ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ 1984

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

12ου ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Θεσσαλονίκη
27|29 Νοεμβρίου 2020

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης,
Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου,
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Ιωάννης Φούλιας

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ 12ου ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Θεσσαλονίκη,
27–29 Νοεμβρίου 2020

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ 12ου ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Θεσσαλονίκη, 27–29 Νοεμβρίου 2020

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος,
Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Ιωάννης Φούλιας

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου:
Αθανάσιος Ζέρβας, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Εύη Νίκα-Σαμψών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου:
Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Αθηνά Κατσανεβάκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελένη Καλλιμοπούλου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Γιώργος Κίτσιος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ευαγγελία Σπυράκου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Δανάη Στεφάνου Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος,
Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.),
Πρακτικά του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου
υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας
(Θεσσαλονίκη, 27–29 Νοεμβρίου 2020),
Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2022.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2022

Το συνέδριο συγχρηματοδοτήθηκε
από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Πανεπιστημίου Μακεδονίας
και τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης.

ISBN: 978-618-5196-70-7

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....xi

ΜΑΡΙΑΝΘΗ ΜΠΟΖΑΠΑΛΙΔΟΥ 1
Μαθηματική Μουσική: Μια συστηματική προσέγγιση της μουσικής επιστήμης

ΜΑΡΙΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ.....19
Το τραγούδι του νεκρού αδερφού: Στοιχεία αυτοεθνογραφίας στην αφηγηματική σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη για τον Ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο (1946–1949)

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ 33
Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824–1907): *Marco Bozzari*s. Melodrama in tre Atti. Ανακαλύπτοντας πολύτιμες σελίδες της ελληνικής οπερικής δημιουργίας μετά από 166 χρόνια αφάνειας

ΝΕΚΤΑΡΙΑ ΔΕΛΒΙΝΙΩΤΗ-ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 55
Η ποιητική διάσταση στον Μανώλη Καλομοίρη

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ 65
Δ. Μητρόπουλου, Λ. Ζώρα, Γ. Ιωαννίδη, Θ. Αντωνίου *Για νά 'ρθουν* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο: Πρόταση συγκριτικής μουσικοποιητικής ανάλυσης με σημειολογικές και διασυστηματικές μεταφραστικές διεργασίες

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ.....85
Ελληνικότητα και λαϊκή παράδοση: Το παραμυθόδραμα *Με του Μαγιού τα μάγια* (1943) του Χρήστου Ευελπίδη και η μελοποίηση του Νίκου Σκαλκώτα (1943–1944, 1949)

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ.....113
Χρήση, λειτουργικότητα και ταυτότητα του μεσαιωνικού θέματος *Dies Irae* στο συνθετικό έργο του Σεργκέι Ραχμάνινοφ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΝΙΟΥ 143
Η συνθετική λογική του Alban Berg και η αξιοποίησή της ως προτύπου από τον Alfred Schnittke: Μια ιστορία επιλεγμένης συγγένειας

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ 157
Castrati: Οι τραγουδιστές του «τρίτου» φύλου

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ 179
Τρόμος, σωτηρία και επανάσταση: Μουσικοδραματουργικές αντανακλάσεις του κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι στην όπερα

ΔΗΜΗΤΡΑ ΧΟΝΔΡΟΥ.....201
Αρχαιοελληνικά tableau στην όψιμη ιστορική grand opéra του 19ου αιώνος

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΝΤΟΥΣΙΟΠΟΥΛΟΥ.....207
Οι εικονογραφικοί τύποι των ακροατών στις απεικονίσεις σκηνών θρήνου της ιστορικής αρχαιότητας

ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ.....225
Μουσική, κινηματογράφος και εθνογραφική έρευνα

ΜΙΤΣΥ ΑΚΟΓΟΥΝΟΓΛΟΥ 235
Μουσικοθεραπεία και ιατρική εθνομουσικολογία: Συσχετισμοί και προβληματισμοί

ΙΩΑΝΝΗΣ Γ. ΛΥΜΠΕΡΗΣ 253
Εθνομουσικολογία, λαογραφία, ανθρωπολογία: Η διεπιστημονικότητα της έρευνας και καταγραφής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών

ΜΑΡΙΑ ΚΙΤΣΙΟΥ 273
Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno*: Συγκριτική προσέγγιση και ανάλυση του έργου

ΣΤΑΝΙΜΗΡΑ ΝΤΕΡΜΕΝΤΖΙΕΒΑ.....287
Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος (1823–1888) και ο πρώτος επαγγελματικός ρωσόφωνος οπερετικός θίασος στη Νότια Ρωσία

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΚΑΝΔΑΛΗ 313
Η αρμενική οπερέτα *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* στην Ελλάδα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ.....327
Σεφαραδίτικη μουσική κουλτούρα της Θεσσαλονίκης: Η καταγραφή της στο ευρετήριο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του ΥΠΠΟ σύμφωνα με τη σύμβαση της Unesco

ΡΗΓΑΣ ΡΗΓΑΚΗΣ.....345
Η «διευρυμένη μορφή σονάτας» («τύπου 1») στη μουσική δωματίου του Mozart και του Brahms: Η θέση του εμβόλιμου τμήματος και η διάσπαση του κύριου θέματος

ΘΑΛΕΙΑ ΑΔΕΛΦΟΠΟΥΛΟΥ 361
Η θεωρία των σχημάτων ως μεθοδολογικό αναλυτικό εργαλείο στα μενουέτα από τις Γαλλικές Σουΐτες του J. S. Bach

ΤΑΣΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ 373
Έρευνα και διδασκαλία στην ψηφιακή συνθήκη: Διαπιστώσεις και προοπτικές από τη χρήση ψηφιακών τεκμηρίων στον χώρο της μουσικής

ΜΑΡΙΟΣ ΣΚΑΜΝΕΛΟΣ & ΖΩΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ.....383
Εκμάθηση μουσικών οργάνων της ελληνικής λαϊκής μουσικής μέσω βίντεο στο YouTube: Έρευνα ανάλυσης περιεχομένου

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ 407
Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven

ΜΙΤΣΥ ΑΚΟΓΙΟΥΝΟΓΛΟΥ & ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΙΑΡΗ.....435
Διερεύνηση της εμπειρίας των εκπαιδευτικών μουσικής στην εξ αποστάσεως διδασκαλία του μαθήματος της μουσικής λόγω της πανδημίας της Covid-19

ΓΕΡΑΣΙΜΟΥΛΑ (ΜΕΜΑ) ΠΑΠΑΝΔΡΙΚΟΥ & ΑΝΝΑ-ΝΑΤΑΣΑ ΒΑΡΒΕΡΗ 455
Η διδασκαλία του πιάνου στο Μουσικό Σχολείο στην εποχή του Κορωνοϊού: Σενάριο για τις κλίμακες και τη σύνδεση συγχορδιών

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΠΥΡΑΚΟΥ 475
Βυζαντινά ιερά ηχοτοπία και ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση της ψαλτικής: Η Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης και ο ρόλος του Κανονάρχη στην καταληπτότητα των υμνογραφικών κειμένων

π. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΣΑΜΠΑΤΖΙΔΗΣ 509
Καταγραφή και μεταφορά ισοκρατήματος στο μουσικό σύστημα Braille για εκπαιδευτική χρήση διδασκαλίας ψαλτικής τέχνης σε μαθητές με μειωμένη όραση

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 521
Η «ανασκευαστική μνήμη» ως μοντέλο συνθετικής διαδικασίας και η τεχνική συναρμογής (interlocking technique)

ΕΛΕΝΗ ΡΑΛΛΗ.....531
Harry Partch's *Seventeen Lyrics of LiPo*: Ομοιότητες και διαφορές στη σημειογραφία δύο από τις έξι συνολικά διαφορετικές εκδοχές του έργου (1930–1962). Δυσκολίες στην ανάγνωση, αίτια και προτεινόμενες μεταγραφές

ARSHIA SAMSAMINIA 543
Systemizing Persian Dastgāh Tones and Tunings Using Helmholtz-Ellis Approach

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ 557
Ξαναδιαβάζοντας τον Σπύρο Γ. Μοτσενίγο (1911–1970)

ΦΩΤΗΣ ΜΟΥΣΟΥΛΙΔΗΣ 569
Το έργο *Polytonous Homophony* του Χάρη Σοφοκλέους: Ένα αμάλγαμα τεχνικών σύνθεσης φασματικής, στοχαστικής και αλεατορικής μουσικής

ΕΛΕΝΑ ΚΡΑΣΑΚΗ 585
"Mentre vaga Angioletta": Ζωγραφίζοντας το τραγούδι μέσα στο τραγούδι. Μια μουσική μεταμόρφωση

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ 611
Δωδεκαφθογγισμός, τροπικότητα και διτονικότητα στο δεύτερο μέρος της Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο (1946)

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ 625
Ελληνικό στοιχείο και αρμονικά γένη στη μουσική δωματίου του Νίκου Σκαλκώτα

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΞΑΡΧΟΣ 651
Ντετερμινιστική τυχαιότητα και συνθετική ισορροπία στο έργο του Ξενάκη

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ 663
Ιάννης Ξενάκης, ένας διανοητής στην εξορία: Σκέψεις γύρω από τη δυναμική του τραύματος

ΣΠΥΡΟΣ Θ. ΔΕΛΕΓΚΟΣ 673
«Δρόμος» προς την «Ανατολή» ή τη «Δύση»; Ιδεολογία και αναπαραστάσεις της μελωδικής οντολογίας του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου

ΛΑΜΠΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΦΑΝΗΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ 693
Η Δοξολογία και η Λειτουργία του Ελισαίου Γιανίδη ως περιπτώσεις εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής

ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΙΚΟΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ 713
Ο Παναγιώτης Νικήτας: Η θέση του στον πνευματικό βίο της Μυτιλήνης, ως ψάλτη, δάσκαλου, καταγραφέα και αρθρογράφου

ΝΙΚΟΣ ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ 741
Οι ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ 761
Η έμμεση παγιοποίηση του συνοδευτικού ρόλου της κιθάρας στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών μέσα από το συνθετικό έργο του Σπύρου Περιστέρη

ΣΠΗΛΙΟΣ ΚΟΥΝΑΣ.....773
Το φαινόμενο της «διαμουσικότητας» στις ηχογραφήσεις της κυρίας Κούλας και της Μαρίκας Παπαγκίκα στην Αμερική

ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ 791
Η συνθετική τεχνική σε Κοινωνικά του Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης και η σχέση της με τη μελοποιητική παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΛΟΥΜΠΗΣ.....803
Αναζητώντας το παρελθόν του μέλους του τρισαγίου ύμνου

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΑΡΜΑΣ 819
Συγκριτική μελέτη των Ένδεκα Εωθινών Δοξαστικών στο χειρόγραφο Σινά 1477 και ψαλτική τους απόδοση στην Νέα Μέθοδο

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΕΛΛΗΣ.....839
Ο ρόλος και φωνή του ρίχτη στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι

ΖΩΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ & ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΥ.....857
Το «Πρόγραμμα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια του Ιονίου Πανεπιστημίου» μέσα από το πρίσμα της επικοινωνιακής μουσικότητας

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΥΓΔΑΝΗΣ & ΙΡΜΓΚΑΡΤ ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 881
Η παιδαγωγική του πιάνου στα τέλη του 18ου αιώνα, μέσα από το εγχειρίδιο *Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin* των J. C. Bach και F. P. Ricci: Κριτική ανάλυση και ζητήματα γνησιότητας περιεχομένου

ΛΑΜΠΡΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΥ 897
Μέθοδοι καταγραφής και ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 2020, το 12ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, φιλοξενήθηκε στη Θεσσαλονίκη και πραγματοποιήθηκε σε συνδιοργάνωση του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.). Λόγω της συνεχιζόμενης πανδημίας του COVID 19 και των απαιτούμενων περιοριστικών μέτρων οι εργασίες του συνεδρίου διεξήχθησαν διαδικτυακά κατά το διάστημα 27 Νοεμβρίου έως 29 Νοεμβρίου 2020 μέσω της πλατφόρμας τηλεδιάσκεψης zoom.

Στοχεύοντας σε μια ευρύτερη θεματική συμμετοχή, η Οργανωτική Επιτροπή άφησε ένα ανοικτό περιθώριο για εισηγήσεις ποικίλων θεματικών ενοτήτων και, ως εκ τούτου, το 2020 το συνέδριο δεν είχε συγκεκριμένο θέμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, πρόσφερε τη δυνατότητα κατάθεσης προτάσεων ανεξάρτητης θεματικής, κυρίως από τους συντονιστές και τα μέλη των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Οι εισηγήσεις αφορούσαν, ως επί το πλείστον, σε ατομικές παρουσιάσεις, αλλά και συζητήσεις στρογγυλής τραπέζης, καθώς και ειδικές θεματικές συνεδρίες των ερευνητικών ομάδων της Ε.Μ.Ε. Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο των εργασιών του συνεδρίου, έλαβαν χώρα οι συνεδρίες Στρογγυλής Τράπεζας με θέμα *Arts-based research in music: Challenges and prospects* καθώς και της Στρογγυλής Τράπεζας του Ακαδημαϊκού Βυζαντινομουσικολογικού Δικτύου με θέμα *Τρέχοντα ζητήματα της ειδίκευσης της βυζαντινής μουσικολογίας*.

Όπως κάθε χρόνο, οι εισηγήσεις κάλυψαν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων και η διαδικτυακή συμμετοχή υπήρξε εντυπωσιακή παρά τις αντίξοες συνθήκες. Παρουσιάστηκαν πρωτότυπα θέματα από τα σύγχρονα πεδία της μουσικολογικής επιστήμης, της ιστοριογραφίας, της θεωρίας και ανάλυσης, της σύνθεσης, ζητήματα πρόσληψης υπό το πρίσμα της σύγχρονης ελληνικής και διεθνούς μουσικής δημιουργίας, ενώ επιχειρήθηκαν προσεγγίσεις της αισθητικής, κοινωνικής, εθνομουσικολογικής, ανθρωπολογικής και πολιτικής θεώρησης της μουσικής και, επίσης, ζητήματα της μουσικοθεραπείας και ιατρικής εθνομουσικολογίας. Τα πρακτικά του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου περιέχουν συνολικά 52 εισηγήσεις. Για πρώτη φορά πραγματοποιήθηκε διαδικτυακά και η ετήσια Τακτική Συνέλευση των μελών της Ε.Μ.Ε., προσφέροντας, έτσι, τη δυνατότητα μεγαλύτερης συμμετοχής και ενημέρωσης των μελών σε ζητήματα όχι μόνο συνολικού προγραμματισμού και πεπραγμένων, αλλά και μελλοντικών δράσεων και συνεργασιών. Όπως διαπιστώνεται, ο θεσμός των διατμηματικών συνεδρίων εμπλουτίζει αυξητικά και ποιοτικά τη μουσικολογική βιβλιογραφία. Η καθιερωμένη πλέον ετήσια έκδοση των πρακτικών κάθε συνεδρίου προσφέρει τη δυνατότητα αξιόλογων δημοσιεύσεων και την ανάπτυξη ενός γόνιμου διαλόγου που προβάλλει

τα επίκαιρα ζητήματα της σύγχρονης μουσικολογικής επιστήμης στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Κλείνοντας, θα ήθελα να απευθύνω ειλικρινείς ευχαριστίες προς τους ακαδημαϊκούς φορείς που στήριξαν τις εργασίες του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου· ιδιαιτέρως προς τον υπεύθυνο του γενικού συντονισμού του συνεδρίου, κ. Πέτρο Βούβαρη, και προς τα μέλη της Οργανωτικής (Ε. Καλλιμοπούλου, Α. Κατσανεβάκη, Γ. Κίτσιο, Ε. Σπυράκου, Δ. Στεφάνου) και της Επιστημονικής Επιτροπής (Α. Ζέρβας, Α. Σιώψη, Ι. Σταϊνχάουερ) που συνέβαλαν καθοριστικά στην υλοποίηση αυτής της διατμηματικής σύμπραξης και υποστήριξαν τον κοινό στόχο προβολής και διάχυσης της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας.

Εύη Νίκα-Σαμψών

Μαθηματική Μουσική: Μια συστηματική προσέγγιση της μουσικής επιστήμης

Μαριάνθη Μποζαπαλίδου

"May not Music be described as the Mathematic of sense,
Mathematic the Music of the reason? The soul of each the same!
Thus the musician feels Mathematic,
the mathematician thinks Music."

J.J. Sylvester (1814–1897)

1. Εισαγωγή

Η Μουσική είναι και Τέχνη και Επιστήμη. Τα Μαθηματικά είναι το μέσο με το οποίο διαρθρώνεται η επιστημονική υπόσταση της Μουσικής, συστηματοποιώντας το μουσικό κείμενο και αναπτύσσοντας συνθετικά και αναλυτικά εργαλεία.

Τα Μαθηματικά όμως είναι και εγγενές στοιχείο της φύσεως της μουσικής, καθώς η θεωρία της μουσικής και τα μουσικά έργα όλων των εποχών βρίθουν από την ύπαρξη και χρήση μαθηματικών εννοιών (Wright, 2009· Andreatta, 2003). Αλγεβρικές δομές, δομές της Θεωρητικής Πληροφορικής και Θεωρίας Αριθμών ενυπάρχουν, και μάλιστα πυκνά, μέσα στη μουσική εργογραφία.

Η σύγχρονη Μουσικολογία στρέφεται ολοένα και περισσότερο προς τον μαθηματικό τρόπο σκέψης, υπογραμμίζοντας, έτσι, τον ενοποιητικό ρόλο των Μαθηματικών για τη Μουσική Δημιουργία μέσα στους αιώνες και σκιαγραφώντας μια αδιάλειπτη γραμμή από τον Πυθαγόρα και τη δόμηση της Θεωρίας της Μουσικής στον Bach, τον Schenker, τον Νεύτωνα και τον Messiaen, τον Ξενάκη, τον αλεατορισμό, τους Lerdahl και Jackendoff, τον Riemann, τον Lewin, τους ατονιστές και τους δωδεκαφθογγιστές αλλά και αυτούς που ακροβατούν στα όρια της τονικότητας. Μέσα από τη Μαθηματική Μουσική, ο μουσικολόγος γνωρίζει καλύτερα την φύση της τέχνης την οποία υπηρετεί, μια τέχνη απόλυτα ξεχωριστή στο ότι ενώνει το πνεύμα με την τάξη του σύμπαντος, το συναίσθημα με τη φυσική.

Στο πλαίσιο αυτής της ανακοίνωσης, θα παρουσιαστούν εν συντομία δύο από τις βασικές ενότητες των αρχών της Μαθηματικής Μουσικής. Θα αναφέρουμε κάποιες εφαρμογές αυτών των αρχών, αλλά και θα αναδείξουμε κάποια συγκεκριμένα σημεία του περιεχομένου του γνωστικού αντικειμένου που μπορούν να αποτελέσουν αφετηρίες μουσικής δημιουργίας, δηλαδή, το έναυσμα για νέα μο-

νοπάτια δόμησης της μουσικής σκέψης. Η πρώτη ενότητα παρουσιάζει το μουσικό ωρολόγιο και την αριθμητική του, εφαρμογές όπως η Μουσική των Αριθμών μέσα από την ακολουθία Fibonacci και την Χρυσή Τομή, καθώς και το συνθετικό υλικό των Πυθαγόρειων συνηχήσεων. Η δεύτερη ενότητα θα εστιάσει στη μαθηματική έννοια της ομάδας και πώς αυτή διατρέχει τη θεωρία της μουσικής, επιδεικνύοντας πώς οι θεμελιώδεις φθογγικοί μετασχηματισμοί της μετατόπισης, της αντιστροφής και της αναστροφής συνθέτουν αυτήν την αλγεβρική δομή, περνώντας και σε άλλους μετασχηματισμούς που αποτελούν ομάδες, όπως αυτούς της διαδοχής συγχορδιών του Riemann.

2. Το μουσικό ωρολόγιο και η αριθμητική του

Στη χωροταξία των πλήκτρων του πιάνου, ξεκινώντας από το μεσαίο C, έχουμε την ακόλουθη διάταξη των δώδεκα φθόγγων:

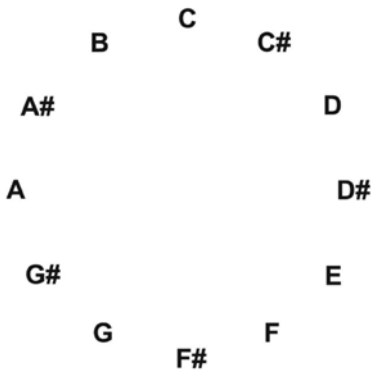
C, C♯, D, D♯, E, F, F♯, G, G♯, A, A♯, B (οκτ)

Δεξιά της (οκτ), είναι τοποθετημένα αντίγραφα αυτής που το καθένα είναι κατά δώδεκα ημιτόνια υψηλότερα από το προηγούμενό του. Όμοια, αριστερά της (οκτ), υπάρχουν τοποθετημένα αντίγραφά της που το καθένα είναι κατά δώδεκα ημιτόνια χαμηλότερα από το επόμενο του.

Για να περιγράψουμε σχηματικά την διάταξη αυτή χρησιμοποιούμε τον οριζόντιο «άξονα των φθόγγων»:

…-(C, -κ)- (C♯,-κ)-…-(B,-κ)-…- (C,ο) - (C♯,ο) -…- (B,ο) -…- (C,κ) - (C♯,κ) -…- (B,κ)-…

Ας τοποθετήσουμε τώρα τους φθόγγους της βασικής οκτάβας του πιάνου σε κυκλική διάταξη (Σχήμα 1).



Σχήμα 1. Μουσικό ωρολόγιο.

Οι μελωδίες, στην περίπτωση αυτή, δημιουργούνται από φθόγγους του κύκλου, που είναι οι μελωδίες οι αντιληπτές στον «modulo 12 κόσμο», όπου η μέτρηση γίνεται από 0,1,..., 11. Τα όντα του κόσμου αυτού δεν μπορούν να ξεχωρίσουν δύο αριθμούς που διαφέρουν κατά πολλαπλάσιο του 12 και, συνεπώς, δεν μπορούν να ξεχωρίσουν δύο ήχους που διαφέρουν κατά έναν αριθμό οκτάβων. Ουσιαστικά, λοιπόν, με αυτόν τον τρόπο, καταφέρνουμε να απαλείψουμε τους δείκτες των οκτάβων και να μιλάμε για «κλάσεις φθόγγων».

Σύμφωνα με τον Milton Babbitt (1960· 1961), κορυφαίο μουσικό θεωρητικό του περασμένου αιώνα, δύο φθόγγοι x και y λέγονται «μουσικά ισοδύναμοι» αν διαφέρουν κατά μία ή περισσότερες οκτάβες. Η «κλάση» ενός φθόγγου x αποτελείται από όλους τους φθόγγους y που είναι μουσικά ισοδύναμοι με τον x.

Η συνάρτηση Babbitt είναι το μέσον επικοινωνίας του πραγματικού διακριτού μουσικού κόσμου με τον modulo 12 μουσικό κόσμο. Πρόκειται για διαδικασία περιέλιξης του άξονα των φθόγγων γύρω από τον κύκλο των φθόγγων. Η συνάρτηση Babbitt είναι ο κανόνας που σε κάθε φθόγγο σε μια οκτάβα αντιστοιχεί τον ίδιο φθόγγο στην κεντρική οκτάβα.

Η παράσταση του χρωματικού αλφαβήτου από το μουσικό ωρολόγιο μας επιτρέπει να μιλάμε για πρόσθεση μεταξύ των κλάσεων φθόγγων. Η «πρόσθεση» ωρολογιού συμβολίζεται με $x \oplus y$. Η ώρα $6 \oplus 2$ προκύπτει από την ώρα 6 αν προχωρήσουμε 2 ώρες παρακάτω, δηλαδή, $6 \oplus 2=8$. Η ώρα $9 \oplus 3$ προκύπτει από την ώρα 9 αν προχωρήσουμε 3 ώρες παρακάτω, δηλαδή, $9 \oplus 3=0$. Η ώρα $7 \oplus 8$ προκύπτει αν από την 7 προχωρήσουμε 8 ώρες παρακάτω, δηλαδή, $7 \oplus 8=3$. Ο γενικός κανόνας της πρόσθεσης ωρολογιού έχει ως εξής:

- αν $x+y<12$, τότε $x \oplus y=x+y$
- αν $x+y \geq 12$, τότε $x \oplus y=x+y-12$

Η «αντίθετη» της ώρας x είναι η ώρα 12-x γιατί $x \oplus (12-x)=0$, επομένως $-x=12-x$. Παραδείγματος χάρη, η αντίθετη της ώρας 9 είναι η ώρα 12-9=3, αφού $9 \oplus 3=0$, δηλαδή, $-9= 3$. Με τη θεώρηση αυτή μπορούμε να μιλάμε για αφαίρεση και διαστήματα πάνω στο μουσικό ωρολόγιο:

$$x-y=x+(-y),\ \mathrm{int}(x_1,x_2)=x_2-x_1$$

όπου int(x,y) συμβολίζει το διάστημα από το x στο y. Παραδείγματος χάρη:

$$\mathrm{int}(2,4)=4-2=4 \oplus (-2)=4 \oplus 10=14=2,$$

$$\mathrm{int}(4,1)=1-4=1 \oplus (-4)=1 \oplus 8=9$$

Για οποιεσδήποτε κλάσεις φθόγγων x, y, z ισχύει ο ακόλουθος νόμος για την «προσθετικότητα» διαστημάτων:

$$\text{int}(x,y) \oplus \text{int}(y,z)=\text{int}(x,z)$$

Ας επαληθεύσουμε τη σχέση αυτή για x=2, y=4 και z=1. Έχουμε:

$$\text{int}(2,4) \oplus \text{int}(4,1)=2 \oplus 9=11=\text{int}(2,1)$$

Για κάθε $x, y, z, \in Z_{12}$ ισχύουν οι ακόλουθες ιδιότητες πρόσθεσης ωρολογιού:

$$x \oplus (y \oplus z)=(x \oplus y) \oplus z \text{ (προσεταιρισμός)}$$

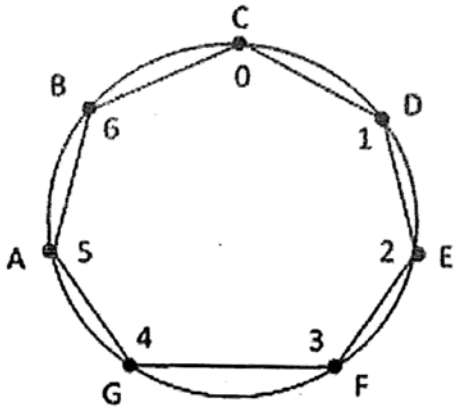
- $x \oplus y=y \oplus x$ (αντιμετάθεση)
- $x \oplus 0=x$, $x \oplus (-x)=0$
- $x \oplus (-x)=0$
- $-(x \oplus y)=(-x) \oplus (-y)$ και $-(-x)=x$

Ας επαληθεύσουμε την πρώτη ιδιότητα για x=3, y=7, z=6. Έχουμε:

$$x \oplus (y \oplus z)=3 \oplus (7 \oplus 6)= 3 \oplus 13=3 \oplus 1=4$$

$$(x \oplus y) \oplus z=(3 \oplus 7) \oplus 6=10 \oplus 6=16=4$$

Φυσικά, στην μουσική δεν υφίσταται αποκλειστικά το χρωματικό «μουσικό σύμπαν». Αντίστοιχα, μπορούμε να δουλέψουμε με τα 7 μουσικά όντα του διατονικού μουσικού κύκλου (Σχήμα 2), τα 8 του οκτατονικού, τα 5 του πεντατονικού, κ.ο.κ.



Σχήμα 2. Ο διατονικός μουσικός κύκλος.

Στην περίπτωση της διατονικής πρόσθεσης, ισχύουν τα εξής:

$$\text{Για κάθε } x, y, z, \in Z_7 = \{0,1,2,3,4,5,6\}$$

$$x \oplus y = x+y, \text{ αν } x+y < 7$$

$$x \oplus y = x+y-7, \text{ αν } x+y > 7$$

$$\text{Οπότε, } 3 \oplus 2 = 5 \text{ ενώ } 4 \oplus 6 = 10-7 = 3$$

Για το αντίθετο του x, ισχύει:

$$-x = 7-x$$

$$\text{Οπότε, } -3 = 7-3 = 4 \text{ και } -5 = 7-5 = 2$$

3. Μουσική των αριθμών

Ας περάσουμε σε κάποιες πρώτες εφαρμογές. Μπορούμε να ακούσουμε την μουσική των αριθμών; Η απάντηση είναι καταφατική. Η προβολή ενός αριθμού στη χρωματική κλίμακα είναι το υπόλοιπο της διαίρεσης του αριθμού αυτού με το 12. Παραδείγματος χάρη, ο αριθμός 43 προβάλλεται στο 7=G γιατί $43 = 3 \cdot 12 + 7$. Ο αριθμός 257 προβάλλεται στο 5=F γιατί $257 = 21 \cdot 12 + 5$. Έτσι, η προβολή μιας ακολουθίας αριθμών στη χρωματική κλίμακα παράγει μια μονόφωνη μελωδία.

3.1 Η μουσική Fibonacci

Μια από τις γνωστότερες ακολουθίες στα Μαθηματικά είναι η ακολουθία Fibonacci, η οποία πρωτοεμφανίζεται στα Μαθηματικά των Ινδών και απαντάται στη φύση και συγκεκριμένα στη Βιολογία σε διάφορες εξελικτικές διαδικασίες, όπως στην εξέλιξη ενός πληθυσμού κουνελιών, στη διάταξη των κλάδων σε ένα δέντρο και των φύλλων σε ένα στέλεχος, στο στόμιο του καρπού ενός ανανά ή μιας αγκινάρας, και αλλού.

Στην ακολουθία Fibonacci, κάθε όρος της είναι το άθροισμα των δύο προηγουμένων του, δηλαδή:

$$Fn = F_{n-1} + F_{n-2} \text{ με } F_0 = 1 \text{ και } F_1 = 1$$

και είναι η εξής:

$$FIB = 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 88, 144, 233, 377, 610, \ldots$$

Αυτοί οι αριθμοί αντιστοιχούν στους φθόγγους:

FIB_{12}=C♯, C♯, D, D♯, E, G♯, C♯, A, A♯, G, F, C, F, F, A♯, D♯, C♯, E, F, A, …

Γενικά, η γλώσσα που παράγεται από μια άπειρη ακολουθία κλάσεων φθόγγων:

$$W=x_1\, x_2\, x_3 \ldots x_n\, x_{n+1} \ldots$$

είναι το σύνολο L(W) που αποτελείται από όλες τις παραθέσεις αποσπασμάτων της W της μορφής:

$$w=x_k\, x_{k+1} \ldots\, x_{k+\rho}$$

και των αντιστικτικών ειδώλων τους:

$$T(w)=(x_k \oplus 1)\,(x_{k+1} \oplus 1) \ldots (x_{k+p} \oplus 1)$$

$$I(w)=(-x_k)\,(-x_{k+1}) \ldots (-x_{k+p})$$

$$R(w)=x_{k+p} \ldots x_{k+1}\, x_k$$

Η γλώσσα L(FIB12) είναι η «μουσική Fibonacci», δηλαδή, ένα φθογγικό υλικό που το έχει συνθέσει η ίδια η φύση και το οποίο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στη μουσική δημιουργία.

3.2 Η μουσική των αριθμών π και φ

Αρχικά παρατηρούμε ότι η προβολή του δεκαδικού αλφαβήτου στο χρωματικό αλφάβητο δεν καλύπτει τους φθόγγους A♯ και B.

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9		
X_{10}:	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓		
	C	C♯	D	D♯	E	F	F♯	G	G♯	A	A♯	B

Η αδυναμία αίρεται με τη χρήση του 12-δικού συστήματος αρίθμησης:

$$x_{12}=\{0,1,2,3,4;5,6,7,8,9,10,11\}$$

και τον κανόνα μετατροπής αριθμών από το 10-δικό στο 12-δικό σύστημα (Eilenberg, 1974). Παραδείγματος χάρη, ο αριθμός 1415926535 μετατρέπεται, στο 12-δικό σύστημα, στον αριθμό 184809493(11) και άρα στην μελωδία:

C♯ G♯ E G♯ C A E A D♯ B

Χρησιμοποιώντας τον κανόνα μετατροπής από το 10-δικό σύστημα στο 7-δικό σύστημα:

$$X_7=\{0,1,2,3,4,5,6\}$$

από κάθε αριθμό παράγουμε μια μελωδία στο διατονικό αλφάβητο, π.χ. ο προηγούμενος αριθμός, στο 7-δικό σύστημα, γράφεται:

0 6 6 63 6 5 1 4 3 2

και παράγει τη μελωδία:

C B B F B A D G F E

Ο αριθμός π=3,141592653589793238463... είναι άρρητος, δηλαδή, στην παραπάνω γραφή υπάρχουν άπειρα δεκαδικά ψηφία και κανενός είδους περιοδικότητα. Οι αναλύσεις του δεκαδικού τμήματος του π στο 12-δικό και στο 7-δικό σύστημα είναι αντίστοιχα:

$$\pi_{12}=184809493(11)9\ 18\ 6\ 6\ 4\ 5\ 7\ 4\ldots$$
$$\pi_{7}=0663651432036134110263402\ldots$$

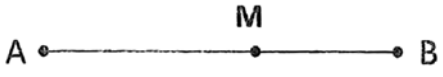
ενώ οι προβολές τους στο χρωματικό και διατονικό αλφάβητο είναι:

$$\pi_{chr}=C\sharp\ G\sharp\ E\ G\sharp\ C\ A\ E\ A\ D\sharp\ B\ A\ C\sharp\ G\sharp\ F\sharp\ F\sharp\ E\ F\ G\ E\ldots$$
$$\pi_{diat}=C\ B\ B\ F\ B\ A\ D\ G\ F\ E\ C\ F\ B\ D\ F\ G\ D\ D\ C\ E\ B\ F\ G\ C\ E\ldots$$

και οι προκύπτουσες μουσικές γλώσσες είναι $L(\pi_{chr})$ και $L(\pi_{diat})$ αντίστοιχα.

Ας πάρουμε τώρα έναν άλλον διάσημο άρρητο αριθμό, το φ, ή αλλιώς, τη λεγόμενη «χρυσή τομή» ή αλλιώς, «θεϊκή αναλογία», τον αριθμό που ο Ευκλείδης ονόμαζε «άκρος και μέσος λόγος». Η χρυσή τομή ενυπάρχει σε όλους τους τομείς της φυσικής, της χημείας και της βιολογίας, καθώς είναι ένας αριθμός που συναντούμε στους μίσχους των φυτών, στις φλέβες των φύλλων, στις αναλογίες των χημικών ενώσεων, στη γεωμετρία των κρυστάλλων, στους σκελετούς των ζώων, στις διακλαδώσεις των φλεβών και των νεύρων, στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, καθώς και στο ανθρώπινο DNA.

Αν έχουμε ένα οποιοδήποτε ευθύγραμμο τμήμα AB και οποιοδήποτε σημείο M μεταξύ των A, B όπου $|AM|>|MB|$, το φ είναι, στην ουσία, ο λόγος του συνολικού μήκους του ευθύγραμμου τμήματος προς το μήκος του μεγάλου κομματιού, που ισούται με τον λόγο του μεγάλου προς το μικρό κομμάτι.



$$|AM|>|MB|$$
$$\frac{|AB|}{|AM|}=\frac{|AM|}{|MB|}$$

Ισχύει:

$$\varphi=\frac{1+\sqrt{5}}{2}=1{,}61803398874989$$

Έργα των Bartok, Satie και Debussy βρίθουν από αναφορές στη χρυσή τομή, τόσο όσον αφορά στη δομική τους οργάνωση, το μέγεθος και το σημείο κορύφωσής τους, όσο και στις διαστηματικές σχέσεις που αποτελούν τα πρωτεύοντα συνθετικά κύτταρά τους.

Οι αναλύσεις του φ στο 12-δικό και 7-δικό σύστημα αρίθμησης, είναι:

$$\varphi_{12}=74(11)(11)6772802(10)46(10)6(10)186\ldots$$

$$\varphi_{7}=42166203646016035514164 21\ldots$$

και οι προβολές τους στο χρωματικό και διατονικό αλφάβητο είναι αντίστοιχα:

$$\varphi_{chr}=\text{G E B B F } \sharp \text{ G G D G } \sharp \text{ C D A } \sharp \text{ E F } \sharp \text{ A } \sharp \text{ F } \sharp \text{ A } \sharp \text{ C } \sharp \text{ G } \sharp \text{ F } \sharp\ldots$$

$$\varphi_{diat}=\text{G E D B B E C F B G B C D B C F A A D G D B G E D}\ldots$$

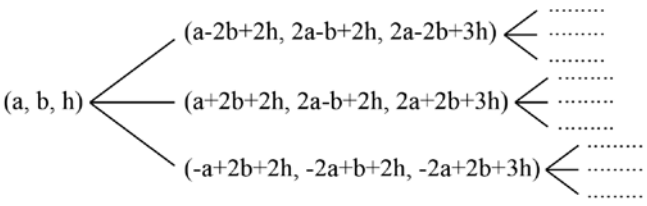
Φιλοσοφικά, οι μουσικές των π και φ μπορούν να θεωρηθούν ως οδοί μετάβασης από το Ρητό στο Άρρητο.

4. Πυθαγόρειες συνηχήσεις

Ένα άλλο παράδειγμα της μουσικής των αριθμών είναι οι «Πυθαγόρειες συνηχήσεις». Μία τριάδα φυσικών αριθμών (a, b, h), η οποία επαληθεύει την σχέση $a^2+b^2=h^2$, ονομάζεται «Πυθαγόρεια τριάδα». Τα πολλαπλάσια μίας τέτοιας τριάδας (κa, κb, κh) είναι πάλι πυθαγόρεια τριάδα:

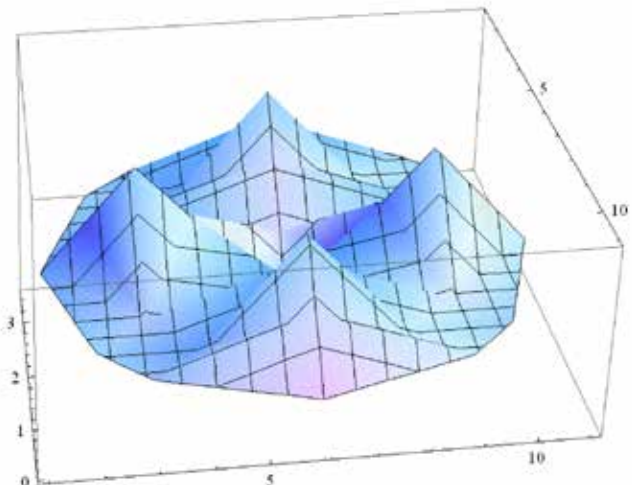
$$(\kappa a)^2+(\kappa b)^2=\kappa^2(a^2+b^2)=(\kappa h)^2$$

Λέμε ότι η πυθαγόρεια τριάδα (a, b, h) είναι «ανάγωγη» αν δεν είναι πολλαπλάσιο άλλης πυθαγόρειας τριάδας. Οι ανάγωγες πυθαγόρειες τριάδες είναι τοποθετημένες στις κορυφές ενός άπειρου τριαδικού δέντρου με ρίζα (3, 4, 5) (Barning, 1963· Hall, 1970). Το τμήμα του δένδρου που ξεκινά από την τυχούσα τριάδα (a, b, h) έχει ως εξής:



Η προβολή στο χρωματικό αλφάβητο κυρτώνει το δέντρο αυτό και δημιουργεί το στερεό που φαίνεται στο Σχήμα 3, με κορυφές τις τριάδες:

{1,6,1}, {1,6,5), {1,6,7}, {1,6,11}, {2,3,1}, {2,3,5}, {2,3,7}, {2,3,11}, {2,6,2}, {2,6,4}, {2,6,8}, {2,6,10}, {2,94}, {2,9,5}, {2,9,7}, {2,9,11}, {3,2,1}, {3,2,5}, {3,2,7}, {3,2,11}, {3,4,1}, {3,4,5}, {3,4,7}, {3,4,11), {3,6,3}, {3,6,9}, {3,8,1}, {3,8,5}, {3,8,7}, {3,8,11}, {3,10,1}, {3.10,5}, {3,10,7}, {3,10,11}, {4,3,1},{4,3,5}, {4,3,7}, {4,3,11}, {4,6,2}, {4,6,4}, {4,6,8}, {4,6,10}, {4,9,1}, {4,9,5}, {4,9,7}, {4,9,11}, {5.6,1}, {5,6,5}, {5,6,7}, (5,6,11}, {6,1,1}, {6,1,5}, {6,1,7}, {6,1,11}, {6,2,2}, {6,2,4}, {6,2,8}, {6,2,10}, {6,3,3}, {6,3,9}, {6,4,2}, {6,4,4}, {6,4,8}, {6,4,10}, {6,5,1}, {6,5,5}, {6,5,7}, {6,5,11}, {6,6,0}, {6,6,6}, {6,7,1}, {6,7,5}, {6,7,7}, {6,7,11}, {6,8,2}, {6,8,4}, {6,8,8}, {6,8,10}, {6,9,3}, {6,9,9}, {6,10,2}, {6,10,4}, {6,10,8}, {6,10,10}, {6,11,1}, {6,11,5}, {6,11,7}, {6,11,11}, {7,6,1}, {7,6,5}, {7,6,7}, {7,6,11}, {8,3,1}, {8,3,5}, {8,3,7}, {8,3,11}, {8,6,2}, {8,6,4}, {8,6,8}, {8,6,10}, {8,9,1}, {8,9,5}, {8,9,7}, {8,9,11}, {9,2,1}, {9,2,5}, {9,2,7}, {9,2,11}, {9,4,1}, {9,4,5}, {9,4,7}, {9,4,11}, {9,6,3}, {9,6,9}, {9,8,1},{9,8,5},{9,8,7},{9,8,11}, {9,10,1}, {9,10,5}, {9,10,7}, {9,10,11}, {10,3,1}, {10,3,5}, {10,3,7}, {10,3,11}, {10,6,2}, {10,6,4}, {10,6,8}, {10,6,10}, {10,9,1}, {10,9,5}, {10,9,7}, {10,9,11}, {11,6,1}, {11,6,5}, {11,6,7}, {11,6,11}.



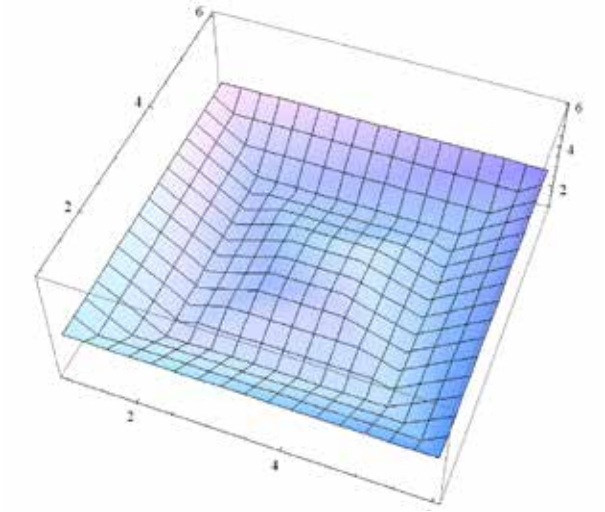
Σχήμα 3. Το δίκτυο των χρωματικών Πυθαγόρειων τριάδων.

Το προκύπτον φθογγικό υλικό παριστάνει τα «ορθογώνια τρίγωνα» στον mod12 κόσμο και αποτελεί εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πρώτη ύλη για μία «πυθαγόρεια» συνθετική δημιουργία.

Ανάλογα, προβάλλοντας το άπειρο δέντρο στην διατονική κλίμακα προκύπτει το στερεό που φαίνεται στο Σχήμα 4, με κορυφές τις 24 τριάδες:

{1,1,3}, {1,1,4), {1,6,3}, {1,6,4}, {2,2,1}, {2,2,6}, {2,5,1}, {2,5,6}, {3,3,2}, {3,3,5},{3,4,2}, {3,4,5}, {4,3,2}, {4,3,5}, {4,4,2}, {4,4,5}, {5,2,1}, {5,2,6}, {5,2,6}, {5,5,1}, {5,5,6}, {6,1,3}, {6,1,4}, {6,6,3}, {6,6,4}

Τις τριάδες αυτές τις ονομάζουμε «πυθαγόρειες διατονικές συνηχήσεις» και τη μουσική που προκύπτει απ᾽ αυτές «πυθαγόρεια διατονική μουσική».



Σχήμα 4. Το δίκτυο των διατονικών Πυθαγόρειων τριάδων.

5. Μουσική και ομάδες

Ας περάσουμε σε έναν άλλο, μείζονα θεματικό άξονα της Μαθηματικής Μουσικής, που είναι η αλγεβρική δομή της ομάδας (Gibson, 2002· Andreatta, Agon, Noll & Amiot, 2006· Fiore & Satyendra, 2005· Bozapalidou 2020). Γενικά μιλώντας, μια ομάδα είναι ένα σύνολο εφοδιασμένο με μια πράξη που έχει τις ιδιότητες της πρόσθεσης αριθμών. Συγκεκριμένα, μια πράξη σ᾽ ένα σύνολο Ε είναι ένας κανόνας $*$ ο οποίος σε κάθε ζεύγος στοιχείων (x,y) του Ε αντιστοιχεί ένα στοιχείο του Ε που το συμβολίζουμε $x*y$. Συμβολικά γράφουμε:

$$(x,y)\rightarrow x*y$$

Μια πράξη $*$ στο Ε ονομάζεται «προσεταιριστική» αν συμβαίνει:

$$x*(y*z)=(x*y)*z$$

για όλα τα στοιχεία x, y, z του E. Αν υπάρχει στοιχείο e του E με την ιδιότητα για κάθε $x \in E$ να ισχύει:

$$x*e=x=e*x$$

τότε λέμε ότι το e είναι ένα ουδέτερο στοιχείο για την πράξη $*$. Αν για ένα στοιχείο $x \in E$ υπάρχει στοιχείο $x' \in E$ με την ιδιότητα:

$$x*x'=e=x'*x$$

τότε λέμε ότι το x' είναι «συμμετρικό» του x.

«Ομάδα» ονομάζεται ένα σύνολο E εφοδιασμένο με μια πράξη $*$ η οποία είναι προσεταιριστική, έχει ουδέτερο στοιχείο και συμμετρικό για κάθε στοιχείο της. Αν, επιπλέον, η πράξη είναι «αντιμεταθετική», δηλαδή, ισχύει $x*y=y*x$, για όλα τα στοιχεία $x,y \in E$, τότε η ομάδα μας ονομάζεται «αβελιανή». Να σημειώσουμε ότι, σε οποιαδήποτε ομάδα, τόσο το ουδέτερο στοιχείο της όσο και το συμμετρικό καθενός στοιχείου της είναι μοναδικά.

Ένα απλό παράδειγμα αβελιανής ομάδας είναι οι ακέραιοι αριθμοί, με πράξη την συνήθη πρόσθεση αριθμών. Πράγματι, η πρόσθεση αριθμών είναι:

- προσεταιριστική: $x+(y+z)=(x+y)+z$
- αντιμεταθετική: $x+y=y+x$
- το ουδέτερο στοιχείο είναι ο αριθμός 0: $x+0=x$
- το συμμετρικό του x είναι το αντίθετό του: $x+(-x)=0$

Το βασικό παράδειγμα ομάδας στην μουσική είναι το σύνολο των κλάσεων φθόγγων $Z_{12}=\{0,1,2,\ldots\ldots,11\}$ με πράξη την πρόσθεση $\oplus$ του ωρολογίου. Όπως είδαμε η $\oplus$ είναι:

- προσεταιριστική: $x \oplus (y \oplus z)=(x \oplus y) \oplus z$
- αντιμεταθετική: $x \oplus y=y \oplus x$
- το ουδέτερο στοιχείο είναι η κλάση 0: $x \oplus 0=x$
- το συμμετρικό της κλάσης x είναι η κλάση $-x=12-x$: $x \oplus (-x)=0$

Ένα άλλο παράδειγμα ομάδας στην μουσική είναι η ομάδα των διαστημάτων. Το σύνολο των διαστημάτων στο μουσικό ωρολόγιο:

$$\Delta=\{1_p, 2_m, 2_M, 3_m, 3_M, 4p, 4^+, 5_p, 6_m, 6_M, 7_m, 7_M\}$$

δομείται σε ομάδα με πράξη που ορίζεται από τον ακόλουθο πίνακα:

$*$	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{μ}	4_{ρ}	4^{+}	5_{P}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}
1_{ρ}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{P}	4^{+}	6_{ρ}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}
2_{m}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{P}	4^{+}	5_{P}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}
2_{M}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{P}	4^{+}	5_{P}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}
3_{m}	3_{m}	3_{M}	4_{ρ}	4^{+}	5_{ρ}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{P}	2_{m}	2_{M}
3_{M}	3_{M}	4_{P}	4^{+}	5_{P}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}
4_{ρ}	4_{ρ}	4^{+}	5_{ρ}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}
4^{+}	4^{*}	5_{ρ}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{ρ}
5_{ρ}	5_{ρ}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{ρ}	4^{+}
6_{m}	6_{m}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{ρ}	4^{*}	5_{ρ}
6_{M}	6_{M}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{ρ}	4^{+}	5_{ρ}	6_{m}
7_{m}	7_{m}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{ρ}	4^{+}	5_{ρ}	6_{m}	6_{M}
7_{M}	7_{M}	1_{ρ}	2_{m}	2_{M}	3_{m}	3_{M}	4_{ρ}	4^{+}	5_{ρ}	6_{m}	6_{M}	7_{m}

Ο πίνακας αυτός διαβάζεται ως εξής: το στοιχείο $(2m)*5\rho$ βρίσκεται στη συμβολή της γραμμής του 2m και της στήλης του 5ρ, δηλαδή $(2_m)*5_p=6_m$, κ.λπ. Ας σημειωθεί ότι, στον παραπάνω πίνακα, κάθε μία γραμμή προκύπτει από την προηγούμενή της με κυκλική εναλλαγή. Στην ομάδα αυτή θα επιστρέψουμε αργότερα.

6. Μουσικοί μετασχηματισμοί: Η ομάδα (P / L / R)

Ένας «μετασχηματισμός» ενός συνόλου μουσικών στοιχείων $\Sigma=\{\sigma_0, \sigma_1,\ldots.\sigma_{n-1}\}$ είναι ένας κανόνας που περιγράφεται από αντιστοιχίες της μορφής:

$$\begin{array}{ccccccc} & \sigma_0 & & \sigma_1 & & & \sigma_{n-1} \\ \varphi: & \downarrow & & \downarrow & & ..... & \downarrow \\ & \sigma_{p(0)} & & \sigma_{p(1)} & & & \sigma_{p(n-1)} \end{array}$$

όπου οι p(0), p(1), …., p(n-1) αποτελούν μια μετάθεση των 0, 1, ..., n-1. Χάρη συντομίας γράφουμε:

$$\varphi$$

$$\varphi: \Sigma\rightarrow\Sigma,\ \sigma_{\kappa}\rightarrow\sigma_{p(\kappa)},\ \kappa=0,1,\ldots,n-1$$

Η σύνθεση των μουσικών μετασχηματισμών:

$$\varphi$$

$$\varphi: \Sigma\rightarrow\Sigma,\ \sigma_{\kappa}\rightarrow\sigma_{p(\kappa),}\ \kappa=0,1,\ldots,n-1$$

$$\psi$$
$$\psi: \Sigma \to \Sigma,\ \sigma_{\lambda} \to \sigma_{q(\lambda)},\ \lambda = 0,1,\ldots,n-1$$

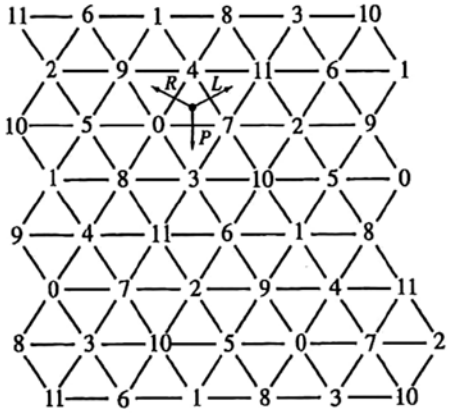
είναι ο μετασχηματισμός ψ∘φ: Σ → Σ που προκύπτει αν εφαρμόσουμε πρώτα τον φ και στη συνέχεια τον ψ:

$$\varphi \quad \psi$$
$$\sigma_{\kappa} \to \sigma_{p(\kappa)} \to \sigma_{q(p(\kappa))},\ \kappa = 0,1,\ldots,n-1$$

Θεώρημα: Το σύνολο S(Σ) όλων των μετασχηματισμών του Σ με πράξη την σύνθεση αποτελεί ομάδα. Στο εξής θα έχουμε να κάνουμε με το σύνολο Σ_c όλων των συμφώνων συγχορδιών (μειζόνων και ελασσόνων). Δοθέντων μετασχηματισμών φ, x, ψ: Σ → Σ, το σύνολο όλων των δυνατών συνθέσεων των φ, x, ψ, δηλαδή, το $w_1 \circ w_2 \circ \ldots \circ w_{\mu}$, όπου $w_i = \varphi, x, \psi$, $i \geq 0$, με πράξη τη σύνθεση, αποτελεί ομάδα που την συμβολίζουμε (φ/x/ψ).

Μια σημαντική ομάδα μουσικών μετασχηματισμών του Σ_c είναι η (P/L/R) που είναι η ομάδα που παράγεται από τους μετασχηματισμούς P (parallel), L (leading tone exchange) και R (relative). Τους P, L, R ανέδειξαν, στα τέλη του 19ου αιώνα, οι θεωρητικοί H. Riemann και A. von Oettingen (Riemann, 1914· Oettingen, 1866), ανταποκρινόμενοι στην ανάγκη ανάλυσης έργων υψηλής χρωματικότητας του ύστερου ρομαντισμού, όπως, π.χ. του Wagner και του Bruckner, την οποία δεν κάλυπτε η παραδοσιακή λειτουργική αρμονία. Ο μετασχηματισμός P μετατρέπει μια μείζονα συγχορδία στην ομώνυμή της ελάσσονα και αντιστρόφως, με την μετακίνηση της 3ης κατά ένα ημιτόνιο προς τα πάνω ή προς τα κάτω αντίστοιχα. Ο μετασχηματισμός R ουσιαστικά μετατρέπει μια μείζονα συγχορδία στη σχετική της ελάσσονα και αντίστροφα, με την μετακίνηση της 5ης της μείζονας κατά έναν τόνο πάνω ή της ρίζας της ελάσσονας κατά έναν τόνο κάτω αντίστοιχα. Τέλος, ο L μετατρέπει την μείζονα πρώτη βαθμίδα μιας κλίμακας στην ελάσσονα τρίτη της, και αντίστροφα, με τη μετακίνηση της τονικής ένα ημιτόνιο κάτω προς τον προσαγωγέα ή της 5ης ένα ημιτόνιο πάνω προς την τονική, αντίστοιχα. Παρατηρούμε ότι και οι τρεις βασικοί μετασχηματισμοί διατηρούν δυο κοινούς φθόγγους και τη μέγιστη οικονομία κινήσεων.

Οι Riemann και Von Oettingen ανέπτυξαν ένα δίκτυο συγχορδιών με βάση όχι τη λειτουργικότητά τους σε ένα τονικό πλαίσιο, αλλά τη μεταξύ τους εγγύτητα όσον αφορά στον μέγιστο δυνατό αριθμό κοινών φθόγγων και την ομαλή διαδοχή των φθόγγων στις ξεχωριστές μελωδικές γραμμές (parsimonious voice leading)(Cohn 1998a· 1998b). Το τονικό αυτό δίκτυο (Tonnetz) το απεικόνισαν στο επίπεδο όπως φαίνεται στο Σχήμα 5:



Σχήμα 5. Το δίκτυο Oettingen-Riemann.

Το δίκτυο αυτό είναι πεπερασμένο, καθώς, πάνω και κάτω, επαναλαμβάνονται οι ίδιες γραμμές και, δεξιά και αριστερά, οι ίδιες στήλες, γεγονός που δίνει τη δυνατότητα της παράστασής του και σε τρισδιάστατη μορφή τόρου (Σχήμα 6).

Σχήμα 6. Ο τονικός τόρος.

Οι P, L, R και όλες οι δυνατές συνθέσεις τους, αποτελούν μια ομάδα με πράξη την σύνθεση μετασχηματισμών. Για να προσδιορίσουμε τη μορφή των στοιχείων της, χρησιμοποιούμε την ακόλουθη διαδρομή στον παραπάνω τονικό τόρο:

	R		L		R		L		R		L		R
C	→	a	→	F	→	d	→	B♭	→	g	→	E♭	→

	L		R		L		R		L		R		L
c	→	A♭	→	f	→	D♭	→	b♭	→	G♭	→	e♭	→

	R		L		R		L		R		L		R
B	→	g♯	→	E	→	C♯	→	A	→	f♯	→	D	→

	L		R		L	
B	→	G	→	e	→	C

Προκύπτει ότι οι 24 μετασχηματισμοί R, L∘R, R∘L∘R,...,R∘ $(L\circ R)^{11}$ και $(L\circ R)^{12}$=id συγκροτούν την ομάδα (P/L/R). Να σημειωθεί ότι $P=R\circ(L\circ R)^3$ και συνεπώς η ομάδα (P/L/R) παράγεται ουσιαστικά μόνο από τους μετασχηματισμούς L και R.

Ο σπουδαίος Αμερικανός μουσικολόγος David Lewin (Lewin, 1982) εισήγαγε τον εξής δευτερεύοντα μετασχηματισμό:

H=R∘P∘L (hexatonic pole)

Παραδείγματος χάρη,

	L		P		R	
C	→	e	→	E	→	g♯/a♭

Με τον μετασχηματισμό αυτόν όλοι οι φθόγγοι μετακινούνται κατά ένα ημιτόνιο.

	L			H		
D	→	b♭		F♯	→	d

Η μετακίνηση αυτή, παρ' όλη την εγγύτητά της όσον αφορά στο voice leading, στην πραγματικότητα αντικατοπτρίζει τη σχέση ανάμεσα σε δυο αρκετά απομακρυσμένες συγχορδίες σε παραδοσιακό τονικό περιβάλλον και έχει, κατά συνέπεια, ένα ιδιαίτερα μυστηριώδες άκουσμα.

7. Γενικευμένα συστήματα διαστημάτων

Όπως είδαμε, η σχέση Μουσικής και Μαθηματικών είναι διαδραστική. Αυτό σημαίνει ότι, χρησιμοποιώντας Μαθηματικά, προκύπτουν σημαντικά μουσικά αποτελέσματα και, αντιστρόφως, από μουσικές δομές μπορούν να προκύψουν μαθηματικά θεωρήματα. Αυτό υπογραμμίζεται ιδιαίτερα με την επαναστατική θεωρία των Γενικευμένων Συστημάτων Διαστημάτων (Generalized Interval Systems [GIS]) που εισήγαγε ο David Lewin στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα (Lewin, 1982˙ 1987˙ Fiore, Noll & Satyendra, 2013˙ Bozapalidou, 2019).

Ένα GIS αποτελείται:

- από ένα σύνολο S μουσικών αντικειμένων που ονομάζεται μουσικός χώρος
- μια ομάδα (G,*) που τα στοιχεία της ονομάζονται διαστήματα
- και ένα κανόνα int: SxS→G, ο οποίος, σε κάθε ζεύγος μουσικών αντικειμένων (s1,s2), αντιστοιχεί ένα διάστημα int(s1,s2)ЄG.

Τα δεδομένα αυτά πληρούν τα ακόλουθα δύο αξιώματα:
(GIS_1) για οποιαδήποτε μουσικά αντικείμενα s_1,s_2, s_3 ισχύει:

$$int(s_1,s_2)*int(s_2,s_3)=int(s_1,s_3)$$

(GIS_2) για οποιαδήποτε μουσικό αντικείμενο s και οποιοδήποτε διάστημα gЄG, υπάρχει ακριβώς ένα s΄ЄS έτσι ώστε int (s,s΄)=g.

Τα αξιώματα (GIS_1) και (GIS_2) ταυτίζονται με τα αξιώματα ενός αφινικού χώρου (affine space) στα Μαθηματικά, πράγμα το οποίο φανερώνει τη στενή σχέση αυτών με την Μουσική (Bozapalidou, 2017).

Το απλούστερο παράδειγμα GIS είναι (Z_{12},Δ,int), όπου Δ είναι η ομάδα των διαστημάτων στον μουσικό κύκλο και int(s_1,s_2) παριστάνει το διάστημα από την κλάση s_1 στην κλάση s_2. Μία βασική ιδέα της θεωρίας του Lewin είναι ότι «διαστήματα» μπορούν να παρασταθούν εκτός από αριθμούς και από μουσικούς μετασχηματισμούς, όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα.

Θεωρούμε τον μουσικό χώρο S={E♭, e♭, B, b, G, g} και την ομάδα μετασχηματισμών G={id, P, L, LP, PL , PLP}. Ο ακόλουθος πίνακας ορίζει ένα GIS, τα διαστήματα του οποίου (από συγχορδία σε συγχορδία) είναι μουσικοί μετασχηματισμοί:

	E♭	e♭	B	b	G	g
E♭	id	P	LP	PLP	PL	L
e♭	P	id	L	PL	PLP	LP
B	PL	L	id	P	LP	PLP
b	PLP	LP	P	id	L	PL
G	LP	PLP	PL	L	id	P
g	L	PL	PLP	LP	P	id

Ας σημειωθεί ότι η μουσική λέξη s εμφανίζεται στο έργο του Wagner, Parsifal, Act3, μέτρα 1098–1100 (Clampitt, 1998)(Berry & Fiore, 2017).

Αργότερα, μια πλειάδα μουσικολόγων επέκτειναν τις ιδέες αυτές στις έννοιες του μέτρου, του ρυθμού και της χροιάς. Να σημειώσουμε ότι οι εργασίες του Lewin έχουν ταξινομηθεί στην Βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου των ΗΠΑ στην κατηγορία "breakthrough".

Βιβλιογραφικές αναφορές

Andreatta, Moreno (2003): *Methodes algebriques en musique et musicologie du XXe siècle: Aspects theoriques, analytiques et compositionnels*, Thèse, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris.

Andreatta, Moreno, Carlos Agon, Thomas Noll & Emmanuel Amiot (2006): "Towards Pedagogability of Mathematical Music Theory: Algebraic Models and Tiling Problems in Computer-aided Composition", στο: Reza Sarhangi and John Sharp (επιμ.), *Bridges. Mathematical Connections in Art, Music and Science*, σ. 277–284, Tarquin Publications, London.

Babbitt, Milton (1960): "Twelve Tone Invariants as Compositional Determinants", *The Musical Quarterly* 46/2, σ. 246–259.

Babbitt, Milton (1961): "Set Structure as a Compositional Determinant", *Journal of Music Theory* 5/1, σ. 72–94.

Barning, F. J. M. (1963): "On Pythagorean and Quasi-Pythagorean Triangles and a Generation Process with the help of Unimodular Matrices", *Math. Centrum Amsterdam Afd, Zuivere Wisk* ZW-001.

Bozapalidou, Marianthi (2017): "Sequential Machines and Affine Musical Contours, Algebraic Modeling of Topological and Computational Structures and Applications", στο: Sofia Lambropoulou, Doros Nicolas Theodorou, Petros Stefaneas & Louis H. Kauffman (επιμ.), *Algebraic Modeling of Topological and Computational Structures and Applications: THALES, Athens, Greece, July 1–3, 2015*, Springer, Cham 2017, σ. 439–445.

Bozapalidou, Marianthi (2019): "Encoding Musical Procedures by Sequential Transducers", *Journal of Mathematics and Music* 13/3, σ. 245–255.

Bozapalidou, Marianthi (2020): "Scales, Counterpoint Triples and their Groups", *Musmat: Brazilian Journal of Music and Mathematics* IV/1, σ. 81–94.

Berry, Cameron & Thomas Fiore (2017): "Hexatonic Systems and Dual Groups in Mathematical Music Theory", *Involve: A Journal of Mathematics* 11/2, σ. 253–270.

Clampitt David (1998): "Alternative Interpretations of some Measures from Parsifal", *Journal of Music Theory* 42/2, σ. 321–334.

Cohn, Richard (1998a): "Introduction to Neo-Riemaniann Theory: A Survey and a Historical Persepective", *Journal of Music Theory* 42/2, σ.167–180.

Cohn, Richard (1998b): "Music Theory's New Pedagogability", *Music Theory Online* 4/2, https://mtosmt.org/issues/mto.98.4.2/mto.98.4.2.cohn.php.

Eilenberg, Samuel (1974): *Automata, Languages and Machines, Vol. A*, Academic Press, Orlando.

Fiore, Thomas & Ramon Satyendra (2005): "Generalized Contextual Groups", *Music Theory Online* 11/3, https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.3 /mto.05.11.3.fiore_satyendra.pdf.

Fiore, Thomas, Thomas Noll & Ramon Satyendra (2013): "Morphisms of Generalized Interval Systems and PR-Groups", *Journal of Mathematics and Music* 7/1, σ. 3–27.

Gibson, Benoit (2002): "Theory of Groups: In Search of a Method to Analyze Group Structures in the Music of Xenakis", *Contemporary Music Review* 21/2-3, σ. 45–52.

Hall, A. (1970): "Genealogy of Pythagorean Triads", *Mathematical Gazette* 54/390, σ. 377–379.

Lewin, David (1982): "A Formal Theory of Generalized Tonal Functions", *Journal of Music Theory* 26/1, σ. 32–60.

Lewin, David (1987): *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Yale University Press, New Haven.

Oettingen, Arthur (1866): *Harmoniesystem in dualer Entwicklung: Studien zur Theorie der Musik*, Gläser, Dorpat.

Riemann, Hugo (1914): "Ideen zu einer. Lehre von den Tonvorstellungen", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21, σ. 1–26.

Wright, David (2009): *Mathematics and Music*, American Mathematical Society, Providence.

Το τραγούδι του νεκρού αδερφού: Στοιχεία αυτοεθνογραφίας στην αφηγηματική σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη για τον Ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο (1946–1949)

Μαρία Αθανασίου

Το τραγούδι του νεκρού αδερφού είναι ένας κύκλος τραγουδιών που έγραψε και συνέθεσε ο Μίκης Θεοδωράκης μεταξύ του 1960 και 1961 στο Παρίσι, όπου ζούσε. Το 1960, έγραψε το πρώτο τραγούδι με τίτλο «Ένα δειλινό», ψυχολογικά επηρεασμένος από τα αφόρητα δεινά που προκλήθηκαν από τον Ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο (1946–1949). Ο συνθέτης κατείχε ενεργό ρόλο ως αριστερός, ειδικά στο υπόγειο κίνημα αντίστασης, όπου η πολιτική του συμμετοχή τον οδήγησε να συλληφθεί και να εξοριστεί μία φορά στο νησί της Ικαρίας και δύο φορές στο νησί της Μακρονήσου. Έχοντας βιώσει και συμμετάσχει σε αυτά τα γεγονότα, ο μύθος και η ταυτότητα της σύγχρονης Ελλάδας διαμορφώθηκαν, σύμφωνα με τον ίδιο, γύρω από τον Ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο, ο οποίος ήταν «η μεγαλύτερη τραγωδία στην ιστορία του ελληνισμού», όπως τον περιέγραψε (Logothetis, 2004: 62). Στο *Τραγούδι του νεκρού αδερφού*, ο Θεοδωράκης αφηγείται όλες τις φρικαλεότητες που έλαβαν χώρα αυτά τα τρία φοβερά χρόνια, όπως τις έζησε και τις κατέγραψε ο ίδιος. Το παρόν άρθρο, λοιπόν, εξετάζει πώς η βιωμένη εμπειρία του Θεοδωράκη ξεδιπλώνει τις αποχρώσεις της αυτοεθνογραφίας στη σύνθεση (Bartleet & Ellis, 2009· Hughes & Pennington, 2017: 170–172) και τροφοδοτεί την έννοια της δημιουργικής αυτοβιογραφίας στην ακαδημαϊκή ποιοτική έρευνα (Willey, 2019: 72–73). Αποτελώντας μια ενδεικτική μαρτυρία της ελληνικής εμφύλιας διαμάχης, το συγκεκριμένο έργο αναπλάθει την έννοια της αφηγηματικής μεθόδου και της συνθετικής γραφής στο πλαίσιο της μουσικής επιστήμης. Παράλληλα, η σύντομη δομική προσέγγιση και ανάλυση, ο κοινωνικός αντίκτυπος και οι πολιτισμικές επιρροές, που συνυφαίνονται με αυτό το έργο, βοηθούν τον αναγνώστη και ακροατή να εντοπίσει μια ενδιαφέρουσα μετάβαση εντός του ελληνικού έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, το οποίο, μέσω του θρήνου, πορεύεται σταδιακά από τη μορφή ενός κύκλου τραγουδιών σε μια σύγχρονη μορφή τραγωδίας και προαναγγέλλει τη μετέπειτα μουσική φόρμα του λαϊκού ορατορίου (Κουγιουμτζάκης, 2007: 60–61).

Για τον Θεοδωράκη, ο Ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος είναι σαν να ταξιδεύεις με λεωφορείο στο οποίο οι μισοί συνεπιβάτες σου είναι θανάσιμοι εχθροί σου χωρίς κανένα βοηθητικό σημάδι να τους αναγνωρίσεις (Logothetis, 2004: 62). Μιλούν ελληνικά σαν εσένα, αλλά ξεπουλήθηκαν προς όφελος άλλων συμφερόντων. Στον

εμφύλιο πόλεμο δεν υπάρχουν κόμματα, καθώς τα μισά από αυτά είναι, για τα άλλα μισά, όργανα μιας ξένης δύναμης. Για αυτόν τον λόγο, η μία ομάδα είναι πεπεισμένη ότι πρέπει να αφανίσουν την άλλη προς όφελος της Πατρίδας. Ως αποτέλεσμα, ο ελληνικός λαός φάνηκε να σταυρώθηκε, αναζητώντας μια ανάσταση. *Το τραγούδι του νεκρού αδερφού* εμποτίζεται από το αίμα των Ελλήνων και αφηγείται όλες τις φρικαλεότητες των τριών αυτών χρόνων, ενώ, από την άλλη πλευρά, φαίνεται επίσης να ενσαρκώνει το μύθο του Φοίνικα, καθώς αναδύεται με μια αξιοσημείωτη ένταση από τις στάχτες του, ώστε να οδηγηθεί σε έναν άλλο, επόμενο και πιο σύνθετο κύκλο, που αγκαλιάζει ευρύτερα σύγχρονα μουσικολογικά πλαίσια, όπου ο ελληνικός λαός ή ακόμη και ολόκληρα έθνη, έχουν τη δυνατότητα να συνθέσουν τη χορωδία του παρελθόντος (Θεοδωράκης, 2003: 80–81).

Κάθε ένα από τα τραγούδια αποτελεί μια ολοκληρωμένη και αυτόνομη ιστορία με τα δικά της πρόσωπα, σύμβολα και εγγενή δράση, αλλά όλα αυτά τα μικρά τμήματα συγκλίνουν προς μια κοινή κατεύθυνση, καθώς αποτελούν μέρος μιας μεγαλύτερης αφήγησης. Παρόλο που η αρχική σχηματική ιδέα του συνθέτη βασίστηκε στην αλληλεπίδραση του μύθου (δηλαδή του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου), των γεγονότων και των ανθρώπων, η παρουσία της μουσικής και η φόρμα του τραγουδιού τού επέτρεψαν να σχεδιάσει πιο εύκολα την εμπλοκή τους, τις συγκρούσεις και τις κινήσεις τους. Για το Θεοδωράκη, η ανάπτυξη ολόκληρης της ιστορίας συμπεριφέρθηκε σαν μια ροή ποταμού, η οποία μετακινείται από τη μια ιστορία στην άλλη. Με άλλα λόγια, και σύμφωνα με τα επιχειρήματά του, το συνεχές ρεύμα της πλοκής διαμόρφωσε μια γέφυρα, δηλαδή τον ίδιο τον κύκλο τραγουδιών, ο οποίος βασίστηκε στους δικούς του πυλώνες, δηλαδή στα τραγούδια (Θεοδωράκης, 1998: 75).

Ο κύκλος αρχικά περιελάμβανε οκτώ τραγούδια, μεταξύ των οποίων επτά που συνέθεσε ο ίδιος: «Το όνειρο», «Ο Απρίλης», «Ένα δειλινό», «Προδομένη μου αγάπη», «Τον Παύλο και το Νικολιό», «Στα περβόλια» και το «Δοξαστικό», ενώ το τραγούδι «Κοιμήσου αγγελούδι μου» γράφτηκε σε συνεργασία με τον Κώστα Βίρβο (στίχοι) (Θεοδωράκης, 1998: 77–79). Τον Οκτώβριο του 1962, πραγματοποιήθηκε η πρώτη παράσταση αυτού του κύκλου τραγουδιών στο θέατρο Καλουτά στην Αθήνα σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη και κείμενα του Μίκη Θεοδωράκη, όπου ο συνθέτης εξέφρασε χωρίς δισταγμό πως ο σκοπός του συγκεκριμένου έργου ήταν κυρίως πολιτικός. Όπως έχει υπογραμμίσει και ο ίδιος (Θεοδωράκης, 1998: 78–79):

> Το *Τραγούδι του νεκρού αδερφού* δεν αποτελεί παρά μια πρόταση για τη δημιουργία μιας σύγχρονης Λαϊκής Τραγωδίας. Ανήκει, φυσικά, στο μεγάλο κορμό του «πολιτικού» θεάτρου του Μπρεχτ και είναι πολύ συγγενικό, ιδιαίτερα στον τρόπο της χρησιμοποίησης των τραγουδιών με το «Ένας όμηρος» του Μπρένταν Μπήαν. Τα βασικά του στοιχεία είναι δύο: 1. Η σύγχρονη «Μυθολογία» και 2. Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι […] Για μας τους Έλληνες, ξέχωρα απ'αυτά τα διε-

> θνή γεγονότα-σύμβολα, υπάρχουν και οι δικές μας πικρές ιστορικές εμπειρίες και η δική μας εθνική μυθολογία, που φυσικά βρίσκεται σε πλήρη ιστορική αντιστοιχία με τη σύγχρονη παγκόσμια μυθολογία. Έτσι που τα δικά μας γεγονότα ν'απηχούν το γενικό κλίμα της εποχής μας που το χαρακτηρίζει η σκληρή, επώδυνη αλλά κοσμογονική πάλη όλων των λαών της γης για την κατάκτηση της Ελευθερίας σε όλες τις πτυχές, μορφές και επίπεδα.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο συνθέτης είχε εκδιωχθεί και εξοριστεί αρκετές φορές από τα υφιστάμενα καθεστώτα της Ελλάδας για τις κομμουνιστικές του ιδέες και την υπόγεια δραστηριότητά του, ενώ το έργο του είχε υποστεί διάφορα επίπεδα λογοκρισίας (είτε στον Τύπο είτε μέσω επίσημων απαγορεύσεων στην αναπαραγωγή του), ήταν μάλλον επίτευγμα μια τέτοια παράσταση να πραγματοποιηθεί εκείνη τη στιγμή. Το τραγούδι «Η αλυσίδα» είχε επίσης περάσει από τη δυσάρεστη διαδρομή τέτοιων απαγορεύσεων και τελικά αφαιρέθηκε από τον κατάλογο των τραγουδιών προκειμένου η παράσταση να εγκριθεί για νόμιμη κυκλοφορία ως δίσκος το 1962. Ως εκ τούτου, η πρώτη ηχογράφηση του κύκλου έγινε τον Οκτώβριο του 1962 στο Studio Columbia, ενώ η δεύτερη ηχογράφηση έγινε το 2001 με τους Δημήτρη Μπάση, Νένα Βενετσιάνου και Γιάννη Μπέζο μαζί με τη λαϊκή ορχήστρα «Μίκης Θεοδωράκης» υπό τη διεύθυνση του συνθέτη. Παραδόξως, και ανεξάρτητα από την επίσημη κατακραυγή για το έργο του Θεοδωράκη, αυτός ο κύκλος τραγουδιών κατέληξε να έχει μια ανέλπιστη απήχηση στο ευρύ κοινό και να λάβει μια θερμή υποδοχή από το σύνολο των Ελλήνων (Θεοδωράκης, 2003: 86).

Στη μουσική παράσταση του *Τραγουδιού του νεκρού αδερφού*, η ορχήστρα αποτελείται από δύο μπουζούκια και δύο λαϊκούς τραγουδιστές, οι οποίοι αφηγούνται την πλοκή της ιστορίας και αντιπροσωπεύουν, με τον δικό τους τρόπο, τον λαό στην Ιστορία. Καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος, υπάρχει μια μόνιμη αλληλεπίδραση μεταξύ τους, καθώς, όπως σημειώνει ο Γιάνναρης, τα μουσικά όργανα και οι τραγουδιστές συμβολίζουν τον μόνιμο άξονα γύρω από τον οποίο γυρίζουν όλοι οι λαοί και τα έθνη, διαμορφώνοντας χαρακτήρες στη σκηνή (Mouyis, 2010: 52). Καθώς το έργο εξελίσσεται, οι χαρακτήρες αυτοί συχνά ζητούν συμβουλές ή βοήθεια από τους λαϊκούς τραγουδιστές. Η λαϊκή ορχήστρα είναι το μάτι και η ψυχή, η φωνή και η μνήμη του λαού και της ιστορίας, ενώ η χορωδία ενεργεί ως παρατηρητής στο ξεδίπλωμα της πλοκής, χωρίς συμμετοχή στα γεγονότα. Η μόνη εμπλοκή της περιορίζεται σε ορισμένα σχόλια που έχουν ως σκοπό την απονομή δικαιοσύνης μέσω των τραγουδιών (Mouyis, 2010: 52).

Από την άλλη πλευρά, όταν αυτός ο κύκλος τραγουδιών μετατρέπεται σε θεατρικό έργο, χωρίζεται σε δύο κύριες ενότητες: Τον Πρόλογο και την Πράξη. Στο πρώτο μέρος, η ορχήστρα παίζει τον ρόλο της χορωδίας. Οι τραγουδιστές είτε εκπροσωπούν τους χαρακτήρες, είτε απλώς απαγγέλλουν τα γεγονότα, ενώ το κοινό συμμετέχει σιωπηλά στην αφήγηση. Ως αποτέλεσμα, δημιουργείται μια

αντίθεση μεταξύ τους, καθώς οι χαρακτήρες, που φλερτάρουν με το θάνατο, βρίσκονται στη σκηνή, ενώ οι (ουσιαστικά) ζωντανοί τους παρατηρούν. Κατά τη διάρκεια της Πράξης, όμως, ούτε η χορωδία ούτε η ορχήστρα υπάρχουν στη σκηνή, αλλά αντικαθίστανται από μάσκες και μουσικά όργανα που κρέμονται στον τοίχο. Ακούγονται μόνο οι ήχοι από το σαντούρι, το κλαρίνο και τα μπουζούκια. Ο Θεοδωράκης εξηγεί ότι με αυτόν τον τρόπο τα λαϊκά όργανα μετατρέπονται σε «ιερά χερουβείμ μιας νέας θρησκείας». Μαζί με τη σκηνή και τις κρεμαστές μάσκες, τους τραγουδιστές και τους μουσικούς γίνονται μια αόρατη χορωδία, η οποία εκφράζει το γενικό status quo της Πόλης και του Λαού της εποχής με σοφία και πάθος. Ακριβώς όπως στους αρχαίους Έλληνες και Πέρσες, η «αόρατη» χορωδία είχε επίσης την ίδια σχέση με το έργο που παρακολουθούσε και άκουγε: το είχε ζήσει, ήταν δικό της, κατά κάποιο τρόπο είχε λάβει μέρος στη γέννησή του (Θεοδωράκης, 2003: 86· Mouyis, 2010: 52).

Αναρωτιέται, όμως, αν το τραγούδι του παρελθόντος είναι το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι. Μάλλον δύσκολο να υποστηρίξει κάτι τέτοιο ανοιχτά, ο συνθέτης συγκρατείται από την απρόσιτα άγρια ομορφιά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, η οποία αποτελεί την κορύφωση της ανθρώπινης διάνοιας. Καθώς τα χορωδιακά τραγούδια του Αισχύλου και του Σοφοκλή είναι απαράμιλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι φαίνεται να προέρχεται από τον ίδιο τον λαό και να απεικονίζει την ιστορική του παρουσία, τη διαδρομή και τη συνέχειά του όλα αυτά τα χρόνια. Όπως αναφέρει, παρόλο που οι άνθρωποι και τα γεγονότα έρχονται και παρέρχονται, το τραγούδι, ως φόρμα και υπόσταση, παραμένει το ίδιο και αποκτά μια έννοια μαρτυρίας, ειδικά όταν είναι διαποτισμένο με οποιοδήποτε κοινό σύγχρονο δράμα (Θεοδωράκης, 1998: 76). Συνεπώς, παρόλο που τα «μυθολογικά» του πρόσωπα διαμορφώνονται σε διαφορετικά πλαίσια κάθε φορά, ο λαϊκός τραγουδιστής παραμένει αμετάβλητος. Επομένως, τόσο ο λαϊκός τραγουδιστής όσο και το λαϊκό τραγούδι γίνονται μια σταθερή βάση, ένας μόνιμος χαλύβδινος άξονας, γύρω από τον οποίο περιστρέφονται άνθρωποι και γεγονότα. Αποτελώντας την κεντρική ένωση ενός έθνους, και ίσως όλων των λαών, και οι δύο αυτοί παράγοντες ενσωματώνουν την πεμπτουσία οποιασδήποτε παλλαϊκής και εθνικής ιδέας μέσα στους αιώνες, όπως συμβαίνει με μια κοινή γλώσσα που συνδέει τους ανθρώπους. Άλλωστε, αυτός είναι ο λόγος που βρίσκεται πίσω από το άνοιγμα του *Τραγουδιού του νεκρού αδερφού* ως θεατρική παράσταση: οι τρεις μουσικοί του σαντουριού, το μπουζουκιού και του κλαρίνου κρατούν τα όργανα με σεβασμό, ενώ ακολουθεί ο λαϊκός τραγουδιστής, διακόπτοντας την ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της αθηναϊκής γειτονιάς. Μόλις τους δουν οι πρωταγωνιστές, μένουν ακίνητοι και το έντονο φως της σκηνής γίνεται κίτρινο σε μια προσπάθεια να απεικονίσει την τρομακτική λάμψη του ουρανού. Η μικρή γειτονιά μπαίνει στην Ιστορία και οι άνθρωποί της μετατρέπονται σε πρόσωπα-σύμβολα που αντιπροσωπεύουν ένα ευρύτερο σύνολο (ένα ολόκληρο έθνος). Η τραγική μοίρα τους πλησιάζει και αποκτούν σταδιακά ένα παγκόσμιο βάθος. Από εκεί και πέρα, ακολουθεί μια ξεκάθαρα και αυστηρά καθορισμένη πορεία,

που μόνο ο λαϊκός τραγουδιστής γνωρίζει, καθώς είναι το σύμβολο της ιστορικής συνέχειας στη σκηνή. Το κοινό και οι θεατές γνωρίζουν επίσης τα γεγονότα και το τι πρόκειται να συμβεί, αλλά είτε παραμένουν σιωπηλοί καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης είτε συμπεριφέρονται νοερά ως ελεγκτές/παρατηρητές και, ίσως με μια ευρύτερη έννοια, ενεργούν αφανώς (Θεοδωράκης, 1998: 76).

Σε μια προσπάθεια προσέγγισης αυτής της υπονοούμενης αλληλεπίδρασης, αξίζει να σημειωθεί, σε αυτό το σημείο, ότι στην πρώτη παράσταση αυτού του κύκλου τραγουδιού ως θεατρικό έργο, ο σκηνογράφος Νικόλαου είχε κατασκευάσει ένα μικρό πάλκο, όπως αυτά που υπήρχαν στις ελληνικές ταβέρνες, όπου στέκονταν ο λαϊκός τραγουδιστής και τα μουσικά όργανα, παρατηρώντας τα τεκταινόμενα επί και εκτός σκηνής, χωρίς να συμμετέχουν. Όπως επισημαίνει ο συνθέτης, όμως, κάθε τόσο οι πρωταγωνιστές απευθύνονταν σε αυτούς «με ευλάβεια και δέος», ζητώντας υποστήριξη και συμβουλές, καθώς διαμόρφωναν την Ιστορία, εφόσον αυτοί οι τρείς αντιπροσωπεύουν τα μάτια, την ψυχή, τη φωνή και τη μνήμη ενός έθνους (Θεοδωράκης, 1998: 76). Αυτή η ερμηνευτική λεπτομέρεια απεικονίστηκε στο οπισθόφυλλο του δίσκου LP του 1962, όπου ο Μπιθικώτσης στέκεται δίπλα στους μουσικούς που βρίσκονται στο πάλκο, συμβάλλοντας έτσι στην οπτικοποίηση της μουσικής παράστασης και ερμηνείας (Jordan, 2000: 338–341).

Μετά την είσοδο του χορού, οι μουσικοί παίρνουν τη θέση τους στη σκηνή και ξεκινούν αμέσως «Το όνειρο», ενώ, ταυτόχρονα, τρεις χορευτές, που αναπαριστούν τη μητέρα με τους δύο γιους της, αφηγούνται την πλοκή του τραγουδιού με κινήσεις μίμησης. Έτσι, η ουσία του δράματος δίνεται πολυμορφικά μέσω ποιητικής απαγγελίας, μουσικής συνοδείας και κίνησης, λίγο πριν από την πραγματική έναρξη της παράστασης. Ταυτόχρονα, το κοινό, ακόμη και αν δεν γνωρίζει τα πραγματικά γεγονότα, αποκτά μια γενική ιδέα για το τι πρόκειται να συμβεί, καθώς δεν διαμορφώνει μόνο τον μύθο —μέρος του οποίου εκφράζεται σ' «Το όνειρο»— αλλά εμπλέκεται επίσης, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, στην ανάπτυξή του. Η κύρια δράση ξεκινά μόλις τα δύο αδέλφια μπήγουν τα μαχαίρια τους στο χώμα στο τέλος της παντομίμας. Σε αυτό το σημείο, φαίνεται ότι το έργο μεταβαίνει σε μια άλλη διάσταση, όπου ο θόρυβος της μάχης, που ακούγεται στο παρασκήνιο, πλησιάζει τη μικρή γειτονιά. Το φως συνεχίζει να έχει την καθημερινή του λάμψη, καθώς ο Τάκης, ένας από τους αρχηγούς της γειτονιάς, μπαίνει στη σκηνή. Κοιτάζοντας τα όργανα και τον λαϊκό τραγουδιστή, σταματά και ξεκινά το μονόλογό του χαιρετώντας τον τραγουδιστή: «Χαίρε Μπιθικώτση με την ξυλένια φωνή…» (Θεοδωράκης, 1998: 76–77).

Μέχρι στιγμής, αυτή η σιωπηλή αλληλεπίδραση που επικρατεί στη σκηνή αποκαλύπτει μια διαχρονική (ή και δια-ιστορική) επιβίωση της χορωδιακής πρακτικής που κινείται σε πολυδιάστατα επίπεδα υποδοχής όχι μόνο μεταξύ των ηθοποιών, τραγουδιστών, μουσικών ή οποιουδήποτε άλλου ατόμου εμπλέκεται άμεσα στη ροή των γεγονότων, αλλά και μεταξύ των θεατών, οι οποίοι βιώνουν μια Αριστοτελική μέθεξη κατά τη διάρκεια της παράστασης. Πρόσφατα ευρήματα στις νευροεπιστήμες αναλύουν τον τρόπο με τον οποίο ένας θεατής γίνεται μέ-

ρος αυτού που λαμβάνει χώρα μπροστά του, ειδικά όταν το θέαμα περιλαμβάνει μοτίβα κίνησης, και καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι τα ίδια σύνολα νευρώνων ενεργοποιούνται τόσο στους παρατηρητές όσο και στους ερμηνευτές. Οι Billings, Budelmann & Macintosh (2013: 7) υποστηρίζουν ότι «αυτή η ανακάλυψη, ειδικότερα, μπορεί να εξηγήσει πώς οι κοινωνίες με πλούσιες χορωδιακές παραδόσεις έχουν επίσης βαθιά ικανοποιημένους θεατές. Η αρχαία χορωδία, από αυτή την οπτική γωνία, είναι ο λιγότερο «εξιδανικευμένος θεατής» από τον «υποκατάστατο συμμετέχοντα» ("idealized spectator" vs "surrogate participant"), ο οποίος παρέχει κυριολεκτικά, μέσα από το τραγούδι και το χορό, μια ενεργή παρουσία στην παράσταση. Αυτές οι απόψεις μπορούν επίσης να εφαρμοστούν στο *Τραγούδι του νεκρού αδερφού*, όπου το κοινό, ο τραγουδιστής και η ορχήστρα στη σκηνή υποστηρίζουν την πλοκή της ιστορίας, ενώ επίσης προσδίδουν μια ελεγειακή ποιότητα στο έργο του Θεοδωράκη, καθώς περιγράφουν το πολιτικό, κοινωνικό και συναισθηματικό περιεχόμενο των περιστάσεων.

Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, και σύμφωνα με τον συνθέτη, αυτή η πολυάριθμη αόρατη χορωδία που εκφράζει «με σοφία και πάθος το γενικό status quo της Πόλης και του Λαού της εποχής» (Θεοδωράκης, 1998: 76) μπορεί επίσης να εντοπίσει συναφή στοιχεία στη Νέα Γερμανική Σχολή και τη σκέψη του Wagner, όπου η χορωδία αντιπροσωπεύει μια δυνητικά εξιδανικευμένη μορφή της φωνής των ανθρώπων (das Volk). Όπως επισημαίνει ο Goldhill (2013: 44), εφόσον για τους αρχαίους Έλληνες η δημόσια τέχνη ήταν η έκφραση των βαθύτερων και ευγενέστερων αρχών της συνείδησης του λαού και η ελληνική τραγωδία ήταν η είσοδος του έργου τέχνης του Λαού (das Volk) στη δημόσια αρένα της πολιτικής ζωής […], ακμάζοντας για όσο διάστημα εμπνεύστηκε από το πνεύμα του Λαού (Volksgeist), είναι εύκολο να καταλάβουμε για ποιον λόγο ο Θεοδωράκης ονειρεύτηκε μια τόσο σύγχρονη λαϊκή τραγωδία μέσα από αυτόν τον κύκλο τραγουδιών.

Ο Παπανικολάου (2007: 86–87) αναφέρει ότι «ο Θεοδωράκης συνέλαβε το έργο του ως μέσο του οποίου πρωταρχικός στόχος θα ήταν να εκπαιδεύσει τον ελληνικό λαό» και «φάνηκε να παρουσιάζεται ως ένας από τους εκπαιδευτικούς διαμορφωτές της διάνοιας και της ηθικής συνείδησης του λαού-έθνους». Βαθιά επηρεασμένος από τις διδασκαλίες του Gramsci σχετικά με τη δημιουργία μιας επαναστατικής λαϊκής κουλτούρας, η όλη αυτή διαδικασία αντικατοπτρίζει και το σχέδιο του Θεοδωράκη προς έναν «πολιτιστικό εθνικισμό». Στο *Τραγούδι του νεκρού αδερφού*, οι προθέσεις του φαίνεται να γίνονται πιο ξεκάθαρες, καθώς χρησιμοποιεί το έντεχνο λαϊκό τραγούδι ως μέσο για να αντικατοπτρίσει την ελληνική αρχαιότητα, σχεδιάζοντας μια μορφή που μπορεί να έχει αρκετές ομοιότητες με το αρχαίο είδος τραγωδίας. Σε μια προσπάθεια να δημιουργήσει έναν διάλογο μεταξύ αυτών των δύο ειδών, φαίνεται να ευθυγράμμισε την πολιτιστική του δημιουργικότητα με την πολιτική χρήση του έργου του, το οποίο αφηγείται τις θηριωδίες του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, αλλά ήρθε πριν από την επιβολή της χούντας των συνταγματαρχών το 1967, ενώ «ο Gramsci διατύπωσε την έννοια του

εθνικού-λαϊκού ως ένα στάδιο που θα μπορούσε να υπάρξει μετά την πτώση του φασισμού και πριν από την επιβολή του καθαρού σοσιαλισμού» (Papanikolaou, 2007: 86–87).

Επιστρέφοντας στη θεατρική μορφή του έργου, τα υπόλοιπα τραγούδια περιβάλλουν την πλοκή μετά το «Το όνειρο» με μια συγκεκριμένη ακολουθία, παρουσία και νόημα, όπως περιγράφεται εν συντομία από τον συνθέτη. Στο «Δοξαστικό», το κοινό ακούει μόνο τη μουσική του. Είναι το τελευταίο τραγούδι ολόκληρου του κύκλου τραγουδιών και φαίνεται ότι το έργο ξεκινά από το τέλος, όπου τρεις μαυροφορεμένες μητέρες κάθονται στα κατώφλια των σπιτιών τους και υφαίνουν αδιάκοπα, όπως συμβαίνει με τη ζωή και τον θάνατο που υφαίνει ασταμάτητα τη μοίρα των ανθρώπων.

Με τον «Απρίλη», η πρώτη σκηνή της γειτονιάς, όπου τα παιδιά (αγόρια και κορίτσια) παίζουν, χορεύουν και ερωτεύονται, σταματά, όταν ακούγεται η αναταραχή της μάχης. Το φως αποκτά ένα απόκοσμο χρώμα και η χορωδία, δηλαδή ο λαϊκός τραγουδιστής και οι μουσικοί, μπαίνει στη σκηνή τραγουδώντας «Το όνειρο», ενώ οι πρωταγωνιστές μιμούνται τους στίχους. Όταν τελειώσει το τραγούδι, η αναταραχή της μάχης ακούγεται ξανά. Η γειτονιά, ως ένα μικρό μέρος που αντιπροσωπεύει την ευρύτερη κοινωνία, μπαίνει στην Ιστορία που πρόκειται να αφηγηθεί. Το «Κοιμήσου αγγελούδι μου» ερμηνεύεται στη μνήμη του νεαρού που σκοτώθηκε στη μάχη. Το νεκρό του σώμα μεταφέρεται μπροστά στη μητέρα του, που αρχίζει να τον νανουρίζει για να κοιμηθεί. Μόλις ακουστεί η εισαγωγή της «Αλυσίδας», ο πατέρας της Ισμήνης αρχίζει να τραγουδά και οι πρωταγωνιστές συγκεντρώνονται όλοι μαζί, παρόλο που είναι «χθεσινοί φίλοι» και «σημερινοί εχθροί». Καθώς κάθονται και θυμούνται σκηνές της Κατοχής, όταν όλοι οι Έλληνες ενωμένοι —όπως μια αλυσίδα— πολεμούσαν τον ξένο κατακτητή για χρόνια, η αστυνομία φτάνει ψάχνοντας τον Παύλο και τον Νικολιό. Το τραγούδι «Ένα δειλινό» προοιωνίζει πως ο Παύλος θα αιχμαλωτιστεί και θα οδηγηθεί στο εκτελεστικό απόσπασμα. Έχοντας κατά νου αυτήν την προφητική εικόνα, ο κύριος χορευτής χορεύει ένα ζεϊμπέκικο, ενώ οι άλλοι μένουν ακίνητοι. Αγκαλιάζοντας ο ένας τον άλλον, υποκλίνονται, ολοκληρώνοντας τον Πρόλογο.

Όταν ξεκινά η Πράξη, ένας τυφλός γέρος μπαίνει στη σκηνή. Είναι από τη Θεσσαλία και κλίνει στον ώμο της κόρης του —το όνομά της είναι Τάσια. Περιπλανιέται αναζητώντας τους δύο χαμένους γιους του. Όταν μπαίνει στη σκηνή, στη χώρα της «ιερής Αθήνας», όπως υπογραμμίζει ο Θεοδωράκης, χρησιμοποιεί τις ίδιες λέξεις με τον Οιδίποδα επί Κολωνώ του Σοφοκλή, εξαλείφοντας σχεδόν τη χρονική απόσταση που υπάρχει μεταξύ αυτών των δύο ειδών τραγωδίας.

Μετά από αυτόν, και σε απάντηση στα λόγια του, ο Παύλος, η Ισμήνη, ο Ανδρέας και η μητέρα του Παύλου ενημερώνουν το κοινό για τα πραγματικά γεγονότα, μέσω των διαλόγων τους. «Το τανγκό του Εφιάλτη/Θέλω να μιλήσω» αναφέρεται στην προδοσία που πρόκειται να συμβεί, αν και ο λαϊκός τραγουδιστής δεν μπορεί να φανεί στο σκοτάδι. Το τραγούδι «Προδομένη μου αγάπη» ακολουθεί, ενώ ο Παύλος είναι παγιδευμένος κάτω από τη γέφυρα, ένα στοιχείο

που λειτουργεί ως πρωθύστερο χαρακτηριστικό της σχέσης του Παύλου και της Ισμήνης που πρόκειται να τελειώσει.

Είναι μεσάνυχτα και η Ισμήνη τραγουδά, περιμένοντας μπροστά από το σπίτι της, όταν εμφανίζεται μια σκιά. Είναι ο Παύλος και τρέχει προς το μέρος του φωνάζοντας: «Φύγε, Παύλο!». Η Ισμήνη σκοτώνεται και ενώ η αγάπη τους φαίνεται να κερδίζει, είναι δυστυχώς πάρα πολύ αργά πλέον. Η ακούσια αποκάλυψή της διευκόλυνε τους ένοπλους να τον συλλάβουν. Ο Νικολιός αποκαλύπτει επίσης ότι ήταν αυτός που διέταξε τους συναδέλφους του να πιάσουν τον πατέρα της Ισμήνης. Σ' αυτό το σημείο, η πλοκή του έργου τελειώνει. Δεν υπάρχουν περισσότεροι διάλογοι, ούτε άλλες λέξεις. Ο τυφλός γέρος και η Τασία φεύγουν επίσης από τη σκηνή.

Η δράση, όμως, δεν έχει τελειώσει, καθώς ακολουθούν τρία τραγούδια, που παρουσιάζουν τρεις επιπλέον σκηνές: το πρώτο είναι «Τον Παύλο και τον Νικολιό», το οποίο ερμηνεύεται μπροστά από το νεκρό σώμα της Ισμήνης, καθώς οι στρατιώτες περνούν αλυσίδες στον Παύλο και τον Νικολιό, με σκοπό να τους οδηγήσουν στο εκτελεστικό απόσπασμα. Το δεύτερο είναι «Στα περβόλια», όπου οι ηθοποιοί επιστρέφουν σε φόντο λουλουδιών. Αυτή η σκηνή μοιάζει με την αρχική σκηνή του έργου, καθώς οι τρεις μαυροφορεμένες μητέρες κάθονται στα κατώφλια και πλέκουν, όταν ο Αντρέας (ο μεγαλύτερος γιος και ο αδελφός του Παύλου, που είχε σκοτωθεί στον Εθνικό Στρατό) μπαίνει στη σκηνή. Επιστρέφει με τους νεκρούς του φίλους, που είναι επίσης στρατιώτες, για να χορέψει τον τελευταίο του χορό μπροστά στη μητέρα του. Ωστόσο, εκείνη δεν μπορεί να τον δει, καθώς είναι πλήρως απορροφημένη στη δουλειά της. Η ζωή συνεχίζεται ανεξάρτητα από τις τραγικές συνθήκες που επικρατούν και ξαφνικά τα φώτα γίνονται εξαιρετικά έντονα. Οι ηθοποιοί περπατούν μαζί στη σκηνή και αναποδογυρίζουν το φόντο, έτσι ώστε να βοηθήσουν το κοινό να δει τα πολύχρωμα βυζαντινά ψηφιδωτά που βρίσκονται στην άλλη πλευρά. Σε αυτό το σημείο, η κάθαρση του έργου συντελείται με το «Δοξαστικό», όπου όλοι όσοι είχαν σκοτωθεί κινούνται προς το κοινό, κρατώντας τα χέρια. Ωστόσο, δεν είναι πλέον οι ίδιοι, καθώς φέρουν αυτό που έχουν γίνει μέσω της θυσίας τους και τραγουδούν:

> Ενωθείτε βράχια βράχια,
> Ενωθείτε χέρια χέρια.
> Τα βουνά και τα λαγκάδια πιάστε το τραγούδι
> Πολιτείες και λιμάνια μπείτε στο χορό. […]
> Πολυχρόνιος ημέρα – Υπερμάχῳ – Υπερμάχῳ.

Αυτή η σκηνή ενέχει τον ισχυρό συμβολισμό μιας επιθυμητής αναγέννησης μετά από μια καταστροφική σύγκρουση και σκορπάει άμεσα μια αίσθηση ενότητας που κυριαρχεί πέρα από οποιαδήποτε ανθρώπινη και επίγεια διάσταση, οδηγώντας αυτόν τον κύκλο τραγουδιών σε ένα ουσιαστικό κλείσιμο (Θεοδωράκης, 1998: 75–113).

Σχεδόν όλα τα τραγούδια τονίζουν τις επίγειες πράξεις των πρωταγωνιστών και τις ένδοξες στιγμές του Εμφυλίου Πολέμου, δίνοντας έτσι το πλαίσιο μιας ολοκληρωμένης πραγματικής ιστορίας. Παρέχοντας από τη μία πλευρά μια ενδεικτική μαρτυρία για τις φρικαλεότητες αυτής της διαμάχης, όπως τις έζησε και τις εξέφρασε ο ίδιος ο συνθέτης, συμβάλλουν στην απόδοση των γεγονότων μέσω μιας αυτοεθνογραφικής σκοπιάς, ενώ παράλληλα η μουσικολογική τους προσέγγιση βοηθά τον αναγνώστη να εντοπίσει μια ενδιαφέρουσα μετάβαση στο έντεχνο λαϊκό είδος, η οποία προχωρά από τη μορφή ενός κύκλου τραγουδιού σε μια (σύγχρονη) μορφή τραγωδίας και προαναγγέλλει τη μετέπειτα μορφή του λαϊκού ορατόριου μέσω του θρήνου.

Πιο συγκεκριμένα, στη θεατρική μορφή του έργου, όταν τελειώνει το τραγούδι «Τον Παύλο και τον Νικολιό», το φως σβήνει σταδιακά, δείχνοντας έτσι ότι ένας κύκλος κλείνει, καθώς το επόμενο τραγούδι που ακολουθεί είναι το «Στα περβόλια», όπου οι πρωταγωνιστές επιστρέφουν στη σκηνή με διαφορετικό σχήμα και εμφάνιση. Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι επίγειες πράξεις τους έχουν απορροφηθεί από το έδαφος, το οποίο αναβλύζει αίμα, αλλά τώρα μπορούν να προχωρήσουν σε άλλο πνευματικό επίπεδο.

Ο αλληγορικός χαρακτήρας του *Τραγουδιού του νεκρού αδερφού* φαίνεται να επαληθεύει τα επιχειρήματα των Langer και Abbs ότι «το σύμβολο, σε αντίθεση με το σήμα, καταγράφει και καθιστά δυνατό ένα είδος υπέρβασης από τον φαινομενολογικό κόσμο» (Abbs, 2012: 35). Αυτό επικοινωνείται κυρίως στο τέλος αυτού του κύκλου τραγουδιών, όπου όλοι οι πρωταγωνιστές καλούν το κοινό σε μια ενοποιημένη αγκαλιά μέσω μιας σωματικής και πνευματικής ελευθερίας που θα τους απελευθερώσει από κάθε επίγεια τροχοπέδη. Για τον Θεοδωράκη, φαίνεται ότι «όσο πιο δραματικός, ποιητικός και υψηλός είναι ο στόχος του έργου, τόσο περισσότερο λαϊκή, τόσο γνησιότερα νεοελληνική θα πρέπει να είναι η μουσική του ουσία και υφή». Με άλλα λόγια, το λαϊκό μουσικο-ποιητικό πέπλο αυτού του σύγχρονου τραγικού κύκλου τραγουδιών το καθιστά επιτέλους πιο προσιτό και οικείο στο ευρύτερο κοινό, όπου οι άνθρωποι ακούνε τις δικές τους μελωδίες και «νιώθουν σαν στο σπίτι τους», ενώ ο λαϊκός τραγουδιστής και τα όργανα της λαϊκής ορχήστρας κερδίζουν την εμπιστοσύνη τους με τέτοιο τρόπο ώστε το κοινό (ακροατές ή θεατές) να «μπορεί άφοβα να ξεκουμπώσει την ψυχή του και να δοθεί ολόκληρος στο δράμα. Να ταυτιστεί μαζί του» (Θεοδωράκης, 1998: 78).

Αν και ο ρόλος του ως ποιητής-δημιουργός, ο οποίος θα ήταν υπεύθυνος για τη δημιουργία και τον συντονισμό των δικών του χαρακτήρων, θα επέτρεπε την εξέλιξη της ιστορίας, ο Θεοδωράκης συνειδητοποίησε ότι δεν ήταν έτοιμος για κάτι τέτοιο, ή τουλάχιστον, δεν μπορούσε να φανταστεί τον εαυτό του να μπορεί να το ολοκληρώσει. Κατά τη διάρκεια των συνθετικών προσπαθειών του, ενίσχυσε ακούσια τον διάλογο μεταξύ του λαϊκού τραγουδιού και του συμφωνικού έργου. Αυτή η διαδικασία είχε ήδη μια μακρά παράδοση στην ιστορία της δυτικής μουσικής, αλλά ο Θεοδωράκης αφιερώθηκε να φέρει αυτήν την αλλαγή στην ελληνική σκηνή σε μια προσπάθεια να την καταστήσει ισοδύναμη με τα σύγχρονα

μουσικά ρεύματα, προσθέτοντας παράλληλα στοιχεία αυτοβιογραφίας και βιωμένης εμπειρίας. Η σχολαστική ενασχόλησή του και μελέτη επί των συνθετικών τεχνικών, ειδών και μορφών που θα μπορούσαν να κατανοηθούν από τους συμπατριώτες του, τον οδήγησαν στην ιδέα μιας σύγχρονης λαϊκής τραγωδίας, η οποία θα ήταν μια εντελώς νέα μουσική μορφή, όπου ο μύθος, η ποίηση, οι τραγικοί ήρωες και οι η χορωδία θα συναντιόταν. Άλλωστε, γνώριζε ότι η λέξη τραγούδι ετυμολογικά προέρχεται από τη λέξη τραγωδία (Mouyis, 2010: 75–81), όμως αυτό που φαίνεται να είναι πιο ευπρόσδεκτο εδώ είναι ότι η δημιουργική του εμπλοκή με την Ευρυπίδεια και Σοφόκλεια τραγωδία εκείνη την εποχή, τον έκανε προφανώς να αναπτύξει μια βαθύτερη στοχαστική στάση απέναντι στη σχέση τους.

Ο στόχος του συνθέτη, λοιπόν, φαίνεται να υλοποιεί τον ποιοτικό ορισμό της τραγωδίας του Αριστοτέλη, όπως περιγράφεται στην Ποιητική του (VI, 1449b) ως «αναπαράσταση μιας πράξης που είναι σοβαρή, πλήρης και ορισμένου μεγέθους», όπου η λέξις (δηλαδή τα λόγια και τα στοιχεία τραγουδιού και μουσικής), ο μῦθος (δηλ. η δομή της πλοκής), το ἦθος (δηλαδή οι χαρακτήρες), η διάνοια (δηλαδή η συλλογιστική) και η ὄψις (δηλαδή το θέαμα) ορίζονται από τον Αριστοτέλη ως ποιοτικά στοιχεία του είδους (Peponi, 2013: 24· Husain, 2012:52).

Καθώς η ελληνική τραγωδία κατείχε μια μοναδικά περίοπτη θέση καθ' όλη τη διάρκεια του δεκάτου ενάτου αιώνα στην παράδοση της γερμανικής ιδεαλιστικής φιλοσοφίας και επαινέθηκε ως η ανώτατη μορφή τέχνης (Copleston, 2003: 398· Fischer-Lichte, 2017: 3–4), ο Θεοδωράκης φιλοδοξούσε να τη φέρει στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1960 με *Το τραγούδι του νεκρού αδερφού*. Αποκαλύπτοντας τη βαθύτερα ηθική και ουσιαστική σύγκρουση μεταξύ του Ανθρώπου και του Κόσμου (το Sittlichkeit, όπως περιγράφεται στα γερμανικά) ή του Ανθρώπου εναντίον ενός άλλου Ανθρώπου, ο ίδιος έθεσε και ανέδειξε όλα τα ηθικά ζητήματα αυτοπροσδιορισμού οποιουδήποτε ανθρωπίνου οργάνου, καθώς φαίνεται να βρίσκουν ένα σημείο αναφοράς στους χαρακτήρες αυτού του κύκλου τραγουδιών.

Για τον Θεοδωράκη, ο Ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος δημιούργησε μια αξιοσημείωτη ευκαιρία για να υπογραμμίσει τη «βιωμένη μυθολογία», όπως την ονόμασε, η οποία διαμόρφωσε την πλοκή της ιστορίας (μύθος) και ενσωμάτωσε τα σύμβολα της (Θεοδωράκης, 2003: 87). Την ένταση μεταξύ Ελλήνων και ξένων που έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ακολούθησε τώρα η επιθετική κατάσταση μεταξύ Ελλήνων. Το «Έλληνας εναντίον Ελλήνων» ανέδειξε μια υπάρχουσα αντίθεση, η οποία έδωσε στον Θεοδωράκη τα μέσα για να αναπλάσει τους αρχαίους τραγικούς χαρακτήρες και το δράμα μέσα από τα γεγονότα και τα σύμβολα που βρέθηκαν στο *Τραγούδι του νεκρού αδερφού*. Γνωρίζοντας ότι αυτό το είδος της σύνθεσης, που βασίζεται στη λαϊκή μουσική, οφείλει επίσης να αντηχεί στη συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου, οι μελωδίες που περιβάλλουν το ξετύλιγμα της ιστορίας παραμένουν απλές και ακολουθούν το περιεχόμενο των λέξεων, καθώς η μουσική φαίνεται να υποστηρίζει το κείμενο. Εάν η Αριστοτέλεια κάθαρση αναφερόταν στη διέγερση του οίκτου και του φόβου, η δραματική δύ-

ναμη της μελοποίησης έχει εξίσου τη δυνατότητα να απευθυνθεί κυρίως στη γνωστική και συναισθηματική εμπειρία της δραματικής δομής του κοινού (Peponi, 2013: 25). Με τον τρόπο αυτόν, ο διάλογος που αναπτύσσεται μεταξύ του «μύθου» και της «μουσικής» χτίζει δύο αλληλοσυνδεόμενα σημειολογικά συστήματα, τα οποία συμβάλλουν στην αποτελεσματικότητα των τραγικών αισθήσεων του οίκτου και του φόβου, ενώ επιτρέπουν επίσης τόσο στους αναγνώστες όσο και στους θεατές/ακροατές να σχηματίσουν τις ταυτότητες των χαρακτήρων και να βιώσουν την αυτο-επίγνωση. Ο Barthes έχει ήδη προτείνει ότι, εάν ο μύθος εκληφθεί ως φόρμα, προκύπτει ένα «σύστημα επικοινωνίας» και ένας «τρόπος σηματοδότησης», καθώς το τρίδυμο του «σηματοδότη-σήματος-σηματοδοτούμενου» (signifier-sign-signified) επιτρέπει την κατανόηση ενός νοήματος σε μια γλώσσα (Voskaridou, 2009: 249). Από την άλλη πλευρά, ο Shepherd αντιμετώπισε τη μουσική ως κείμενο και υποστήριξε ότι μπορεί να εκληφθεί με δύο βασικούς τρόπους, όπου αφενός οι κοινωνικοπολιτισμικές της ιδιότητες εμποτίζουν το περιεχόμενό της με ιδιαίτερη σημασία που εξαρτάται από το πλαίσιο, όπου τοποθετείται κάθε φορά, και αφετέρου εκφράζει συγκεκριμένα γεγονότα, περιπτώσεις, ακροατήρια, δέκτες και συμμετέχοντες (Voskaridou, 2009: 251).

Βέβαια, στο χάος του Εμφυλίου Πολέμου, η μορφή της μητέρας έγινε ξανά το πιο σταθερό σύμβολο της νεοελληνικής «μυθολογίας» και έθεσε τα θεμέλια για να ξεδιπλωθεί αυτός ο κύκλος τραγουδιών. Στο μυαλό του Θεοδωράκη, η αλλόκοτη φιγούρα της προσπάθησε να διαλύσει την εχθρική στάση των γιων της, καθώς πολεμούσαν μεταξύ τους, στις πόλεις, στα στρατόπεδα και στα βουνά της Ελλάδας. Αποσπασμένη από οποιονδήποτε οικογενειακό δεσμό, αυτή η πρωταγωνιστική τριάδα ήταν η πιο κοινή κατάσταση που αντιμετώπισε η ελληνική κοινωνία κατά τη διάρκεια της εμφύλιας διαμάχης, όπου δύο αδέλφια μπορούσαν εύκολα να γίνουν εχθροί. Έχοντας κατά νου ότι η αμοιβαία σφαγή υποκινήθηκε από την παρέμβαση ξένων δυνάμεων και ενισχύθηκε από πολλούς κακούς χειρισμούς της ελληνικής πλευράς, η συγκεκριμένη διαίρεση έγινε σταδιακά βαθύτερη. Κάτω από τέτοιες φρικτές συνθήκες, η εθνική τραγωδία έλαβε σκληρές διαστάσεις πολλαπλών επιπέδων, καθώς οι πρωταγωνιστές μεταμορφώθηκαν σε θύματα ανάμεσα σε μια σειρά από εξωτερικές ψυχρές χειραγωγούμενες εγκληματικές τακτικές και μια επιπόλαιη και ανεύθυνη συμπεριφορά των Ελλήνων ηγετών. Αναπόφευκτα, η αιματοχυσία και ο Εμφύλιος Πόλεμος έγραψαν μια ακόμη μαύρη σελίδα στην πρόσφατη ιστορία.

Λόγω αυτής της ρευστότητας στην αντίληψη, τη σύνθεση και την αποκρυστάλλωση της μουσικής δομής, ο Θεοδωράκης εργάστηκε για περισσότερο από έναν χρόνο για να ολοκληρώσει *Το τραγούδι του νεκρού αδερφού*. Καθώς ανέπτυσσε κάθε χαρακτήρα των μικρότερων, ξεχωριστών του ιστοριών, συνειδητοποίησε ότι οι ίδιοι μπορούσαν να ζήσουν ανεξάρτητα και εκτός ποιητικού πλαισίου: μπορούσαν να συναντηθούν, να μιλήσουν μεταξύ τους, να ερωτευτούν ή να μισήσουν ή ακόμη και να προδώσουν ο ένας τον άλλον, οδηγώντας τους στον θάνατο. Έτσι, αφού είχε τελειώσει την πρώτη μορφή του κύκλου, πίστευε ότι είχε

δημιουργήσει ένα σύμπαν, ένα δάσος όπως το περιέγραψε, όπου τα τραγούδια άπλωναν τα κλαδιά τους για να αγκαλιάσουν τα πουλιά, τους μύθους και τους ανθρώπους, δημιουργώντας ένα σημείο τομής στην αυτοεθνογραφία της σύνθεσης και έναν ιστό «εαυτού και άλλων», όπως περιέγραψε ο Chang (2006: 15).

Η μορφή της σύγχρονης λαϊκής τραγωδίας που τελικά δημιουργήθηκε μέσα από αυτόν τον κύκλο τραγουδιών φάνηκε να κορυφώνει τον θρήνο στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι ήδη από τις αρχές του. Η αισθητική εμπειρία της ακρόασης ολόκληρου του έργου περιλαμβάνει τη χρονική διάσταση της καλλιτεχνικής της δημιουργίας όπως έγινε αντιληπτή κατά τη δεκαετία του 1960, ενώ παράλληλα αντιτίθεται σε οποιαδήποτε μηχανική εφαρμογή της ιδέας ή και την υπερβολική προσήλωση σε μια προσχεδιασμένη μορφή, μεταφέροντας, με αυτόν τον τρόπο, την «ασυνείδητη μεταγραφή ιστορικών δεινών» (Adorno, 2009: 25) πέραν της δεκαετίας του 1960, η οποία βρίσκει σύγχρονες περιστάσεις που μιλούν μέσα από αυτήν (Athanasiou, 2019: 4–7).

Παρά την εξορία του από τους συνταγματάρχες, ο Θεοδωράκης ταξίδεψε το έργο του ανά την υφήλιο και, χάρη στις λαϊκές συναυλίες, κατάφερε επίσης να δώσει στο «ελληνικό πρόβλημα μια διεθνή διάσταση» (Logothetis, 2004: 16). Ο αγώνας του για την ελευθερία περιόδευσε στην Ευρώπη, το Ισραήλ, τον Καναδά, τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και τη Λατινική Αμερική, την Αυστραλία, τη Γιουγκοσλαβία, τον Λίβανο, την Τυνησία και το Μεξικό (Αδαμαντίδου, 2007: 29–30). Αξίζει να σημειωθούν οι συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν στο Ισραήλ το 1973, την ίδια χρονιά με τον Αραβο-Ισραηλινό Πόλεμο και μόνο έξι χρόνια μετά τον Πόλεμο των έξι ημερών του 1967, δίνοντας ένα ισχυρό μήνυμα ελευθερίας για εκατομμύρια Άραβες που είχαν τεθεί υπό τον έλεγχο του Ισραήλ. Αυτή η συναυλία είναι μεταξύ των σημαντικών παραστάσεων του Θεοδωράκη, καθώς το έργο του, και ειδικά ο θρήνος στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι, χρησιμοποιήθηκε σαφώς ως μέσο αντίστασης και ελπίδας πέρα από την Ευρώπη. Πιο πρόσφατο παράδειγμα, η ερμηνεία της διασκευής του έργου αυτού από τον Άλκη Μπαλτά στα τέλη Σεπτεμβρίου 2016, λίγες μέρες πριν από τον εορτασμό της Ημέρας Ανεξαρτησίας της Κυπριακής Δημοκρατίας (1 Οκτωβρίου), που υπογράμμισε το όραμα για επανένωση και αλληλεγγύη σε μια διχασμένη χώρα και ενίσχυσε τον κοινό στόχο των δύο κοινοτήτων για ειρηνική συνύπαρξη και ενότητα.

Επομένως, *Το τραγούδι του νεκρού αδερφού* φαίνεται να ηχεί τόσο στο παρόν, όσο και στο μέλλον, και είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος που καταφέρνει να γίνεται παγκόσμια αναφορά σε αντίστοιχες περιστάσεις, κινήματα, ιδεολογίες και μουσικολογικές προσεγγίσεις, οι οποίες εμπλουτίζουν και ενισχύουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού θρήνου. Φέρνοντας αυτές τις πολιτισμικά συγκεκριμένες εκφράσεις πένθους ενώπιον ενός ευρύτερου ακροατηρίου, *Το τραγούδι του νεκρού αδερφού* βοηθά τον αναγνώστη και ακροατή να κατανοήσει τον καλλιτεχνικό πλούτο τους, τη διεθνή σημασία και τον διαλεκτικό τους χαρακτήρα, ενώ οι μεταπολιτιστικές τους τάσεις (Mulhern, 2000: 148–150, 162–168) μετουσιώνουν την καλειδοσκοπική φύση του έργου σε μια παγκόσμια ανθρώπινη εμπειρία θρήνου (Αθανασίου, 2019: 9).

Βιβλιογραφικές αναφορές

Abbs, Peter (2012): *A is for Aesthetic: Essays on Creative and Aesthetic Education*, Routledge Library Editions, New York.

Adorno, Theodor W. (2009): *Current of Music*, Polity Press, Oxford.

Athanasiou, Maria (2019): "Sound Narratives in and beyond the Greek Art-Folk Song", *Quadrívium,-Revista Digital de Musicologia,* 10, σ. 1–12, https://avamus.org/wp-content/uploads/2020/04/QDV.-Maria-Athanasiou.pdf.

Bartleet, Brydie-Leigh & Carolyn Ellis (2009): *Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing/Making Music Personal*, Australian Academic Press, Bowen Hilis, Queensland.

Billings, Joshua, Felix Budelmann & Fiona Macintosh (2013): *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Oxford & New York.

Chang, Heewon (2006): *Autoethnography as Method*, Routledge, New York.

Copleston, Frederick (2003): *A History of Philosophy*, v. 7, Continuum Books, London and New York.

Fischer-Lichte, Erika (2017): *Tragedy's Endurance: Performances of Greek tragedies and cultural identity in Germany since 1800*, Oxford University Press, Oxford.

Goldhill, Simon (2013): "The Greek Chorus: Our German Eyes", στο: Joshua Billings, Felix Budelmann & Fiona Macintosh (επιμ.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 35–52.

Hughes, Sherick A. & Julie L.Pennington (2017): *Autoethnography: Process, Product, and Possibility for Critical Social Research*, Sage Publications, California & London.

Husain, Martha (2012): *Ontology and the Art of Tragedy: An approach to Aristotle's Poetics*, State University of New York Press, New York.

Jordan, Stephanie (2000): *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-century Ballet*, Dance Books, London.

Logothetis, George (2004): *Mikis Theodorakis : The Greek Soul*, Agyra Editions, Athens.

Mouyis, Angelique (2010): *Mikis Theodorakis: Finding Greece in his Music*, Kerkyra Publications, Athens.

Mulhern, Francis (2000): *Culture/Metaculture*, Routledge, New York.

Papanikolaou, Dimitris (2007): *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Legenda & MHRA Publications, Oxford.

Peponi, Anastasia-Erasmia (2013): "Theorizing the Chorus in Greece", στο: Joshua Billings, Felix Budelmann & Fiona Macintosh (επιμ.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 15–34.

Voskaridou, Stella (2009): *The Dionysian Influence on Screen: A Critical Analysis of the Music in Films that are Based on Greek Tragedies*, διδακτορική διατριβή, Newcastle University, International Centre for Music Studies, School of Arts and Cultures,

Newcastle upon Tyne.

Wiley, Chris (2019): "Autoethnography, Autobiography, and Creative Art as Academic Research in Music Studies: A Fugal Ethnodrama", *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 18/2, σ. 72–115, http://act.maydaygroup.org/volume-18-issue-2/act-18-2-wiley/.

Αδαμαντίδου, Μαρία (2007): *Μίκης Θεοδωράκης: Οι αφίσες μου*, Εκδόσεις Κέρκυρα, Αθήνα.

Θεοδωράκης, Μίκης (1998): *Μελοποιημένη Ποίηση, Β΄ τόμος: Συμφωνικά-Μετασυμφωνικά-Ορατόρια*, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα.

Θεοδωράκης, Μίκης (2003): Μελοποιημένη Ποίηση, Α΄ τόμος: Τραγούδια, 2η έκδοση, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα.

Κουγιουμτζάκης, Γιάννης (2007): *Συμπαντική Αρμονία, Μουσική και Επιστήμη: Στο Μίκη Θεοδωράκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

Δισκογραφία

Θεοδωράκης, Μίκης (1962): *Το τραγούδι του νεκρού αδερφού,* His |Master's |Voice, |GCLP|5.

Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824–1907): *Marco Bozzaris*. Melodrama in tre Atti. Ανακαλύπτοντας πολύτιμες σελίδες της ελληνικής οπερικής δημιουργίας μετά από 166 χρόνια αφάνειας

Αθανάσιος Τρικούπης

Εισαγωγή

Το τρίπρακτο μελόδραμα *Μάρκος Μπότσαρης* του Νικόλαου Μεταξά Τζανή (1824–1907),[1] βασισμένο σε λιμπρέτο στην ιταλική γλώσσα, συνετέθη στο Αργοστόλι της Κεφαλονιάς το 1854, κατά την περίοδο της βρετανικής προστασίας των Ιονίων νήσων και ακριβώς δέκα χρόνια πριν την ένωσή τους με την ελεύθερη Ελλάδα. Από όσο γνωρίζουμε, το έργο γράφτηκε με σκοπό την παρουσίασή του στο πλαίσιο των επετειακών εορτασμών της εθνικής παλιγγενεσίας. Μέχρι πρότινος, το συγκεκριμένο έργο θεωρείτο χαμένο. Η πρόσφατη μουσικολογική έρευνα του συντάκτη της παρούσας μελέτης έφερε στο φως τη χειρόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη, καθώς και την έκδοση του λιμπρέτου για τη πρώτη παρουσίαση του έργου.

Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη (1790–1823)[2] ενέπνευσε καλλιτέχνες, Έλληνες και ξένους, στη ζωγραφική, στην ποίηση, στο θέατρο και στη μουσική, ήδη από την εποχή του. Ενδεικτικά αναφέρονται:

---

1 Ευχαριστώ θερμά την ιστορικό του δικαίου και δημοσιογράφο, Δρ. Χαρίκλεια Δημακοπούλου, τρισέγγονη του Νικόλαου Μεταξά Τζανή, που μου επέτρεψε την πρόσβαση και την έρευνα στο Ιδιωτικό Ιστορικό Αρχείο Γεωργίου Δημητρίου και Χαρίκλειας Γεωργίου Δημακοπούλου (εφεξής: Αρχείο Δημακοπούλου), όπου φυλάσσεται ένα μεγάλο μέρος της συνθετικής δημιουργίας του μουσουργού.

2 Η πλειονότητα της βιβλιογραφίας αναφέρει ως έτος γέννησης του Μπότσαρη το 1790. Ο Eugène Yéméniz (1828–1880), ο οποίος διετέλεσε Πρόξενος της Ελλάδας στη Λυών τουλάχιστον για το διάστημα από το 1858 έως το 1862 και ο οποίος είχε γνωρίσει τη χήρα του οπλαρχηγού, αναφέρει ότι ο Μπότσαρης γεννήθηκε το 1788 και ότι πέθανε σε ηλικία 35 ετών. Το ίδιο έτος γέννησης για τον Μπότσαρη παραθέτει και ο Ξενοφώντας Ζυγούρας. Βλ. Eugène Yéméniz, *La Grèce moderne, héros et poètes*, Michel Lévy Frères (επιμ.), M. Lévy, Παρίσι 1862, σ. 59, 109, 112 και *Ο Τάφος του Μάρκου Βοσσάρεως*, μετάφρασις εκ του Ιταλικού Ξενοφώντος Δ. Ζυγούρα, τυπ. Η Σάλπιγξ, Κεφαλληνία 1853, σ. 8.

1. όσον αφορά στη ζωγραφική, ο πίνακας *Botzaris surprend le Camp turc au lever du soleil* (1860–1862) του Γάλλου Eugène Delacroix (1798–1863), ο πίνακας *Marc Botzaris rentrant a Missolonghi et donnant aux malheureux affames les ornemens des ses armes et sa ceinture qui renferme son argent* (1827) της Γαλλίδας ζωγράφου Eugène Devéria (1805–1865), το πορτρέτο του Μάρκου Μπότσαρη (1825) από τον Ιταλό ζωγράφο Giovanni Boggi (1790–1832), ο πίνακας *La morte di Marco Botzaris* (1841) του Ιταλού ζωγράφου Ludovico Lipparini (1800–1856), ο ομότιτλος πίνακας (1836) του επίσης Ιταλού ζωγράφου Filippo Marsigli (1790–1863) και του Πορτογάλλου Luís de Miranda Pereira de Meneses (1817–1878), ο πίνακας *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη* (1844–1847) του Διονυσίου Τσόκου (1820–1862), οι μελανογραφίες *Πράξις ηρωϊκή του Μάρκου Μπότζαρη εις το Καρπενήσι* (1823), *Ο Μάρκος Μπότσαρης πληγωθείς εξέρχεται της μάχης*, *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη το 1823*, *Η κηδεία και ο ενταφιασμός του Μάρκου Μπότζαρη στο Μεσολόγγι* του Αθανασίου Ιατρίδη (1799–1866),[3] ο πίνακας *Botsaris sterben in Karpenisi* του Γερμανού ζωγράφου Peter von Hess (1792–1871) και ο πίνακας *Mort de Marcos Botzaris* του Γάλλου ζωγράφου Alphonse de Neuville (1835–1885)

2. όσον αφορά στην ποίηση, τα έργα *Marco Bozzaris* (1825) του Αμερικανού ποιητή Fitz-Greene Halleck (1790–1867), *Marcos Botzaris au Mont Aracynthe* (1825) του Ελβετού ποητή Juste Daniel Olivier (1807–1876), *Bozzari* (1823) και *Mark Bozzari* (1824), αμφότερα του Γερμανού ποιητή Wilhelm Müller (1794–1827), *Markus Botzaris* (1826) του Σουηδού ποιητή Karl August Nicander (1799–1839), *Les Têtes du sérail* από τον ποιητικό κύκλο *Les orientales* (1829) του Victor Hugo (1802-1885), *Marco Botzaris, o, L'amor della patria* (1842) του Ιταλού ποιητή Pietro Giuria (1816–1876), *Εις Μάρκο Μπότσαρη* (1823–1824) του εθνικού μας ποιητή, Διονυσίου Σολωμού (1798–1857), *Η τελευταία νυξ της ζωής του Μάρκου του Μπότσαρη* του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (1824–1879), *Εις Σούλι* (1824) του Ανδρέα Κάλβου (1792–1869)

3. όσον αφορά στο θέατρο, η τραγωδία *Μάρκος Βότσαρης* (1824) του Ιωάννη Ζαμπέλιου (1787–1856) και η ομότιτλη (1823–1824) του Αλέξανδρου Σούτσου (1803–1863), η έμμετρη τρίπρακτη τραγωδία *Θάνατος του Μάρκου Μπότζαρη* (1829) του Θεόδωρου Αλκαίου (;–1833), η πεντάπρακτη τραγωδία *Bozzaris* (1851) του Αμερικανού δραματουργού Nathaniel Deering (1791–1881), το τρίπρακτο έργο *Marco Bozzaris* (1846) του Αμερικανού Augustus Julien Requier (1825–1887), η τραγωδία *Marco Bozzari* (1847) του Ιταλού θεατρικού συγγραφέα Antonio Somma (1809–1864), ο οποίος έγραψε και το λιμπρέτο για την Όπερα *Un ballo in maschera* του Verdi, το θεατρικό έργο *Marco Bozzaris, the Grecian Hero* (1859) του Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα

3 Οι τέσσερεις μελανογραφίες του Αθανασίου Ιατρίδη βρίσκονται στη Συλλογή Ζωγραφικών του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου. Ευχαριστώ την αναπληρώτρια διευθύντρια του Μουσείου, κα Δήμητρα Κουκίου, για τη σχετική πληροφόρηση.

Oliver Bell Bunce (1828–1890), το πεντάπρακτο έργο *Markos Botzaris* (1860) του Γερμανού Johann Nepomuk Sepp (1816–1909) και επίσης, εδώ μπορεί να αναφερθεί το ιστορικό μυθιστόρημα *Botzaris et Chriséi: et quelques héros de la Grèce moderne* (1828) της Γαλλίδας Daring, αγνώστων λοιπών στοιχείων,

4. όσον αφορά στη μουσική, η λυρική σκηνή *Marco Bozzaris* του Ιταλού συνθέτη και αρχιμουσικού, Giuseppe Cricca, που παρουσιάστηκε στο Αργοστόλι το 1840, η όπερα *Marco Botzaris* του Μαλτέζου συνθέτη Vincenzo Bugeja (1805–1860), η δραματική σκηνή *Gran Scena, Coro e Duetto sulla partenza dell'eroe Marco Bozzari* (1846) του επίσης Μαλτέζου συνθέτη Vincenzo Napoleone Mifsud (1806–1870), το έργο για φωνή και πιάνο *Hymne auf den Tod des Marco Botzaris* (1843) της Γερμανίδας συνθέτριας Johanna Kinkel (1810–1858), το μελόδραμα *Marco Bozzaris* (1854) του Νικόλαου Μεταξά Τζανή (1824–1907), η όπερα *Marco Bozzari* (1857) του Ιωσήφ Λιβεράλη (1819–1899), το εθνικό μελόδραμα *Μάρκος Βότζαρης* (1858) του Παύλου Καρρέρ (1829–1896), η όπερα *Marco Botzaris* (πρώτη εκτέλεση στο Teatro Bellini, Palermo κατά τη σαιζόν 1862–1863) του Giovanni Piacentini.[4]

Η απώλεια του γενναίου και έντιμου Σουλιώτη οπλαρχηγού διαδόθηκε άμεσα, τόσο στον ελληνικό χώρο, όσο και στους ευρωπαϊκούς και αμερικανικούς φιλελληνικούς κύκλους. Παράγοντες που συνέβαλαν στην άμεση διασπορά της είδησης ήταν μεταξύ άλλων η σχέση του με τον Κωνσταντινουπολίτη διπλωμάτη και πολιτικό, Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο (1791–1865) και η συνεχής επαφή του τελευταίου με την Ευρώπη και τους φιλέλληνες, η απευθείας συνεργασία του στα πεδία των μαχών με ευρωπαίους φιλέλληνες στρατιωτικούς, η μετακίνηση των Σουλιωτών και του ίδιου του Μπότσαρη στα Επτάνησα κατά την περίοδο της αντιμαχίας τους με τον Αλή Πασά και ο ενταφιασμός του στο ηρωικό Μεσολόγγι μαζί με τον φιλέλληνα Γερμανό στρατηγό, Karl von Normann-Ehrenfels (1784–1822) και την καρδιά του Λόρδου Βύρωνα (1788–1824). Γνωρίζουμε ότι, σε ευρωπαϊκές εφημερίδες, γράφτηκαν εκτενή άρθρα σχετικά με τη δράση του και τον ηρωικό θάνατό του.[5]

Ο Διονύσιος Σολωμός αναφέρεται επανειλημμένως στον Μάρκο Μπότσαρη στην ωδή *Εις τον θάνατον του Λόρδου Μπάϋρον* (1824), τονίζοντας, με αυτόν τον τρόπο, τη σχέση των δύο ανδρών, σε επίπεδο προσωπικοτήτων, όσον αφορά την

4 Επίσης, πρβλ. Γιάννης Πλεμμένος, «Η καλλιτεχνική συμβολή των φιλελλήνων στην Επανάσταση του 1821: δημιουργοί, ρεπερτόριο, απήχηση», https://www.academia.edu.

5 Ενδεικτικα, βλ. α) Yéméniz, ό.π., σ. 60–62, β) Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. 7, Ν. Δ. Νίκας Α.Ε., Αθήνα χ.χ., σ. 176–178, γ) Olivier Voutier, *Απομνημονεύματα*, Φιλελληνική Σειρά αρ. 2, μτφρ. Ειρήνη Τζουρά, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 2019, σ. 42, 124–125 και 164. και δ) Dr. Jacob Roeser, *Ημερολόγιο από το ταξίδι μου στην Ελλάδα*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, μτφρ. Χρίστος Μ. Οικονόμου, Αθήνα 2015, σ. 25.

αγάπη τους για την Ελλάδα, ως τραγική ακολουθία αδικοχαμένων ηρώων και ως ανεκπλήρωτη επιθυμία προσωπικής γνωριμίας. Πράγματι, ο Μητροπολίτης Άρτας, Ιγνάτιος και ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος είχαν συστήσει με επιστολές τους στον Βύρωνα να γνωρίσει τον Μπότσαρη κατά τον ερχομό του στην Ελλάδα το 1823. Ο Βύρων, μόλις έφτασε στην Ελλάδα, και συγκεκριμένα στον πρώτο σταθμό του, στην Κεφαλονιά, έστειλε ένα γράμμα στον Μπότσαρη, στο οποίο απάντησε ο οπλαρχηγός στις 18 Αυγούστου 1823. Σε αυτό, το οποίο έλαβε ο Βύρων στις 22 Αυγούστου, εξέφραζε την επιθυμία του για να συναντηθούν άμεσα. Δυστυχώς, όταν ο Βύρων διάβαζε το γράμμα, ο Μπότσαρης ήταν ήδη νεκρός. Στις 21 Αυγούστου είχε σκοτωθεί από βόλι Τούρκου που τον χτύπησε στο κεφάλι.[6]

Ιστορικό πλαίσιο

Σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, η πρώτη όπερα Έλληνα συνθέτη που βασίζεται στους αγώνες και στον ηρωικό θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη και ταυτόχρονα η πρώτη ελληνική όπερα με θέμα από την ελληνική επανάσταση αποδίδεται στον Ζακύνθιο μουσουργό, Φραγκίσκο Δομενεγίνη (Francesco Domeneghini, 1807–1874) σε λιμπρέτο του επίσης Ζακύνθιου ποιητή Γεωργίου Λαγουϊδάρα (Giorgio Languidara ή Laguidara, 1814–1865),[7] του ίδιου δηλαδή με αυτό που χρησιμοποίησε και ο Μεταξάς. Μία σκηνή της παρουσιάστηκε στη Ζάκυνθο, πέντε χρόνια νωρίτερα από την όπερα του Μεταξά. Συγκεκριμένα, στις 28 Μαΐου 1849, στο θέατρο Απόλλων της Ζακύνθου, παρουσιάστηκε ένα ντουέτο μεταξύ Μάρκου και Κώστα Μπότσαρη, στο οποίο συμμετείχε και η χορωδία των Παλληκαριών και η γυναίκα του Μάρκου.[8]

Ο Σπυρίδων Δε Βιάζης (1849–1927) αναφέρει ότι το λιμπρέτο του Λαγουιδάρα ήταν γραμμένο στην ιταλική γλώσσα και ότι η σύνθεση του έργου του Δομενεγίνη δεν ολοκληρώθηκε. Την ίδια άποψη παραθέτει και ο έτερος σημαντικός επτανήσι-

6 Βλ. Leslie A. Marchand, *Byron: A Biography*, τόμ. 3, Alfred A. Knopf (επιμ.), Random House, New York 1957, σ. 1091–1092, 1101, 1114–1115 και Yéméniz, ό.π., σ. 103-104.

7 Βλ. *Zante: Allgemeiner Theil*, Heinr, Mercy Sohn, Prag 1904, 292 και *Cenni Storici intorno Alle Lettere, Invenzioni, Arti al Commercio ed agli Spettacoli Teatrali per l'anno 1837 al 1838*, τόμ. 27, Tipografia Gov. della Volpe al Sassi, Bologna 1837, σ. 42. Επίσης, πρβλ. Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Γεώργιος Λαγουϊδάρας», *Αττική Ίρις*, έτ. Α΄, αρ. 5, 1/4/1898, σ. 38–39.

8 Βλ. εφ. *Σπινθήρ*, έτ. Β΄, αρ. 16, Ζάκυνθος 2/6/1849, δακτυλογραφημένο αντίγραφο του άρθρου στο Μοτσενίγειο Αρχείο στην Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος (εφεξής: ΜΑ ΕΒΕ), Φ. 656/16ΙΓ. Επίσης, πρβλ. Στέλιος Τζερμπίνος, *200 χρόνια μουσικής ζωής στη Ζάκυνθο*, Χορωδία Ζακύνθου «Η Φανερωμένη», Ζάκυνθος 2000, σ. 16. Επιπρόσθετα, ο Απόστολος Κώστιος αναφέρεται σε πληροφορία του Κώστα Καρδάμη σχετικά με παρουσία αποσπάσματος του έργου ακόμα νωρίτερα, το 1833. Βλ. Απόστολος Κώστιος, *Επτανησιακή μουσική: Η αναψηλάφηση μιας δικαστικής πλάνης*, Panas Music, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2019, σ. 230–231.

ος ιστοριοδίφης της εποχής, ο Παναγιώτης Χιώτης (1814–1896).[9]

Ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης πολιτεύτηκε στα Επτάνησα με το κόμμα των Ριζοσπαστών από την ίδρυσή του, το 1848. Το ριζοσπαστικό κόμμα επιδίωκε την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα. Ταυτόχρονα δραστηριοποιόντουσαν οι Μεταρρυθμιστές, οι οποίοι επιδίωκαν περισσότερες συνταγματικές ελευθερίες από την Αγγλική προστασία, καθώς και οι Αντιδραστικοί, οι οποίοι υποστήριζαν την αμετάβλητη διατήρηση του καθεστώτος.[10] Το 1849, κατά το έτος που παρουσιάστηκε το προαναφερόμενο ντουέτο, ο Δομενεγίνης εκλέχθηκε βουλευτής στην ενάτη Βουλή της Ιονίου Πολιτείας, δηλαδή, στην πρώτη ελεύθερη βουλή, στην οποία οι Άγγλοι χορήγησαν το δικαίωμα της εκλογής των βουλευτών. Τον Νοέμβριο του 1850, υπέγραψε μαζί με τους υπόλοιπους ριζοσπάστες βουλευτές το πρώτο ψήφισμα για την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, εξαιτίας του οποίου οι Άγγλοι διέλυσαν τη συγκεκριμένη βουλή και οδήγησαν στην εξορία τους παράγοντες του ψηφίσματος. Ο Δομενεγίνης παρέμεινε από τον Νοέμβριο του 1851 έως τον Νοέμβριο του 1853 εξόριστος στα Αντικύθηρα, παρόλο που εκλέχθηκε εκ νέου βουλευτής στην επόμενη βουλή. Στις 22 Φεβρουαρίου 1852, μέσω του γιου του, Ιωάννη, απέστειλε διαμαρτυρία στον Πρόεδρο της δέκατης βουλής, στην οποία μεταξύ άλλων γράφει τα εξής: «*Γνωρίζω ότι είμαι αντιπρόσωπος, αλλά βλέπω ότι είμαι και αλυσοδεμένος.* […] *Διαμαρτύρομαι και φωνάζω ακαταπαύστως κατά της αυθαιρεσίας, αλλ᾽ η φωνή του εξορίστου χάνεται ανάμεσα των βράχων*». Μετά το τέλος της εξορίας του, ο Δομενεγίνης συνέχισε τις δραστηριότητές του ως βουλευτής. Υπό τις προαναφερθείσες συνθήκες, η αδυναμία περάτωσης της όπερας *Μάρκος Μπότσαρης* δεν μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι παράλογο.[11] Στην υπόθεση αυτή συνηγορούν και τα μαρτυρούμενα από τον Δομενεγίνη σε ένα γράμμα του στον Νικόλαο Μάντζαρο, που εστάλη στις 14 Μαρτίου 1858, δηλαδή, περίπου μία δεκαετία μετά από την παρουσίαση του ντουέτου, όπου αναφέρεται αναλυτικά στα προβλήματα που αντιμετωπίζει στις συνθετικές του προσπάθειες. Μερικά από αυτά είναι καθαρά τεχνικά θέματα, όπως οι πέμπτες και όγδοες παράλληλες, η εναρμόνιση δεδομένων μοτίβων και η ενορχηστρωτική του αδυναμία.[12]

9 Βλ. Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Καλλιτέχνης Πολιτευόμενος», *Πινακοθήκη*, έτ. Ζ΄, τεύχ. 84, Αθήνα 2/1908, σ. 193–195: 195· Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Φραγκίσκος Δομενεγίνης», *Ίρις*, έτ. Α΄, αρ. 7, Αθήνα 15/12/1897, σ. 51· Παναγιώτης Χιώτης, *Ιστορικά απομνημονεύματα Επτανήσου*, τόμ. 6, τυπ. Φώσκολος, Ζάκυνθος 1887, σ. 400.

10 Βλ. Επαμεινώνδας Κ. Μεταξάς, *Ιστορία της οικογένειας Μεταξά από του 1081 μέχρι του 1864 έτους*, τυπ. Αλεξ. Παπαγεωργίου, Αθήνα 1893, σ. 229–230.

11 Βλ. Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Φραγκίσκος Δομενεγίνης», *Νέον Φως*, έτ. Α΄, αρ. 5–10, Ζάκυνθος 1914, σ. 2. Επίσης, πρβλ. Φραγκίσκος Δομενεγίνης – Ναθαναήλ Δομενεγίνης, «Διαμαρτύρησις», *Ο Φιλελεύθερος*, έτ. Γ΄, αρ. 43, Κεφαλονιά 23/6/1851, σ. 2.

12 Όπως αναφέρεται επί λέξει: «*Συχνά είμαι σε αμηχανία στο να χωρίσω τις νότες στις συγχορδίες διότι δεν θα ήξερα ποιες νότες να εφαρμόσω στα τρομπόνια, ποιες στα φαγκότα*, ποιες στις βιόλες *κ.λπ.*». Βλ. Francesco Domeneghini, *Επιστολή προς τον Νικόλαο Μάντζαρο*, Ζάκυνθος 14 Μαρτίου 1858, ΜΑ ΕΒΕ, Φ. 640Ι/Α10. Η μετάφραση του εν λόγω

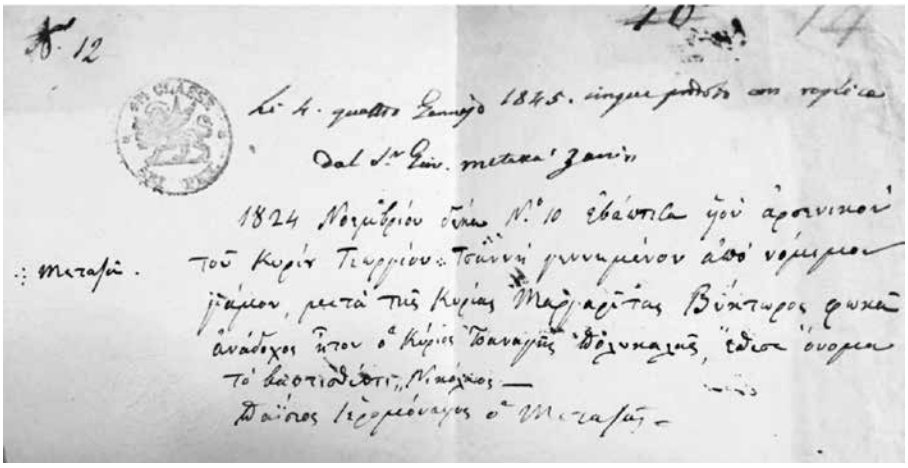
Ένθερμος οπαδός του ριζοσπαστικού χώρου υπήρξε και ο Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824–1907).[13] Ο Κεφαλλήνιος μουσουργός συνέθεσε τον ύμνο των Ριζοσπαστών και πολλά πατριωτικά άσματα, θούρια, ύμνους και εμβατήρια, πολλά εκ των οποίων σε ποίηση σημαντικών μελών του ριζοσπαστικού κινήματος στη Κεφαλονιά, όπως ο Νικόλαος Λούζης (1812–1882), ο Γεράσιμος Μαυρογιάννης (1823–1906) και ο Σπυρίδων Μαλάκης (1823–1898). Ενδεικτικά αναφέρονται: *Ύμνος εις την Ελληνικήν Σημαίαν* («*Σε μεγάλε Σταυρέ προσκυνούσι*») (1850), *Ο Ευαγγελισμός* («*Ξημερώνει αυγή των θαυμάτων, αυγή δόξης, αυγή Ἐλευθεριάς*») σε ποίηση Νικολάου Λούζη (1850), *Ας γεμίσουν τον αιθέρα* (1851), *Λαέ της Επτανήσου* σε ποίηση Νικολάου Λούζη (δεκαετία 1850), *Ο Σκλάβος* («*Κι αν δεν κόβη το σπαθί μου*») σε ποίηση Γεράσιμου Μαυρογιάννη (1861), *Δημοτικόν Ασμάτιον εις την Ύψωσιν της Ελληνικής Σημαίος και έλευσιν Ελλήνων Στρατιωτών εις Κεφαλληνίαν* (1864), *Εμβατήριον* («*Εμπρός παιδιά*») (1866), *Θούριον Άσμα* («*Παιδιά τι καρτερείτε*») (1880) σε ποίηση Σπυρίδωνος Δαλλαπόρτα.[14] Η θεματολογία ήταν πάντα εθνική και συγκεκριμένα αφορούσε την ένωση των Επτανήσων με τη μητέρα πατρίδα, την ελληνική επανάσταση και την εθνική παλιγγενεσία, καθώς και τους μετέπειτα εθνοαπελευθερωτικούς αγώνες. Πολλά από αυτά υπήρξαν εξαιρετικά δημοφιλή στην εποχή τους και τραγουδήθηκαν όχι μόνο στην Επτάνησο, αλλά και σε ολόκληρη την Ελλάδα.[15]

αποσπάσματος από την ιταλική στην ελληνική γλώσσα, όπως και των υπολοίπων ιταλικών κειμένων που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα μελέτη, έγινε από τον υποψήφιο διδάκτορα Μεσαιωνικής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Σέργιο Μοσχονά.

13 Το έτος γέννησης του συνθέτη είναι το 1824 και όχι το 1825, όπως αναφέρεται στην πλειονότητα της σχετικής βιβλιογραφίας. Το λάθος μάλλον διαδόθηκε από την εσφαλμένη καταγραφή του έτους στο οικογενειακό δέντρο του μουσουργού που εμπεριέχεται στο βιβλίο του Ευγένιου Ρίζου Ραγκαβή (1850–1941) περί των ευγενών των Ιονίων Νήσων. Βλ. Eugène Rizo Rangabè, *Livre d'Or de la Noblesse Ionienne*, Vol. II Cephalonie, Eleftheroudakis, Αθήνα 1926, σ. 450. Το σωστό έτος καταγράφεται στο οικογενειακό δέντρο της οικογένειας που βρίσκεται στο Αρχείο Δημακοπούλου και έχει γραφτεί από τη σύζυγο του υιού του συνθέτη, Ιωάννη. Αδιάψευστο τεκμήριο αποτελεί ένα πιστοποιητικό βάφτισης του συνθέτη που εκδόθηκε το 1845 και βρίσκεται στο προαναφερθέν αρχείο, όπου αναφέρεται ως ημερομηνία βάφτισης η 10η Νοεμβρίου 1824 (Εικόνα 1).

14 Όλα τα προαναφερόμενα έργα σώζονται στο αρχείο Δημακοπούλου.

15 Βλ. Επαμεινώνδας Κ. Στασινόπουλος, «Η ένωσις της επτανήσου με την Ελλάδα: Μία ιστορική επέτειος», απόκομμα από άγνωστη εφημερίδα, σ. 31 στο ΜΑ ΕΒΕ, Φ. 634/ ΙΔ5.



Εικόνα 1. Πιστοποιητικό βάφτισης του Νικόλαου Τζανή Μεταξά (1845). Αρχείο Δημακοπούλου.

Για την ενεργή συμμετοχή του στο κίνημα των ριζοσπαστών, καταδιώχθηκε από την Αγγλική αστυνομία.[16] Το γεγονός ότι επιχειρεί την εν λόγω κρίσιμη περίοδο, κατά την οποία ο Δομενεγίνης, αλλά και άλλοι συνοδοιπόροι Ριζοσπάστες, εκ των οποίων πολλοί Κεφαλλήνες, βρίσκονται στην εξορία, να συνθέσει ομότιτλη όπερα και μάλιστα χρησιμοποιώντας το ίδιο λιμπρέτο,[17] δηλαδή να ολοκληρώσει το εγχείρημα του Δομενεγίνη, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο.

Η πρώτη παράσταση ολόκληρου του έργου προγραμματίστηκε να γίνει στην Κεφαλονιά το 1854.[18] Αυτό συμπεραίνεται από το σωζόμενο εκδοθέν λιμπρέτο

16 Βλ. Ηλίας Α. Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τόμ. Ι, τυπ. Παρασκευά Λεώνη, Αθήνα 1904, σ. 440 και Γιώργος Ε. Ραυτόπουλος, *Ο Ριζοσπαστισμός στη Μουσική και τη Ποίηση*, Σύγχρονες Εκδόσεις Κορυφή, Αθήνα 1996, σ. 59–72.

17 «Ο Ζακύνθιος ποιητής Γεώργιος Λαγουϊδάρας έγραψε την τραγωδία Μάρκος Μπότσαρης, την οποία εμουσούργησαν ο Ζακύνθιος Φραγκίσκος Δομενεγίνης και ο Κεφαλλήν Νικόλαος Μεταξάς Τζανής», Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Το Θέατρον και οι μελοδραματικοί ποιηταί εν Επτανήσω», *Ποικίλη Στοά*, περ. Β΄, έτ. 14, Αθήνα 1899, σ. 483–489: 487. Ο ιστοριοδίφης Λεωνίδας Ζώης θεωρεί ότι το λιμπρέτο είναι του Giuseppe Regaldi (1809–1883). Βλ. Λεωνίδας Χ. Ζώης, «Σύγχρονοι Μουσουργοί. Σκιαγραφήματα», *Ραδάμανθυς*, έτ. Ζ΄, τεύχ. 15/191, Ζάκυνθος 1/6/1922, σ. 191. Σήμερα μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι το λιμπρέτο γράφτηκε από τον Λαγουϊδάρα, αφού στο Αρχείο Δημακοπούλου σώζεται απόσπασμα του αρχικού χειρόγραφου που φέρει την υπογραφή του συγγραφέα.

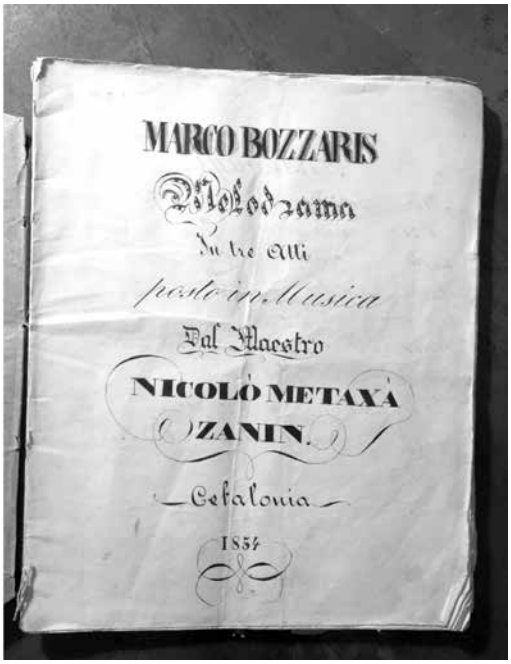
18 Η λειτουργία του θεάτρου *Κέφαλος* στην Κεφαλονιά ξεκίνησε το 1858. Μέχρι το 1849 λειτουργούσε το θέατρο του Αλέξανδρου Σολωμού, ο οποίος εισήγαγε το ιταλικό μελόδραμα στην Κεφαλονιά το 1837, μετασκευάζοντας την οικία του σε θέατρο. Βλ. Τσιτσέλης, ό.π., σ. 607–608 και Διονύσιος Λαυράγκας, «Το παληό θέατρο», *Παγκεφαλληνιακόν Ημερολόγιον*, έτ. Α΄, Κεφαλονιά 1937, σ. 54–56. Άλλη πηγή αναφέρει ότι

(Εικόνα 2).[19] Όμως, ο σύγχρονός του μουσουργού και μακρινός συγγενής του, Επαμεινώνδας Μεταξάς (1828/1830–1907), αναφέρει για τον «Νικόλαον Μεταξάν Τσαννήν» ότι «εμελώδησεν ένα των ηρώων της επαναστάσεως, τονίσας επιτυχώς το μελόδραμα "Μάρκος Βότσαρης", άλλ' όπερ μέχρι τούδε δεν ανεβιβάσθη επί της σκηνής». Όταν γράφεται το προαναφερόμενο σχόλιο, στην Κεφαλονιά το 1893, ο συνθέτης βρίσκεται εν ζωή στον ίδιο τόπο και θα μπορούσε να πληροφορήσει τον συγγραφέα για το αντίθετο. Παρομοίως, ο Τσιτσέλης, στα *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα* το 1904, αναφέρει, στο λήμμα για τον συνθέτη, ότι αποσπάσματα από το μελόδραμα *Μάρκος Μπότσαρης* παρουσιάστηκαν στα θέατρα της Κεφαλονιάς και της Ζακύνθου, και στο τέλος του κειμένου του καταγράφει ότι ο συνθέτης διαβιεί ακόμα στο Αργοστόλι. Συνεπώς, κατά πάσα πιθανότητα, η παράσταση του μελοδράματος εν τέλει δεν πραγματοποιήθηκε. Πράγματι, το 1854 ήταν ένα ιδιαιτέρως δύσκολο έτος για την Κεφαλονιά. Λόγω της έναρξης του Κριμαϊκού Πολέμου, διακόπηκαν οι εισαγωγές των ρωσικών δημητριακών που αποτελούσαν τον βασικό τροφοδότη των Ιονίων νήσων. Ταυτόχρονα, η τοπική παραγωγή σιτηρών μολύνθηκε από ερυσίβη, με τελικό αποτέλεσμα έναν πραγματικό λιμό για την Κεφαλονιά. Επίσης, ένας σημαντικός αριθμός Κεφαλλήνων έφυγε για να συνδράμει στην Επανάσταση της Ηπείρου. Σίγουρα οι τεταμένες συνθήκες ένδειας και πείνας, σε συνδυασμό με τις εθνικές αναταραχές, δεν ήταν οι κατάλληλες για την παρουσίαση ενός μελοδράματος.[20]

το θέατρο του Σολωμού υφίστατο από το 1834, με δύο σειρές ξύλινα θεωρεία πάνω από την πλατεία. Ακόμα και πριν το 1834, θεατρικές παραστάσεις γινόντουσαν στην Κεφαλονιά σε μια από τις μεγάλες αίθουσες της έπαυλης της οικογένειας Μεταξά. Ενίοτε, ιταλικοί θίασοι, ευρισκόμενοι σε θερινή περιοδεία, παρουσίαζαν θεατρικές παραστάσεις στην Κεφαλονιά, όχι εντός του θεάτρου λόγω ζέστης, αλλά στην ύπαιθρο, σε κάποια ευρύχωρη μάνδρα. Βλ. Π. Λορεντζάτος, «Το θέατρο στην Κεφαλονιά», *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, 1928, δακτυλογραφημένο κείμενο στο ΜΑ ΕΒΕ, Φ. 937/119. Ο Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος αναφέρει ότι το πρώτο, μέχρι στιγμής, διαπιστωμένο θέατρο που λειτούργησε στην Κεφαλονιά είναι το θέατρο του Σπυρίδωνος Μπερέττα μεταξύ 1805 και 1825. Στη συνέχεια, δημιουργείται το θέατρο του Αλέξανδρου Σολομού, το οποίο λειτούργησε ανελλιπώς από το 1837 έως το 1856 και εν τέλει δημιουργήθηκε το θέατρο *Κέφαλος* που λειτούργησε από το 1858. Βλ. Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος, «Μύθοι και θρύλοι του εν Κεφαλληνία Θεάτρου», *Πρακτικά του Συνεδρίου για την Πολιτιστική Κληρονομιά των Ιονίων Νήσων*, Αργοστόλι 11–14/12/2008, τόμ. Γ΄ (Το θέατρο μέσα από το έργο των καλλιτεχνών και την ιστορική μνήμη), Δήμος Αργοστολίου, 40–51: 40–41. Συνεπώς, η παρουσίαση της εν λόγω όπερας του Μεταξά Τζανή είχε μάλλον οργανωθεί για να πραγματοποιηθεί στο θέατρο του Σολομού.

19 Βλ. *Marco Bozzaris. Melodrama in tre Atti posto in Musica dal Maestro Nicolo Metaxa Zanin*, Cefalonia 1854, Αρχείο Δημακοπούλου.

20 Βλ. Μεταξάς, ό.π., σ. 274· Τσιτσέλης, ό.π., 440–441 και τόμ. ΙΙ, τύπ. Μηνά Μυρτίδη, Αθήνα 1960, σ. 454· Ανδρέας Γραμμένος, «Ο "άγνωστος" λιμός του 1854 στα Ιόνια Νησιά», *Corfu History Forum - Η «άγνωστη» Ιστορία της Κέρκυρας*, 21/12/2008, https://corfuhistoryforum.blogspot.com/2008/12/1854.html#comment-form.



Εικόνα 2. Η πρώτη σελίδα από το λιμπρέτο του μελοδράματος *Marco Bozzaris* του μουσουργού Νικόλαου Μεταξά Τζανή που τυπώθηκε στην Κεφαλονιά το 1854 (Αρχείο Δημακοπούλου).

Βάσει των υπολοίπων τεκμηρίων, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την παρουσίαση ενός χορωδιακού και μιας καβατίνας, που αντιστοιχούν στην τρίτη και τέταρτη Σκηνή της δεύτερης Πράξης, στην Κεφαλονιά το 1858,[21] όπως επίσης για την παρουσίαση της ίδιας καβατίνας, ενός ντουέτου και ενός τερτσέτου που έπονται αυτής, και συνολικά αντιστοιχούν στην τέταρτη, πέμπτη και έκτη Σκηνή της δεύτερης Πράξης.[22] Μάλιστα, η προαναφερόμενη παρουσίαση πρέπει να προηγήθηκε της προγραμματισμένης για το 1854 πρεμιέρας της Όπερας, αφού το τερτσέτο, που αντιστοιχεί στην έκτη και τελευταία Σκηνή της δεύτερης Πράξης, και το οποίο βασίζεται στο πρωτότυπο λιμπρέτο του Λαγουϊδάρα, αντικαταστάθηκε τελικά στο εκδοθέν λιμπρέτο από μια διευρυμένη εκδοχή, τόσο σε ποιητικό περιεχόμενο, όσο και σε σκηνική παρουσία, με συμμετοχή πολλών προσώπων, καθώς και της ανδρικής και της γυναικείας χορωδίας. Επίσης, η δεύτερη πράξη

21 Βλ. *Coro e Cavatina Crise nell' Opera Marco Bozzaris. Musica del M[aestr]o Nicolo M[eta]xa Zanin*, τυπωμένο τετρασέλιδο λιμπρέτο, Stamparia «Cefalonia» 1858, Αρχείο Δημακοπούλου.

22 *Violino Principale. Cavatina, Duetto e Terzetto nell' Opera Marco Bozzaris. Musica di N. Metaxa Zani*, χειρόγραφη πάρτα, Αρχείο Δημακοπούλου, Φ. 6.

του Μελοδράματος παρουσιάστηκε στο Αργοστόλι το 1873 υπό τη διεύθυνση του συνθέτη. Σχετική αναφορά βρίσκεται στο πρωτοσέλιδο της Κεφαλονίτικης εφημερίδας *Ασπίς* της εποχής εκείνης (Εικόνα 3). Εκτός του κυρίου άρθρου που υπογράφει άγνωστος με τα αρχικά S.P., υφίσταται παρέμβαση από τη συντακτική ομάδα της εφημερίδας, η οποία συγχαίρει τον συνθέτη για την καλλιτεχνική εργασία του και τον ενθαρρύνει να συνεχίσει τη λαμπρή σταδιοδρομία του, ευχόμενη την επιτυχή παρουσίαση του μελοδράματός του και αλλού, ώστε, όπως αναφέρεται επί λέξει, «να πείθουμε ολοένα και περισσότερο τη λόγια Ευρώπη, ότι και ανάμεσα σε μας καλλιεργούνται με άξιο τρόπο οι καλές τέχνες».[23]

Μουσικοδραματουργικός σχολιασμός

Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο μελόδραμα, σύμφωνα με το λιμπρέτο, είναι ο Μάρκος Μπότσαρης (βαρύτονος), η γυναίκα του, Χρύσα (σοπράνο), όπως ονομαζόταν και στην πραγματικότητα η δεύτερη γυναίκα του, Χρυσούλα Καλογήρου (Εικόνα 4),[24] δύο μικρά παιδιά τους,[25] τα οποία εμφανίζονται χωρίς φωνητική συμμετοχή και χωρίς να αναφέρονται τα ονόματά τους, ο αδελφός του Μπότσαρη, Κώστας Μπότσαρης (τενόρος), επίσης πραγματικό πρόσωπο,[26] ο Οδυσσέας (μπάσος), Έλληνας αξιωματικός, η Σοφία (σοπράνο), έμπιστη της Χρύσας, ο Hago Vassiar (τενόρος), Τούρκος πρέσβης,[27] ο μοναχός Ευφήμιος και οι Χοροί των Ελ-

23 Βλ. S.P., "Teatro Cefalo", εφ. *Ασπίς*, έτ. Α΄, αρ. 8, Κεφαλονιά 7/2/1873, σ. 1, Αρχείο Γεράσιμου Γαλανού.

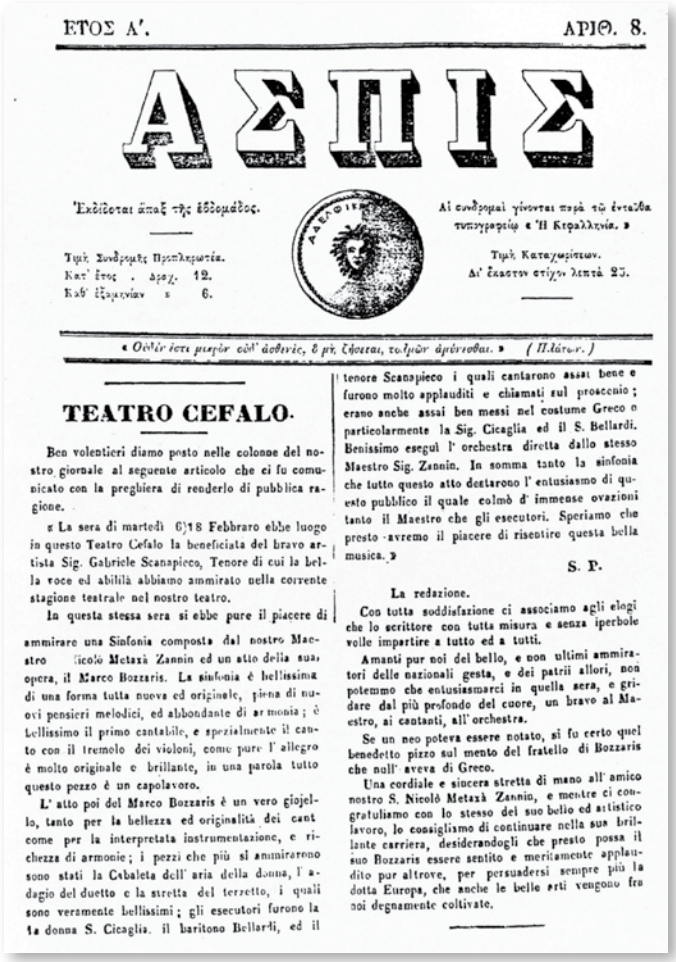
24 Η Χρυσούλα Καλογήρου ήταν κόρη του αρματολού της Πρέβεζας, Χρηστάκη Καλογήρου. Μετά τον θάνατο του άνδρα της, έζησε για μεγάλο χρονικό διάστημα στη Ζάκυνθο. Βλ. Yéméniz, ό.π., σ. 112. Ίσως το γεγονός αυτό να σχετίζεται τόσο με το ενδιαφέρον των Ζακυνθίων καλλιτεχνών για την απαθανάτιση του ένδοξου βίου του συζύγου της, όσο και με την ιστορική προσέγγιση του εν λόγω Ζακύνθιου συγγραφέα και λιμπρετίστα.

25 Το ζεύγος είχε τέσσερα παιδιά, τον Δημήτριο Μπότσαρη (1814–1871), τη Βασιλική Μπότσαρη (1818–1891) την Αναστασία Μπότσαρη (1820–1838) και την Αικατερίνη-Ρόζα Μπότσαρη (1822–1875). Και εδώ η επιλογή του λιμπρετίστα φαίνεται μελετημένη, αφού, το 1823 που σκοτώνεται ο Μπότσαρης, μόνο τα δύο μεγαλύτερα παιδιά του βρίσκονται σε ηλικία που μπορούν να έχουν σκηνική παρουσία.

26 Ο Κώστας Μπότσαρης (1792–1853) υπήρξε επίσης αγωνιστής της Επανάστασης του 1821 και, μετά τον θάνατο του μεγαλύτερου αδελφού του, ορίστηκε αντικαταστάτης του. Ο Κώστας μαχόταν στο πλευρό του αδελφού του στη μάχη που αυτός σκοτώθηκε, όπως ακριβώς και στο μελόδραμα. Βλ. Yéméniz, ό.π., σ. 109.

27 Επίσης, ιστορικό πρόσωπο. Αναφέρεται ως Hagos Bessiaris, με την ιδιότητα ενός από τους κύριους αρχηγούς των Αλβανών που συμμαχούσε εναλλακτικά με τον Αλή Πασά και τον Σουλτάνο. Συνεργάστηκε και με τους Σουλιώτες, τους οποίους εν τέλει πρόδωσε. Συνεργούσε με το αντίπαλο στρατόπεδο στη τελευταία μάχη του Μπότσαρη, στην οποία ο Έλληνας οπλαρχηγός τον τραυμάτισε ή τον σκότωσε προτού φονευθεί. Πραγματικό γεγονός υπήρξε και η συνάντηση διαπραγμάτευσης μεταξύ του Βασιάρη και του Μπότσαρη που αναφέρεται στην τρίτη Σκηνή της πρώτης Πράξης, η οποία, όμως,

λήνων πολεμιστών και των Ελληνίδων γυναικών (με μία έως τρεις φωνές η κάθε μία χορωδία).



ΕΤΟΣ Α'. ΑΡΙΘ. 8.

ΑΣΠΙΣ

Ἐκδίδοται ἅπαξ τῆς ἑβδομάδος.

Τιμὴ Συνδρομῆς Προπληρωτέα.
Κατ' ἔτος . Δραχ. 12.
Καθ' ἑξαμηνίαν » 6.

Αἱ συνδρομαὶ γίνονται παρὰ τῷ ἐνταῦθα τυπογραφείῳ « Ἡ Κεφαλληνία. »

Τιμὴ Καταχωρίσεων.
Δι' ἕκαστον στίχον λεπτὰ 25.

« Οὐδὲν ἐστι μικρὸν οὐδ' ἀσθενὲς, ὃ μὴ ζήσεται, τοιμῶν ἀμύνεσθαι. » (Πλάτων.)

TEATRO CEFALO.

Ben volentieri diamo posto nelle colonne del nostro giornale al seguente articolo che ci fu comunicato con la preghiera di renderlo di pubblica ragione.

« La sera di martedì 6/18 Febbraro ebbe luogo in questo Teatro Cefalo la beneficiata del bravo artista Sig. Gabriele Scanapieco, Tenore di cui la bella voce ed abilità abbiamo ammirato nella corrente stagione teatrale nel nostro teatro.

In questa stessa sera si ebbe pure il piacere di ammirare una Sinfonia composta dal nostro Maestro Nicolò Metaxà Zannin ed un atto della sua opera, il Marco Bozzaris. La sinfonia è bellissima di una forma tutta nuova ed originale, piena di nuovi pensieri melodici, ed abbondante di armonia; è bellissimo il primo cantabile, e spezialmente il canto con il tremolo dei violoni, come pure l' allegro è molto originale e brillante, in una parola tutto questo pezzo è un capolavoro.

L' atto poi del Marco Bozzaris è un vero giojello, tanto per la bellezza ed originalità dei cant come per la interpretata instrumentazione, e richezza di armonie; i pezzi che più si ammirarono sono stati la Cabaleta dell' aria della donna, l' adagio del duetto e la stretta del terzetto, i quali sono veramente bellissimi; gli esecutori furono la 1a donna S. Cicaglia, il baritono Bellardi, ed il tenore Scanapieco i quali cantarono assai bene e furono molto applauditi e chiamati sul proscenio; erano anche assai ben messi nel costume Greco e particolarmente la Sig. Cicaglia ed il S. Bellardi. Benissimo eseguì l' orchestra diretta dallo stesso Maestro Sig. Zannin. In somma tanto la sinfonia che tutto questo atto destarono l' entusiasmo di questo pubblico il quale colmò d' immense ovazioni tanto il Maestro che gli esecutori. Speriamo che presto avremo il piacere di risentire questa bella musica. »

S. P.

La redazione.

Con tutta soddisfazione ci associamo agli elogi che lo scrittore con tutta misura e senza iperbole volle impartire a tutto ed a tutti.

Amanti pur noi del bello, e non ultimi ammiratori delle nazionali gesta, e dei patrii allori, non potemmo che entusiasmarci in quella sera, e gridare dal più profondo del cuore, un bravo al Maestro, ai cantanti, all' orchestra.

Se un neo poteva essere notato, si fu certo quel benedetto pizzo sul mento del fratello di Bozzaris che null' aveva di Greco.

Una cordiale e sincera stretta di mano all' amico nostro S. Nicolò Metaxà Zannin, e mentre ci congratuliamo con lo stesso del suo bello ed artistico lavoro, lo consigliamo di continuare nella sua brillante carriera, desiderandogli che presto possa il suo Bozzaris essere sentito e meritamente applaudito pur altrove, per persuadersi sempre più la dotta Europa, che anche le belle arti vengono fra noi degnamente coltivate.

Εικόνα 3. Πρωτοσέλιδο αφιέρωμα της εφημερίδας *Ασπίς* της Κεφαλονιάς σε καλλιτεχνική εκδήλωση με έργα του Νικόλαου Μεταξά Τζανή, που πραγματοποιήθηκε το 1873 (Αρχείο Γεράσιμου Γαλανού).

πραγματοποιήθηκε στην πρώτη πολιορκία του Μεσολογγίου το 1822. Βλ. Thomas Keightley, *History of the War of Independence in Greece*, Vol. II, Constable and Co. Edinburgh 1830, σ. 160· Yéméniz, ό.π., σ. 71, 97 και 108· Τ. Χ. Κανδηλώρος, «Βασιάρης, Άγος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. VI, Πύρσος, Αθήνα 1928, σ. 747· Βασίλης Σφυροέρας, «Βασιάρης, Άγο», *Εγκυκλοπάιδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, τόμ. 13, Πάπυρος, Αθήνα 1996, σ. 335–336.

