ρα που δεν
δρό - μους α - πό τα σπί - τια απ' τα πα - ρά -
απ' τα πα - ρά - θυ - ρα
37
mf
p
mp
f
ά - νοι - ξες
απ' τα πο - τά - μια να πιείς νε -
απ' τα πο - τά - μια που δεν έσ - κυ - ψες
θυ - ρα
απ' τα πο - τά - μια που δεν έ - σκυ -
απ' τα πο - τά - μια που δεν έσ - κυ -
41
ff
ρό απ' τα πλοί - α που δεν τα - ξί - δε - ψες
ρό απ' τα πλοί - α που δεν τα - ξί που δεν τα - ξί - δε - ψες
ρό απ' τα πλοί - α που δεν τα - ξί - που δεν τα - ξί - δε - ψες
ρό απ' τα πλοί - α που δεν τα - ξί - δε - ψες

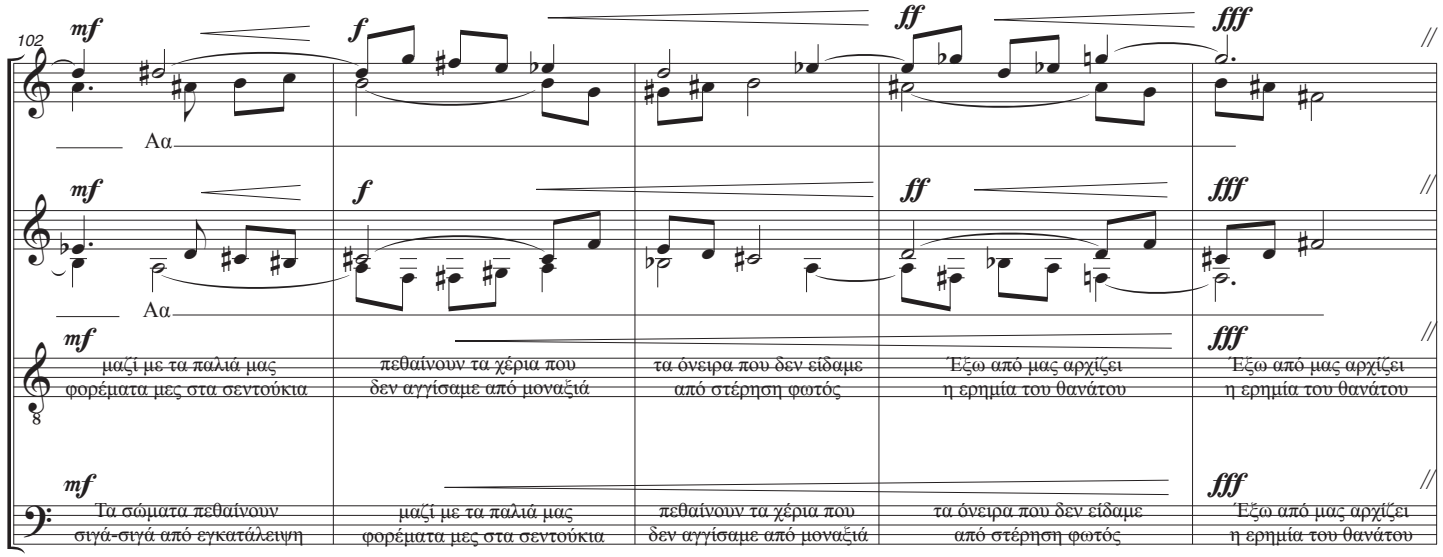

D
45
S
A
T
B
p
mp
pp
Έ - ξω α - πό μας πε - θαί - νουν τα δέν - τρα που
Έ - ξω α - πό μας πε - θαί - νουν τα δέν - τρα
που
δεν γνω -
51
Ο ά - νε - μος περ - νά α - πό δά - ση α -
δεν γνω - ρί - σα - με
ρί - σα - με
Αα
57
φα - νι - σμέ - να πε - θαί - νουν τα ζώ - α α - πό α -
Αα