Το μελόδραμα αποτελείται από τρεις Πράξεις με τρεις, έξι και πέντε Σκηνές αντίστοιχα. Στην πρώτη Πράξη, που εκτυλίσσεται στο ελληνικό στρατόπεδο και στην οποία συμμετέχουν μόνο άρρενες, υμνείται η ανδρεία των Ελλήνων και ιδίως του Μπότσαρη. Στην πρώτη Σκηνή, οι Έλληνες πολεμιστές τραγουδούν έναν πατριωτικό ύμνο που επί προθέσει ο Λαγουϊδάρας του προσδίδει επιρροές, στην έκφραση και στο περιεχόμενο, από τον *Θούριο* του Ρήγα, μεταφερμένο βέβαια στην ιταλική γλώσσα:

E fino a quanto o prodi	Κι ως πότε παλικάρια
Dispersi in queste selve	Σκορπισμένοι σ᾽ αυτά τα δάση
Come sbandate belve	Σαν ξεστρατισμένα θηρία
Menar dovremo i dì!	Θα πρέπει να περνάμε τις μέρες!
…….	
Che giova all'uom la vita	Τί αξίζει η ζωή στον άνθρωπο
Se un carcer la divora!	Αν μια φυλακή την καταβροχθίζει!
Viver ci basta un ora	Να ζούμε μια ώρα φτάνει
Ma sciolti dal servir.	Αλλά απαλλαγμένοι από τη δουλεία.

Εικόνα 4. Η Χρυσούλα Μπότσαρη και οι δύο κόρες της, Βασιλική και Ρόζα σε προσωπογραφία του Benjamin Mary (1792–1846), Αθήνα 1842.[28]

28 Πηγή: *La Grèce Nouvelle. Portraits Grecs (1840–1844) par Benjamin Mary*, εκδ. Λούση

Στη δεύτερη Σκηνή, ο Οδυσσέας και μερικοί Έλληνες πολεμιστές εμφανίζονται έχοντας αιχμαλωτίσει έναν Τούρκο που πλησίασε το στρατόπεδό τους. Οι πολεμιστές ζητούν τη θανάτωσή του, αλλά ο αξιωματικός, ο Οδυσσέας, τους λέει ότι την απόφαση θα την πάρει ο Μάρκος, προετοιμάζοντας, έτσι, την είσοδο του οπλαρχηγού στην επόμενη Σκηνή.

Στην τρίτη Σκηνή, ο Τούρκος αναφέρει στον Μπότσαρη ότι είναι αποσταλμένος του Πασά της Σκόδρας[29] και του μεταφέρει πρόταση συμφωνίας για ειρήνη. Επαινεί τον Μπότσαρη για τη γενναιότητά του, αλλά τονίζει ότι είναι παραλογισμός να πολεμάει εναντίον τους με τόσο λίγους και εν συγκρίσει ανίσχυρους οπλικά στρατιώτες. Ο Μπότσαρης απορρίπτει την πρόταση, λέγοντας ότι συμφωνία δεν μπορεί να υπάρξει μεταξύ Έλληνα και Μουσουλμάνου, ότι η ελληνική γη ζητάει εκδίκηση και ότι είναι ορκισμένοι για νίκη ή για θάνατο. Του χαρίζει τη ζωή και τον στέλνει πίσω στον αφέντη του.

Η δεύτερη Πράξη εξυμνεί τον Μπότσαρη μέσα από τον τρόπο που αυτός αντιμετωπίζει την αδυναμία όλων των δικών του ανθρώπων και όλων αυτών που τον περιβάλλουν. Στην πρώτη Σκηνή ο Έλληνας αξιωματικός, ο Οδυσσέας, μεταφέρει τις φοβίες του στον αδελφό του Μάρκου, τον Κώστα. Ο Κώστας, παρά τη γενναιότητά του, υποκύπτει. Στη δεύτερη Σκηνή, ο Κώστας εμφανίζεται να προσπαθεί να μεταπείσει τον αδελφό του, αλλά μάταια. Ο Μάρκος, μόνος πια ανάμεσα στους άνδρες του, έχει περάσει στο επίπεδο του ήρωα. Ο Λαγουϊδάρας υπερτονίζει το γεγονός μέσω αναφορών στην αρχαία Ελλάδα:

Io giurai, giurai vendetta	Ορκίστηκα, ορκίστηκα εκδίκηση
Vendicar l'antico oltraggio	Να εκδικηθώ την αρχαία προσβολή.
…….	
Per seguirmi nel cimento	Για να με συνοδέψουν στη δοκιμασία
Ho un acciaro, e i miei trecento	Έχω ένα ατσάλι και τους τριακόσιους μου
…….	
Grido è quell di numi arcani	Φωνή είναι εκείνη των αρχαίων πνευμάτων
Che di Gloria il cor mi inspira	Που με δόξα την καρδιά μου εμπνέει

Μπρατζιώτη, Αθήνα 1992, σ. 33.

29 Εκείνη την εποχή, Πασάς της Σκόδρας ήταν ο Mustafa Pasha Bushatli (1797–1860), ο οποίος έλαβε τον τίτλο του Σερασκιέρη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στο ιταλικό κείμενο του λιμπρέτου. Η τελευταία μάχη του Μπότσαρη, στην οποία σκοτώθηκε, ήταν στο Καρπενήσι εναντίον επίλεκτου σώματος Αλβανών του προαναφερόμενου Πασά. Βλ. Yéméniz, ό.π., σ. 101–109.

Ο Κώστας του θυμίζει τη γυναίκα του και τα παιδιά του. Ο Μάρκος, όμως, μονολογεί αμετάπειστος αλλά και συνειδητοποιημένος:

Rivederli ho pur deciso	Να τους ξαναδώ έχω αποφασίσει
Li vedrò una volta ancor	Θα τους δω ακόμη μια φορά

Τέλος, ο Μάρκος κλείνει τη Σκηνή στέλνοντας ένα παγκόσμιο μήνυμα για τον ελληνισμό και την ελευθερία:

Vò che sappia lo straniero	Θέλω να ξέρει ο ξένος
Quanto il Greco è ardito e fiero	Πόσο ο Έλληνας είναι τολμηρός και περήφανος
E la gente sottoposta,	Και ο υποταγμένος κόσμος
A tiranna crudeltà	Σε τυραννική σκληρότητα
Veda il sangue che a noi costa	Ας δει το αίμα που μας κοστίζει
La risorta Libertà!	Την αναστημένη ελευθερία.
.....	
Veda il mondo quanto costa	Ας δει ο κόσμος πόσο κοστίζει
La risorta Libertà!	Η αναγεννημένη ελευθερία!

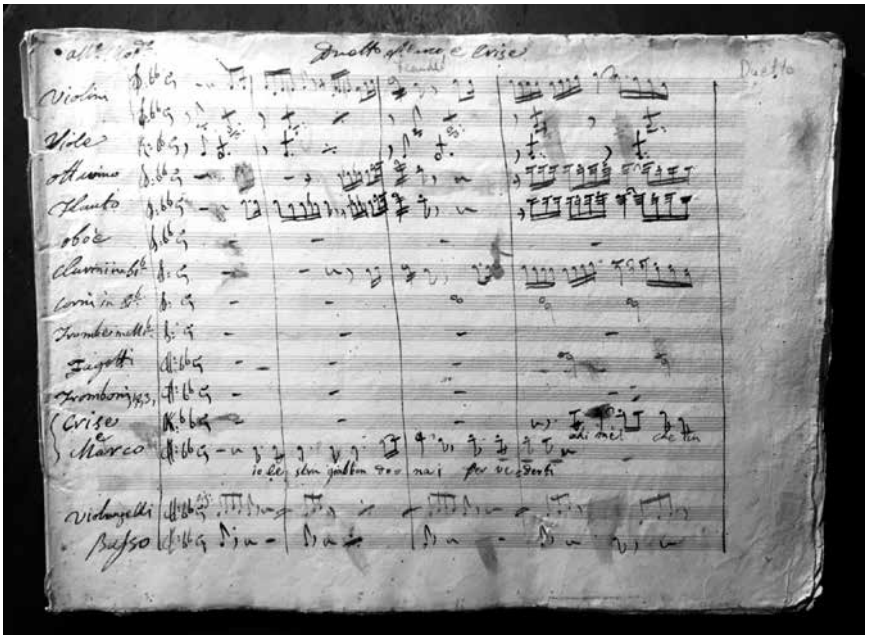
Από εδώ και πέρα η σκυτάλη μεταφέρεται στις γυναίκες. Οι επόμενες τρεις Σκηνές λειτουργούν κατ' αντιστοιχία με τις τρεις σκηνές της πρώτης Πράξης, με επίκεντρο και κορυφαίο σημείο πάντα τον Μπότσαρη. Όπως εισήχθησαν διαδοχικά στις τρεις σκηνές της αρχικής Πράξης, πρώτα ο ανδρικός χορός, μετά ο Έλληνας αξιωματικός και εν τέλει ο Μάρκος, στον οποίον μεταφέρεται η ευθύνη για τη λήψη της απόφασης, («Ας έρθει ο Μάρκος, εκείνος ν' αποφασίσει πρέπει […] Ο Μάρκος μόνος κριτής»), παρομοίως και εδώ, πρώτα εισέρχεται ο γυναικείος χορός, μετά η ανώτερη των γυναικών, η γυναίκα του Μάρκου, η Χρύσα, και μετά ο ίδιος για να γνωστοποιήσει τις αποφάσεις του:

Io le stragi abbandonai	Εγώ τις σφαγές εγκατέλειψα
Per vederti.	Για να σε δω.
.....	
Ma fra breve più tremendo	Αλλά σύντομα πιο τρομερός
Su gl'iniqui scenderò.	Πάνω στους άδικους θα κατέβω.

Πιο αναλυτικά, στην τρίτη Σκηνή ο χορός των γυναικών σχολιάζει τον καημό της Χρύσας σχετικά με την απουσία του Μάρκου. Στην τέταρτη Σκηνή, η έμπιστη της Χρύσας, η Σοφία, ζητά να μάθει τον λόγο της κακής της διάθεσης και εκεί-

νη της εκμυστηρεύεται το όνειρό της για τον θάνατο του Μάρκου. Στην πέμπτη Σκηνή (Εικόνα 5), ο Μάρκος έρχεται να δει τη Χρύσα. Αυτή του εξομολογείται το προαίσθημά της, προσπαθεί να τον μεταπείσει με κύριο επιχείρημα ότι τον χρειάζεται τόσο η πατρίδα, όσο και η ίδια και τα παιδιά του, αλλά αυτός παραμένει ανένδοτος, ζητώντας της να μείνει στο ύψος των περιστάσεων:

Greca sposa non si vegga	Ελληνίδα σύζυγος να μη φανεί
Per lo sposo lagrimar.	Για τον σύζυγό της να δακρύζει.
Se il destino a me dà morte,	Αν η μοίρα μου δώσει θάνατο,
Maledirlo tu non dei	Να την καταριέσαι εσύ δεν πρέπει
Resteranno i figli miei	Θα μείνουν τα παιδιά μου
Patria e padre a vendicar.	Πατρίδα και πατέρα να εκδικηθούν.



Εικόνα 5. Duetto, Marco e Crise, Melodrama *Marco Bozzaris* (Πράξη 2, Σκηνή 5). Αυτόγραφο του συνθέτη. Αρχείο Δημακοπούλου

Η έκτη και τελευταία Σκηνή της δεύτερης Πράξης υφίσταται σε δύο εκδοχές. Η πρώτη από αυτές είναι σύντομη και αναλίσκεται σε μια ύστατη προσπάθεια του αδελφού και της γυναίκας του Μάρκου να τον μεταπείσουν. Η δεύτερη διευρύνεται κατά πολύ και στον λόγο και στους συμμετέχοντες. Παρουσιάζονται όλοι οι μέχρι τώρα εμφανισθέντες συντελεστές, εκτός βέβαια από τον Τούρκο, και, μετά

από μια μακρά και έντονη στιχομυθία, παρατίθεται σαφής διαχωρισμός της θέσης των ανδρών και των γυναικών. Όλοι οι άνδρες ακολουθούν τον Μάρκο και, με αυτόν τον τρόπο, επαινείται η ανδρεία των Σουλιωτών, ενώ ο γυναικείος χορός κλείνει τη Σκηνή και όλη τη δεύτερη Πράξη με το ερώτημα: "Ciel di noi che mai sarà?" («Ουρανέ τί θα απογίνουμε εμείς;»).

Η τρίτη Πράξη περιγράφει τα περί της μάχης και τον θάνατο του Μάρκου. Στην πρώτη Σκηνή, όλοι οι άνδρες προετοιμάζονται για την μάχη. Εδώ πρωτοεμφανίζεται ο μοναχός Ευφήμιος, ο οποίος ευλογεί τα όπλα και τους πολεμιστές και τους ορκίζει στο όνομα του Θεού και της πατρίδας με τη φράση: "O vincere, o morir" («Ή να νικήσουμε, ή να πεθάνουμε»). Στη δεύτερη Σκηνή, ο μοναχός Ευφήμιος εμφανίζεται να μονολογεί κατά την ώρα της μάχης. Στην τρίτη Σκηνή, καταφθάνει η Χρύσα με τα παιδιά και τις υπόλοιπες γυναίκες, και, μαζί με τον Ευφήμιο, προσεύχονται για την έκβαση της μάχης. Στην τέταρτη Σκηνή, εμφανίζεται ο Κώστας και προδιαθέτει την Χρύσα για τα άσχημα νέα. Στην τελευταία Σκηνή, οι πολεμιστές και ο Οδυσσέας φέρνουν τον τραυματισμένο Μάρκο, ο οποίος αγκαλιάζει τα παιδιά του, ζητάει από τους υπόλοιπους να ολοκληρώσουν το έργο του και εκπνέει.

Η χρήση του ονείρου (Πράξη 2, Σκηνή 4), και μάλιστα του ονείρου που είδε και αφηγείται η πρωταγωνίστρια γυναίκα και το οποίο προλογίζει τον επερχόμενο θάνατο,[30] όπως επίσης και η χρήση του χορού, τόσο με τη λειτουργία στάσιμου (Πράξη 2, Σκηνή 3), όσο και κομμού (Πράξη 3, Σκηνή τελευταία), αποτελούν σαφείς ενδείξεις για την εκμετάλλευση δραματουργικών τεχνικών και μέσων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Λαγουϊδάρα.

Σχετικά με το σωζόμενο μουσικό υλικό που αφορά στο μελόδραμα, αυτό ανέρχεται σε περί τις τετρακόσιες σελίδες. Το μεγάλο πρόβλημα είναι η άτακτη ταξινόμησή του σε φακέλους. Εξαιτίας αυτού, απέβη αρκετά χρονοβόρα η διαδικασία μέχρι να καταστεί δυνατή η κατά τάξη ενοποίησή του σε έναν πίνακα, από τον οποίον να προκύπτουν οι πράξεις, οι σκηνές, το μουσικό κείμενο της κάθε σκηνής κατά συνέχεια και να εξακριβωθούν οι τυχόν ελλείψεις. Επίσης, οι σκηνές, γενικά, δεν αναφέρονται στο χειρόγραφο και, συνεπώς, δεν υφίσταται σαφής διαχωρισμός τους. Συμπεραίνονται από το λιμπρέτο. Αρχικά, στο χειρόγραφο, υφίσταται ένας αριθμητικός διαχωρισμός τμημάτων (No. 1, No. 2 κ.λπ.), όπως και σελιδαρίθμηση, τα οποία αμφότερα διακόπτονται αρκετά σύντομα.

Επίσης, υφίσταται συχνά μια ανακολουθία όσον αφορά στη χρήση των ιταλικών όρων για τα μέρη των σολιστικών φωνών. Για παράδειγμα, στον Φ. 15, στην κεφαλίδα του χειρογράφου που αντιστοιχεί στην έναρξη της τρίτης Σκηνής της πρώτης Πράξης, αναφέρεται πως ο Μάρκος θα τραγουδήσει μια καβατίνα ("Coro e scena e cavatina Marco"). Στο τέλος του ρετσιτατίβου, αναφέρεται ως άρια ("attaca l'aria Marco"). Ομοίως και στην έναρξη του αντίστοιχου μουσικού

30 Πρβλ. Χαρούλα Πανοπούλου, *Τα όνειρα και οι χρησμοί στην Αρχαία Ελληνική τραγωδία*, https://www.academia.edu, σ. 62–65.

κειμένου, στον Φ. 1, αναφέρεται ως άρια ("Aria di Marco, e Coro").

Στην παρτιτούρα, η σειρά των οργάνων ακολουθεί μια από τις πρακτικές της εποχής των αρχών του 19ου αιώνα. Γράφονται πρώτα τα υψίφωνα όργανα, κατά σειρά έγχορδα, ξύλινα και χάλκινα πνευστά, στη συνέχεια τα βαθύφωνα πνευστά, ακολουθούν οι σολιστικές φωνές, η χορωδία και τέλος τα βαθύφωνα έγχορδα. Η βασική ενορχήστρωση που χρησιμοποιείται είναι ένα πίκολο, ένα φλάουτο, ζεύγη σε όμποε, κλαρινέτα και φαγκότα, δύο κόρνα, δύο τρομπέτες, τρία τρομπόνια, οφικλείδα σε ορισμένα μέρη και τα έγχορδα. Ανάλογα με τις τονικότητες, χρησιμοποιούνται κλαρινέτα σε Σι ύφεση και σε Ντο, κόρνα σε Φα, σε Σολ, σε Ντο και σε Μι ύφεση, καθώς και τρομπέτες σε Φα, σε Σολ, σε Ντο και σε Μι ύφεση.

Εναλλακτική ενορχήστρωση υφίσταται για ορισμένες σκηνές της δεύτερης Πράξης που παρουσιάστηκαν αποσπασματικά. Το γεγονός αποδεικνύει ότι ο συνθέτης αναγκάστηκε να προσαρμοστεί στους υπάρχοντες εκτελεστές. Σ' αυτήν την περίσταση, χρησιμοποιήθηκαν δύο φλάουτα και όχι πίκολο, καθόλου όμποε και φαγκότα, και μόνο μία τρομπέτα. Επίσης, εδώ η παρτιτούρα είναι πιο καθαρογραμμένη και φέρει αριθμητική ένδειξη συνολικού αριθμού μέτρων στο τέλος διακριτών τμημάτων του έργου. Ο διαχωρισμός βασίζεται στη δομική, στην τονική, στη ρυθμική ή και στη φραστική συνοχή, και ο συνολικός αριθμός των καταγεγραμμένων μέτρων διακυμαίνεται από το ελάχιστο μιας τετράμετρης μελωδικής φράσης έως και το μέγιστο, που παρατηρείται, των 86 μέτρων.

Αξίζει να σημειωθεί ότι σώζονται και λίγες πάρτες οργάνων. Με εξαίρεση τα αμιγώς οργανικά τμήματα, η πάρτα του οργάνου εμπεριέχει συνεχώς δύο παράλληλα πεντάγραμμα. Στο κατώτερο από αυτά γράφεται το όργανο, ενώ το ανώτερο χρησιμεύει ως οδηγός, όπου ο συνθέτης καταγράφει μόνο επιλεκτικά στοιχεία που ο ίδιος κρίνει επαρκή για τον ηχητικό προσανατολισμό του ερμηνευτή. Όσον αφορά τα ρετσιτατίβα, τις φωνητικές καντέντσες και τα ελευθέρως αποδιδόμενα από τις σολιστικές φωνές σημεία, καταγράφονται κυρίως κάποιες παύσεις και μέρος του ποιητικού κειμένου που αποδίδουν οι σολιστικές φωνές. Στα σημεία που συνοδεύει ολόκληρη η ορχήστρα ή σε αυτά που ο ερμηνευτής έχει παύσεις, καταγράφονται κάποια σημεία από τις μελωδικές γραμμές άλλων οργάνων με κυρίαρχο ρόλο.

Επίσης, σώζεται η κοινή πάρτα για τις δύο γυναικείες φωνές από το απόσπασμα του έργου που παρουσιάστηκε ξεχωριστά. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τρία πεντάγραμμα για την καταγραφή. Στο πάνω γράφεται η φωνή της Χρύσας, στο μεσαίο η φωνή της Σοφίας και στο κάτω η γραμμή του μπάσου. Στην καβατίνα της Χρύσας, παραλείπεται, όπως είναι λογικό, το πεντάγραμμο της φωνής της Σοφίας. Παρομοίως, κατά τη συμμετοχή της χορωδίας, προστίθενται άλλα δύο πεντάγραμμα για τις χορωδιακές φωνές.

Δυστυχώς, στο Αρχείο Δημακοπούλου, δεν βρίσκεται το υλικό που αφορά την τρίτη και τελευταία πράξη του μελοδράματος ή πιθανώς δεν έχει εντοπισθεί ακόμα. Πάντως, είναι βέβαιο ότι ένα μέρος της συνθετικής δημιουργίας του Έλληνα μουσουργού βρίσκεται σε οικογενειακά αρχεία άλλων συγγενών του, στα οποία

μπορεί να βρίσκεται και το προς στιγμή λανθάνον υλικό από το εν λόγω μελόδραμα.[31]

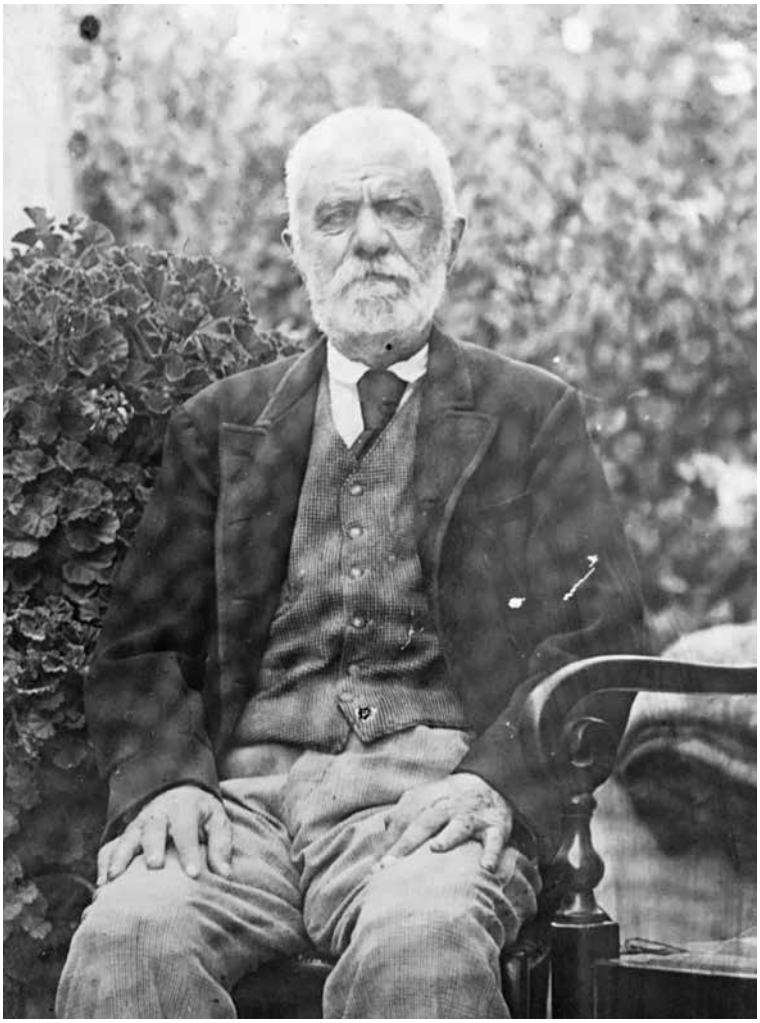
Η όλη τεχνοτροπία που χρησιμοποιεί ο Μεταξάς είναι καθαρά επηρεασμένη από την τεχνική του δασκάλου του στη σύνθεση. Υπήρξε μαθητής του Ιταλού μουσουργού Saverio Mercadante (1795–1870) στο Κονσερβατόριο της Νάπολης από το 1842 έως το 1846. Οι όπερες που γράφει ο Mercadante κατά τη δεκαετία του 1820 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1830 είναι ως επί το πλείστον δίπρακτες.[32] Στη συνέχεια, από τα μέσα της δεκαετίας του 1830 μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1840, γράφει κυρίως τρίπρακτα μελοδράματα.[33] Ακολούθως, από τα μέσα της δεκαετίας του 1840 διευρύνει ακόμα περισσότερο τις όπερές του, γράφοντας συνήθως τέσσερεις πράξεις.[34] Ο Μεταξάς γράφει το μοναδικό μελόδραμά του σε τρεις πράξεις, σύμφωνα με τον κανόνα που εφάρμοζε ο δάσκαλός του κατά την περίοδο που μαθήτευε κοντά του.

31 Μία σχετική μαρτυρία δίνει ο Πρόεδρος του Δ.Σ. της Φιλαρμονικής Σχολής Κεφαλληνίας εν έτει 1940, Μεμάγγελος Αλιβιζάτος, η οποία αναφέρεται σε ένα ταξίδι στην Κεφαλονιά του διαμένοντος στη Βιέννη εγγονού του συνθέτη, Γεωργίου Σπυρίδωνος Μεταξά Τζανή. Τότε ο Αλιβιζάτος παρακάλεσε τον εγγονό του συνθέτη να στείλει ό,τι είχε από τις συνθέσεις του παππού του για το αρχείο της Σχολής. Βλ. Μεμάγγελος Π. Αλιβιζάτος, *Συμβολή εις την Ιστορίαν της Φιλαρμονικής Σχολής Κεφαλληνίας*, 1940, σ. 12.

32 Ενδεικτικά βλ. *Anacreonte in Samo*, Dramma in due atti (πρώτη εκτέλεση 1820)· *Costanzo ed Almeriska*, Dramma per musica in due atti (πρώτη εκτέλεση 1823)· *Didone abbandonata*, Dramma per musica in due atti (πρώτη εκτέλεση 1823)· *Il podestà di Burgos*, Melodramma giocoso in due atti (πρώτη εκτέλεση 1824)· *Ipermestra*, Dramma tragico in due atti (πρώτη εκτέλεση 1825)· *Caritea regina di Spagna*, Melodramma serio in due atti (πρώτη εκτέλεση 1826)· *Il montanaro*, Dramma Buffo in due atti (πρώτη εκτέλεση 1827)· *Adriano in Siria*, Dramma eroico in due atti (πρώτη εκτέλεση 1828)· *Gabriela di Vergy*, Dramma tragico in due atti (πρώτη εκτέλεση 1828)· *La rappresaglia*, Melodramma buffo in due atti (πρώτη εκτέλεση 1829)· *Zaira*, Tragedia lirica in due atti (πρώτη εκτέλεση 1831)· *I normanni a Parigi*, Tragedia lirica in due atti (πρώτη εκτέλεση 1832)· *Emma d'Antiochia*, Tragedia lirica in due atti (πρώτη εκτέλεση 1835).

33 Ενδεικτικά βλ. *Francesca Donato*, Melodramma in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1835)· *Il Giuramento*, Melodramma in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1837)· *Le due illustri rivali*, Melodramma in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1838)· *Elena da Feltre*, Dramma tragico in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1838)· *Il Bravo*, Melodramma in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1839)· *La Vestale*, Dramma Lirico (πρώτη εκτέλεση 1840)· *Il vascello de Gama*, Melodramma romantico in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1845)· *Il proscritto*, Melodramma tragico in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1842)· *Orazi e Curiazi*, Tragedia lirica in tre atti (πρώτη εκτέλεση 1846).

34 Ενδεικτικά βλ. *Leonora*, Opera semiseria in quattro atti (πρώτη εκτέλεση 1844)· *La schiava saracena*, Melodramma tragico in quattro atti (πρώτη εκτέλεση 1848)· *Violetta*, Melodramma in quattro atti (πρώτη εκτέλεση 1853)· *Pelagio*, Tragedia lirica (πρώτη εκτέλεση 1857).



Εικόνα 6. Φωτογραφία του μουσουργού Νικόλαου Μεταξά Τζανή (1902) (Αρχείο Δημακοπούλου).

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1830, και μετά την επίσκεψή του στο Παρίσι (1835–1836), όπου ήρθε σε επαφή με τη γαλλική όπερα και κυρίως με την grand opéra του Giacomo Meyerbeer (1791–1864), ο Mercadante προχώρησε σε μια προσπάθεια αναμόρφωσης της οπερικής παραγωγής του. Σε ένα γράμμα του προς τον Ιταλό μουσικολόγο Francesco Florimo (1800–1888), που το έγραψε την περίοδο που συνέθετε την όπερα *Elena da Feltre* (πρώτη εκτέλεση 1838), αναφέρει ότι συνεχίζει την επανάσταση που ξεκίνησε με το μελόδραμα *Il Giuramento* (πρώτη εκτέλεση 1837), επεξεργαζόμενος τα κύρια μουσικά μέρη του έργου με

έναν πιο ποικιλόμορφο τρόπο, εμπλουτίζοντας τα χρώματα της ορχηστρικής παλέτας, εισάγοντας μνημειώδεις χορωδίες, οι οποίες, επιπροσθέτως, μέσω της αντίθεσης που δημιουργείται, εμμέσως αναδεικνύουν και τα σολιστικά μέρη, στα οποία επίσης αναζητά μια πλουσιότερη και ποικιλότροπη φωνητική γραφή. Πράγματι, κατά την περίοδο αυτή, θεωρείται ότι ο Mercadante υπερτερεί σε σχέση με τους σύγχρονούς του Ιταλούς συνθέτες όπερας σε αρμονικό ενδιαφέρον, σε εύρος μετατροπιών και στην ενορχηστρωτική τεχνική.[35] Ελάχιστα χρόνια αργότερα, το 1842, ο Μεταξάς γίνεται μαθητής του Ιταλού μουσουργού στη σύνθεση. Είναι φυσικό επακόλουθο να διδάχθηκε από αυτόν τις τεχνικές του, να τις παρακολούθησε στην πράξη, αφού ο δάσκαλός του ήταν εκείνη την περίοδο ακόμα ενεργός συνθέτης και οι όπερές του παιζόντουσαν συνεχώς στη Νάπολη, και να επηρεάσθηκε από αυτές. Ο σεβασμός και η ευγνωμοσύνη που έτρεφε για τον δάσκαλό του, για όσα του πρόσφερε στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής του υπόστασης, εκφράστηκε με έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Ως μια από τις τελευταίες του επιθυμίες, το όνομα του Ιταλού δασκάλου τον συνοδεύει στην αιωνιότητα, χαραγμένο στο μνήμα του:

«Νικόλαος Γεωργ. Μεταξάς

Μουσουργός

Μαθητής MERCADANTE»

Επίλογος

Ο Κεφαλλήνας συνθέτης, Νικόλαος Μεταξάς Τζανής, ανήκει στους δημιουργούς της πρώτης γενιάς μετά την επανάσταση του 1821 και, μάλιστα, ανατράφηκε δίπλα σε κορυφαία στελέχη της. Από την οικογένειά του, αναδείχθηκαν σημαντικά μέλη της Φιλικής Εταιρείας, όπως ο Μαρίνος Μεταξάς και ο αδελφός του, Κωνσταντίνος, ο οποίος πρωτοστάτησε στη Μάχη του Λάλα. Ο αδερφός της μητέρας του, Γεράσιμος Φωκάς (1788–1829), μυηθείς στη Φιλική Εταιρεία, στρατολόγησε με δικές του δαπάνες σώμα Κεφαλλήνων, με το οποίο συμμετείχε σε διάφορες μάχες στην Επανάσταση του 1821.[36] Ο αδερφός του πεθερού του, Δημήτριος Κοργιαλένιος (1775–1861), επίσης μέλος της Φιλικής Εταιρείας, έσωσε τον κρατού-

35 Frank Walker, "Mercadante and Verdi: II", *Music & Letters*, vol. 34, no. 1, January 1953, pp. 33–34 (33–38) και Carlida Steffan, "MERCADANTE, Saverio", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, 2009, https://www.treccani.it/enciclopedia.

36 Βλ. Eugène Rizo Rangabè, *Livre d'Or de la Noblesse Ionienne*, Vol. II Céphalonie A-I, Eleftheroudakis, Αθήνα 1926, σ. 241· Επαμεινώνδας Κ. Μεταξάς, *Ιστορία της Οικογένειας Μεταξά από του 1081 μέχρι του 1864 έτους*, τυπ. Αλεξ. Παπαγεωργίου, Αθήνα 1893, σ. 148–158· Νικόλαος Καλομενόπουλος, «Φωκάς. δ') Κλάδος Κεφαλληνίας (ΙΕ΄ αιών μέχρι σήμερον). 17) Γεράσιμος Φωκάς», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 24, Πυρσός, Αθήνα 1934, σ. 309.

μενο από τον Αλή Πασά ανιψιό του Μάρκου Μπότσαρη, Γεώργιο, μεταφέροντάς τον στα Επτάνησα και παραδίδοντάς τον στην οικογένειά του. Διατηρούσε, μάλιστα, αλληλογραφία με τον Μάρκο Μπότσαρη μέχρι τον θάνατο του τελευταίου.[37] Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι το μεγαλύτερο και περισσότερων αξιώσεων έργο του μουσουργού, το μοναδικό του μελόδραμα, φέρει τον τίτλο *Marco Bozzaris* και εξυμνεί τον ήρωα Σουλιώτη οπλαρχηγό.

Αναφερόμενοι στους Έλληνες συνθέτες της εποχής εκείνης που έγραψαν μελόδραμα εμπνευσμένο από την ελληνική επανάσταση, παρατηρούμε την πρωτοκαθεδρία των Επτανησίων μουσουργών, αλλά και της θεματικής του Μάρκου Μπότσαρη, τουλάχιστον μέχρι και τη δεκαετία του 1850. Συγκεκριμένα, η πρώτη παράσταση μόνο της πρώτης πράξης της όπερας *Marco Bozzari* του Ιωσήφ Λιβεράλη (1819–1899) δόθηκε στο Θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας τρία χρόνια αργότερα από την προγραμματισμένη παρουσίαση του ομότιτλου έργου του Μεταξά, το 1857. Επίσης, αναφέρεται η πιθανότητα ύπαρξης ημιτελούς ομώνυμης όπερας του πρόωρα χαμένου Αντώνιου Λιβεράλη (1814–1842), αδελφού του προαναφερόμενου Ιωσήφ. Ακολουθεί το εθνικό μελόδραμα *Μάρκος Βότζαρης* (1858) του Παύλου Καρρέρ (1829–1896) με πρώτη εκτέλεση στην Πάτρα το 1861.[38] Βάσει των ανωτέρω, και με δεδομένο ότι το ομότιτλο έργο του Φραγκίσκου Δομενεγίνη παρέμεινε, όπως είδαμε, ημιτελές, το μελόδραμα *Marco Bozzaris* του Νικόλαου Μεταξά Τζανή μπορεί να θεωρηθεί ως το πρώτο ολοκληρωμένο μελόδραμα Έλληνα συνθέτη που βασίζεται σε νεοελληνική θεματολογία, και συγκεκριμένα στην ελληνική επανάσταση, και ταυτόχρονα ως μια από τις πρώτες δημιουργίες Ελλήνων συνθετών στον χώρο της όπερας.[39]

Η παρούσα μελέτη ας αποτελέσει έναν ελάχιστο φόρο τιμής στον Κεφαλλήνα μουσουργό, ο οποίος υπηρέτησε ποικιλοτρόπως τον ελληνισμό ως συνθέτης με το

37 Ηλίας Α. Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τόμ. Ι, τύπ. Παρασκευά Λεώνη, Αθήνα 1904, σ. 261–266.

38 Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεώτερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 97 και 103–104· Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, Κέρκυρα 2010, σ. 97· Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα: Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991, σ. 99 και 134· Κωστής Γαϊτάνος, *Η ιστορία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα έως σήμερα*, τόμ. Α΄, «Η μουσική και ο πολιτισμός της Επτανήσου», Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2012, σ. 34.

39 Η υπόθεση αφορά μόνο σε πλήρη μελοδράματα και όχι σε αυτόνομες πράξεις, σκηνές, άριες, ντουέτα κ.λπ., ούτε βέβαια σε άλλου είδους σκηνικά έργα. Σε αντίθετη περίπτωση, θα έπρεπε να αναφερθούμε σε πλήθος σκηνικών έργων του εθνικού μουσουργού μας, Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου (1795–1872), που παρουσιάζονται ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1810. Βλ. Κώστας Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Fagotto - Νίκος Θερμός, Αθήνα 2015, σ. 308–310. Επίσης, όσον αφορά στη χρήση της νεοελληνικής θεματολογίας, πρέπει να μνημονεύσουμε τη καντάτα *L'orfano di Sulli* (1837) του Αντώνιου Λιβεράλη. Βλ. Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας*, ό.π., 62 και 90–91.

έργο του, ως μουσικοπαιδαγωγός, γαλουχώντας εκατοντάδες νέους σε χορωδία ερασιτεχνών φιλόμουσων και στη Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλληνίας, ως αρχιμουσικός με τη συνεχή καλλιτεχνική δραστηριότητά του και ως μέλος του ριζοσπαστικού κινήματος με σκοπό την ένωση της Επτανήσου με τη μητέρα πατρίδα.[40] Ο βίος και το έργο του αποτελούν ένα λαμπρό παράδειγμα ανδραγαθίας και φιλοπατρίας, και παράλληλα διδάσκουν το μέτρο, τη φιλοπονία και την κριτική αντιμετώπιση των δεδομένων ως μέσα για την πραγμάτωση των επιθυμητών στόχων.

40 Πρβλ. Γεράσιμος Σωτ. Γαλανός και Λαμπρογιάννης Παν. Πεφάνης, *Λόγια Κεφαλληνιακή Μούσα. Έργα Κεφαλλήνων συνθετών 19ου και 20ού αιώνα*, τόμ. ΙΙ (Μ–Ω), ΤΕΙ Ιονίων Νήσων, Αθήνα 2016, σ. 16–19· Γιώργος Ε. Ραυτόπουλος, *Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1825–1907): Ο ριζοσπάστης μουσουργός της Επτανησιακής Σχολής*, Μουσική Εταιρεία «Διονύσης Λαυράγκας» - Εκδόσεις Αλκυών, Αθήνα 2002· Άγγελος-Διονύσης Δεμπόνος, *Η Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλονιάς 1838–1940*, Νομαρχιακή Επιτροπή Λαϊκής Επιμόρφωσης Κεφαλονιάς, Αργοστόλι 1988, 41, 43 και 46.

Η ποιητική διάσταση στον Μανώλη Καλομοίρη

Νεκταρία Δελβινιώτη-Βασιλείου

Με αφορμή τη σχετικά πρόσφατη ολοκλήρωση και υποστήριξη της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο *Μανώλης Καλομοίρης: Η προσωπικότητα και η δράση του μέσα από την επιστολογραφία του (1939–1962)*, θα αναφερθούμε εδώ σε μια ποιητική διάσταση του προσώπου του Καλομοίρη, όπως αυτή εκφράζεται στο έργο του, μιας και το πρόσωπό του το γνωρίζουμε μέσα από τις εκδηλώσεις του. Πιο συγκεκριμένα, θα επικεντρωθούμε στο ενδιαφέρον του συνθέτη για την ποίηση και τη λογοτεχνία.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της προσωπικότητας του Μανώλη Καλομοίρη, όπως προέκυψε μέσα από την καταγραφή και μελέτη της επιστολογραφίας του για τη χρονική περίοδο 1939–1962, θεωρούμε ότι αποτελεί μια ποιητική διάθεση που τον διακατείχε, στοιχείο το οποίο λειτούργησε ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον ίδιο και σε άλλους Έλληνες μουσικούς και διανοούμενους.

Είναι πιθανόν ο Καλομοίρης να κληρονόμησε αυτήν την ποιητική διάθεση, αλλά και την αγάπη για τη λογοτεχνία, από τη δασκάλα του Σοφία Ιωαννίδου-Σπανούδη, η οποία ήταν, εκτός από μουσικοκριτικός, ποιήτρια, καθώς επίσης η ίδια διέθετε, σύμφωνα με τον Καλομοίρη, αξιόλογο λογοτεχνικό ταλέντο. Η Σπανούδη ανέλυε στα μαθήματά της πιανιστικά έργα μεγάλων συνθετών και η ίδια πέτυχε να εξάρει τη φαντασία του μαθητευόμενου τότε Καλομοίρη και να τον ευαισθητοποιήσει πάνω σε έργα συνθετών εθνικών μουσικών σχολών και συγκεκριμένα στο μουσικό έργο του Νορβηγού Γκρηγκ, αλλά και στην πνευματική σχέση που υπήρχε ανάμεσα στον Γκρηγκ και τον γνωστό Νορβηγό δραματουργό Ίψεν.[1]

---

1 Στον επικήδειο λόγο του Καλομοίρη, αφιερωμένο στη μνήμη της Σ. Σπανούδη, με αφορμή το θάνατό της, στις αρχές Απριλίου του 1952, διαβάζουμε: «Δεν ξέρω, απο τα πρώτα φτερουγίσματα της Ελληνικής μουσικής ιδέας ως προχτές που τη χάσαμε κανένα ωραίο καλλιτεχνικό όνειρο που να μην ετράβηξε την προσοχή της που να μην του χάρισε τους θησαυρούς της ψυχής και της καρδιάς της που να μη βρέθηκε στο πλευρό του, να μην το διαλάλησε, να μην το προφήτεψε. Γιαυτό πιστεύω πως η Σοφία Σπανούδη πάνω και απο το μουσικό και το κριτικό της δαιμόνιο και πριν και πέρα απόλα ήτανε ποιητής. Οραματιζόντανε, παθαινόντανε και προφήτεβε [*sic*] όχι με τη διάθεση ενός κριτικού, αλλά με την ορμή και την πίστη και την ενόραση του Ποιητή. [...] Και βρέθηκα δίπλα της ξάφνου μέσα στους κόσμους του ονείρου και το ποιητικό δαιμόνιο της Σοφίας Σπανούδη μου άνοιξε το δρόμο και μου σφράγισε τα πεπρωμένα [...] Εβοήθησεν, εδρόσισε με την ευλογία του λόγου της και στάθηκε αληθινά η Μάνα της Ελληνικής Μουσικής. Έτσι την ονομάσαμε κάποιαν ευλογημένη μέρα ο Μητρόπουλος κ'εγώ τα παληά καλά εκείνα χρόνια όταν ο νέος εκείνος αετός της τέχνης δοκίμαζε

Το 1947, ο Καλομοίρης, στα πλαίσια ραδιοφωνικής του ομιλίας για το έργο του Αιμίλιου Ριάδη, με αφορμή τη συμπλήρωση δώδεκα ετών από το θάνατό του, παρατήρησε, για τον Ριάδη, ότι το μεγαλύτερο μέρος των τραγουδιών του, μεταξύ των οποίων και των πιο αξιόλογων από αυτά, ήταν βασισμένο σε προσωπικούς στίχους του Ριάδη. Σύμφωνα με τον Καλομοίρη, ο Ριάδης δημιούργησε μια ατομική μορφή μακεδονικού ελληνικού τραγουδιού, όπου η ποίηση με τη μουσική του γνωρίζουν μια αδιάσπαστη ενότητα.[2] Πάνω σε αυτό το θέμα, ο Καλομοίρης υποστήριζε επίσης ότι η μουσική με την ποίηση αποτελούν δύο εκφάνσεις της αυτής καλλιτεχνικής πνοής, αφού ο ίδιος εμπνεόταν τη μουσική των τραγουδιών του στηριζόμενος στον ρυθμό που του υπαγόρευε ο στίχος του ποιητικού κειμένου.[3] Ο Καλομοίρης θεωρούσε ότι ο μουσικός θα έπρεπε πρώτα να αφουγκραστεί την άηχη μελωδία που κρυβόταν κάτω από τους στίχους και να αισθανθεί τη μελωδία που άκουγε ο ποιητής όταν εμπνεόταν το ποιητικό του κείμενο.[4] Και κατέληγε

τα φτερά του. Κι αν όλοι εμείς δεν φανήκαμε ως το τέλος άξιοί της, και μόνο που οι προφητείες της αληθέψανε πέρα για πέρα σ'όσα είχεν οραματιστή για το νέο τότε Μητρόπουλο, θα ήτανε αρκετό για να κρατήση ιερή τη μνήμη της μέσα στις ψυχές και τις καρδιές μας» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη). Επίσης, βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου: Απομνημονεύματα 1883–1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 44.

2 Σε ένα κείμενο του Καλομοίρη που πιθανότατα αφορά σε μια ραδιοφωνική ομιλία-αφιέρωμα για το έργο του Ριάδη τον Μάρτιο του 1947, ο Καλομοίρης λέει: «Το κενό που άφησε φεύγοντας απο την πίκρια [*sic*] της ζωής ο Ριάδης μέσα στο στενό κύκλο της Ελληνικής μουσικής είναι ακόμα και σήμερα δώδεκα περίπου χρόνια ύστερα απο το θάνατό του αναπλήρωτο και οδυνηρά αισθητό σ'όσους πονούνε για την προκοπή και το καλό της μουσικής του τόπου. Και πρέπει να τονίσω ιδιαίτερα τη χαρά και την συγκίνησή μου που ο ραδιοφωνικός μας σταθμός χαράζοντας ένα νέο δρόμο για τη μελέτη και τη διάδοση του έργου των Ελλήνων συνθετών εγκαινιάζει την ώρα του Έλληνα συνθέτη με πρόγραμμα αφιερωμένο σε έργα του αηδονόλαλου Μακεδόνα τραγουδιστή. [...] Στο τραγούδι όμως μπορεί κανείς να πη πως ο Ριάδης εδημιούργησε μιαν ατομική μορφή Ελληνικού, ειδικότερα μάλιστα θα έλεγα Μακεδονικού τραγουδιού. [...] Τα περισσότερα και τα πιο ενδιαφέροντα τραγούδια του έχουν γραφεί επάνω σε στίχους του ίδιου του Ριάδη. Ποίηση και μουσική αποτελούνε ένα ενιαίο και αδιαχώριστο σύνολο. [...] Ένα άλλο σημείο αξιοπρόσεχτο στην τεχνοτροπία του Μακεδόνα συνθέτη είναι η προσοχή του στη λεπτομέρεια» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

3 Σε ένα κείμενο του 1945 που πιθανότατα αφορά σε ομιλία του Καλομοίρη, στην οποία προλογίζει την παρουσίαση μικρού μέρους του έργου του, διαβάζουμε:«[...] Έτσι μπορούμε να πούμε πως οι δυο τέχνες στο ξετύλιγμά τους λίγο πολύ βρισκόντουσαν πάντα σε τόσο στενή συνάφεια ώστε κατά βάθος να αποτελούνε δυο διαφορετικές εκδηλώσεις ενός και του αυτού κατά βάθος καλλιτεχνικού παλμού. Τουλάχιστον πιστεύω πως και η Μουσική δεν είναι στη βαθύτερη ουσία της παρα και αυτή Ποίηση. [...] Ίσως να είναι κάπως υποκειμενική η αντίληψή μου αυτή και μποροί [*sic*] πολλοί να τη βρούνε υπερβολική. Όμως εγώ έτσι πάντα ένοιωσα τη μουσική μου σαν ποίηση και χωρίς το ποιητικό στοιχείο δεν μπόρεσα ποτέ να ξεδιπλώσω την έμπνεψή μου [*sic*] όπως και στην ποίηση πάντα ένοιωθα το μουσικό στοιχείο να ξεπετιέται πολύ ή λίγο κάτω απο το στίχο και το ρυθμό του Ποιητικού λόγου» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

4 Σε ένα κείμενο του 1945 που φαίνεται να πρόκειται για ομιλία του Καλομοίρη (για

ο ίδιος να διατυπώσει ότι οι σειρές των τραγουδιών του τον εκφράζουν, τρόπον τινά, περισσότερο συγκριτικά προς τα συμφωνικά έργα του, από την άποψη ότι εκείνες εμπεριέχουν πιο πολύ όλο τον ψυχικό κόσμο του με τις χαρές και τις λύπες του.[5]

Ο νομικός, πολιτικός Κων/νος Τσάτσος ασχολήθηκε επίσης με την ποίηση και το 1973 το ποιητικό του έργο εκδόθηκε σε ένα τόμο.[6] Ο Καλομοίρης εκτιμούσε το έργο του Τσάτσου και ο θαυμασμός των δύο για το πρόσωπο του Παλαμά αποτελούσε στοιχείο της μεταξύ τους σύνδεσης, αν λάβουμε υπ' όψη ότι ο Τσάτσος έστειλε πρώτα, στις αρχές του 1961, στον Καλομοίρη τα δοκίμιά του αισθητικής και παιδείας με τις αναφορές στον Παλαμά,[7] και ο Καλομοίρης κατόπιν, στα τέλη του ιδίου έτους, του προώθησε αντίτυπο της Παλαμικής Συμφωνίας του.[8] Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο πατέρας του Τσάτσου, ο οποίος ήταν δικηγόρος στο επάγγελμα, υπήρξε προσωπικός φίλος του Ελευθερίου Βενιζέλου και οπαδός του,[9] κα-

την ποίηση), διαβάζουμε: «Έργο του μουσικού δεν είναι μόνο να υπογραμίση [*sic*] το νόημα του λόγου ακόμη λιγότερο να βρη μια μελωδία που να ηχεί ευχάριστα στ'αυτί. Η αποστολή του είναι πιο βαθειά, πιο μεγάλη πολύ πιο δημιουργική. Είναι να νοιόση [*sic*] την άφωνη μουσική που σιγοτραγουδάει κάτω από τους στίχους ενός αληθινού Ποιητή και που είναι αδύνατο να μην την άκουγε μέσα στα κατάβαθα της ψυχής και του είναι του Εκείνος όταν εμπνεόντανε [*sic*] τους στίχους του» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

5 Σε ένα κείμενο του 1945, στο οποίο ο Καλομοίρης προλογίζει την παρουσίαση μικρού μέρους του έργου του, διαβάζουμε: «[...] Ένα δαφνόφυλλο το ελάχιστο από τις δάφνες που φούντωσαν στον Ελληνικό Παρνασσό είναι και οι σειρές των τραγουδιών μου που σε διάφορους σταθμούς της καλλιτεχνικής μου δημιουργίας ετραγούδησα απο τα βάθη της ψυχής και της καρδιάς μου. Πόνοι, ελπίδες, αγάπες, πόθοι, χαρές όλοι μου οι καημοί κι όλα μου τα όνειρα είναι κλεισμένα σ'αυτά περισσότερο ίσως κι απο το συμφωνικό μου έργο που κι αυτό όμως χωρίς το διάχυτο φως της Ελληνικής ποίησης δεν μπορεί να φανή ξεκαθαρισμένο σ'όποιον θα θελήση να το κυτάξη κάπως πιο προσεχτικά» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

6 Κωνσταντίνος Δ. Τσάτσος, *Υπέρμαχοι της Ελληνορουμανικής φιλίας*, Πνευματική Εστία Ελληνορουμανικής Φιλίας, Αθήνα 1978, σ. 21, 22, 23.

7 Σε μια επιστολή του Καλομοίρη προς τον Υπουργό Προεδρίας Κυβερνήσεως Κ. Τσάτσο στις 15/3/1961, ο Καλομοίρης επισημαίνει: «Με μεγάλη χαρά και συγκίνηση πήρα τα δοκίμιά σας αισθητικής και παιδείας που είχατε την καλωσύνη να μου στείλετε, καθώς και για την ωραία σας αφιέρωση και τις ευχές σας. Ήδη εδιάβασα με εξαιρετικό ενδιαφέρον την αισθητική παιδεία του Ελληνικού Λαού καθώς και το διάλογο για την ποίηση και τον απολογισμό ενός διαλόγου, και με μεγάλη συγκίνηση είδα τα αποσπάσματά σας από τον "Παλαμά". Ο κοινός μας θαυμασμός για το μεγάλο Ποιητή είναι ακόμη ένας πραγματικός δεσμός που με κάνει μαζύ με τόσα άλλα, να θαυμάζω και να τιμώ το έργο σας» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

8 Σε μια επιστολή του Κ. Τσάτσου προς τον Καλομοίρη στις 2/11/1961, διαβάζουμε: «Έλαβα την Παλαμική Συμφωνία. Πόσο χαίρομαι για την δημοσίευσή της! Πόσο με φέρνει κοντά Σας» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

9 Παναγιώτης Κανελλόπουλος, *Heidelberg: Ο χρυσός κρίκος του πνευματικού δεσμού μας (Αφιέρωμα στον Κωνσταντίνο Τσάτσο)*, Νομικαί Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήναι 1980, σ. 2, 3.

θώς επίσης ότι ο Κων/νος Τσάτσος διετέλεσε το 1949 Υπουργός Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας στην κυβέρνηση του Α. Διομήδη.[10] Το φθινόπωρο του ιδίου έτους, ο Καλομοίρης, με την ιδιότητα του Προέδρου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, μεσολάβησε προς τον Υπουργό Τσάτσο με σκοπό να κεντρίσει το ενδιαφέρον του για τα ζητήματα της ελληνικής μουσικής και την ευρύτερη διάδοσή της.[11]

Ο πνευματικός άνθρωπος, πολιτικός, λογοτέχνης Παναγιώτης Κανελλόπουλος είχε επίσης στο ενεργητικό του τέσσερις αξιόλογες ποιητικές συλλογές.[12] Το βραβευμένο στα 1958 από την Ακαδημία Αθηνών ιστορικό μυθιστόρημα του Κανελλόπουλου *Γεννήθηκα στα 1402*, με αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία,[13] μαζί με τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* του Νίκου Καζαντζάκη, ενέπνευσαν από κοινού τον Καλομοίρη στη σύνθεση της πέμπτης και τελευταίας του όπερας *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*.[14] Στην περίπτωση του Κανελλόπουλου, ο Καλομοίρης τον

10 Ανδρέας Γ. Δημητρόπουλος, *Οι ελληνικές κυβερνήσεις 1843–2004*, Αθήνα 2004, σ. 74.

11 Σε μια επιστολή της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (Μ. Καλομοίρης, Α. Ευαγγελάτος) προς τον Υπουργό Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας Κ. Τσάτσο στις 18/10/1949, διαβάζουμε: «[...] Δια ταύτα αποτεινόμεθα προς Υμάς, τον φωτισμένον διανοούμενον και τον Υπουργόν και δι'Υμών προς το Κράτος, δια να παρακαλέσωμεν να ακούσητε τας απόψεις των Ελλήνων Συνθετών τας οποίας πιστεύομεν οτι έχομεν καθήκον και δικαίωμα να φέρωμεν εις γνώσιν σας με την βεβαιότητα οτι οι Έλληνες συνθέται θα τύχουσι της στοργικής προσοχής και μερίμνης του Σεβαστού Υπουργείου» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

12 Ε. Ν. Μόσχος, *Παναγιώτης Κανελλόπουλος: Η γραφίδα του και η ιστορία της. Έξι κείμενα απο ανεπανάληπτες γραφές*, Εταιρεία Φίλων Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Αθήνα 2008, σ. 9, 13, 14, 17, 21, 22, 43, 44.

13 Σε μια επιστολή του Καλομοίρη προς τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο στις 3/3/1958, διαβάζουμε: «Θέλω να σας ευχαριστήσω απο την καρδιά μου για την προσφορά του θαυμασίου σας έργου "γεννήθηκα στα 1402". [...] Το θαυμάσιο έργο σας μου έδωσεν έτσι μια ξεχωριστή συγκίνηση γιατι με έκανε να ζησω ακόμη μια φορά όλη την τραγική ατμόσφαιρα της εποχής και σας ευχαριστώ. Με την ίδια ευκαιρία επυτρέψατέ μου [*sic*] να σας συγχαρώ απο την καρδιά μου για την επάξια βράβευση του έργου σας απο την Ακαδημία Αθηνών με την απονομή Σας του Αριστείου των Γραμμάτων και Τεχνών» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη). Επίσης, βλ. Μόσχος, ό.π., σ. 9, 13, 14, 17, 21, 22, 43, 44.

14 Σε μια επιστολή του Αντιπροέδρου της Κυβέρνησης Π. Κανελλόπουλου προς τον Καλομοίρη στις 30/4/1959, επισημαίνεται: «Είναι μεγάλη η τιμή που επιφυλάχθηκε στο βιβλίο μου "Γεννήθηκα στο 1402" να βρίσκεται επάνω στο γραφείο Σας, πλάϊ σ'ένα έργο του Καζαντζάκη, την ώρα που το δημιουργικό μουσικό πνεύμα Σας ατενίζει την άλωση της Πόλης» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη). Επίσης, σε μια επιστολή του Καλομοίρη προς τον Π. Κανελλόπουλο στις 12/3/1959, διαβάζουμε: «[...] Εργάζομαι σε νέο μουσικό μου δράμα το "Πήραν την Πόλι" με βάση τον "Κων/τίνο Παλαιολόγο" του Καζαντζάκη αλλά μαζί με το δράμα του Καζαντζάκη, το "Γεννήθηκα στα 1402" είναι για μένα μια πηγή έμπνευσης και ψυχικής ανάτασης και το έργο σας βρίσκεται αδελφωμένο με το δράμα του Καζαντζάκη διαρκώς πάνω στο Γραφείο μου. Αν δεν γεννήθηκα στα 1402 όμως αυτόν τον καιρό ζω σχεδόν αποκλειστικά στα 1453 και παρακαλώ

διαβεβαίωσε ότι θα υποστήριζε την εκλογή του σε Ακαδημαϊκό ανεπηρέαστος από πολιτικές τοποθετήσεις, λόγω του ότι ο Καλομοίρης είχε πάντα σε εκτίμηση το έργο και την πνευματική προσφορά του Κανελλόπουλου. Ο ίδιος πίστευε ακόμα ότι η τίμηση του Κανελλόπουλου θα αποτελούσε καύχημα για την Ακαδημία.[15]

Αλλά και ανάμεσα σε Τσάτσο και Κανελλόπουλο αναπτύχθηκε πνευματικός σύνδεσμος και φιλία. Να αναφέρουμε, σε αυτό το σημείο, ότι ο πολιτικός Δημήτρης Γούναρης υπήρξε αδελφός της μητέρας του Κανελλόπουλου και, κατ' επέκταση, θείος του.[16] Οι Τσάτσος και Κανελλόπουλος, από τα παιδικά τους χρόνια, απέκτησαν κοινές, κατά κάποιον τρόπο, πνευματικές εμπειρίες παρά τα μεταξύ τους διαφορετικά πολιτικά βιώματα. Συγκεκριμένα, οι δυο τους απέκτησαν μουσική παιδεία, ερχόμενοι σε επαφή με το έργο των κλασικών συνθετών Haydn, Mozart και Beethoven, διάβασαν στη γλώσσα τους τους Γάλλους και Γερμανούς κλασικούς, καθώς επίσης και οι δύο γνώρισαν την τότε απαγορευμένη δημοτική γλώσσα.[17]

Ο Ροδιακής καταγωγής Αλεξανδρινός ποιητής Κ. Ν. Κωνσταντινίδης, ο οποίος θαύμαζε επίσης τον Κωστή Παλαμά, εκφράστηκε θετικά για την *Παλαμική Συμφωνία* του Καλομοίρη.[18] Ωστόσο, ενδέχεται στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη να χαρακτήριζε τον ίδιο και κάποια υστεροβουλία, αν κρίνουμε από τη μεσολάβηση και παράκλησή του προς τον Καλομοίρη να τον υποστηρίξει για να τιμηθεί με το Αργυρό Μετάλλιο από την Ακαδημία Αθηνών.[19]

το Θεό να με αξιώση να σφραγίσω το τέλος του βίου μου μουσικά με το θρύλλο της Πόλης και του Κων/τίνου» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

15 Σε επιστολή του Καλομοίρη προς τον Π. Κανελλόπουλο στις 12/3/1959, διαβάζουμε: «Είμαι ευτυχής που μου δίνεται η ευκαιρία να διατρανώσω τα αισθήματα ειλικρινούς θαυμασμού και βαθειάς τιμής που τρέφω ανέκαθεν για την όλη σας πνευματική και λογοτεχνική προσφορά. Είμαι βέβαιος πως η εκλογή σας ως Ακαδημαϊκού θα λαμπρίνη και θα τιμήση την Ακαδημίαν Αθηνών. Με τις μικρές μου δυνάμεις θα βοηθήσω όσο μου είναι δυνατόν, ώστε η βεβαία εκλογή σας να είναι μια πανηγυρική αναγνώρισις του μεγάλου σας πνευματικού έργου υπεράνω κάθε πολιτικής τοποθετήσεως» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

16 Μόσχος, ό.π.

17 Κανελλόπουλος, ό.π., σ. 2, 4, 112, 144, 145.

18 Σε επιστολή του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη προς τον Καλομοίρη στις 2/2/1956, επισημαίνεται: «Εύχομαι μ' όλη μου την καρδιά να είσθε καλά κ΄ χαρούμενος, ικανοποιημένος πέρα ως πέρα από το νέο δημιουργικό σας θρίαμβο την εξαίρετη "Παλαμική Συμφωνία", που πιστέψετέ με, ήταν κ΄για μένα μια ψυχική αγαλλίαση γιατί είμαι πάντα πιστός λάτρης του Κορυφαίου μας Ποιητή, [...]» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

19 Βλ. επιστολή του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη προς τον Καλομοίρη 29/12/1949, στην οποία αναφέρεται: «Και πρώτ'απ'όλα δεχθήτε από τα τρίσβαθα, μαζί με τις πάναγνες ευχαριστίες για όσα καλά λόγια, μου κάνατε την τιμή να πήτε για μένα στη συνεδρία της Ολομέλειας [...] Σήμερα το απόγευμα γίνεται κ'η πανηγυρική τελετή της Ακαδημίας μας. Θ'απονεμηθή και το βραβείο μου με τους τίτλους του στην εξαδέλφη μου Αρσακειάδα, Κα Σαπφώ Χρυσοχέρη, το γένος Κωνσταντινίδη, όπως ετηλεγράφησα και στην Ακαδημία» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη). Επίσης, σε μια άλλη επιστολή του Κ.

Είναι γνωστό ότι ο Καλομοίρης κατέλαβε έδρα στην Ακαδημία Αθηνών το 1945 και ότι η Ακαδημία τον υποδέχτηκε επίσημα το καλοκαίρι του 1946.[20] Ως Ακαδημαϊκός, ο Καλομοίρης εκδήλωσε ενδιαφέρον για την κάλυψη των κενών σε καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές ειδικότητες και ο ίδιος πρότεινε επ' αυτού τη σύσταση επιτροπών, οι οποίες θα είχαν ως αντικείμενο την επίβλεψη της ετήσιας ελληνικής καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής παραγωγής καθώς και την βράβευση των πιο αξιόλογων έργων κάθε φορά.[21] Συγχρόνως, ο ίδιος εισηγήθηκε τη δημιουργία μιας επιπλέον έδρας λογοτεχνίας, έχοντας κατά νου την αξία της ελληνικής λογοτεχνίας, την πρόοδο που εκείνη σημείωσε την πεντηκονταετία 1905–1955, αλλά και την αξιοπρεπή εκπροσώπηση της λογοτεχνίας στην Ακαδημία έπειτα από τον θάνατο ορισμένων αξιόλογων ακαδημαϊκών λογοτεχνών.[22]

Ν. Κωνσταντινίδη προς τον Καλομοίρη στις 7/12/1949, διαβάζουμε: «Το τιμητικό και τόσο ευγενικό για μένα γράμμα σας, σχετικό με τη βράβευση του έργου μου —φιλολογικού και πατριωτικού— απο την Ακαδημία μας, μου δίνει το θάρρος να Σας παρακαλέσω θερμότατα να συνηγορήσετε μεταξύ των άξιων συναδέρφων Σας, για να μου απονεμηθή —όπως ευλαβώς εζήτησα— το Αργυρούν Μετάλλιον, [...]» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

20 Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 171. Επίσης, βλ. Τριαντάφυλλος Δ. Θεοδωρίδης, *Αντώνιος Κεραμόπουλος, ο σοφός Μακεδών Ακαδημαϊκός: Η ζωή και το έργο του,* Σερραϊκά Γράμματα, Σέρραι 1961, σ. 7, 14, 15, 38.

21 Σε επιστολή του Καλομοίρη, πιθανότατα το 1951, προς τους συναδέλφους του στην Ακαδημία, επισημαίνεται: «Έχω την τιμήν να θέσω υπ'όψει της ημετέρας τάξεως μερικάς σκέψεις μου σχετικάς με την πλήρωσιν των κενών εδρών της τάξεώς μας καθώς και με την πληρεστέραν παρακολούθησιν της λογοτεχνικής και καλλιτεχικής μας ζωής. [...] Ειδικώς πιστεύω οτι ιδιαιτέρως αι λογοτεχνικαί και καλλιτεχνικαί ειδικότητες παρουσιάζουν μεγάλα κενά και νομίζω οτι υπάρχουν εκτός της Ακαδημίας αξιόλογοι λογοτέχναι και καλλιτέχναι οι οποίοι θα έπρεπε αφ'ενός μεν να τιμηθούν υπο της Ακαδημίας, εφ'ετέρου δε να συμβάλουν δια της εργασίας των εις το υψηλόν της έργο. [...] Δια ταύτα έχω την τιμήν να προτείνω εις την ημετέραν τάξιν την πλήρωσιν των κάτωθι εδρών: Α.΄ Δια την Λογοτεχνίαν: [...] Β.΄ Δια την Μουσικήν: [...] Γ.΄ Δια τας εικαστικάς τέχνας [...] Δ.΄ Δια την αρχιτεκτονικήν: [...] Δι'αυτό πιστεύω οτι θα ήτο σκόπιμον και εντός του πνεύματος και του γράμματος του οργανισμού της Ακαδημίας αν η τάξις μας απεφάσιζε να συστήση 4 τριμελείς μονίμους επιτροπάς αι οποίαι να είχον ως αποστολήν την παρακολούθσιν της ετησίας λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής του τόπου και να προτείνη την εκάστοτε βράβευσιν των αξίων βραβεύσεως και εξάρσεως έργων άνευ αιτήσεως των ενδιαφερομένων αυτεπαγγέλτως και αφού συγκρίνει συνολικώς την πνευματικήν παραγωγήν του τόπου, ήτοι: Μίαν επιτροπήν δια την ποίησιν και θέατρον, ετέραν δια τον πεζόν λόγον. Μίαν δια την μουσικήν και Μίαν δια τας εικαστικάς τέχνας και την αρχιτεκτονική» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

22 Σε επιστολή των Κ. Άμαντου και Μ. Καλομοίρη προς την Ολομέλεια της Ακαδημίας Αθηνών στις 5/3/1955, διαβάζουμε: «Δεν νομίζομεν ότι υπάρχει ανάγκη εξάρσεως της σημασίας της ελληνικής λογοτεχνίας και της αλματώδους εξελίξεως αυτής κατά την τελευταίαν 50ετίαν. Ποιηταί, Πεζογράφοι, Θεατρικοί Συγγραφείς εχάρισαν εις τον τόπον μας μνημεία τέχνης τα οποία όχι μόνον αποτελούν πανελλήνιον απόκτημα αλλά και πολλά εξ αυτών υπερέβησαν τα σύνορα της Ελλάδος και απέκτησαν διεθνή ανα-

Το φθινόπωρο του 1956, η Οργανωτική Επιτροπή για τον εορτασμό των πενητάχρονων του λογοτεχνικού έργου του Κώστα Βάρναλη, με πρωτοβουλία της Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών, συμπεριέλαβε τον Καλομοίρη μεταξύ των μελών της Τιμητικής Επιτροπής.[23]

Ωστόσο, ο Καλομοίρης διατύπωνε ένα παράπονο προς τους Έλληνες λογοτέχνες της γενιάς του. Δηλαδή, ο ίδιος αντιπαρέβαλλε τους Έλληνες μουσικούς προς τους Έλληνες λογοτέχνες, επισημαίνοντας ότι οι Έλληνες μουσικοί ενδιαφέρονταν και πληροφορούνταν γενικά, στο μέτρο του δυνατού, για την ελληνική λογοτεχνική κίνηση της εποχής τους, εν αντιθέσει προς τους Έλληνες λογοτέχνες, από τους οποίους, σύμφωνα με τον Καλομοίρη, λίγοι νοιαζόντουσαν για την ελληνική μουσική ζωή, φέρνοντας ως παράδειγμα τον λογοτέχνη Μακρή.[24] Παρά ταύτα, ο Καλομοίρης, στην περίπτωση των Επτανήσιων ποιητών και των Επτανήσιων μουσουργών, έβλεπε τα πράγματα κάπως αντίστροφα και από μια ακριβώς αντίθετη οπτική γωνία. Συγκεκριμένα, ο ίδιος σημείωνε ότι οι Επτανήσιοι ποιητές ένοιωσαν τη συγκίνηση του δημοτικού στίχου, ενώ οι Επτανήσιοι μουσουργοί δεν εκτίμησαν το κάλλος του μέλους και του ρυθμού της λαϊκής μας μουσικής, οι οποίοι δέχονταν συστηματικά ιταλικές επιρροές.[25] Σύμφωνα με την ομιλούσα, είναι αποδεκτό το ότι

γνώρισιν. [...] Δυστυχώς σκληραί απώλειαι περιώρισαν απο τινος χρόνου τους εν τη Ακαδημία λογοτέχνας εις δυο μόνον, τους επαξίως κατάχοντας [*sic*] τας έδρας αυτών κ.κ. Μελάν και Κοκκινον, διαπρέποντες εις τον πεζόν λόγον. Με τον θάνατον δε του αειμνήστου Σωτηρίου Σκίπη ουδείς εκπρόσωπος του ποιητικού λόγου συγκαταλέγεται ως μέλος της Ακαδημίας. Ήδη έχει προκηρυχθή εγκληθείσα υπο της ολομελείας μια έδρα λογοτεχνίας. Φρονούμεν όμως ότι μόνον μια έδρα λογοτεχνίας εισέτι δεν είναι αρκετή δια να ολοκληρώση την εκπροσώπησιν της λογοτεχνίας μας εις την Ακαδημίαν Αθηνών. Δια τους λόγους αυτούς, έχομεν την τιμήν να προτείνωμεν την ίδρυσιν μιας εισέτι έδρας λογοτεχνίας» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

23 Σε επιστολή του προς τον Καλομοίρη στις 6/10/1956, ο πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής Άγι Θέρου (Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών) επισημαίνει: «Αρχάς Νοεμβρίου η Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών θα εορτάση εις εν εκ των μεγάλων θεάτρων τα 50χρονα του λογοτεχνικού έργου του ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ. Η Οργανωτική Επιτροπή απεφάσισε την συγκρότησιν Τιμητικής Επιτροπής διά τον εορτασμόν, εις την οποίαν περιέλαβε και υμάς» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

24 Σε επιστολή του προς τον λογοτέχνη Μακρή στις 19/1/1951, ο Καλομοίρης λέει: «Η κατανόησή σας της μουσικής και της τεχνοτροπίας των Ξωτκών Νερών είναι πραγματικά καταπληκτική για ένα Έλληνα Λογοτέχνη, γιατί δυστυχώς στον τόπο μας αν και ημείς οι μουσικοί ποιός λίγο ποιός πολύ παρακολουθούμε με εξαιρετικό ενδιαφέρον και αγάπη την λογοτεχνική μας κίνηση, φοβούμαι πως πολλοί λίγοι λογοτέχνες παρακολουθούνε αντίστροφα την μουσική μας ζωή» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

25 Σε σημείωμα του 1947 [;], το οποίο μάλλον προοριζόταν για κάποιο περιοδικό, ο Καλομοίρης σημειώνει: «Η προσφορά του Παύλου Καρέρ στην εξέλιξη της Ελληνικής μουσικής είναι σημαντική και ξεπερνάει τη συμβολή άλλων συγχρόνων του ή προγενεστέρων του μουσουργών. [...] Δυστυχώς όλα αυτά που θα ξεχώριζαν τον Καρρέρ σε μιαν ανώτερη δημιουργική φυσιογνωμία της Ελληνικής τέχνης δεν μπορεί κανείς να πη πως χαρακτηρίζουν τη μουσική του Ζακυνθινού συνθέτη, ούτε τον τοποθετούν

οι Επτανήσιοι συνθέτες ήταν αποδέκτες ιταλικών επιρροών και ότι ο Καλομοίρης είχε τις δικές του απόψεις σχετικά με την ελληνική μουσική. Ωστόσο, οι Επτανήσιοι διαμόρφωσαν γενικά μια δική τους λαϊκή μουσική παράδοση και οι ίδιοι είχαν, κατά κάποιον τρόπο, τα δικά τους παραδοσιακά ακούσματα, χωρίς αυτό να αποκλείει το ενδεχόμενο για κάποιους από τους Επτανήσιους μουσουργούς να ήταν και εκείνοι σε θέση να εκτιμήσουν το μέλος και τον ρυθμό της ελληνικής λαϊκής μουσικής και άλλων γεωγραφικών περιοχών της Ελλάδας. Στην οπερέτα *Κρητικοπούλα* του Κερκυραίου Σπύρου Σαμάρα, σύμφωνα με τον καθηγητή κ. Νικόλαο Μαλιάρα, υφίσταται, για παράδειγμα, ορχηστρική επεξεργασία του κρητικού χορού του Πεντοζάλη.[26] Επομένως, επ' αυτού, ο Καλομοίρης γενικεύει μια δική του άποψη, η οποία φαίνεται ότι δεν έχει καθολική ισχύ για όλους τους Επτανήσιους συνθέτες, πράγμα το οποίο αποτελεί αρνητικό χαρακτηρολογικό στοιχείο του. Ωστόσο, ο ίδιος εκτιμούσε το έργο του Ζακυνθινού Παύλου Καρρέρ και τον κατέτασσε μεταξύ των προδρόμων της ελληνικής μουσικής, από την άποψη ότι, σύμφωνα με τον Καλομοίρη, ο Καρρέρ εκδήλωσε από την αρχή ενδιαφέρον για τους ελληνικούς θρύλους και ότι εκείνος χρησιμοποίησε ελληνικά θέματα από την Ελληνική Επανάσταση ή την αρχαία ελληνική ιστορία σε όπερές του.[27]

πάνω από άλλους συνθέτες της Ιόνιας μουσικής σχολής όπως ήτανε λ.χ. ο Μάντζαρος. Εκείνο που μας κάνει να τιμούμε όλως διόλου ιδιαίτερα τη μνήμη του Παύλου Καρρέρ και να τον τοποθετούμε στην πρώτη σειρά των προδρόμων της Ελληνικής μουσικής είναι δυο σημεία του έργου του που ειδικά για την εποχή του είναι εξαιρετικά αξιοσημείωτα και σοβαρά. [...] Η ιδέα Εθνικής μουσικής βασισμένης επάνω στη λαϊκή μούσα, στο δημοτικό τραγούδι ήτανε ανύπαρκτη και άγνωστη. Αντιθέτως στα νησιά του Ιονίου, η μουσική από μια παράδοση που είχε την καταγωγή της από τη Βενετοκρατία ανθούσε και ήτανε διαδεμένη σε ευρύτατα κοινωνικά στρώματα. [...] Όμως ο ωραίος αυτός μουσικός πολιτισμός είχε και τη σκιερή του μεριά. Η μουσική πηγή από την οποία έπαιρνε τη δύναμη και τη δροσιά του ήτανε ξενική και όχι μάλιστα της καλλίτερης ποιότητας. Η γειτονική Ιταλία, αυτή ετροφοδοτούσε σχεδόν αποκλειστικά τους μουσικούς του Ιονίου και τα δικά της καλλιτεχνικά ιδανικά ακολουθούσαν όχι μόνο οι μουσικοί εκτελεστές, όχι μόνο τα ρεπερτόρια των φιλαρμονικών και των θεάτρων αλλά ακόμη και οι συνθέτες μας. Και το περίεργο είναι πως ενώ οι εφτανησιώτες ποιητές με το μεγάλο Σολωμό επι κεφαλής από μιας αρχής είχανε νοιώσει τη σημασία και το κάλλος του δημοτικού μας στίχου, της εθνικής μας λαϊκής γλώσσας, οι Εφτανήσιοι μουσουργοί δεν πρόσεξαν ή δεν θέλησαν να προσέξουν την εξ ίσου ασύγκριτην ωμορφιά του δημοτικού μέλους, του δημοτικού ρυθμού της λαϊκής μούσας και δεν έκαναν καμιάν προσπάθεια για να γράψουνε μουσικήν ανάλογη και αντάξια με την ποιητική δημιουργία των συμπατριωτών των» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

26 Νίκος Μαλιάρας, *Ελληνική μουσική και Ευρώπη (Διαδρομές στον Δυτικοευρωπαϊκό Πολιτισμό)*, Ελληνικές μουσικολογικές εκδόσεις 14, Παπαγρηγορίου Κ. - Νάκας Χ., Αθήνα 2013, σ. 111, 112, 115, 116.

27 Σε σημείωμα του 1947 [;], το οποίο μάλλον προοριζόταν για κάποιο περιοδικό, ο Καλομοίρης σημειώνει: «Το δεύτερο σημείο του έργου του Καρρέρ που θα έπρεπε να εξάρω είναι νομίζω το γεγονός πως πρώτος αυτός από τους Έλληνες συνθέτες επρόσεξε τους θρύλους και την ιστορία του Έθνους και πως τα κυριότερα μελοδράματά του είναι γραμμένα επάνω σε υποθέσεις Ελληνικές παρμένες είτε από την Ελληνική επανάσταση, όπως

Συνοψίζοντας, ο μουσικός Καλομοίρης θεωρούσε τη μουσική του συνυφασμένη και άρρηκτα συνδεδεμένη με την ποίηση των τραγουδιών του. Η αγάπη του ιδίου για την ποίηση και τη λογοτεχνία αποτέλεσε στοιχείο συνάφειάς του με άλλους μουσικούς και διανοούμενους, όπως συγκεκριμένα με τους Ριάδη, Τσάτσο και Κανελλόπουλο. Η αφιέρωση ποιημάτων από τρίτα πρόσωπα προς το πρόσωπό του, συνεργάτες του Καλομοίρη ή και μη ιδιαιτέρως γνωστοί, ως επί το πλείστον, στον ίδιο, δηλαδή, ο ποιητικός αυτός τρόπος εξωτερίκευσης συναισθημάτων θαυμασμού προς εκείνον,[28] ενδεχομένως ενίοτε να συνδεόταν με την ίδια την ποιητική διάθεση του Καλομοίρη ως ανθρώπου.

Ο Καλομοίρης μερίμνησε για την κάλυψη των εδρών λογοτεχνίας στην Ακαδημία Αθηνών και για τη δημιουργία επίσης μιας επιπλέον έδρας λογοτεχνίας λόγω του ζωηρού ενδιαφέροντός του για εκείνη. Ο ίδιος διατύπωνε το παράπονό του για τους Έλληνες λογοτέχνες, τη στιγμή που εκείνος επικροτούσε το γεγονός ότι οι Επτανήσιοι ποιητές αντλούσαν την έμπνευσή τους από τον ελληνικό δημοτικό στίχο. Ο Καλομοίρης επέκρινε κάπως γενικευμένα και σε ορισμένες περιπτώσεις «άδικα», λόγω των προσωπικών αισθητικών και μουσικών αντιλήψεών του, την τάση των Επτανήσιων μουσουργών να διαισθάνονται πιο έντονα τις ιταλικές επιρροές και να μην γοητεύονται τόσο από την ελληνική λαϊκή μουσική.

Οι σειρές των τραγουδιών του, σύμφωνα με τον ίδιο, τον εξέφραζαν περισσότερο συγκριτικά προς τα συμφωνικά έργα του από την άποψη ότι εκείνες εμπεριείχαν πιο πολύ τις χαρές και τις λύπες του. Το γεγονός ότι ο Καλομοίρης παραμέλησε

ο Μάρκος Μπότσαρης, είτε από τους θρύλους της όπως η Κυρά Φροσύνη είτε από την αρχαίαν Ελληνικήν Ιστορία όπως το Μαραθών-Σαλαμίς» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

28 Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το ποίημα του Δ. Δανέζη με τίτλο «Χαρισμένοι στίχοι στον εκλεκτόν μουσουργόν Κον Μ.Καλομοίρην» (25/3/1958) (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη):

Μάγια, κι μαγιοβότανα, η μουσική σου κλείνει,
Άγνωστες, άφθαστες χαρές, εις τη ζωή σκορπά,
Νέους ορίζοντας τρανούς, στη νειότη αυτή δίνει,
Ωρηες, γλυκύφθογγες χορδές, εις τη ψυχή ξεσπά,
Λάμψις, αχτίδες φωτεινές, αισθάνεται γι'αυτή,
Η κάθε σπάνια ψυχή, εις το αντίκρυσμά της
Στην κάθε νέα σύνθεση, στο κάθε σέμνωμά της.

Κάλλος η μοίρα θέλησε, σε σένανε να δώση,
Άφθαστης, αργυρόνυχης, κι θείας μουσικής
Λάμψις, κι φωτοστέφανα, τριγύρω σου, ν'απλώση
Όμοια, της ωραίας σου, κι σπάνιας ψυχής.
Μόνο χαρά, στο διάβα σου, μ'ορίζοντα ανθένιο,
Όλη σου νάναι η ζωή, με δόξες περισσές,
Ίδια σαν του παραμυθιού, με δείλι χρυσαφένιο.
Ρυάκια, από θύμησες πανώρηες, κι χρυσές.
Η μαγεμένη λύρα σου, που όλους τους φωτίζη,
Στους κόσμους τους υπέργειους, κι κει, Σε θα θυμίζη.

ακόμα και τη συνθετική δραστηριότητά του για να αφοσιωθεί στη Λυρική Σκηνή και στην ανύψωση του καλλιτεχνικού επιπέδου της κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του,[29] όπως επίσης το ότι η επιτροπή των συνδικαλιστών ήταν εκείνη που τον υποχρέωσε να παραιτηθεί και να απομακρυνθεί από τη διευθυντική θέση του,[30] τη στιγμή που ο ίδιος με δική του πρωτοβουλία παραιτήθηκε από τη θέση του προέδρου στην Ένωση Ελλήνων Μουσουργών και αποχώρησε επικαλούμενος την προσωπική ανάγκη να αφοσιωθεί στο συνθετικό του έργο και στην ολοκλήρωση του κύκνειου άσματός του, δηλαδή, της όπερας *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*,[31] όλα αυτά είναι ενδεικτικά του πόσο πράγματι αγάπησε και πίστεψε στην ελληνική μελοδραματική Ιδέα.

29 Σε Απολογητικό Υπόμνημα του Καλομοίρη προς τον Ανακριτή του 5ου Τμήματος πιθανότατα το 1955, διαβάζουμε: «Έχω πλήρως ήσυχον την συνείδησίν μου ότι καθ'όλον μου τον μακρόν καλλιτεχνικόν βίον ειργάσθην με όλην μου την ψυχήν δια το καλόν και την προκοπήν της Μουσικής εις την Ελλάδα. Ειδικώτερον εις την Λυρικην ειργάσθην με την μεγαλειτέραν αυτοθυσίαν και ανιδιοτέλειαν παραμελήσας όλας μου τας άλλας εργασίας ακόμη και το δημιουργικόν μου έργον. Δεν επερίμενα οτι ως ανταμοιβήν μου θα ελάμβανα να κατηγορηθώ επί απιστία. Ένδειξις του πόσον ειργάσθην δια το καλόν της Ε.Λ.Σ. και του προσωπικού είναι τα δυο ευχαριστήρια έγγραφα που καταθέτω εν αντιγράφω του Σωματείου Αλληλοβοηθείας του Προσωπικού της Ε.Λ.Σ. και τα οποία έλαβα αφού έπαυσα να αποτελώ μέλος της Διοικήσεώς της» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

30 Σε επιστολή του προς τον Πρόεδρο της Εθνικής Κυβερνήσεως στις 17/10/1944, ο Καλομοίρης επισημαίνει: «Την πρωίαν της 12ης τρέχοντος μηνός, παρουσιάσθη εις το Γραφείον μου έν μέλος Επιτροπής του προσωπικού ήτις είχεν εκλεγεί υπ'αυτού μόνον δια να συνεργάζεται μαζύ μου δια τα οικονομικά ζητήματα, και μου επρότεινε να παραμείνω ως υπηρεσιακός Διευθυντής, την δε πραγματικήν Διεύθυνσιν της Λυρικής Σκηνής να αναλάβη η σχηματισθείσα Επιτροπή αύτη. Ως ήτο φυσικόν, σεβόμενος την πολυετή Καλλιτεχνικήν μου δράσιν και ιστορίαν, αλλά και την νομιμότητα, ηρνήθην να δεχθώ την ως άνω πρότασιν. Κατόπιν της αρνήσεώς μου ταύτης επαρουσιάσθησαν πολλά μέλη της ιδίας Επιτροπής εις το Γραφείον μου και μου εδήλωσαν οτι, διότι έχω διορισθεί υπο της Κυβερνήσεως Ράλλη, θα έπρεπε να αποχωρήσω της θέσεώς μου, ενώ, ως ανωτέρω αναφέρω, τα περισσότερα μέλη της Λυρικής Σκηνής είχον διορισθεί προ' εμού και μετά, υπο της ιδίας Κυβερνήσεως. Προ της τοιαύτης καταστάσεως ευρεθείς και σεβόμενος, ως προλέγω, τον εαυτόν μου, ηναγκάσθην προσωρινώς να αποχωρήσω, εν αναμονή των αποφάσεων της Σεβαστής Εθνικής Κυβερνήσεως» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

31 Σε επιστολή του Καλομοίρη προς τον Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών στις 18/1/1957, διαβάζουμε: «[...] και να επιμείνω στην αποχώρησί μου από το Σωματείο κυρίως γιατί επιθυμώ να αφοσιωθώ απερίσπαστος στη δημιουργική μου εργασία» (Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη).

Δ. Μητρόπουλου, Λ. Ζώρα, Γ. Ιωαννίδη, Θ. Αντωνίου *Για νά 'ρθουν* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο: Πρόταση συγκριτικής μουσικοποιητικής ανάλυσης με σημειολογικές και διασυστηματικές μεταφραστικές διεργασίες[1]

Μαρία Ντούρου

1. Εισαγωγή

Στην παρούσα πρόταση συναντιούνται και συνοδοιπορούν η διασημειωτική μετάφραση[2] με τη μουσικολογία και η λογοτεχνική μετάφραση, ιδιαίτερα η μετάφραση της ποίησης, με τη συγκριτική μουσικοποιητική ανάλυση και την αισθητική μεταφρασιολογία ή μεταφρασιολογική αισθητική[3] σε μια προσπάθεια διεπιστημονικής ερμηνείας της διασυστηματικής μεταφραστικής ενδοεπικοινωνίας μουσικής και ποίησης.

Η μουσική, ως σύστημα μη γλωσσικών σημείων, δύναται να μεταφραστεί με διασημειωτικές διεργασίες κατά τις οποίες, σύμφωνα με τους Roman Jakobson και Umberto Eco, είναι εφικτή η μεταφορά και η ερμηνεία ενός μηνύματος από ένα γλωσσικό σύστημα σημείων σε ένα μη γλωσσικό σύστημα και αντίστροφα. Επομένως, ένα λογοτέχνημα δύναται να μεταφραστεί σε μουσικό έργο και ένα μουσικό έργο σε λογοτέχνημα. Υπάρχει, όμως, και μία τρίτη εκδοχή, κατά την

1 Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην πιανίστα και μουσικολόγο Σοφία Κοντώση και στον συνθέτη Σάββα Τσιλιγκιρίδη για την αποστολή του μελοποιημένου Καβάφη του Λεωνίδα Ζώρα και του Θόδωρου Αντωνίου αντίστοιχα. Επίσης, στην οργανωτική και επιστημονική επιτροπή του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου.

2 Ο όρος επινοείται από τον Roman Jakobson, ο οποίος, με κεντρικό άξονα τη μετάφραση, διατυπώνει τυπολογία, στην οποία διακρίνει τρεις διαφορετικούς τύπους μετάφρασης ανάλογα με το ποιόν της γλώσσας αφετηρίας και γλώσσας αφίξεως: ενδογλωσσική, διαγλωσσική και διασημειωτική μετάφραση ή μεταστοιχείωση (Roman Jakobson, "On Linguistics Aspects of Translation", στο: Reuben A. Brower [επιμ.], *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1959, σ. 233, https://monoskop.org/images/6/68/Jakobson_Roman_1959_On_Linguistic_Aspects_of_Translation.pdf).

3 Οι όροι «αισθητική μεταφρασιολογία» και «μεταφρασιολογική αισθητική» προτείνονται από τον Γιάννη Λαζαράτο για τη θεωρία της μετάφρασης, όταν υπεισέρχεται στο πεδίο της Αισθητικής (Γιάννης Λαζαράτος, *Τέχνη και πολυσημία: Συζητώντας με τον Luciano Nanni*, Παπαζήσης, Αθήνα 2004, σ. 43–47).

οποία πρωτότυπο και μετάφρασμα συνοδοιπορούν στο πλαίσιο της μελοποίησης, η οποία θα μπορούσε να εννοηθεί ως πολυτροπικό[4] κείμενο και ως ειδική κατηγορία διασημειωτικής μετάφρασης, η οποία, για να είναι «πιστή», θα πρέπει να υιοθετήσει τις βασικές νόρμες που ακολουθεί η διαγλωσσική μετάφραση ενός ποιήματος. Αυτή η τρίτη εκδοχή διερευνάται στην παρούσα εργασία, με την συγκριτική προσέγγιση της μελοποίησης του ποιήματος *Για νά ᾽ρθουν* του Κωνσταντίνου Π. Καβάφη από τους Δημήτρη Μητρόπουλο, Λεωνίδα Ζώρα, Γιάννη Ιωαννίδη και Θόδωρο Αντωνίου. Στόχος της συγκριτικής αυτής προσέγγισης είναι κυρίως η απάντηση στο εξής ερώτημα: ο συνθέτης, κατά τη μελοποίηση ενός ποιήματος, θα μπορούσε να θεωρηθεί μεταφραστής του ποιήματος; Πριν, όμως, τη συγκριτική προσέγγιση της μελοποίησης του προαναφερθέντος ποιήματος, προκύπτει αναγκαία η επιγραμματική αναφορά στη διαδικασία της ποιητικής μετάφρασης και στην αναζήτηση μεταφραστικών ισοδύναμων, η οποία αποτελεί βασικό μέλημα της μεταφραστικής διαδικασίας. Επιπλέον, θα λάβει χώρα μια πρόταση καθορισμού του μουσικού σημείου.

2. Ο μεταφραστής, ο συνθέτης και η ποιητική μετάφραση

Ο Νάσος Βαγενάς αναφέρει ότι, κατά τη διαδικασία της μετάφρασης ενός ποιήματος «ο μεταφραστής πρέπει να μεταφέρει στη γλώσσα-στόχο το συγκινησιακό νόημα του ποιήματος, καθώς η ποίηση δεν εκφράζει σκέψεις αλλά συγκινήσεις».[5] Επιπλέον, υποστηρίζει ότι κατά τη μετάφραση ενός ποιήματος ο μεταφραστής «αναπαράγει μία λεκτική συγκινησιακή αρμονία αντίστοιχη μ᾽ εκείνη του πρωτότυπου, μία αρμονία που μεταδίδει στον αναγνώστη της μετάφρασης τη συγκίνηση που προκάλεσε στον ίδιο [δηλαδή στον μεταφραστή] το ποίημα».[6] Άρα, μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος, αναγκαστικά μεσολαβεί η ευαισθησία του μεταφραστή, αφού μεταφράζει αυτό που ο ίδιος αντιλαμβάνεται ως νόημα του ποιήματος, με αποτέλεσμα η μετάφραση του ποιήματος να είναι μια πράξη ατομική και υποκειμενική, ένα δημιούργημα που γεννιέται από την ερμηνεία των λέξεων, το νόημα των οποίων στην ποίηση είναι πολυδιάστατο. Επομένως, κατά

4 Πολυτροπικό είναι το κείμενο εκείνο που χρησιμοποιεί, για τη μετάδοση μηνυμάτων, συνδυασμό σημειωτικών τρόπων, δηλαδή, συνδυασμό συστημάτων σημείων. Περισσότερες πληροφορίες για την έννοια της πολυτροπικότητας, βλ. Ελένη Χοντολίδου, «Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας», *Γλωσσικός Υπολογιστής* 1, 1999, http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko1st/thematikes/print/3/index.htm. Επομένως, η παρτιτούρα ενός τραγουδιού θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πολυτροπικό κείμενο, αφού συνδυάζει δύο συστήματα σημείων: το γλωσσικό και το μουσικό.

5 Νάσος Βαγενάς, *Ποίηση και μετάφραση*, Στιγμή, Αθήνα 2004, σ. 22.

6 Στο ίδιο.

τη μετάφραση του ποιήματος, ο μεταφραστής δημιουργεί-συνθέτει ένα ποίημα στη γλώσσα του ισοδύναμο με το πρωτότυπο ποίημα το οποίο, κατά τον Βαγενά, ο μεταφραστής δεν θα πρέπει να φοβάται μήπως μοιάζει περισσότερο με το δικό του πρόσωπο και λιγότερο με το πρόσωπο του ποιητή. Έτσι, συμβαίνει για το ίδιο ποίημα να υπάρχουν πολλές διαφορετικές μεταφράσεις. Ποια εξ αυτών είναι η πιο «πιστή»; Αυτή που «είναι απαλλαγμένη από κάθε ίχνος μεταφραστικότητας, που ακούγεται δηλαδή σαν πρωτότυπο ποίημα που γράφτηκε κατευθείαν στη γλώσσα του μεταφραστή».[7] Συνεπώς, η μετάφραση ενός ποιήματος ακολουθεί τη διεργασία της ποιητικής δημιουργίας και, σε αυτήν την περίπτωση, κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι ο μεταφραστής είναι δημιουργός και όχι απλά κομιστής μηνυμάτων στη γλώσσα-στόχο.

Ο μεταφραστής ως δημιουργός μπορεί να παραλληλιστεί με τον συνθέτη, καθώς και οι δύο βρίσκονται ενώπιον της ανάγνωσης και ερμηνείας ενός ποιήματος με στόχο τη μεταφορά του πνεύματος και όχι του γράμματος του ποιήματος στη γλώσσα-στόχο, στην περίπτωση του μεταφραστή, και στο μουσικό σύστημα σημείων, στην περίπτωση του συνθέτη.

Σύμφωνα με τον Βαγενά, «η ποιητική μετάφραση είναι η συνάντηση της ευαισθησίας του ποιητή και της ευαισθησίας του μεταφραστή, η οποία γίνεται στη γλώσσα του τελευταίου».[8] Κατ’ επέκταση, η μουσικοποιητική απόδοση είναι η συνάντηση της ευαισθησίας του ποιητή με αυτήν του συνθέτη, η οποία γίνεται στο μουσικό υποσύστημα σημείων του συνθέτη. Οπότε, μεταφραστής και συνθέτης θέλουν να εκφράσουν τη συγκίνηση που τους προκαλεί το ποίημα και να βρουν στη γλώσσα τους το σωστό μέσο για την επίτευξη αυτού του στόχου. Παράλληλα, μεταξύ του ποιήματος και της μουσικής του απόδοσης, του τραγουδιού δηλαδή, μεσολαβεί η ευαισθησία του συνθέτη όπως ακριβώς συμβαίνει κατά τη μετάφραση ενός ποιήματος στη γλώσσα-στόχο. Ενδεικτικά, ο Κάρολος Μητσάκης αναφέρει ότι: «ανάμεσα σε μας [αναγνώστες-ακροατές] και το ποίημα, παρεμβάλλεται τώρα η ισχυρή προσωπικότητα του συνθέτη. Ακριβώς ό,τι συμβαίνει και με τις μεταφράσεις».[9] Η διαφοροποίηση έγκειται στον διαφορετικό τύπο μετάφρασης που κάθε φορά υιοθετείται: διαγλωσσική στην περίπτωση του μεταφραστή και διασημειωτική στην περίπτωση του συνθέτη, καθώς το ποίημα μεταφέρεται στο μουσικό σύστημα σημείων. Επιπροσθέτως, στην περίπτωση της μελοποίησης, πρωτότυπο και μετάφρασμα βρίσκονται σε σχέση αντίστιξης, αφού το ποίημα και η μουσική απόδοσή του ερμηνεύονται ταυτόχρονα, επιβεβαιώνοντας, μέσα από αυτήν τη συνοδοιπορία, τη μεταξύ των συνύπαρξη και συγκινησιακή ισοδυναμία, όταν και όπως επιτυγχάνεται, διότι δεν είναι πάντα αυτονόητο ότι η όποια μετάφραση ή η όποια μελοποίηση θα το επιτύχει, καθώς έκαστη περνάει πάντα από

7 Στο ίδιο.

8 Στο ίδιο, σ. 41.

9 Κάρολος Μητσάκης, *Νεοελληνική μουσική και ποίηση*, Γρηγόρης, Αθήνα 1979, σ. 25 & 27.

το φίλτρο της ευαισθησίας και των αισθητικών αντιλήψεων του εκάστοτε μεταφραστή και του εκάστοτε συνθέτη. Όσο πιο συγγενείς, λοιπόν, είναι η ευαισθησία και οι αισθητικές αντιλήψεις του ποιητή με αυτές του μεταφραστή, αλλά και του ποιητή με του συνθέτη, τόσο πιο πιστή είναι η απόδοση του ποιήματος στη γλώσσα-στόχο και στο σύστημα μουσικών σημείων αντίστοιχα.

3. Προς αναζήτηση μεταφραστικών ισοδύναμων

Κατά τη μεταφορά μηνυμάτων από το γλωσσικό σύστημα σημείων προς το μη γλωσσικό σύστημα σημείων της μουσικής, ο συνθέτης έχει να αντιμετωπίσει το καίριο ζήτημα της αναζήτησης μεταφραστικών ισοδύναμων. Στην προσπάθεια αναζήτησης μεταφραστικών ισοδύναμων μεταξύ δύο συστημάτων σημείων, πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η ισοδυναμία στη μετάφραση απαιτεί λεπτούς χειρισμούς και, σύμφωνα με τον Γιώργο Κεντρωτή, «μπορεί να γίνει επιστημονικώς δεκτή —ακόμα δε και να διεκδικήσει θέση στον ορισμό της μετάφρασης— μόνο όταν ορίζεται από την μετάφραση, όχι (και ποτέ) όταν ορίζει τη μετάφραση».[10] Ακόμα και στις φυσικές γλώσσες δεν υφίστανται ακριβείς αντιστοιχίες, λόγω του ότι η κάθε μία οργανώνει και δομεί το υλικό της με διαφορετικό τρόπο, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για διαφορετικά συστήματα σημείων, όπως το μουσικό σύστημα σημείων και το αντίστοιχο του ποιητικού λόγου.

Ο ποιητικός λόγος και η μουσική μεταφέρουν κωδικοποιημένες πληροφορίες, για την ερμηνεία των οποίων θα μπορούσαν να επιστρατευτούν μη λεκτικά σημεία, όπως εικόνες, σχέδια, φωτογραφίες και, ειδικά για τη μουσική, εξωμουσικοί τίτλοι, επιλογή συγκεκριμένων ηχητικών πηγών, εξωμουσικές οδηγίες και επισημάνσεις σκηνικού χαρακτήρα από τον συνθέτη προς τον ερμηνευτή, οι οποίες αναγράφονται με λεπτομέρεια στην παρτιτούρα ενός έργου προγραμματικής μουσικής. Στην περίπτωση της μελοποίησης, η μουσική μεταφέρει την κωδικοποιημένη πληροφορία του ποιήματος, την οποία δεν υπηρετεί αλλά ερμηνεύει.

Σύμφωνα με τον Στραβίνσκι: «Κάθε μουσική εγκαθιδρύει μια ιδιαίτερη σχέση, ένα είδος αντίστιξης ανάμεσα στη ροή του χρόνου, στη διάρκεια της ίδιας της μουσικής και στα άλλα υλικά και τις τεχνικές, μέσω των οποίων εκδηλώνεται η μουσική».[11] Ακριβώς η ίδια διεργασία ακολουθείται και σε ένα λογοτέχνημα και συγκεκριμένα σε ένα ποίημα. Για να θεωρηθούν, λοιπόν, μεταφραστικά ισοδύναμα ένα ποίημα και ένα μουσικό έργο, θα πρέπει ο χρόνος, τα υλικά και οι τεχνικές τους μερικώς να μοιράζονται κοινούς «τόπους», αφού έχουν φιλτραριστεί από τον μεταφραστή έτσι ώστε «να διατηρούνται οι ποιότητες του συστήματος αφετηρίας στο σύστημα αφίξεως».[12] Σε αυτό το σημείο, όμως, ας γίνει μια αναγκαία επισή-

10 Γιώργος Κεντρωτής, *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*, Δίαυλος, Αθήνα 1996, σ. 56.

11 Ιγκόρ Στραβίνσκι, *Μουσική ποιητική*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 43.

12 Κεντρωτής, ό.π., σ. 283

μανση για την ισοδυναμία. Σύμφωνα με τον Κεντρωτή:

> [Η] ισοδυναμία όλων των επί μέρους σημείων αποτελεί αυταπάτη, καθώς η απόλυτη ταυτότητα μεταξύ γλώσσας αφετηρίας και γλώσσας αφίξεως είναι λογικώς αδύνατη […] καθ’ όσον κατά τη μεταφραστική διαδικασία ο ύπατος κανόνας είναι ότι πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι αποκλίσεις που οφείλονται στη διαφορετικότητα του κουλτουραλικού ιστού και των δομών της γλώσσας αφετηρίας και της γλώσσας αφίξεως.[13]

Έτσι, λοιπόν, ο Jakobson κάνει λόγο για «ισοδυναμία εν διαφορά», η οποία ενισχύεται από την «εν τοις πράγμασι ισοδυναμία», ήτοι «λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά» που προκύπτει από την ισοδυναμία στο πεδίο της Συστημικής Θεωρίας σύμφωνα με τον Niklas Luhmann[14] και η οποία, αν στη διαγλωσσική μετάφραση απλώς επιβεβαιώνεται, στη διασημειωτική μετάφραση διατρανώνεται, ειδικά αν πρόκειται για μεταφορά μηνύματος μεταξύ συστημάτων σημείων με ιδιαίτερες πολυσημίες και συμβολισμούς, και με την προϋπόθεση ότι πάντα, μέσα σε όλη αυτήν τη διεργασία, παίρνει την αρμόζουσα θέση και αξία ο μεταφραστής. Επιπροσθέτως, οι μουσικολόγοι Philip Tagg και Robert Francès αναφέρουν ότι: «η ακρίβεια του μουσικού νοήματος δεν ισούται με την ακρίβεια του λεκτικού νοήματος»[15] και: «ως προς το σημαίνον και το σημαινόμενο, η μουσική και ο λόγος δεν δύνανται να έχουν σχέση ένα προς ένα μεταξύ τους».[16]

Επομένως, σύμφωνα με τα παραπάνω, καθίσταται αναγκαία η διατύπωση προτάσεων περί «λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά» μεταξύ του μουσικού και ποιητικού συστήματος σημείων. Πιο συγκεκριμένα, από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων και αντιστρόφως αναζητούνται ισοδυναμίες σχετικά με:

- τον τίτλο
- την αίσθηση του χρόνου (γραμμικότητα - μη γραμμικότητα)
- τη μετάβαση από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο και αντιστρόφως
- το συγκινησιακό φορτίο
- τις θεματικές και μορφολογικές ομοιότητες
- την αισθητική αντίληψη.

Από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων, κατά τη μελοποίηση, αναζητούνται ισοδυναμίες μεταξύ:

13 Στο ίδιο.
14 Στο ίδιο.
15 Philip Tagg, *Introductory Notes to the Semiotics of Music*, version 3, Liverpool/Brisbane, https://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf.
16 Francès στο Tagg, ό.π.

- ποιητικού λόγου και μουσικού έργου, όπου η ισοδυναμία εντοπίζεται ως προς:
  - τη δομή
  - την ταυτόχρονη έναρξη και ολοκλήρωση γλωσσικής και μουσικής φράσης
  - την ταύτιση της τονισμένης συλλαβής του γλωσσικού σημείου με το ισχυρό μέρος του μουσικού μέτρου ή παλμού και τη μουσική της απόδοση μελισματικά ή συλλαβικά.

- ποιητικού λόγου και περισσοτέρων μελωδικών γραμμών στο πλαίσιο της αντιπαραβολικής προσέγγισης της μελοποίησης-μετάφρασης ενός ποιήματος από διαφορετικούς συνθέτες με στόχο την ανάδειξη ομοιοτήτων-ισοδυναμιών αλλά και διαφορών κυρίως:
  - στη μουσική απόδοση λέξεων και φράσεων που αποτελούν το νοηματικό πυρήνα του ποιήματος, εξετάζοντας τις παραμέτρους που εξειδικεύουν τη σημασία του εκάστοτε μουσικού σημείου, ο καθορισμός του οποίου προτείνεται ευθύς παρακάτω, και επιπλέον εξετάζοντας τις παραμέτρους:
    - διαστηματική σύνθεση
    - κίνηση
    - μη συμβατική εκφορά, και τέλος
  - στην απόδοση του συγκινησιακού φορτίου (πνεύματος) του ποιήματος.

4. Πρόταση καθορισμού μουσικού σημείου

Κατά τη μελοποίηση, ο συνθέτης καλείται να μεταφέρει το συγκινησιακό φορτίο του ποιήματος στο μουσικό σύστημα σημείων. Πώς καθορίζεται, όμως, το μουσικό σημείο; Στη γλώσσα, συνεπώς και στην ποίηση, το σημείο είναι η λέξη. Σύμφωνα με την επιστήμη της σημασιολογίας, το σημείο έχει μορφή, η οποία νοείται ως σημαίνον, και σημασία, η οποία νοείται ως σημαινόμενο.[17] Στη μελοποίηση θα

17 Ο όρος «σημείο» ορίζεται, σύμφωνα με τον Ferdinand de Saussure, ως η συγκεκριμένη μονάδα που έχει μια ορισμένη μορφή και ταυτόχρονα σημαίνει κάτι. Αποτελείται από ένα «σημαίνον» και από ένα «σημαινόμενο». Ως «σημαίνον», ορίζεται η μορφή και ως «σημαινόμενο», η σημασία. Για τον Saussure, τα σημεία γίνονται αντιληπτά στο πλαίσιο της ανθρώπινης επικοινωνίας (Ιωάννης Παρίσης & Νικήτας Παρίσης, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος», Αθήνα 2017, σ. 166–167). Ομοίως, και για τον Umberto Eco, ο οποίος συνοψίζει τον ορισμό του σημείου ως εξής: «το σημείο θεωρείται έμμεσα ως επικοινωνιακή επινόηση που λαμβάνει χώρα μεταξύ των ανθρώπινων όντων, όταν σκοπεύουν να επικοινωνήσουν ή να εκφράσουν κάτι» (Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία της σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1994, σ. 37).

μπορούσε να καθοριστεί ως μουσικό σημείο η ομάδα φθόγγων, δηλαδή το «φθογγικό σύμπλεγμα», με την οποία αποδίδεται μουσικά η εκάστοτε λέξη του ποιήματος. Είναι προφανές ότι το σημαίνον και το σημαινόμενο του μουσικού σημείου καθορίζονται από παραμέτρους οι οποίες συνδέονται άμεσα με τη μετατροπή του ηχητικού υλικού σε φορέα μουσικής πληροφορίας.[18] Στη μουσική σημασιολογία, οι παράμετροι αυτές δύνανται να εννοηθούν ως σημασιολογικά πεδία.[19] Οι όροι των σημασιολογικών πεδίων μπορούν να συνδυαστούν, με αποτέλεσμα το σημαινόμενο να προκύπτει εξαιρετικά ευρύ. Η εξειδίκευση του σημαινομένου συντελείται από την επιλογή των παραμέτρων εκφοράς του, διεργασία η οποία αφήνεται στη διάθεση του συνθέτη, λαμβάνει χώρα σύμφωνα με την αισθητική του αντίληψη και το μουσικό του ιδίωμα-στιλ, το οποίο αποτελεί υποσύστημα του ευρύτερου μουσικού συστήματος σημείων.[20] Στον Πίνακα 1 συνοψίζεται η αντιστοίχιση του γλωσσικού και του μουσικού σημείου.

18 Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής*, μτφρ. και επιμ. Κώστας Μόσχος & Παναγιώτης Βλαγκόπουλος, Νάκας, Αθήνα 1998, τ. 1, σ. 85.

19 Ως «σημασιολογικά πεδία» ορίζονται τα σύνολα από σημασίες οι οποίες διακρίνονται για τη μεταξύ τους συνάφεια και ταξινομούνται με βάση τις σημασιολογικές σχέσεις (συνωνυμία, αντωνυμία, συνάφεια, ταυτοσημία) (Γεώργιος Μπαμπινιώτης, «Τρόποι οργάνωσης του λεξιλογίου», 2019, https://babiniotis.gr/dimosieumata/glossika-themata/364-tropoi-organosis-toy-leksilogiou). Για να θεωρηθεί ένα σύνολο όρων σημασιολογικό πεδίο πρέπει να υπάρχουν κριτήρια που να καθορίζουν με ακρίβεια τις σχέσεις μεταξύ των όρων. Ένα τέτοιο κριτήριο είναι η φυσική, κοινωνική ή λογική δόμηση των στοιχείων ενός συνόλου. Έτσι, όπως οι όροι συγγένειας, οι οποίοι νοούνται ως σημασιολογικό πεδίο, μπορούν να διαβαθμιστούν ανάλογα με την εγγύτητα («Σημασιολογικά πεδία», www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology /show.html?id=321), ως σημασιολογικά πεδία, τα είδη μέτρων μπορούν να διαβαθμιστούν ανάλογα με την υποδιαίρεση των παλμών τους, οι αξίες και οι παύσεις ανάλογα με τη διάρκειά τους, οι ηχητικές πηγές ανάλογα με τον τρόπο που παράγουν ήχο κ.λπ.

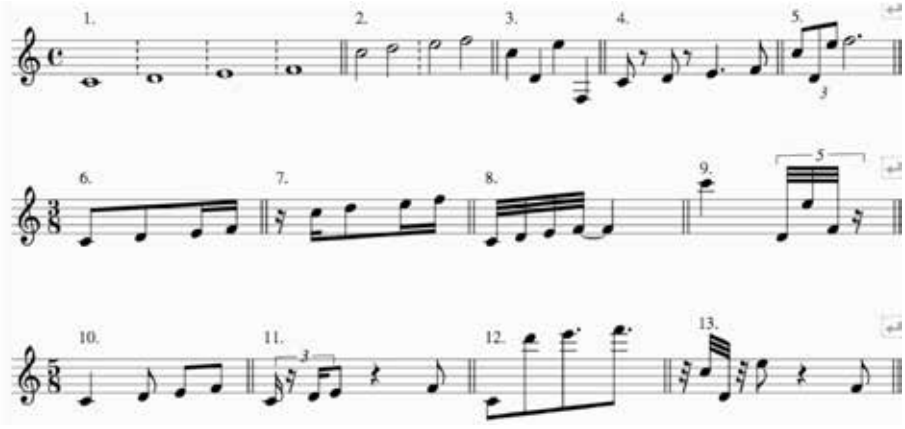
20 Ο Nattiez κάνει λόγο για επίπεδα στιλιστικής συνάφειας, τα οποία δύνανται να απεικονιστούν από την κορυφή προς τη βάση μιας ανεστραμμένης πυραμίδας ως εξής: μουσικό έργο-στιλ της περιόδου του έργου του συνθέτη-στιλ του συνθέτη-στιλ της εποχής-σύστημα αναφοράς (τονικό, ατονικό κ.λπ.)-παγκόσμιο σύστημα (Jean Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, μτφρ. Carolyn Abbate, Princeton University Press, New Jersey 1990, σ. 135–136).

Πίνακας 1. Αντιστοίχιση γλωσσικού και μουσικού σημείου.

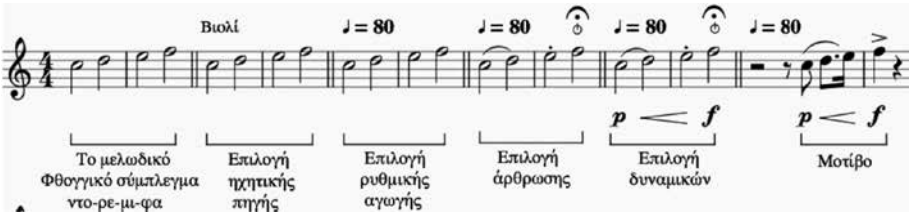
Σημείο γλωσσικού συστήματος	**Σημείο μουσικού συστήματος**
Γράμμα	Φθογγόσημο
Στοχευμένη αλληλουχία γραμμάτων (συλλαβή-λέξη-πρόταση-κείμενο). **Σημείο**: λέξη	Στοχευμένη αλληλουχία φθογγόσημων (διάστημα - φθογγικό σύμπλεγμα - μουσική φράση - μουσικό κείμενο) **Σημείο**: φθογγικό σύμπλεγμα
Σημαίνον: γραφικό-φωνητικό υλικό	**Σημαίνον**: φθογγόσημα
Σημαινόμενο: εννοιολογικό υπόστρωμα	**Σημαινόμενο:** ορισμός από τις παραμέτρους εκφοράς του φθογγικού συμπλέγματος και τους συνδυασμούς τους: ▪ Ηχητική πηγή ▪ Μέτρο ▪ Αξίες ▪ Συχνότητα ▪ Παύσεις ▪ Ρυθμική αγωγή ▪ Άρθρωση ▪ Δυναμικές ▪ Ηχόχρωμα ▪ Μουσικό «μονοπάτι» (τροπικό, τονικό, ατονικό, σειραϊκό, μετασειραϊκό, τζαζ, λαϊκό κ.λπ.) Είδη σημείου ως προς τη διάταξη: ▪ Αρμονικό (συνήχηση) ▪ Μελωδικό (μελωδική γραμμή, μέλος) ▪ Μικτό (μελωδική και αρμονική) Είδη σημείου ως προς την πλοκή: ▪ Μοτίβο ▪ Απλό ▪ Σύνθετο (συνοδοιπορία δύο σημείων) ▪ Πολυσύνθετο (συνοδοιπορία περισσότερων σημείων, μουσικών και μη)
Μεταφέρει: κωδικοποιημένη πληροφορία, για την κατανόηση της οποίας συχνά επιστρατεύονται μη λεκτικά σημεία (εικόνες, σχέδια, φωτογραφίες).	**Μεταφέρει:** κωδικοποιημένη πληροφορία, για την κατανόηση της οποίας ενίοτε επιστρατεύονται εξωμουσικά στοιχεία (προγραμματική μουσική)
Πολυτροπικό κείμενο: συνδυασμός γλωσσικών και μη γλωσσικών συστημάτων σημείων.	**Πολυτροπικό κείμενο:** παρτιτούρα τραγουδιού: συνδυασμός γλωσσικού και μη γλωσσικού συστήματος σημείων, άρα δημιουργία μουσικοποιητικών σημείων (μελοποίηση)

Έστω, λοιπόν, το φθογγικό σύμπλεγμα Ντο-Ρε-Μι-Φα. Στα παρακάτω παραδείγματα προτείνεται ενδεικτικά η εξειδίκευσή του, δηλαδή, η οριοθέτηση του σημαινόμενου του μουσικού σημείου με στόχο την κατάληξή του σε:

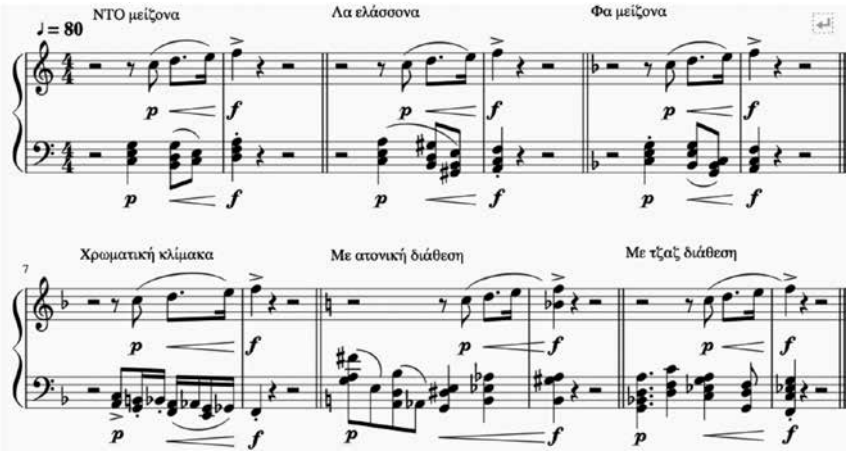
- Μοτίβο (Παράδειγμα 1 και Παράδειγμα 2)
- Σύνθετο φθογγικό σύμπλεγμα (Παράδειγμα 3)
- Πολυσύνθετο φθογγικό σύμπλεγμα (Παράδειγμα 4).



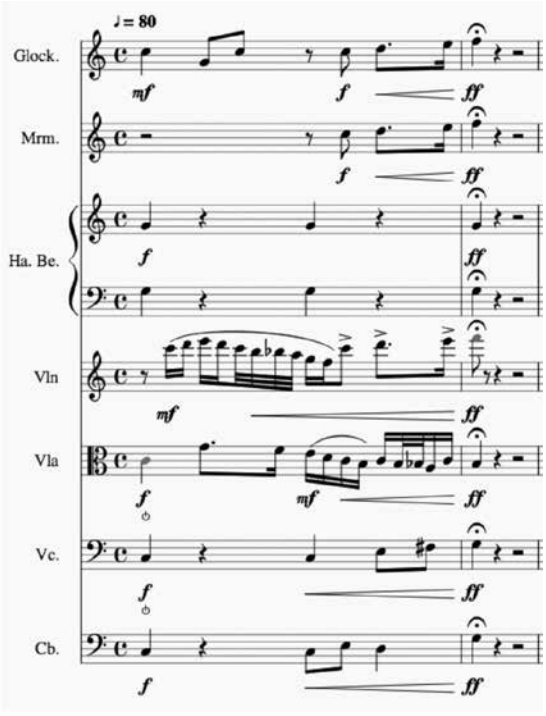
Παράδειγμα 1. Το φθογγικό σύμπλεγμα Ντο-Ρε-Μι-Φα στο κλειδί του σολ. Παράμετροι: μέτρο, αξίες, συχνότητα, παύσεις.



Παράδειγμα 2. Το φθογγικό σύμπλεγμα Ντο-Ρε-Μι-Φα. Παράμετροι: ηχητική πηγή, ρυθμική αγωγή, άρθρωση, δυναμικές. Κατάληξη σε «μοτίβο».



Παράδειγμα 3. Σύνθετο μουσικό σημείο: συνοδοιπορία δύο μουσικών σημείων. Το φθογγικό σύμπλεγμα Ντο-Ρε-Μι-Φα ως μοτίβο και η συνοδεία. Νέα παράμετρος: μουσικό μονοπάτι. Ηχητική πηγή: πιάνο.



Παράδειγμα 4. Πολυσύνθετο μουσικό σημείο: συνοδοιπορία περισσοτέρων μουσικών σημείων. Το φθογγικό σύμπλεγμα Ντο-Ρε-Μι-Φα ως μοτίβο. Νέα παράμετρος: συνοδοιπορία διαφορετικών ηχητικών πηγών με στόχο τη δημιουργία ηχοχρώματος.

Όταν το μουσικό σημείο πρόκειται να συνοδοιπορήσει με το γλωσσικό σημείο, η εξειδίκευση του σημαινομένου του αποσκοπεί στην απόδοση του νοήματος του γλωσσικού σημείου, το οποίο, στον ποιητικό λόγο, είναι πολυδιάστατο και συμβολικό.

5. *Για νά ’ρθουν* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη

Μετά τον καθορισμό του μουσικού σημείου, επιχειρείται η συγκριτική μουσικοποιητική ανάλυση του ποιήματος *Για νά ’ρθουν* του Κ. Π. Καβάφη υπό το πρίσμα της διασημειωτικής μετάφρασης, σύμφωνα με το οποίο θα αναζητηθεί «λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά» κατά παραμέτρους μεταξύ του ποιήματος και των μουσικών αποδόσεών του από τους Δ. Μητρόπουλο, Λ. Ζώρα, Γ. Ιωαννίδη και Θ. Αντωνίου αλλά και μεταξύ των μουσικών αποδόσεων.

5.1 Το ποίημα

Για νά ’ρθουν[21]

Ένα κερί αρκεί. Το φως του το αμυδρό
αρμόζει πιο καλά, θα ’ναι πιο συμπαθές
σαν έρθουν της Αγάπης, σαν έρθουν οι Σκιές. 3

Ένα κερί αρκεί. Η κάμαρη απόψι
να μη έχει φως πολύ. Μέσα στην ρέμβην όλως
και την υποβολή, και με το λίγο φως
μέσα στην ρέμβην έτσι θα οραματισθώ
για νά ’ρθουν της Αγάπης, για νά ’ρθουν οι Σκιές. 8

5.2 Νοηματική απόδοση του ποιήματος

Το ποίημα γράφτηκε το 1920. Ο Καβάφης, υπό το φως ενός κεριού που μόλις φωτίζει τη μοναχική του κάμαρα, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τον οραματισμό που θα του φέρει εμπρός του «της Αγάπης τις Σκιές», τις οποίες προσμένει και προσδοκά. Το ποίημα κατατάσσεται στα *Ερωτικά*, ωστόσο, ο ποιητής κάνει λόγο για αγάπη, όχι για ερωτική επιθυμία και ηδονή. «Της Αγάπης οι Σκιές» είναι πρόσωπα αγαπημένα του παρελθόντος που δεν υπάρχουν πλέον στη ζωή του. Ο Αλεξανδρινός συχνά αντλεί την έμπνευσή του «όχι από ό,τι υπάρχει αλλά από ό,τι

21 Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, πρόλογος και ανθολόγηση Δημήτρης Δασκαλόπουλος & Μαρία Στασινοπούλου, Ματαίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 123.

λείπει».[22] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο ποιητής γράφει τις λέξεις «Αγάπης» και «Σκιές» με κεφαλαίο γράμμα για να τονίσει τη νοηματική τους βαρύτητα και συνάμα να εσωκλείσει σε αυτές όλο το συγκινησιακό φορτίο του ποιήματος. Παράλληλα, οι σκιές, στα μάτια του αναγνώστη, δύνανται να πάρουν τη μορφή των δικών του αγαπημένων και παντοτινά χαμένων προσώπων και, με αυτόν τον τρόπο, ο αποδέκτης του καβαφικού στίχου να μοιραστεί τον οραματισμό του ποιητή.

5.3 Αναζήτηση λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά κατά παραμέτρους

5.3.1 Τίτλος, δομή, ηχητική πηγή

Ο τίτλος ποιήματος και τραγουδιών δεν διαφοροποιείται. Ως προς τη δομή, το ποίημα αποτελείται από δύο ανισομερείς ενότητες τριών και πέντε στίχων αντίστοιχα, ήτοι στ. 1–3, στ. 4–8, οι οποίοι χωρίζονται σε εξασύλλαβα ή επτασύλλαβα ημιστίχια, τα οποία απαντούν με τους συνδυασμούς: 6+6, 7+6, 6+7. Στον Πίνακα 2 συνοψίζονται οι ομοιότητες και οι διαφορές της δομής των μουσικών αποδόσεων κατά τη μελοποίηση.

Πίνακας 2. Κ. Π. Καβάφη *Για νά ᾽ρθουν*. Αναζήτηση «λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά». Δομή μεταφρασμάτων-τραγουδιών για φωνή και πιάνο. Παράμετροι: Ηχητική πηγή, δομή.

<table>
<tr><th>Πρόλογος</th><th>Α΄ Ενότητα (στ. 1–3)</th><th>Μετάβαση</th><th>Β΄ Ενότητα (στ. 4–8)</th><th>Επίλογος</th></tr>
<tr><td colspan="5">Δ. Μητρόπουλος (1925–1926)</td></tr>
<tr><td>7 όγδοα</td><td>στ. 1–3</td><td>11 όγδοα</td><td>στ. 4–8</td><td>11 όγδοα</td></tr>
<tr><td colspan="5">Λ. Ζώρας (1956)</td></tr>
<tr><td>μ. 1–4</td><td>μ. 5–10</td><td>μ. 10–13</td><td>μ. 14–22</td><td>μ. 23</td></tr>
<tr><td colspan="5">Γ. Ιωαννίδης (1981)</td></tr>
<tr><td rowspan="5">μ. 1–7</td><td rowspan="5">μ. 8–15</td><td rowspan="5">μ. 16–17</td><td>μ. 18–21</td><td rowspan="5">μ. 34–37</td></tr>
<tr><td>μ. 22–23</td></tr>
<tr><td>μ. 24–30</td></tr>
<tr><td>μ. 31</td></tr>
<tr><td>μ. 32–3</td></tr>
<tr><td colspan="5">Θ. Αντωνίου (1983)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">μ. 1–2</td><td rowspan="3">μ. 3–14
&
1ο ημ. στ. 4</td><td rowspan="3">μ. 15–16</td><td>μ. 17–-19</td><td rowspan="3">μ. 34</td></tr>
<tr><td>μ. 20</td></tr>
<tr><td>μ. 21–33</td></tr>
</table>

22 Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τις πρώτες ρίζες έως την εποχή μας*, Γνώση, Αθήνα 2000, σ. 600.

Μερικές επισημάνσεις επί του πίνακα προκύπτουν αναγκαίες:

- Τα μεταφράσματα-τραγούδια καλύπτουν μια χρονική περίοδο μισού αιώνα περίπου (1925–1983).
- Η ηχητική πηγή των μουσικών αποδόσεων είναι κοινή.
- Τα οργανικά μέρη είναι σύντομα, επιβεβαιώνουν τον διαχωρισμό των ενοτήτων του ποιήματος, προλογίζουν και επισφραγίζουν το μέλος. Ο Ιωαννίδης και ο Αντωνίου, κατά τη Β΄ Ενότητα, χωρίζουν τα ημιστίχια του στ. 5 και επιπλέον ο Ιωαννίδης τους στ. 7–8.
- Ο Αντωνίου συμπεριλαμβάνει στην Α΄ Ενότητα της μουσικής του απόδοσης και το 1ο ημιστίχιο (ημ. στον Πίνακα 2) του στ. 4.
- Ο Μητρόπουλος προβαίνει σε άρση της παραμέτρου του μέτρου, για αυτό οι ενότητες ορίζονται με βάση τους στίχους και τα οργανικά μέρη σύμφωνα με τον αριθμό ογδόων που ερμηνεύει το δεξί χέρι, ως προς τον οποίο ομοιάζουν το μεταβατικό μέρος και ο επίλογος. Η δομή του ποιήματος επιβεβαιώνεται μέσα από την ιδιαίτερη μουσική δομή του κανόνα. Σύμφωνα με την Ψυχοπαίδη, στους κανόνες του μελοποιημένου Καβάφη του Μητρόπουλου, «οι μελωδικές γραμμές μιμούνται αντιστικτικά η μία την άλλη, δίνοντας την εντύπωση μιας παράδοξης ηχούς μεταξύ “συνοδείας” του πιάνου, που προηγείται, σαν να υπήρχε από πάντα, και της φωνής που αφηγείται, εναλλάσσοντας μια πλατειά, βαρειά εκφωνητική διατύπωση με ανάλαφρα συλλαβικό στακκάτο».[23] Επιπλέον, ο κανόνας προσδίδει στη μουσική απόδοση του Μητρόπουλου μια χωροχρονική διάσταση. Το μέρος του δεξιού χεριού απεικονίζει μουσικά τον χώρο, μέσα στον οποίο κινούνται οι «Σκιές», δηλαδή, οι ομάδες δέκατων έκτων του μέλους και του αριστερού χεριού. Ο ίδιος ο Μητρόπουλος χαρακτηριστικά αναφέρει για τις μελοποιήσεις του Καβάφη: «Το καθαρό τεχνικό στοιχείο των ποιημάτων έδωσε αφορμή για να γίνουν τα διάφορα μουσικά σχέδια με την ανάλογη αρχιτεκτονική τους».[24]

Συνοψίζοντας, οι ομοιότητες και οι διαφορές επιβεβαιώνουν τη «λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά» της δομής του ποιήματος με τη δομή των μεταφρασμάτων-τραγουδιών αλλά και μεταξύ της δομής των μεταφρασμάτων-τραγουδιών. Ισοδυναμία ανιχνεύεται επίσης μεταξύ των φράσεων του ποιήματος και των φράσεων του μουσικού κειμένου, οι οποίες συμπίπτουν, όπως επίσης συμπίπτουν

23 Ολυμπία Ψυχοπαίδη Φράγκου, σημείωμα στο ένθετο του δίσκου L.P., Musica Viva 88.O,31, 1981, σ. 3.

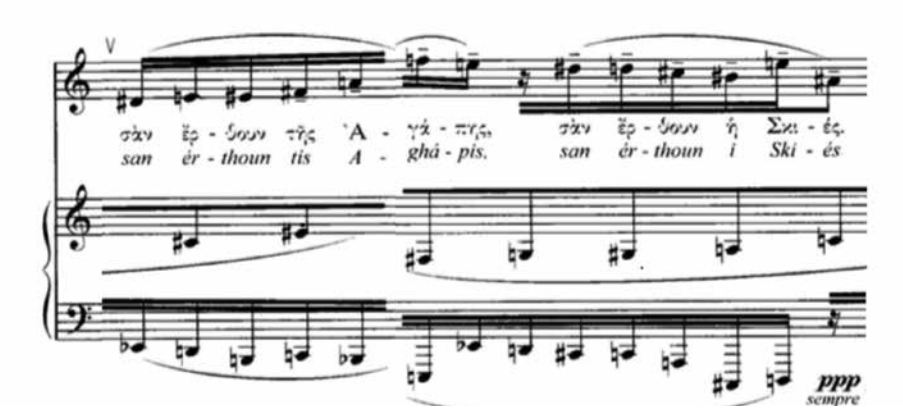
24 Χάρης Ξανθουδάκης, «Εισαγωγή», στο: *Dimitri Mitropoulos (1896–1960)*, *14 Invenzioni σε ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη* για φωνή και πιάνο, Μνημεία Ελληνικής Μουσικής τ. 2, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τ.Μ.Σ., Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2010, σ. 16.

ο τονισμός λέξης και ο τονισμός του μέτρου. Επιπροσθέτως, ο κοινός τίτλος, η κοινή ηχητική πηγή και η συλλαβική μελοποίηση είναι επιπλέον παράμετροι που ενδυναμώνουν τη «λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά» των μεταφρασμάτων-τραγουδιών.

5.3.2 «Σαν έρθουν της Αγάπης σαν έρθουν οι Σκιές», «θα οραματισθώ»

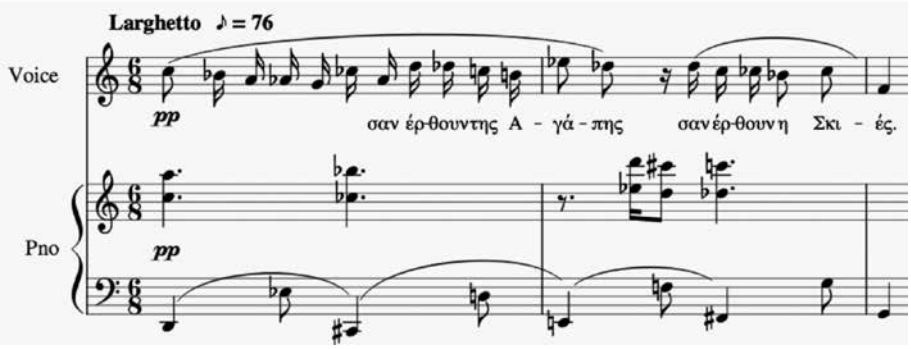
Ακόμα ένα βήμα στην αναζήτηση «λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά» είναι η ενδεικτική αντιπαραβολή μουσικών σημείων που αποδίδουν λέξεις και φράσεις που συγκεντρώνουν το μεγαλύτερο συγκινησιακό φορτίο και αποτελούν τον νοηματικό πυρήνα του ποιήματος, όπως ο στ. 3 («Σαν έρθουν της Αγάπης σαν έρθουν οι Σκιές», βλ. Παράδειγμα 5) και το ρήμα «θα οραματισθώ» (βλ. Παράδειγμα 6). Πιο συγκεκριμένα, αναζητούνται ισοδυναμίες κατά παραμέτρους εκφοράς των μουσικών σημείων απόδοσής τους και ισοδυναμίες στην πιανιστική τους συνοδεία.

(α) Δ. Μητρόπουλος[25]

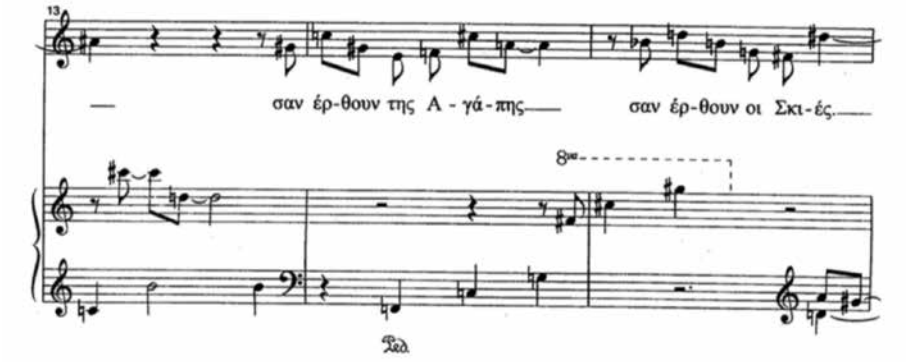


25 Δημήτρης Μητρόπουλος, *14 Invenzioni σε ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο,* εισαγωγή Χάρης Ξανθουδάκης, Μνημεία Ελληνικής Μουσικής, τ. 2, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τ.Μ.Σ., Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2010, σ. 36. Ηχογράφημα διαθέσιμο στο: https://www.youtube.com/watch?v=fPj21kQpTOo.

(β) Λ. Ζώρας[26]



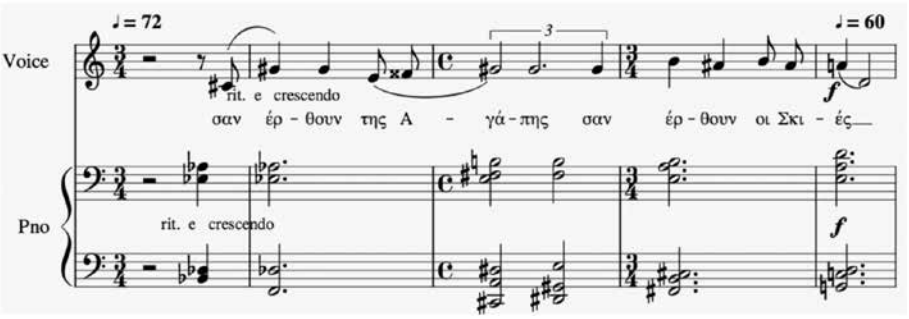
(γ) Γ. Ιωαννίδης[27]



26 Λεωνίδας Ζώρας, *Δεκατέσσερα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη: Μουσική απόδοση για τραγούδι και πιάνο*, Α.Κ.Σ.Κο. 73, Grunewald, 1960, σ. 19, μ. 8–10.

27 Γιάννης Ιωαννίδης, *Τραγούδια σε ποίηση Κωνσταντίνου Καβάφη για φωνή και πιάνο,* Έτσι πολύ ατένισα, Για νά ’ρθουν, *Che fece... il gran rifiuto*, Αθήνα χ.χ., σ. 6, μ. 14–16. Ηχογράφημα διαθέσιμο στο: https://athensmusiksociety.com/item/yannis-ioannidis-songs-on-c-p-cavafys-poetry.

(δ) Θ. Αντωνίου[28]



Παράδειγμα 5. Για νά ’ρθουν σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων του στίχου 3 («Σαν έρθουν της Αγάπης σαν έρθουν οι Σκιές»). Αναζήτηση «λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά». Παράμετροι: δυναμικές, διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, μέτρο, ρυθμική αγωγή, παύσεις.

Δυναμικές: Οι Μητρόπουλος, Ζώρας και Ιωαννίδης αποδίδουν μουσικά τον στίχο με δυναμικές *p* και *pp.* Διαφοροποιείται ο Αντωνίου με crescendo που καταλήγει σε *f.*

Κίνηση και διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής: Στους Ζώρα, Ιωαννίδη και Αντωνίου, η ομάδα φθόγγων που αποδίδει τα σημεία «σαν έρθουν» στην αρχή του στίχου αρχίζει με διάστημα 4ης καθαρό, ελαττωμένο και 5ης καθαρό αντίστοιχα. Τα μουσικά σημεία εμφανίζουν συγγένειες και θα μπορούσαν ακόμα και να θεωρηθούν μεταξύ τους ως μετωνυμίες.[29] Ομοίως, εμφανίζονται συγγένειες στη μουσική απόδοση του σημείου «Αγάπης», όπου το αρχικό ανιόν διάστημα, ειδικά στους Μητρόπουλο, Ζώρα και Ιωαννίδη, υπογραμμίζει την τονισμένη συλλαβή και ταυτόχρονα αποδίδει την έννοια του κεφαλαίου γράμματος. Το σημείο «Σκιές» αποδίδεται με κατιόντα διαστήματα 5ης. Στον Αντωνίου, όμως, το κατιόν 5ης, το οποίο έρχεται ως μέλισμα στην τονισμένη συλλαβή, διαφοροποιεί αισθητά τη μουσική απόδοση του σημείου και μοιάζει να ανακόπτει την κατά τα άλλα αισθητή, ωστόσο, υποθετική είσοδο των σκιών. Τέλος, οι αποδόσεις του σημείου «Σκιές», μαζί με το άρθρο του, από τους Ζώρα και Ιωαννίδη, θα μπορούσαν να

28 Θόδωρος Αντωνίου, *11 αφηγήσεις για φωνή και πιάνο σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη*, προσωπικό αρχείο Θόδωρου Αντωνίου, 1983, σ. 13, μ. 9–12.

29 Στη σημασιολογία, ο όρος «μετωνυμία» είναι το γλωσσικό φαινόμενο, κατά το οποίο «μια γλωσσική έκφραση που παραπέμπει τυπικά, κυριολεκτικά, σε μια οντότητα Α μπορούμε να τη χρησιμοποιήσουμε προκειμένου να παραπέμψουμε, μη κυριολεκτικά αυτή τη φορά, σε μια άλλη οντότητα Β. Το φαινόμενο προέρχεται από την στενή σχέση ανάμεσα σε δύο οντότητες του κόσμου». Γιάννης Βελούδης, «Μετωνυμία», Πύλη για την Ελληνική γλώσσα, https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=20.

αποτελούν η μια αντικατοπτρισμό της άλλης ή μάλλον η μια σκιά της άλλης.

Αξίες: Οι αξίες είναι μια ιδιαίτερη παράμετρος των μουσικών αποδόσεων των Μητρόπουλου και Αντωνίου. Στον Μητρόπουλο, οι αξίες, απελευθερωμένες από τα δεσμά του μέτρου, παρουσιάζονται με απόλυτη συνέπεια σε ομάδες δέκατων έκτων που καταλήγουν σε όγδοο, το οποίο συμπίπτει πάντα με το τελείωμα της φράσης. Παράλληλα, το μέλος βρίσκεται σε κανόνα με το μέρος του πιάνου ως εξής: σε μεγέθυνση στο δεξί χέρι και σε αντίθετη κίνηση στο αριστερό. Στον Αντωνίου, η διαφοροποίηση των αξιών δίνει έμφαση και διάρκεια στο μουσικό σημείο «Αγάπης», του οποίου η δεύτερη και τρίτη συλλαβή εκφέρεται με τρίηχο μισών, αξίες που δεν έχουν απαντηθεί ξανά στο μέλος.

Μέτρο και ρυθμική αγωγή: Το μέτρο παραμένει σταθερό στους Ζώρα και Ιωαννίδη. Στον Μητρόπουλο, το μέτρο δεν υφίσταται. Στον Αντωνίου, η αλλαγή του μέτρου συμβάλλει στην έμφαση του σημείου «Αγάπης». Η ρυθμική αγωγή παραμένει σταθερή. Στον Αντωνίου, όμως, το ritenuto, σε συνδυασμό με τις δυναμικές crescendo-f, κάνει ιδιαίτερα αισθητή την ενδεχόμενη είσοδο των σκιών στη μουσική «κάμαρη» του συνθέτη, συνεπώς και του ακροατή.

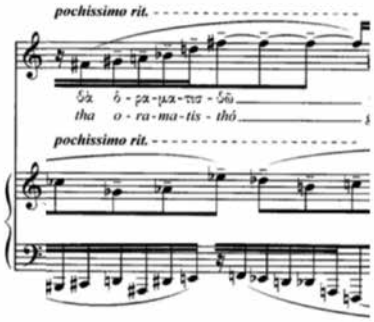
Παύσεις: Οι Μητρόπουλος, Ζώρας και Ιωαννίδης αποδίδουν τα σημεία στίξης του γραπτού λόγου. Στον Αντωνίου, δεν υπάρχουν παύσεις.

Μετά την αναζήτηση «λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά» κατά παραμέτρους εκφοράς ενδεικτικών μουσικών σημείων που αποδίδουν λέξεις και φράσεις, οι οποίες αποτελούν τον νοηματικό πυρήνα του ποιήματος, επιχειρείται αναζήτηση ισοδυναμιών στη συνοδεία του μέλους. Η συνοδεία, δηλαδή, το πιανιστικό μέρος των μεταφρασμάτων του στ. 3, έχει αφαιρετικό χαρακτήρα, με εξαίρεση την εκδοχή του Μητρόπουλου, στην οποία το πιανιστικό μέρος αποτελεί μέρος μιας συγκεκριμένης αντιστικτικής κατασκευής. Στον Ζώρα, η συνοδεία είναι σύνθετο σημείο μικτής διάταξης, όπου το δεξί χέρι είναι ο χώρος στον οποίο κινούνται οι «Σκιές» του αριστερού χεριού, οι οποίες διαρθρώνονται με διαστήματα 9ης, ενώ το διάφωνο χρωματικό φθογγικό σύμπλεγμα από παράλληλες 7ες σχολιάζει πρόσκαιρα το μέλος. Η εντύπωση που προκαλεί το μουσικό κείμενο ταιριάζει με την αντίστοιχη του Μητρόπουλου ως προς το εξής: το δεξί χέρι είναι ο χώρος μέσα στον οποίο κινούνται οι «Σκιές» του μέλους και του αριστερού χεριού. Στον Ιωαννίδη, η συνοδεία, σύνθετο σημείο μελωδικής διάταξης, δίνει την αίσθηση ότι αποτελεί σκιά του μέλους, η οποία, άυλη και απροσδιόριστη, διανύει το μεγαλύτερο μέρος του κλαβιέ του πιάνου και διαχέεται με τη βοήθεια του δεξιού πεντάλ. Στον Αντωνίου, η συνοδεία είναι καθαρά το ηχητικό υπόβαθρο στο οποίο ξετυλίγεται το μέλος. Ως σύνθετο σημείο αρμονικής διάταξης με διάφωνες συνηχήσεις, αποτελεί πνοή της υποβλητικής περιρρέουσας ατμόσφαιρας του ποιήματος.

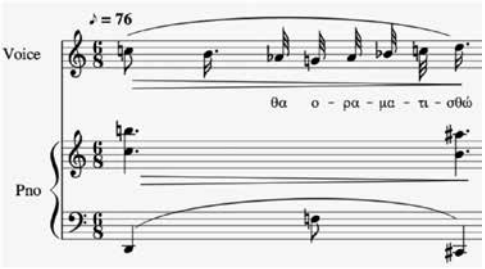
Το ρήμα «θα οραματισθώ» είναι το όχημα που θα φέρει τις «Σκιές» στην κάμαρη του ποιητή. Ιδού, λοιπόν, συνοπτικά πώς μεταφέρεται από τους συνθέτες στο

σύστημα μουσικών σημείων (Παράδειγμα 6).

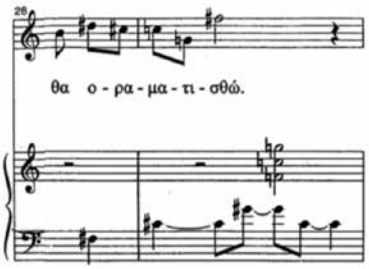
(α) Δ. Μητρόπουλος[30]



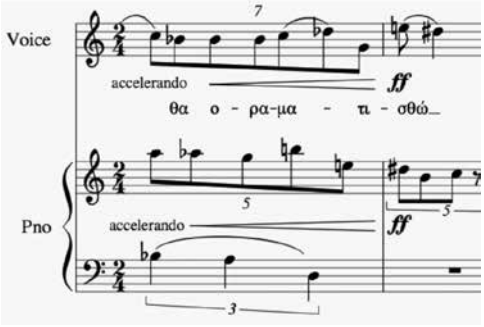
(β) Λ. Ζώρας[31]



(γ) Γ. Ιωαννίδης [32]



(δ) Θ. Αντωνίου[33]



Παράδειγμα 6. *Για νά ’ρθουν* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων του ρήματος «θα οραματισθώ». Αναζήτηση «λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά». Παράμετροι: δυναμικές, *διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, μέτρο, ρυθμική αγωγή.*

Οι μουσικές αποδόσεις των Μητρόπουλου και Ζώρα έχουν άμεση συγγένεια ως προς τη διαστηματική σχέση και την κίνηση του φθογγικού συμπλέγματος, η οποία, συνεχώς ανοδική, δίνει την εντύπωση ότι διαχέεται ηχητικά και χωροχρονικά. Στον Μητρόπουλο, επιτείνεται με τη διακριτική αργοπορία του tempo, ενώ στον Ζώρα, με το diminuendo. Στους Ιωαννίδη και Αντωνίου, η τονισμένη συλλα-

30 Μητρόπουλος, ό.π., σ. 37.
31 Ζώρας, ό.π., σ. 20, μ. 20.
32 Ιωαννίδης, ό.π., σ. 8, μ. 29–30.
33 Αντωνίου, ό.π., σ. 14, μ. 28–29.

βή εκτινάσσεται με ανιόντα διαστήματα 7ης και 6ης μεγάλο αντίστοιχα. Ειδικά στον Ιωαννίδη, είναι η εξισορρόπηση μιας χρωματικής κατιούσας κίνησης, ενώ στον Αντωνίου, η επισφράγιση μιας αρχικά διστακτικής ανιούσας κίνησης, η οποία επιτείνεται με την επιτάχυνση του tempo και το crescendo. Οι αξίες παίζουν ιδιαίτερο ρόλο στον Αντωνίου, όπου η συνύπαρξη των πολύηχων του μέλους και της οργανικής συνοδείας δημιουργεί μια αίσθηση ρυθμικής αιώρησης. Δεν είναι σίγουρα τυχαία η επιλογή του μοναδικού επτάηχου του έργου, το οποίο, στη συνοδεία, συνοδοιπορεί με πεντάηχο και τρίηχο για τη μουσική απόδοση του ρήματος.

5.3.3 Η παράμετρος της αισθητικής αντίληψης

Η αισθητική αντίληψη αποτελεί μια ιδιαίτερη δίοδο επικοινωνίας μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος, και μια ιδιαίτερη παράμετρο πιστότητας του μεταφράσματος. Η συνάφεια της αισθητικής αντίληψης των μεταφρασμάτων με το πρωτότυπο προκύπτει από τον βαθμό συγγένειας του προσωπικού ιδιώματος του εκάστοτε συνθέτη με τον μοντερνισμό. Και οι τέσσερις συνθέτες ακολουθούν το ατονικό μουσικό ιδίωμα, στοιχείο χαρακτηριστικό του μουσικού μοντερνισμού. Η αισθητική αντίληψη του Μητρόπουλου ταυτίζεται με αυτήν του Αλεξανδρινού, καθώς ποιητής και συνθέτης καλωσορίζουν τον μοντερνισμό, ο καθένας από τη δική του οπτική γωνία. Αρκεί να αναφερθούν τα λόγια του Μητρόπουλου στο γράμμα που είχε στείλει στον Καβάφη στις 11 Ιουλίου 1926: «Η μουσική είναι τόσο σύγχρονη όσο και η ατμόσφαιρά η καινούργια που αναδίνουν τα τραγούδια σας».[34] Ο Ζώρας, αν και ακολουθεί την Εθνική Μουσική Σχολή, μετά το 1936 μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του ’50 μεταβαίνει σταδιακά στον μουσικό μοντερνισμό, υιοθετώντας «ένα προχωρημένο ιδίωμα ελεύθερα ατονικό»,[35] ενώ ο Ιωαννίδης και ο Αντωνίου είναι κατ’ εξοχήν συνθέτες που ασπάστηκαν και δίδαξαν τα σύγχρονα μουσικά ρεύματα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Εν κατακλείδι, η «λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά» μεταξύ του ποιήματος και των μεταφρασμάτων, και μεταξύ των μεταφρασμάτων προκύπτει από τη συνάφεια του τίτλου, της δομής, της συνοδείας, της συλλαβικής μελοποίησης και των κοινών παραμέτρων εκφοράς των μουσικών σημείων που αποδίδουν σημεία-φορείς του νοηματικού πυρήνα του ποιήματος. Ο συνδυασμός των άνωθι παραμέτρων, κατ’ επιλογή και κατά βούληση του εκάστοτε συνθέτη, συντελεί στην απόδοση του συγκινησιακού φορτίου του ποιήματος μέσα από το φίλτρο του ατονικού ιδιώματος.

34 Στεφανία Μεράκου, «Αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου-Κωνσταντίνου Καβάφη», *Μουσικός Λόγος* 2, Αθήνα, 2000, σ. 146.

35 Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων συνθετών*, Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 119.

6. Επίλογος

Συνοψίζοντας, η διασημειωτική μετάφραση διεύρυνε τους ορίζοντες της μεταφραστικής επιστήμης και επέτρεψε τη μεταφραστική ενδοεπικοινωνία λεκτικών και μη λεκτικών συστημάτων σημείων. Στην παρούσα πρόταση επιχειρήθηκε μια εναλλακτική συγκριτική μουσικοποιητική ανάλυση, η οποία βασίστηκε στις αρχές της διασημειωτικής μετάφρασης, κατά την οποία η μελοποίηση θεωρήθηκε ως ένα ιδιότυπο είδος διασημειωτικής μετάφρασης, όπου πρωτότυπο και μετάφρασμα συνοδοιπορούν στο πλαίσιο ενός πολυτροπικού κειμένου. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτήν τη θεώρηση, η απάντηση στο αρχικό ερώτημα σχετικά με τον αν ο συνθέτης μπορεί να θεωρηθεί μεταφραστής συνοψίζεται και διατυπώνεται ως εξής: η μουσική ως σύστημα μη λεκτικών σημείων δύναται να μεταφραστεί δημιουργώντας με το σύστημα αφίξεως «λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά», η οποία συνεπάγεται την ύπαρξη ομοιοτήτων αλλά και διαφορών μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος, το οποίο, στην περίπτωση της μελοποίησης, είναι κύημα της συνάντησης της ευαισθησίας δύο δημιουργών (του ποιητή και του συνθέτη) και ακολουθεί τις νόρμες της διαγλωσσικής ποιητικής μετάφρασης. Επομένως, εντός αυτού του πλαισίου, ναι, ο συνθέτης λειτουργεί ως μεταφραστής όσο και ο μεταφραστής ως συνθέτης, καθώς και οι δύο ενδοεπικοινωνούν με τον ποιητή μέσα από την ανάγνωση, ερμηνεία και μεταφορά του ποιήματος στη γλώσσα ή το σύστημα-στόχο, διαδικασία που είναι αναγκαστικά υποκειμενική, λόγω του πολυδιάστατου νοήματος του ποιητικού λόγου, και έχει ως στόχο να αναπαραγάγει το πνεύμα, τον τόνο και τη διάθεση του ποιήματος και όχι το γράμμα του ποιήματος.

Ελληνικότητα και λαϊκή παράδοση: Το παραμυθόδραμα *Με του Μαγιού τα μάγια* (1943) του Χρήστου Ευελπίδη και η μελοποίηση του Νίκου Σκαλκώτα (1943–1944, 1949)

Ζαφείρης Νικήτας

Εισαγωγή

Το 1943, στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, ο αστός συγγραφέας Χρήστος Ευελπίδης (1904–1980) δημοσιεύει το πρώτο και μοναδικό θεατρικό του έργο, το «παραμυθόδραμα σε πέντε εικόνες» με τίτλο *Με του Μαγιού τα μάγια*.[1] Το δράμα παρουσιάζει τον καταδικασμένο έρωτα του Θάνου, ενός ονειροπαρμένου νεαρού σε κάποιο βουκολικό χωριό που ερωτεύεται μια μαγευτική νεράιδα. Ο αλαφροΐσκιωτος νέος κλέβει παροδικά το μαντήλι της νεράιδας και την κάνει δικιά του, εκείνη, όμως, τον προδίδει και ανακτά την ελευθερία της το βράδυ κάποιας γιορτινής Πρωτομαγιάς. Στο δράμα κυριαρχούν οι λαϊκές δοξασίες και οι παραδόσεις του μεταβυζαντινού προφορικού πολιτισμού, όπως και η πάλη ανάμεσα στην πραγματικότητα της βιοπάλης και τη φαντασίωση του άπιαστου ονείρου. Η κυρίαρχη, όμως, ιδεολογική στόχευση του Ευελπίδη στο αλληγορικό αυτό έργο είναι η αναψηλάφηση του ιδεολογήματος της «ελληνικότητας», την οποία είχε οραματιστεί η γενιά του ’30 στη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Το ποιητικό δράμα του συγγραφέα, αισθητικά άρτιο και ιδεολογικά καλοζυγισμένο, πιάνει το νήμα της παράδοσης των ποιητικών δραμάτων της ελληνικής Μπελ Επόκ, με πρωτοπόρο εισηγητή τον Γιάννη Καμπύση και συνεχιστή τον Σωτήρη Σκίπη, ενώ σηματοδοτεί την ανανέωση του ενδιαφέροντος των εγχώριων δραματουργών για τη χρήση της λαϊκής παράδοσης στα ποιητικά δράματα ενός Γιώργου Θεοτοκά κι ενός Βασίλη Ρώτα τη δεκαετία του 1940.[2]

---

1 Θερμές ευχαριστίες στους Καθηγητές κ. Κώστα Τσούγκρα, κ. Γιώργο Σακαλλιέρο και κ. Πέτρο Βούβαρη για τη χρήσιμη συζήτηση πάνω στη σύνθεση του Σκαλκώτα, τη βιβλιογραφία και τις πηγές. Για το έργο, βλ. Χρήστος Ευελπίδης, *Με του Μαγιού τα μάγια: Παραμυθόδραμα σε πέντε εικόνες*, Εκδόσεις Άλφα, Αθήναι 1943.

2 Για το σχετικό διάνυσμα του ποιητικού δράματος, βλ. Ζαφείρης Νικήτας, *Η συμβολή του Γιάννη Καμπύση στο νεοελληνικό θέατρο,* διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 41–48.

Τη χρονιά δημοσίευσης του έργου, ο πρωτοπόρος συνθέτης και θιασώτης της ατονικότητας Νίκος Σκαλκώτας (1904–1949) θα ενδιαφερθεί για το σχετικό πόνημα, το οποίο αντανακλούσε τις δικές του ανησυχίες του για την ελληνικότητα. Αποτελούσε γόνιμο έρεισμα για την καλλιτεχνική διερεύνησή του για το παρελθόν και το μέλλον της ελληνικής μουσικής. Ο Σκαλκώτας θα σπεύσει να συνθέσει το συμφωνικό του έργο το 1943–1944 για να το μελοποιήσει λίγα χρόνια αργότερα, το 1949. Η προσέγγιση του συνθέτη χαρακτηρίζεται από τη συνδυαστική χρήση τονικής και ατονικής μουσικής σε μια σύνθεση που αγγίζει εξίσου τις ρίζες της λαϊκής μουσικής και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Κι επιχειρεί έναν διάλογο ανάμεσα στο δημοτικό τραγούδι που είχε γίνει ο φορέας του χερντεριανού εθνικισμού στον 19ο αιώνα και τις καινοτόμες ροπές από την Εσπερία που ενδιέφεραν τον συνθέτη και χαρακτήριζαν το έργο του. Με την ένταση ανάμεσα στη διατονικότητα και τη χρωματικότητα που κατοπτριζόταν, για παράδειγμα, στο δημοτικοφανές «Τραγούδι της Αργυρώς» από τη μια και το «Μοιρολόι» της προσωπικής σειραϊκής του τεχνικής από την άλλη, ο συνθέτης έμοιαζε να αφουγκράζεται με χαρακτηριστικό τρόπο τις αντιστίξεις της ελληνικότητας ανάμεσα στην εθνική ταυτότητα και τον εξωστρεφή ευρωπαϊσμό. Οι ιστορικές συνδηλώσεις της εποχής, με τον ακυρωμένο ανθρωπισμό της αποδεκατισμένης Ευρώπης αλλά και τις εγχώριες εμφύλιες συγκρούσεις, αποτελούσαν το ιδανικό περιβάλλον για τις αμφίρροπες τάσεις που αποτύπωνε στη μουσική του ο Σκαλκώτας.

Το ιδεολόγημα της ελληνικότητας, το οποίο διαπραγματεύονταν σε ταραγμένες εποχές ο Ευελπίδης και ο Σκαλκώτας, είχε αναδυθεί μετά την οριστική κατάρριψη της Μεγάλης Ιδέας με τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922.[3] Η λέξη «ελληνικότητα» είχε κάνει βέβαια την εμφάνισή της ήδη από τον 19ο αιώνα, πιθανότατα το 1851. Κάποιες άτακτες χρήσεις της εντοπίζονται στη διάρκεια του 19ου αιώνα, για παράδειγμα από τον Ιάκωβο Πολυλά και αργότερα από τον Κωστή Παλαμά, ή στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα από τον Περικλή Γιαννόπουλο ή τον Ίωνα Δραγούμη. Η μετατροπή της λέξης, ωστόσο, σε ιδεολόγημα με δυναμική

3 Η ιστορικότητα της έννοιας της ελληνικότητας, η σχέση της με τη νεοτερικότητα αλλά και η σύνδεσή της με την «αισθητική της ιθαγένειας» σκιαγραφείται με λεπτομέρεια στο πόνημα: Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989, σ. 19–30 και 70–94. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο μελετητής: «Η γενιά του ’30 συνεπώς προσπάθησε να κινήσει μια αμφίδρομη διαδικασία και να προβάλει δυο πρόσωπα, έτσι ώστε να γεφυρώσει το χάσμα της εθνικής ταυτότητας. Από τη μια πλευρά πρόβαλε την αστική-κοσμοπολίτικη εικόνα της: αρκετά εξωστρεφή, εκσυγχρονιστική και συνάμα ανταγωνιστική προς την Ευρώπη και από την άλλη παρουσίασε ένα λαϊκίστικό πρόσωπο ανακαλύπτοντας τον Μακρυγιάννη και τον Θεόφιλο» (σ. 52). Επιπροσθέτως, αναλυτικά για την ελληνικότητα της γενιάς του ’30 ως plurale tantum και τη σύνδεσή της με την παράδοση, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2012, ιδίως τα κεφάλαια «Ελληνικότητες και η γενιά του ’30», σ. 286–320 και «Παράδοση, ιστορικότητα και αρχετυπική ελληνικότητα», σ. 321–362.

συνδεδεμένη με την εθνική ταυτότητα σημειώνεται μετά τον τερματισμό των επεκτατικών βλέψεων της χώρας, ιδίως μετά το 1925. Η ελληνικότητα συνδέθηκε με τη λεγόμενη γενιά του ’30 (συγγραφείς όπως ο Γιώργος Σεφέρης, ο Γιώργος Θεοτοκάς και ο Άγγελος Τερζάκης) και αντανακλούσε την επιθυμία των αστών αυτών να αποκοπούν από τον εθνοκεντρισμό του παρελθόντος και να ενισχύσουν τη σύνδεση της χώρας με τη Δύση. Η ελληνικότητα συνυπάρχει με τη σταδιακή ιδεαλιστική σηματοδότηση της έννοιας του έθνους σε μια προσπάθεια αποσύνδεσης από τη μαρξιστική έννοια του λαού, ενώ παράλληλα συνομιλεί ισχυρά με το παρελθόν. Η διεκδίκηση της νεοτερικότητας από την γενιά του ’30 και η αναζήτηση του μοντερνισμού θα πριμοδοτήσει τον διάλογο με την έννοια της παράδοσης οδηγώντας σε ρήξεις και συνέχειες.

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι η ανίχνευση του νήματος της ελληνικότητας που αναδύεται στο ποιητικό δράμα του Ευελπίδη και τη μουσική σύνθεση του Σκαλκώτα. Οι δύο δημιουργοί επιστρατεύουν το λεξιλόγιο της δικής τους τέχνης (δραματουργικό και μουσικό αντίστοιχα), ο καθένας για να ανιχνεύσει την εθνική ταυτότητα χωρίς να λησμονεί τη σύνδεσή του με τη Δύση. Το κύριο ερευνητικό ερώτημα που έθεσα ήταν το εξής: πώς σμιλεύουν οι δύο δημιουργοί τη μίξη παράδοσης και νεοτερικών τάσεων για να αναψηλαφήσουν την ελληνικότητα της πατρίδας τους στα σκοτεινά χρόνια της Κατοχής; Οι διεπιστημονικές ερμηνευτικές τομές που επιχειρούνται συνδέουν τη θεατρολογία με τη μουσικολογία με βάση την κατάλληλη βιβλιογραφία. Έτσι, ανιχνεύεται η ιδεολογική προσέγγιση δύο δημιουργών με διαφορετικές καταβολές αλλά και μια σειρά από κοινές διεκδικήσεις. Καλό είναι να σημειωθεί πως μια παράλληλη συμβολή της μελέτης είναι η ανάδειξη του ποιητικού δράματος του Ευελπίδη, το οποίο παρέμενε αδιερεύνητο μέχρι σήμερα στην ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου και εντάσσεται στην «πύκνωση» της σχετικής τάσης τη δεκαετία του 1940. Στις υποενότητες που ακολουθούν εξετάζεται αρχικά η συμβολή του Ευελπίδη και, ειδικότερα, εργοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα και η πλοκή του έργου του, η αλληγορική διάσταση και η χρήση της λαϊκής παράδοσης, η ανάδυση της ελληνικότητας, πρόσθετες θεματικές όψεις και το ευρύτερο πλαίσιο του ποιητικού δράματος της δεκαετίας του 1940. Στη συνέχεια εξετάζεται η προσέγγιση του Σκαλκώτα, η σύνδεσή του με την ατονικότητα και το δημοτικό τραγούδι, η φιλία που τον οδήγησε στην επιλογή του παραμυθοδράματος και οι μουσικές επιλογές στη δική του εκδοχή της ελληνικότητας. Τέλος, η μελέτη επιστεγάζεται με έναν επίλογο για τους παράλληλους βίους των δύο δημιουργών.

Χρήστος Ευελπίδης: Ο αστός λογοτέχνης

Ο Χρήστος Ευελπίδης γεννιέται στη Κωνσταντινούπολη το 1904. Θα φτάσει στην Αθήνα το 1918 για να σπουδάσει μηχανικός στο Μετσόβιο, ενώ στη συνέχεια θα εργαστεί ως ανώτερος δημόσιος υπάλληλος.[4] Αδερφός του είναι ο Χρυσός Ευελπίδης, λόγιος, νομικός και πολιτικός που θα δραστηριοποιηθεί επιλεκτικά στη λογοτεχνία και το έργο του θα μελοποιηθεί επίσης από το Νίκο Σκαλκώτα. Το συγγραφικό έργο του Χρήστου Ευελπίδη περιλαμβάνει, εκτός από το θεατρικό του έργο, μια σειρά από πεζογραφήματα, δοκίμια και ταξιδιωτικές εντυπώσεις. Από την πεζογραφία του ξεχωρίζει το μυθιστόρημά του *Φούγκα* (1952), ενώ αξιοσημείωτη είναι επίσης η συλλογή διηγημάτων *Πολίτικα* (1945), η οποία περιγράφει γλαφυρά εικόνες από τη ζωή στη Κωνσταντινούπολη.[5] Με διηγήματα όπως «Η βασιλεία των Ρωμιών» και ένα εξώφυλλο όπου σκιαγραφούνται η Αγία Σοφία και οι τρούλοι της, το μέγιστο σύμβολο του αλυτρωτισμού της χώρας, τα *Πολίτικα* δεν άφηναν καμιά αμφιβολία για τις αγωνίες που απασχολούσαν τον συγγραφέα τη δεκαετία του 1940 σχετικά με τις χαμένες πατρίδες και τη σύνδεσή του, βιωματική και λογοτεχνική, με το ιδεολόγημα της ελληνικότητας.

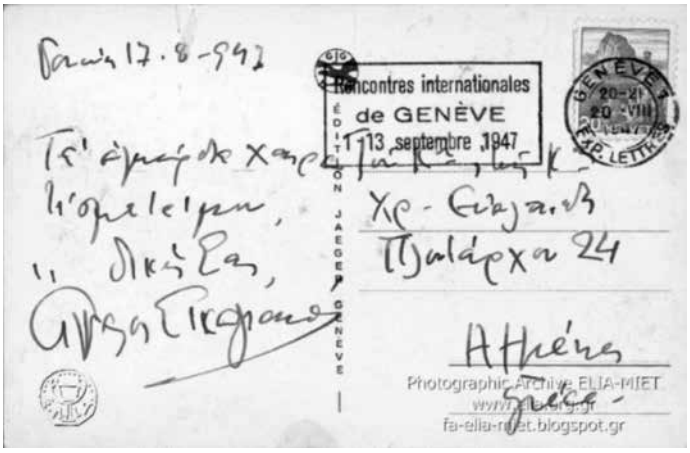
Το δοκιμιακό και λογοτεχνικό έργο του Ευελπίδη φανερώνει επίσης το ενδιαφέρον του για μια σημαντική πολιτισμική κιβωτό της Ελλάδας, την αρχαία τραγωδία και κωμωδία. Για παράδειγμα, από τον χώρο της τραγωδίας θα αντλήσει έμπνευση για το πεζογράφημά του *Αίγισθος, ένας πρίγκηπας της αμαρτίας* (1972), στο οποίο θα καταστρώσει μια αντιδικτατορική αλληγορία κάτω από το πέπλο του μύθου.[6] Ο δόλιος Αίγισθος, που έσμιξε ερωτικά με την Κλυταιμνήστρα και

4 Για εργοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, βλ. Αλέξης Ζήρας, «Ευελπίδης, Χρήστος», στο: *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 715. Ο μελετητής αποτιμά με ιδιαίτερα θετικό τρόπο τα διηγήματα του Ευελπίδη, τα οποία αποδίδουν «με ευστροφία και παραστατικότητα αναμνήσεις από τα παιδικά χρόνια του συγγραφέα». Ακόμη επισημαίνει τη «νοσταλγική προσπάθεια ανασύνθεσης της πολυεθνικής ζωής στην Κωνσταντινούπολη των αρχών του 20ού αιώνα» στο μυθιστόρημά του. Ο Ευελπίδης είχε στρέψει με σαφήνεια την εστίαση της συγγραφικής του πένας στη χαμένη του πατρίδα στη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, αναπλάθοντας όψεις της ζωής σε έναν τόπο εκτός των εθνικών ορίων και ψαύοντας συνάμα την ευρύτερη ταυτότητα της ελληνικότητας. Διατηρούσε έτσι στην πεζογραφία του ένα κλίμα κοσμοπολιτισμού πέραν των εθνικών οριζόντων. Σημειώνω, τέλος, πως ένα τμήμα του αρχείου του (και η πλούσια φωτογραφική του δραστηριότητα) διασώζεται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ). Ευχαριστίες στην υπεύθυνη του αρχείου κ. Βασιλική Χατζηγεωργίου για τις διευκρινίσεις.

5 Χρ. Ευελπίδης, *Φούγκα*, Εκδόσεις Άλφα, Αθήναι 1952· Χρήστος Ευελπίδης, *Πολίτικα*, Παπαζήσης, Αθήναι 1945.

6 Χρήστος Ευελπίδης, *Αίγισθος. Ένας πρίγκηπας της αμαρτίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1972. Θυμίζω πως η στροφή του Ευελπίδη στον χώρο του μύθου, για να αποδώσει αλληγορικά τα δεινά της στέρησης του δημοκρατικού πολιτεύματος μέσα από το στυγερό πρόσωπο του αιμομίκτη Αίγισθου, συμπλέει με μια ευρύτερη τάση της εποχής κατά την οποία δημοσιεύονται τα *Δεκαοχτώ κείμενα* (1970) με τη συμμετοχή, για παρά-

φόνευσε τον Αγαμέμνονα πριν θανατωθεί από τον Ορέστη, θα χαρίσει στον Ευελπίδη τον ιδανικό αντι-ήρωα για να καθρεφτίσει τις πράξεις των συνταγματαρχών. Ο Αριστοφάνης, από την άλλη, θα γίνει το αντικείμενο του δοκιμίου του *Πλάτων και Αριστοφάνης* (1949).[7] Αναφορές στο λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη, το οποίο είχε εκτιμήσει ιδιαίτερα η γενιά του ' 30, θα κάνουν επίσης την εμφάνισή τους στα διηγήματά του με τίτλο *Αγάπες* (1968).[8] Ο γαλλομαθής συγγραφέας θα μεταφράσει ακόμη το έργο του δοκιμιογράφου και ποιητή Αντρέ Συαρές *Ναοί ελληνικοί, κατοικίες θεών* (1947) και θα γράψει μια μελέτη για τον μαρσεγέζο συγγραφέα.[9] Τέλος, ερασιτέχνης φωτογράφος, ο Ευελπίδης θα αποτυπώσει τη λαϊκή παράδοση στην Ελλάδα, αφήνοντας μια σειρά από σχετικά τεκμήρια στο αρχείο του.



Εικόνα 1. Καρτ ποστάλ του Άγγελου Σικελιανού προς τον Χρήστο Ευελπίδη το 1947 (Αρχείο Α. Σικελιανού, Φάκ. 1.4, ΕΛΙΑ).

δειγμα, του Γιώργου Σεφέρη, του Μανόλη Αναγνωστάκη, του Θανάση Βαλτικού, του Στρατή Τσίρκα και του Γιώργου Χειμωνά. Είχε προηγηθεί, βέβαια, η περιβόητη δήλωση του Σεφέρη κατά της Χούντας στις 28 Μαρτίου 1969, στην οποία ο νομπελίστας έλυσε προσωρινά τη σιωπή του. Σχετικά βλ. Δημήτρης Παπανικολάου, «"Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις": Ο πολιτισμός στα χρόνια της Δικτατορίας», στο: Βαγγέλης Καραμανωλάκης (επιμ.), *Η στρατιωτική δικτατορία 1967–1974*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2010, σ. 175-196.

7 Χρήστος Ευελπίδης, *Πλάτων και Αριστοφάνης: Δοκίμιο*, [Τύποις Κλεισιούνη], Αθήναι 1949.

8 Χρήστος Ευελπίδης, *Αγάπες*, [χ.ε.], Αθήνα 1968.

9 Χρήστος Ευελπίδης, *Andre Suares: Μια μελέτη και μια μετάφραση*, Εκδόσεις Άλφα, Αθήναι 1947.

Έρωτας θνητών και αερικών

Καλό είναι, όμως, να δούμε αναλυτικότερα την πλοκή του πεντάπρακτου ποιητικού δράματος. Στην πρώτη πράξη ο συγγραφέας μεταφέρει τη δράση, όπως επισημάναμε, σε κάποιο χωριάτικο σπίτι την παραμονή της Πρωτομαγιάς. Η γριά-Φώτω γνέθει σιωπηλά στον αργαλειό της. Ο Θάνος, ο φαντασιοκόπος δευτερότοκος γιος της, γυρνά εξαντλημένος από ολονύχτια περιπλάνηση και πέφτει να ξεκουραστεί. Όπως συζητά με τη μάνα του, είναι ερωτευμένος με κάποια γυναίκα, την Αργυρώ, η μητέρα του, όμως, τον προειδοποιεί πως πρόκειται για νεράιδα. Μπαίνει η Ασημή, γυναίκα του αδερφού του Θάνου, Κοσμά. Μιλά ανήσυχη για την κατάσταση του Θάνου, που είναι άρρωστος και δεν δουλεύει. Έπειτα μπαίνει ο Κοσμάς και προτρέπει τις γυναίκες να πείσουν τον Θάνο να πιάσει δουλειά και να αφήσει τις ονειροβασίες. Έπειτα φτάνει ο εγγονός της γριά-Φώτως Θοδωρής και γιος του Κοσμά. Η γιαγιά του τού λέει κάποιο παραμύθι για τον Μεγαλέξανδρο και το αθάνατο νερό για να τον νανουρίσει. Στην δεύτερη πράξη μεταφερόμαστε, την ίδια νύχτα, σε κάποιο μονοπάτι στην εξοχή, δίπλα σε έναν βάλτο. Ο Θάνος ψάχνει στα λαγκάδια την Αργυρώ και ξαφνικά κρύβεται, καθώς ακούει μουσική. Εμφανίζονται μια σειρά από νεράιδες. Τραγουδούν, παίζουν και μιλούν για τον έρωτα. Ο Θάνος αρπάζει ξαφνικά το μαντήλι της Αργυρώς και κατακτά την καρδιά της. Οι δυο τους φιλιούνται.

Στην τρίτη πράξη, έναν χρόνο μετά, η Αργυρώ εμφανίζεται πια ως γυναίκα του Θάνου και νοικοκυρά του σπιτιού του. Ο Κοσμάς, που δείχνει να ζηλεύει κάπως την ευτυχία του αδερφού του, παραπονιέται στη μάνα του πως η Αργυρώ δεν δουλεύει, εκείνη, όμως, του υπενθυμίζει πως χάρη σε εκείνη ο Θάνος έπιασε ξανά δουλειά. Η Ασημή από τη μεριά της έρχεται και σχολιάζει τις γύφτισσες φίλες της Αργυρώς. Στη συνέχεια η Ασημή πιάνει φιλική κουβέντα με την Αργυρώ, που της μιλά για τη σημασία της αγάπης. Η Ασημή βρίσκει παράξενα τα λόγια της και στη συνέχεια την προτρέπει να πάψει να περνά τις ώρες της με τις γύφτισσες. Μετά την αποχώρηση της Ασημής, οι γύφτισσες πλησιάζουν την Αργυρώ και της παραπονιούνται πως δεν κάνει πια παρέα μαζί τους. Την ξεγελούν για να ξαναβρεί το κρυμμένο, σε κάποιο σεντούκι, μαντήλι της. Ο Θάνος τρομάζει όταν την βλέπει με το μαντήλι της, γιατί πιστεύει πως θα τον εγκαταλείψει. Έπειτα, όμως, νομίζει πως δεν κινδυνεύει πια να χάσει την αγαπημένη του και ζητά από την Αργυρώ να βάλει το μαντήλι της στη γιορτή της Πρωτομαγιάς.