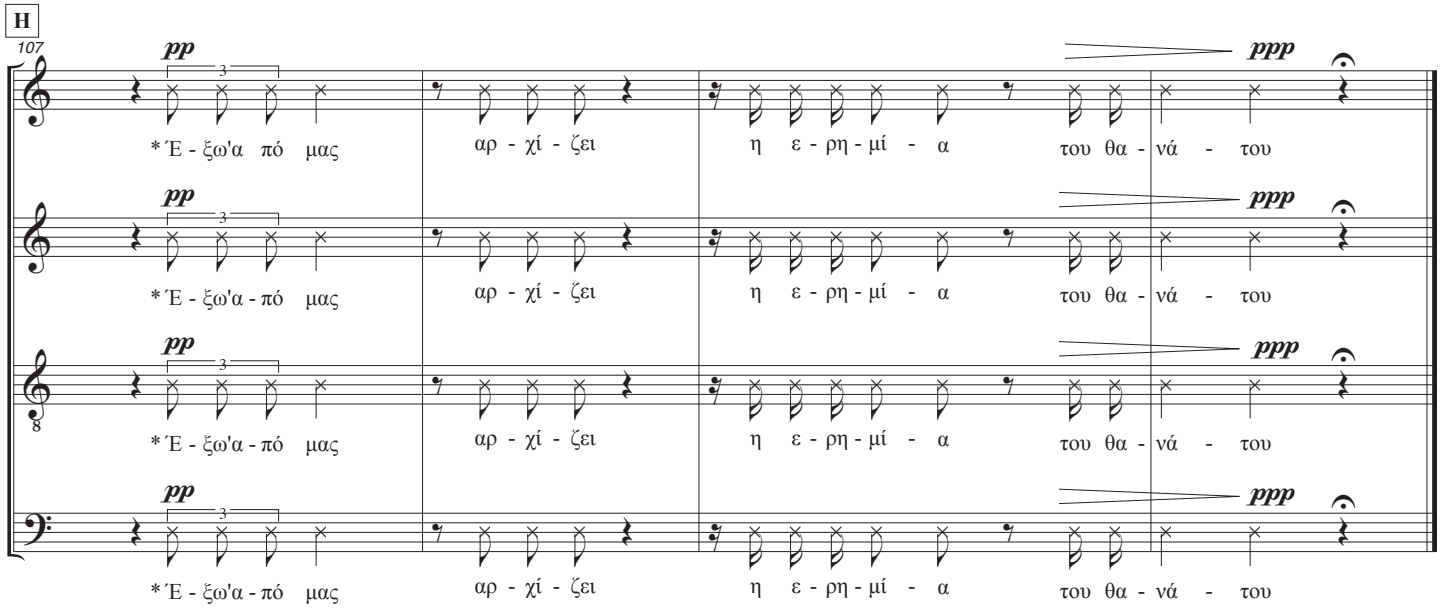

63
S
A
T
B
mp
p
νω - νυ - μί - α και τα που - λιά α - πό σιω - πή
Αα
Τα
E
69
σώ - μα - τα πε - θαί - νουν σι - γά σι - γά α - πό'ε - γκα - τά - λει - ψη μα -
mf
75
ζί με τα πα - λιά μας φο - ρέ - μα - τα μες στα σε - ντού - κια
pp



* Το κείμενο του κάθε μέτρου απαγγέλεται ως ελεύθερη ομιλία χωρίς συγκεκριμένο τονικό ύψος και ρυθμό και χωρίς συγχρονισμό μεταξύ των χορωδών
Each measure's text is recited as freely spoken speech without definite pitch and rhythm and without synchronisation between the chorists







* Το κείμενο απαγγέλεται ψιθυριστά χωρίς συγκεκριμένο τονικό ύψος σύμφωνα με τον σημειογραφημένο ρυθμό
The text is whispered without definite pitch, following the notated rhythm

ΙΙΙ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΙΙΙ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Γιώργος Θέμελης
Μέλος Ε.Ε.Π. Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Δημήτρης Θέμελης - Συνοπτικός κατάλογος μουσικών συνθέσεων (σε 244 τίτλους)

Χρονολογίες σύνθεσης και αρίθμηση έργων

Οι συνθέσεις του Δημήτρη Θέμελη υπάρχουν σε χειρόγραφα, χειρόγραφα αντίγραφα από άλλους αντιγραφείς και σε ηλεκτρονική μορφή. Πέντε έργα (κουαρτέτα εγχόρδων αρ. 12-15 και κουαρτέτο σαξοφώνων αρ. 2) έχουν εκδοθεί ενώ άλλα τέσσερα βρίσκονται σε διαδικασία έκδοσης.