Στην τέταρτη πράξη, μεταφερόμαστε σε κάποιο αλώνι του χωριού. Μέσα στο κλίμα της γιορτής ακούγονται δημοτικά τραγούδια. Εμφανίζεται ένα νεραϊδοπαρμένο δεκαπεντάχρονο παιδί και οι χωρικοί του κάνουν αστεία, χωρίς εκείνο να τα καταλαβαίνει. Φτάνει ακόμη η Αργυρώ με τον Θάνο όπως και οι γύφτισσες φίλες της. Κάποιοι γύφτοι μουσικοί παίζουν και καλούν την Αργυρώ να χορέψει. Εκείνη ξεκινά να χορεύει και, μέσα στη ζάλη της κίνησης, παίζει με το μαντήλι της και τα μάγια που την έδεναν με τον Θάνο λύνονται. Φεύγει αστραπιαία από το αλώνι μαζί με τις φίλες της. Ο Θάνος αφήνει μια σπαραχτική κραυγή και την ακολουθεί.

Όλο το χωριό σχολιάζει αρνητικά τη φυγή της Αργυρώς. Στην τελευταία πράξη, ερχόμαστε και πάλι στο σπίτι της πρώτης πράξης, λίγες ώρες αργότερα. Ο Θάνος επιστρέφει κατάκοπος στη μάνα του, χωρίς την Αργυρώ. Μιλά με απελπισία για τη χαμένη του αγάπη. Έρχεται ο Κοσμάς και του λέει να αφήσει τις φαντασίες και να επιστρέψει στη δουλειά. Απελπισμένος, όμως, ο Θάνος πέφτει βαθιά άρρωστος. Μέσα στον πυρετό του βλέπει την Αργυρώ να τον επισκέπτεται. Η μητέρα του τον καθησυχάζει καθώς παραμιλά, εκείνος όμως χάνει τις δυνάμεις του και ξεψυχά. Οι χωρικοί μαζεύονται στο δωμάτιο και θρηνούν για τον Θάνο. Η μάνα του τον μοιρολογεί και κάποιος από τους χωρικούς βρίσκει στο πάτωμα το μαύρο σάλι που άφησε πίσω της η Αργυρώ.

Εικόνα 2. Το εξώφυλλο από το παραμυθόδραμα του Ευελπίδη.

Αλληγορία και παράδοση

Ο Ευελπίδης ξεκινά τη σύνθεση του έργου του τον Μάιο του 1942, αμέσως μετά τον βαρύ λιμό που θέρισε τον πληθυσμό της Αθήνας το χειμώνα του 1941–1942, ενώ το ολοκληρώνει έναν χρόνο μετά, τον Μάιο του 1943.[10] Στον λογοτεχνικό πρόλογο του έργου, με τίτλο «Πρόσωπα και πράγματα», ο συγγραφέας διατυπώνει έναν βασικό ιδεολογικό άξονα του έργου, την ανάγκη της φυγής από την πραγματικότητα, την οποία προκαλούσε η σκληρή ζωή της Κατοχής. Ο Ευελπίδης ιχνογραφούσε αλληγορικά, στο επινοημένο χωριό του δράματός του, τις αληθινές αγωνίες των κατοίκων της υπόδουλης πρωτεύουσας: «Του Παλαμά οι χαϊδοκόρες οι "Νεράιδες" / τις ξαναγύρεψες, θαρρείς, και τις ματαείδες / μες απ' το τζάμι ενός σπιτιού στην πολιτεία, / μες από τη λαχτάρα μιας φυγής, ψυχή» (σ. 9).[11] Η διάθεση εξόδου από την πραγματικότητα σημαδεύεται, ωστόσο, σύμφωνα με τον Ευελπίδη, από ένα βαρύ τίμημα. Από την απώλεια της ίδιας της ζωής. Όπως υπογράμμιζε μελαγχολικά ο συγγραφέας για τον ονειροπαρμένο πρωταγωνιστή του έργου του, τον Θάνο, ο οποίος «χρειάζουνταν τ' όνειρο», κι «ώσπου δεν έφτανε η ζωή για να γεμίσει τ' όνειρο, την άπλωσε περ' απ' τα σύνορά της»: «Μα, γυρεύοντας έξω απ' το κάδρο της ζωής, τι άλλο μπορούσε να βρει παρά θάνατο;» (σ. 11–12).

Ο συγγραφέας έμοιαζε να τονίζει στους συμπατριώτες του πως η λύση της κώφευσης απέναντι στις σκληρές υλικές συνθήκες δεν ήταν η κατάλληλη οδός προόδου.[12] Με την αναφορά του στον Παλαμά και τον ειδολογικό προσδιορισμό του

10 Η πληροφορία για τον χρόνο συγγραφής περιλαμβάνεται στις πρώτες σελίδες του βιβλίου, βλ. Ευελπίδης, *Με του Μαγιού τα μάγια*, ό.π., σ. 8. Για τις θεατρικές εξελίξεις τη δεκαετία του 1940, βλ. Γλυκερία Καλαϊτζή, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία: Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940–1950),* διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2001· Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940–2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 32–65· Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945–1967): Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 25–136· Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945–1967): Από τη μεριά της δραματουργίας*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2018, σ. 17–152· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 455–504· Για τη λογοτεχνία της περιόδου, βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940–1950*, Πόλις, Αθήνα 2005.

11 Ο λογοτεχνικός πρόλογος του Ευελπίδη, ο οποίος εκτείνεται σε τέσσερις σελίδες (σ. 9–12) και διευκρινίζει τις προθέσεις του συγγραφέα και τις σημάνσεις των προσώπων με έναν ποιητικό τρόπο, ξεκινά με ένα ομοιοκατάληκτο ποίημα δεκαοκτώ στίχων όπου ο συγγραφέας μιλά για τη μεταφορική άνοιξη που αναζητά στον μεταφορικό (κατοχικό) και κυριολεκτικό «χειμώνα» της πατρίδας του. Σημειώνω πως το ποίημα του Παλαμά «Οι νεράιδες», στο οποίο αναφέρεται ο Ευελπίδης, περιλαμβάνεται στη συλλογή *Βωμοί* (1915).

12 Θυμίζω πως, την ίδια εποχή, ο Κάρολος Κουν στρεφόταν στον «Ποιητικό Ρεαλισμό» του σε μια προσπάθεια να συνομιλήσει με την πραγματικότητα. Το «μανιφέστο» του Θεάτρου Τέχνης δημοσιεύεται την ίδια χρονιά με την έκδοση του ποιητικού δράματος

έργου, διακριτή είναι η οφειλή του Ευελπίδη στη γενιά των δημοτικιστών, οι οποίοι στρέφονταν στη λαϊκή παράδοση (ακολουθώντας τις αναζητήσεις του πατέρα της εγχώριας Λαογραφίας, Νικόλαου Πολίτη) και συνέθεταν ποιητικά δράματα, αντλώντας έμπνευση από το παραμυθόδραμα και το ονειρόδραμα των πρωτοπόρων της Εσπερίας. Η σημασία της λαϊκής παράδοσης στο έργο γίνεται εμφανής τόσο μέσα από τις αλλεπάλληλες μεταβυζαντινές δοξασίες του προφορικού πολιτισμού όσο και από την ενσωμάτωση αυτούσιων δημοτικών τραγουδιών με ευθεία παραπομπή στη συλλογή *Τραγούδια της Ρούμελης* (1931) της μουσικολόγου και λαογράφου Μέλπως Μερλιέ.[13] Στα χέρια του αστού συγγραφέα της γενιάς του ’30 και ερασιτέχνη φωτογράφου που απαθανάτιζε το 1950 γυναίκες με παραδοσιακές φορεσιές στη νησιωτική Ελλάδα (βλ. Εικόνα 3), ο λαϊκός πολιτισμός περνούσε από τον χερντεριανό εθνικισμό του 19ου αιώνα και τον ανανεωμένο μεγαλοϊδεατισμό που είχε εμπνεύσει ποιητικά δράματα (με βλέμμα αστικής πια διαχείρισης της παράδοσης) στις αρχές του 20ού, στην ελληνικότητα του κοσμοπολιτισμού μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922.

του Ευελπίδη, σηματοδοτώντας τις νέες αναζητήσεις του σκηνοθέτη μετά τον «λαϊκό εξπρεσιονισμό» της Λαϊκής Σκηνής, βλ. Καρόλου Κουν, *Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης*, Γλάρος, Αθήνα 1943. Για μια επισκόπηση της δραματουργίας στην οποία στρέφεται ο Κουν την περίοδο αυτή αλλά και τις διεκδικήσεις του στο πλαίσιο μιας εγχώριας νεοτερικότητας, βλ. Zafiris Nikitas, “Karolos Koun and American Drama (1946–1965): An Overview”, *Ex-Centric Narratives* 5 (2021), (υπό δημοσίευση).

13 Ο συγγραφέας σπεύδει, μάλιστα, να παραθέσει μια πλήρη παραπομπή του πονήματος της Μερλιέ, βλ. Ευελπίδη *Με του Μαγιού τα μάγια*, ό.π., σ. 74. Για τη Μέλπω Μερλιέ (1890–1979), που με δασκάλους της τον γλωσσολόγο Hubert Perno και τον συνθέτη Δημήτρη Μητρόπουλο πέρασε από τη βυζαντινή μουσική στο δημοτικό τραγούδι, βλ. Γ. Π. Κουρνούτος, «Μέλπω Μερλιέ 1890–1979», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 2 (1980), σ. 9–11. Ιδίως για το πλούσιο μουσικό λαογραφικό της αρχείο, το οποίο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο σε λαογραφικό όσο και σε μουσικολογικό πλαίσιο (καθώς περιλαμβάνει σημαντικές ηχογραφήσεις σε δίσκους 33 και 45 στροφών και κασέτες), βλ. Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπως Μερλιέ: Απολογισμός 1986–1990», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 8 (1990), σ. 327–332. Για τον Μητρόπουλο σε μια περίοδο που δρούσε η Μερλιέ, βλ. Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and his Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, Hellenic Music Centre, Athens 2016.

Εικόνα 3. Φωτογραφία του Ευελπίδη στην Τήλο το 1950
(Αρχείο Χ. Ευελπίδη, Φάκ. 11.05.63, ΕΛΙΑ).

Η γοργόνα της ελληνικότητας

Η ανάδυση της ελληνικότητας μέσα από την επίκληση της λαϊκής παράδοσης, ένα γνώρισμα της γενιάς του ’30, αποτελεί την κύρια στρατηγική του Ευελπίδη στο ποιητικό του δράμα. Το ερμηνευτικό κλειδί του έργου εγκιβωτίζεται σε ένα λαϊκό παραμύθι που αφηγείται η Γριά-Φώτω στο εγγόνι της, το οποίο συμβολίζει την «ελπίδα» για το αύριο (σ. 11). Η ηλικιωμένη γυναίκα κάνει λόγο για τη δοξασία του αθάνατου νερού, το οποίο θέλησε να αποκτήσει ο Μέγας Αλέξανδρος. Παρά τη λήψη του πολύτιμου νερού από τα νύχια κάποιου δράκου, αυτό θα κατασπαταληθεί τελικά από τις αδερφές του στρατηλάτη, οι οποίες θα μεταμορφωθούν σε γοργόνες και νεράιδες, και θα εγκαταλείψουν τον αδερφό τους. Η γοητευτική Αργυρώ, λοιπόν, η άπιαστη νεράιδα που ερωτεύεται ο Θάνος, δεν είναι ένα τυχαίο αερικό. Είναι μια «γοργόνα» αδερφή του Μεγαλέξανδρου (σ. 38). Ο Ευελπίδης κατοπτρίζει στο πρόσωπο του ατυχή Θάνου, που αναζητά μια χαμένη μυθική γοργόνα, το πλήγμα στις πολιτισμικές προσδοκίες της γενιάς του. Τις ματαιώσεις της ελπίδας για έναν μείζονα πνευματικό ελληνισμό σε μια ανθρωπιστική Ευρώπη.

Εικόνα 4. Η γοργόνα του Σεφέρη.

Ο μύθος του αθάνατου νερού αποτελούσε κοινό τόπο στη δραματουργία της γενιάς του ’30 τα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου. Ο Γιώργος Θεοτοκάς έγραφε το 1942–1943 ένα σχεδίασμα με τίτλο *Αθάνατο νερό* (στο οποίο μάλιστα οι γοργόνες αδερφές του Μεγαλέξανδρου, όπως και ο ίδιος, εμφανίζονταν αυτοπροσώπως), ενώ ο Ηλίας Βενέζης, στο *Μπλοκ C* (1946), παρουσίαζε τους Έλληνες συγκρατούμενους ενός γερμανικού κελιού να αναπαράγουν τη δοξασία για τη γοργόνα αδερφή του Μεγαλέξανδρου που κολυμπά στο Αιγαίο Πέλαγος στην προσπάθειά τους να ανανεώσουν την πίστη τους στην «ελληνική διάρκεια».[14] Στην επιβίωση, δηλαδή, της πνευματικής ελληνικότητας που επινοήθηκε μετά το 1922 και καλούνταν να ξεπεράσει, είκοσι χρόνια μετά, τον σκόπελο ενός απάν-

14 Για το *Αθάνατο νερό* του Θεοτοκά, βλ. Κυριακή Πετράκου, «Τα άγνωστα θεατρικά έργα του Γιώργου Θεοτοκά», *Παράβασις* 13/2 (2015), σ. 246–248 και 321–341. Για την «ελληνική διάρκεια» την οποία αναζητούσε ο Βενέζης, συνοψίζοντας μεταπολεμικά τα επίμονα αιτήματα της ελληνικότητας του Μεσοπολέμου σε σχετικό του κείμενο για τη Μικρά Ασία, βλ. Ηλίας Βενέζης, «Μνήμη: Τα τριάντα χρόνια των χαμένων πατρίδων», *Νέα Εστία* 605 (1952), σ. 1188. Για το *Block C* του Βενέζη, στο οποίο η ρεαλιστική ποιότητα συνδυάζεται με αντιρεαλιστικά στοιχεία σε μια δραματική αφήγηση που αναζητά, όπως η κατάθεση του Ευελπίδη, το αύριο της πατρίδας, βλ. Zafiris Nikitas, “A Society in Reconstruction: *Block C* and Modern Greek Theatre in the Aftermath of the Axis Occupation”, *The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies* 16/2 (2021), σ. 25–34.

θρωπου πολέμου που απλώθηκε σε όλη την υφήλιο. Η ίδια γοργόνα, την οποία είχε απεικονίσει ως σημαιοφόρο της Ελλάδας ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ και είχε υμνήσει σε πολλαπλά ποιήματά του ο Γιώργος Σεφέρης το διάστημα 1928–1937, εμφανιζόταν τώρα ακρωτηριασμένη στην ιδιωτική έκδοση της συλλογής *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β'* (1944), με την πένθιμη παρουσία της να σημαδεύει με σημειολογική λιτότητα το εξώφυλλο (Εικόνα 4).[15] Δύο χρόνια μετά το παραμυθόδραμά του, ο Ευελπίδης θα γράψει, όπως σημειώσαμε, νοσταλγικά διηγήματα για τη ζωή στην ιδιαίτερη πατρίδα του Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού (στη συλλογή *Πολίτικα*), ενώ θα επανέλθει στο ζήτημα της ελληνικότητας λίγα χρόνια μετά στο μυθιστόρημα *Φούγκα* (1952).

Σοσιαλισμός και φύση

Ένα ακόμη θεματικό μοτίβο που εμφανίζεται στο *Με του Μαγιού τα μάγια* είναι αυτό της αξίας της δουλειάς. Ο Κοσμάς, καθώς φανερώνει το συμβολικό όνομά του (όπως είναι και όλα τα ονόματα του έργου) είναι ο «κόσμος», η πολυάριθμη μάζα. Είναι «το πλήθος, μ' όλα τους τα φουσκωμένα, τα μικρά, τα φτωχά» (σ. 11).[16] Ο χαρακτήρας αυτός, ορθολογιστής και εργατικός, σε αντίθεση με τον φαντασμένο και φυγόπονο αδερφό του, εκπροσωπεί τις εργαζόμενες φτωχικές τάξεις που στρέφονται στη βιοπάλη, όχι στο όνειρο. Το ίχνος της σοσιαλιστικής σκέψης αχνοφαίνεται στο βάθος των επαναλαμβανόμενων παροτρύνσεων του Κοσμά υπέρ της εργασίας, όταν υμνεί τον τίμιο κόπο του άνδρα «στ' αλέτρι» (σ. 23) και τους ανθρώπους «της δουλειάς» (σ. 25). Πρόκειται για ιδέες που δεν ήταν ξένες στον συγγραφέα και το άμεσο περιβάλλον του. Ο αδερφός του συγγραφέα, Χρυσός Ευελπίδης, δύο χρόνια μετά την έκδοση του έργου του θα δημοσιεύσει ένα θεωρητικό πόνημα με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Ουτοπίες και πραγματικό-*

15 Για τη χρήση της εικόνας της γοργόνας από τον Σεφέρη στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, βλ. Χρήστος Αντωνίου, *Εννιά γοργόνες και χιλιάδες άρματα δρεπανηφόρα: Σπουδή στον Σεφέρη*, Μαΐστρος, Αθήνα 2008. Το σύμβολο θα παραμείνει ενεργό μεταπολεμικά στο έργο σημαντικών συνθετών όπως ο Μάνος Χατζιδάκις, ο οποίος θα τοποθετήσει τη γοργόνα μεταξύ άλλων σκηνογραφικών εικόνων στον δίσκο του από την παράσταση *Οδός ονείρων* (1962). Αρτιμελής και μελαχρινή, η γοργόνα στέκεται ακριβοθώρητη σε κάποιο μπαλκόνι. Το νήμα της ελληνικότητας έβρισκε το δρόμο του στη σημειολογία της καλλιτεχνίας της εποχής.

16 Ο συγγραφέας αποσαφήνιζε τη σχετική σήμανση που διέθετε ο χαρακτήρας του Κοσμά στον πρόλογο του έργου του και φρόντιζε να του χαρίσει ως κατάλληλη σύντροφο την Ασημή: «με συντροφιά του ταιριαχτή για μια σερνάμεση ζωή, άσκημη και άσημη, την ΑΣΗΜΗ» (σ. 11), κεφαλαία από τον συγγραφέα. Γίνεται σαφές πως το δίδυμο Θάνος-Αργυρώ συμβολίζει τη διεκδίκηση της προσωπικής και εθνικής ευημερίας, ενώ το δίδυμο Κοσμάς-Ασημή τη σκληρή ζωή του τυφλού μεροκάματου. Ο Ευελπίδης δείχνει να γέρνει προς το πρώτο δίδυμο, χωρίς όμως να διαθέτει βεβαιότητα για την επιτυχία του.

τητες (1945).[17] Στο δοκιμιακό αυτό έργο, ο νομικός θα θέσει επί τάπητος όλες τις ενδεχόμενες πολιτικές και οικονομικές φιλοσοφίες οι οποίες θα μπορούσαν να σηματοδοτήσουν τον ιδεολογικό προσανατολισμό της πατρίδας του μετά την Κατοχή. Θα ανασκαλεύσει, με θεωρητικό τρόπο, τις ίδιες αγωνίες που αναμόχλευσε με καλλιτεχνικό μανδύα στις σελίδες του αλληγορικού του δράματος ο αδερφός του Χρήστος. Κι ανάμεσα σ' αυτές θα διερευνήσει τα πλεονεκτήματα αλλά και τα όρια, κατά τη γνώμη του, της μαρξιστικής σκέψης. Η προσέγγιση του μορφωμένου μεγαλοαστού (όπως και του αδερφού του) δεν φανέρωνε μια αποδοχή της αριστερής ιδεολογίας, αλλά έθετε μια πλατύτερη διαλεκτική για τις αντικρουόμενες ιδεολογικές προοπτικές της εποχής του.[18]

Ο παραλογισμός του πολέμου οδηγεί τον Ευελπίδη σε ένα ακόμη ιδεολόγημα, μια επιπλέον εναλλακτική λύση στη βαρβαρότητα των καιρών του. Τον στρέφει στην εξύψωση της αγνής φύσης σε αντίθεση με τη διαφθορά του ανθρώπινου πολιτισμού. Όπως σημείωνε ο πρωταγωνιστής του έργου, «όσο μερεύει η πλάση, τόσο αγριεύουν οι άνθρωποι» (σ. 34). Η «ακριβή αγάπη της πλάσης» (σ. 9), την οποία συμβολίζει η μάνα του έργου, συνιστά το αντίβαρο της ασφυκτικής ζωής στην κατεχόμενη «πολιτεία» (σ. 11). Μια ανάλογη προβληματική είχε υιοθετηθεί, κάποιες δεκαετίες πριν, από τον Κωστή Παλαμά και τον κύκλο του, όταν η ταχύρρυθμη αστικοποίηση έκανε την εγχώρια διανόηση να στρέφεται, στα τέλη του 19ου αιώνα, στην αμόλυντη εξοχή και να καταδικάζει την «ασθενική» πόλη.[19] Τότε ήταν η απειλή του ανερχόμενου εγχώριου εξαστισμού και όχι η μέγγενη της παγκόσμιας πολεμικής θηριωδίας που οδηγούσε τους λογοτέχνες στην αναζήτηση μιας ειρηνικής βουκολικής ετεροτοπίας, μακριά από τα σύνθετα αδιέξοδα της αστικής ζωής.

17 Χρ. Ευελπίδης, *Ουτοπίες και πραγματικότητες*, Παπαζήσης, Αθήναι 1945.

18 Θυμίζω πως, την ίδια περίοδο, άλλοι συγγραφείς ποιητικών δραμάτων, όπως ο Βασίλης Ρώτας στρέφονταν με το έργο τους υπέρ της αριστερής ιδεολογίας, βλ. Ζαφείρης Νικήτας, «Όψεις πατριωτισμού του Μεσοπολέμου. Το 1821 στη δραματουργία του Βασίλη Ρώτα», *Παράβασις* 19 (2021) (υπό δημοσίευση). Το ζήτημα του πολιτικού προσανατολισμού αναδυόταν και σε κείμενα σχετικά με το μέλλον του νεοελληνικού θεάτρου, όπως σε αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* το 1946. Ανάμεσα στους ερωτηθέντες (που περιλάμβαναν δραματουργούς όπως ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και ο Δημήτρης Μπόγρης αλλά και σκηνοθέτες όπως ο Σωκράτης Καραντινός και ο Κάρολος Κουν), ο Βενέζης τόνιζε πως τώρα είναι «η πρώτη φορά που η άνοδος των λαϊκών μαζών στην πρώτη σειρά της κοινωνικής ζωής τις φέρνει κοντά στο θέατρο», βλ. «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία* 450 (1946), σ. 422–423.

19 [Κωστής Παλαμάς], *Το έργον του Κρυστάλλη*, υπό Κωστή Παλαμά, (Ανατύπωσις εκ της «Εφημερίδος»), Βιβλιοπωλείον Εστίας, Αθήναι 1984, σ. 10.

Από τον Παλαμά στον Λόρκα

Η ειδολογική σημασία του *Με του Μαγιού τα μάγια* είναι ιδιαίτερα ξεχωριστή, καθώς σηματοδοτεί τόσο μια συνέχεια όσο και μια ρήξη στο πεδίο των εγχώριων πειραματισμών στο πεδίο του παραμυθοδράματος. Από τη μια, όπως επισημάναμε, το έργο πιάνει το νήμα από τα ποιητικά δράματα των δημοτικιστών στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού, κι από την άλλη, ανοίγει την αυλαία (μαζί με τα έργα του Θεοτοκά) για την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για το σχετικό είδος που εκδηλώνεται τη δεκαετία του 1940 τόσο από αστούς όσο και αριστερούς δραματουργούς.[20] Για να εστιάσω καταρχάς στις επιδράσεις, ο Ευελπίδης μοιάζει να διασταυρώνει, στο παραμυθόδραμά του, το *Δαχτυλίδι της μάνας* (1898) του Γιάννη Καμπύση με την *Τρισεύγενη* (1903) του Κωστή Παλαμά, ενώ ο τίτλος (και μόνο) κλείνει το μάτι στη *Νύχτα της πρωτομαγιάς* (1909) του Σωτήρη Σκίπη. Η εμφανής σύνδεση με το έργο του Καμπύση επικεντρώνεται στον «αρρωστεμένο» (σ. 23) Θάνο που ζει με την μάνα του βυθισμένος στις λαϊκές δοξασίες και συντηρείται από τον εργατικό αδερφό του κυνηγώντας «του ονείρου […] τ' αχνάρια» (σ. 46), ενώ η διακριτή συνομιλία με την *Τρισεύγενη* επικεντρώνεται στη χωριάτικη τοπογραφία (με έμμεση μνεία της Ρούμελης) και τη νεραϊδίσια πρωταγωνίστρια που αναστατώνει το χωριό σε κάποιο πανηγύρι.[21] Ταυτόχρονα, με

20 Η πρώτη «πύκνωση» του εγχώριου ποιητικού δράματος αναδύεται το διάστημα 1897-1915 (από τον Ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 μέχρι την έναρξη του Εθνικού Διχασμού) και χαρακτηρίζεται από τη διασταύρωση της λαϊκής παράδοσης με τα ευρωπαϊκά αντιρεαλιστικά ρεύματα της εποχής. Πρώτος εισηγητής είναι ο Καμπύσης με το *Δαχτυλίδι της μάνας* (1898). Μια δεύτερη ανάδυση σημειώνεται τη δεκαετία του 1940, ιδίως στο διάστημα που προσδιορίζω παρακάτω στη μελέτη (1943–1949). Σχετικά, βλ. Νικήτας, «Η συμβολή του Γιάννη Καμπύση στο νεοελληνικό θέατρο», ό.π., σ. 41 και 45–48. Για το ποιητικό δράμα, βλ. επίσης Βάλτερ Πούχνερ, «Η παραλογή και το δράμα», στο: *Το θέατρο στην Ελλάδα: Μορφολογικές επισημάνσεις,* Αθήνα χ.χ. [1992], σ. 307-330· Γιώργος Π. Πεφάνης, «Η δραματοποίηση των Παραλογών Β' (Του Μαριανού και της αδελφής του). Τέσσερις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν. Ποριώτης, Γαλ. Καζαντζάκη, Γ. Θεοτοκάς», *Πόρφυρας* 88 (1998), σ. 250–274· Χριστίνα Παλαιολόγου, *Παραμυθιακά μοτίβα και στοιχεία στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα (1890–1980),* διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2012· Κυριακή Πετράκου, «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: Από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», *Παράβασις* 11 (2013), σ. 169–188· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *«Ρωμαίικος Συβολισμός». Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, σ. 239–317 και 415–458· Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Παραμυθόδραμα και ονειρόδραμα: Όψεις του ποιητικού δράματος των δημοτικιστών», στο: Δημήτρης Αγγελάτος (επιμ.), *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Gutenberg, Αθήνα (υπό δημοσίευση).

21 Για το *Δαχτυλίδι της μάνας* και το νεορομαντικό μοτίβο της άπιαστης κορυφής που αντλεί ο Καμπύσης στα τέλη του 19ου αιώνα από ευρωπαίους δραματουργούς, όπως ο

δεδομένο το ενδιαφέρον της γενιάς του ’30 για τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό ενός Τ. Σ. Έλιοτ, ενός Αντρέ Ζιντ κι ενός Πωλ Κλωντέλ παράλληλα με την εγχώρια παράδοση, σημειώνω πως το έργο του Ευελπίδη δείχνει να προμηνύει την εγχώρια υποδοχή ενός σημαντικού ισπανικού μοντερνιστικού ποιητικού δράματος, του *Ματωμένου γάμου* (1932) του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, το οποίο θα παρουσιαστεί στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν το 1948.[22] Αν αναλογιστούμε πως ο Ισπανός ήταν γνωστός στους κύκλους της γενιάς του ’30 και ειδικότερα στον Ελύτη ήδη από τα τέλη του Μεσοπολέμου (με το δοκίμιο του Ελύτη “Federico García Lorca” να ακολουθεί το 1945), δεν αποκλείεται να ήταν επίσης γνωστός στον ευρυμαθή Ευελπίδη πριν επηρεάσει δράματα του Ιάκωβου Καμπανέλλη και του Νότη Περγιάλη. Το δράμα του Λόρκα και εκείνο του Ευελπίδη διαθέτουν από κοινού τη χωριάτικη τοπογραφία σε συνδυασμό τη χρήση της λαϊκής παράδοσης με μοντερνιστικό πρόσημο. Ειδικότερα αξιοποιούν αμφότερα, σε μια εκδοχή «περιφερειακού μοντερνισμού», τη χρήση συμβόλων (π.χ. του ταύρου από τον πρώτο και της κουκουβάγιας από τον δεύτερο) και τη σημασία της φύσης σε συνδυασμό με την εμφάνιση του υπερφυσικού στοιχείου.[23] Μοιράζονται, επίσης, την κυρίαρχη παρουσία της μάνας και τη θεματική της αφιλόξενης τοπικής κοινωνίας για τη νεαρή νύφη. Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί ο μεταθεατρικός παλμός στο *Με του Μαγιού τα μάγια*, ιδίως στον πρόλογο αλλά και σε επιμέρους σκηνικές οδηγίες (με την κάθε «εικόνα» να συνιστά ένα «κάδρο» ζωής, όχι αναπαράστασή της).[24]

Γκέρχαρτ Χάουπτμαν και ο Χένρικ Ίψεν, βλ. Νικήτας, «Η συμβολή του Γιάννη Καμπύση στο νεοελληνικό θέατρο», ό.π., σ. 171–186.

22 Για την είσοδο του Λόρκα στο νεοελληνικό θέατρο το 1948, βλ. Καλαϊτζή, «Ελληνικό θέατρο και ιστορία: Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940–1950)», ό.π., σ. 288–300. Για όψεις της πρόσληψης στα τέλη της ίδιας δεκαετίας, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο *Ματωμένος γάμος* του Federico García Lorca και το *Νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση», στο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Χατζηνικολή, Αθήνα 2000, σ. 271–312.

23 Ο Λόρκα θεωρείται ο κατεξοχήν εκπρόσωπος του ισπανικού μοντερνισμού σε δράματά του όπως ο *Ματωμένος Γάμος*, όπου η λαϊκή παράδοση και η μοντερνιστική αισθητική (που προεκτείνει συμβολιστικές νύξεις του ασυνείδητου) αξιοποιούνται σε ένα προσωπικό κράμα, σμίγοντας τοπικισμό και κοσμοπολιτισμό, βλ. C. Christopher Soufas, Jr., “Spain”, στο: Pericles Lewis (επιμ.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, σ. 166 (στο ίδιο πόνημα γίνεται η διάκριση «κεντρικών» και «περιφερειακών» μοντερνισμών, με την Ελλάδα να εμπίπτει στη δεύτερη κατηγορία). Ανάλογη με αυτήν του Λόρκα είναι και η προσέγγιση του Ευελπίδη. Η ελληνικότητα, που διεκδικεί με όρους ευρωπαϊσμού, επισφραγίζεται από τη δυναμική της μοντερνιστικής αισθητικής και διαφοροποιείται, έτσι, μέσω του αισθητικού λεξιλογίου και της αλληγορικής συμβόλισης, από τον εσωστρεφή εθνικισμό μιας ηθογραφικής απεικόνισης.

24 Ευελπίδης, *Με του Μαγιού τα μάγια*, ό.π., σ. 12, 32, 48, 73, 112.

Το ποιητικό δράμα τη δεκαετία του 1940

Περνάμε τώρα στα αντιπροσωπευτικά ποιητικά δράματα που πυκνώνουν το διάστημα 1943–1949, ανοίγοντας διάλογο με τη λαϊκή παράδοση και τα παραμυθιακά μοτίβα, τα οποία ανήκουν στον Γιώργο Θεοτοκά, τον Αλέξη Σολομό, τον Γιώργο Κοτζιούλα, τον Δημήτρη Χατζή και τον Βασίλη Ρώτα. Ενώ αξίζει επίσης να προσμετρηθεί η συμβολή του Ιάκωβου Καμπανέλλη και του Νότη Περγιάλη.[25] Στην περίπτωση του Θεοτοκά, η δημοσίευση του *Γεφυριού της Άρτας* το 1943 (με τη φέρελπι, για το μέλλον, παρουσία ενός μικρού παιδιού) συνοδεύεται με το αίτημα του «παραμυθένιου τόνου» της παράστασης.[26] Ενώ, το ιδεολόγημα της ελληνικότητας και η παράλληλη χρήση της λαϊκής παράδοσης θα διαπεράσει (πέρα από το ανέκδοτο *Αθάνατο νερό*) τις κωμωδίες *Όνειρο του Δωδεκάμερου* (1943) (στο οποίο επιχειρείται μάλιστα κάποια σύγκλιση με το είδος του ονειροδράματος), το *Κάστρο της Ωριάς* (1944) και το *Παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* (1944) με σταθερό τον άξονα της φυγής (και τη σημασία της φύσης) που κυριαρχεί στο *Με του Μαγιού τα μάγια*. Ο Αλέξης Σολομός θα καταθέσει το έργο *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα* (1943), τοποθετημένο σε κάποιον παραμυθένιο μεσαίωνα, με κυρίαρχη τη μορφή ενός ανικανοποίητου ήρωα που επιζητά, όπως ο πρωταγωνιστής του Ευελπίδη, μια ονειρική γυναίκα. Στον πρόλογό του έργου, ο Σολομός θα υπογραμμίσει πως «η καλύτερη πορεία για το νεοελληνικό θέατρο

25 Το ιστορικό σχήμα που θέτω παραπάνω οριοθετείται από το χρονικό διάστημα 1943–1949, εκκινώντας από το έτος δημοσίευσης σωρείας σχετικών δραμάτων (Θεοτοκάς, Ευελπίδης, Σολομός, Ρώτας) παράλληλα με τη διάλεξη του Κουν (καθιστώντας έτσι το έτος 1943 ένα έτος-σταθμό για τη σχετική δραματουργία της δεκαετίας του 1940). Ενώ, η περιοδολόγηση ολοκληρώνεται το τελευταίο έτος του Εμφυλίου (παράλληλα με την εμφάνιση πρόσθετων σχετικών δραμάτων των νεότερων δραματουργών Καμπανέλλη και Περγιάλη). Σημειώνω πως ο χαρακτήρας πολλών έργων της περιόδου (εκτός από «παραμυθένιος») είναι εύθυμος, με συνήθη τον προσδιορισμό «κωμωδία» (ή παραλλαγές όπως π.χ. «τραγωδία λίαν ευτράπελος» από τον Σολομό στον *Βέλθανδρο και Χρυσάντζα*). Επίσης, αξιοσημείωτο είναι το ενδιαφέρον για την Κομέντια ντελ άρτε (π.χ. από τον Χατζή στο *Πηγάδι* και τον Τερζάκη στο *Μεγάλο παιχνίδι*) όπως και για τον Καραγκιόζη (τον οποίο ο Θεοτοκάς θεωρούσε ως ελληνική Κομέντια ντελ άρτε και ο οποίος γοήτευε τον Ρώτα στην «κωμωδία για κούκλες» *Το πιάνο*). Ανάμεσα στα συνήθη μοτίβα στα έργα του είδους είναι γοργόνες της ελληνικότητας, δράκοι της απειλής και παιδιά της ελπίδας, ενώ η τοπογραφία του χωριού ή της φύσης (συχνά ανέμελης) είναι επίσης σημαίνουσα.

26 Γιώργου Θεοτοκά, «Το γεφύρι της Άρτας. Δραματικός θρύλος σε πέντε σκηνές», *Νέα Εστία* 376 (1943), σ. 137. Για τη δραματουργία του Θεοτοκά, βλ. Κυριακή Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*, Εξάντας, Αθήνα 2017· Αρετή Βασιλείου, «Το χρονικό της ανησυχίας»: τα συμπτώματα της μεταφυσικής αγωνίας στο θέατρο του Γιώργου Θεοτοκά», στο: *«Επί ξυρού ακμής». Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012, σ. 229–267· Αγγέλα Καστρινάκη. «Ο Θεοτοκάς και το πνεύμα της κωμωδίας στην Κατοχή και στον Εμφύλιο», *Αμάλθεια* 142–143 (2005), σ. 25–32.

είναι μεσ' απ' τους μύθους», οι οποίοι αντανακλούν «τη ρωμέικια ψυχή μας».[27] Ο Κοτζιούλας θα γράψει τον *Σταχτιάρη* (1943), ένα παραμυθόδραμα σύμφωνα με χαρακτηρισμό του συγγραφέα, που επικεντρώνεται σε κάποιο ήρωα από ένα χωριό που κυνηγά το επίμονο όνειρό του. Ο Χατζής θα συνθέσει το *Πηγάδι* (1947), ένα παραβολικό έργο με ορισμένες διψασμένες φιγούρες που αναμένουν από μια μητέρα και το παιδί της την ελπίδα για το αύριο.[28] Ενώ, μετά από κάποια μονόπρακτα συνδεόμενα με τον λαϊκό πολιτισμό όπως το *Πιάνο* (1943), το 1948 ο Βασίλης Ρώτας θα γράψει το *Παραμύθι της ανέμης*, στο οποίο θα αντικαταστήσει τον θεριό της λησμονιάς από το δράμα του Ευελπίδη με τον δράκο του ιμπεριαλισμού που ελλόχευε στις διεθνείς εντάσεις της εποχής.[29] Τέλος, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο Καμπανέλλης και ο Περγιάλης θα διασταυρώσουν τη λαϊκή παράδοση και τον Λόρκα στον *Χορό πάνω στα στάχυα* (που υποβάλλεται στο Εθνικό Θέατρο το 1949) και το *Νυφιάτικο τραγούδι* (1949) αντίστοιχα. Όπως συνάγεται από τα παραπάνω, η Κατοχή πυροδότησε στη νεοελληνική δραματουργία, μέχρι τα τέλη του Εμφυλίου, ένα πλέγμα από αντιρεαλιστικές τάσεις τόσο σε ποιητικά δράματα που διέκοπταν κάθε σχέση με την πραγματικότητα (συχνά σε σύνδεση με τη λαϊκή παράδοση) όσο και σε δράματα με κάποιο ρεαλιστικό υπόβαθρο. Στη σχετική δραματουργία συνέβαλαν ιδιαίτερα και με κάπως καθυστερημένη στροφή στο θέατρο πολλαπλά μέλη της γενιάς του '30 (ο Θεοτοκάς, ο Ευελπίδης αλλά και ο ενεργός δραματουργικά από τον Μεσοπόλεμο Τερζάκης), όπως και αριστεροί λογοτέχνες όπως ο Χατζής ή ο Ρώτας.[30] Ενώ, με τη σχετική τάση συνομίλησαν επίσης, στην αρχή της πορείας τους, οι νεότεροι Καμπανέλλης και Περγιάλης. Οι εγχώριοι δραματουργοί αναζητούσαν μέσα από θεατρικές αλληγορίες, κατάλληλες για τους οξυμένους αυτούς καιρούς, την κατάλληλη οδό για την ανασυγκρότηση της συλλογικής ταυτότητας των συμπατριωτών τους.

27 Αλέξης Σολομός, *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα. Τραγωδία λίαν ευτράπελος*, Γλάρος, Αθήνα 1943, σ. 5–6.

28 Για το θεατρικό έργο του Χατζή και το πολιτικό κλίμα, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Τόποι εξορίας, τόποι θεάτρου: Το *Πηγάδι* του Δημήτρη Χατζή» στο: *Ο τόπος του δράματος: Μελέτες για την ελληνική δραματουργία του 19ου και του 20ού αιώνα*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2011, σ. 334–346.

29 Για τη σήμανση του έργου του Ρώτα, βλ. Χατζηπανταζής, *«Ρωμαίικος Συβολισμός»*, ό.π., σ. 457.

30 Στη δραματουργική ενεργοποίηση των μελών της γενιάς του '30 προστίθεται και ο Βενέζης, ο οποίος, ωστόσο, έγραψε ένα ρεαλιστικό, καταρχάς, δράμα με κάποιες αντιρεαλιστικές διεκδικήσεις, το *Block C*.

Νίκος Σκαλκώτας: Ατονικότητα και δημοτικό τραγούδι

Η ελληνικότητα στο *Με του Μαγιού τα μάγια* θα τραβήξει την προσοχή ενός κορυφαίου Έλληνα συνθέτη, του Νίκου Σκαλκώτα. Γεννημένος στη Χαλκίδα, γιος κάποιου φλαουτίστα της τοπικής Φιλαρμονικής, ο συνθέτης υπήρξε αριστούχος μαθητής του Ωδείου Αθηνών, στο οποίο γράφτηκε σε ηλικία δέκα ετών.[31] Ενώ, συνέχισε από το 1921 μέχρι το 1933 τις σπουδές του στο Βερολίνο. Εκεί θήτευσε στην ατονική μουσική του μοντερνισμού, για να επιστρέψει έπειτα στην Ελλάδα και να συνεχίσει τη δράση του στην πατρίδα του με αρκετές οικονομικές και καλλιτεχνικές δυσκολίες μέχρι τον θάνατό του.[32] Θυμίζω πως ο πρωτοπόρος συνθέτης απομακρύνθηκε από τον μεταχρονολογημένο ρομαντικό εθνοκεντρισμό του βαγκνεριστή Μανώλη Καλομοίρη της «Εθνικής Σχολής Μουσικής», αλλά δεν

31 Για αναλυτικά βιογραφικά στοιχεία, βλ. Eva Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Routledge, London and New York 2016 ([1]2011), σ. 11–80. Η βιβλιογραφία για το έργο του συνθέτη είναι ιδιαίτερα πλούσια, με μονογραφίες, μελέτες, πρακτικά συνεδρίων και διατριβές, ενώ θησαυρός πρωτογενών πηγών είναι το αρχείο του, το οποίο φυλάσσεται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» (ΜΜΒ) του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής». Ευχαριστίες στην υπεύθυνη του αρχείου κ. Βάλια Βράκα για τη διευκόλυνση πρόσβασης στις πηγές. Εδώ παραθέτουμε τα παρακάτω πονήματα (επιπρόσθετα με τη βιβλιογραφία που ακολουθεί): Eva Mantzourani, *Nikos Skalkottas: A Biographical Study and an Investigation of his Twelve-Note Compositional Practices*, διδακτορική διατριβή, King's College, University of London, London 1999· Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*, Παπαγρηγορίου Κ., Νάκας Χ., Αθήνα 2001· Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας: Ένας Έλληνας Ευρωπαίος / Nikos Skalkottas. A Greek European*, Εκδόσεις Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009· Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Ο Νίκος Σκαλκώτας, ένας εθνικός συνθέτης της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα: Συγκριτικές διαστάσεις των Εθνικών Σχολών του 20ού αιώνα και οι *Ελληνικοί Χοροί* του», στο: «Διήμερο Συμπόσιο "Οι *Ελληνικοί Χοροί* του Νίκου Σκαλκώτα", Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 28–29 Απριλίου 2017»· Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου, *Οργάνωση φθογγικού υλικού και μορφής στα διπλά κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα: Κλασική παράδοση και καινοτομία*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2019· Κωστής Δεμερτζής, *Παράλληλα κείμενα για τον Σκαλκώτα*, Εκδόσεις Ορφέως, Αθήνα 2020.

32 Ιδιαίτερα σημαίνον, ιδίως στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης που ανασκάπτει την αναζήτηση της ελληνικότητας από τον Σκαλκώτα, είναι το πλέγμα τριών βιογραφικών λεπτομερειών, τις οποίες είναι χρήσιμο να κρατήσει στο νου του ο αναγνώστης. Πρώτον η ελληνική καταγωγή του, δεύτερον η πολυετής διαμονή και εκπαίδευσή του στο εξωτερικό, και τρίτον η γνωριμία του με μεγαλοαστικούς κύκλους της γενιάς του '30. Παράλληλα, ο εκλεκτικισμός και η απομόνωση του συνθέτη από τους ισχυρούς μουσικούς κύκλους της εποχής του (που διέθεταν εθνοκεντρικές τάσεις) έθετε ένα πρόσθετο βάρος (και κίνητρο) για την ανακάλυψη μιας εθνικής ταυτότητας με όρους κοσμοπολιτισμού. Τα χνάρια της ελληνικότητας, τα οποία έψαυε ο Σκαλκώτας, μπορούν να γίνουν κατανοητά μόνο με την πλήρη ιστοριογραφική σύνθεση έργου, βίου και εποχής.

έπαψε να συνομιλεί με την ελληνική δημοτική μουσική, με ιδεολογικό υπόβαθρο, όμως, τον δυναμικό κοσμοπολιτισμό του, όχι την τοπικιστική εσωστρέφεια. Με στόχο να αναδείξει με βλέμμα ευρωπαϊστή τη νεοτερική ελληνικότητα, όχι την «εθνική ψυχή» του μεγαλοϊδεατισμού που είχε κινητοποιήσει τον Καλομοίρη στο μανιφέστο του με τίτλο «Λίγα λόγια» στον *Νουμά* το 1908.[33] Σε μια πλάγια απάντηση προς τον Καλομοίρη, που είχε φροντίσει να αξιοποιήσει το *Δαχτυλίδι της μάνας* για την ομώνυμη εθνοκεντρική του όπερα (γραφή 1917, αναθεωρήσεις 1939), η σύνθεση του Σκλακώτα πάνω στο δράμα *Με του Μαγιού τα μάγια* έμοιαζε τώρα να σμίγει την εγχώρια δραματουργία της ελληνικότητας και την προσωπική μουσική του στον δρόμο του μοντερνισμού.

Ο Σκαλκώτας είχε βέβαια μια πολυετή σχέση με το δημοτικό τραγούδι. Ενδεικτικά, ο συνθέτης μελοποίησε άσματα βγαλμένα απευθείας από τη συλλογή του πατέρα της ελληνικής Λαογραφίας Νικόλαου Πολίτη όπως «Η Λυγερή και ο Χάρος» το 1938, ενώ έγραψε τους δημοτικοφανείς *36 Ελληνικούς Χορούς* (1931, 1933, 1935–1936) και το «λαϊκό μπαλέτο» *Η θάλασσα* (1948–1949).[34] Ο Σκαλ-

33 Ο Καλομοίρης τόνιζε με έμφαση: «Κι αυτό πρέπει να είναι ο σκοπός κάθε αληθινά εθνικής μουσικής, να χτίση το Παλάτι που θα θρονιάσει η *εθνική ψυχή*!», βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Λίγα λόγια», *Ο Νουμάς* 299 (1908), σ. 4, υπογράμμιση του συγγραφέα. Για το έργο του Καλομοίρη και την Εθνική Σχολή Μουσικής, βλ. ενδεικτικά από την πληθωρική βιβλιογραφία: Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990· Νίκος Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαγρηγορίου Κ., Νάκας Χ., Αθήνα 2001. Ευρύτερα για τον εθνικισμό στη νεοελληνική μουσική, βλ. και Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011.

34 Για την εκτενώς διερευνημένη και συνεχιζόμενα «ανασκαπτόμενη» σχέση του Σκαλκώτα με το δημοτικό τραγούδι, βλ. τα εξής: Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Ελληνικότητα στη σύγχρονη δημιουργία: Ο Νίκος Σκαλκώτας και το δημοτικό τραγούδι», ανάτυπο από τον τόμο *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική*, ΕΕΦΣΘ παράρτημα αρ. 44, Θεσσαλονίκη 1984· Κατερίνα Λεβίδου, «Δυο Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα», *Πολυφωνία* 1, σ. 49–79· Anastasia Siopsi, "'The Maiden and Death': A Comparative Reading of the Homonymous Compositions of Nikos Skalkottas (1938) and Antiochos Evangelatos (1941) as Narrations of Greek Tradition", *Musicology (Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts)* 4 (2004), σ. 83–89· Γιώργος Σακαλλιέρος, «Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: Το νανούρισμα "Άιντε κοιμήσου κόρη μου…" από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα», *Πολυφωνία* 7, σ. 7–30· Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου, «Το δημοτικό τραγούδι ως μουσική κληρονομιά σε έργα νεοελλήνων συνθετών», στο: *Πρακτικά 10ου Μουσικολογικού Συνεδρίου «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική», υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα 26–28 Οκτωβρίου 2018*, σ. 71–77· Κωστής Δεμερτζής, «Μεταγραφές και αναλύσεις δημοτικών τραγουδιών από τον Νίκο Σκαλκώτα», στο: *Διήμερο Συμπόσιο «Οι Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 28–29 Απριλίου 2017*· Γιώργος Κοκκώνης, «Νίκος Σκαλκώτας και δημοτικό τραγούδι: Επισκοπώντας τις πηγές», στο: *Διήμερο Συμπόσιο «Οι Ελληνι-*

κώτας δήλωνε στα μέσα της δεκαετίας του 1930 πως η κατάλληλη διασκευή θα καταστήσει το δημοτικό τραγούδι, μαζί με τους δημιουργούς, γνωστό και στο εξωτερικό. Στο κείμενό του «Για την ελληνική μουσική» (γραμμένο πιθανότατα το 1935–1936), υποστήριζε πως η μουσική επεξεργασία του δημοτικού τραγουδιού «θα δώσει κάτι το τελειότερον εις την όλη του φόρμα», η οποία όμως πρέπει να γίνεται με τρόπο που δεν θα «καταστρέφει την καθαρήν και εξευγενισμένη τάσιν του».[35] Ο Σκαλκώτας εκμοντέρνισε το δημοτικό τραγούδι με τη χρήση μιας τονικότητας συνδεδεμένης με τη μουσική παραγωγή του πολιτισμένου δυτικού κόσμου. Και οδήγησε τελικά σε μια δυναμική διαλεκτική ανάμεσα στην παραδοσιακή ελληνική μουσική και την καινοτόμα δωδεκάτονη σειραϊκότητα που διδάχτηκε στο Βερολίνο.[36] Σημαντική στην προσέγγιση αυτή του συνθέτη υπήρξε επίσης η τάση που είχε εισαγάγει ο Γάλλος συνθέτης Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, ο οποίος επεδίωξε, από τα τέλη του 19ου αιώνα, να εκπολιτίσει τα δημοτικά τραγούδια της Ευρώπης (π.χ. ελληνικά ή κέλτικα) με την ένθεση τόνων και ρυθμών της δυτικής καλλιτεχνικής μουσικής.[37] Μια τάση η οποία είχε βρει σύμμαχο τον Σπυρίδωνα Σαμάρα και εχθρό τον Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος υποστήριζε επίσης την αποχή από τη χρήση αυτούσιων δημοτικών τραγουδιών στη μουσική της Εθνικής Σχολής Μουσικής.

κοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 28-29 Απριλίου 2017.

35 Για το κείμενο του Σκαλκώτα, βλ. Κωστής Δεμερτζής, *Η σκαλκωτική ενορχήστρωση*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 1997, σ. 300–303. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η Εύα Μαντζουράνη: «Ο Σκαλκώτας, παρότι απορρόφησε και χρησιμοποίησε δημιουργικά παραδοσιακά ελληνικά λαϊκά στοιχεία στη μουσική του, δεν προσπάθησε να ακολουθήσει ή να προσαρμοστεί στην κυρίαρχη φολκλορική μουσική αισθητική των συμπατριωτών του», βλ. Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 1, μετάφραση δική μου.

36 Eva Mantzourani, "A Greek Icon: Heteroglossia, Ambiguity and Identity in the Music of Nikos Skalkottas", στο: Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou and Roderick Beaton (επιμ.), *Music, Language and Identity in Greece. Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge, London and New York 2020, σ. 157–177.

37 Panos Vlagopoulos, "The Harmonization of Greek Folk Songs and Greek National Music", στο: Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou and Roderick Beaton (επιμ.), *Music, Language and Identity in Greece. Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge, London and New York 2020, σ. 109–130.

Εικόνα 5. Άρθρο του Σκαλκώτα για το δημοτικό τραγούδι (Αρχείο Ν. Σκαλκώτα, Υποαρχείο εντύπων, Φάκ. 3, ΜΜΒ).

Φιλίες και βιώματα

Ο Σκαλκώτας, παρά τις διαρκείς οικονομικές του δυσκολίες, που τον είχαν κατατάξει από τα πρώτα χρόνια των σπουδών του στο «προλεταριάτο των μουσικών», διατηρούσε κάποιες επαφές με μεγαλοαστικούς κύκλους όπως αυτόν των αδερφών Ευελπίδη.[38] Με τους κύκλους, δηλαδή, από τους οποίους είχε αναδυθεί η κοσμοπολίτικη γενιά του ’30. Ο ταλαντούχος βιολιστής συνδεόταν με πολυετή στενή φιλία με τη βιολονίστα Νέλλη Ασκητοπούλου, σύζυγο του Χρυσού Ευελπίδη. Σε κάποια επίσκεψή του στο εύπορο αστικό σαλόνι της στα τέλη του 1943, παρακολούθησε το έργο σε ιδιωτική παράσταση και δέχτηκε από τον Χρήστο Ευελπίδη την πρόταση να μελοποιήσει ορισμένα σημεία του δράματος για μια ενδεχόμενη μελλοντική σκηνική ή ραδιοφωνική παρουσίασή του.[39] Η επιστράτευση της λαϊκής παράδοσης στο πλαίσιο της ελληνικότητας που ενδιέφερε τον Ευελπίδη στο *Με του Μαγιού τα μάγια* γοήτευσε τον συνθέτη. Πέρα από την ιδεολογική της υπόσταση, φαίνεται πως άγγιξε επίσης μια ιδιαίτερη βιωματική χορ-

38 Απόστολος Κώστιος, «Παράλληλες διαδρομές προς αντίθετη κατεύθυνση… Μια συγκριτική μελέτη», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας. Ένας Έλληνας Ευρωπαίος / Nikos Skalkottas. A Greek European*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 198.

39 Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, ό.π., σ. 68.

δή του Σκαλκώτα. Ανακάλεσε την αδιαμεσολάβητη από το αστικό βλέμμα και τη μοντερνιστική οπτική της γενιάς του ’30 μακρινή σχέση του με τις δοξασίες του μεταβυζαντινού προφορικού πολιτισμού. Ειδικότερα, παρακινημένος από το ενδιαφέρον του για τον λαϊκό μύθο των νεράιδων που γνώριζε από το χωριό της μητέρας του, τα Χώστια της Βοιωτίας (τον σημερινό Πρόδρομο), ο Σκαλκώτας προθυμοποιήθηκε να γράψει ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα δείγματα σκηνικής μουσικής του.[40] Ενώ, αξίζει να υπενθυμίσω εδώ και την πρώτη συνεργασία του συνθέτη με την οικογένεια Ευελπίδη, όταν μελοποίησε το 1941 στα *16 Τραγούδια* έναν κύκλο ποιημάτων γραμμένων από τον Χρυσό, ο οποίος χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο «Χρ. Εσπέρας» για να επιδίδεται σε κάποιες λογοτεχνικές δοκιμές παράλληλα με την κύρια ακαδημαϊκή και πολιτική καριέρα του.[41] Σε εκείνη την σύνθεσή του, όμως, ο Σκαλκώτας δεν θα στραφεί σε διατονικά δημοτικά τραγούδια της ελληνικής καταγωγής του, αλλά θα αξιοποιήσει την ατονική τεχνική του δωδεκαφθογγισμού της ευρωπαϊκής παιδείας του. Και θα αποτυπώσει ίχνη μιας διάχυτης μελαγχολίας που πήγαζε τόσο από την εύθραυστη ιδιοσυγκρασία του όσο και από την εκτοπισμένη καλλιτεχνική του θέση στην Ελλάδα λόγω της κυριαρχίας των εκπροσώπων της Εθνικής Σχολής Μουσικής.[42]

40 Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, τόμ. 1, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1997, σ. 408.

41 Γιώργος Σακαλλιέρος, «Τα 16 Τραγούδια για μεσόφωνο και πιάνο (1941) του Νίκου Σκαλκώτα: ένας καλειδοσκοπικός φωνητικός κύκλος και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, «Νεωτερισμός και Παράδοση». (Με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα). Αθήνα, 21–23 Νοεμβρίου 2019. Πρακτικά Διατμηματικού Συνεδρίου. Υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας*, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 330–355· Petros Vouvaris, “Traversing melancholy: Skalkottas reads Esperas”, στο: Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou and Roderick Beaton (επιμ.), *Music, Language and Identity in Greece. Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge, London and New York 2020, σ. 196–214.

42 Όπως σημειώνει ο Πέτρος Βούβαρης, έχει τεκμηριωθεί εκτενώς η «αστάθεια της συναισθηματικής και πνευματικής κατάστασης του Νίκου Σκαλκώτα, ιδίως όταν αντιμετώπιζε αντίξοες συνθήκες», βλ. Vouvaris, “Traversing melancholy”, ό.π., σ. 196, μετάφραση δική μου. Ο Σκαλκώτας σημείωνε χαρακτηριστικά το 1931: «οι περισσότεροι των μουσικοκριτικών της πρωτευούσης μας δεν είναι ικανοί να διαβάσουν ούτε μια εύκολη σελίδα μιας παρτιτούρας έργου μου», βλ. Νίκος Σκαλκώτας, «Η μουσικοκριτική», *Μουσική Ζωή* 6 (1931), σ. 125.

Μουσική και ελληνικότητα

Ο Σκαλκώτας γράφει το συμφωνικό μουσικό του έργο για το δράμα *Με του Μαγιού τα μάγια* στη διάρκεια της Κατοχής, το 1943–1944, και το μελοποιεί την τελευταία χρονιά της σύντομης ζωής του, το 1949, στο τέλος δηλαδή του Εμφυλίου. Το έργο διακρίνεται για μια ιδιαίτερα σημαντική όψη του, μοναδική στην πολυστιλιστική μοντερνιστική γραφή του συνθέτη. Την ανάμιξη, δηλαδή, τονικού και ατονικού στιλ. Η κυκλική χρήση διατονικότητας και σειραϊκής ή μη χρωματικότητας είναι χαρακτηριστική στο έργο, το οποίο ανέβηκε για πρώτη φορά από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών το 1951.[43] Η χρήση αυτούσιων δημοτικών μελωδιών είχε αποφευχθεί από τον συνθέτη σε άλλες συνθέσεις του όπως οι *36 Ελληνικοί Χοροί* και *Η θάλασσα*, καθώς ο δημιουργός αξιοποιούσε τα μουσικά μέτρα της παράδοσης με έναν τρόπο πλησιέστερο στις μη εθνικές νεο-φολκλορικές συνθέσεις ενός Μπέλα Μπάρτοκ κι ενός Ιγκόρ Σταβίνσκι.[44] Ακόμη, με το έργο αυτό, ο Σκαλκώτας έδινε ένα από τα λιγοστά δείγματα μουσικής για φωνή.[45] Για να εστιάσουμε περαιτέρω στις επιλογές σύνθεσης, όπως και στο ιδεολογικό πλέγμα μουσικής και λογοτεχνικής ελληνικότητας, οφείλω

43 Για μια πλήρη ανάλυση της σχετικής μουσικής βλ. Κώστας Τσούγκρας, «Στοιχεία ελληνικής δημοτικής μουσικής στο *Παραμυθόδραμα* του Νίκου Σκαλκώτα: Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας», *Πολυφωνία* 20 (2012), σ. 21–42. Σύμφωνα με τον Κώστα Τσούγκρα, ο οποίος εξετάζει όψεις της ελληνικότητας στο έργο του Σκαλκώτα: «Η ελληνικότητά του είναι τόσο βαθιά, διαχρονική και υποσυνείδητη, αλλά και τόσο δεμένη με τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του ύφους του. […] Ο Σκαλκώτας ξεπερνά τον πρωτογονισμό που αποτελούσε προϋπόθεση του ρομαντικού εθνικισμού και βάσει του οποίου θα έπρεπε ο συνθέτης να αντλεί υλικό αποκλειστικά από την "αγνή και αμόλυντη" δημοτική μουσική ή την αρχαία ή τη βυζαντινή. […] Έτσι, ο Σκαλκώτας γίνεται ο πρώτος ίσως παγκόσμιας εμβέλειας νεοέλληνας συνθέτης, αυτός που κατάφερε να συνθέσει πραγματικά οικουμενική ελληνική μουσική», βλ. Κώστας Τσούγκρας, «Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: Ένας "εθνικός" ή "παγκόσμιος" συνθέτης;», στο: Σοφία Τοπούζη (επιμ.), *Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου «Έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία: Παράδοση και παγκοσμιοποίηση» (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 24–26 Απριλίου 2007)*, Έκδοση της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2008, σ. 24. Επίσης βλ. Κώστας Τσούγκρας, «Η πολυδιάστατη μουσική προσωπικότητα του Νίκου Σκαλκώτα στο παραμυθόδραμα *Με του Μαγιού τα μάγια*», στο: *Αφιέρωμα στο Νίκο Σκαλκώτα: (Ξανα)Ανακαλύπτοντας τον Σκαλκώτα, Επιστημονική Ημερίδα, ΟΜΜΘ σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, 7 & 8 Δεκεμβρίου 2019.*

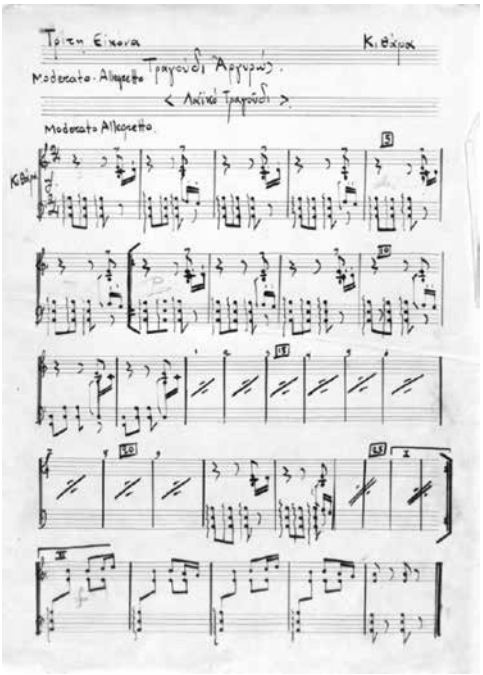
44 John Thornley, "Skalkottas, Nikos", *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/.

45 Ο Γιώργος Σακαλλιέρος επισημαίνει πως: «Η γραφή για την ανθρώπινη φωνή, φαίνεται, ποσοτικά τουλάχιστον, να υπέχει περιφερειακή θέση στη συνολική δημιουργία του Νίκου Σκαλκώτα» και αναφέρει «τις σολιστικές και χορωδιακές εκδοχές των φωνητικών μερών» στη σύνθεση του δημιουργού, βλ. Σακαλλιέρος, «Τα *16 Τραγούδια* για μεσόφωνο και πιάνο (1941)», ό.π., σ. 300.

να σταθώ περισσότερο στη συμβολική διττή διάσταση της μουσικής αφήγησης του Σκαλκώτα. Ειδικότερα, ο συνθέτης αντιστοιχεί στον κόσμο των ανθρώπων τη διατονικότητα και στον κόσμο των νεράιδων τη χρωματικότητα προκειμένου να διαχωρίσει τον κόσμο της πραγματικότητας και της φαντασίας, ο οποίος σηματοδοτεί στο δράμα, όπως σημειώσαμε παραπάνω, το όνειρο της φυγής από την απάνθρωπη πραγματικότητα της Κατοχής.[46]

Καλό είναι, όμως, να αναδείξουμε εδώ αναλυτικότερα τις σημάνσεις των επιλογών του συνθέτη σε ορισμένα από τα δεκατρία μουσικά κομμάτια που περιλαμβάνει η καλλιτεχνική του κατάθεση. Οι ιδεολογικές ανησυχίες του Σκαλκώτα διαποτίζουν το έργο με τις παλινδρομικές κινήσεις ανάμεσα στην παραδοσιακή μουσική, που έγερνε προς την μνήμη της πατρίδας του χθες, και τη μοντερνιστική τεχνική, που στρεφόταν προς την Ευρώπη (και ίσως και την Ελλάδα) του αύριο. Στη δεύτερη πράξη εμφανίζεται ο «Χορός των Νεράιδων», ο οποίος επαναλαμβάνεται στο τέλος της τέταρτης πράξης. Με έκδηλη την ένταση ανάμεσα στη διατονικότητα και τη χρωματικότητα, το σχετικό κομμάτι, το οποίο παίζεται τη στιγμή της αρπαγής του μαντηλιού από τον Θάνο αλλά και τη στιγμή της φυγής της νεαρής γυναίκας από το πανηγύρι των ανθρώπων, υπογραμμίζει την πάλη ανάμεσα στη νεραϊδίσια φύση και τη γήινη μεταστροφή της Αργυρώς.[47] Οι βαθιές ρίζες της ελληνικής παράδοσης αξιοποιούνται από τον συνθέτη σε δύο τραγούδια που εγκιβωτίζονται στη μέση περίπου της δραματικής αφήγησης, στην τρίτη πράξη και την αρχή της τέταρτης. Πρόκειται για τις σκηνές στις οποίες η Αργυρώ έχει μετατραπεί, παροδικά, σε μια στοργική σύζυγο. Σε αυτό το φευγαλέο διάλειμμα ευτυχίας, στο βουκολικό τοπίο του Ευελπίδη αντηχεί το «Τραγούδι της Αργυρώς», μια δημοτικοφανής διατονική σύνθεση του Σκαλκώτα.[48] «Ο βάλτος έχει αντίλαλο κι αν τύχει και στο πω / και μάθει ο κόσμος κι ο ντουνιάς—ντροπή—πως σ' αγαπώ», ψιθυρίζει μελωδικά η Αργυρώ (σ. 74). Η αγάπη σε μια ανέμελη προνεωτερική Αρκαδία γίνεται η παροδική λύση πριν το αναπόφευκτο τραγικό τέλος που πλησιάζει.

46 Τσούγκρας, «Στοιχεία ελληνικής δημοτικής μουσικής», ό.π., σ. 26.
47 Στο ίδιο, σ. 32, 35.
48 Στο ίδιο, σ. 27.



Εικόνα 6. Το «Τραγούδι της Αργυρώς» (Αρχείο Ν. Σκαλκώτα, Υποαρχείο παρτιτούρων, Φάκ. 001.1, ΜΜΒ).

Θα ακολουθήσει ακόμη το δημοτικό τραγούδι της Ρούμελης «Ενύχτωσε ποιόνε θα ιδώ», το οποίο τραγουδούν κάποιες χαρωπές χωριατοπούλες που πλέκουν στεφάνια από σπαρτά και συμμετέχουν στη γιορτή της Πρωτομαγιάς. Η προσδοκία της γονιμότητας της γης και το αγαθό ερωτικό παιχνίδι διαποτίζουν την ατμόσφαιρα και ο συνθέτης επεξεργάζεται μια αυθεντική δημοτική μελωδία.[49] Ο Σκαλκώτας, όπως και ο Ευελπίδης, υπογραμμίζουν εδώ τη νοσταλγική εικόνα μιας αγροτικής πατρίδας απαλλαγμένης από τις έγνοιες των Ελλήνων της Κατοχής. Η πιο αξιοπρόσεκτη επιλογή του Σκαλκώτα, όμως, ακολουθεί στα τραγούδια που συνθέτει για την τελευταία πράξη του έργου. Εδώ, μετά την υπογράμμιση του φανταστικού κόσμου των νεράιδων με ήχους ευρωπαϊκής προέλευσης και την ανάδειξη της αρμονικής συζυγικής ζωής του χωριού με ήχους ελληνικής καταγωγής, ο συνθέτης θα κλείσει το έργο του με ατονικές συνθέσεις. Θυμίζω πως η τελευταία πράξη είναι ιδιαίτερα πένθιμη, καθώς εμφανίζει τον Θάνο να ξεψυχά, ενώ ακολουθούν οι απαρηγόρητοι θρήνοι της μάνας του. Ο Σκαλκώτας, στο «Μοιρολόι της μάνας», δεν θα επιλέξει τη χρήση κάποιων δημοτικών μοτίβων από τα πολυπληθή μοιρολόγια της πατρίδας του. Θα φροντίσει, αντίθετα, να

49 Στο ίδιο, σ. 29.

συνθέσει ένα απολύτως χρωματικό μουσικό κομμάτι, με τη χρήση της προσωπικής σειραϊκής του τεχνικής.[50] Το σκληρό τέλος του έργου δεν σημαδεύεται λοιπόν από μια συνέχεια αλλά από μια ρήξη. Δεν στρέφεται προς την ελληνική μουσική κληρονομιά της πατρίδας του συνθέτη αλλά στη μοντερνιστική του προοπτική. Η σημαίνουσα επιλογή του Σκαλκώτα μοιάζει να συνομιλεί με τη θέση του Ευελπίδη που υπονοούσε στο έργο πως η μνήμη είναι δίκοπο μαχαίρι: ζωή από τη μια ως ανάμνηση καταγωγής και θάνατος από την άλλη ως ακινησία ενώπιον της αλλαγής.[51] Κι ο συνθέτης έδειχνε, με τη συγγραφή ενός ατονικού μοιρολογιού, να στρέφει το βλέμμα στην επίπονη αλλαγή.

Επίλογος

Δύο δημιουργοί διαφορετικών καταβολών και ιδιοσυγκρασίας, ο Χρήστος Ευελπίδης των μεγαλοαστικών κύκλων και ο Νίκος Σκαλκώτας της καλλιτεχνικής αφοσίωσης, συναντήθηκαν με αφορμή το παραμυθόδραμα *Με του Μαγιού τα μάγια*. Το σημείο που θα πρέπει να προσεχθεί στην ερμηνεία της δραματικής παραβολής του Ευελπίδη και της σημαίνουσας μουσικής του Σκαλκώτα είναι η διαλεκτική διάσταση ανάμεσα στον πολιτισμό της Ελλάδας και της Ευρώπης. Το διάκενο και η διαπάλη της σύζευξης ανάμεσα στην εγχώρια παράδοση και την ευρωπαϊκά ορμώμενη αισθητική. Μια απόσταση, βέβαια, την οποία είχε γεφυρώσει κατά το δυνατόν το ιδεολόγημα της ελληνικότητας του Μεσοπολέμου με την κατασκευή μιας ελληνικής ταυτότητας κατάλληλης για την Ευρώπη, όχι μιας εθνικής συνείδησης εστιασμένης αποκλειστικά στην Ελλάδα. Η αντίθεση τονικής και ατονικής μουσικής από τον Σκαλκώτα, στην καρδιά της Κατοχής, έδειχνε να υπογραμμίζει το ίδιο εναγώνιο ερώτημα που απασχολούσε τον Ευελπίδη. Την τύχη, δηλαδή, της κοσμοπολίτικης ελληνικότητας σε μια εποχή που η άλλοτε γοητευτική Ευρώπη, την οποία ενατένιζε με θαυμασμό από το αεροπλάνο ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο Πνεύμα* (1929), δοκιμαζόταν από τις ναζιστικές θηριωδίες και αναζητούσε μια νέα ταυτότητα.[52] Τόσο το δράμα του Ευελπίδη όσο και η μουσική του Σκαλκώτα

50 Στο ίδιο, σ. 36.

51 Η σημασία της μνήμης, στοιχείου αδιάσειστα δεμένου με τις αγωνίες της ελληνικότητας και την αναμόρφωση της εθνικής ταυτότητας με όρους κοσμοπολιτισμού, παίζει σημαντικό ρόλο στο ποιητικό δράμα του Ευελπίδη. Ειδικότερα, με σχετικό λογύδριό της, η Αργυρώ αναλαμβάνει να υπογραμμίσει την αξία που έχει η «θύμηση» (σ. 56). Σε άλλα σημεία του έργου, ο Ευελπίδης κάνει λόγο για το απειλητικό «θεριό της λησμονιάς» (σ. 28) για να συμπληρώσει εξ αντιδιαστολής πως «η θύμηση […] είναι η ζήση σου» (σ. 56). Η ελληνικότητα του μέλλοντος ήταν βαθιά ριζωμένη σε έναν διάλογο με το παρελθόν, ο οποίος βέβαια διέθετε συχνά μια όψη απώλειας και μελαγχολίας. Το γεγονός πως το έργο ολοκληρώνεται με το «μαύρο ρούχο της θύμησης» (σ. 102) και τη «μαύρη σάρπα» (σ. 112), που αφήνει πίσω της η Αργυρώ, δείχνει τη μετέωρη προσπάθεια του Ευελπίδη να ανιχνεύσει την εθνική πρόοδο με σταθερό (και ολοένα αχνότερο) σημείο αναφοράς τις χαμένες πατρίδες.

52 Ορέστη Διγενή [Γιώργου Θεοτοκά], *Ελεύθερο Πνεύμα*, Εκδότης Α. Ι. Ράλλης, Αθήναι

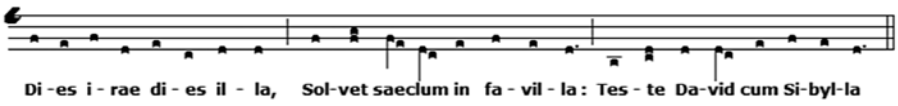
έθεταν επί τάπητος την αγωνία για τον προσανατολισμό της πατρίδας τους σε έναν κόσμο που άλλαζε συθέμελα και έβλεπε την ανθρωπιστική κληρονομιά του ουμανισμού να δοκιμάζεται βαθιά στα εγκλήματα πολέμου του Άουσβιτς. Η ακτινογράφηση του *Με του Μαγιού τα μάγια*, τόσο ως δράματος όσο και ως μουσικού έργου, φανερώνει τους κλυδωνισμούς των εγχώριων καλλιτεχνών σε μια μεταβατική εποχή. Και αποτυπώνει την αγωνία τους για τη γοργόνα της ελληνικότητας που έμοιαζε να βυθίζεται σε απρόσιτα νερά.

1929.

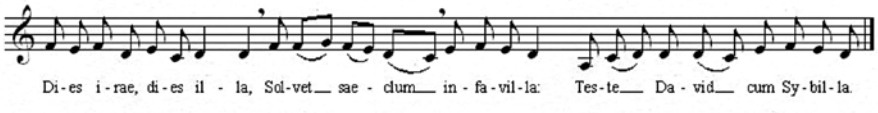
Χρήση, λειτουργικότητα και ταυτότητα του μεσαιωνικού θέματος *Dies Irae* στο συνθετικό έργο του Σεργκέι Ραχμάνινοφ

Απόστολος Παληός

Αναντίρρητα, ως ένα από τα πλέον επιδραστικά διεγερτικά της καλλιτεχνικής φαντασίας και συνθετικής δημιουργικότητας στη διάρκεια της μουσικής ιστορίας, ο μεσαιωνικός λατινικός ψαλμός του 13ου αιώνα *Dies Irae* (Μέρα οργής), του οποίου οι στίχοι περιγράφουν ανατριχιαστικές εικόνες από τη Μέρα της Κρίσεως, έτυχε αρχικά ευρείας διάδοσης ως τμήμα της καθολικής *Λειτουργίας των Νεκρών* και της «Μέρας όλων των ψυχών», με περιεχόμενο την υπενθύμιση του αναπόφευκτου του θανάτου και των συνεπειών της αμαρτίας. Από τον 19ο αιώνα, κυρίως οι αρχικές τρεις μουσικές φράσεις του, και συχνότερα η πρώτη ή μέρος αυτής, επιλέχθηκαν να χρησιμοποιηθούν ως σημαντικό θεματικό συνθετικό υλικό από πλήθος συνθετών της έντεχνης δυτικής μουσικής, αποδίδοντας στα έργα άλλοτε διαβολικές συμβολικές προεκτάσεις και άλλοτε λιγότερο ή περισσότερο διακριτικούς εξωμουσικούς συσχετισμούς. Ο συνθέτης, ωστόσο, που αξιοποίησε το θέμα αυτό επανειλημμένα σε μεγάλο εύρος της συμφωνικής και πιανιστικής εργογραφίας του, από την πρώιμη έως την όψιμη συνθετική του περίοδο, ταυτιζόμενος μαζί του ως δημιουργός και προσωπικότητα, υπήρξε ο Ρώσος Σεργκέι Ραχμάνινοφ (1873–1943). Είναι αξιοσημείωτη και πράγματι εντυπωσιακή η χρονική απόσταση του μισού αιώνα, η οποία μεσολαβεί από το πρώτο (το συμφωνικό ποίημα *Πρίγκηπας Ροστισλάβ*, 1891) έως το τελευταίο του έργο (*Συμφωνικοί Χοροί*, opus 45, 1941), στα οποία ο Ραχμάνινοφ αξιοποιεί το γρηγοριανό θέμα ως μοτιβικό υλικό, γεγονός που αδιαμφισβήτητα καταδεικνύει την κυρίαρχη και τακτική παρουσία αυτού στο σύνολο της συνθετικής του πορείας. Η παρούσα εργασία —με αφετηρία μια συνοπτική και συμπυκνωμένη επισήμανση των διαφορετικών τρόπων ενσωμάτωσης της συγκεκριμένης μελωδίας στα έργα του ρώσου συνθέτη και τον προσδιορισμό του λειτουργικού ρόλου και των συγγενών συμβολικών παραμέτρων της— στοχεύει στη διερεύνηση των πιθανών αιτιών και δημιουργικών κινήτρων που τον ώθησαν στην πληθωρική χρησιμοποίηση του χαρακτηριστικού θέματος σε βαθμό τέτοιο, ώστε να αναχθεί σε διαχρονική ιδέα της συνθετικής του ταυτότητας και, τελικά, σε μια απόπειρα απάντησης του ερωτήματος σχετικά με το τι υπήρξε πρωτίστως το *Dies Irae* για τον Ραχμάνινοφ: αποτύπωση μιας σκοτεινής και εσωστρεφούς προσωπικότητας, συνειδητή ή υποσυνείδητη έκφραση της καλλιτεχνικής του υπόστασης, διαβιβαστής της πεμπτουσίας του συνθετικού του ιδιώματος μέσω της επαναληπτικότητας της εμφάνισής του, ενοποιητικό στοιχείο των συνθέσεων σε μικροδομικό και μακροδομικό επίπεδο, ή απλά συνθετικός μανιερισμός, τον οποίο στάθηκε αδύνατο να αποφύγει;



Παράδειγμα 1. Οι τρεις πρώτες φράσεις του γρηγοριανού ψαλμού *Dies Irae* στην παλαιά τετράγραμμη μουσική σημειογραφία.[1]



Παράδειγμα 2. Οι τρεις πρώτες φράσεις του γρηγοριανού ψαλμού *Dies Irae* σε μεταφορά στη μεταγενέστερη πεντάγραμμη σημειογραφία.

Σε δώριο τρόπο, τροχαϊκό μέτρο και με περιορισμένο το διαστηματικό εύρος των δύο αρχικών φράσεων σε έκταση καθαρής 5ης στη χαμηλή περιοχή, που ευνοούσε τη δημιουργία ατμόσφαιρας σκοτεινής προδιάθεσης, ο ψαλμός με τους επιβλητικούς στίχους από τον 13ο αιώνα[2] του φραγκισκανού μοναχού Tommaso da Celano[3] (περίπου 1185–1265),[4] ποιητή και συγγραφέα τριών αγιογραφιών του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, ως μια παραστατική περιγραφή της Μέρας της Κρίσεως, διαχρονικά προκαλούσε φόβο στο μυαλό των πιστών και δέος στους αμαρτωλούς. Μέρος της Ρωμαιοκαθολικής Λειτουργίας μέχρι και το 1962, οπότε και αφαιρέθηκε λόγω του τρομακτικού του περιεχομένου, έπειτα από απόφαση της Δεύτερης Συνόδου του Βατικανού,[5] μέσω μιας διαδικασίας σταδιακής αφομοίωσής του στην κοσμική μουσική,[6] γενικεύτηκε ως προς το περιεχόμενό του και το εναρκτήριο μέλος του απέκτησε συνειρμικές προεκτάσεις μοχθηρίας και

1 «Ημέρα οργής, εκείνη η μέρα. Ο κόσμος θ' αφανιστεί μέσα σε στάχτες. Όπως προφήτευσαν ο Δαβίδ και η Σίβυλλα» (απόδοση στα ελληνικά: Μαρίνα Σταματοπούλου).

2 Άλλες πηγές τοποθετούν την προέλευση της μελωδίας προγενέστερα, με την παλαιότερη εκδοχή να αποδίδεται στον πάπα Γρηγόριο Α΄ (540–604). Βλ. Hugh Thomas Henry, "Dies Iræ", στο: Charles Herbermann (επιμ.), *Catholic Encyclopedia*, τόμ. 4, Robert Appleton Company, New York 1913, σ. 1536.

3 Κατ' άλλους, οι στίχοι αποδίδονται στον ιταλό καρδινάλιο της Αγίας Ρωμαϊκής Εκκλησίας Latino Malabranca Orsini (;–1294). Βλ. John Julian, "Dies Irae", *Dictionary of Hymnology*, Dover Publications, τόμ. 1, New York 1957, σ. 296.

4 Ο θάνατός του τοποθετείται μεταξύ των ετών 1260 και 1270. Βλ. Gilbert Wdzieczny, "The Life and Works of Thomas of Celano", *Franciscan Studies New Series* 5/1, 1945, σ. 56.

5 Χαρακτηριστική είναι η διατύπωση του ερωτήματος από τον Μαρτίνο Λούθηρο: «Γιατί θα έπρεπε ο Διάβολος να έχει τις καλύτερες μελωδίες;». Βλ. Malcolm Boyd, "Dies Irae: Some Recent Manifestations", *Music & Letters* 49/4, 1968, σ. 348.

6 Η παλαιότερη πολυφωνική μελοποίηση του Ρέκβιεμ από τον Johannes Ockeghem δεν περιλαμβάνει το *Dies irae*. Οι πρώτες πολυφωνικές συνθέσεις που το περιλαμβάνουν ως μέρος ανήκουν στους Engarandus Juvenis και Antoine Brumel, τους οποίους διαδέχθηκαν πολλοί συνθέτες της Αναγέννησης.

μαγείας. Ως απόρροια αυτού, όχι τυχαία οι συνθέτες από τον 18ο έως και τον 20ό αιώνα απέφυγαν στα Ρέκβιέμ τους τη χρήση της ίδιας αυτής μελωδίας,[7] επιλέγοντας να κρατήσουν μόνο το κείμενο και επενδύοντάς το με δικής τους σύλληψης μουσική.[8] Μετά τη χρήση του στη Λειτουργία, κυρίαρχη μορφή συνθετικής έκφρασης κατά τον 17ο αιώνα,[9] η όπερα και νέα είδη, όπως η σονάτα, οι παραλλαγές, η συμφωνία, το συμφωνικό ποίημα, αλλά και η εισαγωγή της παράδοσης της δεξιοτεχνίας κατά τον 19ο αιώνα, παρείχαν σταδιακά στους ρομαντικούς, κυρίως, συνθέτες ένα πεδίο πολυδιάστατων δυνατοτήτων συνθετικής αξιοποίησης του πρωτότυπου αρχικού μέλους του ψαλμού θεματικά, μοτιβικά αλλά και αλληγορικά, με τη συνδρομή φιλολογικών συσχετισμών που δημιουργούσαν προγραμματικούς υπαινιγμούς κατά την εφαρμογή της μεσαιωνικής μελωδίας στη δυτική έντεχνη μουσική δημιουργία.[10]

Σε αυτό ακριβώς το σημείο, στην παρείσφρηση του *Dies Irae* στη λογοτεχνία, εντοπίζεται ο πρώτος κρίκος στην αλυσίδα που πυροδότησε το ενδιαφέρον του Ραχμάνινοφ για τον ψαλμό. Και αν η χρησιμοποίηση των πρώτων δύο στροφών από τον Sir Walter Scott (1771–1832), ως κορύφωση στην 6η ωδή του αφηγηματικού του ποιήματος *Το τραγούδι του τελευταίου τροβαδούρου* (1805), συνιστά αξιόλογη επιρροή, καταλυτική αποδεικνύεται η αντίστοιχη του Goethe (1749–1832), ο οποίος, στο Α΄ μέρος του αριστουργηματικού θεατρικού του δράματος *Faust* (1808),[11] χρησιμοποιεί την 1η, την 6η και την 7η στροφή του ύμνου στη σκηνή του Καθεδρικού Ναού, συνδυάζοντας τις ποιότητες του ριζοσπαστικού ελεύθερου επαναστατικού πνεύματος της Γαλλίας και την αντιορθολογική προσέγγιση της τέχνης με τον παθιασμένο συναισθηματικό ζήλο, τον ηρωισμό του θνητού νου και την αναβίωση των στοιχείων αλχημείας και μαγείας του μεσαιωνισμού, εμπνέοντας τελικά, σε υπέρμετρο βαθμό, τους συνθέτες του ρομαντικού κινήματος.

Ακολούθως, παραθέτουμε κατά χρονολογική σειρά κατάλογο έργων προγενέστερων του Ραχμάνινοφ συνθετών, στα οποία αυτοί εισήγαγαν λιγότερο ή περισσότερο εμφανώς το *Dies Irae*:

---

7 Κατά τον πρώιμο 19ο αιώνα, τα *Dies Irae* των Salieri και Cherubini στα *Ρέκβιεμ* τους του 1804 και του 1816, αντίστοιχα, είναι αντιπροσωπευτικά έργα σημαντικής επίδρασης. Μάλιστα, το *Ρέκβιεμ* του Cherubini σε Ντο ελάσσονα θαύμαζε ο Beethoven και παρουσιάστηκε το 1827 στην κηδεία του. Βλ. Rudolf Lück, «[προλεγόμενα]», στο: Luigi Cherubini, *Requiem in C Minor,* Edition Eulenburg, New York 1962.

8 Σε αυτήν την κατεύθυνση, σημαντικότερα θεωρούνται τα *Ρέκβιεμ* των Mozart, Berlioz, Verdi και Στραβίνσκι.

9 Alec Robertson, *Requiem: Music of Mourning and Consolation*, Praeger, New York 1967, σ. 57.

10 Το *Dies Irae*, έχοντας διαγράψει τη διαδρομή του στην κλασική συνθετική δημιουργία, πέρασε μετέπειτα ως μελωδικό και μοτιβικό υλικό και στην κινηματογραφική μουσική, κάνοντας για πρώτη φορά την εμφάνισή του στις ταινίες *The Citizen Kane* (1941) και *What A Wonderful Life* (1946).

11 Η πρώτη εκτύπωση του έργου ως *Φάουστ, ένα απόσπασμα* δημοσιεύτηκε το 1790, η πρώιμη εκδοχή του Α΄ μέρους είδε το φως το 1806 και ακολούθησε η έκδοσή του το 1808, καθώς και νέα αναθεωρημένη έκδοση το 1828–1829.

- Haydn: *Συμφωνία αρ. 103* (1795)[12]
- Berlioz: *Φανταστική συμφωνία* (1830)
- Liszt: *Ο Χορός των νεκρών* (*Totentanz*), παράφραση πάνω στο *Dies Irae* για πιάνο και ορχήστρα (1859)
- Μούσοργκσκι: *Νύχτα στο φαλακρό βουνό*, συμφωνικό ποίημα (1867)
- Saint-Saëns: *Μακάβριος χορός*, συμφωνικό ποίημα, opus 40 (1874)[13]
- Μούσοργκσκι: *Τρεπάκ (ρωσικός χορός) αρ. 3*, από τον κύκλο για φωνή και πιάνο *Τραγούδια και χοροί του θανάτου* (1875)[14]
- Τσαϊκόφσκι: *Ορχηστρική σουίτα αρ. 3*, opus 55 (1884)[15]
- Τσαϊκόφσκι: *Συμφωνία Μάνφρεντ*, opus 58 (1885)[16]
- Τσαϊκόφσκι: *Συμφωνία αρ. 5*, opus 64 (1888)[17]
- Brahms: *Ιντερμέτζο για πιάνο, σε Μι♭ ελάσσονα*, opus 118 αρ. 6 (1893)[18]
- Mahler: *Συμφωνία αρ. 2, «της Αναστάσεως»* (1888–1894)[19]
- R. Strauss: *Till Eulenspiegel*, συμφωνικό ποίημα (1894)[20]
- Γκλαζουνόφ: *Από τον Μεσαίωνα,* ορχηστική σουίτα, opus 79 (1902)[21]

12 Οι εναρκτήριοι τέσσερις φθόγγοι του θέματος στη χαμηλή περιοχή ταυτίζονται με τους αντίστοιχους του *Dies Irae*, σύμφωνα με τον David P. Schroeder, "Audience Reception and Haydn's London Symphonies", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16/1, σ. 71.

13 Η πρώτη φράση του ψαλμού χρησιμοποιείται ρυθμικά παραλλαγμένη και μελωδικά τροποποιημένη σε ρυθμό βαλς, υπογραμμίζοντας την παρουσία του θανάτου και ενισχύοντας τα στοιχεία του μακάβριου και του γκροτέσκου.

14 Ο ρώσος συνθέτης —μετά την προγενέστερη *Νύχτα στο φαλακρό βουνό*— ενσωματώνει το μοτίβο σε έναν από τους σπουδαιότερους τραγουδιστικούς κύκλους της ρωσικής σχολής, με παράθεση της κεφαλής του θέματος στο αριστερό χέρι στο πιάνο, που σηματοδοτεί την πρόσκληση σε λαϊκό χορό από τη φιγούρα του θανάτου.

15 Στην τετραμερή αυτή σουίτα, μία μεμονωμένη εμφάνιση του ψαλμού παρατηρείται στην τέταρτη παραλλαγή του τελευταίου μέρους (θέμα και παραλλαγές).

16 Το θέμα του ψαλμού στο εκκλησιαστικό όργανο σηματοδοτεί τον θάνατο του Μάνφρεντ.

17 Στο τέταρτο μέρος, πραγματοποιείται θεματική και αντιστικτική επεξεργασία του μοτίβου που συνάδει με την ατμόσφαιρα παραίτησης μπροστά στο αναπόφευκτο της μοίρας, προσομοιάζοντας στην αντίστοιχη μεταχείριση από τον Ραχμάνινοφ στη *2η συμφωνία* και στο *Νησί των νεκρών*.

18 Οι εναρκτήριοι τέσσερις φθόγγοι του ψαλμού αποτελούν το εσωστρεφές κεντρικό μοτίβο του πιανιστικού έργου.

19 Αναφορές του *Dies Irae* γίνονται τόσο στην επεξεργασία του πρώτου όσο και στην αντίστοιχη επεξεργασία του τελευταίου, πέμπτου μέρους της συμφωνίας, με χαρακτήρα πένθιμου εμβατηρίου.

20 Η χρήση της κεφαλής του μοτίβου λειτουργεί ως υπαινικτική αναφορά στις συνέπειες από ενδεχόμενη ύβρη στη θρησκεία από την πλευρά του ήρωα του εξωμουσικού προγράμματος.

21 Στο δεύτερο από τα τέσσερα προγραμματικά μέρη με σκηνές από τη μεσαιωνική εποχή, οι πρώτες δύο φράσεις του ψαλμού «παρουσιάζουν τον χορό του θανάτου». Βλ. John Cox, «[προλεγόμενα]», στο: *Glazunov Suites: From the Middle Ages. Scenes de Ballet. Lyadov: A Musical Snuffbox*, Chandos CD #CHAN8804, 1990, σ. 4. Επιπλέον, υπαινικτικές αναφορές εντοπίζονται και στο τέταρτο μέρος.

- Μιασκόφσκι: *Συμφωνία αρ. 6*, opus 23 (1921–1923).[22]

Από τον παραπάνω κατάλογο, άξιο παρατήρησης είναι το γεγονός πως η χώρα που ταυτίστηκε περισσότερο με το μεσαιωνικό θέμα δεν ήταν κάποια καθολικού δόγματος αλλά πρωτίστως η ορθόδοξη Ρωσία με τους Μούσοργκσκι, Τσαϊκόφσκι, Γκλαζουνόφ, Μιασκόφσκι, πριν και κατά τη διάρκεια δράσης του Ραχμάνινοφ, αλλά και μεταγενέστερα.[23] Ωστόσο, ισχυρό αποτύπωμα στην καλλιτεχνική ενασχόληση του ρώσου συνθέτη με το *Dies Irae* άφησαν τρία από τα παραπάνω έργα, τα οποία δυνάμεθα να χαρακτηρίσουμε ως πρότυπα: η *Φανταστική συμφωνία* του Berlioz, ο *Χορός των νεκρών* του Liszt και η *Νύχτα στο φαλακρό βουνό* του Μούσοργκσκι.

Ο μεσαιωνικός ψαλμός άσκησε ιδιαίτερη επίδραση στην αναζωογόνηση του καθολικισμού και στην αναβίωση του μεσαιωνισμού που χαρακτήρισε τη Γαλλία κατά τον 19ο αιώνα. Στο ιστορικό αυτό πλαίσιο, η γαλλική μετάφραση του *Faust*, με την οποία ήρθε σε επαφή ο Berlioz το 1828,[24] υπήρξε καταλυτική τόσο για τη χρησιμοποίηση του κειμένου του ψαλμού με πρωτότυπη μουσική στη *Μεγάλη Λειτουργία των νεκρών* (1836) όσο και, πρώτα και κύρια, για τη θεματική αξιοποίηση των τριών αρχικών φράσεων του μέλους που είχε προηγηθεί έξι χρόνια νωρίτερα στο καταληκτικό, πέμπτο μέρος της *Φανταστικής συμφωνίας*, το οποίο φέρει τον τίτλο «Όνειρο νυχτερινής σύναξης μαγισσών»[25] και όπου ο υπαινικτικός ψαλμός χρωματίζει την ατμόσφαιρα παραισθήσεων, μαγείας και παρωδίας μακάβριων, πένθιμων και πρωτόγονων στοιχείων.[26]

Παράδειγμα 3. Φανταστική Συμφωνία, 5ο μέρος, μ. 127–145.[27]

Εξίσου καταλυτική υπήρξε η επιρροή του γάλλου συνθέτη στον Liszt, με τη

22 Το μεσαιωνικό θέμα εμφανίζεται στο καταληκτικό τέταρτο μέρος ως αποτύπωση της θλίψης του συνθέτη για την πρόσφατη απώλεια τριών οικείων του προσώπων.

23 Με τα έργα των Χατσατουριάν (*2η συμφωνία*), Σοστακόβιτς (*1η συμφωνία*), Στραβίνσκι (*Ρέκβιεμ*).

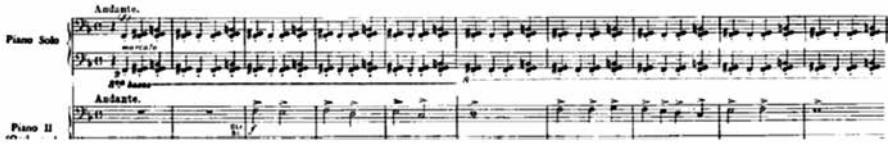
24 Ο *Faust* κατέκλυσε τον Berlioz, σε βαθμό που αυτός «να διαβάσει [το βιβλίο] αδιάκοπα και να παροτρύνει τον καθένα να το διαβάσει». Βλ. Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Columbia University Press, New York 1969, σ. 31.

25 Κατά τον Barzun, η *Σύναξη των μαγισσών* «είναι το πρώτο κομμάτι ρωσικής μουσικής». Βλ. Barzun, ό.π., σ. 162.

26 Η αδιαμφισβήτητη προγραμματική πρόθεση του συνθέτη αναφέρεται ξεκάθαρα σε γράμμα του. Βλ. David Cairns, *Berlioz. Volume One: The Making of an Artist (1803–1832)*, University of California Press, Los Angeles 1999, σ. 360.

27 Hector Berlioz, *Fantastic Symphony*, επιμ. Edward T. Cone, W. W. Norton & Company (Norton Critical Score Series), New York 1971.

συγκυρία της παρουσίας του τελευταίου στο ακροατήριο κατά την πρεμιέρα της *Φανταστικής συμφωνίας* στο Παρίσι και τη συνακόλουθη εξύμνηση της ιδιοφυΐας του Berlioz.[28] Από την επιρροή αυτή, σε συγκερασμό και με τις βαθιές θρησκευτικές πεποιθήσεις του Liszt, προέκυψε *Ο χορός των νεκρών (Totentanz)*,[29] μια σειρά παραλλαγών επίσης επί των εναρκτήριων τριών φράσεων του *Dies Irae*.



Παράδειγμα 4. Ο χορός των νεκρών, μ. 1–10.[30]

Επιπρόσθετα, οι «σατανικών ικανοτήτων» συναυλιακές εμφανίσεις του Paganini, την περίοδο αυτή, με την αδιανόητη για την εποχή τεχνική του δεινότητα στο βιολί, αποτέλεσαν αντικείμενο ενός σχετικά νέου φαινομένου, της διασύνδεσης της δεξιοτεχνίας με το δαιμονικό στοιχείο.

Τα δύο προαναφερθέντα πρωτοποριακά —ως προς τη θεματική εφαρμογή του *Dies Irae* στην έντεχνη μουσική— έργα και οι διαβολικοί εξωμουσικοί συσχετισμοί που εμπλούτισαν το συμβολικό του περιεχόμενο επίδρασαν βαθιά στους ρώσους συνθέτες των τελών του 19ου αιώνα, κυρίως δε στους Ρίμσκι-Κόρσακοφ και Μούσοργκσκι και, κατά συνέπεια, στον Ραχμάνινοφ. Η γνωστοποίησή τους στο ρωσικό ακροατήριο συντελέστηκε αφενός με την εκτέλεση της *Φανταστικής συμφωνίας* το 1867, κατά τη δεύτερη περιοδεία του Berlioz στη Ρωσία, και αφετέρου με την πρεμιέρα του *Χορού των νεκρών* στη Ρωσία, έναν χρόνο νωρίτερα, από τον δάσκαλο του Μούσοργκσκι, Anton Herke. Εν πολλοίς, η ιστορία της ρωσικής μουσικής του 19ου αιώνα υπήρξε άρρηκτα συνυφασμένη με τον γάλλο συνθέτη.[31]

Το τρίτο πρότυπο έργο, η *Νύχτα στο φαλακρό βουνό* του Μούσοργκσκι (1867), το «πρώτο συμφωνικό ποίημα από ρώσο συνθέτη»,[32] όπου το προγραμματικό

28 Ως φυσικό επακόλουθο μπορεί να χαρακτηριστεί η μεταγραφή του έργου για σόλο πιάνο από τον Liszt μερικά χρόνια αργότερα (1834), η οποία προκαλούσε τέτοια «επίδραση που υπερέβαινε αυτή μιας πλήρους ορχήστρας». Βλ. Charles Hallé, *The Autobiography of Charles Hallé: With Correspondence and Diaries*, επιμ. Michael Kennedy, Paul Elek Books, London 1972, σ. 57.

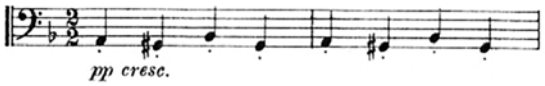
29 Το έργο ολοκληρώθηκε το 1859, αν και η σύλληψή του είχε πραγματοποιηθεί είκοσι χρόνια νωρίτερα.

30 Franz Liszt, *Totentanz: Paraphrase über das Dies Irae. Two-piano Transcription by Emil von Sauer*, Paragon Music Publishers, New York 1946.

31 Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Abraham για τον Berlioz, «κανένας άλλος συνθέτης δεν έγραψε ομολογουμένως πιο "φανταστική" μουσική πέραν των Ρώσων». Βλ. Gerald Abraham, *On Russian Music*, Johnson Reprint Corporation, New York 1970, σ. 150.

32 M. D. Calvocoressi, *Modest Mussorgsky: His Life and Works*, Rockliff, London 1956, σ. 78.

στοιχείο[33] εμπεριέχει —ανάλογα με την προγραμματική συμφωνία του Berlioz— σατανικές φιγούρες και μάγισσες, και συσχετίζει τον ψαλμό με δαιμονικές νύξεις, εισάγει το πρότυπο παράδειγμα χρήσης των πρώτων τεσσάρων φθόγγων του μεσαιωνικού ψαλμού σε αντίθεση με την πιο διευρυμένη έκθεση του μελωδικού υλικού στα δύο προγενέστερα έργα, χρήση που μετατοπίζει τον ρόλο του ψαλμού από θεματικό σε μοτιβικό, προκαλώντας μια ποικιλία εφαρμογής του από ξεκάθαρες παραθέσεις έως υπαινικτικές αναφορές και μετασχηματισμούς του καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης, ενώ ταυτόχρονα θέτει νέες προδιαγραφές αξιοποίησης του μοτίβου στα έργα μεταγενέστερων συνθετών, συμπεριλαμβανομένου του Ραχμάνινοφ, αναγόμενο κατά κάποιο τρόπο σε —ας μας επιτραπεί η έκφραση— συνθετικό «δεδικασμένο». Κατά συνέπεια, η ιδιαίτερη τάση των ρώσων δημιουργών για φαντασία και δημιουργική συνθετική αντιμετώπιση ήταν αυτή που μετάλλαξε τον ρόλο και τη λειτουργικότητα του μοτίβου.



Παράδειγμα 5. Νύχτα στο φαλακρό βουνό, μ. 3–4.[34]

Τρία κρίσιμα χαρακτηριστικά που προκύπτουν, επομένως, από τα τρία παραπάνω πρότυπα έργα είναι καταρχάς η συνειδητοποίηση της καταλληλότητας του ψαλμού για την αναπαράσταση του φανταστικού (Berlioz), κατά δεύτερον οι προοπτικές που ανέδειξε για την περαιτέρω εξέλιξη της πιανιστικής δεξιοτεχνίας (Liszt) και κατά τρίτον η συντομευμένη χρήση της μελωδίας με ένα εύκολα αναγνωρίσιμο τετράφθογγο μοτίβο που κατέστη ιδιαίτερα αξιοποιήσιμο για συμφωνική χρήση (Μούσοργκσκι).[35] Σχηματοποιημένα, η αλληλουχία επιδράσεων κατά τον 19ο αιώνα, που οδηγεί εν τέλει στην υιοθέτηση από τον Ραχμάνινοφ του *Dies Irae* ως δημιουργικό συνθετικό κύτταρο, μπορεί να συνοψιστεί ως εξής:

Faust του Goethe ➡ Berlioz ➡ Liszt ➡ Μούσοργκσκι ➡ Ραχμάνινοφ

Καταγράφουμε, στη συνέχεια, τον κατάλογο έργων του Ραχμάνινοφ, όπου γίνεται χρήση του *Dies Irae* (κατά χρονολογική σειρά):

- *Πρίγκηπας Ροστισλάβ*, συμφωνικό ποίημα, χωρίς αριθμό opus (1891)

33 Αυτό αναφέρεται ευθέως σε γράμμα του Μούσοργκσκι στον Ρίμσκι-Κόρσακοφ μετά την ολοκλήρωση του έργου. Βλ. David Brown, *Mussorgsky: His Life and Works*, Oxford University Press, New York 2002, σ. 88.

34 Modest Mussorgsky, *A Night on Bald Mountain, Fantasy for Orchestra in Full Score. Completed and orchestrated by Nikolay Rimsky-Korsakov*, Dover Publications, New York 1999.

35 Susan Jeanne Woodard, *The Dies Irae as used by Sergei Rachmaninoff: Some Sources, Antecedents, and Applications*, D.M.A., Ohio State University, 1984, σ. 42.

- *Συμφωνία αρ. 1*, opus 13 (1895)[36]
- *Μουσική στιγμή για πιάνο*, opus 16 αρ. 3 (1898)
- *Σουίτα για δύο πιάνα αρ. 2*, opus 17 (1901)
- *Σονάτα για πιάνο αρ. 1*, opus 28 (1907)
- *Συμφωνία αρ. 2*, opus 27 (1907)
- *Το νησί των νεκρών,* συμφωνικό ποίημα, opus 29 (1909)
- *Πρελούδια για πιάνο*, opus 32 αρ. 4 και αρ. 12 (1910)
- *Études-Tableaux* για πιάνο, opus 33 αρ. 1 και αρ. 4 (1911)
- *Οι καμπάνες*, χορωδιακή συμφωνία, opus 35 (1913)
- *Ολονύκτια αγρυπνία*, για χορωδία a cappella, opus 37 αρ. 5 (1915)
- «Στον κήπο μου τη νύχτα», τραγούδι για φωνή και πιάνο, opus 38 αρ. 1 (1916)
- *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1*, opus 1 (1917)[37]
- *Étude-Tableau* για πιάνο, opus 39 αρ. 2 (1917)
- *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 4*, opus 40 (1926)[38]
- *Σονάτα για πιάνο αρ. 2*, opus 36 (1931)[39]
- *Ραψωδία πάνω σε ένα θέμα του Paganini*, παραλλαγές για πιάνο και ορχήστρα, opus 43 (1934)[40]
- *Συμφωνία αρ. 3*, opus 44 (1936)
- *Συμφωνικοί χοροί*, opus 45 (1941).

Όπως καταδεικνύεται από το πλήθος των έργων και την τόσο ευρεία χρονική μεταξύ τους απόσταση, ο Ραχμάνινοφ αποτελεί αυταπόδεικτα τον συνθέτη που ενσωμάτωσε όσο κανείς άλλος το μοτίβο του ψαλμού σε συμφωνικές, φωνητικές και πιανιστικές συνθέσεις του, ανάγοντας το *Dies Irae* κυριολεκτικά σε εφαλτήριο

36 Αποτελεί το πιο πρώιμο έργο στο οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί συστηματικά το μοτίβο του ψαλμού.

37 Αναθεωρημένη εκδοχή της πρωτότυπης του 1891.

38 Πρώτη εκδοχή πριν από τη διπλή αναθεώρηση που ακολούθησε, με καταληκτική την έκδοση του 1941, η οποία εκτελείται συνηθέστερα και από την οποία, ωστόσο, έχουν αφαιρεθεί αρκετά μοτιβικά στοιχεία σχετιζόμενα με το *Dies Irae*.

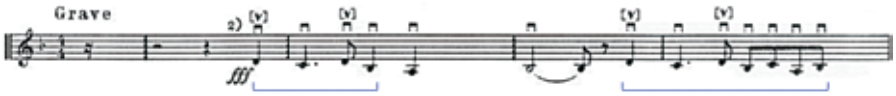
39 Αναθεωρημένη εκδοχή της πρωτότυπης του 1913.

40 Χρησιμοποιείται το θέμα του *24ου Καπρίτσιου* του Paganini, το οποίο είχε ήδη υποστεί συνθετική μεταχείριση υπό μορφή παραλλαγών από τους Liszt και Brahms. Σχετικά, βλ. Απόστολος Παληός, «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις σε τέσσερις εμβληματικούς συνθέτες του 19ου και 20ου αιώνα με αφορμή το τελευταίο από τα Καπρίτσια του Paganini», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)*, Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21–23 Νοεμβρίου 2019, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 10–22.

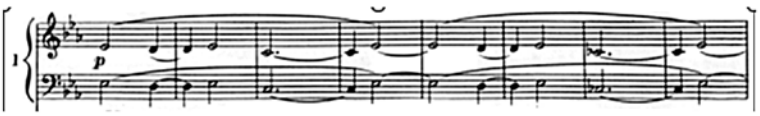
και κύκνειο άσμα της συνθετικής του ενασχόλησης. Οι τεχνικές χρήσης του μοτίβου στα έργα του αφορούν είτε «ξεκάθαρη παράθεση» των τεσσάρων αρχικών φθόγγων ή σπανιότερα ολόκληρης της εισαγωγικής φράσης, είτε «μεταλλαγμένη παράθεση» με διαστηματικές ή/και ρυθμικές τροποποιήσεις, είτε «υπαινικτική παράθεση» με περαιτέρω ρυθμικές και διαστηματικές μετατροπές, σε βαθμό που ελάχιστα θυμίζει πλέον το αρχικό πρότυπο. Παράλληλα, το μοτίβο χρησιμοποιείται άλλοτε με τη βαρύτητα θεματικού μελωδικού υλικού, άλλοτε ως αντιστικτικό αντίβαρο ή με συνοδευτικό ρόλο, και ενίοτε ως παράγωγος φευγαλέος σχηματισμός, ενώ, σε κάποιες περιπτώσεις, παρατηρείται συνδυασμός διαφορετικών τεχνικών.

Από την εξέταση του συνόλου των συνθέσεων "Dies Irae" του Ραχμάνινοφ, παραθέτουμε τα ακόλουθα μουσικά αποσπάσματα ως ενδεικτικά χαρακτηριστικά παραδείγματα της πολυποίκιλης ενσωμάτωσης του μοτίβου:

1. Θεματική παράθεση 4, 6 ή 7 φθόγγων (με λειτουργικότητα κύριου θέματος)



Παράδειγμα 6. Συμφωνία αρ. *1*,[41] 1ο μέρος, μ. 1–4.

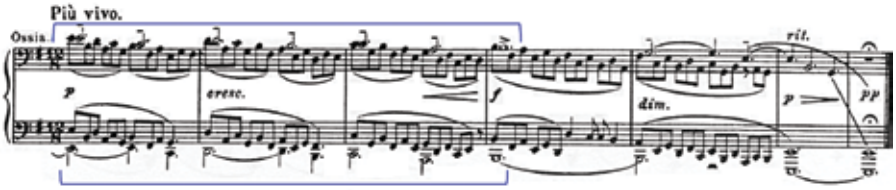


Παράδειγμα 7. Σουίτα για δύο πιάνα αρ. *2*,[42] 2ο μέρος, μ. 157–164.

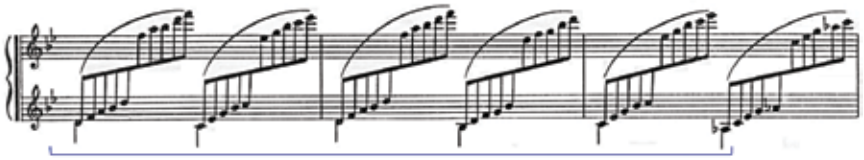
41 Sergei Rachmaninoff, *Symphony No. 1*, επιμ. I. Iordan και G. Kirkor, Muzyka State Publishers, Moscow 1977.

42 Sergei Rachmaninoff, *Suite No. 2, Opus 17 for Two Pianos, Four Hands*, International Music Company, New York 1953.

2. Μοτιβική παράθεση 4, 6 ή 7 φθόγγων (όχι με λειτουργικότητα θέματος)

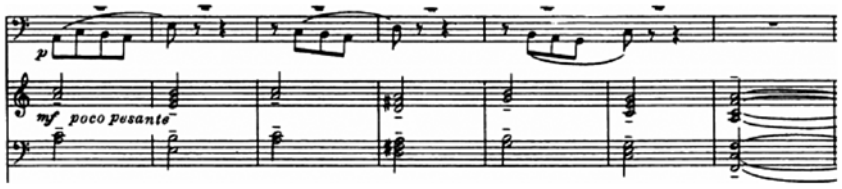


Παράδειγμα 8. Πρελούδιο για πιάνο, opus 32 αρ. 4,[43] τα 7 τελευταία μέτρα του Ossia.



Παράδειγμα 9. Κοντσέρτο για πιάνο αρ. *4*,[44] 1ο μέρος, μ. 7–9 μετά το [30].[45]

3. Παράθεση του μοτίβου ως αντίθεμα ή δευτερεύον θέμα



Παράδειγμα 10. Ραψωδία πάνω σε ένα θέμα του Paganini,46 παραλλαγή αρ. 7, μ. 1–7.

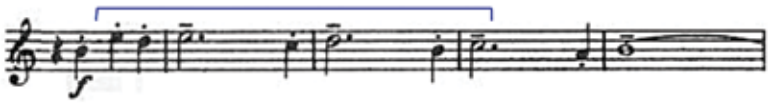
43 Sergei Rachmaninoff, *Thirteen Preludes for the Piano*, G. Schirmer Inc, New York 1942.

44 Sergei Rachmaninoff, *Concerto No. 4, Opus 40, For Piano and Orchestra*, Charles Foley Music Publisher, New York 1944.

45 Ομοιότητα παρατηρείται, ως προς τον τρόπο της πιανιστικής γραφής, με τη Σπουδή σε Λα ελάσσονα, opus 39 αρ. 2 (βλ. παρακάτω).

46 Sergei Rachmaninoff, *Rapsodie sur un Thème de Paganini, Op. 43, pour Piano et Orchestre. Two-piano reduction by Rachmaninoff*, Belwin Mills Publishing, New York 1962.

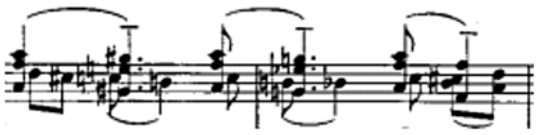
4. Παράθεση του μοτίβου με πρόθημα (προσθήκη ενός ή περισσότερων φθόγγων πριν το μοτίβο)[47]



Παράδειγμα 11. Συμφωνία αρ. *2*,[48] 2ο μέρος, μ. 3–7.

Παράδειγμα 12. Καμπάνες,[49] 4ο μέρος, μ. 25–26.

5. Παράθεση του μοτίβου ως επίθημα (το μοτίβο ως απόληξη μιας ευρύτερης μελωδίας)



Παράδειγμα 13. Σονάτα για πιάνο αρ. 2,50 3ο μέρος, μ. 176–177.

6. Παράθεση του μοτίβου με επέκτασή του

Παράδειγμα 14. Το νησί των νεκρών,51 μ. 1–7 μετά το [26].

47 Η ενσωμάτωση ενός προθήματος στο μοτίβο δημιουργεί πιο εκτενείς μελωδίες, νέας εκφραστικής ταυτότητας.

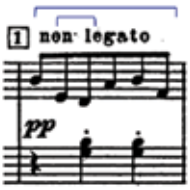
48 Sergei Rachmaninoff, *Symphony No. 2*, Kalmus (Kalmus Miniature Orchestra Scores No. 141), New York 1942.

49 Sergei Rachmaninoff, *Die Glocken – The Bells*, Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd, New York 1979.

50 Sergei Rachmaninoff, *Sonata No. 2 (Revised Version)*, International Music Company, New York [χ.χ.].

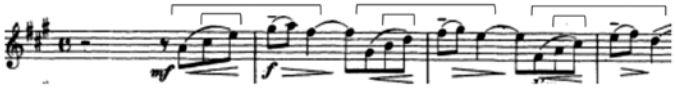
51 Sergei Rachmaninoff, *Isle of the Dead, Symphonic Poem after Boecklin's Painting, Opus 29*, International Music Company, New York 1943.

7. Παράθεση του μοτίβου με παρεμβολή φθόγγων



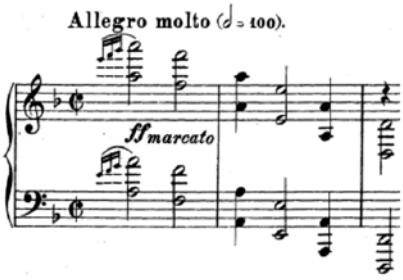
Παράδειγμα 15. Σουίτα για δύο πιάνα αρ. *2*, 2ο μέρος, μ. 9.

Παράδειγμα 16. Σονάτα για πιάνο αρ. 2, 1ο μέρος, μ. 38.



Παράδειγμα 17. Συμφωνία αρ. 2, 3ο μέρος, μ. 1–4. Εκφορά του μοτίβου με προσθήκη ενδιάμεσων φθόγγων και ταυτόχρονα τον 1ο φθόγγο του μοτίβου σε διαφορετική περιοχή (οκτάβα) από τους υπόλοιπους.[52]

8. Διαστηματική παράλλαξη του μοτίβου53

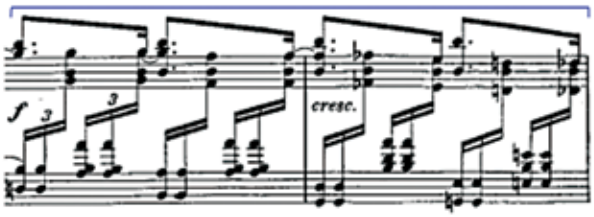


Παράδειγμα 18. Σονάτα για πιάνο αρ. 1,54 3ο μέρος, μ. 1–3.

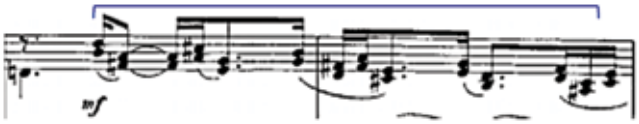
52 Ο Rubin θεωρεί τη συγκεκριμένη περίπτωση ως την «πιο ευρηματική παράλλαξη του μοτίβου». Βλ. David Rubin, "Transformations of the Dies Irae in Rachmaninov's Second Symphony", *The Music Review* 23, 1962, σ. 135.

53 Στις περιπτώσεις μετατροπής διαστημάτων σε βαθμό που μόλις αναγνωρίζεται το αρχικό μοτίβο, η παράθεσή του λαμβάνει χαρακτήρα υπαινικτικής αναφοράς.

54 Sergei Rachmaninoff, *Sonata No. 1 and Other Works for Solo Piano*, Dover Publications,

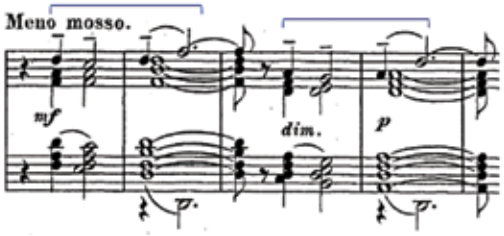


Παράδειγμα 19. Σονάτα για πιάνο αρ. 2 (αναθεωρημένη έκδοση), 1ο μέρος, μ. 19–20.55



Παράδειγμα 20. Σονάτα για πιάνο αρ. 2, 1ο μέρος, μ. 72–73.[56]

9. Αναστροφή διαστημάτων του μοτίβου



Παράδειγμα 21. Σονάτα για πιάνο αρ. 1, 1ο μέρος, μ. 15–19.

Παράδειγμα 22. Σονάτα για πιάνο αρ. 2, 2ο μέρος, μ. 7–8.

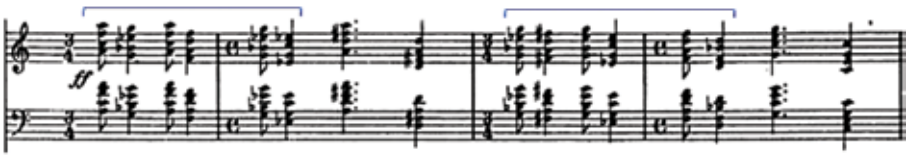
New York 2001.

55 Το συγκεκριμένο παράδειγμα παράλλαξης εξυπηρετεί σκοπούς μετάβασης

56 Το συγκεκριμένο παράδειγμα παράλλαξης εξυπηρετεί σκοπούς ανάπτυξης.

10. Ρυθμική παράλλαξη του μοτίβου

Παράδειγμα 23. Οι καμπάνες, 2ο μέρος, μ. 1–2.

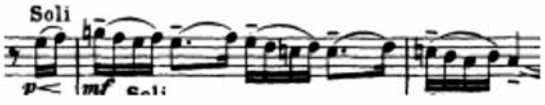


Παράδειγμα 24. Ραψωδία πάνω σε ένα θέμα του *Paganini*, παραλλαγή αρ. 10, μ. 5–8.

11. Ταυτόχρονη διαστηματική και ρυθμική παράλλαξη του μοτίβου

Παράδειγμα 25. Το νησί των νεκρών, μ. 1–3 μετά το [20].[57]

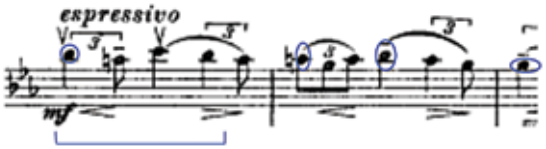
12. Παραλλαγή του μοτίβου (με τους φθόγγους του να σχηματίζουν διαβατικά-μεταβατικά σχήματα)



Παράδειγμα 26. Συμφωνία αρ. 2, 3ο μέρος, μ. 49–50.

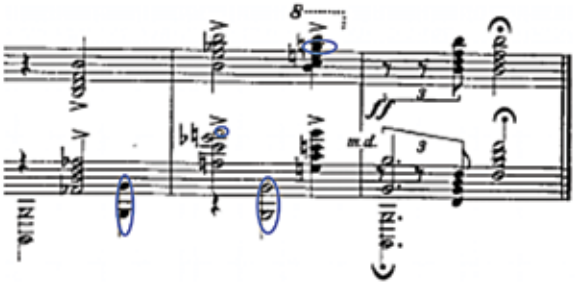
57 Το παράδειγμα αυτό ενέχει και ξεκάθαρα προγραμματικά στοιχεία, καθώς, με τη ρυθμική κινητικότητα, απεικονίζεται μουσικά ο κυματισμός της θάλασσας, που αποτελεί θεματικό στοιχείο του πίνακα.

13. Ταυτόχρονη παραλλαγή του μοτίβου και παράθεσή του με παρεμβολή φθόγγων



Παράδειγμα 27. Το νησί των νεκρών, μ. 16–18 μετά το [14].

14. Παράθεση του μοτίβου σε διαφορετικά τονικά ύψη

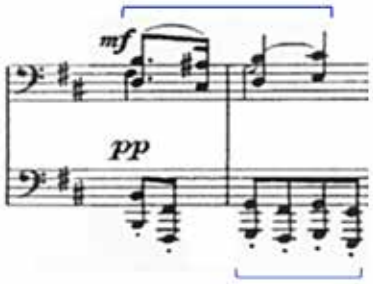


Παράδειγμα 28. Σονάτα για πιάνο αρ. 2, 3ο μέρος, τα 3 τελευταία μέτρα.

15. Παράθεση του μοτίβου ως αντίστιξη

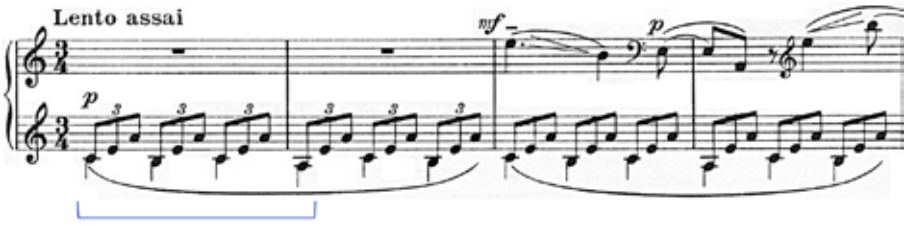
Παράδειγμα 29. Συμφωνία αρ. 1, 3ο μέρος, μ. 3–5 μετά το [44].

16. Παράθεση του μοτίβου ταυτόχρονα ως θέμα και αντίστιξη

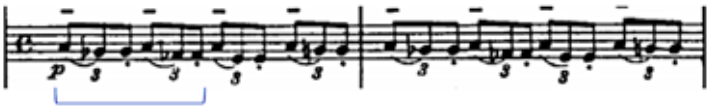


Παράδειγμα 30. Μουσική στιγμή αρ. 3,[58] μ. 32–33.[59]

17. Παράθεση του μοτίβου ως συνοδεία (ενίοτε με λειτουργικότητα ostinato)



Παράδειγμα 31. *Étude-Tableau*, opus 39 αρ. 2,[60] μ. 1–4.[61]



Παράδειγμα 32. Συμφωνία αρ. 3,[62] 2ο μέρος, μ. 1–2 μετά το [53].

58 Sergei Rachmaninoff, *6 Moments musicaux pour Piano*, *επιμ*. Pavel A. Lamm, Muzgiz, Moscow 1948.

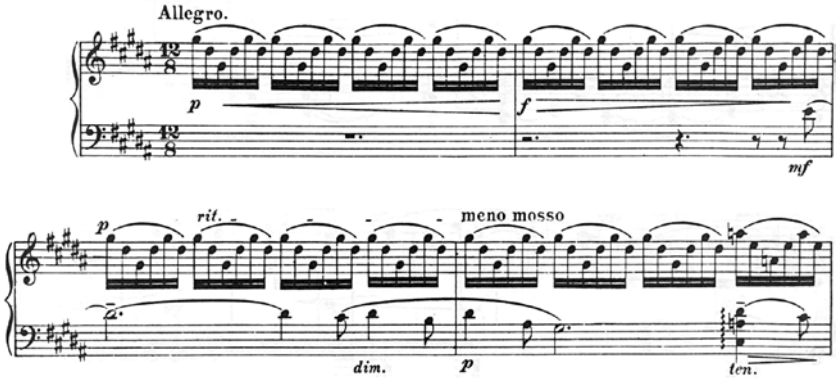
59 Στο δεξί χέρι, το θέμα εκφέρεται με αναστροφή του κατιόντος διαστήματος 3ης σε ανιόν 2ας. Η ταυτόχρονη παράθεση του μοτίβου, με τον διττό ρόλο μελωδίας και αντίστιξης, προσδίδει έμφαση στον χαρακτήρα της σύνθεσης.

60 Sergei Rachmaninoff, *Nine Etudes-Tableaux, Opus 39, for the Piano*, International Music Company, New York [χ.χ.].

61 Τα διπλά στελέχη που σημειώνονται στη γραμμή του βάσιμου υπογραμμίζουν το μοτίβο. Βλ. παραπάνω την αντιστοιχία με το *Κοντσέρτο για πιάνο* αρ. *4*.

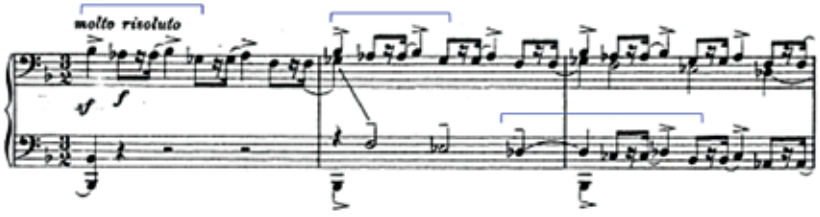
62 Sergei Rachmaninoff, *Third Symphony (in A Minor)*, επιμ. G. Kirkor, Muzyka State Publishers, Moscow 1960.

18. Παράθεση του μοτίβου ταυτόχρονα ως θέμα και συνοδεία



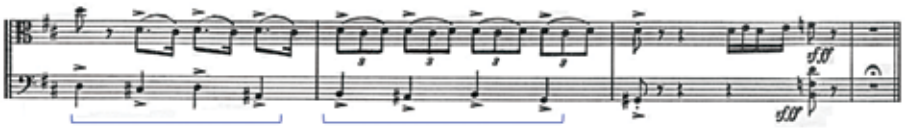
Παράδειγμα 33. Πρελούδιο, opus 32 αρ.12,[63] μ. 1–4.[64]

19. Παράθεση του μοτίβου σε μιμητική διαδικασία ή κανόνα



Παράδειγμα 34. Σονάτα αρ. *1*, 3ο μέρος, μ. 85–87.[65]

20. Χρήση του μοτίβου σε μουσική κλιμάκωση ή κορύφωση

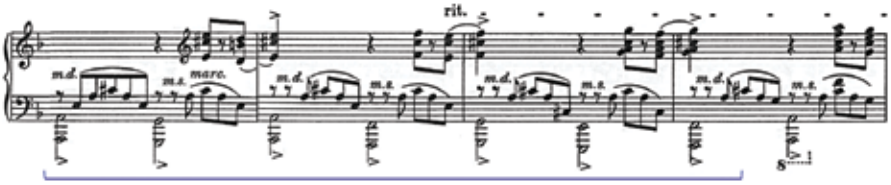


Παράδειγμα 35. Συμφωνία αρ. *1*, 4ο μέρος, τα 4 τελευταία μέτρα.

63 Sergei Rachmaninoff, *Thirteen Preludes*…, ό.π.

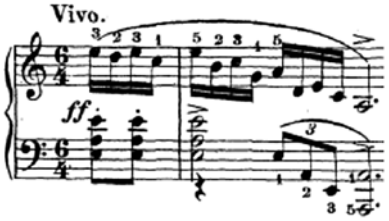
64 Η πρώτη φράση του *Dies Irae* παρουσιάζεται μεταλλαγμένη ως κύρια μελωδία στο αριστερό χέρι, ενώ οι επαναληπτικές συνοδευτικές φιγούρες δεκάτων έκτων στο δεξί χέρι, με απόλυτη παράλλαξη των διαστημάτων του μοτίβου, υπογραμμίζουν ως υπαινικτική αναφορά το ύφος της κεφαλής του ψαλμού.

65 Στο παράδειγμα αυτό, η πιανιστική γραφή δημιουργεί την εντύπωση ορχηστρικής υφής.



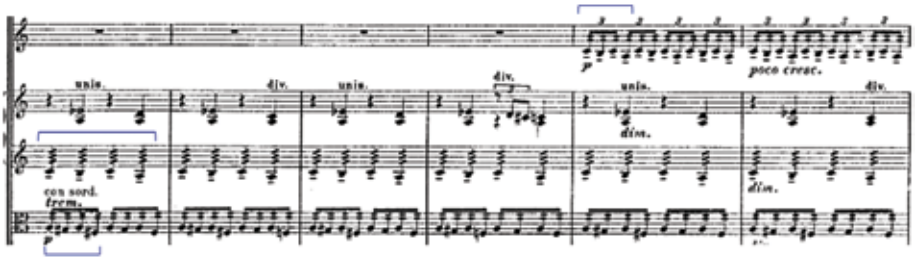
Παράδειγμα 36. Σονάτα για πιάνο αρ. *1*, 3ο μέρος, μ. 263–266.

21. Χρήση του μοτίβου προς δεξιοτεχνικό εμπλουτισμό[66]



Παράδειγμα 37. Πρελούδιο, opus 32 αρ. 7,[67] μ. 1.

22. Χρήση του μοτίβου προς εξυπηρέτηση προγραμματικών στοιχείων[68]

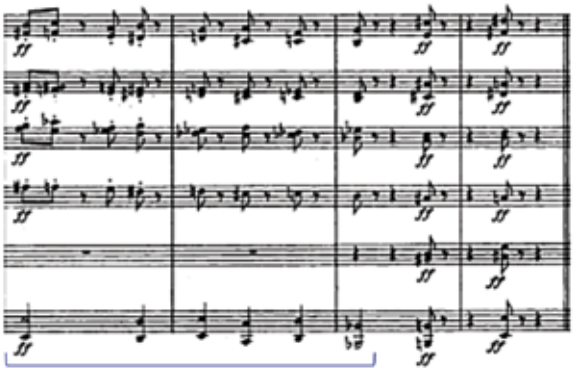


Παράδειγμα 38. Το νησί των νεκρών, μ. 16–21 μετά το [22].

66 Αφορά κυρίως στις συνθέσεις του Ραχμάνινοφ για πιάνο.

67 Sergei Rachmaninoff, *Thirteen Preludes*…, ό.π.

68 Στο πρώτο παράδειγμα, το μοτίβο, με την παράθεσή του σε περισσότερες ομάδες οργάνων από μία, εντείνει τον προγραμματικό υπαινιγμό της αιωρούμενης ατμόσφαιρας του θανάτου. Στο δεύτερο μουσικό απόσπασμα, παρατίθεται στα καταληκτικά δύο μέτρα ως σφραγίδα θριάμβου και άρνησης υποταγής στη μοίρα.



Παράδειγμα 39. Συμφωνία αρ. 3, 3ο μέρος, μ. 1–4 μετά το [99].

Τα ανωτέρω παραδείγματα αποτελούν ένα ελάχιστο τμήμα χρήσης του *Dies Irae* ως θεματικό-μοτιβικό υλικό από τον ρώσο συνθέτη. Εύλογα προκύπτει το ερώτημα για τις αφορμές, τα αίτια και τα κίνητρα που ώθησαν τον Ραχμάνινοφ σε μια τόσο εκτεταμένη και διαχρονικά συνεπή υιοθέτηση και ενσωμάτωση της μελωδικής αρχής του ψαλμού στα έργα του. Η απάντηση του ερωτήματος αυτού θα μπορούσε να αναζητηθεί, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, στους ακόλουθους παράγοντες:

1. Εσωστρεφής ψυχοσύνθεση

Ο ρώσος δημιουργός υπήρξε εσωστρεφής, μελαγχολική προσωπικότητα, κλειστός χαρακτήρας και γνήσιος φορέας του χαρακτηριστικού σλαβικού συναισθηματικού υποβάθρου· εξ ού και η επιλογή, ως επί το πλείστον, ελασσόνων τονικοτήτων στις συνθέσεις του. Η εξωτερική του εμφάνιση, μια ψηλή, σκοτεινή, κατηφής και συνοφρυωμένη φιγούρα, συνδυαζόταν με το παρουσιαστικό ενός ερμηνευτή φαινομενικά ψυχρού, ακίνητου και στωικού.[69] Στην ιδιοσυγκρασία του ενδεχομένως να διαδραμάτισε κάποιο ρόλο το σύνδρομο Marfan, από το οποίο πιθανόν έπασχε, και η συνακόλουθη ακρομεγαλία (μεγαλακρία) του.[70] Επιπλέον, η χαμηλή εκτίμηση που έτρεφε για τον «άσωτο» πατέρα του[71] και ο πρόωρος χαμός, από ασθένεια, της κατά έξι χρόνια μεγαλύτερης αδερφής του το 1885 κλόνισαν τον ήδη ευαίσθητο ψυχισμό του,[72] διαμορφώνοντας την ψυχοσύνθεση ενός ανθρώπου

69 «Μια συνοφρύωση ύψους εξίμισι ποδών», κατά τη ρήση του Στραβίνσκι. Βλ. Allan Kozinn, "When Rachmaninoff Was Fascinated With the Funeral", *New York Times*, 10 Ιανουαρίου 2002.

70 D. A. B. Young, "Rachmaninov and Marfan's Syndrome", *British Medical Journal* 293/6562, 1986, σ. 1624–1626.

71 David Mason Greene (επιμ.), *Greene's Biographical Encyclopedia of Composers*, Reproducing Piano Roll Foundation, Ohio 1985, σ. 1004.

72 Η ευμετάβλητη ψυχοσύνθεσή του καταφαίνεται και από την κατάθλιψη στην οποία περιέπεσε κατά την περίοδο που ακολούθησε την αποτυχημένη κριτική υποδοχή της πρώ-

συμφιλιωμένου με το εφήμερο της ζωής, με πνευματική ανησυχία για τα μυστήρια και την ιδέα του θανάτου, και αποδοχή του ανεξέλεγκτου της μοίρας, σε βαθμό που δεν θα έπρεπε να μας προξενεί ιδιαίτερη εντύπωση η τάση του να πραγματεύεται, μέσω της μουσικής δημιουργίας, τα στοιχεία αυτά, είτε λειτουργώντας υποσυνείδητα, είτε προτάσσοντάς τα ως συνειδητή έκφραση της καλλιτεχνικής περσόνας του και ανάγοντάς τα σε "idée fixe" των συνθέσεών του.[73] Στην περίπτωσή του, το αρχετυπικό συμβολικό περιεχόμενο του *Dies Irae* ταυτίστηκε με τον ψυχισμό του. Είναι άξιο αναφοράς πως το *Nunc dimittis* (Νυν απολύεις) από το a cappella χορωδιακό του αριστούργημα *Ολονύκτια αγρυπνία*, opus 37 —το αρτιότερο πιθανόν έργο του, όπου το ostinato τεσσάρων φθόγγων, επί του οποίου ξεδιπλώνει τη μελωδία η φωνή του τενόρου, παραπέμπει στο αντίστοιχο εναρκτήριο μοτίβο του *Dies Irae* με μετατροπή του διαστήματος 3ης σε 2ας— ο συνθέτης επιθυμούσε να ακουστεί στην κηδεία του.[74]

2. Καλλιτεχνική δράση ως πιανίστας και αρχιμουσικός

Ο Ραχμάνινοφ, μέσω της δραστηριότητάς του ως πιανίστας και αρχιμουσικός, απέκτησε το «προνόμιο», από νεαρή ηλικία, της επαφής και εξοικείωσης με συμφωνικά και πιανιστικά έργα προγενέστερων συνθετών που έκαναν χρήση του μοτίβου, με συνακόλουθο αποτέλεσμα τον συνθετικό εμποτισμό του με την έντεχνη ενσωμάτωση της θρησκευτικής μελωδίας. Αναλυτικότερα, το 1910, κατά την πρώτη του περιοδεία στις Η.Π.Α., η *Φανταστική συμφωνία* βρισκόταν στο πρόγραμμα της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης μαζί με το τρίτο του κοντσέρτο υπό τη διεύθυνση του Mahler, ενώ, το 1912, ο Ραχμάνινοφ επέλεξε το έργο αυτό για την εναρκτήρια συναυλία της Φιλαρμονικής της Μόσχας, εκφράζοντας, σε αλληλογραφία του, τον θαυμασμό του για τους Berlioz και Liszt.[75] Η γνωριμία του με το έργο του Liszt προέκυψε από τον ξάδερφο και μέντορά του, Σιλότι, ο οποίος, όντας, ως μαθητής του ούγγρου συνθέτη, ο πλέον ένθερμος υποστηρικτής του *Χορού των νεκρών*, επέστρεψε από τις σπουδές του στη Ρωσία με ένα αντίτυπο αυτού και δημοσίευσε το 1911 μια αξιόλογη έκδοσή του. Ο Ραχμάνινοφ, μεταξύ των ετών 1902 και 1904, διηύθυνε το έργο τρεις φορές με τον Σιλότι ως σολίστ, ενώ, το 1939, το ερμήνευσε ο ίδιος στο πιάνο. Τη *Νύχτα στο φαλακρό βουνό*, της οποίας η αποσπασματική παράθεση μοτίβων υιοθετήθηκε από τον Ραχμάνινοφ, λειτουργώντας ως πρότυπο, διηύθυνε περισσότερο από κάθε άλλο μη οπερατικό

της του συμφωνίας, έργο στο οποίο είχε επενδύσει ιδιαίτερα ως νέος ακόμα συνθέτης.

73 Εύγλωττα ο Pallaver αναλογίζεται: «Αλήθεια, ποιός άλλος θα μπορούσε να συνθέσει ένα έργο με τίτλο *Το νησί των νεκρών*;». Βλ. Vincent Pallaver, "Rachmaninoff and Dies Irae", www.victoryvinny.com/svr_and_di/RachmaninovandDiesIrae-Version04.pdf, Φεβρουάριος 2004, σ. 4.

74 Sergei Bertensson & Leyda Jay, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, New York University Press, New York 1956, σ. 191.

75 Στο ίδιο, σ. 181–182.

έργο άλλου συνθέτη, συγκεκριμένα επτά φορές, μεταξύ των οποίων, το 1909, στο ντεμπούτο του ως αρχιμουσικός στις Η.Π.Α.

Ωστόσο, η καλλιτεχνική επαφή του δεν περιορίστηκε στα τρία προαναφερόμενα επιδραστικά έργα. Το *Trepak*, το τρίτο τραγούδι από τον κύκλο για φωνή και πιάνο *Τραγούδια και χοροί του θανάτου* του Μούσοργκσκι, είχε παρουσιάσει ήδη το 1900, συνοδεύοντας στο πιάνο τον φίλο και σημαντικότατο ρώσο βαθύφωνο Σαλιάπιν.[76] Το 1913, ο Ραχμάνινοφ επιλέγει να παρουσιάσει μόνο το τέταρτο μέρος από την *Ορχηστρική σουίτα αρ. 3* του Τσαϊκόφσκι, που τράβηξε πιθανόν την προσοχή του λόγω της παρουσίας του μοτίβου,[77] ενώ, στο ίδιο πρόγραμμα, περιλαμβανόταν και η *4η συμφωνία* του ομοτέχνου του, αντιπροσωπευτικό έργο του δέους μπροστά στον θάνατο. Η επαφή του Ραχμάνινοφ με την εργογραφία του Τσαϊκόφσκι, ωστόσο, είχε ξεκινήσει σε νεαρότερη ηλικία κατά τη διάρκεια των σπουδών του με τον Αρένσκι στο Ωδείο της Μόσχας, όταν και μελέτησε το πρώτο ορχηστρικό χειρόγραφο της *Συμφωνίας Μάνφρεντ*, επιδιδόμενος, μάλιστα, και σε μια μεταγραφή για πιάνο - τέσσερα χέρια.[78] Η πρώιμη γνωριμία του με το συγκεκριμένο έργο σηματοδότησε και την πρώτη επαφή του με το θέμα του *Dies Irae*, ενώ ένδειξη της εκτίμησής του προς την *5η συμφωνία* του Τσαϊκόφσκι, η οποία επίσης πραγματεύεται το μοτίβο στο τελευταίο μέρος της, αποτελεί το γεγονός ότι αυτή υπήρξε το πρώτο μη οπερατικό έργο που διηύθυνε επαγγελματικά.

Αξιοσημείωτη υπήρξε η προσέγγιση του πιανίστα Ραχμάνινοφ στο *Ιντερμέτζο σε Μι♭ ελάσσονα*, opus 118 αρ. 6, ένα από τα τελευταία έργα για πιάνο του Brahms, στο οποίο απέδιδε το εναρκτήριο —προερχόμενο από το *Dies Irae*— θέμα του κομματιού[79] σε διαφορετική από την αναγραφόμενη δυναμική, για να υπογραμμίσει την παρουσία του χαρακτηριστικού μοτίβου.[80] Η επαφή του Ραχμάνινοφ ως αρχιμουσικού εμπλουτίστηκε σε δύο περιπτώσεις, διευθύνοντας τη Φιλαρμονική της Μόσχας στο συμφωνικό ποίημα του Richard Strauss *Till Eulenspiegel*, του οποίου υπήρξε θαυμαστής, και παρουσιάζοντας την ορχηστρική σουίτα *Από τον Μεσαίωνα* του Γκλαζουνόφ μαζί με τη *Νύχτα στο φαλακρό βουνό*, προσδίδοντας, έτσι, στη συναυλία αυτή κοινό θεματικό άξονα. Αντίστοιχα, ο Γκλαζουνόφ διηύ-

76 Αναφορικά με την επίδραση του Σαλιάπιν στον Ραχμάνινοφ, βλ. παρακάτω.

77 Ανάλογα, και ο Τσαϊκόφσκι συνήθιζε να παρουσιάζει ξεχωριστά το τέταρτο μέρος της σουίτας.

78 Εμπνεόμενος από το συγκεκριμένο έργο, ο Ραχμάνινοφ συνέθεσε ένα συμφωνικό ποίημα με την ίδια υπόθεση (χαμένο) και δανείστηκε κάποια θέματα για το *Ελεγειακό τρίο* του σε Σολ ελάσσονα.

79 Δεν μπορούμε να αφήσουμε ασχολίαστη την ενδιαφέρουσα σημειολογική διάσταση του γεγονότος πως ο Brahms επιλέγει το μοτίβο του θανάτου ως κεντρικό θέμα σε μια εκ των τελευταίων πιανιστικών του σελίδων.

80 Σε κριτική της Όλγκα Σαμάροφ από το ρεσιτάλ του το 1927 στη Νέα Υόρκη, αναφέρεται συγκεκριμένα: «Ενώ τα πρώτα μέτρα είχαν ένδειξη *piano, sotto voce*, [ο Ραχμάνινοφ] τα εκτέλεσε *forte* και *mezzo forte*, δίνοντας μία ξεκάθαρη, αποφασιστική οπτική της μουσικής στους ακροατές με την ιδιαίτερη ερμηνευτική του ιδιοσυγκρασία». Βλ. Bertensson & Jay, ό.π., σ. 247–248.

θυνε την πρεμιέρα της *1ης συμφωνίας* του Ραχμάνινοφ, στην οποία επίσης γίνεται χρήση του ψαλμού, υποδεικνύοντας μια πιθανή σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στους δύο ρώσους συνθέτες.

Σε κάθε περίπτωση, ο Ραχμάνινοφ, ως ενεργός μουσικός, αποδεικνύεται απόλυτα ενήμερος της εργογραφίας στην οποία αξιοποιήθηκε το *Dies Irae* και φρόντισε επιμελώς να την αναδείξει, μέσω της διπλής του ιδιότητας ως πιανίστα και μαέστρου, καθιστώντας σαφή την έλξη που του ασκούσε το συγκεκριμένο μοτίβο και τον καταφανή ρόλο που αυτό διαδραμάτισε ως πρωτόλειο άκουσμα στη διαδικασία σμίλευσής του σε συνθετικό επίπεδο.

3. Ρωσική ορθόδοξη παράδοση

Το θρησκευτικό στοιχείο, διαχρονικά ισχυρό δημιουργικό κίνητρο, αποτυπώνεται στον Ραχμάνινοφ μέσω δύο κύριων οδών. Από τη μία, η ήχηση των εκκλησιαστικών καμπάνων του Νόβγκοροντ, κοντά στη γενέτειρά του, της Αγίας Πετρούπολης, όπου πραγματοποίησε τις πρώτες μουσικές σπουδές, και της Μόσχας, όπου θήτευσε στο ομώνυμο Ωδείο, αποτελεί πρώιμο βιωματικό στοιχείο που αποδίδεται σε σειρά έργων του, συμφωνικών (στη χορωδιακή συμφωνία *Καμπάνες*, στο τελικό μέρος της *2ης συμφωνίας*, στους *Συμφωνικούς χορούς*) και πιανιστικών (στο *2ο κοντσέρτο για πιάνο*, στην *1η σουίτα για 2 πιάνα*, στην *Étude-Tableau*, opus 33 αρ. 7, στα *Πρελούδια*, opus 3 αρ. 2 και opus 32 αρ. 10). Από την άλλη, οι τακτικές επισκέψεις του, σε παιδική ηλικία, στη ρωσική ορθόδοξη εκκλησία και η πρώιμη επαφή που ανέπτυξε με το λειτουργικό και τους ψαλμούς της ορθόδοξης εκκλησιαστικής παράδοσης, ενίσχυσαν το θρησκευτικό του συναίσθημα, διανοίγοντας τον συνθετικό ορίζοντα ένταξης λειτουργικών ψαλμών στην έντεχνη μουσική (με χαρακτηριστικότερα συνθετικά δημιουργήματα τη *Λειτουργία του Αγ. Ιωάννη του Χρυσοστόμου*, opus 31 και την *Ολονύκτια αγρυπνία*, opus 37). Τη διάσταση της μετάβασης από το θρησκευτικό στο κοσμικό πλαίσιο ο ρώσος συνθέτης εξερεύνησε με κύριο «άρμα μάχης» το εναρκτήριο μέλος του ψαλμού *Dies Irae*.

4. Πρότυπο για την παράδοση της πιανιστικής δεξιοτεχνίας του 19ου αιώνα

Η διεύρυνση της πιανιστικής τεχνικής κατά τον 19ο αιώνα, με τις νέες δυνατότητες που αυτή διάνοιξε στη γραφή για το όργανο, με ηγετικό πρόσωπο τον Liszt ως αντίβαρο στο «ισοδύναμό» του στο βιολί, τον Paganini, απέδωσε στην τεχνική τελειότητα και αρτιότητα μια υπερφυσική, σχεδόν δαιμονική διάσταση.[81] Η συνέχιση, από τον Ραχμάνινοφ, της ιδιωματικής αυτής ανάπτυξης και εξέλιξης της τεχνικής συχνά επιτεύχθηκε μέσω πιανιστικών σχηματισμών και δεξιοτεχνικών περασμάτων βασισμένων στο μοτίβο. Η συγκεκριμένη διασύνδεση υπαγορεύεται

81 Η επιδίωξη του Liszt να δημιουργήσει μια τεχνική «σχολή πιάνου», αντίστοιχη με εκείνη που είχε άτυπα εγκαθιδρύσει το alter ego του, ο Paganini, στο βιολί, εκφράστηκε πρωτίστως με τις σπουδές υπερβατικής δεξιοτεχνίας *Grandes études de Paganini*, S. 141, του 1838, οι οποίες αναθεωρήθηκαν και εκδόθηκαν το 1851 ως *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, S. 140. Βλ. σχετικά: Παληός, ό.π., σ. 15.

και από την κατάλληλη προσαρμοστικότητα του μοτίβου στις ιδιαιτερότητες της πιανιστικής γραφής, καθώς περικλείεται στην έκταση της κλειστής θέσης των πέντε δακτύλων του χεριού. Το μοτίβο, με τις σποραδικές ξεκάθαρες, μεταλλαγμένες ή υπαινικτικές παραθέσεις του, εμπλουτίζει την τεχνική υφή, προικίζοντας τη μουσική του Ραχμάνινοφ για πιάνο με την πληθωρικότητα που αντιπροσωπεύει η ουσιώδης ρομαντική αντίληψη του 19ου αιώνα περί της εκφραστικής τελειότητας της δεξιοτεχνίας.[82]

5. Προγραμματικό στοιχείο

Ο ψαλμός του *Dies Irae* πρόσφερε στον συνθέτη, όπως και στους προκατόχους του, θεματικό-μοτιβικό υλικό κατάλληλο για την εξυπηρέτηση της προγραμματικότητας, είτε σε πρωτογενές επίπεδο, με την ύπαρξη ξεκάθαρου προγράμματος, είτε δευτερογενώς, με την έμμεση παράθεση προγραμματικών στοιχείων. Ο Ραχμάνινοφ επεκτείνει τους σημειολογικούς συμβολισμούς του μοτίβου σε έννοιες πέρα από τις παραδοσιακές του θανάτου ή του δαιμονικού, προσθέτοντάς του τις ιδιότητες του σαρδόνιου χιούμορ, της αποτύπωσης ενός αισθήματος θριάμβου και της αίσθησης της εξιλέωσης. Τρία είναι τα κυρίαρχα πλαίσια προγραμματικής χρήσης του θέματος: το μοτίβο χρησιμοποιείται είτε ως ευθεία εκφραστική παράθεση απεικονιστικής απόδοσης της γενικής ατμόσφαιρας ενός έργου (π.χ. ως μοτίβο θανάτου στο *Νησί των νεκρών*) είτε ως προγραμματική αντίθεση σε μια μελωδία διαφορετικού χαρακτήρα (όπως στις *Παραλλαγές Paganini*) και άλλοτε πάλι επιτελεί ρόλο μοτίβου αναφοράς προς ταυτοποίηση του στιγμιαίου προγραμματικού χαρακτήρα κάποιου μουσικού αποσπάσματος.

Συγκεκριμένα, στον *Πρίγκηπα Ροστισλάβ*, πρώιμο συμφωνικό ποίημα βασισμένο στο ομώνυμο έργο του Αλεξέι Τολστόι, σύντομες παραθέσεις της κεφαλής του *Dies Irae* εκφέρονται στην κορύφωση του ξεσπάσματος του ήρωα. Στην *1η συμφωνία*, η παρτιτούρα αποκαλύπτει μια προγραμματική επίκληση στο συναίσθημα της εκδίκησης, στοιχείο ταιριαστό ως προς τη χρήση του ψαλμού,[83] ενώ οι αναφορές του διαστήματος 3ης μικρής του μοτίβου στα καταληκτικά μέτρα υπογραμμίζουν το σκοτεινό κλείσιμο του έργου. Προγραμματικά στοιχεία βασισμένα στον *Faust* (όπως και στις μεταγενέστερες *Παραλλαγές Paganini*) απαντούν στην *1η* σονάτα για πιάνο, κάθε ένα από τα τρία μέρη της οποίας αναφέρεται σε έναν χαρακτήρα του δράματος.[84] Γενικά, ο συνθέτης υπήρξε ιδιαίτερα φειδωλός στην αποκάλυψη συγκεκριμένων προγραμματικών πληροφοριών. Λέει σχετικά: «Όταν συνθέτω, βρίσκω πολύ βοηθητικό να έχω στο μυαλό μου ένα βιβλίο που διάβασα πρόσφατα ή έναν όμορφο πίνακα ή ένα ποίημα […]· προσπαθώ να τα μετατρέψω σε ήχους χωρίς να αποκαλύψω την πηγή της εμπνεύσεώς μου».[85]

82 Woodard, ό.π., σ. 71.

83 Συγκεκριμένα, αναγράφεται μια παράθεση από τη *Βίβλο*, την οποία είχε χρησιμοποιήσει και το είδωλο του Ραχμάνινοφ, Λέων Τολστόι, στην *Άννα Καρένινα*.

84 Σύμφωνα με τα αρχεία του Ιγκούμνοφ (Bertensson & Jay, ό.π., σ. 393).

85 Στο ίδιο, σ. 156.

Στο *Νησί των νεκρών*, συμφωνικό ποίημα με προγραμματική αφορμή τον ομώνυμο πίνακα του ελβετού συμβολιστή ζωγράφου Arnold Böcklin,[86] συντελείται μια από τις πλέον αντιπροσωπευτικές εφαρμογές του *Dies Irae* και της επαναληπτικής χρήσης του μοτίβου, σε βαθμό τόσο εκτεταμένο, που καταλήγει να αποτελεί τον κεντρικό πόλο του έργου, το «νήμα εσωτερικής διασύνδεσης»,[87] ικανοποιώντας την στόχευση του συνθέτη να μεταδώσει προφανή αλλά και διαφορετικά προγραμματικά μηνύματα, όπως του κυματισμού της θάλασσας, του θανάτου και της θρησκευτικότητας. Στη χορωδιακή τετραμερή συμφωνία *Καμπάνες*, που είναι εμπνευσμένη από την ελεύθερη μετάφραση του ομώνυμου ποιήματος του Ε. Α. Poe από τον Κονσταντίν Μπαλμόντ, αποδίδει, σε κάθε μέρος διαφορετικά, στάδια της ανθρώπινης ύπαρξης με έναρξη τη γέννηση και κατάληξη τον θάνατο, παραθέτοντας το μοτίβο των τεσσάρων φθόγγων σε ολόκληρη τη σύνθεση αλλά και με πυκνότερες αναφορές όσο το έργο οδεύει προς το τέλος και κινείται από το χαρμόσυνο κλίμα προς τη σκοτεινότερη και κατηφή ατμόσφαιρα του θανάτου. Στο πρώτο τραγούδι από τον τελευταίο κύκλο τραγουδιών του, που τιτλοφορείται *Στον κήπο μου τη νύχτα*, πάνω στο ομώνυμο ποίημα του Αβεντίκ Ισσακιάν, οι τέσσερις φθόγγοι, παρατιθέμενοι από το δεξί χέρι στο πιάνο, αποδίδουν το κλάμα μιας ιτιάς. Προγραμματικές προεκτάσεις επισημαίνονται και στη *Σπουδή σε Λα ελάσσονα*, opus 39 αρ. 2, καθώς το μοτίβο, παρατιθέμενο ως ostinato στη γραμμή του βάσιμου και υποστηρίζοντας την κύρια μελωδία, απεικονίζει —ανάλογα με το *Νησί των νεκρών*— τη θάλασσα και τους γλάρους, όπως προκύπτει από γράμμα του Ραχμάνινοφ στον Respighi,[88] ο οποίος ενδιαφέρθηκε να μεταγράψει πέντε από τις σπουδές για ορχήστρα, αποκαλύπτοντας μια άτυπη προγραμματική διασύνδεση του σκοτεινού χαρακτήρα των δύο αυτών έργων.

Μια από τις πλέον χαρακτηριστικές προγραμματικές αναφορές του ψαλμού λαμβάνουν χώρα στη *Ραψωδία πάνω σε ένα θέμα του Paganini*, στην οποία η πρώτη φράση του *Dies Irae* έχει τη λειτουργία δευτερεύοντος θέματος ως προς το κύριο θέμα του έργου, το οποίο είναι βασισμένο στο τελευταίο από τα *24 Καπρίτσια* του ιταλού δεξιοτέχνη. Η αντιπαραβολή των δύο δημοφιλών θεμάτων διέγειρε, μάλιστα, την επιθυμία του φίλου του συνθέτη, χορογράφου Μιχαήλ Φοκίν, να του ζητήσει, εκ των υστέρων, να καταθέσει πρόγραμμα για το ανέβασμα του έργου ως μπαλέτο με περιεχόμενο τη μυθική ζωή του Paganini.[89] Η αλληλογραφία των δύο αντρών κρίνεται σημαντική, καθώς περιέχει ευθεία αναφορά του Ραχμάνινοφ στη χρήση του *Dies Irae* στη σύνθεσή του. Σε ένα γράμμα του στον χορογράφο, φανερώνει τη διαδικασία σκέψης του για την ανάμειξη του μεσαιωνικού θέματος

86 Πίνακες του Böcklin ενέπνευσαν τον Ραχμάνινοφ και σε τρία πιανιστικά του έργα: συγκεκριμένα, στις *Étude-Tableaux*, opus 33 αρ. 8 και opus 39 αρ.1, καθώς και στο Πρελούδιο, opus 32 αρ. 10.

87 Pallaver, ό.π., σ. 19.

88 Bertensson & Jay, ό.π., σ. 262.

89 Το μπαλέτο με τίτλο *Paganini: Φανταστικό μπαλέτο σε τρεις σκηνές* ανέβηκε το 1939 στο Covent Garden.

στη *Ραψωδία*,[90] εξηγώντας ότι επιλέγει να το χρησιμοποιήσει ως διαβολικό θέμα για τον θρύλο του Niccolò Paganini και την υποτιθέμενη συναλλαγή του με τον Διάβολο με αντάλλαγμα την απόκτηση εξωπραγματικής τεχνικής τελειότητας και την κατάκτηση της καρδιάς μιας γυναίκας. Παράλληλα, ο σκοτεινός, δαιμονικός χαρακτήρας που αντιπροσωπεύει το θέμα έρχεται σε ευθεία αντιπαραβολή προς τον σαρκαστικό τόνο του κύριου θέματος της *Ραψωδίας*. Εκτός από το προγραμματικό προφίλ του *Dies Irae*, που συνάδει με την προσωπικότητα του Paganini, η επιλογή της χρήσης του από τον Ραχμάνινοφ ως δευτερεύοντος θέματος υπαγορεύεται και από τη διαστηματική διασύνδεση των κεφαλών των δύο θεμάτων: τα διαστήματα 2ας και 3ης μικρής, από τα οποία σχηματίζονται, υφίστανται και στις δύο με διαφορετική σειρά. Επιπλέον, η ελάχιστη μετάλλαξη του μεσαιωνικού μοτίβου, κατά την εξέλιξη των παραλλαγών, φανερώνει την πρόθεση του συνθέτη να ακουστεί αυτό ξεκάθαρα, προκειμένου να τονιστεί ο προγραμματικός ρόλος του ως διαβολικό παγκανινικό στοιχείο. Η επανεμφάνιση του θέματος, που ηχεί για πρώτη φορά στην 7η παραλλαγή, στο κλιμακούμενο φινάλε του έργου και το καταληκτικό ξέσπασμα, υπενθυμίζει τη δαιμονική προγραμματική του διάθεση, αφήνοντας στον ακροατή την ακουστική ανάμνησή του σε συνδυασμό με τις σαρκαστικές αναφορές στο κύριο θέμα.

Τέλος, μια διαφορετική διάσταση αποτυπώνεται στην *3η συμφωνία*: εδώ, το *Dies Irae* λαμβάνει έναν φωτεινότερο χαρακτήρα και η ευρεία χρήση του σε όλο το τρίτο μέρος προσδίδει έναν τόνο περισσότερο πανηγυρικό και επινίκιο παρά υποταγής στη μοίρα. Η δυναμική παρουσία του μοτίβου υπογραμμίζεται σε τέτοιες περιπτώσεις με την τακτική του παράθεση από χάλκινα πνευστά (τρομπέτες, κόρνα, τρομπόνια). Ωστόσο, στην πλειονότητα της προγραμματικής χρήσης του *Dies Irae*, με τη λειτουργικότητα και τη βαρύτητα ενός «καθοδηγητικού μοτίβου» συγκεκριμένων εννοιών και συναισθημάτων, παρ' ότι ο συνθέτης φαίνεται να αναγνωρίζει τη δύναμη, τον ενθουσιασμό και τη χαρά της ζωής, το ιδεολογικό κέντρο του αναπόφευκτου του θανάτου και του πεπρωμένου αποδεικνύεται επικρατέστερο, πράγμα διόλου παράταιρο με το εν γένει ρωσικό πνεύμα.

6. Αναζήτηση σημείου αναφοράς ως συνθετικό ενοποιητικό στοιχείο και μετάδοση προσωπικού μουσικού μηνύματος

Το τετράφθογγο απόσπασμα του γρηγοριανού ψαλμού εμπότισε το συμφωνικό στυλ του Ραχμάνινοφ με περιστασιακές παραθέσεις, ουσιώδη ανάπτυξη και επεξεργασία του, αλλά και εκφορά ως αντίθεση στις χαρακτηριστικές «ραχμανινοφικές» πληθωρικές λυρικές μελωδικές γραμμές, ενώ η παράμετρος του ρυθμού λειτούργησε ως κινητήρια δύναμη, προσθέτοντας στη μουσική μια «δυναμική σταθερά προς τα εμπρός».[91] Είναι προφανές ότι ο συνθέτης, μέσω του *Dies*

90 Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Conductor, Pianist*, Grower Publishing Co., Brookfield (VT) 1990, σ. 327.

91 John Culshaw, *Rachmaninov: The Man and his Music*, Oxford University Press, New

Irae, επεδίωξε να μεταδώσει πολύ βαθύτερο μουσικό νόημα από ένα απλό «θέμα θανάτου». Ο δισκογραφικός παραγωγός John Culshaw επισημαίνει πως, στο μεσαιωνικό θέμα, «κάποιος θα μπορούσε να φανταστεί ότι ο Ραχμάνινοφ είδε την πεμπτουσία του μηνύματός του»,[92] με το συγκεκριμένο θέμα να αποτελεί μια ιδιοσυγκρασιακή μέθοδο προς την κατεύθυνση αυτή.[93] Το ιδιαίτερο και συγκεκριμένο ενδιαφέρον του για τον ψαλμό αποκαλύπτει ο ίδιος ο συνθέτης ξεκάθαρα τον Οκτώβρη του 1931. Γράφει σχετικά ο προσωπικός του φίλος, μουσικολόγος Joseph Yasser: «Ο Ραχμάνινοφ ξεκίνησε να μου λέει ότι τον ενδιέφερε πάρα πολύ ο οικείος μεσαιωνικός ψαλμός *Dies Irae*, συνήθως γνωστός στους μουσικούς μόνο από τις πρώτες του σειρές, που χρησιμοποιείται τόσο συχνά σε διάφορα μουσικά έργα ως "θέμα θανάτου". Ωστόσο, επιθυμούσε να αποκτήσει όλη τη μουσική από αυτήν την πένθιμη ψαλμωδία […]· θα ήταν απεριόριστα ευγνώμων για τη βοήθειά μου σε αυτό το ζήτημα, καθώς δεν διέθετε χρόνο για την απαραίτητη έρευνα. Επίσης, ρώτησε για τη σπουδαιότητα του αυθεντικού λατινικού κειμένου του ψαλμού […], χωρίς να εξηγήσει το επίμονο ενδιαφέρον του για αυτή».[94] Δύο σημαντικά συμπεράσματα εξάγονται από τη συνομιλία των δύο αντρών: αφενός, ο Ραχμάνινοφ αναγνωρίζει τη θεματική χρήση του ψαλμού στους προκατόχους του συνθέτες και, αφετέρου, παραδέχεται την από μέρους του χρήση του πρώτου τμήματος του μέλους, απαντώντας καταφατικά στο μουσικολογικό ερώτημα περί της συνειδητής ή μη εφαρμογής στις συνθέσεις του. Μάλιστα, τα τρία έργα που συνέθεσε μετά από την παραπάνω παραδοχή (*Παραλλαγές Paganini*, *3η συμφωνία*, *Συμφωνικοί χοροί*) περιέχουν τις πλέον ξεκάθαρες αναφορές στον ψαλμό από το *Νησί των νεκρών* και μετέπειτα. Επιπλέον, ο Ραχμάνινοφ, εκφράζοντας στον Yasser την πρόθεσή του να λάβει γνώση ολόκληρης της γρηγοριανής μελωδίας, φανερώνει ενδεχομένως το σχέδιό του να αντλήσει επιπρόσθετο θεματικό υλικό, το οποίο θα μπορούσε να αξιοποιήσει σε μελλοντικά έργα, χωρίς, ωστόσο, να το υλοποιήσει.

Οι δύο ευδιάκριτοι τύποι μελωδίας που χρησιμοποιεί συνηθέστερα στις συνθέσεις του, είτε δηλαδή μακριές, ρευστές μελωδικές γραμμές, που έχουν την τάση να κινούνται προοδευτικά με διαστήματα 3ης, είτε μια συντομότερη σφιχτή μελωδία, που τείνει να κινείται γύρω από ένα φθόγγο,[95] είναι χαρακτηριστικοί της

York 1950, σ. 49.

92 Culshaw, ό.π., σ. 51.

93 Η αντίληψή του σχετικά με τη συνθετική διαδικασία αποκρυσταλλώνεται στα λεγόμενά του: «Η πάγια επιθυμία μου να συνθέτω μουσική είναι στην πραγματικότητα η παρόρμηση μέσα μου να δώσω τονική έκφραση στα συναισθήματά μου, όπως ανάλογα μιλώ για να εκφέρω με λόγια τις σκέψεις μου». Βλ. "Dies Irae The Haunting of Rachmaninov Music Essay", *UKEssays*, 1 Ιανουαρίου 2015.

94 Joseph Yasser, "Dies Irae, the Famous Medieval Chant", *Musical Courier*, 6 Οκτωβρίου 1927, σ. 39.

95 Όπως, για παράδειγμα, στο *Νησί των νεκρών* και στα αρχικά θέματα του δεύτερου και του τρίτου κοντσέρτου για πιάνο.

συνθετικής τεχνικής του Ραχμάνινοφ, όπως και η ιδιαίτερη σπουδή του για την εισαγωγή, στην εκάστοτε σύνθεση, ενοποιητικών μοτιβικών στοιχείων. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται ο λόγος για τον οποίο ο συνθέτης επιβάλλει σταθερά ένα θέμα στο έργο του, επιδιώκοντας, μέσω της επαναληπτικότητας αυτού του στοιχείου, τη συνεκτικότητα και, κατ' επέκταση, τη μεταφορά στο ακροατήριο ενός προσωπικού μουσικού μηνύματος.[96] Την ενοποιητική αυτή τεχνική, που υποβοηθείται από την εξοικείωση του συνθέτη με το θέμα, εξαίρει ο αρχιμουσικός Στοκόφσκι. Έχοντας διευθύνει επανειλημμένα το *Νησί των νεκρών*, δηλώνει, το 1933, στον συνθέτη «βαθιά εντυπωσιασμένος από την ενότητα του στυλ και της μορφής».[97] Παράλληλα, ο μεσαιωνικός τόνος του θέματος προσδίδει στις μελωδίες που εμπεριέχουν τον ψαλμό μια αίσθηση αρχαιότητας και διαχρονικότητας. Η αναζήτηση ενός σταθερού σημείου αναφοράς, που συνενώνει τη συνθετική δημιουργία, προβλημάτιζε αδιάκοπα τον Ραχμάνινοφ, ο οποίος πίστευε ότι κάθε έργο όφειλε να σχεδιάζεται γύρω από ένα κυρίαρχο σημείο,[98] που ήταν κρίσιμο για την ανάπτυξη, την παρουσίαση και την τελική επιτυχία του.[99]

Προς την κατεύθυνση της ενοποιητικής μοτιβικής διαδικασίας, ο Ραχμάνινοφ αρέσκεται να χρησιμοποιεί εκφορές του θέματος σε διαφορετικά σημεία του έργου ή σε περισσότερα από ένα μέρη του ίδιου έργου, αν αυτό είναι πολυμερές, έχοντας, μάλιστα, την τάση, σε πλείστες όσες περιπτώσεις, να προβαίνει σε μια ξεκάθαρη εκφορά του μοτίβου λίγο πριν την ολοκλήρωση της σύνθεσης, με χαρακτήρα κλιμάκωσης, αποκλιμάκωσης, επικύρωσης και επισφράγισης. Οι ενοποιητικές παραθέσεις παρατηρούνται στα περισσότερα από τα συμφωνικά έργα του (*Νησί των νεκρών*, *Καμπάνες*, *2*η και *3*η *συμφωνία*, *Παραλλαγές Paganini*, *Συμφωνικοί χοροί*) και τα μεγάλα πιανιστικά του έργα (*2*η *σουίτα για δύο πιάνα*, *1*η και *2*η *σονάτα*, *1*ο και *4*ο *κοντσέρτο για πιάνο*).[100] Στους *Συμφωνικούς χορούς* δε, το

96 Glen Carruthers, "The (Re)Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies", *The Musical Times* 147/1896, 2006, σ. 50.

97 Oliver Daniel, *Stokowski: A Counterpoint of View*, Dodd and Mead, New York 1982, σ. 237–238.

98 Η αναζήτηση ενός κυρίαρχου σημείου δεν απασχόλησε τον Ραχμάνινοφ μόνον ως συνθέτη αλλά και ως πιανίστα και μαέστρο, ιδιαίτερα όταν ξεκίνησε τη διεθνή σταδιοδρομία του μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η επίδραση του τραγουδιστή και συνεργάτη του Σαλιάπιν προς αυτή την κατεύθυνση υπήρξε καταλυτική, καθώς ο τελευταίος γαλούχησε τον Ραχμάνινοφ στη δόμηση της κάθε ερμηνείας γύρω από μία στιγμή ή σημείο κορυφώσεως, χωρίς το οποίο η κατασκευή του κομματιού κινδύνευε να καταρρεύσει και να απολέσει την ενότητά του. Βλ. Geoffrey Norris, "Rakhmaninov, Sergey", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμ. 15, Macmillan, London 1980, σ. 553.

99 Αν το σημείο αυτό ήταν ατελώς εκτελεσμένο, «τον βύθιζε σε απελπισία». Βλ. Bertensson & Jay, ό.π., σ. 195.

100 Σημειώνουμε πως, τόσο στην πρώτη εκδοχή του 1891 όσο και στην αναθεώρηση του 1917 του *1ου κοντσέρτου* του, ο Ραχμάνινοφ πραγματοποιεί σποραδικές παραθέσεις του μοτίβου. Το γεγονός ότι τις διατήρησε στην αναθεώρηση πιστοποιεί τη συνειδητή

τελευταίο του έργο, που έγραψε δύο χρόνια πριν τον θάνατό του, γνωρίζοντας ότι θα αποτελούσε, τρόπον τινά, το συνθετικό κύκνειο άσμα του, αξιοσημείωτη είναι η πραγματοποίηση ενός είδους συνθετικού απολογισμού, με την εισαγωγή παραθέσεων δικών του μοτίβων από προηγούμενα έργα του και όχι μόνο του *Dies Irae* (στο πρώτο και το τρίτο μέρος).[101] Η αναγραφή «Αλληλούια» στην παρτιτούρα λειτουργεί συμβολικά ως επιστέγασμα της ολοκλήρωσης της συνθετικής του πορείας και η τελευταία παράθεση του ψαλμού έρχεται ως θρίαμβος της ζωής απέναντι στον θάνατο και τη μοίρα[102] —στα στοιχεία εκείνα που τον απασχόλησαν σε όλη την καλλιτεχνική ζωή του— και ως καταληκτική θεματική σφραγίδα της συνθετικής του υπόστασης.

7. Μανιερισμός

Η επιτυχημένη απορρόφηση του θρησκευτικού μοτίβου του ψαλμού στο έντεχνο συνθετικό ύφος του Ραχμάνινοφ, παρ' ότι, όπως εξετάσαμε προηγουμένως, αποτελεί αδιαμφισβήτητα προϊόν συνειδητής επιλογής, εντούτοις συμπεριλαμβάνει εκφορές οι οποίες είναι μεταλλαγμένες σε τέτοιον βαθμό που αγγίζει τα όρια της μουσικολογικής υποκειμενικότητας το κατά πόσον αυτές μπορούν να θεωρούνται παράγωγα του μοτίβου· πόσο μάλλον σε περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει κάποιο ξεκάθαρο πρόγραμμα, ώστε να προδιαθέτει για τη χρήση του μοτίβου για προγραμματικούς λόγους. Επιπροσθέτως, η δημιουργική συνθετική φαντασία αφήνει πάντοτε περιθώρια υποκειμενικής θεώρησης κάποιων εξεζητημένων μοτιβικών παραλλάξεων. Η *2η σονάτα για πιάνο*, κάποια από τα μικρότερα πιανιστικά κομμάτια και η χορωδιακή *Ολονύκτια αγρυπνία* αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις συνθέσεων στις οποίες μοτίβα μπορούν να θεωρηθούν αμφίσημα είτε ως προς την ταυτότητα της προέλευσής τους από το *Dies Irae* ή μη, είτε ως προς το κατά πόσον ο ίδιος ο συνθέτης τα αντιλαμβάνεται ως παράγωγα του μοτίβου ή όχι. Ο βρετανός μουσικολόγος Malcolm Boyd χρησιμοποιεί τον όρο «διαχωριστική γραμμή» για να περιγράψει τη συγκεκριμένη απροσδιοριστία.[103] Ωστόσο, πέρα από τα όρια της στοχευμένης χρήσης και συνειδητότητας, ο Ραχμάνινοφ —όχι φυσικά κατ' αποκλειστικότητα— στη συνθετική γραφή του, συμφωνική και πιανιστική, ενσωμάτωσε και σε υποσυνείδητο πλαίσιο έναν φυσικό μανιερισμό,[104] ένα προσωπικό συνθετικό ιδίωμα, που κάνει μουσικά αποσπάσματα να παραπέμπουν

εκ μέρους του πρόθεση χρήσης του μοτίβου. Αντιθέτως, στο *4ο κοντσέρτο* του, ενώ στην αρχική εκδοχή του έργου το θέμα κατέχει δεσπόζοντα ρόλο, στην αναθεώρησή του —για λόγους συντόμευσης της διάρκειας— περιορίζεται σημαντικά η παρουσία του.

101 Εισάγονται μοτίβα από την *Ολονύκτια αγρυπνία*, το *2ο κοντσέρτο*, την *1η* και *2η συμφωνία* και κάποιες από τις *Études-Tableaux*.

102 Pallaver, ό.π., σ. 30.

103 Boyd, ό.π., σ. 353.

104 Για τον μανιερισμό αυτόν, άλλωστε, δέχτηκε επαίνους αλλά και την κριτική ότι η μουσική του περιέχει υπερβολικά πολλά «αποτυπώματα». Βλ. Culshaw, ό.π., σ. 50.