Ορισμένα μόνο έργα (περίπου 90) είναι αριθμημένα από τον ίδιο τον συνθέτη, με την ένδειξη έργ. ή op. Για τον λόγο αυτό και εξαιτίας του γεγονότος ότι σε συγκεκριμένες κατηγορίες συνθέσεων προτιμήθηκε η ομαδοποίηση των έργων -όπως σε τραγούδια- οι συνθέσεις δεν εμφανίζονται με αύξοντα αριθμό.

Ο κατάλογος περιλαμβάνει χρονολογίες συνθέσεων μόνο για τα έργα στων οποίων τα χειρόγραφα ή τα ηλεκτρονικά αρχεία αναγράφονται αυτές από τον συνθέτη ή επιβεβαιώνονται κατά προσέγγιση με άλλον τρόπο. Για τα υπόλοιπα απαιτείται διερεύνηση.

Όλα τα έργα είναι προσβάσιμα και διαθέσιμα σε κάθε ενδιαφερόμενο επιστήμονα για έρευνα και ανάλυση όπως και σε κάθε εκτελεστή.

Α. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

- Βαλκανική Σουίτα, 2007
- Σαμιακή Σουίτα, 2011
- Ικαριακή Σουίτα, 2010
- Ιωνική Σουίτα, 2010
- Εορταστική εισαγωγή για την επέτειο του Κ.Ω.Θ., 2014
- Εισαγωγή «Στον δρόμο του κίτρινου αστεριού», 2003

- Μακεδονικός χορός, 2004
- Νησιώτικος χορός, 2004
- Ικαριώτικος χορός, 2003 (επίσης εκδοχές, για ορχήστρα και κρουστά, ορχήστρα εγχόρδων και κουαρτέτο εγχόρδων)
- Σαμιώτικος χορός
- Χορός αρ. 4, 2005
- Συμφωνικό ποίημα Χριστουγέννων (=μεταγενέστερη διασκευή της ομώνυμης καντάτας)
- Συμφωνία αρ. 1, 1998
- Συμφωνία αρ. 2, 1999
- Συμφωνία αρ. 3, 2002
- Συμφωνία αρ. 4, 2004
- Συμφωνία αρ. 5, 2009
- Συμφωνία αρ. 6, 2010
- Συμφωνία αρ. 7
- Συμφωνία αρ. 8
- Συμφωνία αρ. 9
- Συμφωνιέτα για ορχήστρα εγχόρδων αρ. 1, 1996
- Συμφωνιέτα για ορχήστρα εγχόρδων αρ. 2, 2000
- Συμφωνιέτα για σαξόφωνα, 2003
- Συμφωνικό δίπτυχο, 1985
- Adagio για ορχήστρα εγχόρδων
- Ημιτελές σχεδίασμα για ορχήστρα εγχόρδων, 1985

Β. ΟΠΕΡΕΣ, ΟΡΑΤΟΡΙΑ, ΚΑΝΤΑΤΕΣ

- Ο Οδυσσέας στο νησί των Φαιάκων (Όπερα, *Α. Δαφνομήλης*)
- Παύλος Μελάς (Όπερα, *Α. Δαφνομήλης*)
- Ίκαρος και Αρέθουσα (Όπερα, *Η. Τσαρνά*)
- Οσία Κασσιανή (Ορατόριο, *Α. Δαφνομήλης*), 2016
- Άγιοι Κύριλλος και Μεθόδιος (Ορατόριο, *Α. Δαφνομήλης*)
- Η Κύπρος η αέρινη (Καντάτα, *Α. Δαφνομήλης*)
- Σε αγαπώ δημιούργημα του Πέτρου (Σόλο -Καντάτα, *Α. Pushkin*)
- Χριστουγεννιάτικη Καντάτα για ορχήστρα, χορωδία και σόλο τενόρο, 2002

- Ο Ρώσος ζωγράφος Αθωνίτης Μοναχός Εφραίμ (Συμφωνικό ποίημα)

Γ. ΚΟΝΤΣΕΡΤΑ

- Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 1, 1981
- Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 2, 1981
- Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 3
- Κοντσέρτο για βιόλα και ορχήστρα αρ. 1, 1995
- Κοντσέρτο για βιόλα και ορχήστρα αρ. 2 (Σπαρτίτο)
- Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα αρ. 1, 1994
- Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα αρ. 2
- Κοντσέρτο για κοντραμπάσο (ή βιολοντσέλο) και ορχήστρα, 1996
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, 2011
- Κοντσέρτο για φαγκότο και ορχήστρα, 1996
- Κοντσέρτο για σαξόφωνο άλτο και ορχήστρα εγχόρδων, 2002
- Κοντσέρτο - φαντασία για κρουστά και ορχήστρα, 2014
- Κοντσερτίνο για βιολί και ορχήστρα, 1980
- Κοντσερτίνο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων
- Κοντσερτίνο για φλάουτο και ορχήστρα εγχόρδων, 2002
- Φαντασία για βιολί και ορχήστρα (=διασκευή του κοντσέρτου για πιάνο)

Δ. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

1. Σε ποίηση Γ. Θέμελη

- Τα πράγματα που σε καθρέφτισαν
- Απουσία πικρότερη, 2010
- Ορυχείο, 1980
- Το ταξίδι που τελείωσε
- Φάτνη, 1979/1983
- Δώδεκα κτύπησαν οι δείκτες
- Η αγάπη είναι μουσική

2. Σε ποίηση άλλων ποιητών

- Έφυγε το καλοκαίρι, *Μουσούρης*
- Η προσκύνηση των μάγων, 2002

Ε. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΕΓΧΟΡΔΩΝ

1. Σε ποίηση Γ. Θέμελη

- Θάλασσα και ψυχή, 1977
- Στο καλό, 1978
- Άνθρωποι και πουλιά, 1978
- Απογύμνωση, 1979
- Σαν τις εικόνες, 1980
- Γυμνό παράθυρο, 1980
- Μίμησις, 1980
- Ελεγείο Ι και ΙΙ
- Κατά το μέλλον
- Μάταια πράγματα
- Άστρο αμάραντο, 1982
- Η σελήνη των πεθαμένων
- Απουσία πικρότερη, 2010
- Ορυχείο, 1978
- Το ταξίδι που τελείωσε
- Χαλασμένη βρύση, 2000
- Δώδεκα κτύπησαν οι δείκτες
- Η αγάπη είναι μουσική

2. Σε ποίηση άλλων ποιητών

- Η κηδεία του Σαρπηδόνος, *Καβάφης*
- Θαλασσινή πατρίδα μας, 2002, *Μαυρογιώργης*
- Πέθανεν ο αμπελουργός, 2002, *Μαυρογιώργης*
- Να κτίσω ένα σπίτι, 2002, *Μαυρογιώργης*

- Νιον αμπέλιν, 2002, *Μαυρογιώργης*

ΣΤ. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΟΡΓΑΝΑ

- Επτά σκίτσα για πιάνο/τσέμπαλο, 1994
- Ελεγείο για πιάνο,1988
- Invention αρ. 1 για πιάνο, 1980
- Invention αρ. 2 για πιάνο, 1981
- Μικρό πρελούδιο και χασάπικο για πιάνο, 1966 / τσέμπαλο, 1980 (μεταγενέστερη διασκευή ως: Προανάκρουσμα και λαϊκός χορός για πιάνο)
- Σονάτα για πιάνο αρ. 1, 1980
- Σονάτα για πιάνο αρ. 2
- 8 Τραγούδια χωρίς λόγια για πιάνο
- Δίπτυχο για πιάνο, 1983
- Φούγκα για πιάνο, 1985 (=συμφωνικό δίπτυχο, β' μέρος)
- Ελεγείο για όργανο
- Σονατίνα για τσέμπαλο, 2005
- Παραλλαγές και φούγκα σε ένα ελληνικό θέμα για βιολί σόλο, 1982 (και μεταγενέστερη εκδοχή για βιόλα)
- Φαντασία για βιολί σόλο αρ. 1, 1997
- Φαντασία για βιολί σόλο αρ. 2 (και μεταγενέστερη εκδοχή για βιόλα)
- Invention αρ. 1 για βιολί σόλο, 1979
- Invention αρ. 2 για βιολί σόλο, 1980
- Πρελούδιο και καπρίτσιο για κλαρινέτο, 1983
- Πρελούδιο για κλαρινέτο, 1988
- Imagination για κλαρινέτο, 1987
- Φαντασία για φλάουτο, 2005
- Μινιατούρα για φλάουτο
- Σχεδίασμα για σαξόφωνο άλτο, 2006
- Ελεγείο για βιολοντσέλο, 2011
- Invention για βιολοντσέλο, 1988
- Αυτοσχεδιασμός για κοντραμπάσο, 2001