συνειρμικά στο *Dies Irae*. Τελικά, αυτή ακριβώς η διαχρονική συνθετική του εμμονή, σκόπιμη ή υποσυνείδητη, προσέδωσε άλλη διάσταση και βάθος στο έργο του, ούσα κομβική για τη μετάδοση του μουσικού του μηνύματος και συνυπεύθυνη για τη διαμόρφωση του ιδιαίτερου και εύκολα αναγνωρίσιμου συνθετικού του ύφους.

Η συνθετική λογική του Alban Berg και η αξιοποίησή της ως προτύπου από τον Alfred Schnittke: Μια ιστορία επιλεγμένης συγγένειας

Κατερίνα Μανιού

Εισαγωγή

Ο θεωρητικός και κριτικός της λογοτεχνίας Harold Bloom, στο διάσημο πλέον βιβλίο του *Η αγωνία της επίδρασης*, προτείνει μια διαφορετική αντιμετώπιση ως προς το ζήτημα της λογοτεχνικής επίδρασης από τον πρόγονο προς τον επίγονο. Συγκεκριμένα, παύει να τη θεωρεί ως μια σχέση μεταξύ των ποιητών, η οποία ακολουθεί μια γραμμική χρονολογικά και γεωγραφικά πορεία, και μεταθέτει το κέντρο βάρους στα ίδια τα ποιητικά κείμενα. Κυρίως παρατηρεί πως λαμβάνει χώρα μια διαλεκτική σχέση μεταξύ των εκάστοτε νέων κειμένων προς, συνειδητά ή λιγότερο συνειδητά επιλεγμένα, ποιήματα αναφοράς. Τα ποιήματα αναφοράς ενδέχεται να προέρχονται από ποικίλες εποχές και τόπους, πράγμα που αίρει την πρότερη γραμμική αντίληψη περί ιστορικής συνέχειας μεταξύ ποιητών και εγκαινιάζει μια σύλληψη περί «επιλογής των ποιητικών προδρόμων» εκ μέρους των νεότερων δημιουργών βάσει των επιρροών τους, όπως αυτές διαφαίνονται στα κείμενα. Με αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνονται διακειμενικές σχέσεις, μέσα από τις οποίες ο εκάστοτε «επίγονος» επιχειρεί να διανοίξει τον ζωτικό του χώρο στο πεδίο της ποιητικής δημιουργίας. Ως «αγωνία», ο Bloom αναγνωρίζει την ένταση μεταξύ της «δύναμης», που συνδέεται με τη ζωτική ορμή για δημιουργία, και της «εξάντλησης», που συνδέεται με την επίγνωση της καθυστερημένης ιστορικής άφιξης, από την οποία προκύπτει η αγωνία της επανάληψης. Με την πάροδο του χρόνου, η αγωνία αυξάνεται συμμετρικά προς την αύξηση των προδρομικών φωνών, με την ποιητική ιστορία να συνιστά αυξητικά μια σειρά «παρατυπώσεων»,[1] δημιουργικών, δηλαδή, «παρεκκλίσεων», οι οποίες διασφαλίζουν τη συνέχεια της τέχνης σε πλήρη αναλογία προς τις βιολογικές αποκλίσεις που διασφαλίζουν την επιβίωση των ζωντανών οργανισμών στις νέες περιβαλλοντικές συνθήκες που ανακύπτουν με την πάροδο του χρόνου.

Θεωρούμε την παραπάνω προσέγγιση ιδανικό εργαλείο για την πραγμάτευση της σχέσης του Alfred Schnittke προς τον Alban Berg, ως μιας επιλεγμένης

1 Harold Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης: Μια θεωρία για την ποίηση*, μτφρ. Δημήτρης Δημηρούλης, Άγρα, Αθήνα 1989, σ. 123. Τίτλος πρωτοτύπου: *The Anxiety of Influence: A theory of poetry*, Oxford University Press, Λονδίνο 1973.

συγγενικής σχέσης. Η επιλογή αυτή αποκρύπτεται επιμελώς από τον Schnittke.[2] Σε αντίθεση με τον θαυμασμό και τη ρητή εναρμόνιση προς αισθητικά και αντιληπτικά πρότυπα συνθετών όπως οι Mahler, Shostakovich και Ives, στον Berg δεν αντιστοιχεί παρά μία, παροδική μεν, αλλά αποκαλυπτική μνεία: είναι ο «αγαπημένος του συνθέτης».[3] Χαρακτηριστικά, ο Schnittke στρέφεται στον Berg, όταν τη θέση της «αγωνίας» παίρνει στο έργο του η απελευθέρωση της προσωπικής του φωνής, πράγμα που συνηγορεί σε μια αίσθηση οικειότητας παρά εξιδανίκευσης. Η παραπάνω αναφορά αποτέλεσε το εφαλτήριο για την ανίχνευση μιας σειράς στοιχείων που σχετίζονται με την αφομοίωση θεμελιωδών συστατικών της σκέψης του Berg. Αν ο Berg συλλαμβάνει την έννοια της μουσικής δημιουργίας ως μιας «γλώσσας προς προσωπική έκφραση, περισσότερο από κάθε άλλον», όπως παρατήρησε ο Schoenberg για τον μαθητή του,[4] τότε ο Schnittke βρίσκει σε αυτόν ένα παρηγορητικό σημείο συνενοχής, επιλέγοντάς τον ως ιστορική γέφυρα, προκειμένου να δομήσει έναν περίπλοκο δικό του κόσμο που δρομολογείται από παρόμοιες επιταγές έκφρασης. Διακρίνοντας και αφομοιώνοντας με φυσικότητα τα πρότυπα του προδρόμου του, ο συνθέτης διανοίγει τον δικό του ζωτικό χώρο στη μουσική δημιουργία, μέσα από μια σειρά «παρατυπώσεων» που αφορούν βασικότατες μουσικές παραμέτρους.

Εκτός από την έννοια της επίδρασης, όπως παρουσιάζεται στην αρχή του κειμένου, επιστρατεύουμε δύο επιμέρους πτυχές της, οι οποίες ομοίως παρατίθενται από τον Bloom, θεωρώντας πως, με τον τρόπο αυτό, συμπληρώνεται η επισκόπηση του ιδιαίτερου συσχετισμού των δύο υπό πραγμάτευση συνθετών. Έτσι, για τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των έργων του Schnittke και του Berg, χρησιμοποιούμε την έννοια της επίδρασης τόσο ως επιρροής όσο και: πρώτον, με το νόημά της, πριν την εποχή των Σχολαστικών του Ακινάτη, ως «εισροής των άστρων […] μιας θεϊκής και ηθικής δύναμης που επιβαλλόταν παρά τη θέληση του δέκτη»·[5] δεύτερον, ως «δύναμη αναζωογόνησης», όπως χαρακτηρίζει ο Bloom την επιρ-

2 Στο σημείο αυτό, πραγματοποιούμε μια σύντομη διευκρινιστική αναφορά στο έργο *Τρίο για έγχορδα* (1985) του Alfred Schnittke. Το έργο αυτό γράφεται κατόπιν παραγγελίας από την Alban Berg Society για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Berg. Εδώ παρατηρούμε τα εξής: αφενός δεν αποτελεί μια αυθόρμητη πρωτοβουλία και φόρο τιμής εκ μέρους του ίδιου του Schnittke στον «αγαπημένο του συνθέτη»· αφετέρου, ο συνθέτης, ακόμη και με την αφορμή που του δόθηκε με την εν λόγω παραγγελία, απέφυγε να κάνει οποιαδήποτε νύξη σε σχέση με την επιρροή που έχει ασκήσει ο Berg στην μουσική του δημιουργία. Σημειώνουμε, τέλος, πως το εν λόγω έργο δεν συμπεριλαμβάνεται στο παρόν κείμενο, διότι εντός του πραγματοποιούνται άμεσες παραπομπές και όχι η αφομοίωση της συνθετικής του σκέψης του Berg ως προτύπου, του κυρίαρχου ζητήματος στο οποίο εστιάζουμε.

3 Alex Ross, "The Connoisseur of Chaos", *The New Republic*, 28 Σεπτεμβρίου 1992, https://alfredschnittke.wordpress.com/2010/05/18/connoisseur-of-chaos/.

4 Barrie Gavin (σκην.), "Alban Berg Documentary", BBC (first broadcast as 'Music on 2', BBC 2), 13 Δεκεμβρίου 1972, https://www.youtube.com/watch?v=oCHEwV0BnJM.

5 Bloom, ό.π., σ. 65.

ροή των Goethe και Σοπενχάουερ στον Nietzsche.[6] Αντίστοιχα, διακρίνουμε στον Schnittke μια σειρά «παρατοποθετήσεων» του τεχνικού δικτύου του Berg, που δρομολογούν αναζωογονητικά το δικό του πολυδιάστατο μουσικό δίκτυο. Παρακάτω, ανιχνεύουμε σταδιακά μια κοινή μουσική αντίληψη, που οδηγεί στην τοποθέτηση των δύο συνθετών κάτω από μια κοινή «αστρική εισροή», αναδεικνύοντας μια σημαντική μορφή δημιουργικής συγγένειας.

Οι σειρές: Οργανώνοντας την τονικότητα

Ο Schnittke αντλεί σημαντικά στοιχεία από τον Berg όσον αφορά στην κατασκευή, την αξιοποίηση και τον ρόλο των σειρών στην εκάστοτε σύνθεση. Κυρίαρχο σημείο συνάντησης στη σειραϊκή τους λογική αποτελεί η αντιμετώπιση της σειράς ως ενός «προσχεδιασμένου σχηματισμού», μιας σύλληψης που προηγείται της δημιουργίας και διευρύνει την οργανωτική δυνατότητα του μουσικού υλικού, συχνά υπακούοντας «σε μη-δωδεκαφθογγικά κριτήρια».[7] Η κατασκευή σειρών που εμπεριέχουν διαστήματα φιλικά προς την τονικότητα, όπως αυτά της τρίτης, κατά τα πρότυπα των σειρών της *Lulu* (1929–1935) και του *Κοντσέρτου για βιολί* (1935) του Berg, επιστρατεύονται συχνότατα από τον Schnittke όχι μόνο για τις τονικές κάθετες συνηχήσεις και τους οικείους μελωδικούς σχηματισμούς αλλά και για την στιλιστική μετατρεψιμότητά τους. Αυτή επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από τη χρήση της σειράς ως παραγωγού θεμάτων ή μοτίβων, τα οποία υποβάλλονται σε επεξεργασία μέσα από ανάλογες ρυθμικές, μελωδικές, αρμονικές και υφολογικές παρεμβάσεις, συνιστώντας εξελικτική παρατύπωση της λογικής του προκατόχου του.[8]

Ο Berg καθιστά τη σειρά δούρειο ίππο εισαγωγής του τονικού στοιχείου στο ατονικό περιβάλλον, υπαινισσόμενος μια οργανικά συμπεριληπτική, διαλεκτική όσο και τεταμένη γλώσσα σύνθεσης. Τον Schnittke ομοίως απασχολεί η διαλεκτική σχέση μεταξύ τονικού και ατονικού ιδιώματος, τα οποία υποβάλλει σε ποικίλες δοκιμασίες και συσχετισμούς, που με την πάροδο του χρόνου κλίνουν προς την αλληλοσυμπλήρωση.

Στην πρώτη του *Σονάτα για βιολί και πιάνο* το 1963, κύριο ζητούμενο αποτελεί η «αναπαράσταση ενός τονικού κόσμου με ατονικά μέσα».[9] Ελέγχοντας αυτό το

6 Στο ίδιο, σ. 90.

7 Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, Faber and Faber, Λονδίνο 1979, σ. 133–135.

8 Η απόσχιση της σειράς από τον θεματικό της ρόλο και η χρήση της ως παραγωγού θεμάτων είναι αυξανόμενο χαρακτηριστικό της τεχνικής του Berg κατά την πορεία της μουσικής του ζωής. Βλ. Γιώργος, Ζερβός, *Schoenberg, Berg, Webern*: *Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Παπαγρηγορίου Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 63.

9 Fiona Hearun-Javakhishvili, "The Coexistence of Tonality and Dodecaphony in Schnittke's First Violin Sonata", στο: George Odam (επιμ.) *Seeking the Soul*, Ashgate,

«κεφάτο» έργο, που σφύζει από μελωδικές, στιλιστικές αλλά και δομικές παραπομπές σε πλήθος συνθετών, η επίδραση του Berg αποδεικνύεται καθοριστική.[10] Εντός μιας τετραμερούς συμμετρικής μορφής που βαδίζει από την ατονικότητα προς την τονικότητα, παραπέμποντας στο *Κονσέρτο για βιολί* του 1935,[11] το κύριο θεματικό υλικό συνιστά μια σειρά αποτελούμενη από διαδοχικές αυξημένες και ελαττωμένες τριαδικές συγχορδίες, που, με διαστηματικές μετατοπίσεις, παράγει τρεις παράγωγες σειρές: μία αποτελούμενη από ελάσσονες συγχορδίες, μία από μείζονες και μία από μια μείζονα, μια ελάσσονα, μια αυξημένη και μια ελαττωμένη συγχορδία αντίστοιχα. Αυτές λειτουργούν ως παραγωγοί μελωδικών πυρήνων που αφομοιώνονται από το μεταβαλλόμενο στιλιστικό περιβάλλον, εξυπηρετώντας την ανάπτυξη του υλικού, ενώ η αρχική σειρά καλύπτει τη διάρκεια του σύντομου πρώτου μέρους που ταυτίζεται με την οριζόντια και κάθετη εκδίπλωσή της σε αρχική και καρκινική.

Το αίτημα ατονικής υποστήριξης ενός τονικού κόσμου αρθρώνεται ωριμότερα στο *Κοντσέρτο για πιάνο και έγχορδα* (1979), όπου ο συνθέτης αναφέρεται στην επινόηση μιας «ονειρομετατροπικής βεβαιότητας» που τον καθιστά επιτέλους ικανό «να συνθέσει ένα έργο μπανάλ μορφής και δυναμικής, με ταυτόχρονη αποφυγή αυτών των δύο».[12] Τα «μπανάλ» στοιχεία αφορούν στην τονικότητα και τη μορφή σονάτας που ακολουθεί η εν λόγω μονομερής σύνθεση. Η ταυτόχρονη «αποφυγή» τους οφείλεται, κατά τη γνώμη μας, στην ολοκληρωτική υποστήριξη του τονικού ακούσματος με σειραϊκά μέσα. Αυτά ταυτίζονται με τρεις σειρές που εξυπηρετούν διαφορετικές σκοπιμότητες. Η πρώτη, η οποία αποτελείται από διαδοχικές τριαδικές συγχορδίες, λειτουργεί θεματικά.[13] Η δεύτερη, η οποία επιστρατεύεται για την οργάνωση του μελωδικού υλικού, συνίσταται από δύο εξάχορδα αποτελούμενα από τρίτες μικρές, διαχωριζόμενα από ένα τρίτονο,[14] παραπέμπο-

Aldershot 2002, σ. 75.

10 Αν και εδώ ο συνθέτης αποσιωπά τον Berg, αναφέροντας κυρίως τον Shostakovich ως πρότυπο, οι συνιστώσες που θεμελιώνουν το εν λόγω έργο, ο τρόπος προ-σχεδιασμού τους και, κυρίως, η μικτή μεταχείριση τονικού και ατονικού ιδιώματος μαρτυρούν την επιρροή του Berg ως κυρίαρχου προτύπου.

11 Επιπλέον, στην τετραμερή συνολική μορφή του κοντσέρτου για βιολί του Berg, διακρίνεται εξαιρετική συμμετρία, η οποία εκδηλώνεται στα tempi, στις εκτάσεις των μερών και στην εναλλαγή των υπονοούμενων τονικών κέντρων. Jarman, ό.π., σ. 183.

12 Alfred Schnittke, *Zum 60. Geburtstag*, Sikorski, Αμβούργο 1994, σ. 95.

13 Η πρώτη σειρά έχει ανιχνευθεί από τη μουσικολόγο Valentina Kholopova και παρουσιάζεται στην ανάλυση του *Κοντσέρτου για πιάνο και έγχορδα* από τον μουσικολόγο Christian Storch. Βλ. Christian Storch, *Der Komponist als Autor: Alfred Schnittke's Klavierkonzerte*, Boehlau Verlag, Κολωνία, Βαϊμάρη & Βιέννη 2011, σ. 53. Σημειώνουμε πως η εν λόγω σειρά συνδέεται, σε όλες τις εμφανίσεις της, με ένα συγκεκριμένο τονικό ύψος, πράγμα που ενισχύει την θεματικότητά της. Πρόκειται για μια τακτική σχεδόν πάγια στις θεματικές επαναφορές του Schnittke, η οποία συναντάται συχνά στον Berg. Βλ. Antony Pople, *Berg: Violin Concerto*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1994, σ. 88.

14 Κατερίνα Μανιού, «Η σχέση του Άλφρεντ Σνίτκε με το σειραϊσμό και η αξιοποίησή του

ντας ξανά στις ύστερες σειραϊκές δομές του Berg.[15] Η σειρά αυτή χρησιμοποιείται σε όλες τις μορφές της αλλά και ως παραγωγός μοτίβων, που συχνά θεματικοποιούνται, ενώ ενσωματώνει τα διαστήματα του μονογράμματος του J. S. Bach, τα οποία αυτονομούνται και αξιοποιούνται κατά τον ρου του έργου. Τέλος, ανιχνεύεται μια τρίτη, εντεκάφθογγη σειρά, η οποία ταυτίζεται με τη διαδοχή έντεκα συγχορδιών, που αναλαμβάνουν να συναρμόσουν τον αρμονικό παράγοντα.[16]

Στον Schnittke, η σειρά, ως όχημα υποστήριξης της τονικότητας, αποτελεί μεγεθυμένη εφαρμογή μιας συνθετικής λογικής που εγκαινιάζει ο Berg, ανάγοντας, θα λέγαμε, τον σειραϊσμό από μέθοδο οργάνωσης της ατονικότητας σε μέθοδο οργάνωσης της τονικότητας. Σύμφωνα με τον Hans Redlich, ο Berg επιχειρεί να υποστηρίξει μια αδύναμη τονικότητα μέσα από παραδοσιακές μορφές, που τις αναζωογονεί εκμεταλλευόμενος την εναλλασσόμενα συγκρουσιακή και συνθετική τάση μεταξύ ποικίλων αντιθετικών πόλων, με κυρίαρχο αυτόν μεταξύ ατονικού και τονικού ιδιώματος.[17] Τη διάσταση αυτή προβάλλει εντονότερα ο Schnittke, αναπαράγοντας, εντός μιας απατηλής τονικής σύνθεσης, τις αντιθετικές σχέσεις της λειτουργικής αρμονίας, οι οποίες συμπλέκονται οργανικά με τη μορφή, προωθώντας δυναμικά την πλοκή. Μέσα από μια τονικότητα σειραϊκά τροφοδοτούμενη, καθιστά τη σύνθεση σε ένα αινιγματικό πλέγμα, εντός του οποίου τίποτα δεν είναι ακριβώς όπως φαίνεται. Πρόκειται για μια μεταχείριση που αναιρεί τον ίδιο τον εαυτό της και αποτελεί μια πρώτη μορφή «παρατύπωσης», η οποία καθίσταται πιο ευανάγνωστη στις πρακτικές επεξεργασίας που ο Schnittke αντλεί από τον πρόδρομό του.

Πρότυπα μοτιβικής επεξεργασίας: Η κατάτμηση ως μεγέθυνση

Οι μοτιβικές τεχνικές του Berg έχουν τύχει ιδιαίτερης προσοχής, πολύπλευρης ερμηνείας αλλά και οικείωσης εκ μέρους μεταγενέστερων συνθετών. Η κεντρική λογική τους, κωδικοποιημένη από τον Adorno ως «σύνθεση διά της αποσύνθεσης»,[18] συγκροτείται στην ατονική του περίοδο και συντηρείται στο σύνολο του έργου του, συνιστώντας, κατά πολλούς, την κομβική εκδήλωση μιας χαρακτηριστικής αμφιθυμίας που ωθεί στην ενσωμάτωση αλληλοαναιρούμενων τάσεων.[19]

κατά τις μεταπειραματικές φάσεις του έργου του», *Πολυφωνία* 27, 2015, σ. 28.

15 Pople, *Berg: Violin Concerto*, ό.π., σ. 77.

16 Μανιού, «Η σχέση του Άλφρεντ Σνίτκε», ό.π., σ. 30.

17 Hans Redlich, *Alban Berg: The Man and His Music*, John Calder, Λονδίνο 1957, σ. 23. Επίσης, βλ. Antony Pople (επιμ.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1997, σ. 143 και σ. 178.

18 Max Padisson, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1995, σ. 171.

19 Αν και η περίπλοκη κατεργασία μοτιβικών πυρήνων αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ατονικότητας, συνέχοντας και τους τρεις συνθέτες της Σχολής της Βιέννης, στο

Ο Schnittke διατηρεί και μεγεθύνει τη βασική δομή της μπεργκιανής (bergian) σκέψης, που, από τα τέλη της δεκαετίας του ’70, αποκτά σταθερή θέση στο σύνολο του έργου του, υποκαθιστώντας την έννοια της «σύνθεσης» με τη διαβρωτική διάλυση. Εν προκειμένω, χρησιμοποιούμε ως πρότυπο την ορχηστρική εισαγωγή του πρώτου τραγουδιού από τα *Πέντε ορχηστρικά τραγούδια σε ποίηση Peter Altenberg*, Op. 4 (1912), διότι συνδυάζει τη μοτιβική μεταχείριση που πραγματευόμαστε με μια συγκεκριμένη πορεία εκτύλιξης. Στοιχειώδεις μοτιβικοί σχηματισμοί επαναλαμβάνονται μηχανιστικά σε παράλληλες μελωδικές γραμμές, συνδεόμενοι με διαφορετικές ομάδες οργάνων και συνεπώς με ξεχωριστά ηχοχρώματα. Με συνεχείς ρυθμικές και αντιστικτικές μικρο-τροποποιήσεις, οι οριζόντιες φωνές πυκνώνουν και οδηγούνται σε μια χαοτική κορύφωση, η οποία καταλαγιάζει σε ένα ίσο. Η σύνδεση μοτίβου-ηχοχρώματος, η οριζόντια μικρο-μετρατροπική πορεία και η ελάχιστη φύση των ίδιων των μοτίβων, τονίζουν την ανεξαρτησία της οριζόντιας κίνησης, παράγοντας τελικά έναν «μικτό ήχο χωρίς μίξη».[20]

Ο Schnittke εγκαινιάζει την εν λόγω μικροδομική πορεία στο δεύτερο μέρος του *Κοντσέρτου του για βιολί αρ. 3* (1978), υπερβάλλοντας τις τεχνικές του προκατόχου του. Η επιπλέον διάσπαση των μοτίβων, μέσα από divisi εκτεταμένα σε κάθε όργανο της ορχήστρας, είναι χαρακτηριστική. Συγχρόνως, ένα εξαιρετικά κοντινό ρυθμικά και απαραιτήτως διάφωνο διαστηματικά stretto ενισχύει την εντύπωση της κατακερματισμένης πύκνωσης. Το σημείο κορύφωσης υπερβάλλεται ομοίως μέσω της επιστράτευσης ελεγχόμενα αλεατορικής γραφής, η οποία δομεί μια γλαφυρότερη αφηγηματικά εντροπία που καταλήγει σε ένα ίσο.[21]

Σύντομα, στα παραπάνω προστίθεται ο στιλιστικός παράγοντας, χρωματίζοντας πλουραλιστικά τη διαλυτική διάσταση. Η σύνδεση μοτίβου-στυλ προοικονομείται εξίσου στον Berg. Ο Antony Pople, για παράδειγμα, χαρακτηρίζει ευθέως το Walse του *Κοντσέρτου για βιολί* ως “Walse pastiche”,[22] ενώ πολύ νωρίτερα, σε έργα όπως τα *Τρία κομμάτια για ορχήστρα*, Op. 6 *(*1914), αφομοιώνονται ποικίλα στιλιστικά ψήγματα εντός μοτιβικών κατεργασιών.[23] Το στοιχείο αυτό εξωτερι-

έργο του Berg, αυτή καθίσταται ευκολότερα προσεγγίσιμη λόγω των παραδοσιακά θεμελιωμένων δομών του καθώς και της συντήρησής της στο σύνολο του έργου του, όπου παγιώνονται έτσι αναγνωρίσιμοι τρόποι μεθόδευσής της. Βλ. Antony People (επιμ.), *The Cambridge Companion to Berg*, ό.π., σ. 23.

20 Theodor W. Adorno, *Alban Berg: The Master of the Smallest Link*, μτφρ. Julian Brand και Christopher Hailey, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1994, σ. 66.

21 Η κατάληξη στο ίσο ταυτίζεται με τη νότα Σολ, δημιουργώντας, κατ’ εμάς, διπλή αναφορά τόσο στην εισαγωγή των *Πέντε τραγουδιών σε ποίηση Peter Altenberg* όσο και στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg.

22 Pople, *Berg: Violin concerto*, ό.π., σ. 54.

23 Ήδη το Martsch αποτελεί μια φόρμα σονάτας, στην οποία, στο ενδιάμεσο τμήμα της ανάπτυξης, εμφανίζονται ρυθμικοί πυρήνες που παραπέμπουν στη στρατιωτική μουσική, στο βαλς, αλλά και στοιχειωδώς σε τραγουδιστικούς ρυθμούς. Συγχρόνως, έχει θεωρηθεί πως η προτίμηση του Berg στα διαστήματα τρίτης συνδέεται με την αγάπη του για τη δημοφιλή μουσική της εποχής καθώς και τη μουσική του κινηματογράφου.

κεύεται και δραματοποιείται από τον Schnittke. Στο *Τέταρτο κοντσέρτο για βιολί* του 1984, μοτιβικοί πυρήνες που παραπέμπουν από το μπαρόκ ως την pop, την τζαζ και το ατονικό ιδίωμα, υπάγονται σε ένα ομογενοποιημένο άκουσμα, που οι μικρο-τοπικές εμμονικές ζυμώσεις κατευθύνονται σαν σμήνος προς μια ενιαία παραληρηματική πύκνωση.

Ανάμεσα στις προαναφερθείσες ομοιότητες, διαπιστώνουμε μια βασική διαφορά: Την έννοια της «κατεύθυνσης». Υιοθετώντας την οπτική του Boulez για τον Berg, σημειώνουμε πως «η πυκνότητα της υφής του, αυτό το σαγηνευτικό σύμπαν που περιστρέφεται σε αέναη κίνηση γύρω από τον εαυτό του […] αποτελεί ένα κόσμο που ποτέ δεν ολοκληρώνεται, αλλά αντιθέτως παραμένει διαρκώς διαστελλόμενος».[24] Αντιθέτως, στον Schnittke, η κλιμακούμενη μοτιβική αποδόμηση τοποθετείται πάντα στο ενδιάμεσο τμήμα του συνολικού σχεδιάσματος των συνθέσεών του και ταυτίζεται με μια εκτεταμένη αποδομητική επεξεργασία, η οποία υποκαθιστά το τμήμα της ανάπτυξης. Αυτή η σχεδόν πάγια τοποθέτηση αποκτά έναν κατ' ανάγκην προωθητικό χαρακτήρα, μιας και, μέσα από μια σταθερή θέση εντός του συνολικού οικοδομήματος, αποτελεί μέρος μιας δεδομένης αλληλουχίας μουσικών γεγονότων, που χαρακτηρίζεται από σταθερότητα-αστάθεια-νέα σταθερότητα.[25]

Όπως όλα τα έργα του Berg «συνιστούν στην πραγματικότητα μονομερείς συνθέσεις»,[26] ομοίως την πλειοψηφία των έργων του Schnittke διακρίνει μια ευθύγραμμη δυναμική πορεία, που σταδιακά ενισχύεται από την ομογενοποίηση της ετερόκλιτης μουσικής του γλώσσας και την υπαγωγή της σε μια συνολική δραματική εκτύλιξη. Αυτή οφείλει τα μέγιστα στο *Κοντσέρτο για βιολί* (1935) του Berg.

Το κοντσέρτο για βιολί του Berg ως μορφολογικό πρότυπο: Παραλλαγές αποχαιρετισμών

Το *Τρίτο κοντσέρτο για βιολί* (1978) του Schnittke συνιστά ρητά τον αποχαιρετισμό του στην avant-garde. Ο αποχαιρετισμός στους ψυχαναγκασμούς του ακαδημαϊκού μοντερνισμού, όπως αυτός είχε εμπεδωθεί από τους ανεπίσημους συνθέτες της γενιάς του,[27] συμπίπτει χαρακτηριστικά με την εναρμόνισή του προς το

Βλ. Pople, *Berg: Violin Concerto*, ό.π., σ. 79, και Singlind Bruhn, *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, Routledge, Λονδίνο 2016, σ. 9.

24 Arnold Whittal, "The Modern and the Plural", στο: Antony Pople (επιμ.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1997, σ. 252.

25 Για παραπάνω πληροφορίες, βλ. το υποκεφάλαιο: «Η επεξεργασία στο έργο του Schnittke» στο Κατερίνα Μανιού, *Πλευρές του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού στο έργο του Alfred Schnittke*, Διδακτορική διατριβή, Τ.Μ.Σ. Αθήνας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2014, σ. 242.

26 "Single-movement works", Pople, *Berg: Violin Concerto*, ό.π., σ. 179.

27 Ως «ανεπίσημοι» χαρακτηρίζονται οι συνθέτες που δεν είναι εγγεγραμμένοι στην Ένωση Συνθετών. Η «ανεπίσημη μουσική κουλτούρα» αναπτύσσεται κατά τα πρώ-

πρότυπο του επιλεγμένου προδρόμου του και εκφράζεται με ένα έργο για βιολί στα χνάρια του αντίστοιχου κοντσέρτου του Berg, αποτελώντας, στη συνέχεια, αυτο-αναφορικό πρότυπο για τα υπόλοιπα σόλο κοντσέρτα του. Το έργο αυτό γράφεται κατόπιν παραγγελίας, για να συμπεριληφθεί σε μια συναυλία στην οποία εμπεριέχονταν το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1* (1945) του Paul Hindemith και το *Κοντσέρτο δωματίου* (1925) του Alban Berg. Ο συνθέτης υποχρεώνεται να προσαρμόσει τις δυνάμεις της ορχήστρας στα δεδομένα των δύο έργων: δεκατρία πνευστά και μόλις τέσσερα έγχορδα. Λύση προς αυτήν την ανισορροπία αποτέλεσε η είσοδος των εγχόρδων στο τελευταίο μέρος του κοντσέρτου. Πιθανολογούμε, λοιπόν, πως: πρώτον, η ίδια η συναυλιακή συνύπαρξη με ένα έργο του Berg, δεύτερον, το ζήτημα της ενορχήστρωσης και, τρίτον, η αρχική πρόθεση του Schnittke να γράψει μια σύνθεση με τίτλο *Canticum Canticorum* (Άσμα Ασμάτων), σε συνδυασμό με το στοιχείο του αποχαιρετισμού καθαυτό, αποτέλεσαν αφορμή προσφυγής στην ιδέα ενός κοντσέρτου για βιολί υπό τα πρότυπα του Berg.

Η αξιοποίηση του κοντσέρτου του Berg φαίνεται να αφορά το επίσημο πρόγραμμα του έργου.[28] Η ακολουθία των μουσικών γεγονότων, από το εισαγωγι-

τα μετασταλινικά χρόνια, τα αποκαλούμενα και ως «εποχή της τήξης» (thaw era) επί προεδρίας Νικήτα Χρουστσόφ. Η μουσική του Schnittke και συγχρόνων του συνθετών, όπως των Arvo Paert (1935), Andrei Volkonsky (1933–2008), Sofiya Gubaidulina (1931), Edison Denisov (1929–1996) και Valentin Silvestrov (1937), αποτελεί την πρώτη μορφοποίησή της. Στη Σοβιετική Ρωσία, μάλιστα, η εν λόγω γενιά αποκαλείται και ως "shestidesyaniki" (άνθρωποι των sixties) ή ως «οι τελευταίοι ιδεαλιστές». Εδώ, ο όρος «ανεπίσημη μουσική», που δηλώνει τη μουσική που γράφεται από συνθέτες που απέχουν από την επίσημη γραμμή της Ένωσης Συνθετών, προτιμάται από όρους δυτικής επινόησης όπως «σοβιετική avant-garde» ή «underground»: αυτοί αποκόβουν τους συνθέτες τόσο από την πολιτική/πολιτισμική τους θέση, την κοσμοθεωρία τους, την αμφιταλαντευόμενη στάση τους αλλά και από την αισθητική σύνδεσή τους με την επίσημη μουσική κουλτούρα (με μορφές όπως αυτή του Dmitri Shostakovich) όσο και από την εξαιρετικά ιδιόμορφη μουσική τους εξέλιξη. Ως εκ τούτου, όπως ο ειδικευμένος μουσικολόγος στην μουσική της γενιάς του Schnittke, Peter Schmelz, υιοθετούμε τον όρο «ανεπίσημη μουσική», διότι περιγράφει με ακρίβεια την πολιτικοκοινωνική θέση των συνθετών, χωρίς τους ιδεολογικούς χρωματισμούς που προέρχονται από τη δυτική οπτική. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Peter Schmelz, *Such Freedom, if only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη 2009· Gerard McBurney, "Soviet Music after the Death of Stalin: The Legacy of Shostakovich", στο: Catriona Kelly & David Shepherd (επιμ.), *Russian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1998, σ. 123–124· Levon Hakobian, "The Reception of Soviet Music in the West: A History of Sympathy and Misunderstandings", *Muzikologija* 13, 2012, σ. 125–137. Κατερίνα Μανιού, «Η Σοβιετική Ρωσία, η ανεπίσημη κουλτούρα, η μιμητική μουσική παράδοση και η σχέση του Schnittke με το καθεστώς», *Πολύτονον* 79/80, 2017.

28 Για περισσότερα στοιχεία για τα δύο επιπλέον κρυφά προγράμματα που δρομολογούν το εν λόγω έργο, βλ. Pople, *Berg: Violin Concerto*, ό.π., σ. 60, και Jarman, ό.π., σ. 171–174.

κό «ονειρώδες» (phantasierend), κατά τα λόγια του Berg, πρώτο μέρος,[29] μέχρι την «καταστροφή, την αποδοχή και την ανάληψη»,[30] διαγράφουν μια πορεία που ενσωματώνεται από τον Schnittke και παγιώνεται εφεξής στο σύνολο των σόλο κοντσέρτων του. Το κοντσέρτο αυτό, με τη διάφανη υφή, την αφηγηματική καθαρότητα, τη μικτή μουσική γλώσσα, τις εμφανείς εξωμουσικές αναφορές και τη μειωμένη περιπλοκότητα, συγκριτικά με προηγούμενα έργα του Berg,[31] συνιστά ιδανικό όχημα δομικής σύνταξης για τον Schnittke, ο οποίος ανέκαθεν εμφορείται από τη βασανιστική αμφιταλάντευση μεταξύ συμπεριληπτικών, αναπαραστατικών και μεταφυσικών ανησυχιών, που αρθρώνονται ποικιλοτρόπως στη μουσική του. Ένα τέτοιο αμφίσημο έργο που «ανθίσταται σε κάθε συνεπές σύστημα ανάλυσης»,[32] «διαφωτίζει και συγχρόνως συσκοτίζει»,[33] ενώ οργανώνεται βάσει μιας έντονα δραματικής χειρονομίας με στοιχεία νοσταλγίας αλλά και «μιας λανθάνουσας διαμαρτυρίας»,[34] συνιστά ιδανικό πρότυπο για το *Τρίτο κοντσέρτο για βιολί* του Schnittke. Ο πιανίστας Sviatoslav Richter χαρακτηριστικά, κατόπιν παρακολούθησης μιας πρόβας του εν λόγω κοντσέρτου, θα ρωτήσει το συνθέτη: «Μα τελικά, τελειώσατε σε μείζονα ή σε ελάσσονα;»[35]

Πράγματι, στο έργο αυτό, το ρητό στοίχημα «να μπορεί να περνά από οποιοδήποτε σημείο της ατονικότητας στην τονικότητα και τανάπαλιν»,[36] σηματοδοτεί το πέρασμα σε μια αυξανόμενα μικτή εξπρεσιονιστική γλώσσα, όπου οι μουσικές διαδικασίες ενοποιούν και εξομαλύνουν τις αντιθέσεις μέσα από την ενιαία δρομολόγησή τους προς μια κοινή, πιο υπαινικτική κατεύθυνση. Κοινά στοιχεία των δύο έργων αποτελούν: πρώτον, η πορεία από την ατονικότητα στην τονικότητα· δεύτερον, η ενσωμάτωση χορικών στα τελευταία μέρη, όπου η αναφορά στο χορικό του Berg ενισχύεται μέσω της συνοδείας των κλαρινέτων· τρίτον, η ύπαρξη ενός τρίτου μελωδικού στοιχείου. Πρόκειται για ένα απόσπασμα ορθόδοξου εκκλησιαστικού ύμνου, το οποίο βρίσκεται σε αντιστοιχία προς το Carenthean song που παρατίθεται από τον Berg. Τις δύο αυτές ετερόκλητες μελωδίες συνδέουν απόμακρες μα σημαντικές ομοιότητες: αφενός συνιστούν αναφορές σε οικεία βιώματα των δύο συνθετών και, αφετέρου, εμφανίζονται στην επιφάνεια της σύνθεσης σε προχωρημένο σημείο, χωρίς να αποκτούν θεματικό ρόλο.

Όσον αφορά στη διαχείριση της μορφής, εδώ τα πράγματα είναι ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα. Η τετραμερής συμμετρική σύνθεση του Berg εμπεριέχει συγχρόνως

29 Pople, *Berg: Violin Concerto*, ό.π., σ. 48, και Jarman, ό.π., σ. 171.

30 Joseph Strauss, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, MA & Νέα Υόρκη, 1990, σ. 139.

31 Είναι η μόνη σύνθεση που δεν διαθέτει παλίνδρομα. Βλ. Pople, *Berg: Violin Concerto*, ό.π., σ. 47.

32 Στο ίδιο, σ. 69.

33 Στο ίδιο, σ. 49 και 67.

34 Παράθεση του Leo Teiler στο Whittal, ό.π., σ. 250.

35 Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke*, Phaidon University Press, Λονδίνο 1996, σ. 155.

36 Schnittke, ό.π., σ. 94.

μια τριμερή διάσταση, μέσω μιας αψιδωτής μορφής, οφειλόμενης στα δύο αργά εξωτερικά μέρη που περιβάλλουν τα δύο γρήγορα εσωτερικά, αλλά και στη συνολική οργάνωση του υλικού, που παραπέμπει στη μορφή σονάτας. Παράλληλα, υποστηρίζει μια μονομέρεια, σκιαγραφώντας ένα δεδομένο πρόγραμμα μέσω μιας αδιάσπαστης γραμμικής πορείας. Το τριμερές κοντσέρτο του Schnittke, από την άλλη, υπακούοντας στο διαδοχικό σχήμα αργό-γρήγορο-αργό, όπου τα μέρη συνδέονται με attacca, εναρμονίζεται μορφολογικά με τις δύο τελευταίες αναγνώσεις. Λειτουργεί ως μια ενιαία μορφή, με τα προωθητικά στοιχεία της σονάτας να ανανεώνονται γλωσσικά και να ενισχύονται από μια υπογείως όμοια προγραμματική πορεία.[37] Το συνολικό σχεδίασμα, όπως ακριβώς και στον Berg, «υπόκειται σε μια μορφή σονάτας με ριζοσπαστικές τροποποιήσεις»,[38] που βασίζεται στη διαλεκτική σχέση μεταξύ ατονικότητας και τονικότητας, και υποκαθιστά τις ιεραρχικές αντιθέσεις της παραδοσιακής τονικής αρμονίας.

Ο Schnittke, όπως φαίνεται, εντοπίζει επακριβώς της πηγές των υλικών και των διαδικασιών του Berg. Κρατά τον τρόπο σκέψης και το γενικό περίγραμμα, διατηρώντας σε μια αφαιρετική μορφή τα υλικά, τις διαδικασίες και τη συμβολική πορεία της σύνθεσης, για να οργανώσει, με συμπαγή τρόπο, τη δική του εκφραστική γλώσσα. Ως εκ τούτου, αποφεύγει οποιαδήποτε συγκεκριμένη παράθεση ή παραπομπή, προσδίδει στη σύνθεσή του απόλυτα προσωπικό στίγμα, ενώ καθιστά το πρότυπο του Berg ευρύτερα αξιοποιήσιμο για τον ίδιο.

Έκτοτε, ο Schnittke προβαίνει σε αλλεπάλληλες συμπληρώσεις του «ακρωτηριασμένου ποιήματος»[39] του προδρόμου του, του «ασύνειδου αντίο του» (unconscious farewell).[40] Το εγγενές στοιχείο αποχώρησης στο έργο του Berg θα δημιουργήσει μια σειρά «παρατυπωμένων» αποχαιρετισμών από τον επίγονο: ξεκινά ως αντίο στην avant garde, μεταλλάσσεται σε ένα προαίσθημα αποχωρισμού από τη ζωή, εγκιβωτισμένο στο *Κοντσέρτο για βιόλα* (1985), και κλείνει το 1990 με το *Δεύτερο κοντσέρτο για βιολοντσέλο*. Το τελευταίο αυτό κοντσέρτο συνιστά μεγεθυμένη εκδοχή του *Τρίτου κοντσέρτου για βιολί*, όπου, μέσω ενός συμπαγούς

37 Το αψιδωτό σχήμα, από την εμφάνιση του υλικού στην καταστροφική επεξεργασία του και στην ανάληψη (μέσω χορικών) ή άλλοτε στην εξαϋλωμένη επαναφορά του υλικού, σηματοδοτεί το σύνολο του έργου του, ανεξαρτήτως του αριθμού των εσωτερικών μερών που αντιστοιχούν στην επεξεργασία του βασικού θεματικού υλικού. Σημειώνουμε επίσης πως το σχήμα αργό-γρήγορο-αργό, εκτεταμμένο στο σύνολο των μερών των έργων του Schnittke συνιστά μια ακόμη αντιστοιχία με την κατανομή των tempi του κοντσέρτου για βιολί του προδρόμου του.

38 Pople (επιμ.), *Companion to Berg*, ό.π., σ. 176.

39 Bloom, ό.π., σ. 83.

40 Το συγκεκριμένο έργο έχει χαρακτηριστεί τόσο ως ένα συνειδητό ρέκβιεμ τόσο για την Μανόν Γκρόπιους (επίσημο πρόγραμμα) όσο και για τον ίδιο τον Alban Berg και την Hanna Fuchs (πρώτο ανεπίσημο πρόγραμμα) (βλ. υποσημείωση αρ. 27), ενώ συνηθίζεται να αποκαλείται «ασύνειδο αντίο», μιας και αποτελεί το τελευταίο έργο του πριν από τον αιφνίδιο θάνατό του.

«κόσμου ήχων» (Klangwelt),[41] σηματοδοτείται ο αποχαιρετισμός στο είδος του σόλο κοντσέρτου καθώς και στη μορφή του, όπως την παρέλαβε από το έργο του προκατόχου του.

Το κρυπτογραφικό πεδίο της σύνθεσης: Η παρουσία ως αλληγορία

Τόσο στον Schnittke όσο και στον Berg ενυπάρχει ένα «συμβολικό πεδίο σύνθεσης»,[42] το οποίο, κατά τη διαδρομή του έργου τους, ταυτίζεται όλο και περισσότερο με τις μουσικές διαδικασίες, αποτελώντας μια κεντρική ουσία ομογενοποίησης των σύνθετων κόσμων τους. Αν και διαφορετικά εκδηλωμένα, τους δύο συνθέτες συνενώνουν όμοια μελήματα πνευματικότητας. Η ενασχόληση και των δύο με θρησκευτικά και μυστικιστικά συστήματα καθώς και η ένταξή τους σε εσωτεριστικούς κύκλους είναι χαρακτηριστική.

Το κρυπτογραφικό στοιχείο στη μουσική τους είναι ομοίως έντονο. Η εξαιρετική πολυπλοκότητα του Berg, ωστόσο, δεν συναντάται στον «κατ' επιλογήν επίγονο». Η εμμονή στην αριθμολογία, στις κρυφές συμμετρίες, στα παλίνδρομα, στα μονογράμματα, στις σειρές επίσημων και κρυφών προγραμμάτων διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό από τη λογική του Schnittke. Στον Schnittke, η χρήση κρυφών προγραμμάτων, όπως στο *Κοντσέρτο γκρόσο αρ. 1* (1977) ή φανερών προγραμμάτων όπως στο *Κοντσέρτο για βιολί αρ. 2* (1966), συναντάται σε μεμονωμένες περιπτώσεις και χαρακτηρίζει τις πρώτες φάσεις του έργου του. Ταυτοχρόνως, η ένταξη των προσωπικών τους μονογραμμάτων είναι κοινή και στους δύο συνθέτες, αν και οι λόγοι και οι τρόποι ενσωμάτωσής τους διαφέρουν. Τα μονογράμματά του Schnittke εδρεύουν στην επιφάνεια της μουσικής σύνθεσης, ενώ συχνότατα θεματικοποιούνται, με το δικό του και του J. S. Bach να τυγχάνουν πάγιων εναρμονίσεων, αποκρυσταλλώνοντας σταδιακά τη μορφή συμβόλων. Μονογράμματα ομοίως αξιοποιούνται ως φόρος τιμής σε συνθέτες, συνάδελφους και ερμηνευτές του. Ο Berg, αντιθέτως, με εξαίρεση το *Κοντσέρτο δωματίου* (1925), χρησιμοποιεί μονογράμματα για την κρυπτογράφηση ιδιωτικών βιωμάτων.[43]

Συνεχίζοντας, η αντιμετώπιση εαυτών ως φορέων έκφρασης «αυτού που

41 Η έννοια του «κόσμου των ήχων» εμφανίζεται περιφραστικά στο *Τρίτο κοντσέρτο για βιολί* ως «ένα συνενωμένο σύστημα ήχων όπου οι δύο ηχητικοί κόσμοι της τονικότητας και της ατονικότητας συνηχούν οργανικά». Βλ. Schnittke, ό.π., σ. 94. Στο *Τέταρτο κοντσέρτο για βιολί*, αυτός ο κόσμος εμπλουτίζεται από την έννοια της σιωπής: «ματιές σε ένα άηχο υπνωτιστικό επέκεινα» (βλ. στο ίδιο, σ. 96), ενώ στο *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο αρ. 2*, ένας οργανικός τονικός/σειραϊκός/ατονικός/«σιωπηλός» κόσμος ήχων και «μη ήχων» συναποτελεί ένα ενιαίο διαρκώς μεταβαλλόμενο μόρφωμα (βλ. στο ίδιο, σ. 23 και σ. 97). Επίσης, βλ. αμέσως παρακάτω σχετικά με τον «κόσμο των ηχοσκιών».

42 Παραφράζουμε την έκφραση «συμβολική κατασκευή» του Charles Rosen. Βλ. Charles Rosen, "Plagiarism and inspiration", *19th-Century Music* 4/2, 1980, σ. 93.

43 Whittal, ό.π., σ. 257.

οφείλει να ειπωθεί» κατά Berg, ή αυτού που οφείλει «να μεταφερθεί από έναν αναλλοίωτο κόσμο ήχων», κατά Schnittke, συνιστά σημαντικότατο σημείο σύγκλισης. Έχει επισημανθεί πως, στον Berg, η χρήση εκτεταμένων κατοπτρικών κατασκευών, η σχεδόν εξπρεσιονιστική επιτάχυνση του tempo, χαρακτηρισμένη ως "fast-forward", που θα μπορούσε να είναι και συνειδησιακό fast-backward, καθώς και οι συμμετρικές δομές του, αντικατοπτρίζουν μια θεμελιώδη εμμονή με τον χρόνο. Για τον Adorno, οι καρκινικές κατασκευές του Berg είναι «αντι-χρονικές», διότι οργανώνουν τη μουσική με τρόπο τέτοιον ώστε να ταυτίζεται με μια «εσωτερική συγχρονικότητα».[44] Η εσωτερική αυτή συγχρονικότητα δείχνει τόσο προς υποκειμενικές μορφές χρονικότητας, όπως η μνήμη, που διαθέτουν ταυτοχρονική και όχι γραμμική ποιότητα, όσο και προς μη αντιληπτές διαστάσεις.

Ομοίως, στον Schnittke, η διάνοιξη χώρου στη σύνθεση προς ενσωμάτωση συν-χρονικοτήτων αλλά και προς νύξη μη αισθητών περιοχών αντίληψης, εκφράζεται στη σύλληψη του «κόσμου των ηχοσκιών».[45] Πρόκειται για έναν υπερβατικό χώρο συνύπαρξης όλης της ήδη υπαρκτής αλλά και της εν δυνάμει μουσικής, τον οποίο ο συνθέτης συλλαμβάνει το 1979, προσεγγίζοντάς τον μουσικά στη *Δεύτερη συμφωνία* του, και επιβεβαιώνει βιωματικά στην επιθανάτια εμπειρία του το 1985, κατά τη σύνθεση του *Κοντσέρτου για βιόλα*. Μουσικά, θεμελιώνεται σε μια ομογενοποιητική μεταχείριση πολυεπίπεδου υλικού, το οποίο απηχεί μια μετατοπισμένη συγχρονικότητα. Μέσω δεδομένων ηχοχρωματικών, δυναμικών και ρυθμικών τροποποιήσεων, με θραύσματα θεματικού υλικού, χρήση μαγνητοταινίας, θεατρικών στοιχείων και άλλων πρακτικών, όπως το, κατά Taruskin, «schnittkean continuo»,[46] υλοποιείται τόσο μια εντύπωση αντίστιξης προς ένα σιωπηλό φάσμα ήχων όσο και ο ίδιος ο ενστερνισμός της σιωπής κατά τη μουσική ροή. Ένας συμπαγής «κόσμος ήχων», που ταυτίζεται με μια «διαρκώς μεταβαλλόμενη φόρμα», μοιάζει να αποτελεί σκαρίφημα πάνω σε μια διαρκώς παρούσα σιωπή, την οποία ο συνθέτης υπενθυμίζει και αποδίδει ηχητικά με μια ολοένα σταθερότερη μουσική τεχνοτροπία.[47]

Τέλος, στην εμμονή στο ζεύγος τονικότητα-ατονικότητα, όπως μεγεθύνεται από τον Schnittke ως μια ενιαία γλώσσα, όπου το ένα ιδίωμα κατοπτρίζει το άλλο, φαίνεται να υπογραμμίζεται μια αίσθηση απουσίας. Ο τονικός κόσμος λειτουργεί αλληγορικά για τον ατονικό και τούμπαλιν, δημιουργώντας μια αίσθηση μη ολοκλήρωσης, μέσω της απουσίας του αντιθέτου, η οποία προσδίδει έναν δομικά δραματικό χαρακτήρα. Πάνω από όλα, όμως, αναπαράγεται η σχεδόν οντολογική εντύπωση πως, κάπου εν μέσω αλληγοριών, υφίσταται μια πραγματικότητα που διαφεύγει και μια πραγματική γλώσσα που δεν μπορεί να προφερθεί. Η ιδιαίτερη εξωτερίκευση της αλληγορικής σχέσης μεταξύ τονικότητας και ατονικότητας στο

44 Bruhn, ό.π., σ. 14.

45 "Etwas ausserhalb meiner selbst wird durch mich hörbar" στο: Schnittke, ό.π., σ. 22.

46 Richard Taruskin, *Music in the Late 20th Century*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη 2005, σ. 417.

47 Βλ. υποσημείωση 39.

έργο του Schnittke έρχεται τελικά να φωτίσει ένα κατ' εμάς καίριο χαρακτηριστικό του Berg: πως ό,τι είναι παρόν υπαινίσσεται πάντα κάτι που απουσιάζει, επιτυγχάνοντας έτσι μια ύψιστη μορφή συνοχής. Ως εκ τούτου, υποστηρίζουμε πως, και στους δύο συνθέτες, η πνευματική συνιστώσα που είναι διαρκώς και αυξανόμενα παρούσα στο σύνολο του έργου τους, διαθέτει κοινή οντολογική αφετηρία, αφομοιώνεται στο ίδιο το υλικό και εκφράζεται με απτούς αναλυτικά τρόπους.

Επίλογος

Σύμφωνα με τον Anton Whittal ο Berg βρίσκεται στην ίδια δημιουργική γραμμή με τον Mahler,[48] συνιστώντας ένα σημείο οργανικής πύκνωσης που επηρεάζει πληθώρα συνθετών από τον μετασειραϊσμό και εντεύθεν, σε μια εποχή που βρίσκει στην αναζήτηση μιας προσωπικής γλώσσας έκφρασης (για να θυμηθούμε τον Schoenberg) μια ύστατη λύση ή τρόπο συνέχειας. Σύμφωνα με τον Pople, η μουσική του Berg ανθίσταται οποιασδήποτε μονοσήμαντης αναλυτικής προσέγγισης.[49] Σε έργα κατευθυνόμενα από μια επίμονη τάση προς «σύνθεση», που συστήνεται από πυκνά δίκτυα αντιφάσεων, οι τεταμένοι συσχετισμοί υποκαθιστούν τα αντιθετικά δίπολα της λειτουργικής αρμονίας, υποστηρίζοντας, ισορροπώντας και αναζωογονώντας τη μορφή, δημιουργώντας έτσι μια «υψηλότερη αμφισημία».[50] Ο Schnittke, σε μια ηχητικά διαποτισμένη εποχή, εμφορούμενος από ένα παρόμοιο βλέμμα συμπεριληπτικής μουσικής δόμησης και, παράλληλα, αρνούμενος τη φίμωση του αντιφατικού υλικού του, είναι σε θέση να διακρίνει στον Berg επακριβώς τα στοιχεία εκείνα που επιτρέπουν την οργανική συναρμογή ενός κόσμου, εντός του οποίου τίποτα δεν είναι όπως φαίνεται: μια «παρατύπωση» με αποκαλυπτικές προεκτάσεις αφ' εαυτού της. Το τονικό και το ατονικό ιδίωμα αλληλοαναιρούνται διαρκώς. Η διαλυτική μοτιβική επεξεργασία προωθεί τη σύνθεση μέσα από την αποδόμησή της. Η φόρμα που ξεπροβάλλει μέσα από την πραγμάτευση του υλικού, δομείται «ευφάνταστα» και ταυτοχρόνως μετατοπίζεται μέσα από ένα «συμβολικό πεδίο», που διαρκώς ενισχύεται, καθιστώντας τη σύνθεση έναν ενιαίο κόσμο ήχων, ο οποίος καταλήγει εν συνόλω να λειτουργεί ως μεταφορά για διαφορετικά πεδία ήχησης.

Το, κατά Adorno, «υπερυψωμένο χάος» του Berg, προσγειώνεται, χωρίς να ευτελίζεται, από τον κατ' επιλογή επίγονο. Μέσα από μια «εσφαλμένη ανάγνωση», για να επανέλθουμε στον Bloom, καθίσταται πιο ευανάγνωστο, αποκαλύπτοντας τις δομές σκέψης του προδρόμου. Οι δύο συνθέτες, τοποθετημένοι κάτω από την ίδια «αστρική εισροή», πλάθουν περίπλοκους και αυτο-αναιρούμενους κόσμους. Αν, λοιπόν, η απάντηση στο ερώτημα «γιατί γράφουν οι άνθρωποι», είναι κατά

48 Whittal, ό.π., σ. 252.
49 Pople, *Berg: Violin Concerto*.
50 Whittal, ό.π., σ. 251.

τον Bloom, «για να περισυλλέξουν ό,τι απόμεινε»,[51] τότε υποστηρίζουμε πως και οι δύο συνθέτες βαθμιαία πλάθουν μια οργανική γλώσσα, εντός της οποίας ό,τι απομένει καθίσταται δυνατό να μιλήσει για αυτό που απουσιάζει, στοιχείο που για εμάς αποτελεί το πλέον θεμελιώδες σημείο σύνδεσής τους.

51 Bloom, ό.π., σ. 60.

Castrati: Οι τραγουδιστές του «τρίτου» φύλου

Μαριάννα Σιδερή

Η περιπέτεια των castrati τραγουδιστών συνιστά ένα μοναδικό κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο στην ιστορία της ευρωπαϊκής μουσικής.[1] Η ιστορία τους, συναρπαστική και ταυτόχρονα ενοχλητική, προκαλεί αμηχανία και εγείρει αισθήματα ντροπής. Το επιστημονικό ενδιαφέρον για τους castrati αναπτύχθηκε αρκετά χρόνια μετά την εξαφάνισή τους. Ο τελευταίος castrato, Alessandro Moreschi, πέθανε το 1922, αφήνοντας παρακαταθήκη τη μοναδική ηχητική «*εντύπωση*» μιας φωνής που χάθηκε στον χρόνο.

Η πρακτική του ευνουχισμού, ως τιμωρητική διαδικασία, απαντά στη μυθολογία, στους προϊστορικούς χρόνους και σε πρωτόγονες κοινωνίες.[2] Στην εποχή του

1 Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μέρος μιας εκτεταμένης μελέτης που έχει δημοσιευθεί στο περιοδικό *Πολυφωνία* το φθινόπωρο του 2020. Βλ. Μαριάννα Σιδερή, «Η ιστορία των τραγουδιστών του τρίτου φύλου», *Πολυφωνία* 35, 2020, σ. 73–98.

2 Η πράξη της ορχεκτομής είναι γνωστή από τους προϊστορικούς χρόνους. Ήδη από την αρχέγονη περίοδο, υπάρχουν απεικονίσεις και παραστάσεις αφαίρεσης όρχεων των ηττημένων αντιπάλων και αρκετές μυθολογικές αναφορές του ίδιου περιεχομένου, όπως ο μύθος του Κρόνου που ευνουχίζει τον πατέρα του Ουρανό (βλ. Επαμεινώνδας Α. Κουτσιάρης, *Ιστορία της ορχεκτομής*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ιατρική Σχολή, Α΄ Πανεπιστημιακή Ουρολογική Κλινική, Αθήνα 2013, σ. 157). Οι άντρες ήταν υποκείμενοι σε μερικό ή ολικό ευνουχισμό στην αρχαία Αίγυπτο, τη Μεσοποταμία, την Περσία, την Κίνα, την Ελλάδα, τη Ρώμη, το μεσαιωνικό Βυζάντιο, μέχρι και τον ισλαμικό κόσμο. Στην ιστορία, πέντε είναι οι αιτίες για τις οποίες εφαρμοζόταν η ορχεκτομή: α) βασανισμός, β) τιμωρία, γ) διοικητική σκοπιμότητα, δ) ιατρική θεραπεία ή πρόληψη, και ε) διατήρηση ψηλής φωνητικής έκτασης. Βάρβαροι κατακτητές ευνούχιζαν τους ηττημένους αντιπάλους τους και κρεμούσαν τα ακρωτηριασμένα μέλη τους επιδεικτικά στις πλατείες των πόλεων και τους παραστάτες κεντρικών εισόδων. Στον Μεσαίωνα, η ορχεκτομή, πέρα από τη βασανιστική της διάσταση, αποτελούσε νόμιμη τιμωρία απεχθών πράξεων όπως η μοιχεία, ο βιασμός ελεύθερων γυναικών και η ομοφυλοφιλία. (βλ. Piotr O. Scholz, *Eunuchs and Castrati: A Cultural History*, Markus Wiener Publishers, Princeton [NJ] 2001, σ. 23–29). Στην Κίνα, ο ολικός ευνουχισμός, εκτός από παραδειγματική τιμωρία, αποτελούσε τον ασφαλέστερο τρόπο επαγγελματικής απασχόλησης στην αυτοκρατορική αυλή. Οι ευνουχισμένοι θεωρούνταν περισσότερο υπάκουοι, ελεγχόμενοι και έμπιστοι σε σχέση με τους αρτιμελείς άντρες. Η αδυναμία των ευνούχων να αποκτήσουν απογόνους προτάχθηκε ως βασικό πλεονέκτημα, καθώς, εξαιτίας της δεδομένης τους ανικανότητας, θεωρείτο ότι δεν θα εμπλέκονταν σε δολοπλοκίες σφετερισμού του θρόνου, προκειμένου να ξεκινήσουν μια νέα δυναστεία. Τέλος, ο ευνουχισμός αποτελούσε έναν ασφαλή τρόπο παραγκωνισμού επίδοξων διεκδικητών ή κληρονόμων του αυτοκρατορικού θρόνου στο Βυζάντιο, καθώς η ανάληψη του βασιλικού αξιώματος μπορούσε να γίνει

Ιπποκράτη (460–370 π.Χ.), ο ευνουχισμός προτάσσεται ως μέτρο πρόληψης και θεραπείας συγκεκριμένων νοσημάτων, όπως του προστάτη, της ελεφαντίασης, της αρθρίτιδας, της λέπρας και της κήλης.[3] Οι επιπτώσεις του ευνουχισμού στην ερωτική επιθυμία, τον σωματότυπο, την τριχοφυΐα, την αύξηση βάρους και την οξύτητα της φωνής επισημάνθηκαν σε ιατρικά εγχειρίδια ήδη από τον 6ο αιώνα, υπογραμμίζοντας τη διαφορετικότητα των ευνούχων σε σχέση με τους υπόλοιπους άντρες.[4] Η εφαρμογή της πρακτικής του ευνουχισμού κατ' αποκλειστικότητα για τη διατήρηση της οξύτητας της φωνής ενός αγοριού είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Υπάρχουν υπόνοιες ότι εφαρμοζόταν στο Βυζάντιο σε νεαρά αγόρια, προκειμένου εκείνα να διατηρήσουν τις «αγγελικές» τους φωνές.[5]

Στη χριστιανική παράδοση, η πρώτη αναφορά σε ευνούχους που έψαλλαν σε εκκλησιαστικές χορωδίες χρονολογείται τον 4ο αιώνα. Συγκεκριμένα, η Αυτοκράτειρα Αιλία Ευδοξία (σύζυγος του βυζαντινού αυτοκράτορα Αρκαδίου, 395–408) είχε στην υπηρεσία της έναν ευνούχο αρχιμουσικό ονόματι Βρύσων (Brison).[6] Το αξίωμα του αρχιμουσικού δεν καθιστά σαφές εάν ο Βρύσων ήταν υπεύθυνος ομάδας ευνούχων τραγουδιστών ή όλων των μουσικών της εκκλησίας. Την εποχή του Αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Ζ΄ του Πορφυρογέννητου (913–959), σημαντικός αριθμός ευνούχων μαρτυρείται ότι υπηρετούσε στις εκκλησιαστικές χορωδίες της Κωνσταντινούπολης, παρεμβάλλοντας, με αντιφωνικό τρόπο, όμορφα δεξιοτεχνικά περάσματα στις χριστιανικές μελωδίες.[7] Οι βυζαντινοί ευνούχοι ασματωδοί ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς για τον «διανθισμένο και θεατρικό τρόπο τραγουδιού», όπως τον περιέγραψε ο Θεόδωρος Βαλσαμών (Πατριάρχης της Αντιοχείας και νομικός του εκκλησιαστικού δικαίου) τον 12ο αιώνα στα *Σχόλιά* του.[8] Η παρου-

μόνο από άτομο το οποίο ήταν σωματικά αρτιμελές. Το εν λόγω νομικό πλαίσιο έχει τις καταβολές του στο περσικό κράτος, σύμφωνα με τους νόμους του οποίου, για να ανέλθει κάποιος στον θρόνο, θα έπρεπε να είναι αρτιμελής και ουδόλως ακρωτηριασμένος (βλ. Οδυσσέας Λαμψίδης, *Η ποινή της τυφλώσεως παρά τοις Βυζαντινοίς*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1949).

3 John Rosselli, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 33.

4 Ο βυζαντινός γιατρός Παύλος ο Αιγινήτης (625–690), στον 6ο τόμο της *Επιτομής της ιατρικής*, περιγράφει με σαφήνεια την τεχνική της ορχεκτομής με εκτομή ή θλίψη των όρχεων, υπογραμμίζοντας την αντίθεσή του. Βλ. Ν. Σταυρακάκης, «Ο ευνουχισμός στο Βυζάντιο», *Αρχεία Ελληνικής Ιατρικής* 34/2, 2017, σ. 256.

5 Σε όλες τις περιπτώσεις, η επέμβαση πραγματοποιείτο με πρόσχημα κάποια σοβαρή υποβόσκουσα ασθένεια. Βλ. Βάννα ντε Αγγέλις, *Οι ευνούχοι: Η εκπληκτική και απόκρυφη ιστορία τους*, Περίπλους, Αθήνα 2005.

6 Βλ. Rodolphe Guilland, "Les eunuques dans l'empire byzantin: Etude de titulaire et de prosopographie byzantines", *Études Byzantines* 1, 1943, σ. 197–238· Neil Moran, "Byzantine castrati", *Plainsong and Medieval Music* 11/2, 2002, σ. 99–112· Kathryn M. Ringrose, "Eunuchs in Historical Perspective", *History Compass* 5/2, 2007, σ. 495–506· Κουτσιάρης, ό.π., σ. 123–124.

7 Βλ. Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, Calder and Boyars, London 1956, σ. 10.

8 Για περισσότερες αναφορές, βλ. Jacques-Paul Migne (επιμ.), *Patrologia Graeca*, vol.

σία ευνούχων στις βυζαντινές εκκλησιαστικές χορωδίες μαρτυρείται μέχρι και τον 12ο αιώνα, με τελευταία σημαντική αναφορά σε έναν ευνούχο ασματωδό ονόματι Μανουήλ (Manuel) που τραγούδησε στη μονή του Σμολένσκ της Ρωσίας το 1137.

Το διανθισμένο τραγούδι των βυζαντινών ευνούχων σχεδόν εξαφανίστηκε μετά την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τις δυτικές δυνάμεις της Δ΄ Σταυροφορίας το 1204, επιβιώνοντας περιστασιακά σε βυζαντινά παρεκκλήσια της Θεσσαλονίκης, της Ηπείρου, καθώς και σε ιταλο-ελληνικά μοναστήρια της Σικελίας. Από το 1261 μέχρι τον 16ο αιώνα, υπάρχει ένα κενό στην ιχνηλάτηση της δράσης των ευνούχων τραγουδιστών. Ιστορικοί προσπάθησαν να συνδέσουν τη δράση των ευνούχων ασματωδών της Ανατολής και της Δύσης μέσα από μεγάλες εμπορικές πόλεις. Η πιο πιθανή εκδοχή είναι οι βυζαντινοί ευνούχοι ασματωδοί να βρήκαν καταφύγιο στο πολυπολιτισμικό νησί της Σικελίας, το οποίο έφερε ισχυρούς πολιτισμικούς και θρησκευτικούς δεσμούς με την Κωνσταντινούπολη και συνδεόταν με την Ισπανία και τη μοζαραβική Λειτουργία της ισπανο-καθολικής εκκλησίας που χρησιμοποιούσε τακτικά στο τυπικό της τους "falsettistas". Είναι πιθανό, σε αρκετές περιπτώσεις, ο ισπανικός προσδιορισμός "falsettista" να αποτελεί έναν ευφημισμό και μια συγκαλυμμένη αναφορά σε έναν castrato τραγουδιστή. Ο Παπάς Sixtus V (1545–1590) εξουσιοδοτεί το 1589, με επιστολή του, τον παπικό έξαρχο στην Ισπανία να προχωρήσει στην πρόσληψη castrati τραγουδιστών για τη χορωδία του Αγίου Πέτρου.[9] Ωστόσο, υπάρχει αμφιβολία κατά πόσον οι προαναφερόμενοι υψίφωνοι ισπανοί τραγουδιστές ήταν πράγματι castrati ή falsettistas. Σύγχυση επίσης επικρατεί στα αρχεία του Βατικανού ως προς την καταγραφή των υψίφωνων τραγουδιστών. Αν και από το 1562 μαρτυρείται ότι ευνουχισμένοι τραγουδιστές υπηρετούσαν στο παπικό παρεκκλήσι, εκείνοι δεν καταγράφονται στα αρχεία του Βατικανού ως castrati αλλά ως falsettisti. Μόνο από το 1599 και έπειτα οι υψίφωνοι τραγουδιστές της Cappella Sistina καταγράφονται στα αρχεία υπό την πραγματική τους ιδιότητα, δηλαδή ως castrati.[10]

137, Paris 1865, σ. 532· Patrick Barbier, *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, Souvenir Press, London 2001, σ. 7· Nicholas Clapton, *Moreschi and the Voice of the Castrato*, Haus Books, London 2008, σ. 11.

9 Η εν λόγω κίνηση υπαινίσσεται ότι castrati δραστηριοποιούνταν στις μεγαλύτερες εκκλησίες της ιβηρικής χερσονήσου τον 16ο αιώνα (βλ. Barbier, ό.π., σ. 8, και John Rosselli, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850", *Acta Musicologica* 60/2, 1988, σ. 143–179). Μαρτυρούνται επίσης έξι castrati στην αυλή του Μονάχου την εποχή που ο Orlandus Lassus υπηρετούσε εκεί ως αρχιμουσικός (1560 και 1570) (βλ. Heriot, ό.π., σ. 11).

10 Ο πρώτος «ισπανός» υψίφωνος τραγουδιστής που ενσωματώθηκε στη χορωδία της Cappella Sistina ήταν ο Francisco Sotto το 1562, ο οποίος καταγράφεται στα αρχεία του Βατικανού ως falsettista. Η ίδια τακτική υιοθετείται από το Βατικανό το 1588 για έναν άλλο ισπανό υψίφωνο, τον Giacomo Spagnoletto, που δεσμεύτηκε για την ίδια θέση. Από το 1599 και εξής, οι υψίφωνοι τραγουδιστές της Cappella Sistina, Pietro Paolo Folignato και Girolamo Rossini, καταγράφονται στα αρχεία του Βατικανού ως castrati. Βλ. Rodolfo Celletti, *A History of Bel Canto*, Clarendon Press, Oxford 2001, σ. 108.

Η στάση της Καθολικής Εκκλησίας είναι σημαντική στην εξέλιξη της ιστορίας των castrati, αν και παρουσιάζει μια σοβαρή ασυνέπεια.[11] Επίσημα, η Καθολική Εκκλησία καταδίκαζε τον ευνουχισμό και ανεπίσημα συγκάλυπτε την πρακτική του. Ο πάπας Γρηγόριος ΙΔ΄ (1590–1591) προσπάθησε ανεπιτυχώς να παρουσιάσει τον ευνουχισμό ως μια θεάρεστη πρακτική. Ο Πάπας Κλήμης Η΄ (Clement VIII, 1592–1605) επέτρεψε τον ευνουχισμό, με την προϋπόθεση ότι θα έδινε δόξα και τιμή στον Θεό ("ad honorem Dei").[12] Λίγο αργότερα, ο ιησουίτης Tommaso Tamburini (1591–1675) υποστήριξε ότι ο ευνουχισμός είναι νόμιμος υπό την προϋπόθεση ότι εφαρμόζεται μόνο με τη συγκατάθεση του παιδιού.[13] Μεταξύ των θεολόγων της εποχής, οι περισσότεροι συμφωνούσαν ότι ο ευνουχισμός ήταν νό-

11 Ο Πάπας Κλήμης Η΄ άνοιξε την παπική χορωδία στους ιταλούς υψιφώνους, καταχωρώντας τους στα αρχεία του Βατικανού για πρώτη φορά ως castrati και όχι ως falsettisti. Μέχρι το 1625, δεν είχε μείνει κανείς falsettista στην παπική χορωδία, αλλά όλοι είχαν αντικατασταθεί από τη «φυσική» φωνή των castrati. Μια τάση αποστασιοποίησης από την πρακτική του ευνουχισμού λαμβάνει χώρα τον 18ο αιώνα με τον Παπά Βενέδικτο ΙΔ΄ (1740–1758), ο οποίος υποστήριξε ότι ο ευνουχισμός είναι ένα αφύσικο «έγκλημα» που διαπράττεται εις βάρος νεαρών αγοριών, συχνά με τη συγκατάθεση των γονιών τους. Ωστόσο, ο ίδιος δεν έλαβε κανένα μέτρο για να σταματήσει τον ευνουχισμό και μάλιστα στάθηκε ενάντιος σε μια πρόταση απαγόρευσης του ευνουχισμού από τους επισκόπους: «Είναι φρόνιμο να αποφευχθεί η ταραχή και να βρεθεί μια συμβατική λύση που θα φέρει μερική ή σταδιακή αλλαγή», πρόσθεσε. Λίγο αργότερα, ο Πάπας Κλήμης ΙΔ΄ (1769–1775) απαγόρευσε τον ευνουχισμό νεαρών αγοριών, χωρίς, ωστόσο, να έχει τη δύναμη να διώξει τους castrati από την παπική χορωδία. Προκειμένου να αποκλιμακώσει το πάθος για τους castrati, επέτρεψε στις γυναίκες να τραγουδούν στις εκκλησίες και ταυτόχρονα έδωσε την άδεια οι γυναίκες να εμφανίζονται στα θέατρα της Παπικής Επικράτειας (1769). Αυτά τα μέτρα δεν έφεραν βέβαια άμεσα αποτελέσματα, αλλά ήταν μια σαφής κίνηση αποθάρρυνσης του ευνουχισμού, που συνέβαλε στη σταδιακή εξαφάνιση των castrati. Μετά το 1830 και την αποχώρηση των castrati από τη θεατρική σκηνή, η εκκλησία αποτελούσε το μόνο καταφύγιο για τους castrati. Ακόμη και όταν ολόκληρη η Ευρώπη τούς είχε καταδικάσει, μόνο η χορωδία της Cappella Sistina τους πρόσφερε στέγη. Λίγο πριν την εκπνοή του 19ου αιώνα, ο Perosi, διευθυντής της παπικής χορωδίας, εισηγήθηκε την απομάκρυνση των castrati από τη χορωδία του, κάτι που κατάφερε το 1902 με τη βοήθεια του Πάπα Λέοντος ΙΓ΄, απομακρύνοντάς τους για πάντα από την Cappella Sistina. Από ευγένεια και μόνο, επιτράπηκε σε κάποιους εν ενεργεία castrati, όπως στον Alessandro Moreschi, να αποχωρήσουν οικειοθελώς. Ο Moreschi αποχώρησε το 1913, μετά από την λύση του συμβολαίου του. Βλ. Barbier, ό.π., σ. 122–126, και Clapton, ό.π., σ. 158–172.

12 Βλ. Richard Somerset-Ward, *Angels and Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera*, Yale University Press, New Haven 2004, σ. 15.

13 Στο ίδιο ύφος, ο Robert Sayer (Sayrus), άγγλος μοναχός και ηθικολόγος, δήλωνε: «Η φωνή είναι περισσότερο σημαντική από τον ανδρισμό, καθώς διαμέσου της ομιλίας και της επιχειρηματολογίας που γίνεται μέσω αυτής ο άνθρωπος ξεχωρίζει από τα ζώα. Εάν λοιπόν παραστεί ανάγκη να κατασταλεί ο ανδρισμός προκειμένου να ενισχυθεί η φωνή, αυτό θα πρέπει να γίνει χωρίς κανέναν απολύτως ενδοιασμό. Τώρα, οι φωνές των *soprani* είναι τόσο απαραίτητες για τη δοξολογία του Θεού μέσω της υμνωδίας και ως εκ τούτου υπεράνω κάθε τιμής». Όπως παρατίθεται στο: Barbier, ό.π., σ. 122–123.

μιμος και θεμιτός, όταν έσωζε τη ζωή του θύματος μετά από ιατρική σύσταση. Μάλιστα, κάποιο μικρό ποσοστό πίστευε ότι ο ευνουχισμός νομιμοποιείται όταν λειτουργεί προς όφελος της κοινωνίας, καθώς έχει μεγαλύτερο βάρος το κοινωνικό όφελος συγκριτικά με την ατομική «ζημιά».[14]

Οι λόγοι για τους οποίους ένας γονιός συναινούσε στον ευνουχισμό του παιδιού του είναι σύνθετοι και πρέπει να εξεταστούν με γνώμονα τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτισμικά δεδομένα της εποχής. Η σοβαρή οικονομική κρίση που βρήκε την Ιταλία στις αρχές του 17ου αιώνα, σε συνδυασμό με τους δύο μεγάλους λιμούς (το 1630 και το 1656), οδήγησε στην αποβιομηχανοποίηση της χώρας και την ενδυνάμωση της αξίας της κτηματικής περιουσίας. Σε μια εποχή οικονομικής ανέχειας, η απασχόληση στην Εκκλησία πρόσφερε αρκετά προνόμια, όπως φοροαπαλλαγές.[15] Για αρκετές λαϊκές οικογένειες, η επιλογή ένα παιδί να γίνει μοναχός αποτελούσε στρατηγική απόφαση επιβίωσης. Βασική προϋπόθεση για να γίνει κάποιος μοναχός ήταν η αγαμία.[16] Η άρνηση της σεξουαλικής ζωής δεν ήταν μόνο θεμιτή, αλλά και ιδανική. Σε όλα τα παραπάνω, πρέπει να προστεθεί η απαγόρευση της δημόσιας έκθεσης των γυναικών στη Ρώμη και στις άλλες πόλεις της παπικής επικράτειας, σε συνδυασμό με την εξέλιξη της πολυφωνικής μουσικής, η οποία, για την καλύτερη εκτέλεσή της, απαιτούσε έναν επαγγελματισμό από τους τραγουδιστές που δεν είχε προηγούμενο σε προγενέστερες περιόδους, επιτείνοντας την ανάγκη δέσμευσης castrati τραγουδιστών.[17] Κάτω από αυτές τις

14 Ο Th. Zachariae Pasqualigo υποστήριξε το 1641 ότι «ο λαιμός ενός νεαρού αγοριού είναι πιο σημαντικός από τους όρχεις του». Βλ. Rosselli, *The Singers of Italian Opera*, ό.π., σ. 36, και Rosselli, "The Castrati as a Professional Group", ό.π., σ. 151.

15 Βλ. Rosselli, *Singers of Italian Opera*, ό.π., σ. 35.

16 Σύμφωνα με γερμανό δημοσιογράφο του όψιμου 18ου αιώνα, «οι μοναχοί ήταν σαν να λέμε castrati, στους οποίους η εγχείρηση δεν πέτυχε». Ήταν άγαμοι, συχνά όχι από δική τους επιλογή, αλλά επιβεβλημένα. Ένας castrato αντιμετωπιζόταν ως ένας επιβεβλημένος εργένης που είχε τη σπάνια δυνατότητα να παρέχει εισόδημα ή/και μια περιουσία στην οικογένειά του. Βλ. Rosselli, *Singers of Italian Opera*, ό.π., σ. 36.

17 Η φωνή των castrati έλαμψε σε μια εποχή που επικεντρωνόταν γύρω από τις ψηλές φωνές. Η μουσική επανάσταση της περιόδου του μπαρόκ ουσιαστικά έδωσε πρωταγωνιστικό ρόλο στις ψηλότερες φωνές, στις οποίες ανήκαν τα στολίδια, οι δεξιοτεχνισμοί, η απαγγελία και η έκφραση συναισθημάτων. Η ψηλότερη φωνή (soprano) είχε το δικό της βάρος και μια αξία διαφορετική σε μια ξεκάθαρα ιεραρχικά δομημένη κοινωνία που ήταν συνηθισμένη να ακολουθεί την ιεραρχική τάξη σε όλες τις δομές της. Ένας maestro di cappella ήξερε, όταν συνέθετε, ότι οι ψηλότερες φωνές πρέπει να υπερισχύουν σε σχέση με τις χαμηλότερες ("prelazione"). Αυτή η ανωτερότητα των ψηλότερων τραγουδιστικών φωνών βρήκε πρακτική εφαρμογή στους μισθούς των τραγουδιστών, όταν, από το 1637 και έπειτα, άνοιξαν τα πρώτα δημόσια θέατρα όπερας. Οι μισθοί για τις ψηλότερες φωνές των πρωταγωνιστών (castrati και prime donne) ήταν ασύγκριτα μεγαλύτεροι από τους αντίστοιχους μισθούς των τενόρων και των μπάσων. Μέχρι και τα μέσα του 18ου αιώνα, οι φωνές του τενόρου και του μπάσου θεωρούνταν τραχιές και βάναυσες. Βλ. Clapton, ό.π., σ. 293.

συνθήκες, η προοπτική να γίνει κάποιος castrato δεν θεωρείτο ολική κακοτυχία, ούτε ήταν κατακριτέα από την εκκλησία και την κοινωνία.

Κατά κανόνα, οι castrati προέρχονταν από λαϊκές οικογένειες, οι οποίες βρίσκονταν στα όρια της ανέχειας και της εξαθλίωσης.[18] Γονείς ή κηδεμόνες προχωρούσαν σε μυστικές συμφωνίες με δασκάλους, μουσικά ιδρύματα, εκκλησιαστικές σχολές ή αριστοκράτες, οι οποίοι στη συνέχεια κάλυπταν τα έξοδα της επέμβασης και της επιβίωσης του παιδιού.[19] Οι προϋποθέσεις που έπρεπε να πληρούνται, προκειμένου η αίτηση των γονιών ή κηδεμόνων να γίνει αποδεκτή, ήταν το παιδί: α) να είναι τουλάχιστον 7 ετών, β) να είναι βαπτισμένο, γ) να μην έχει καμία μολυσματική ασθένεια, δ) να έχει μία καλή φωνή με προοπτικές, ε) να μείνει τουλάχιστον 6 μήνες δοκιμαστικά δίπλα στο δάσκαλό του ή στο ίδρυμα,[20] και, τέλος, ς) να δώσει τη συγκατάθεσή του. Ένα από τα δυσκολότερα σημεία της διαδικασίας αυτής ήταν η συγκατάθεση των αγοριών. Προκειμένου να ενισχυθεί η νομιμότητα της συγκατάθεσης των παιδιών, οι γονείς προέτασσαν μια σειρά δικαιολογιών που παρουσίαζαν την επέμβαση ως σωτήρια για τη ζωή του παιδιού τους.[21] Επι-

18 Οι γονείς του Farinelli λέγεται ότι ήταν ευγενικής, αλλά ξεπεσμένης καταγωγής. Ο πατέρας του ήταν κυβερνητικός υπάλληλος. Άλλες περιγραφές castrati ως γιων «αστών» ή «τίμιων» γονέων πιθανότατα υπαινίσσονται γόνους εμπόρων, όπως ενός τσαγκάρη, μιας μαίας, ενός ξιφομάχου ή ενός δασκάλου χορού.

19 Οι γονείς και ο θείος του Paolo Nannini δεσμεύτηκαν το 1769 ότι το παιδί θα ευνουχιστεί μέσα στις επόμενες εβδομάδες με έξοδα του δασκάλου του, προκειμένου να μάθει μουσική και να διατηρήσει τη φωνή του. Σε συμβόλαιο του 1773, σημειώνεται ότι ο δάσκαλος του Domenico Bruni, γιου ενός οικοδόμου από τη Fratta, θα πλήρωνε για τον ευνουχισμό του παιδιού. Σε άλλη περίπτωση, στο συμβόλαιο αναφερόταν ότι το νεαρό αγόρι θα μεταφερόταν στη μουσική σχολή δίπλα στη βασιλική του Αγίου Φραγκίσκου της Assisi, με την προϋπόθεση ο πατέρας του να καλύψει τα έξοδα της επέμβασης. Υπάρχουν βεβαίως και οι εξαιρέσεις, όπως στην περίπτωση του δεκάχρονου Gaetano Majorano (Caffarelli), του οποίου η γιαγιά προσέφερε το 1720 το εισόδημα από δύο αμπελώνες, προκειμένου ο εγγονός της να διδαχθεί γραμματική και μουσική, στην οποία λέγεται ότι έχει μεγάλη κλίση και «έχοντας πρώτα εκφράσει ο ίδιος την επιθυμία να ευνουχισθεί και να γίνει *ευνούχος*». Κατά κανόνα, ο πρωτότοκος γιος μιας οικογένειας εξαιρείτο και δεν ευνουχιζόταν, τη στιγμή που κληρονομούσε την περιουσία και όφειλε να διαιωνίσει το όνομα της οικογένειας. Υπήρχαν βέβαια και οι εξαιρέσεις: π.χ. ο μεγαλύτερος αδελφός του Francesco Bernardi (Senesino) ήταν επίσης castrato, ενώ πρωτότοκος γιος της οικογένειάς του ήταν και ο δημοφιλής Gaetano Berenstadt (1687–1734). Βλ. Rosselli, "The Castrati as a Professional Group", ό.π., σ. 152–153.

20 Ο υποψήφιος μαθητής έπρεπε να αποδείξει ότι μπορούσε να αντέξει να μείνει εσώκλειστος για μεγάλο χρονικό διάστημα σε μια σχολή και να ανταποκριθεί με αυστηρή πειθαρχία σε μια υψηλού επιπέδου διδασκαλία. Αρκετά συμβόλαια δεσμεύουν νεαρούς Ιταλούς να μείνουν μαζί με τους δασκάλους τραγουδιού για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, με την υποχρέωση να πληρώσουν τον δάσκαλό τους με ποσοστά ή το σύνολο των μετέπειτα κερδών τους.

21 Οι δικαιολογίες σχετικά με το οικονομικό όφελος της οικογένειας μετά την επέμβαση επί του αγοριού μειώθηκαν σημαντικά μετά τον 17ο αιώνα, καθώς η πρακτική αυτή άρχισε να προκαλεί αισθήματα δυσφορίας και δυσανασχέτησης.

κρατέστερες δικαιολογίες ήταν η πτώση από δέντρο ή άλογο και τα επικίνδυνα δαγκώματα αγριογούρουνων στην επίμαχη περιοχή. Μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, οι castrati που είχαν απομείνει στο παπικό παρεκκλήσι δήλωναν όλοι θύματα δαγκώματος άγριων γουρουνιών.

Μια σιωπηλή συμφωνία απόκρυψης των γιατρών που επιχειρούσαν την επέμβαση φαίνεται να ίσχυε σε ολόκληρη την Ιταλία.[22] Η περιοχή από την οποία προέρχονταν οι περισσότεροι γιατροί που εφάρμοζαν την πρακτική ήταν η Norcia, όπου εκπαιδεύονταν πλανόδιοι "norcini" (χειρουργοί), δημοφιλείς στον ευνουχισμό γουρουνιών και κατοικίδιων ζώων. Οι χειρουργοί, μαζί με βοηθούς, ταξίδευαν από πόλη σε πόλη, προσφέροντας τις υπηρεσίες τους.[23] Η επέμβαση δεν διέφερε

22 Εξαιτίας της νομικής ιδιοτυπίας της, η επέμβαση τελείτο με απόλυτη μυστικότητα. Όταν το 1765–1766 ο αστρονόμος Joseph de Lalande (1732–1807) και το 1770 ο ιστορικός της μουσικής Charles Burney προσπάθησαν να εντοπίσουν τον τόπο όπου πραγματοποιούνταν οι επεμβάσεις, βρέθηκαν αμφότεροι μπροστά σε μια διάθεση μυστικισμού και απόκρυψης μιας πρακτικής που προκαλούσε ντροπή. Ο Lalande, στα ημερολόγια των ταξιδιών του, μεταφέρει τη γενικότερη πεποίθηση ότι οι castrati προέρχονταν από τη Νάπολη (βλ. Joseph Jérôme Le Français de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, vol 6, Paris 1769, σ. 218–219). Ωστόσο, η αναφορά του Burney είναι περισσότερο αξιόπιστη: «Μου είπαν στο Μιλάνο ότι ήταν στη Βενετία, στη Βενετία ότι ήταν στη Μπολόνια, αλλά στη Μπολόνια αρνήθηκαν εντελώς το θέμα και με παρέπεμψαν στη Φλωρεντία. Από τη Φλωρεντία στη Ρώμη και από τη Ρώμη στη Νάπολη. Η επέμβαση είναι σίγουρο ότι είναι παράνομη σε όλα αυτά τα μέρη, όπως επίσης ενάντια στη φύση, και όλοι οι Ιταλοί ντρέπονται τόσο πολύ για αυτήν, ώστε κάθε επαρχία μεταφέρει την πρακτική σε κάποια άλλη» (όπως παρατίθεται στο: Charles Burney, *An 18th-Century Musical Tour in France and Italy*, επιμ. Percy A. Scholes, Oxford University Press, London 1959, σ. 247.

23 Την προέλευση των χειρουργών από τη Norcia επιβεβαιώνουν δύο μοναδικές αναφορές από δύο ευνούχους τραγουδιστές: του Filippo Balatri (1682–1756) και του Giusto Ferdinando Tenducci (1735–1790). Στη σατιρική αυτοβιογραφία του (*Testamento*, 1737–1738), ο Balatri αναφέρει ότι, μετά από απόφαση του πατέρα του και του δάσκαλου τραγουδιού να διατηρηθεί η αξιόλογη φωνή του, ένας χειρουργός από τη Norcia επισκέφτηκε αρχικά το σπίτι, προκειμένου να κερδίσει την εμπιστοσύνη του και να βεβαιωθεί για τη συναίνεσή του (το 1698). Όταν, αργότερα, ο νεαρός ευνούχος πια Balatri βρέθηκε σε αριστοκρατική αυλή της Ρωσίας για να τραγουδήσει, μάγεψε με τη φωνή του έναν τάταρο ηγεμόνα, ο οποίος θέλησε να μάθει το φύλο του: «Άρχισε να με ρωτάει εάν είμαι άντρας ή γυναίκα και από πού κατάγομαι. Εάν τέτοιου είδους άνθρωποι γεννιούνται (ή είναι ουρανοκατέβατοι) με τέτοια φωνή και δυνατότητα να τραγουδούν με αυτόν τον τρόπο. Ήμουν τόσο μπερδεμένος και δεν ήξερα τι να απαντήσω. Εάν έλεγα ότι είμαι *άντρας*, τότε πρακτικά θα έλεγα ψέματα, εάν πάλι έλεγα ότι είμαι *γυναίκα*, τότε ακόμη περισσότερο θα τον απομάκρυνα από αυτό που πραγματικά είμαι, εάν πάλι έλεγα ότι είμαι *ουδέτερος*, τότε θα κοκκίνιζα από ντροπή. Μάζεψα λοιπόν ό,τι θάρρος μου είχε απομείνει και απάντησα ότι είμαι άντρας από την Τοσκάνη και ότι υπάρχουν *κόκορες* (Galli) στην περιοχή μου που κάνουν αβγά, από τα οποία οι *soprani* έρχονται στον κόσμο. Ότι αυτοί οι *κόκορες* λέγονται *Norcini* και κλωσάνε για αρκετές μέρες τα αβγά τους μεταξύ των ανθρώπων και ότι από τη στιγμή που ένα

πολύ από τον ευνουχισμό των κατοικίδιων ζώων. Πριν από την επέμβαση, είναι πιθανό να έδιναν στο παιδί μια αναισθητική ουσία, συνήθως όπιο, ή να πίεζαν την καρωτίδα αρτηρία προκειμένου να το οδηγήσουν σε καταστολή (βύθιση). Έπειτα το βύθιζαν σε μια μπανιέρα με ζεστό γάλα ή κρύο νερό, προκειμένου να αναισθητοποιήσουν την περιοχή της επέμβασης. Στη συνέχεια, τα σπερματικά αγγεία κόβονταν ή φράζονταν και οι όρχεις είτε συρρικνώνονταν μετά από πίεση (θλίψη), είτε αφαιρούνταν με μια τομή δύο εκατοστών. Ο χρόνος ανάρρωσης υπολογίζεται στις 13 ημέρες, κατά τη διάρκεια των οποίων το τραύμα επουλωνόταν πλήρως και το παιδί μπορούσε να μεταφερθεί με ασφάλεια στο μουσικό ίδρυμα όπου είχε γίνει αποδεκτό.

Ήταν σημαντικό η επέμβαση να ολοκληρωθεί στην προεφηβική ηλικία του αγοριού, καθώς, μετά το δωδέκατο έτος, οι πιθανότητες να «σπάσει» η φωνή ήταν μεγάλες. Η βίαιη αναστολή της ορμονικής εξέλιξης δημιουργούσε αλυσιδωτές αντιδράσεις σε διάφορα σημεία του σώματος που σχετίζονται με την παραγωγή της φωνής. Τρεις βασικοί λόγοι φυσιολογίας συνέτειναν στην ανάπτυξη της φωνής των castrati: α) η αναστολή της επιμήκυνσης του λάρυγγα, ο οποίος παρέμενε στο παιδικό μήκος των 12–15 χιλιοστών αντί του εφηβικού ή ανδρικού μήκους των 18–23 χιλιοστών,[24] β) η επακόλουθη διατήρηση του μικρού μήκους των φωνητικών χορδών[25] και, τέλος, γ) μια ανατομική δυσμορφία που έφερνε τις φωνητικές χορδές πιο κοντά σε μια υπερμεγέθη θωρακική κοιλότητα, παρέχοντας στη φωνή μεγαλύτερη δυνατότητα αντήχησης. Πέρα από τα παραπάνω, τα σώματα των castrati έφεραν δευτερεύοντα χαρακτηριστικά, όπως συσσώρευση λίπους στο

πετεινάρι (Cappon) ξεπεταχθεί, τότε τα αβγά γεμίζουν κολακείες, φροντίδα και χρήματα» (όπως παρατίθεται στο: Martha Feldman, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, University of California Press, Oakland 2015, σ. 18). Στην περίπτωση του Tenducci, στο πλαίσιο μιας δίκης για την ακύρωση του γάμου ανάμεσα στον εν λόγω ευνούχο και μια νεαρή κοπέλα, ο Tomasso Massi, γιος χειρουργού από τη Norcia, επιβεβαιώνει, μπροστά στο ορκωτό δικαστήριο του Λονδίνου, ότι ο πατέρας του, Pietro Massi, προχώρησε στην αφαίρεση των δύο όρχεων και των σπερματικών αγγείων του Tenducci, καθιστώντας τον ανίκανο να τεκνοποιήσει και να αντεπεξέλθει στα συζυγικά του καθήκοντα: «Θυμάμαι πολύ καλά όταν ο πατέρας μου ευνούχισε τον κύριο Giusto Ferdinando Tenducci. Θυμάμαι ξεκάθαρα ότι η επέμβαση πραγματοποιήθηκε μετά από εντολή του πατέρα του Tenducci, ο οποίος ήταν στην υπηρεσία του Επιτρόπου του Monte san Savino» (όπως παρατίθεται στο: Helen Berry, *The Castrato and His Wife*, Oxford University Press, New York 2011, σ. 17–23 και 178–185).

24 Αυτή είναι η αιτία που ο θυρεοειδής χόνδρος, γνωστός ως το "μήλο του Αδάμ», δεν ήταν εμφανής στους castrati.

25 Το μέγεθος των ανδρικών φωνητικών χορδών σε προεφηβική ηλικία κυμαίνεται από 17 έως 35 χιλιοστά και στην ενηλικίωση από 28 έως 92 χιλιοστά, παρουσιάζοντας αύξηση της τάξης του 63%. Στις γυναίκες, οι φωνητικές χορδές επιμηκύνονταν μόνο κατά 34%, δηλαδή από 17–31 χιλιοστά σε 21–47 χιλιοστά. Η έλλειψη τεστοστερόνης καθήλωνε την ανάπτυξη των φωνητικών χορδών, με αποτέλεσμα οι φωνητικές χορδές ενός ενήλικα ευνούχου να έχουν θηλυκό μέγεθος και συγκεκριμένα το μέγεθος μιας σοπράνο. Βλ. Σταυρακάκης, ό.π., σ. 258.

λαιμό, το στήθος, τους γλουτούς, τους μηρούς και την κοιλιά. Οι castrati είχαν απαλή επιδερμίδα και η απουσία τριχοφυΐας στο πρόσωπο ήταν χαρακτηριστική. Ήταν ψηλοί, με μακριά άκρα[26] και ένα σαγόνι που σε αρκετές περιπτώσεις προεξείχε, προσφέροντας ένα δεύτερο σημαντικό αντηχείο στην περιοχή του κεφαλιού.[27]

Υπό την επίβλεψη της Καθολικής Εκκλησίας, οι castrati εκπαιδεύτηκαν στα σημαντικότερα ιδρύματα της Ιταλίας, σε σχολές της παπικής επικράτειας και σε ορφανοτροφεία της Νάπολης.[28] Δύο κατηγορίες μαθητών γίνονταν δεκτοί στις μουσικές σχολές: α) εκείνοι που πλήρωναν δίδακτρα ("educanti" ή "convittori")[29] και β) εκείνοι που δεν πλήρωναν, αλλά είχαν υπογράψει ένα συμβόλαιο μαθητείας για τα επόμενα 4–12 χρόνια, που τους δέσμευε φυσικά και ηθικά με το conservatorio, εξασφαλίζοντας, διαμέσου εργασίας, την αποπληρωμή του χρέους.[30] Οι castrati

26 Η απότομη επιμήκυνση των άκρων (χεριών και ποδιών) είχε ως αποτέλεσμα οι castrati να υποφέρουν από παθήσεις των οστών και κυρίως από οστεοπόρωση. Τα κόκκαλά τους σημειώνονται ως «ευλύγιστα» κυρίως στα πλευρά και αυτή η ιδιαιτερότητα χρησιμοποιήθηκε προς όφελός τους για τη μεγαλύτερη από το φυσιολογικό δυνατότητα εισαγωγής αέρα στον θώρακα και, έτσι, τη μεγαλύτερη διάρκεια διατήρησης ενός φθόγγου. Στην πραγματικότητα, η παραπάνω ευλυγισία οφείλεται στην ελλιπή πυκνότητα των οστών τους σε σχέση με έναν φυσιολογικό αντρικό σκελετό.

27 Βλ. Feldman, ό.π., σ. 101.

28 Μέχρι το 1600, τέσσερα ήταν τα ορφανοτροφεία της Νάπολης: πρόκειται για τα conservatorii: α) Santa Maria di Loreto (1537), β) Pietà dei Turchini (1584), γ) Poveri di Gesù Cristo (1589) και δ) Sant' Onofrio (1600). Κοινός σκοπός των ιδρυμάτων ήταν να προστατέψουν και να διατηρήσουν εγκαταλελειμμένα παιδιά ή ορφανά (τουλάχιστον από πατέρα), αλλά και παιδιά πολύ φτωχών οικογενειών, προσφέροντας τροφή, στέγη και τη βασική εκπαίδευση στη λογοτεχνία και τα θρησκευτικά. Μετά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, τα ορφανοτροφεία της Νάπολης εξελίχθηκαν σε πρότυπες μουσικές σχολές, που είχαν ως βασικό σκοπό τους τη διατήρηση ("conservare") της μουσικής παράδοσης.

29 Τα παιδιά που ανήκαν σε αυτήν την κατηγορία μαθητών δεν ήταν φτωχά ή ορφανά, ούτε προέρχονταν από τη Νάπολη. Ο Niccola Porpora, το 1697 στο Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, άνηκε σε αυτήν την κατηγορία σπουδαστών. Οι μαθητές πλήρωναν ένα συγκεκριμένο (συμβολικό) ποσό τον χρόνο, το οποίο κάλυπτε τις βασικές τους ανάγκες, και έχαιραν συγκεκριμένων προνομίων σε σχέση με τους οικοτρόφους, όπως άδειας εξόδου. Κάποια ορφανά μπορούσαν να μπουν στις σχολές ως "convittori", με την προϋπόθεση ότι προστατεύονταν από μια πλούσια οικογένεια της πόλης ή της επικράτειας που πλήρωσε ένα ποσό για εκείνους.

30 Το ίδρυμα αναλάμβανε τα έξοδα διαβίωσης και ο μαθητής είχε την υποχρέωση να δίνει, εφ' όρου ζωής ή για κάποιο ορισμένο χρονικό διάστημα, ένα μέρος του μισθού του αργότερα, όταν θα δούλευε. Τα συμβόλαια μαθητείας ποίκιλλαν από τα 4 έως τα 12 χρόνια, με τα 10 χρόνια να αποτελούν τον κανόνα. Μετά τα 3 πρώτα χρόνια, οι μαθητές είχαν τη δυνατότητα να τραγουδήσουν στον καθεδρικό ναό, κερδίζοντας χρήματα, τα οποία πήγαιναν κατευθείαν στο ίδρυμα. Τις ημέρες που δεν απαιτείτο να τραγουδήσουν στον καθεδρικό, μπορούσαν να πάνε και να κερδίσουν ένα συμβολικό χρηματικό ποσό, τραγουδώντας σε γειτονικές εκκλησίες. Μέχρι την τελευταία χρονιά της μαθητείας τους, οι μαθητές των ιδρυμάτων απαγορευόταν να τραγουδούν σε θέατρα. Εάν

κατά κανόνα ανήκαν στη δεύτερη κατηγορία και σπανιότερα πλήρωναν χαμηλά δίδακτρα. Οι λόγοι της ευνοϊκής αντιμετώπισής τους συγκριτικά με τους υπόλοιπους σπουδαστές οφείλονται στο ότι θεωρούνταν απαραίτητοι στο εκκλησιαστικό τυπικό, από όπου προερχόταν το βασικό εισόδημα των ιδρυμάτων.[31] Οι castrati ήταν πάντα λιγότεροι σε σχέση με τον αριθμό των υπολοίπων οικοτρόφων και για αυτό λογίζονταν σαν ένα πολύτιμο «εμπόρευμα», για το οποίο έπρεπε να ληφθούν περαιτέρω προφυλάξεις.[32]

Η επίσημη είσοδος του μαθητή στο μουσικό ίδρυμα ήταν υποκείμενη σε ένα τελετουργικό,[33] το οποίο δέσμευε τον μαθητή να ακολουθήσει τους κανόνες μιας αυστηρής θρησκευτικής ζωής.[34] Η εκπαίδευση των μαθητών ήταν αυστηρή και

ο μαθητής έσπαγε το συμβόλαιο, τότε ο ίδιος ή η οικογένειά του όφειλε να πληρώσει ένα πρόστιμο, είτε να προχωρήσει σε οικονομικό διακανονισμό. Βλ. Rosselli, *Singers of Italian Opera*, ό.π., σ. 93–97.

31 Οι αντιπαλότητες και αντιπαραθέσεις μεταξύ των μαθητών ήταν συχνές και πήγαζαν από την ανόητη ζήλια και σκληρότητα των παιδιών, όπως αυτή εκφράζεται από τον πιο δυνατό προς τον αδύναμο. Οι μαθητές είχαν χωριστεί σε δύο ομάδες: τους "integri" (αρτιμελείς) και τους "non integri" (μη αρτιμελείς). Το αποτέλεσμα ήταν οι castrati να απομονωθούν από τους υπόλοιπους, οι οποίοι τους περιέπαιζαν με κάθε ευκαιρία.

32 Ο Charles Burney, μετά από επίσκεψή του στο Sant' Onofrio, έγραψε: «Υπάρχουν 16 castrati σε αυτήν τη σχολή και μένουν μόνοι τους σε ένα διαμέρισμα στον πάνω όροφο, πιο ζεστό από τα αντίστοιχα των άλλων παιδιών, για να μην αρρωστήσουν και έτσι κινδυνέψουν να κάνουν κακό ή να τραυματίσουν τη φωνή τους». Το παραπάνω σχόλιο επιβεβαιώνει ότι τα ιδρύματα επεδείκνυαν ιδιαίτερη μέριμνα προς τους castrati, εμπλουτίζοντας τη διατροφή τους με σούπες, αβγά και κοτόπουλο, μια ουσιαστική πολυτέλεια συγκριτικά με τη λιτή διατροφή των υπόλοιπων μαθητών. Βλ. Barbier, ό.π., σ. 44–46.

33 Ο μαθητής εξομολογείτο τις αμαρτίες του και κοινωνούσε γονατιστός μπροστά στο ιερό, ενώ στη συνέχεια φορούσε τα άμφια που μόλις είχαν ευλογηθεί με προσευχές και υμνωδίες από τους ιερείς παρουσία όλων των "figlioli" (μαθητών). Κάθε conservatorio της Νάπολης είχε τη δική του ξεχωριστή ενδυμασία, προκειμένου οι μαθητές να ξεχωρίζουν στον δρόμο: κόκκινο ράσο και μπλε χιτώνας για τους μαθητές του Poveri di Gesù Cristo, λευκό ράσο και μπεζ χιτώνας για εκείνους του Sant' Onofrio, λευκό ράσο και λευκός χιτώνας για τους οικότροφους του Santa Maria di Loreto, και σκούρο μπλε ράσο και χιτώνας για εκείνους του Pietà dei Turchini. Βλ. Barbier, ό.π., σ. 42.

34 Η εξομολόγηση ήταν ένα από τα ιερά καθήκοντα κάθε μαθητή, ο οποίος υποχρεωτικά έπρεπε να εξομολογείται κάθε εβδομάδα μέχρι την ηλικία των 12 ετών και έκτοτε κάθε δεκαπενθήμερο. Από τη στιγμή που οι μαθητές ξυπνούσαν —στις 4:45 π.μ. το χειμώνα και στις 6:30 π.μ. το καλοκαίρι— όφειλαν, όλοι όσοι βρίσκονταν στον ίδιο κοιτώνα, να σηκώνονται από το κρεβάτι τους και να ψάλλουν το *Laudate pueri Dominum* και στη συνέχεια να εναλλάσσονται με παιδιά άλλων κοιτώνων. Κατά τη διάρκεια της ψαλμωδίας, έπρεπε να φορέσουν τα ρούχα τους, να στρώσουν τα κρεβάτια τους και να πλυθούν. Με τον ήχο της καμπάνας, έπρεπε όλοι να πάνε για μισή ώρα στο παρεκκλήσι και να προσευχηθούν. Στη συνέχεια ξεκινούσαν τα μαθήματα. Οι νεαροί μαθητές πήγαιναν στο κρεβάτι τους στις 10:00 μ.μ. το χειμώνα και το αργότερο στις 11:30 μ.μ. το καλοκαίρι. Η συμπεριφορά τους όφειλε να είναι κόσμια και να βελτιώνεται κάθε ημέρα· για αυτόν τον λόγο, είχαν καθιερωθεί στιγμές σιωπής (ή περισυλλογής) κατά τη διάρκεια

μακροχρόνια. Το τυπικό πρόγραμμα μαθητείας στόχευε σε μια πολύπλευρη και πολυεπίπεδη μόρφωση:

Πρωί
1 ώρα τραγούδι πάνω σε δύσκολα περάσματα
1 ώρα λογοτεχνία και λατινικά[35]
1 ώρα τραγούδι ασκήσεων μπροστά σε καθρέφτη, προκειμένου να βελτιωθεί η θέση του σώματος και να αποφευχθούν οι γκριμάτσες του προσώπου

Απόγευμα
½ ώρα θεωρητικών εργασιών
½ ώρα αντίστιξη πάνω σε ένα "canto fermo" (αυτοσχεδιασμός)
1 ώρα μελέτη αντίστιξης με την "cartella"[36]
1 ώρα λογοτεχνία.

Το πρόγραμμα ήταν ευέλικτο και δεν πρέπει να ερμηνεύεται κυριολεκτικά. Είναι σημαντικό ότι η φωνή δεν καταπονείτο: ακόμη και ο πιο αφοσιωμένος μαθητής δεν έπρεπε να εξασκεί τη φωνή του περισσότερες από 2–3 ώρες την ημέρα. Ένας από τους βασικούς κανόνες τραγουδιού αφορούσε την υποχρέωση του μαθητή να τραγουδά μουσική χωρίς κείμενο: μόνο ένα είδος "solfeggio" ήταν επιτρεπτό και αυτό διότι οι καθηγητές δεν ήθελαν ο μαθητής να επηρεαστεί από αισθήματα και ιδέες που γεννούν οι λέξεις, αλλά να μείνει συγκεντρωμένος στον πρωταρχικό στόχο της εκπαίδευσής του, που ήταν η ανάπτυξη μίας άψογης τεχνικής τραγουδιού ("bell' arte di canto / bel metodo di canto").[37]

των γευμάτων (στις 9:30 μ.μ. το χειμώνα και στις 10:30 μ.μ. το καλοκαίρι). Μετά από το φαγητό, υπήρχε μισή ώρα ελεύθερης απασχόλησης ή αναψυχής, κατά τη διάρκεια της οποίας τα παιδιά μπορούσαν να συζητούν με άλλα παιδιά του ίδιου κοιτώνα και ποτέ με μεγαλύτερα ή μικρότερα παιδιά. Την περίοδο του καλοκαιριού, δινόταν επίσης μία ώρα ξεκούρασης το μεσημέρι. Πουκάμισο και εσώρουχα ήταν το ελάχιστο επιτρεπτό ένδυμα των παιδιών τις ζεστές νύχτες του καλοκαιριού, ενώ απαγορευόταν κατηγορηματικά να είναι κάποιος γυμνός. Βλ. Barbier, ό.π., σ. 39–46.

35 Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων λογοτεχνίας και λατινικών, ιδιαίτερη προσοχή δινόταν στη σημασία των λέξεων και την ορθοφωνία: οι castrati έπρεπε να καταλαβαίνουν το νόημα της λέξης και να το αρθρώνουν σωστά ώστε να γίνεται κατανοητό.

36 Η "cartella" ήταν μια πλάκα, ένα είδος μικρού μαυροπίνακα, με χαραγμένα πεντάγραμμα. Πάνω στην cartella, οι μαθητές έγραφαν τις ασκήσεις τους και, έπειτα, αφού οι δάσκαλοί τους τις διόρθωναν, τις έσβηναν.

37 Η τραγουδιστική ικανότητα ήταν εκείνη που είχε τη μεγαλύτερη σημασία και όχι τόσο η υποκριτική (έκφραση) για τον Pier Francesco Tosi, έναν από τους σημαντικότερους δασκάλους φωνητικής στην ιστορία του δυτικού κλασικού τραγουδιού και castrato. Στην πραγματεία του περί της διδασκαλίας ενός ολοκληρωμένου και σωστού τρόπου τραγουδιού, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o siano Osservazioni sopra il canto*

Σε καθημερινή βάση, οι castrati επικεντρώνονταν σε θωρακικές ασκήσεις που αποσκοπούσαν στον βέλτιστο δυνατό έλεγχο της αναπνοής. Χάρη σε αυτές τις ασκήσεις, οι νεαροί castrati σταδιακά εγκατέλειψαν την κοιλιακή αναπνοή της παιδικής τους ηλικίας και ανέπτυξαν τη βαθιά πλευρο-κοιλιακή αναπνοή που τους εξασφάλιζε μια φυσιολογική ροή του αέρα και ευλυγισία στον θώρακα.[38] Οι καθηγητές μάθαιναν στους μαθητές τον τρόπο να «υφαίνουν τον ήχο» ("filar il suono"), μετατρέποντας την αναπνοή σε ψίθυρο και έπειτα διογκώνοντας αυτόν τον ψίθυρο και διατηρώντας τον με τη βοήθεια της αναπνοής, αυξάνοντας σταδιακά την ένταση και στη συνέχεια ελαττώνοντάς την μέχρι και πάλι ο ήχος να συρρικνωθεί σε ψίθυρο και να χαθεί. Αυτή η τεχνική, γνωστή ως "messa di voce", ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και εφαρμοζόταν αποκλειστικά σε φωνήεντα. Σκοπός

figurato (Lelio della Volpe, Bologna 1723), δίνει σημαντικές συμβουλές, συνοψίζοντας την τραγουδιστική πρακτική του bel canto. Ο Rosselli (*Singers of Italian Opera*, ό.π., σ. 104–105) παρουσιάζει τις θέσεις του Tosi σε μορφή δεκαλόγου:

1. Οι αρχάριοι οφείλουν να μάθουν να τραγουδούν τις κλίμακες νότα προς νότα, απαλά και τονισμένα
2. Οφείλουν να είναι σε θέση να διακρίνουν τα ημιτόνια
3. Οφείλουν να καλλιεργήσουν μια φωνή διαυγή και καθαρή, που δεν θα προέρχεται από τη μύτη ή το λαιμό, καθώς αυτά τα δύο σημεία δημιουργούν καταστρεπτικά αποτελέσματα
4. Οφείλουν να μάθουν να ενώνουν και να ομαλοποιήσουν τη μετάβαση από τη θωρακική στην κεφαλική φωνή χωρίς το παραμικρό σπάσιμο της φωνής
5. Οφείλουν να προφέρουν καθαρά τις λέξεις και συγκεκριμένα τα φωνήεντα
6. Οφείλουν να κάνουν πρόβα μπροστά σε έναν καθρέφτη για να παρατηρούν τη στάση του σώματός τους και να αποφεύγουν ανόητες γκριμάτσες
7. Μετά το πρώτο στάδιο, οφείλουν να εξασκηθούν στις ψηλές νότες για να διατηρήσουν και να επεκτείνουν την ψηλή περιοχή της φωνής τους
8. Οφείλουν να μάθουν να υποστηρίζουν τις κρατημένες νότες, να τις διατηρούν σταθερές και να αποφεύγουν τους υπερβολικούς στολισμούς
9. Οφείλουν να κάνουν εξάσκηση "messa di voce", κρατώντας μια νότα και αυξομειώνοντας πολύ απαλά την ένταση
10. Οφείλουν να ξεκινήσουν τη φωνοποίηση, να κινούνται, δηλαδή, από τη μια νότα στην άλλη χωρίς λέξεις, κάτι που θα τους οδηγήσει ομαλά στην εξάσκηση των στολισμών.

38 Όταν το 1891 η γαλλίδα υψίφωνος Emma Calvé (1858–1942) άκουσε τον Domenico Mustafa (1829–1912) να τραγουδά στο παπικό παρεκκλήσι, μαγεύτηκε από τη θεσπέσια φωνή του, ενώ αργότερα τον πλησίασε και ρώτησε εάν θα μπορούσε εκείνος να της προσφέρει κάποια μαθήματα τραγουδιού: «Είχε μια ψηλή φωνή, πραγματικά αγγελική, ούτε αντρική, αλλά ούτε γυναικεία, με βαθιά, λεπτή και ουσιαστική χροιά στην έντασή της. […] Είχε κάποιες συγκεκριμένες νότες που αποκαλούσε η "τέταρτη" φωνή του —παράξενες, χωρίς φύλο, υπεράνθρωπες, αφύσικες. Στο πρώτο μας μάθημα […], η πρώτη ερώτηση που του έκανα ήταν εάν θα μπορούσα και εγώ να μάθω να τραγουδώ αυτές τις ουράνιες νότες». Ο Mustafa απάντησε: «Είναι αρκετά εύκολο. […] Πρέπει απλώς να εξασκηθείς με το στόμα σου σφιχτά κλειστό για δύο ώρες ημερησίως. Μετά από 10 χρόνια, θα μπορέσεις ίσως να κάνεις κάτι με αυτές». Βλ. Feldman, ό.π., σ. 122–123.

της ήταν η αβίαστη διατήρηση ενός φθόγγου για αρκετό χρονικό διάστημα με μία ανάσα.[39]

Ο έλεγχος της αναπνοής αποτέλεσε τη βάση για την ανάπτυξη του διανθισμένου τραγουδιού ("bel canto"), στο οποίο οι castrati υπήρξαν ασυναγώνιστοι. Δίπλα στην τεχνική της messa di voce, οι castrati ανέπτυξαν, με εξαιρετική μαεστρία, την τεχνική: α) του "portamento" ("come si porta qualcuno" [τρόπος μεταφοράς του τόνου]) που αφορά στην ήπια, διακριτική μετάβαση από τον έναν τόνο στον άλλο, εξασφαλίζοντας ρευστότητα στη χροιά και τη δυναμική, και β) του "passaggio" (πέρασμα) που αφορά στην ομαλή και διακριτική αλλαγή της τοποθέτησης της φωνής από τη θωρακική στην κεφαλική και αντιστρόφως.[40] Πέρα από τα παραπάνω, έμφαση δινόταν ακόμα: α) στο "legato", την άριστη ικανότητα «ένωσης» νοτών και φράσεων, β) στην άψογη απόδοση ποικιλματικών καλλωπισμών, που ο μαθητής όφειλε να έχει προετοιμάσει ανάλογα με την περίσταση, την εποχή και το γούστο των ακροατών, γ) στην επιμελημένη απόδοση των τριών ειδών "recitativi", δηλαδή του θεατρικού, του ρετσιτατίβου δωματίου και του εκκλησιαστικού, δ) στην κατανόηση της λατινικής γλώσσας, που θα βοηθούσε σημαντικά στην εκκλησιαστική μουσική, ε) στην οργανοχρησία, προκειμένου ο μαθητής να έχει τη δυνατότητα να συνοδεύει τον εαυτό του σε ένα όργανο —συχνά το τσέμπαλο, ς) στον τονισμό της φωνής και την καθαρότητα των φωνηέντων, ζ) στη μουσική ανάγνωση σε επτά κλειδιά και η) στην καλλιέργεια του "rubato", της τεχνικής δημιουργίας μιας «κοιλιάς» στο tempo από φράση σε φράση, στο πλαίσιο ενός σταθερού ρυθμού, προς όφελος της έκφρασης. Σε όλα τα παραπάνω, έρχονταν ακόμα να προστεθούν οι βασικές γνώσεις αντίστιξης και σύνθεσης, προκειμένου

39 Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Farinelli, ο οποίος, σε παράσταση της όπερας *Artaserse* του Hasse στο Λονδίνο, ξεκίνησε την άρια "Son qual nave ch' agitata" (που είχε συνθέσει για εκείνον ο αδελφός του, Riccardo Broschi, προκειμένου να αναδείξει την έκταση, την τεχνική και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής του) με την τεχνική της messa di voce και στη συνέχεια, για τα επόμενα 14 μουσικά μέτρα, επιδόθηκε σε δύσκολους φωνητικούς ακροβατισμούς χωρίς κανένα εμφανές σημείο ανανέωσης της αναπνοής, καταλήγοντας σε μια τρίλια. Λέγεται ότι ο Farinelli μπορούσε να διατηρήσει έναν φθόγγο πέντε φορές περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο castrato της εποχής του. Ιδιαίτερα δημοφιλής είναι η ιστορία που αναφέρει ότι ο Farinelli ανταγωνίστηκε με επιτυχία τα πνευμόνια ενός τρομπετίστα. Βλ. Barbier, ό.π., σ. 93–99.

40 Ο Tosi δημοσίευσε το 1723 τις *Απόψεις* και *Παρατηρήσεις* του σχετικά με τον σωστό τρόπο διδασκαλίας και εκμάθησης του τραγουδιού για υψίφωνους τραγουδιστές. Αναφερόμενος στα προβλήματα που ανακύπτουν από την αλλαγή των ηχητικών περιοχών, σημειώνει: «Ο καλός δάσκαλος οφείλει να βοηθήσει τον μαθητή να καταφέρει να ενώσει άψογα την *ψεύτικη* φωνή του (*voce di testa*) με τη *φυσική* φωνή του (*voce naturale* ή *voce di petto*) για να μην χαθεί η ομορφιά της φωνής». Βλ. Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o siano Osservazioni sopra il canto figurato*, Lelio della Volpe, Bologna 1723, σε αγγλική μετάφραση του John Ernest Galliard ως *Observations on the Florid Songs; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers,* J. Wilcox, London 1743, σ. 23–24, παράγραφος 20.

οι castrati να μπορούν να αυτοσχεδιάσουν σε συγκεκριμένα σημεία του έργου ("a piacere"), όπως αναμενόταν ιδίως στο επαναλαμβανόμενο μέρος μίας άριας da capo. Οι μαθητές ενθαρρύνονταν να «μιμούνται» —και όχι να αντιγράφουν— τους καλύτερους τραγουδιστές της εποχής τους, να ζουν με εγκράτεια και να καλλιεργούν καλούς τρόπους συμπεριφοράς, τόσο κοινωνικής όσο και επαγγελματικής.

Οι castrati ενσωματώνονταν επαγγελματικά στις εκκλησιαστικές χορωδίες σε ηλικία 20–25 ετών. Τυπικά, μετά από 25–30 χρόνια υπηρεσίας στην εκκλησία, μπορούσαν να αποδεσμευτούν.[41] Λόγω των απαγορευτικών συνθηκών στα θέατρα της παπικής επικράτειας,[42] τα εκκλησιαστικά ιδρύματα επέτρεπαν σε χαρισματικούς castrati να συμμετέχουν σε παραστάσεις (σε θέατρα ή αριστοκρατικές αυλές), αφού πρώτα εξασφάλιζαν σχετική άδεια απουσίας από την εκκλησία.[43] Μέχρι και το α΄ μισό του 17ου αιώνα, η όπερα ήταν μια ευκαιριακή απασχόληση για τους castrati. Η συστηματοποίηση της αγοράς τραγουδιστών που ακολούθησε το άνοιγμα των πρώτων δημόσιων θεάτρων, η άνοδος της δημοτικότητας της όπερας και οι δελεαστικές θεατρικές αμοιβές,[44] τις οποίες η εκκλησία δεν μπορού-

41 Οι περισσότεροι castrati δεν επιχείρησαν ποτέ να ανεξαρτητοποιηθούν από την πατρωνία της Εκκλησίας. Η Καθολική Εκκλησία πρόσφερε ένα είδος οικονομικής ασφάλειας και συνταξιοδότησης την περίοδο που οι castrati δεν μπορούσαν πια να εμφανιστούν στη σκηνή.

42 Στα θέατρα της παπικής επικράτειας, μέχρι το 1769, απαγορευόταν κατά κανόνα η παρουσία των γυναικών· στην πράξη, ωστόσο, γυναίκες εμφανίζονταν στις αριστοκρατικές αυλές. Επίσημα, μέχρι το 1769, οι castrati ερμήνευαν τους γυναικείους ρόλους στην όπερα. Μετά το 1769, οι γυναίκες ερμήνευαν τους γυναικείους ρόλους ως prime donne και οι castrati τους αντρικούς ως primi musici ή primi uomi. Σε όλη την υπόλοιπη χώρα, ήδη από το 1637, στα δημόσια θέατρα, οι γυναίκες εμφανίζονταν στη σκηνή, ερμηνεύοντας τους γυναικείους χαρακτήρες.

43 Βασική προϋπόθεση για τη χορήγηση άδειας ήταν η δέσμευση ότι οι castrati θα επέστρεφαν στη θέση τους σε συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και θα τραγουδούσαν σε όλες τις λειτουργίες της εκκλησίας στην οποία υπηρετούσαν, χωρίς να διαταραχτεί η ομαλή λειτουργία του τυπικού της. Η πρακτική της αίτησης αδειών από τις εκκλησίες, προκειμένου τα μέλη της χορωδίας να τραγουδήσουν στην όπερα, διήρκησε όλον τον 18ο αιώνα μέχρι και το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα, και εντάσσεται στο πλαίσιο της προσπάθειας της εκκλησίας να διατηρήσει μια ευέλικτη σχέση με τους καλύτερους castrati. Ο τελευταίος castrato που επωφελήθηκε αυτής της ρύθμισης ήταν ο Eugenio Boccanera που τραγούδησε στο θέατρο La Scala του Μιλάνου και στη Φλωρεντία το 1813 και το 1817 αντίστοιχα, και στη συνέχεια επέστρεψε στη βάση του, την εκκλησιαστική χορωδία της Περούντζια. Βλ. Rosselli, "The Castrati as a Professional Group", ό.π., σ. 167.

44 Κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, η ανωτερότητα των castrati έναντι των υπόλοιπων τραγουδιστών μαρτυρείται στους υπέρογκους μισθούς τους οποίους απολάμβαναν. Μέχρι τον 18ο αιώνα, οι μισθοί δεν ήταν καθορισμένοι, ενώ συχνά τα χρήματα λειτουργούσαν συμπληρωματικά σε άλλες πληρωμές σε είδος. Τον 17ο αιώνα, τα μετρητά ήταν πολύ δύσκολο να βρεθούν και δεν θεωρούνταν μια τιμητική πληρωμή σε σχέση με τα "regali" (δώρα), στα οποία συγκαταλέγονταν χρυσές αλυσίδες, διαμαντένιες ταμπα-

σε να αντισταθμίσει, επηρέασαν σημαντικά τις επαγγελματικές αποφάσεις των castrati. Στα μέσα του 18ου αιώνα, οι πιο χαρισματικοί castrati αναζητούσαν εργασία στα θέατρα όπερας, διατηρώντας —σχεδόν πάντα για λόγους οικονομικής ασφάλειας— μια ευέλικτη και περιστασιακή σχέση με τις τοπικές εκκλησιαστικές χορωδίες.[45]

Παρά τη γενικότερη αντίληψη, οι castrati δεν ήταν περισσότερο ιδιότροποι και κακότροποι συγκριτικά με τους συναδέλφους τους που εμφανίζονταν στο θέατρο. Οι περισσότεροι ήταν ευγενικοί, καλότροποι, συνεργάσιμοι[46] και γοητευτι-

κέρες, ασημένιες καρφίτσες, μεταξωτές κάλτσες, κοσμήματα, σονέτα και λουλούδια. Ακόμη και ο Metastasio, μέχρι το 1750, πληρωνόταν με χρυσά ή ασημένια αντικείμενα. Στη Ρώμη, μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα, οι τραγουδιστές και ο κόσμος του μουσικού θεάτρου πληρώνονταν αποκλειστικά σε είδος και ποτέ σε χρήματα. Η πληρωμή των καλλιτεχνών σε είδος σατιρίζεται στο κωμικό αυτοαναφορικό intermezzo *L' impresario delle Canarie* (Νάπολη 1724) που αποδίδεται στον Metastasio: η prima donna απαιτεί το θέατρο να της παρέχει καφέ, ζάχαρη, τσάι, την καλύτερη σοκολάτα, τρία είδη καπνού και τουλάχιστον δύο regali εβδομαδιαίως. Η πληρωμή με μετρητά ήρθε παράλληλα με την εδραίωση του επαγγέλματος των θεατρικών καλλιτεχνικών πρακτόρων, οι οποίοι εμφανίστηκαν περί το 1770 και πληρώνονταν με ένα ποσοστό επί των κερδών των καλλιτεχνών. Βλ. Μαριάνθη Σιδερή, *Ο καλλιτέχνης ως θεατρικός χαρακτήρας στην ιταλική κωμική όπερα του 18ου και του 19ου αιώνα: Η μουσική του γλώσσα, η θέση του μέσα στο δράμα και οι κοινωνικές του προεκτάσεις*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2008, σ. 755–766, και Rosselli, *Singers of Italian Opera*, ό.π., σ. 79–90 και 114–146.

45 Η πίεση του ανταγωνισμού ανάμεσα στην εκκλησία και το θέατρο ήταν μεγάλη, αναγκάζοντας τον Πάπα Βενέδικτο ΙΔ΄, στα μέσα του 18ου αιώνα, να απαγορεύσει στους castrati που υπηρετούσαν στη χορωδία της Cappella Sistina να εμφανίζονται στη σκηνή της όπερας· μια απόφαση που αναθεωρήθηκε πολύ σύντομα, καθώς η εκκλησία κινδύνευσε να χάσει και τους ελάχιστους εναπομείναντες χαρισματικούς castrati. Σημαντικοί castrati του 18ου αιώνα, όπως ο Nicola Grimaldi (Nicolino, 1673–1732), ο Carlo Broschi (Farinelli, 1705–1782) και ο Gaetano Majorano (Caffarelli, 1710–1783), έμειναν στην ιστορία πρωταρχικά ως δεξιοτέχνες της όπερας. Οι ταλαντούχοι castrati λογίζονταν ως ένα είδος δεξιοτεχνών του λάρυγγα, ως αλάνθαστες μηχανές τραγουδιού, και για αυτόν τον λόγο πληρώνονταν αδρά, ενώ από το 1760 και έπειτα ήταν δυσεύρετοι (βλ. Feldman, ό.π., σ. 128–129). Σύμφωνα με τον Rosselli, ο μεγαλύτερος αριθμός των castrati που υπηρετούσε στις εκκλησιαστικές χορωδίες από το β΄ μισό του 18ου αιώνα και έπειτα ήταν μέτριας τεχνικής, ενώ οι περισσότεροι από αυτούς είχαν απορριφθεί από την όπερα (βλ. Rosselli, "The Castrati as a Professional Group", ό.π., σ. 168).

46 Υπήρχαν βεβαίως και οι εξαιρέσεις ιδιότροπων castrati που αμαύρωσαν τη φήμη των υπολοίπων και διαμόρφωσαν το αρχέτυπο του ιδιότροπου castrato τραγουδιστή που ο Benedetto Marcello διακωμωδεί στο σαρωτικό λιβελλογράφημά του *Il teatro alla moda* (1720). Συγκεκριμένα, ο Caffarelli ήταν αντιπαθής, βίαιος, υπερόπτης, επιδειξιομανής, υπέρμετρα ματαιόδοξος, με ξεσπάσματα παράφορης οργής που ταίριαζαν περισσότερο σε ένα κακομαθημένο παιδί παρά σε έναν σοβαρό επαγγελματία. Συχνά ο Caffarelli διέκοπτε τη ροή μιας άριας προκειμένου να επισκεφτεί μια κυρία της υψηλής κοινωνίας στο θεωρείο της, κατά τη διάρκεια των ritornelli κάπνιζε ένα τσιγάρο, αρνείτο

κοί. Οι castrati αποτέλεσαν αντικείμενο θαυμασμού και λατρείας τον 17ο και 18ο αιώνα.[47] Αρκετές γυναίκες της υψηλής κοινωνίας πετούσαν στη σκηνή αφιερώματα, στεφάνια δάφνης, ποιήματα ή παθιασμένα σονέτα και κυκλοφορούσαν με το πορτραίτο του αγαπημένου τους castrato καρφιτσωμένο στο μέρος της καρδιάς.[48] Συχνά οι castrati ανταποκρίνονταν στον έρωτα των γυναικών, ενώ δεν λείπουν και κάποιες ελάχιστες περιπτώσεις στις οποίες θέλησαν να μονιμοποιήσουν την σχέση τους με γάμο.[49]

να τραγουδήσει εάν δεν είχε διάθεση, ενώ γελούσε δυνατά και μιλούσε με γνωστούς στα θεωρεία τη στιγμή που κάποιος άλλος τραγουδούσε στη σκηνή. Άλλη περίπτωση ιδιότροπου castrato αφορά τον υπερόπτη Marchesi, που υπήρξε δημοφιλής για την εκπληκτική του δυνατότητα να αυτοσχεδιάζει οποτεδήποτε και να «καπελώνει» τους συν-τραγουδιστές του και την ορχήστρα ανάλογα με τη διάθεσή του. Την υπερβολή των ημι-αυτοσχέδιων φωνητικών διανθισμών στις άριες da capo, ως αποτέλεσμα της υπεροψίας και της ιδιοτροπίας του Marchesi, σατίρισε έντονα ο B. Marcello, συμβουλεύοντας τον maestro di cappella, που ήταν καθισμένος στο τσέμπαλο, να ξεκουραστεί και να κάνει ένα τσιγάρο ή ακόμη να πάρει έναν υπνάκο, καθώς ο αυτοσχεδιασμός θα κρατούσε πολύ. Η μεγαλύτερη ιδιοτροπία του Marchesi αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο απαιτούσε να κάνει την εμφάνισή του στη σκηνή: επέμενε, ανεξαρτήτως της θεματολογίας της όπερας, να εμφανίζεται σε έναν λόφο, φορώντας μια περικεφαλαία κοσμημένη με λευκά και κόκκινα φτερά και, κρατώντας ένα σπαθί και μια λόγχη, να λέει τα λόγια "Dove son io?" («Πού βρίσκομαι;»)· στη συνέχεια θα ακουγόταν ο ήχος των τρομπετών και θα ξεκινούσε την άριά του (βλ. Barbier, ό.π., σ. 93–94). Στο αυτοαναφορικού περιεχομένου κωμικό pasticcio *L' Ape musicale* (Η μουσική μέλισσα) του Lorenzo da Ponte, ο castrato της υπόθεσης έχει το όνομα Don Capriccio (Δον Ιδιότροπος) και, μεταξύ άλλων, απαιτεί από τον ποιητή να διαμορφώσει την όπερα κατά τέτοιον τρόπο, ώστε εκείνη να είναι σύμφωνη με το γούστο και τις απαιτήσεις του: «Το μόνο που με ενδιαφέρει είναι να είμαι *εγώ* ικανοποιημένος, για όλους τους υπόλοιπους δεν μου καίγεται καρφί. Θέλω να ενεργείτε, κύριε ποιητή, σαν αυτή η όπερα να φτιάχτηκε για εμένα αποκλειστικά και όχι εγώ για την όπερα» (πράξη Β΄, σκηνή 4). Για τις ιδιοτροπίες των castrati στην όπερα, βλ. Σιδερή, ό.π., σ. 441–442.

47 Συγκεκριμένα, για τον Loretto Vittori (1600–1670) λέγεται ότι ο κόσμος έδινε μάχη για μία θέση στην εκκλησία όπου τραγουδούσε και εισέβαλε στα αριστοκρατικά παλάτια για να ακούσει τη θεϊκή φωνή του. Ο Baldassare Ferri (1610–1680), επίσης, μετά από παράσταση, δέχτηκε επί σκηνής ένα δαχτυλίδι αμύθητης αξίας από μια μεταμφιεσμένη φιγούρα (δεν γνωρίζουμε αν ήταν άντρας ή γυναίκα, και μάλιστα λέγεται ότι ούτε ο Ferri έμαθε ποτέ το πραγματικό φύλο του/της θαυμαστή/θαυμάστριάς του). Βλ. Barbier, ό.π., σ. 137.

48 Περισσότερο από όλους, ο Marchesi υπήρξε ο αγαπημένος του γυναικείου φύλου. Τα νιάτα, η ομορφιά και το ταλέντο του εκστασίαζαν τις γυναίκες, οι οποίες κουβαλούσαν το πορτραίτο του πάνω τους σε οποιαδήποτε δυνατή μορφή —ως μενταγιόν, ως βραχιόλι, ως καρφίτσα, ακόμη και ως αγκράφα στα παπούτσια τους. Παρόμοια λατρεία περιγράφεται για τον Crescentini, με τον οποίο όλες οι γυναίκες της Ρώμης ήταν τρελά ερωτευμένες. Βλ. Barbier, ό.π., σ. 137–138.

49 Στα τέλη του 17ου αιώνα, ο castrato Cortona (Domenico Checci) παρακάλεσε τον Πάπα Innocentius XI (1676–1689) να του επιτρέψει να παντρευτεί την Barbaruccia, με την οποία ήταν τρελά ερωτευμένος, εξηγώντας ότι η επέμβαση στην οποία υπο-

Η σχέση των castrati με τις γυναίκες δεν ήταν μόνο ερωτική αλλά και επαγγελματική.[50] Αρχικά, οι castrati δεν ένιωθαν ότι απειλούνται από τις γυναίκες υψιφώνους, καθώς αυτές ήταν υποδεέστερες των φωνητικών τους δεξιοτήτων εξαιτίας της λιγότερο επιμεληµένης εκπαίδευσής τους.[51] Με τον καιρό, όμως, η τεχνική

βλήθηκε δεν ήταν αποτελεσματική και, ως εκ τούτου, ήταν απόλυτα ικανός για γάμο (μέχρι και τον 19ο αιώνα, ο γάμος επιτρεπόταν μόνο ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα με σκοπό την τεκνοποιία· η ανικανότητα ενός συζύγου να ανταποκριθεί στα συζυγικά του καθήκοντα μπορούσε να λύσει τα δεσμά του γάμου μόνο μετά από εκδίκαση αποδεικτικών στοιχείων). Ο Πάπας Innocentius XI, αφού εξέτασε την αίτηση του Cortona, προτίμησε να κρυφτεί πίσω από τους αυστηρούς νόμους και με σκληρότητα απάντησε: «ας τον ευνουχίσουν καλύτερα!» (βλ. Barbier, ό.π., σ. 124). Το 1762, όταν η πίεση από την εκκλησία ήταν λιγότερο ασφυκτική, και δεδομένου ότι ο γάμος λάμβανε χώραν εκτός Ιταλίας με διαμαρτυρόμενη (μη καθολική) γυναίκα, ο castrato Filippo Finazzi παντρεύτηκε την Gertrude Steinmets, μια διαμαρτυρόμενη γυναίκα από το Αμβούργο. Περισσότερο δραματική ήταν η ιστορία του μυστικού γάμου ανάμεσα στον Bartolomeo de Sorlisi με μια νεαρή Γερμανίδα. Όταν ο γάμος αυτός έγινε γνωστός, το ζευγάρι βρέθηκε στο στόχαστρο ενός ανελέητου σαρκασμού και μιας ασύλληπτης σκληρότητας, και εξουθενώθηκε, με τον castrato να πεθαίνει απελπισμένος, γεμάτος ντροπή και μη δυνάμενος να αντιμετωπίσει την κατάσταση (βλ. στο ίδιο, σ. 142). Η ίδια εχθρότητα της κοινωνίας, που δεν μπόρεσε να καταλάβει τα αγνά αισθήματα του Tenducci για τη νεαρή Dorothea, μια ιρλανδή διαμαρτυρόμενη, συναντάται αρκετά χρόνια αργότερα, στις αρχές του 18ου αιώνα. Ο μυστικός γάμος του τριαντάχρονου Tenducci και της δεκαπεντάχρονης Dorothea ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων, κυρίως από την πλευρά της νύφης, με τον πατέρα της (γνωστό νομικό του Δουβλίνου) να ξεκινά έναν δικαστικό αγώνα ζωής, προκειμένου να τους χωρίσει και να αποκαταστήσει τη φήμη της οικογένειας. Ο γάμος τελικά διαλύθηκε αρκετά χρόνια αργότερα. Η συναρπαστική ιστορία του Tenducci περιγράφεται με γλαφυρότητα και ιστορικά στοιχεία στο βιβλίο της Berry, *The Castrato and His Wife*, ό.π.

50 Η επαγγελματική σχέση ανάμεσα σε έναν primo uomo και μια prima donna ξεκινά ουσιαστικά τον 18ο αιώνα. Πριν τον 18ο αιώνα, οι γυναίκες τραγουδίστριες ήταν λίγες σε αριθμό και συχνά λιγότερο ταλαντούχες από τους castrati, ενώ αντιμετωπίζονταν από την κοινωνία ως ανήθικες. Ο 18ος αιώνας φέρνει στο προσκήνιο χαρισματικές υψιφώνους με σημαντική καριέρα στα θέατρα της Ευρώπης, όπως οι La Merighi, La Cuzzoni, Faustina Bordoni, La Tesi, La Gabrielli (Coghetta), La de Amicis, Maria Maddalena Musi (La Mignatta) και Vittoria Tarquini (La Bombace).

51 Κατά το μεγαλύτερο μέρος της εκπαίδευσής του, ένας castrato ζούσε ως οικότροφος στο ίδρυμα. Αυτή ήταν και η βασική διαφορά στην εκπαίδευση των castrati και των γυναικών. Σύμφωνα με τις κοινωνικές παραδόσεις της εποχής, ήταν πάρα πολύ δύσκολο, εάν όχι αδύνατον, ένα κορίτσι να μείνει στο σπίτι του δασκάλου του, εκτός και εάν εκείνος ήταν συγγενής. Ακόμη και στην περίπτωση των ιδρυμάτων που εκπαίδευαν νεαρά κορίτσια για να γίνουν μουσικοί (όπως τα τέσσερα δημοφιλή ιδρύματα της Βενετίας), τα κορίτσια αυτά αποτρέπονταν από το να ακολουθήσουν το επάγγελμα της μουσικού έξω από την πόλη τους. Μάλιστα, το 1686, ένας αυστηρός πάπας αποφάσισε να απαγορευτεί η διδασκαλία τραγουδιού από άντρα σε γυναίκα που ζούσε σε γυναικεία μονή ή ορφανοτροφείο, ακόμη και εάν εκείνος ήταν συγγενής της. Η συγκεκριμένη απαγόρευση ανανεώθηκε το 1705. Σε κάθε περίπτωση, η εκπαίδευση των γυναικών δεν ήταν

των γυναικών βελτιώθηκε, η δύναμή τους στην όπερα ενισχύθηκε και σταδιακά κέρδισαν την εκτίμηση του θεατρικού κοινού και των συναδέλφων τους. Από τον 18ο αιώνα και μετά, η σχέση ανάμεσα στους castrati και τις γυναίκες υψιφώνους υπήρξε σε μεγάλο βαθμό ανταγωνιστική. Υπάρχουν βεβαίως και περιπτώσεις όπου γυναίκες τραγουδίστριες βρήκαν στο πρόσωπο πετυχημένων castrati έναν μέντορα, οι συμβουλές του οποίου συνέβαλλαν στη βελτίωση της τεχνικής τους. Η σχέση των castrati μεταξύ τους δεν διέφερε πολύ από τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε σύγχρονους αστέρες της όπερας: άλλοι γνωρίζονταν μεταξύ τους, διατηρώντας φιλικούς δεσμούς, και έχαιραν αμοιβαίας εκτίμησης, και άλλοι ήταν αντίζηλοι και εχθροί. Αποδεικτικά στοιχεία για τρυφερές σχέσεις μεταξύ castrati και άλλων αντρών δεν υπάρχουν.

Η αρχή του τέλους της κυριαρχίας των castrati ξεκινά το 1762 με την μεταρρύθμιση της όπερας από τον Gluck. Όταν το 1769 ο Gluck παρουσίασε, στον πρόλογο της έκδοσης της όπεράς του *Alceste*, τις θέσεις της μεταρρύθμισης, δεν είχε ως πρόθεση την απομάκρυνση των castrati από την όπερα. Οι επιπλήξεις του Gluck αφορούσαν όλους τους ματαιόδοξους και επιδειξιομανείς τραγουδιστές της όπερας. Στον Orfeo, την πρώτη όπερα της μεταρρύθμισης, τον πρωταγωνιστικό ρόλο ερμήνευσε ο χαρισματικός alto castrato Gaetano Guadagni (1728–1782), με μοναδική επιτυχία, που οφειλόταν κυρίως στην ικανότητα προσαρμογής του στη νέα μουσική πραγματικότητα.[52]

Πέρα από την μεταρρύθμιση του Gluck, υπάρχουν και άλλες αιτίες που οδήγησαν στη σταδιακή εξαφάνιση των castrati. Η εποχή του Διαφωτισμού και της αμφισβήτησης έφερε στο προσκήνιο ζητήματα ανθρώπινων δικαιωμάτων, με αποτέλεσμα η πρακτική του ευνουχισμού νεαρών αγοριών χάριν της μουσικής απόλαυσης να καταδικαστεί δημόσια.[53] Παράλληλα, η σταδιακή μείωση του αριθμού

τόσο αυστηρή και εντατική όσο η αντίστοιχη μουσική εκπαίδευση των castrati. Βλ. Rosselli, *Singers of Italian Opera*, ό.π., σ. 97.

52 Όταν ο Gluck προσάρμοσε το 1774 την όπερά του *Ορφέας* για λογαριασμό του θεάτρου του Παρισιού, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του Ορφέα μεταγράφτηκε για έναν "haute tenor", καθώς οι castrati δεν ήταν πλέον αποδεκτοί στη Γαλλία κατά τον όψιμο 18ο αιώνα.

53 Χαρακτηριστικός είναι ο περιγραφικός ορισμός της λέξης "castrato" από τον Jean-Jacques Rousseau στο *Dictionnaire de Musique* την ίδια περίοδο, που αποτυπώνει την αποστροφή των Εγκυκλοπαιδιστών προς την πρακτική του ευνουχισμού στα νεαρά αγόρια προς όφελος της τέχνης: «Μουσικός, ο οποίος στα παιδικά του χρόνια στερήθηκε τα γεννητικά του όργανα, χάριν διατήρησης μιας διαπεραστικής φωνής, και τραγουδά τα μέρη μιας soprano. Όσο και αν φαίνεται μικρή η σχέση ανάμεσα στα δύο όργανα, είναι βέβαιο ότι ο ακρωτηριασμός του ενός προλαμβάνει και εμποδίζει την αλλαγή στο άλλο, μια αλλαγή που γίνεται αντιληπτή στους άνδρες κατά την εφηβεία, χαμηλώνοντας ξαφνικά την φωνή τους. Στην Ιταλία υπάρχουν κάποιοι απάνθρωποι πατέρες που θυσιάζουν τη φύση μπροστά στην περιουσία και δίνουν τη συγκατάθεσή τους στην επέμβαση σε παιδιά για την ευχαρίστηση ανήθικων και σκληρών ανθρώπων που με βαρβαρότητα απαιτούν τη χρήση μιας φωνής δύστυχων φουκαράδων». Βλ.

των εκκλησιαστικών ιδρυμάτων και των χορωδιών που στεγάζονταν σε αυτά μετά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα μείωσε τη ζήτηση των castrati. Επιπροσθέτως, οι κοινωνικές ανακατατάξεις που ακολούθησαν τη Γαλλική Επανάσταση συνέβαλαν σημαντικά στην αλλαγή του τοπίου. Η σταδιακή αποδυνάμωση της απολυταρχίας και η επικείμενη κατάρρευσή της σήμανε και την τελική πτώση των castrati, καθώς, σε αρκετές περιπτώσεις, αυτοί ήταν συνδεδεμένοι με αριστοκρατικές αυλές.

Στη σκιά των παραπάνω συνθηκών, τρεις castrati κατάφεραν να γνωρίσουν επιτυχία και να ξεχωρίσουν σε μια εντελώς διαφορετική μουσική και κοινωνική πραγματικότητα: ο Gasparo Pacchierotti (1740–1821), ο Luigi Marchesi (1754–1829) και ο Girolamo Crescentini (1762–1846). Και οι τρεις βρέθηκαν να τραγουδούν μαζί με τενόρους και να συνειδητοποιούν ότι πολλά από τα προνόμιά τους είχαν περάσει χωρίς επιστροφή στις γυναίκες υψιφώνους.[54] Ο Crescentini αποσύρθηκε από τη σκηνή το 1812 και έκτοτε αφιέρωσε τη ζωή του στη διδασκαλία. Αν και ήταν ο τελευταίος castrato που γνώρισε σημαντική επιτυχία στην όπερα, δεν ήταν ο τελευταίος που αποσύρθηκε από την σκηνή: η θέση αυτή ανήκει στον Giovanni Battista Velluti (1780–1861). Ο Velluti, σε αντίθεση με όλους τους παραπάνω castrati, ένιωσε μια έντονη μοναξιά στο θέατρο, καθώς οι ρόλοι λιγόστευαν και ο κόσμος είχε αρχίσει να αντιμετωπίζει τους castrati ως κάτι «αφύσικο» και «τερατώδες». Η περιγραφή «τραγουδιστές του "τρίτου" φύλου» ανήκει στον Gaetano Rossi (1774–1855), λιμπρετίστα της μονόπρακτης αυτοαναφορικής κωμωδίας *I virtuosi di teatro* (Βενετία 1819), σε μια εποχή που οι castrati αντιμετωπίζονταν ως «τέρατα».[55] Μεταξύ των ετών 1825 και 1830, ο Velluti βρέθηκε να τραγουδά περιστασιακά στο Λονδίνο, αποτελώντας περισσότερο αντικείμενο

Jean-Jacques Rousseau, "Castrato", *The Complete Dictionary of Music*, 2nd edition, μτφρ. William Waring, J. Murray & Luke White, London & Dublin 1779, σ. 56.

54 Η συναίσθηση ότι το άστρο τους είχε πλέον σβήσει αποτυπώνεται σε κωμωδίες αυτοαναφοράς του 19ου αιώνα, όπως στη *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (Νάπολη 1827) σε μουσική του Gaetano Donizetti. Στην κωμωδία αυτή, ο castrato Pippetto έχει μικρό ρόλο τόσο ποιητικά όσο και μουσικά, αποτελώντας, ωστόσο, ακόμη μέλος του θιάσου. Ο Pippetto με απογοήτευση διαπιστώνει ότι τα πλεονεκτήματά του στο θέατρο έχουν μεταφερθεί στην prima donna: «Τα έχω καταλάβει όλα, ο ποιητής και ο συνθέτης έχουν χάσει την έμπνευσή τους για εμένα, επειδή ακριβώς αυτή η καταραμένη έχει μπει στη μέση» (πράξη Α΄, σκηνή 1). Ο Pippetto αποχωρεί διακριτικά, χωρίς φασαρίες και μεγάλες δραματικές σκηνές, με την ίδια διακριτικότητα με την οποία οι castrati αποχώρησαν από το προσκήνιο. Για περισσότερες αναφορές σχετικά με την αλλαγή του κλίματος στην όπερα απέναντι στους castrati τραγουδιστές και τη μεταφορά των δικαιωμάτων τους στις υψίφωνες τραγουδίστριες, βλ. Σιδερή, ό.π., σ. 442–446.

55 Στην κωμωδία, ο αδελφός της prima ballerina Zeffirina, απευθυνόμενος στον ιμπρεσάριο του θιάσου, του υπενθυμίζει ότι οι προσδοκίες του θεατρικού κοινού έχουν αλλάξει. Ως εκ τούτου, ο ιμπρεσάριος θα πρέπει να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα και να είναι περισσότερο γενναιόδωρος και ευγενικός με την αδελφή του: «Καλέ μου κύριε, τα πόδια της αδελφής μου αξίζουν πολύ περισσότερα από όλες τις prime donne, τους τενόρους και πιότερο ακόμη από εκείνους τους *τραγουδιστές του τρίτου φύλου*» (πράξη Α΄, σκηνή 5). Βλ. Σιδερή, ό.π., σ. 437, υποσημ. 34.

σκληρής περιέργειας παρά θαυμασμού. Αποσύρθηκε από τη σκηνή το 1830.

Έκτοτε, castrati μπορούσε να ακούσει κανείς μόνο στις εκκλησιαστικές χορωδίες και, μετά το 1870, αποκλειστικά στο παπικό παρεκκλήσι του Βατικανού, μέχρι το 1913. Τελευταίος castrato της παπικής χορωδίας υπήρξε ο Alessandro Moreschi (1858–1922), ο οποίος έμεινε στην ιστορία για το μοναδικό ηχητικό τεκμήριο της φωνής των castrati τραγουδιστών που άφησε ως παρακαταθήκη. Σε μια εποχή πρώιμων ηχογραφήσεων (1902: α΄ εκδοχή και 1904: β΄ εκδοχή), όπου ήταν αδύνατον να καταγραφεί το σύνολο των αρμονικών ήχων και συγκεκριμένα των αρμονικών μιας ψηλής φωνής,[56] από την ηχογράφηση του Moreschi «απουσιάζουν» σχεδόν όλα τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής του· αυτό που ακούγεται είναι μια ρηχή, αδύναμη, άχρωμη, χωρίς όγκο φωνή.

Ακούγοντας τον Moreschi, μας ξενίζει το ύφος της μουσικής του, καθώς αυτό βρίσκεται μακριά από το σύγχρονο γούστο της εποχής μας. Αυτή η υπερβολική συναισθηματική έξαρση σε αρκετούς ακροατές του 21ου αιώνα είναι αδιάφορη, σχεδόν απωθητική. Έχουμε την τάση να αποδίδουμε όλα τα παραπάνω αρνητικά αισθήματα, που μας απογοητεύουν, στην κακή ποιότητα της ηχογράφησης και στο προχωρημένο της ηλικίας του Moreschi (46 ετών). Πώς, όμως, μπορούμε να είμαστε σίγουροι και ποιοι λόγοι μας κάνουν να πιστεύουμε ότι το τραγούδι ενός χαρισματικού castrato του 18ου ή του 19ου αιώνα, όπως των μεγάλων Farinelli, Nicolino, Senesino, Pacchierotti, Marchesi, Crescentini και τόσων άλλων, θα μας άρεσε περισσότερο; Ενδεχομένως να νομίζουμε ότι θα μας άρεσε, χωρίς όμως να έχουμε κάποιο στοιχείο που να το αποδεικνύει. Ή μήπως έχουμε; Οι πληροφορίες για την ιδιαιτερότητα και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής των castrati περιορίζονται σε μαρτυρίες, αλλά και στη μουσική που γράφτηκε για εκείνους. Οι μαρτυρίες κάνουν λόγο για μια φωνή λευκή, καθαρή, με μέταλλο και όγκο, δυνατή αντήχηση, ένταση και πλούσιο ηχόχρωμα, που δεν θύμιζε σε τίποτα τη γυναικεία χροιά, ήταν ουδέτερη και χωρίς φύλο, άγγιζε την καρδιά και μάγευε τους ακροατές. Αυτή η σεξουαλική αμφισημία της φωνής των castrati χάρισε στη φωνή τους ένα ισχυρό πλεονέκτημα, μια υπερκόσμια και θεϊκή διάσταση.[57] Ωστόσο, η δύναμη των castrati δεν βρισκόταν αποκλειστικά εκεί, αλλά στην άριστη τεχνική τους, στον εκπληκτικό έλεγχο της αναπνοής, στο αβίαστο δεξιοτεχνικό τραγούδι, στις τονισμένες ανιούσες και κατιούσες κλίμακες και σε όλα εκείνα τα στολίσματα που δυστυχώς δεν είναι γραμμένα στις σελίδες της μουσικής που έφτασαν σε εμάς.

56 Μεγάλο μέρος της ποιότητας μιας ψηλής φωνής βρίσκεται σε αρμονικούς με συχνότητα 2.000–4.000 Hz. Στην ηχογράφηση του Moreschi, δεν καταγράφονται οι αρμονικοί πάνω από τα 2.100 Hz. Για περισσότερα σχόλια σχετικά με την ποιότητα της ηχογράφησης του Moreschi, βλ. Clapton, ό.π., σ. 227–258.

57 Ο Alessandro Scarlatti δεν μπορούσε να πιστέψει ότι «ένας θνητός μπορεί να τραγουδήσει τόσο θεϊκά» και αναρωτήθηκε μήπως ένας άγγελος μπήκε στο σώμα του Francischello, καθώς η ερμηνεία του ξεπέρασε κάθε φιλόδοξη προσδοκία. Βλ. Feldman, ό.π., σ. 79–132.

Πολλά ακόμη θα μπορούσαν να γραφτούν για τους castrati, η περιπέτεια των οποίων διήρκησε περισσότερο από τρεις αιώνες στην Ευρώπη, αψήφησε νόμους ηθικής και λογικής, και κατάφερε το αδύνατο: να ενώσει το «τέρας» με τον «άγγελο», τον «άνδρα» με τη «γυναίκα», σε μια φωνή χαμένη στον χρόνο, τη φωνή των τραγουδιστών ενός «τρίτου» φύλου.

Τρόμος, σωτηρία και επανάσταση: Μουσικοδραματουργικές αντανακλάσεις του κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι στην όπερα

Εύη Νίκα-Σαμψών

Η ιστορική μετάβαση της όπερας από τον 18ο στον 19ο αιώνα ειδικότερα στη Γαλλία επηρεάστηκε από το πνεύμα της Γαλλικής Επανάστασης με τις ραγδαίες πολιτικές αλλαγές που επέφεραν αναπόφευκτα ανατροπές αλλά και ανανεωτικές τάσεις στη δραματουργία της όπερας και τη θεσμική λειτουργία του θεάτρου. Οπωσδήποτε, τα επαναστατικά μηνύματα στη μουσική του φθίνοντος 18ου αιώνα επηρέασαν τη θεματολογία της γαλλικής και αργότερα της γερμανικής όπερας του πρώιμου 19ου αιώνα. Συλλαμβάνοντας την όπερα στην ιδεοπολιτιστική της διάσταση ως αναπόσπαστο μέρος μιας γενικής ιστοριογραφίας, αξίζει να επισημάνει κανείς ότι οι διάφορες ειδολογικές και θεσμικές μεταπλάσεις που παρουσιάστηκαν στην παρισινή όπερα του 19ου αιώνα σχετίστηκαν άμεσα με τις ιστορικοπολιτικές εξελίξεις[1] και την πολιτισμική πολιτική που ασκήθηκε στην μετεπαναστατική Γαλλία με την άνοδο και εδραίωση της αστικής τάξης. Το εκάστοτε ιδεολογικό πλαίσιο των ιστορικών εξελίξεων δεν επηρέασε μόνο τη θεματολογία της γαλλικής όπερας, αλλά καλλιέργησε και σε θεσμικό επίπεδο μουσικοδραματουργικές τάσεις που ήταν προφανώς συνδεδεμένες με τη διοίκηση των θεατρικών σκηνών όπερας και το πλαίσιο λειτουργίας τους, γεγονός που μπορεί να διαπιστωθεί στις επιμέρους ιστορικές περιόδους, κυρίως ήδη από τα χρόνια της Πρώτης Γαλλικής Δημοκρατίας (1789–1799), αλλά και αργότερα της Αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα (1804–1814), της Παλινόρθωσης των Βουρβόνων (1814–1824), ακόμη έως και την επανάσταση του 1848.

Εκτός από την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα, που επέφερε αλλαγές και νέα πρότυπα, αξίζει να επισημανθεί ότι ο Ναπολέων,[2] καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του στις ανώτατες βαθμίδες διακυβέρνησης του γαλλικού κράτους και αργότερα της Αυτοκρατορίας,[3] στήριξε πάντοτε τη μουσική δημιουργία, αντιλαμ-

1 Herbert Schneider, "Die Oper während der Revolution", στο: Herbert Schneider & Reinhard Wiesend (επιμ.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, στη σειρά: Siegfried Mauser (επιμ.), "Handbuch der musikalischen Gattungen", Bd. 12, Laaber Verlag, Laaber 2001, σ. 213–218.

2 Charlton, David & M. Elizabeth C. Bartlet, "Napoleon I, Emperor of France", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19567.

3 Ο Ναπολέων ανήλθε διαδοχικά στα ανώτατα αξιώματα: Πρώτος Ύπατος της Γαλλίας (1798–1804), Πρόεδρος της Γαλλικής Δημοκρατίας (1802–1805), Αυτοκράτορας των

βανόμενος, ήδη από τα πρώτα στάδια της ανόδου του στην εξουσία, ότι η μουσική, πέρα από την πραγματική απόλαυση, μπορούσε να εξυπηρετήσει το πνεύμα και την απήχηση είτε της επανάστασης είτε της αυτοκρατορίας. Προτιμούσε περισσότερο τη μελωδική ευλυγισία της ιταλικής μουσικής από το μοντέρνο γαλλικό ύφος του Ετιέν-Νικολά Μεύλ (Étienne-Nicolas Méhul, 1763–1817) και του Λουίτζι Κερουμπίνι (Luigi Cherubini, 1760–1842), και συνέβαλε ο ίδιος στη διαρκή προσέλκυση Ιταλών συνθετών στη Γαλλία, οι οποίοι δημιούργησαν μια ξεχωριστή ιταλική παράδοση στη γαλλική πρωτεύουσα. Η ιταλική του καταγωγή τού επέτρεπε να απολαμβάνει και να κατανοεί εξίσου την ιταλική opera buffa και τα έργα του Τζοβάννι Παϊζιέλλο (Giovanni Paisiello, 1740–1816), γεγονός που συνέβαλε στην ίδρυση ενός νέου ιταλικού θεάτρου το 1801, το οποίο ονομάστηκε αργότερα Théâtre de l' Impératrice προς τιμήν της αυτοκράτειρας Ιωσηφίνας. Όμως, ανεξάρτητα από τις προσωπικές του προτιμήσεις, ο Ναπολέων πρόσφερε τόσο στους Γάλλους όσο και στους Ιταλούς συνθέτες σημαντική αυτοκρατορική προστασία. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του, η όπερα ευδοκίμησε και οι συνθήκες παρουσίασής της εκσυγχρονίστηκαν. Εξαρχής, θεώρησε την Opéra πολιτισμικό τεκμήριο εθνικού κύρους και προβολής ευρωπαϊκής εμβέλειας, και επιδίωξε να αποκαταστήσει το μεγαλείο και τη λάμψη της μετά τη φθίνουσα πορεία και απαξίωση που είχε υποστεί κατά τη διάρκεια των διαφόρων ανατρεπτικών φάσεων της επανάστασης. Ως Πρώτος Ύπατος της Γαλλίας (1798–1804), ανέθεσε στον Υπουργό Εσωτερικών τον έλεγχο της παρισινής Opéra και, μετά το 1802, το θέατρο λειτούργησε υπό τον άμεσο έλεγχό του με πλούσια επιχορήγηση. Από θεσμική άποψη, τοποθέτησε τη λειτουργία της γαλλικής Opéra στην κορυφή της θεατρικής ιεραρχίας με τα μεταγενέστερα διατάγματα του 1806–1807[4] που ρύθμιζαν τη λειτουργία των γαλλικών θεάτρων, περιορίζοντας την ανεξέλεγκτη ελευθερία που είχε επιτρέψει η επανάσταση και μειώνοντας δραστικά τον αριθμό τους στο Παρίσι και τις επαρχίες.

Αν και εν μέρει αμφισβητούμενος,[5] ο όρος «όπερα της επανάστασης» ή «όπερα του τρόμου» (Revolutionsoper ή Schreckensoper)[6] ή ακόμη «νεοκλασική όπερα» χρησιμοποιήθηκε κυρίως για τα έργα που γράφτηκαν κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα στη Γαλλία και συνδέθηκαν εξαρχής με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις. Η θεματολογία της επαναστατικής περιόδου άρχισε σταδιακά να στρέφεται σε επίκαιρα θέματα, εξαφανίζοντας σχεδόν τα κλασικά λιμπρέτα από

Γάλλων (1804–1814), βασιλιάς της Ιταλίας (1805–1814) και Προστάτης της Συνομοσπονδίας του Ρήνου (1806–1813).

4 Vincent Giroud, " Chapter 5: Revolution to Romanticism", *French Opera. A Short History*, Yale University Press, 2010, σ. 93-125, https://www.jstor.org/stable/j.ctt1npstn.10.

5 David Charlton, "Rescue Opera," *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23227.

6 Ulrich Schreiber, "Revolution und Klassizismus. Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts», στο *Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution,* Bärenreiter Verlag, Kassel 2000, σ. 509–512.

τη σκηνή της γαλλικής όπερας κατά τη δεκαετία της επανάστασης. Οι πολιτικές αλλαγές κατά τα χρόνια της Πρώτης Γαλλικής Δημοκρατίας (1789–1799) συνετέλεσαν στη διαμόρφωση νέων δραματουργικών τάσεων και επηρέασαν συγχρόνως και τις προτιμήσεις του κοινού, ενώ αρκετά αποσπάσματα του καθιερωμένου ρεπερτορίου διαγράφτηκαν εξαιτίας της λογοκρισίας, η οποία θεωρούσε τα περισσότερα προεπαναστατικά λιμπρέτα ακατάλληλα.

Μέσα σ' αυτό στο κλίμα των διαρκών κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων και δραματουργικών μεταπλάσεων, η υφολογική και δραματουργική προσαρμογή που διαμορφώθηκε σε μια σχετικά σύντομη χρονική περίοδο στην όπερα του ύστερου 18ου αιώνα ήταν αποτέλεσμα της συλλογικής προσπάθειας ορισμένων εμπνευσμένων συνθετών, όπως ο Αντρέ-Ερνέστ-Μοντέστ Γκρετρύ (André-Ernest-Modeste Grétry, 1741–1813), ο Ετιέν-Νικολά Μεύλ, ο Φρανσουά-Ζοζέφ Γκοσσέκ (François-Joseph Gossec, 1734–1829), ο Ζαν-Φρανσουά Λε Συέρ (Jean-Francois Le Sueur, 1760–1837) και ο Λουίτζι Κερουμπίνι, ο οποίος είχε εγκατασταθεί στο Παρίσι από το 1786.

Όπως έχει ήδη επισημάνει ο Winton Dean,[7] στα έργα της περιόδου 1789–1799 αποκρυσταλλώθηκαν και τα μουσικοδραματουργικά πρότυπα και υφολογικά γνωρίσματα της όπερας της επανάστασης. Τα πάθη και οι ψυχολογικές καταστάσεις των καθημερινών ανθρώπων αντικατέστησαν τα ιδεώδη των ηρώων της ιστορίας και της μυθολογίας, ενώ η μουσική εγκατέλειψε τις παραδοσιακές άριες και εμπλουτίστηκε με ύμνους, πατριωτικά τραγούδια, εορταστικές χορωδιακές πομπές και παρελάσεις ή ακόμη και ensembles. Επηρεασμένοι από την τρομακτική ατμόσφαιρα της γαλλικής επανάστασης, οι συνθέτες έγραψαν περιστασιακά έργα, που οφείλονταν σχεδόν αποκλειστικά σε παραγγελίες για τον εορτασμό εθνικών επαναστατικών γεγονότων και χρησιμοποιήθηκαν για πανηγυρικούς εορτασμούς και λαϊκές πατριωτικές συγκεντρώσεις. Έτσι ερμηνεύεται και η σπουδαιότητα των χορωδιακών μερών στην όπερα, οι καινοτομίες στην επεξεργασία τους, καθώς και η καταφανής διεύρυνση του όγκου της ορχήστρας και συνεπώς η αλλαγή του ρόλου της στην επαναστατική όπερα. Οι διογκωμένες ορχηστρικές και χορωδιακές μάζες,[8] που διατυμπάνιζαν τα ιδεώδη της επανάστασης σε συναυλίες ανοικτού χώρου, προλείαναν το έδαφος για την εύκολη προσαρμογή της νέας δραματουργίας και την υποδοχή των έργων της επανάστασης. Ενδεικτικό δείγμα της υπερβολικής ηχητικής διόγκωσης που επιχειρήθηκε στις προπαγανδιστικές συνθέσεις της εποχής εκείνης ήταν τα έργα του συνθέτη της επανάστασης, Φρανσουά-Ζοζέφ Γκοσσέκ, ο οποίος, στην πρώτη εκτέλεση της δραματικής καντάτας, *Το υπέρτατο όν* (L' être suprême), στις 8 Ιουνίου 1794, χρησιμοποίησε

7 Winton Dean, "Opera under the French Revolution", στο: *Essays on Opera*, Clarendon Press, Oxford 1990, σ. 106–122.

8 Brook, Barry S., David E. Campbell, Monica H. Cohn & Michael Fend, "Gossec, François-Joseph", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11509.

1600 μουσικούς ορχήστρας και 4000 χορωδούς. Αντίστοιχο ηχητικό εύρος και ύφος υιοθέτησε ο Γκοσσέκ στις συνθέσεις που έγραψε το 1790: το *Te Deum* για 1200 τραγουδιστές, 300 πνευστά και εξίσου μεγάλη ορχήστρα, *Τον θρίαμβο της δημοκρατίας* (Le triomphe de la république) και *Την προσφορά στην ελευθερία* (L' offrande à la liberté) σε κείμενο του Μαρί-Ζοζέφ Σενιέ (Marie-Joseph Chénier, 1764–1811), νεότερου αδελφού του ποιητή Αντρέ Σενιέ (Εικόνα 1).[9]

Εικόνα 1. Εξώφυλλα της παρτιτούρας των έργων του Γκοσσέκ *Ο θρίαμβος της δημοκρατίας* (Le triomphe de la république) και *Η προσφορά στην ελευθερία* (L' offrande à la liberté).[10]

9 Αντρέ Σενιέ (André Chénier, 1762–1794), Γάλλος ποιητής που γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη από πατέρα Γάλλο και Ελληνίδα μητέρα. Σπούδασε στο Παρίσι και εμπνεύστηκε από την αρχαιοελληνική γραμματολογία, μεταφράζοντας αποσπάσματα από αρχαίες τραγωδίες. Υπήρξε υποστηρικτής της Επανάστασης, αλλά εναντιώθηκε στις φρικαλεότητες της περιόδου της Τρομοκρατίας 1793–1794 (La Grande Terreur) μέσα από την αρθρογραφία του στον τύπο της εποχής. Καταδικάστηκε σε φυλάκιση από το Επαναστατικό Δικαστήριο και καρατομήθηκε στις 25 Ιουλίου 1795. Η ζωή του αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για την βεριστική όπερα *Αντρέα Σενιέ* του Ουμπέρτο Τζορντάνο. Βλ. Jacqueline Millner, "André Chénier's Astonishing Revolutionary Language in the Iambs", *Dalhousie French Studies* 57 (Winter 2001), σ. 10–24, https://www.jstor.org/stable/40836938.

10 https://imslp.org/wiki/File:PMLP211135-Gossec_Tr_la_R_ed.pdf.

Εκτός από τον προπαγανδιστικό χαρακτήρα και την προβολή των ιδανικών της ελευθερίας και της δημοκρατίας, η συνθετική δημιουργία της περιόδου 1789–1799 ανέδειξε νέους ηχητικούς συνδυασμούς στην ορχήστρα και διεύρυνε με νέα όργανα[11] το ηχόχρωμά της: ο κατεξοχήν συνθέτης της Δημοκρατίας, ο Φρανσουά-Ζοζέφ Γκοσσέκ, εισήγαγε το ταμ-ταμ στην ευρωπαϊκή μουσική στο πένθιμο εμβατήριο, *Marche lugubre*,[12] που έγραψε ειδικά το 1791 για τη μεγαλοπρεπή τελετή που οργανώθηκε όταν η σορός του Ονορέ-Γκαμπριέλ Μιραμπό (Honoré-Gabriel Mirabeau, 1749–1791) εναποτέθηκε στο νέο Πάνθεον, ενώ ο Αντρέ Γκρετρύ χρησιμοποίησε, επίσης για πρώτη φορά, το εκκλησιαστικό όργανο στην όπερα *La rosière républicaine, ou la fête de la vertu*,[13] εμπλουτίζοντας την απεικονιστική δύναμη της ορχήστρας της όπερας. Παρά τον περιστασιακό χαρακτήρα των περισσοτέρων έργων της επανάστασης, δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς και τη σημασία ορισμένων υφολογικών γνωρισμάτων που προανήγγειλαν στοιχεία της ρομαντικής όπερας: τη διασύνδεση των μοτίβων και τη θεματική επεξεργασία στο πλαίσιο των επιμέρους μουσικοδραματικών ενοτήτων στα έργα της τελευταίας δεκαετίας 1790–1800, όπως λ.χ. στις όπερες του Μεύλ *Ευφροσύνη* (Euphrosine) *του* 1790, *Στρατονίκη* (Stratosine) του 1792, *Mélidore et Phrosine* του 1794 και κυρίως στον *Αριοδάντη* (Ariodant) του 1799,[14] όπου χρησιμοποίησε ως δομικό στοιχείο το "motif de réminiscence", το υπενθυμητικό ή υπομνηστικό μοτίβο, που ήταν συνδεδεμένο με έναν κεντρικό χαρακτήρα ή ιδέα, όπως ακριβώς υλοποιήθηκε μερικά χρόνια αργότερα η "idée fixe" από τον Εκτόρ Μπερλιόζ ή το "Leitmotiv" από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ.

Κατά παράδοξο τρόπο, ο Γκρετρύ, παρά το γεγονός ότι είχε συμπράξει και σε παραγωγές για την Opéra που στήριζαν τη βασιλική οικογένεια και είχε ευνοηθεί στο παρελθόν από την Αυλή, κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης προσαρμόστηκε στο πνεύμα των νέων ιδεολογικών εξελίξεων, ενώ τιμήθηκε με ιδιαίτερες διακρίσεις από όλες τις πολιτικές καταστάσεις. Η άμεση ανταπόκριση και η αποδοχή των επαναστατικών ιδεωδών αποτυπώθηκε στην μονόπρακτη όπερα *La rosière républicaine, ou la fête de la vertu* που παρουσιάστηκε στις Σεπτεμβρίου

11 Ο Φρανσουά-Ζοζέφ Γκοσσέκ χρησιμοποίησε, μεταξύ άλλων, το βούκινο (lat.:buccina), ιδιαίτερα ηχηρό χάλκινο πνευστό γνωστό από τη Ρωμαϊκή Εποχή, επ' ευκαιρία της μεγαλοπρεπούς τελετής του 1791. Constant Pierre, *Les Hymnes et Chansons de la Révolution française, aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques et bibliographiques, 1904*, σ. 210-213, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58202146.r=constant+pierre.langFR.

12 François-Joseph Gossec, *Marche Lugubre* (1790), https://www.youtube.com/watch?v=_td2lvd9KXc.

13 *Requiem,* https://www.youtube.com/watch?v=sQoD5RA8Osc. François-Joseph Gossec, *Suite d'airs Revolutionnaires*, https://www.youtube.com/watch?v=xhp8V41Nadc. Gossec, *Suite du Triomphe de la République,* https://www.youtube.com/watch?v=epx9DSdGeNs.

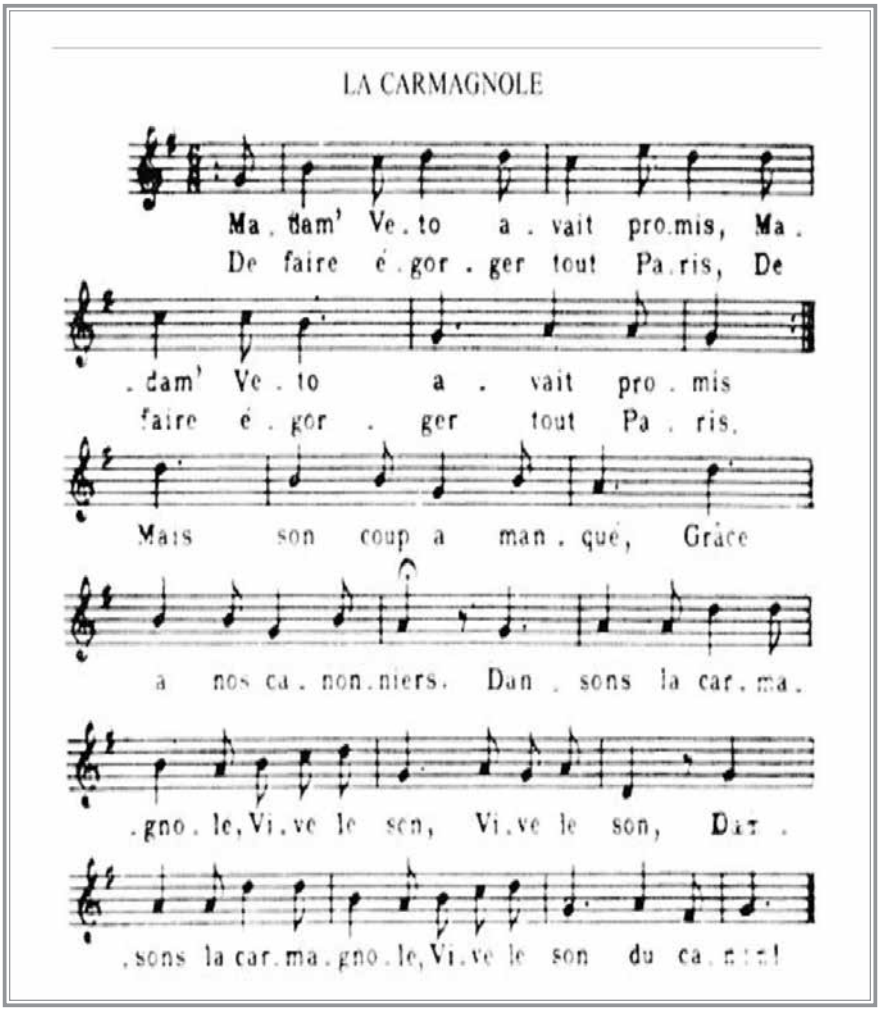
14 Dean, "Opera under the French Revolution", σ. 114–115.