Ζ. ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

- Αρχαϊκή σουίτα για βιολί και πιάνο, 2014
- Μπαλάντα για βιολί και πιάνο, 1979
- Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 1, 2011
- Σονάτα για βιολί/βιόλα και πιάνο αρ. 2/1, 2015
- Σονάτα για βιολί/βιόλα και πιάνο αρ. 3/2
- Σοναττίνα για βιολί και πιάνο
- Φαντασία για βιολί και πιάνο, 1949
- Σουίτα για βιολί και πιάνο/τσέμπαλο, 2011
- Τάνγκο ρεμπέτικο για βιολί/βιόλα και πιάνο, 1966
- Ντούο για βιολί/βιόλα και πιάνο (βαλς αρ. 1)
- Τραγούδι χωρίς λόγια για βιόλα και πιάνο αρ. 1
- Τραγούδι χωρίς λόγια για βιόλα και πιάνο αρ. 2, 2010
- Σοναττίνα για βιόλα και πιάνο, 2005
- Αυτοσχεδιασμός για βιόλα και πιάνο, 1984
- Τραγούδι χωρίς λόγια για βιολοντσέλο και πιάνο
- Δίπτυχο για βιολοντσέλο και πιάνο (=τραγούδι χωρίς λόγια για βιόλα και πιάνο)
- Σοναττίνα για βιολοντσέλο/κοντραμπάσο και πιάνο, 2000
- Τραγούδι του Μαρσύα για φλάουτο και πιάνο, 1982
- Δίπτυχο για βιολί/κλαρινέτο και πιάνο
- Νησιώτικος χορός για βιολί/κλαρινέτο και πιάνο
- Δίπτυχο για σοπράνο σαξόφωνο και όργανο (βιολί/κλαρινέτο και πιάνο), 2007
- Αρχαϊκή σουίτα για δύο πιάνα
- Σονάτα για δύο πιάνα
- Τρίπτυχο για δύο πιάνα/τσέμπαλα
- Ντουέτο για δύο βιολιά αρ. 1, 1997 (ή βιολί και σαξόφωνο άλτο, 2003)
- Ντουέτο για δύο βιολιά αρ. 2
- Ντουέτο για βιολί και βιόλα (βαλς αρ. 1)
- Ντουέτο για βιολί/σοπράνο σαξόφωνο και βιόλα αρ. 2
- Ντουέτο για βιολί και βιόλα αρ. 3