1794[15] στην παρισινή Opéra· έργο ευκαιριακού χαρακτήρα προς δόξα της επανάστασης, με προφανείς συμβολισμούς, που παρουσιάζει έναν εφημέριο του χωριού, ο οποίος φαίνεται πρόθυμος να εγκαταλείψει με ενθουσιασμό την περιουσία και το δόγμα του, για να ενταχθεί στις τάξεις των «αβράκωτων» (sans-culottes), των οπαδών της επανάστασης και των πιστών του κατά Ροβεσπιέρο Υπέρτατου Όντος της θεότητας του Ορθού Λόγου. Στο φινάλε της *Γιορτής της αρετής*, οι μοναχές πετούν τα πέπλα τους και επιδίδονται στον επαναστατικό κυκλικό χορό της *Carmagnole* (Καρμανιόλα) (Παράδειγμα 1).[16] Η ένταξη του συνθέτη στο επαναστατικό κλίμα της περιόδου 1789–1799 σήμαινε συγχρόνως την απομάκρυνση από την αισθητική και τη μουσική δραματουργία του Παλαιού Καθεστώτος (ancien régime) και τον εμπλουτισμό των έργων του με ασύμμετρες λαϊκότροπες μελωδίες, εθνικούς ύμνους και επαναστατικά τραγούδια, όπως συνέβη εξάλλου και με άλλα έργα της περιόδου εκείνης. Εκτός από τον λαϊκό χορό της *Καραμανιόλας*,[17] που υπήρχε και σε άλλες συνθέσεις, τα επαναστατικά τραγούδια *Ah! Ça ira* (Παράδειγμα 2) και οπωσδήποτε η *Μασσαλιώτιδα* (*La Marseillaise*) προσέδιδαν πατριωτικό χαρακτήρα και εξυμνούσαν το πνεύμα της Γαλλικής Επανάστασης.

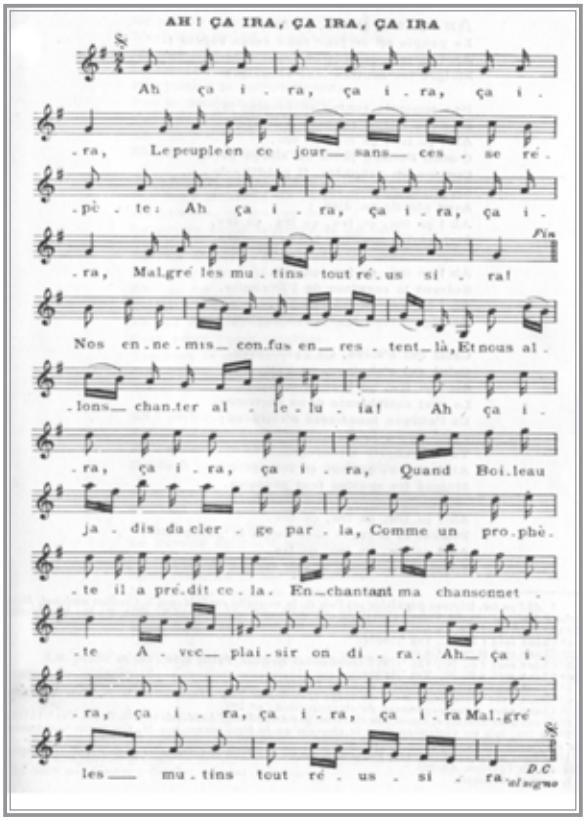
15 Το έργο παρουσιάστηκε έναν μήνα μετά την 9η Θερμιδόρ και έχει ερμηνευτεί ως ένα πολιτικό μήνυμα εορτασμού για το Πραξικόπημα της 9ης Θερμιδόρ που οδήγησε στην πτώση του Ροβεσπιέρου και το τέλος της σύντομης περιόδου της Τρομοκρατίας.

16 Bartlet, M. Elizabeth C., & David Charlton, "Grétry, André-Ernest-Modeste", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43361.

17 Σε σύνδεση και με το κλίμα της Ελληνικής Επανάστασης του1821, αξίζει να σημειωθεί ότι ο χορός της *Καρμανιόλας* βρήκε άμεση απήχηση σε πολλά έργα και κατά τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη. Ειδικά στη Σάμο, τα μέλη ενός λαϊκού επαναστατικού κινήματος που οργανώθηκε στο νησί και έδρασε κατά των Τούρκων ονομάστηκαν «Καρμανιόλοι», εμπνεόμενοι από τον χορό της Καρμανιόλας που χόρευαν οι Γάλλοι πολίτες κατά την περίοδο της Τρομοκρατίας. Ο όρος «Καρμανιόλοι» χρησιμοποιήθηκε αρχικά στα Επτάνησα και μεταφέρθηκε στη Σάμο μέσω των εμπόρων και ναυτικών που δημιούργησαν στο νησί μια παροικία κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα. Η ύπαρξη των «Καρμανιόλων» στη Σάμο είναι άμεσο και απτό δείγμα των επιρροών της Γαλλικής Επανάστασης αλλά και έκφραση των μηνυμάτων του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Βλ. πιο αναλυτικά: Σοφία Λαΐου, "Political Processes on the Island of Samos prior to the Greek War of Independence and the Reaction of the Sublime Porte: the Karmanioloi-Kallikantzaroi Conflict", στο: A. Anastassopulos (επιμ.), *Political Initiatives "From the Bottom Up" in the Ottoman Empire, Halcyon Days in Crete VII, 9–11 January 2009*, Rethymno 2012, σ. 91–105.



Παράδειγμα 1. Ο κυκλικός χορός της *Carmagnole* (Καρμανιόλα).



Παράδειγμα 2. Το τραγούδι της επανάστασης *Ah! Ça ira*.[18]

Κινούμενοι ανάμεσα στο επαναστατικό πνεύμα της εποχής αλλά και στα κλασικιστικά πρότυπα, οι Γάλλοι συνθέτες επανήλθαν παραδόξως στην αρχαιοελληνική θεματολογία[19] και επαναπροσδιόρισαν την κλασικιστική μουσική δραματουργία, εμπλουτίζοντάς την με γνωρίσματα καθοριστικής σημασίας για τη ρομαντική όπερα, όπως η συμφωνική πλαισίωση, ο διαυγής αρμονικός χαρακτηρισμός των δραματικών προσώπων και η τάση για δραματική συνοχή και διασύνδεση των μεμονωμένων μερών. Η διάφανη αρμονική σκιαγράφηση των χαρακτήρων πρόβαλε με διαυγή τρόπο στην τρίπρακτη λυρική τραγωδία (tragédie lyrique) *Τηλέμαχος στο νησί της Καλυψώς, ή ο Θρίαμβος της Σοφίας* (Télémaque dans l'île de Calypso ou Le triomphe de la sagesse) του Ζαν-Φρανσουά Λε Συέρ που παρουσιάστηκε το

18 https://www.univie.ac.at/igl.geschichte/europa/FR/Petz/caira.htm.

19 Stefan Kunze, "Cherubini und der musikalische Klassizismus", στο: Friedrich Lippmann (επιμ.), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX,* Volk Verlag, Κολονία 1974, *Analecta musicologica* 14, 1974, σ. 301–323.

1796 στην Opéra Comique (Salle Feydeau)· επιχειρώντας να ανταποκριθεί στο κλασικιστικό ιδεώδες, ο Λε Συέρ χρησιμοποίησε τους αρχαιοελληνικούς τρόπους για την αρμονική διαφοροποίηση των μερών της λυρικής τραγωδίας και απαίτησε, επίσης για την προβολή της δραματουργικής σημασίας τους, ανάλογη στάση από τους τραγουδιστές, την οποία καθόρισε με λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες.[20]

Ευθύς εξαρχής, οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, που προέκυψαν από το επαναστατικό πνεύμα της εποχής και επέβαλαν τις νέες εθνικές επιταγές στη μουσική ζωή, αποτυπώθηκαν στο θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας της opéra comique,[21] που σηματοδότησε ήδη από τον όψιμο 18ο αιώνα και την ουσιαστική αλλαγή στη γαλλική όπερα της επανάστασης. Οι ομιλούμενοι διάλογοι, ως κύριο δραματουργικό γνώρισμά της, εναλλάσσονταν στο έργο με μουσικά μέρη, τα αριθμημένα κομμάτια (τραγούδια, άριες, αριέτες, ρομάντσες, μπαλάντες, ensembles και χορωδιακά). Όπως έχει επισημανθεί,[22] οι ομιλούμενοι διάλογοι, ως ειδοποιό γνώρισμα της opéra comique συνδυάστηκαν με διάφορες ειδολογικές παραδόσεις και τάσεις, οι οποίες, ως προς την ορολογία, άλλοτε ενσωματώνονταν στο πλαίσιο παραδοσιακών ειδών, όπως "comédie" με τονισμό της δραματουργικής ιδιαιτερότητας "en prose", "comédie lyrique" ή "comédie héroïque", και άλλοτε συγχωνεύονταν με νεωτερική διάθεση στο δραματουργικό πλαίσιο των νέων τάσεων με τους όρους: "opéra", "drame", "drame lyrique", "fait historique", "trait civique". Ο όρος "opéra comique", ως προσδιορισμός της διαλογικής κωμικής όπερας, καθιερώθηκε σταδιακά μετά το 1801, όταν εγκαινιάστηκε η σκηνή της αίθουσας Φαβάρ (Salle Favart) του Θεάτρου της Κωμικής Όπερας (Théâtre de l' Opéra Comique), η οποία εξασφάλισε μια σταθερή στέγη παρουσίασης των κωμικών έργων που άρχισαν να κερδίζουν την προτίμηση του κοινού στον πρώιμο 19ο αιώνα. Στα λιμπρέτα της υιοθετήθηκαν λαϊκά και αστικά θέματα, κυρίως κωμικού ή σατιρικού χαρακτήρα, συχνά αισθηματικού, τα οποία συνδέονταν άμεσα με τη ζωή της εποχής, εφόσον το είδος αυτό εκπροσωπούσε την αστική τάξη. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα δραματουργικά μοτίβα του τρόμου και της λύτρωσης εμφανίστηκαν και στο είδος του λυρικού δράματος (drame lyrique), το οποίο, μολονότι χρησιμοποίησε ως λιμπρέτα δραματικά θέματα ιστορικού περιεχομένου, αναπτύχθηκε σε μια περισσότερο εσωστρεφή, προσωπική ατμόσφαιρα, δίχως τις εντυπωσιακές σκηνές πλήθους, προβάλλοντας προπάντων το προσωπικό δράμα των χαρακτήρων. Τα λυρικά δράματα υιοθέτησαν συγχρόνως υφολογικά γνωρίσματα της επίκαιρης κωμικής όπερας, διατηρώντας, ωστόσο, τη δραματικότητα και την έντονη ηθικο-

20 Ulrich Schreiber, "Davids Klassizismus", στο: *Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, ό.π., σ. 520.

21 Herbert Schneider, "Opéra comique", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, ό.π., Bd. VIII, στ. 666 και στ. 679–686.

22 Sieghart Döhring & Sabine Henze-Döhring, "Die Opéra comique am Beginn der Restaurationsepoche", στο: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, στη σειρά: Siegfried Mauser (επιμ.), "Handbuch der musikalischen Gattungen", Bd. 13, Laaber Verlag, Laaber 2001, ό.π., σ. 66–72.

λογία της πλοκής που περιστρεφόταν συνήθως γύρω από τη δραματική έκβαση ενός ενάρετου βίου, ο οποίος εξαθλιωνόταν από την απώλεια του πλούτου ή της κοινωνικής θέσης, ή ακόμη και τη ίδιας του της ζωής. Πρώιμο δείγμα αυτής της δραματουργίας αποτέλεσε το λυρικό δράμα του Πιερ-Αλεξάντρ Μονσινί (Pierre-Alexandre Monsigny, 1729–1817) *Le déserteur* (Ο λιποτάκτης) σε κείμενο του δραματικού ποιητή Μισέλ-Ζαν Σενταίν (Michel-Jean Sedain, 1719–1797). Σταδιακά, η θεματολογία του λυρικού δράματος εμπλουτίστηκε με την εισαγωγή ιστορικών ή ψευδοιστορικών θεμάτων, όπως στο λυρικό δράμα του Ζαν-Πολ-Εγκίντ Μαρτινί[23] (Jean-Paul-Egide Martini, 1741–186) *Henri IV*, (Ερρίκος Δ΄), ενώ, κατά τη διάρκεια της γαλλικής επανάστασης, ο αριθμός παραγωγής τους αυξήθηκε σε σημαντικό βαθμό, με κύριους εκπροσώπους τον Γκρετρύ, τον Λε Συέρ και τον Μεύλ. Στην αριθμημένη δομή της όπερας ενσωματώθηκαν οι ομιλούμενοι διάλογοι, ενώ χρησιμοποιήθηκαν σε στιγμές κορύφωσης, εκτός από των εναλλαγή των σολιστικών μερών, κατά περίπτωση, χορωδιακά και σκηνές μπαλέτου.

Από σκηνογραφική άποψη, τα μοτίβα του τρόμου και της σωτηρίας,[24] υπογραμμίστηκαν στο ανάλογο σκοτεινό σκηνικό περιβάλλον με τα αντίστοιχα σκηνικά της επανάστασης, της φυλακής, της βίας αλλά και της λύτρωσης, έτσι όπως εντοπίστηκαν αρχικά στην όπερα *Η σπηλιά* (La caverne) του Λε Συέρ που παρουσιάστηκε στη σκηνή του Théâtre Feydeau το 1793 με σκηνές βίας ως στοιχείο του επαναστατικού ρεαλισμού. Η πλοκή του έργου στηρίχτηκε σε ένα επεισόδιο από το μυθιστόρημα του Αλαίν-Ρενέ Λεσάζ (Alain-René Lesage, 1668–1747) *Η ιστορία του Ζιλ Μπλας ντε Σαντιλιάν*[25] (Histoire de Gil Blas de Santillane: Roman d' insipiration picaresque) (1715–1735, βιβλίο 1, κεφάλαια 4–12) που αποτέλεσε και τη βάση των δύο γαλλικών οπερικών εκδοχών του έργου με τον ίδιο τίτλο: *Η σπηλιά* (La caverne) του 1793 από τον Λε Συέ (Εικόνα 2) και *Η σπηλιά* του 1795 από τον Μεύλ. Οι περιπέτειες του κεντρικού ήρωα Ζιλ Μπλας, ο οποίος εμπλέκεται σε άνομες πράξεις μιας συμμορίας ληστών του δρόμου, τον οδηγούν φυλακισμένο[26] σε μια υπόγεια σπηλιά. Εκεί συναντά την επίσης φυλακισμένη Σεραφίν και κατορθώνει να δραπετεύσει μαζί της. Ο σύζυγός της, Ντον Αλφόνς (haute-contre), προσπαθεί να τη σώσει από τα χέρια του αρχηγού της συμμορίας Ρολάντ (μπάσος), ο οποίος στο τέλος αποκαλύπτεται ότι είναι αδερφός της ηρωίδας. Στις

23 Johann Paul Ägidius Martini, Γαλλογερμανός συνθέτης που έδρασε στο Παρίσι κυρίως ως συνθέτης όπερας. *Βλ.* https://imslp.org/wiki/Henry_IV_(Martini%2C_Jean_Paul_Egide).

24 Stephen Meyer, "Terror and Transcendence in the Operatic Prison, 1790–1815", *Journal of the American Musicological Society* 55/3 (Winter 2002), σ. 477–523, https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2002.55.3.477.

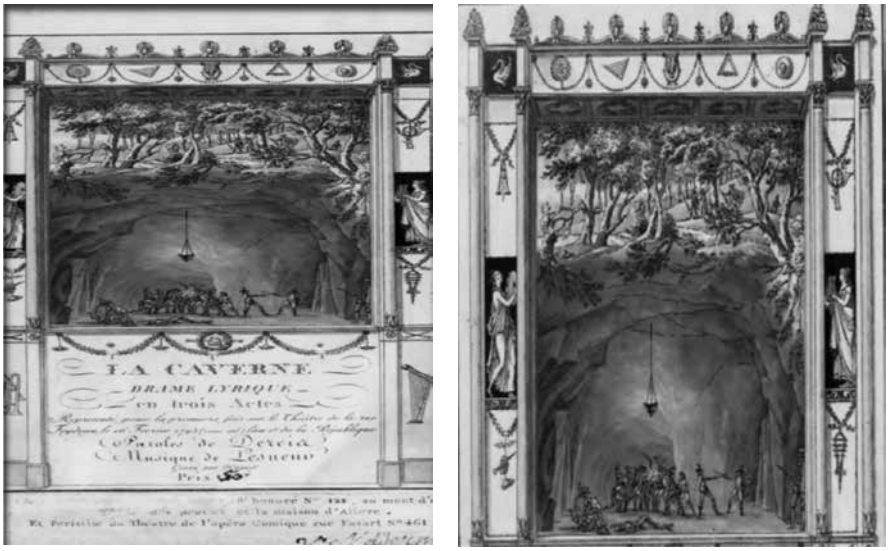
25 *Η Ιστορία του Ζιλ Μπλας ντε Σαντιλιάν* έχει εκδοθεί σε ελληνική μετάφραση του Κυριάκου Χ. Αθανασιάδη στη σειρά Orbis Literae των εκδόσεων Gutenberg, Αθήνα 1995.

26 Jean Mongrédien, "Caverne, La", *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (επιμ.), *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008776.

σκηνές της περιπετειώδους αναζήτησης του Ντον Αλφόνς, η δράση κορυφώνεται με πυροβολισμούς επί σκηνής και δράσεις που παραπέμπουν δραματουργικά στις ιστορίες των ληστών, οι οποίες ήταν πολύ επίκαιρες εκείνη την εποχή, κυρίως αν αξιολογήσει κανείς και τις επιρροές από τη μετάφραση του πεντάπρακτου δράματος *Οι ληστές* (Die Räuber) *του* 1781[27] του Φρίντριχ Σίλλερ (Friedrich Schiller, 1759–1805) που είχε κυκλοφορήσει στα γαλλικά το 1785.

Εκτός από τα μοτίβα του τρόμου και της σωτηρίας, το έργο προβάλλει και το δραματουργικό μοτίβο της συζυγικής αγάπης και αφοσίωσης, γνώρισμα που απαντάται συχνά στις όπερες του ύστερου 18ου αιώνα αλλά και στις αρχές του 19ου, και προαναγγέλλει το ιδεολογικό πλέγμα του οπερικού αριστουργήματος *Φιντέλιο* (Fidelio) του Μπετόβεν. Εκτός από τις δραματουργικές καινοτομίες, το έργο πρωτοτυπεί και ως προς τον ευρηματικό σχεδιασμό των σκηνικών, καθώς, κατά πρωτοφανή τρόπο, η σκηνή διαχωρίστηκε σε δύο οριζόντια επίπεδα ανάλογα και με τη διαστρωμάτωση της πλοκής, όπου το κάτω τμήμα απεικόνιζε τη σπηλιά, το κρησφύγετο των ληστών, και το επάνω τμήμα το δάσος, επιτρέποντας έτσι την εκτύλιξη της δράσης σε δύο παράλληλα επίπεδα. Ο Λε Συέρ διάρθρωσε τη μουσική μέσα από μια ακολουθία από διμερείς άριες, αριέτες, τους απαραίτητους ομιλούμενους διαλόγους, εφόσον τα ρετσιτατίβα ήταν απαγορευμένο είδος στο Théâtre Feydeau, ενώ έδωσε έμφαση στην ποικιλομορφία των χορωδιακών μερών και στην εντυπωσιακά διευρυμένη σχεδίαση των φινάλε με διπλές χορωδίες.

27 Ο Σίλλερ ολοκλήρωσε τους *Ληστές* κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Καρλσρούη και Στουτγάρδη το φθινόπωρο του 1780. Το δραματικό έργο παρουσιάστηκε στο θέατρο του Μάνχαϊμ στις 13 Ιανουαρίου του 1782. Παρά τις αρχικά αρνητικές προοπτικές παρουσίασής του, το έργο, που αποπνέει το πνεύμα του Διαφωτισμού και τα διάχυτα ιδεώδη του κινήματος *Θύελλα και ορμή* (*Sturm und Drang*), έτυχε ιδιαίτερης υποδοχής από το κοινό και ταυτίστηκε με τους αντιδραστικούς και τους ενθουσιώδεις «εξεγερμένους» που εναντιώνονταν στους ρητορικούς κανόνες και δραματικούς τύπους της κλασικής λογοτεχνίας. Για την ιστορία υποδοχής και την απήχηση του έργου πρβλ. περαιτέρω: Waltraud Linder-Beroud, "Das Theater glich einem Irrenhause. 200 Jahre Rezeptionsgeschichte der 'Räuber' und des 'Räuberliedes'", στο: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 1982/1983, 27./28. Jahrg., *Festschrift für Lutz Röhrich zum 60. Geburtstag* (1982/1983), σ. 148-16, Zentrum für Populäre Kultur und Musik, https://www.jstor.org/stable/848490, σ. 152.



Εικόνα 2. Λε Συέρ, *Η σπηλιά,* σκηνικά από την έκδοση της παρτιτούρας του έργου (https://archive.org/details/lacaverne93lesu/page/n5/mode/2up).

Αντίστοιχα δραματουργικά μοτίβα τρόμου και σωτηρίας υιοθέτησε και η τρίπρακτη επαναστατική comedie heroique *Λοντόισκα* (Lodoïska) του 1791 του Κερουμπίνι, που παίχτηκε σε διακόσιες παραστάσεις με πρωτοφανή επιτυχία· όπερα που υιοθέτησε ένα μεικτό ύφος, αποτελούμενο από στοιχεία της επίκαιρης comedie heroique και της opera comique (Εικόνα 3).[28] Η *Λοντόισκα* παρουσιάστηκε στο Théâtre Feydeau, στις 18 Ιουλίου 1791, σε γαλλικό λιμπρέτο του Κλοντ-Φρανσουά Φιλέτ-Λορό (Claude François Fillette-Loraux, 1757–1821), ο οποίος βασίστηκε στο δημοφιλές μυθιστόρημα *Les amours du chevalier de Faublas*[29] του Ζαν-Μπατίστ Λουβέ ντε Γκουβρέ (Jean-Baptiste Louvet de Gouvray, 1760–1797) που είχε δημοσιευτεί σε αποσπάσματα κατά το διάστημα 1787–1790. Εν είδει παρένθεσης, επισημαίνεται ότι ο συγγραφέας του ανήκε, κατά τη διάρκεια της επανάστασης, στην ομάδα των Γιρονδίνων (Girondins) και κατάφερε στη συνέχεια να διαφύγει από τη λαιμητόμο εξαιτίας των εσωτερικών αναταραχών και την επικράτηση των «αβράκωτων», οπότε φυγαδεύτηκε στο εξωτερικό και διορίστηκε πρόξενος της Γαλλίας στο Παλέρμο· αν και διασώθηκε από τις διώξεις των οπαδών της Τρομοκρατίας, πέθανε από φυματίωση κατά την επιστροφή του στο

28 Carl Dahlhaus & Norbert Miller, "Aporien der Dialogoper: Luigi Cherubini am Théâtre Feydeau", *Europäische Romantik in der Musik*, i: *Oper und symphonischer Stil 1770–1820,* Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1999, σ. 205–215.

29 *Les amours du chevalier de Faublas,* https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5495437d.texteImage.

Παρίσι. Ανατρέχοντας, λοιπόν, στην ιστορία της γαλλικής επανάστασης και στα μεμονωμένα βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών και πρωτεργατών της εποχής εκείνης, μπορεί να συνθέσει κανείς μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το πνεύμα και το επαναστατικό περιεχόμενο των έργων που δημιουργήθηκαν μέσα στο κλίμα των διαδοχικών πολιτικών ανατροπών κυρίως της τελευταίας δεκαετίας 1789–1799 και να συνειδητοποιήσει την επιδραστικότητα και απήχηση των ιστορικών γεγονότων αλλά και βιωματικών καταστάσεων στα καλλιτεχνικά έργα.

Ως έργο της επαναστατικής περιόδου η *Λοντόισκα* θεωρήθηκε από ορισμένους μελετητές η πρώτη ρομαντική όπερα, παρά την εν γένει κλασικιστική υφή της μουσικής του Κερουμπίνι. [30] Το ίδιο θέμα μελοποίησε το 1796 και Ζίμον Μάυρ (Simon Mayr, 1763–1845), συμβάλλοντας στη διάδοση της θεματολογίας και στον γερμανόφωνο χώρο. Αρκετές δραματουργικές πτυχές του έργου προανήγγειλαν το περιεχόμενο και την ατμόσφαιρα του *Φιντέλιο* του Μπετόβεν, κυρίως ως προς τη διασύνδεση και σκιαγράφηση των χαρακτήρων του έργου, αλλά και το δραματουργικά μοτίβα της θυσίας, της μεταμφίεσης, της σωτηρίας και της λύτρωσης.[31] Τοποθετημένη στην Πολωνία τη δεκαετία του 1670, η πλοκή επικεντρώνεται στην τύχη της ομώνυμης ηρωίδας, η οποία κρατείται αιχμάλωτη στο κάστρο του σαδιστή Ντουρλίνσκι, ο οποίος σκοπεύει να την παντρευτεί. Αντιστρέφοντας εδώ τους ρόλους των φύλων, ο Φλορέσκι αναζητά την Λοντόισκα στην Πολωνία στο κάστρο του δαιμονικού βαρόνου Ντουρλίνσκι, που πιθανόν επηρέασε τον Μπετόβεν στη δημιουργία του αντίστοιχου ρόλου του Ντον Πιζάρο στον *Φιντέλιο*, ο οποίος την κρατά φυλακισμένη στο κάστρο μέχρι να συναινέσει να τον παντρευτεί.[32] Εν τω μεταξύ, ο Τζιτζικάν (baritone), ο αρχηγός των Ταρτάρων πολεμιστών, θέλει να εκδικηθεί τη σκληρότητα του βαρόνου Ντουρλίνσκι. Ο Φλορέσκι κατορθώνει να εισέλθει στο κάστρο μεταμφιεσμένος, αλλά συλλαμβάνεται. Τον τρόμο που δημιουργεί η απειλητική εκδίκηση του σκληρού Ντουρλίνσκι, διαδέχεται η σωτηρία που έρχεται, όταν ο Τζιτζικάν με τους πολεμιστές του επιτίθενται και καταλαμβάνουν τον πύργο που αρχίζει να καταρρέει στις φλόγες. Ο Φλορέσκι σώζει την Λοντόισκα από τον φλεγόμενο πύργο και ο Ντουρλίνσκι συλλαμβάνεται από τον Τζιτζικάν. Στο φινάλε, μπροστά στο κατεστραμμένο κάστρο, ο Φλορέσκι και η Λοντόισκα συμμετέχουν στο θριαμβευτικό επιλογικό ensemble, όπου συγχωνεύονται τα σολιστικά μέρη των πρωταγωνιστών με τους ομιλούμενους διαλόγους και το χορωδιακό σύνολο, ενώ υπογραμμίζονται από το ιδιαίτερο ορχηστρικό ηχόχρωμα κάθε συντελεστή. Αξίζει να σημειωθεί ότι η επεξεργασία των οργανικών ομάδων και η ενορχηστρωτική πυκνότητα της μοτιβικής υφής, με την εντυπωσιακή, για την εποχή, συμμετοχή των πνευστών, κατέστησαν το έργο

30 Michael Fend, "Cherubini, Luigi", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53110.

31 Stephen Meyer, "Terror and Transcendence in the Operatic Prison, 1790–1815", ό.π., σ. 484.

32 Stephen C. Willis, "Lodoïska", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004987.

πρότυπο συμφωνικής ανάπτυξης για την όπερα. Στο παραδοσιακό ορχηστρικό σώμα των εγχόρδων, κόρνων, όμποε και φαγκότων, ο Κερουμπίνι πρόσθεσε, ανάλογα με τους σκιαγραφικούς συνδυασμούς των ρόλων ή καταστάσεων, τα κλαρινέτα, τα φλάουτα, τα τρομπόνια και τις τρομπέτες. Η ενθουσιώδης υποδοχή του έργου από το κοινό και τους κριτικούς οφειλόταν κυρίως στην πρωτοτυπία της μουσικής του Κερουμπίνι και λιγότερο στη δραματουργική ευελιξία του λιμπρέτου. Εκτός από τις διακόσιες παραστάσεις στο Théâtre Feydeau και τη μετέπειτα αναβίωσή του στην ίδια σκηνή το 1819, η *Λοντόισκα* εντάχτηκε στο ρεπερτόριο των γερμανικών σκηνών όπερας κατά τον πρώιμο 19ο αιώνα. Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι τον Ιούνιο του 1805, χρονιά σύνθεσης του *Φιντέλιο*, ο Κερουμπίνι επισκέφτηκε τη Βιέννη με σκοπό να παρουσιάσει έργα του στην Όπερα της αυστριακής πρωτεύουσας· παρακολούθησε την πρεμιέρα του *Φιντέλιο* στις 20 Νοεμβρίου 1805, που έλαβε χώρα μια εβδομάδα μετά την κατάκτηση της Βιέννης από τον Ναπολέοντα, και συνάντησε τον Μπετόβεν, προσφέροντας του συμβουλές από την εμπειρία του στην επεξεργασία των φωνητικών μερών. Ειδικά για τις παραστάσεις της *Λοντόισκα* στη Βιέννη, ο Κερουμπίνι πρόσθεσε μερικές διευρυμένες ενότητες. Όπως τεκμηριώνεται στις πηγές, ο Μπετόβεν είχε μελετήσει επίσης τις παρτιτούρες των έργων *Μήδεια* και *Fanisca,* ενώ οι επιρροές του Κερουμπίνι και οι συσχετισμοί με τον *Φιντέλιο* αποτελούν σημείο ερευνητικού ενδιαφέροντος, προφανώς και εξαιτίας των αναθεωρημένων εκδοχών του έργου.

Εικόνα 3. Κερουμπίνι, *Λοντόισκα*, Théâtre Feydeau, 18 Ιουλίου 1791. Δεξιά, σχεδίασμα του Φρανσουά Βερλί (Francois Verly, 1760–1822) του σκηνικού του Ιγκνάτσιο Ντεγκότι (Ignazio Degotti, 1758–1824) για τη δεύτερη πράξη (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7002044p).

Σε κάθε περίπτωση, και η πρόσφατη βιβλιογραφία[33] ανέδειξε τη σημασία της *Λοντόισκα* για τη μετέπειτα δομή και δραματουργία της ρομαντικής όπερας. Η ρευστή μη-περιοδική μελωδική διάρθρωση των φωνών, η ορχηστρική ηχοχρωματική νεωτερικότητα, η ρομαντική πλοκή που διαπνεόταν από τα επαναστατικά μηνύματα και ανταποκρινόταν στο επιζητούμενο ιδεώδες της επανάστασης—με τον ηρωισμό, την ελευθερία και την αδελφοσύνη που χαρακτήριζαν τους κεντρικούς ρόλους—ήταν στο σύνολο τους οι ιδιαιτερότητες που προφανώς εξασφάλισαν τη διαρκή επιτυχία της όπερας και τον θαυμασμό του γαλλικού λαού. Η *Λοντόισκα* σηματοδότησε και ένα σημείο καμπής στη συνθετική δημιουργία του Κερουμπίνι, καθώς, με το έργο αυτό, ο συνθέτης φαίνεται ότι εγκαταλείπει τις παραδόσεις της ιταλικής όπερας και στρέφεται προς τις γαλλικές μορφές της *opéra comique*. Προσαρμοζόμενος στις νέες κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις και συνακόλουθες δραματουργικές μεταπλάσεις που επιβλήθηκαν στις θεατρικές σκηνές την εποχή της γαλλικής επανάστασης, ο Κερουμπίνι προτίμησε την πιο ελεύθερη δραματουργική δομή της διαλογικής opéra comique από τη στιβαρή αλλά περιοριστική και επιτηδευμένη tragédie lyrique, συμβάλλοντας, μέσα από αυτήν τη μεταστροφή, στην εξάλειψη των ουσιαστικών διαφορών μεταξύ των δύο ειδών, εκτός από το ειδοποιό γνώρισμα του ομιλούμενου διαλόγου. Στο πλαίσιο αυτό, οι στροφικές αριέτες μεταμορφώθηκαν σε δομικά εξελιγμένες και εκτεταμένες άριες, τα ensembles διεκδίκησαν όχι μια κατ' εξαίρεση, αλλά μια αυτονόητα σταθερή συμμετοχή στη μουσική δραματουργία της opéra comique, ενώ οι νέες ενορχηστρωτικές διαστάσεις απέκτησαν εξίσου διευρυμένες συμφωνικές αναλογίες.

Στις 13 Μαρτίου 1797 ο Κερουμπίνι παρουσίασε στο Théâtre Feydeau τη *Μήδεια*, η οποία σημείωσε εξαιρετική επιτυχία, επαναφέροντάς τον στο προσκήνιο της μουσικής ζωής. Στην επεξεργασία της *Μήδειας*,[34] ο λιμπρετίστας Φρανσουά-Μπενουά Χοφμάν (François-Benoît Hoffman, 1760–1828)[35] που είχε διακρι-

33 Sarah Hibberd, "Cherubini and the Revolutionary Sublime", *Cambridge Opera Journal* 24/3, (November 2012), σ.293–318, https://www.jstor.org/stable/23319592.

34 Η μελοποίηση του μύθου της Μήδειας τεκμηριώνεται ήδη από τον ύστερο 17ο αιώνα, καθώς η τραγική φυσιογνωμία της ενέπνευσε αρκετούς συνθέτες, οι οποίοι επιχείρησαν να σκιαγραφήσουν κατά καιρούς το πολυτάραχο πεπρωμένο της. Αναφέρονται ενδεικτικά οι εκδοχές: *Μήδεια*, κοσμική καντάτα του Ζαν Φιλίπ Ραμώ, 1702· *Μήδεια*, μελόδραμα του Γκέοργκ Άντον Μπέντα, 1775· *Η Μήδεια στην Κολχίδα*, όπερα-μπαλέτο του βαυαρού συνθέτη Γιόχαν-Κρίστοφ Φόγκλερ, 1786· *Μήδεια* του Γιόχαν-Ζίμον Μάυρ, 1812· *Μήδεια* του Τζοβάννι Πατσίνι, 1844· *Μήδεια* του Νταριούς Μιγιώ, 1938.

35 Ο νομικός και συγγραφέας Φρανσουά-Μπενουά Χοφμάν βασίστηκε για την επεξεργασία του λιμπρέτου στα πρότυπα της τραγωδίας *Μήδεια* του Ευριπίδη και του Πιέρ Κορνέιγ (Pierre Corneille, 1606–1684). Έγινε γνωστός κυρίως για τα λιμπρέτα που έγραψε για τον Μεύλ και τον Κερουμπίνι, αλλά και ως επιφυλλιδογράφος της πανίσχυρης *Journal des Débats* για τους αγώνες του για την ανεξαρτησία του τύπου, τον περιορισμό της λογοκρισίας και την εξασφάλιση των πνευματικών δικαιωμάτων των θεατρικών συγγραφέων. Bartlet, M. Elizabeth C. "Hoffman [Hoffmann, Hofman, Hofmann], François-Benoît (opera)", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/

θεί παλαιότερα και ως λιμπρετίστας του Μεύλ για τις όπερες *Ευφροσύνη* (1790), *Στρατονίκη* (1792) και *Αριοδάντη* (1799), εστίασε το έργο στην άμεση ψυχική και διανοητική φθορά που προξενούν οι αλλεπάλληλες αδικίες, κυρίως στην οδύνη και την παραφροσύνη μιας απατημένης γυναίκας. Με τη *Μήδεια*, ο Χοφμάν επιχείρησε να επαναφέρει στην όπερα της επανάστασης την κλασική θεματολογία. Παρά την ειδολογική αντίφαση που οφειλόταν στο θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας της opéra comique, κύριος δραματουργικός στόχος του Χοφμάν ήταν να αναλύσει την πολυσύνθετη προσωπικότητα της Μήδειας, η οποία διαψεύδεται συναισθηματικά και διώκεται συγχρόνως ως βάρβαρη, καθιερώνοντας έτσι ένα νέο τύπο ηρωίδας στην όπερα, το οποίο επρόκειτο να φτάσει στην κορύφωσή του μετά τα μέσα του 19ου αιώνα. Περιοριζόμενος στην έκθεση της αναπόφευκτης καταστροφής, κατάφερε να ζωντανέψει το πνεύμα της κλασικής τραγωδίας, διαγράφοντας δευτερεύοντες ρόλους του Ευριπίδη.

Από συνθετική άποψη, ο Κερουμπίνι κατόρθωσε να συγκεράσει τις συμβατικές δεσμεύσεις με τις νέες επιταγές της επαναστατικής opéra comique,[36] διαρθρώνοντας το έργο με δραματική συνοχή ως ένα δραματουργικό αμάλγαμα, στο οποίο συγχωνεύτηκαν επιμέρους ειδολογικά γνωρίσματα. Οπωσδήποτε, οι μεγάλες σκηνές ensembles, ο πρόλογος με τη Γλαύκη και τις θεραπαινίδες της, το εμβατήριο και η χορωδία των Αργοναυτών, η σκηνή της προσευχής στην πρώτη πράξη, αλλά και το τερτσέτο με χορωδία, κυρίως η σκηνή του γάμου στη δεύτερη πράξη, οφείλουν την ύπαρξή τους στη μουσική δραματουργία της γαλλικής παράδοσης του Γκλουκ. Από την άλλη πλευρά, δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς ότι η επαναστατική οπερική δραματουργία της εποχής υποδέχτηκε ανεπιφύλακτα τον δραματικό κλονισμό του τραγικού τέλους της όπερας, όταν στο τέλος η Μήδεια, αποχωρώντας από τη σκηνή, μπροστά στην οργή του πλήθους που ζητάει τον θάνατό της, σκοτώνει τα παιδιά της και βάζει φωτιά στον ναό, ολοκληρώνοντας το αποτρόπαιο έργο της· αντίστοιχα, στην τραγωδία του Ευριπίδη, η Μήδεια απομακρύνεται πάνω στο φτερωτό άρμα του θεού Ήλιου μετά τον φόνο των παιδιών της και τον αφανισμό του οίκου του Κρέοντα. Το φινάλε, σε Ρε ελάσσονα, με την τραγική κατάληξη της κεντρικής ηρωίδας που παραδίδεται στις φλόγες, παραπέμπει στο εξίσου τραγικό τέλος του ακόλαστου *Ντον Τζοβάνι,* επίσης σε Ρε ελάσσονα. Ωστόσο, στη *Μήδεια*, ο Κερουμπίνι επιχειρεί να εναρμονιστεί με το πνεύμα των επαναστατικών ιδεωδών και των κοινωνικοπολιτικών μετασχηματισμών της περιόδου 1789–1799 στο πλαίσιο ενός καταληκτικού δραματικού ταμπλώ, αρνούμενος το συμβατικό lieto fine στην όπερα· η επιλογή ενός ουσιαστικού τραγικού τέλους στη *Μήδεια* άνοιξε νέους δραματουργικούς ορίζοντες, προαναγγέλλοντας τις εξελικτικές διεργασίες στην όπερα του 19ου αιώνα.

Μολονότι, λοιπόν, οι συμβατικοί δραματουργικοί κανόνες της όπερας είχαν

gmo/9781561592630.article.O009271.

36 Dahlhaus, "Opera comique und die deutsche Oper", ό.π., σ. 52–54.

υποστεί δραστικές αλλαγές, στη *Μήδεια*,[37] ο Κερουμπίνι επιδίωξε να διατηρήσει ορισμένα μορφολογικά και εκφραστικά μέσα του παρελθόντος, όπως το ντουέτο του Ιάσονα και της Μήδειας στη δεύτερη πράξη, που χαρακτηρίζεται κυρίως από το επίμονο μοτίβο στο μπάσο, το οποίο διέκρινε και ο Εκτόρ Μπερλιόζ σαν «το πλέον καταπληκτικό παράδειγμα του τι μπορεί να κατορθώσει η ενότητα της μουσικής τέχνης με τη δραματουργική πράξη στον τομέα της έκφρασης του ανθρώπινου πάθους».[38] Επίσης, η μελωδική διάρθρωση της *Μήδειας* διακρίθηκε για τη νεωτερική μελωδική σχεδίαση και τον απαγγελτικό της τόνο, ενώ ανάλογες μουσικές καινοτομίες πρόβαλαν στην ευρηματική ενορχήστρωση, όπου τα χάλκινα πνευστά άρχισαν να διεκδικούν καθοριστικό ρόλο. Συγχρόνως, η ορχήστρα και η χορωδία ανασυγκροτήθηκαν και επαναπροσδιορίστηκε δυναμικά ο ρόλος τους στο δράμα. Οι επιρροές της επαναστατικής όπερας αποτυπώθηκαν επιπλέον και στην ενισχυμένη συμμετοχή της ορχήστρας που συνέβαλε καθοριστικά στη μουσική εξεικόνιση του δράματος, στη δυναμική απόδοση των πρωτόγονων παρορμήσεων της Μήδειας, στη σταδιακή ανάδειξη των βίαιων και παράφορων συναισθημάτων σε στιγμές κορύφωσης, κυρίως όμως στη θεματική διασύνδεση των πρωταγωνιστικών ρόλων χάρη στην ευρηματική ενορχήστρωση. Κυρίως στη δεύτερη πράξη, η ορχήστρα αναλαμβάνει τον ρόλο μιας ψυχαναλυτικής πλαισίωσης, ανάλογο με τον ρόλο του χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία, υπογραμμίζοντας, σχολιάζοντας ή κρίνοντας τα δρώμενα επί σκηνής. Γι' αυτόν τον σκοπό, ο Κερουμπίνι, εκτός από τα κλασικά έγχορδα, χρησιμοποίησε επιπλέον δύο φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα, δύο φαγκότα, τέσσερα κόρνα, τύμπανα, κρουστά και τρομπόνι.

Ήδη από την ορχηστρική εισαγωγή (ouverture) σε Φα ελάσσονα, εκφράζεται η πρόθεση του συνθέτη για διεύρυνση των δομικών στοιχείων ανάπτυξης και για μια δυναμική επενέργεια του διογκωμένου ορχηστρικού ηχοχρώματος. Με σαφείς αποκλίσεις από τα δεδομένα μορφολογικά πρότυπα της ορχηστρικής εισαγωγής στη γαλλική όπερα του όψιμου 18ου αιώνα, η εισαγωγή της *Μήδειας* παραπέμπει στα κλασικά πρότυπα της τριμερούς διάρθρωσης της φόρμας σονάτας, με ένα φορτισμένο εκφραστικά κύριο θέμα, από το οποίο προκύπτει μια δευτερεύουσα θεματική ιδέα που στη συνέχεια υφίσταται μια διευρυμένη επεξεργασία· το εκτενές μεσαίο μέρος της (μ. 159–275), το οποίο αναλογεί στην αντίστοιχη κλασικιστική ανάπτυξη, δίχως, ωστόσο, να προβάλει μια δυναμική κλασικιστική διαλεκτική στη θεματική επεξεργασία, επαναφέρει το θεματικό-μοτιβικό υλικό άλλοτε αυτούσιο και άλλοτε παραλλαγμένο, υπογραμμίζοντας το πάθος της αρχικής θεματικής ιδέας μέσα από τις κατά σειρά παραλλαγμένες μοτιβικές επαναλήψεις της ορχήστρας (μ. 199–269). Ο Κερουμπίνι, εξοικειωμένος περισσότερο με την παρά-

37 Schreiber, "Médée. Formgestaltung", ό.π., σ. 524–528.

38 Hector Berlioz, "Luigi Cherubini", στο *Luigi Cherubini: Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, H.-J. Irmen, Regensburg 1972, σ. 242–248. Πρώτη δημοσίευση στο *NZfM*, 1842, σ. 122.

δοση του Γκλουκ και την προβολή του δραματικής ποίησης, εστιάζει στην εμφαντική μουσική αποτύπωση σκηνών ή στιγμών του δράματος μέσω μιας εκτενούς διάρθρωσης του μεσαίου μέρους στην ορχηστρική εισαγωγή που προοικονομεί θεματικούς-μοτιβικούς συσχετισμούς με μουσικοδραματουργική σημασιοδοτική αξία.

Εικόνα 4. Αριστερά, εξώφυλλο από την έκδοση της παρτιτούρας της *Μήδειας*, 1797.[39] Δεξιά, σχεδιαστική ανασύσταση του σκηνικού της πρώτης πράξης από τον Ζαν-Ωγκύστ Μαρκ (Jean-Auguste Marc, 1818–1886).[40]

Ανταποκρινόμενος στο πνεύμα και στα μουσικοαισθητικά ιδεώδη της επανάστασης, ο Κερουμπίνι επιχείρησε επίσης να μειώσει τις ανεξάρτητα δομημένες άριες· στη *Μήδεια* υπάρχουν πέντε συνολικά άριες (κατά σειρά οι άριες της Γλαύκης, του Ιάσονα, της Μήδειας, της Νέριδας, της τροφού της Μήδειας και η τελική άρια της Μήδειας). Στην έκθεση της πλοκής, στην πρώτη πράξη, η εκφραστική βαρύτητα της σολιστικής άριας συνοψίζει, στο πλαίσιο της διασύνδεσης των χαρακτήρων, τις αντιθέσεις τους και τα συναισθήματα των τριών κεντρικών χαρακτήρων, όταν ακόμη δεν έχει ωριμάσει το μίσος της Μήδειας (Médée: "Vous voyez de vos fils la mère infortunée"[41]). Ως εκ τούτου, στην πρώτη πράξη, τα τρία από τα πέντε σολιστικά μέρη (της Γλαύκης, του Ιάσονα, της Μήδειας) χρησιμοποιούν τις δομικές πλαισιώσεις της άριας για να αναπτύξουν τις ψυχολογικές πτυχές των κεντρικών χαρακτήρων. Συγχρόνως, όμως, ο Κερουμπίνι δι-

39 Titlepage of the full score of Cherubini's 'Médée' (Paris: Imbault, 1797), showing a scene from Act 3, *Grove Music Online,* https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/.

40 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84384883.

41 Cherubini, *Médée*, http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP21654-PMLP49825-MEDEE.pdf, σ. 123.

αρθρώνει τις σκηνές σε ενιαίες μουσικοδραματικές ενότητες,[42] όπου τα επιμέρους εκτεταμένα σολιστικά μέρη, δίχως να αποτελούν αυτοτελείς άριες, καταλήγουν σε ντουέτα ή σε ensembles διαφόρων συνδυασμών. Ορισμένα, όπως η άρια του Κρέοντα στην πρώτη πράξη, εξελίσσονται σε χορωδιακά μέρη. Στην τυποποιημένη ακολουθία άριας, ρετσιτατίβου και ντουέτου που υιοθετήθηκε σε προγενέστερες εκδοχές της *Μήδειας*, ο Κερουμπίνι αντιπαρέβαλε τις διευρυμένες σκηνές σολιστικών και χορωδιακών μερών, διατηρώντας, ωστόσο, την τρίπρακτη διάρθρωση με τα επιμέρους αριθμημένα μέρη που φθίνουν προς το τέλος της όπερας. Ενώ η πρώτη πράξη αποτελείται από επτά αριθμημένα μουσικά μέρη (σκηνές) και η δεύτερη από πέντε, στην τρίτη πράξη ενοποιείται η μορφολογική της εξέλιξη σε τρεις μουσικοδραματικές ενότητες με διακριτή τάση για δραματική αλληλουχία. Η απόκλιση από τα κλασικιστικά πρότυπα εντοπίζεται, επιπλέον, στους αρμονικούς συσχετισμούς των πράξεων αλλά και στη διευρυμένη μορφολογικά σχεδίαση της τρίτης πράξης. Ως προς την τονική διασύνδεση των πράξεων, η πρώτη πράξη κινείται στην αρχική Φα ελάσσονα που εδραιώνεται και με την ορχηστρική εισαγωγή της όπερας· η ίδια τονικότητα αποτελεί και το βασικό τονικό πλαίσιο της δεύτερης πράξης μέχρι τον επίλογό της. Η Ρε ελάσσονα, η τονικότητα της εκδίκησης, χαρακτηρίζει την τρίτη πράξη και κυριαρχεί μετά την καθοριστική απόφαση της Μήδειας για τη μοίρα των παιδιών της, πλαισιώνοντας επίσης τονικά τις ενέργειές της μέχρι και τη τραγική και αποτρόπαιη έκβαση του δράματος. Η τελική επιστροφή στην αρχική τονικότητα της Φα ελάσσονας, στο τέλος της δεύτερης πράξης, χωρίζει την όπερα σε δύο αρμονικές ενότητες (Α=πρώτη πράξη και Α=δεύτερη πράξη σε Φα ελάσσονα, Β=τρίτη πράξη σε Ρε ελάσσονα) που, κατά τον Alexander A. Ringer,[43] στηρίζονται στη δομή AAB (bar form).[44]

Επιπροσθέτως, στη *Μήδεια* ο Κερουμπίνι, για την ενοποίηση μουσικοδραματικών ενοτήτων, υιοθέτησε μια διαπερατή συντεθειμένη μουσικοδραματουργική διάρθρωση (dutchkomponiert) των σκηνών που γίνεται ιδιαίτερα καταφανής στην τρίτη πράξη. Οπωσδήποτε τα ντουέτα, οι σκηνές ensemble της δεύτερης και τρίτης πράξης, η εκτενής ενότητα concertato στο φινάλε της τρίτης πράξης, η

42 Dahlhaus & Miller, "Aporien der Dialogoper", ό.π., σ. 210.

43 Alexander A. Ringer, "Cherubini's Médée and the Spirit of the French Revolutionary Opera", στο: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, University of Pittsburgh Press, Pittsburg 1969, σ. 281–299.

44 Η φόρμα AAB έχει τις ρίζες της στη δομή της αρχαιοελληνικής ωδής με τριμερή στροφική πλοκή: στροφή, αντιστροφή και επωδός. Κατά τον Μεσαίωνα, εντοπίζεται στο ρεπερτόριο του Γρηγοριανού μέλους και στην υμνολογία, ενώ στην πιο πρόσφατη γερμανική βιβλιογραφία συνδέθηκε κυρίως με αναλύσεις Lieder του Σούμπερτ, του Σούμαν και του Μπραμς. Την ερμηνεία αυτή ανέπτυξε εκτενώς ο **Alfred Lorenz** στις αναλύσεις του για το έργο του Ρίχαρντ Βάγκνερ. Πρβλ. περαιτέρω Brunner, Horst, "Bar Form", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02045. Επίσης. Βλ. Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Hans Schneider Verlag, Tutzing 1966.

τάση διασύνδεσης των ανεξάρτητων μουσικών μορφών (π.χ. των πέντε συνολικά αριών και η ένταξή τους σε εκτεταμένες μουσικοδραματικές ενότητες) συνέβαλαν καθοριστικά στη συνοχή του δράματος και παρέπεμπαν στα κλασικιστικά πρότυπα της αρχαίας τραγωδίας. Ο συνδυασμός του ομιλούμενου διαλόγου και της τραγουδημένης μελωδίας, στο πλαίσιο μιας διευρυμένης σκηνικής ενότητας, ειδοποιό γνώρισμα της διαλογικής κωμικής όπερας, υιοθετήθηκε εδώ κατά νεωτερικό τρόπο σε μια κλασική τραγωδία που ο ίδιος ο συνθέτης χαρακτήρισε "Opéra en III actes", εφόσον ο συμφωνικός της χαρακτήρας αντανακλούσε συγχρόνως τις μουσικοδραματουργικές διεργασίες ανέλιξης της όπερας που έμελλε να ανθήσει κυρίως στη γερμανική οπερική δημιουργία κατά τον 19ο αιώνα,[45] αρχίζοντας με τον *Φιντέλιο* του Μπετόβεν.

Ο Κερουμπίνι ανταποκρίθηκε στις ιδεολογικές και πολιτικές ανακατατάξεις της εποχής του που ανέτρεψαν ριζικά και μετέβαλαν εκ θεμελίων τον τρόπο κάθε πνευματικής θεώρησης στην τέχνης. Η *Μήδεια*, η οποία δημιουργήθηκε ακόμη μέσα στον απόηχο του επαναστατικού ενθουσιασμού, συγχωνεύοντας τη διαύγεια και την ισορροπία του ύστερου 18ου αιώνα με τα προμηνύματα του επερχόμενου ρομαντισμού, αν και εγκλωβισμένη στο δραματουργικό πλαίσιο της διαλογικής opera comique, αναδείχτηκε σε σημαντικό έργο χάρη στην πρωτοτυπία του δραματικού περιεχομένου της. Οι μουσικοδραματουργικές πρωτοτυπίες της *Μήδειας* του Κερουμπίνι εξυμνήθηκαν από τους μεταγενέστερους συνθέτες του 19ου αιώνα, από τον Μπετόβεν, τον Σούμπερτ, τον Βάγκνερ και τον Μπραμς, ο οποίος εκφράστηκε με ενθουσιασμό για το έργο, διαπιστώνοντας ότι: «Αυτή η *Μήδεια* είναι ακριβώς αυτό που εμείς οι μουσικοί παραδεχόμαστε μεταξύ μας σαν το ύψιστο επίτευγμα της δραματικής μουσικής».[46] Αλλά και ο Μέντελσον, λίγα χρόνια αργότερα, εκθείασε τη μουσική δραματουργία του έργου, σχολιάζοντας ότι: «τα τρία πρώτα μέτρα της *Μήδειας* άξιζαν περισσότερο και από όλο το ρεπερτόριο της όπερας του Βερολίνου».

Στις 16 Ιανουαρίου 1800 παρουσιάστηκε στο Théâtre Feydeau η τρίπρακτη λυρική κωμωδία (comédie lyrique) *Οι δύο ημέρες* (Les deux journees)[47] σε ποιητικό κείμενο του Ζαν-Νικολά Μπουιγί (Jean-Nicolas Bouilly, 1763–1842) που σημείωσε εξαιρετική επιτυχία και καθιέρωσε τον Κερουμπίνι σε όλη την Ευρώπη ως τον πιο σημαντικό συνθέτη της γαλλικής όπερας, επιτυχία που αποδόθηκε κυρίως στους νεωτερισμούς του ποιητικού κειμένου, το οποίο κρίθηκε από τον Μπετόβεν και τον Γκαίτε ως το καλύτερο λιμπρέτο εκείνης της εποχής. Επίσης, και εδώ το θέμα της όπερας προσαρμόστηκε στο ιδεολογικό πλαίσιο της επαναστατικής όπερας, καθώς εκθειάζονταν οι αρετές του ηρωισμού, της θυσίας, της ισότητας και τέλος της σωτηρίας και της συζυγικής αφοσίωσης. Μέχρι τον θάνατο του συνθέτη το 1842, το έργο επανήλθε στις ευρωπαϊκές σκηνές, αλλά και καθόλη τη διάρκεια

45 Dahlhaus & Miller, "Aporien der Dialogoper", ό.π., σ. 213.

46 Ringer, "Cherubini's Médée", ό.π., σ. 298.

47 Stephen C. Willis, "Deux journées, Les", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo /9781561592630.article.O004008.

του 19ου αιώνα με ανάλογες προσαρμογές, ενώ παρουσιάστηκε στις 5 Αυγούστου 1805 στη Βιέννη κατά την εκεί παραμονή του Κερουμπίνι που συνέπεσε και με τη δημιουργία του *Φιντέλιο*. Από άποψη δομής, η διαλογική com*é*die lyrique *Οι δύο ημέρες* όφειλε την επιτυχία της περισσότερο στην εύστοχη προσαρμογή της στα γαλλικά πρότυπα, καθώς ο Κερουμπίνι έδωσε έμφαση στους ομιλούμενους διαλόγους και στα ensembles, ενώ μείωσε δραστικά τις παραδοσιακές άριες, καθώς μόνο δύο από τα δεκαπέντε συνολικά μέρη είναι άριες. Η πρωτοφανής δημοφιλία του έργου με τις διακόσιες παραστάσεις επιβεβαίωνε τη φήμη του συνθέτη που συνέχισε να παρουσιάζει τις καινοφανείς μουσικοδραματουργικές ιδέες στα δραματικά του έργα.

Συνοψίζοντας, στα έργα της περιόδου 1789–1799 αποτυπώθηκαν τα μουσικοδραματουργικά πρότυπα και υφολογικά γνωρίσματα της όπερας της επανάστασης, η οποία εμπλουτίστηκε με ύμνους, ενθουσιώδη πατριωτικά τραγούδια, ενισχυμένο ορχηστρικό ηχόχρωμα, πομπώδεις εορταστικές χορωδιακές σκηνές και παρελάσεις επί σκηνής, προσαρμόζοντας ποικιλοτρόπως τη θεματολογία της όπερας, σχεδόν αποκλειστικά, στις κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις και το πνεύμα της επανάστασης. Παρά την αντιφατικότητα που προέκυψε ανάμεσα στην παράδοση των μορφών και δομών της γαλλικής όπερας του ancien régime και του επίκαιρου και εφήμερου χαρακτήρα της επαναστατικής αισθητικής που διαπερνούσε τα περισσότερα έργα και ανταποκρινόταν περισσότερο στο σύνθημα "Eh, bien! Revolutionnons l' opéra",[48] στις όπερες της Επανάστασης δεν επιχειρήθηκε μια προτυπική κατηγορία έργων με διαυγείς νεωτερικούς μουσικοδραματουργικούς συσχετισμούς. Στο μεταίχμιο ενός νέου κόσμου, μιας ριζικής ιδεολογικής μετάπλασης, οι συνθέτες της Γαλλικής Επανάστασης επιδίωξαν έναν συμβιβασμό ανάμεσα στην αισθητική του Υψηλού και στα ιδεώδη μιας επαναστατικής πολιτικής αναγκαιότητας. Υπό το πρίσμα αυτού του συμβιβασμού, η συμβολή του Κερουμπίνι στην υφολογική ανέλιξη της όπερας συνίσταται, κατά κύριο λόγο, στη μεταβολή της δεδομένης μουσικής δραματουργίας της διαλογικής opéra comique και στην ανάδειξη ενός αναμορφωμένου οπερικού είδους, όπου η απεικόνιση των χαρακτήρων και των ψυχολογικών καταστάσεων του δράματος κυριαρχούσε, ενώ ο νεωτερικός ρόλος της ορχήστρας, συχνά πρωταγωνιστικός, προσέδωσε στα έργα του τη συμφωνική υφή που θα κυριαρχούσε στις μεταγενέστερες οπερικές δημιουργίες του 19ου αιώνα.

48 Charles Pierre Ducancel, *Mémoire pour J. F. Lesueur, l'un des Inspecteurs de l'Enseignement au Conservatoire de Musique, de l'imprimerie de Goujon fils Paris 1802*, σ. 68, https://gallica.bnf.fr /ark:/12148/bpt6k5623592w.

Αρχαιοελληνικά tableau στην όψιμη ιστορική grand opéra του 19ου αιώνος

Δήμητρα Χόνδρου

Η όπερα *Ascanio*, έργο γραμμένο το 1890, πραγματεύεται ένα επεισόδιο από τη ζωή του Μπενβενούτο Τσελίνι, όταν ήταν στη Γαλλία στην υπηρεσία του Φραγκίσκου Α΄. Είναι η έβδομη κατά σειρά όπερα του Camille Saint-Saëns. Διαρθρώνεται σε πέντε πράξεις και επτά tableau. Οι δύο πρώτες πράξεις περιλαμβάνουν από δύο ταμπλώ η κάθε μία. Η τρίτη πράξη αποτελεί το πέμπτο ταμπλώ, συμπεριλαμβανομένων των μπαλέτων, ενώ η τέταρτη και η πέμπτη πράξη αποτελούν ένα ξεχωριστό ταμπλώ έκαστη. Το λιμπρέτο υπογράφει ο Louis Gallet.

Η παρούσα ανακοίνωση θα εστιαστεί στην τρίτη πράξη, που αποτελεί και το πέμπτο ταμπλώ της όπερας. Στο σημείο αυτό, λαμβάνει χώρα η απεικόνιση της ιστορικής συνάντησης στο Παρίσι, την 1η Ιανουαρίου 1540,[1] μεταξύ του Φραγκίσκου Α΄ (1494–1547), βασιλιά της Γαλλίας, και του Καρόλου Ε΄ (1500–1558), αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Το μακρύ ταξίδι του Καρόλου Ε΄ στην Γαλλία διήρκησε από τις 27 Νοεμβρίου 1539 έως τις 20 Ιανουαρίου 1540.[2] Ο Φραγκίσκος Α΄ συνάντησε τον Κάρολο Ε΄ σε γαλλικό έδαφος, στην πόλη Loche, στις 12 Δεκεμβρίου 1539, ημέρα Παρασκευή. Τον συνόδευσε στο Παρίσι, όπου έμεινε έξι ημέρες, ενώ οι εορτασμοί για την υποδοχή του διήρκεσαν σχεδόν ένα μήνα.[3] Η είσοδος του Καρόλου στο Λούβρο ήταν, όπως περιγράφεται στα κείμενα της εποχής, "splendide et magnifique".[4]

Σύμφωνα με τον George Schürch, το ίδιο το θέμα, η μεγάλης κλίμακας έκταση καθώς και η ποικιλία των σκηνών —από ντουέτα πολύ προσωπικά έως φανφάρες και σκηνικά για τη συνάντηση του Φραγκίσκου Α΄ με τον Κάρολο Ε΄— συνηγορούν στο γεγονός πως η όπερα *Ασκάνιο* ανήκει στο είδος της grand opéra à la

1 Ο Κάρολος Ε΄ μπήκε στο Παρίσι, συνοδευόμενος από τον Φραγκίσκο Α΄. Η υποδοχή που του επιφυλάχθηκε, από τη στιγμή που μπήκε στο γαλλικό έδαφος, ήταν θριαμβευτική. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Alexandre Henne, *Histoire du règne de Charles-Quint en Belgique*, Tome VII, Ancienne Maison Mayer et Flatau, Bruxelles 1859, σ. 25. Επίσης, για την υποδοχή που επιφυλάχθηκε στο Κάρολο, βλ. Robert J. Knecht, "Éléonore d'Autrice (1498–1558)", στο: Cédric Michon (επιμ.), *Les conseillers de François Ier*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011, σ. 401–414: 411.

2 Augustín Redondo, "Un témoignage espagnol sur la cour de France en 1539", *Mélanges de la Casa de Velázquez* 2, 1966, σ. 333–337: 335.

3 Louis Lurine, *Les Rues de Paris: Paris ancien et moderne: origines, histoire, monuments, costumes, mœurs, chroniques et traditions*, Tome 2, Kugelmann, Paris 1844, σ. 82.

4 Στο ίδιο (σε μετάφραση της συγγραφέως: «εκθαμβωτική και μεγαλειώδης»).

française, ακολουθώντας το πρότυπο και το στυλ που είχε ήδη επιβληθεί από τον Meyerbeer.[5]

Οι έντεκα χοροί και η αποθέωση που απαρτίζουν τα μπαλέτα γράφτηκαν για να αποδώσουν το κλίμα των εορτασμών στη γαλλική πρωτεύουσα κατά την επίσκεψη του Καρόλου Ε΄ και αποτελούν έναν χαρακτηριστικό μουσικό νεωτερισμό σε επίπεδο θεματολογίας, που παρεκκλίνει —εντός του πλαισίου των συμβάσεων της grand opéra— από το υπόλοιπο έργο. Κι ενώ η μουσική της υπόλοιπης όπερας κινείται στην εποχή της, τα μπαλέτα μάς ταξιδεύουν στη μουσική της αναγεννησιακής Γαλλίας. Όπως διαπιστώνεται, ο Σαιν-Σανς χρησιμοποιεί στα μπαλέτα του τις ρυθμικές και υφολογικές εναλλαγές μεταξύ των χορών της σουίτας για να ενισχύσει τον χαρακτήρα της περιόδου, όπως ακριβώς έκανε και στην προηγούμενη ιστορική όπερά του, τον *Ερρίκο Η΄* (1883), δανειζόμενος αναγεννησιακές μελωδίες του όψιμου 16ου αιώνα από το εγχειρίδιο εκμάθησης χορού του Thoinot Arbeau (1520–1595) με τίτλο *Orchésographie*.[6] Το εγχειρίδιο αυτό περιέχει λεπτομερείς οδηγίες για πολλά και διαφορετικά στυλ χορού, όπως, για παράδειγμα, branle, galliard, pavane, tourdion, morris, canary, allemande, courante, bassedanse κ.ά., αποτελώντας, έτσι, μια σπουδαία πηγή από την οποία μπορούμε να αντλήσουμε σημαντικές πληροφορίες για τον χορό, τη χορευτική μουσική, καθώς και τα μουσικά όργανα κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εξήντα οκτώ μακέτες κοστουμιών του Σαρλ Μπιανκίνι, που χρησιμοποιήθηκαν στην πρεμιέρα του έργου και που παρατίθενται από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας.[7] Μπορεί κανείς να διακρίνει σε αυτές την πιστότητα των κοστουμιών όσον αφορά στη μόδα στη Γαλλία της Αναγέννησης, συγκρίνοντάς τα, για παράδειγμα, με πίνακες της εποχής. Ειδικά τα κοστούμια του Φραγκίσκου Α΄ σχεδιάστηκαν με μεγάλη ακρίβεια, μιας και ο Μπιανκίνι βασίστηκε, για τη δημιουργία τους, στα πορτραίτα του μονάρχη που φιλοτέχνησαν οι Jean Clouet και Vecellio Tiziano.[8]

Παρατηρούμε πως, στα μπαλέτα, ο Bianchini αλλάζει εντελώς τον χαρακτήρα των κοστουμιών των χορευτών, αποσύροντας την αναγεννησιακή μόδα και δίνοντάς τους αντ' αυτού μια αρχαιοελληνική όψη, ώστε να ταιριάζουν με τα πρόσωπα που ενδύουν και τα οποία είναι τα εξής: Ευτέρπη, Μελπομένη, Καλλιόπη,

5 George Schürch, "Prélude", στο: *Camille Saint-Saëns: Ascanio*, πρόγραμμα του Grand Théâtre de Genève, 24–26 Νοεμβρίου 2017, σ. 4.

6 Βλ. https://www.musicologie.org/Biographies/t/tabourot_jehan.html· υπάρχει επίσης ολόκληρο στη δεύτερη έκδοση του 1596 (η πρώτη ήταν του 1589), καθώς και μια ηχογράφηση της παβάν "Belle qui tiens ma vie", στον ακόλουθο σύνδεσμο: https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau%2C_Thoinot) .

7 Βλ.https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455878q.r=Saint-Saens%20Ascanio%20Costumes?rk=42918;4.

8 Édouard Noël & Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique: Dix-septième année (1891)*, Bibliothèque-Charpentier, Paris 1892, σ. 11. Επίσης, για το πορτραίτο του Κλουέ, βλ. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062204 και γι' αυτό του Τιτσιάνο, βλ. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062269.

Κλειώ, Τερψιχόρη, Ουρανία, Πολύμνια, Ερατώ, Θάλεια, Απόλλων, Ψυχή, Ηριγόνη, Ήρα, Άρτεμις, Έρως, Αθηνά Παλλάδα, Αφροδίτη, Νίκη, Βάκχος και Βακχίδες, Ναϊάδες, Δρυάδες και, τέλος, η νύμφη του Fontainebleau. Η τελευταία, βέβαια, δεν ανήκει στο αρχαιοελληνικό μυθολογικό πάνθεο, είναι, όμως, έργο του Τσελίνι εμπνευσμένο από αυτό.

Έτσι, κατά τη διάρκεια των μπαλέτων —στη σκηνή της διασκέδασης που προσφέρει ο Φραγκίσκος Α΄ στον Κάρολο Ε΄— ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με δύο διαφορετικούς χρονικά κόσμους: αυτόν της γαλλικής Αναγέννησης και αυτόν της αρχαίας Ελλάδας. Λαμβάνοντας υπ' όψιν το εύρος της μορφώσεως του Φραγκίσκου Α΄, αλλά και το γεγονός πως ο τελευταίος είχε παραγγείλει στον Τσελίνι «[…] δώδεκα αργυρά αγάλματα που θα στήριζαν τα δώδεκα κηροπήγιά του στο τραπέζι και θα παρίσταναν έξι θεούς και έξι θεές»,[9] δικαίως, στη σκηνή, ο Μπιανκίνι δημιούργησε δύο παράλληλους σκηνικούς κόσμους, ώστε να υποστηρίξει με τη σειρά του με τα μπαλέτα τη μουσική δραματουργία.

Σύνοψη μπαλέτων: Στο 5ο tableau της τρίτης πράξης, μεταφερόμαστε στους κήπους του Φονταινεμπλώ. Ο Γκαλλέ, στις σκηνικές οδηγίες, περιγράφει λεπτομερέστατα τον διάκοσμο, όπου δεξιά και αριστερά της σκηνής υπάρχουν μπαλκόνια υπερυψωμένα και καλυμμένα με πρασινάδα. Στα δεξιά, βρίσκονται η υπαίθρια βασιλική εξέδρα και τα θεωρεία των επισήμων. Εκεί βλέπουμε δύο αψίδες: η μία φέρει το βασιλικό F —το αρχικό του ονόματος του γάλλου μονάρχη (François)— και η άλλη το αυτοκρατορικό C (Charles). Στο βάθος της σκηνής, υπάρχει μια τεχνητή λίμνη με καταρράκτη, η οποία δίνει την οπτική δυνατότητα ώστε να φαίνεται το δάσος.

Η πλοκή των μπαλέτων θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής:

Αφού λάβουν θέση όλοι, σύμφωνα με την τάξη όπου ανήκουν, στο βασιλικό θεωρείο, εμφανίζεται επί σκηνής ο Μετρ του θεάματος. Αφού αυτός υποκλιθεί στους δύο μονάρχες, κηρύττει την έναρξη της ψυχαγωγίας. Η νύμφη του Φονταινεμπλώ ξυπνά και κάνει επίκληση στους θεούς και τις θεές. Οι θεοί παρουσιάζονται με σάρκα και οστά. Τον χορό ξεκινούν η Αφροδίτη μαζί με την Ήρα και την Αθηνά. Συνεχίζουν τον χορό η Άρτεμις μαζί με τις Ναϊάδες και τις Δρυάδες. Έπειτα εμφανίζεται ο Βάκχος με τις Βακχίδες σε ένα ξέφρενο διονυσιακό χορευτικό. Κατόπιν, ο Φοίβος-Απόλλων, μαζί με τις εννέα Μούσες, καταλαμβάνουν τη σκηνή. Ο Απόλλων παίρνει τη λύρα του και επικαλείται τον Έρωτα. Ο τελευταίος μπαίνει στη σκηνή έχοντας το πρόσωπό του καλυμμένο. Οι θεοί και οι θεές τον περιτριγυρίζουν. Ο Έρως κάνει την Ψυχή να εμφανιστεί. Η τελευταία αποκαλύπτει το πρόσωπο του Έρωτος.

9 Μπενβενούτο Τσελίνι, *Η ζωή του φλωρεντινού Μπενβενούτο Τσελίνι, ιστορημένη από τον ίδιο, στην Φλωρεντία (γραμμένο μεταξύ των ετών 1558–66)*, μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος, Άγρας, Αθήνα 2003, σ. 357. Αυτά τα δώδεκα αγάλματα δεν είναι παρά αναπαραστάσεις των δώδεκα ολύμπιων θεών.

Ακολουθεί ένα μεγάλο χορευτικό ensemble, στο οποίο συμμετέχουν όλοι οι χορευτές: ο Απόλλων, η Άρτεμις, η Ηριγόνη, η Νίκη, ο Βάκχος, οι Μούσες, οι Νύμφες και οι Βακχίδες. Ακολουθούν οι περίφημες παραλλαγές του Έρωτος και αμέσως μετά ένας υπηρέτης, μασκαρεμένος σε Δράκο των Εσπερίδων, φέρνει ένα χρυσό μήλο. Οι θεές Αφροδίτη, Ήρα και Αθηνά τσακώνονται για το ποια θα πάρει το μήλο. Την λύση δίνει ο Έρως, προσφέροντας το μήλο στην Δούκισσα ντ' Ετάμπ.[10]

Όλη αυτή η δραματουργία, που έχει ως τελικό σκοπό να κολακέψει τη Δούκισσα, έχει τις ρίζες της στην πρώτη πράξη (2ο tableau - 8η σκηνή), όπου ο Τσελίνι προσβάλλει την ερωμένη του βασιλιά κι εκείνη εξοργίζεται. Ως αποτέλεσμα της προσβολής, ο Φραγκίσκος στέλνει επιστολή στον Τσελίνι (2η πράξη - 6η σκηνή), λέγοντάς του πως μπορεί να παραμείνει σε γαλλικό έδαφος, πλην όμως αίρεται το προνόμιό του να βλέπει αυτοπροσώπως τον βασιλιά. Στην τρίτη πράξη, πριν την έναρξη των μπαλέτων, ο Τσελίνι ζητά από τον Φραγκίσκο να τον συγχωρήσει και του υπόσχεται ως αντάλλαγμα πως θα έχει τελειώσει το άγαλμα του Διός. Ο βασιλιάς δέχεται.

Θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν πως «η παρουσία ενός θεάματος αξιοπερίεργου», όπως το διατύπωσε ο Τζάκομο Μάγιερμπερ στον Εζέν Σκριμπ, ικανού να γοητεύσει το κοινό, όπως ο χορός στον *Γουστάβο Γ΄*, η σκηνή με τις καλόγριες στον *Ροβέρτο Διάβολο* ή η πομπή στην *Εβραία*,[11] αποτελεί ένα από τα ουσιώδη στοιχεία της δραματουργίας της grand opéra. Πράγματι, στον *Ασκάνιο*, τα μπαλέτα προς τιμήν του Καρόλου Ε΄, σε σχέση με το υπόλοιπο έργο και την εποχή, αποτελούν ένα θέαμα αξιοπερίεργο, γιατί ξαφνικά γυρίζουμε πολλούς αιώνες πίσω, φθάνοντας στην ελληνική αρχαιότητα, στις δραματουργικές ρίζες της όπερας. Η θεματολογία των μπαλέτων προέρχεται από την αρχαιοελληνική μυθολογία, δημιουργώντας ένα νέο θεματικό tableau μέσα στο υπάρχον. Η επιλογή του αρχαιοελληνικού στοιχείου κάθε άλλο παρά τυχαία είναι, γιατί, ήδη από την πρώτη συνάντηση του βασιλιά στο εργαστήριο του Τσελίνι στο Παρίσι (1η πράξη - 4η σκηνή), φαίνεται ο θαυμασμός του πρώτου για τις τέχνες.[12] Ο Φραγκίσκος Α΄, σε αυτήν τη συνάντηση, πλέκει το εγκώμιο στον Τσελίνι, παρομοιάζοντάς τον ως άλλο Αρχιμήδη και Πραξιτέλη. Λίγο αργότερα, στην ίδια σκηνή, θαυμάζει το πρόπλασμα του αγάλματος του Διός, χαρακτηρίζοντάς το αριστούργημα. Αναφορικά με αυτό, λέει τα εξής:

10 Η δούκισσα Ντ' Ετάμπ, ή αλλιώς Άννα ντε Πισελέ (Anne de Pisseleu, 1508–1580), υπήρξε η ευνοούμενη του βασιλιά Φραγκίσκου Α΄ μέχρι τον θάνατό του.

11 Heinz & Gudrun Becker (επιμ.), *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher - Band 3: 1837–1845*, Walter de Gruyter, Berlin 1975, σ. 20.

12 Για τον Φραγκίσκο και τη συμβολή του στις τέχνες και τα γράμματα, βλ. Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François Ier*, École Nationale des Chartes, Paris 2002, σ. 31 και 15–16.

Φραγκίσκος Α΄
Ιδού ο Ολύμπιος, ο άρχοντας της Γης!
Ιδού ο βασιλεύς των θεών,
Ιδού ο θεός των βασιλέων!

Αν δε προσθέσει κανείς την αυθεντική αναγεννησιακή μουσική εποχής που χρησιμοποίησε ο Σαιν-Σανς στα μπαλέτα, οδηγούμαστε σε δύο παράλληλους κόσμους: τον οπτικό που αντιπροσωπεύεται από την αρχαία Ελλάδα και τον ακουστικό που αντιπροσωπεύεται από την αναγεννησιακή γαλλική μουσική. Οι κόσμοι αυτοί μπλέκονται με τέτοιον τρόπο που δίνουν την αίσθηση ενός ξεχωριστού θεματικού ταμπλώ —χωρίς αυτό να μειώνει τον θεαματικό του χαρακτήρα— μέσα στο tableau στο οποίο εκτυλίσσονται. Ήδη από το 1843, η αισθητική του θεαματικού ταμπλώ, καθώς και η συστηματική αναπαραγωγή του, υπάρχει καταγεγραμμένη στα βιβλιαράκια σκηνοθεσίας (livrets de mise-en-scène).[13]

Σκηνικά, επίσης, παρατηρούνται δύο δράσεις: η πρώτη είναι στατική, δημιουργώντας ένα tableau vivant. Σε αυτό το ταμπλώ παίρνουν μέρος σχεδόν όλα τα πρόσωπα του έργου και η χορωδία —εκτός του Πάγκολο και του ζητιάνου— φορώντας εορταστικά κοστούμια της εποχής του Φραγκίσκου Α΄. Αφού λάβουν ο καθένας την θέση που του αρμόζει —αναλόγως του αξιώματος που κατέχει— στην εξέδρα που έχει στηθεί στη μια πλευρά της σκηνής, παραμένουν σιωπηλοί δημιουργώντας μια στατική ζωντανή εικόνα. Τα μπαλέτα, από την άλλη, αποτελούν το δυναμικό μέρος της σκηνικής δράσης, λειτουργώντας ως αντίποδας στο tableau vivant.

Συμπερασματικά, οι έντεκα χοροί και η τελική Παβάν-Αποθέωσις που απαρτίζουν τα μπαλέτα αποτελούν ταυτόχρονα έναν μουσικό νεωτερισμό, που παρεκκλίνει δραματουργικά από την υπόλοιπη όπερα, συμβάλλοντας στην εξέλιξη της μουσικής δραματουργίας. Ο συνθέτης, για να ενισχύσει τον χαρακτήρα της περιόδου, χρησιμοποίησε αυθεντική μουσική του 16ου αιώνος. Σε επιστολή του προς τον διευθυντή του εβδομαδιαίου *Le Guide du concert* και του μηνιαίου *Le Guide musical* Γκαμπριέλ Μπαντέ, γράφει αναφορικά με τα μπαλέτα, για τη δεύτερη παρουσίαση της όπερας το 1921, πως:

> [Η] μουσική των μπαλέτων είναι δανεισμένη από εκείνη του 16ου αιώνα, οι παρτιτούρες της οποίας βρέθηκαν στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Ερευνώντας επισταμένως, εκτίμησα τη σημασία της pavane, την οποία νόμιζα μέχρι τότε απλώς χαριτωμένη —όπως και άλλους χο-

13 Robert H. Cohen, *Les gravures musicales dans L'Illustration: 1843–1899*, Université Laval, Québec 1982, σ. 3.

> ρούς του είδους. Το λοιπόν, είναι πομπώδης και με χαρακτήρα επίσημο. Τα μπαλέτα στον *Ασκάνιο* ξεκινούν με μια παβάν σε τρίσημο ρυθμό και τελειώνουν με μια παβάν στα τέσσερα, που είναι και οι δύο αυθεντικές.[14]

Ο γάλλος συνθέτης βενεζουελάνικης καταγωγής Reynaldo Hahn ισχυρίστηκε πως τα μπαλέτα της όπερας *Ascanio* αποτελούσαν «τον υπέρτατο θρίαμβο του γούστου και της κομψότητος, περικλείοντας όλη την Αναγέννηση στις σελίδες τους».[15] Τα μπαλέτα, με την πλοκή τους, συμβάλλουν στις δραματουργικές ανάγκες της όπερας. Την ίδια στιγμή, η όπερα παραμένει ένας κοινωνικός πόλος έλξης, θέαμα που παρασύρει, με ιδεολογικούς και καλλιτεχνικούς αναχρονισμούς, καθώς και μια επίμονη αναβίωση ενός χαμένου παρελθόντος. Εξάλλου, ο Σαιν-Σανς, καθ' όλη τη διάρκεια της μακράς σταδιοδρομίας του, στρεφόταν συνεχώς στην κλασική αρχαιότητα για έμπνευση, ανεξαρτήτως αν επρόκειτο για όπερα, οργανική μουσική ή λογοτεχνικά δοκίμια.[16] Τα μπαλέτα της όψιμης grand opéra *Ασκάνιο* περικλείουν όλα τα παραπάνω, υπερθεματίζοντας την ανάγκη της ύπαρξής τους —πράγμα, άλλωστε, που αποτελεί και δομικό στοιχείο του είδους της γαλλικής grand opéra.

14 Επιστολή του Σαιν-Σανς στον Gabriel Bender, στις 2 Νοεμβρίου 1921 (βλ. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45037440t). Συνήθως, η παβάν είναι σε δίσημο ή τετράσημο ρυθμό.

15 Dominic Wells, "Camille Saint-Saëns (1835-1921): Musique de ballet", στο ένθετο φυλλάδιο του δίσκου ακτίνας *Saint-Saëns: Ascanio: Ballet / Overtures to Stage Works*, Naxos 8.574033, 2019, σ. 4.

16 Timothy S. Flynn, "The Classical Reverberations in the Music and Life of Camille Saint-Saëns", *Music in Art* 40/1-2 (Neoclassical Reverberations of Discovering Antiquity), 2015, σ. 255–266.

Οι εικονογραφικοί τύποι των ακροατών στις απεικονίσεις σκηνών θρήνου της ιστορικής αρχαιότητας

Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου

Από τους ιστορικούς χρόνους της ελληνικής αρχαιότητας σώζεται μέχρι τις μέρες μας ένας μεγάλος αριθμός παραστάσεων θρήνου, στις οποίες απεικονίζεται η τέλεση του μουσικού αυτού είδους κατά την εξέλιξη των διαφόρων σταδίων της ταφικής τελετουργίας προς τιμή του νεκρού. Με τον όρο «ιστορικοί χρόνοι» νοείται η περίοδος μεταξύ 10ου και 1ου αιώνα π.Χ., δηλαδή, οι χρόνοι από τη γεωμετρική μέχρι και την ελληνιστική εποχή, καθώς θεωρείται ότι παρουσιάζουν σχετική πολιτισμική ομοιομορφία, που αφορά κυρίως στην οργάνωση των κοινωνιών, όπως και στα προϊόντα της τέχνης.[1] Ο θρήνος αποτελεί το τελετουργικό μουσικό είδος που ακουγόταν κατά την τέλεση των ταφικών εθίμων έπειτα από τον θάνατο κάποιου μέλους της κοινότητας. Πρόκειται, μάλιστα, για ένα πολύ συχνό θέμα απεικόνισης στην τέχνη των ιστορικών χρόνων και ειδικότερα σε αγγεία, γεωμετρικά, μελανόμορφα, ερυθρόμορφα και λευκές ληκύθους, σε μια σειρά επιτύμβιων μελανόμορφων γραπτών και ανάγλυφων πινάκων, αλλά και σε πήλινα ειδώλια θρηνωδών. Αν και οι νεκρικές παραστάσεις που μας σώζονται δεν απεικονίζουν παρά ανθρώπινες μορφές που υψώνουν τα χέρια, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι χειρονομίες αυτές υποδηλώνουν τον θρήνο, καθώς ο τελευταίος είναι απόλυτα συνυφασμένος με τις ταφικές τελετές. Κι αυτό γιατί ο θρήνος και η ταφή αποτελούσαν ένα αδιάσπαστο σύνολο υποχρέωσης των ζωντανών απέναντι στους νεκρούς.[2]

Οι εικονιστικές παραστάσεις προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες στη μελέτη του θρηνητικού τραγουδιού, καθώς αποτελούν την παραστατική περιγραφή του ακριβούς σκηνικού τέλεσης του θρήνου, συμπληρώνοντας έτσι τις περιγραφές των σύγχρονων γραμματειακών πηγών.[3] Πιο συγκεκριμένα, τα στάδια της ταφικής τελε-

1 Donna C. Kurtz & John Boardman, *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, μτφρ. Ουρανία Βιζυηνού & Θεόδωρος Ξένος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 20–27.

2 Margaret Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, μτφρ. & επιμ. Δημήτρης Ν. Γιατρομανωλάκης & Παναγιώτης Α. Ροϊλός, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002, σ. 31.

3 Ο θρήνος είναι το μόνο θέμα, το οποίο, μέσα στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής εικονογραφίας, παρουσιάζει μια αδιάκοπη συνέχεια από την ύστερη γεωμετρική εποχή των μέσων του 8ου αι. π.Χ. μέχρι και την ύστερη ερυθρόμορφη τεχνική των ετών του Πελοποννησιακού πολέμου. Οιεικονογραφικοί τύποι που αποδίδονται στις νεκρικού περιεχομένου παραστάσεις, παρουσιάζουν γενικά μια ομοιομορφία σταθερή στον χρόνο. Ωστόσο, η βασική διαφορά των αρχαϊκών σκηνών σε σχέση με τις κλασικές είναι ότι οι πρώτες αποδίδουν τα ταφικά έθιμα ως δημόσια γεγονότα, παρουσία πολλών ανθρώπων, ενώ αντίθετα οι δεύτερες εστιάζουν περισσότερο στις ιδιωτικές πτυχές του θρήνου

τουργίας, τα οποία απεικονίζονται στην τέχνη και στα οποία ακουγόταν ο θρήνος, είναι η πρόθεση του νεκρού, δηλαδή, το ξενύχτισμα, η εκφορά του νεκρού, δηλαδή, η πομπώδης μεταφορά του στον τόπο ταφής, και ακόμη οι διάφορες επισκέψεις των ζωντανών στον τάφο έπειτα από την ταφή. Στις σκηνές αυτές αποδίδεται καταρχήν ο ίδιος ο νεκρός ξαπλωμένος σε κλίνη και επίσης οι εκτελεστές του μουσικού είδους του θρήνου, οι οποίοι ταυτίζονται χάρη σε μια σταθερή τυπολογία κινήσεων, καθώς απεικονίζονται με τα χέρια στο κεφάλι, απλωμένα προς τα εμπρός ή και υψωμένα. Το ενδιαφέρον είναι ότι ο θρήνος, στις ταφικές παραστάσεις, φαίνεται ότι έχει και ακροατές, οι οποίοι, μάλιστα, δείχνουν ιδιαίτερη προσοχή στο τελούμενο μουσικό γεγονός.

Στη νεκρική εικονογραφία της ιστορικής αρχαιότητας, ακροατές θεωρούνται οι μορφές εκείνες που δεν εκτελούν τις τυπικές θρηνητικές χειρονομίες, ακουμπώντας τα χέρια στο κεφάλι ή υψώνοντάς τα ή ακόμη απλώνοντάς τα εμπρός. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί ότι οι ακροατές του θρήνου δεν δείχνουν απλά να παρακολουθούν προσεκτικά και με συγκέντρωση το τελούμενο μουσικό γεγονός, αλλά και να συγκινούνται από αυτό, συμμετέχοντας συναισθηματικά στη συλλογική ατμόσφαιρα της σκηνής. Στις παραστάσεις θρήνου, οι ακροατές απεικονίζονται να ζουν μια έντονη συναισθηματικά ηχητική εμπειρία βάσει της έκφρασης του προσώπου τους αλλά και της στάσης του σώματός τους. Δείχνουν, με αυτόν τον τρόπο, να μετέχουν συναισθηματικά στον θρήνο, πενθώντας με πιο συγκρατημένο τρόπο σε σχέση με τους ίδιους τους εκτελεστές του μουσικού αυτού είδους, οι οποίοι επιδίδονται παράλληλα σε έντονες χειρονομίες, ακόμη και κινήσεις αυτοτραυματισμού.

Κατά τους ιστορικούς χρόνους, μάλιστα, οι ακροατές αποδίδονται στις ταφικές παραστάσεις με ορισμένη τυπολογία, παραμένοντας άπραγοι και αμέτοχοι στον τελούμενο θρήνο, αλλά, και άλλες φορές, επιτελώντας κάποια παράλληλη δραστηριότητα σχετική με το επικήδειο τελετουργικό. Έτσι, το συνολικό μουσικό αποτέλεσμα ενός τόσο έντονα φορτισμένου είδους δεν μπορεί παρά να επηρεαζόταν σημαντικά όχι μόνο από τους εκτελεστές αλλά και από την ψυχοσύνθεση και τις αντιδράσεις των ακροατών του θρήνου, οι οποίοι παρευρίσκονταν στην τελετουργία και αποδίδονται να τον παρακολουθούν με ιδιαίτερη προσοχή και συγκίνηση. Η ενδελεχής μελέτη των ακροατών του θρήνου προκύπτει ακόμη πιο επιτακτική, δεδομένου ότι η μουσική του είδους αυτού είναι, στις μέρες μας, οριστικά χαμένη, καθώς αποτελούσε πιθανότατα τμήμα της προφορικής μουσικής παράδοσης των Ελλήνων, όπως άλλωστε συμβαίνει μέχρι και σήμερα με το σύγχρονο μοιρολόι.

Είναι δεδομένη από τη μυθολογία η πίστη των αρχαίων Ελλήνων στην επίδραση της μουσικής όχι μόνο στον άνθρωπο αλλά και στα έμψυχα ή άψυχα στοιχεία της φύσης. Κάτι τέτοιο αντανακλάται και στις διάφορες φιλοσοφικές

και της φροντίδας για το νεκρό, βλ. H. A. Shapiro, "The Iconography of Mourning in Athenian Art", *American Journal of Archaeology* 95/4, Οκτώβριος 1991, σ. 629.

θεωρίες του β΄ μισού του 5ου αι. π.Χ. για την επιρροή που μπορούν να ασκήσουν οι μουσικοί τρόποι στον άνθρωπο σε επίπεδο συναισθηματικό και ηθικό.[4] Ωστόσο, είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που ο αγγειογράφος επιλέγει να δώσει έμφαση στο πρόσωπο του ακροατή, διότι, στις περισσότερες μουσικές παραστάσεις, οι ακροατές εικονίζονται σοβαροί με ανέκφραστο βλέμμα, μάλλον να προσπαθούν να αποστασιοποιηθούν, παρά να συγκινηθούν. Δίνουν, δηλαδή, την εντύπωση ότι επιθυμούν να ακούσουν προσεκτικά, όχι όμως να εναρμονιστούν συναισθηματικά με τη μουσική, καθώς το πρόσωπο και το σώμα εκδηλώνει συγκέντρωση και όχι συναισθηματική συμμετοχή. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η ακρόαση και η αντίδραση στη μουσική δεν προσήλκυσε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον των αγγειογράφων.[5]

Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένες παραστάσεις κατ' εξαίρεση, στις οποίες ο ακροατής δείχνει να ζει μια έντονη συναισθηματικά ηχητική εμπειρία, την ώρα που κάποια άλλη μορφή εκτελεί μουσική. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μια ερυθρόμορφη οινοχόη από την Αθήνα, η οποία φιλοτεχνήθηκε από τον Ζωγράφο της Ερέτριας, χρονολογείται στα 430–420 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Εικόνα 1).[6] Στο αγγείο αυτό, απεικονίζεται σκηνή συμποσίου, στην οποία μια εταίρα παίζει άρπα έχοντας το κεφάλι της έντονα χαμηλωμένο και σκύβοντας πάνω στο μουσικό όργανο, τη στιγμή που ένας συμποσιαστής εμφανίζεται τόσο συνεπαρμένος, που αφήνει την κύλικα να πέσει από το χέρι του.[7]

4 Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι η δώρια αρμονία θεωρούνταν θετική, διότι είχε τη δύναμη να εμπνεύσει στους άνδρες εγρήγορση και θάρρος, ενώ, από την άλλη, η φρύγια αρμονία πίστευαν ότι καλλιεργούσε τη σοφία και τη μετριοπάθεια, σε μια πορεία μυστικιστικής ένωσης του ανθρώπου με το θεϊκό στοιχείο. Η λύδια αρμονία ήταν αυτή που συνδεόταν ιδιαίτερα με τον θρήνο, όπως και με τον γυναικείο συναισθηματισμό. Βλ. Tilman Seebass, "The Power of Music in Greek Vase Painting: Reflections on the Visualisation of Rhythmus (Order) and Epaoide (Entchamting Song)", *Imago Musicae* VIII, 1991, σ. 34.

5 Tilman Seebass, «Μουσική που δεν απεικονίζεται: Τρόποι μουσικής αναπαράστασης στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία», στο Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.), *Ελληνικά μουσικά όργανα: Αναζητήσεις σε εικαστικές και γραμματειακές μαρτυρίες (2000 π.Χ.–2000 μ.Χ.)*, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 45–46.

6 Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 15308. Βλ. John D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2η έκδοση, Clarendon Press, Oxford 1963, 1249.17· Seebass, «Μουσική που δεν απεικονίζεται", ό.π., σ. 47, εικ. III.10.

7 Η έντονη συναισθηματική κατάσταση του ακροατή αποδίδεται και σε άλλες παραστάσεις εκτέλεσης μουσικής σε συμπόσιο, όπως συμβαίνει με τον στάμνο του Σμίκρου, όπου ένας συμποσιαστής εικονίζεται να γέρνει έντονα προς τα πίσω το κεφάλι του, καθώς ακούει μια εταίρα να παίζει διπλό αυλό. Το αγγείο αυτό χρονολογείται γύρω στα 510 π.Χ. και βρίσκεται στις Βρυξέλλες, Musées Royaux d' Artes et d' Histoire, αρ. A717. Βλ. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, ό.π., 20.1, 1619· Μιχάλης Τιβέριος, *Εισαγωγή στην αρχαία ελληνική τέχνη*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1995, σ. 130–131, εικ. 102–103.

Εικόνα 1. Αττική ερυθρόμορφη οινοχόη από την Αθήνα,
Ζ. της Ερέτριας, 430–420 π.Χ.

Μια περίπτωση προσεκτικών ακροατών είναι και αυτοί που εικονίζονται να ακούν τον Ορφέα σε έναν ερυθρόμορφο κιονωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Ορφέα από τη Γέλα, ο οποίος χρονολογείται περίπου στα 440 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο Βερολίνο (Εικόνα 2).[8] Στην παράσταση αυτή, ο Ορφέας κάθεται σε βράχο και παίζει λύρα με πλήκτρο, καθώς γύρω του εικονίζονται να τον ακούν συνεπαρμένοι τέσσερις Θράκες. Ξεκινώντας από αριστερά, ο ένας από αυτούς γέρνει το κεφάλι και το ακουμπά στον ώμο του διπλανού του και ο επόμενος εικο-

8 Βερολίνο, Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, αρ. 3172. Βλ. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, ό.π., 1103.01, 1683· Thomas Mannack, *The Late Mannerists in Athenian Vase Painting*, Oxford University Press, Oxford 2001, σ. 91, σημ. 444· Seebass, «Μουσική που δεν απεικονίζεται», ό.π., σ. 48, εικ. III.13· Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, «Εικόνες μουσικής στην αρχαία ελληνική τέχνη», στο: Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.), *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σ. 66. Υπάρχουν και άλλες δύο παραστάσεις του Ορφέα, στις οποίες αποδίδεται ακριβώς αυτή η συναισθηματική συμμετοχή των ακροατών στην τελούμενη μουσική. Πρόκειται για δύο ερυθρόμορφους κιονωτούς κρατήρες, ο ένας από τους οποίους ανήκει στον Ζωγράφο της Νάπολης και βρίσκεται σήμερα στο Αμβούργο, στο Museum fur Kunst und Gewerbe, αρ. 1968.79, ενώ ο δεύτερος είναι του Ζωγράφου της Ταρκινίας και βρίσκεται στο Art Museum του Πόρτλαντ, αρ. 36.137. Βλ. Seebass, "The Power of Music", ό.π., σ. 23, εικ. 12 και 24, εικ. 13 αντίστοιχα. Και οι λευκές λήκυθοι, σε μουσικές σκηνές, όπου αποδίδονται και μουσικά όργανα, περιλαμβάνουν μορφές ακροατών, οι οποίοι δείχνουν να συγκεντρώνονται στην εκτελούμενη μουσική μέσα σε ένα ιδιαίτερα υποβλητικό κλίμα. Κάτι τέτοιο συμβαίνει σε μια λευκή λήκυθο, που βρίσκεται στη Βιέννη, στο Kunsthistorisches Museum, αρ. 143 (622), όπου μια νεαρή ανδρική μορφή εικονίζεται να παίζει λύρα, καθισμένη σε βάση επιτύμβιας στήλης, και ακροατές, εν προκειμένω, είναι νεαρός άνδρας και γυναίκα, οι οποίοι αποδίδονται όρθιοι εκατέρωθεν της στήλης. Βλ. Luigi Beschi, "Mousike Techne e Thanatos: l' immagine della musica sulle lekythoi funerarie attiche a fondo bianco", *Imago Musicae* VIII, 1991, σ. 48–49, εικ. 9.

νίζεται κατενώπιον με ελαφρώς γερμένο το κεφάλι προς τα αριστερά και κλειστά μάτια. Δεξιά από τον Ορφέα, μια ανδρική μορφή σκύβει, ακουμπώντας το χέρι στο πηγούνι και έχοντας το βλέμμα προσηλωμένο στον μουσικό, και ένας ακόμη άνδρας αποδίδεται όρθιος να κοιτά τον Ορφέα τυλιγμένος στο ιμάτιό του. Στην παράσταση αυτή, διακρίνονται, λοιπόν, τέσσερις διαφορετικοί εικονογραφικοί τύποι ακροατών, καθένας από τους οποίους εκδηλώνει με διαφορετικό τρόπο τη συναισθηματική του συμμετοχή στο ηχητικό γεγονός.[9]

Εικόνα 2. Αττικός ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας από τη Γέλα, Ζ. του Ορφέα, π. 440 π.Χ.

Η συζήτηση γύρω από τη δύναμη της μουσικής, που αναπτύσσεται στο β΄ μισό του 5ου αιώνα, είναι βέβαιο ότι δεν ήταν δυνατό να αφήσει ανεπηρέαστους τους κατόχους των πολυτελών αυτών αγγείων, ούτε και τους καλύτερους αγγειογράφους της εποχής. Η σπανιότητα, όμως, της απόδοσης του θέματος αυτού στην αγγειογραφία καθιστά τα λιγοστά παραδείγματα πολύτιμα. Έτσι, προκύπτει εξαιρετικά σημαντικό το γεγονός ότι η απεικόνιση του θρήνου έχει να μας δώσει αρκετά παραδείγματα ακροατών, οι οποίοι δείχνουν, με κάποιον τρόπο, την προσοχή τους προς τα πρόσωπα που τελούν το θρηνητικό άσμα. Μάλιστα, τα παραδείγματα αυτά δεν είναι μόνο σύγχρονα με τις φιλοσοφικές θεωρίες περί συναισθηματικών και ηθικών συσχετισμών των μουσικών τρόπων, για τις οποίες

9 Για την περιγραφή των συγκεκριμένων εικονογραφικών τύπων, όπως και για την ομαδοποίηση αυτών και ανάλογων ακροατών σε άλλες παραστάσεις, βλ. Seebass, "The Power of Music", ό.π., σ. 22–26.

έγινε λόγος προηγουμένως, αλλά προέρχονται και από τον μελανόμορφο ρυθμό. Και είναι σαφές ότι ο λόγος για τον οποίο, στις σκηνές θρήνου, απεικονίζεται περισσότερη συναισθηματική εμπλοκή των παρευρισκομένων, είναι ότι πρόκειται για μια περίσταση ιδιαίτερα φορτισμένη συγκινησιακά.

Έχει γίνει ήδη αναφορά σε μια βασική διάκριση μεταξύ των ακροατών του θρήνου σε αυτούς που επιδίδονται σε κάποια παράλληλη δραστηριότητα και σε όσους παρακολουθούν άπραγοι το τελούμενο από άλλες μορφές νεκρικό τραγούδι. Ξεκινώντας από την πρώτη κατηγορία, η πιο συνηθισμένη δραστηριότητα που αναπτύσσουν στις σκηνές θρήνου οι μορφές ακροατών, είναι η μεταφορά αντικειμένων ως προσφορών στους τάφους, οι οποίοι σημαίνονται με επιτύμβια στήλη. Ένα τέτοιο παράδειγμα εντοπίζεται σε μία λουκανική ερυθρόμορφη πελίκη με απεικόνιση της επιτύμβιας στήλης του Αγαμέμνονα, η οποία χρονολογείται στα 380–370 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Παρίσι (Εικόνα 3).[10] Αριστερά από τη στήλη, εικονίζεται ο Ορέστης να κρατά δόρυ και φιάλη, και δεξιά από τη στήλη αποδίδεται ο Ερμής την ώρα που προσφέρει στεφάνι. Οι δύο αυτές μορφές εικονίζονται να ακούν τον θρήνο που τελεί στην παράσταση η Ηλέκτρα, η οποία κάθεται στους αναβαθμούς της επιτύμβιας στήλης.

Εικόνα 3. Λουκανική ερυθρόμορφη πελίκη, Ζ. των Χοηφόρων, 380–370 π.Χ.

Ακόμη, συχνά σε σκηνές πρόθεσης, συναντάμε, πάνω από το κεφάλι του νεκρού, όρθιες γυναικείες μορφές να τακτοποιούν τον νεκρό πάνω στην κλίνη ή το προσκεφάλαιο κάτω από το κεφάλι του νεκρού, χωρίς να εκτελούν κάποια χειρονομία θρήνου. Κάτι τέτοιο συμβαίνει σε μια ερυθρόμορφη λουτροφόρο του

10 Παρίσι, Musée du Louvre, αρ. K544. Βλ. René Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dens l' antiquité grecque,* E. de Boccard, Paris 1962, σ. 262–263, εικ. 147· Κώστας Βαλάκας, «Η παθολογία της Ηλέκτρας του Σοφοκλή», *Αρχαιολογία* 118, Δεκέμβριος 2010, σ. 41–45, εικ. 2.

Ζωγράφου της Μπολώνιας 228 με παράσταση πρόθεσης, η οποία χρονολογείται στα 470–460 π.Χ. και βρίσκεται στην Αθήνα, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Εικόνα 4).[11] Στην παράσταση αυτή, πίσω και πάνω από το κεφάλι της νεκρής, εικονίζεται να την ακουμπά, τακτοποιώντας την πάνω στο προσκεφάλαιο, μια γεροντική γυναικεία μορφή με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, πράγμα που πιθανότατα σημαίνει ότι πρόκειται για γυναίκα βαρβαρικής καταγωγής, ίσως την τροφό της.[12]

Εικόνα 4. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος από την Πικροδάφνη, Ζ. της Μπολώνιας 228, 470–460 π.Χ.

Άλλες μορφές ακροατών του θρήνου είναι αυτές, που σχετίζονται με την καθοδήγηση των αλόγων στην εκφορά του νεκρού, καθώς δεν θρηνούν, αλλά βρίσκονται στην παράσταση, επιδιδόμενοι σε άλλες δραστηριότητες. Σε ένα μελανόμορφο επιτύμβιο πίνακα του Εξηκία, ο οποίος χρονολογείται στα 540–530 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Βερολίνο (Εικόνα 5),[13] πέρα από τις όρθιες γυναικείες

11 Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 1170 (CC1167). Βλ. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, ό.π., 512.13, 1657· Ian Morris, *Burial and Ancient Society. The Rise of the Greek City-state,* Cambridge University Press, Cambridge 1987, εικ. 13· Robert Garland, *The Greek Way of Death,* 2η *έκδοση*, Cornell University Press, New York 2001, σ. 27, εικ. 7· Marta Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramic attica (VI-V secolo a.C.): Per un' analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Ist. Veneto di Scienze, Venezia 2001, σ. 294–296, εικ. 64a-c· Katia Margariti, "Painting Early Death: Deceased Maidens on Funerary Vases in the National Archaeological Museum of Athens", *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 11, 2018, σ. 128–132, εικ. 1.

12 Susan B. Matheson, "Old Age in Athenian Vase-Painting", στο: John H. Oakley & Olga Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters. Volume II,* Oakville, CT, Oxford 2009, σ. 196.

13 Βερολίνο, Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, αρ. F1819. Βλ. John D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters,* Clarendon Press, Oxford 1956, 146.22-23, 687· John D. Beazley, *The Development of Attic Black-figure,* University of California Press, Berkeley 1986, σ. 66, πίν. 75.1· Heike Laxander, *Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und fruhen 5. Jahrhundert v. Chr.,* Scriptorium, Münster 2000, **πίν**. 45.2.

μορφές που θρηνούν, τον θρήνο εικονίζεται να ακούει γενειοφόρος άνδρας με ιμάτιο, ο οποίος βρίσκεται πάνω στην άμαξα και κρατά τα ηνία των αλόγων. Η μορφή αποδίδεται πολύ σοβαρή και μελαγχολική να κοιτά με καρφωμένο βλέμμα τον εξελισσόμενο μπροστά της θρήνο.

Εικόνα 5. Αττικός μελανόμορφος πίνακας από το Δίπυλο, Εξηκίας, 540–530 π.Χ.

Ιδιαίτερα πρόσωπα αποτελούν, σε σκηνές πρόθεσης, ορισμένες μορφές που, χωρίς να θρηνούν, στέκονται κοντά στον νεκρό και κρατούν κάποιο αντικείμενο, με το οποίο θεωρείται ότι είναι επιφορτισμένες να απομακρύνουν τα έντομα από το νεκρό σώμα.[14] Κάτι τέτοιο αποδίδεται σε μια λευκή λήκυθο του Ζωγράφου της Γυναικός, η οποία χρονολογείται στα 450–400 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στη Βιέννη (Εικόνα 6),[15] όπου, πάνω από το κεφάλι του νεκρού, εντοπίζεται όρθια γυναικεία μορφή με ριπίδιο, η οποία δεν εκτελεί καμία θρηνητική χειρονομία, αντίθετα με τις άλλες δύο εικονιζόμενες γυναίκες, οι οποίες φέρουν τα χέρια στο κεφάλι, εκτελώντας το θρηνητικό άσμα.

14 Kurtz-Boardman, ό.π., σ. 57–58.

15 Βιέννη, Osterreichisches Museum, αρ. 351, Βιέννη, Kunsthistorisches Museum, αρ. 3748. Βλ. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, ό.π., 1372.16· Shapiro, ό.π., σ. 648 εικ. 19· John H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi,* Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 82, εικ. 50· Κάτια Μαργαρίτη, *Ο θάνατος της άγαμου κόρης στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος 2010, πίν. 199α–β.

Εικόνα 6. Αττική λευκή λήκυθος από την Αθήνα, Ζ. της Γυναικός, 450–400 π.Χ.

Ακόμη, ο ακροατής με παράλληλη δράση είναι δυνατό να έχει το ένα του χέρι στο πηγούνι και, με αυτόν τον τρόπο, να δείχνει μεγαλύτερη προσοχή στον τελούμενο θρήνο. Τέτοια μορφή εικονίζεται σε μια ερυθρόμορφη πελίκη του Ζωγράφου της Jena, η οποία χρονολογείται γύρω στα 400 π.Χ. και στην οποία, αριστερά της επιτύμβιας στήλης του Αγαμέμνονα, αποδίδεται η Ηλέκτρα όρθια με μια υδρία στο αριστερό της χέρι την ώρα που φέρει το δεξί της χέρι στο πηγούνι (Εικόνα 7).[16] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος θυμίζει έντονα τον κρατήρα από τη Γέλα, όπου εικονίζεται ο Ορφέας να παίζει, μεταξύ τεσσάρων όρθιων μορφών, τη λύρα του, παράσταση για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως. Η μορφή της Ηλέκτρας στην πελίκη του Ζωγράφου της Jena θυμίζει τη μορφή που στέκει δίπλα από τον Ορφέα στα δεξιά και φέρει το δεξί του χέρι στο πηγούνι, καθώς ακουμπά με το πόδι του πάνω στον βράχο. Και οι δύο μορφές, φέροντας το χέρι στο πηγούνι, δείχνουν ιδιαίτερη προσοχή και προσήλωση στη μουσική που εκτελείται σε κάθε μία από τις δύο περιστάσεις.

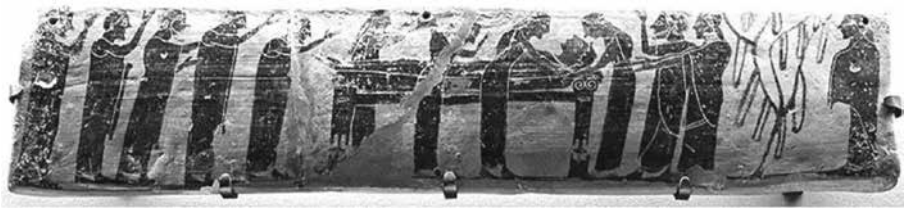
16 Άγνωστης προέλευσης, σήμερα στο Πανεπιστήμιο του Έξετερ. Βλ. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, ό.π., 1516.80· John Boardman, *Αθηναϊκά ερυθρόμορφα αγγεία. Κλασική περίοδος*, μτφρ. Ελένη Παπουτσάκη-Σερμπέτη, Ινστιτούτο του βιβλίου - Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, εικ. 361.

Εικόνα 7. Αττική ερυθρόμορφη πελίκη, Z. της Jena, π. 400 π.Χ.

Με τον όρο «ήρεμοι ακροατές» νοούνται οι μορφές εκείνες που, είτε είναι γυναίκες, είτε άνδρες, δεν θρηνούν, δεν έχουν, δηλαδή, τα χέρια στο κεφάλι ή υψωμένα, και, ακόμη, δεν επιδίδονται σε κάποια δραστηριότητα στο περιθώριο σκηνών θρήνου. Αντίθετα, οι ήρεμοι ακροατές μένουν αμέτοχοι και απλώς παρακολουθούν το τελούμενο από άλλες μορφές νεκρικό τραγούδι. Είναι δυνατό να είναι όρθιοι, πράγμα που διαπιστώνεται για γυναίκες ή άνδρες μέσης ηλικίας, ή ακόμη και καθιστοί, κάτι περισσότερο σπάνιο. Οι μορφές των ήρεμων ακροατών έχουν συχνά το χέρι στο πηγούνι ή στην παρειά, και, με τον τρόπο αυτό, ο αγγειογράφος αποδίδει δισταγμό και φόβο στην έκφρασή τους, καθώς παρακολουθούν τις θρηνούσες μορφές.

Σε έναν μεγάλο αριθμό σκηνών πρόθεσης, εικονίζονται συγκεκριμένα όρθιες γυναικείες μορφές, οι οποίες παρακολουθούν άπραγες το κέντρο της παράστασης, όπως συμβαίνει σε έναν μελανόμορφο πίνακα της Ομάδας Bourgon, ο οποίος χρονολογείται στα 560–550 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Παρίσι (Εικόνα 8).[17] Στα δεξιά της σκηνής αυτής, βλέπουμε όρθια γυναίκα να στέκει παράμερα, τυλιγμένη στο ιμάτιό της, κοιτάζοντας προς τον νεκρό και ακούγοντας τον θρήνο που εκτελούν άλλες γυναικείες μορφές γύρω από αυτόν. Η μορφή αυτή δεν εκτελεί την παραμικρή θρηνητική χειρονομία και εικονίζεται απόλυτα στραμμένη προς το κέντρο της σκηνής.

17 Παρίσι, Musée du Louvre, αρ. CA255. Βλ. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, ό.π., 90.8· Laxander, ό.π., πίν. 43.1.



Εικόνα 8. Αττικός μελανόμορφος πίνακας από την Αθήνα, Ομάδα Bourgon, 560–550 π.Χ.

Πέρα από τις όρθιες γυναικείες μορφές ήρεμων ακροατών, είναι δυνατό να αποδίδονται και άνδρες σε όρθια στάση να παρακολουθούν αμέτοχοι την τέλεση του θρήνου. Σε μια λευκή λήκυθο του Ζωγράφου του Sabouroff, η οποία χρονολογείται γύρω στα 450 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στη Νέα Υόρκη, αποδίδεται σκηνή πρόθεσης, στην οποία τον νεκρό θρηνούν δύο γυναικείες μορφές με τα χέρια στο κεφάλι (Εικόνα 9).[18] Στα δεξιά της σκηνής, πίσω από το κεφάλι του νεκρού, εικονίζεται ανδρική μορφή, τυλιγμένη με ιμάτιο, να στέκει, έχοντας το ένα χέρι στην παρειά και παρακολουθώντας αμέτοχη τον τελούμενο θρήνο. Η μορφή αυτή θυμίζει τον κρατήρα του Ζωγράφου του Ορφέα, για τον οποίο έγινε λόγος προηγουμένως, και ειδικότερα τη δεξιά όρθια μορφή που είναι τυλιγμένη σε ποδήρες ένδυμα. Βέβαια, η μορφή του Ζωγράφου του Sabouroff προηγείται χρονικά και επίσης διαφοροποιείται στο ότι έχει το ένα χέρι στο πηγούνι, όμως θυμίζει κάτι από την προσήλωση του ακροατή της λύρας του Ορφέα.

Εικόνα 9. Αττική λευκή λήκυθος από την Αθήνα, Ζ. του Sabouroff, π. 450 π.Χ.

18 Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art, αρ. 07.286.40. Βλ. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, ό.π., 846.190· Martin Robertson, *The Art of Vase-painting in Classical Athens,* Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 202, εικ. 212· Claudia Merthen, *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Julius Maximilians-Universität Würzburg, Würzburg 2005, πίν. XX, αρ. W114.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί, σε ορισμένες περιπτώσεις, η απεικόνιση, σε όρθιες γυναικείες μορφές, του ενός χεριού να ακουμπά στο στόμα, στην παρειά, στο πηγούνι ή ψηλότερα στο πρόσωπο, κι αυτό γιατί η χειρονομία αυτή προσδίδει στην εικονιζόμενη μορφή μεγαλύτερη εκφραστικότητα, καθώς την καθιστά περισσότερο διστακτική και φοβισμένη για όσα παρακολουθεί. Χαρακτηριστική είναι η όρθια γυναίκα, η οποία εικονίζεται πίσω από τη νεκρική κλίνη σε σκηνή πρόθεσης, σε μια ερυθρόμορφη λουτροφόρο στην Τεχνοτροπία του Ζωγράφου της Νάπολης, η οποία χρονολογείται στα 470–460 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Μόναχο (Εικόνα 10).[19] Η μορφή αυτή φέρει το αριστερό της χέρι στο στόμα κι έτσι δείχνει να διακατέχεται από αίσθηση τρόμου και απελπισίας, καθώς κοιτάζει το νεκρό. Ανάλογη όρθια γυναικεία μορφή εικονίζεται στον λαιμό μιας ερυθρόμορφης λουτροφόρου του Ζωγράφου της Μπολώνιας 228, για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως και στην οποία το κεντρικό θέμα είναι πρόθεση νεκρού (Εικόνα 11). Η εν λόγω μορφή είναι πεπλοφόρος, κοιτάζει προς τα αριστερά του θεατή και στηρίζει το γερμένο προς τα κάτω κεφάλι της στο δεξί της χέρι σε μια έκφραση βαθιάς θλίψης και έντονης οδύνης.

Εικόνα 10. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, Τεχνοτροπία του Ζ. της Νάπολης, 470–460 π.Χ.

Εικόνα 11. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος από την Πικροδάφνη, Ζ. της Μπολώνιας 228, 470–460 π.Χ.

19 Άγνωστης προέλευσης, σήμερα στο Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen, Συλλογή von Schoen, αρ. S66. Βλ. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, ό.π., 1102.1· Willy Zschietzschmann, "Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst", *Athenische Mitteilungen* 53, 1928, πίν. XVIII, αρ. 116· Merthen, ό.π., πίν. XVII, XVIII, αρ. P112.

Μια ακόμη ανάλογη χαρακτηριστική μορφή ήρεμου ακροατή συναντάμε σε ένα θραύσμα λευκής ληκύθου του Ζωγράφου του Βερολίνου 2451, το οποίο χρονολογείται γύρω στα 440 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στην Αθήνα, στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού (Εικόνα 12).[20] Δεξιά από τον νεκρό, κατά την πρόθεση, αποδίδεται συγκεκριμένα γυναικεία μορφή, η οποία φορεί χιτώνα και κοιτά προς μια θρηνωδό, έχοντας το δεξί της χέρι στο πηγούνι σε ένδειξη δισταγμού και προβληματισμού. Ακόμη, σε έναν μελανόμορφο πίνακα στην Τεχνοτροπία του Ζωγράφου της Σαπφούς, ο οποίος χρονολογείται γύρω στα 510 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα επίσης στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού, αριστερά από τον νεκρό, σε σκηνή πρόθεσης, αποδίδεται όρθια γυναικεία μορφή, τυλιγμένη με ιμάτιο (Εικόνα 13).[21] Η μορφή αυτή δεν εκτελεί κάποια θρηνητική χειρονομία, αλλά παρακολουθεί αμέτοχη τον τελούμενο από άλλες μορφές θρήνο, έχοντας το δεξί της χέρι ψηλότερα μπροστά στο πρόσωπο, προσπαθώντας ίσως να κρύψει τα δάκρυά της και δείχνοντας οπωσδήποτε μεγαλύτερη ακόμη θλίψη και απελπισία.

Εικόνα 12. Θραύσμα αττικής λευκής ληκύθου από τον Κεραμεικό, Ζ. του Βερολίνου 2451, π. 440 π.Χ.

Εικόνα 13. Αττικός μελανόμορφος πίνακας από τον Κεραμεικό, Τεχνοτροπία του Ζ. της Σαπφούς, π. 510 π.Χ.

20 Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 3145. Βλ. Shapiro, ό.π., σ. 649, εικ. 20· Ingeborf Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst,* Bibliopolis, Mannheim 2001, αρ. 190.

21 Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 690. Βλ. Reinhard Lullies, "Attisch-schwarzfigurige Keramik aus dem Kerameikos", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 61/2, 1946–1947, σ. 56, πίν. 1, αρ. 2· Leonidas Bournias, "A Newly Discovered Funerary Pinax from the Athenian Kerameikos", στο: Vicky Vlachou & Anastasia Gadolou (επιμ.), *Τέρψις: Studies in Mediterranean Archaeology in Honour of Nota Kourou*, CReA-Patrimoine, Bruxelles 2017, σ. 252–253, εικ. 2.

Τον εικονογραφικό τύπο της μορφής με το χέρι στο πηγούνι τον συναντήσαμε και ως ακροατή με παράλληλη δράση στην πελίκη του Ζωγράφου της Jena, όπως και στον κρατήρα του Ζωγράφου του Ορφέα, με την απεικόνιση του Ορφέα να παίζει πλαισιωμένος από Θράκες. Αν θέλουμε να συγκρίνουμε τις δύο αυτές μορφές με τους ήρεμους ακροατές που είδαμε μόλις προηγουμένως και έχουν επίσης το χέρι στο πηγούνι ή στο πρόσωπο, διαπιστώνουμε αμέσως μια μεγάλη διαφορά. Η Ηλέκτρα της πελίκης του Ζωγράφου της Jena και ο Θράκας που ακούει τον Ορφέα παρουσιάζουν έντονο ύφος προσήλωσης σε αυτό που ακούν, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες μορφές, οι οποίες δείχνουν περισσότερο αγωνία, φόβο, δισταγμό, οδύνη ή και σιωπηρή θλίψη. Σίγουρα πάντως και αυτές οι μορφές προσέχουν το μουσικό αποτέλεσμα και αντιδρούν σε αυτό, καθώς φαίνεται ότι δεν μένουν ασυγκίνητες, ωστόσο, με έναν διαφορετικό ίσως τρόπο η κάθε μία.[22]

Εκτός από όρθιοι, οι ακροατές του θρήνου είναι δυνατό σπανιότερα να αποδίδονται και καθιστοί, όπως συμβαίνει σε μια μελανόμορφη λουτροφόρο, η οποία χρονολογείται στα 500–490 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Βερολίνο (Εικόνα 14).[23] Πρόκειται για μια παράσταση πρόθεσης νεκρού, στο περιθώριο της οποίας, και κάτω από τη λαβή του αγγείου, εικονίζεται καθιστή ανδρική μορφή, η οποία κοιτά προς τον νεκρό, ακουμπώντας το κεφάλι στο δεξί της χέρι. Αν και η σκηνή είναι αρκετά πρώιμη, με αποτέλεσμα να μην αποδίδεται το ύφος της μορφής αυτής, φαίνεται ότι πρόκειται για μια ακόμη περίπτωση προσεκτικού ακροατή του θρήνου, αφού αυτός είναι απόλυτα στραμμένος προς το κέντρο της παράστασης. Καθιστή γυναικεία, αυτήν τη φορά, μορφή εικονίζεται να παρακολουθεί τον θρήνο σε ένα μελανόμορφο πίνακα του Εξηκία, ο οποίος χρονολογείται στα 540–530 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα επίσης στο Βερολίνο (Εικόνα 15).[24] Στη σκηνή αυτή, αποδίδονται οκτώ συνολικά γυναικείες μορφές σε μια σχεδόν κυκλική διάταξη, στο κέντρο της οποίας εικονίζεται καθιστή γυναίκα που φέρει το ιμάτιο πάνω

22 Οι χειρονομίες αυτές του ήρεμου πένθους, που χαρακτηρίζουν τους ακροατές του θρήνου, αποδίδονται πολύ συχνά και στα μαρμάρινα επιτύμβια ανάγλυφα, όπου, ωστόσο, δεν εικονίζεται η εκτέλεση του νεκρικού άσματος. Με άλλα λόγια, δεν αποδίδονται θρηνωδοί, δηλαδή, πρόσωπα με υψωμένα ή προτεταμένα χέρια, όμως εικονίζονται άνδρες και γυναίκες με το χέρι στο πηγούνι ή την παρειά στους ίδιους εικονογραφικούς τύπους που χαρακτηρίζουν και τους ακροατές του θρήνου. Το θέμα αυτό έχει μελετηθεί επαρκώς στο: Katia Margariti, "Gesturing Emotions: Mourning and Affection on Classical Attic Funerary Reliefs", *BABESCH* 94, 2019, σ. 65–86.

23 Βερολίνο, Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, αρ. F1887. Βλ. Zschietzschmann, ό.π., αρ. 53· Heide Mommsen (επιμ.), *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland Bd. 61, Berlin, Antikenmuseum ehemals Antiquarium Bd. 7,* C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1991, σ. 21, πίν. (3003–3005) 10–12.

24 Άγνωστης προέλευσης, σήμερα στο Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung F1813, F1826K. Βλ. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, ό.π., 146.22-23· Heide Mommsen, *Exekias I. Die Grabtafeln*, Verlag P. von Zabern, Mainz 1997, πίν. 15-15A· Ελένη Π. Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος και εξ αγχιστείας στις αττικές μελανόμορφες σκηνές πρόθεσης», *Αρχαιογνωσία* 13, 2006, σ. 90–91, εικ. 35.

από το κεφάλι της και το αριστερό της χέρι στο πηγούνι, εκφράζοντας ιδιαίτερο σκεπτικισμό και θλίψη.

Εικόνα 14. Αττική μελανόμορφη λουτροφόρος από τους Τράχωνες, 500–490 π.Χ.

Εικόνα 15. Αττικός μελανόμορφος πίνακας, Εξηκίας, 540–530 π.Χ.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η απεικόνιση, στις σκηνές θρήνου, παιδικών μορφών, οι οποίες είναι δυνατό να θρηνούν, συνηθέστερα, όμως, αποτελούν απλώς ακροατές της εκτέλεσης του νεκρικού τραγουδιού και, μάλιστα, χωρίς να επιτελούν κάποια παράλληλη δραστηριότητα. Στις σκηνές πρόθεσης νεκρού, συγκεκριμένα, διαμορφώνεται, κατά τους ιστορικούς χρόνους, μια ορισμένη τυπολογία, βάσει της οποίας απεικονίζονται οι παιδικές μορφές ήρεμων ακροατών. Έτσι, μπροστά από τη νεκρική κλίνη, συχνά αποδίδεται κάποια όρθια παιδική μορφή, η οποία, με ύφος μάλλον σαστισμένο, παρακολουθεί τον τελούμενο από άλλες μορφές θρήνο. Κάτι τέτοιο συμβαίνει σε μια μελανόμορφη λουτροφόρο του Ζωγράφου της Σαπφούς, η οποία χρονολογείται στα 500–490 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στην Αθήνα, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Εικόνα 16).[25] Μπρο-

25 Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 450 (CC688). Βλ. Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry,* University of California Press, Berkeley 1979, σ. 21, εικ. 17· Donna C. Kurtz, "Vases for the Dead, an Attic Selection, 750–400 B.C.", στο: Herman A. G. Brijder (εκδ.), *Ancient Greek and Related Pottery: Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam 12–15 April 1984*, Allard Pierson Museum, Amsterdam 1984, σ. 319, εικ. 4· Shapiro, ό.π., σ. 640, εικ. 12–13· Victoria Sabetai, "Marker Vase or Burnt Offering? The Clay Loutrophoros in Context", στο: Athena Tsin-

στά από τη νεκρική κλίνη, στο ύψος του κεφαλιού του νεκρού, απεικονίζεται όρθιο αγόρι με ιμάτιο, το οποίο, κοιτώντας προς τα πίσω, στέκει άπραγο και σαστισμένο. Ωστόσο, στις σκηνές πρόθεσης, εκτός από όρθια, τα παιδιά είναι δυνατό να αποδίδονται και καθιστά, όπως συμβαίνει σε έναν μελανόμορφο πίνακα, ο οποίος χρονολογείται στα 520–510 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στη Νέα Υόρκη (Εικόνα 17).[26] Όχι μπροστά στην κλίνη, αλλά, αυτήν τη φορά, στο περιθώριο της σκηνής στα δεξιά, απεικονίζεται καθιστή παιδική μορφή, καθώς ακουμπά πιθανότατα το ένα της χέρι στο πηγούνι σε ένδειξη θλίψης, την ώρα που, γύρω από τον νεκρό, τον θρήνο εκτελούν όρθιες γυναικείες και ανδρικές μορφές.

Εικόνα 16. Αττική μελανόμορφη λουτροφόρος από την Πικροδάφνη, Ζ. της Σαπφούς, 500–490 π.Χ.

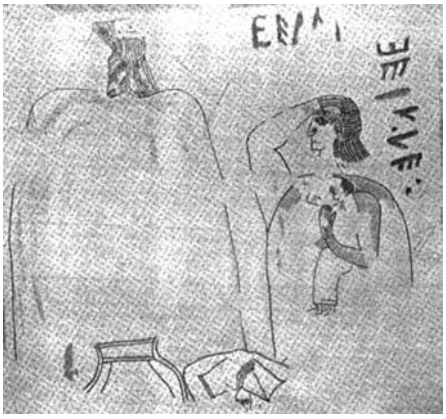
Εικόνα 17. Αττικός μελανόμορφος πίνακας, 520–510 π.Χ.

Ως ήρεμοι ακροατές του θρήνου, αποδίδονται, στις νεκρικές παραστάσεις, όχι μόνο παιδιά, αλλά ακόμη και βρέφη, τα οποία, βέβαια, βρίσκονται στην αγκαλιά κάποιου ενήλικα. Στην αγκαλιά μιας γυναικείας μορφής, η οποία εκτελεί θρηνητικές χειρονομίες, αποδίδεται ένα βρέφος σε έναν μελανόμορφο πίνακα, ο οποίος χρονολογείται γύρω στα 600 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολο-

garida (επιμ.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th Centuries B.C.): Proceedings of the Symposium Held at the Université de Bruxelles, 27–29 April 2006. Études d'Archéologie 3,* CReA-patrimoine, Bruxelles 2009, σ. 300, εικ. 9.

26 Άγνωστης προέλευσης, σήμερα στην Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art, αρ. 54.11.15. Βλ. Christine M. Havelock, "Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women", στο: Norma Broude & Mary D. Garrard (επιμ.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany,* Harper & Row, New York 1982, εικ. 8· Patrizia Birchler Emery, *L'iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque*, thèse de doctorat, Université de Genève, Genève 2004, αρ. P7· Merthen, ό.π., πίν. XV, αρ. S617.

γικό Μουσείο (Εικόνα 18).[27] Επίσης, στην αγκαλιά μιας θρηνωδού, η οποία φέρει το δεξί της χέρι στο κεφάλι, αποδίδεται ένα βρέφος σε μια λευκή λήκυθο του Ζωγράφου του Ύπνου της Νέας Υόρκης, η οποία χρονολογείται στα 430–420 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στην Γκότα (Εικόνα 19).[28] Το ενδιαφέρον με τη βρεφική αυτή μορφή είναι ότι απεικονίζεται να προτάσσει το δεξί της χέρι προς την επιτύμβια στήλη, αποδίδοντας στη σκηνή ακόμη μεγαλύτερη συγκίνηση. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι έχει υποστηριχθεί ότι τα βρέφη, στις νεκρικές σκηνές, είναι παιδιά των νεκρών, πράγμα που καθιστά την απεικόνισή τους ακόμη περισσότερο σπαρακτική για το θεατή της εποχής.[29]



Εικόνα 18. Αττικός μελανόμορφος πίνακας, π. 600 π.Χ.

Εικόνα 19. Αττική λευκή λήκυθος από την Αθήνα, Ζ. του Ύπνου της Νέας Υόρκης, 430–420 π.Χ.

Ο θρήνος αποτελεί ένα μουσικό είδος με τουλάχιστον τρεις χιλιετίες ζωής, το οποίο, μάλιστα, μέχρι και τις μέρες μας, εξακολουθεί να ακούγεται στο ίδιο τελετουργικό πλαίσιο, αυτό των ταφικών εθίμων. Ειδικά ο αρχαίος θρήνος, αν και η μουσική του σήμερα είναι πιθανότατα οριστικά χαμένη, προκύπτει ιδιαίτερα ενδιαφέρον να μελετηθεί από κάθε δυνατή σκοπιά, καθώς το μεγάλο χρονικό πλαί-

27 Άγνωστης προέλευσης, σήμερα στην Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 12352. Βλ. John Boardman, "Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis", *Annual of the British School at Athens* 50, 1955, σ. 58–59, αρ. 3, πίν. 1.

28 Γκότα, Schlossmuseum, αρ. 57 (333). Βλ. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, ό.π., 1242.4· Elizabeth Rohde, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland Bd. 29, Deutsche Demokratische Republik, Gotha, Schlossmuseum Bd. 2,* Akademie-Verlag, Berlin 1968, σ. 21, πίν. (1403) 72.

29 Μανακίδου, ό.π., 96.

σιο προσφέρει στην έρευνα ένα ευρύτατο ορίζοντα μελέτης, πράγμα πολύτιμο και σπάνιο για πολλά μουσικά είδη γενικότερα. Επίσης, κρίνεται πολύ σημαντικό το ότι οι παραστάσεις του θρήνου, οι οποίες διατηρούνται από την ελληνική αρχαιότητα των ιστορικών χρόνων, σώζουν μέχρι τις μέρες μας το ακριβές σκηνικό τέλεσης του νεκρικού τραγουδιού, όπως και τους παρευρισκομένους στα διάφορα στάδια της ταφικής εθιμοτυπίας.

Έτσι, δεν θα πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός ότι, όπως πολλά μουσικά είδη, έτσι και ο θρήνος, εκτός από τους ανθρώπους που τον τραγουδούσαν, προϋπέθετε και την παρουσία των ακροατών. Ειδικά για ένα αρχαίο μουσικό είδος, του οποίου η μουσική δεν σώζεται σήμερα, κρίνεται πολύ σημαντικό να παρατηρηθεί με κάθε λεπτομέρεια η απεικόνιση και των ακροατών, διότι, από τη στάση τους ή τη θέση των χεριών τους, είναι δυνατό, πολλές φορές, να κατανοήσουμε πληρέστερα το ύφος που θα είχε η μουσική του θρηνητικού άσματος. Έτσι, όταν οι ακροατές δείχνουν ήρεμοι, είναι πιθανό ο θρήνος να είχε ύφος περισσότερο ήπιο, ενώ στις περιπτώσεις που οι παρευρισκόμενοι στην τελετουργία έχουν το χέρι στο πηγούνι ή στην παρειά, θα ήταν ίσως λογικό η μουσική να είχε πιο δραματικό και σπαρακτικό χαρακτήρα. Μπορούμε, με αυτόν τον τρόπο, να εντοπίσουμε, επομένως, με σχετική βεβαιότητα, τις απεικονίσεις της κορύφωσης του δράματος του θρηνητικού τραγουδιού και να τις διακρίνουμε από τις περισσότερο ήπιες αποδόσεις του.

Ακόμη, ειδικά σε ένα μουσικό είδος τόσο έντονα φορτισμένο συναισθηματικά, θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι το τελικό μουσικό αποτέλεσμα οπωσδήποτε θα επηρεαζόταν σημαντικά από την ψυχοσύνθεση ή και τις αντιδράσεις των ακροατών. Είτε επρόκειτο για γυναίκες και άνδρες, είτε για παιδιά ή ακόμη και βρέφη, οι ακροατές του θρήνου ασφαλώς αλληλεπιδρούσαν με τους εκτελεστές και συντελούσαν με την παρουσία τους στη διαμόρφωση της συνολικής ατμόσφαιρας της στιγμής, αλλά και στην κορύφωση της συγκίνησης, κάτι που μέχρι σήμερα είναι δυνατό να εισπράξει κανείς, εξετάζοντας τις θρηνητικές παραστάσεις. Δεν θα πρέπει να θεωρηθεί αμελητέο και ότι, σε αρκετές από τις μορφές των ακροατών, διατηρείται, μέχρι σήμερα, χάρη στην αγγειογραφία και τις εικονιστικές παραστάσεις, όχι μόνο η στάση του σώματός τους, αλλά ακόμη και η έκφραση του προσώπου τους. Οι λεπτομέρειες αυτές στην απόδοση των ακροατών αντανακλούν άμεσα όχι μόνο το ύφος της τελούμενης μουσικής, αλλά και την επίδρασή της στην ψυχολογική κατάσταση των παρευρισκομένων. Είναι, λοιπόν, ευτυχής συγκυρία να διατηρούνται μέχρι σήμερα οι παραστάσεις νεκρικής θεματολογίας, στις οποίες οι εικονιζόμενες μορφές εκτελεστών και ακροατών προσφέρουν, με τη στάση και την έκφρασή τους, πολύτιμες πληροφορίες για το μακρόβιο μουσικό είδος του θρήνου.

Μουσική, κινηματογράφος και εθνογραφική έρευνα

Νίκος Πουλάκης

Ο κινηματογράφος είναι η κατεξοχήν τέχνη της μοντερνικότητας και εκφράζει τις καινοτομίες, τις συμβάσεις και τις αμφισημίες της σύγχρονης εποχής: συνδυάζει την αναπαράσταση της πραγματικότητας με την αφηγηματική μυθοπλασία, τη συλλογικότητα των μαζικών μέσων με την επικοινωνιακή λειτουργικότητα των νέων οπτικοακουστικών τεχνολογιών, το σκηνικό θέαμα και τη βιομηχανία του πολιτισμού με την αλληγορία και την καλλιτεχνική πρωτοπορία. Εδώ και μισό περίπου αιώνα, ο επικοινωνιολόγος Sol Worth και ο ανθρωπολόγος John Adair (1972) πρότειναν την ανάπτυξη μιας «ανθρωπολογίας της οπτικής επικοινωνίας» (anthropology of visual communication) ως ενός θεωρητικού και μεθοδολογικού εργαλείου έρευνας για τη συστηματική ανθρωπολογική σπουδή της κουλτούρας σε συμβολικό και σημειωτικό επίπεδο. Η προσέγγιση αυτή δίνει τη δυνατότητα για μελέτη μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής ομάδας μέσω των οπτικών (κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, των φιλμικών) αναπαραστάσεων, αυτών που τα μέλη της έχουν δημιουργήσει αλλά και αυτών που έχουν παραχθεί με αντικείμενο την ίδια την ομάδα. Οι δύο συγγραφείς διερεύνησαν τα ειδικότερα επιστημολογικά ζητήματα της οπτικής αναπαράστασης, αναδεικνύοντας ποικίλα ερωτήματα που απασχολούν τους θεωρητικούς του κλάδου. Τι είναι αυτό που αναπαριστάνεται; Πώς, γιατί και σε τι πλαίσιο; Ποιοι είναι οι τρόποι αντίληψης και πρόσληψης της κάθε αναπαράστασης και των προϊόντων της; Οι Worth και Adair κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι η ανθρωπολογική —φιλμική (στο επίπεδο της ταινίας) αλλά και γενικότερη κινηματογραφική (στο επίπεδο του συνολικού κινηματογραφικού γεγονότος)— ανάλυση μπορεί να ερμηνεύσει καίρια θέματα που σχετίζονται με τα υποκείμενα, τα αντικείμενα, τις μεταξύ τους σχέσεις και τα αποτελέσματα κάθε αναπαράστασης είτε ως συγκεκριμένης πράξης είτε ως ευρύτερης πρακτικής.

Ωστόσο, μολονότι ο κινηματογράφος στηρίζεται σε σημαντικό βαθμό στη μεταφορική γλώσσα της εικόνας ως οπτικής επικοινωνίας, η ταινία αποτελεί ουσιαστικά ένα οπτικοακουστικό μόρφωμα: συντίθεται τόσο από (κινούμενες) εικόνες όσο και από ήχους, καλύπτοντας εξίσου την οπτική και την ακουστική διάσταση της διαδικασίας πρόσληψης από τον θεατή. Εδώ διακρίνει κανείς και το παράδοξο της σύνδεσης αυτών των δύο διαστάσεων (εικόνων και ήχων) στην περίπτωση του οπτικού και ηχητικού πλαισίου μιας ταινίας, καθώς η μουσική, ως αυτοτελές φαινόμενο, δεν έχει αναπαραστατικό-αναφορικό αλλά πολιτισμικό-επιτελεστικό χαρακτήρα. Σε ακαδημαϊκό επίπεδο, η διερεύνηση της μουσικής ως κουλτούρας (culture) και ως τελεστικής τέχνης (performing art), καθώς επίσης η διαμόρφωση σχετικού θεωρητικού λόγου, αποτελούν επιστημονικά αντικείμενα της σύγχρο-

νης εθνομουσικολογίας και της ανθρωπολογίας της μουσικής. Είναι, επομένως, απολύτως κεφαλαιώδης η περαιτέρω διερεύνηση της προβληματικής περί οπτικής αναπαράστασης μιας μη αναπαραστατικής τέχνης, όπως η μουσική.

Η σχέση ανάμεσα στην εθνομουσικολογία (ως εξέταση της μουσικής στο πλαίσιο μιας κουλτούρας ή ως παρατήρηση των ανθρώπων που κάνουν μουσική) και τα οπτικοακουστικά δημιουργήματα είναι αμφίσημη. Παρά το γεγονός ότι η ανάπτυξη της τεχνολογίας για την τεκμηρίωση καταγραφής του ηχητικού υλικού υπήρξε ουσιώδους σημασίας στην εξέλιξη της εθνομουσικολογίας ως διακριτού κλάδου στις αρχές του 20ού αιώνα και μολονότι μεγάλος αριθμός ερευνητών από τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές σπουδές υποστήριξαν σθεναρά την ιδέα ότι οι κινούμενες εικόνες εξασφαλίζουν μεγαλύτερη αξιοπιστία τόσο στην έρευνα όσο και στην εκπαιδευτική διαδικασία (Feld, 1976), η εφαρμογή οπτικών μεθόδων (όπως η φωτογραφία, το φιλμ και τα πολυμέσα) στην εθνομουσικολογία ακόμα και σήμερα θεωρείται από πολλούς μια περιφερειακή ενασχόληση. Συνήθως, ένας επιστήμονας λαμβάνει ακαδημαϊκή αναγνώριση, και εξελίσσεται αναλόγως, μέσα από τη δημιουργία αντίστοιχου έργου που περιλαμβάνει, κατά πρώτον, γραπτά κείμενα (βιβλία, μονογραφίες, επιμελημένους τόμους, άρθρα κ.ά.) και προφορικές παρουσιάσεις πάνω σε διάφορα εθνομουσικολογικά θέματα. Πρόκειται βασικά για μια σύμβαση που παραπέμπει έμμεσα στα πρώτα βήματα της επιστήμης της εθνομουσικολογίας και στη σχέση της με τις φιλολογικές, ιστορικές και θετικές επιστήμες. Υπάρχει, εντούτοις, άμεση ανάγκη για ενσωμάτωση των δυνατοτήτων που παρέχει η οπτικοακουστική επικοινωνία του κινηματογραφικού μέσου στις εθνομουσικολογικές σπουδές τόσο ως προς την αμεσότητα της καταγραφής κατά την επιτόπια έρευνα όσο και ως προς τις καινοτόμες εφαρμογές της σύγχρονης αυτής παιδαγωγικής μεθόδου.

Το ζητούμενο για έναν εθνομουσικολογικό κινηματογράφο φέρνει βέβαια στο προσκήνιο μια σειρά επιπλέον ερωτημάτων, τα οποία υποδηλώνουν και την υπόρρητη δυναμική του υπό συζήτηση αντικειμένου: είναι δυνατό να μεταφερθεί ικανοποιητικά το ευρύτερο πλαίσιο μιας ζωντανής μουσικής επιτέλεσης μέσω της εγγεγραμμένης φιλμικής επιτέλεσης; Πώς μπορεί ο κινηματογραφικός φακός να αποτυπώσει τον εθνομουσικολογικό λόγο για τη μουσική ως βίωμα, έκφραση και επικοινωνία; Με ποιον τρόπο μπορεί η ανάδειξη των ηχοτοπίων (soundscapes) στον εθνογραφικό κινηματογράφο να συμβάλει στη δημιουργία νέων εμπειριών για τους θεατές; Μπορεί μια ανθρωπολογική ταινία να γίνει όχημα κατανόησης μιας μουσικής κουλτούρας; Πώς έχει αντιμετωπιστεί σε μεθοδολογικό επίπεδο η κινηματογραφική αναπαράσταση της μουσικής κουλτούρας; Με ποιους τρόπους μπορούν να χρησιμοποιηθούν οι μουσικές εθνογραφικές ταινίες στη διδασκαλία της εθνομουσικολογίας και της ανθρωπολογίας της μουσικής; Ποια είναι, εν τέλει, η σημασία μιας φιλμικής έναντι μιας γραπτής εθνογραφίας με εθνομουσικολογικό ή μουσικό-ανθρωπολογικό περιεχόμενο;

Κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες (social sciences and humanities) χρησιμοποίησαν το φιλμ ήδη από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου, συχνά

μαζί με τις στατικές αναπαραστάσεις μέσω των φωτογραφικών απεικονίσεων. Ειδικότερα, η συσχέτιση της εθνογραφίας με τις κινούμενες εικόνες συνδέθηκε κυρίως με τον λεγόμενο «κινηματογράφο του πραγματικού» (cinema of the real), σε αντιδιαστολή με τα φιλμ μυθοπλασίας. Αργότερα, εκφράστηκε επιστημονικά με το κινηματογραφικό είδος της εθνογραφικής ταινίας (ethnographic film) και τον κλάδο της οπτικής ανθρωπολογίας (visual anthropology) ως υποτομέα της ευρύτερης επιστήμης της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, ο οποίος ασχολείται με ποικίλες διαστάσεις των οπτικών φαινομένων, μορφωμάτων και εκφράσεων της ανθρώπινης κουλτούρας. Η διάσταση αυτή ακολούθησε τρεις διακριτούς, παρόλα αυτά αλληλένδετους, δρόμους, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο πρόσφατα εκλιπών ανθρωπολόγος Marcus Banks (1995): α) τη μελέτη της κοινωνίας μέσω της δημιουργίας οπτικών αναπαραστάσεων, β) την ερμηνεία προϋπάρχουσων οπτικών αναπαραστάσεων σε σχέση με έναν συγκεκριμένο πολιτισμό, και γ) τη συνεργασία με πρόσωπα και φορείς της κοινότητας για την κατασκευή νέων αναπαραστάσεων με τη χρήση οπτικών εργαλείων. Μέσα από αυτό το μοντέλο ανάλυσης, ο Banks παρουσιάζει τη μεταστροφή των οπτικών αναπαραστάσεων προς μια πιο διαλογική σχέση ανάμεσα σε παρατηρητή και παρατηρούμενο.

Όσον αφορά στο ίδιο το εθνογραφικό φιλμ, καθότι δεν υπάρχει κάποια γενικά αποδεκτή ερμηνεία του, ο προσδιορισμός μιας ταινίας ως εθνογραφικής είναι ένα κεντρικό επιστημολογικό ζήτημα που βρίσκεται διαρκώς υπό διαλογική συζήτηση και ερμηνεία. Στο πλαίσιο αυτό, αρκετοί θεωρητικοί επισημαίνουν ότι δεν υπάρχει λόγος να προσπαθούμε να βρούμε ποια ταινία είναι εθνογραφική και ποια όχι, αφού αυτό θα μπορούσε πιθανώς να είναι ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα μιας οποιασδήποτε ταινίας, ακόμα και μιας ταινίας μυθοπλασίας. Αυτό που έχει, ωστόσο, μεγαλύτερη σημασία είναι να αναδειχθεί ο βαθμός «εθνογραφικότητας» των ταινιών. Ο Marcus Banks (1992) εστιάζει σε τρία επιμέρους στοιχεία μέσω των οποίων μπορεί κανείς να διακρίνει τον βαθμό εθνογραφικότητας ενός φιλμ: α) τις προθέσεις, τα κίνητρα και τους στόχους του ερευνητή-κινηματογραφιστή, β) τη διαδικασία δημιουργίας της ταινίας, και γ) την απόκριση των θεατών στην ταινία και την πρόσληψή της από το κοινό. Επιπροσθέτως, ο Jay Ruby (1980), μια από τις ηγετικές φιγούρες στον χώρο της οπτικής ανθρωπολογίας, προτείνει τέσσερις προϋποθέσεις προκειμένου μια ταινία να χαρακτηριστεί εθνογραφική: α) θα πρέπει να αναφέρεται σε μια κουλτούρα συνολικά ή σε ορισμένες όψεις αυτής της κουλτούρας, β) θα πρέπει να εδράζει σε συγκεκριμένο πολιτισμικό και θεωρητικό πλαίσιο, γ) θα πρέπει να είναι σαφής όσον αφορά στη διαδικασία της έρευνας και της καταγραφής, και δ) θα πρέπει να διαπνέεται από ένα ξεκάθαρο φιλμικό-εθνογραφικό στιλ.

Έτσι, λοιπόν, το εθνογραφικό φιλμ, ως ειδικό εθνομουσικολογικό εργαλείο που χρησιμοποιείται για την καταγραφή ζωντανών μουσικών επιτελέσεων και συνεντεύξεων με πληροφορητές, είναι άμεσα συνδεδεμένο με την επιτόπια έρευνα πεδίου (fieldwork), καθώς και με την ανθρωπολογική πρακτική της συμμετοχικής παρατήρησης (participant observation), προσφέροντας εναλλακτικούς τρόπους

για υποστηρικτική οπτικοακουστική τεκμηρίωση όπως επίσης και μεταβίβαση της επιστημονικής γνώσης και της βιωμένης εμπειρίας των εθνομουσικολόγων όσον αφορά στο μουσικό πολιτισμό και τις πρακτικές που ερευνώνται (Poulakis, 2014). Οι ταινίες αυτές συνήθως ακολουθούν (σε γενικές γραμμές) έναν από τους δύο διαφορετικούς τύπους εθνομουσικολογικού λόγου, όπως έχουν καθιερωθεί στον ακαδημαϊκό και ερευνητικό χώρο από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Οι τύποι αυτοί, οι οποίοι πρακτικά μεταφέρουν σε φιλμικό επίπεδο τις γενικότερες θεωρητικές, μεθοδολογικές και επιστημολογικές κατευθύνσεις της σύγχρονης εθνομουσικολογίας και ανθρωπολογίας της μουσικής, θα μπορούσαν συνοπτικά να αποτυπωθούν ο πρώτος ως ο «μουσικολογικός-εθνομουσικολογικός» και ο δεύτερος ως ο «ανθρωπολογικός-εθνομουσικολογικός».

Στην πρώτη περίπτωση, το ενδιαφέρον στρέφεται προς τη μουσική ως ένα από τα στοιχεία της κουλτούρας αναφοράς τα οποία μπορούν να διερευνηθούν με τους όρους της ίδιας της εξεταζόμενης μουσικής τέχνης. Η δεύτερη περίπτωση αφορά στη μελέτη της μουσικής ως επιτελεστικού πολιτισμικού μορφώματος, το οποίο εξετάζεται στο πλαίσιο της ευρύτερης ανθρώπινης δραστηριότητας. Αν αντιπαραβάλλουμε τα ανωτέρω παραδείγματα, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι η πρώτη προσέγγιση είναι περισσότερο συναφής με την ανάλυση του μουσικού υλικού ως περιεχομένου και αποτελέσματος, δίνοντας έμφαση σε μουσικολογικά χαρακτηριστικά, όπως τα μουσικά είδη και οι μορφές, οι θεωρητικές αφετηρίες, οι εκτελεστικές πρακτικές και τεχνικές. Από την άλλη, η δεύτερη ακολουθεί την ανθρωπολογική εθνογραφική παράδοση με μουσική εστίαση, επικεντρώνοντας στις διαπροσωπικές σχέσεις που δημιουργούνται μέσω της μουσικής, στη θέση, τις εκφράσεις και τις λειτουργίες της μουσικής στην ανθρώπινη καθημερινότητα, στη διαμόρφωση ταυτοτικών κατασκευών διά της μουσικής ή ακόμα και στην ανάδειξη της μουσικής ως ενός επιτελεστικού οχήματος μιας εμπειρικής επαφής, γνώσης και ερμηνείας που μπορεί να δώσει τη δυνατότητα σε έναν άνθρωπο ή μια κοινότητα να βιώσουν τον κόσμο γύρω τους και να επικοινωνήσουν με άλλα άτομα ή συλλογικότητες.

Ως ένα ιδιαιτέρως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφορικά με το πρώτο είδος προσέγγισης του μουσικού θέματος σε ένα εθνογραφικό φιλμ, μπορούμε να αναφέρουμε την ταινία του γνωστού εθνομουσικολόγου και κινηματογραφιστή Hugo Zemp με τίτλο *ʻAreʼare Music* (1979). Πρόκειται ουσιαστικά για μια εξόχως διεξοδική οπτικοακουστική καταγραφή της παραδοσιακής μουσικής κουλτούρας της φυλής *ʻAreʼare*, ιθαγενών των Νήσων Σολομώντα στον Νοτιοδυτικό Ειρηνικό Ωκεανό. Ο Zemp, με έναν ιδιαιτέρως μεθοδικό τρόπο, παρουσιάζει αναλυτικά όλες τις κατηγορίες, τις τυπολογίες, τα θεωρητικά σχήματα και τις εκτελεστικές και τραγουδιστικές τεχνικές της μουσικής των *ʻAreʼare* με τη μορφή μιας συνολικής έκθεσης-επίδειξης, η οποία οργανώνεται με βάση τη μουσική κωδικοποίηση και ταξινόμηση, όπως η ίδια αποτυπώνεται στο μουσικό σύστημα της φυλής. Η εν λόγω παράδοση εξηγείται και παρουσιάζεται στην ταινία από έναν ειδικευμένο ντόπιο μουσικοδιδάσκαλο και εκτελεστή. Το αποτέλεσμα είναι, θα λέγαμε,

η παραγωγή μιας «οπτικής εγκυκλοπαίδειας» περί της μουσικής των *'Are'are*, σε μια προσπάθεια του ερευνητή να καταρτίσει επιστημονικά το δυτικό ακαδημαϊκό κοινό στη «μουσικολογική» πολυπλοκότητα του συγκεκριμένου πολιτισμού, ο οποίος, την εποχή που γυρίστηκε η ταινία, ήταν ακόμη σχετικά ανεξερεύνητος και άγνωστος στην επιστημονική κοινότητα.

Εικόνα 1. Στιγμιότυπο από την ταινία *'Are'are Music* (Hugo Zemp, 1979).

Το φιλμ περιστρέφεται γύρω από τη μουσική κουλτούρα των *'Are'are*, η οποία συνδέεται άμεσα με τα φυτά μπαμπού, τα οποία αποτελούν το βασικότερο υλικό για τη δημιουργία των οργάνων της φυλής και, συνεπώς, διαμορφώνουν τόσο τη σύσταση των μουσικών συνόλων όσο και το ιδιαίτερο ηχόχρωμα των μουσικών συνθέσεων (βλ. Εικόνα 1). Χωρίς ιδιαίτερες τεχνικές δυνατότητες, ο Zemp είχε στη διάθεσή του μόνο μία κάμερα για την κινηματογράφηση. Επιχειρώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στην «καθαρότητα» της οπτικοακουστικής καταγραφής κάθε μουσικής επιτέλεσης που παρουσιάζει και στην προσπάθεια να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού, ο Zemp εφάρμοσε τη χρήση των πολλαπλών λήψεων (multiple takes), προκειμένου να δημιουργήσει την ισχυρή ψευδαίσθηση πολυκάμερης κινηματογράφησης (multi-camera filming) κατά τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης φιλμικής αποτύπωσης. Το γεγονός αυτό αποτελεί και ένα από τα παράδοξα της ταινίας, για το οποίο η μέθοδος του Zemp καυτηριάστηκε έντονα από άλλους επιστήμονες: ότι, δηλαδή, ενώ απέφευγε συστηματικά τα οπτικά εφέ

και τις εξειδικευμένες κινηματογραφικές τεχνικές, αφήνοντας το ίδιο το θέμα να εκτεθεί στην κάμερα όσο το δυνατόν αμεσότερα και καθαρότερα, την ίδια στιγμή επιθυμούσε να παρέμβει ουσιωδώς στην τελική οπτικοακουστική κατασκευή, χρησιμοποιώντας τεχνικές που δεν συνάδουν με τις εθνογραφικές πρακτικές που απαντώνται στον κινηματογράφο του πραγματικού. Ο ίδιος ο Zemp (1988: 399) έχει σχολιάσει τον συγκεκριμένο τρόπο κινηματογράφησης, αναφέροντας ότι, με βάση την εμπειρία από την ταινία *Are'are Music*, «η ορχηστρική μουσική χωρίς αυτοσχεδιασμό, όπου οι μουσικοί επαναλαμβάνουν τις ίδιες κινήσεις, το μοντάζ είναι σχετικά εύκολο». Με άλλα λόγια, ότι ο χαρακτήρας της μουσικής των *Are'are* (δομή, ρυθμός και επιτελεστικές συνθήκες) συνέβαλε τελικά στην επιτυχία αυτού του οπτικοακουστικού ευρήματος, προσδίδοντας την απαραίτητη αληθοφάνεια.

Από την άλλη μεριά, ως τυπική περίπτωση που παραπέμπει στον δεύτερο τύπο προσέγγισης των εθνομουσικολογικών φιλμ, μπορούμε να μνημονεύσουμε την ταινία του διακεκριμένου εθνομουσικολόγου και οπτικού ανθρωπολόγου John Baily με τίτλο *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshavar, Pakistan* (1985). Η ταινία αυτή στρέφεται περισσότερο προς μια ανθρωπολογική μελέτη της μουσικής μέσα από τη ματιά ενός συγκεκριμένου μουσικού, καθώς πρόκειται για το φιλμικό πορτρέτο ενός διάσημου οργανοπαίκτη Αφγανικού ραμπάμπ, του Αμίρ Μοχάμεντ. Η κάμερα ακολουθεί από κοντά τον Αμίρ, καταγράφοντας σειρά επεισοδίων από τη ζωή του ως πρόσφυγα και επαγγελματία μουσικού στην πόλη της Πεσαβάρ. Το σπίτι του Αμίρ, η οικογένειά του, τα στέκια του, η δουλειά του, οι φίλοι και συνεργάτες του, οι δυσκολίες, οι αναμνήσεις (άλλοτε ευχάριστες και άλλοτε —τις περισσότερες φορές— θλιβερές και πονεμένες) και οι ανησυχίες του (τόσο πνευματικές όσο και πρακτικές) παραμένουν στο επίκεντρο της ταινίας. Ο Αμίρ, φίλος και συνοδοιπόρος του Baily, κατευθύνει τον κινηματογραφιστή στα μουσικά μονοπάτια της πρωτεύουσας του Πακιστάν, πλέκοντας στις προφορικές του αφηγήσεις και στις μουσικές του επιτελέσεις στοιχεία του προσφυγικού βίου αλλά και της έντονης καλλιτεχνικής του παρουσίας.

Το φιλμ στηρίζεται στην εκτεταμένη προγενέστερη επιτόπια έρευνα και μαθητεία του Baily στην τοπική αστική μουσική σκηνή του Αφγανιστάν κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980. Όπως ο ίδιος ο Baily (1990: 1) αναφέρει στον οδηγό μελέτης της ταινίας, η κάμερα παρακολουθεί στενά το ίδιο πρόσωπο σε πολλές διαφορετικές καταστάσεις, χτίζοντας μια σχέση οικειότητας και ενσυναίσθησης μεταξύ του κοινού και του μουσικού. Με τον τρόπο αυτό, ο Baily κατασκευάζει ένα βαθιά εμπνευσμένο και πολιτισμικά πλαισιωμένο εθνομουσικολογικό φιλμ. Ο συνοδοιπόρος του Baily στην κινηματογραφική αφήγηση, ο Αμίρ, γίνεται τελικά πρωταγωνιστής στην ταινία, καθοδηγώντας τον ερευνητή μέσα στα πολύπλοκα μονοπάτια της μουσικής ζωής στην Πεσαβάρ, στα πραγματικά προβλήματα της σκληρής καθημερινότητας, αλλά και σε νοσταλγικές αναπολήσεις στην περίοδο πριν τη Σοβιετική εισβολή στο Αφγανιστάν. Το φιλμ ακολουθεί παράλληλα δύο διαπλεκόμενες τροχιές αφηγηματικής ανάπτυξης: από τη μια μεριά, μια φιλμική απεικόνιση της πολιτισμικής (και, ειδικότερα, της μουσικής) δραστηριότητας της

περιοχής και, από την άλλη, μια λιτή κινηματογραφική βιογράφηση του ήρωα ως μουσικού και ως πρόσφυγα. Έτσι, ο Baily κατασκευάζει μια συνεκτική ταινία, η οποία ακροβατεί ανάμεσα σε κινηματογράφο του πραγματικού και μυθοπλασία, πλησιάζοντας περισσότερο προς το ιδιάζον είδος της εθνογραφικής μυθοπλασίας (ethnofiction), όπως αυτό καλλιεργήθηκε από τον πατέρα της σύγχρονης οπτικής ανθρωπολογίας Jean Rouch (Sjöberg, 2008).

Εικόνα 2. Στιγμιότυπο από την ταινία *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshavar, Pakistan* (John Baily, 1985).

Από τη δεκαετία του 1980, οι ανθρωπολόγοι George Marcus και Michael Fischer (1986) έχουν ήδη θέσει το φλέγον ζήτημα της κρίσης της αναπαράστασης στα ανθρωπολογικά κείμενα. Σε αυτό το πλαίσιο, οι γραπτές εθνογραφίες αλλά και οι περιορισμοί του γραπτού λόγου, γενικότερα, προκειμένου να εκφραστεί η εθνογραφική γνώση, τίθενται υπό αμφισβήτηση και, ακολούθως, έρχονται στην επιφάνεια διαφορετικές μορφές αναπαράστασης. Επίσης, κατά την ίδια περίοδο, η μετάβαση από την κάμερα των 16mm στη βιντεοκάμερα —και, συγκεκριμένα, από το παλιό κινηματογραφικό φιλμ στη μαγνητική ταινία— οδηγεί στην αύξηση των επιτόπιων οπτικοακουστικών καταγραφών, καθώς η κάμερα είναι πλέον ελαφρύτερη, μικρότερη, φθηνότερη και πιο εύχρηστη. Πρόκειται για την εποχή κατά την οποία παρατηρείται αυξανόμενο ενδιαφέρον για χρήση οπτικών μέσων στην ανθρωπολογία και την εθνομουσικολογία, παράλληλα με τη συζήτηση περί

έρευνας στο πεδίο και αυτοαναφορικότητας (Barz & Cooley, 1997). Στην πράξη, αυτό που κυρίως εφαρμόζεται αποτελεί συνδυασμό των δύο προαναφερθέντων τρόπων εθνογραφικής μελέτης (της γραπτής και της κινηματογραφικής), ενώ η φόρμα που ακολουθείται συνήθως από ανθρωπολόγους και εθνομουσικολόγους συμπεριλαμβάνει τη δημιουργία ενός εθνογραφικού φιλμ και τη συγγραφή ενός εκτενούς οδηγού μελέτης, μεγιστοποιώντας τις δυνατότητες και των δύο μέσων. Στην περίπτωση αυτή, η κινηματογράφηση δεν λειτουργεί ως συμπληρωματική διαδικασία καταγραφής, αλλά μπορεί να μεταβάλλει ριζικά τους συσχετισμούς και τις οριοθετήσεις τόσο στο πεδίο (παρουσία του ερευνητή-κινηματογραφιστή, της ομάδας του και του τεχνικού εξοπλισμού) όσο και στο επόμενο στάδιο, κατά τη σύνθεση του εθνογραφικού υλικού (Killick, 2013· Vignau, 2015).

Στις μέρες μας, ολοένα και περισσότεροι εθνομουσικολόγοι εντάσσουν τις κινηματογραφικές ταινίες (ή άλλης μορφής οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις) στην ερευνητική μεθοδολογία στο εθνογραφικό πεδίο ή/και στην εκπαιδευτική διαδικασία στις ακαδημαϊκές αίθουσες. Εκμεταλλευόμενοι τη δυναμική επίδραση των σύγχρονων οπτικοακουστικών μέσων, υποστηρίζουν ότι ο κινηματογράφος είναι ικανός να απεικονίσει όψεις της μουσικής ζωής μιας κοινότητας που δεν θα μπορούσαν να είχαν αποδοθεί πληρέστερα με τρόπο διαφορετικό. Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη την ευρεία κριτική περί των ηγεμονικών στρατηγικών αφήγησης, πρόσληψης και ερμηνείας της κοινωνικής και της πολιτισμικής πραγματικότητας (Henley, 2007), οι νέες μέθοδοι και τεχνολογίες οπτικοακουστικής καταγραφής και αναπαράστασης εφαρμόζουν υβριδικές, πειραματικές, αυτοαναφορικές και διϋποκειμενικές προσεγγίσεις, κατανοώντας, ουσιαστικά πλέον, ότι καμία μορφή εθνογραφικής περιγραφής δεν είναι εφικτό να υποκαταστήσει τη ζώσα, βιωμένη εμπειρία στο πεδίο της μουσικής επιτέλεσης (Scaldaferri, 2015). Όπως αναφέρει ο εθνομουσικολόγος Leonardo D'Amico (2020: 22), στη μοναδική μονογραφία περί «οπτικοακουστικής εθνομουσικολογίας» (audiovisual ethnomusicology), η παρούσα φάση αποτελεί μοναδική ευκαιρία για την εθνομουσικολογική επιστήμη να προσεγγίσει την οπτική ανθρωπολογία μέσω της εθνομουσικολογικής ταινίας, «μιας έννοιας ακόμα υπό επεξεργασία, παρότι έχει καταστεί αποδεκτή από τους μελετητές ως ένας πολύ αποτελεσματικός τρόπος αναπαράστασης της μουσικής εντός του ίδιου του περιβάλλοντός της —μέσω των οπτικοακουστικών οδών— για να απεικονίσει τις ζωές των μουσικών, να αναλύσει τις μουσικές δομές και να παρέχει μία εθνογραφική προσέγγιση της μουσικής επιτέλεσης».

Βιβλιογραφικές αναφορές

Baily, John (1990): *Film Guide for "Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshavar, Pakistan"*, Documentary Educational Resources, Γουοτερτάουν.

Banks, Marcus (1992): "Which Films Are the Ethnographic Films?", στο: Peter Ian Crawford & David Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, σ. 116–129.

Banks, Marcus (1995): "Visual Research Methods", *Social Research Update* 11, σ. 1–6.

Barz, Gregory E. & Timothy J. Cooley (επιμ.) (1997): *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη.

D'Amico, Leonardo (2020): *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*, Peter Lang, Βέρνη, Βερολίνο, Βρυξέλλες, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη.

Feld, Steven (1976): "Ethnomusicology and Visual Communication", *Ethnomusicology* 20/2, σ. 293–325.

Henley, Paul (2007): "Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in 'Visual' Anthropology", *Visual Anthropology Review* 23/1, σ. 54–63.

Killick, Andrew (2013): "Visible Evidence in Ethnomusicology", στο: Tim Shephard & Anne Leonard (επιμ.), *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, σ. 75–83.

Poulakis, Nick (2014), "Observation Techniques, Ethnomusicology", στο: William F. Thompson (επιμ.), *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, Sage Publications, Λονδίνο, Θάουζαντ Όακς και Νέο Δελχί, σ. 821–823.

Ruby, Jay (1980): "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film", *Semiotica* 30/1-2, σ. 153–179.

Scaldaferri, Nicola (2015): "Audiovisual Ethnography: New Paths for Research and Representation in Ethnomusicology", στο: Gianmario Borio (επιμ.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, σ. 373–392.

Sjöberg, Johannes (2008): "Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film", *Journal of Media Practice* 9/3, σ. 229–242.

Vignau, Charlotte (2015): "On Filming and Written Musical Ethnography: Perspectives from Visual Anthropology and their Possible Application to Ethnomusicology", *Arti Musices* 46/2, σ. 203–221.

Worth, Sol & John Adair (1972): *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον.

Zemp, Hugo (1988): "Filming Music and Looking at Music Films", *Ethnomusicology* 32/3, σ. 393–427.

Μουσικοθεραπεία και ιατρική εθνομουσικολογία: Συσχετισμοί και προβληματισμοί

Μίτσυ Ακογιούνογλου

1. Εισαγωγή

Η μελέτη της συνδρομής της μουσικής στον τρόπο πρόληψης και προάσπισης της υγείας, της ενίσχυσης κοινωνικών δεσμών, αλλά και ως μέσου θεραπείας ή αποκατάστασης, αποτελεί αντικείμενο μελέτης ποικίλων επιστημονικών πεδίων, όπως είναι η μουσικοθεραπεία, οι νευροεπιστήμες, η ιατρική ανθρωπολογία, η μουσική ψυχολογία, και άλλα. Η παρούσα εργασία εστιάζει στα δύο πεδία της μουσικοθεραπείας και της ιατρικής εθνομουσικολογίας που μελετούν τους ρόλους και τις χρήσεις της μουσικής στην πρόληψη και στη διατήρηση της υγείας, το κάθε πεδίο από τη δική του οπτική. Καθώς δεν φαίνεται ότι υπάρχουν μελέτες στην ελληνική βιβλιογραφία που να αφορούν ειδικότερα στις περιοχές της εθνομουσικοθεραπείας και της ιατρικής εθνομουσικολογίας, η παρούσα εργασία επιχειρεί να συνεισφέρει στον χώρο μια ισότιμη προσέγγιση και στα δύο πεδία, εστιάζοντας στα σημεία που συγκλίνουν και σε αυτά που αποκλίνουν. Εδώ, και τα δύο πεδία έχουν ως αφετηρία την εθνο-ιατρική, η οποία μελετά το πώς μια συγκεκριμένη ομάδα ατόμων κατανοεί και διαχειρίζεται την υγεία και την ασθένεια, και πώς αυτά συσχετίζονται με το εκάστοτε κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο (Quinlan, 2011). Το κοινό στοιχείο μελέτης και στους δύο χώρους είναι η μουσική και οι τρόποι με τους οποίους χρησιμοποιείται εντός κοινωνικο-πολιτισμικών πλαισίων στη διατήρηση, προαγωγή και ενίσχυση της υγείας και της ευζωίας των ατόμων της κοινότητας. Η βασική τους διαφορά είναι ότι η μουσικοθεραπεία είναι ένα επάγγελμα υγείας (AMTA, 2021), ενώ η ιατρική εθνομουσικολογία σχετίζεται με τη μουσικολογία και την ανθρωπολογία (Nettl, χ.χ.). Επειδή και τα δύο πεδία αποτελούν συγγενικές επιστημονικές προσεγγίσεις, είναι σημαντικό πρώτα να προσδιοριστούν με σαφήνεια, ώστε να τεθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια το γενικότερο πλαίσιο της μελέτης.

2. Θέτοντας το πλαίσιο: Μια αντιστικτική πορεία

Με μια πρώτη ματιά, μπορεί κανείς να διακρίνει αρκετούς συσχετισμούς ανάμεσα στη σύγχρονη μουσικοθεραπεία και στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται η μουσική για θεραπευτικούς σκοπούς σε παραδοσιακούς πολιτισμούς (Koen κ.ά., 2008). Ιστορικά, έχουν καταγραφεί ποικίλες περιπτώσεις που αναδεικνύουν τις

θεραπευτικές χρήσεις της μουσικής, από τις βιβλικές ιστορίες του Δαβίδ που ηρεμούσε τον Βασιλιά Σαούλ με την άρπα του, ως τις θεραπευτικές τελετές των αυτόχθονων φυλών και των σαμάνων (McFerran, 2011). Παρόλα αυτά, ο επιστημονικός κλάδος της μουσικοθεραπείας, ως ένα σύγχρονο πεδίο που δημιουργήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1940 στην Αμερική, δεν μπορεί να ιδωθεί ως ιστορική συνέχεια και εξέλιξη αυτών των καταγραφών (Bonde, 2019).

Βασιζόμενη στη μουσικοθεραπεία, που είναι και το επιστημονικό μου αντικείμενο, θεωρώ σημαντικό να ορίσω πρωταρχικά αυτό το πεδίο, το οποίο ενημερώνει την έρευνα και χρωματίζει τους συλλογισμούς μου. Έχουν καταγραφεί ποικίλοι ορισμοί για τη μουσικοθεραπεία (AMTA, 2021· Bunt & Stige, 2014· WFMT, 2011), βάσει των οποίων μπορούμε να συνοψίσουμε ότι η μουσικοθεραπεία είναι (α) η κλινική και ερευνητικά τεκμηριωμένη χρήση (β) μουσικών παρεμβάσεων για την επίτευξη (γ) εξατομικευμένων στόχων μέσα σε (δ) μια θεραπευτική σχέση από (ε) έναν πιστοποιημένο μουσικοθεραπευτή που έχει ολοκληρώσει (στ) ένα εγκεκριμένο πρόγραμμα σπουδών. Προχωρώντας σε κάθε παράμετρο του ορισμού ξεχωριστά, διευκρινίζεται ότι το (α) προσδιορίζει την αναπόσπαστη σχέση ανάμεσα στην έρευνα και την κλινική πρακτική που συμπορεύονται στη μουσικοθεραπεία, το (β) περιγράφει όλες τις στοχοθετημένες διαδικασίες εντός των οποίων χρησιμοποιούνται αποτελεσματικά οι μουσικές εμπειρίες, το (γ) περιγράφει μια διαδικασία που ξεκινάει από το παραπεμπτικό και περιλαμβάνει την αρχική αξιολόγηση, τον θεραπευτικό σχεδιασμό, τις παρεμβάσεις και την τελική αξιολόγηση, το (δ) τονίζει τη σημασία της θεραπευτικής σχέσης που δημιουργείται ανάμεσα στον θεραπευτή και τον θεραπευόμενο μέσω της μουσικής, το (ε) αναφέρεται στην πιστοποίηση που διασφαλίζει τη θεραπευτική ποιότητα και θέτει την ασφάλεια,[1] και το (στ) αφορά σε προπτυχιακές ή/και μεταπτυχιακές πανεπιστημιακές σπουδές σε ίδρυμα αναγνωρισμένο από τους επίσημους επιστημονικούς συλλόγους κάθε κράτους. Είναι δε σημαντική στον ορισμό η συμπερίληψη του σεβασμού και της ευαισθησίας στην πολυπολιτισμική πολυμορφία της πλουραλιστικής κοινωνικής μας πραγματικότητας.

Το ιδιαίτερο και μοναδικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τη μουσική δημιουργία και τις μουσικές παραδόσεις κάθε τόπου είναι σημαντικό να ενσωματώνεται και να χαρακτηρίζει την κλινική πρακτική της μουσικοθεραπείας. Ορμώμενος από αυτήν την ανάγκη της χρήσης της μουσικής του κάθε τόπου, ο Moreno (1995) πρότεινε να δημιουργηθεί ένα ξεχωριστό πεδίο στον χώρο της μουσικοθεραπείας, η «εθνομουσικοθεραπεία». Εισήγαγε τον συγκεκριμένο όρο για να περιγράψει τη διεπιστημονική συστηματική προσέγγιση της χρήσης της παραδοσιακής μουσικής στη θεραπεία και «τη μελέτη της γηγενούς μουσικής και των θεραπευτικών πρακτικών σε ένα ανθρωποκεντρικό μοντέλο» (Moreno, 1995: 336). Αν και ως

1 Για την εξάσκηση της μουσικοθεραπείας απαιτείται, σε όσες χώρες υπάρχει η επαγγελματική αναγνώριση, να πληρούνται και να διατηρούνται μέσω συνεχιζόμενης εκπαίδευσης ένα σύνολο επαγγελματικών ικανοτήτων σύμφωνα με τα καθιερωμένα επαγγελματικά πρότυπα (Harrison, 2015).