- Ντουέτο για βιολί και βιόλα, 1979. (Μεταγενέστερες εκδοχές: βιολί/βιόλα/σαξόφωνο τενόρο και κοντραμπάσο, φλάουτο και φαγκότο)
- Ελεγείο για βιολί/σαξόφωνο άλτο και βιόλα, 2010
- 7 σκίτσα για βιόλα και βιολοντσέλο, 1994
- Πιάνο τρίο αρ. 1, 1998
- Πιάνο τρίο αρ. 2, 1999
- Πιάνο τρίο αρ. 3, 2000
- Πιάνο τρίο αρ. 4, 2003
- Τρίο εγχόρδων αρ. 1, 2004
- Τρίο εγχόρδων αρ. 2
- Τρίο εγχόρδων αρ. 3
- Τρίο για δύο βιολιά και βιόλα, 1998
- Τρίο για βιολί και δύο βιόλες, 2004
- 30 Κουαρτέτα εγχόρδων
- Φαντασία για κουαρτέτο εγχόρδων
- Ικαριώτικος για κουαρτέτο εγχόρδων
- Κρητικός για κουαρτέτο εγχόρδων
- Νησιώτικος για κουαρτέτο εγχόρδων
- 5 Κουαρτέτα σαξοφώνων, 2001-02
- 3 Κουαρτέτα κλαρινέτων
- Κουαρτέτο πνευστών (φλάουτο, όμποε, κόρνο, φαγκότο)
- Κουιντέτο εγχόρδων, 2001
- Κουιντέτο με κουαρτέτο εγχόρδων και σαξόφωνο άλτο, 2004
- Κουιντέτο για χάλκινα αρ. 1 (τρομπέτα I/II, κόρνο, τρομπόνι, τούμπα), 2001
- Κουιντέτο για χάλκινα αρ. 2 (τρομπέτα I/II, τρομπόνι I/II, τούμπα)
- Τάγκο για βιολί, ακορντεόν, κοντραμπάσο, πιάνο, 2004 (= β' μέρος φαντασίας για κουαρτέτο εγχόρδων)
- Μουσική ντοκιμαντέρ *Ursprünge Europas: Hellas,* 1966 (φλάουτο, όμποε, άρπα, λύρα)

Η. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ

1. A cappella

- Αγαπώ την ώρα, 4v, *Θέμελης*

- Είναι το φως το ακοίμητο, 4v, *Θέμελης*
- Σε ποια θάλασσα, 4v/2v, *Θέμελης*
- Ελεγείο μοναχικό του Ανδρέου Κάλβου, 4v/6v, *Θέμελης,* 1987
- Καράβι μου στερνό, 4v, *Θέμελης,* 1979
- Φάτνη, 4v, *Θέμελης,* 1980
- Αργά πεθαίνουν, 4v, *Θέμελης,* 1982
- Θάλασσα γαλάζιο γυαλί, 4v, *Θέμελης*, 1985
- Θεσσαλονίκη, Ι. Τοπίο, 4v, *Θέμελης,* 1987
- Μόνοι μακρυνοί, για ανδρική χορωδία, 3v, *Θέμελης,* 1987
- Δώδεκα κτύπησαν οι δείκτες, 5v, *Θέμελης*
- Ικαριώτισσα μάνα, 4v, *Μαυρογιώργης*
- Σαλαμίνα, 4v, *Μαυρογιώργης*, 2010
- Όταν μεθάει ο Θερμαϊκός, 4v, *Τζανής*
- Το δάσος που αντίκρυζες, 4v, *Στεργιάδης,* 1993

2. Χορωδία με πιάνο

- Δώδεκα κτύπησαν οι δείκτες για χορωδία (5v) και πιάνο, *Θέμελης*
- Η αγάπη είναι μουσική για χορωδία (4v) και πιάνο, *Θέμελης*
- Θάλασσα και ψυχή για χορωδία (2v) και πιάνο, *Θέμελης*
- Σε ποια θάλασσα για χορωδία (2v/3v/4v) και πιάνο, *Θέμελης*
- Βροχή του εφησυχασμού για γυναικεία χορωδία (3v) και πιάνο, *Νικητέας,* 2015
- Η σκιά του φαναριού για γυναικεία χορωδία (3v) και πιάνο, *Νικητέας,* 2015
- Πρόλαβα όμως να ζωγραφίσω για γυναικεία χορωδία (3v) και πιάνο, *Νικητέας,*
- Καλοκαίρι στα Πυργαδίκια για χορωδία (4v) και πιάνο, *Πομπόρτση*
- Ωδή στο βράχο των αιώνων για χορωδία (4v) και πιάνο, *Πεχλιβανίδου*
- Επίκληση στην ελαία για χορωδία (4v) και πιάνο, *Μπουκόνης*
- Ο λόγος σου Χριστέ για χορωδία (4v) και πιάνο, *Χατζηανέστης*