όρος δεν φαίνεται να έχει επικρατήσει ευρέως, στη θέση του τείνει να χρησιμοποιείται η «πολιτισμικά επικεντρωμένη» μουσικοθεραπεία (culture-centered music therapy). Με τον όρο αυτό, ο Stige (2002) ορίζει την προσαρμογή και εφαρμογή των υπαρχουσών μοντέλων μουσικοθεραπείας, εντός του εκάστοτε πολιτισμικού πλαισίου, με δυνατότητα ανάπτυξης νέων μεθόδων κλινικής πρακτικής και, κατ' επέκταση, νέων θεωριών μουσικοθεραπείας, επισημαίνοντας ταυτόχρονα την ανάγκη να λαμβάνεται υπόψη το πολιτισμικό υπόβαθρο των συμμετεχόντων στη μουσικοθεραπεία. Σε αυτήν την προσπάθεια, ο/η μουσικοθεραπευτής/τρια καλείται να συνδυάσει στοιχεία της εθνομουσικολογίας, της μουσικοθεραπείας, της ιατρικής ανθρωπολογίας και της ιατρικής, ώστε να αποκτήσει βαθύτερη γνώση της θεραπευτικής επενέργειας της μουσικής, μέσα από τη μελέτη της σε τελετουργικές πρακτικές και παραδοσιακά έθιμα, που έχουν στόχο τη χρήση της στη μουσικοθεραπευτική συνθήκη (Moreno, 1995· Chiang, 2008).

Παράλληλα υπάρχει ένα νέο πεδίο που εδράζεται στον χώρο της εθνομουσικολογίας, η ιατρική εθνομουσικολογία (το πεδίο αυτό δεν έχει μελετηθεί ακόμα, από όσο γνωρίζω, στη χώρα μας). Έχοντας ρίζες σε ολιστικά και εναλλακτικά ιατρικά μονοπάτια, η ιατρική εθνομουσικολογία μελετάει τρόπους με τους οποίους η μουσική και ο ήχος χρησιμοποιούνται σε καταστάσεις της ζωής, όπως ψυχολογικές, συναισθηματικές, κοινωνικές, σωματικές και πνευματικές (Koen κ.ά., 2008). Όπως επισημαίνει ο Koen (2009), στην ιατρική εθνομουσικολογία προσεγγίζονται η μουσική και ο ήχος μέσα από τη δυνατότητά τους να γίνουν η γέφυρα που ενώνει το σώμα με το πνεύμα ως απαραίτητο στοιχείο σε θεραπευτικές τελετουργίες. Για τον λόγο αυτό, χρησιμοποιεί μεθόδους και τεχνικές τις οποίες αντλεί από όλους τους κλάδους της μουσικολογίας καθώς και από τις τέχνες, τις κοινωνικές και τις ανθρωπιστικές επιστήμες (Koen, 2008).

Μια βασική διαφορά-ζήτημα ανάμεσα στα δύο υπό μελέτη πεδία, φαίνεται ότι είναι η παράμετρος της κλινικής πρακτικής, καθώς η μουσικοθεραπεία επιχειρεί να μεταφέρει και να εντάξει τη θεωρητική εθνογραφική γνώση της μουσικής στο πεδίο της σύγχρονης κλινικής μουσικοθεραπευτικής πρακτικής. Σε αυτήν προσμετράται και η παράμετρος της δημιουργίας της θεραπευτικής σχέσης, η οποία αποτελεί ουσιαστική συνθήκη στη μουσικοθεραπεία. Αν και φαίνεται αυτοί οι δύο τομείς να ακολουθούν διαφορετικές πορείες, σύμφωνα με τον επιστημολογικό τους προσανατολισμό, βάσει της βιβλιογραφίας, είναι επίσης αλήθεια ότι τα δύο αυτά πεδία δεν έχουν καταφέρει να αλληλεπιδράσουν μέσα σε αυτά τα 20 χρόνια, παρόλο που θα μπορούσαν να ωφεληθούν το ένα από το άλλο. Η Dirksen (2012) το αποδίδει στο ότι η μουσικοθεραπεία αντλεί συνήθως τις θεραπευτικές πρακτικές της από την Δυτική ιατρική κλινική έρευνα, ενώ η ιατρική εθνομουσικολογία εξερευνά τους πολιτισμούς και τις μουσικές θεραπευτικές παραδόσεις των λαών ως μέσο αντιμετώπισης και πρόληψης σε επίπεδο κοινότητας. Από την άλλη, η Chiang (2008) διαφοροποιεί τους κλάδους, επισημαίνοντας ότι οι μουσικοθεραπευτές ενδιαφέρονται κυρίως για την πρακτική εφαρμογή της θεραπευτικής δυνατότητας της μουσικής, ενώ η ιατρική εθνομουσικολογία εστιάζει στην κα-

ταγραφή και τεκμηρίωση των σαμανικών ή άλλων θεραπευτικών τελετουργικών πρακτικών. Οι Edwards και MacMahon (2015) προσθέτουν και την παράμετρο της εκπαίδευσης και του διαφορετικού της προσανατολισμού, καθώς οι εθνομουσικολόγοι, κατά τη διάρκεια των σπουδών τους, εστιάζουν σε γνώσεις ακουστικής και μουσικής, και δεν καταρτίζονται σε θεραπευτικές πρακτικές ή προσεγγίσεις,[2] ενώ οι σπουδές στη μουσικοθεραπεία εφοδιάζουν τους μουσικοθεραπευτές με τις απαραίτητες θεραπευτικές γνώσεις και δεξιότητες για να μπορούν να εργάζονται στον χώρο της υγείας, φροντίζοντας και διαφυλάσσοντας την ασφάλεια όλων των συμμετεχόντων στη θεραπευτική διαδικασία.

3. Μελέτες από τα δύο πεδία

Για τη βαθύτερη κατανόηση των διακριτών τρόπων προσέγγισης των δύο πεδίων στον χώρο της εθνογραφικής μουσικολογικής καταγραφής, ανάλυσης και χρήσης της πολιτισμικής μουσικής γνώσης, περιγράφονται στη συνέχεια ενδεικτικές μελέτες ξεχωριστά από τον κάθε χώρο. Σοβαρές διαφορές διακρίνονται στο πώς αναλύουν και διερευνούν τη θέση της μουσικής σε θεραπευτικά τελετουργικά δρώμενα, στο πώς προσεγγίζουν αυτήν τη μουσική γνώση, αλλά και στο πώς τη χρησιμοποιούν. Οι διαφορές αυτές ουσιαστικά οφείλονται στη διαφορετική επιστημονική θεώρηση βάσει της οποίας θέτουν τον ερευνητικό προσανατολισμό τους, αλλά και το πεδίο εφαρμογής τους. Η ιατρική εθνομουσικολογία έχει ως αφετηρία την εθνομουσικολογία που αφορά στην ερευνητική και εφαρμοσμένη μελέτη της μουσικής στο εκάστοτε πολιτισμικό της πλαίσιο (Koen κ.ά., 2008), ενώ η εθνομουσικοθεραπεία ή η «πολιτισμικά επικεντρωμένη» μουσικοθεραπεία έχει ως αφετηρία τη μουσικοθεραπεία που εστιάζει στη χρήση της μουσικής εντός μιας θεραπευτικής σχέσης για την προάσπιση και προαγωγή της υγείας (Moreno, 1995).

3.1 Ενδεικτικές μελέτες από το πεδίο της ιατρικής εθνομουσικολογίας

Αν και ο όρος «ιατρική εθνομουσικολογία» είναι πρόσφατος, παρατίθενται και παλαιότερες μελέτες που επικεντρώθηκαν στον ορίζοντα ενδιαφέροντος του συγκεκριμένου πεδίου. Η Roseman, το 1981, έζησε για σχεδόν δύο χρόνια με τους Σενόι Τεμιάρ στο τροπικό δάσος στη Μαλαισία, επιχειρώντας να απαντήσει στο ερώτημα «γιατί και με ποιον τρόπο ένα τελετουργικό που εμπεριέχει τραγούδι μπορεί να θεραπεύσει την ασθένεια κάποιου» και μελέτησε τη σχέση της μουσικής και της κίνησης σε σαμανικές θεραπευτικές τελετές. Συνδυάζοντας το διττό της

2 Παρόλα αυτά υπάρχει ένας μικρός αριθμός ιατρικών εθνομουσικολόγων που, αν και δεν έχουν εξειδικευτεί ή εκπαιδευτεί κατάλληλα, παρέχουν εναλλακτικά «θεραπευτικά προγράμματα» και «θεραπευτικές συνεδρίες» (Koen, 2018: 254), θέτοντας έτσι σε κίνδυνο και τον εαυτό τους και τους συμμετέχοντες σε αυτές τις πρακτικές.

επαγγελματικό ενδιαφέρον ως μουσικολόγος και ανθρωπολόγος, ηχογράφησε και εν συνεχεία ανέλυσε τις θεραπευτικές τελετές των σαμάνων από όπου φάνηκε η σχέση της μουσικής και της κίνησης στη διαμόρφωση και στον δεσμό της ψυχής και του σώματος (Roseman, 1993· Roseman, 2008). Μελετώντας τις μουσικο-ιατρικές τελετουργίες των Τεμιάρ, και με στόχο να κατανοήσει τη διαδικασία της μουσικής θεραπείας, η Roseman επεσήμανε ότι «χρειάζεται να κατανοηθούν οι πολιτισμικοί κόσμοι εντός των οποίων συν-υπάρχουν οι μουσικοί ήχοι και τα ανθρώπινα σώματα» (Roseman, 2008: 24). Για τον λόγο αυτό, πρότεινε να μελετάται η θεραπευτική χρήση της μουσικής εντός ενός θεωρητικού πλαισίου με τέσσερις άξονες: τη μουσική και τις ηχητικές δομές, τη νοηματοδότηση της μουσικής εντός κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου, την επιτελεστική και ενσώματη διάσταση και τις ψυχο-βιο-φυσιολογικές μεταμορφώσεις (Roseman, 2008).

Αντίστοιχα, ο Janzen (1992), ως ιατρικός ανθρωπολόγος, αναζήτησε και μελέτησε τη θεραπευτική διάσταση των ngoma, κοινοτικών τελετουργιών για τον εξορκισμό διάφορων παθήσεων που περιλαμβάνουν κρουστά, χορό, τραγούδι, σε χώρες της Κεντρικής και Νότιας Αφρικής. Ο Koen, εθνομουσικολόγος, προσέθεσε τις παραμέτρους της θρησκείας, της πνευματικότητας και του διαλογισμού, και μελέτησε τη σχέση της μουσικής, της προσευχής και της θεραπείας στις κοινότητες του οροπεδίου του Παμίρ, στο Τατζικιστάν, και συμπέρανε ότι το maddāh, ένα φωνητικό και οργανικό είδος τραγουδιού, «λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στις συνειδητοποιήσεις του εαυτού, που υπόκειται σε ασθένειες, και στις συνειδητοποιήσεις του πνευματικού εαυτού, που υπάρχει πέρα από ασθένειες» (Koen, 2005: 308). Από τη μελέτη του Koen (2008), προκύπτει ότι το maddāh χρησιμοποιείται επίσης και ως μέσο πρόληψης των ασθενειών, καθώς φαίνεται ότι ενισχύσει το άτομο σε βιο-φυσιολογικό, γνωστικό, συναισθηματικό, κοινωνικό και πνευματικό επίπεδο.

Πιο πρόσφατες μελέτες έχουν εστιάσει ιδιαίτερα στο HIV/AIDS και τη μουσική, στις κινήσεις που έχουν γίνει για την καθιέρωση της μουσικής ως οικονομικής παρέμβασης για τον περιορισμό της διασποράς του ιού και την ενθάρρυνση ενός θετικού τρόπου ζωής στην Ουγκάντα (Barz, 2006), στη διερεύνηση της προαγωγής της ψυχολογικής ευελιξίας μέσω παραδοσιακών επιτελεστικών θεραπευτικών πρακτικών που συνοδεύονται από μουσική (Hinton, 2008) και στη συγκέντρωση κοινοτικών μουσικών πρωτοβουλιών που καταγράφουν θετικά αποτελέσματα για το άτομο και την κοινότητα στο Ναϊρόμπι (Van Buren, 2010). Όλες αυτές οι εθνογραφικές μελέτες πεδίου διερεύνησαν και κατέγραψαν τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιείται η μουσική ως φάρμακο, ως υποστήριξη ή ως μέσο κάθαρσης και διαλογισμού σε ποικίλα τελετουργικά δρώμενα και πολιτισμικά πλαίσια.

3.2 Ενδεικτικές μελέτες από το πεδίο της εθνομουσικοθεραπείας

Υπάρχουν πολλές ομοιότητες στη σύγχρονη και την παραδοσιακή νοηματοδότηση της μουσικής και της θεραπείας, σε σχέση με τον ρόλο της μουσικής στην

πραγμάτωση ευρύτερων στόχων, όπως είναι η υποστήριξη ενός θετικού συστήματος πεποιθήσεων προς μια ασθένεια, η διάσπαση της προσοχής από τον σωματικό ή τον συναισθηματικό πόνο, η έκφραση συγκρούσεων με μουσικό παρά με λεκτικό τρόπο για τη συναισθηματική αποφόρτιση, καθώς και η ενδυνάμωση αισθημάτων ομαδικής στήριξης και αυτοπεποίθησης (Moreno, 1995). Αρκετές μελέτες έχουν εξετάσει τη σχέση μεταξύ παραδοσιακών θεραπευτών (όπως για παράδειγμα των σαμάνων) και μουσικοθεραπείας, και τη χρήση της παραδοσιακής μουσικής στη μουσικοθεραπεία σε μέρη σε όλον τον κόσμο (Aluede, 2006· Dos Santos, 2005· Forrest, 2000· Kigunda, 2003· Kirkland, 2009· Moreno, 1995· Schwantes κ.ά., 2011· Stige, 2008).

Ο Forrest (2000) χρησιμοποίησε παραδοσιακή μουσική ως μέσο για τη δημιουργία και τη διατήρηση κοινωνικής, ατομικής και ιστορικής ταυτότητας σε Ρωσίδα ασθενή που βρισκόταν στο τελευταίο στάδιο της ζωής της και συμπέρανε ότι η μουσική της πατρίδας της τη βοήθησε να ανασύρει παλιές αναμνήσεις της και να λύσει συγκρούσεις του παρελθόντος. Ο Aluede (2006) μελέτησε τον ρόλο της μουσικοθεραπείας μέσα στις παραδοσιακές πρακτικές της Αφρικής, εστιάζοντας στους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιείται η παραδοσιακή μουσική της Νιγηρίας στην αντιμετώπιση ασθενειών και την στήριξη των πενθούντων. Οι Schwantes *κ.ά.* (2011), σε μελέτη τους πάνω στο παραδοσιακό corrido, μια μεξικάνικη μπαλάντα, με ομάδα Μεξικανών μεταναστών που πενθούσαν την απώλεια συναδέλφων τους, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι η χρήση παραδοσιακών τοπικών τραγουδιών, μαζί με τη συγγραφή και αφήγηση της ιστορίας των θανόντων, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αποτελεσματική προσέγγιση στην αντιμετώπιση του θρήνου. Επιπλέον, ο Dos Santos (2005) υποστηρίζει ότι η έκθεση σε μια πολιτισμικά διαφορετική μουσική ωφελεί τους ασθενείς, καθώς βοηθά στην ανάπτυξη της προσαρμοστικότητας και της ανοχής τους στη διαφορετικότητα.

Μελέτη που εστίασε στη σημασία μιας βαθύτερης γνώσης του πολιτισμικού υπόβαθρου και κατανόησης της μουσικής παράδοσης των θεραπευομένων κατέληξε πως οι πολυπολιτισμικές συναντήσεις στη μουσικοθεραπεία είναι συχνά περίπλοκες, καθώς απαιτείται να επιτύχει ο/η μουσικοθεραπευτής/τρια έναν γνήσιο δεσμό με τη μουσική παράδοση των θεραπευομένων (Yehuda, 2013). Σε αντίστοιχη μελέτη για την κατανόηση του ρόλου των εβραϊκών παραδοσιακών τραγουδιών, η Amir (1997) επισημαίνει τη σπουδαιότητα της εμβάθυνσης στην πολιτισμική ιστορία και στους τρόπους με τους οποίους συνδέεται η μουσική στη μνήμη των συμμετεχόντων στη μουσικοθεραπεία. Υπάρχει, όμως, η ανάγκη για περαιτέρω εθνογραφικά βασισμένες μελέτες πάνω στον ρόλο της μουσικής στην υγεία και στις παραδοσιακές θεραπευτικές τελετουργίες (Stige, 2008). Όπως αρκετοί ερευνητές του χώρου υποστηρίζουν, οι επαγγελματίες μουσικοθεραπευτές είναι σημαντικό να μελετήσουν και να αποκτήσουν μια σχέση με τις παραδοσιακές πρακτικές και τη λαϊκή σοφία (Stige, 2002· Moreno, 1995), ώστε να τα μεταφέρουν στην κλινική τους πρακτική.

4. Μία μελέτη περίπτωσης: Το πένθος, το μοιρολόι, η μουσικοθεραπεία

Μέσα από την παρακάτω μελέτη περίπτωσης, επιχειρείται να δοθεί ένα παράδειγμα του τρόπου χρήσης της θεωρητικής και επιτελεστικής γνώσης των μουσικών παραδοσιακών πρακτικών στο κλινικό πλαίσιο της μουσικοθεραπείας. Καθώς κοινό στοιχείο σε πολλούς πολιτισμούς είναι η ενεργός συμμετοχή των πενθούντων στη μουσική δημιουργία με τραγούδι και κίνηση κατά τη διάρκεια των τελετουργικών ταφικών εθίμων (Amir, 1997· Wlodarczyk, 2010), η μελέτη περίπτωσης εστιάζει στο μοιρολόι. Αυτή η μουσική συμμετοχική διαδικασία στις θρηνητικές τελετουργίες έχει υπάρξει το επίκεντρο μελέτης από επιστήμονες και από τα δύο πεδία. Αρκετοί ερευνητές έχουν μελετήσει, από τη σκοπιά της ιατρικής εθνομουσικολογίας, τη θέση της μουσικής στις διαβατήριες τελετές σε ποικίλες περιοχές, όπως στη Ζιμπάμπουε, στην Ινδία, στη Μαλαισία, στο Μπαλί και στο Τατζικιστάν (Alviso, 2011· Roseman, 2008· Bakan, 2008· Kapoor, 2004· Koen, 2008). Αντίστοιχα, από τη σκοπιά της μουσικοθεραπείας, έχει διεξαχθεί αριθμός μελετών που είναι εστιασμένες στη σημασία των παραδοσιακών τραγουδιών στην επεξεργασία του θρήνου και τη διεργασία του πένθους, και τη χρήση τους στην κλινική μουσικοθεραπευτική πρακτική στην Ελλάδα, στο Ισραήλ, στην Ινδία και στο Μεξικό (Ακογιούνογλου, 2020α· Ακογιούνογλου, 2020β· Amir, 1998· Schwantes κ.ά., 2011· Sekeles, 2007). Η παρούσα μελέτη περίπτωσης αφορά στη χρήση στοιχείων του χιώτικου μοιρολογιού σε συνεδρίες μουσικοθεραπείας με ένα επτάχρονο κορίτσι που πενθεί τον απρόσμενο θάνατο του πατέρα της.

5. Το χιώτικο μοιρολόι στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία

Στην Ελλάδα, ενώ η μουσική παράδοση είναι στενά συνδεδεμένη με τη ζωή των Ελλήνων, η παραδοσιακή μουσική δεν φαίνεται να χρησιμοποιείται ιδιαίτερα σε συνεδρίες μουσικοθεραπείας (Ακογιούνογλου, 2014). Με επίκεντρο το χιώτικο μοιρολόι, ως παραδοσιακό μουσικό δρώμενο για την αντιμετώπιση του πόνου της απώλειας (Ακογιούνογλου, 2020α· Ακογιούνογλου, 2020β), παρατίθεται μια σύντομη περιγραφή της μουσικοθεραπευτικής του διάστασης. Για την αρχική μελέτη, συγκεντρώθηκαν επτά ημιδομημένες συνεντεύξεις με μοιρολογίστρες από τέσσερα χωριά της Χίου και, ακολουθώντας περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική ανάλυση (Giorgi, 2012), αναλύθηκε το πώς το θρηνητικό τραγούδι μπορεί να αποτελέσει το όχημα για την άμεση ατομική και συλλογική έκφραση της οδύνης που συνοδεύει τον θάνατο ενός συγκεκριμένου ανθρώπου. Εμβαθύνοντας στην ανάλυση των αφηγήσεων των γυναικών, επιχειρήθηκε να απαντηθεί κατά πόσο και πώς μπορεί να βοηθήσει το μοιρολόι στη διεργασία του πένθους της ίδιας της μοιρολογίστρας, αλλά και της ευρύτερης πενθούσας κοινότητας (για περισσότερα βλ. Ακογιούνογλου, 2020α· Ακογιούνογλου, 2020β· Akoyunoglou,

2020). Για την παρούσα μελέτη, μια δευτερογενής ανάλυση των δεδομένων από τις αφηγήσεις των μοιρολογιστρών επέτρεψε στην ανάγνωση στοιχείων που κάνει το μοιρολόγημα να ενδιαφέρει μια μουσικοθεραπεύτρια, ώστε να το εντάξει στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία.

Η διαδικασία του πένθους είναι μια φυσιολογική πορεία μετάβασης από τον πόνο της απώλειας στην αποδοχή του κενού και την επιστροφή σε μια νέα κανονικότητα ζωής χωρίς τον αγαπημένο που πέθανε. Το μοιρολόι αποτελεί μέρος των ταφικών τελετουργιών σε πολλά χωριά του Ελλαδικού χώρου. Υπό το πρίσμα της μουσικοθεραπείας, και μέσα από τη δευτερογενή ανάλυση των αφηγήσεων, προκύπτει ότι η μελέτη αυτού του τελετουργικού δρώμενου προσφέρει πολλά για την κατανόηση των διεργασιών του πένθους ατομικά και συλλογικά. Η ίδια η μοιρολογίστρα, σε ψυχολογικό επίπεδο, φαίνεται να αναπτύσσει την ενσυναίσθησή της και την ψυχική της ανθεκτικότητα, ενώ, σε μουσικό επίπεδο, καλλιεργεί τη στιχουργική αυτοσχεδιαστική της ικανότητα, τις φωνητικές δεξιότητές της, αλλά και την ικανότητά της να εκθέτει τον εαυτό της στην κοινότητα μέσα από τη δημόσια έκφραση των συναισθημάτων του πόνου. Ταυτόχρονα, ως συλλογικό δρώμενο, το μοιρολόγημα έχει χαρακτηριστικά μιας ομάδας αυτοβοήθειας, η οποία ενδυναμώνει τη «συγγενική» σχέση των γυναικών, ενισχύει την ψυχική ανθεκτικότητα, στηρίζει τους νέους πενθούντες και τις νέες πενθούσες μέσα από την εμπειρία των γηραιότερων, και παράλληλα ισχυροποιεί τους δεσμούς με την κοινότητα, καθώς ένα ολόκληρο χωριό έρχεται να συνδράμει και να βοηθήσει την οικογένεια που θρηνεί τον θάνατο του αγαπημένου τους ανθρώπου (Ακογιούνογλου, 2020α). Τα παραπάνω στοιχεία προέκυψαν από τη μελέτη του ίδιου του βιώματος των γυναικών που έχουν μοιρολογήσει και έχουν συνοδεύσει με το θρηνητικό τραγούδι τους μέλη της κοινότητας ή του χωριού τους στην ταφική διαδικασία στο νησί της Χίου.

Η μελέτη μιας πτυχής της μουσικής παράδοσης, όπως είναι το μοιρολόι, μπορεί να εστιάσει είτε στην ίδια τη μουσική, μαζί με τα δεδομένα που αφορούν την επιτέλεσή της, είτε στον ρόλο και στη λειτουργία της. Η σύντομη περιγραφή που επιχειρήθηκε αφορά μια έμμεση προσέγγιση του μοιρολογιού, ώστε να κατανοηθεί η σύνδεσή του με τη διεργασία του πένθους, τόσο ατομικά για τις ίδιες τις μοιρολογίστρες, όσο και συλλογικά για την κοινότητα. Πιθανόν το μοιρολόι, όπως προκύπτει μέσα από τους κοινωνικούς δεσμούς των μικρών κοινοτήτων, να μην έχει αποτελέσει ως τώρα θέμα μελέτης για τον χώρο της ιατρικής εθνομουσικολογίας, καθώς φαίνεται, ως δρώμενο, να στοχεύει στη στήριξη των πενθούντων και όχι στην ίαση ή στη θεραπεία.

6. Η μελέτη περίπτωσης της Άννας

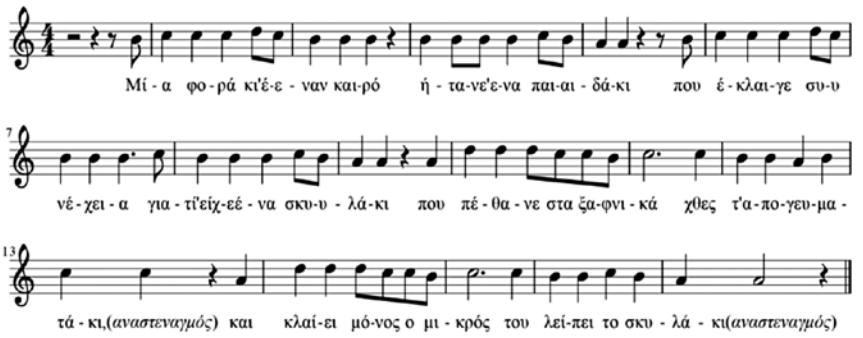
Μια ευρέως χρησιμοποιημένη μουσικοθεραπευτική πρακτική είναι η δημιουργία τραγουδιών (Aasgard, 2005), για τα οποία ακολουθούνται συνήθως συγκεκριμένα βήματα (O'Brien, 2004). Για τη χρήση του μοιρολογιού στη μουσικοθεραπευ-

τική συνεδρία, στο πλαίσιο συμβουλευτικής πένθους, μελετήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία της μουσικής του χιώτικου μοιρολογιού, όπως η μελωδία, ο στίχος, η μετρική, τα τονικά χαρακτηριστικά και ο αυτοσχεδιαστικός του χαρακτήρας. Σχεδιάστηκε και εφαρμόστηκε μια βραχείας διάρκειας συμβουλευτική μουσικοθεραπεία πένθους για μια επτάχρονη που είχε μόλις χάσει απρόσμενα τον πατέρα της. Οι Kübler-Ross και Kessler (2005: 160) χαρακτηρίζουν τα παιδιά ως «λησμονημένους πενθούντες», καθώς συχνά, στο γενικότερο πένθος που βιώνει η οικογένεια, τα παιδιά μένουν αθέατα. Όμως, ο θάνατος ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία, κατά την οποία η ανάγκη για σταθερούς δεσμούς εξάρτησης είναι ισχυρή, είναι ένα γεγονός που απειλεί το παιδί στον πυρήνα της ύπαρξής του (Zafar & Mubashir, 2012) και είναι άμεσα συνυφασμένο με συμπτώματα κατάθλιψης, συναισθηματικής απόσυρσης, συχνά συνοδεύεται με πτώση του βιοτικού επιπέδου αλλά και με προβλήματα στις σχολικές τους επιδόσεις (Amato, 1991· Wolchik κ.ά., 2006). Στην περίπτωση της επτάχρονης Άννας, ο αναπάντεχος θάνατος του πατέρα της στα έξι της χρόνια, την οδήγησε σε μια συναισθηματική και επικοινωνιακή απομόνωση. Δεν θέλησε να παραβρεθεί ούτε στην κηδεία, αλλά ούτε και σε μνημόσυνα που ακολούθησαν, και μέσα σε λίγο διάστημα άρχισε να παρουσιάζει δερματικά συμπτώματα αγνώστου αιτιολογίας και συστολή έκφρασης συναισθημάτων. Λίγους μήνες μετά, κατόπιν παρότρυνσης του παιδοψυχιάτρου, η μητέρα της, παρακινούμενη από την αγάπη της μικρής για τη μουσική, αποφάσισε να την φέρει στη μουσικοθεραπεία.

Μαζί με την αρχική συνεδρία γνωριμίας και αξιολόγησης, πραγματοποιήθηκαν συνολικά 20 συνεδρίες μουσικοθεραπείας. Στην πορεία αυτή των πέντε μηνών, η Άννα δημιουργούσε τα δικά της «μοιρολόγια», καθώς όλα τα τραγούδια της είχαν ως θέμα «μια απώλεια», την οποία επέλεγε κάθε φορά η ίδια. Για τη δομή των θρηνητικών της τραγουδιών, χρησιμοποιήθηκαν ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, η αφήγηση της ιστορίας μιας απώλειας, η επαναλαμβανόμενη λιτή τριτονική ως πεντατονική μελωδία, ο αυτοσχεδιασμός, οι συρτοί ήχοι στις καταλήξεις των μελωδιών και η αμεσότητα στην επικοινωνία, όλα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα χιώτικα μοιρολόγια.

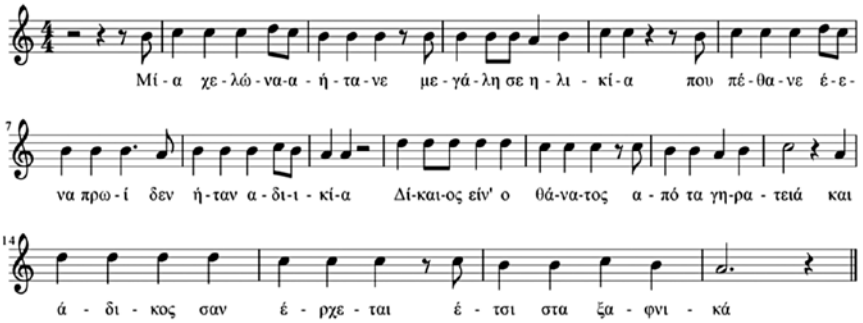
Για τη διαδικασία συγγραφής των τραγουδιών ακολουθήθηκαν τα παρακάτω βήματα: (1) επιλογή θέματος βασισμένου σε κάποια απώλεια από τη φαντασία της ή από τα δικά της βιώματα με ελεύθερο καταιγισμό ιδεών, (2) συγγραφή ιστορίας, (3) μεταγραφή σε στίχους βασισμένους σε δεκαπεντασύλλαβο ρυθμό, (4) καθορισμός τριτονικής ή πεντατονικής μελωδίας, (5) προσθήκη ήχων (αναστεναγμοί, μακρόσυρτα φωνήματα, και άλλα) σε καταλήξεις φράσεων και (6) εκτέλεση τραγουδιού είτε a capella είτε με συνοδεία κιθάρας από τη μουσικοθεραπεύτρια. Αυτά τα βήματα παρείχαν στην Άννα ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούσε να αισθανθεί ασφάλεια για τη δημιουργία των δικών της τραγουδιών, σημαντικό για το νεαρό της ηλικίας της. Ως προς τη θεματολογία της, στην αρχή ξεκίνησε δημιουργώντας τραγούδια που περιέγραφαν φανταστικές ιστορίες απώλειας με ήρωες που επινοούσε, μετά συνέχισε γράφοντας ιστορίες πάνω σε δικές της απώ-

λειες (όπως ενός σκύλου της) και, προς το τέλος της μουσικοθεραπευτικής της πορείας, έγραφε τραγούδια για τον πατέρα της και προς τον πατέρα της. Ως προς τις μελωδίες της, όταν ξεκίνησε να γράφει, σκαρφιζόταν μια διαφορετική μελωδία κάθε φορά, αλλά στην 11η συνεδρία, αφού τραγούδησε το τραγούδι της, κατέληξε λέγοντας: «αυτή είναι η μελωδία μου» και αυτή χρησιμοποίησε σε όλα τα επόμενα τραγούδια της. Σε αυτήν τη μελωδία (Παράδειγμα 1) έγραψε πρώτα ένα θρηνητικό τραγούδι για ένα παιδί που έχασε το σκύλο του.



Παράδειγμα 1. Η «δική» της μελωδία (από την 11η συνεδρία).

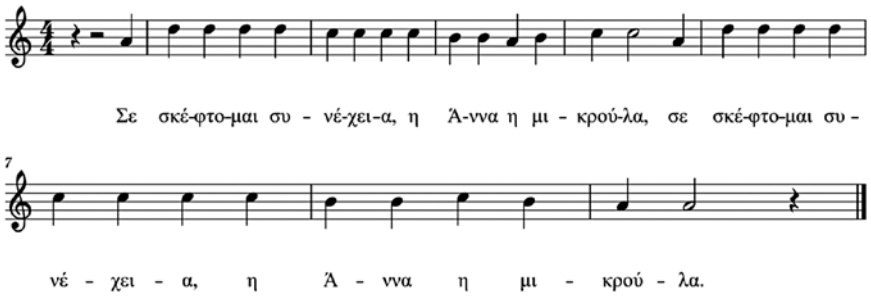
Σε αυτό το τραγούδι, η Άννα αναφέρεται στο επώδυνο συναίσθημα ενός ξαφνικού και απρόσμενου θανάτου, στην ανάγκη εξωτερίκευσης του πόνου μέσα από συνεχές κλάμα, αλλά και στη «μοναχική» συνθήκη του κλάματος, τρία στοιχεία που παραπέμπουν και στη δική της απώλεια. Στην επόμενη συνάντηση (Παράδειγμα 2), δημιούργησε μια άλλη φανταστική ιστορία για την απώλεια μιας χελώνας, χρησιμοποιώντας πάλι την ίδια μελωδία.



Παράδειγμα 2. Το «άδικο» του πρώιμου θανάτου (από τη 12η συνεδρία).

Ορίζοντας τον θάνατο μιας χελώνας σε μεγάλη ηλικία, ώστε να μην αποτελεί αδικία, έμμεσα τόνισε το «άδικο» του θανάτου, που η ίδια θεωρεί όταν κάποιος πεθαίνει σε νεότερη ηλικία. Αυτό ακριβώς βίωσε και η ίδια με τον πρώιμο θάνατο του πατέρα της, και σε αυτό το τραγούδι εξέφρασε λεκτικά το άδικο που αισθανό-

ταν για τον αναπάντεχο και πρόωρο θάνατό του. Στη συνέχεια άρχισε να γράφει τραγούδια από αναμνήσεις που είχε από τη ζωή της με τον πατέρα της και, στη 18η συνεδρία, αποφάσισε να γράψει την ιστορία της δικής της ζωής. Αυτό το τραγούδι είχε τέσσερις στροφές και τέσσερα ρεφραίν, ενώ ξεκινούσε περιγράφοντας όλες τις αλλαγές που είχε ζήσει από ενάμιση χρονών έως και τα έξι της, όταν πέθανε ο πατέρας της. Στο τραγούδι αυτό ανέπτυξε τη σχέση που είχε η ίδια με τον πατέρα της: περιέγραψε περιστατικά στα οποία τον θυμόταν να κάνει κάτι στον χώρο της εργασίας του, αναμνήσεις από γεγονότα που είχαν βιώσει παρέα οι δυο τους είτε με όλη την οικογένεια, αλλά και μνήμες από σκανταλιές που σκαρφιζόταν για να την παίρνουν πάντα μαζί τους. Στην τελευταία στροφή, ξεκινάει λέγοντας «έξι χρονών σαν ήμουνα, άλλαξε η ζωή μου» και περιγράφει την ταχύτητα όλων όσων συνέβησαν μέχρι να ενημερωθεί για τον θάνατό του. Σε αυτήν την τελευταία στροφή φάνηκε με συγκαλυμμένο τρόπο και ο θυμός της που δεν την ενημέρωσαν έγκαιρα, ώστε να προλάβει να τον αποχαιρετίσει. Γι' αυτό και στο τελευταίο της τραγούδι (Παράδειγμα 3) αναφέρει ότι ήθελε να γράψει ένα γράμμα στον μπαμπά της.



Παράδειγμα 3. Τελευταίο δίστιχο από το γράμμα στον πατέρα της (από τη 19η συνεδρία)

Είναι το πρώτο τραγούδι που απηύθυνε άμεσα στον πατέρα της, γράφοντας στο πρώτο πρόσωπο. Δεν αφηγείται, αλλά συνομιλεί και επικοινωνεί μαζί του, του αναφέρει όλα όσα κάνει, το πόσο καλά τα πάει και στο τέλος τον καθησυχάζει (καθησυχάζοντας και τον εαυτό της ταυτόχρονα), λέγοντας «δεν δυσκολεύομαι καθόλου». Τη φράση «σε σκέφτομαι συνέχεια» την επαναλαμβάνει δύο φορές, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο βάρος της απώλειας και στον αδιάλειπτα συνεχιζόμενο δεσμό με τον πατέρα της.

Αρκετές μελέτες έχουν διερευνήσει τη συγγραφή τραγουδιών στη μουσικοθεραπεία με άτομα που πενθούν (Baker κ.ά., 2005· Dalton & Krout, 2006· Hilliard, 2007· McFerran, 2011· O'Callaghan κ.ά., 2009) και οι στίχοι που συνθέτονται στις συνεδρίες προσφέρουν μια βαθιά οπτική σε θέματα προσωπικά και σημαντικά για τη ζωή τους (Roberts & McFerran, 2013). Στην πορεία των 20 συνεδριών μουσικοθεραπείας, η Άννα έγραψε συνολικά 14 τραγούδια. Στο θεραπευτικό πλαίσιο,

τα μοιρολόγια που έγραψε η Άννα ακολούθησαν μια σταδιακή πορεία που της επέτρεψε να αισθανθεί ασφάλεια, να εκφράσει μουσικά και λεκτικά τον πόνο της απώλειας του πατέρα της. Στα πρώτα δεν αναφερόταν σε δικά της βιώματα, αλλά σε φανταστικές ιστορίες με επινοημένους ήρωες. Στη συνέχεια στράφηκε στις απώλειες των άλλων, μίλησε για απώλειες ζώων και για αυτή του αγαπημένου σκύλου του μπαμπά της, και τέλος αφηγήθηκε τη δική της ιστορία μαζί του. Η σταδιακή αντιμετώπιση του θανάτου, περνώντας από τη μυθοπλασία μέχρι τις δικές της απώλειες, φαίνεται ότι της επέτρεψε να αναγνωρίσει, να εκφράσει και να διαχειριστεί τη δική της σημαντική απώλεια. Είναι πολλές οι νοηματικές ομοιότητες των μοιρολογιών της Άννας με τα χιώτικα μοιρολόγια, τα οποία, μέσα από τη διήγηση, στοχεύουν στη συνειδητοποίηση της απώλειας, στον αποχαιρετισμό του νεκρού, αλλά και στη δημόσια έκφραση της δίκαιης ή της άδικης πλευράς του θανάτου. Οι μουσικές ομοιότητες του δεκαπεντασύλλαβου στίχου και της μοναδικής μελωδίας θυμίζουν το διαφορετικό μοιρολόι που είχε κάθε χωριό στο νησί.

7. Αντί επιλόγου

Με τη μελέτη περίπτωσης της Άννας, επιχειρήθηκε η παρουσίαση και ανάλυση ενός τρόπου λειτουργίας της μουσικής παράδοσης μέσα στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία, ακολουθώντας μια πολιτισμικά επικεντρωμένη προσέγγιση. Στόχος ήταν να σκιαγραφηθούν οι δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει στην κλινική μουσικοθεραπεία αυτή η πρακτική. Τα στοιχεία του χιώτικου μοιρολογιού που δανείστηκε, προσάρμοσε και χρησιμοποίησε η μουσικοθεραπεύτρια στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως ο αυτοσχεδιασμός των στίχων, οι εσωτερικοί ήχοι (αναστεναγμοί, τραβήγματα φωνής), η ρυθμική σταθερότητα και το θέμα του θανάτου και της απώλειας, ήταν ικανά να παρέχουν ένα ασφαλές πλαίσιο ώστε το παιδί που πενθεί να μπορέσει να εκφράσει και να εξωτερικεύσει φόβους, συναισθήματα, απορίες, αλλά και την ελπίδα για το μέλλον.

Ως μουσικοθεραπεύτρια που ζει και εργάζεται στη χώρα μας, και με δεδομένο τον μουσικοπολιτισμικό πλούτο μας, οδηγήθηκα στο να μελετήσω το μοιρολόι από τη βαθύτερη ανάγκη μου να ερμηνεύσω και να κατανοήσω τον ρόλο και την επιρροή του στον συλλογικό ψυχισμό της κοινότητας, αλλά και να αντλήσω στοιχεία από αυτήν τη συσσωρευμένη γνώση αιώνων στην προσέγγιση της διεργασίας του πένθους σήμερα. Με δεδομένο ότι η διεργασία του πένθους είναι προσωπική, αλλά και κοινωνική διαδικασία, οι σύγχρονες θεωρήσεις του πένθους προτείνουν ένα κοινωνικό κονστρουκτιβιστικό μοντέλο, βάσει του οποίου στόχος είναι να νοηματοδοτηθεί η ζωή και ο θάνατος του νεκρού, έτσι ώστε να δημιουργηθεί μια γέφυρα και να διαμορφωθεί ένας συνεχιζόμενος δεσμός του πενθούντα με το αγαπημένο πρόσωπο που έφυγε (Neimeyer, Klass & Dennis, 2014). Έμφαση δίνεται στην πολύπλοκη φύση του θρήνου, στον ρόλο της οικογένειας και της κοινότητας σε αυτήν τη διαδικασία, στην ανάγκη του πενθούντα να κατανοήσει με τον δικό του τρόπο την απώλεια, αλλά και στην ανάγκη του να την ενσωματώ-

σει στο αφήγημα της δικής του ζωής ως γεγονός. Ως «μοιρολογίστρα», το νεαρό κορίτσι αφηγήθηκε τις απώλειές του, νηματοδότησε διαφορετικά το περιεχόμενο της ζωής του και διαμόρφωσε έναν διαφορετικό δεσμό με τον πατέρα του. Η μελέτη του μοιρολογιού και η χρήση του στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία έχει δυνητικά διττό χαρακτήρα: από τη μια αντλεί, καταγράφει και αναλύει γνώση αιώνων της μουσικής μας παράδοσης μέσα από τα ίδια τα βιώματα των συμμετεχόντων σε αυτήν και από την άλλη συστήνεται και αξιοποιείται ως ένα σημαντικό μουσικοθεραπευτικό εργαλείο.

Τα τελευταία χρόνια, ερευνητές από τον κλάδο της μουσικοθεραπείας έχουν αναγνωρίσει την επίδραση του πολιτισμικού υπόβαθρου στην αποτελεσματικότητα των μουσικοθεραπευτικών προσεγγίσεων (Koen, 2003· Stige, 2002). Σε κλινικά και κοινοτικά πλαίσια στις μέρες μας, καλούμαστε να παρέχουμε «πολιτισμικά επικεντρωμένη» (culture-centered) μουσικοθεραπεία, καθώς εργαζόμαστε με ένα ευρύ πολυπολιτισμικό φάσμα ατόμων (Ακογιούνογλου, 2014· Brown, 2002· Stige, 2002), ενώ ταυτόχρονα αναγνωρίζουμε τις ποικίλες χρήσεις και παραδόσεις της μουσικής στα εκάστοτε πολιτισμικά περιβάλλοντα. Γι' αυτόν το λόγο, είναι ουσιώδες όσοι και όσες εργαζόμαστε στον χώρο της μουσικοθεραπείας να μελετήσουμε και να αποκτήσουμε μια σχέση με τις παραδοσιακές πρακτικές και τη λαϊκή σοφία (Stige, 2002· Moreno, 1995).

Η μουσική που συνοδεύει τις ταφικές παραδόσεις πολλών πολιτισμών, σε πλήθος εθίμων και διαβατήριων τελετών (Λεκατσάς, 2000), έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης από πολλά επιστημονικά πεδία και οπωσδήποτε από αυτά της μουσικοθεραπείας και της ιατρικής εθνομουσικολογίας (Amir, 1997· Koen, 2008· Moreno, 1995· Roseman, 2008). Όσο και αν οι παραδόσεις και τα ταφικά έθιμα αλλάζουν (Αλεξίου, 2008), ο θάνατος παραμένει ένα φυσιολογικό και αναπόφευκτο γεγονός της ύπαρξης, η απώλεια της ζωής αφορά όλους και η διεργασία του πένθους, για αυτούς που μένουν πίσω, είναι φυσικό επακόλουθο. Από την πλευρά της, η ιατρική εθνομουσικολογία μάλλον διερευνά περισσότερο το συνολικό δρώμενο, δίνοντας έμφαση στην επιτελεστική, ομαδική και μουσική διάσταση στο κοινωνικό πλαίσιο. Από τη δική της πλευρά, η μουσικοθεραπεία μελετά το βίωμα του συμμετέχοντος-«μοιρολογίστρας» με εστίαση στις βαθύτερες παραμέτρους της διεργασίας του πένθους, κατά κύριο λόγο και οι δύο με μία φαινομενολογική μεθόδευση.

Μέσα από την παράθεση συσχετίσεων και προβληματισμών, επιχειρήθηκε η διερεύνηση των κοινών τόπων συνάντησης, αλλά και η αναγνώριση των διαφορετικών αρμοδιοτήτων των δύο πεδίων της μουσικοθεραπείας και της ιατρικής εθνομουσικολογίας. Συχνά, οι επιστημονικές εξειδικεύσεις μέσα στο «σύστημα των επαγγελμάτων», αντιμετωπίζουν δυσκολίες οριοθέτησης και μια βασική ανάγκη που προκύπτει είναι αυτή της αποσαφήνισης της αρμοδιότητας και του στόχου κάθε ξεχωριστού πεδίου (Abbott, 1988: 48). Ειδικότερα στις κοινωνικές επιστήμες, είναι φυσικό οι χώροι δικαιοδοσίας και αρμοδιοτήτων να αλληλοκαλύπτονται με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, αφού τα εξειδικευμένα πεδία αποτελούν

προεκτάσεις ενός ίδιου διευρυμένου υπό μελέτη αντικειμένου, οπότε η διάδραση, η επικοινωνία και η διεπιστημονική συνεργασία είναι πολύ σημαντικές παράμετροι, πολλές φορές συγκλίνουσες και απαιτητές. Γι' αυτό και είναι ουσιώδης ο σαφής προσδιορισμός των δύο υπό μελέτη επιστημονικών αντικειμένων.

Εν κατακλείδι, χρειάζεται να κρατηθεί μια ενωμένη και κριτική στάση απέναντι στη ρευστά τεκμηριωμένη ή και μη τεκμηριωμένη γνώση (για παράδειγμα, βλ. Κασσαβέτη, 2018· Μπάμπε, 2019), κάτι που μπορεί να επιτευχθεί με διάλογο, αντιπαραβολή και συνεισφορά των μουσικοθεραπευτών με τους εθνομουσικολόγους, τους ιατρικούς εθνομουσικολόγους, τους ιατρικούς ανθρωπολόγους, όπως και άλλες ειδικότητες, ώστε να υπάρξει καλύτερη διάχυση των γνώσεων και των εμπειριών των ανθρωπιστικών φαινομένων προς όλες τις κατευθύνσεις. Η μουσική, η υγεία, η ευζωΐα και η άρρηκτη διασύνδεσή τους, ως κοινοί πυλώνες της (εθνο)μουσικοθεραπείας και της ιατρικής εθνομουσικολογίας, δημιουργούν εξαιρετικές δυνατότητες συνεργασίας και επικοινωνίας αυτών των χώρων, ενώ υπογραμμίζεται η ανάγκη να συνεχιστεί ο διάλογος, ο οποίος δυνητικά θα οδηγήσει σε έναν σαφέστερο προσδιορισμό του πεδίου μελέτης και εφαρμογής τους, ώστε να συνεισφέρουν στον ευρύτερο ερευνητικό ιστό.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Aasgard, T. (2005): "Song Creations by Children with Cancer: Process and Meaning", στο D. Aldridge (επιμ.), *Case Study Design in Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London, σ. 67–96.

Abbott, A. (1988): *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor,* University of Chicago Press, Chicago.

Akoyunoglou, M. (2020): "Exploring the Function of the Female Lamenter in the Bereavement Process: A Case Study in Chios Island", *Series Musicologica Balcanica* 1/1, σ. 339–357, https://doi.org/10.26262/smb.v1i1.7764.

Aluede, C. O. (2006): "Music Therapy in Traditional African Societies: Origin, Basis and Application in Nigeria", *Journal of Human Ecology* 20/1, σ. 31–35, http://doi.10.1080/09709274.2006.11905898.

Alviso, R. (2011): "Tears Run Dry: Coping with AIDS through Music in Zimbabwe", στο: G. F. Barz & J. M. Cohen (επιμ.), *The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing in Music and the Arts*, Oxford University Press, New York, σ. 56–62.

Amato, P. R. (1991): "Parental Absence during Childhood and Depression in Later Life", *The Sociological Quarterly* 32/4, σ. 543–556.

Amir, D. (1997): "Understanding the Role of Folk Songs in Jewish-Israeli Culture: Implications for Music Therapy", *The World of Music* 39/1, σ. 111–127.

AMTA (2021): "What Is Music Therapy", American Music Therapy Association,

https://www.musictherapy.org/about/musictherapy/.

Bakan, M. B. (2008): "Preventive Care for the Dead: Music, Community, and the Protection of Souls in Balinese Cremation Ceremonies", στο: B. Koen (*επιμ.*), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York, σ. 246–264.

Baker, F., J. Kennelly & J. Tamplin (2005): "Songwriting to Explore Identity Change and Sense of Self-concept Following Traumatic Brain Injury", στο: F. Baker & T. Wigram (επιμ.), *Songwriting: Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*, Jessica Kingsley Publishers, London, σ. 6–33.

Barz, G. (2006): *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda*, Routledge, London & New York.

Bonde, O. L. (2019): "Music Therapy: A Historical Perspective". Στο: S. L. Jacobsen, I. N. Pedersen & L. O. Bonde (επιμ.), *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research and Training*, 2η έκδοση, Jessica Kingsley Publishers, London, σ. 17–28.

Brown, J. (2002): "Towards a Culturally Centered Music Therapy Practice", *Voices: A World Forum for Music Therapy* 2/1, https://doi.org/10.15845/voices.v2i1.72.

Bunt, L. & B. Stige (2014): *Music Therapy: An Art beyond Words*, 2η έκδοση, Routledge, London & New York.

Chiang, M. M. (2008): *Research on Music and Healing in Ethnomusicology and Music Therapy,* διδακτορική διατριβή, University of Maryland.

Dalton, T., & R. Krout (2006): "The Grief Song-writing Process with Bereaved Adolescents: An Integrated Grief Model and Music Therapy Protocol", *Music Therapy Perspectives* 24/2, σ. 94–107.

Dirksen, R. (2012): "Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia", *Ethnomusicology Review* 17, σ. 1–26.

Dos Santos, A. (2005): "The Role of Culture in Group Music Therapy in South Africa", *Voices: A World Forum for Music Therapy* 5/2, https://voices.no/index.php/voices/article/view/1713/1473.

Edwards, J., & O. MacMahon, (2015): "Music Therapy and Medical Ethnomusicology: Distinctive and Connected", *Voices: A World Forum for Music Therapy* 15/3, https://doi.org/10.15845/voices.v15i3.821.

Forrest, L. C. (2000): "Addressing Issues of Ethnicity and Identity in Palliative Care through Music Therapy Practice", *Australian Journal of Music Therapy* 11, σ. 23–37, https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.410286061938461.

Giorgi, A. (2012): "The Descriptive Phenomenological Psychological Method", *Journal of Phenomenological Psychology* 43, σ. 3–12.

Harrison, A. (2015): "Continuing Professional Development: Why, What and How?", *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy* 7/1 (special issue), σ. 62–66.

Hilliard, R. E. (2007): "The Effects of Orff-based Music Therapy and Social Work Groups on Childhood Grief Symptoms and Behaviors", *Journal of Music Therapy* 44/2, *σ*. 123–138.

Hinton, D. (2008): "Healing through Flexibility Primers", στο: B. Koen (*επιμ.*), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York, σ. 121–163).

Janzen, J. M. (1992): *Ngoma: Discourses of Healing in Central and Southern Africa*, University of California Press, Berkeley.

Kapoor, P. (2004): "Rudali (The Lamenter): Mourning as Cultural Practice", *ανακοίνωση στο Annual Meeting of the International Communication Association*, New Orleans, LA, 27 *Μαΐου* 2004, Communication & Mass Media Complete, EBSCOhost, σ. 1–18.

Kigunda, B. (2003): "Music Therapy: A Therapeutic Force Remains Anonymous in Kenya", *Voices: A World Forum for Music Therapy* 3/3, https://doi.org/10.15845/voices.v3i3.131.

Kirkland, K. (2009): "An Interview with David Akombo", *Canadian Journal of Music Therapy* 15/1, σ. 68–71.

Koen, B. D. (2003): *Devotional Music and Healing in Badakhshan, Tajikistan: Preventive and Curative Practices*, *διδακτορική διατριβή*, Ohio State University.

Koen, B. (2005): "Medical Ethnomusicology in the Pamir Mountains: Music and Prayer in Healing", *Ethnomusicology* 49/2, σ. 287–311.

Koen, B. (*επιμ.*) (2008): *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York.

Koen, B. (2009): *Beyond the Roof of the World: Music, Prayer, and Healing in the Pamir Mountains*, Oxford University Press, New York.

Koen, B. D. (2018): "Medical Ethnomusicology and the Promise of Music, Health and Healing", *στο*: N. Sunderland, N. Lewandowski, D. Bendrups & B-L. Bartleet (*επιμ.*), *Music, Health and Wellbeing: Exploring Music for Health Equity and Social Justice,* Palgrave MacMillan, London, *σ*. 247–268, https://doi.org/10.1057/978-1-349-95284-7_13.

Koen, B. D., G. Barz & K. Brummel-Smith (2008): "Introduction: Confluence of Consciousness in Music, Medicine, and Culture", *στο*: B. D. Koen (*επιμ.*), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York, σ. 3–17.

Kübler-Ross, E., & D. Kessler (2005): *On Grief and Grieving*, Scribner, New York.

McFerran, K. (2011): "Music Therapy with Bereaved Youth: Expressing Grief and

Feeling", *The Prevention Researcher* 18/3, σ. 17–20.

Moreno, J. (1995): "Ethnomusic Therapy: An Interdisciplinary Approach to Music and Healing", *The Arts in Psychotherapy* 22/4, σ. 329–338.

Neimeyer, R. A., D. Klass & M. R. Dennis (2014): "A Social Constructionist Account of Grief: Loss and the Narration of Meaning", *Death Studies* 38/8, σ. 485–498.

Nettl, B. (χ.χ.): "Ethnomusicology", *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/science/ethnomusicology.

O'Brien, E. (2004): "The Language of Guided Song Writing with a Bone Marrow Transplant Patient", *Voices: A World Forum for Music Therapy* 4/1, https://voices.no/index.php/voices/article/view/1645/1405.

O'Callaghan, C., E. O'Brien, L. Magill & E. Ballinger (2009): "Resounding Attachment: Cancer Inpatients' Song Lyrics for Their Children in Music Therapy", *Support Care Cancer* 17, σ. 1149–1157.

Quinlan, M. B. (2011): "Ethnomedicine", *στο*: M. Singer & P. I. Erickson (επιμ.), *A Companion to Medical Anthropology,* Wiley-Blackwell, Sussex, UK, σ. 381–403.

Roberts, M., & K. McFerran (2013): "A Mixed Methods Analysis of Songs Written by Bereaved Preadolescents in Individual Music Therapy", *Journal of Music Therapy* 50/1, σ. 25–52.

Roseman, M. (1993): *Healing sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, University of California Press, Berkeley.

Roseman, M. (2008): "A Fourfold Framework for Cross-cultural, Integrative Research on Music and Medicine", στο: B. Koen (επιμ.), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York, σ. 18–45.

Stige, B. (2002): *Culture-centered Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsum, NH.

Stige, B. (2008): "Dancing the Drama and Singing for Life: On Ethnomusicology and Music Therapy", *Nordic Journal of Music Therapy* 17/2, σ. 155–171.

Schwantes, M., T. Wigram, C. McKinney, A. Lipscomb & C. Richards (2011): "The Mexican C*orrido* and its Use in a Music Therapy Bereavement Group", *Australian Journal of Music Therapy* 22, σ. 2–20.

Sekeles, C. (2007): *Music Therapy: Death and Grief*, Barcelona Publishers, Gilsum, NH.

Van Buren, K. J. (2010): "Applied Ethnomusicology and HIV and AIDS: Responsibility, Ability, and Action" *Ethnomusicology* 54/2, σ. 202–223.

Yehuda, N. (2013): "'I am not at Home with my Client's Music... I Felt Guilty about Disliking it': On 'Musical Authenticity' in Music Therapy", *Nordic Journal of Music Therapy* 22, σ. 149–170.

WFMT (2011): "New Definition of Music Therapy", World Federation of Music Therapy, 1 Μαΐου 2011, https://wfmt.info/.

Wlodarczyk, N. M. (2010): *The Effect of a Single-session Music Therapy Group Intervention for Grief Resolution on the Disenfranchised Grief of Hospice Workers,* διδακτορική διατριβή, Florida State University.

Wolchik, S. A., J. Tein, I. N. Sandier & T. S. Ayers (2006): "Stressors, Quality of the Child Caregiver Relationship, and Children's Mental Health Problems after Parental Death: The Mediating Role of Self-system Beliefs", *Journal of Abnormal Child Psychology* 34, σ. 221–238.

Zafar, N., & T. Mubashir (2012): "Emotional Distress and Coping Strategies in University Students after the Death of Parental Figure", *Journal of Behanvioural Sciences* 22/3, σ. 90–103.

Ακογιούνογλου, Δ. (2014): *Φαινομενολογική έρευνα του Χιώτικου μοιρολογιού και μελέτη εφαρμογής στοιχείων του στη Σύγχρονη Μουσικοθεραπεία παιδιού που πενθεί την απώλεια ενός γονέα*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα.

Ακογιούνογλου, Μ. (2020α): «Το μοιρολόι τα νεώτερα χρόνια σε χωριά της Χίου (μια διαχρονικά συλλογική τέχνη απέναντι στο θάνατο)», στο: Ε. Καλλιμοπούλου και Α. Θεοδοσίου (επιμ.), *Μουσικές κοινότητες στην Ελλάδα του 21ου αιώνα: Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*, Εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα, σ. 313–338.

Ακογιούνογλου, Μ. (2020β): «Η θρηνωδός στον ατομικό και συλλογικό πόνο της απώλειας: Μια βιογραφική αφηγηματική ανάλυση», στο: Κ. Σουέρεφ & Κ. Τσιούκρα (επιμ.), *Τόμος πρακτικών 1ης Συνάντησης Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Νέων Ερευνητών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, σ. 7–27.

Αλεξίου, Μ. (2008): *Ο τελετουργικό θρήνος στην ελληνική παράδοση*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα.

Κασσαβέτη, Φ. (2018): «Μουσική: Κι όμως, είναι θεραπεία!», *Thrive Global*, 24 Μαΐου 2018, https://www.thriveglobal.gr/arthra/moysiki-ki-omos-einai-therapeia/.

Λεκατσάς, Π. (2000): *Η ψυχή: Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου,* Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.

Μπάμπε, Α. (2019): «Τα οφέλη για την υγεία από τη μουσική», *Pinguinos*, 23 Μαΐου 219, https://pinguinos.gr/ta-ofeli-gia-tin-ugeia-apo-ti-mousiki/.

Εθνομουσικολογία, λαογραφία, ανθρωπολογία: Η διεπιστημονικότητα της έρευνας και καταγραφής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών

Ιωάννης Γ. Λυμπέρης

Εισαγωγή

Σκοπό της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί η παρουσίαση και ανάδειξη του διεπιστημονικού χαρακτήρα της ερευνητικής διαδικασίας η οποία κατέγραψε, αρχειοθέτησε, μελέτησε και, σε κάποιες περιπτώσεις, εξέδωσε το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, διασώζοντας, έτσι, την ενότητα στίχων και μουσικής. Κύρια σημεία της έρευνας αποτέλεσαν: η παρουσία, άλλοτε διαδοχική και άλλοτε ταυτόχρονη, των τριών συναφών προς το αντικείμενο επιστημονικών πεδίων της λαογραφίας, της (εθνο)μουσικολογίας και της ανθρωπολογίας, η αλληλεπίδρασή τους μέσω των διαφορετικών θεωρητικών και μεθοδολογικών αρχών τους, και, τέλος, η διάρκεια όλου αυτού του ερευνητικού έργου, του οποίου το επιστημονικό μέρος καλύπτει το διάστημα από τη δεκαετία του 1930 έως σήμερα. Χαρακτηριστική, επίσης, ήταν και η παρουσία τόσο Ελλήνων όσο και ξένων επιστημόνων ερευνητών στο πεδίο.

Στην παρούσα ανακοίνωση, η οποία έχει ως βασικό σημείο αναφοράς τη διδακτορική μας διατριβή,[1] θα γίνει φανερό το πώς η όλη διαδικασία λειτούργησε στις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου, και εντός ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου. Η αναφορά γίνεται αποκλειστικά στον ελληνικό χώρο και όχι στον ευρύτερο ελλαδικό, και ακολουθεί τη γεωγραφία της έρευνας, όπως την καθόρισε ο σχεδιασμός και η υλοποίηση από ερευνητές και ερευνητικούς φορείς. Ο χρόνος (περιοδολόγηση) κατανέμεται σύμφωνα με τις περιόδους που δημιούργησαν η νεότερη ελληνική ιστορία, οι πολιτισμικές αλλαγές και ο κοινωνικός μετασχηματισμός.

Η ανακοίνωση παρουσιάζει τα κίνητρα της πολυετούς αυτής έρευνας, τα κοινά στοιχεία και τις διαφορές τους αναλόγως με την ιδεολογική, θεωρητική-μεθοδολογική-επιστημονική αφετηρία κάθε ερευνητή, αλλά και το πώς αυτά οδήγησαν στην όλη διαδικασία και στο αποτέλεσμά της. Η έμφασή μας στο ζήτημα της ιστορικής πορείας οφείλεται στο γεγονός ότι οι ερευνητές/καταγραφείς των δημοτι-

1 Ιωάννης Γ. Λυμπέρης, *Μουσική λαογραφία και εθνομουσικολογία στην Ελλάδα: Λαογραφικές, μουσικολογικές και ανθρωπολογικές διαστάσεις. Μία ιστορική επισκόπηση για τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*, διδακτορική διατριβή Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Αθήνα 2019.

κών τραγουδιών αλληλεπίδρασαν με το κοινωνικό, οικονομικό και πολιτιστικό πλαίσιο της εποχής τους, και επομένως λειτούργησαν με διαφορετικό τρόπο ο καθένας. Η αναφορά στην ιστορία της έρευνας φανερώνει το πώς το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από την εποχή του Μεσοπολέμου[2] έως τη σημερινή αποτελεί μια πορεία εξέλιξης της παραπάνω διαδικασίας, η οποία και αποτελεί το αντικείμενο μελέτης μας.

Στη βάση αυτή διερευνάται η συμβολή της έρευνας στην ανάδειξη τοπικών, πολιτιστικών-μουσικοχορευτικών ταυτοτήτων αλλά και ετεροτήτων, ανεξαρτήτως των λόγων των οποίων η πρόθεση και ο τρόπος προσέγγισης προβλημάτισαν τους πρώτους ερευνητές. Η ανάδειξη της εθνικής μνήμης και η πορεία από την ατομική μνήμη κάθε πληροφορητή στη συλλογική ήρθαν ως αποτέλεσμα των εθνικών συγκυριών αλλά και των προσωπικών επιδιώξεων των ερευνητών και καταγραφέων κάθε περιόδου της έρευνας. Όλα τα παραπάνω, όμως, φάνηκε ότι λειτούργησαν κάτω από το διαφορετικής θεωρητικής και μεθοδολογικής βάσης επιστημονικό υπόβαθρο των συγκεκριμένων επιστημόνων. Η σημερινή διαδικασία αξιοποίησης του αποτελέσματος, των ιστορικών τεκμηρίων, των θεωρητικών κειμένων και αρχείων, οφείλει να οδηγήσει στη διατύπωση εμπειρίας αλλά και περεταίρω προτάσεων για το μέλλον.

Η έννοια της μουσικολαογραφικής και εθνομουσικολογικής έρευνας

Τα δημοτικά ή λαϊκά τραγούδια[3] και οι χοροί τους αποτελούσαν πάντοτε μέρος του λαϊκού πολιτισμού, αφορούσαν στις θεωρίες του και ερμηνεύονταν ως λαογραφικά φαινόμενα.[4] Εντοπίζονταν, έτσι, σε αυτά, τα χαρακτηριστικά της πολλαπλής υπόστασης και της παραλλαξιμότητας, και βέβαια με παρουσία στο χρόνο πάντοτε μεγαλύτερη από αυτήν των στοιχείων που τα προϋπέθεταν. Γενικά θεωρήθηκε δεδομένη η ταύτιση λαϊκής μουσικής, υπαίθρου και κατώτερων κοινωνικών ομάδων.

Με την έναρξη των λαογραφικών σπουδών, «μουσικολαογράφοι», αποτελώντας προδρομική μορφή των εθνομουσικολόγων ερευνητών, εστίαζαν την έρευνα σε ζητήματα παραδοσιακής/λαϊκής μουσικής, χωρίς να παραβλέπουν και τη συγκέντρωση επιπλέον λαογραφικού υλικού. Όπως διατυπώνει ο Bruno Nettl, πολλές από τις γνώσεις γύρω από τη λαϊκή μουσική, πριν από την ανάπτυξη της τεχνολογίας της ηχογράφησης τον 19ο αιώνα, προέρχονται από την επιτόπια έρευνα μελετητών και συλλεκτών.[5] Η αναζήτηση των παραδοσιακών/λαϊκών τραγουδιών

2 Από αυτήν την περίοδο ξεκινά η επιστημονική φάση της έρευνας.

3 Ή «τραγούδια του λαού», κατά την Α. Κυριακίδου-Νέστορος.

4 Βλ. και Νικόλαος Γ. Πολίτης, *Λαογραφία* 1 (1909), σ. 8–11.

5 Bruno Nettl, "Folk Music", *Encyclopedia Britannica*, 3 *Δεκεμβρίου* 2020, https://www.britannica.com/art/folk-music.

στην ύπαιθρο ήταν κάτι που ίσχυσε και στην ελληνική περίπτωση, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο συγκριτικός χαρακτήρας της εθνομουσικολογίας (πρώην "Vergleichende Musikwissenschaft") προσθέτει στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα και τη μελέτη της δημώδους μουσικής των ευρωπαϊκών λαών.[6] Κατά συνέπεια, η θεματολογία της έρευνας μπορεί να εστιάζει και στη «δημοτική» μουσική[7] ή στη «μουσική των εθνών».[8]

Στην αδιευκρίνιστη αυτή σχέση μουσικής λαογραφίας και εθνομουσικολογίας, κάποιες από τις σημαντικές εκείνες προσωπικότητες που αναζήτησαν το μουσικό folklore της πατρίδας τους και στην πορεία, όμως, το χρησιμοποίησαν στην έντεχνη μουσική ήταν οι Leoš Janáček (Τσεχοσλοβακία), ο Edvard Grieg (Νορβηγία), ο Jean Sibelius (Φιλανδία), οι Béla Bartók και Zoltan Kodaly (Ουγγαρία) και ο Nikolai Rimsky-Korsakov (Ρωσία). Άλλοι όμως, σε ένα πλαίσιο εθνοτικών και εθνικιστικών διαστάσεων, διερεύνησαν λαϊκές γλώσσες και παραδόσεις μέσα από τις συλλογές στίχων, μουσικές καταγραφές και αρχειοθετήσεις των δημοτικών τους τραγουδιών. Στη συγκεκριμένη περίπτωση μπορούν να συμπεριληφθούν οι Constantin Brăiloiu (Ρουμανία), Klement Kvitka (Ουκρανία), Adolf Chybinski (Πολωνία) και Βασίλ Στόιν (Βουλγαρία). Επίσης, εκτός Βαλκανίων, ο Cecil Sharp (Αγγλία) και η Olive Dame Campbell (Αμερική) εργάστηκαν δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη συγκριτική διάσταση, με τη διερεύνηση των Αγγλικών τραγουδιών στην Αμερικανική ήπειρο,[9] καθώς και ο Alan Lomax (ΗΠΑ), με περισσότερο παγκόσμιο χαρακτήρα.

Η συζήτηση γύρω από προβλήματα όπως οι αλλοιώσεις σε παραδοσιακά/λαϊκά ρεπερτόρια, η απώλεια του τοπικού ύφους λόγω επιρροών από άλλες περιοχές και η εμφάνιση υβριδικών μουσικών ειδών λόγω σποραδικής και όχι επιστημονικής καταγραφής και αρχειοθέτησης των μουσικών δεδομένων φάνηκε να επηρέασε ιδιαίτερα τους ερευνητές της λαϊκής μουσικής.[10]

Σημαντικοί θεσμοί μουσικής λαογραφίας, στους οποίους τα υπό έρευνα τραγούδια αντιμετωπίζονταν ως στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, ήταν η *English Folk Dance and Song Society* (1932), σκοπός της οποίας ήταν η συλλογή, διατήρηση και δημοσίευση λαϊκών τραγουδιών και χορών στην παραδοσιακή μορφή τους,[11]

6 Αναστάσιος Χαψούλας, «Ιστορική μουσικολογία και εθνομουσικολογία», στο: *Εθνομουσικολογία: Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*, Νήσος, Αθήνα 2010, σ. 13–15. Επίσης, βλ. Guido Adler, "Umfang, Methode und Zeil der Musikwissenschaft", *Viertel Jahrsschrift für Musicwissenschaft* 1, 1885, σ. 5–20.

7 Glen Haydon, *Introduction to Musicology*, Prentice Hall, New York 1941, σ. 218 & 219.

8 John Blacking, "Ethnomusicology as a Key Subject in the Social Sciences", στο: *In Memoriam Antonio Jorge Dias*, Instituto De Alta Cultura, Lisbone 1974, σ. 74.

9 Βλ. Helen Myers, "Ethnomusicology", στο: Helen Myers (επιμ.), *Ethnomusicology: An Introduction*, Norton, New York 1992, σ. 3–18.

10 Constantin Brăiloiu, "Outline of a Method of Musical Folklore", *Ethnomusicology* 14/3, 1970, σ. 389–417.

11 Maud Karpeles & Alain Frogley, "English Folk Dance and Song Society", *Grove Mu-*

και το αρχείο *Zentrum für Populäre Kultur und Musik (ZPKM) - Deutsche Volksliedarchiv* (2014)[12] στη Γερμανία, που αποτέλεσε σημαντικό φορέα καταγραφής και συλλογής λαϊκών τραγουδιών.

Στον επιστημολογικό αυτόν χώρο της εθνομουσικολογίας, επικράτησαν δύο μεθοδολογικές προσεγγίσεις ως προϊόντα των αντίστοιχων εθνομουσικολογικών σχολών. Από τη μια μεριά, η γερμανική αναλυτική προσέγγιση[13] είχε ως στόχο πάντοτε τη συγκριτική περιγραφή των ιδιαιτεροτήτων κάθε μουσικής παράδοσης, αλλά και τη διερεύνηση ζητημάτων μουσικών επιδράσεων ή σχέσεων μεταξύ διαφορετικών μουσικών πολιτισμών. Ο ερευνητής εστιάζει στη μουσική ως το αποτέλεσμα της έρευνας ή, στην περίπτωσή μας, της καταγραφής, και στη συνέχεια οδηγείται στις αναλύσεις των δεδομένων χωρίς να δοθεί έμφαση στα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Από την άλλη μεριά, η αμερικανική ή ανθρωπολογική προσέγγιση, έχοντας τις ρίζες της στην ανθρωπολογία του Franz Boas και στη διερεύνηση των αμερικανικών ιθαγενών πληθυσμών, πρότεινε τη μελέτη της μουσικής για να μάθουμε γύρω από τους ανθρώπους και τον πολιτισμό. Εστίασε, σύμφωνα με τους στόχους του A. Merriam, στη διάσωση, προστασία και ερμηνεία της «λαϊκής» εξωδυτικής μουσικής, εκλαμβάνοντάς την ως μέσο επικοινωνίας,[14] δίνοντας, έτσι, έμφαση στα πολιτισμικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, λαμβάνοντάς τα ως τα δεδομένα εντός των οποίων δημιουργούνται, καλλιεργούνται και εκφράζονται τα διάφορα μουσικά ιδιώματα.[15]

Σε ό,τι αφορά στη μεθοδολογία των εθνομουσικολόγων, χρησιμοποιήθηκαν ευρέως η συμμετοχική παρατήρηση, χαρακτηριστικό και της εθνογραφικής έρευνας γενικότερα, ενισχυμένη από τις ιδέες του Mandle Hood,[16] καθώς επίσης και η αρχειακή έρευνα, χάρη στην οποία ο ερευνητής ερμηνεύει στοιχεία που συλλέχθηκαν από άλλους στο μακρινό συχνά παρελθόν.[17]

Η έρευνα στην ελληνική πραγματικότητα

Η ανάγκη τεκμηρίωσης της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων οδήγησε στην κατασκευή της «πολιτισμικής συνέχειας»[18] μέσω της συγκριτικής μελέτης νέων και

sic Online 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/ omo-9781561592630-e-0000008822.

12 https://www.zpkm.uni-freiburg.de/collections/germanfolksongarchive.

13 Carl Stumfp, Erich von Hornbostel, Robert Lachman, George Herzog, Robert Lach, Kurt Sachs, Mantle Hood κ.ά.

14 Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1964, σ. 3–60.

15 Χαψούλας, «Ιστορική μουσικολογία και εθνομουσικολογία», ό.π..

16 Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, New York 1971.

17 Ruth M. Stone, *Theory for Ethnomusicology*, Pearson Education, Upper Saddle River, NJ 2008, σ. 12 & 13.

18 Michael Herzfeld, *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρο-*

αρχαίων μνημείων του λόγου και τελετουργιών και εθίμων, δίνοντας ιδιαίτερη θέση στη νεοσύστατη τότε επιστήμη της ελληνικής λαογραφίας του Ν. Γ. Πολίτη. Κάποια πολιτισμικά κριτήρια, όπως η γλώσσα και η θρησκεία, λειτούργησαν ως «πολιτισμικά διακριτικά γνωρίσματα του έθνους» και χρησιμοποιήθηκαν «για τον προσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας […] εφόσον προβάλλονται ως διακριτικά στοιχεία ξεχωριστών *πολιτισμικών* ιδιοτήτων».[19] Στην ουσία, με τον τρόπο αυτόν, τεκμηριώνεται και μια μοναδική «πολιτισμική ταυτότητα», η οποία συνοδεύει το έθνος σε όλες τις φάσεις της διατήρησης της πολιτικής του οντότητας. Εξάλλου, τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, ως πολιτισμικά προϊόντα, φανέρωναν πάντοτε την αγάπη του λαού για το ιδεολογικό σύστημα που διαμορφώνεται γύρω του, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια των αγώνων για ανεξαρτησία, και το οποίο πλέον τον περιβάλλει.

Μια εθνική μουσική αποτελείται πράγματι «από μουσικά έργα, λαϊκά τραγούδια, χορούς και μεγάλης πνοής συνθέσεις που δημιουργούνται απ᾽ τους λαούς μέσα στην πορεία των αγώνων τους για την πρόοδο», όπως αναφέρει ο Finkelstein, ο οποίος δεν παραλείπει να τονίσει ότι οι συνθέτες αυτοί προέρχονται από τον λαό και «έχουν γίνει τμήμα της ζωντανής πολιτιστικής ιστορίας και του καλλιτεχνικού θησαυρού κάθε έθνους».[20]

Ο ρόλος της μνήμης είναι αναμφισβήτητος στη διερεύνηση της ατομικής και κοινωνικής ζωής, καθώς άμεση είναι η σχέση της με τον πολιτισμό και την ιστορία. Η Σκουτέρη-Διδασκάλου επεκτείνει τη συζήτηση στον όρο «λαϊκή μνήμη» σε μια προσπάθεια εξομάλυνσης «συγκινησιακών εντάσεων» όρων όπως «παράδοση», «λαός», «ρίζες», και ταυτόχρονα σε μια προσπάθεια εξίσωσης της «λαϊκής μνήμης» με τις έννοιες «παραδοσιακός πολιτισμός» και «λαϊκός πολιτισμός», σε σχέση πάντοτε με τη «λαϊκή γνώση».[21]

Το πέρασμα από την «προφορικότητα» στην «εγγραμματοσύνη»[22] και από την παραλλάξιμη μορφή στη σταθερή, διεκδικεί η «μουσική καταγραφή» ως το αποτέλεσμα μιας ερευνητικής διαδικασίας ή εθνογραφικής μελέτης με σκοπό τον εντοπισμό και τη συλλογή μουσικού υλικού. Το υλικό αυτό προέρχεται από μια παλιά εποχή, διαδόθηκε μέσα από την παράδοση και, για τον λόγο αυτόν, ο ερευνητής

νης Ελλάδας, μτφρ. Μ. Σαρηγιάννης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 21.

19 Παντελής Λέκκας, *Η εθνικιστική ιδεολογία: Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Κατάρτι, Αθήνα 1996, σ.156–158.

20 Sydney Finkelstein, *Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής: Πώς η μουσική εκφράζει τις ιδέες*, μτφρ. Μ. Κορνήλιος, Εστία, Αθήνα χ.χ., σ. 99.

21 Σκουτέρη-Διδασκάλου Ελεονόρα, «Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: Από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση», στο: *Λαϊκά δρώμενα, παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις: Πρακτικά Α΄ συνεδρίου, Κομοτηνή 25–27 Νοεμβρίου 1994*, Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, Αθήνα 1996, σ. 134–136.

22 Walter, J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: Η εκτεχνολόγηση του λόγου*, μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, επιμ. Θ. Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997.

στηριζόταν αποκλειστικά στις αναμνήσεις, στη μνήμη, δηλαδή, των πληροφορητών/συνομιλητών του.

Αυτός που διενεργεί την καταγραφή δεν λειτουργεί ούτε ως δημοσιογράφος, ούτε ως ιστορικός, ιδιότητες εξάλλου που θα δικαιολογούσαν τη θέαση των πραγμάτων από απόσταση. Είναι ο ερευνητής που παρατηρεί, μελετά, την ομάδα με «εμικές» (emic) προσεγγίσεις, δηλαδή, από την οπτική «των από μέσα» και πάντοτε στην πορεία της ιστορικής της εξέλιξης, ενώ ταυτόχρονα ερμηνεύει τα δεδομένα του μέσω της δικής του, «ετικής» (etic), επιστημονικής προσέγγισης.

Ο πληροφορητής/συνομιλητής, στην παρούσα φάση, δεν είναι ο ίδιος ο λαϊκός δημιουργός του παρελθόντος. Είναι πρόσωπο του σήμερα και μεταφέρει τις αναμνήσεις της μουσικής και του χορού από τη δική του οπτική, χωρίς, ωστόσο, να παύει να αποτελεί φορέα της συλλογικής εμπειρίας,[23] επαληθεύοντας ότι η ατομική μνήμη αποτελεί ταυτόχρονα οπτική και για τη συλλογική μνήμη, δηλαδή, αυτήν της κοινωνίας που μελετάμε.[24]

Οι πρώτες προσπάθειες διάσωσης και κωδικοποίησης των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, προϊόν αντίδρασης και αυτό στη θεωρία του Fallmerayer, θα αποτελούσαν μια διαδικασία επιλογής και «αποκάθαρσής» τους από ξένα, ως προς την ελληνική εθνική ταυτότητα, στοιχεία.[25] Κάτι τέτοιο δεν έγινε χωρίς προβλήματα, αφού, από μόνη της, η έννοια «συλλογή» υπαινίσσεται «απουσία μουσικών/σημειογραφικών πηγών», γενικότερο πρόβλημα της ιστοριογραφίας στη διαδικασία της μελέτης της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Πώς προκύπτει όμως μια τέτοια επιλογή;

Ως σημαντικότερο λόγο θεωρούμε τη σχετική, για τα ελληνικά δεδομένα, ανυπαρξία της απαραίτητης, για την πραγματοποίηση των μουσικών καταγραφών, τεχνολογίας και τεχνογνωσίας. Το παραπάνω, σε σχέση με την καθυστέρηση της δημιουργίας δομών μουσικής παιδείας και, ιδιαίτερα, μελέτης της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής και όχι μόνο της ευρωπαϊκής, ήρθε ως αποτέλεσμα των δύσκολων πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών από τον 19ο αιώνα έως τη δεκαετία του 1950, τουλάχιστον.

Ενδεχομένως, στη σκέψη επιστημόνων και μη, επικρατούσε το «αυτονόητο»· δηλαδή, ότι τα δημοτικά-λαϊκά τραγούδια, τα οποία αποτελούσαν πάντοτε τον περιβάλλοντα πολιτισμικό χώρο του ελληνικού λαού, δεν ήταν δυνατό να ξεχαστούν ποτέ. Ίσως και λόγω της αντίληψης ότι η παράδοση αποτελεί μια πανίσχυρη αξία και το ίδιο το τραγούδι, με τη συγκεκριμένη λειτουργία του στην κοινότητα, θα διέπεται από μια «σχετική» σταθερότητα, όπως εξάλλου και η ίδια η λειτουργία της κοινότητας.

23 Λυμπέρης, ό.π.

24 Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη,* επιμ. Ά. Μαντόγλου, μτφρ. Τ. Πλυτά, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2013, σ. 73.

25 Αναστάσιος Χαψούλας, «Ελληνική μουσική παράδοση: Η προβληματική της συνέχειας», στο: *Συμβολή στη μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936–2003)*, ΕΚΠΑ Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σ. 97.

Ο φιλολογικός χαρακτήρας της Λαογραφίας αντανακλούσε και στο γεγονός ότι αρκετοί παλιοί λαογράφοι[26] παρουσίαζαν εμμονή σε ζητήματα στίχου. Έτσι, μέχρι ένα σημείο, δεν διακρίνουμε αντιπαράθεση μουσικών λαογράφων και μουσικολόγων, αλλά αντιπαράθεση μουσικών και φιλολόγων όχι μόνο σε λεκτικό αλλά και σε επίπεδο διατύπωσης συμπερασμάτων. Ενδιαφέρον αποτελεί και το γεγονός ότι το όραμα της έκδοσης του corpus των *Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών* από την Ακαδημία αποτελούσε έργο ζωής φιλολόγου, του καθηγητή Γεώργιου Σπυριδάκη. Ωστόσο, η ίδια η λαογραφία θα είναι αυτή που θα επαναφέρει τον χαρακτήρα της λαϊκής μουσικής, αντικαθιστώντας τον καθιερωμένο μέχρι τότε όρο «άσμα» από τον όρο «τραγούδι», δίνοντας, έτσι, τον προσανατολισμό στον χώρο της μουσικής.[27]

Τελικά, είτε επρόκειτο για μεθοδολογικό πρόβλημα είτε για μια συνειδητή στάση, οι παραπάνω προβληματισμοί θα μπορούσαν να διατυπωθούν έστω και ως ψευδαίσθηση, την οποία δημιουργούσε η ανάγκη ύπαρξης σταθερότητας απέναντι σε έναν κόσμο που συνεχώς μεταβαλλόταν. Για τον λόγο αυτόν, πολύ σημαντικές «συλλογές» στίχων, όπως των Haxthausen (πραγματοποιήθηκε το1815, αλλά εκδόθηκε το 1935), Fauriel (1824) και πολλών άλλων,[28] φιλοδόξησαν να δώσουν σταθερή μορφή στη λαϊκή παράδοση, όπως εξάλλου είχε συμβεί και με τους Grimm και τα γερμανικά παραμύθια ή με τις συλλογές στίχων δημώδους μουσικής των Herder και Arnim & Brentano. Η αξία τους είναι ανυπολόγιστη, παρόλο που δεν συνέβαλαν, στον βαθμό που συνέβαλλαν οι μουσικές καταγραφές, στη διατήρηση συλλογικής μνήμης ή, αργότερα, στην ανακατασκευή ενός παρελθόντος ή ταυτότητας, αφού αντιμετώπιζαν το τραγούδι μόνο ως κείμενο και όχι ως σύνθετο φαινόμενο λόγου και μουσικοχορευτικής πράξης.

Σε ένα συμβολικό πεδίο, λοιπόν, η έννοια της ανακατασκευής του παρελθόντος απορρέει από ανάλογο χειρισμό της μνήμης, ως «ιδιότητας διατήρησης ορισμένων πληροφοριών»,[29] και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, της σχέσης της με τη μουσική. Ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί η καθιερωμένη, εδώ και δεκαετίες, χρήση των δημοτικών (όπως και των εθνικών) τραγουδιών στις εορτές και εκδηλώσεις εθνικών επετείων (σχολεία, σύλλογοι κ.λπ.). Σε αυτές τις περιπτώσεις, τα τραγούδια λειτουργούν μαζί με την ανάμνηση των εθνικών γεγονότων, ανεξαρτήτως των ευθειών ή συμβολικών αναφορών σε αυτά, στηρίζοντας την εθνική

26 Αρκετοί από τους παλιούς λαογράφους, στους οποίους όμως οφείλουμε και τις συλλογές μεγάλου μέρους του συγκεκριμένου εθνογραφικού υλικού, ήταν φιλόλογοι.

27 Σχετικά με τη χρήση του όρου, βλ. και Δημήτριος Οικονομίδης, «Η λαϊκή ορολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* Κ΄–ΚΑ΄(1967–1968), Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, σ. 126–150.

28 Για λόγους συντομίας, αναφερόμαστε ενδεικτικά σε ορισμένες σημαντικές συλλογές, όπως αυτές των Th. Kind (1827), N. Tommaseo (1842), Γ. Ευλάμπιου (1843), A. Passow (1860), Ν. Γ. Πολίτη (1914, 1958), H. Pernot (1931), Ε. Λύντεκε (1943–47), Δ. Πετρόπουλος (1958), Ακαδημίας Αθηνών, Α΄ και Γ΄ τόμοι (1962, 1968).

29 Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 81.

μνήμη. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, συγκεκριμένοι χώροι, στους οποίους ακούστηκαν αυτά ή στους οποίους αναφέρονται, λειτούργησαν ως τόποι μνήμης, συχνά «βιωματικής και επινοημένης», κατά την Τερζοπούλου.[30]

Παράδειγμα, επίσης, αποτελεί και η χρήση της μουσικής γραφής, δηλαδή, του έντυπου λόγου, ως το αποτέλεσμα μιας μουσικής καταγραφής, όπως αυτή πραγματοποιήθηκε είτε καθ' υπαγόρευση είτε μέσω ηχογράφησης. Η μουσική σημειογραφία, είτε βυζαντινή παρασημαντική είτε καθαρά ευρωπαϊκή ή τέλος κάποιο συνδυαστικό τους σύστημα, αντιπροσώπευε πάντοτε τη συμβολική επικύρωση μιας σύμβασης μεταξύ του χρήστη αυτής της γραφής και του αναγνωστικού κοινού που την καθιέρωσε και την αποδέχτηκε. Όμως, η απουσία σημειογραφίας στις πρώτες μουσικές καταγραφές ήρθε ως συνέχεια της γενικότερης απουσίας σημειογραφίας στο δημοτικό τραγούδι προφανώς λόγω της προφορικότητας που διέπει το είδος. Οι «λαϊκοί αφηγητές» αφηγούνται, παίζουν, τραγουδούν και χορεύουν στο πλαίσιο μιας προφορικής παράδοσης από πολύ παλιά, όταν δημιουργήθηκε το τραγούδι, έως τη στιγμή που η διαδικασία της καταγραφής, ως κείμενο, ηχογράφηση ή βιντεοσκόπηση, σταματήσει στο σήμερα την εξέλιξη και αλλαγή του μουσικοχορευτικού γεγονότος.[31] Έτσι, συνεχίζεται ή αποκαθίσταται η επικοινωνία ανάμεσα στο «χθες» και στο «σήμερα», τείνοντας να μετατρέπει την προφορική μουσική παράδοση σε γραπτή.

Η διερεύνηση των όρων δημιουργίας και λειτουργίας των δημοτικών τραγουδιών σχετίζεται άμεσα με την κατανόηση της λειτουργίας τους στον χώρο και στον χρόνο, κάτι που συνάδει με τη διαφορά μεταξύ υπαίθρου και πόλης, καθώς και με τις αλλαγές στο πέρασμα του χρόνου. Το δημοτικό τραγούδι, ως καλλιτεχνική παραγωγή μιας παλιάς εποχής που διέπεται από τις νόρμες του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου, αντιπαρατίθεται πολιτισμικά στο αστικο-λαϊκό τραγούδι ενός νεότερου πολιτισμού, αυτού της πόλης. Πόσο διαφορετικά αντιλαμβανόμαστε λοιπόν, τον χώρο; Το άτομο, πάντοτε ως μέλος της ομάδας, επηρεάζεται από τον υλικό κόσμο· θα λέγαμε, καλύτερα, ότι αλληλεπιδρά με αυτόν, είτε πρόκειται για τον χώρο της υπαίθρου, τον οποίο και βλέπει σταδιακά να αποδομείται, είτε πρόκειται για τον αμετάβλητο, συνήθως, αστικό χώρο, και φέρει τις εικόνες του στη μνήμη του. Αυτές οι εικόνες διατηρούν τον δικό τους ρόλο στη δημιουργία της συλλογικής μνήμης.

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε τη σχέση μεταξύ εθνικής μνήμης και εθνικής ταυτότητας, αφού τόσο οι δύο αυτές έννοιες όσο και τα συστατικά τους αλληλοδιαπλέκονται. Κεντρικό σημείο αυτής της διαλεκτικής αποτελεί η απόπειρα ανασύστασης του παρελθόντος μέσα από το περιεχόμενο των καταγεγραμμένων στοιχείων της μουσικής παράδοσης, δηλαδή, του ποιητικού λόγου,

30 Μιράντα Τερζοπούλου, «Ιστορία, μνήμη και "γεγονότα τραγούδια"», στο: Λουκία Δρούλια & Λάμπρος Λιάβας (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Οι Φίλοι της Μουσικής-Ερευνητικό πρόγραμμα Θράκη, Αθήνα 1999, σ. 135.

31 Λυμπέρης, ό.π., σ. 34.

της μουσικής και του χορού. Αυτό συνέβαινε παράλληλα με τη μελέτη και των υπόλοιπων λαογραφικών-πολιτισμικών φαινομένων, της αλληλεπίδρασής τους με τη μουσική παράδοση, καθώς και της εξέλιξης αυτής της κοινωνίας στον χρόνο.

Ελληνικά δημοτικά τραγούδια και διεπιστημονικότητα της έρευνας

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, τεκμηριώθηκε η συνύπαρξη μουσικής λαογραφίας και εθνομουσικολογίας στο πεδίο της έρευνας. Το πεδίο, αρχικά περιορισμένο, καθοριζόταν διαφορετικά από λαογράφους, όπως οι Κωνσταντίνος Ψάχος και Σίμων Καράς, και από μουσικολόγους, όπως οι Samuel Baud-Bovy, Bertrand Bouvier, και η Μέλπω Μερλιέ.

Η θεωρητική και μεθοδολογική προσέγγιση των επιστημών ξεκίνησε από τη στιγμή που η ίδρυση της μουσικής λαογραφίας έγινε από μουσικολόγο, τη Μέλπω Μερλιέ, παρόλο που ο τομέας αυτός δεν αποτέλεσε κλάδο της μουσικολογίας στην Ελλάδα.[32] Η Μερλιέ οραματιζόταν μια μουσική λαογραφία η οποία θα ενδιαφερόταν για τη μουσικοχορευτική πλευρά του λαϊκού πολιτισμού, ζητήματα ετερότητας και προβολή, κυρίως, της συγκριτικής διάστασης των πραγμάτων. Αυτή η προσέγγιση διατυπώθηκε στην πράξη μέσα από την εργασία της, την οποία ονόμαζε «λαογραφική» και η οποία στόχευε, σύμφωνα με τις παραπάνω οπτικές, στην καταγραφή και έκδοση των ηχογραφημένων δημοτικών τραγουδιών.

Ο χαρακτήρας της επιστημονικής έρευνας, τον οποίο και εισήγαγε ο Baud-Bovy, χαρακτηρίστηκε από το ότι ήταν προμελετημένη και σχεδιασμένη έτσι ώστε να λαμβάνει υπόψη της την ιστορική διάσταση των πραγμάτων. Αυτό ίσως έκανε λιγότερο ασαφή τα όρια μεταξύ (μουσικής) λαογραφίας και (εθνο)μουσικολογίας, οι οποίες είχαν την αποκλειστικότητα στην ενασχόληση με την έρευνα γύρω από τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια.[33]

Στα τέλη της εποχής του Μεσοπολέμου, και ενώ η ελληνική λαογραφία διατηρούσε ακόμα την πρωτοβουλία στην έρευνα και καθόριζε τις διαστάσεις του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού, η μουσικολογία επέμενε στην ολιστική προσέγγιση του δημοτικού τραγουδιού. Έτσι, λαμβάνοντας υπόψη λόγο, μέλος και χορό, αλλά και χρησιμοποιώντας την «επιτόπια έρευνα» ως κοινή μεθοδολογία των δύο επιστημών, τέθηκαν σαφή επιστημονικά κριτήρια για την καθιέρωση της εθνομουσικολογικής έρευνας στην Ελλάδα. Η σύγκλιση των δύο επιστημών εντοπίζεται, σύμφωνα με τον Baud-Bovy, στη νέα αντίληψη ότι το δημοτικό τρα-

32 Μέλπω Μερλιέ, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Βιβλιοπωλείο Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1935.

33 Λάμπρος Λιάβας, «Ο Samuel Baud-Bovy, η μελέτη της ελληνικής μουσικής και η έρευνα στην Κρήτη: Εισαγωγή» στο: *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953–1954, τόμος Α΄*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα 2006, σ. 12–29.

γούδι αποτελεί αντικείμενο μουσικολογικής έρευνας στα πρότυπα των θέσεων των Γερμανών εθνομουσικολόγων,[34] όμως στο πλαίσιο του λαϊκού πολιτισμού, δηλαδή, της λαογραφίας.[35]

Η Μερλιέ ταύτισε σχεδόν τις δύο επιστήμες, όπως έκαναν και οι Ρουμάνοι συνάδελφοί της,[36] με την προσέγγιση των λέξεων «μουσική» και «λαογραφία», ενώ ο Baud- Bovy φάνηκε να επιμένει στην αντιδιαστολή τους λόγω της έμφασης στην επιστημονική συγκρότηση της έρευνας.[37] Το ερώτημα για το ποια από τις δύο επιστήμες κατείχε ισχυρότερη θέση σε μια έρευνα που αφορούσε στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι παρέμεινε όσο και τα αντικείμενα έρευνας παρέμειναν κοινά. Ο στίχος, τα γένη, οι κλίμακες, οι μουσικές διάλεκτοι και τα μουσικά ιδιώματα, καθώς και η σχέση με τη βυζαντινή και την αρχαία ελληνική μουσική, διερευνήθηκαν τόσο από τους (μουσικούς) λαογράφους όσο και από τους μουσικολόγους. Ωστόσο, η στόχευση, η διερεύνηση και η τεκμηρίωση ήταν αυτά που θα έκαναν τη διαφορά.

Τα αμφισβητούμενα όρια αποτελούσαν σημεία τομής των δύο επιστημών, με τους σημαντικότερους θεσμούς έρευνας και μελέτης του δημοτικού τραγουδιού να ανήκουν στον χώρο της λαογραφίας (Ακαδημία Αθηνών, Εθνική Μουσική Συλλογή, Λαογραφικό Αρχείο). Μάλιστα δε, το Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας Αθηνών επιμελούταν και την οργάνωση των ερευνητικών αποστολών.

Αλλά και κατά την μεταπολεμική δεκαετία, ο χώρος αυτός συνέχισε να «κυριαρχείται» και να κατευθύνεται από τους λαογράφους ερευνητές και πανεπιστημιακούς. Οι κατευθυντήριες γραμμές στην έρευνα, οι θεσμοί του λαϊκού πολιτισμού, η μουσική λαογραφία, οι δημοσιεύσεις και γενικότερα η εκδοτική δραστηριότητα και τα μαθήματα στο Πανεπιστήμιο διέπονταν από το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της ελληνικής λαογραφίας, σηματοδοτώντας, έτσι, τη «χρυσή εποχή» της.

Αυτό που χαρακτήριζε τη μουσική λαογραφία στην Ελλάδα διατυπωνόταν συχνά ως «ταυτόχρονη συλλογή εθνογραφικού και μουσικού υλικού», δίνοντας στον ερευνητή τη δυνατότητα να αναδείξει τα πολιτιστικά και λαογραφικά στοιχεία της περιοχής, καθώς και να αξιοποιήσει τις προσωπικές του ερευνητικές επιλογές. Μια κατηγορία ερευνητών περιορίστηκε, ενδεχομένως λόγω μη εξειδίκευσης, σε απλή καταγραφή/ηχογράφηση δημοτικών τραγουδιών (π.χ. Δημήτριος Οικονομίδης, Γεώργιος Σπυριδάκης, Στέφανος Ήμελλος). Άλλη κατηγορία ερευνητών, και αυτοί αποτελούσαν και την πλειοψηφία, ενδιαφερόταν για μια ολιστική αντίλη-

34 Βλ. στην αρχή της παρούσας ανακοίνωσης.

35 Φοίβος Ανωγειανάκης, «Σημείωμα», στο: Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007, σ. XI.

36 Βλ. και Brăiloiu, "Outline of a Method", ό.π., σ. 389–417.

37 Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007. Επίσης, βλ. Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Βιβλιοπωλείο Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1935.

ψη του λαϊκού πολιτισμού, με λεπτομερείς προσεγγίσεις σε θέματα λαϊκού βίου, όπως τόπος, οικονομία, κοινωνία, κοινωνικά και δημογραφικά προβλήματα και ιστορία (π.χ. Σπύρος Περιστέρης, Δημήτρης Πετρόπουλους, Σταύρος Καρακάσης). Τέλος, άλλοι ερευνητές, όπως ο Παντελής Καβακόπουλος, λειτούργησαν υιοθετώντας έναν συνδυασμό λαογραφικής και μουσικολογικής οπτικής, εντάσσοντας τα τραγούδια στο πλαίσιο δημιουργίας και λειτουργίας τους. Ωστόσο, το γεγονός ότι δεν εντοπίζονται τα απαραίτητα επιστημονικά στοιχεία, προκειμένου να πραγματοποιηθεί περαιτέρω διερεύνηση και μουσικολογική επεξεργασία, μας καθιστά επιφυλακτικούς ως προς την αποδοχή μιας καθαρά εθνομουσικολογικής διάστασης.

Η Ακαδημία μονοπωλούσε όπως είδαμε, το ενδιαφέρον των σχετικών φορέων του λαϊκού πολιτισμού προς την κατεύθυνση της έρευνας και χρηματοδοτούσε τις «αποστολές», δηλαδή, τα πολυήμερα ερευνητικά ταξίδια σε περιοχές της ελληνικής υπαίθρου.[38] Ωστόσο, υπήρχαν και άλλοι φορείς οι οποίοι οργάνωναν έρευνες, καταγραφές και εκδόσεις των δημοτικών τραγουδιών, όπως το Λαογραφικό Αρχείο που ίδρυσε η Μερλιέ, καθώς και έρευνες αυτοχρηματοδοτούμενες και με προσωπική ευθύνη, όπως του Σίμωνα Καρά με τον Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.

Το πόσο διαφοροποιήθηκε, μετά τη δεκαετία του 1940, η εθνομουσικολογία από τη λαογραφία στην Ελλάδα φαίνεται τόσο από την ανάλυση της μεθοδολογίας της έρευνας όσο και από τα βιβλία που κυκλοφόρησαν από τη δεκαετία του 1950 και μετά. Είναι σημαντικό ότι πολλές από τις έρευνες μουσικολόγων αποτελούσαν ταυτόχρονα και μεγάλης κλίμακας μουσικές καταγραφές (ηχογραφήσεις, συνεντεύξεις, περιγραφές, αναλύσεις). Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο του Baud-Bovy σχετικά με τη μουσική καταγραφή στην Κρήτη.[39] Σημαντικές, όχι μόνο λόγω του μουσικού τους περιεχομένου και ενδιαφέροντος αλλά και για τα χρήσιμα θεωρητικά κείμενά τους και αναλύσεις, θεωρούνται οι εκδόσεις των ερευνών του Σωτήρη Τσιάνη (Μαντίνεια, Σκύρος, Βαλτέτσι, Βυτίνα κ.ά.).

Η άριστη τεκμηρίωση κάποιων ερευνών του παρελθόντος οφειλόταν στη χρήση της τοπικής ιστορίας και στη μεθοδολογία της έρευνας. Η τελευταία συνήθως αφορούσε σε εξαντλητικές μελέτες περιπτώσεων. Η προετοιμασία της έρευνας από τον ερευνητή και την ομάδα του στόχευε σε μια εξερεύνηση του δημοτικού τραγουδιού, η οποία έπρεπε να περιλαμβάνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τόπου και των ανθρώπων, των συγκεκριμένων χορών και τραγουδιών, μέχρι να

38 Αναφερόμαστε ονομαστικά σε κάποιους από τους ερευνητές/συντάκτες του Κέντρου Λαογραφίας με χρονολογική σειρά υπηρέτησης στο Κέντρο: Σπ. Περιστέρης, Σπ. Σκιαδαρέσης, Στ. Καρακάσης, Δημ. Λουκάτος, Δ. Οικονομίδης, Στ. Ήμελλος, Δ. Πετρόπουλος, Κ. Κώνστας, Κ. Ρωμαίος, Γ. Αικατερινίδης, Αγγ. Δευτεραίος, Α. Παπαμιχαήλ, Ε. Ψυχογιού, Μ. Τερζοπούλου, Αικ. Πολυμέρου, Ε. Αλεξάκης, Π. Καμηλάκης, Γ. Αμαργιανάκης κ.ά.

39 Baud-Bovy, *Chansons populaires de Crete occidentale*, Minkoff, Genève 1972. Επίσης, βλ. Λάμπρος Λιάβας, «Ο Samuel Baud-Bovy», ό.π., σ.12–29.

αποτυπωθεί η συνολική εικόνα του ερευνητικού πεδίου, όχι περιγραφικά και στατικά, αλλά με έμφαση στην ιστορία του τόπου.

Σε τέτοιες σημαντικές καταγραφές, όπως των Baud-Bovy και Τσιάνη, είχε προσδιοριστεί το πεδίο έρευνας σε αλληλεπίδραση με τον πολιτισμό των τοπικών κοινωνιών, λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που συνέβησαν μέχρι την ώρα της έρευνας. Σημαντικές ήταν και οι παρατηρήσεις των ερευνητών για το πώς αλληλεπιδρούσαν τα τραγούδια με τη ζωή των ανθρώπων της υπό έρευνα κοινότητας, ποια η σημασία τους για αυτούς και πόσο τους αφορούσαν οι ιδεολογικές διαστάσεις που προσλάμβανε η έρευνα. Σίγουρα γινόταν προσπάθεια να αποφευχθούν ιδεολογικές προσεγγίσεις τύπου «συνέχειας», αφού, όπως προαναφέραμε, δεν συνέτρεχαν πλέον λόγοι απόδειξής της.

Ένα άλλο σημείο ενδιαφέροντος των σημαντικότερων ερευνητών ήταν και η διερεύνηση της έννοιας της μνήμης. Μέσα από τα τοπικά δημοτικά τραγούδια, διασώθηκε η μνήμη προσώπων και γεγονότων κάθε τοπικής κοινωνίας και ιστορίας. Η μουσική, οι στίχοι και ο χορός προϋποθέτουν την ανάκληση συναισθημάτων και αξιών του παρελθόντος που τεκμηριώνουν επίσης τη συλλογική και εθνική μνήμη.

Απόντων ακόμα των ανθρωπολογικών προσεγγίσεων από το πεδίο έρευνας των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, οι άλλες δύο επιστήμες πραγματεύτηκαν από κοινού ζητήματα ερευνητικού ενδιαφέροντος, διατηρώντας ταυτόχρονα η καθεμία τον επιστημονικό της χαρακτήρα. Η σχέση, για παράδειγμα, των δημοτικών τραγουδιών με την αρχαία ελληνική μουσική αποτέλεσε πεδίο διαλόγου που είχε ξεκινήσει από τη «λαογραφικής» προέλευσης ανάγκη αναζήτησης της «συνέχειας» και έφτασε αργότερα σε υψηλά επίπεδα αναλύσεων μουσικολογικού και κοινωνικού περιεχομένου. Σε πολλές περιπτώσεις, η προσπάθεια τεκμηρίωσης μιας σχέσης με τη βυζαντινή μουσική κατέληξε σε υπερβολές, αφού οι αναλύσεις περιστρέφονταν γύρω από τις γνώσεις και τα ενδιαφέροντα του ερευνητή (ψάλτης, καθηγητής βυζαντινής μουσικής).

Στο πλαίσιο των προσεγγίσεων και των δύο επιστημονικών πεδίων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν, όπως αναφέραμε, τα εισαγωγικά θεωρητικά κείμενα βιβλίων και λοιπών δημοσιεύσεων. Θα παρατηρήσουμε, ωστόσο, στα κείμενα του Τσιάνη, κάποια έμφαση σε στοιχεία που αγνοήθηκαν ή υποτιμήθηκαν από άλλους ερευνητές, όπως συγκρίσεις, αναφορές σε υφολογικά χαρακτηριστικά, τονισμό λέξεων και ανάλυσης μουσικών μέτρων.[40]

40 Σωτήριος Τσιάνης, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα & Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα, Ναύπλιο & Ηράκλειο 2003· Σωτήριος Τσιάνης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, τόμος Α΄: Μουσική συλλογή (1956, 1959) - Μελέτη - Μεταγραφή, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 2010· Sotirios Chianis, *Folk Songs of Mantineia, Greece*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1965.

Σημαντικό επίτευγμα όλων εκείνων των δεκαετιών αποτέλεσε η τεκμηρίωση του κλάδου της παραδοσιακής οργανολογίας με σημαντικές εργασίες των Σπύρου Περιστέρη,[41] Δέσποινας Μαζαράκη,[42] Φοίβου Ανωγειανάκη[43] κ.ά., στόχο για τον οποίο εργάστηκαν και οι δύο επιστημονικοί κλάδοι. Οι παλαιότεροι λαογράφοι, όπως ο Σταύρος Καρακάσης, λειτουργούσαν πράγματι περιγραφικότερα ή έδιναν έμφαση σε οργανολογικές μελέτες με λαογραφικό υπόβαθρο.[44] Οι μουσικολόγοι συνάδελφοί τους αποδείχτηκαν περισσότερο διερευνητικοί, εμβαθύνοντας και στη σχέση του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου με το δημοτικό τραγούδι και τον τόπο. Επίσης, στην εργασία τους, επικρατούσε το συγκριτικό στοιχείο καθώς και η μελέτη της προσωπικότητας και της φυσιογνωμίας του λαϊκού οργανοπαίχτη.

Σε συγκριτικό επίπεδο, οι δύο επιστημονικές προσεγγίσεις ασχολήθηκαν με τη μελέτη των παραλλαγών των δημοτικών τραγουδιών. Εξάλλου και οι δύο πλευρές διατύπωσαν πολλές φορές την εμμονή τους απέναντι σε ζητήματα «καθαρότητας» και «γνησιότητας» των μουσικών κειμένων σε αντιδιαστολή με την έννοια της «παραλλαγής». Στο σημείο αυτό, μία ακόμα κοινή επιδίωξη αποτελούσε, ιδιαίτερα μετά την δεκαετία του 1950, η ανάγκη για πιστότερη και ποιοτικότερη ηχογράφηση, ζήτημα που ευθυγραμμίζεται με την εξέλιξη της τεχνολογίας και την απόκτηση τεχνογνωσίας.

Αντίθετα προς την πλειοψηφία των ερευνητών της μουσικής λαογραφίας, που ταύτισαν την έννοια της μουσικής έρευνας με αυτήν της μουσικής καταγραφής/ηχογράφησης, η καταγραφή δεν πραγματοποιείται αποκλειστικά και μόνο με σκοπό τη διάσωση των τραγουδιών από τη λήθη αλλά και για μια σωστά τεκμηριωμένη έρευνα γύρω από αυτά, ώστε να προκύψουν συμπεράσματα για τον χαρακτήρα και την πορεία της ελληνικής μουσικής. Ο ερευνητής πρέπει να έχει πραγματοποιήσει μουσικές σπουδές και όχι απλά να έχει γνώσεις μουσικής. Έτσι, και ο σχεδιασμός της έρευνας πραγματοποιείται σε σωστές βάσεις και η μεταγραφή της μουσικής θα γίνει με ακρίβεια. Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, πάντως, οι ερευνητές και των δύο επιστημών συμφωνούν στη μεταγραφή με χρήση ευρωπαϊκής σημειογραφίας αντί της βυζαντινής. Σε λίγες περιπτώσεις, οι λαογράφοι έκαναν χρήση διπλού συστήματος για κάθε τραγούδι ενώ σπάνια και πολύ παλιά

41 Ενδεικτικά, βλ. Σπυρίδων Περιστέρης, «Ο άσκαυλος (τσαμπούνα) εις την νησιωτικήν Ελλάδα», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* ΙΓ΄-ΙΔ΄, 1962· Κωνσταντίνος Κώνστας, «Η ζυγιά στη Δυτική Ρούμελη: Βιογραφία μιας λαϊκής ορχήστρας», *Λαογραφία* ΙΘ΄, 1960, σ. 325–359.

42 Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα (με είκοσι μουσικά παραδείγματα)*, πρόλογος του Samuel Baud-Bovy, 2η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1984.

43 Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, 2η έκδοση, Μέλισσα, Αθήνα 1991.

44 Σταύρος Καρακάσης, «Συμβολή εις την ιστορίαν των λαϊκών μουσικών οργάνων (οργανολογική και λαογραφική μελέτη), *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* ΙΗ΄–ΙΘ΄ (1965–1966), Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1967.

μπορούσε να συναντήσει κανείς μόνο τη βυζαντινή.

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970, μουσικολογία και λαογραφία ανέπτυξαν παράλληλη, πλην όμως αυτόνομη δράση στον τομέα της μουσικής έρευνας και καταγραφής. Το γεγονός αυτό οδήγησε σε σημαντικές εκδόσεις όπως η *Μουσική εκλογή* από την Ακαδημία Αθηνών, η *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγιορείτικα χειρόγραφα* της Δ. Μαζαράκη, τα *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* του Φ. Ανωγειανάκη και βέβαια οι εκδόσεις των ερευνών του Σ. Τσιάνη. Τα παραπάνω ήταν μερικά από τα έργα που αποτέλεσαν κορύφωση μιας διεργασίας δεκαετιών αλλά και αποκρυστάλλωση μιας κοινά βιωμένης εμπειρίας. Ωστόσο η *Μουσική εκλογή* πυροδότησε μια συζήτηση/αντιπαράθεση διαχρονικού χαρακτήρα, η οποία και καθιέρωσε την παρουσία των ανθρωπολόγων στο συγκεκριμένο πεδίο.[45]

Η ανθρωπολογία ήρθε να εντείνει τα ερωτήματα που λίγο πολύ έθετε ήδη η εθνομουσικολογική έρευνα γύρω από την πληρότητα και την ουσία της έρευνας κάθε «μουσικής αποστολής». Σε γενικές γραμμές, οι δύο αυτές επιστήμες φαίνεται να συμφωνούσαν στο ότι ο στόχος δεν εντοπίζεται μόνο στην αναζήτηση και συλλογή του μουσικού υλικού. Η πραγματοποίηση μιας επιτόπιας έρευνας, προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα και να οδηγηθούμε σε ανακοινώσεις και εκδόσεις δημοτικών τραγουδιών, δεν θα έπρεπε να αντιστοιχεί απλά και μόνο σε μια ηχογράφηση και τυπική περιγραφή της εργασίας, όπως συνέβαινε με τους παλαιότερους λαογράφους. Πράγματι, το υλικό παρέμενε τις περισσότερες φορές ασχολίαστο και, στην ουσία, επιστημονικά ανεκμετάλλευτο, όχι λόγω αμφισβητούμενης μεθοδολογικής προσέγγισης, αλλά λόγω επιφανειακής σημασίας στόχου. Η έννοια της «διάσωσης» των δημοτικών τραγουδιών μιας περιοχής δεν αποτελεί τελικό σκοπό αλλά ικανή και αναγκαία συνθήκη για να προσεγγιστεί η μελέτη τους. Δεν αρκεί η μετάβαση από την προφορικότητα στην γραπτή αποτύπωση και την αρχειοθέτηση, αλλά είναι αναγκαία η μελέτη της λειτουργίας τους σε συμβολικό επίπεδο μέσα στην κοινότητα η οποία τα παρήγαγε και εξακολούθησε να τα διατηρεί. Αυτή η κοινότητα/κοινωνία πρέπει επίσης να μελετηθεί, επειδή τέτοιες πληροφορίες αποτελούν πλαίσιο μελέτης και κατανόησης του ρόλου των τραγουδιών αυτών.

Στη βάση αυτή, νεότεροι επιστήμονες από τον χώρο της ανθρωπολογίας (όπως οι Τερζοπούλου και Ψυχογιού) διατύπωσαν ενστάσεις γύρω από τον τρόπο και το αποτέλεσμα της εργασίας των μουσικών λαογράφων του παρελθόντος. Οι απόψεις εκείνες, στις οποίες και αναφερθήκαμε,[46] θα μπορούσαν να αποτελέσουν σημαντικό προβληματισμό όχι γύρω από καλές και κακές πρακτικές του παρελθόντος, αλλά για σωστότερο προγραμματισμό και σχεδίαση μιας έρευνας σήμερα· ειδικότερα, μάλιστα, στην εποχή μας, που η διάδοση της πληροφορίας γίνεται

45 Ιδιαίτερα διαφωτιστικό είναι το κείμενο των Μιράντας Τερζοπούλου και Ελένης Ψυχογιού, «Άσματα και τραγούδια: Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών», *Εθνολογία*, 1, 1992, έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Εθνολογίας, Αθήνα 1993.

46 Λυμπέρης, ό.π., σ. 310–312.

ευκολότερα και πιστότερα, και κάθε επιστήμη μπορεί τόσο να αποτελεί έναν αυτόνομο χώρο, όσο και να συμβάλλει σε μια ολιστική προσέγγιση ενός ζητήματος με κάποια άλλη.

Είναι σημαντικό να αντιπαρατεθούν επιστημονικότερες θέσεις γύρω από το πώς θα μπορούσαν οι ερευνητές μιας εποχής να δραστηριοποιούνται σε μια διαδικασία έρευνας, η οποία δεν θα ήταν τόσο δειγματοληπτική και περιορισμένη, και χωρίς να είναι ενήμεροι γύρω από τις επιστημονικές αναζητήσεις, στη βάση των οποίων θα υποβαλλόταν το υλικό σε λεπτομερή επεξεργασία. Επίσης, επισημαίνεται ότι, πολλές φορές, η συλλογή του μουσικού υλικού αποτελούσε υπόθεση ρουτίνας ή πραγματοποιούταν εντελώς συμπτωματικά, στο πλαίσιο της γενικότερης συλλογής λαογραφικού υλικού.

Σίγουρα μια τέτοια διαδικασία —και εδώ γίνεται και πάλι λόγος για τη σημασία που είχε η ανάπτυξη της κοινωνικής ανθρωπολογίας μετά τη δεκαετία του 1970— πρέπει να περιλαμβάνει συστηματική και εντατική επιτόπια έρευνα, και μάλιστα με τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης, κάτι που προφανώς ισχύει και για τη μελέτη όλων των λαογραφικών φαινομένων. Σε κάθε περίπτωση, μπορούσε να διατυπωθεί ρητά η μέθοδος του ερευνητή/καταγραφέα καθώς και οι ιδεολογικές αφετηρίες και προθέσεις του. Έτσι, θα γινόταν σαφές ότι κάθε ερευνητής μπορούσε να αποτελεί και μια διαφορετική περίπτωση, παρόλο που κάτι τέτοιο δυσκολεύει στη δημιουργία κανόνων και γενικεύσεων.

Τα δημοτικά τραγούδια δεν αποτελούσαν μόνο αντικείμενο ιστορικής, φιλολογικής και μουσικολογικής μελέτης, αλλά και πολιτισμικά γεγονότα ενταγμένα σε μια ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα. Η χρονική απόσταση από το παρελθόν στο παρόν μας επιτρέπει να αξιολογήσουμε το αποτέλεσμα της εργασίας κάθε ερευνητή, είτε μουσικού λαογράφου είτε μουσικολόγου. Επίσης, η κριτική, εφόσον αυτή είναι εποικοδομητική, αφορά στον καθένα ως μοναδική περίπτωση, ο οποίος, όμως, διατηρεί την επιστημονική του υπόσταση και λειτουργεί προφανώς σύμφωνα με την οπτική του επιστημονικού του πεδίου.

Μπορεί σήμερα να θεωρούμε ως αναγκαίο στοιχείο της έρευνας τη μελέτη της ζωής και λειτουργίας των δημοτικών τραγουδιών εντός του φυσικού τους χώρου, την αλληλεπίδραση και τη σχέση τους με την κοινωνία, γεγονός που παραπέμπει, δηλαδή, στην ένταξη των τραγουδιών και των χορών αυτών ακόμα και σε δρώμενα και τελετουργίες, γλέντια και πανηγύρια. Όπως προέκυψε από την επεξεργασία των δημοσιεύσεων, πολλοί από τους παλαιότερους ερευνητές μπορεί να μην περιλάμβαναν στην άμεση στοχοθεσία τους πολλά από τα παραπάνω. Αρκετά, όμως, ήταν τα στοιχεία που καταγράφτηκαν και ακόμα περισσότερα αυτά που αξιοποιήθηκαν αργότερα από τη νεότερη έρευνα.

Είναι πολύ πιθανό να συνεχίζουν να διατυπώνονται επιστημονικά ερωτήματα και να προβάλλονται ενδιαφέροντα και, πάνω απ' όλα, ζητήματα τα οποία χρήζουν διερεύνησης. Δεν μπορεί, όμως, να ασκηθεί κριτική από μέρους μιας επιστήμης σε μια άλλη, η οποία εκκινείται από διαφορετικό επιστημολογικό πεδίο, περιλαμβάνει διαφορετική στοχοθεσία, αξιακό σύστημα και προσανατολισμό· ακόμα,

πολύ περισσότερο, όταν λειτουργούν σε διαφορετικά χρονικά πλαίσια, κάτι που καθορίζει και την ποιότητα των τεχνικών υποδομών. Τα κίνητρα για την πραγματοποίηση μιας έρευνας διέφεραν από εποχή σε εποχή, από τόπο σε τόπο και από ερευνητή σε ερευνητή. Εξάλλου, κάθε επιστήμη νομιμοποιείται να διαμορφώνει και να υπερασπίζεται ένα διαφορετικό ιδεολογικό σύστημα, καθώς έτσι αυτοκαθορίζεται, ιδεολογικοποιεί και προσδιορίζει την ερευνητική της εστίαση με τον δικό της μοναδικό τρόπο.

Θα χρειαστεί να φτάσουμε στη μεταπολιτευτική περίοδο για να διαπιστώσουμε την αντανάκλαση των κοινωνικών και πολιτισμικών αλλαγών στον χώρο της λαογραφίας. Η εμμονή στον «εθνικό χαρακτήρα» της ελληνικής λαογραφίας είχε παρέλθει προ πολλού και έπρεπε να ανοίξει ο δρόμος προς τον αναπροσανατολισμό της ως επιστημονικής θεωρίας και πράξης. Η νέα αυτή εποχή προϋπέθετε αυξημένες ανάγκες σε επιστημονική συγκρότηση, ερμηνευτικά εργαλεία και νέες αντιλήψεις σε ό,τι αφορά σε ζητήματα όπως συγκριτική διάσταση, τοπικότητα, ταυτότητα-ετερότητα, μνήμη, μεθοδολογία έρευνας, τα οποία είχαν συμβάλλει ήδη στην ανάπτυξη της εθνομουσικολογικής παρουσίας και στην προώθηση της ανθρωπολογίας. Η τελευταία έδωσε στοιχεία τόσο στη μια επιστήμη (όπως συνέβη με τη δημιουργία της κοινωνικής λαογραφίας) όσο και στην άλλη, προβάλλοντας την εκδοχή του αμερικανικού ανθρωπολογικού μοντέλου συνύπαρξης εθνομουσικολογίας και ανθρωπολογίας,[47] και διευρύνοντας το πεδίο έρευνας με νέες θεματολογικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.

Ένας σχετικός με τη συνύπαρξη φορέας ήταν το Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΛ) της Ακαδημίας Αθηνών στελεχωμένο από λαογράφους, μουσικολόγους και ανθρωπολόγους. Κάτι ανάλογο θα μπορούσε να διατυπωθεί και για το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών αλλά και για το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα. Η ίδρυση του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων - Κέντρο Εθνομουσικολογίας, η λειτουργία κατεύθυνσης, τομέα αλλά και μεταπτυχιακών προγραμμάτων εθνομουσικολογίας καθώς και εργαστηρίων εθνομουσικολογίας στα ΑΕΙ έδωσαν μια νέα διάσταση, όπως και οι τηλεοπτικές εκπομπές γύρω από τον λαϊκό πολιτισμό και το δημοτικό τραγούδι ως αποτέλεσμα συστηματικής επιτόπιας έρευνας (Δόμνα Σαμίου, Λάμπρος Λιάβας, Παναγιώτης Μυλωνάς και Σίμων Καράς παλαιότερα).

Έτσι, οι έρευνες αποκτούν πολύπλευρη υπόσταση, συχνά όμως αντιφατική. Κάθε επιστήμη προσφέρει την εμπειρία, τις θεωρίες, τα ερευνητικά εργαλεία και τους ανθρώπους της, ωστόσο, θα λειτουργεί ανταγωνιστικά απέναντι στις άλλες, αφού πρέπει να διατηρηθεί και η αυτοτέλειά της ενώπιον ενός ερευνητικού πεδίου, το οποίο χαρακτηρίζεται από σταθερότητα και βραδεία εξέλιξη. Σε ποιον βαθμό λοιπόν μεταβάλλονται οι αντιλήψεις;

Η «λαογραφία της συνέχειας» είχε δώσει πλέον τη θέση της στη «λαογραφία του παρόντος», καθιστώντας αντικείμενο μελέτης το «σήμερα» της εποχής των

47 Βλ. εισαγωγή της παρούσας ανακοίνωσης.

δεκαετιών μετά το 1970, καθώς και τις αλλαγές που προκύπταν. Σταδιακά, η μουσική λαογραφία, ως τομέας της, διαμόρφωνε ένα «μουσικολογικότερο» ύφος. Αργούσαν, ωστόσο, να υιοθετηθούν στο ερευνητικό της πεδίο σημαντικά ζητήματα τα οποία η μουσικολογία ήδη πραγματευόταν.

Γενικά, η μουσικολογική οπτική, ιδιαίτερα έπειτα από τη σύγκλιση με τις ανθρωπολογικές οπτικές στην έρευνα, κινήθηκε, μεταξύ άλλων, και στο πλαίσιο μιας ιδιαίτερης θεματολογίας, όπως, για παράδειγμα, η παράδοση σε σχέση με το χρόνο και τον χώρο. Μπορούσε να ασχοληθεί, δηλαδή, με την εποχή που πραγματοποιήθηκε μια έρευνα με καταγραφή και τα χαρακτηριστικά της, καθώς και τον τόπο στην υλική και κοινωνική του διάσταση. Σημαντική θέση, επίσης, έλαβε ο επιστημονικός διάλογος επάνω σε ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας.

Η ενασχόληση με τις μουσικοχορευτικές ετερότητες στον ελλαδικό χώρο αποτελούσε επιλογή, την οποία η λαογραφία απέφευγε, για αρκετές δεκαετίες, να συμπεριλάβει στην επιστημονική της συγκρότηση. Ο λόγος τότε ήταν η επικέντρωση της έρευνας στην ανάγκη τεκμηρίωσης ιστορικής συνέχειας και συγκρότησης εθνικής ταυτότητας. Στη βάση αυτή, το επιστημονικό ενδιαφέρον ταυτιζόταν με το εθνικό και δεν μπορούσε να αναδειχτεί τίποτα περισσότερο από το αυταπόδεικτα «ελληνικό».

Η από δεκαετίες έμφαση στη μελέτη της κυρίαρχης πολιτισμικά ομάδας, αυτής, δηλαδή, που αποτελούσε το «δείγμα» του λαϊκού πολιτισμού και μελετούσε η ελληνική λαογραφία, καθιστούσε άγνωστες, αφανείς και απρόσιτες όλες εκείνες τις εθνογλωσσικές συμβιωτικές ομάδες του ελλαδικού χώρου και τις μουσικοχορευτικές τους ταυτότητες, ατυπικό δείγμα μελέτης. Δεν μπορούμε, όμως, να ισχυριστούμε ότι μια έρευνα χαρακτηρίζεται από έλλειψη ιδεολογικού προσανατολισμού, όταν η εποχή στην οποία αυτή πραγματοποιήθηκε της προσέδιδε διαφορετικές ιδεολογικές διαστάσεις.

Αντίπαλο δέος απέναντι στις επιφυλάξεις για τη μελέτη της ετερότητας είχε δημιουργήσει ο Baud-Bovy με την έρευνα γύρω από τα τραγούδια των Κουτσόβλαχων.[48] Στη συνέχεια, ξεκίνησαν μελέτες γύρω από τις μουσικοχορευτικές ετερότητες του ελλαδικού χώρου που γνώρισαν μεγάλη εξέλιξη κατά τις τελευταίες δεκαετίες μέσα από ανθρωπολογικές και εθνομουσικολογικές μελέτες.[49] Αυτή η αντίληψη επεκτάθηκε και στις μουσικολαογραφικές μεθόδους που προσανατολίζονταν πλέον προς την κατεύθυνση της μελέτης της μουσικής πολυποικιλότητας του ελλαδικού χώρου. Έτσι, από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά, θα δουν το φως της δημοσιότητας έρευνες όπως αυτές των Ελευθερίου Αλεξάκη, Ευάγγελου Αυδίκου, Λεωνίδα Εμπειρίκου, Γεωργίου Μαυρομμάτη, Αθηνάς Κατσανεβά-

48 Samuel Baud-Bovy, *Chansons Aromounes de Thessalie - Κουτσοβλάχικα Τραγούδια της Θεσσαλίας*, μτφρ. Δέσποινα Μαζαράκη, Κυριακίδης, Αθήνα 1990.

49 Για παράδειγμα, βλ. Γιάννης Π. Γκίκας, *Οι Αρβανίτες και το αρβανίτικο τραγούδι στην Ελλάδα: Έρευνα στη νότια Εύβοια*, Αθήνα 1978.

κη κ.ά., οι οποίες, αν και δεν στόχευσαν σε μουσικές καταγραφές, διερεύνησαν, ωστόσο, ζητήματα μουσικοχορευτικών ετεροτήτων.

Η στροφή του ενδιαφέροντος στον λαϊκό οργανοπαίχτη με την μέθοδο της βιογραφικής προσέγγισης,[50] η αναζήτηση «επινοημένων» και «φολκλοριστικών» παραδόσεων με την αντιδιαστολή τους προς την αυθεντικότητα του λαϊκού πολιτισμού, και, τέλος, ο χορός, όχι μόνο ως προς την πράξη αλλά και ως προς την κοινωνική λειτουργία του, αποτέλεσαν σημεία που συνιστούσαν διαφοροποίηση μεταξύ των «συναφών επιστημών». Σε ό,τι αφορά στο τελευταίο ζήτημα, οι ανθρωπολόγοι ερευνητές διατήρησαν τη θεωρητική υπόσταση του χορού στη σύνδεσή του με το «δρώμενο» και το «γεγονός». Μπορούμε να αναφερθούμε στην αλληλεπίδραση χορού και τοπικής κοινωνίας, αλλά και στην επίδραση του χορού ή του δρώμενου, ως μέσο επικοινωνίας με άλλες εθνοτοπικές ομάδες.[51] Σε αντίθεση με τον λαογραφικό προσανατολισμό προς μια διερεύνηση της ιστορικής προέλευσης των χορευτικών ρυθμών, η ανθρωπολογική οπτική επέλεξε να επικεντρωθεί στη συνδυαστική μελέτη των εννοιών της μορφής, της δομής και του ύφους.

Επίσης, μετά τη δεκαετία του 1990, ανοίχτηκαν νέοι δρόμοι στον χώρο της έρευνας και των υποδομών, σημαντικότερος των οποίων ήταν η ψηφιοποίηση όλου του ερευνητικού υλικού και η δημιουργία ψηφιακών βάσεων δεδομένων (όπως του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου και του Κέντρου Λαογραφίας). Αυτός ο εκσυγχρονισμός και η μετακίνηση προς τις σύγχρονες αντιλήψεις έκανε φανερή την αλληλεπίδραση μεταξύ των επιστημών και των φορέων τους. Μπορούμε πλέον να μιλάμε για μια σύνθετη οπτική σε ό,τι αφορά στη διαχείριση των ζητημάτων που σχετίζονται με την παραδοσιακή μουσική.

Γενικότερα θα δούμε τη μουσική λαογραφία να γίνεται «μουσικολογικότερη», χάρη στον εθνομουσικολογικό προσανατολισμό της, και επίσης «ανθρωπολογικότερη», αφού βρίσκεται εν μέσω επιρροών της κοινωνικής και πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Οι ανθρωπολογικές και εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις υιοθέτησαν «οίκοι» οπτικές, επιβεβαιώνοντας τη στροφή τους προς την ελληνική, και μόνο, πραγματικότητα είτε με τη λογική της «διάδοχης» από τη λαογραφία κατάστασης είτε με αυτήν της μονόδρομης πορείας, αφού η ενασχόληση με τα ελληνικά δεδομένα αποτελούσε μια απολύτως ασφαλή και εφικτή επιλογή.

Η «μουσικοπολιτισμική» πλέον έρευνα και γενικότερα η μελέτη του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού απέκτησαν συγκριτικό και διεπιστημονικό χαρακτήρα, κάτι που ήδη είχε αναδείξει η μελέτη των ζητημάτων του λαϊκού πολιτισμού. Το σύμπλοκο, τραγούδι-μουσική-χορός μελετάται σε συνδυασμό με τα πολιτισμι-

50 Σημαντική η συμβολή του Παύλου Κάβουρα στα παραπάνω (βλ. Παύλος Κάβουρας, «Η βιογραφική προσέγγιση σε μια μουσικοπολιτισμική έρευνα», στο: Λουκία Δρούλια & Λάμπρος Λιάβας (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Οι Φίλοι της Μουσικής-Ερευνητικό πρόγραμμα Θράκη, Αθήνα 1999.

51 Παραπέμπουμε στις έρευνες των Ρένας Λουτζάκη, Μάγδας Ζωγράφου, Βασιλικής Τυροβολά, Μαρίας Κουτσούμπα και Βασίλη Λάντζου, παράλληλα με ξενόγλωσσες εργασίες, όπως αυτές των Jane Cowan και L. Danforth.

κά και κοινωνικά χαρακτηριστικά της περιοχής. Η μελέτη συχνά επιμερίζεται σε αντίστοιχες ομάδες, μουσικής και τραγουδιού, χορού και ανθρωπολογικής έρευνας, όπως συνέβη με την υλοποίηση του ερευνητικού προγράμματος *Θράκη*. Η (παραδοσιακή) οργανολογία είχε πλέον εστιάσει στον τοπικό χαρακτήρα, συνδέθηκε στενά με την εθνογραφία και συμπεριέλαβε και τα τοπικά ρεπερτόρια.[52] Η βιογραφική προσέγγιση, είτε λαογραφική είτε μουσικολογική στον μεθοδολογικό προσανατολισμό της, είναι επιστημονική και όχι απλώς περιγραφική και διεξοδική. Αξιοποιήθηκαν ιδιαίτερα οι θεωρίες της επιτέλεσης, με σημείο εκκίνησης το *Toward New Perspectives in Folklore* των A. Paredes & R. Bauman, οδηγώντας στη διερεύνηση των συμβολισμών στο λαϊκό γλέντι, όπως σε σημαντικές εργασίες του Παύλου Κάβουρα.[53]

Αυτή η αλληλεπίδραση, όποτε υπήρχε, δεν αναιρούσε τον διακριτό χαρακτήρα κάθε επιστήμης επειδή πάντοτε συνέβαινε η αναμενόμενη ταύτιση εξέλιξης και επιβίωσης. Η τεράστια αυτή καταγεγραμμένη λαϊκή παράδοση αποτελεί υπόθεση ενός σύνθετου φορέα, στον οποίο συμμετέχουν και οι «επιστήμες του ανθρώπου», αλλά και του οποίου η διάδοση αποτελεί πλέον υπόθεση και των σύγχρονων πληροφοριακών δικτύων. Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις, οι οποίες και διαμόρφωναν το όποιο αποτέλεσμα, πάντοτε διέφεραν μεταξύ τους και αυτό οφειλόταν στη διαφορετική ιδεολογική αφετηρία των επιστημονικών πεδίων.

Μπορεί η μεθοδολογία αλλά και η θεματολογία έρευνας μιας επιστήμης να έχει ελάχιστα ή καθόλου κοινά στοιχεία με τις άλλες. Όμως, θα μπορούσε να αναδεικνύει, εκτός από το εξειδικευμένο αποτέλεσμά της, και μια εμπειρία για περεταίρω επεξεργασία. Ακόμα και οι επιφανειακές προσεγγίσεις των πρώτων λαογράφων τροφοδότησαν με πλούσιο εθνογραφικό υλικό την έρευνα και τις προσεγγίσεις των μεταγενέστερων.

Θα ήταν αρκετά ριψοκίνδυνο να ισχυριστούμε ότι υπήρξε διαρκής διάλογος μεταξύ Ελλήνων και ξένων ερευνητών σε ζητήματα έρευνας και καταγραφής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Με εξαίρεση αυτούς που επισκέφτηκαν την Ελλάδα με ερευνητική πρόθεση, όπως ο Ελβετός Samuel Baud-Bovy, ο Γερμανός Rundolf M.Brandl και ο Ελληνοαμερικανός Σωτήριος (Sam) Τσιάνης, και οι οποίοι διέθεταν την εμπειρία της διεθνούς ερευνητικής μεθοδολογίας, οι Έλληνες ερευνητές παρουσίαζαν μια αντιφατική εικόνα. Κλήθηκαν να δι-ερευνήσουν έναν χώρο, αυτόν της παραδοσιακής τους μουσικής (δημοτικό τραγούδι), από την οπτική του επιστημονικού και επαγγελματικού πεδίου που αντιπροσώπευαν και

52 Λάμπρος Λιάβας, «Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και νεοτερικότητα», στο: Λουκία Δρούλια & Λάμπρος Λιάβας (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης*, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής-Ερευνητικό πρόγραμμα Θράκη, Αθήνα 1999, σ. 269–340.

53 Για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, βλ. Παύλος Κάβουρας, «Το καρπαθικό γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών», στο: *Λαϊκά δρώμενα, παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις: Πρακτικά Α΄ συνεδρίου, Κομοτηνή 25–27 Νοεμβρίου 1994,* Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, Αθήνα 1996.

το οποίο δεν ήταν πάντοτε η μουσικολογία ή η εθνομουσικολογία. Αναφερόμαστε σε περιπτώσεις όπως των Κωνσταντίνου Ψάχου, Σπύρου Περιστέρη και Σίμωνα Καρά (βυζαντινή μουσική και ψαλτική τέχνη) ή των Γεωργίου Σπυριδάκη και Γεωργίου Μέγα (από τον χώρο της φιλολογίας και της λαογραφίας) ή σε περιπτώσεις αμιγώς από τον χώρο της λαογραφίας, όπως αυτή του Σπύρου Καρακάση, ή, τέλος, σε μια περισσότερο σύνθετη επιστημονικά οπτική, όπως η περίπτωση του Παντελή Καβακόπουλου. Μουσικολόγοι, όπως ο Φοίβος Ανωγειανάκης, θεωρούμε ότι συνέστησαν μια προδρομική μορφή έρευνας, η οποία μπορεί να πλησιάζει τα χαρακτηριστικά της εθνομουσικολογικής.

Όπως φάνηκε από τις ιδιότητες και τα κίνητρα των ξένων ερευνητών, ο βασικός λόγος της ενασχόλησής τους με τη διεθνή μουσικολαογραφική και εθνομουσικολογική έρευνα ήταν η διάσωση των λαϊκών τραγουδιών από τη λήθη, κάτι ανάλογο με τις προγενέστερες συλλογές στίχων, ζήτημα στο οποίο αναφερθήκαμε προηγουμένως, και, κατόπιν, η αξιοποίηση των αρχείων αυτών στη γενικότερη μουσική δημιουργία. Στην Ελλάδα, αντίθετα, τα κίνητρα εκπορεύονταν, αρχικά, από συγκεκριμένες ιδεολογίες και ιδεοληψίες, όπως η απόδειξη της εθνικής συνέχειας και η εθνική ιδεολογία, κάτι που δικαιολογείται, αφού οι ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες ήταν εντελώς διαφορετικές στην περιοχή της νότιας Βαλκανικής Χερσονήσου από ότι στην Κεντρική Ευρώπη ή στην Αμερική. Κύριος φορέας έκφρασης αυτής της ερευνητικής αντίληψης ήταν αρχικά η επιστήμη της λαογραφίας και οι ερευνητικοί θεσμοί της.

Σαφώς και εντοπίζεται μια διάχυση των ερευνητικών πρακτικών που ίσχυσαν στο εξωτερικό, ωστόσο, η προσαρμογή τους στα ελληνικά δεδομένα ελέγχεται ως προς το θέμα της τεχνολογικής υποδομής και ακαδημαϊκής (για το μέρος της μουσικής) στήριξης. Η πλειοψηφία των Ελλήνων ερευνητών ανέπτυξε δράση σε εποχές ιδιαίτερα δύσκολες για τον τόπο, κάτι που δεν ενίσχυε το γνωστικό τους επίπεδο —ιδιαίτερα η μη γνώση ξένης γλώσσας— και δεν ενθάρρυνε τη συμμετοχή τους σε διεθνείς συναντήσεις και συνέδρια, κάτι όμως που άρχισε να αντιστρέφεται μετά τις δεκαετίες του 1970 και 1980.

Η πολυετής και διεπιστημονική αυτή έρευνα αξιοποιήθηκε και αξιοποιείται συνεχώς ως πρακτική και ως υλικό. Όλο και περισσότερα αρχεία γίνονται προσβάσιμα στους ερευνητές και φοιτητές, και η αναπτυσσόμενη εκδοτική δραστηριότητα δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τις δεκαετίες πριν το 2000. Βιβλία, δίσκοι, cd's και dvd's εμπλουτίζουν την εκπαιδευτική διαδικασία και οδηγούν σε σαφέστερες και ορθότερες οπτικές επάνω στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Σε αυτό, τέλος, συμβάλλουν και οι έρευνες που είδαν το φως της δημοσιότητας ως τηλεοπτικές εκπομπές, ντοκιμαντέρ και εθνογραφικές ταινίες, οι οποίες διαδέχτηκαν τις πολύ παλιές ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές του δημοτικού τραγουδιού.

Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno*: Συγκριτική προσέγγιση και ανάλυση του έργου

Μαρία Κίτσιου

Η opera seria *Isabella d'Aspeno* του Παύλου Καρρέρ εντάσσεται στην πρώτη περίοδο δημιουργίας του Ζακυνθινού συνθέτη (1829–1857) και πρωτοπαρουσιάστηκε στην Κέρκυρα στο θέατρο San Giacomo το έτος 1853. Είναι η δεύτερη κατά σειρά από τις τρεις συνολικά όπερες με ιταλόγλωσσο λιμπρέτο που συνέθεσε ο Καρρέρ, στα είκοσι τέσσερά του μόλις χρόνια, κατά την διάρκεια της παραμονής του στο Μιλάνο (1850–1857).[1]

Η πλοκή του έργου δεν αποτελεί πρωτότυπη δημιουργία ως προς τη σύλληψή της και ως λογοτεχνικό «*υλικό*» έχει υποστεί αρκετές επεξεργασίες κατά την προσφιλή συνήθεια της εποχής.[2] Καταρχήν, ο Eugène Scribe έγραψε το σχετικό γαλλικό λιμπρέτο στα τέλη της δεκαετίας του 1820 με τίτλο: *Gustave III ou Le bal masqué* (*Γουστάβος ο Γ' ή Ο χορός των μεταμφιεσμένων*) και το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως ποιητικό κείμενο για την ομότιτλη grand opéra (1833) του Daniel Auber. Την πλοκή της όπερας των Scribe-Auber είχαν επεξεργαστεί επανειλημμένα λιμπρετίστες και συνθέτες κατά το χρονικό διάστημα 1840 ως και 1859.[3] Η παρούσα εισήγηση θα εστιάσει στην παρουσίαση της μουσικοδραματουργικής ανάλυσης επιλεγμένων μουσικών μερών[4] από τις εκδοχές των Mercadante-Cammarano (1843) και Verdi-Somma (1859) σε σύγκριση με την εξεταζόμενη όπερα των Καρρέρ-R.G.S.[5]

---

1 Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ,* Fagotto - Νίκος Θερμός, Αθήνα 2013, σ. 38, 47, 52.

2 Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago & London 2006, σ. 37.

3 Συνολικά, οι όπερες που συνδέονται διακειμενικά ως προς τη θεματολογία τους με το έργο των Scribe-Auber είναι οι εξής: (i) *Clemenza di Valois* (Vincenzo Gabussi και Gaetano Rossi), (ii) *Il Reggente* (Saverio Mercadante και Salvatore Cammarano), (iii) *Isabella d'Aspeno* (Παύλος Καρρέρ και R.G.S.), (iv) *Un ballo in Maschera* (Giuseppe Verdi και Antonio Somma). Πρβλ. John Black, *The Italian Romantic Libretto: A Study of Salvatore Cammarano,* Edinburgh University Press, Edinburgh 1984, σ. 81 και Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 265.

4 Η συγκεκριμένη μελέτη βασίστηκε στο παρακάτω μουσικό υλικό: (i) *Il Reggente*, χειρόγραφη παρτιτούρα, Μουσική Βιβλιοθήκη Petrucci (IMSLP), (ii) *Isabella d'Aspeno,* χειρόγραφη παρτιτούρα σε μικροφίλμ, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος Λίλιαν Βουδούρη, (iii) *Un Ballo in Maschera,* έντυπη παρτιτούρα, Ricordi 1914, Μουσική Βιβλιοθήκη Petrucci (IMSLP), (iv) *Il Reggente,* λιμπρέτο: http://www.librettidopera.it/zpdf/reggente.pdf, (v) *Isabella d'Aspeno*, τυπωμένο λιμπρέτο, Βιβλιοθήκη Ωδείου San Pietro a Majella, Νάπολη, (vi) *Un Ballo in Maschera, λιμπρέτο:* http://www.librettidopera.it/zpdf/balmasc.pdf.

5 Ο λιμπρετίστας παραμένει άγνωστος ως σήμερα, καθώς στο λιμπρέτο αναγράφονται

Αρχικά επισημαίνεται ότι και οι τρεις εκδοχές διατηρούν κοινό τον βασικό δραματικό πυρήνα που επεξεργάζεται η υπόθεση και ο οποίος συγκροτείται από δύο δραματουργικά μοτίβα: το μοτίβο της απαγορευμένης αγάπης και το μοτίβο της εκδίκησης του προδομένου συζύγου, με αναπότρεπτο επακόλουθο την δολοφονία ενός μονάρχη σ' έναν χορό μεταμφιεσμένων. Ωστόσο, η νεωτεριστική προσέγγιση του Καρρέρ έγκειται στο ότι είναι ο μοναδικός από τους τρεις συνθέτες που δίνει βαρύνουσα δραματουργική σημασία στον χαρακτήρα της Isabella αντί του κόμη, αναδεικνύοντάς την ως την κεντρική δραματική φιγούρα της opera seria και δίνοντας στο έργο το όνομά της. Αυτή η επιλογή του Καρρέρ επιδρά καταλυτικά στην αναδιαμόρφωση της μουσικής δραματουργίας του έργου μέσω της διαφοροποίησης της μακροδομικής διάταξης σκηνών και πράξεων και της μορφολογικής διάρθρωσης των μουσικών μερών της όπερας.

Η συγκριτική μελέτη της κατανομής (ossatura drammatica)[6] των επιμέρους ενοτήτων (άριες, ντουέτα) στον τενόρο και στη σοπράνο (Πίνακας 1) καταδεικνύει την ένταση της σκιαγράφησης της ψυχολογίας της Isabella[7] έναντι των χαρακτήρων Arnolfo ή Murray ή Riccardo αλλά και της αντίστοιχής της ηρωίδας Amelia των Mercadante και Verdi. Ο έρωτας της Isabella για τον κόμη Arnolfo αναδεικνύει το ισχυρό αδιέξοδο που επιφέρει το δίλημμα μεταξύ μιας αλλοτινής αγάπης και της διατήρησης του ηθικού κώδικα στον γάμο της.

Πίνακας 1. Κατανομή μουσικών μερών ανά επεξεργασία.

	Τενόρος (Murray/Arnolfo/Riccardo)		Σοπράνο (Amelia/Isabella)	
	Άριες	Ντουέτα	Άριες	Ντουέτα
Mercadante (*Il reggente, 1843*)	2	3	1	3
Καρρέρ (*Isabella d'Aspeno, 1853*)	1	3	2	3
Verdi (*Un ballo in maschera, 1859*)	3	1	2	1

Πιο συγκεκριμένα, η σύντομη άρια της Isabella "M'arde il cor per un mortale" στο δεύτερο μέρος της Α΄ πράξης σηματοδοτεί τη χρονική, για δραματουργικούς λόγους, καθυστέρηση με την οποία πρωτοεμφανίζεται η ηρωίδα στη σκηνή και

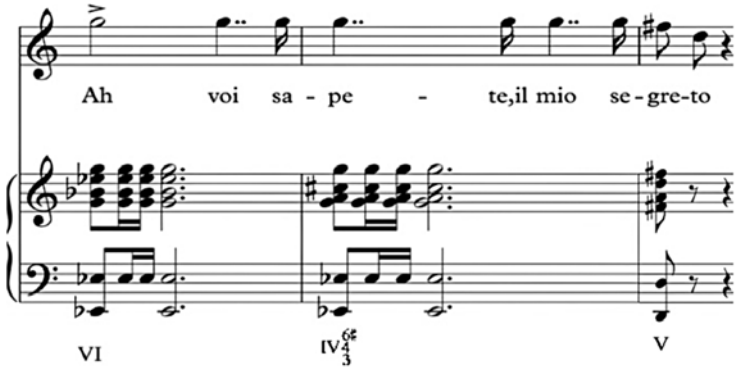
μόνον τα αρχικά του ονόματός του. Βλ. περαιτέρω Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 47–48.

6 Lorenzo Bianconi & Giorgio Pagannone, "Piccolo glossario di drammaturgia musicale", στο: Giorgio Pagannone (επιμ.), *Insegnare il melodrama. Saperi essenzali, proposte didattiche*, Pensa MultiMedia, Lecce / Iseo 2010, σ. 239.

7 Ο Carl Dahlhaus αναφέρει σχετικά: "Presenting a configuration of characters in a drama of affects is the stylistic principle opera imposes on the action represented, just as expressing human conflicts in dialogue is the stylistic principle of a play". Βλ. Carl Dahlhaus, "What is a Musical Drama?", (μτφρ. Mary Whittal), *Cambridge Opera Journal* 1/2, 1989, σ. 96.

αποτελεί κοινό γνώρισμα και των τριών επεξεργασιών που προαναφέρονται˙ παράλληλα επιτρέπει στην πρωταγωνίστρια να αποκαλύψει με παρρησία τα αισθήματά της για τον κόμη Arnolfo ενώπιον της μάντισσας Ebba. Παρά το γεγονός ότι η εσωτερική δόμηση της άριας ακολουθεί την καθιερωμένη δομή άριας της ιταλικής όπερας του λεγόμενου mezzo dell' Ottocento, η εν λόγω άρια αποκλίνει από το πρότυπο ως προς την οριοθέτησή της, αφού εφάπτεται με την αμέσως επόμενη σκηνή της προφητείας, εντασσόμενη σε μία αδιαίρετη μουσικοδραματική σκηνή (scena) δίχως όμως να αναιρείται η αυτονομία του μορφικού της σχήματος. Την καταληκτική cabaletta απαρτίζουν δύο τετράστιχες στροφές από οκτασύλλαβους versi piani, με τον κάθε στίχο να αντιστοιχεί σε μία τετράμετρη φράση (4μ+4μ+4μ+4μ). Δηλαδή, η κάθε μία στροφή αποτελείται από δύο οκτάμετρες περιόδους, οι οποίες, ως προς το σύνολό τους, διαμορφώνουν το σχήμα 16μ+16μ+8μ coda. Στο εσωτερικό της στροφής, η δόμηση της μελωδίας έχει τη μορφή α-β-α΄-γ. Η συμμετρικότητα (quadratura) της εσωτερικής διάρθρωσης της κάθε στροφής, που προκύπτει από την αρμονική σύντηξη μουσικού και ποιητικού κειμένου, αποδίδει την βεβαιότητα των αισθημάτων της πρωταγωνίστριας, τον θαυμασμό της για «έναν άνθρωπο που τον ζηλεύουν μέχρι και οι άγγελοι» ("M'arde il cor per un mortale / Che degli angelli è rivale") αλλά και την αποφασιστικότητά της να εναντιωθεί στα αισθήματά της.[8] Στη διαδοχή των συγχορδιών εμφανίζονται και αλλοιωμένες συγχορδίες, οι οποίες υπογραμμίζουν λέξεις και συναισθήματα που είναι σημαντικά για τη σκιαγράφηση των κρυφών συναισθημάτων της Isabella. Για παράδειγμα, η εμφάνιση της συγχορδίας $6^{ης}$ αυξημένης (γαλλικού τύπου) στη λέξη "sapete" («γνωρίζετε το μυστικό μου») αποτυπώνει εκφραστικότερα την έκπληξη της Isabella όταν συνειδητοποιεί ότι η μάντισσα έχει προφητέψει και γνωρίζει την ανεκδήλωτη αγάπη της (Παράδειγμα 1). Αντίστοιχα, στην cabaletta, στη λέξη «καρδιά μου» εμφανίζεται η συγχορδία της II βαθμίδας με βάρυνση της $5^{ης}$ ($II_{♭}$), γεγονός που τονίζει εμφατικά τον πόνο της Isabella.

8 Κατά τον Dahlhaus, η δραματική ένταση ανακλάται, επίσης, στη δομή ενός μουσικού μέρους: "[…] tension lies more in the structure and overall situation, and less in the process and its goal and outcome", βλ. Dahlhaus, ό.π., σ. 100.



Παράδειγμα 1. Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno* (1853), Scena sortita ed aria της Isabella (πράξη Α΄, μέρος 2ο), αντιστοιχία της συγχορδίας 6ης αυξημένης με τη λέξη "sapete".

Στην αρχή της δεύτερης πράξης, στην cavatina "Tu che sai quant'io penao", ο Καρρέρ επαναδιατυπώνει πιο εκτεταμένα την ψυχολογική σύγκρουση που βιώνει η Isabella (Πίνακας 2). Στο μέρος cantabile αποτυπώνεται η ειλικρινής μεταμέλειά της σε συνδυασμό με την απεγνωσμένη έκκληση της Isabella προς τον Θεό για βοήθεια ("A te salgano le preci / Di quest'anima smarrita") και η ανάγκη για έντονη προσευχή ("Il cor nella preghiera"). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Καρρέρ παραλείπει το επόμενο μέρος (tempo di mezzo) και το αντικαθιστά με ένα σύντομο μεταβατικό μέρος, σε parlante υφή, που συνδέει το cantabile με την cabaletta. Στο μέρος αυτό, η Isabella εμφανίζεται ενδυναμωμένη πλέον από τον Θεό και αποφασισμένη να διαγράψει την εικόνα του αγαπημένου της από την καρδιά της.

Πίνακας 2. Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno,* μουσικοδραματουργική δομή των μερών cantabile και cabaletta της cavatina της Isabella "Tu che sai quant'io penao" (πράξη Β΄, σκηνή 1η).

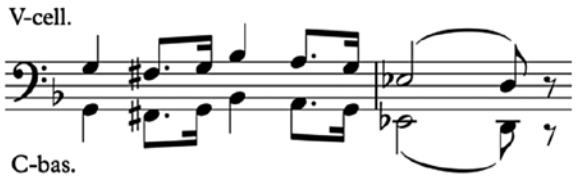
Cantabile					
Tu che sai quant'io penai,	8	α	Α (4 μέτρα)	ΦΑ[9]	
I contrasti del cor mio	8	β			Τέλεια πτώση
D'un vietato amor l'obblio	8	α	Α΄(4μ + 2μ επανάληψη)		
Deh, concedimi, o Signor.	8	χ			Ημίπτωση
A te salgano le preci,	8	γ	Β (4μ)	ΦΑ	
Di quest'anima smarrita,	8	δ			Τέλεια πτώση
E conforta la pentita	8	ε	Γ (4μ + coda) [10]		
Nell'estremo suo dolor.	8	ε			Τέλεια πτώση

Cabaletta					
Ah sì, la cara immagine	8	α	A (4μ)	ΛΑ♭	
Strappar mi vo'dal core,	7	β			Ημίπτωση
Troncare io voglio i palpiti	8	α	A΄(4μ)	ΜΙ♭	
Del mio funesto amore	7	χ			Τέλεια πτώση
Fin la memoria a	8	γ	B (4μ)	ΛΑ♭	
spegnerne	7	δ			Τέλεια πτώση
Forza dal cielo invoco.	7	γ	B΄(4μ + 8μ επανάληψη	ΛΑ♭	
Ardire! E spento il foco.	7	χ	+ coda)		Τέλεια πτώση
Di tanto amor sarà.					

Οι αλλαγές στο θυμικό της πρωταγωνίστριας συντονίζονται με τις αλλαγές που πραγματοποιούνται στις τονικότητες:

- ΦΑ-ΝΤΟ-ΦΑ → απόγνωση και ικεσία προς τον Θεό.
- ΛΑ♭ → αποφασιστικότητα για διαγραφή του αγαπημένου της.

Το θέμα της ενοχής και της μετάνοιας της Isabella, που απαντάται στην οργανική εισαγωγή της άριας, έχει εισαχθεί ήδη από τον Καρρέρ, εκφερόμενο από τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, στην αρχή του εναρκτήριου πρελούδιου της όπερας, γεγονός που επιβεβαιώνει την ισχύ της Isabella ως κεντρικής ηρωίδας. Στην άρια εμφανίζεται εμπλουτισμένο από το ηχόχρωμα των ξύλινων πνευστών (κλαρινέτα, φαγκότα) σε συνδυασμό με τις βιόλες (Παράδειγμα 2).



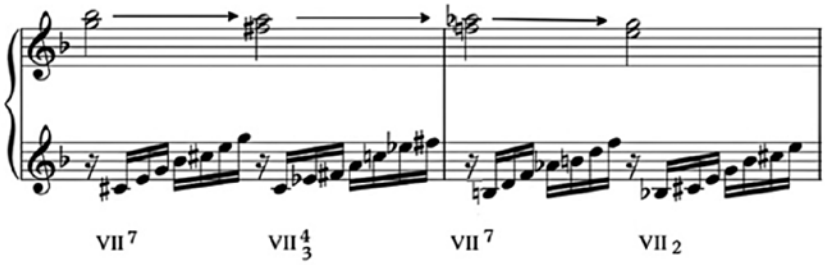
Παράδειγμα 2. Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno*, Preludio, το θέμα της Isabella.

Η διασύνδεση του θέματος, που προοικονομεί, συν τοις άλλοις, τη μη ολοκλήρωση των συναισθημάτων της Isabella, ενισχύεται από τη διαδοχική σύνδεση συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης που έπονται του θέματος και των οποίων οι

9 Διευκρινίζεται ότι με κεφαλαία γράμματα συμβολίζεται η μείζονα κλίμακα και με μικρά γράμματα η ελάσσονα κλίμακα.

10 Στο Γ΄ μέρος του cantabile, πραγματοποιούνται αλλαγές που αφορούν στη χρονική αγωγή (Andante sostenuto → Largo) και στο μέτρο ($\frac{4}{4}$ → $\frac{12}{8}$). Οι αλλαγές αυτές συνδέονται με τις διακυμάνσεις που βιώνει η ψυχικά εξαντλημένη Isabella.

φθόγγοι σχηματίζουν οριζόντια καθοδική χρωματική κίνηση στο μέρος των ξύλινων πνευστών (φλάουτο, ottavino και όμποε), κατοπτρίζοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, τον πόνο και την εσωτερική πάλη που βιώνει η πρωταγωνίστρια (Παράδειγμα 3). Επισημαίνεται ότι ο Καρρέρ, συνολικά αλλά και ειδικά, χρησιμοποιεί το φαινόμενο της χρωματικότητας στην αρμονική υφή, είτε οριζόντια είτε κάθετα, προκειμένου να προβάλλει με περισσότερη εκφραστικότητα τις ανεκδήλωτες πτυχές της ψυχολογίας των χαρακτήρων ή και να αποδώσει εμφατικά λέξεις και βαθύτερα νοήματα του ποιητικού κειμένου.



Παράδειγμα 3. Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno*, το φαινόμενο της χρωματικότητας στην οργανική εισαγωγή της cavatina «Tu che sai quant'io penao» (πράξη Β΄, σκηνή 1η).

Η συγκριτική μελέτη των αντίστοιχων μουσικών μερών στις επεξεργασίες των Mercadante και Verdi αναδεικνύει την εξελικτική πορεία της άριας, ως προς την δομική και δραματική της λειτουργία, σε χρονικό διάστημα δεκαέξι ετών. Ως προς την εσωτερική δομή τους, οι τρεις άριες ακολουθούν, σε γενικές γραμμές, τον τριμερή εσωτερικό σχεδιασμό της άριας κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1840.[11] Παρατηρείται ότι πριν την άρια πάντα προηγείται η scena,[12] η οποία δεν εμφανίζει μία τυποποιημένη εσωτερική δομή, καθώς η αλληλουχία των νοημάτων της δραματικής πλοκής αντανακλάται στην εξέλιξη της μελωδικής σχεδίασης που σηματοδοτείται από τις καταλήξεις των πτωτικών σχημάτων στις επιμέρους εσωτερικές ενότητες, ορίζοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το αντίστοιχο μέγεθος της έκτασής της.

Πιο αναλυτικά, στην επεξεργασία του Mercadante, η αντίστοιχη άρια και σκηνή στην αρχή της δεύτερης πράξης δεν υπάρχουν. Η αποτύπωση της ιδιοσυγκρασίας της Amelia πραγματοποιείται στη μοναδική της άρια "Sì, d'amor, d'amore insano" (πράξη Α΄, σκηνή 8η). Ο Mercadante υιοθετεί το παραδοσιακό τριμερές

11 Jack Westrup, Marita P. McClymonds, Julian Budden, Andrew Clements, Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Heartz & Dennis Libby, "Aria", *Grove Music Online*, Oxford, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315.

12 Bianconi & Pagannone, ό.π., σ. 251.

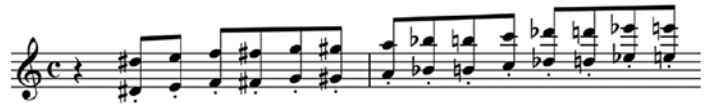
μορφικό σχήμα άριας, στο οποίο αντιστοιχεί και τοποθετείται η στατική φιγούρα[13] της Amelia, η οποία, σε αντιδιαστολή με την Isabella, αντιμετωπίζει με πόνο το συναισθηματικό της αδιέξοδο που απεικονίζεται στο cantabile (1ο μέρος), δεν φθάνει όμως σε απόγνωση και ούτε νιώθει την ανάγκη να παρακαλέσει τον Θεό (cabaletta, 3ο μέρος). Αξίζει να σημειωθεί ότι η scena[14] στην εν λόγω άρια είναι σύντομη και περιλαμβάνει ένα λακωνικό (12μ) διάλογο σε μορφή recitativo secco μεταξύ Amelia και μάντισσας Meg. Η σύγκριση του μέρους αυτού με τη δομή της αντίστοιχης scena της άριας του Καρρέρ, αποδεικνύει ότι ο Καρρέρ θέλησε να εξελίξει τη δραματική της λειτουργία, διευρύνοντας τα όριά της και τη θέση της μέσα στην άρια. Συνεπώς, η scena, που είναι ασυνήθιστα μεγάλης έκτασης, περιλαμβάνει τον δραματικό μονόλογο της πρωταγωνίστριας σε υφή parlante με ενδιάμεσο χορωδιακό μέρος που επανέρχεται στο τέλος του μονόλογου εν είδη ritornello, εισάγοντας το ρετσιτατίβο της Isabella (έκκληση στον Θεό) και συνδέοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την scena με το cantabile που ακολουθεί.

Ως προς το ζήτημα της αρμονικής υφής, παρατηρείται ότι ο Mercadante, όπως και οι Καρρέρ και Verdi αντίστοιχα, εμπλουτίζουν με χρωματικότητα το θεματικό και μοτιβικό υλικό τους, είτε στο φωνητικό μέρος είτε στο ορχηστρικό προκειμένου να υπογραμμίσουν συναισθήματα, λέξεις ή καταστάσεις. Χαρακτηριστικά κοινό γνώρισμα μεταξύ των τριών συνθετών αποτελεί το μοτίβο της ανιούσας χρωματικής κίνησης που διατρέχει και τα τρία έργα. Στον Mercadante η συγκεκριμένη χρωματική φιγούρα ταυτίζεται με το μοτίβο του θανάτου ή με αγγελία δυσάρεστων νέων. Στον Verdi συνδέεται με το μοτίβο της εκδίκησης του Renato, ενώ στον Καρρέρ η ανοδική χρωματική κίνηση της μελωδίας εισάγει πρόσωπα και προοικονομεί συγκρούσεις. Σε αντίθεση με τις όπερες των άλλων δύο συνθετών, την όπερα του Καρρέρ χαρακτηρίζει η συχνή εμφάνιση της κατιούσας χρωματικής κίνησης που πλαισιώνει το μοτίβο του θανάτου, ενώ συνδέεται με τη δολοπλοκία των συνωμοτών που θέλουν να σκοτώσουν τον Arnolfo για να σφετεριστούν τον θρόνο του.

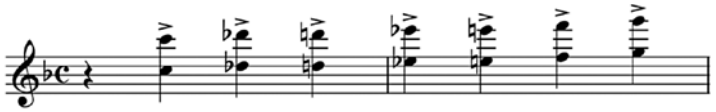
13 Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama,* Cambridge University Press, Cambridge 1988, (μτφρ. John Halliday από το γερμανικό πρωτότυπο Manfred Pfister, *Das Drama,* Wilhelm Fink Verlag, Munich 1977), σ. 177.

14 Στον Mercadante, η εκτύλιξη της πλοκής συντελείται στα γρήγορα μέρη, όπως είναι η scena και το tempo di mezzo.

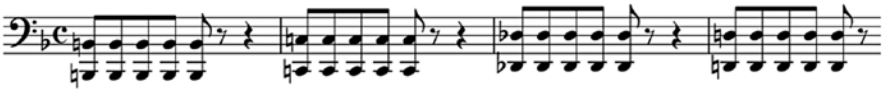
Mercadante



Καρρέρ



Verdi



Παράδειγμα 4. Το μοτίβο της ανοδικής χρωματικής κίνησης που διατρέχει και τις τρεις επεξεργασίες.

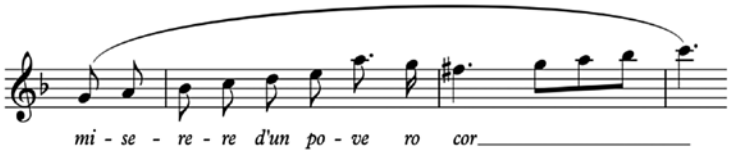
Έξι χρόνια αργότερα, ο Verdi,[15] κατ' αντιστοιχία με τον Καρρέρ και την άρια της Isabella, πλαισιώνει την 1η σκηνή της Β΄ πράξης με την άρια της Amelia "Ma dall'arido stelo divulsa".[16] Ενώ, όμως, ο Καρρέρ συγκατατίθεται και δείχνει να κατανοεί το ανθρώπινο πάθος της Isabella, εμφανίζοντας την πρωταγωνίστριά του μετανοημένη, ο Verdi σκιαγραφεί τη δική του Amelia ως μια πονεμένη και αγχωμένη γυναίκα που δεν μετανοεί ούτε και μετανιώνει για τα αισθήματά της, αλλά δέχεται αγέρωχα ως και τον θάνατο ως φυσική συνέπεια της έλλειψης αγάπης και αφοσίωσης απέναντι στον σύζυγό της.[17] Ο Verdi εξελίσσει περαιτέρω τη δομή της άριας, καταργώντας την τριμερή διάκριση και εμφανίζοντας ένα μόνο μέρος που αντιστοιχεί στο μορφικό σχήμα ΑΒΑ΄, ενώ παράλληλα προαναγγέλλει την ανεξαρτησία του μέρους cantabile που συντελέστηκε σταδιακά κατά το δεύτερο

15 Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Ανοιχτή πύλη όπερας: Ειδολογικές προσεγγίσεις της όπερας του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 197–208.

16 Πρέπει να επισημανθεί ότι η όπερα του Verdi *Un ballo in Maschera* ταυτίζεται κυρίως με την όπερα *Il Reggente* του Mercadante ως προς τη συγκρότηση σκηνών και πράξεων αλλά και ως προς τη σκιαγράφηση χαρακτήρων. Η επεξεργασία του Καρρέρ διαφοροποιείται αισθητά από τις άλλες δύο όπερες, καθώς διακρίνεται για τη μείωση χαρακτήρων (δευτερευόντων και μη) και τη λιτή διάρθρωση των μερών της, σε συνδυασμό με τον περιορισμό εκτενών διαλογικών μερών, γεγονός που συνδέεται με τον ελλειπτικό λόγο του λιμπρετίστα R.G.S.

17 Amelia: «Και αν πρέπει να πεθάνω; / Να πεθάνω! Πολύ καλά, αφού είναι η μοίρα μου, / αυτό είναι το καθήκον μου, ας εκπληρωθεί και έτσι ας είναι», ("E se perir dovessi? / Perire! Ebben quando la sorte mia, / il mio dover tal è, s' adempia, e sia"), βλ. στο λιμπρέτο: http://www.librettidopera.it/zpdf/balmasc.pdf, σ. 20.

μισό του 19ου αιώνα.[18] Στην τελευταία ενότητα της άριας, που αντιστοιχεί στην καταληκτική periodo di cadenza,[19] εμφανίζεται το δεύτερο θέμα (β) του Α μέρους, πλαισιωμένο από παρενθετικές συγχορδίες εβδόμης ελαττωμένης, οι οποίες συνοδεύουν την ανοδική πορεία της μελωδικής γραμμής, με κορύφωση τη νότα Ντο που αποτελεί την ψηλότερη νότα του ambitus (μελωδικού εύρους) της μελωδίας της Amelia σε ολόκληρη την άρια και που αντιστοιχεί στη λέξη "cor" που σημαίνει «καρδιά» (Παράδειγμα 5). Κατ' αυτόν τον τρόπο, επισφραγίζεται η κορύφωση της έντασης στην καρδιά της πρωταγωνίστριας.



Παράδειγμα 5. Verdi, *Un ballo in Maschera* (1859), άρια της Amelia, "Ma dall'arido stelo divulsa", (πράξη Β΄, σκηνή 1η).

Με το ντουέτο της εκδίκησης σε Φα ελάσσονα ανάμεσα στην Isabella και τον Rudigero στην 1η σκηνή της Γ΄ πράξης ("Il tuo delitto o perfida"), ο Καρρέρ απομακρύνεται εν μέρει από την καθιερωμένη τετραμερή δομική διάρθρωση του ντουέτου σύμφωνα με τις συμβάσεις της ιταλικής opera seria του 19ου αιώνα (Πίνακας 3). Παραλείπει το μέρος tempo di mezzo που μεσολαβεί μεταξύ cantabile και cabaletta και αντ' αυτού παραθέτει λιτά, απερίφραστα και μέσα σε τρεις μόνον στίχους (versi sciolti) την απόφαση του Rudigero να χαρίσει τη ζωή στη γυναίκα του Isabella παρά την προδοσία της. Η επιλογή του συνθέτη είναι συνειδητή δεδομένου ότι θα μπορούσε κάλλιστα να προβάλλει την γενναιόδωρη απόφαση του προδομένου συζύγου σε μια φόρμα tempo di mezzo˙ αφενός επειδή η απόφαση αυτή ανατρέπει άρδην την πλοκή και επηρεάζει την εξέλιξή της, στοιχείο που παραπέμπει στην δραματουργική λειτουργία ενός tempo di mezzo,[20] και αφετέρου διότι η μεγαλοψυχία του Rudigero δίνει ώθηση στην πραγμάτωση μιας cabaletta που θα μπορούσε κάλλιστα να εμβαθύνει στα δικά του τραγικά βιώματα. Τον Καρρέρ, όμως, ενδιαφέρει περισσότερο να αντιτείνει τα αισθήματα χαράς που

18 Westrup κ.ά., "Aria", ό.π.

19 Ο Baragwanath επισημαίνει ότι, κατά την ιταλική οπερική παράδοση, το τελευταίο μέρος της άριας ονομάζεται periodo di cadenza όταν περιλαμβάνει επιλεγμένο θεματικό υλικό που έχει εμφανιστεί στις προηγούμενες ενότητες του μέρους αυτού ή ακόμη και σε προηγούμενα μέρη της άριας συνολικά. Βλ. Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera,* Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2011, σ. 220.

20 Julian Budden, "Tempo di mezzo", *Grove Music Online*, Oxford, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009496.

κατακλύζουν την πρωταγωνίστριά του αφού της χαρίστηκε η ζωή, επιλογή που παραγκωνίζει, βέβαια, τον προδομένο σύζυγο.

Πίνακας 3. Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno*, μακροδομική διάρθρωση του ντουέτου "Il tuo delitto o perfida" (πράξη Γ΄, σκηνή 1η).[21]

Αναφορά στην προδοσία της συζύγου. Δίψα για εκδίκηση, θάνατος και διασφάλιση τιμής (R)	**0.** [**scena**][21]	canto declamato ρετσιτατίβο (versi sciolti)	R I	Allegro mosso
Σύγκρουση συζύγων και επίκληση στα εύσπλαχνα συναισθήματα του Rudigero (I)	**1.** [**tempo d'attaco**]	cantabile cantabile parlante / διάλογος **(versi lirici)**	R I I - R	Andante Andante con moto Allegro mosso
Παραδοχή παράνομης αγάπης, δήλωση αθωότητας και τιμής, έκκληση για χάρη λόγω μητρότητας (I)	**2.** [**cantabile**]	cantabile cantabile **(versi lirici)**	I R (a due)	Andante sostenuto
Ανατροπή και συγχώρεση (R)	Σύντομο μεταβατικό μέρος (διάλογος)	parlante **(versi sciolti)**	I - R	Allegro un poco mosso
Ευγνωμοσύνη σε Θεό και σύζυγο (I) – σχεδίαση δολοφονίας Arnolfo (R)	**3.** [**cabaletta**]	cantabile **(versi lirici)**	I R (a due)	Allegro giusto

21 Σχετικά με την εσωτερική διάρθρωση του ντουέτου στην ιταλική όπερα του 19ου αιώνα, βλ. Giorgio Pagannnone, "Il Duetto nell' opera dell' Ottocento: forma e dramma", *Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica* 2, 2012, σ. 57.

Η μακροδομική διάρθρωση του ντουέτου υπογραμμίζει την αλληλεπίδραση της δραματικής πλοκής με τη μουσική δραματουργία, καθώς κάθε αλλαγή του movimento συνεπάγεται αλλαγή στη δραματική κατάσταση και στα κλιμακούμενα συναισθήματα των συζύγων. Η αλλαγή αυτή συνδέεται με αντίστοιχες εναλλαγές στη μετρική των στίχων και στον τρόπο εκφοράς του ποιητικού κειμένου. Το παραπάνω δραματουργικό πλαίσιο ανακλάται στο ξεδίπλωμα των μελωδιών, στην αρμονική υφή και στην ενορχήστρωση.

Σε σχέση με τη σύνθεση του τονικού πλαισίου του ντουέτου, ο θυμός του Rudigero και η σύγκρουση μεταξύ συζύγων πραγματοποιείται σε ελάσσονες τονικότητες (Φα και Ρε ελάσσονα). Επίσης, η σπαρακτική επιθυμία της Isabella να δει και να αγκαλιάσει για τελευταία φορά το παιδί της πριν πεθάνει προβάλλεται μέσω της Λα ελάσσονας. Παρατηρείται επίσης ότι ο κατευνασμός του θυμού του Rudigero, που προέρχεται από τη διαβεβαίωση της Isabella ότι «η πίστη της στο γάμο είναι άδολη και ότι η τιμή του είναι αγνή», πραγματώνονται σε μείζονες τονικότητες (Φα μείζονα και Ντο μείζονα). Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ο Καρρέρ προτιμά την τονικότητα της Φα μείζονος για την Isabella. Για παράδειγμα, στο cantabile της άριάς της που αναλύθηκε πρωτύτερα, η πίστη της και η προσευχή προς τον Θεό περιγράφεται στην ίδια τονική περιοχή.

Ο μελωδικός σχεδιασμός στα λυρικά μέρη του ντουέτου δεν παρεκκλίνει της δομικής συμμετρίας. Μικρές αποκλίσεις προκύπτουν από την πρόθεση του συνθέτη να προβάλλει την ένταση της ψυχολογίας της Isabella που βρίσκεται ένα βήμα πριν το θάνατο. Στον Πίνακα 4 αναλύεται το cantabile, όπου, στη δεύτερη στροφή, η μοναδική απόκλιση από τη δεκαεξάμετρη οργάνωση της περιόδου συνδέεται με την απόδοση έμφασης στη λέξη "perderà", δηλαδή «θα χαθεί». Ενώ κάθε στίχος αντιστοιχεί σε μία τετράμετρη μουσική φράση, οι δύο τελευταίοι στίχοι, αντί μιας οκτάμετρης περιόδου, συμπτύσσονται και μελοποιούνται ως μία τετράμετρη μουσική φράση, «χάνοντας» δηλαδή δύο μέτρα, όπως θα «χάσει» ("perderà") τη ζωή της σε λίγο και η Isabella. Η λέξη "perderà" επαναλαμβάνεται για ένα μέτρο ακόμη, κάνοντας την περίοδο δεκαπεντάμετρη, με την ορχηστρική συνοδεία να σταματά και να «χάνεται» στο εν λόγω μέτρο προκειμένου να ηχήσει μόνον η λέξη "perderà". Παράλληλα, η λέξη «μητέρα» ("madre") αποδίδεται μέσω της ελαττωμένης συγχορδίας που προκύπτει από την ύψωση της θεμελίου της IV βαθμίδος της Φα μείζονος. Στην periodo di cadenza του cantabile, η φιγούρα της «ταλαίπωρης μητέρας» ("misera madre") αναφαίνεται μέσω της παρενθετικής συγχορδίας εβδόμης ελαττωμένης της δεσπόζουσας.

Πίνακας 4. Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno*, μουσικοδραματουργική διάρθρωση του cantabile από το ντουέτο "Il tuo delitto o perfida" (πράξη Γ΄, σκηνή 1η).

D'una misera **madre** morente	α	Α (8 μέτρα)	**ΦΑ:** I - IVελατ. - I
D'estrema grazia siate elemente,	β		(V)II - V^7 - I
Un solo istante il caro figlio.	α	Α΄(8 μέτρα)	I - IVελατ. - I
Veder lasciatemi. Deh! Per pietà.	χ		VI/IV**λα** - V^7 - I
Ch'io possa stringerlo al seno	γ	Β (4μ + 2μ + 2μ	**λα:** I/III**ΦΑ** - V^7 - I
ancora,		επανάληψη + 2μ)	(V^7) - VI - II_6 - $I\frac{6}{4}$ - (VII^7) - VI
Ch'egli sorridami nell'ultima ora,	δ	Γ (3μ + 1μ + 1μ	IV - I - II_6 - $I\frac{6}{4}$ - V^7 - I
Con dolci baci ci chiuda il ciglio	ε	επανάληψη της	
Alla sua madre che **perderà.**	-	λέξης perderà)	

Σε ότι αφορά την ενορχήστρωση, παρατηρείται ότι ο συνθέτης προτάσσει ολόκληρη την ορχήστρα στην αρχή του ντουέτου και κατά την διάρκεια του εναρκτήριου πρελούδιου. Στα διαλογικά μέρη και στα μέρη recitativo, η ορχήστρα παρακολουθεί τη σκηνική δράση, σχολιάζοντας λιτά τις εκάστοτε δραματικές καταστάσεις. Στα λυρικά μέρη (cantabile, cabaletta), συνοδεύει τον κάθε ήρωα είτε εμφανίζοντας νέο θεματικό υλικό ή μοτιβικό υλικό που έχει ήδη εισαχθεί στην οργανική εισαγωγή του μέρους, είτε συνοδεύοντας με ρυθμομελωδικά σχήματα που στηρίζονται στο ύφος των χορευτικών ρυθμών της τότε έντεχνης μουσικής, συνδυάζοντας τα ηχοχρώματα των μουσικών οργάνων ανά κατηγορία: ξύλινα πνευστά μαζί με έγχορδα ή χάλκινα πνευστά μαζί με έγχορδα ή ξύλινα και χάλκινα πνευστά μαζί. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ορχήστρα μετέχει στην πλήρη σύνθεσή της στην καταληκτική ενότητα κάθε μουσικού μέρους (periodo di cadenza).

Μελετώντας το αντίστοιχο ντουέτο του Mercadante στην εν λόγω σκηνή,[22] έχει σημασία να τονιστεί ότι ο συνθέτης υιοθετεί πιστά το παραδοσιακό τετραμερές δομικό σχήμα του ντουέτου και μάλιστα, στο τελευταίο μέρος, παρουσιάζει την τριμερή φόρμα της da capo aria (ΑΒΑ΄), στοιχείο που μαρτυρεί τις επιρροές που δέχθηκε ο συνθέτης από την «Ναπολιτάνικη σχολή όπερας»[23] λόγω της μαθητείας του στον Niccolò Antonio Zingarelli (Παράδειγμα 5). Σε σχέση με το τονικό πλαίσιο που χαρακτηρίζει την Amelia, διαπιστώνεται ότι τα σημεία στα οποία αναδύεται ο φόβος της για τον επικείμενο θάνατό της ή ο φόβος ότι δεν θα ξαναδεί το παιδί της, διαπερνώνται από ελάσσονες τονικότητες.

22 Ο Verdi, στην αντίστοιχη σκηνή της Γ΄ πράξης, θέλοντας να εμβαθύνει στα συναισθήματα τόσο του Renato όσο και της Amelia, συνταιριάζει τη φόρμα της άριας για τον κάθε έναν από του δύο πρωταγωνιστές του αντίστοιχα.

23 Reinhard Strohm, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven & London 1997, σ. 61.

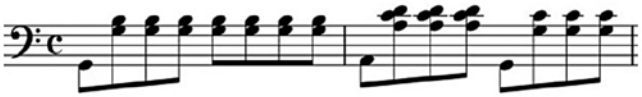
Πίνακας 5. Mercadante, *Il Reggente* (1843), μακροδομική διάρθρωση του ντουέτου "Sì, perversa… a piedi miei" (πράξη Γ΄, σκηνή 1η).

Scena	**Duetto**				
	1ο μέρος	2ο μέρος		3ο μέρος	4ο μέρος
	Tempo d'attacco	***Cantabile***		***Tempo di mezzo***	***Cabaletta***
Andante mosso	Allegro risoluto assai	Andante		Allegro giusto	Allegro
Ρετσιτατίβο - Διάλογος	Canto declamato - Διάλογος	Solo (A) Solo (H)	Ταυτόχρονο αντιστικτικό τραγούδι σε //3ες ή //6ες	Διάλογος	ABA Solo (H) + Coda (H + A)
λα-μι-ρε→	ΦΑ-ΣΙ♭-ΦΑ→	ΡΕ♭-ΛΑ♭-ΡΕ♭		ΣΟΛ-σι-μι	μι-ΣΟΛ-λα-ΝΤΟ
Versi sciolti	Versi lirici				

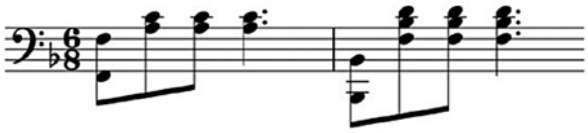
Ως προς την εξέλιξη του μελωδικού σχεδιασμού, είναι εμφανές το χαρακτηριστικό της συμμετρίας των μουσικών φράσεων και περιόδων όπως επίσης και το ότι οι μελωδίες του Mercadante είναι απλές και απέριττες, χαρακτηριστικό που παραπέμπει και πάλι στην συνθετική τεχνική του δασκάλου του Zingarelli.[24] Σε ότι αφορά στην ενορχήστρωση, εντοπίζεται η ιδιαίτερη ικανότητά του να δημιουργεί ένα πλούσιο και πυκνό ενορχηστρωτικό ύφος παρόλο που δεν ξεφεύγει από τον ρόλο της απλής συνοδείας στα λυρικά μέρη. Γενικότερα, αποδεικνύεται αξιοσημείωτη η ομοιότητα που παρατηρείται στα ρυθμομελωδικά μοτίβα που απαρτίζουν την ορχηστρική συνοδεία και στους τρεις συνθέτες (Παράδειγμα 6). Τέλος, είναι γεγονός ότι ο χαρακτήρας του προδομένου συζύγου (Rudigero / Hamilton / Renato) δεν αναπτύσσεται επαρκώς σε καμία από τις τρεις επεξεργασίες, παρόλο που, ως χαρακτήρας, βίωσε την ψυχική αποξένωση από δύο προσφιλέστατα σ' εκείνον, πρόσωπα, την γυναίκα του και τον καλύτερό του φίλο.

24 R.M. Longyear & Rodobaldo Tibaldi, "Zingarelli, Niccolò Antonio", *Grove Music Online*, Oxford, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30989.

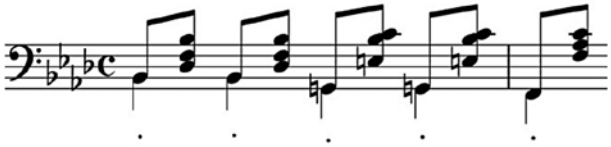
Mercadante



Καρρέρ



Verdi



Παράδειγμα 6. Ρυθμομελωδικά σχήματα στην ορχηστρική συνοδεία που στηρίζονται στο ύφος των χορευτικών ρυθμών της τότε έντεχνης μουσικής.

Συνοψίζοντας, η παρούσα μελέτη κατέδειξε ότι η μουσική απεικόνιση του χαρακτήρα της Isabella και της Amelia συντίθεται διαφορετικά και υπό το πρίσμα του προσωπικού μουσικοδραματουργικού ιδιώματος κάθε συνθέτη. Πέραν αυτού, είναι εμφανές ότι στην όπερα *Isabella d'Aspeno* κατοπτρίζεται η ιταλική οπερική παράδοση του 19ου αιώνα που συναρτάται άμεσα με τις ανώτερες μουσικές σπουδές που ολοκληρώνει ο Καρρέρ στο Μιλάνο κατά την περίοδο σύνθεσης του έργου.[25] Παρά το νεαρό της ηλικίας του, αφομοίωσε δημιουργικά τις επιρροές που δέχθηκε από το μιλανέζικο μουσικό περιβάλλον του, προσπαθώντας αξιοσημείωτα να τις υπερκεράσει και να εξελίξει το παραδοσιακό πρότυπο, χωρίς όμως να αποφύγει τις επιταγές της δραματουργίας της «αριθμημένης όπερας» ή του ιταλικού belcanto (Donizetti, Bellini). Κλείνοντας, πρέπει να τονίσουμε τη νεωτεριστική δραματουργική οπτική που δίνει στο έργο ο νεαρότατος Καρρέρ: μεταθέτει, δηλαδή, στην Isabella τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο δράμα, δίχως όμως να μπορέσει να ανατρέψει την προβολή του μοτίβου της θυσίας της που παραπέμπει αντίστοιχα στην παρουσίαση της θυσίας των κεντρικών γυναικείων χαρακτήρων ως μέσο πραγμάτωσης της λύσης ενός ρομαντικού δράματος.

25 Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 30–35.

Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος (1823–1888) και ο πρώτος επαγγελματικός ρωσόφωνος οπερετικός θίασος στη Νότια Ρωσία

Στανιμήρα Ντερμεντζίεβα

Εισαγωγή

Είναι διαπιστωμένο ότι στην *Εγκυκλοπαίδεια μείζονος ελληνισμού* δεν υπάρχουν πληροφορίες και ξεχωριστά λήμματα για τους ελληνικής καταγωγής ανθρώπους της τέχνης και των γραμμάτων, οι οποίοι είχαν την τύχη να γεννηθούν στο εξωτερικό και να διακριθούν στις νέες τους πατρίδες. Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος της μεταδιδακτορικής μου έρευνας και επιχειρεί να καλύψει ένα κενό στην ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με την εξέλιξη της οπερέτας στην προεπαναστατική Ρωσία, προσφέροντας ταυτόχρονα μια σφαιρική αποτίμηση της μουσικής και θεατρικής ζωής του Ροστόφ επί του Ντον και του Ταϊγανίου (σημερινού Ταγκανρόγκ), δύο πόλεων με έντονο ελληνικό στοιχείο κατά τη διάρκεια του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Στη μελέτη ξεδιπλώνεται άλλη μια άγνωστη πτυχή του αποδήμου ελληνισμού της Ρωσίας και ελπίζω ότι οι Έλληνες αναγνώστες θα παρακολουθήσουν με ενδιαφέρον τις σκέψεις μου.

Ο Έλληνας του Ταϊγανίου

Η ανακοίνωση αυτή είναι αφιερωμένη στον ελληνικής καταγωγής Ρώσο σκηνοθέτη, ηθοποιό, μεταφραστή και θεατρικό παράγοντα Γρηγόριο Βαλλιάνο (Αικατερινοσλάφ, Ρωσία, 1823 – Ροστόφ επί του Ντον, Ρωσία, 1888), ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στο Ταϊγάνιο, στο Ροστόφ, στη Μόσχα και στην Αγία Πετρούπολη. Στις μελέτες για την ιστορία της οπερέτας και του θεάτρου στη Ρωσία, τονίζεται η μέγιστη προσφορά στην αρχική διάδοση της οπερέτας στο διάστημα 1860–1870, ωστόσο δεν έχει γίνει αναφορά στο έργο του στη σύγχρονη ελληνική βιβλιογραφία (Levashev, 2011: 988· Perlin, 1963: 49–126· Senelick. 2017: 143–152· Belina, 2019: 135–148· Selitsky, 2019: 25–36· Tretyakov, 1937: 41–96· Vengerov, 1890–1907: 24· Yankovsky, 1937: 238).

Εικόνα 1. Γρηγόριος Βαλλιάνος (1823–1888).

Στις ρωσικές πηγές (Filevsky, 1996: 105· Vengerov, 1890–1907: 24· Tsimbal, 2015: 52–57· Selitsky 2019: 28· Selitsky, 2020α: 5–14· Selitsky, 2020β)[1] αναφέρεται

1 Όλες οι πληροφορίες για τη βιογραφία του Γρηγορίου Βαλλιάνου σε αυτήν την ενότητα αντλήθηκαν από αυτές τις πηγές.

ότι ο Γρηγόριος Βαλλιάνοςήταν Έλληνας, οι συγγενείςτου οποίου είχαν ευγενή καταγωγή και ζούσαν από παλιά στην περιοχή. Ήταν απόγονος δύο γνωστών, στη Ρωσία, ελληνικών οικογενειών. Οι παππούδες του, ο Γρηγόριος Βαλλιάνος και ο Δημήτριος Αλφεράκης (1743 ή 1748–1830), υπηρέτησαν ως αξιωματικοί στο ρωσικό ναυτικό και στον στρατό κατά τη διάρκεια του ρωσοτουρκικού πολέμου του 1768–1774. Τους δόθηκε ρωσική ιθαγένεια και η Μεγάλη Αικατερίνη Β΄ τους χάρισε τίτλους ευγενείας και μεγάλες εκτάσεις γης κοντά στο Ταϊγάνιο. Αργότερα οι δύο οικογένειες δημιούργησαν δεσμούς που οδήγησαν στο γάμο των γονιών του Γρηγορίου Βαλλιάνου. Ήταν γιος του Σταύρου Βαλλιάνου, δημάρχου του Ταϊγανίου (1799–;)[2] και πρώτος ξάδελφος του συνθέτη και μεταγενέστερου δημάρχου του Ταϊγανίου Αχιλλέα Αλφεράκη (1846–1919),[3] από την πλευρά της μητέρας του Αλεξάνδρας Αλφεράκη. Ο πατέρας του ήταν θεατρόφιλος και μέλος της διοικητικής επιτροπής του θεάτρου του Ταϊγανίου και έτσι ερχόταν σε επαφή με την τέχνη από τα παιδικά του χρόνια. Αναμφισβήτητα, ως παιδί, ο Γρηγόριος Βαλλιάνος είχε στενή επαφή με την οικογένεια Αλφεράκη και με την ελληνική κοινότητα της πόλης. Θρήνησε την μητέρα του σε μικρή ηλικία. Έλαβε σημαντική κατ᾽ οίκον εκπαίδευση στα πρότυπα της οικογένειας Αλφεράκη, οι απόγονοι της οποίας μάθαιναν ξένες γλώσσες, μουσική και ζωγραφική από νεαρή ηλικία. Την αγάπη για τις καλές τέχνες στην οικογένεια έφερε η Κεφαλλονίτισσα κόμισσα Μαρία Τυπάλδου-Φορέστη (1773–1840), δεύτερη σύζυγος του Δημητρίου Αλφεράκη, μητέρα της Αλεξάνδρας και ανάδοχος του εγγονού της.[4] Δεν έχει τεκμηριωθεί αν ο Γρηγόριος ήταν συγγενής ή απλά συνονόματος του εφοπλιστή Μαρίνου Βαλλιάνου (1808–1896),[5] ο οποίος ήρθε στη Ρωσία στη δεκαετία του 1830 και δραστηριοποιήθηκε στο διεθνές εμπορείο μια δεκαετία αργότερα.

Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος σπούδασε μαζί με τη ρωσική ελίτ στο λύκειο για τα τέκνα των ευγενών «Τσάρσκογιε σελό» (βασιλικό χωριό)[6] στην Αγία Πετρούπολη. Διδάχτηκε ξένες γλώσσες, έλαβε μουσική και καλλιτεχνική μόρφωση, μαθαί-

2 Ο Σταύρος Γκρηγκόριεβιτς Βαλλιάνος διετέλεσε δήμαρχος του Ταϊγανίου από το 1834 ως το 1837. Ήταν ευκατάστατος έμπορος και γαιοκτήμονας. Έκανε διεθνές εμπορείο σιταριού στη δεκαετία του 1830. Στα αρχεία της πόλης διασώζονται επιστολές προς τον δήμαρχο Βαλλιάνο για τη διαχείριση ζητημάτων του θεάτρου. Διασώζεται το νεοκλασικό του στην οδό *Πετρόφσκαγια* 54. (Gavryushkin, 2000).

3 Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον συνθέτη βλ. Dermendzhieva (2019).

4 Ο Σταύρος Βαλλιάνος και η Αλεξάνδρα Αλφεράκη παντρεύτηκαν στην ελληνική εκκλησία των Αγ. Αγ. Κωνσταντίνου και Ελένης στο Ταϊγάνιο το 1829. Παραστάθηκε η συγγενική οικογένεια Μπερναρδάκη. Ο Γρηγόριος βαπτίστηκε στην ίδια εκκλησία το 1830. Ανάδοχοι ήταν η γιαγιά του Μαρία Αλφεράκη και ο Κεφαλλονίτης έμπορος Μάρκος Μαγουλάς (Gavryushkin, 1999).

5 Σε διαφορετικές περιόδους, στους ονομαστικούς καταλόγους της πόλης ,υπήρχαν γραμμένοι περίπου εβδομήντα κάτοικοι με το επώνυμο Βαλλιάνος, συγγενείς και συνονόματοι.

6 Πολλοί διάσημοι Ρώσοι, όπως ο Αλεξάντερ Πούσκιν, ο Μιχαήλ Λομονόσοφ κ.ά. φοίτησαν στη σχολή αυτή.

νοντας επίσης χορό. Ακολούθησε στρατιωτική καριέρα και το 1847 κατατάχθηκε στους Ουσάρους. Κληρονόμησε μεγάλη περιουσία από τον πατέρα του, 3/4 από την οποία δεν άργησε να ξοδέψει. Στην ιδιοκτησία του περιήλθε το χωριό Αλεξάντροφκα (Βαλλιάνοφκα) κοντά στο Ταϊγάνιο, όπου ζούσαν 250 δουλοπάροικοι με τις οικογένειες τους.[7] Ήταν ένας άριστα εκπαιδευμένος κοσμικός κύριος. Μίλαγε με επάρκεια γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά και αγγλικά, και οι ρωσικές πηγές τον αναφέρουν ως γλωσσολόγο. Το επίπεδό του στη ρωσική γλώσσα μαρτυρούν οι πολυάριθμες μεταφράσεις οπερετών (από τα γαλλικά και τα γερμανικά), οι οποίες εκδόθηκαν τη δεκαετία του 1890. Το πάθος του για το θέατρο εκδηλώθηκε πριν κλείσει τα 30 και, όσο ήταν ακόμα στο στρατό, του απευθύνθηκε πρόσκληση να συμμετάσχει στη διοικητική επιτροπή του θεάτρου στο Ταϊγάνιο. Υπάρχουν πληροφορίες ότι ξεκίνησε την καριέρα του ως ηθοποιός εκεί.

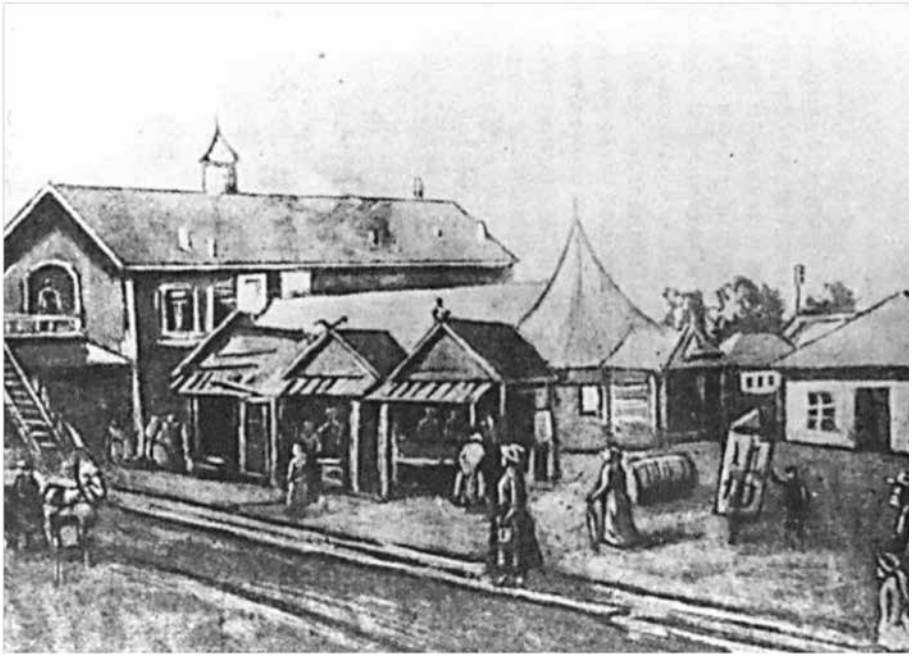
Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος ήταν ένας άνθρωπος γεννημένος για το θέατρο. Παράτησε τη στρατιωτική καριέρα για να ασχοληθεί με την τέχνη, ενάντια στην αρνητική στάση της οικογένειας και των βαθύπλουτων συγγενών του, οι οποίοι θεώρησαν αυτήν την απόφαση εξευτελιστική. Στις 16 Ιουλίου 1861 νυμφεύτηκε τη Λιουμπόφ Ιβάνοβνα, κόρη του ταγματάρχη Ιβάν Σαβέλιεβιτς Ντάνεϊκοβιτς,[8] ήρωα του Πατριωτικού πολέμου του 1812. Στην καταγραφή[9] αναφέρεται ότι ο γαμπρός ήταν 31 ετών και η νύφη 25, γεγονός που ενισχύει τη θεωρία ότι ο Γρηγόριος Βαλλιάνος γεννήθηκε το 1830 και όχι το 1823, όπως αναφέρεται στις ρωσικές εγκυκλοπαίδειες της εποχής του. Συνταξιοδοτήθηκε το 1862, φέροντας βαθμό αντίστοιχο του λοχαγού,[10] και επέστρεψε στην οικογένειά του στο Ταϊγάνιο.

7 *Izvlechenie iz opisaniy pomeshchich'ikh imeniyv 100 dushi svïshe: Ekaterinoslavskaya guberniya. Prilozheniya k trudam redaktsionnïkh komissiy dlya sostavleniya polozheniy o krest'yanakh, vïkhodishchikh iz kreposnoy zavisimosti* (Απόσπασμα από τις καταγραφές των κτημάτων των γαιοκτημόνων με 100 δουλοπάροικους και άνω: Επαρχία Αικατερινοσλάφ. Παράρτημα των εργασιών της συντακτικής επιτροπής για την κατάρτιση και λοιπές διατάξεις σχετικά με τους χωρικούς που ελευθερώνονται από τη δουλοπαροικία), τόμος 6, σ. 349, V. Bezobrazov, Αγία Πετρούπολη 1860.

8 Στο Τμήμα χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Μόσχας, φυλάσσεται ένα γράμμα της Αρτέμοφσκαγια (Artemovskaya) προς τη Λιουμπόφ Ιβάνοβνα Βαλλιάνου πάνω σε καρτ ποστάλ, από τις 19 Απριλίου 1899 (Fond 72, K 7, ed. khr. 1).

9 Η ληξιαρχική πράξη γάμου του Γρηγορίου Βαλλιάνο με τη Λιουμπόφ Ιβάνοβνα Βαλλιάνου φυλάσσεται στο Κρατικό Αρχείο Περιφέρειας Ροστόφ (GARO, Fond 376, Op. 1 delo 724).

10 Ίλαρχος, αξιωματικός του ιππικού.



Εικόνα 2. Το θέατρο Γκαϊραμπέτοφ στην οδό Bol'shaya Sadovaya του Ροστόφ στα τέλη του 19ου αιώνα.

Νοίκιασε το θέατρο του Γκαϊραμπέτοφ[11] στο Ροστόφ το 1865 και το όρισε έδρα του.[12] Ταυτόχρονα ανέβαζε παραστάσεις στο Ταϊγάνιο (οι δύο πόλεις απέχουν περίπου 61 χιλιόμετρα). Ο πρώτος γάμος του ήταν σύντομος. Εν συνεχεία παντρεύτηκε με την ηθοποιό Μ. Κ. Σλάβινα, στο Ροστόφ, αποκτώντας τρία παιδιά. Υπήρξε ο πρώτος μεταφραστής των οπερετών του Όφενμπαχ και δημιούργησε τον πρώτο σταθερό επαγγελματικό ρωσόφωνο οπερετικό θίασο στο Ροστόφ (1869–1876). Αρχικά παρουσίαζε δραματικά έργα, βοντεβίλ και όπερες. Επισκεπτόμενος κάθε χρόνο, πριν το Πάσχα το Παρίσι, ανακάλυψε και ερωτεύτηκε την οπερέτα. Αγόρασε και μετάφρασε γαλλικές και αυστριακές οπερέτες, και σε μία σεζόν πα-

11 Το θέατρο Γκαϊραμπέτοφ άνοιξε την αυλαία του στις 23 Ιουνίου 1863. Ο Μιχαήλ Στέπκιν (Shtepkin), διάσημος Ρώσος ηθοποιός του κινήματος του ρεαλισμού στην υποκριτική τέχνη, ήρθε στο Ροστόφ για θεατρικές παραστάσεις το 1863.

12 Σύμφωνα με το λήμμα «Ροστόφ επί του Ντον» στην *Εγκυκλοπαίδεια μείζονος ελληνισμού* (http://blacksea.ehw.gr/Forms/fLemmaBody.aspx?lemmaid=11125), στο Ροστόφ συγκεντρώθηκε πληθυσμός από τη ρωσική ενδοχώρα αλλά και από περιοχές της νότιας Βαλκανικής. Ο πληθυσμός της πόλης αυξήθηκε σε 29.000 το 1863, σε 119.000 το 1897 για να φτάσει τις 172.000 το 1914. Ο ελληνικός πληθυσμός στα τέλη του 19ου αιώνα υπολογίζεται σε 800 άτομα, από τους οποίους οι 500 ήταν Κεφαλλονίτες και οι υπόλοιποι Μικρασιάτες.

ρουσίασε 35 νέα έργα! Χάρη στο Βαλλιάνο, οι κάτοικοι του Ροστόφ είδαν τους καλύτερους Ρώσους δραματικούς ηθοποιούς. Ο θίασός του υπήρξε ο προκάτοχος του σημερινού Κρατικού Μουσικού Θεάτρου Ροστόφ (Selitsky, 2019: 25–36). Δημιουργήθηκε έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική τέχνη και αρκετοί διάσημοι καλλιτέχνες της εποχής, όπως ο Αντόν Ρουμπινστάιν, Μόντεστ Μουσόργκσκι, Χένρικ Βιενιάφσκι, Πάμπλο Σαρασάτε, Σεργκέι Ραχμάνινοφ, Αλεξάντερ Σκριάμπιν, Σεργκέι. Τανέγιεφ, Φιόντορ Σαλιάπιν, Λ. Σομπίνοφ κ.ά., έδωσαν συναυλίες στην πόλη (Chernykh, 1993: 7–10).

Οι Έλληνες τότε, αποτελώντας το 1/3 του πληθυσμού του Ταϊγανίου, μπορούσαν να καθορίζουν την εκλογή δημάρχου. Η πόλη ονομάστηκε «το Ελληνικό βασίλειο του 19ουαιώνα» (Chudakov, 1987: 3–5).[13] Υπήρχαν ελληνικές εκκλησίες, ελληνικό σχολείο και θεατρικός θίασος, ο οποίος παρουσίασε αρκετά μονόπρακτα στην ελληνική γλώσσα. Μεταξύ των Ελλήνων, υπήρχαν ταλαντούχοι μουσικοί, ζωγράφοι, ποιητές και επιστήμονες. Οι κάτοικοι του Ταϊγανίου, πόλης σταθμού στο οπερατικό και θεατρικό δίκτυο, έβλεπαν Ιταλική όπερα κατά το διάστημα 1868–1888.[14] Είχαν διαμορφώσει κλασικά γούστα και παρακολουθούσαν παγκόσμιας κλάσης Ρώσους και ξένους εκτελεστές[15] και φημισμένους ηθοποιούς όπως τον Άιρα Όλντριτζ (1807–1867), τον Ερνέστο Ρόσι (1827–1896) και τον Τομάσο Σαλβίνι (1829–1915) (Filevsky, 1996: 232· Tretyakov, 6–7, 34–58· Meshteryarkova, 2004: 68–76). Η δράση του Βαλλιάνου εντάσσεται στη δεύτερη περίοδο της λειτουργίας του θεάτρου του Ταϊγανίου (1865–1917),[16] όταν η πόλη απέκτησε επιτέλους το δικό της κτίριο στα ευρωπαϊκά πρότυπα, μια μικρογραφία της διάσημης Σκάλας του Μιλάνου, την οποία σχεδίασαν ο Ιταλός αρχιτέκτονας Λοντερόν που εργαζόταν στην Οδησσό και ο Ρώσος αρχιτέκτονας Ν. Τρούσοφ, το 1866. Οι επιφανείς κάτοικοι της πόλης, συμπεριλαμβανομένων και αρκετών πάμπλουτων

13 Ο Α. Τσουντάκοφ, στο βιβλίο του *Αντόν Παύλοβιτς Τσέχοφ: Βιβλίο για τους μαθητές*, Μόσχα, 1987, σ. 3–5, σημειώνει ότι ο συγγραφέας Β. Α. Σλεμπτσόφ (1838–1878) επισκέφτηκε την πόλη το 1877 και έγραψε: «Το Ταϊγανιο είναι το ελληνικό βασίλειο. Λίγο θυμίζει το Κίεβο, μόνο εδώ … είναι οι Έλληνες. Όλοι είναι Έλληνες: οι μικροπωλητές, οι παπάδες, οι μαθητές γυμνασίου και οι τεχνίτες. Ακόμα και οι επιγραφές στα μαγαζιά είναι στα ελληνικά».

14 Το ρεπερτόριο αποτελούνταν από όπερες των Βέρντι, Ροσίνι, Μπελίνι, Ντονιτσέτικ.ά.

15 Για συναυλίες στην πόλη ήρθαν η Λάουρα Ραπολντί-Καρέρ, η Σοφία Μέντερ, τα αδέλφια Ρουμπινστάιν, οι βιολονίστες Απολινάρι Κάτσκι και Μπεζεκίρσκι, ο τσελίστας Κόνραντ Άρβεντ Πόρτεν, οι τραγουδίστριες Ντεζιρέ Αρτό, Πολίν Λούκα, Αλίτσε Μπάρμπι, οι σολίστες της Όπερας της Αγ. Πετρούπολης Αλεξάνδρα Κρούτικοβα και Μπ. Κορσόβα κ.ά. Ο Αντόν Τσέχοφ αναφέρει ότι στα νιάτα του άκουσε έργα του Μουσόργκσκι σε εκτέλεση του συνθέτη και τη διάσημη τραγουδίστρια Μ. Λεόντιεβα, και είδε συναυλίες του Λ. Άουερ και του Σ. Τανέγιεφ.

16 Στην πρώτη περίοδο της λειτουργίας του θεάτρου (1827–1865), λειτουργούσε ένας δραματικός θίασος παρουσιάζοντας και βοντεβίλ. Οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν στις αποθήκες του Έλληνα έμπορα Καραγιάννη, οι οποίες είχαν μετατραπεί σε θέατρο (για περίπου 20 χρόνια).

Ελλήνων εμπόρων, συγκέντρωσαν τα χρήματα αγοράζοντας μετοχές το 1865.[17] Ο Κωνσταντίνος Μπερναρδάκης χάρισε το οικόπεδο. Ο Έλληνας έμπορος Σ. Μαύρος, μέλος της διοικητικής επιτροπής του θεάτρου, διακόσμησε το εσωτερικό χώρο με δικά του έξοδα, ακριβώς σαν τη φημισμένη όπερα. Στο θέατρο λειτουργούσαν ταυτόχρονα: η ιταλική όπερα (υπό τη διεύθυνση του Λουίτζι Ρόσι ντε Ρουτζιέρο)[18] και ο δραματικός θίασος (Filevsky, 1996: 230–233· Tretyakov, 1937: 35–46).[19]

Το 1870, υπεύθυνος του οπερετικού θιάσου ήταν ο Μ. Κομνηνός-Βαρβάκης και του δραματικού ο Φούρσοφ, διευθυντής του θεάτρου. Το 1872, επί δημαρχίας Παπαδόπουλου, ο δήμος αγόρασε τις μετοχές και ανέλαβε τη διοίκηση. Την ίδια χρονιά δημοσίευσε αγγελίες σε εφημερίδες της Οδησσού και της Αγίας Πετρούπολης, αναζητώντας επιχειρηματία διατεθειμένο να αναλάβει τη διοίκηση του θεάτρου και να σχηματίσει, εκ νέου, δύο ομάδες: ιταλική όπερα και δραματικό θίασο. Επιλέχθηκε ο Ν. Νοβικόφ, ηθοποιός, θιασάρχης και έμπορος από το Αστραχάν, με τη συμφωνία ότι το ρεπερτόριο θα παραμένει συγχρονισμένο με την πρωτεύουσα. Εξαιτίας της απόφασης του επιχειρηματία να μην ανεβάσει οπερατικές παραστάσεις, λόγω του αυξημένου κόστους, την επόμενη χρονιά ο δήμος έλυσε το τρίχρονο συμβόλαιο και προσκάλεσε τον Γρηγόριο Βαλλιάνο να αναλάβει τη διοίκηση του θεάτρου. (Filevsky, 1996: 230–233· Tretyakov, 1937: 41–46· Palkina, 2015α: 5–9).

Ο θιασάρχης επέλεξε τραγουδιστές, ορχήστρα, μουσικούς και χορωδούς (συνολικά 61 άτομα), με διευθυντή ορχήστρας τον Ιταλό Σάρτι, και παρουσίασε στο δημαρχείο πρόγραμμα που συμπεριλάμβανε 18 δημοφιλείς ιταλικές όπερες. Παραστάσεις γινόταν επίσης στο Ροστόφ και στο Νοβοτσερκάσκ. Ο Βαλλιάνος έφερε τον οπερετικό θίασο από το Ροστόφ στο θέατρο του Ταϊγανίου στη σεζόν 1873–1874. Από την περίοδο αυτή διασώζονται δύο επιστολές προς τη διοικητική επιτροπή του θεάτρου.[20]Η πρώτη είναι από τους Ιταλούς τραγουδιστές του θιάσου, οι οποίοι εκφράζουν τα παράπονά τους (φέρει πάνω από 10 υπογραφές), παρακαλώντας να ενημερωθεί ο θιασάρχης Βαλλιάνος ότι «η πριμαντόνα Ραβάλια δεν πληροί τις απαιτήσεις της πλειοψηφίας του κοινού και πρέπει να αντικατασταθεί χωρίς καθυστέρηση, ώστε να αποφευχθεί η έμπρακτη εκδήλωση δυσαρέσκειας κατά τη διάρκεια των παραστάσεων»· σημειώνεται, επίσης, ότι η

17 Πουλήθηκαν 450 μετοχές από 100 ρούβλια. Ο Δημήτρης Αλφεράκης, ο Μ. Κομνηνός-Βαρβάκης, ο Σκαραμαγκάς και ο Φούρσοφ αγόρασαν από 50 μετοχές. Οι υπόλοιπες μοιράστηκαν στους επιφανείς κάτοικους της πόλης.

18 Ο πρώτος διευθυντής ήταν ο Ιταλός Σάρτι.

19 Ο ρωσικός δραματικός θίασος παρουσίαζε έργα του Τσέχοφ, του Γκόρκι, του Οστρόφσκι και Σαίξπηρ κ.ά.

20 Οι δύο επιστολές για την «Περιοδεία του θιάσου στο Ροστόφ» φυλάσσονται στο Κρατικό Αρχείο Περιφέρειας Ροστόφ (Gossudarstvennïy Arkhiv Rostovskoy Oblasti [GARO]):Fond 583, opis is 1, list 265 (η πρώτη επιστολή) και Fond 583,opis 1, delo 46, tom II, list23 (η δεύτερη επιστολή).

ορχήστρα πρέπει να αναβαθμιστεί, γιατί τον τελευταίο καιρό δεν αποδίδει. Στη δεύτερη επιστολή, αυτήν τη φορά από τον Ιταλό διευθυντή ορχήστρας Ντ. Ρόκο στις 26 Μαρτίου 1873, αναφέρεται ότι ο μαέστρος πρόκειται να ταξιδέψει στην Ιταλία με τον θιασάρχη Βαλλιάνο, με σκοπό να προσκαλέσουν περίπου 15 μουσικούς για να ενισχύσουν την ορχήστρα. Αλλά πρέπει να εγγυηθούν στους κυρίους μουσικούς ότι θα εργάζονται καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου. Ακολουθεί η ιδέα να γίνονται συναυλίες στον κήπο της πόλης κατά τη θερινή περίοδο, όταν το θέατρο παραμένει κλειστό. Ταυτόχρονα να δουλέψει και ο μπουφές. Η ιδέα αυτή πραγματοποιήθηκε, οδηγώντας στη δημιουργία της συμφωνικής ορχήστρας της πόλης (Palkina, 2015β: 161–164).

Το 1885, στη δέκατη επέτειο από την ίδρυση του θεάτρου στο Ροστόφ, οι τοπικοί δημοσιογράφοι σημείωσαν ότι «Το Ροστόφ ήταν η πύλη μέσω της οποίας η οπερέτα άρχισε να κατακτά τις τεράστιες εκτάσεις της Ρωσίας». Ο γνωστός επιχειρηματίας Βαλλιάνος, σαγηνευμένος από τον Όφενμπαχ, αγόρασε παρτιτούρες και λιμπρέτα, τα μετάφρασε στα ρωσικά και παρουσίασε στο Ροστόφ σε μια σεζόν 35 (!) οπερέτες… Σύντομα ο Γρηγόριος Βαλλιάνος έφερε την οπερέτα στο Ταϊγάνιο. Για αρκετές σεζόν, η μουσική του Όφενμπαχ, του Λεκόκ, του Σουπέ και του Ερβέ ακουγόταν στο θέατρο του Ταϊγανίου. Παρά την υψηλή τέχνη των διάσημων καλλιτεχνών που προσκλήθηκαν από τον Βαλλιάνο, το ελαφρό μουσικό θέατρο δεν ρίζωσε στο Ταϊγάνιο, το οποίο ήταν εξοικειωμένο με την ιταλική όπερα, με αποτέλεσμα, στα τέλη της δεκαετίας του 1870, η οπερέτα να αντικατασταθεί από δραματικές παραστάσεις. Τον Οκτώβριο του 1873, στο θέατρο παρουσιάστηκε η πιο διάσημη οπερέτα του Όφενμπαχ, *Ωραία Ελένη*, σε σκηνοθεσία Βαλλιάνου (Filevsky, 1937: 231· Tretyakov, 1937: 42–57).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρώτη παράσταση που είδε ο δεκατριάχρονος Αντόν Τσέχοφ, ο πιο διάσημος κάτοικος της πόλης, ήταν η οπερέτα *Ωραία Ελένη*, μια πλούσια παράσταση που του έμεινε αξέχαστη και τον έκανε να αγαπήσει το θέατρο για πάντα. Η μουσική, τα πολύχρωμα κοστούμια των ηθοποιών, η ατμόσφαιρα του θεάτρου, όλα αυτά έκαναν τεράστια εντύπωση στον έφηβο τότε Τσέχοφ. Όπως υπενθύμισε αργότερα ο αδελφός του Ιβάν Τσέχοφ, συνθεατής του στην παράσταση: «Βγαίνοντας από το θέατρο, εμείς σε όλο τον δρόμο δεν παρατηρήσαμε ούτε τον καιρό ούτε το δυσάρεστο οδόστρωμα, περπατούσαμε και θυμόμασταν ό,τι συνέβη στο θέατρο» (Tretyakov, 1937: 30–51· Filevsky, 1996: 231· Svirida, 2016: 53–61).[21]

21 Επίσης, βλ. *Entsiklopediya Taganroga (Εγκυκλοπαίδεια του Ταγκανρόγκ)*, Anton, Taganrog 2008.

Εικόνα 3. Θέατρο του Ταϊγανίου, αφίσες του θιάσου του Γρηγορίου Βαλλιάνου από τη σεζόν 1873 –1874:

(α) Όφενμπαχ, *Παλλακίδα της Τραπεζούντας (La Princesse de Trébizonde)*, μουσική κωμωδία, αρ. 23, 29.9.1873. «Για πρώτη φορά στη σκηνή του θεάτρου της πόλης, συμμετέχουν οι διάσημες τραγουδίστριες των Αυτοκρατορικών θεάτρων Αγίας Πετρούπολης η Ο. Β. Κολτσόβα και η Ν. Α. Πολόνσκαγια». (β)Όφενμπαχ, *Ωραία Ελένη*, μουσική κωμωδία, αρ. 29, 4.10.1873. «Φανταστικο-κωμική όπερα σε 3 πράξεις. Λιμπρέτο του Λυντοβίκ Αλεβύ και του Ανρί Μεϊλάκ, μετάφραση από τη γαλλική γλώσσα Γρηγόριου Βαλλιάνου. Μουσική Ζακ Όφενμπαχ, με πρωταγωνιστές τις διάσημες τραγουδιστές Ο. Β. Κολτσόβα και Ν. Α. Πολόνσκαγια» (Κρατικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό-Αρχιτεκτονικό Αποθεματικό Μουσείο Ταγκανρόγκ [TGLIAMZ]).

Ιστορικά στοιχεία για την εξέλιξη του ρωσικού θεάτρου στα τέλη του 19ου αιώνα

Από ιστορικής άποψης, πρέπει να αναφέρω ότι το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ονομάστηκε ο «χρυσός αιώνας» της ρωσικής τέχνης και λογοτεχνίας. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Αυτοκράτορα Αλεξάνδρου Β΄ (1855–1881), πραγματοποιήθηκε μια σειρά φιλελεύθερων κοινωνικοπολιτικών μετασχηματισμών (όπως η αγροτική και η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση κ.ά.), οι οποίοι άνοιξαν τον δρόμο για την ανάπτυξη της εμπορικής επιχειρηματικότητας, συμπεριλαμβανομένης και της ιδιωτικής θεατρικής πρωτοβουλίας. Στη δεκαετία του 1860, η δύναμη της λογοκρισίας ήταν περιορισμένη και εμφανίστηκαν εκατοντάδες νέες εφημερίδες και περιοδικά. Η λογοτεχνία και η δημοσιογραφία απέκτησαν δημόσια σημασία. Η θεατρική επιχειρηματικότητα, ως θεσμός της αστικής δημόσιας σφαίρας, αναπτύχθηκε περαιτέρω με την άνοδο της μπουρζουαζίας (Riazanovsky, 2018: 408–439· Warnes, 1999: 177–187).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1870, στη Ρωσία υπήρχαν 44 θέατρα. Στην Αγία Πετρούπολη λειτουργούσαν τέσσερα αυτοκρατορικά θέατρα (με ελεγχόμενο ρεπερτόριο έως το 1882): το Μπολσόι (άνοιξε το 1783, παρουσίαζε όπερα και μπαλέτο), το Μαριίνσκι (άνοιξε το 1860, παρουσίαζε όπερα από το 1860 και μπαλέτο από το 1885–1886), το Αλεξάντρινσκι (άνοιξε το 1832, ρωσικό δράμα) και το Μιχαϊλόφσκι (άνοιξε το 1833, ρωσικό και γαλλικό δράμα). Υπήρχαν επίσης δύο αυτοκρατορικά θέατρα στη Μόσχα: το Μπολσόι (άνοιξε το 1856, παρουσιάζοντας όπερα και μπαλέτο) και το Μάλι (ανήκε στο ταμείο από το 1824, παρουσιάζοντας αποκλειστικά ρωσικό δράμα). Τρία θέατρα λάμβαναν κρατικές επιδοτήσεις (στη Βαρσοβία, στη Βίλνα και στην Τιφλίδα) ενώ υπήρχαν 35 ακόμα ιδιωτικά θέατρα στην επαρχία. Στον τύπο σημειώθηκε ότι το 1897 στη ρωσική αυτοκρατορία υπήρχαν περίπου 300 θέατρα.[22] Οι διακριτά εξέχοντες επιχειρηματίες στη δεκαετία του 1870 και στις αρχές της δεκαετίας του 1880 ήταν ο Ν. Κ. Μιλοσλάφσκι στην Οδησσό, ο Ν. Ν. Ντούκοφ στο Χάρκοβο, ο Π. Μ. Μεντβέντεφ στο Καζάν και ο Γρηγόριος Βαλλιάνος στο Ροστόφ και το Ταϊγάνιο (Korneev, 1899: 3· Mokul'skiy, 1961· Petrovskaya, 1979: 132· Svirida, 2016: 53–62).

Σύντομη ιστορία της οπερέτας στην προεπαναστατική Ρωσία

Σε γενικές γραμμές, οι γνώσεις μας για την πρώιμη περίοδο στην εξέλιξη της οπερέτας στη Ρωσία δεν είναι ολοκληρωμένες. Θα ήθελα να αναφέρω μόνο μερικές βασικές πληροφορίες. Η ιστορία της οπερέτας στη Ρωσία πρωτοξεκίνησε το 1859, όταν ο γαλλικός θίασος του θεάτρου Μιχαϊλόφσκι της Αγίας Πετρούπολης παρουσίασε την οπερέτα *Ορφέας στον Άδη* του Όφενμπαχ στην πρωτότυπη γλώσσα. Ακολούθησε η παράσταση *Ωραία Ελένη* του ίδιου συνθέτη στο αυτοκρατορικό θέατρο Αλεξάντρινσκι της Αγίας Πετρούπολης (1868). Η διάσημη τραγουδίστρια Ορτάνς Σνεντέρ (1833–1920) μετέβη για παραστάσεις στη ρωσική πρωτεύουσα. Παρουσιάζονταν, επίσης, μουσικές κωμωδίες, βοντεβίλ, féerie και ξένο ρεπερτόριο σε ρωσική μετάφραση. Πιο δημοφιλείς ήταν οι οπερέτες των Όφενμπαχ, Σουπέ, Πλανκέτ, Ερβέ και Λεκόκ. Στο είδος της οπερέτας, εμφανίστηκαν διάσημοι ηθοποιοί με ωδειακή εκπαίδευση (Senelick, 2017: 143–150).

22 Σύμφωνα με τον Μ. Β. Κορνέγιεφ, *Αναμνηστικό βιβλίο για τους καλλιτέχνες, τους συγγραφείς και το θεατρικό κοινό*, Αγία Πετρούπολη, 1899, σ. 3, ο αριθμός των θεάτρων στο ευρωπαϊκό τμήμα της χώρας ήταν 189, στον Καύκασο 15, στη Σιβηρία 9, στο ασιατικό τμήμα 3. Σε διαφορετικές πηγές καταγράφονται διαφορετικοί αριθμοί θεάτρων.

Εικόνα 4. Φωτογραφία από την παράσταση της οπερέτας του Όφενμπαχ, *Ωραία Ελένη* στο θέατρο Αλεξάντρινσκι, 1870.

Μετά το 1865, υπήρχαν αρκετοί οπερατικοί θίασοι στην Αγία Πετρούπολη, στη Μόσχα, στο Καζάν, καθώς και στο νότιο και το ανατολικό τμήμα της χώρας. Οι τοποθεσίες αυτές σήμερα μας παρέχουν τη «γεωγραφία των γεγονότων». Οι μεγάλοι εμπορικοί δρόμοι της αρχαιότητας διαδραμάτισαν σημαντικό πολιτισμικό ρόλο στη διάδοση της σκηνικής τέχνης. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρωτοπόροι της ρώσικης οπερέτας, Μιχαήλ Λεντόφσκι[23] και Σεργκέι Παλμ[24] (θιασάρχες, ηθοποιοί και σκηνοθέτες), ξεκίνησαν την καριέρα τους στον θίασο του Βαλλιάνου, ο οποίος ήξερε να εκτιμά τα ταλέντα.

Με μεγάλη διαφορά από την όπερα, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα δεν υπήρχε πρωτότυπη ρωσική οπερέτα. Ο Αλεξάντερ Μπορόντιν έκανε την πρώτη προσπάθεια στο είδος της μουσικής κωμωδίας.[25] Άλλο ένα θέμα είναι η σταδιακή δημιουργία του ρεπερτορίου στις γλώσσες των υπόλοιπων λαών της Ρωσικής Αυτοκρατορίας. Η πρώτη ουκρανική όπερα του Σεμιόν Γκούλακ-Αρτέμοφσκι, *Κοζάκος σε εξορία* (*Zoporozhets za Dunaem*)(1863)[26] επισήμως ονομάστηκε κωμική όπερα, αν και με το στυλ της και την παρουσία εκτεταμένων διαλόγων ήταν μια τυπική οπερέτα —λυρική, αστεία και βασισμένη στο ουκρανικό λαϊκό μέλος.

Εξέχουσα θέση καταλάμβανε η πρωτοεμφανιζόμενη τσιγγάνικη οπερέτα. Άξιες αναφοράς είναι άλλες δύο οπερέτες από την προεπαναστατική περίοδο: *Ο πλανόβιος* (*Arshin mal alan*) (1913) του Αζέρου συνθέτη Ουζείρ Γκαντζιμπέκοφ[27] και *Κέτο και Κότε* (1919) του Γεωργιανού συνθέτη Βίκτωρ Ντολίτζε, πάνω σε λιμπρέτα των μουσουργών. Η πρώτη οπερέτα στο Αζερμπαϊτζάν (και γενικά στην

23 Μιχαήλ Βαλεντίνοβιτς Λεντόφσκι (Lentovsky) (1843–1906): Ρώσος ηθοποιός του θεάτρου και της οπερέτας, συγγραφέας, σκηνοθέτης και επιχειρηματίας. Είχε όμορφο παρουσιαστικό και φωνή (βαρύτονος) και μπορούσε να παίξει διαφορετικούς ρόλους, από τον Άμλετ μέχρι την οπερέτα και το βοντεβίλ. Ξεκίνησε ως κομπάρσος στον θίασο του Βαλλιάνου.

24 Σεργκέι Αλεξάντροβιτς Παλμ (Palm)(1849–1915):Ρώσος ηθοποιός και θιασάρχης γαλλικής καταγωγής, ο οποίος ασχολήθηκε με παραστάσεις θεάτρου, οπερέτας και όπερας. Γιος του συγγραφέα Α. Παλμ και της ηθοποιού Ξένια Μαλμ (εργάστηκε στο θέατρο του Ροστόφ). Δούλεψε στον θίασο του Βαλλιάνου στις αρχές του 1870, το 1877 δημιούργησε τον δικό του θίασο και έδινε παραστάσεις στην Οδησσό, Νικολάγιεφ και την Αγ. Πετρούπολη. Στο διάστημα 1871–1881 ήταν ο ιμπρεσάριος του ιταλικού οπερατικού θιάσου στην Τιφλίδα. Μετά το 1887, πλέον αναγνωρισμένος, συνδέθηκε με πολλά θέατρα της πρωτεύουσας.

25 Αλεξάντερ Μπορόντιν, *Bogatyri* (Επικοί ήρωες) (1867), όπερα φάρσα σε πέντε σκηνές, λιμπρέτο Β. Α. Κριλόφ.

26 Σεμιόν Γκούλακ-Αρτέμοφσκι (Hulak-Artemovsky) (1813–1873): Ουκρανός συνθέτης και διάσημος τραγουδιστής της όπερας (μπάσος) στο θέατρο Μαριίνσκι της Αγίας Πετρούπολης. Σε μετάφραση, ο τίτλος της όπερας του είναι «Κοζάκος πέρα από τον Δούναβη» ή «Κοζάκος σε εξορία» (λιμπρέτο του συνθέτη). Παρουσιάστηκε στο θέατρο Μαριίνσκι υπό τη διεύθυνση του Ανατόλι Λιάντοφ το 1863.

27 Ουζεγίρ Αμπντούλ Χουσεΐν-ογλού Χατζιμπέγιοφ (Uzeyir bey Abdul Huseyn oglu Hajibeyli) (1885–1948): Αζέρος συνθέτης και δάσκαλος, θεμελιωτής της Εθνικής Σχολής του Αζερμπαϊτζάν.

Ανατολή)[28] γράφτηκε κατά τη διάρκεια των σπουδών του Γκαντζιμπέκοφ με τον Βασίλη Καλαφάτη στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης το 1913. Μελετώντας την παρτιτούρα, ο Αλεξάντερ Γκλαζουνόφ ανέφερε ότι «αυτή είναι η πρώτη και μάλιστα πολύ ωραία ρωσική οπερέτα», σημείωσε ο Γκαντζιμπέκοφ στο ημερολόγιο του (Mamedova, 2003).

Με δεδομένη την κρατικοποίηση όλων των θεάτρων μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, μια νέα εποχή για την οπερέτα στην πρώην Σοβιετική Ένωση ξεκίνησε στη δεκαετία του 1920, με τα έργα του Ντουναγιέφσκι, του Στρέλνικοφ, του Αλεξάντροφ και του Μιλιούτιν (πλέον στο πνεύμα του επίσημου σοσιαλιστικού ρεαλισμού). Δημιουργήθηκαν πολλά νέα θέατρα μουσικής κωμωδίας[29] σε διάφορες πόλεις. Προσφορά στο είδος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είχαν οι οπερέτες των διάσημων μουσουργών Ντμίτρι Σοστακόβιτς, *Μόσχα, Τσεριόμουσκι* (1959)[30] και Ντμίτρι Καμπαλέφσκι, *Το τραγούδι της άνοιξης* (1957), οι οποίες συμπεριλαμβάνονται στην παγκόσμια μουσική κληρονομιά (Yankovsky, 1937: 265–266· Levashev, 2011: 988· Ivanova & Viktorov, 2014: 4–17· Belina, 2019:135–148· Senelick, 2017:143–152).[31]

Η οπερετική περίοδος του Γ. Βαλλιάνου στο Ροστόφ (1869–1876)

Η καριέρα του Γρηγορίου Βαλλιάνου στο θέατρο διήρκησε 23 χρόνια. Όπως ανέφερα, με τα χρήματα που απέμειναν από την περιουσία του (ήταν οικονομικά εξασφαλισμένος και τότε), ο Βαλλιάνος νοίκιασε το θέατρο του Γκραϊραμπέτοφ το 1865 και έγινε επιχειρηματίας και σκηνοθέτης. Το θέατρο αυτό ήταν ξύλινο, είχε μια πολύ μικρή και δύσκολη σκηνή, και σίγουρα δεν θύμιζε έναν σύγχρονο ναό της Μελπομένης. Χωρούσε 420 θεατές και μόνο 15 μουσικούς. Ο Βαλλιάνος επέλεξε έναν εκλεκτό θίασο και, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εποχής, παρουσίαζε θεάματα από όλα τα είδη, από την τραγωδία ως το βοντεβίλ. Είχε στη διάθεσή του αρκετούς ηθοποιούς με ωδειακή εκπαίδευση[32] και καλή σκηνική παρουσία, άρτια

28 Η οπερέτα *Arshin mal alan* έχει μεταφραστεί σε 80 γλώσσες και έχει παρουσιαστεί σε 187 θέατρα σε 76 χώρες, επίσης έχουν γυριστεί 4 ταινίες σε διάφορους χρονικούς περιόδους.

29 Η οπερέτα είναι μια λέξη γαλλική, άρα της μπουρζουαζίας. Ο όρος «θέατρο μουσικής κωμωδίας» ήταν η ασφαλέστερη επιλογή για την εποχή.

30 Το έργο του Σοστακόβιτς, *Moskva, Cheryomushki*, opus 105 (1959) είναι μια αναθεώρηση των παραδόσεων της οπερέτας από τον Όφενμπαχ έως το Ντουναγιέφσκι.

31 Επίσης, βλ. το λήμμα «Οπερέτα» στη *Μεγάλη Σοβιετική εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 25, σ. 483–484, Ακάδημος, Αθήνα, 1978–1983 και στο G. V. Keldïsh (επιμ.), *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* (Μεγάλο εγκυκλοπαιδικό λεξικό), Nauchnoe izdatel'stvo Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, Moskva 1998, σ. 398.

32 Μπορίσοβα, Φεντότοβα, Κολτσόβα, Αλτάνι-Χοτίνσκαγια, Αζελένοφ κ.α. Τα αστέρια ήταν η Φεντότοβα (γερμανικής καταγωγής) και η Κολτσόβα (κόρη της διάσημης τρα-

ανδρική και γυναικεία χορωδία και ορχήστρα. Τότε οι ηθοποιοί «έπρεπε να ξέρουν και να μιλήσουν», εκτός από το να τραγουδούν και να χορεύουν (Kamnev, 1895: 1–64). Δεν τσιγκουνευόταν για τις παραστάσεις. Ενδεικτικά, για κάθε νέο έργο, έφτιαχνε καινούρια κοστούμια. Παρουσίαζε μερικές φορές και όπερες, στράφηκε επίσης προς το ποιοτικό θέατρο, σκηνοθετώντας έργα του Οστρόφσκι και του Σίλερ. Αποκτώντας «όνομα», ο Βαλλιάνος έκανε μια μεγάλη στροφή, γνώρισε και ερωτεύτηκε την οπερέτα στο Παρίσι, οπότε και μείωσε σταδιακά τις παραστάσεις από άλλα είδη.

Ο Βαλλιάνος δραστηριοποιήθηκε σε διάφορους τομείς: ήταν επιχειρηματίας, ιμπρεσάριος, σκηνοθέτης, ηθοποιός, μεταφραστής, δάσκαλος χορωδίας, ενορχηστρωτής, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, διακοσμητής κ.ά. Δεν ήταν εξίσου ικανός σε όλα. Η σκηνική του ερμηνεία ως ηθοποιού αποκόμιζε μικτές κριτικές. Του άρεσε να παίζει τον ρόλο του μπούφου και ερμήνευε νεανικούς ρόλους όντας σε μεγάλη ηλικία. Κατά την έρευνα μου, έφτασα σύντομα στην πρωτογενή πηγή, το βιβλίο του δημοσιογράφου και συγγραφέα βοντεβίλ Μπορίς Κάμνεφ,[33] *Θεατρικές αναμνήσεις: «Από το παρελθόν του Ροστόφ»* (Kamnev, 1895), επειδή οι περισσότεροι ερευνητές περιέγραφαν σχεδόν το ίδιο. Ο συγγραφέας γνώριζε καλά τον Γρηγόριο Βαλλιάνο και του αφιέρωσε το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου. Τα επόμενα δύο κεφάλαια είναι αφιερωμένα στους ηθοποιούς που συνδέθηκαν με το θίασο του Βαλλιάνου: τον Ντμίτρι Ιβάνοβιτς Ζούμποβιτς (;–1887) και τον Νικολάι Χρυσάνφοβιτς Ριμπακόφ (1811–1876):

> Έλληνας από τη γέννησή του, συνταξιούχος αξιωματικός του ιππικού, παθιασμένος εραστής του θεάτρου και πλούσιος άνθρωπος […] αλλά, χωρίς θυμό θα του το πω, ήταν ένας πολύ κακός ηθοποιός.
>
> Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος νοίκιασε το θέατρο στο Ροστόφ και, διακόπτοντας κάθε δεσμό με την οικογένειά του, που θεωρούσε την επιχείρηση αυτή εξευτελιστική, αφιερώθηκε πλήρως στο θέατρο. Είχε άριστες γλωσσικές ικανότητες και ήξερε τέλεια γαλλικά και γερμανικά, γνώριζε λεπτομερώς τη μουσική, ήξερε να ζωγραφίζει καλά τοπία και είχε ένα μικρό ταλέντο κωμικού-μπούφου. Άρχισε να παρουσιάζει δράματα και κωμωδίες ταυτόχρονα με τις οπερέτες, οι οποίες παρουσιάστηκαν στο Ροστόφ νωρίτερα από οπουδήποτε αλλού στη χώρα, και αργότερα βρήκαν ένα φιλόξενο περιβάλλον σε πολλές πόλεις της Ρωσικής Αυτοκρατορίας. (Kamnev, 1895).

Από το βιβλίο του Κάμνεφ μαθαίνουμε λεπτομέρειες για τις δραστηριότητές του. Αναφέρεται ότι ο Βαλλιάνος λάμβανε μέρος σε όλες τις παραστάσεις ως πρωταγωνιστής-μπούφος που διηγούταν την ιστορία. Οι μεταφράσεις του, και

γουδίστριας Μ. Λεόντιεβα και μετέπειτα σύζυγος του Σεργκέι Παλμ).

33 Ψευδώνυμο του εβραϊκής καταγωγής Μπορίς Μιχαΐλοβιτς Φόνστεϊν (Fonshtein) (1857–1911).

πιο συγκεκριμένα, οι μεταφράσεις-αποδόσεις του γαλλικού και του γερμανικού λιμπρέτου των δεκάδων οπερετών που παρουσίασε με τον θίασο του, επικρίθηκαν. Την υψηλή μουσική παιδεία του μαρτυρούν οι αναφορές ότι αντέγραφε τις παρτιτούρες, ήταν καλός ενορχηστρωτής και δάσκαλος μουσικής της χορωδίας στις οπερέτες που σκηνοθετούσε. Σίγουρα ο Όφενμπαχ βοήθησε εδώ! Η χορωδία στις παραστάσεις του αποτελούνταν από τα μέλη των χορωδιών της εβραϊκής συναγωγής και της ορθόδοξης εκκλησίας «Καζάνσκαγια». Ο Βαλλιάνος ήταν πολύ καλός ζωγράφος και έκανε μόνος του τα σκηνικά, τα σκίτσα για τα κοστούμια και τα απαραίτητα αντικείμενα για τις παραστάσεις. Δούλευε όλη τη μέρα, ενώ τη νύχτα μετέφραζε το νέο ρεπερτόριο και κοιμόταν μόνο τέσσερις ώρες, συνήθως στην πολυθρόνα του. Εάν στην παράσταση χρειαζόταν να δείξουν στρατό, προσκαλούσαν αληθινούς στρατιώτες. Όταν το έργο το απαιτούσε, εμφάνιζαν άλογα και γαϊδάρους στη σκηνή. Ήταν απαραίτητη η κατασκευή πύργων, πλοίων, πυρκαγιών, πτήσεων, τρένων κ.λπ. Με το μικρό μέγεθος της σκηνής εκείνης της εποχής, αυτό ήταν ένα έργο που μόνο ένα άτομο με τέτοιο πάθος για το θέατρο θα μπορούσε να φέρει εις πέρας. Είναι αλήθεια ότι περιβαλλόταν από αποτελεσματικούς και δραστήριους βοηθούς, αλλά η ανάπτυξη του θεάτρου στο Ροστόφ πρέπει να αποδοθεί εξ ολοκλήρου σε εκείνον. Ήταν πολύ τίμιος στις εμπορικές του συναλλαγές και πάντα πλήρωνε τους ηθοποιούς, κάτι ασυνήθιστο για την εποχή εκείνη. Σε γενικές γραμμές, σε όλα τα κεφάλαια του βιβλίου υπάρχουν μαρτυρίες για το θέατρο, το ρεπερτόριο, τους ηθοποιούς, την ορχήστρα, την ανταπόκριση του κοινού κ.ά. Δεν υπάρχουν, ωστόσο, αναφορές για τις σχέσεις του Βαλλιάνου με την ελληνική κοινότητα της πόλης, παρά μόνο η πληροφορία ότι, στον θίασό του, εργάστηκε η πολύ καλή δραματική ηθοποιός Α. Σ. Καραγιάννη (Kamnev, 1895: 1–64).

Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος επένδυσε την περιουσία του για την τέχνη. Παρότι οι παραστάσεις στα θέατρά του ήταν γεμάτες θεατές, τα έξοδα ξεπερνούσαν τα έσοδα. Σύμφωνα με τον Σεμιόν Βενγκέροφ,[34] ο Βαλλιάνος χρεοκόπησε όταν επιχείρησε να ασχοληθεί με παραστάσεις όπερας, οπότε αναγκάστηκε να εργαστεί ως σκηνοθέτης και ηθοποιός στον θεατρικό και οπερετικό θίασο του Μ. Λεντόφσκι στη Μόσχα Ο Βενγκέροφ παραθέτει βιβλιογραφία και αναφέρει αρκετά άρθρα από εφημερίδες της εποχής, με κριτικές για τον Βαλλιάνο. Επισημαίνει ότι, το 1888, πολλές εφημερίδες δημοσίευσαν αγγελτήρια θανάτου, «επειδή οι άνθρωποι που τον ήξεραν και τον αγαπούσαν ήταν αρκετοί» (Vengerov, 1890–1907: 24).

Ο Αλεξάντερ Σελίτσκι,[35] καθηγητής μουσικολογίας στη Μουσική Ακαδημία

34 Σεμιόν Αφανάσιεβιτς Βενγκέροφ (Vengerov) (1855–1920): Ρώσος κριτικός και ιστορικός της λογοτεχνίας, βιβλιογράφος και επιμελητής.

35 Αλεξάντερ Γιάκωβλεβιτς Σελίτσκι (Selitsky) (γεν. 22 Ιουλίου 1949, Αρτιόμοφσκ, Ουκρανία): μουσικολόγος, δάσκαλος, συγγραφέας και μουσικός παράγοντας. Δρ ιστορίας της τέχνης (1997), καθηγητής (1998), μέλος της Ένωσης Μουσουργών της Ρωσίας (1998), μέλος της Ρωσικής Ακαδημίας Φυσικών Επιστημών (2004). Το συγγραφικό του έργο εστιάζει στην εγχώρια μουσική τέχνη του 20ού αιώνα.

Ραχμάνινοφ του Ροστόφ και σύμβουλος ρεπερτορίου στο Μουσικό Θέατρο της πόλης, ασχολήθηκε με τη βιογραφία του Βαλλιάνου (Ο Βαλλιάνος κρατούσε το θέατρο σε άριστη κατάσταση έως το 1875. Ο Σελίτσκι κάνει τον απολογισμό για τη σεζόν 1873–1874, μια πολύ δυνατή χρονιά, κατά τη διάρκεια της οποίας ο θίασος παρουσίαζε έργα σε δύο πόλεις, και αποδεικνύει ότι τα έξοδα ήταν περισσότερα από τα έσοδα, ανεξαρτήτως της εμπορικής επιτυχίας που σημείωναν οι παραστάσεις. Σταδιακά η περιουσία του Βαλλιάνου εξανεμίστηκε και αναγκάστηκε να αφήσει το θέατρο. Το δημαρχείο της πόλης υποσχέθηκε να του παραχωρήσει ετήσιο επίδομα 3.000 ρουβλιών,[36] αλλά η διαδικασία της έγκρισης άργησε και «μπλέχτηκε στα κρατικά γρανάζια».Ο Βαλλιάνος ακολούθησε τη δικαστική οδό, αλλά ήταν ήδη αργά. Ο Σελίτσκι αναφέρει ότι σύμφωνα με το Σεργκέι Παλμ, η παράσταση της οπερέτας του Λεκόκ, *Η κόρη της αγοράς* (*La fille de madame Angôt,* 1872) κόστισε στον θιασάρχη 3.500 ρούβλια, άρα ούτε το επίδομα θα μπορούσε να σώσει την κατάσταση. Στην τελευταία του παράσταση στο Ροστόφ το 1872, ο κόσμος χειροκροτούσε ασταμάτητα και φώναζε «Παρακαλούμε, μη φύγετε!». Ο θιασάρχης υποσχέθηκε ότι θα επανέλθει και το κατάφερε το 1888, λίγο πριν αποβιώσει (Palkina, 2014: 80–81· Selitsky, 2019: 33).

Ο Αλεξάντερ Σελίτσκι αναφέρει, στη συνέντευξη του για τον εορτασμό της εκατοστής επετείου από την ίδρυση του Μουσικού Θεάτρου του Ροστόφ το 2019, ότι ουσιαστικά θα έπρεπε να εορτάζονταν τα 150 χρόνια από την ίδρυσή του και παρουσιάζει την έρευνά του για τον Γρηγόριο Βαλλιάνο στον ελληνικό σύλλογο Τάναϊς του Ροστόφ:

> Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος ήταν ένας άνθρωπος εξαιρετικής σημασίας για την ιστορία της οπερέτας και του μουσικού θεάτρου στη Ρωσία, και υπήρξε ο πρώτος επιχειρηματίας που δημιούργησε έναν σταθερό οπερετικό θίασο στο Ροστόφ. Νοίκιασε το θέατρο του Γκαϊραμπέτοφ το 1865, το οποίο ήταν ένα κτήριο χαμηλού ύψους με 420 θέσεις και πολυέλαιο με κεριά στη μέση (σήμερα στη θέση του βρίσκεται το δημαρχείο και η διοίκηση της πόλης). Ο οπερετικός θίασος παρουσίασε στη σκηνή του θεάτρου την *Ωραία Ελένη,* τον *Ορφέα στον Άδη* και άλλες δημοφιλείς οπερέτες. Το είδωλο του Βαλλιάνου ήταν ο Γάλλος συνθέτης Ζακ Όφενμπαχ. Ταξίδεψε στο Παρίσι, έφερε παρτιτούρες και λιμπρέτα, και τα μετάφρασε στα ρωσικά. Το ρεπερτόριο της οπερέτας ήταν τεράστιο και ενημερώνονταν γρήγορα, ώστε ο θεατής να μη βαρεθεί. Ο θίασός του διήρκησε επτά χρόνια —αυτό ήταν ένα απόλυτο ρεκόρ για εκείνη την εποχή. Παρά το γεγονός ότι

36 Vedomosti Rostovskoy (na Donu) gorodskoy dumï, 1869, 9 marta, No 11. *Pis'mo G. S. Val'yano v Rostovskoyu-na-Donu gorodskuyu Dumu s pros'boy o finansovoy podderzhke* (Περίληψη Δημοτικού συμβουλίου του Ροστόφ [επί-του-Ντον], 9 Μαρτίου 1869, αρ. 11. *Επιστολή του Γ. Βαλλιάνου προς το Δημοτικό συμβούλιο του Ροστόφ με αίτημα για οικονομική υποστήριξη*).

το θέατρο ήταν πολύ επιτυχημένο, ο Βαλλιάνος έπρεπε να δαπανεί τα δικά του χρήματα για τη συντήρησή του. (Selitsky, 2020β)

Εικόνα 5. Λιθογραφημένες εκδόσεις των λιμπρέτων οπερετών, σε μετάφραση από τα γαλλικά του Γ. Βαλλιάνου: (α) Γ. Βαλλιάνος, *Το πράσινο νησί*, όπερα μπούφα σε τρεις πράξεις. Μετάφραση του Γ. Βαλλιάνου. Μουσική του Λεκόκ.[37] Αγία Πετρούπολη: Α. Μόζερ «Ρωσική λιθογραφία», *1873.* Αυτόγραφο του εκδότη και αφιέρωμα στον μεταφραστή Γ. Βαλλιάνο, με σφραγίδες για την έγκριση δημοσίευσης από τη ρωσική κρατική λογοκρισία. (β) Γ. Βαλλιάνος, *Η παλλακίδα της Τραπεζούντας* (*Η πριγκηπέσσα της Τραπεζούντας*), όπερα μπούφα σε τρεις πράξεις. Μετάφραση του Γ. Βαλλιάνου. Μουσική του Όφενμπαχ. Μόσχα: Λογοτεχνική Θεατρική βιβλιοθήκη του Σ. Φ. Ρασσόχιν,1894 (Εθνική βιβλιοθήκη της Μόσχας).

37 Charles Lecocq, *L'isle verte* ou *Les cent vierges*, opera bouffe (1873), μετάφραση Βαλλιάνου. Πουλήθηκε στο διαδίκτυο για 2.000 ρούβλια. Βλ. https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/source/ catalog/auction/3070/lot/12676.

Ο Βαλλιάνος σκηνοθέτης και ηθοποιός στον θεατρικό και οπερετικό θίασο του Μιχαήλ Λεντόφσκι στη Μόσχα

Μετά τη χρεοκοπία του στο θέατρο Ροστόφ, ο Βαλλιάνος εργάστηκε ως σκηνοθέτης και ηθοποιός στο θεατρικό και οπερετικό θίασο του Μιχαήλ Λεντόφσκι, έναν θίασο μέγιστης σημασίας για τη διάδοση της οπερέτας στη Ρωσική αυτοκρατορία. Ο Λεντόφσκι οργάνωσε το 1878 μια επιχείρηση στο είδος της οπερέτας στον καλοκαιρινό κήπο «Ερμιτάζ» της Μόσχας, ένα θέατρο με μεγάλη ορχήστρα, χορωδία και μπαλέτο. Οι παραστάσεις του συνδύαζαν το μεγαλείο του σκηνικού σχεδιασμού και την υψηλή φωνητική και μουσική κουλτούρα, με την πειστική καλλιτεχνική ερμηνεία. Ο θίασός του ήταν πολύ δημοφιλής τόσο στο ευρύ κοινό όσο και στους καλλιτέχνες. Οι παραστάσεις οπερέτας στο θέατρο Ερμιτάζ είχαν σημαντική επιρροή, μεταξύ άλλων, στο νεαρό Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, γεννώντας του το πάθος για το θέατρο. Σήμερα, οι Ρώσοι θεατρολόγοι σημειώνουν ότι η προσέγγιση του Λεντόφσκι στο θέαμα και το θέατρο στις πλατείες προέρχεται από τις παραδόσεις της μεσαιωνικής τέχνης των skomorokhi[38] (τροβαδούροι), και ότι οι υπαίθριες παραστάσεις γκαλά του θιάσου του συνάρπαζαν τους θεατές και μετατρεπόταν συχνά σε μαζικές εκδηλώσεις (Dmitriev, 1978: 191–240) .

Το 1880, η υγεία του Βαλλιάνου χειροτέρεψε, αναγκάστηκε να αφήσει τη δουλειά του σκηνοθέτη και παρέμεινε μόνο ως ηθοποιός και υπεύθυνος των κοστουμιών. Αλλά, με τη σειρά του, και ο Λεντόφσκι χρεοκόπησε το 1855 και ο Βαλλιάνος αναζήτησε εργασία στην Αγία Πετρούπολη. Την τελευταία χρονιά (1887–1888) εργάστηκε στο θέατρο του Βλαντικαυκάς. Πρόλαβε να ξαναγυρίσει με δικό του θίασο στην αγαπημένη του πόλη, το Ροστόφ, και παρουσίασε τον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ, ερμηνεύοντας τον ρόλο του Σάιλοκ. Απεβίωσε πολύ φτωχός, σε ηλικία 65 χρονών, στις 21 Μαρτίου 1888, στο «Γκραντ Οτέλ Ροστόφ» (Selitsky, 2019: 27).

Επίλογος

Ποια λοιπόν, είναι η θέση του Γρηγορίου Βαλλιάνου στην ιστορία του ρώσικου προεπαναστατικού θεάτρου και της οπερέτας; Το όνομα του είναι ξεχασμένο σήμερα, αλλά υπάρχουν αναφορές για το έργο του σε όλες τις μελέτες που εξετάζουν

38 Η λέξη αυτή προέρχεται από την ελληνική «σκώμαρχος» (σκῶμμα, αστείο) και την ιταλική "scaramuccia". Οι θίασοι εμφανίστηκαν τον 11ο αιώνα στο Κίεβο (Κράτος των Ρως) και ήταν αποτελούμενοι από πλανόδιους ηθοποιούς που τραγουδούσαν, χόρευαν, έπαιζαν κάποιο μουσικό όργανο, φορούσαν μάσκες και αυτοσχεδίαζαν στις παραστάσεις τους σε ανοιχτό χώρο. Το έθιμο αυτό είχε παγανιστικό χαρακτήρα. Η ορθόδοξη εκκλησία τον πολέμησε, το σταμάτησε με νόμο (τον 17ο αιώνα) και σταδιακά εξαφανίστηκε τον 18ο αιώνα.

την ιστορία της οπερέτας στη Ρωσία. Στο βιβλίο του Μ. Ο. Γιανκόφσκι, *Οπερέτα. Εμφάνιση και ανάπτυξη του είδους στη Δύση και στην ΕΣΣΔ* (Yankovsky, 1937: 265–266) αναφέρεται ότι «ο Βαλλιάνος δημιούργησε το πρώτο καθαρά οπερετικό θέατρο της Ρωσίας στο Ροστόφ». Στην *Ιστορία της ρωσικής μουσικής* (2011) διαβάζουμε ότι «είναι σημαντικό και απαραίτητο να αναφέρουμε ότι τα αποτελέσματα από τις δραστηριότητες του Βαλλιάνου καθόρισαν από μόνοι τους τα ειδικά χαρακτηριστικά του οπερετικού θεάτρου και σχημάτισαν ένα είδος πυρήνα ρεπερτορίου, η περιφέρεια του οποίου μεταβαλλόταν κάθε νέα δεκαετία, αλλά ο πυρήνας παρέμεινε ίδιος» (Levashev, 2011: 988).

Σήμερα γίνεται μια αξιόλογη προσπάθεια να συνταχθεί η βιογραφία του Βαλλιάνου από Ρώσους μουσικολόγους και ιστορικούς, μελετητές της τοπικής ιστορίας του Ροστόφ και του Ταϊγανίου. Αυτό δεν είναι εύκολο. Έχουμε να αναθεωρήσουμε, πρώτα από όλα, άρθρα από εφημερίδες της εποχής και, σε μικρότερη έκταση, αναφορές σε περιοδικά, βιβλία και αρχεία. Στο Κρατικό Αρχείο Περιφέρειας Ροστόφ (GARO)[39] και στο Παράρτημα Ταγκανρόγκ του Κρατικού Αρχείου Περιφέρειας Ροστόφ (TFGARO),[40] έχουν διερευνηθεί και καταγραφεί όλα το αρχειακά ντοκουμέντα σε σχέση με τον Γρηγόριο Βαλλιάνο. Βασική πηγή είναι, επίσης, τα απομνημονεύματα των ηθοποιών και των σύγχρονών του,[41] τα οποία περιέχουν πληροφορίες για τη δημιουργική πορεία του Γρηγορίου Βαλλιάνου, του Μιχαήλ Λεντόφσκι και του Σεργκέι Παλμ, πρωτοπόρων της ρώσικης οπερέτας. Πολλοί νέοι ηθοποιοί που εργάστηκαν στον θίασό του κατάφεραν αργότερα να γίνουν ηθοποιοί των Αυτοκρατορικών Θεάτρων.

Ο θεατρολόγος και δημοσιογράφος Μπορίς Μιχάηλοβιτς Πέρλιν (1893–1970) (χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο Μπ. Αννένσκι) συγκέντρωσε το «Χρονικό των θεάτρων του Ροστόφ», ξεκινώντας την εργασία του από το 1930. Το βιβλίο ήταν έτοιμο για εκτύπωση, αλλά το τυπογραφικό δοκίμιο κάηκε στο τυπογραφείο τους πρώτους μήνες του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου.[42] Έχουμε στη διάθεσή μας μόνο το βιβλίο του Πέρλιν, *Μακρινό-κοντινό (χρονικό της θεατρικής ζωής): Αιώνας θεατρικού πολιτισμού* (Perlin, 1963), όπου περιγράφονται οι δραστηριότητες του Βαλλιάνου. Σήμερα η φράση του Πέρλιν ότι «ο Βαλλιάνος κάπου άκουσε ότι στη Γαλλία εμφανίστηκε ένα νέο είδος μουσικού θεάτρου» χρησιμοποιείται

39 Gossudarstvennïy Arkhiv Rostovskoy Oblasti (GARO), Fond 583, op. 1, delo 4, list 1–15, 20· Fond 90, op. 16, delo. 3, list 46.

40 Taganrogskiy Filial Gossudartstvennogo Archiva Rostovskoy Oblasti (TFGARO), Fond 34, op. 90, delo. 8, list 4, 7· Fond 66, op. 24, delo67, list 4, 8· Fond 89, op. 65, delo 8, list 3.

41 Από τους ηθοποιούς που συνδέθηκαν με τον θίασο του Βαλλιάνου και άφησαν απομνημονεύματα, θα ήθελα να αναφέρω τα ονόματα των: Ν. Ι. Νικολάγιεφ, Κ. Α. Σκαλκόφσκι, Β. Α. Τιχόνοφ, Γ. Α. Παλμ (Αρμπένιν, τον οποίο ο Βαλλιάνος προέτρεψε να ασχοληθεί και με τη μετάφραση) και Α. Α. Σμόλινα.

42 Το χειρόγραφο του βιβλίου φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη του Σωματείου Εργαζομένων του Θεάτρου (υποκατάστημα Ροστόφ) και δεν έχει δημοσιευθεί ακόμα.

από όλους τους ερευνητές που ασχολούνται με την τοπική ιστορία. Ο τύπος της πόλης, με λίγες εξαιρέσεις, άρχισε να γράφει για το Βαλλιάνο όταν είχε ήδη φύγει από τον Ροστόφ, δείχνοντας ένα ευρύ φάσμα αξιολογήσεων και αποδεικνύοντας αδιαμφισβήτητα ένα σημαντικό γεγονός: οι δραστηριότητές του άφησαν ένα βαθύ σημάδι στη θεατρική κουλτούρα της διοικητικής περιφέρειας Ροστόφ (Borzhenko, 2006· Palkina, 2014: 78–82· Sidorov, 1995: 101· Selitsky, 2019: 25–36).

Στο άρθρο μου έχω αξιοποιήσει τις υπάρχουσες σύγχρονες έρευνες, τις αναρτήσεις στο διαδίκτυο και τις βιβλιογραφικές αναφορές που συγκέντρωσα στην Εθνική βιβλιοθήκη Μόσχας. Στον γενικό κατάλογο βιβλιοθήκης, υπάρχουν 13 μεταφράσεις οπερετών του Βαλλιάνου από τα γαλλικά και τα γερμανικά, οι οποίες δημοσιεύονται σε λιθογραφημένη έκδοση (με το γραφικό χαρακτήρα του μεταφραστή) και είναι διαθέσιμες στο ευρύ κοινό (βλ. Πίνακα 1). Εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του, στο διάστημα 1893–1912, και χρησιμοποιήθηκαν από ρωσικούς οπερετικούς θιάσους. Ρωσικές πηγές αναφέρουν ότι οι απόγονοί του διεκδικούσαν τα δικαιώματα από σαράντα μεταφράσεις.[43]

Πίνακας 1. Οπερέτες που μετέφρασε ο Βαλλιάνος από τα γαλλικά και τα γερμανικά.

Συνθέτης, πρωτότυπος τίτλος και ημερομηνία σύνθεσης του έργου	**Ρωσικός τίτλος σε μετάφραση του Γρηγορίου Βαλλιάνου**	**Χρονολογία έκδοσης και έγκρισης λογοκρισίας**
Offenbach, *La Belle Hélène*, opéra bouffe (1864)	*Prekrasnaya Elena (Ωραία Ελένη)*	1893–1894
Offenbach, *L'île de* Tulipatan, opéra bouffe (1868)	*Ostrov Tyulipatan (Το νησί του Τουλιπατάν)*	Αγία Πετρούπολη, Μόσχα: Μ. Ο. Βολφ, 1893, σ. 64
Offenbach, *La Princesse de Trébizonde,* opéra bouffe (1869)	*Trapezundskaya odalistka (Παλλακίδα της Τραπεζούντας)*	Μόσχα: Λογοτεχνική Θεατρική βιβλιοθήκη του Σ. Φ. Ρασσόχιν, 1894

43 Σύμφωνα με τον κατάλογο έργων που παρουσιάστηκαν στο θέατρο Ταϊγανίου στη σεζόν 1873–1874 και τις αναμνήσεις του Μπορίς Κάμνεφ, μπορούμε να προσθέσουμε τις μεταφράσεις των οπερετών: Offenbach, *La Périchole* (1868) και *Ital'yanskie banditы* (*Les brigands,* 1847), Franz von Supp**é,** *Fatinitza* (1876), *Boccaccio, oder Der Prinz von Palermo* (1879), *Lonna Zhuanetta* (*Donna Juanita*, 1880), Charles Lecocq, *Chaynïy tsvetok* (*Fleur de thé*, 1868), *Tayna kanarskikh ostrovov* (*La princesse des Canaries,*1883) και Planquette, *Korneviľskie kolokola* (*Les Cloches de Corneville*, 1877). Στον κατάλογο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Μόσχας υπάρχει η λιθογραφημένη έκδοση της τρίπρακτης κωμωδίας *Agentstvo po ustroystvu brakov s ruchatel'tvom* (Γραφείο για την οργάνωση γάμων με εγγύηση) (1885), σε μετάφραση από τα γαλλικά του Βαλλιάνου, αλλά δε μπορούμε να εντοπίσουμε τον πρωτότυπο τίτλο.

Suppé, *Leichte Kavallerie*, operette (1866)	*Legkaya kavaleriya (Το ελαφρύ ιππικό)*	Μόσχα: Λογοτεχνική Θεατρική βιβλιοθήκη του Σ. Φ. Ρασσόχιν,1894, σ. 78
Charles Lecocq, *L'isleverte; ou Les cent vierges*, opéra bouffe (1873)	*Zelioniy ostrov (Το πράσινο νησί)*	1. Μόσχα: Λογοτεχνική Θεατρική βιβλιοθήκη του Σ. Φ. Ρασσόχιν, 1894, 1895, 112 σελ 2. Αγ. Πετρούπολη, Μόσχα: Bessel, 1912
Offenbach, *Tromb-al-ca-zar, ou Les criminels dramatiques,* bouffonnerie musicale (1856)	*Trom-al'-Kasar, ili Dramaticheskie prestupniki (Τρομπ-αλ-Κασαρ ή Οι δραματικοί εγκληματίες)*	Αγία Πετρούπολη: Α. Μόζερ, 1873, σ. 42
Émile Jonas, *Le Canard à trois becs,* opéra bouffe en trois actes (1869)	*Utka o trekh nosakh (Πάπια με τρεις ράμφους)*	Αγία Πετρούπολη: Α. Μόζερ, 1873, σ. 118
Alexandre Charles Lecocq, *La Fille de madame Angôt*, opera comique (1872)	*Doch' rynka (Κόρη της αγοράς)*	Μόσχα: Θεατρική βιβλιοθήκη του Σ .Ι. Ναπόινικοφ, 1886, σ. 108
Offenbach, *Vent du soir, ou L'horrible festin*, one-act opérette-bouffe (1857)	*Dushistiy veterok, ili Obed zhivogo cheloveka (Ευωδιαστό αεράκι ή Γεύμα από ζωντανό άνθρωπο)*	Αγία Πετρούπολη: Ρωσική λογοτεχνία του Κουρότσκιν, 1884, σ. 40
Offenbach, *Le mariage aux lanternes,* opérette (1853-1857)	*Svad'ba pri fonaryakh, ili Dyadyushkin klad (Γάμος κάτω από τα φανάρια ή Ο θησαυρός του θείου)*	1. Αγ. Πετρούπολη: τυπογραφία τουΑ. Τράνσελ,1871, 40 σελ 2. Μόσχα: Λογοτεχνική θεατρική βιβλιοθήκη του Σ. Φ. Ρασσοφίν, 1894, σ. 31
Offenbach, *La Créole,* opéra comique(1875)	*Kreolka ili Nevesta iz Gvatelupï (Η κρεολή ή Νύφη από τη Γουαδελούπη)*	Μόσχα: Λογοτεχνική θεατρική βιβλιοθήκη του Σ. Φ. Ρασσοφίν, 1894, σ. 100
Offenbach, *Barbe blue,* opéra bouffe (1866)	*Sinyaya boroda (Μπλε γενειάδα)*	Περιέχει 128 σελίδες
Hervé, *La veuve du Malabar,* opéra bouffe (1873)	*Malabarskaya vdova ili Frantsuzï v Indii (Η χείρα από το Μαλαμπάρ ή Γάλλοι στην Ινδία)*	Μόσχα: Λογοτεχνική θεατρική βιβλιοθήκη του Σ. Φ. Ρασσοφίν, 1894, σ. 129

Στο ιστορικό μέρος της ανακοίνωσής μου, τα ρωσικά ονόματα γράφτηκαν στην ελληνική γλώσσα, με την επικρατέστερη ελληνική τους μετάφραση (πράγμα που αλλοιώνει κάπως τη σωστή εκφορά των ονοματεπωνύμων και για αυτό

στις υποσημειώσεις χρησιμοποιείται διπλή γραφή, ελληνικά/αγγλικά). Η διπλή γραφή, ρωσικά με λατινικούς χαρακτήρες και ελληνική μετάφραση, χρησιμοποιήθηκε στην παρουσίαση της βιβλιογραφίας. Αναφέρομαι στο σύστημα του Gerald Abraham για το λεξικό *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), το οποίο χρησιμοποιείται σε αρκετές μελέτες για τη ρωσική μουσική στην αγγλική γλώσσα. Το Τμήμα εφημερίδων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Μόσχας βρίσκεται στην πόλη Χίμκι και, δυστυχώς, δεν μπόρεσα να το επισκεφτώ ακόμα, λόγω περιορισμένου χρόνου. Δύο άρθρα από την παρεχόμενη βιβλιογραφία εντοπίστηκαν στο διαδίκτυο. Θα ήθελα να τελειώσω την ανακοίνωσή μου με ένα από αυτά, το σύντομο αγγελτήριο θανάτου του Γρηγορίου Βαλλιάνου στην εφημερίδα *Vsemirnaya ilyustratsiya* (Παγκόσμια εικονογράφηση), 9 Απριλίου 1888, αριθμός 1003:

> Ο Γρηγόριος Σταύροβιτς Βαλλιάνος, περιφερειακός ηθοποιός και επιχειρηματίας, απεβίωσε πρόσφατα στο Ροστόφ επί του Ντον. Ο εκλειπών καταγόταν από μια πλούσια οικογένεια, στα νιάτα του υπηρέτησε στους Ουσάρους, αλλά το πάθος του για το θέατρο τον ανάγκασε να εγκαταλείψει την υπηρεσία αυτή και να αναλάβει μια επιχείρηση, η οποία απορρόφησε όλο το κεφάλαιό του. Ο εκλειπών ήταν, από την πλευρά του, ο πρώτος που παρουσίαζε οπερέτες στην επαρχία. Ήταν ένας άξιος ηθοποιός και ένας πολύ καλός σκηνοθέτης, και αγαπήθηκε από όλους όσους τον γνώριζαν ως έναν εξαιρετικά καλό φίλο.

Всемірная Иллюстрація

№ 1003. Годъ XX. [illegible] Томъ XXXIX. № 15.

НЕКРОЛОГЪ

Вальяно Григорій Ставровичъ, провинціальный актеръ и антрепренеръ, † недавно въ Ростовѣ-на-Дону. Покойный происходилъ изъ богатой семьи, въ молодости служилъ въ уланахъ, но страсть къ театру заставила его бросить службу и заняться антрепризой, которая поглотила всѣ его средства. Покойный явился, между прочимъ, первымъ насадителемъ оперетки въ провинціи; весьма недурной актеръ и хорошій режиссеръ, онъ былъ любимъ всѣми знавшими его, какъ чрезвычайно добрый товарищъ.

Εικόνα 6. Αγγελτήριο θανάτου του Γρηγορίου Βαλλιάνου στην εφημερίδα Παγκόσμια εικονογράφηση, Απρίλιος 1888.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Belina, Anastasia (2019): "Operetta in Russia and the USSR", στο: Anastasia Belina & Derek B. Scott (επιμ.), *The Cambridge Companion to Operetta,* Cambridge University Press, Cambridge & New York, σ. 135–148.

Borzhenko, Viktor Vital'evich (2006): "Teatr i teatral'naya zhurnalistika na Donu" (Το θέατρο και η θεατρική δημοσιογραφία στην περιοχή του Ντον), No 14[136], 1 Αυγούστου 2006, http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=1100.

Chernykh, Margarita Petrovna (1993): *Muzïkal'naya zhizn' Rostova-na-Donu ot seredinï XVIII do 20-kh godov XX stoletiy* (Η μουσική ζωή στο Ροστόφ-επί του-Ντον από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα έως 1920), Διδακτορική διατριβή, Ρωσικό Κρατικό Ινστιτούτο Μελετών Τέχνης, Μόσχα, 1993: 7–10.

Dermendzhieva, Stanimira (2019): "The Contribution of the Hellenic Diaspora to the Formation of the Russian Opera in the 19th and the early 20th Century", στο: *Opera and the Greek World during the Nineteenth Century*, Ionian University, Κέρκυρα, σ. 26–41, https://users.ionio.gr/~GreekMus/pubgr/OperaGreekWorld19.pdf.

Dmitriev, Yu. A. (1978): *Mikhail Lentovsky* (Μιχαήλ Λεντόφσκι), Iskusstvo, Moscow.

Filevsky, Pavel P. (1996): *Istoriya goroda Taganroga* (Ιστορία της πόλης του Ταγκανρόγκ), Sphinx, Taganrog.

Gavryushkin,O. P. (1999): *Obeliski Zolotïkh Kupolov: Istoriya taganrogskikh tserkvey i zakhoronniy khristiyanskogo kladbishcha* (Οβελίσκοι των χρυσών θόλων: Ιστορία των εκκλησιών του Ταγκανρόγκ και του χριστιανικού νεκροταφείου), Banner, Taganrog (απόσπασμα διαθέσιμο και στο: https://sites.google.com/site/istoriceskijtaganrog/staroe-kladbise/nekropol-gavruskin-o-p).

Gavryushkin, O. P. (2000): *Vdol' po Piterskoy* (Κατά μήκος της οδού Πίτερσκαγια), Banner,Taganrog (απόσπασμα διαθέσιμο και στο: https://sites.google.com/site/istoriceskijtaganrog/petrovskaa-ulica/dom-78).

Ivanova, T. V., & A. V. Viktorov (επιμ.) (2014): *Zhanr Operettï v tvorchestve russkikh pevtsov nachala XX veka. Tematicheskiy katalog* (Το είδος της οπερέτας στη δημιουργία των ρώσων τραγουδιστών στις αρχές του 20ούαιώνα), Federal'noe arlhivnoe agentstvo, Federal'noe kazennoe uchrezhdenie & Rossiyskiy Gossudarstvennïy Arkhiv Fonodokumentov, Moskva 2014, http://projects.rusarchives.ru/rgafd/operetta-rgafd/files/assets/common /downloads/OPERETTA_NEW_BY_NATTY_FINISHED2.pdf.

Levashev, E. M. (επιμ.) (2011): *Istoriya russkoy muzïki* (Ιστορία της ρωσικής μουσικής), 1890–1917, τόμος 10, βιβλίο 2 («Χρονογράφος»), Muzïka, Μόσχα.

Kamnev, Boris M. (1895): *Teatral'nïe vospominaniya:* "*Iz rostovskoy starini*" (Θεατρικές αναμνήσεις: "Από το παρελθόν του Ροστόφ"), M. M. Fonshtein, Rostov-on-Don.

Korneev, M. V. (1899): *Pamyatnaya knizhka dlya artistov, dramaturgov i teatralakh* (Αναμνηστικό βιβλίο για τους καλλιτέχνες, τους συγγραφείς και το θεατρικό κοινό), St Petersburg.

Meshteryakova, N. A., & Krupnitskaya G. A. (2004): "Traditsii muzitsirovaniya v Taganroge" (Οι μουσικές παραδόσεις στο Ταγκανρόγκ), *Yuzhno-Rossiyskiy muzïkal'nïy al'manakh,* 2004/1, σ. 68–76, https://musalm.ru/assets/almanac/alm2004.pdf#page=68.

Mamedova Maya (2003): "Arshin Mal Alan, ili kak Stalin prikazal 'Gollivud Pereplyunut'"

(Arshin Mal Alan, ή πώς ο Στάλιν διέταξε να "ξεπεράσουν το Χόλυγουντ"), Trud , 17 Απριλίου 2003, https://www.trud.ru/article/17-04-2003/55630_arshin_mal_alan_ili_kak_stalin_prikazal_gollivud_p.html.

Mokul'skiy, S. S. (επιμ.) (1961): *Teatral'naya entsiklopediya*, (Θεατρική εγκυκλοπαίδεια), 5 τόμοι, Sovetskaya entsiklopediya, Moskva.

Palkina, Irina Dmitrieva (2014): "Stanovlenie teatral'nogo dela v Novocherkasske i Rostove: 1840–1870" (**Η** ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης στο Νοβοτσερκάσκ και Ροστόφ: 1840–1870), *Yuzhno-Rossiyskiy muzïkal'nïy al'manakh* 2014/3, σ. 78–82, https://musalm.ru/assets/almanac/2014-3/6-1.pdf.

Palkina, Irina Dmitrieva (2015α): "Pervïy Donskoy teatr" (Το πρώτο θέατρο στο Ντον), *Yuzhno-Rossiyskiy muzïkal'nïy al'manakh* 2015/1, σ. 5–9, https://musalm.ru/assets/almanac/2015-1/1-1.pdf.

Palkina, Irina Dmitrieva (2015β): "U istokov Donskogo teatra" (Στις πρωτογενείς πηγές του θεάτρου στο Ντον), *Gramota* 12/2, σ. 161–164, www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/43.html.

Perlin, Boris (1963): *Dalekoe–blizkoe (khronika teatral'noy zhizni): Vek teatral'noy kul'tury* (Μακρινό–κοντινό [χρονικό της θεατρικής ζωής]: Αιώνας θεατρικού πολιτισμού), Rostknigizdat Press, Rostov-on-Don.

Petrovskaya, I. (1979): *Teatr i zritel' provintsial'noy Rossii: Vtoraya polovina XIX veka* (Θέατρο και θεατής της επαρχιακής Ρωσίας: Το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα), Leningrad.

Riasanovsky, Nicholas V., & Steinberg Mark D. (2018): A History of Russia, Oxford University Press, New York, σ. 408–432.

Selitsky Alexander Yakovlevich (2019): *Opereta v Rostove. Grigoriy Valyano - pioner zhanra*. (Η οπερέτα στο Ροστόφ. Ο Γρηγόρης Βαλλιάνος - πρωτοπόρος του είδος), M*uzïykovedenie* 11, NAUCHTEKHLITIZDA, Moscow, 25–36.

Selitsky,Alexander Yakovlevich (2020α): "Grigory Val'yano: Materialï k biografii. Rodoslovnaya" (Γρηγόριος Βαλλιάνος: Υλικά για την βιογραφία του. Γενεαλογικό δέντρο), Rostov-on-Don, *Yuzhno-Rossiyskiy muzïkal'nïy al'manakh* 40/3, σ. 5–14, https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13001.

Selitsky, Alexander Yakovlevich (2020β): "Lektsiya o Grigorii Stavroviche Val'yano" (Εισήγηση για τον Γρηγόριο Σ. Βαλλιάνο), διάλεξη στον ελληνικό σύλλογο **Τάναϊς** του Ροστόφ στις 27 Φεβρουαρίου 2020, https://rostovgreek.ru/lekciya-o-grigorii-stavroviche-valyano/.

Senelick, Laurence (2017): *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture,* Cambridge University Press, Cambridge & New York.

Sidorov, V. S. (1995): *Entsiklopediya starogo Rostova i Nakhichevan-na-Donu* (Εγκυκλοπαίδεια του παλιού Ροστόφ και του Ναχιτσεβάν επί-του-Ντον), 3 τόμοι, Velikiy Kurgan-Gurvich, Rostov-on-Don.

Svirida,Ya. V. (2016): *Lichnoe delo generala Biyazi,* "Glava 2. *Provintsial'nïe artistï"* (Το προσωπικό αρχείο του στρατηγού Μπιάζι, «Κεφάλαιο 2. Επαρχιακοί καλλιτέχνες»), Soyuz veteranov Voennogo instituta inostrannïkh yazïkov, Moskva, σ. 53–62, (απόσπασμα διαθέσιμο και στο: https://gigabaza.ru/doc/62093-pall.html)

Tretyakov, V. S. (1937): *Ocherki istorii Taganrogskogo teatra 1827–1927* (Δοκίμιο για την ιστορία του θεάτρου στο Ταγκανρόγκ 1827–1927), Izdanie khudozhestvennoy sektsii Taganrogskogo okrolitrosveta, Taganrog 1937, σ. 41– 46.

Tsimbal, Alla A. (2015): "Talantliviy rod Alferaki" ("Το ταλαντούχο σόι Αλφεράκη"), *Donskiy vremennik* 23, σ. 52–57, http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m2/3/art.aspx?art_id=1362.

Vengerov, Semion Afanas'evich (1890–1907): *Kritiko-biograficheskiy slovar' russkikh pisateley i ucheпikh (ot nachalo russkoy obrazovannosti do nashikh dney* (Κριτικο-βιογραφικό λεξικό των Ρώσων συγγραφέων και επιστημόνων [από την αρχή της ρωσικής εκπαίδευσης έως σήμερα]), τόμος 6, I. A. Efron, St Petersburg.

Warnes, David (1999): Chronic of the Russian Tsars, Thames Hudson, London.

Yankovsky, M. O. (1937): *Operetta: Vozniknovenie I razvitie zhanra na zapade i v SSSR* (Οπερέτα: Εμφάνιση και ανάπτυξη του είδους στη Δύση και στο ΕΣΣΔ), Iskusstvo, Moskva & Leningrad.

Η αρμενική οπερέτα *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* στην Ελλάδα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα

Αγγελική Σκανδάλη

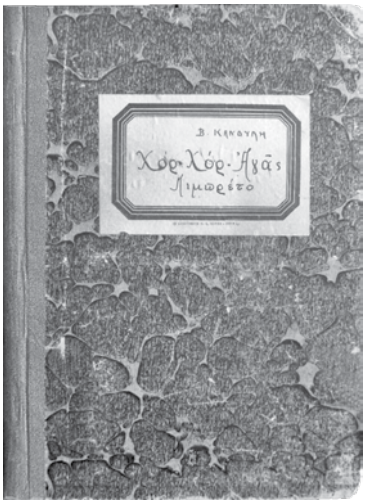
1. Πραγματολογικά στοιχεία

Το παρόν κείμενο είναι συνέχεια παλαιοτέρου δημοσιεύματος στο φοιτητικό μουσικολογικό περιοδικό *Μουσικοτροπίες* το 1998.[1] Η μελέτη για την ιστορία του μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα προχωρά στην απάντηση ερωτημάτων για μουσικοθεατρικές μορφές οι οποίες άνθησαν κατά τον 20ό αιώνα. Επόμενο είναι η καταγραφή διασωθεισών λεπτομερειών για την απήχηση της αρμενικής οπερέτας από βιβλιογραφικές και αρχειακές πηγές που φέρονται στο φως της επιστημονικής έρευνας.

Ακόμα και μετά την αποδοχή των αρμενικών θιάσων στην Αθήνα το 1883, παραμένει ως ερώτημα το πώς συνέβη και ο συγκερασμός ανατολής και δύσης έγινε τόσο πετυχημένος στις οπερέτες του Ντιγκράν Τσουχατζιάν. Η παρούσα μελέτη αυτοοριοθετείται στην καταγραφή διασωθεισών λεπτομερειών από την απήχηση της αρμενικής οπερέτας στην Ελλάδα. Χρησιμοποιήθηκαν μόνο βιβλιογραφικές και αρχειακές πηγές, παλαιόθεν γνωστές σε μυημένους, τις οποίες το επιστημονικό ενδιαφέρον έφερε στο φως τελευταίως. Οι πρώτες γνωστές βιβλιογραφικές πηγές για την αρμενική οπερέτα *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* (Εικόνα 1) σε ελληνική γλώσσα είναι τα βιβλία του Χρήστου Σολομωνίδη και του Θεόδωρου Χατζηπανταζή.[2]

1 Βλ. Αγγελική Σκανδάλη, «Η αρμένικη οπερέτα στην Αθήνα του 1880», *Μουσικοτροπίες* 1/98, σ. 54–59. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τις αρμενικές κοινότητες Αθηνών και Θεσσαλονίκης, το προσωπικό του Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου και του Μεσογειακού Ινστιτούτου Ερευνών του Πανεπιστημίου Ρεθύμνου, τους απογόνους της οικογένειας Μέρτικα, ιδιαιτέρως τον Αρμένιο λογοτέχνη Αγκόπ Τζελαλιάν, τον ερευνητή Μάρκο Δραγούμη και όσους συνέβαλαν στην υλοποίηση της ιδέας να γραφτεί ένα ακόμη κείμενο, όπου θα αξιοποιούνταν σκόρπιες πληροφορίες για την αρμενική οπερέτα που εντοπίσθηκαν σε ελληνικές πηγές.

2 Βλ. Χρήστος Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη 1657–1922*, Μαυρίδης, Αθήνα 1954· Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τ. Α΄, Εστία, Αθήνα 1981.



Εικόνα 1. Εξώφυλλο του ελληνόγλωσσου λιμπρέτου της οπερέτας *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς*.

Πραγματολογικό ερώτημα είναι ο ειδολογικός ορισμός του έργου. Καταγράφεται εδώ ως «αρμενική οπερέτα» και όχι «τουρκικό κωμικό μελόδραμα», για τον λόγο ότι, και στην ελληνική βιβλιογραφία για το αρμενικό μουσικό θέατρο, έχει επικρατήσει η διάκριση όπερας-οπερέτας. Είναι γνωστό ότι, σε κείμενα Ελλήνων, οι οπερέτες δηλώνονται ως «μελοδραμάτια». Το όλο ζήτημα έχει να κάνει με ιστορικές, δομο-μορφολογικές, μουσικολογικές και θεατρολογικές αναλύσεις, καθώς και με μια προβληματική που προσεγγίζει το μελόδραμα ως μορφή του ευρωπαϊκού θεατρικού πολιτισμού, η οποία εντοπίζεται και στην Ελλάδα. Σε έκδοση μουσικού τεμαχίου, πάντως, το έργο μεταγενέστερα καταγράφεται, περιέργως, ως «τουρκικόν κωμικόν μελόδραμα».

Λόγω της απήχησης που απόκτησε η οπερέτα στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού, έχοντας και την υποστήριξη των ανακτόρων, η θέση της αρμενικής οπερέτας στα ρεπερτόρια των θιάσων είναι ανιχνεύσιμη με βάση τις γνώσεις για την μορφή αυτή μουσικού θεάτρου και τη διάδοσή της εντός και εκτός της ελληνικής επικράτειας. Εδώ ενδιαφέρει πρώτιστα μια παραστασιογραφία του *Χορ-Χορ Αγά,* ένα κείμενο όπου θα συγκεντρώνονται οι σκόρπιες πληροφορίες για την αρμενική οπερέτα που εντοπίσθηκαν σε ελληνικές πηγές. Το ζητούμενο είναι αποκλειστικά η οπερέτα αυτή, παρότι το ελληνικό κοινό στη Μ. Ασία δεν αδιαφορούσε για παραστάσεις και άλλων έργων του Ντιγκράν Τσουχατζιάν. Αξιοποιούνται πληροφορίες από τον ημερήσιο τύπο της Σμύρνης, όπου βεβαιούνται παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα από Έλληνες καλλιτέχνες. Η καταγραφή των γνωστών παραστάσεων αποδίδεται συνοπτικά.

2. Ο συνθέτης του έργου

Η οπερέτα *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* είναι έργο του Αρμενίου μουσικοσυνθέτη Ντιγκράν Τσοχατζιάν (Digran Chookaszian, παλαιότερη γραφή ως Tigran Tsouhatjian). Γεννημένος στην Κων/πολη το 1836/7, πρωτοδιδάχθηκε μουσική από τον Αρμένιο συνθέτη Καπριέλ Γερανιάν (1827–1862). Αργότερα, ο Ιταλός Μαντσόνι ανέλαβε να τον διδάξει πιάνο και θεωρητικά. Η νεανική ηλικία του Τσοχατζιάν συνέπεσε με τη μεγαλύτερη αφύπνιση και αναγέννηση του αρμενικού λαού του 19ου αιώνα, κατά την οποία άνθησαν η λογοτεχνία, το θέατρο και η μουσική. Ο ίδιος έγραψε μουσική για παραστάσεις στο *Θέατρο Χάσκιουγ*, συμμετείχε στις εργασίες της μουσικής εταιρίας *Αρμενική λύρα* και το 1861 έφυγε για το Μιλάνο για σπουδές. Στα τέλη της δεκαετίας του 1860, επέστρεψε στην Κων/πολη, όπου επιδίδετο στην παιδαγωγία, έδινε διαλέξεις, διηύθυνε ορχήστρες και συνέθετε μουσική για το *Ανατολικό Θέατρο* ή το *Θέατρο Βαρτοβιάν*. Έγραψε πολλά τραγούδια που εμφυσούσαν στους Αρμενίους τον πόθο για ελευθερία και η παράσταση του δράματος του Ρωμ[;]. Σεντεφεζιάν με τίτλο *Βαρτάν Μαμιγκανιάν* οδήγησε σε πολιτική διαδήλωση. Ήταν η κατάλληλη εποχή για τη δημιουργία της πρώτης αρμενικής όπερας. Επρόκειτο για την *Αρσάκ*, μια ιστορική-ρομαντική grand opéra σε λιμπρέτο του Τομάς Τερζιάν. Η παράσταση της όπερας αναβλήθηκε λόγω της απολυταρχικής πολιτικής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στην δεκαετία του 1870, ο συνθέτης στράφηκε στην οπερέτα: *Αρίφ* (1872), *Κιοσέ Κεχιά* (1874), *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* (1876), είναι έργα του που ξεχειλίζουν από εύθυμη, προσιτή μουσική. Τα έργα παρουσιάσθηκαν πρώτα στην τουρκική γλώσσα. Οι μουσικο-θεατρικοί θίασοι Ε. Μαλικιάν, Αγκόπ Βαρλαλιάν και Α. Μπεγλιάν τα έκαναν γνωστά και έξω από τα σύνορα της χώρας. Στα τέλη του 1880, ο συνθέτης ολοκλήρωσε την *Ζεμιρέ*, μια όπερα-μαγική σκηνή βασισμένη σε αραβικό παραμύθι που παραστάθηκε στην Κων/πολη από γαλλικό και ιταλικό θίασο. Το 1890, μετακόμισε οικογενειακώς στη Σμύρνη. Το 1897, ολοκλήρωσε την όπερα *Ιντιάνα* και άρχισε να συνθέτει ένα ακόμα μελόδραμα που έμεινε ημιτελές, ίσως το χαμένο έργο *Οι Ζεϊμπέκοι*. Έως τον θάνατό του, στις 23 Μαρτίου 1898, συνέθεσε συμφωνικά έργα, μουσική δωματίου και χορωδιακά. Το όνομά του έχει δοθεί στη μουσική σχολή του Ερεβάν, όπου υπάρχει σήμερα προτομή του.[3]

Σε εφημερίδα της Σμύρνης δημοσιεύτηκε το 1898, με αφορμή τον θάνατό του, ότι:

> […] μετείρχετο εις Κων/πολιν τον μουσικοδιδάσκαλον, κατόπιν μετέβη εις Μεδιόλανα, ένθα διέμεινεν οκτώ ολόκληρα έτη, τελειοποιηθείς εκεί εις την θείαν τέχνην της Ευτέρπης, απεδείχθη δε μουσικοδιδάσκαλος εκ των μάλλων διακεκριμένων, καθότι εκτός πλήθους μουσικών τεμαχίων δια συναυλίας εις αίθουσας ήτοι φαντασιών

3 Η πληροφορία προέρχεται από τον Αρμένιο λογοτέχνη Αγκόπ Τζελαλιάν.

> κ.λ.π. εκτός των μελοδραματίων Λεμπλεμπιτζή, Κιοσέ Κεαγιά και Αρίφ, εκτός ετέρου μελοδραματίου και της Ζεμιρέ, ήτις παρεστάθη επιτυχώς εις Παρισίοις, συνέταξε και δύο μεγάλα μελοδράματα εν οις την ΄Οφέλια΄ ευαρεστήσασσα μεγάλως εις Ρωσίαν. Ο αποθανών ήταν και κάλλιστος κλειδοκυμβαλιστής, τους τελευταίους δε μήνας της ζωής του μετήρχετο ενταύθα τον μουσικοδιδάσκαλον παρά τας εγκριτέρας αρμενικάς οικογενείας, παρ αίς ετύχαινε δικαίας εκτιμήσεως.[4]

Πέθανε έχοντας αποκομίσει αναγνώριση από Αρμενίους, το ελληνικό και τουρκικό κοινό του μουσικού θεάτρου. Το πλήρες κείμενο που δημοσιεύτηκε στον σμυρναϊκό ημερήσιο τύπο με αφορμή την κηδεία του έχει ως εξής:

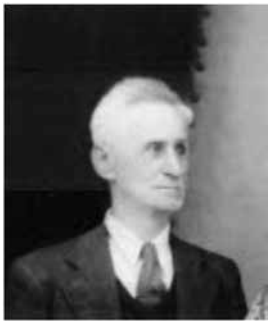
> Δημοτελώς εγένετο περί μεσημβρία της χθες η κηδεία του νεκρού Αρμενίου μουσουργού Δικράν Τσοχατζιάν. Προηγείτο η ορχήστρα Γκιουζεπάκη, εκτελούσα πένθιμον εμβατήριον, συνταχθέν υπό του μακαρίτου ολίγας προ του θανάτου ημέρας. Το εμβατήριον τούτο, όπερ επαινείτο μεγάλως, εγχειρήσας εσχάτως εις τον επισκεπτόμενον αυτόν κατά την νόσον του κ. Βικτ. Καλλέγιαν, τον παρακάλεσε όπως κατά την κηδεία του εκτελεσθή τούτο πρώτη φοράν παρά της ρηθείσης ορχήστρας, όπερ και εγένετο. Της μουσικής είπετο, άπας ο ενταύθα αρμενικός κλήρος μετά του σεβ. Αρχιεπισκόπου των Αρμενίων του δε νεκρικού φερέτρου μέγα πλήθος συμπολιτών, Αρμενίων κυρίως, απωλεσάντων εν τω προσώπω του αποθανόντος διακεκριμένο μουσουργόν, όστις, ως μανθάνομεν, απόθνησκε πτωχός έπειτα από τοσαύτα έργα.5

3. Η αρμενική οπερέτα στην Ελλάδα πριν το 1915

Σε ελληνικές βιβλιογραφικές πηγές, αναφέρεται απήχηση παραστάσεων του *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* σε ελληνικό κοινό αρκετά ενωρίτερα από τη δεκαετία του 1880. Σήμερα είναι γνωστές τριανταμία παραστάσεις εντός και εκτός ελληνικής επικρατείας έως το 1915, οι οποίες αναφέρονται σε ελληνικές πηγές. Αρχικά οι παραστάσεις δίδονταν από αρμενικούς, τουρκικούς ή και μικτούς αρμενοτουρκικούς θιάσους. Η αρχή έγινε στην Κων/πολη ένα έτος μόλις μετά τη σύνθεση του έργου. Κατά την δεκαετία του 1880, άρχισαν να ξεχωρίζουν δημοφιλείς Αρμένιοι ηθοποιοί και να σταθεροποιείται η οπερέτα στα ρεπερτόρια των θεάτρων στη Μ. Ασία ενώ έγινε γνωστή από αρμενικούς θιάσους και σε αθηναϊκά και περιφερειακά θέατρα της Ελλάδας. Για τη δεκαετία του 1890, γνωστές παραστάσεις του

4 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 13 Μαρτίου1898.
5 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 12 Μαρτίου1898.

έργου στην Ελλάδα αφορούν σε θέατρα Αθήνας και Θεσσαλονίκης. Από το 1910 χρονολογείται η πρώτη παράσταση της οπερέτας από ελληνικό θίασο της πρωτεύουσας που βρισκόταν σε καλλιτεχνική περιοδεία: στη Σμύρνη φαίνεται να έχει ανεβάσει τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά,* κατά την περίοδο αυτή, μόνον ο θίασος ελληνικής οπερέτας του Γιάννη Παπαϊωάννου. Έως τότε, από τις αρχές του 20ού αιώνα ήδη, στην πρωτεύουσα της Ιωνίας δημοφιλής Χορ-Χορ Αγάς ήταν ο Έλληνας θεατρώνης και ηθοποιός Ζαχαρίας Μέρτικας (Εικόνα 2).[6]



Εικόνα 2. Φωτογραφία του Ζαχαρία Μέρτικα.

Αναλυτικά, οι παραστάσεις της οπερέτας έχουν ως εξής:

1. Η πρώτη γνωστή έως σήμερα καταγραφή παράστασης της οπερέτας στον σμυρναϊκό τύπο χρονολογείται από το 1877, όταν παιζόταν στην Κων/πολη. Δημοσίευμα της εφημερίδος *Αμάλθεια* αναφέρει ότι, κατά τη φιλοξενία Ούγγρων αντιπροσώπων (σσ. διπλωματών) στην πόλη, «μετά το δείπνο εις το υπουργείο στρατιωτικών άπαντες μετέβησαν στο οθωμανικό Θέατρο Γεδίκ πασά για να παρακολουθήσουν την παράσταση».[7]
2. Τον Δεκέμβριο του 1881, παράσταση δόθηκε από τον θίασο του Αγκόπ Νισματζιάν στο *Θέατρο Έντεν* της Θεσσαλονίκης.[8]
3. Την επομένη δεκαετία, αναφέρεται μία ακόμα παράσταση από την εφημερίδα *Νέα Σμύρνη* στο *Θέατρο Ελδοράδο* της Κων/πολης (15 Αυγούστου 1882) από αρμενοτουρκικό θίασο.[9]
4. Το ίδιο καλοκαίρι, στο *Θέατρο Σμύρνης*, τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* έπαιξε ο αρμενικός θίασος Βενλιάν ή Μπενλιάν.[10]

6 Βλ. Αγγελική Σκανδάλη, «Μουσικοθεατρικές δραστηριότητες της οικογένειας Μέρτικα σε Σμύρνη και Αθήνα», *Πολυφωνία* 13/9, σ. 7–60.
7 Εφημ *Αμάλθεια*, 8 Ιανουαρίου 1877.
8 Κώστα Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1994, σ. 27.
9 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 15 Αυγούστου 1882. Ο ίδιος θίασος λίγες ημέρες αργότερα έδωσε παραστάσεις και του έργου *Belle Hélène*.
10 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 26 Σεπτεμβρίου 1882.

5. Σε σμυρναϊκή εφημερίδα αναφέρεται μία ακόμα παράσταση του *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* τον Φεβρουάριο του 1883.[11] Δεν είναι γνωστό το θέατρο στο οποίο έλαβε χώρα. Ήταν ευεργετική υπέρ της Αρμένισσας καλλιτέχνιδος Κοαρίκ και αυτό πιθανώς υποδηλώνει ότι ο θίασος ήταν αρμενικός. Δεν αποκλείεται να είχε την πρωτοβουλία της παράστασης και κάποιος από τους ιταλικούς θιάσους της εποχής, με πιθανότερο τον θίασο Λαμπρούνα.

6-9. Οι ανταποκρίσεις σμυρναϊκών εφημερίδων από την Αθήνα περιλαμβάνουν και τις παραστάσεις του αρμενικού θιάσου στο *Θέατρο Φαλήρου* το 1883. Για το ρεπερτόριο, είναι γνωστό ότι συμπεριλήφθηκε ο *Λεμπλεμπιτζής Χορ-Χορ Αγάς* (13 Ιουλίου 1883), πιθανώς τουρκιστί(;).[12] Παραστάσεις έδωσε ο αρμενικός θίασος και στο *Θέατρο Απόλλων* της Ερμούπολης κατά το καλοκαίρι του 1883,[13] ενώ πιθανότατα ο ίδιος θίασος το έκανε γνωστό και στην Πάτρα.[14] Τον χειμώνα του ίδιου έτους, θίασος Αρμενίων έδωσε παράσταση του *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* στο *Θέατρο Αθηνών*.[15]

10. Λίγα χρόνια αργότερα, δόθηκε μία παράσταση στο Κάϊρο από θίασο Αρμενίων.[16]

11. Η πρώτη γνωστή παράσταση της οπερέτας στην προαστιακή περιοχή της Σμύρνης χρονολογείται από τον Αύγουστο του 1885. Ο θίασος Μπεγλιάν παρουσίασε τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* σε θέατρο του Κορδελλιού.17

12. Τον Νοέμβριο του 1885, στη Θεσσαλονίκη, η οπερέτα παραστάθηκε από τον αρμενικό θίασο Κουρεγιάν.[18]

13. Τον επόμενο χρόνο, παραστάθηκε από τον θίασο Μπεγλιάν στο *Θέατρο Αλάμπρα* της Σμύρνης. Στην παράσταση του Ιουνίου, διακρίθηκε ο/η Καρατζιάν και συνέπραξε ο μουσικός [Βίκτωρ] Καλλέγια της γνωστής οικογενείας από την Μάλτα που ζούσε στη Σμύρνη.[19]

14. Το καλοκαίρι του 1887, αρμενικός θίασος εμφανιζόταν στο *Θέατρο Αλάμπρα* της Σμύρνης.[20] Τον Ιούλιο παραστάθηκε και η οπερέτα *Λεμπλεμπιτζή*

11 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 17 Φεβρουαρίου 1883.
12 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 13 Ιουλίου 1883. Λίγες ημέρες αργότερα παραστάθηκε και η ευρωπαϊκή οπερέτα *Ziroflè-Ziroflà* που είχε απήχηση στο αθηναϊκό κοινό.
13 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 18 Αυγούστου 1883.
14 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 28 Σεπτεμβρίου 1883.
15 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 27 Νοεμβρίου 1883.
16 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 12 Μαρτίου 1885.
17 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 18 Αυγούστου 1885.
18 Τομανάς, ό.π., σ. 34.
19 Άλλες οπερέτες που παραστάθηκαν ήταν οι *Ziroflè-Ziroflà, Fille de madame Angot, Orfée aux Enfer, Belle Hélène, Λησταί* (εφημ. Νέα Σμύρνη, από 11 Ιουνίου 1886 έως 31 Ιουλίου 1886). Η αρμενικής καταγωγής καλλιτέχνις Κοαρίκ Καλλέγια είχε διακριθεί στη Σμύρνη για την ομορφιά της και την τέχνη της στο τραγούδι.
20 Το ρεπερτόριο αποτελούσαν έργα όπως τα: *Orfée aux Enfer, Belle Hélène* (βλ. εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 24 Μαΐου 1887 έως 17 Ιουνίου 1887).

Χορ-Χορ Αγάς.[21]

15. Τον Δεκέμβριο του 1888, ο αρμενικός θίασος Μπεγλιάν έδωσε πανηγυρική παράσταση της οπερέτας προς τιμήν των αξιωματικών της γερμανικής μοίρας που βρισκόταν στη Σμύρνη.[22]

16-18. Τον Δεκέμβριο του 1888, δόθηκαν στην Αθήνα δύο διαφορετικές παραστάσεις του έργου και τον Αύγουστο του 1889 το παρουσίασε στο *Άντρον των Νυμφών* με πρωταγωνίστρια την Γαλλίδα σαντέζα Ζαν ντ΄Αρράς.[23]

19. Αργότερα, το ίδιο έτος, το παρουσίασε (25 Αυγούστου 1889) πάλι ο θίασος Μπεγλιάν στο *Θέατρο Ευτέρπη*.[24]

20. Στη Θεσσαλονίκη, ο θίασος Μπεγλιάν είχε μεγάλη επιτυχία το 1890.[25]

21. Τον Απρίλιο του 1890, τουρκικός θίασος νάνων παρουσίασε το έργο στο *Θέατρο Άηφελ* στην Αθήνα.[26]

22. Τον Σεπτέμβριο του 1890, αρμενικός θίασος έδωσε παραστάσεις του έργου στον *Κήπο του Ορφανίδη* στην Αθήνα.[27]

23. Το 1909, τουρκικός θίασος έδωσε παραστάσεις του *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* στο *Θέατρο Γυμναστικού Συλλόγου* της Σμύρνης.[28]

24. Δύο παραστάσεις της οπερέτας έγιναν το φθινόπωρο και τον χειμώνα του 1910 στη Σμύρνη από τον θίασο οπερέτας του Γιάννη Παπαϊωάννου. Και οι δύο έγιναν στο *Θέατρο Γυμναστικού Συλλόγου*.[29]

25. Τον Ιανουάριο του 1911, η οπερέτα του Γ. Παπαϊωάννου έδινε ξανά παραστάσεις στο *Θέατρο Γυμναστικού Συλλόγου*. Ο *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* παραστάθηκε στις 4 (17) Ιανουαρίου.[30]

26-29. Ανάμεσα στις οπερέτες που παρουσίασε ο θίασος Παπαϊωάννου το καλοκαίρι του 1912 ήταν και ο *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς*. Παίχθηκε τουλάχιστον δύο φορές, στα τέλη Μαΐου 1912 και στις αρχές Ιουνίου 1912.[31]

30. Τον Μάρτιο, έδινε παραστάσεις στο *Θέατρο Νέας Σκηνής* ο θίασος Ελληνική Οπερέτα του Γ. Παπαϊωάννου. Στο ρεπερτόριο συμπεριλαμβάνονταν και ο *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* που παραστάθηκε στις 16 (29) Ιουνίου 1912.[32]

21 Εφημ. *Νέα Σμύρνη*, 6 Ιουλίου 1887.
22 Εφημ. *Αμάλθεια*, 10(22) Δεκεμβρίου 1888.
23 Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 236–237.
24 *Στο ίδιο*, σ. 237.
25 Τομανάς, *ό.π.*, σ. 41.
26 Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 237.
27 Στο ίδιο.
28 Εφημ. *Αμάλθεια*, 29 Ιουλίου 1909.
29 Εφημ *Αμάλθεια*, 26 Οκτωβρίου 1910 και 23 Δεκεμβρίου 1910.
30 Εφημ *Αμάλθεια*, 4 (17) Ιανουαρίου 1911 και 23 Δεκεμβρίου 1910.
31 Εφημ. *Αμάλθεια*, 26 Μαΐου 1912 και 10 Ιουνίου 1912.
32 Εφημ. *Αμάλθεια*, 12(25) Ιουνίου 1912.

31. Κατά τη θεατρική περίοδο 1912–1913, στο *Θέατρο Βαριετέ* της Κων/πολης, παραστάθηκε η οπερέτα σε γερμανική μετάφραση από τον θίασο οπερέτας της Φρίτζη Άρκο.[33]

4. Η πλοκή της οπερέτας

Το ποιητικό κείμενο της οπερέτας έγραψε ο Τακβώρ Ναλιάν. Πρόκειται για κωμωδία σε τρεις πράξεις. Η πλοκή αφηγείται τα παθήματα ενός χωριάτη στραγαλοπώλη, ο οποίος φτάνει στο Κεάτκανε της Κων/πολης με το τσιράκι του, αλλά συναντά πολλές δυσκολίες κατά την παραμονή του εκεί. Η θυγατέρα του, Φατμέ, έχει ερωτευτεί τον Χουρσήτ μπέη και τον έχει ακολουθήσει στο αρχοντικό του. Ο στραγαλοπώλης δυσκολεύεται να ξεπεράσει τις δυσκολίες που του προξενούν οι πρωτευουσιάνοι προκειμένου να δώσει τη συγκατάθεσή του για τον γάμο της Φατμέ. Στο τέλος, ζητά τη βοήθεια των συντρόφων του λεμπλεμπιτζήδων και των αρχών, οι οποίοι κάμπτουν τις αντιρρήσεις του, συγκατανεύει στον γάμο και το έργο τελειώνει μέσα σε χαρούμενη ατμόσφαιρα.[34] Η οπερέτα είναι πολυπρόσωπη και, στην παράσταση του 1915 στη Θεσσαλονίκη, έλαβαν μέρος είκοσι χαρακτήρες.[35]

5. Μεταφράσεις στα ελληνικά

Το πρωτότυπο ποιητικό κείμενο της οπερέτας είναι γνωστό ότι μεταφράσθηκε τουλάχιστον δύο φορές στα ελληνικά:

- Για πρώτη φορά το ποιητικό κείμενο «παράφρασε, διασκεύασε και αντέγραψε» ο Νικόλαος Παρασκευόπουλος,[36] ο οποίος έλαβε την απαραίτητη έγκριση από επιτροπή λογοκρισίας των Χανίων Κρήτης. Η μετάφραση αυτή χρησιμοποιήθηκε από τον θίασο Κονταράτου και φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο ως ιστορικό τεκμήριο απολείπον από τον θίασο της Έλσας Ένκελ, ο οποίος έχαιρε οικονομικής ενίσχυσης από τα ανάκτορα. Στο χειρόγραφο, αναφέρονται συνολικά 22 θεατρικοί χαρακτήρες, μη υπολογισμένου του αριθμού των κομπάρσων. Σύμφωνα με υποσημείωση στο τέλος του χειρογράφου λιμπρέτου, το έργο υπεβλήθη «για πρώτη φορά» σε

33 Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901–1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, τ. Ι, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σ. 337.

34 Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 95.

35 Μιχάλης Α. Ράπτης, *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1989, σ. 142.

36 Ίσως πρόκειται για τον ηθοποιό Νικόλαο Παρασκευόπουλο (1854–1931), ο οποίος, μετά το 1910, στράφηκε στην οπερέτα (Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τ. Α΄, Δωδώνη, Ιωάννινα 1995, σ. 48).

παράσταση του θιάσου Βάζα[37] στα Χανιά, άγνωστο πότε. [38]

- Μια δεύτερη επεξεργασία του κειμένου και μετάφραση στα ελληνικά έγινε στη Σμύρνη μετά τον θάνατο του συνθέτη. Η ίδρυση του Καλλιτεχνικού Θιάσου Σμύρνης από μέλη της Σμυρναϊκής Οπερέτας-Επιθεώρησης του Ζαχαρία Μέρτικα, το 1917, είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη ενός καλλιτεχνικού συναγωνισμού των δύο θεατρικών θιάσων που αποτελούνταν από μέλη της οικογενείας. Ο νεοσύστατος θίασος, στον οποίο πρωταγωνιστούσε η Αλεξάνδρα Μέρτικα (γνωστή με το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Καλλινέα), θέλησε να αναβιβάσει την προσωπική επιτυχία του θείου της, Ζαχαρία Μέρτικα, με όρους αυξημένης φιλολογικής και μουσικής επεξεργασίας. Σύμφωνα με τον Χ. Σολομωνίδη, λογοτέχνες της Σμύρνης ανέλαβαν να μεταφράσουν από την αρχή το αυθεντικό κείμενο.[39] Θεωρείται πιθανό ότι η προσπάθεια αυτή προσέφερε στο θεατρόφιλο κοινό της Σμύρνης μια ανανεωμένη οπτική για τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά,* τεκμήρια της οποίας, όμως, δεν έχουν βρεθεί από την έως σήμερα έρευνα στο αρχείο Μέρτικα. Έτσι, δεν είναι γνωστό ποια μετάφραση χρησιμοποιούσε ο Έλληνας θιασάρχης και ηθοποιός και στο *Θέατρο Σμύρνη* της Κοκκινιάς, όπου συνέχιζε να πρωταγωνιστεί στην αρμενική αυτή οπερέτα έως και την τέταρτη δεκαετία του 20ού αιώνα.

Εκτός από τις δύο αυτές μεταφράσεις, δεν αποκλείεται να εντοπισθούν αργότερα και άλλες, με δεδομένο τη μεγάλη διάδοση του έργου στην Ελλάδα.

6. Για τη μουσική

Διαθέσιμα σε Έλληνες ερευνητές τεκμήρια της μουσικοϊστορικής έρευνας για τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* καθίστανται σήμερα μουσικά τεμάχια εποχής, δηλαδή, παρτιτούρες που εκδόθηκαν από μουσικούς εκδοτικούς οίκους στην Ελλάδα και την αλλοδαπή. Είναι γνωστό ότι αγαπητές στο κοινό μελωδίες από την οπερέτα έγιναν δημοφιλείς και παίζονταν από λαϊκούς οργανοπαίκτες των νησιών του Αιγαίου,[40] αποσυνδέοντας έτσι τη μουσική από τη δράση επί σκηνής. Στίχοι και μουσική από το έργο εντοπίζονται σήμερα σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών, [41]

37 Ο Θ. Έξαρχος αναφέρει μέλη της θεατρικής οικογένειας του Αγγέλου Βάζα που δραστηριοποιήθηκαν στο μουσικό θέατρο και ήταν μέλη του Σ.Ε.Η. Ελάχιστα είναι τα γνωστά για την δράση τους (Έξαρχος, ό.π., τ. Β΄ σ. 47–48 και τ. Α΄, σ. 133).

38 Χειρόγραφο της οπερέτας προερχόμενο από τον θίασο της Ε. Ένκελ. Φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο.

39 Σολομωνίδης, ό.π., σ. 243.

40 Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρύ μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα 1922–1940*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 262.

41 Στην έκδοση της συλλογής του Ν. Φαρδύ, περιέχεται και ένα τονισμένο τετράστιχο από την πρώτη πράξη του *Χορ-Χορ Αγά* που έχει σωθεί και σε ηχογραφήσεις της δε-

όπως συνέβαινε και με ευρωπαϊκές όπερες και οπερέτες.[42] Αρμενικής έμπνευσης μελωδίες πιθανολογείται ότι σταχυολογήθηκαν και από νεότερους Έλληνες συνθέτες.[43]

Στην παρούσα μελέτη αναφέρονται δύο τεκμήρια που τέθηκαν στη διάθεση της υπογράφουσας:

- Μουσικό τεμάχιο που εκδόθηκε από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Ζαχαρία Βελουδίου στην Αθήνα, μάλλον στα τέλη του 19ου ή τις αρχές του 20ού αιώνα, και φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο. Πρόκειται για τον «Θούριο των λεμπλεμπιτζήδων», μουσική που ακουγόταν στην τρίτη πράξη της οπερέτας. Το τεμάχιο πωλούνταν στο μουσικό κατάστημα της ελληνικής βασιλικής αυλής και ετιμάτο 1 δρχ.
- Δύο μουσικά τεμάχια που εκδόθηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα και προέρχονται από το ιδιωτικό αρχείο της οικογένειας Μέρτικα. Μου τα παραχώρησε ευγενικά για μελέτη η κυρία Ζωή Μέρτικα. Πρόκειται για ποτ-πουρί από μελωδίες που ακούγονται στην οπερέτα, είναι χωρίς λόγια και υπάρχουν μία έκδοση για πιάνο και μία για μαντολίνο (Εικόνα 3).

Εικόνα 3. Έκδοση με ποτ-πουρί από μελωδίες της οπερέτας.

καετίας του 1950 (Μάρκος Δραγούμης, *Δημοτικές μελωδίες από τα χειρόγραφα του Νικολάου Φαρδύ*, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Μουσείου, Αθήνα 2008, σ. 110–111.

42 Σύλβιος, «Λαογραφικά Σμύρνης», *Μικρασιατικά Χρονικά* 2 (1939), σ. 367–390.

43 Ενδείξεις για οικειοποίηση ή γόνιμους δανεισμούς από την αρμενική μουσική κοινολογούνται μεταξύ Αρμενίων με αφορμή την επιτυχία τραγουδιών συνθετών, όπως π.χ. του Μάνου Χατζιδάκη. Συγκεκριμένες μουσικολογικές μελέτες με συγκριτική αντιπαράθεση μελωδιών δεν έχουν, ωστόσο, γίνει εφικτές.

7. Στην Ελλάδα μετά το 1915

Μετά την γενοκτονία των Αρμενίων, οι ελληνικοί θίασοι ενέταξαν την οπερέτα στα ρεπερτόριά τους, διασώζοντάς την. Ο *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* είναι το μοναδικό σωζόμενο σήμερα στην Ελλάδα δείγμα αρμενικής μουσικοθεατρικής καλλιτεχνικής παραγωγής του 19ου αιώνα. Δεν είναι ακόμα απολύτως βέβαιο πώς, μετά τον θάνατο του συνθέτη, τα πνευματικά δικαιώματα πέρασαν σε ελληνικά χέρια: τους σμυρναίους συντελεστές του Ελληνικού Καλλιτεχνικού Θιάσου. Το 1917, το έργο μεταφράσθηκε στα ελληνικά και διασκευάσθηκε με αξιώσεις για να παρασταθεί από τον θίασο αυτόν, ο οποίος είχε αποσπασθεί από τον θίασο οπερέτας-επιθεώρησης του Ζαχαρία Μέρτικα. Πρωταγωνίστριά του ήταν η ανιψιά του Ζαχαρία Μέρτικα, Αλεξάνδρα Μέρτικα (Καλλινέα).[44]

Γεγονός είναι ότι ο *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* διατηρήθηκε, για δεκαετίες μετά, στην επικαιρότητα των θεατρικών θιάσων. Αναλυτικά, οι γνωστές σήμερα παραστάσεις της οπερέτας στην Ελλάδα μετά το 1915 είναι τριαντατέσσερις στον αριθμό. Το έργο συμπεριέλαβε στο δραματολόγιό του ο θίασος οπερέτας που διηύθυνε ο Απόστολος Κονταράτος, ο οποίος απολάμβανε χορηγία από τα ανάκτορα. Ο θίασος της συζύγου του Κονταράτου, πρωταγωνίστριας της οπερέτας Έλσας Ένκελ, παρουσίαζε τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* συχνά κατά τη δεκαετία του 1920. Ο Γιάννης Παπαϊωάννου, και αυτός κατά την δεκαετία του 1920, είχε απήχηση στον πρωταγωνιστικό ρόλο της οπερέτας, ενώ δημοφιλής Χορ-Χορ Αγάς ήταν και ο Γιώργος Δράμαλης έως και την δεκαετία του 1930. Εκτός από τους ελληνικούς θιάσους, κατά τη δεκαετία του 1930, έκαναν την εμφάνισή τους και τουρκικοί θίασοι σε παραστάσεις της αρμενικής οπερέτας. Η μακροβιότερη εκδήλωση του ενδιαφέροντος θεατρικού κοινού για τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά* φαίνεται να φτάνει στη δεκαετία του 1940 και προέρχεται από τις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά.

Αναλυτικά, η οπερέτα παραστάθηκε από τους εξής θιάσους:

1. Αποστόλου Κονταράτου στο *Θέατρο Λευκού Πύργου* στις 19 Ιουνίου 1915, με διεθυντή ορχήστρας τον Μάρκο Μαστρεκίνη· η διασκευή ήταν του Νικολάου Παρασκευόπουλου[45]
2. Από τον ίδιο θίασο στις 16 Αυγούστου 1915 στο *Θέατρο Φαλήρου*[46]
3. Μία ακόμα παράσταση στη Θεσσαλονίκη τεκμηριώνεται, αλλά δεν χρονολογείται με ακρίβεια· δόθηκε το χρονικό διάστημα 1915–1916 στο *Θέατρον Ολύμπια* της Θεσσαλονίκης από τον θίασο οπερέτας-επιθεώρησης που διηύθυνε ο Θρ. Κολλάρος[47]

44 Στο ίδιο, σ. 34–36.
45 Ράπτης, ό,π., σ. 142.
46 Στο ίδιο, σ. 160.
47 Στο ίδιο, σ. 149–150.

4. Γιάννη Παπαϊωάννου στο *Θέατρο Πάνθεον,* τέλη του 1918 στη Θεσσαλονίκη[48]
5. Αλεξάνδρας Μέρτικα (Καλλινέα) τον χειμώνα του 1919· ο θίασος εμφανιζόταν στο *Νέον Θέατρον* (πρώην Skating) της Θεσ/νίκης[49]

6-7. Ε. Ένκελ-Γ. Δράμαλη-Σ. Τριχά την άνοιξη του 1919 στο *Θέατρο Λευκού Πύργου* της Θεσσαλονίκης·[50] αργότερα, το ίδιο έτος, την παρουσίασε ο θίασος Ε. Ένκελ στο *Βασιλικό Θέατρο*[51]

8. Σπύρου Τριχά το 1919 στο *Θέατρο Κυβέλης*[52]
9. Γ. Παπαϊωάννου το 1919[53]
10. Ζαχαρία Μέρτικα τον Φεβρουάριο και τον Μάϊο του 1921 στη Σμύρνη[54]
11. Ζεύγος Τριχά τον Αύγουστο του 1921 στο *Θέατρο Κυβέλης*[55]
12. Ελληνική οπερέτα του Γ. Παπαϊωάννου στα τέλη Οκτωβρίου του 1921[56]
13. Γιώργου Δράμαλη-Έλσας Ένκελ το 1922[57]

14-15. Ορέστη Χριστοφή-Χριστοφόρου Νέζερ στο *Θέατρο Σκαίητιγκ* στις αρχές του 1923 στην Θεσσαλονίκη· τον ίδιο χρόνο, παραστάθηκε και από τον πλανόδιο θίασο Μαρσέλλου[58]

16. Γ. Δράμαλη το 1923[59]
17. Γ. Δράμαλη-Ε. Ένκελ το 1924[60]
18. Γ. Δράμαλη-[Δημ.;] Ζαφειρίου-[Νικολάου;] Πλέσσα-Ανθής Χρυζάλ το 1925[61]
19. Άγνωστος θίασος στο *Θέατρο Λαού* το 1926[62]
20. Ορ. Χριστοφή στο *Θέατρο Φάληρον* της Θεσσαλονίκης το 1926[63]
21. Γ. Δράμαλη-[Σπύρου] Πατρικίου το 1927[64]
22. Ο θίασος Ένωση Καλλιτεχνών της Νίτσας Ράλλη το 1927[65]

48 Τομανάς, ό.π., σ. 89.
49 Μια βραδυνή παράσταση της οπερέτας διαφημιζόταν σε έντυπο που φυλάσσεται σήμερα στο Θεατρικό Μουσείο στας Αθήνας.
50 Τομανάς, ό.π., σ. 92.
51 Στο ίδιο, σ. 93.
52 Εφημ. *Κόσμος*, 22 Αυγούστου 1919.
53 Εφημ. *Κόσμος*, 31 Οκτωβρίου 1919.
54 Εφημ. *Κόσμος*, δημοσίευμα αριθμ. 623 και Εφημ. *Πατρίς* αριθμ. 836.
55 Τομανάς, ό.π., σ. 92.
56 Εφημ. *Κόσμος*, 22 Αυγούστου 1919 και 31 Οκτωβρίου 1919.
57 Σειραγάκης, ό.π., παράρτημα.
58 Τομανάς, ό.π., σ. 101.
59 Σειραγάκης, ό.π., παράρτημα.
60 Στο ίδιο.
61 Στο ίδιο.
62 Στο ίδιο.
63 Τομανάς, ό.π., σ. 114 & 116.
64 Στο ίδιο.
65 Σειραγάκης, ό.π., παράρτημα.

23. Άγνωστος θίασος στο *Θέατρο Κωστάκη* το 1928[66]
24. Δημ. Ζαφειρίου-Ρ. Φερρά το 1928[67]
25. Γ. Παπαϊωάννου το 1928[68]
26. Ο ίδιος θίασος στην Θεσσαλονίκη στο *Θέατρο Ακρόπολις*[69]
27. Γ. Παπαϊωάννου-[;] Κυριακίδη το 1929[70]
28. Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη τον Μάϊο του 1930 στο *Θέατρο Μέγας Αλέξανδρος* στην Θεσσαλονίκη[71]
29. Γ. Πρινέα-Ι. Ριτσιάρδη το 1930[72]
30. Άγνωστος τουρκικός θίασος το 1931[73]
31. Γ. Δράμαλη-[Νικολάου;] Πλέσσα το 1931[74]
32. Γ. Δράμαλη το 1932[75]
33. Ο τουρκικός θίασος Σουραγιά στο *Θέατρο Λευκού Πύργου* της Θεσσαλονίκης την άνοιξη του 1933[76]
34. Ο τουρκικός θίασος Ζέππελιν το 1934.[77]

Επίσης, ο θίασος του Ζαχαρία Μέρτικα παρουσίασε πολλές φορές το έργο στο *Θέατρο Σμύρνη* του Πειραιά έως τον πόλεμο.[78]

Εκτός από τις θεατρικές του παραστάσεις, ο *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς* κινηματογραφήθηκε με Τούρκους ηθοποιούς οπερέτας και είναι γνωστό ότι προβλήθηκε στην Ελλάδα στις αρχές του 1931.[79]

66 Στο ίδιο.
67 Στο ίδιο.
68 Στο ίδιο.
69 Τομανάς, ό.π., σ. 123.
70 Στο ίδιο.
71 Στο ίδιο.
72 Σειραγάκης, ό.π., παράρτημα.
73 Τον Αύγουστο του 1930, έφτασε τουρκικός θίασος στην Αθήνα μετά από πρόσκληση του Σ.Ε.Η., υπό την επίδραση του συμφώνου φιλίας Βενιζέλου-Ινονού που υπογραφόταν τότε, σε συνδυασμό με τις εθνικιστικές ταραχές που γνώριζε η Αίγυπτος, έως τότε υποστηρικτής των ελληνικών θιάσων. Στις αρχές του 1931, έφτασε τουρκικός θίασος οπερέτας στην Αθήνα. Στα τέλη Μαρτίου, έδωσε την αποχαιρετιστήρια παράστασή του με τον *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγά*. Πρωταγωνιστούσαν οι Γ. Δράμαλης, και Παρασκευάς. Το έργο ήταν στα ελληνικά (Σειραγάκης, *ό.π.*, σ. 198–199).
74 Στο ίδιο, παράρτημα.
75 Στο ίδιο.
76 Τομανάς, ό.π., σ. 148.
77 Στο ίδιο, παράρτημα.
78 Σκανδάλη, «Μουσικοθεατρικές δραστηριότητες», σ. 33.
79 Από δημοσίευμα της εφημερίδος Ελεύθερο Βήμα του 1931 (Σειραγάκης, ό.π., σ. 319).

8. Συμπεράσματα-Παρατηρήσεις

Παρότι αυξάνονται οι μουσικοϊστορικές γνώσεις μας για τη διαδρομή της αρμενικής οπερέτας στην Ελλάδα πριν από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα σωζόμενα στην Ελλάδα τεκμήρια για το μουσικό περιεχόμενο του έργου είναι πενιχρά και, επιπλέον, σχεδόν απρόσιτα για μια σειρά από λόγους. Έτσι, είναι ακόμα αδύνατον να αξιολογηθεί η θέση του έργου στη συνολική μουσική διαδρομή της οπερέτας στην Ελλάδα και να συσχετιστεί με την πλοκή ή με τους χαρακτήρες του.

Η αγορά των πνευματικών δικαιωμάτων της οπερέτας από τον Καλλιτεχνικό Θίασο Σμύρνης, εάν και όπως έγινε, είχε ως αποτέλεσμα την παράσταση του έργου στα ελληνικά. Δεν είναι, ωστόσο, γνωστό το εύρος των αλλαγών που επέφεραν οι διασκευαστές, καθώς και η τύχη των πνευματικών δικαιωμάτων ύστερα από την εποχή αυτή. Είναι βέβαιο ότι τουρκικοί θίασοι οικειοποιήθηκαν τη φήμη και για καιρό παραστάθηκε ως οπερέτα στα τουρκικά. Στην Ελλάδα, το έργο κρατήθηκε ζωντανό στις μνήμες του θεατρόφιλου κοινού για δεκαετίες. Ύστερα από τη δημοσίευση όσων αφορούν στην εν Ελλάδι δράση του σμυρναίου θεατρώνη Ζαχαρία Μέρτικα, είμαστε σε θέση σήμερα να φρονούμε ότι η αρμενική αυτή οπερέτα διατηρήθηκε στα ελληνικά ρεπερτόρια διαρκέστερα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

Η απήχηση του έργου σε ελληνικούς πληθυσμούς φαίνεται να αφορά στην περιοχή της πρωτεύουσας, της Θεσσαλονίκης, της Κων/πολης, της Σμύρνης έως και του Καΐρου. Ερώτημα, προς το παρόν, παραμένει τυχόν περαιτέρω συμμετοχή της αρμενικής αυτής οπερέτας στην καλλιτεχνική ζωή των θεάτρων της Πάτρας και της Ερμούπολης, όπου, από τα τέλη του 19ου αιώνα, δεν ήταν άγνωστη.

Ευχή είναι στο μέλλον να βρεθούν περισσότερα τεκμήρια για την οπερέτα *Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς*, ικανά ίσως και για μια εν Ελλάδι αναβίωσή της. Στο εξωτερικό, είναι πια σχεδόν ανύπαρκτη παραστατικά και μόνον στην Αρμενία συνεχίζει να είναι ευρύτερα γνωστό σε διαφορετική έκδοση και υπό τον τίτλο *Καρίνα*.[80] Σε κάθε περίπτωση, μια περαιτέρω μελέτη και επισήμανση επιρροών που δέχθηκε ο δυτικο-σπουδασμένος Αρμένιος συνθέτης από τον ευρωπαϊκό μουσικό πολιτισμό θα ρίξει φως στη σπάνια αυτή περίπτωση συγκερασμού ευρωπαϊκού και ανατολίτικου μουσικού ιδιώματος.

80 Από ηλεκτρονική αλληλογραφία με διοικητικές υπηρεσίες του *Θεάτρου Αγκόπ Μπαρονυάν* στο Ερεβάν έγινε γνωστό ότι πια το έργο ανεβάζεται σε επεξεργασμένη μορφή. Ωστόσο, δεν στάθηκε δυνατόν η συντάκτρια του κειμένου να μιλήσει με τον καλλιτεχνικό διευθυντή του θεάτρου ή να τύχει άλλης πληροφόρησης σχετικά με παραγωγές της οπερέτας.

Σεφαραδίτικη μουσική κουλτούρα της Θεσσαλονίκης: Η καταγραφή της στο ευρετήριο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του ΥΠΠΟ σύμφωνα με τη σύμβαση της Unesco

Κωστής Παπάζογλου

Παρουσιάζουμε αναλυτικότερα την σεφαραδίτικη μουσική κουλτούρα μέσα από τη σύνταξη του δελτίου Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΑΠΚ), στην αντίστοιχη σελίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, που πρόκειται να δημοσιευθεί το τρέχον έτος (2021). Η έρευνα και καταγραφή της σεφαραδίτικης μουσικής κουλτούρας, αλλά και άλλα πολιτισμικά γεγονότα και άυλα τεκμήρια, στο ευρετήριο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς αποτελεί υποχρέωση της χώρας μας. Η Ελλάδα κύρωσε τη σύμβαση με τον Ν. 3521 (Φ.Ε.Κ. 275/Α/22-12-2006).

1. Σύντομη παρουσίαση του στοιχείου ΑΠΚ

1.1. Με ποιο όνομα αναγνωρίζεται το στοιχείο από τους φορείς του;

- Σεφαραδίτικη μουσική παράδοση

1.2. Άλλη/-ες ονομασία/ες

- Σεφαραδίτικα τραγούδια
- Σεφαραδίτικη μουσική παράδοση Θεσσαλονίκης/Ελλάδος και της ευρύτερης περιοχής Βαλκανίων/Μικράς Ασίας
- Λαδίνο (Ladino) γλώσσα/μουσική ή Ladino music of Thessaloniki ή sephardic music

1.3. Σύντομη περιγραφή

Η μουσική των σεφαραδιτών εβραίων της Θεσσαλονίκης (Sepharadim), καθώς και της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων, της Μικράς Ασίας και της Κωνσταντινούπολης, είναι κυρίως τα τραγούδια και η γλώσσα που διασώθηκε, μέσα από τις παραδόσεις τους. Εκδιωχθέντες το 1492 από την Ιβηρική Χερσόνησο (Sefarad), με την έκδοση του διατάγματος της Αλάμπρα (Ισπανών βασιλέων Φερδινάνδου και Ισαβέλλας), ήρθαν κυρίως στη Θεσσαλονίκη και ζουν μέχρι σήμερα.

1.4. Πεδίο ΑΠΚ

- Προφορικές παραδόσεις και εκφράσεις
- Επιτελεστικές τέχνες
- Κοινωνικές πρακτικές, τελετουργίες, εορταστικές εκδηλώσεις

1.5. Περιοχή όπου απαντάται το στοιχείο

Το στοιχείο απαντάται στη Θεσσαλονίκη ("La madre de Israel" ή "Yerushalayim de Balkan", όπως αποκαλείται στην ευρύτερη περιοχή από τους σεφαραδίτες), αλλά και γενικότερα στη Μακεδονία, τη Λάρισα, τα Τρίκαλα, την Καστοριά, τον Βόλο, τη Ρόδο, την Κρήτη και άλλες περιοχές της Ελλάδος. Επίσης, απαντάται σε πόλεις/περιοχές των Βαλκανίων, όπως το Μοναστήρι, τα Σκόπια, το Σεράγιεβο, τη Σόφια κ.ά., καθώς και στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη αλλά και το Ισραήλ (από επιζήσαντες του Ολοκαυτώματος), όπου υπάρχουν σεφαραδίτες ή κοινότητες σεφαραδιτών που ζωντανεύουν μέσω της λειτουργίας των συναγωγών. Άλλα κέντρα σεφαραδίτικων κοινοτήτων είναι σε διασπορά στη Νέα Υόρκη, καθώς επίσης και στο Λονδίνο, τη Γαλλία και τις κάτω χώρες κ.ά., από την εποχή της εξόδου από την Ιβηρική Χερσόνησο. Επίσης, ζωντανεύουν κοινότητες που χάθηκαν από διωγμούς και καταστροφές, όπως ο εβραϊκός συνοικισμός Cambell (Βότση) Καλαμαριάς, όπου, με προσπάθειες του Συλλόγου Φίλων Μουσικής Καλαμαριάς και του Δήμου Καλαμαριάς, ανασυστάθηκε η Ladino Choir of Thessaloniki.

1.6. Λέξεις-κλειδιά

- Σεφαραδίτικη μουσική παράδοση
- Σεφαραδίτες
- Ladino
- Judeoespanol
- Coro Sefaradi
- Jewish Community Choir of Thessaloniki
- Ladino Choir of Thessaloniki
- Kostis Papazoglou
- Codex ensemble medieval music
- Κώδιξ σύνολο μεσαιωνικής μουσικής
- Ισπανόφωνη μουσική

2. Ταυτότητα του φορέα του στοιχείου ΑΠΚ

2.1. Ποιος/-οι είναι φορέας/-είς του στοιχείου;

Φορείς του στοιχείου είναι όλοι όσοι μιλούν και τραγουδούν στη γλώσσα Λαδίνο (Ladino): μέλη της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης, που είναι απόγονοι επιζησάντων, η Χορωδία Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης, με μαέστρο και καταγραφέα τον Κωστή Παπάζογλου και το σύνολο μεσαιωνικής μουσικής Κώδιξ (Codex medieval music ensemble, συντελεστές της ηχογράφησης CD με τίτλο *En la mar ay una torre*, που αποτελεί την πρώτη καταγραφή σε σύμπηκτο δίσκο των σεφαραδίτικων τραγουδιών ομαδικά).

2.2. Έδρα/τόπος

- Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης

  Δρ. Ευάγγελος Χεκίμογλου, διευθυντής
  Κωστής Παπάζογλου, ειδικός επιστημονικός συνεργάτης
  Αγίου Μηνά 11, 546 24, Θεσσαλονίκη, τηλ.: +302310250406, & +306932571696, φαξ: +302310250407, info@jmth.gr, http://jmth.gr/article-06032014-ethnografia-foresies-mousiki

- Ladino Choir of Thessaloniki

  Κωστής Παπάζογλου, μαέστρος και πρόεδρος
  Σύλλογος Φίλων Μουσικής Καλαμαριάς
  Κολοτούρου 14, 55132, Θεσσαλονίκη, τηλ.: +306932571696 & +302310203069, kalamariachoir@gmail.com

- Concerto Conservatorio - Music Atelier - Αρχείο Κωνσταντίνου Παπάζογλου

  Κιλκισίου 28, 54639, Θεσσαλονίκη, τηλ.: +306932571696 & +302310203069, concerto.ellenico@gmail.com

- Χορωδία Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης

  Κωστής Παπάζογλου, μαέστρος
  Βασ. Ηρακλείου 26, 54624, Θεσσαλονίκη, τηλ. +302310 277251 & +302310203069, info@jct.gr (υπόψη Κ. Παπάζογλου), http://www.jct.gr/choir.php

2.3. Περαιτέρω πληροφορίες για το στοιχείο

- Όνομα συντάκτη/-ών: Κωστής (Κωνσταντίνος) Παπάζογλου
- Ιδιότητα συντάκτη/-ών: Μαέστρος, ερευνητής πολιτισμικής ανθρωπολογίας, διευθυντής Ladino Choir of Thessaloniki, αρχιμουσικός Δήμου Καλαμαριάς, επιστημονικός συνεργάτης Εβραϊκού Μουσείου Θεσσαλονίκης, πρόεδρος Συλλόγου Φίλων Μουσικής Καλαμαριάς,
- Διεύθυνση αρχείου: Κιλκισίου 28, 54639, Θεσσαλονίκη, τηλ.: +306932571696 & +302310203069, kostis.papazoglou@gmail.com
- Τόπος και ημερομηνία σύνταξης του δελτίου: Θεσσαλονίκη 2019 (19 Σεπτεμβρίου 2019 έως 28 Νοεμβρίου 2020)

3. Αναλυτική περιγραφή του στοιχείου ΑΠΚ, όπως απαντάται σήμερα

Η Θεσσαλονίκη ήταν πόλη με μεγάλο πληθυσμό Εβραίων. Η σεφαραδίτικη μουσική και γλώσσα (Λαδίνο) ακούγονταν και αποτελούσε ένα μεγάλο μέρος της παράδοσης της πόλης, όπως εξάλλου και οι πολλές συναγωγές (35 καταγεγραμμένες από την επιτροπή Rosenberg) πριν την πυρκαγιά του 1917. Από το 1997 (Θεσσαλονίκη πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης) μέχρι σήμερα, συμβαίνουν πολλά γεγονότα που προκαλούν το ενδιαφέρον της ίδιας της πόλης σχετικά με την πολιτισμική δραστηριότητα της κοινότητας, αλλά με επίκεντρο τη μουσική δραστηριότητα και τις εκδηλώσεις γύρω από αυτήν. Τέτοια είναι η παγκόσμια ημέρα μνήμης (Γιομ Ασοά, η πρώτη Κυριακή μετά το Πάσχα και το Πέσσαχ), η πορεία μνήμης από το μνημείο του Ολοκαυτώματος στον σταθμό των τρένων που μετέφεραν τους πρώτους Εβραίους στο Άουσβιτς (Μάρτιο 1943· από το 2013, η πορεία πραγματοποιείται μία φορά τον χρόνο), αλλά και τιμητικές συναυλίες με τη συμμετοχή της χορωδίας. Σημαντική είναι η ημέρα μνήμης των Ελλήνων Εβραίων μαρτύρων του Ολοκαυτώματος (την 27η Ιανουαρίου κάθε έτους) καθώς επίσης και οι παραστάσεις σε σχολεία της χώρας με την ευκαιρία της επετείου. Στις κοινοτικές συναθροίσεις (καφετζίκο, εορτασμός του Σσαμπάτ, στη Σουκά, κατά τη διάρκεια του Σέντερ/Πέσσαχ, το Χανουκά κ.ά.), πάντα η σεφαραδίτικη μουσική/τραγούδια αποτελούν βασικό πυρήνα συναναστροφής. Εκεί υπάρχουν οι μεγαλύτεροι που διδάσκουν (κοινωνικά) τους νεώτερους για τα ήθη και έθιμα, καθώς και τη γλώσσα των σεφαραδιτών. Ακούγονται συζητήσεις, παροιμίες, αλλά και τραγούδια, ακόμη και ιδιαίτεροι θρησκευτικοί ψαλμοί με μικτή γλώσσα (εβραϊκά και Λαδίνο). Σε άλλες πόλεις (Σόφια, Κωνσταντινούπολη, Σεράγιεβο κ.ά.), τέτοια γεύματα και εορτασμοί γίνονται μέσα στη συναγωγή ή στον προαύλιο χώρο, ενώ, στη Θεσσαλονίκη, υπάρχει περισσότερη διάχυση της σεφαραδίτικης μουσικής κουλτούρας, με εκδηλώσεις που περιλαμβάνουν μουσικές σεφαραδίτικες και εβραϊκές στους χώρους των πανεπιστημίων.

Διαπιστώθηκε πως υπήρχε ανάγκη οι άνθρωποι που είχαν υποστεί τις τραγικές συνέπειες του Ολοκαυτώματος να επικοινωνήσουν με την υπόλοιπη κοινωνία και να μοιραστούν την κουλτούρα τους, υπογραμμίζοντας, παράλληλα, πόσο αισθητή ήταν η ζωή τους στην πόλη και πόσο κατεστραμμένη βρέθηκε η κοινότητά τους μετά τον Β› παγκόσμιο πόλεμο και τον αφανισμό τους από τους Ναζί. Σε κάθε συναναστροφή, με αφορμή ένα τραγούδι, μια παροιμία στα Λαδίνο, ένα αστείο, αλλά και μια ιστορία που ξεκινούσε με χαλαρή διάθεση αφήγησης, αλλά στη συνέχεια αναδείκνυε τραγικά σημεία και αγώνα επιβίωσης, όλοι ήταν πρόθυμοι να μοιραστούν προσωπικές στιγμές που σημάδεψαν τη ζωή τους.

Σε όλες σχεδόν τις δημόσιες εκδηλώσεις της Θεσσαλονίκης (συναγωγές, αίθουσες συναυλιών, μνημείο Ολοκαυτώματος, Μέγαρο Μουσικής, πανεπιστήμια κ.ά.), υπήρχε η παρουσία χορωδίας ή μικρού μουσικού σχήματος που επιτελούσε θρησκευτικά ή σεφαραδίτικα τραγούδια και ψαλμούς. Η σεφαραδίτικη μουσική πράξη συνεχίζεται με αρκετά μουσικά συμβάντα που καταγράφονται σε ντοκι-

μαντέρ (π.χ. *Los bilbilikos: Ένα τραγούδι για τη Θεσσαλονίκη* [2011]), τηλεοπτικά αφιερώματα (ΕΡΤ2, ΕΡΤ3, TV100 κ.ά.), κινηματογραφικές παραγωγές (*Ουζερί Τσιτσάνης* [2015] του Μανούσου Μανουσάκη), ζωντανές συναυλίες και από άλλους φορείς της πόλης. Αφενός ως ιστορική καταγραφή, αλλά και ως εκδηλώσεις μνήμης και ζωντανέματος της παράδοσης (μουσική σε επίσημο δείπνο, τιμητικές εκδηλώσεις κ.ά.), αυτό δημιουργεί αίσθημα εμπιστοσύνης μέσα στην κοινωνία. Βασικός, λοιπόν, στόχος είναι η γνωριμία της ίδιας της κουλτούρας της πόλης, αλλά και η διάδοσή της στις νεώτερες γενεές. Στις υπόλοιπες πόλεις, υπάρχουν σαφώς μικρότερες σεφαραδίτικες κοινότητες με μικρότερης και αποκλειστικά κοινοτικής εμβέλειας εκδηλώσεις, με εξαίρεση την Κωνσταντινούπολη, όπου οι σεφαραδίτες είναι βέβαια περισσότεροι, αλλά δεν έχουν δημόσια παρουσία, όπως έχουν αυτοί της Θεσσαλονίκης και γενικότερα της Ελλάδος.

4. Χώρος/εγκαταστάσεις και εξοπλισμός που συνδέονται με την επιτέλεση/άσκηση του στοιχείου ΑΠΚ

Βασική δραστηριότητα είναι η λέσχη της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης, με άνετο χώρο για δοκιμές και εστιατόριο με εντευκτήριο και χώρο για καφετζίκο (kafetziko), όπου υπάρχει πιάνο και λαμβάνουν χώρα βασικές κοινοτικές λειτουργίες, όπως το εβδομαδιαίο δείπνο του Καμπαλάτ Σαμπάτ, αλλά και όλες οι θρησκευτικές εορτές και κοινοτική ζωή. Επίσης, το μνημείο του Ολοκαυτώματος στην Πλατεία Ελευθερίας (εκεί λαμβάνει χώρα η ετήσια ημέρα μνήμης Ελλήνων Εβραίων Μαρτύρων του Ολοκαυτώματος την 27η Ιανουαρίου), όπου ακούγονται ψαλμοί και σεφαραδίτικα θρησκευτικά άσματα. Το κέντρο της παλαιάς πόλης γύρω απ' το λιμάνι (παλαιός Φραγκομαχαλάς), που περιβάλλεται κυρίως από τον παλαιό σιδηροδρομικό σταθμό και τη συνοικία βαρώνου Χίρς, την πύλη Αξιού (δυτική είσοδο της παλαιάς πόλης) μέχρι τη ρωμαϊκή Πλατεία Ιπποδρομίου και την παλαιά Εβραϊκή Νεκρόπολη της Σαλονίκης (σήμερα βρίσκεται το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), όπου βρίσκονται η συναγωγή Μοναστηριωτών (ετήσιο μνημόσυνο Γιομ Ασοά), το Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης (εκδηλώσεις με σεφαραδίτικη μουσική κ.ά.), η συναγωγή Γιαδ Λεζικαρόν (στον προαύλιο χώρο βρίσκεται η σουκά), το κοινοτικό κέντρο (λέσχη) και ο τόπος μαρτυρίου (σημερινή Πλατεία Ελευθερίας). Από το 2019, άρχισε, στην Καλαμαριά/Βότση (παλαιός συνοικισμός Κάμπελ), τις δοκιμές της η Ladino Choir of Thessaloniki, μια νέα χορωδία που εκτελεί παλαιές εβραϊκές και σεφαραδίτικες παραδοσιακές μελωδίες και στίχους, αλλά και σύγχρονες χορωδιακές συνθέσεις. Ήδη έγινε παρουσίασή της από ευρωπαϊκά ΜΜΕ και σύνδεσή της με το πολιτιστικό τμήμα του EJC (European Jewish Congress). Μέσω του ευρωπαϊκού οργάνου, ερχόμαστε σε επαφή με τα σημερινά τεκταινόμενα στον κόσμο των σεφαραδιτών της περιοχής.

5. Προϊόντα (εκδόσεις της ομάδας σύνταξης του δελτίου) ή εν γένει υλικά αντικείμενα που προκύπτουν ως αποτελέσμα της επιτέλεσης/άσκησης του στοιχείου ΑΠΚ

Η χορωδία της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης εξέδωσε αρκετά κομμάτια του ρεπερτορίου της, τραγουδισμένα και ηχογραφημένα στην ιστορική συναγωγή των «Μοναστηριωτών».[1] Μεταξύ αυτών, είναι το CD με τίτλο *En la mar ay*

1 Ενδεικτικά αναφέρουμε τους στίχους από ένα σεφαραδίτικο τραγούδι, έτσι όπως υπάρχει στην ιστοσελίδα του Εβραϊκού Μουσείου (ιστορία & πολιτισμός) καταγεγραμμένο και εναρμονισμένο από τον Κωστή Παπάζογλου:

Kaminando por la plasa
Enkontri una mujer
De una bella talia
Me s' engrasio de ver

Sus kaveyos largos pretos
Me izieron 'namorar
Mi korason batia
Por no poder avlar

Diziocho anios tengo
La flor de mi manseves
Me kemates en un fuego
Por la primera vez (tra la la ...)

Η μετάφραση από τον Λέλο Αρούχ (πρόεδρο της πολιτιστικής επιτροπής της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης), αδίκως δεν αναφέρθηκε στις παρελκόμενες έντυπες εκδόσεις του CD (δεν το ήθελε ο ίδιος). Η μεγάλη του συμβολή αφορά στην «ει δυνατόν» έμμετρη μετάφραση των στίχων στα ελληνικά και αγγλικά, αλλά κυρίως στην καταγραφή της γλώσσας με λατινικούς χαρακτήρες κοντύτερα στην ιδιαίτερη διάλεκτο της Θεσσαλονίκης, αυτήν, δηλαδή, που μιλούν μέχρι σήμερα οι παλαιότεροι που κατέχουν την ιδιαίτερη προφορά. Παραθέτουμε τα παραδείγματα: αντί "caminando" χρησιμοποιεί το "kaminando", αντί "placa" το "plasa" κ.ά. Όμως, γενικά, χρησιμοποιείται αντί του "c" το "k" όπως "enkontri" στη θέση του "encontri" (όπως ήταν στην συγκεκριμένη έκδοση που αναφέρεται παραπάνω και βρήκαμε τους στίχους) και αντί του διπλού "ll", όπως σωστά χρησιμοποιείται στο "bella" με προφορά «μπέλα», που όμως διαφοροποιείται στο "tallia", όπου το "talia" προφέρεται ως «τάγια», με ελαφρύ «γ». Επίσης, το "cavellos" γίνεται "kaveyos" ενώ προφέρεται «καβέγιος». Ακόμη πιο σημαντικό, όμως. το "años" που καταγράφεται ως "anios", πράγμα σημαντικό γιατί καταδεικνύει την παλαιότερη καταγωγή των «μεσαιωνικών Ισπανικών» και Λαδίνο από τη λατινική γλώσσα.

una torre, με το σύνολο μεσαιωνικής μουσικής Codex (EMI ΜΙΝΟΣ, No. 50999 520399 2 8, Αθήνα 2008, σε επιμέλεια και καταγραφή/διασκευή του Κωστή Παπάζογλου.[2]

Περπατώντας στην πλατεία
Μια γυναίκα συναντώ
Με παράστημα ωραίο
Με μαγεύει σαν τη δω

Μαύρα μακριά μαλλιά
Μ' έκαναν να ερωτευτώ
Η καρδιά μου πως χτυπούσε
Είχα χάσει τη μιλιά

Είμαι δεκαοκτώ χρονών
Μες της νιότης τον ανθό
Με έκαψες σε μια φωτιά
Απ' την πρώτη τη ματιά (τρα λα λα ...).

2 Για την έκδοση του, αλλά κυρίως για το περιβάλλον της συναγωγής που επιλέξαμε για την ηχογράφηση, γράφει ο Μωϋσής Μπουρλά, μέλος της χορωδίας: «Στη συναγωγή είναι στιγμές που νιώθεις περηφάνια να βρίσκεσαι με άλλους ομόθρησκους και να ψέλνεις ωραίους ψαλμούς, το "μπεντίτσιο του νόμπρε", ευλογημένο το όνομά του, ή άλλους, να ψέλνονται σαν ένα υπέροχο τραγούδι». Συναισθήματα μοναδικά, πλην, όμως, λόγω της θρησκευτικότητας του τραγουδιού, έχουμε καταγράψει μεν τον ψαλμό, αλλά δεν υπάρχει λόγος, κατά τη ρήση του ραβίνου, να τον αναπαράγουμε εκτός συναγωγής και εκτός Σαββάτου.

Έτσι, καταγράψαμε και ηχογραφήσαμε άλλα θρησκευτικά τραγούδια μέσα στη συναγωγή, η ακουστική της οποίας είναι μοναδική και ιστορική. Για την ηχογράφηση κατευθυνθήκαμε στους εξής άξονες:

- Ηχογράφηση σε ιστορικό χώρο, με μοναδική ακουστική, ούτως ώστε να αποτυπωθούν όλοι οι αρμονικοί ήχοι του παλιού τραγουδιού στον φυσικό τους χώρο και με την υποβλητική αισθητική του
- Χρήση ιστορικών μουσικών οργάνων, αντίστοιχων των εκάστοτε τραγουδιών και της εποχής καθώς και του τόπου που τοποθετούνται. Έτσι, για τα μεν μεσαιωνικά τραγούδια, που ως επί το πλείστον προέρχονται από την Ισπανία, χρησιμοποιήθηκαν αμιγώς μεσαιωνικά όργανα (αντίγραφα οργάνων της εποχής). Τέτοια είναι το ρέμπεκ, το φίντλ (ή lira da braccio), το λαούτο, τα φλάουτα ντόλτσε, η βιόλα ντα γκάμπα κ.ά. Για τα τραγούδια που πέρασαν από τα Βαλκάνια, και είναι σαφώς μεταγενέστερα, επιπροσθέτως χρησιμοποιήθηκαν το νέι, το καβάλ, η λάφτα (ή πολίτικο λαούτο), το μπεντίρ, ο νταϊρές κ.ά. Συμπληρωματικά, για τραγούδια που έχουν διαχρονική και διατοπική αξία, χρησιμοποιήθηκαν και το μαντολίνο, η κιθάρα και οι καστανιέτες.
- Αξιοποιήθηκε η προφορική παράδοση των μελών της Ισραηλιτικής κοινότητας της Θεσσαλονίκης, αλλά και η γραπτή παράδοση των χειρογράφων του Μεσαίωνα σε βιβλιοθήκες της Ευρώπης. Η μεταβίβαση από γενεά σε γενεά των τραγουδιών και

της μνήμης που καταγράφηκε οριοθετήθηκε χρονικά και ιστορικά, και πάνω σε αυτήν προστέθηκε η εναρμόνιση και «ενορχήστρωση» των τραγουδιών ανάλογα με την εποχή που το καθένα γεννήθηκε ή τον τόπο που μεταφέρθηκε. Για παράδειγμα, πήραμε εναρμονισμένα τραγούδια της εποχής του Μεσαίωνα και μεταγενέστερα από την Ιβηρική Χερσόνησο έως και την Ιταλία, αλλά και χειρόγραφα που ιστορικά συγκαταλέγονται στα τεκμήρια της μεικτής γραφής (βυζαντινή και δυτικοευρωπαϊκή). Μελετήσαμε τις απλές αρμονικές γραμμές που χρησιμοποιούνται και προσαρμόσαμε την αντίστοιχη τετραφωνία σε μονόφωνα σεφαραδίτικα τραγούδια. Έτσι, απλές μελωδίες που υπάρχουν στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση της Ευρώπης, μας δείχνουν τον δρόμο για τη σύγκρισή τους με αντίστοιχα σεφαραδίτικα τραγούδια. Χρησιμοποιήθηκε η πράξη της ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας και αναλυτικά εφαρμόσαμε τη συγκεκριμένη μέθοδο για αρκετά τραγούδια που αναπαραγάγαμε στην ηχογράφηση. Αναφερόμαστε κυρίως στο κομμάτι της μουσικής ιδιαίτερα εκεί που είναι ολίγον ασαφής, από πλευράς διάσωσης της μελωδίας, και έχει υποστεί χρονικές και τοπικές διαβρώσεις, όπως μελίσματα/φιοριτούρες, rhetorische Figuren, καταλήξεις από την πλευρά των historische Dimension.