3. Χορωδία με ορχήστρα

- Δώδεκα κτύπησαν οι δείκτες, *Θέμελης*
- Η αγάπη είναι μουσική, *Θέμελης*

Θ. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΜΕ ΠΙΑΝΟ

- 6 τραγούδια σε ποίηση Ρ. Αλαβέρα
- 1 τραγούδι σε ποίηση Κ. Αλατζόγλου
- 2 τραγούδια σε ποίηση Τ. Βαρβιτσιώτη
- 5 τραγούδια σε ποίηση Π. Βορεόπουλου
- 1 τραγούδι σε ποίηση Μ. Δραγούμη
- 1 τραγούδι σε ποίηση Α. Δαφνομήλη
- 2 τραγούδια σε ποίηση Ο. Ελύτη
- 1 τραγούδι σε ποίηση Γ. Ελευθερουδάκη
- 2 τραγούδια σε ποίηση Κ. Καβάφη
- 3 τραγούδια σε ποίηση Ι. Καθαρίου
- 3 τραγούδια σε ποίηση Θ. Καλαμπούκα
- 11 τραγούδια σε ποίηση Γ. Καραβίδα
- 3 τραγούδια σε ποίηση Κ. Καρούσου
- 3 τραγούδια σε ποίηση Γ. Κάρτερ
- 3 τραγούδια σε ποίηση Γ. Κιτσόπουλου
- 5 τραγούδια σε ποίηση Ν. Κοντογιαννόπουλου
- 3 τραγούδια σε ποίηση Λ. Θέμελη
- 1 τραγούδι σε ποίηση Α. Λιάπη
- 2 τραγούδια σε ποίηση Μ. Λογοθέτη
- 13 τραγούδια σε ποίηση Σ. Μουσούρη
- 4 τραγούδια σε ποίηση Δ. Μπουκόνη
- 2 τραγούδια σε ποίηση Κ. Νίγδελη
- 3 τραγούδια σε ποίηση Π. Νικητέα
- 1 τραγούδι σε ποίηση Δ. Ξιφιλίδου
- 10 τραγούδια σε ποίηση Ε. Πεχλιβανίδου
- 7 τραγούδια σε ποίηση Κ. Πομπόρτση
- 2 τραγούδια σε ποίηση Α. Πούλου
- 2 τραγούδια σε ποίηση Σ. Παυλέα
- 3 τραγούδια σε ποίηση Γ. Σερκεδάκη
- 1 τραγούδι σε ποίηση Ε. Σίτα

- 3 τραγούδια σε ποίηση Γ. Τζανή
- 2 τραγούδια σε ποίηση Τ. Φάλκου
- 46 τραγούδια σε ποίηση Γ. Θέμελη
- 3 τραγούδια σε ποίηση Σ. Βασίλαρου (1 διασκ. για κιθάρα)
- 3 τραγούδια σε ποίηση Ζ. Βολίκα (2 διασκ. για κιθάρα)
- 5 τραγούδια σε ποίηση Η. Τσαρνά (1 διασκ. για κιθάρα)
- 2 τραγούδια σε ποίηση Χ. Χατζηνάκη (1 διασκ. για κιθάρα)
- 40 τραγούδια σε ποίηση Φ. Μαυρογιώργη (1 διασκ. για κιθάρα)
- 12 τραγούδια (τρεις κύκλοι) σε ποίηση κινέζων ποιητών

Ι. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΜΕ ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΣΥΝΟΛΟ

1. Με κουαρτέτο εγχόρδων

- 6 τραγούδια σε ποίηση Κ. Βάρναλη
- 1 τραγούδι σε ποίηση Γ. Κάρτερ
- 2 τραγούδια σε ποίηση Κ. Καβάφη
- 2 τραγούδια σε ποίηση Κ. Καρούσου
- 1 τραγούδι σε ποίηση Λ. Θέμελη
- 1 τραγούδι σε ποίηση Κ. Πομπόρτση
- 10 τραγούδια σε ποίηση Φ. Μαυρογιώργη
- 18 τραγούδια σε ποίηση Γ. Θέμελη

2. Με τρίο εγχόρδων

- 2 τραγούδια σε ποίηση Κ. Καβάφη, 2005
- 2 τραγούδια σε ποίηση Γ. Κάρτερ, 2004
- 2 τραγούδια σε ποίηση Τ. Βαρβιτσιώτη, 2004
- 1 τραγούδι σε ποίηση Γ. Θέμελη

ISBN 978-960-99845-8-4