Αρκετά τραγούδια μετεξελίχθηκαν και στον στίχο, ούτως ώστε να βγάζουμε εν μέρει το συμπέρασμα της προέλευσής τους και του ταξιδιού τους στον χρόνο και στους διάφορους τόπους. Στην καταγραφή, συμπεριλάβαμε και μερικούς θρησκευτικούς ψαλμούς του Δαυίδ, έτσι ακριβώς όπως τραγουδιούνται μέχρι σήμερα στη συγκεκριμένη κοινότητα. Στην καταγραφή τους, λάβαμε υπόψη ακριβώς τον τρόπο που τραγουδιούνται, παρόλο που έχει αλλοιωθεί μέσα στον χρόνο, και προσθέσαμε έναν ισοκράτη, παραδοσιακό σε κάθε ανατολική ψαλμωδία, έστω και αν είναι μεταγενέστερος. Χαρακτηριστικός είναι ο ψαλμός «Ελί», που ψάλλει ο Λεών Χ. Περαχιά, ο οποίος έχει διατηρηθεί αρκετά άθικτος, προδίδοντας την αρχαία του μελωδία, αλλά και τη στιχουργική του μετεξέλιξη, ενώ εμπεριέχει ανατολίτικη μελωδική γραμμή που ξεκινά σε δωρικό τρόπο και καταλήγει σε πλάγιο ήχο.

Οι πηγές των τραγουδιών ήταν ελάχιστα καταγεγραμμένες και γι' αυτό ακολουθήθηκε η διασταύρωση του τρόπου τραγουδίσματος με τη μνήμη των Εβραίων της κοινότητας. Οι εκπλήξεις πολλές όταν διαπιστώναμε διαφορετικές μελωδικές γραμμές σε ιδίων στίχων τραγούδια ή κοινή αρχή αλλά διαφορετικό τέλος. Ας σημειωθεί πως τέτοια μελωδική και αρμονική γραμμή συναντούμε ακόμη και σήμερα σε ψαλμούς κοντά στη Μεσοποταμία στα Αραμαϊκά.

Σημαντική η καταγραφή της φωνής του ίδιου επιζήσαντα συνθέτη Μοσέ Αελιών, ο οποίος απαγγέλει τους στίχους από το τραγούδι του και έτσι η δραματική στιγμή απώλειας της αδελφής του γίνεται εντονότερη με τη φωνή του να τρεμοπαίζει, προσδίδοντας μια σπάνια ρεαλιστική στιγμή προσωπικής αφήγησης και τραγουδιού. Η συμμετοχή του «σοφάρ» εκτελεσμένη από τον ραβίνο Μορδοχάι Φρεζή, εγγονό του θρυλικού συνταγματάρχη στο Αλβανικό έπος, ανοίγει νέες δυνατότητες γνωριμίας με την εβραϊκή κουλτούρα, μιας και, με το κέρατο αυτό, επιτελείται προσευχή με αλαλαγμούς και αναστεναγμούς των ήχων που εκπέμπονται από την άκρη του κέρατος τράγου.

Τέλος, πέρα από την προφορική παράδοση, και άλλες πηγές για τα σεφαραδίτικα τραγούδια αξίζει να αναφερθούν, αρκετές καταγραφές και από αλλοδαπούς εκδοτικούς οίκους και ερευνητές. Χρησιμοποιήσαμε, κατά βάση, τρεις εκδόσεις (βλ. βιβλιογραφία) για τη διασταύρωση των στοιχείων μας και οι τρεις αναφέρονται σε χασάν και

Επίσης, απαιτήθηκε διασκευή και συμπλήρωμα σύνθεσης καθώς και ενορχήστρωση, μετά από ακαδημαϊκή έρευνα, σε συνεργασία με τους μουσικούς. Τέλος, να αναφέρουμε επιγραμματικά και τις υπόλοιπες ελληνικές εκδόσεις δίσκων που έχουν συμβάλει στη διάσωση και διάδοση της μνήμης της σεφαραδίτικης μουσικής:

- Ο πολυαναφερόμενος χασάν Δαυίδ Σαλτιέλ, σε μια έκδοση του 1998, αποδίδει αρκετά από τα πολύ γνωστά σεφαραδίτικα τραγούδια, όπως αυτός ο ίδιος τα τραγουδούσε στη ζωή της ισραηλιτικής κοινότητας. Ένα από αυτά είναι το "El incendio de Salonica" (η πυρκαγιά της Θεσσαλονίκης).
- Οι Θεσσαλονικείς Primavera en Salonico, με τη Σαβίνα Γιαννάτου, εξέδωσαν το 1995 CD με τίτλο *Άνοιξη στη Σαλονίκη*. Αξίζει να αναφερθεί ότι το μουσικό σύνολο ονοματίστηκε από το ομώνυμο σεφαραδίτικο κομμάτι που περιγράφει την επίσκεψη ενός εμπόρου/περιηγητή στη Θεσσαλονίκη κάποια άνοιξη.

ραβίνους της Θεσσαλονίκης. Η πρώτη, από την καταξιωμένη Peters της Λειψίας, αναφέρει, μεταξύ άλλων Θεσσαλονικέων, και το όνομα του Χαλέγουα, ο οποίος, για πολλά χρόνια, ήταν ραβίνος, σοφολογιότατος δάσκαλος της εβραϊκής παράδοσης, μουσικής και θρησκευτικής. Η δεύτερη, μια Γαλλική έκδοση περίπου εβδομήντα τραγουδιών από το πολιτιστικό τμήμα της παγκόσμιας ομοσπονδίας σεφαραδιτών, και η τρίτη, πιο πρόσφατη, για κιθάρα και φωνή από τις γνωστές αυστριακές εκδόσεις Doblinger, με επιλογές από τα δημοφιλέστερα σεφαραδίτικα τραγούδια.

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας, διαπιστώσαμε και την ύπαρξη Εσκεναζίμ Εβραίων στη Βόρεια Ελλάδα, κυρίως από χώρες της βορείου και κεντρικής Ευρώπης. Περιγράφει ο Χάιντς Κούνιο, η μητέρα του οποίου καταγόταν από το Κάρλσμπατ της Τσεχοσλοβακίας, όπου γεννήθηκε και ο ίδιος και τη μουσική τους παράδοση πρέπει να επιδιώξουμε να εμφανίσουμε (εκτενέστερα σε επόμενη επικαιροποίηση του δελτίου ΑΠΚ). Άλλωστε, η ξενόγλωσση κοινότητα της Θεσσαλονίκης ήταν ανθηρή ακόμη πριν την απελευθέρωση της πόλης και αυτό φαίνεται από μια απλή περιήγηση στα αρχεία της πόλης. Γράφει ο επιζών Κούνιο: «[...] τον βηματισμό μας το ρυθμίζαμε σύμφωνα με τον ρυθμό της μουσικής, που έπαιζε πάντα...» και, συνεχίζοντας το έργο της αποκατάστασης της μνήμης, στο οποίο έχει ταχθεί απόστολος του ΠΟΤΕ ΞΑΝΑ, τα τελευταία 15 χρόνια: «...[Μ]ια νύχτα που μόνος, επισκέφτηκα το απελευθερωμένο πια στρατόπεδο του Άουσβιτς, κυκλοφορούσα στους έρημους δρόμους του μαρτυρίου, ένα μήνυμα έφτασε ως την καρδιά μου. Καθώς σήκωσα το βλέμμα, αντίκρισα το άπειρο πλήθος των άστρων που τώρα λαμποκοπούσαν, γιατί δεν τα σκέπαζε πια ο καπνός της καύσης των πτωμάτων με τη φρικιαστική του οσμή. Κάθε άστρο, έγινε τότε, στα μάτια μου, η χαμένη ψυχούλα ενός αθώου βρέφους, παιδιού, ενήλικου, ηλικιωμένου, μητέρας ή ανάπηρου! Κάποια δροσοσταλίδα έπεσε στο πυρωμένο μέτωπό μου: ένα δάκρυ του Θεού για τούτες όλες τις αδικοχαμένες υπάρξεις. Κι ήταν σα να μου μηνούσε τούτο το θεϊκό δάκρυ μια προσταγή: δεν πρέπει ποτέ να ξεχαστούν!». Ο ίδιος μου ενεχείρισε τους στίχους από ένα νανούρισμα στα jidish που κρατάμε στο αρχείο της χορωδίας της κοινότητας.

- Οι *Ρωμανιώτικοι & Σεφαραδίτικοι λειτουργικοί ύμνοι*, με τους σπουδαίους Μωσέ Χαλέγουα και Σαμουήλ Κοέν, αποτυπώνουν μερικές από τις σημαντικότερες υμνωδιακές στιγμές θρησκευτικών εορτών ισραηλιτικών κοινοτήτων της Ελλάδος στο ομότιτλο CD. Ρωμανιώτες ήταν και οι Εβραίοι της Χαλκίδας, όπως περιγράφεται στην έκδοση της Ισραηλιτικής Κοινότητας Χαλκίδας (2013).
- Τρεις ακόμη εκδόσεις, οι οποίες δεν είναι ελληνικές, αλλά έχουν σχέση με Θεσσαλονίκη:
  - CD με τίτλο *Alma vida coracon* (Ολλανδία 2009) με το μουσικό σύνολο Me la amargates tu, που ίδρυσε η Σαλονικιά Ντορέτ Φλωρεντίν, μαθήτριά μας μουσικής στο φλάουτο ντόλτσε, με πολλά τραγούδια σε μεσαιωνικό στύλ, όπως τα τραγουδούσαν οι πρόγονοί της.
  - CD με τίτλο *Las puertas* (οι πόρτες) από τους γνωστούς Los pasaros sefaradis από την Κωνσταντινούπολη. Κάνοντας σαφή αναφορά στα κλειδιά των σπιτιών τους στην Ισπανία, ο δίσκος εμπεριέχει πολλά κοινά τραγούδια μεταξύ Θεσσαλονίκης και Κωνσταντινούπολης, όπως το "Adio kerida" και το "La serena".
  - Επίσης, η ισραηλινή έκδοση του δίσκου-βιβλίου *Yahudice* με αστική σεφαραδίτικη μουσική, όπως περιγράφει ο υπότιτλος, μας δίνει τη δυνατότητα να ακούσουμε το ρεμπέτικο τραγούδι «Εκατό δραχμές την ώρα» (syen drahmes el dia tomo), σε ελληνικούς και σεφαραδίτικους, στίχους από ένα ισραηλινό μουσικό σύνολο. Το ιστορικό ενδιαφέρον είναι η τουρκική υπογραφή της έκδοσης στην Κωνσταντινούπολη.

Όσο για εκδόσεις με καταγραφές σεφαραδίτικων τραγουδιών, υπάρχουν αρκετές σε παρτιτούρες, όχι πολλές μετά το 1950, αλλά οι περισσότερες είναι επεξεργασμένες και διασκευασμένες για φωνή και πιάνο ή κιθάρα. Έτσι, βρίσκουμε ελάχιστες που να αναφέρονται σε προφορική παράδοση, τεκμηριωμένες με τα μεθοδολογικά εργαλεία που απαιτούνται. Σίγουρα οι πιο ενδιαφέρουσες είναι οι καταγραφές που υπάρχουν στο αρχείο της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης σε κασέτες ή μαγνητοταινίες. Αρκετές αναφέρουμε και στη βιβλιογραφία που συνοδεύει το παρόν κείμενο. Στο ιδιωτικό μας αρχείο κρατάμε και σύγχρονα έργα που έχουν το ενδιαφέρον της νέας σύνθεσης σε σεφαραδίτικο στίχο, όπως αυτή του Αλμπέρτου Γκαμπάι.[3]

3 Οι σεφαραδίτες Εβραίοι, μετά το 70 μ.Χ., δηλαδή, μετά την καταστροφή της Ιερουσαλήμ, έφυγαν δυτικά στα παράλια της Μεσογείου, στα παράλια της Β. Αφρικής, και έφτασαν μέχρι την Ιβηρική Χερσόνησο.

Στα τραγούδια, θα μπορούσαμε να κάνουμε έναν γενικό διαχωρισμό σε δυο κατηγορίες, τα παλιά και τα νέα. Ως παλιά, εννοούμε τα τραγούδια που υπήρχαν μέχρι το 1492 στην Ισπανία κ.ά. Ως νέα τραγούδια, εννοούμε αυτά που γράφτηκαν μετά τον διωγμό από την Ιβηρική Χερσόνησο, τα οποία μετεξελίχτηκαν. Η γλώσσα Ladino ή Judeoespanol, που ομιλείται/τραγουδιέται μέχρι και σήμερα από ελάχιστους στην

εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης, κυρίως ανθρώπους μεγάλης ηλικίας, είναι η καστιλιάνικη γλώσσα του Μεσαίωνα και οι πρώτες γραπτές μαρτυρίες ανάγονται στον 10ο αιώνα.

Υπάρχουν γραπτά σχόλια για τη γλώσσα στο περιθώριο λατινικών χειρογράφων της εποχής. Την ίδια εποχή, στο νότιο τμήμα της Ιβηρικής Χερσονήσου, γύρω από το χαλιφάτο της Κόρδοβας, παράγεται μια πλούσια και εκλεπτυσμένη λογοτεχνία, γραμμένη τόσο σε εβραϊκό όσο και αραβικό αλφάβητο. Η ισπανική γλώσσα, νεαρή και άπειρη, έως τότε, αλλά κυρίως άγνωστη από τους υπόλοιπους Ευρωπαίους, θα χρειαστεί πολλά χρόνια ακόμη για να προσφέρει τους καρπούς της.

Καθώς προχωράμε στον 12ο αιώνα, έχουμε ως τεκμήριο το γνωστό άσμα του *Cid*, ένα επικό ποίημα με 4000 στίχους. Στον 13ο αιώνα, ο βασιλιάς Αλφόνσο ο Ι΄, ο αποκαλούμενος «Σοφός», θα προωθήσει σημαντικά τα ισπανικά γράμματα, ιδίως ως μεταφραστής της περίφημης σχολής του Τολέδο, στελεχώνοντας τη βιβλιοθήκη του με λόγιους αντιγραφείς/συγγραφείς από τρία μονοθεϊστικά θρησκεύματα (Μουσουλμάνους, Εβραίους, Χριστιανούς). Στα μέσα του 14ου αιώνα, γράφεται το αριστούργημα της ισπανικής λογοτεχνίας *Libro de Buen Amor*, έργο που συνέβαλε στην ανάπτυξη της λογοτεχνίας.

Στον 15ο αιώνα, στην Ισπανία υπήρχαν δυο μεγάλα ρεύματα. Το πρώτο αποτελούνταν από λόγιους ποιητές που βρίσκονταν στο περιβάλλον της τότε βασιλικής αυλής του Φερδινάρδου της Αραγωνίας και της Ισαβέλας της Καστίλης. Η παραγωγή της αυλικής ποίησης συγκεντρώνεται στις διάφορες μουσικές ανθολογίες της εποχής, γνωστές ως cancioneros (συλλογές τραγουδιών). Το δεύτερο ρεύμα σχετιζόταν με όλα τα υπόλοιπα που περιφρονούσαν οι αυλικοί. Υπάρχει μια καταγραφή για τον μαρκήσιο ντε Σαντιλιάνα, ο οποίος είχε μεγάλη πολιτική επιρροή ως ποιητής και εκφραζόταν επί του θέματος των συγκεκριμένων ποιημάτων ως εξής: «[…] εσχάτης υποστάθμης [ήταν αυτά τα λαϊκά ποιήματα] που δίχως τάξη, κανόνα ή σειρά κάνουν ετούτα τα ρομάνθε, άσματα με τα οποία ο κατώτερος και χύδην όχλος τέρπεται...» (από μετάφραση ελλήνων λογίων του 19ου αιώνα). Σε αυτήν την καταγραφή, ο μαρκήσιος αναφέρει την σημαντικότερη λέξη για τα σεφαραδίτικα τραγούδια (ρομάνθε ή romances). Οι «ρομάνθε» είχαν το εξής χαρακτηριστικό: εμπεριείχαν αφήγηση ιστοριών με έμμετρο στίχο, η οποία, ανάλογα με τον τόπο και χρόνο, είχε την δυνατότητα να αλλάζει. Εάν κάτι συνδέει την παλιά σεφαραδίτικη μουσική με τη νεότερη είναι ακριβώς αυτό: η μετεξέλιξη του στίχου, δηλαδή, το να μπορεί κανείς εδώ να διορθώσει τον στίχο και σε άλλη χρονική και τοπική στιγμή, εκεί να προσθέσει κάτι ακόμη ή να αλλάξει. Τα παλιά σεφαραδίτικα τραγούδια εξελίσσονται συνεχώς έως και σήμερα. Η προφορά των γραμμάτων διαφέρει από την αμιγώς ισπανική προφορά, όπως την ξέρουμε σήμερα. Υπάρχει επιρροή περισσότερο από την εβραϊκή, τουρκική, αλλά και ελληνική γλώσσα, καθώς και από το γεγονός, όπως ο καθένας το αντιλαμβάνεται καθώς το ακούει. Χρήσιμες είναι οι ηχογραφημένες μαρτυρίες στο CD της χορωδίας.

Η εξέλιξη του τραγουδιού "Romance del Conte Nino", ή αλλιώς "Conte Olinos", είναι χαρακτηριστική, γιατί, ενώ καταγράφει μεσαιωνικές ιστορίες με κάποιον κόμη, μια βασίλισσα και μια βασιλοπούλα (μυθοπλασίες μεσαιωνικής προέλευσης), μέσα στους αιώνες το ίδιο τραγούδι αλλάζει τους στίχους. Έτσι ο κόμης γίνεται mancevico (παλληκάρι). Μια ακόμη αλλαγή αποτυπώνεται στον παρακάτω στίχο: «[…] πετούν, πετούν και στέκονται στο κονάκι του πασά…». Πώς προέκυψε ο κόμης που έγινε παλληκάρι και το κονάκι του πασά; Η απορία έχει την απάντησή της, καθώς δείχνει ότι το μεσαι-

6. Ιστορικά στοιχεία για το στοιχείο ΑΠΚ

Οι πληροφορίες και η ιστορία για τις καταγεγραμμένες μουσικές των σεφαραδιτών Εβραίων είναι ελάχιστες. Μια καταγραφή που ξεχωρίζει με προσωπικές μαρτυρίες είναι περισυλλεγμένη στην βιβλιοθήκη Πέργαμος του πανεπιστημίου Αθηνών με τίτλο «Επτά τραγούδια για να ζω: Μουσική των σεφαραδιτών της Σαλονίκης, μια παράδοση που συνεχίζεται...» (https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2060425). Αποτελεί σύνδεση προσωπικών μαρτυριών επιζησάντων/διασωθέντων του Ολοκαυτώματος και της μνήμης ενός σεφαραδίτικου τραγουδιού. Έτσι, πέρα από τις βιβλιογραφικές αναφορές μας (από μεταπολεμικές εκδόσεις) και τη σημαντική ηχογράφηση της ομαδικής χορωδιακής παράδοσης, της Ισραηλιτικής Χορωδίας (αυτής που προαναφέρεται λεπτομερώς στο προηγούμενο κεφάλαιο, έκδοσης 2008), αλλά και της συχνής, πλέον, χορωδιακής πράξης μετά το ’90, υπάρχουν και στο διαδίκτυο αρκετές καταγραφές τόσο δίγλωσσων ρεμπέτικων τραγουδιών όσο και διάσπαρτες εκδόσεις, όπως αυτές που παρατίθενται παρακάτω.

7. Η σημασία του στοιχείου σήμερα

7.1. Ποια είναι η σημασία του στοιχείου για τα μέλη της κοινότητας και τους φορείς του;

Η κάθε μουσική πράξη αποτελεί μια σημαντική ψυχική διαδικασία που εμπεριέχει πολλά ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά, ιδιαίτερα μιας ιστορικής κοινότητας όπως αυτής της Θεσσαλονίκης. Εκτός από τα μέλη της χορωδίας που αγαπούν το τραγούδι, πολλοί ακόμη, ενώ δεν τραγουδούν, θυμούνται στίχους, παροιμίες με έμμετρο λόγο στα Λαδίνο, οικοδομώντας, έτσι, μια γέφυρα επικοινωνίας με τους υπόλοιπους συμπολίτες τους. Διαπιστώνουμε τη μεγάλη ανάγκη για αποδοχή της κουλτούρας τους, την ανάγκη μιας κοινότητας που συνεχώς επιδεικνύει την ιδιαιτερότητα, εξαιτίας της ανάγκης της για αποδοχή από τους υπόλοιπους.

ωνικό τραγούδι «προσγειώθηκε» σε οθωμανικό έδαφος. Είναι από τις χαρακτηριστικές στιγμές τραγουδιών που περιηγήθηκαν μέσα στους αιώνες στη Μεσόγειο.

Επίσης, είναι χαρακτηριστική η επιρροή λέξεων και μελωδιών που, ναι μεν είναι αμιγώς σεφαραδίτικα, αλλά επηρεασμένα πολλαπλώς από την οσμανική τεχνοτροπία. Το τραγούδι “los bilbilicos cantan” (τα αηδονάκια τραγουδούσαν) παρουσιάζει μια παρόμοια ιδιομορφία. Η τουρκική λέξη “bülbüller” σημαίνει «αηδονάκια». Έτσι μεταφέρθηκε στα Λαδίνο ως “bilbilicos” (αντί του “ruiseniores”), ενώ η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται σε δρόμο χιτζάζ με τους υπόλοιπους στίχους στα Ισπανοεβραϊκά.

Υπάρχουν τραγούδια πριν το 1492 με μεσαιωνικό ήχο, τραγούδια με πολλούς στίχους που αφηγούνται μια ιστορία (“La Serena”, “En la mare ay una torre” [δηλαδή, «στην θάλασσα υπάρχει ένας πύργος» και προφανώς εννοεί τον «λευκό» πύργο της Θεσσαλονίκης]). Είναι τραγούδια που η αναγωγή τους μας κατευθύνει στις τοπικές ιδιομορφίες του ευρύτερου ελλαδικού χώρου. Τέτοιο είναι και το “Tres hermanikas” που αναφέρεται σε μια ιστορία τριών κοριτσιών στη νήσο Ρόδο.

Αυτό προσδίδει στα μέλη της κοινότητας όχι μόνο αισθήματα χαράς και ικανοποίησης, αλλά κυρίως ασφάλειας· περιμένουν την αποδοχή γιατί τη δικαιούνται. Η μουσική είναι μέσο διατήρησης και διάδοσης της κουλτούρας μιας κοινωνίας, και η επιρροή της σε αυτήν είναι τεράστια. Παρόλο που οι περισσότεροι είμαστε ανυποψίαστοι και δεν δίνουμε τη σημασία που πρέπει, η μουσική είναι ικανή να διαμορφώσει την κοινωνική μας ψυχολογία και να διδάξει τις γενιές σε νέα ήθη. Αφενός διδάσκει στους συμπολίτες μας Θεσσαλονικείς την ιστορία της και αφετέρου διατηρεί την ελπίδα και την ψυχική ηρεμία, ενώ στερεώνει την ταυτότητα των μελών της κοινότητας. Ένθεν κακείθεν διδάσκει όχι μόνο την ιστορία, αλλά και τη διατήρηση της μνήμης και την ειρηνική προοπτική μιας κοινωνίας ιδιαίτερης στην πόλη, εντός της ισραηλιτικής κοινότητας και στους υπόλοιπους Θεσσαλονικείς.

7.2. Ποια είναι η σημασία του στοιχείου για τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία;

Μαθαίνοντας για τον συμπολίτη σου, μέσα από τις μουσικές και τις παραδόσεις του, μαθαίνεις κανίς να σέβεσαι την ιδιαιτερότητά του και την ανθρώπινη αξία του. Όσο βαθύτερα γνωρίζεις την κουλτούρα του διπλανού σου, τόσο αρχίζει να σου λείπει η παρουσία του όταν αυτή εκλείψει.

7.3. Συμμετείχε και πώς η κοινότητα στην προετοιμασία της εγγραφής του στοιχείου στο Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς;

Η συμμετοχή σε κάθε δραστηριότητα της κοινότητας προσδίδει στον συμμετέχοντα στοιχεία της ταυτότητάς του και ενισχύει το αίσθημα ασφάλειας μέσα από αυτά. Η υποστήριξη της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης στη σύνταξη του δελτίου φαίνεται από τη συστατική επιστολή του προέδρου της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης στον συντάξαντα του παρόντος. Επίσης, κατατίθεται εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης του CD με σεφαραδίτικες και εβραϊκές μελωδίες (μουσική διεύθυνση, επεξεργασία και καταγραφή του Κωστή Παπάζογλου, μαέστρου της χορωδίας), στο οποίο αναφέρεται η ελπίδα «[...] αυτό να λειτουργήσει ως αφορμή για να γνωρίσει ακόμη περισσότερος κόσμος ένα κομμάτι της ζωής της πόλης που κάποτε έφερε το όνομα "Μητρόπολη του Σεφαραδισμού"».

8. Διαφύλαξη/ανάδειξη του στοιχείου

8.1. Πώς μεταδίδεται το στοιχείο στις νεότερες γενιές σήμερα;

Το συμπέρασμα που εξάγεται είναι ότι η θωράκιση της νεολαίας/κοινωνίας ενάντια σε ομαδοποιημένες ενέργειες κατά της διαφορετικότητας και η ανάδειξη προβλημάτων που προκύπτουν από παρόμοιες συμπεριφορές αποτελούν αναγκαιότητα. Σημαντικό στοιχείο που αιτιολογεί την ενίσχυση της γνώσης σχετικά με το Ολοκαύτωμα, αλλά και τον αντισημιτισμό, είναι η παροχή γενικότερης παιδείας στον πληθυσμό. Η έρευνα του Ιδρύματος H. Böll, με έδρα και τη Θεσσαλονίκη, παρέχει σημαντικά στοιχεία για την υποστήριξη της διαπίστωσης «[...] ότι η

εκπαίδευση και η γνώση μειώνουν την ξενοφοβία και τον ρατσισμό».

Δημοσιεύσεις ανοιχτών μαθημάτων για την ιστορική μνήμη, όπως αυτή στη ιστοσελίδα του Εβραϊκού Μουσείου Θεσσαλονίκης, είναι αυτονόητες, όπως ένα εργαστήρι χορωδιακής πράξης, με επίκεντρο την πολιτισμική γνωριμία. Έχει δημοσιευθεί, επίσης, στα πρακτικά του 8ου συνεδρίου της ΕΕΜΕ (Ελληνική Ένωση για τη Μέση Εκπαίδευση, βλ. διαδικτυακές πηγές).

Συνεπώς, κάθε μουσική πράξη που συμπεριλαμβάνεται σε εκδηλώσεις μνήμης, εκεί όπου καταγράψαμε αρκετά από τα τραγούδια, συνέβαλε στη διατήρηση της μνήμης στις κατοπινές γενιές, στους νεώτερους, αλλά και βοήθησε την ισραηλιτική κοινότητα της Θεσσαλονίκης να νιώσει περήφανη για την ιστορία της και την πολιτισμική της παράδοση. Εμείς και οι χορωδοί, οι συμμετέχοντες στην έρευνα, ο ραβίνος και όλη η κοινότητα έχουν κάτι να μοιραστούν πέρα από την καθημερινότητά τους και αυτό είναι τα τραγούδια τους.

Αυτά προσπάθησα να μεταφέρω στην έρευνα για τη συμπλήρωση του δελτίου· δηλαδή, το πώς ένα τραγούδι ξεδιπλώνει τη μοναξιά κάθε ανθρώπου και επικοινωνεί με την ανθρωπότητα για το καλό της μέλλον. Οι νέοι που βρίσκονται κοντά σε ανθρώπους με ισχυρά ιστορικά βιώματα και μοιράζονται μαζί τη σεφαραδίτικη μουσική κουλτούρα αποτελούν τεκμήριο βιωσιμότητας της παράδοσης.

Επίσης, τεκμήριο προσπαθειών διατήρησης και διάχυσης στους νεώτερους της σεφαραδίτικης μουσικής παράδοσης αποτελεί η επιστολή του Συλλόγου Φίλων Μουσικής Καλαμαριάς για την ανασύσταση της Νέας Χορωδίας & Ladino Choir of Thessaloniki, αναδεικνύοντας τις προσπάθειες που γίνονται με διαλέξεις, διαδικτυακά μαθήματα ισπανοεβραϊκών (σε επιμέλεια Κ. Παπάζογλου και της καθηγήτριας του ΑΠΘ κ. Ελ. Χοντολίδου) για τη διατήρηση της γλώσσας Λαδίνο (ειδικά από τον παλαιότερο σεφαραδίτη της περιοχής κ. Ισαάκ Αλχανάτη).

8.2. Μέτρα διαφύλαξης/ανάδειξης του στοιχείου που έχουν ληφθεί στο παρελθόν ή που εφαρμόζονται σήμερα (σε τοπική, περιφερειακή ή ευρύτερη κλίμακα)

Οι μέχρι τώρα δράσεις που βοηθούν στην αναμόχλευση της ιστορικής μνήμης αλλά και στη διαιώνισή της περιλαμβάνουν:

- Δημιουργία Εβραϊκού Μουσείου Θεσσαλονίκης που εμπεριέχει και συνδέσεις με τα υπόλοιπα Βαλκάνια, καθώς και επισκέψεις της χορωδίας σε συναγωγές της Σόφιας, των Σκοπίων ακόμη και της Βουδαπέστης
- Ηχογραφήσεις και αρχειοθέτηση ή ψηφιοποίηση των παλαιότερων ηχογραφήσεων και μαρτυριών
- Προσέλκυση εργασιών κινηματογράφησης (ως ντοκιμαντέρ), αλλά και ως επεξεργασμένου καλλιτεχνικού υλικού, όπως η ταινία *Ουζερί Τσιτσάνης*.

8.3. Μέτρα διαφύλαξης/ανάδειξης που προτείνεται να εφαρμοστούν στο μέλλον (σε τοπική, περιφερειακή ή ευρύτερη κλίμακα)

Ευπρόσδεκτες προτάσεις για τη διαφύλαξη και ανάδειξη του στοιχείου μπορεί να αφορούν σε:

- Περισσότερες ηχογραφήσεις και εκδόσεις σε διαφορετικά είδη και αντικείμενα σχετικά με την σεφαραδίτικη μουσική κουλτούρα
- Καθιέρωση τακτικών μαθημάτων και πολιτιστικών δράσεων, με την υποστήριξη των κατά τόπους περιφερειών και τη συνεργασία με αντίστοιχες περιφέρειες στην ευρύτερη περιοχή για ανταλλαγή απόψεων και συντονισμό
- Διοργάνωση ενός 1ου φεστιβάλ σεφαραδίτικης κουλτούρας υπό την εποπτεία μας.

Βιβλιογραφία

Algazi, L. (1958): *Chants Sephardis,* Federation Sephardite Mondiale Departement Culturel, London.

Cohen, M. A. (1964): *Samuel Usque's Consolation for the Tribulations of Israel*, The Jewish Publication Society of America, New York.

Constantopoulou, P. (1998): *Documents on the History of the Greek Jews: Records from the Historical Archives of the Ministry of Foreign Affairs*, Kastaniotis, Athens.

Danon, A. (1900) : "La Communauté juive de Salonique au XVIe siècle", *Revue des études juives* 40/80, σ. 206–230.

Koen-Sarano, M. (1993): *Vini kantaremos: Koleksión de kantes djudeo-espanyoles,* Ed. de l'Autora, Jerusalem.

Kounio, S. Heinz (2016): *Ein Liter Suppe und 60 Gramm Brot: Das Tagebuch des Gefangenen 109565*, Hentrich & Hentrich, Berlin.

Levy, I. (1959) : *Chants Judeo-Espagnoles*, Federation Sephardite Mondiale Departement Culturel, London.

Méndez, C. R. (1995): "Popular Sephardic Songs", στο: Ephe Avdela & Odette Varon-Vasar (επιμ.), *Hoi Hebraioi ston Helleniko choro: Zetemata historias ste makra diarkeia. Praktika tou 1ou symposiou historias, Thessalonike, Noembrios 1991,* Gavrielides Edition, Athens 1995, σ. 221–230.

Merk, U. (2013): *Sephardische Lieder*, Doblinger, Wien.

Saltiel, A. & J. Horowitz (2001): *Sephardisches Liederbuch: 51 judenspanische Lieder*, C. F. Peters, Frankfurt & New York.

Sojo, V. E. (1964) : *Nueve canciones de los Safarfies de Salonica*, ed. Direccion de la Escuela de musica "Jose Angel Lamas", Caracas.

Stoller, P. (1994): "Ethnographies as Texts/Ethnographers as Griots", *American Ethnologist* 21/2, σ. 353–366.

Mazower, M. (2006): *Θεσσαλονίκη πόλη των φαντασμάτων*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Δημητρούκα, Α. (1995): *Στην άλλη ακτή στην άλλη όχθη: Τραγούδια από την παράδοση των Ισπανοεβραίων*, επιμ. Μ. Φάις, Πατάκης, Αθήνα.

Μαυρίδης, Σ. (2013): *Τραγούδια της Θεσσαλονίκης από την άλωση ως την απελευθέρωση*, Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη.

Μέγας, Γ. (1993): *Ενθύμιον από τη ζωή της εβραϊκής κοινότητας: Θεσσαλονίκη 1897–1917*, Καπόν, Αθήνα.

Μέγας, Γ., & Τ. Μπενμαγιόρ (2017): *Οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης, μαρτυρίες μη Θεσσαλονικέων 50 μ.Χ.–1912*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Μπουρλάς, Μ. Μ. (2000): *Έλληνας, Εβραίος και αριστερός*, Νησίδες, Σκόπελος.

Ναρ, Α. (1999): *Σαλονικάι, δηλαδή Σαλονικιός*, Νεφέλη, Αθήνα.

Παπάζογλου, Κ. (2016): «Η σεφαραδίτικη μουσική παράδοση της Θεσσαλονίκης», στο: Ι. Παπαστάθη (επιμ.), *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας: Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά. Πρακτικά ΙΔ΄ διεθνούς επιστημονικής συνάντησης, 27–30 Μαρτίου 2014 (Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/mneme_x._a._kokole_praktika.pdf.

Παπάζογλου, Κ. (2012): «Σεφαραδίτικη μουσική παράδοση της Θεσσαλονίκης», στο: *Προσεγγίσεις του παραδοσιακού χορού. Πρακτικά 3ου επιστημονικού συνεδρίου,* Κέντρο Μελέτης Παραδοσιακών Χορών «ΚΥΚΛΟΣ», Θεσσαλονίκη, σ. 58–61.

Περαχιά, Λ. Χ. (1990): *Μαζάλ: Αναμνήσεις από τα στρατόπεδα του θανάτου (1943–1945),* επιμ. Ντίνος Χριστιανόπουλος, χ.ε., Θεσσαλονίκη.

Σεφιχά, Λ. Α. (2010): *Αναμνήσεις μιας ζωής και ενός κόσμου*, Ιανός, Θεσσαλονίκη.

Στρούμσα, Ι. (1997): *Διάλεξα τη ζωή...: Από τη Θεσσαλονίκη στο Άουσβιτς*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.

Τζαφλέρης Ν. (2016): *Το Ολοκαύτωμα των Εβραίων της Ευρώπης από τη ναζιστική Γερμανία*, Περιφέρεια Θεσσαλίας, Βόλος.

Τρεμόπουλος, Μ. (2018): *Τα τρία Ε (ΕΕΕ) και ο εμπρησμός του Κάμπελ: Το πογκρόμ του 1931 στη Θεσσαλονίκη*, Αντιγόνη, Θεσσαλονίκη.

Τσιραμπίδης, Α. (2010): *Ο προσφυγικός συνοικισμός Ναυάρχου Βότση,* Ιστορικό Αρχείο Προσφυγικού Ελληνισμού - Εύξεινος Λέσχη, Θεσσαλονίκη.

Διαδικτυακές πηγές (υπερσύνδεσμοι)

https://www.jct.gr/choir.php

https://www.youtube.com/playlist?list=PLRaKia5lnywgql8J0Qqk-G4-vzkDtI7uc

https://www.youtube.com/watch?v=q-RP514q2SU&list=PLRaKia5lnywiX-o8o-h6Czupo6ihkjw12Z

http://jmth.gr/article-06032014-ethnografia-foresies-mousiki

https://www.facebook.com/Codex-ensemble-%CE%9A%CF%8E%CE%B4%CE%B9%CE%BE-190516128150/

https://www.eeme.gr/images/stories/documents/dkoniari/8th_Conference_2018/_Keimena_Prakt_2018/2%CE%95%CF%81%CE%B3_%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%AC%CE%B6%CE%BF%CE%B3%CE%BB%CE%BF%CF%85_68-74.pdf

https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2060425

https://www.academia.edu/33172428/%CE%A3%CE%B5%CF%86%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%AF%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7_%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CE%B4%CE%BF%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%98%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7%CF%82_-_%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%AC%CE%B6%CE%BF%CE%B3%CE%BB%CE%BF%CF%85_%CE%9A%CF%89%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82_-_%CE%9C%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7_%CE%9A%CE%BF%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CE%B7.pdf

https://parallaximag.gr/life/thessaloniki-plousia-sefaraditiki-mousiki-parado-si-mesa-apo-ena-triglosso-vivlio-cd

https://www.ethnos.gr/politismos/moysiki/119138_ta-tragoydia-ton-ispanoe-braion-tis-thessalonikis

http://anastasiosskepseis.blogspot.com/2018/01/blog-post_17.html

http://cultureloversgr.blogspot.com/2015/11/blog-post_57.html

http://www.jmth.gr/article-06022014-judeo-espaniol

http://kehilotsalonika.blogspot.com/

https://www.filmfestival.gr/el/movie/movie/5873

https://www.youtube.com/watch?v=2ZNcvDBb-WI

Η «διευρυμένη μορφή σονάτας» («τύπου 1») στη μουσική δωματίου του Mozart και του Brahms: Η θέση του εμβόλιμου τμήματος και η διάσπαση του κύριου θέματος[1]

Ρήγας Ρηγάκης

Εισαγωγή

Σύμφωνα με τη *Θεωρία της Σονάτας* των Hepokoski και Darcy, στη «μορφή σονάτας τύπου 1», η οποία είναι γνωστή και ως «μορφή σονατίνας», μετά το τέλος της Έκθεσης, ακολουθεί απευθείας η Ανακεφαλαίωση (Επανέκθεση), με το κύριο θέμα στην αρχική κατάστασή του, τόσο σε τονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο.[2] Στη «διευρυμένη μορφή σονάτας τύπου 1», το πρώτο σκέλος της Ανακεφαλαίωσης, δηλαδή, αυτό που περιλαμβάνει το κύριο θέμα και τη μετάβαση, παρουσιάζεται διευρυμένο. Κατά την εξέλιξή του, εμφανίζεται ένα «εμβόλιμο τμήμα», το οποίο δεν υπήρχε στην Έκθεση, όπως φαίνεται στο Σχήμα 1. Το κύριο θέμα εκκινεί

1 Η παρούσα εργασία είναι μια εμπλουτισμένη εκδοχή μέρους της διπλωματικής εργασίας «Στοιχεία εξέλιξης της μορφής σονάτας στη μουσική δωματίου του Johannes Brahms», η οποία ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 2020 στο πλαίσιο του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών με τίτλο «Ιστορία και Θεωρία της Έντεχνης Μουσικής» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.

2 Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η ορολογία των Hepokoski και Darcy: «διευρυμένη μορφή σονάτας τύπου 1» και «διευρυμένη μορφή σονάτα-ρόντο τύπου 1» ("expanded Type-1 sonata" και "expanded Type-1 sonata-rondo", "Type 1^{exp}" και "Type $4^{1\text{-}exp}$" αντίστοιχα· βλ. James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-18th-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 349 και 409 αντίστοιχα). Άλλοι όροι που έχουν προταθεί στο παρελθόν για τον συγκεκριμένο τύπο σονάτας είναι: «σονάτα με μετατοπισμένη Επεξεργασία» ("sonata with displaced development"), όπου η Επεξεργασία εμφανίζεται ετεροχρονισμένα διακόπτοντας την Ανακεφαλαίωση, αλλά και «σονάτα με διευρυμένη Ανακεφαλαίωση» ("sonata with expanded recapitulation / with conflated response"), όπου η Επεξεργασία είναι ενσωματωμένη στην Ανακεφαλαίωση (βλ. Robert Pascall, *Formal Principles in the Music of Brahms*, διδακτορική διατριβή, Keble College, 1972, σ. 132)· «διευρυμένη διμερής σονάτα» ("amplified binary sonata"· βλ. John Daverio, "From 'Concertante Rondo' to 'Lyric Sonata': A Commentary on Brahms's Reception of Mozart", στο: David Brodbeck [επιμ.], *Brahms Studies, Vol. 1*, University of Nebraska Press, Lincoln 1994, σ. 117). Ο Rosen, τέλος, χαρακτηρίζει το εμβόλιμο τμήμα ως «δευτερεύουσα ανάπτυξη» ("secondary development"· βλ. Charles Rosen, *Sonata Forms* [revised edition], W. W. Norton, New York & London 1988, σ. 106–108, 116, 127–130 και 288–290).

τόσο την Έκθεση όσο και την Ανακεφαλαίωση πάντοτε στην αρχική τονική και θεματική κατάστασή του (συνήθως στη βαθμίδα της τονικής). Επίσης, το τέλος της Έκθεσης με την αρχή της Ανακεφαλαίωσης συνδέονται με «αναμετάβαση» (retransition), ένα τμήμα που προετοιμάζει την επαναφορά του κύριου θέματος. Το εμβόλιμο τμήμα, ανεξάρτητα από την έκτασή του και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που εμφανίζει κάθε φορά, παρουσιάζεται πάντοτε στο πρώτο σκέλος της Ανακεφαλαίωσης (κύριο θέμα - μετάβαση).

Σχήμα 1. Στη «διευρυμένη μορφή σονάτας τύπου 1», ένα «εμβόλιμο τμήμα» παρουσιάζεται κατά την εξέλιξη του πρώτου σκέλους της Ανακεφαλαίωσης.

Όλα τα μέρη που εξετάστηκαν, οκτώ (8) του Mozart και επτά (7) του Brahms, ακολουθούν τη «διευρυμένη μορφή τύπου 1», παρουσιάζοντας τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

- Η Έκθεση και η Ανακεφαλαίωση δεν επαναλαμβάνονται
- Στο τέλος της Έκθεσης, υπάρχει «αναμετάβαση» που προετοιμάζει την επαναφορά του κύριου θέματος
- Η Ανακεφαλαίωση αρχίζει με το εναρκτήριο τμήμα του κύριου θέματος στην αρχική τονική και θεματική κατάστασή του
- Το πρώτο σκέλος της Έκθεσης (κύριο θέμα - μετάβαση) παρουσιάζεται στην Ανακεφαλαίωση διευρυμένο μέσω της προσθήκης ενός εμβόλιμου τμήματος.

Επιπλέον, ανάμεσα στα υπό εξέταση έργα του Mozart, όλα τα τελικά μέρη ακολουθούν τη «διευρυμένη μορφή σονάτα-ρόντο τύπου 1», καθώς, μετά την Ανακεφαλαίωση, επανέρχεται το κύριο θέμα σε εκτενή και αυτούσια θεματικά μορφή (ενίοτε ελαφρώς συντομευμένο, χωρίς εσωτερικές επαναλήψεις). Το πιο σημαντικό είναι ότι διαχωρίζεται ρητά, με τέλεια πτώση, από την Coda που ακολουθεί. Από την άλλη, στα υπό εξέταση έργα του Brahms, η επαναφορά του κύριου θέματος μετά την Ανακεφαλαίωση, όταν υπάρχει, είναι πάντοτε μερική, συχνά παραλλαγμένη σε μεγάλο βαθμό και δεν διαχωρίζεται από την Coda, γεγονός που την καθιστά εναρκτήριο τμήμα της.[3]

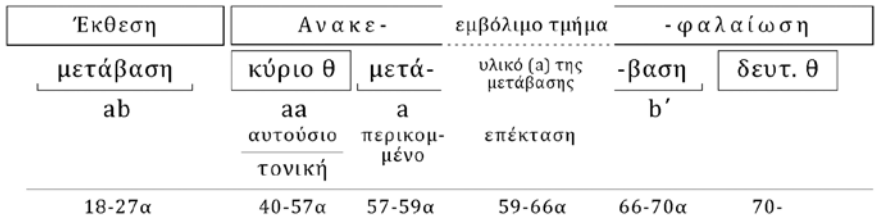
3 Στα έργα του Brahms, η πιο πιστή θεματικά επαναφορά της έναρξης του κύριου θέματος συναντάται στα τελικά μέρη του opus 111 και του opus 114.

Αυτό που εξετάζεται στην παρούσα εργασία είναι η ακριβής θέση του εμβόλιμου τμήματος σε σχέση με το κύριο θέμα και τη μετάβαση. Διερευνάται αν το εμβόλιμο τμήμα είναι τοποθετημένο στη ζώνη του κύριου θέματος ή της μετάβασης και πώς επηρεάζει η θέση του τον σχεδιασμό της μορφής.

Τα χαρακτηριστικά του εμβόλιμου τμήματος

Η εμφάνιση της συγκεκριμένης διευρυμένης μορφής παρατηρείται από την εποχή του Haydn μέχρι την εποχή του Dvořák.[4] Τα χαρακτηριστικά του εμβόλιμου τμήματος, όμως, ποικίλουν ανάλογα με τον χαρακτήρα που έχει το μέρος, αλλά και τη θέση του στην πολυμερή σονάτα.

Στα αργά μέρη, το εμβόλιμο τμήμα συνήθως είναι σύντομο και τα όριά του δεν είναι εντελώς διακριτά. Στα μέρη του Mozart, εντάσσεται στον χώρο της μετάβασης, όπου το υλικό παρεκκλίνει προσωρινά από την πορεία που ακολουθούσε στο αντίστοιχο σημείο της Έκθεσης. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το αργό μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων σε Σι♭ μείζονα*, K. 589. Όπως φαίνεται στο Σχήμα 2, στην Έκθεση, η μετάβαση απαρτίζεται από τα δύο αντιθετικά τμήματα a και b. Στην Ανακεφαλαίωση, το εμβόλιμο τμήμα εμφανίζεται στο μέσο της μετάβασης και συνιστά μια σύντομη επέκταση του τμήματος a.

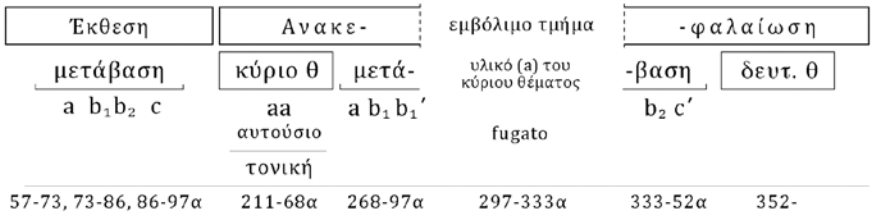


Σχήμα 2. Mozart, *Κουαρτέτο εγχόρδων σε Σι♭ μείζονα*, K. 589, II. Το εμβόλιμο τμήμα παρουσιάζεται στο μέσο της μετάβασης, συνιστώντας μια σύντομη επέκταση του εναρκτήριου τμήματός της (a).

Αντιθέτως, στα τελικά μέρη, το εμβόλιμο τμήμα είναι εκτενέστερο και συνήθως παρουσιάζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά Επεξεργασίας (π.χ. πολυτμηματική διάρθρωση, με στάσεις σε λίγο ή πολύ απομακρυσμένους αρμονικούς σταθμούς, fugato πάνω στο θεματικό υλικό κ.ά.) ή επεισοδίου (νέο θέμα με κλειστή μορφή). Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το τελικό μέρος του *Κουϊντέτου εγχόρδων σε Ντο μείζονα*, K. 515. Όπως φαίνεται στο Σχήμα 3, το εμβόλιμο τμήμα είναι

4 Βλ. Peter H. Smith, "Form and the Large-Scale Connection: Motivic Harmony and the Expanded Type-1 Sonata in Dvořák's Later Chamber Music", *Music Theory Spectrum* 40/2, 2018, σ. 276–277.

και πάλι τοποθετημένο περίπου στο μέσο της μετάβασης. Όμως, αυτήν τη φορά, διαχωρίζεται σαφώς από το τμήμα που προηγείται, είναι εκτενέστερο και περιέχει fugato πάνω στο υλικό του κύριου θέματος. Έτσι, σε περιπτώσεις σαν και αυτή, το εμβόλιμο τμήμα έχει τα βασικά χαρακτηριστικά μιας Επεξεργασίας.



Σχήμα 3. Mozart, *Κουϊντέτο εγχόρδων σε Ντο μείζονα*, K. 515, IV. Το εμβόλιμο τμήμα παρουσιάζεται στο μέσο της μετάβασης, έχοντας χαρακτηριστικά Επεξεργασίας.

Στον Brahms, το εμβόλιμο τμήμα με χαρακτηριστικά Επεξεργασίας συναντάται πολύ συχνότερα και η χρήση του δεν περιορίζεται μόνο στα (τελικά) μέρη γοργής χρονικής αγωγής, αλλά και σε ορισμένα με αργή ή μέτρια χρονική αγωγή, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στα εναρκτήρια μέρη του opus 25 και του opus 101 που περιγράφονται παρακάτω.

Γενικά, η «μορφή τύπου 1» διαρθρώνεται σε δύο ενότητες και όχι σε τρεις, όπως συμβαίνει στον πιο συνηθισμένο τύπο της κλασικής σονάτας («τύπος 3»). Μετά την Έκθεση, δεν παρουσιάζεται η Επεξεργασία, αλλά ακολουθεί απευθείας η Ανακεφαλαίωση. Όμως, η ύπαρξη του εμβόλιμου τμήματος προσθέτει στη μορφή τη διαδικασία της Επεξεργασίας, φέρνοντάς την πιο κοντά στην τριμερή μορφή και στη διάρθρωση τριών ενοτήτων. Στις περιπτώσεις μάλιστα όπου, αφενός, το εμβόλιμο τμήμα αποκτά διαστάσεις και χαρακτηριστικά τυπικής Επεξεργασίας (όπως συμβαίνει στο παραπάνω παράδειγμα) και, αφετέρου, εμφανίζεται πρόωρα, δηλαδή, πολύ κοντά στο τέλος της Έκθεσης (όπως συμβαίνει στα έργα του Brahms που περιγράφονται παρακάτω), τότε εύκολα μπορεί να χαρακτηρισθεί ως «τριμερής σονάτα με μετατοπισμένη Επεξεργασία». Όπως θα εξηγηθεί παρακάτω, η διάσπαση του κύριου θέματος από το εμβόλιμο τμήμα συναντάται συχνά στα έργα του Brahms. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το εμβόλιμο τμήμα, ως Επεξεργασία που παρουσιάζεται ετεροχρονισμένα (μετατοπισμένη), εμφανίζεται πρόωρα, δηλαδή, πολύ νωρίτερα απ᾽ ό,τι στο παραπάνω παράδειγμα του Mozart. Με αυτόν τον τρόπο, ο συγκερασμός μεταξύ διμέρειας και τριμέρειας ισορροπείται κατά τον μέγιστο δυνατό βαθμό.

Η έναρξη της μετάβασης

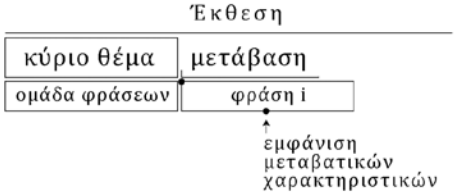
Σε παλιότερο γνωστό άρθρο, όπου εξετάζονται μέρη που ακολουθούν τη συγκεκριμένη διευρυμένη μορφή, γίνεται σύγκριση ανάμεσα σε 35 μέρη του Mozart και 20 του Brahms από όλα σχεδόν τα μουσικά είδη (μουσική για πιάνο, μουσική δωματίου, μουσική για ορχήστρα κ.λπ.).[5] Ωστόσο, η ακριβής θέση στην οποία εμφανίζεται το εμβόλιμο τμήμα δεν ανήκει στα ζητήματα που απασχολούν τη συγκεκριμένη μελέτη. Αυτό ίσως εξηγείται από το γεγονός ότι η εξέταση της θέσης του εμβόλιμου τμήματος προϋποθέτει τη σχετικά αυστηρή οριοθέτηση μεταξύ κύριου θέματος και μετάβασης. Όμως, μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1990, ο καθορισμός του ορίου που χωρίζει τα δύο αυτά τμήματα δεν φαίνεται να είχε απασχολήσει ιδιαίτερα τη θεωρία. Η μετάβαση συχνά αντιμετωπιζόταν ως επέκταση του κύριου θέματος παρά ως αυτοτελές τμήμα με σταθερό και συγκεκριμένο σημείο έναρξης. Υπήρχε η τάση, ως αφετηρία της μετάβασης, να ορίζεται το σημείο στο οποίο εμφανίζονται τα μεταβατικά χαρακτηριστικά (συνήθως η λεγόμενη «μετατροπία» ή χαρακτηριστικά άλλης παραμέτρου —ρητορικής, δυναμικής, υφής), όπως φαίνεται στο Σχήμα 4. Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη, δηλαδή, με το να ορίζεται ως έναρξη της μετάβασης το σημείο εμφάνισης των μεταβατικών χαρακτηριστικών, η αρχή της μετάβασης συχνά τοποθετείται στη διάρκεια μιας εν εξελίξει φράσης, κόβοντάς την στη μέση. Έτσι, το πρώτο μέρος της φράσης ανήκει στο κύριο θέμα, ενώ το δεύτερο στη μετάβαση. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, τόσο το κύριο θέμα όσο και η μετάβαση υστερούν σε επίπεδο φραστικής σύνταξης, καθώς η κατάληξη του θέματος μένει μετέωρη και την ίδια στιγμή η έναρξη της μετάβασης είναι ελλιπής.[6]

5 Βλ. Daverio, ό.π., σ. 114, 116, 122–123 κ.α.

6 Για παράδειγμα, σε άρθρο του 1995, η ολοκλήρωση του κύριου θέματος του τελικού μέρους του K. 515 του Mozart τοποθετείται στο μ. 69, δηλαδή σε ένα σημείο όπου παρατηρείται σημαντική μεταβολή της υφής και της δυναμικής (βλ. Joel Galand, "Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo", *Music Theory Spectrum* 17/1, 1995, σ. 46 / Example 12). Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, στο κύριο θέμα συμπεριλαμβάνεται και το a της μετάβασης του Σχήματος 3. Όσον αφορά όμως στην αρμονική παράμετρο και κυρίως στη φραστική σύνταξη, δεν πρόκειται για κάποιο σημείο τόσο σταθερό ώστε να μπορεί να συνιστά το τέλος του κύριου θέματος. Έχει ήδη προηγηθεί τέλεια πτώση στην τονική (μ. 57) και ακολουθεί διαφορετικό θεματικό υλικό. Στη συνέχεια (μ. 57–73) υπάρχουν δύο διαδοχικές ίδιες φράσεις που φαίνεται να σχηματίζουν από κοινού μία «περίοδο» (εδώ, αυτή η περίοδος αντιστοιχεί στο a της μετάβασης του Σχήματος 3). Ωστόσο, η «ακόλουθη φράση» της περιόδου δεν οδηγεί σε πτώση (μ. 73), αλλά μένει αρμονικά ανολοκλήρωτη, οδηγώντας σε νέο κινητικό τμήμα με μεταβατικό χαρακτήρα (βλ. Σχήμα 3, b1). Έτσι, αυτή η ανολοκλήρωτη περίοδος (μ. 57–73) δεν μπορεί να αποκοπεί από το τμήμα που ακολουθεί. Ως εκ τούτου, στην παρούσα εργασία το τέλος του κύριου θέματος (και η έναρξη της μετάβασης) τοποθετείται στην τέλεια πτώση του μ. 57.

Σχήμα 4. Η ταύτιση του σημείου όπου εμφανίζονται τα μεταβατικά χαρακτηριστικά με την έναρξη της μετάβασης καθιστά ελλιπή τη φραστική σύνταξη των δύο τμημάτων.

Από το 2000 περίπου και μετά, αυτή η αντίληψη φαίνεται να αλλάζει. Έκτοτε, ως αρχή της μετάβασης, ορίζεται συνήθως η αρχή της φράσης με τα μεταβατικά χαρακτηριστικά, ανεξάρτητα από το αν αυτά παρουσιάζονται κατά την έναρξή της ή όσο αυτή εξελίσσεται (Σχήμα 5). Δηλαδή, πολύ συνοπτικά, αφού εντοπιστούν τα όποια μεταβατικά χαρακτηριστικά, αναζητείται αναδρομικά ένα σημείο που έχει προηγηθεί και μπορεί να θεωρηθεί πειστικά ως τέλος του κύριου θέματος —σε επίπεδο αρμονίας, ρητορικής, υφής κ.λπ.— έτσι ώστε να είναι άρτια η φραστική σύνταξη τόσο του κύριου θέματος όσο και της μετάβασης.[7]



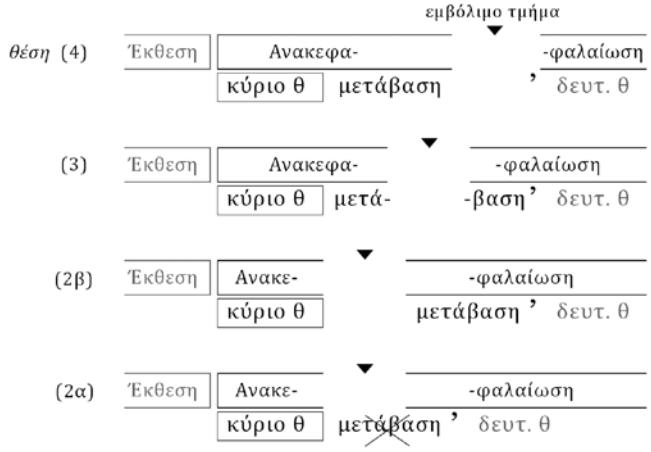
Σχήμα 5. Ο ορισμός της αρχής της φράσης που διαθέτει τα μεταβατικά χαρακτηριστικά ως σημείου έναρξης της μετάβασης προσδίδει στα δύο τμήματα άρτια φραστική συντακτική δομή.

7 Η πιο συστηματική μελέτη σχετικά με τα χαρακτηριστικά της μετάβασης μιας μορφής σονάτας, καθώς και με το σημείο εκκίνησής της, ανήκει μάλλον στη *Θεωρία της Σονάτας* των Hepokoski και Darcy. Πέρα από τον πολύ γενικό διαχωρισμό που γίνεται ανάμεσα στη «θεματικά ανεξάρτητη» (independent) και την «αναπτυξιακή» (developmental) μετάβαση —διαχωρισμός που είχε εν πολλοίς διατυπωθεί ήδη από τον Caplin— η ουσιαστική συνεισφορά της *Θεωρίας της Σονάτας* στο ζήτημα της μετάβασης είναι τα είδη της «αποδομούμενης επαναδιατύπωσης» (dissolving types). Σε αυτά τα είδη, αποθαρρύνεται ο καθορισμός του σημείου έναρξης της μετάβασης εκεί όπου εμφανίζονται τα χαρακτηριστικά αποδόμησης. Αντιθέτως, συνιστάται ο καθορισμός του να γίνεται νωρίτερα, στην αρχή της φράσης (Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 95). Για τα είδη της «αποδομούμενης επαναδιατύπωσης» (dissolving types), βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 101–113. Για τα γενικά είδη μετάβασης κατά τον Caplin, βλ. William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 127.

Όσον αφορά στη «διευρυμένη μορφή» που εξετάζεται εδώ, ο ακριβής καθορισμός του ορίου μεταξύ κύριου θέματος και μετάβασης είναι ιδιαίτερα σημαντικός, καθώς προσδιορίζει την ακριβή θέση του εμβόλιμου τμήματος σε σχέση με το όριο που χωρίζει το κύριο θέμα από τη μετάβαση, αποκαλύπτοντας αν το εμβόλιμο τμήμα εντάσσεται στη ζώνη του ενός ή του άλλου τμήματος.

Η θέση του εμβόλιμου τμήματος στα έργα του Mozart

Στα οκτώ (8) μέρη από τη μουσική δωματίου του Mozart που εξετάστηκαν, υπάρχει ένα κοινό στοιχείο που είναι καθοριστικό για τον συνολικό σχεδιασμό της μορφής.[8] Το εμβόλιμο τμήμα συναντάται μεν σε όλες τις πιθανές θέσεις μεταξύ κύριου και δευτερεύοντος θέματος, αλλά πάντοτε μετά την ολοκλήρωση του πρώτου, όπως φαίνεται στο Σχήμα 6α. Στη θέση 4, το εμβόλιμο τμήμα βρίσκεται μεταξύ μετάβασης και δευτερεύοντος θέματος, στη θέση 3, κόβει περίπου στη μέση τη μετάβαση —όπως στα παραπάνω μέρη του Mozart— στη θέση 2β, βρίσκεται μεταξύ κύριου θέματος και μετάβασης, και, τέλος, στη θέση 2α αντικαθιστά τη μετάβαση.[9] Δηλαδή, σε κανένα από τα υπό εξέταση μέρη το εμβόλιμο τμήμα δεν παρουσιάζεται προτού τελειώσει το κύριο θέμα, αλλά πάντοτε μετά την ολοκλήρωσή του. Με άλλα λόγια, σε κανένα από τα παραπάνω μέρη δεν ακολουθεί τμήμα του κύριου θέματος μετά το εμβόλιμο τμήμα.



Σχήμα 6α. Όλες οι θέσεις που παίρνει το εμβόλιμο τμήμα στα υπό εξέταση έργα του Mozart.

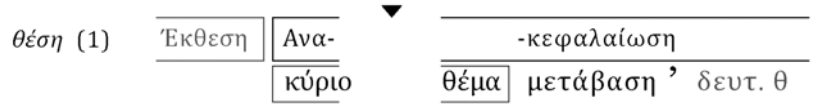
8 Για έναν αναλυτικό κατάλογο με τα μέρη που εξετάστηκαν, βλ. Παράρτημα.

9 Η αρίθμηση των θέσεων αντανακλά την εγγύτητα μεταξύ του εμβόλιμου τμήματος και του τέλους της Έκθεσης (ή της αρχής της Ανακεφαλαίωσης). Η θέση που έχει η Επεξεργασία στην τριμερή μορφή σονάτας, όπου είναι τοποθετημένη αμέσως μετά την Έκθεση, χρησιμοποιείται εδώ ως αφετηρία και ορίζεται ως «θέση 0». Βλ. παρακάτω, Σχήμα 6β και Σχήμα 12/6γ.

Η θέση του εμβόλιμου τμήματος στα έργα του Brahms

Σχεδόν σε όλα τα υπό εξέταση μέρη του Brahms, το εμβόλιμο τμήμα είναι εκτενές και περιέχει χαρακτηριστικά Επεξεργασίας. Έτσι, παρατηρώντας τη γενική άποψη της μορφής, τα μέρη αυτά μοιάζουν με τριμερή μορφή σονάτας, στην οποία, όμως, η ενότητα της Επεξεργασίας εμφανίζεται ετεροχρονισμένα, διακόπτοντας προσωρινά την ανακεφαλαιωτική διαδικασία. Για αυτό έχει επικρατήσει ο όρος «μετατοπισμένη Επεξεργασία».

Κατά την εξέταση επτά (7) μερών από τη μουσική δωματίου του Brahms, παρατηρείται ότι το εμβόλιμο τμήμα (Επεξεργασία) δεν συναντάται καθόλου στις θέσεις 3 και 4. Από την πρώτη στιγμή φαίνεται, δηλαδή, μια τάση για την τοποθέτηση του εμβόλιμου τμήματος πλησιέστερα στην αρχή της Ανακεφαλαίωσης / στο τέλος της Έκθεσης (βλ. Παράρτημα). Ανάμεσα σε αυτά τα μέρη, υπάρχουν τρία (3) στα οποία το κύριο θέμα εκκινεί την Ανακεφαλαίωση, λίγο αργότερα σταματά προσωρινά με την εμφάνιση του εμβόλιμου τμήματος και έπειτα η ανακεφαλαιωτική διαδικασία συνεχίζεται με το υπόλοιπο κύριο θέμα, όπως φαίνεται στο Σχήμα 6β.



Σχήμα 6β. Η θέση που παίρνει το εμβόλιμο τμήμα σε τρία μέρη του Brahms. Το κύριο θέμα διασπάται σε δύο (άνισα) τμήματα.

Όταν το εμβόλιμο τμήμα βρίσκεται στη θέση 1, διακόπτει το κύριο θέμα (ή ενσωματώνεται σε αυτό). Η Ανακεφαλαίωση ξεκινάει και εδώ με το κύριο θέμα στην αρχική μορφή του (τονικά και θεματικά), αλλά κάποια στιγμή παρουσιάζεται το εμβόλιμο τμήμα και έπειτα το κύριο θέμα συνεχίζεται από το σημείο που είχε διακοπεί προηγουμένως, πάλι στην αρχική μορφή του (τονικά και θεματικά). Εδώ, το εμβόλιμο τμήμα (ως μετατοπισμένη Επεξεργασία) πλησιάζει ακόμα περισσότερο τη θέση που έχει η Επεξεργασία στην τριμερή μορφή σονάτας.[10] Τρία τέτοια παραδείγματα είναι τα εναρκτήρια μέρη του *Κουαρτέτου με πιάνο αρ. 1, σε Σολ ελάσσονα*, opus 25, και του *Τρίο με πιάνο αρ. 3, σε Ντο ελάσσονα*, opus 101,

10 Στο άρθρο του Daverio, κατά τη σύγκριση ανάμεσα στο τελικό μέρος του K. 428 του Mozart και στο τελικό μέρος του opus 51 αρ. 1 του Brahms, επισημαίνεται ότι λίγο μετά την έναρξη της Ανακεφαλαίωσης, στο σημείο όπου εμφανίζεται το εμβόλιμο τμήμα, η διαδικασία της επεξεργασίας εμφανίζεται νωρίτερα στο έργο του Brahms (βλ. Daverio, ό.π., σ. 125). Ωστόσο, ούτε σε αυτό αλλά ούτε και σε άλλο σημείο του άρθρου δεν δίνεται συνέχεια σε αυτήν την παρατήρηση, καθώς η σύγκριση επικεντρώνεται σε άλλα ζητήματα.

καθώς επίσης το τελικό μέρος του *Κουϊντέτου εγχόρδων αρ. 2, σε Σολ μείζονα, opus* 111.[11]

Στο opus 25, I, το εναρκτήριο τμήμα του κύριου θέματος ακούγεται στην αρχή της Ανακεφαλαίωσης αυτούσιο θεματικά και στην περιοχή της τονικής, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί το εμβόλιμο τμήμα (Επεξεργασία). Αφού ολοκληρωθεί το εμβόλιμο τμήμα, το δεύτερο τμήμα του κύριου θέματος εμφανίζεται θεματικά αυτούσιο. Παρ' ότι αρχικά, στην Έκθεση, βρισκόταν στην περιοχή της σχετικής, αυτήν την φορά είναι μεταφερμένο στην ομώνυμη, όπως φαίνεται στο Σχήμα 7. Όπως φαίνεται, το κύριο θέμα απαρτίζεται από τα τρία (3) διακριτά τμήματα a, b και c. Το b είναι αντιθετικό τόσο σε θεματικό όσο και σε τονικό επίπεδο. Το c, από την άλλη μεριά, αρχίζει ως επαναδιατύπωση της εναρκτήριας φράσης του a, αλλά σύντομα οδηγεί σε πτώση στην τονική, ολοκληρώνοντας το κύριο θέμα. Στην Ανακεφαλαίωση, το εμβόλιμο τμήμα είναι τοποθετημένο ανάμεσα στα τμήματα a και b.

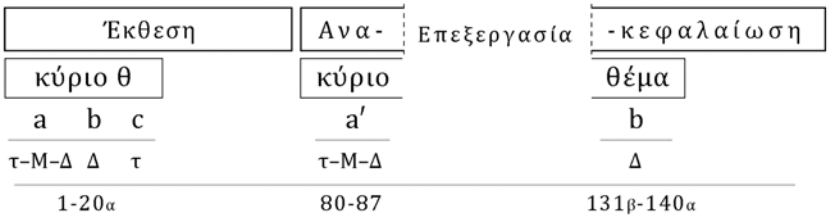
Σχήμα 7. Brahms, *Κουαρτέτο με πιάνο αρ. 1, σε Σολ ελάσσονα*, opus 25, I. Η θέση του εμβόλιμου τμήματος (Επεξεργασίας) εντάσσεται στον χώρο του κύριου θέματος.[12]

Ομοίως, στο opus 101, I, το πρώτο τμήμα του κύριου θέματος (a) ακούγεται στην αρχή της Ανακεφαλαίωσης παραλλαγμένο θεματικά και στην περιοχή της τονικής. Μετά το εμβόλιμο τμήμα, το δεύτερο τμήμα του κύριου θέματος (b) εμφανίζεται αυτούσιο τόσο θεματικά όσο και τονικά (Σχήμα 8). Και σε αυτήν την περίπτωση, το κύριο θέμα διαρθρώνεται με τα τρία διακριτά τμήματα a, b και c. Η διαφορά εδώ είναι ότι το c δεν είναι βασισμένο στο υλικό του a, όπως συνέβαινε

11 Τα τελικά μέρη των opus 114 και opus 26, σύμφωνα με τον Pascall, συνιστούν επίσης παρόμοιες περιπτώσεις. Ο Pascall τοποθετεί την έναρξη της μετάβασης πολύ αργότερα, με συνέπεια η Επεξεργασία να εντάσσεται στη ζώνη του κύριου θέματος. Για παράδειγμα, στο opus 114, τα μ. 116–127 αντιμετωπίζονται ως δεύτερο τμήμα του κύριου θέματος (βλ. Pascall, ό.π., σ. 102 και 128–129). Αντιθέτως, στην παρούσα εργασία θεωρείται πως το χωρίο που εκτείνεται στα μ. 17–37 (και αντίστοιχα στα μ. 116–135) συνιστά ενιαία μονάδα, με μορφή aabb, και ανήκει στη μετάβαση. Για το ίδιο ζήτημα στο opus 26, βλ. Pascall, ό.π., σ. 126 και 129.

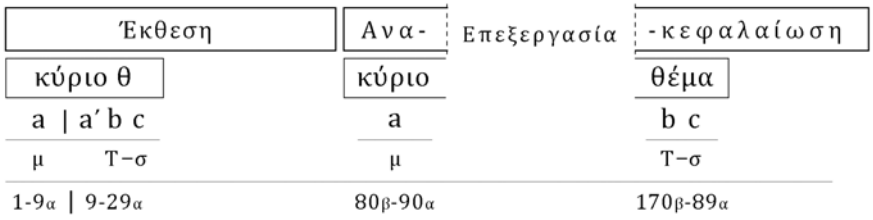
12 τ = τονική (i, Σολ ελάσσονα), Σ = Σχετική (III, Σι♭ μείζονα), υδ = υποδεσπόζουσα (iv, Ντο ελάσσονα), Τ = ομώνυμη (I, Σολ μείζονα), Δ = Δεσπόζουσα (V, Ρε μείζονα).

στο προηγούμενο παράδειγμα, αλλά είναι ένα θεματικά ανεξάρτητο και αυτοτελές τμήμα με δομή «πρότασης». Στην Ανακεφαλαίωση, τα τμήματα του κύριου θέματος έχουν ανακατανεμηθεί· το a εκκινεί την Ανακεφαλαίωση ως a′· εμπλουτισμένο θεματικά μετά την ενσωμάτωση του εναρκτήριου μοτίβου ανάκρουσης του δευτερεύοντος θέματος, το b εμφανίζεται αφού ολοκληρωθεί το εμβόλιμο τμήμα (Επεξεργασία), ενώ το c έχει φυλαχτεί για το τέλος, συνιστώντας το βασικό υλικό της Coda.



Σχήμα 8. Brahms, *Τρίο με πιάνο αρ. 3, σε Ντο ελάσσονα*, opus 101, I. Το εμβόλιμο τμήμα (Επεξεργασία) βρίσκεται στον χώρο του κύριου θέματος.[13]

Το τρίτο παράδειγμα είναι το τελικό μέρος του *Κουϊντέτου εγχόρδων αρ. 2, σε Σολ μείζονα, opus* 111. Όπως φαίνεται στο Σχήμα 9, στην Έκθεση, το κύριο θέμα απαρτίζεται από τη φράση a και το τμήμα a′bc. Το a λειτουργεί ως ρεφραίν και εκκινεί την Έκθεση, την Ανακεφαλαίωση και, αργότερα, την Coda. Το υπόλοιπο κύριο θέμα, περικομμένο, δηλαδή, το bc, εμφανίζεται τονικά και θεματικά ίδιο, επανεκκινώντας την ανακεφαλαιωτική διαδικασία μετά το τέλος της Επεξεργασίας, όπως συνέβαινε και στο προηγούμενο παράδειγμα.



Σχήμα 9. Brahms, *Κουϊντέτο εγχόρδων αρ. 2, σε Σολ μείζονα*, opus 111, IV. Το εμβόλιμο τμήμα (Επεξεργασία) βρίσκεται στον χώρο του κύριου θέματος.[14]

Και στις τρεις περιπτώσεις, το κύριο θέμα είναι, ήδη από την Έκθεση, μοιρασμένο σε δύο διακριτά και άνισα τμήματα: από τη μια είναι το εναρκτήριο τμήμα (a) και από την άλλη το υπόλοιπο κύριο θέμα. Αργότερα, στην Ανακεφαλαίωση,

13 τ = τονική (i, Ντο ελάσσονα), Μ = Μέση (III, Μι♭ μείζονα), Δ = Δεσπόζουσα (V, Σολ μείζονα).

14 μ = μέση (iii, Σι ελάσσονα), Τ = Τονική (I, Σολ μείζονα), σ = σχετική (vi, Μι ελάσσονα).

αυτά τα τμήματα πρόκειται να πλαισιώσουν την Επεξεργασία. Και στις τρεις περιπτώσεις, στην Έκθεση το εναρκτήριο a ολοκληρώνεται με σαφή και σύνθετη ένδειξη στίξης· η πτώση συνοδεύεται από αλλαγή υφής, τρόπου, δυναμικής, καθώς και από μικρή παύση. Τα στοιχεία αυτά συνιστούν ένα συμβάν το οποίο αφενός χαρακτηρίζει το κύριο θέμα και αφετέρου προαναγγέλλει την τομή που θα προκληθεί αργότερα από το εμβόλιμο τμήμα (Επεξεργασία) στο αντίστοιχο σημείο της Ανακεφαλαίωσης.

Γενικά, στην Ανακεφαλαίωση, επειδή το δευτερεύον θέμα είναι μεταφερμένο τονικά, η μετάβαση είναι αναγκαίο να υποστεί, έστω σε μικρό βαθμό, κάποια επεξεργασία, η οποία συνήθως δεν περιορίζεται μόνο στην αρμονική παράμετρο. Έτσι, η μετάβαση εμφανίζεται συχνά ανακατασκευασμένη, παραλλαγμένη, περικομμένη ή εκτεταμένη, ώστε να γίνει ομαλά το πέρασμα από το ένα θέμα στο άλλο. Αυτή η ανάγκη για επεξεργασία της μετάβασης δίνει τη δυνατότητα να τοποθετηθεί το εμβόλιμο τμήμα στον δικό της χώρο, κάτι που συνηθίζεται όχι μόνο σε σονάτες του Mozart και του Brahms, αλλά και πολλών άλλων συνθετών. Το κύριο θέμα, όμως, είναι το σημαντικότερο δομικό τμήμα, αφού σηματοδοτεί την έναρξη όχι μόνο της Έκθεσης, αλλά και της Ανακεφαλαίωσης, και για αυτό παρουσιάζεται σχεδόν πάντοτε σταθερό, τόσο τονικά όσο και θεματικά. Έτσι, η διάσπασή του από το εμβόλιμο τμήμα (ή η ενσωμάτωση αυτού του τμήματος στο κύριο θέμα) διαταράσσει, σε κάποιον βαθμό, την ιεραρχία μεταξύ των τμημάτων της Έκθεσης. Επιπλέον, όσον αφορά στη συνθετική διαδικασία, η προσθήκη ενός νέου τμήματος στην εξέλιξη του κύριου θέματος κατά την Ανακεφαλαίωση εμπλουτίζει και ανανεώνει τη νομοτελειακά ίδια, τονικά και θεματικά, επαναδιατύπωσή του.

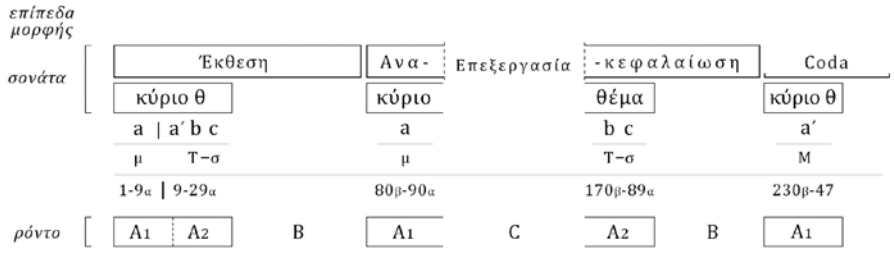
Είναι γνωστό ότι η ιδέα της τομής του κύριου θέματος στην Ανακεφαλαίωση προέρχεται από την τεχνική του ritornello του κλασικού κοντσέρτου. Στο κοντσέρτο της περιόδου του Mozart, το ritornello είναι το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα που επανέρχεται, αλλά τμηματικά, σε κομβικά σημεία της μορφής. Η διάσπαση του κύριου θέματος και η τμηματική επαναφορά του με παρόμοιο τρόπο, όπως παρατηρείται να συμβαίνει κατά τον 19ο αιώνα και σε άλλα είδη, έχει χαρακτηρισθεί ως αναβίωση της τεχνικής του ritornello.[15]

Σονάτα-ρόντο

Στο τελικό μέρος του opus 111 του Brahms που περιγράφηκε παραπάνω, το εναρκτήριο τμήμα του κύριου θέματος (a) επανεμφανίζεται ακόμη μία φορά στο τέλος, εκκινώντας την Coda, και με αυτόν τον τρόπο προσθέτει στη μορφή ένα επιπλέ-

15 Σχετικά με την αναβίωση της τεχνικής του ritornello στον 19ο αιώνα, με εκτενή σχολιασμό πάνω στο πρώτο μέρος του opus 101 του Brahms, βλ. Joel Galand, "Some Eighteenth-Century Ritornello Scripts and Their Nineteenth-Century Revivals", *Music Theory Spectrum* 30/2, 2008, σ. 239–282.

ον επίπεδο «ρόντο». Αυτό το επίπεδο σχηματίζεται από τη στιγμή που υπάρχουν τρεις διατυπώσεις του a στην αρχική τονική και θεματική του κατάσταση, όπως φαίνεται στο Σχήμα 10. Όπως περιγράφηκε παραπάνω, μετά την Επεξεργασία, υπάρχει μερική επαναφορά του κύριου θέματος. Έτσι, μέσω της διάσπασης του κύριου θέματος, πραγματοποιείται η συμμετρική παρουσίασή του εκατέρωθεν του εμβόλιμου τμήματος (Επεξεργασίας), χωρίς όμως την πλήρη επανάληψή του, αφού την πρώτη φορά εμφανίζεται το πρώτο τμήμα του (A1) και τη δεύτερη το υπόλοιπο (A2). Με αυτόν τον τρόπο, προκύπτει η πιο συμμετρική μορφή ρόντο (ABA C ABA), δίχως όμως τον πλεονασμό μιας ακόμα επανάληψης ολόκληρου του κύριου θέματος μετά την Επεξεργασία (μετά το C). Από τη μια μεριά, η έναρξη του κύριου θέματος (A1) ακούγεται τρεις (3) φορές —οι οποίες είναι απαραίτητες για να αποκτήσει ο σχεδιασμός χαρακτήρα «ρόντο»— και, από την άλλη, αυτό που ακολουθεί μετά το εμβόλιμο τμήμα ανήκει στο κύριο θέμα, δηλαδή, είναι ένα τμήμα σταθερό, τόσο τονικά όσο και θεματικά.[16]



Σχήμα 10. Brahms, *Κουϊντέτο εγχόρδων αρ. 2, σε Σολ μείζονα*, opus 111, IV. Συμμετρία και εναντιομορφία της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο μέσω της διάσπασης του κύριου θέματος από την Επεξεργασία.[17]

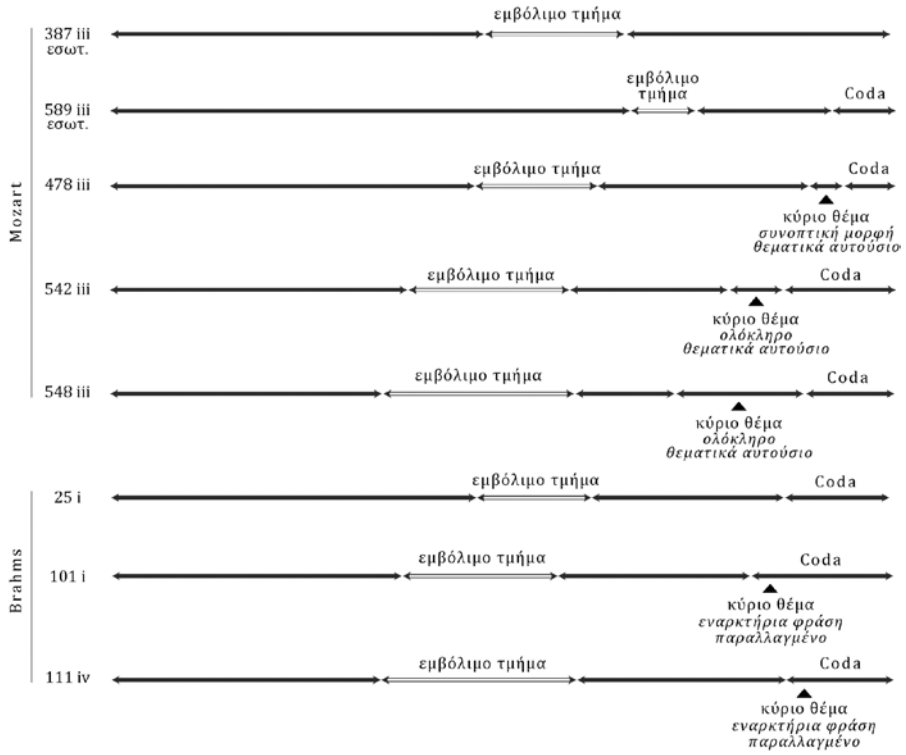
Ωστόσο, σε εκείνες τις περιπτώσεις έργων του Brahms όπου υπάρχουν και στοιχεία ενός «ρόντο», η έμφαση δίνεται στην πτυχή της σονάτας, καθώς η Έκθεση περιλαμβάνει τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια τυπική Έκθεση σονάτας: δεν είναι κατασκευασμένη ως αλληλουχία μεταξύ ρεφραίν και επεισοδίου (στοιχεία «ρόντο»), αλλά περιέχει δύο θέματα με εκτενή, σχετικά σύνθετη και

16 Η διάσπαση του κύριου θέματος από το εμβόλιμο τμήμα δεν εφαρμόζεται για πρώτη φορά από τον Brahms, καθώς παρατηρείται και σε τουλάχιστον δύο έργα του Schubert: στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε Σι♭ μείζονα*, D 960, και στο τελικό μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων σε Σολ μείζονα*, D 887. Και στα δύο, ο μορφολογικός σχεδιασμός είναι όμοιος με του opus 111 του Brahms που απεικονίζεται στο Σχήμα 10. Ωστόσο, τα μέρη αυτά ακολουθούν περισσότερο τη λογική των τελικών μερών του Mozart, είναι περισσότερο «ρόντο» παρά «σονάτες», και επιπλέον παρουσιάζουν ορισμένες επιμέρους σημαντικές μορφολογικές διαφορές σε σύγκριση με τα υπό εξέταση μέρη του Brahms.

17 μ = μέση (iii, Σι ελάσσονα), Τ = Τονική (I, Σολ μείζονα), σ = σχετική (vi, Μι ελάσσονα), Μ = ομώνυμη της μέσης (III, Σι μείζονα).

πολυτμηματική διάρθρωση, τα οποία γεφυρώνονται μέσω μιας αυτοτελούς μετάβασης (στοιχεία «σονάτας»).

Σε ορισμένα από τα υπό εξέταση μέρη των δύο συνθετών, εξετάζοντας τη γενική άποψη της μορφής, παρατηρείται πως το εμβόλιμο τμήμα λαμβάνει χώρα σχεδόν στο κέντρο της (ή λίγο νωρίτερα), όπως φαίνεται στο Σχήμα 11. Στο σχήμα γίνεται σύγκριση ανάμεσα σε μέρη των δύο συνθετών όσον αφορά στη θέση που έχει το εμβόλιμο τμήμα ως προς τη γενική άποψη της μορφής, ανεξάρτητα από το αν βρίσκεται στη ζώνη του κύριου θέματος ή της μετάβασης. Το μήκος των διανυσμάτων διατηρεί την αναλογία της έκτασης του εμβόλιμου τμήματος (σε μέτρα) σε σχέση με όσα προηγούνται από τη μια μεριά (Έκθεση - έναρξη Ανακεφαλαίωσης) και με όσα έπονται από την άλλη (υπόλοιπη Ανακεφαλαίωση - κύριο θέμα - Coda).



Σχήμα 11. Απεικόνιση της θέσης του εμβόλιμου τμήματος και της έκτασής του σε αναλογία με το υλικό που προηγείται (Έκθεση - έναρξη Ανακεφαλαίωσης) και το υλικό που έπεται (υπόλοιπη Ανακεφαλαίωση - κύριο θέμα - Coda).

Όπως φαίνεται, στα αργά (εσωτερικά) μέρη του Mozart, όπου δεν υπάρχει επαναφορά του κύριου θέματος μετά την Ανακεφαλαίωση, το εμβόλιμο τμήμα βρίσκεται αρκετά έως πολύ μετά το κέντρο της μορφής. Αντιθέτως, στα υπόλοιπα

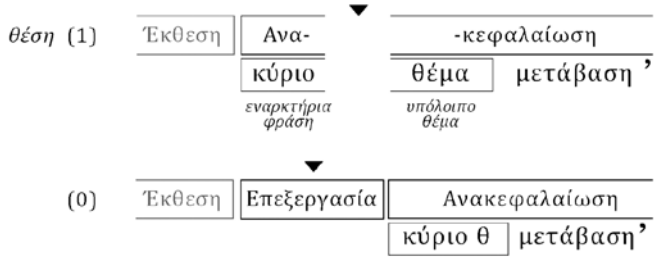
μέρη του Mozart (K. 478, 542, 548), παρατηρείται ότι το εμβόλιμο τμήμα είναι τοποθετημένο σχεδόν στο κέντρο της μορφής. Αυτό συμβαίνει επειδή, πριν από την Coda, υπάρχει ακριβής επαναδιατύπωση του κύριου θέματος, είτε μερική (K. 478) είτε ολόκληρη (K. 542, 548). Μέσω αυτής της εκτενούς επαναδιατύπωσης, προστίθεται επιπλέον υλικό μετά την Ανακεφαλαίωση, με αποτέλεσμα το υλικό που έπεται του εμβόλιμου τμήματος να είναι ίσης έκτασης ή οριακά μεγαλύτερης από το υλικό που προηγείται. Με αυτόν τον τρόπο, το εμβόλιμο τμήμα εμφανίζεται νωρίτερα, σχεδόν στο κέντρο της μορφής. Σε αυτές τις περιπτώσεις, όμως, η πτυχή «ρόντο» της μορφής υπερισχύει εκείνης της «σονάτας». Όσον αφορά στη φραστική σύνταξη, η επαναδιατύπωση του κύριου θέματος είναι οριοθετημένη με πτώση ή/και παύση, και έτσι διαχωρίζεται σαφώς από την Coda. Συνεπώς, η επαναδιατύπωση του κύριου θέματος σε αυτό το σημείο είναι ιδιαίτερα ισχυρή λόγω της έκτασής της, της πιστής επανάληψής της, αλλά και της αυτοτέλειάς της (σε φραστικό επίπεδο), συνιστώντας ένα επιπλέον στοιχείο που αναδεικνύει το επίπεδο του «ρόντο». Αντιθέτως, στα μέρη του Brahms, η μορφή κλίνει συνολικά περισσότερο προς τη σονάτα. Η επαναδιατύπωση του κύριου θέματος (όπου υπάρχει) μετά την Ανακεφαλαίωση είναι πολύ σύντομη και παραλλαγμένη, και επιπλέον είναι ενσωματωμένη στην Coda συνιστώντας το εναρκτήριο τμήμα της.

Πρόωρη εμφάνιση του εμβόλιμου τμήματος (ή της μετατοπισμένης Επεξεργασίας)

Συνοψίζοντας έως εδώ, στα υπό εξέταση έργα του Mozart, το εμβόλιμο τμήμα είτε δεν διασπά κανένα τμήμα της Ανακεφαλαίωσης, είτε διασπά τη μετάβαση, δηλαδή, ένα κινητικό και δευτερεύον τμήμα της μορφής. Αντιθέτως, σε τουλάχιστον τρία (3) έργα του Brahms, διασπά το κύριο θέμα, δηλαδή, ένα σταθερό δομικά τμήμα και μάλιστα το πιο σημαντικό.

Αυτά τα τρία μέρη του Brahms διαφέρουν από όλα τα υπόλοιπα και για έναν ακόμα λόγο. Δεδομένου ότι ο χαρακτηρισμός του εμβόλιμου τμήματος ως «μετατοπισμένη Επεξεργασία» έχει παγιωθεί εδώ και χρόνια, η εμφάνιση της «μετατοπισμένης Επεξεργασίας» σε αυτά συμβαίνει πρόωρα, συγκριτικά με τα υπόλοιπα.

Όπως φαίνεται στο σχήμα, στις τρεις περιπτώσεις του Brahms, το εναρκτήριο τμήμα του κύριου θέματος, που εκκινεί την Ανακεφαλαίωση και προηγείται της Επεξεργασίας, είναι μόνο μία φράση. Έτσι, η Επεξεργασία, τοποθετημένη στη θέση 1, προσεγγίζει στον μέγιστο δυνατό βαθμό το τέλος της Έκθεσης, δηλαδή, τη θέση που έχει στην τριμερή μορφή (θέση 0).



Σχήμα 12/6γ. Η πρόωρη εμφάνιση της «μετατοπισμένης Επεξεργασίας» στη διευρυμένη μορφή (θέση 1) προσεγγίζει στον μέγιστο βαθμό την (σχεδόν) κεντρική θέση που κατέχει η Επεξεργασία στην τριμερή μορφή (θέση 0).

Συμπέρασμα

Ανακεφαλαιώνοντας, υπάρχουν δύο σημαντικά στοιχεία που παρατηρούνται σε όλα τα υπό εξέταση μέρη του Brahms, ενώ στα υπό εξέταση μέρη του Mozart εμφανίζονται σποραδικά ή σπάνια:

- Ο χαρακτήρας της «σονάτας» υπερισχύει του «ρόντο»: ακόμα και όταν η μορφή διαθέτει ένα επίπεδο «ρόντο», αυτό είναι δευτερεύον, αφού τα στοιχεία της σονάτας υπερισχύουν.
- Το εμβόλιμο τμήμα έχει ρόλο (μετατοπισμένης) Επεξεργασίας: το εμβόλιμο τμήμα, τόσο στα τελικά μέρη όσο και στα εναρκτήρια, παρουσιάζει στοιχεία που του δίνουν χαρακτήρα και ρόλο Επεξεργασίας (μεγάλη έκταση, πολυτμηματική διάρθρωση με στάσεις σε λίγο ή πολύ απομακρυσμένους αρμονικούς σταθμούς, fugato πάνω στο θεματικό υλικό, νέο θέμα κ.ά.).

Όπως είναι γνωστό, αυτά τα στοιχεία προσδίδουν διττή ανάγνωση στη μορφή, καθώς αυτή μπορεί να χαρακτηρισθεί τόσο ως σονάτα «τύπου 1 διευρυμένη» όσο και ως «τύπου 3 (τριμερής) με μετατοπισμένη Επεξεργασία».

Τρία (3) από τα υπό εξέταση μέρη του Brahms παρουσιάζουν δύο επιπλέον στοιχεία που κάνουν τη μορφή να διαφέρει ακόμα περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα:

- Το εμβόλιμο τμήμα διασπά το κύριο θέμα: στην Ανακεφαλαίωση, το εμβόλιμο τμήμα / Επεξεργασία διακόπτει τη ροή του κύριου θέματος, δηλαδή, ενός σταθερού δομικά τμήματος και μάλιστα του πιο σημαντικού. Αντιθέτως, στις υπόλοιπες περιπτώσεις, το εμβόλιμο τμήμα παρουσιάζεται μετά την ολοκλήρωση του κύριου θέματος.
- Πρόωρη θέση του εμβόλιμου τμήματος (της μετατοπισμένης Επεξεργασίας): το εμβόλιμο τμήμα εμφανίζεται πρόωρα (στη θέση 1)· δεν βρίσκεται απλώς στη ζώνη του κύριου θέματος, διασπώντας το, αλλά είναι τοποθετημένο πολύ κοντά στη θέση που έχει η Επεξεργασία στην τριμερή μορφή (θέση 0), παίρνοντας κεντρική θέση στον συνολικό σχεδιασμό της. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται σχετική ισορροπία ανάμεσα στο υλικό που προηγείται και σε αυτό που έπεται.

Με τη συνύπαρξη των παραπάνω τεσσάρων στοιχείων, ο συγκερασμός διμέρειας και τριμέρειας ισορροπεί στον μέγιστο δυνατό βαθμό, καθώς η μορφή «τύπου 1» και η μορφή «τύπου 3» συνδιαλέγονται ισότιμα.

Ο συγκεκριμένος τύπος σονάτας, όπως συναντάται στον Brahms, είναι γνωστό πως έχει τις καταβολές του τόσο στο "concertante rondo", που συνήθως παρουσιάζεται στα τελικά μέρη έργων του Mozart (όπως εύστοχα συνοψίζεται στον τίτλο του άρθρου του Daverio), όσο και στην τεχνική του ritornello, της οποίας η εφαρμογή συναντάται συστηματικά και παράλληλα επεκτείνεται και σε άλλα είδη εκτός του κοντσέρτου (στη μουσική δωματίου, στη συμφωνία κ.α.). Το γεγονός ότι, στον Mozart, το εμβόλιμο τμήμα εμφανίζεται μετά την ολοκλήρωση του κύριου θέματος, ενώ στον Brahms πολύ νωρίτερα, διαταράσσοντας την εξέλιξή του —και μάλιστα σε μέρη όπου τα στοιχεία του «ρόντο» απουσιάζουν εντελώς (opus 25, I και opus 101, I)— αποτελεί μια σημαντική μορφολογική διαφορά που παρουσιάζει ο συγκεκριμένος τύπος σονάτας, τουλάχιστον στη μουσική δωματίου, από την κλασική στη ρομαντική περίοδο.

Παράρτημα

α) Κατάλογος με τα υπό εξέταση έργα μουσικής δωματίου των Mozart και Brahms που έχουν διευρυμένο το πρώτο σκέλος της Ανακεφαλαίωσης (κύριο θέμα - μετάβαση)

β) Η θέση του εμβόλιμου τμήματος σε σχέση με τα τμήματα της Ανακεφαλαίωσης (πρβλ. Σχήματα 6α, 6β και 12/6γ)

	(α)					(β)			
						Ανα-	εμβόλιμο τμήμα		-κεφαλαίωση
	έτος	Κ./ Op.	τονικό κέντρο	είδος συνόλου	μέρος	κύριο θ	μετάβαση		δευτ. θ
Mozart	1782	387	G	SQ	εσωτερικό		2β		
	1785	478	Gm	PQ	τελικό		2β		
	1786	493	E♭	PQ	τελικό			3	
	1787	515	C	SQn	τελικό			3	
	1788	542	E	PT	τελικό		2β		
	1788	548	C	PT	τελικό		2α		
	1789	575	D	SQ	τελικό				4
	1790	589	B♭	SQ	εσωτερικό			3	
Brahms	1861	25	Gm	PQ	εναρκτήριο	1			
	1861	26	A	PQ	τελικό		2β		
	1864	34	Fm	PQn	τελικό		2β		
	1886	101	Cm	PT	εναρκτήριο	1			
	1889	8	B	PT	τελικό		2α		
	1890	111	G	SQn	τελικό	1			
	1891	114*	Am	CT	τελικό		2β*		

Η θεωρία των σχημάτων ως μεθοδολογικό αναλυτικό εργαλείο στα μενουέτα από τις Γαλλικές Σουϊτες του J. S. Bach

Θάλεια Αδελφοπούλου

Τα «μουσικά σχήματα», όπως τα παρουσιάζει ο Robert Gjerdingen στο βιβλίο του *Music in the Galant Style*, αποτελούν μια πρόταση για έναν νέο τρόπο βιωματικής ακρόασης της μουσικής του 18ου αιώνα.[1] Αυτή η νέα πρόταση του Gjerdingen προέκυψε μέσω της συστηματικής παρατήρησης των «μουσικών συμπεριφορών» (musical behaviors) της μουσικής, που τον οδήγησε σε ένα «μουσικό λεξιλόγιο» (musical vocabulary).[2] Αυτό το λεξιλόγιο είναι τα μουσικά σχήματα, τα οποία ο ίδιος περιγράφει ως «συνηθισμένες μουσικές φράσεις» και «μουσικά μοτίβα που διδάχθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από τους συνθέτες της εποχής».[3]

Στην Ευρώπη του 18ου αιώνα, είναι πολύ διαδεδομένη η πρακτική του partimento, η οποία ξεκινάει από τη Νάπολη, το κυριότερο μουσικό κέντρο του ιταλικού Νότου.[4] Στη Νάπολη υπάρχουν τα τέσσερα φημισμένα κονσερβατόρια, στα οποία διδάσκουν καταξιωμένοι μουσικοί της εποχής και, έτσι, της παρέχουν επάξια μια εξέχουσα θέση στο μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα όχι μόνο της Ιταλίας αλλά και σε πανευρωπαϊκό επίπεδο.[5] Τα partimenti, λοιπόν, δεν ήταν μόνο μια παιδαγωγική πρακτική που χρησιμοποιείτο στα ωδεία για την εκμάθηση των ανώτερων θεωρητικών και της σύνθεσης, αλλά και μια συνθετική πρακτική αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, γι' αυτό και υπάρχει ένας διχασμός ως προς το αν οι καταγεγραμμένες πραγματοποιήσεις των partimenti που έχουν σωθεί αποτελούν αυτοτελή μουσικά έργα με καλλιτεχνικό περιεχόμενο ή είναι απλώς διεκπεραιωτικές ασκήσεις στο πιάνο.[6]

Ο αυτοσχεδιαστικός, πρακτικός και παιδαγωγικός χαρακτήρας του partimento δημιούργησε ένα πλήθος στερεοτυπικών κινήσεων στα χέρια των σπουδαστών στο πιάνο. Αυτές οι κοινοτοπικές κινήσεις (π.χ. πτώσεις, μικρά εισαγωγικά μοτίβα κ.ά.) ήταν αρκετές για τις πρώιμες ασκήσεις των partimenti.[7] Όταν οι σπουδαστές έφταναν στο επίπεδο να πραγματοποιήσουν μια εκτενέστερη μορφή partimen-

1 Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York 2007.
2 Στο ίδιο, σ. 4–6.
3 Στο ίδιο, σ. 9 και 16.
4 Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012, σ. 41.
5 Στο ίδιο, σ. 7.
6 Στο ίδιο, σ. 16.
7 Στο ίδιο, σ. 48 και 63.

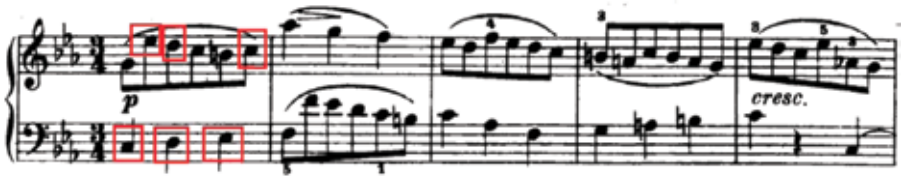
το, όπως την πολύ διαδεδομένη μορφή του partimento-φούγκα, τότε έπρεπε να διαχειριστούν θέματα υφής, τις αντιστικτικές εισόδους των φωνών και ένα πολύπλοκο σύμπλεγμα μουσικών παραμέτρων.[8] Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό ότι, τόσο στις πρώιμες μορφές του partimento όσο και στις πιο προχωρημένες, είναι πολύ πιθανό αυτό το «μουσικό λεξιλόγιο» να αποτελούσε μια «δεξαμενή» επιλογών για την πραγματοποίηση των partimenti.[9] Η αποστήθιση των «μουσικών σχημάτων» ήταν πιθανόν απαραίτητη από τους μαθητές των ωδείων, αφού δεν αποτελούσαν «μυστικό», αλλά «ήταν σχεδιασμένα για να τα αντιλαμβάνεται οποιοσδήποτε είχε ακούσει αρκετή από αυτήν τη μουσική».[10]

Για τη μουσική του 18ου αιώνα, σήμερα χρησιμοποιούνται οι όροι «μπαρόκ» και «κλασσική μουσική», προσδιορισμοί που ο Bach ή ο Mozart δεν άκουσαν ποτέ.[11] Αντιθέτως, ο όρος «μουσική galant» χρησιμοποιείτο ευρέως κατά τον 18ο αιώνα για να περιγράψει μουσικά κομμάτια με διακριτή μελωδική γραμμή (συνήθως με περιοδικότητα στις μελωδίες) και μια εύκολη και ελαφριά συνοδεία.[12] Ο ίδιος ο Gjerdingen αναφέρει πως «ακόμα και ο J. S. Bach, τον οποίο το γενικό κοινό θεωρεί ως αντιπροσωπευτικό συνθέτη του μπαρόκ, δημιούργησε μουσική galant όταν αυτή εξυπηρετούσε τους σκοπούς του ίδιου και των υποστηρικτών του» και πως, όντας σύγχρονος του Francesco Durante, ναπολιτάνου συνθέτη της χρυσής εποχής του partimento, γνώριζε τη ναπολιτάνικη μουσική και την υψηλή της αξία.[13]

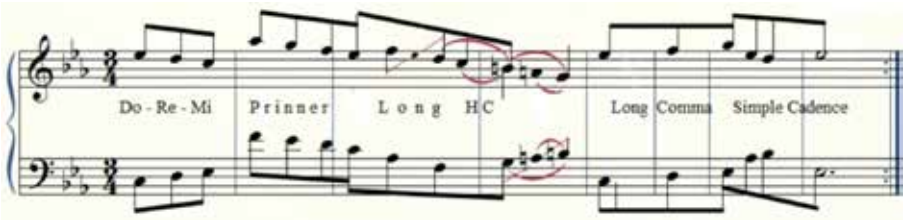
Ο Gjerdingen, μιλώντας για τα μουσικά σχήματα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα μενουέτα, κάνει επίκληση στην αυθεντία και συμφωνεί εν μέρει με τη δήλωση του Riepel πως τα μεγαλύτερα σε έκταση και διάρκεια έργα της εποχής του galant, όπως σονάτες, συμφωνίες και κοντσέρτα, δεν είναι τίποτα παραπάνω από εκτεταμένα μενουέτα.[14] Σε παιδαγωγικό επίπεδο, αναφέρει πως, αφού οι μαθητές είχαν επιτυχώς διαχειριστεί ένα μενουέτο, μπορούσαν να δουλέψουν πλέον μόνοι και σε μεγαλύτερες συνθέσεις, ενώ αν δεν μπορούσαν να συνθέσουν ένα καλό μενουέτο, δεν θα είχε νόημα να επιχειρήσουν να καταπιαστούν με μεγαλύτερες μουσικές μορφές.[15] Μάλιστα, μερικά από τα σχήματα που προτείνει, όπως το fonte, το monte και το ponte, τα προσδιορίζει βάσει των μενουέτων.[16] Ένα fonte, για παράδειγμα, στις περισσότερες περιπτώσεις, συναντάται μετά τη διπλή διαστολή για την επανάληψη, στην αρχή του δεύτερου τμήματος ενός μενουέτου.[17]

8 Στο ίδιο, σ. 46.
9 Gjerdingen, ό.π., σ. 465.
10 Στο ίδιο, σ. 15.
11 Στο ίδιο, σ. 5.
12 Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, "Galant", στο: *Grove Music Online,* 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10512.
13 Gjerdingen, ό.π., σ. 6 και 226.
14 Στο ίδιο, σ. 73.
15 Στο ίδιο.
16 Στο ίδιο, σ. 61.
17 Στο ίδιο, σ. 73–76.

Το Do-Re-Mi, ένα ανοδικό και αγαπημένο εναρκτήριο σχήμα, αποτελείται από τρία στάδια, με το πρώτο και το τελευταίο να είναι σταθερά, ενώ το δεύτερο να είναι λιγότερο σταθερό, υποστηρίζοντας συνήθως συγχορδίες σε α΄ αναστροφή.[18] Οι φθόγγοι Ντο-Ρε-Μι συνήθως εμφανίζονται στη μελωδία, με την αντίστιξη Ντο-Σι-Ντο στο μπάσο, αλλά, όπως φαίνεται στα Παραδείγματα 1α και 1β, μπορεί να συμβεί και το αντίθετο.



Παράδειγμα 1α. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 2*, BWV 813, Μενουέτο, μ. 1–5.

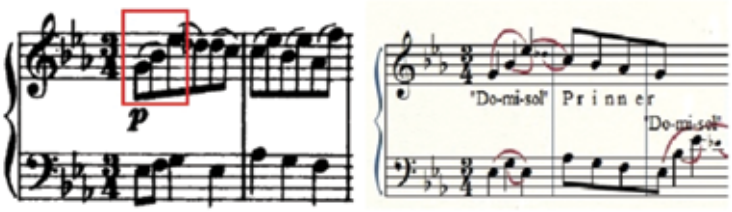


Παράδειγμα 1β. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 2*, BWV 813, Μενουέτο, μ. 1–8, οδηγός σχημάτων.

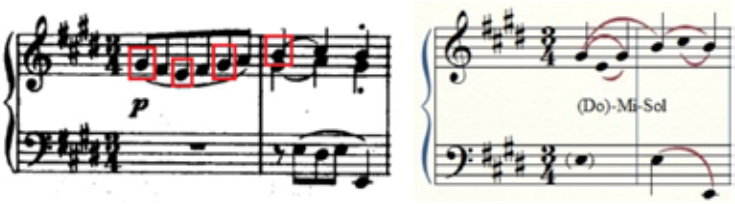
Η πιο διαδεδομένη παραλλαγή του Do-Re-Mi ήταν η προσθήκη ενός τέταρτου σταδίου, με τη βηματική κίνηση να γίνεται σε δύο φάσεις (Ντο-Ρε / Ρε-Μι) με επανάληψη του δεύτερου σταδίου. Άλλες παραλλαγές ήταν η χρωματική διάβαση, Ντο-Ντο♯-Ρε-Ρε♯-Μι, ή η μίμηση σε διάστημα τρίτης, όπου η κίνηση Ντο-Ρε-Μι συνοδεύεται από την κίνηση Μι-Φα-Σολ.

Για τα εναρκτήρια σχήματα, ο Gjerdingen διευκρινίζει πως, αν συμπεριλαμβάναμε τα χιλιάδες κομμάτια που ξεκινάνε με Do-Mi-Sol (με την συγκεκριμένη τριάδα φθόγγων είτε σε αυτή είτε σε άλλη διάταξη) στην κατηγορία των ανοδικών σχημάτων με τρία στάδια, θα μιλούσαμε για ένα σημαντικό μέρος όλων σχεδόν των κομματιών galant και για ένα ακόμα μεγαλύτερο μέρος των εναρκτήριων μερών.[19] Αυτό το πιο ελεύθερο σχήμα Ντο-Μι-Σολ συναντάμε στην έναρξη των μενουέτων από τις *Γαλλικές σουΐτες αρ. 4 και αρ. 6* (βλ. Παραδείγματα 2α και 2β).

18 Όλες οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το Gjerdingen, ό.π., σ. 77–88.
19 Στο ίδιο, σ. 88.

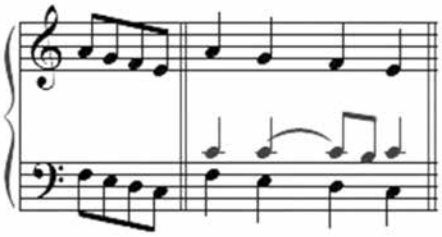


Παράδειγμα 2α. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 4*, BWV 815, Μενουέτο, μ. 1–2



Παράδειγμα 2β. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 6*, BWV 817, Μενουέτο, μ. 1–2.

Η μουσική αντιδρά στα εναρκτήρια σχήματα με τα σχήματα απάντησης.[20] Ο Gjerdingen χρησιμοποιεί τη λέξη "riposte", η οποία, ως ουσιαστικό, σημαίνει στην κυριολεξία «εύστοχη, έξυπνη απάντηση», ενώ ως ρήμα «αντικρούω», «δίνω πληρωμένη απάντηση». Το πιο δημοφιλές απαντητικό σχήμα είναι το Prinner, που αποτελείται από τέσσερα στάδια.[21] Η μελωδία ακολουθεί βηματική καθοδική κίνηση από την έκτη προς την τρίτη βαθμίδα της κλίμακας, σε συνδυασμό με αντιστικτική παράλληλη κίνηση σε διάστημα δέκατης στο μπάσο, δηλαδή καθοδική κίνηση από την τέταρτη προς την πρώτη βαθμίδα της κλίμακας αντίστοιχα (βλ. Παράδειγμα 3). Το Prinner είναι ουσιαστικά η παλιά clausula vera αλλά στην galant εκδοχή της.[22]

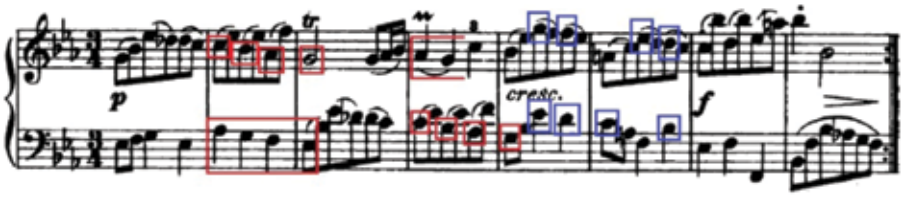


Παράδειγμα 3. Το νέο Prinner σε ύφος galant και η παλιά clausula vera

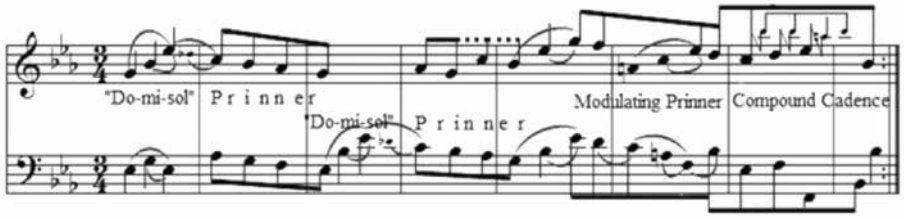
Στο Μενουέτο της *Γαλλικής σουΐτας αρ. 4*, την αυλαία ανοίγει το εναρκτήριο

20 Στο ίδιο, σ. 45.
21 Στο ίδιο, σ. 45–60.
22 Στο ίδιο, σ. 46.

σχήμα Do-Mi-Sol, με το αναμενόμενο απαντητικό Prinner να ακολουθεί (βλ. Παραδείγματα 4α και 4β). Ο συνδυασμός των δύο δεν είναι τίποτα άλλο από τον βασικό κανόνα μελωδικής κατασκευής της αντίστιξης, που αξιώνει, μετά από ένα μεγάλο ανοδικό διάστημα, να υπάρξει πλήρωση με αντίθετη και, ιδανικά, βηματική κίνηση. Εδώ, για το ανοδικό διάστημα έκτης Σολ-Μι♭, που αποτελεί μέρος του ανοδικού σχήματος Do-Mi-Sol, έρχεται η καθοδική βηματική πλήρωση ως Prinner.



Παράδειγμα 4α. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 4*, BWV 815, Μενουέτο, μ. 1–8.



Παράδειγμα 4β. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 4*, BWV 815, Μενουέτο, μ. 1–8, οδηγός σχημάτων.

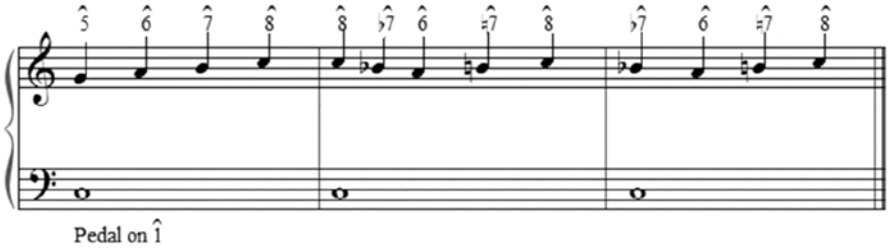
Μία από τις πιο συχνές μορφές Prinner είναι το μετατροπικό (modulating) Prinner, το οποίο αποτελεί έναν τρόπο για να κινηθεί γρήγορα η μουσική προς την τονικότητα της δεσπόζουσας.[23] Στα Παραδείγματα 4α και 4β, το Prinner ξεκινάει στη Μι♭ μείζονα και, με τον φθόγγο Λα♮ τονικοποιεί τη δεσπόζουσα, Σι♭ μείζονα.

Όλες οι δομικά «σημαντικές» βαθμίδες στην κοινή πρακτική της τονικής μουσικής (η πρώτη, η τέταρτη και η πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας) έχουν το δικό τους σχήμα, με τη χαμηλότερη φωνή να «κρατάει» τον εκάστοτε φθόγγο ως ισοκράτη και την επάνω φωνή να κινείται αντιστικτικά. Στο Παράδειγμα 5 φαίνεται το σχήμα που ο Gjerdingen ονομάζει Quiescenza, με την πρώτη βαθμίδα ως ισοκράτη και την επάνω φωνή να κινείται με βηματική ανοδική κίνηση στο επάνω τετράχορδο.[24] Ως παραλλαγή, η αρχική πέμπτη βαθμίδα μπορούσε να αντικατασταθεί

23 Στο ίδιο, σ. 52–53.

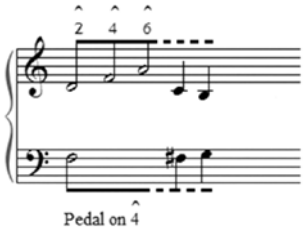
24 Όλες οι πληροφορίες της παραγράφου από αυτό το σημείο και έπειτα προέρχονται από το Gjerdingen, ό.π., σ. 181–195.

από τη βηματική κίνηση από τη θεμέλιο προς τη βαρυμένη έβδομη, η οποία έπειτα οξύνεται ξανά για να γίνει προσαγωγέας (βλ. Παράδειγμα 5). Στην αγαπημένη εκδοχή του C. P. E. Bach, επίσης, παραλείπεται η αρχική θεμέλιος και μένουν δύο χρωματικά μέρη: η βαρυμένη έβδομη, που κινείται προς την έκτη, είναι το πρώτο ζεύγος ως "proposte", και ο προσαγωγέας, που κινείται προς τη θεμέλιο, αποτελεί το δεύτερο ζεύγος ως "reposte". Συνήθως το proposte υπήρχε σε εσωτερική φωνή, ενώ το reposte σε εξωτερική.



Παράδειγμα 5. Quiescenza: βασικό σχήμα και παραλλαγές.

Indugio ονομάζεται ο ισοκράτης στην τέταρτη βαθμίδα (βλ. Παράδειγμα 6).[25] Συνήθως υποστηρίζει μια συγχορδία σε α΄ αναστροφή (απλή ή μεθ' εβδόμης), με την επάνω φωνή να δίνει βαρύτητα στη δεύτερη βαθμίδα και να «αγγίζει» την τέταρτη και έκτη βαθμίδα πριν κινηθεί πιθανώς προς τη δεσπόζουσα. Ο Gjerdingen αναφέρει για το Indugio πως είναι «μια παιχνιδιάρικη καθυστέρηση ή μια επιμονή που καθυστερεί την άφιξη στη δεσπόζουσα».

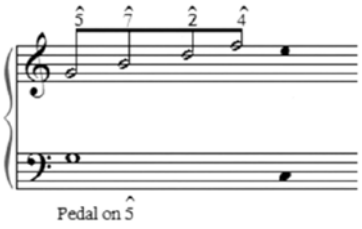


Παράδειγμα 6. Indugio

Το σχήμα που βασίζεται στον ισοκράτη της δεσπόζουσας ονομάζεται Ponte και συνήθως εμφανίζεται μετά τη διπλή διαστολή στα μενουέτα.[26] Αποτελεί μια πιο αφηρημένη και όχι τόσο συστηματική γέφυρα μεταξύ δύο τονικοτήτων, ενώ δίνει έμφαση στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης με ανοδική κίνηση στην ψηλότερη μελωδική γραμμή. Ο αρπισμός που φαίνεται στο Παράδειγμα 7 αποτελεί μια εν-

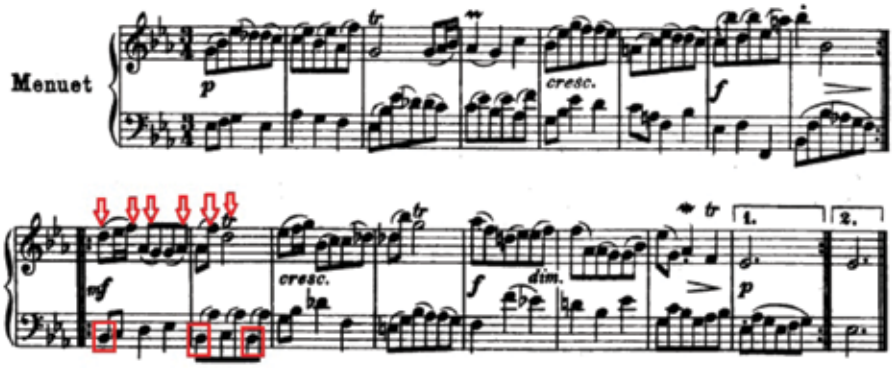
25 Όλες οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το Gjerdingen, ό.π., σ. 273–283.
26 Όλες οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το Gjerdingen, ό.π., σ. 197–215.

δεικτική κίνηση, με τις παραλλαγές και τους συνδυασμούς που μπορεί κανείς να συναντήσει στο πραγματικό ρεπερτόριο να είναι πολλοί.

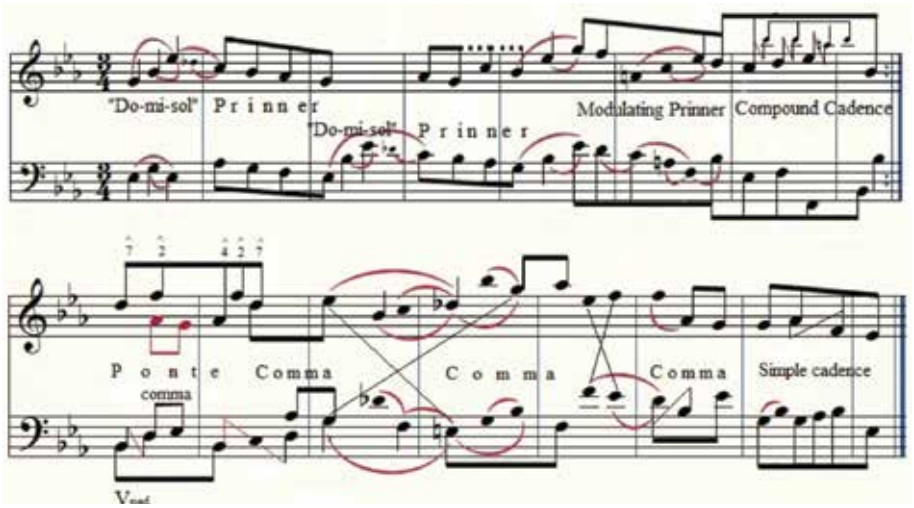


Παράδειγμα 7. Ponte

Στο δεύτερο τμήμα του Μενουέτου σε Μι♭ μείζονα (βλ. Παραδείγματα 8α και 8β), αφού το μετατροπικό Prinner και η πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας έκλεισαν το πρώτο τμήμα, αμέσως μετά τη διπλή διαστολή εμφανίζεται μια επιφαινόμενη «στάση στη δεσπόζουσα» (με μικρές παρεμβολές) ως επιμονή στην πέμπτη βαθμίδα στο μπάσο για δύο μέτρα. Η επάνω φωνή «τριγυρνάει» στους υπόλοιπους φθόγγους της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης (Σι♭-Ρε-Φα-Λα♭), όπως ακριβώς περιμένουμε να συμβεί σε ένα Ponte. Έτσι, η μουσική οδηγείται προσωρινά πίσω στη Μι♭ μείζονα, για να την ακυρώσει αμέσως με τον φθόγγο Ρε♭ που θα τονικοποιήσει προσωρινά τη Φα ελάσσονα, προτού πραγματοποιηθεί η τελική πτώση στην οικεία τονικότητα.

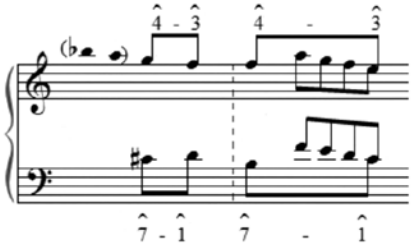


Παράδειγμα 8α. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 4*, BWV 815, Μενουέτο, Ponte, μ. 9–10.



Παράδειγμα 8β. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 4*, BWV 815, Μενουέτο, οδηγός σχημάτων.

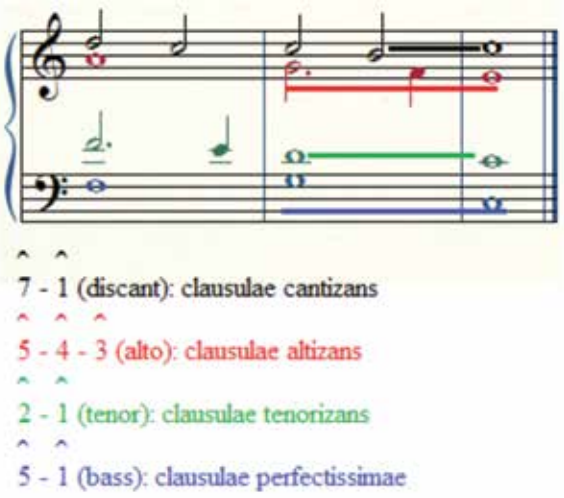
Άλλο ένα σχήμα που συναντάμε στην ίδια θέση με το Ponte, δηλαδή, μετά την διπλή διαστολή για την επανάληψη στα μενουέτα, είναι το Fonte.[27] Το Fonte αποτελείται από τέσσερα τουλάχιστον στάδια, τα οποία, ανά δύο, είναι απομακρυσμένα μεταξύ τους. Ουσιαστικά, μπορεί να φτιαχτεί μια αλυσίδα από κρίκους Fonte, με το πρώτο ζεύγος φθόγγων να αποτελεί το πρότυπο και κάθε επόμενο κρίκο να κατεβαίνει βηματικά. Η κίνηση από τον προσαγωγέα στη θεμέλιο στο μπάσο δείχνει ξεκάθαρα κάθε νέα τονικότητα, ενώ η κίνηση από την τέταρτη προς την τρίτη βαθμίδα στη μελωδία μπορεί είτε να εμπλουτιστεί με την προσθήκη της πέμπτης βαθμίδας στην αρχή της καθοδικής κίνησης, είτε, πιο σπάνια, να αντικατασταθεί από την κίνηση της έκτης προς την πέμπτη βαθμίδα. Ακόμα, μέσα σε κάθε Fonte μπορεί να ενσωματωθεί ένα Prinner (βλ. Παράδειγμα 9).



Παράδειγμα 9. Fonte: βασικό σχήμα και παραλλαγές.

27 Όλες οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το Gjerdingen, ό.π., σ. 61–71.

Ο Gjerdingen αντιμετωπίζει ακόμα και τις πτώσεις ως σχήματα, χωρίζοντάς τες σε τέσσερις κατηγορίες (βλ. Παράδειγμα 10), βασιζόμενος στο γεγονός ότι δεν είναι συγχορδιακά φαινόμενα αλλά αντιστικτικά, αφού κάθε φωνή ουσιαστικά πραγματοποιεί τη δική της πτωτική κίνηση.[28] Η πιο ολοκληρωμένη πτώση είναι αυτή με την κίνηση από την πέμπτη προς την πρώτη βαθμίδα στο μπάσο, η κίνηση από την δεύτερη στην πρώτη βαθμίδα είναι μια πτωτική κίνηση τενόρου, η διάβαση από την πέμπτη προς την τρίτη βαθμίδα μέσω της τέταρτης μοιάζει με την πτωτική κίνηση της άλτο και ο προσαγωγέας που κινείται προς τη θεμέλιο αποτελεί τη χαρακτηριστική πτωτική κίνηση της σοπράνο.



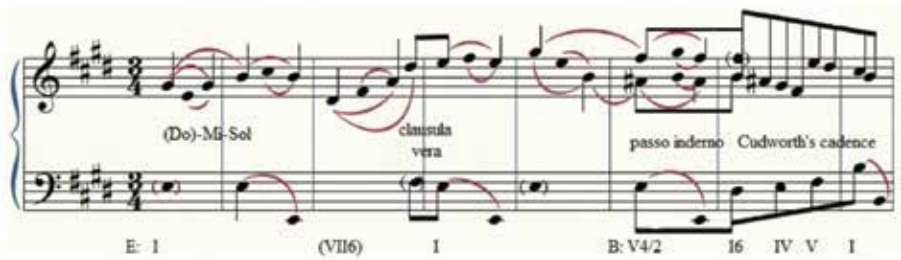
Παράδειγμα 10. Πτωτικές κινήσεις των τεσσάρων φωνών.

Στο Παράδειγμα 8β, φαίνεται πώς το μενουέτο κλείνει με μια απλή πτώση, με την επάνω φωνή να κινείται με την χαρακτηριστική αντιστικτική κάθοδο Μι-Ρε-Ντο. Το πρώτο τμήμα είχε κλείσει με μια σύνθετη πτώση, αφού εκεί γινόταν χρήση του πτωτικού $^{6}_{4}$ και συνδυασμός αντιστικτικών κινήσεων στην επάνω φωνή (ακούγονται ταυτόχρονα, σε διαφορετικές περιοχές, οι κινήσεις Μι-Ρε-Ντο και Ντο-Σι-Ντο). Το Comma, που παρουσιάζεται επίμονα στο δεύτερο τμήμα, είναι μια πτωτική κίνηση σοπράνο, με την έβδομη βαθμίδα να κινείται προς την θεμέλιο (είτε στην χαμηλότερη είτε στην ψηλότερη φωνή), έχοντας ως αντιστικτική υποστήριξη την τέταρτη βαθμίδα που κινείται προς την τρίτη.

Μία από τις πιο αγαπημένες πτώσεις του galant είναι η «πτώση του Cudworth», στην οποία εμφανίζεται η πλήρης κλίμακα σε βηματική καθοδική κίνηση. Στο Παράδειγμα 11, το πρώτο οκτάμετρο κλείνει με πτώση στη Σι μείζονα και στα μ. 7–8

28 Όλες οι πληροφορίες της παρούσας και επόμενης παραγράφου προέρχονται από το Gjerdingen, ό.π., σ. 139–176.

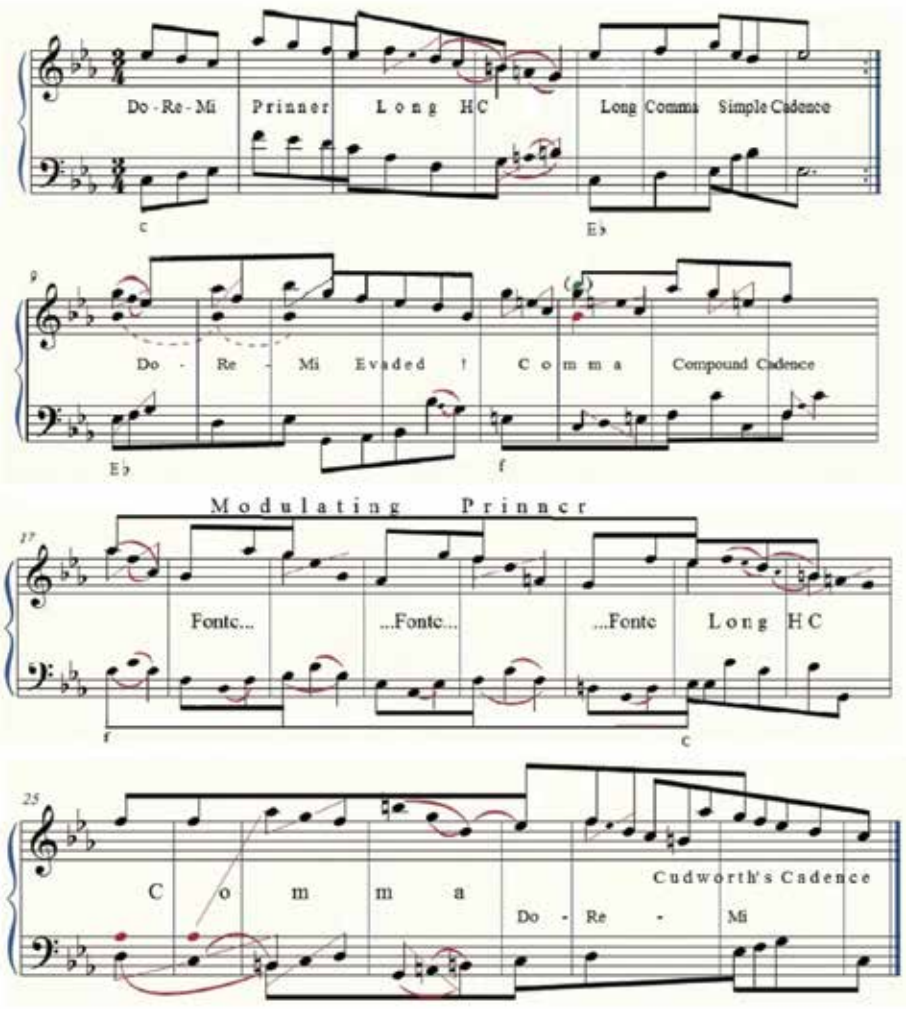
εμφανίζονται όλοι οι φθόγγοι της κλίμακας, χωρισμένοι σε δύο τετράχορδα. Η clausula vera στα μ. 3–4 είναι μια πτωτική κίνηση τενόρου, με τη δεύτερη βαθμίδα να κινείται προς τη θεμέλιο και τη συνήθη αντιστικτική απάντηση της επάνω φωνής (ο προσαγωγέας που κινείται προς την θεμέλιο) να είναι παρούσα.



Παράδειγμα 11. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 6*, BWV 817, Μενουέτο, μ. 1–8, οδηγός σχημάτων.

Η πτωτική κίνηση της άλτο, το Passo inderno (που σημαίνει ένα βήμα πίσω), εδώ εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένη, αφού παραλείπεται η πέμπτη βαθμίδα από την αναμενόμενη καθοδική βηματική κίνηση και ακούγονται μόνον η τέταρτη και η τρίτη βαθμίδα, που υποστηρίζουν την αρμονική σύνδεση V^4_2-I^6_3. Το Passo inderno συνήθως εμφανίζεται πριν από ισχυρότερες πτώσεις, κάτι που συμβαίνει και στο συγκεκριμένο μενουέτο, αφού αμέσως μετά ακολουθεί η πληρέστερη πτώση, η «πτώση του Cudworth».

Τέλος, στο Παράδειγμα 12 παρατίθεται ένας ολοκληρωμένος οδηγός ακρόασης σχημάτων για το Μενουέτο της *Γαλλικής σουΐτας αρ. 2*. Το εν λόγω κομμάτι είναι ίσως το πιο γνωστό του έργου BWV 813, τόσο πιανιστικά όσο και ως αναλυτικό παράδειγμα. Αν κανείς χρησιμοποιήσει τη μεθοδολογία του Heinrich Schenker ως αναλυτικό εργαλείο σε αυτό το μενουέτο, μπορούν να προκύψουν πολλά αναλυτικά ζητήματα προς συζήτηση, όπως, για παράδειγμα, το κατά πόσον η Urlinie ξεκινάει από την πέμπτη ή την τρίτη βαθμίδα της κλίμακας. Το ίδιο συμβαίνει και με τη χρήση της θεωρίας των σχημάτων ως αναλυτικό εργαλείο, βάση της οποίας φαίνεται να είναι ένα παραδειγματικό μενουέτο στο οποίο όλα τα σχήματα λειτουργούν ακριβώς όπως τα περιγράφει και τα παρουσιάζει ο Gjerdingen.



Παράδειγμα 12. J. S. Bach, *Γαλλική σουΐτα αρ. 2*, BWV 813,
Μενουέτο, πλήρης οδηγός σχημάτων.

Θα μπορούσε κανείς να δει τη θεωρία των σχημάτων υπό δύο διαφορετικά πρίσματα: πρόκειται για ένα συστηματικό αναλυτικό εργαλείο ή απλώς για έναν νέο τρόπο ακρόασης της μουσικής; Αυτές οι δύο φαινομενικά αντιθετικές οπτικές ούτως ή άλλως αλληλοσυνδέονται, με την έννοια ότι κάθε μορφής ανάλυση προτείνει έναν τρόπο να αντιληφθούμε, να κατανοήσουμε και τελικά να ακούσουμε το εκάστοτε έργο από μια συγκεκριμένη σκοπιά. Ο Gjerdingen, ωστόσο, δεν πα-

ρουσιάζει ποτέ τα σχήματα ως μια θεωρία ακλόνητη, όπως έκανε, για παράδειγμα, ο Schenker, ούτε προσπαθεί να τα αποτυπώσει ως θεωρία. Ως εκ τούτου, δεν χρησιμοποιεί ούτε ένα διάγραμμα (είτε αναγωγικό είτε παρόμοιο με αυτά που παρατίθενται σε αυτή την παρουσίαση) σε ολόκληρο το βιβλίο του. Κάθε φορά που εισάγει ένα νέο σχήμα, απλώς παρουσιάζει κάποιο απόσπασμα, επισημαίνοντας τους φθόγγους και τα σημεία που αφορούν στο σχήμα. Με την παραπάνω συζήτηση, προτείνεται πως τα σχήματα μπορούν να σταθούν και να χρησιμοποιηθούν ως συστηματικό μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης, τόσο σε συνδυασμό με άλλα εργαλεία όσο και μόνα τους, όπως αποδεικνύουν τα πλήρη διαγράμματα των μενουέτων. Κάτι τέτοιο μπορεί να συμβεί σε ρεπερτόριο το οποίο ιστορικά και πολιτισμικά συνδέεται με την πρακτική του partimento και τον 18ο αιώνα γενικότερα αλλά και σε ένα πιο ευρύ φάσμα του ρεπερτορίου. Θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί το πώς μπορούν τα σχήματα να μετασχηματιστούν για να «ταιριάξουν» στη μουσική του 19ου αιώνα ή, αντίστροφα, πώς θα μπορούσε η μουσική του 19ου αιώνα να «χωρέσει» στη θεωρία των σχημάτων.

Έρευνα και διδασκαλία στην ψηφιακή συνθήκη: Διαπιστώσεις και προοπτικές από τη χρήση ψηφιακών τεκμηρίων στον χώρο της μουσικής

Τάσος Κολυδάς

Η κατάσταση που διαμορφώθηκε με την επιβολή περιορισμών στην κυκλοφορία και τις συναθροίσεις, ως μέσο αντιμετώπισης της πανδημίας, έφερε με ταχύτατο ρυθμό στο προσκήνιο τη χρήση των ψηφιακών μέσων. Η αναπάντεχη και αιφνίδια μεταφορά της πλειονότητας των δραστηριοτήτων που σχετίζονται με την έρευνα και τη διδασκαλία στον ψηφιακό χώρο (digital domain) ανέδειξε κάθε λογής εξ αποστάσεως δραστηριότητα μέσω του Διαδικτύου.[1] Ένα ερώτημα που προκύπτει από την κατάσταση αυτή είναι εάν υπάρχουν ερευνητικά δεδομένα από πρόσφατες έρευνες που μπορούν να αξιοποιηθούν ή να επανεξεταστούν υπό το πρίσμα της ψηφιακής συνθήκης που βιώνουμε. Η παρούσα εργασία έχει ως σκοπό την επαναξιολόγηση και την αναζήτηση νέων ερμηνειών πάνω σε πορίσματα που σχετίζονται με τις ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες και αφορούν στη μουσική. Τα ερευνητικά δεδομένα που εξετάζονται εκτείνονται σε δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας αφορά στην αξιοποίηση της ψηφιακής παρτιτούρας στους τομείς της μουσικολογικής έρευνας και της μουσικής εκπαίδευσης. Ο δεύτερος, στην αξιοποίηση της τεχνολογίας blockchain με στόχο την ψηφιακή διατήρηση και την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων. Το μέσο στο οποίο εστιάζεται το ενδιαφέρον είναι τα ψηφιακά τεκμήρια (digital documents).

Ψηφιακά τεκμήρια

Σύμφωνα με τον Ελληνικό Οργανισμό Τυποποίησης (ΕΛΟΤ), το τεκμήριο (document) ορίζεται ως «εγγεγραμμένη πληροφορία ή υλικό αντικείμενο που μπορεί να εκληφθεί ως μονάδα σε μια διεργασία τεκμηρίωσης».[2] Δεν πρόκειται για τον μοναδικό ορισμό της έννοιας. Οι προσπάθειες να εξασφαλιστεί πρόσβαση σε μια συνεχώς αυξανόμενη ποσότητα πηγών πληροφορίας είχαν ως αποτέλεσμα τη διατύπωση ποικίλων ορισμών για το τι είναι ένα τεκμήριο.[3] Ωστόσο, δεν υπάρχει αμ-

1 Προτιμάται εδώ η αναγραφή του Διαδικτύου με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα. Αφενός δηλώνεται ο ψηφιακός τόπος σε αντιστοιχία με τα γεωγραφικά ονόματα των φυσικών τόπων (π.χ. Αθήνα). Αφετέρου, υπογραμμίζεται πως πρόκειται για ένα υπερ-δίκτυο· ένα Δια-δίκτυο αποτελούμενο από επιμέρους δίκτυα.

2 Ελληνικός Οργανισμός Τυποποίησης, *ΕΛΟΤ 1381. Πληροφόρηση και τεκμηρίωση – Λεξιλόγιο*, 2013.

3 Michael K. Buckland, "What Is a 'Document'?", *Journal of the American Society for In-*

φιβολία πως ο ορισμός που διατυπώνεται από τον ΕΛΟΤ είναι επαρκώς εκτενής, ώστε να μπορεί να περιλάβει οποιοδήποτε φυσικό αντικείμενο μπορεί να τεκμηριωθεί, δηλαδή, να καταγραφεί και να μελετηθεί.

Η διάδοση της χρήσης των Τεχνολογιών Πληροφοριών και Επικοινωνίας (ΤΠΕ) έφερε στο προσκήνιο την έννοια του ψηφιακού τεκμηρίου, το οποίο ορίστηκε στο πρότυπο RFC2396 ως «το τεκμήριο που υπάρχει σε ηλεκτρονική μορφή και στο οποίο η πρόσβαση επιτυγχάνεται με τη βοήθεια της τεχνολογίας υπολογιστών».[4] Η έννοια περιλαμβάνει μορφές όπως κείμενο, εικόνα, ήχο, βίντεο, ιστοσελίδες, προγράμματα κ.ά. Ακολούθως, η ποικιλία των διαθέσιμων ψηφιακών αντικειμένων, η οποία υπερκαλύπτει αυτήν των συμβατικών, έδωσε ώθηση στη χρήση του ακόμη ευρύτερου όρου «πόρος» (resource), για να περιγράψει τα συμβατικά και ψηφιακά οργανωμένα και αναζητήσιμα αντικείμενα και ο οποίος χρησιμοποιείται εκτενώς στον χώρο των ΤΠΕ. Σύμφωνα με τον κοινά αποδεκτό ορισμό, «πόρος μπορεί να είναι οτιδήποτε έχει ταυτότητα», για να προσδιορίζεται ως κάτι χρήσιμο.[5] Η έννοια του πόρου, και ιδιαίτερα ο συγκεκριμένος ορισμός, αποτελεί τον θεμέλιο λίθο για την τεχνολογία του Παγκόσμιου Ιστού και τις διευθύνσεις URI (Uniform Resource Identifier).

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας προτιμήθηκε η μελέτη του πιο περιορισμένου όρου «ψηφιακό τεκμήριο», διότι παραμένει προσηλωμένος σε ψηφιακά αντικείμενα πολύ περισσότερο από την έννοια του πόρου. Στην κατηγορία αυτή, θα εξεταστεί εν πρώτοις η αξιοποίηση της ψηφιακής παρτιτούρας στο πλαίσιο της έρευνας και της διδασκαλίας. Ακολούθως, θα διερευνηθεί η τεχνολογία blockchain και η δυνατότητα δημιουργίας αμετάλλακτων ψηφιακών τεκμηρίων.

Από το μουσικό χειρόγραφο στην ψηφιακή παρτιτούρα

Ένα από τα ερωτήματα που τέθηκαν στο παρελθόν ήταν σε ποιο ποσοστό χρησιμοποιείται η ψηφιακή παρτιτούρα κατά την συνθετική διαδικασία και ιδιαίτερα στον χώρο της ελληνικής έντεχνης μουσικής.[6] Πάνω στο ερώτημα αυτό πρόσφα-

formation Science 48/9, 1997, σ. 804–809.

4 Σαράντος Καπιδάκης, Φώτης Λαζαρίνης & Κατερίνα Τοράκη, *Θέματα βιβλιοθηκονομίας και επιστήμης των πληροφοριών*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015, σ. 26, https://repository.kallipos.gr/handle/11419/1674 (τελευταία πρόσβαση: 22.6.2021).

5 Tim Berners-Lee, Roy Fielding & Larry Masinter, *RFC2396: Uniform Resource Identifiers (URI): Generic Syntax*, 1998. Ο πλήρης ορισμός έχει ως εξής: "A resource can be anything that has identity. Familiar examples include an electronic document, an image, a service (e.g., 'today's weather report for Los Angeles'), and a collection of other resources. Not all resources are network 'retrievable'; e.g., human beings, corporations, and bound books in a library can also be considered resources".

6 Τάσος Κολυδάς, «Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή για την αποτύπωση της μουσικής κληρονομιάς: Προκλήσεις, δυνατότητες, προοπτικές», στο: Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά 10ου Διατμηματικού*

τα δημοσιεύτηκαν αξιοσημείωτα ερευνητικά δεδομένα. Σε έρευνα που πραγματοποιήθηκε με σκοπό την τεκμηρίωση του ποσοστού αξιοποίησης της ψηφιακής παρτιτούρας από Έλληνες συνθέτες, τα ευρήματα που προέκυψαν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.[7] Ο πληθυσμός στον οποίο πραγματοποιήθηκε η έρευνα ήταν τα μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, του πλέον αντιπροσωπευτικού φορέα των Ελλήνων συνθετών. Στο κύριο ερώτημα της έρευνας, αν η ψηφιακή παρτιτούρα χρησιμοποιείται από τους Έλληνες συνθέτες, τα αποτελέσματα δεν αφήνουν κανένα περιθώριο παρερμηνείας. Όλοι, ανεξαιρέτως, οι συνθέτες δήλωσαν πως χρησιμοποιούν το μέσο αυτό σε κάποιο από τα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας.[8] Το δεδομένο αυτό, σε συνδυασμό με την πληροφορία πως αρκετοί χρησιμοποιούν ακόμη το χειρόγραφο στα αρχικά στάδια της συνθετικής διαδικασίας (σκίτσα, προσχέδια) ή και κατά την κύρια διαδικασία,[9] οδηγούν στην εξαγωγή του συμπεράσματος πως το προϊόν της συνθετικής διαδικασίας αποτελεί, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, ένα ψηφιακό τεκμήριο (digital document).

Σε ό,τι αφορά στα πρώτα βήματα δημιουργίας ενός έργου, όπως αναφέρθηκε, το χειρόγραφο χρησιμοποιείται ακόμη με υπολογίσιμη συχνότητα. Οι συνθέτες συνεχίζουν να αποτυπώνουν στο χαρτί τις αρχικές τους ιδέες, τα μουσικά σκίτσα, το μοτιβικό υλικό κ.λπ. σε υψηλό ποσοστό. Ωστόσο, ενδιαφέρον παρουσιάζει η συσχέτιση ανάμεσα στη συνήθεια καταγραφής των αρχικών ιδεών με τη χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας στο συγκεκριμένο στάδιο. Στο ζήτημα αυτό, αποκαλύφθηκε πως αυτοί που χρησιμοποιούν την ψηφιακή παρτιτούρα καταγράφουν πιο συχνά τις αρχικές τους ιδέες σε σχέση με όσους χρησιμοποιούν το χειρόγραφο.[10] Πράγμα που είναι μάλλον ευνόητο, αν υπολογίσουμε την ευκολία που παρέχει το ψηφιακό μέσο σε εργασίες όπως η αντιγραφή, η αποκοπή, η επικόλληση, η αναίρεση της προηγούμενης ενέργειας και εν γένει όλες αυτές οι ενέργειες που

Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας*: «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική», Κέρκυρα, 26–28 Οκτωβρίου 2018*, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 308.

7 Τάσος Κολυδάς & Νίκος Πουλάκης, «Από το μουσικό χειρόγραφο στην ψηφιακή παρτιτούρα: διερεύνηση του τρόπου αποτύπωσης των μουσικών έργων σε μουσική σημειογραφία από Έλληνες συνθέτες», στο: Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά 11ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου* υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας*: «Νεωτερισμός και παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)*, Αθήνα, 21–23 Νοεμβρίου 2019, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, https://www.kolydart.gr/81-el/news/488-praktika-11ou-diatmimatikoy-mousikologikoy-synedriou-2.html (τελευταία πρόσβαση: 27.11.2020).

8 Στο ίδιο, ερώτημα 1.3, σ. 34. Σε ό,τι αφορά στη συχνότητα χρήσης της ψηφιακής παρτιτούρας σε οποιοδήποτε στάδιο, 85,37% επί των απαντήσεων κυμαίνονταν από «Μέτρια» έως «Πάρα πολύ», ενώ κανείς δεν επέλεξε την απάντηση «Καθόλου».

9 Στο ίδιο, ερώτημα 2.2, σ. 35.

10 Στο ίδιο, ερωτήματα 2.1 και 2.3, σ. 36.

απαιτούνται στα πρώιμα στάδια δημιουργίας ενός έργου, όπου επικρατεί ο πειραματισμός, η μέθοδος της δοκιμής και πλάνης κ.λπ.

Η εξυπηρέτηση των αναγκών από την ψηφιακή παρτιτούρα φανερώνεται και από τις απόψεις που διατυπώθηκαν στο πλαίσιο της έρευνας. Στις τοποθετήσεις των συνθετών, η επικρατούσα άποψη είναι πως η ψηφιακή παρτιτούρα εξυπηρετεί περισσότερο τη συνθετική εργασία σε σχέση με το χειρόγραφο.[11] Αν αναλογιστούμε ότι η έρευνα ολοκληρώθηκε λίγο πριν το ξέσπασμα της πανδημίας, μπορούμε με ευκολία να συναγάγουμε το συμπέρασμα ότι η τάση που επικρατεί, σχετικά με τη χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας, είναι αυξητική. Μετά από—περισσότερους από δέκα—αιώνες, παύει να χρησιμοποιείται το μελάνι πάνω στο χαρτί για την αποτύπωση της μουσικής. Ένα ψηφιακό αντικείμενο έρχεται στο προσκήνιο, για να αποτελέσει το τελικό προϊόν της συνθετικής διαδικασίας. Πρόκειται για την ψηφιακή παρτιτούρα και, κατ' επέκταση, το ψηφιακό τεκμήριο.

Ψηφιακά τεκμήρια και μουσικολογική έρευνα

Το ψηφιακό τεκμήριο, ως νέο μέσο, σταδιακά αφομοιώνεται στην πρακτική της επιστημονικής έρευνας. Η χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας και των ψηφιακών μέσων είναι πλέον αποδεκτή ως θεμελιώδες μεθοδολογικό εργαλείο από τους περισσότερους επιστημονικούς φορείς στις ανθρωπιστικές σπουδές. Συνεδρίες αφιερωμένες στα ψηφιακά μέσα εμφανίζονται σταθερά σε προγράμματα επιστημονικών συνεδρίων, ενώ η ειδίκευση στις ψηφιακές τεχνολογίες θεωρείται συχνά προαπαιτούμενο σε προκηρύξεις νέων θέσεων σε γνωστικά αντικείμενα όπως η Ιστορία, η Αρχαιολογία, η Ιστορία της Τέχνης και τα Παιδαγωγικά.[12] Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, την περίοδο που διανύουμε, η πλειονότητα των δραστηριοτήτων που σχετίζονται με την έρευνα και τη διδασκαλία μεταφέρθηκαν στον ψηφιακό χώρο με την χρήση του Διαδικτύου· διαδικτυακά συνέδρια, τηλε-εισηγήσεις, συνεδριάσεις και γενικές συνελεύσεις εξ αποστάσεως, πρόσβαση αποκλειστικά εξ αποστάσεως σε βιβλιοθήκες και αποθετήρια κ.τ.ό. Απομένει να φανεί σε ποιο ποσοστό οι δραστηριότητες αυτές θα συνεχίσουν να πραγματοποιούνται εξ αποστάσεως μετά την λήξη της πανδημίας.

Στον χώρο της Μουσικολογίας, και ιδιαίτερα στον κλάδο της Ιστορικής Μουσικολογίας, η αξιοποίηση των ψηφιακών τεκμηρίων παρέχει ιδιαίτερες δυνατότητες και προοπτικές. Ως πηγή που παρέχει πληροφορία, τα ψηφιακά τεκμήρια παρουσιάζουν ομοιότητες με τα φυσικά τεκμήρια, ωστόσο απαιτούν ιδιαίτερη με-

11 Στο ίδιο, σ. 36–37

12 Stephen Robertson, "The Differences between Digital Humanities and Digital History", στο: Matthew K. Gold (επιμ.), *Debates in the Digital Humanities*, (2η έκδοση), University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/ed4a1145-7044-42e9-a898-5ff8691b6628 (τελευταία πρόσβαση: 25.6.2021).

ταχείριση σε ζητήματα όπως η αυθεντικότητα της πληροφορίας, η χρονολόγησή της, η διαχείριση του όγκου της πληροφορίας κ.λπ.

Για παράδειγμα, σε ό,τι αφορά στην αυθεντικότητας μιας ψηφιακής παρτιτούρας, παρατηρούμε ότι, από το ψηφιακό τεκμήριο, ελλείπουν πολλές από τις πληροφορίες που παρέχει το μουσικό χειρόγραφο σε σχέση με τη διαδικασία σύνθεσης και την ταυτότητα του δημιουργού. Πλέον, δεν υφίσταται γραφικός χαρακτήρας, η προσθαφαίρεση υλικού και οι διορθώσεις δεν αφήνουν ίχνη, και τα «αποτυπώματα» από τη συνθετική διαδικασία, τις αναθεωρήσεις, τα σκίτσα κ.τ.ό. ελλείπουν, αν ο συνθέτης δεν έχει κρατήσει αντίγραφα του αρχείου στις ενδιάμεσες εκδοχές.[13] Το σημαντικότερο, ωστόσο, πρόβλημα έγκειται στο ότι δεν υπάρχει *πρωτότυπο*· δεν υπάρχει αυτή η πηγή, της οποίας η αυθεντικότητα είναι αδύνατο να αμφισβητηθεί. Οι τροποποιήσεις δεν είναι εύκολα ανιχνεύσιμες, ενώ πανομοιότυπο περιεχόμενο μπορεί να υπάρχει σε πολλαπλά αντίγραφα.

Το τοπίο, σε ό,τι αφορά στον διαθέσιμο όγκο ψηφιακών τεκμηρίων, μεταβάλλεται με γρήγορους ρυθμούς.[14] Εφόσον το περιεχόμενο της σύνθεσης διατίθεται σε ψηφιακή μορφή, άρα είναι αναγνώσιμο από μηχανή, είναι εφικτή πλέον η εφαρμογή μεθόδων ομαδικής ανάλυσης μουσικών τεκμηρίων σε κλίμακα που έως τώρα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί από τον άνθρωπο. Προκύπτει, λοιπόν, η ανάγκη για την εφαρμογή ψηφιακών ερευνητικών εργαλείων με σκοπό τη συστηματική μελέτη corpus συνθέσεων που περιέχουν πολυάριθμα έργα.

Ο όγκος των διαθέσιμων ψηφιακών τεκμηρίων συχνά προκαλεί ερωτήματα σχετικά με την πιθανότητα πληροφοριακής κόπωσης (information fatigue) ή υπερφόρτωσης (information overload) από τη σκοπιά του ερευνητή. Έχουν περάσει μόλις λίγα χρόνια από την ανάπτυξη ψηφιακών εργαλείων, όπως οι ψηφιακές βιβλιοθήκες και τα ψηφιακά αποθετήρια, και ο όγκος των ψηφιακών τεκμηρίων αυξάνεται με όλο και πιο γρήγορο ρυθμό. Πιο πάνω, για παράδειγμα, αναφέρθηκε πως, σε ό,τι αφορά στην ψηφιακή παρτιτούρα, είναι πιθανό να υπάρχουν, για κάθε έργο, πολλαπλά ακριβή αντίγραφα ή διαφορετικές εκδοχές, γεγονός που αυξάνει την πολυπλοκότητα της διαχείρισης των έργων από την πλευρά του ερευνητή. Πέραν τούτου, διατυπώνεται η άποψη πως, εάν βιώνουμε πράγματι μια ψηφιακή επανάσταση, βρισκόμαστε ακόμη στα πρώτα στάδια.[15] Στην εποχή μας αναπτύσ-

13 Κολυδάς, «Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή», ό.π., σ. 305–311.

14 Το 2008 ο ιστορικός Daniel J. Cohen δήλωνε πως «αν δεν μπορούμε να κάνουμε τις μηχανές να σαρώνουν, να ταξινομούν και να εφαρμόζουν ψηφιακές τεχνικές στα σώματα των κειμένων, δεν μπορούμε να πραγματοποιήσουμε εξελιγμένη ψηφιακή ακαδημαϊκή έρευνα». Daniel J. Cohen, Michael Frisch, Patrick Gallagher, Steven Mintz & Kirsten Sword, "Interchange: The Promise of Digital History", *The Journal of American History* 95/2, 2008, σ. 474, https://www.jstor.org/stable/25095630 (τελευταία πρόσβαση: 25.6.2021).

15 Henry M. Gladney, "Long-term Digital Preservation: A Digital Humanities Topic?", *Historical Social Research* 37/3, 2012, σ. 201–217, https://doi.org/10.12759/hsr.37.2012.3.201-217 (τελευταία πρόσβαση: 25.6.2021).

σονται στρατηγικές για την αντιμετώπιση της κατάστασης που έχει προκύψει, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν μηχανισμοί αναζήτησης (search) και φιλτραρίσματος (filter).[16] Όπως και να έχει το πράγμα, είναι βέβαιο ότι, μεταξύ των βασικών δεξιοτήτων που οφείλει να κατέχει ο νέος επιστήμονας, θα πρέπει να περιλαμβάνεται και η διαχείριση μεγάλου όγκου δεδομένων.

Ψηφιακά τεκμήρια και μουσική εκπαίδευση

Σε μια εποχή προόδου της επιστήμης και της τεχνολογίας, τα ψηφιακά μέσα έχουν σημαντική θέση στη διδακτική διαδικασία.[17] Μετά από τα δεδομένα που παρατέθηκαν πιο πάνω σχετικά με τη χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας από Έλληνες συνθέτες, η χρήση των ψηφιακών τεκμηρίων, και ιδιαίτερα η δεξιότητα χρήσης της ψηφιακής παρτιτούρας, αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Διότι είναι προφανές πως, αν κάποιο ψηφιακό μέσο χρησιμοποιείται ως πρωτεύον εργαλείο σε μια επαγγελματική δραστηριότητα—στη συγκεκριμένη περίπτωση, τη μουσική σύνθεση—η εκμάθησή του θα πρέπει να περιλαμβάνεται στο αντίστοιχο πρόγραμμα σπουδών. Πιο απλά, δεν είναι δυνατό η διδακτέα ύλη ενός μαθήματος σύνθεσης να μην περιλαμβάνει ένα βασικό εργαλείο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης σήμερα: την εκμάθηση της ψηφιακής παρτιτούρας. Όπως, κατ' αντιστοιχία, η επεξεργασία κειμένου στον υπολογιστή και το λογισμικό παρουσιάσεων έχουν εισαχθεί στη διδακτέα ύλη της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης «ως γνώσεις που αφορούν σε θεμελιώδεις έννοιες ΤΠΕ (π.χ. υλικό, λογισμικό, αρχείο, δίκτυο κ.λπ.), και ικανότητες χρήσης βασικών περιβαλλόντων των ΤΠΕ (εκπαιδευτικό λογισμικό, επεξεργασία κειμένου, εννοιολογική χαρτογράφηση, λογισμικό παρουσιάσεων, υπηρεσίες Διαδικτύου κ.λπ.)»,[18] έτσι και οι θεμελιώδεις δεξιότητες αξιοποίησης των ΤΠΕ στον χώρο της μουσικής δημιουργίας οφείλουν να περιλαμβάνουν και τη μουσική γραφή σε ψηφιακό περιβάλλον.[19] Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως το ψηφιακό μέσο συμπληρώνει, μα δεν υποκαθιστά το χειρόγραφο. Η σχέση της δημιουργικής διαδικασίας με το χειρόγραφο παραμένει ισχυρή, όπως

16 James Gleick, *The Information: A History, a Theory, a Flood*, Pantheon, New York 2011, σ. 409.

17 Rajko Pećanac, Biljana Jeremić & Zivorad Milenović, "Digital Media in the Teaching of Music Education", *The New Educational Review* 43, 2016, σ. 43, https://doi.org/10.15804/tner.2016.43.1.20 (τελευταία πρόσβαση: 26.6.2021).

18 Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, *Οδηγίες για τη διαχείριση της ύλης για το μάθημα «Τεχνολογίες Πληροφορίας και Επικοινωνιών (Τ.Π.Ε.)» στο Δημοτικό σχολείο*, (Αρ.Πρωτ.Φ.20/130336/Δ1/22-08-2019/ΥΠΑΙΘ), Αθήνα 2019.

19 Αξίζει να αναφερθεί εδώ ότι, στο Πρόγραμμα Σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, έχει ενταχθεί σχετικό μάθημα με τίτλο «Ψηφιακή Παρτιτούρα και Ηλεκτρονικές Εκδόσεις» από το ακαδημαϊκό έτος 2018–2019.

υπογραμμίστηκε και από τους συνθέτες που έλαβαν μέρος στη σχετική έρευνα.[20] Η δεξιότητα της μουσικής γραφής πάνω στο χαρτί διατηρεί τη θέση της στη μαθησιακή διαδικασία κατ' αντιστοιχία με τη γραφή ως βασικό γλωσσικό εργαλείο και τη σχέση της με την ψηφιακή επεξεργασία κειμένου.

Σε ό,τι αφορά στην άδεια χρήσης του λογισμικού που χρησιμοποιείται στην εκπαίδευση, έχει υπογραμμιστεί ήδη η αξία του Ελεύθερου Λογισμικού – Λογισμικού Ανοιχτού Κώδικα (ΕΛ/ΛΑΚ) για τη διδασκαλία της μουσικής, ιδιαίτερα σε δημόσια εκπαιδευτήρια.[21] Η ψηφιακή παρτιτούρα συνιστά πολύτιμο αρωγό, είτε ως βοήθημα για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση του μαθήματος, είτε ως προϊόν εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων. Επιπλέον, η επεξεργασία παρτιτούρας με τη χρήση ΕΛ/ΛΑΚ από τους ίδιους τους μαθητές, δημιουργεί μοναδικές προϋποθέσεις για την καλλιέργεια της μουσικής δημιουργικότητας. Το πνεύμα του ανοιχτού κώδικα διαμορφώνεται γύρω από την ποικιλομορφία των ιδεών, τη δημιουργικότητα και τη συνεργασία. Αυτά είναι απαραίτητα συστατικά για την καινοτομία και σαφή πλεονεκτήματα της φιλοσοφίας του ανοιχτού κώδικα.[22]

Αμετάλλακτα ψηφιακά τεκμήρια και τεχνολογία blockchain

Για τη μακροπρόθεσμη διατήρηση της ψηφιακής πληροφορίας, απαιτείται εμπιστοσύνη στην αξιοπιστία και την ικανότητα του εκάστοτε φορέα να παρέχει σταθερά αναλλοίωτο το περιεχόμενο των τεκμηρίων. Η διασφάλιση πως η πληροφορία που παρέχεται παραμένει αμετάβλητη στο πέρασμα του χρόνου συνιστά μια ιδιαίτερη πρόκληση, αν λάβουμε υπ' όψιν τους πολυάριθμους παράγοντες που μπορούν να προκαλέσουν την τροποποίηση ενός ψηφιακού αντικειμένου.[23] Μια αποδεδειγμένα αποτελεσματική μέθοδος είναι η αξιόπιστη χρονοσήμανση (trusted timestamping)· η δυνατότητα να μπορεί κανείς να αποδεικνύει με εύκολο και αποτελεσματικό τρόπο τη χρονική στιγμή ύπαρξης ενός ψηφιακού τεκμηρίου σε μια συγκεκριμένη μορφή. Καθένας θα πρέπει να είναι σε θέση να προστατεύσει τα δικαιώματα επί του έργου του και μάλιστα χωρίς να φανερώνεται το περιεχόμενο του έργου του.

20 Κολυδάς & Πουλάκης, ό.π., σ. 35.

21 Τάσος Κολυδάς, «Ψηφιακή παρτιτούρα: Επιλέγοντας λογισμικό για τη διδασκαλία της μουσικής στο ελληνικό δημόσιο σχολείο», στο: Δήμητρα Κόνιαρη & Θεοχάρης Ράπτης (επιμ.), *Μουσική εκπαίδευση και κοινωνία: Νέες προκλήσεις, νέοι προσανατολισμοί. Πρακτικά 8ου Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε.*, Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 204–211.

22 Chris Coppola & Ed Neelley, *Open Source - Opens Learning: Why Open Source Makes Sense for Education*, 2004, http://hdl.handle.net/10150/106028 (τελευταία πρόσβαση: 23.6.2021).

23 Κολυδάς, «Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή», ό.π.

Μια μέθοδος αξιόπιστης χρονοσήμανσης που έχει προταθεί, αξιοποιεί την τεχνολογία blockchain.[24] Το blockchain είναι, με απλά λόγια, ένας κατάλογος από χρονοσημασμένες εγγραφές που περιέχουν αμετάβλητα δεδομένα. Ο κατάλογος αυτός δημιουργείται με τη συνδρομή πλήθους υπολογιστών συνδεδεμένων σε ένα αποκεντρωμένο δίκτυο. Κάθε εγγραφή (ή μπλοκ) συνδέεται με τις υπόλοιπες και ασφαλίζεται με τη χρήση κρυπτογραφικών μεθόδων. Τα πλεονεκτήματα της μεθόδου αυτής είναι πολυάριθμα και παρατίθενται εδώ συνοπτικά.

Μία από τις δομικές αδυναμίες των ψηφιακών τεκμηρίων είναι η δυνατότητα αλλοίωσης των δεδομένων με τρόπο που να μην είναι εύκολα αντιληπτός. Με την αξιοποίηση της τεχνολογίας blockchain από τη στιγμή που οι πληροφορίες έχουν καταχωρηθεί στα αρχεία, η αλλοίωση των δεδομένων είναι αδύνατη. Κάθε εγγραφή περιέχει χρονοσήμανση, η οποία τεκμηριώνει τη χρονική στιγμή δημιουργίας της εγγραφής. Τα δεδομένα είναι συνδεδεμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε, αν αλλάξει το παραμικρό, αυτομάτως ακυρώνεται το σύνολο των δεδομένων.[25]

Η διαχείριση του blockchain είναι αποκεντρωμένη. Οι πληροφορίες δεν αποθηκεύονται από μία μόνο οντότητα, αλλά όλοι οι συμμετέχοντες κατέχουν τις ίδιες πληροφορίες. Η αλληλεπίδραση με οποιονδήποτε εντός του συστήματος πραγματοποιείται χωρίς τη μεσολάβηση τρίτου και καθένας είναι αποκλειστικά υπεύθυνος για τις πληροφορίες που αποθηκεύει στο σύστημα. Τα δεδομένα αποθηκεύονται με τέτοιον τρόπο ώστε να είναι αδύνατη η επίθεση από κακόβουλους και η πρόσβαση στα δεδομένα είναι συνεχής, ακόμη και αν πραγματοποιείται αναβάθμιση του συστήματος.[26]

Έτσι, η πρόσβαση στα δεδομένα είναι ανοιχτή. Όλα τα δεδομένα είναι ελεύθερα και ανοιχτά προσβάσιμα από όλους. Καθένας φέρει την ευθύνη για τα δεδομένα που εισάγει στο σύστημα, με αποτέλεσμα να ενθαρρύνεται η ειλικρίνεια μέσα από τη λογοδοσία. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, δεν αποκαλύπτεται η ταυτότητα κάθε ατόμου.[27]

Τέλος, επιτυγχάνεται επαλήθευση χωρίς αποκάλυψη. Οποιαδήποτε επαλήθευση της αυθεντικότητας ενός ψηφιακού τεκμηρίου πραγματοποιείται χωρίς να

24 Τάσος Κολυδάς, "Timestamping Metadata Using Blockchain: A Practical Approach", στο: Emmanouel Garoufallou, Francesca Fallucchi & Ernesto William De Luca (επιμ.), *Metadata and Semantic Research: 13th International Conference, MTSR 2019, Rome, Italy, October 28–31, 2019, Revised Selected Papers*, τόμος 1057 της σειράς: *Communications in Computer and Information Science*, Springer, Cham 2019, σ. 451–458, https://doi.org/10.1007/978-3-030-36599-8_42 (τελευταία πρόσβαση: 6.1.2020). Το κείμενο είναι διαθέσιμο και στο: https://www.kolydart.gr/download?name=2019-mtsr-kolydas.

25 Melanie Swan, *Blockchain: Blueprint for a New Economy*, O'Reilly Media, Beijing 2015.

26 Victoria Louise Lemieux, "Trusting Records: Is Blockchain, Technology the Answer?", *Records Management Journal* 26/2, 2016, σ. 110–139.

27 Guy Zyskind, Oz Nathan & Alex "Sandy" Pentland, "Decentralizing Privacy: Using Blockchain to Protect Personal Data", *2015 IEEE Security and Privacy Workshops* 180–184, IEEE, 2015, https://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=7163223 (τελευταία πρόσβαση: 30.8.2019).

αποκαλύπτεται το περιεχόμενό του. Η επαλήθευση μπορεί να πραγματοποιηθεί ιδιωτικά, χωρίς να πρέπει να ενημερωθεί ή να δώσει την άδεια οποιοσδήποτε τρίτος.[28] Με τον τρόπο αυτό, παρέχεται μια αξιόπιστη μέθοδος προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας επί των ψηφιακών τεκμηρίων.

Η κατοχή βασικών δεξιοτήτων από τον χώρο της τεχνολογίας συνιστά μια μορφή ψηφιακού γραμματισμού, χωρίς τον οποίο είναι πολύ δύσκολο να ανταποκριθεί κανείς στις προκλήσεις που ανακύπτουν σήμερα. Σε μια εποχή όπου το φυσικό και το εικονικό (virtual) συγχωνεύονται, τα ζητήματα διαχείρισης των ψηφιακών τεκμηρίων αποτελούν πλέον δομικό μεθοδολογικό εργαλείο στον χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών.

28 Κολυδάς, "Timestamping Metadata", ό.π.

Εκμάθηση μουσικών οργάνων της ελληνικής λαϊκής μουσικής μέσω βίντεο στο YouTube: Έρευνα ανάλυσης περιεχομένου

Μάριος Σκαμνέλος & Ζωή Διονυσίου

Εισαγωγή

Η τεράστια ανάπτυξη του διαδικτύου και των διαδικτυακών μέσων οδήγησαν αδιαμφισβήτητα σε εναλλακτικούς τρόπους επικοινωνίας των ανθρώπων και στη διαμόρφωση μιας νέας συλλογικής κουλτούρας που αναπτύσσεται μέσω του διαδικτύου. Αυτές οι αλλαγές αφορούν τουλάχιστον σε τρεις προτεινόμενους όρους: τη «σύγκλιση των μέσων» (media convergence), τη «συλλογική κουλτούρα» (participatory culture) και τη «συλλογική νοημοσύνη» (collective intelligence) (Jenkins, 2006). Αναλυτικότερα, με τον όρο «σύγκλιση των μέσων», ο Jenkins (2006) παραπέμπει στις αλλαγές που έχουν επέλθει στην ψηφιακή επικοινωνία εξαιτίας της ροής περιεχομένου σε πολλές πλατφόρμες μέσων, της συνεργασίας μεταξύ πολλών βιομηχανιών των μέσων και, τέλος, των δυνατοτήτων στη συμπεριφορά του κοινού να μπορεί να ελίσσεται στο διαδίκτυο οπουδήποτε με βάση αυτά που αναζητεί. Με τον όρο «συλλογική κουλτούρα» εννοεί την αλληλεπίδραση διαφόρων πολιτισμών, η οποία πραγματοποιείται μέσω του διαδικτύου, με τυπική ή άτυπη συνεργασία του κοινού, ώστε το αποτέλεσμα να συνδιαμορφώνεται συλλογικά. Τέλος, με τον όρο «συλλογική νοημοσύνη» εισάγει την έννοια της συλλογικότητας της διαδικτυακής κοινότητας, όπου δεν υπάρχουν «δημιουργοί» και «καταναλωτές», αλλά όλοι είμαστε εν δυνάμει συμμετέχοντες σε αυτήν τη σύγκλιση με ένα νέο σύνολο κανόνων που κανείς δεν καταλαβαίνει πλήρως (Jenkins, 2006· Cayari, 2017).

Εστιάζοντας στη συλλογική κουλτούρα της μουσικής, η εύκολη πρόσβαση στο διαδίκτυο και το πλούσιο βιντεοσκοπημένο υλικό που διατίθεται σε αυτό φέρνει το κοινό σε άμεση επαφή με καλλιτέχνες και μουσικές σκηνές του παρελθόντος και του παρόντος. Κατά συνέπεια, προσφέρονται άπειρες δυνατότητες για να γνωρίσει κάποιος πολλά διαφορετικά μουσικά είδη, καλλιτέχνες και πρακτικές (Cayari, 2011· Cayari, 2013). Αυτή η νέα διαδικτυακή πραγματικότητα φαίνεται να επιδρά και στη μουσική εκπαίδευση, καθώς η μουσική μάθηση (τυπική ή άτυπη) επηρεάζεται συνειδητά ή ασυνείδητα μέσα από τα αναρτημένα βίντεο σε διάφορες πλατφόρμες, με πιο γνωστή την ιστοσελίδα του YouTube.

YouTube: Μια παγκόσμια κοινότητα χρηστών, μια συλλογική κουλτούρα

Το YouTube ιδρύθηκε το 2005 και αγοράστηκε από την Google το 2006 (Clement, 2020· Cheng, Liu & Dale, 2007). Σήμερα θεωρείται ένας από τους πιο δημοφιλείς διαδικτυακούς ιστότοπους (Clement, 2020· Liikkanen & Salovaara, 2015), με βασική ιδιότητα τη δημοσίευση βιντεοσκοπημένου υλικού από χρήστες, καθώς προσφέρει τη δυνατότητα σε οποιονδήποτε χρήστη να δημοσιεύσει το δικό του οπτικοακουστικό προϊόν, παρακάμπτοντας ομάδες παραγωγής (Hartley, 2009). Ο υπερβολικά μεγάλος αριθμός χρηστών που επισκέπτονται την ιστοσελίδα αποτελεί ένα αποδεικτικό στοιχείο της επιτυχίας της, που παράλληλα σημαίνει και την ευρεία αποδοχή της από την κοινωνία (Clement, 2020).

Η πλατφόρμα του YouTube στηρίζεται στον συμμετοχικό ιστό τύπου Web 2.0., σε αντιδιαστολή με τον Web 1.0., όπου οι χρήστες μπορούν να αλληλεπιδράσουν, να συνεισφέρουν με σχόλια, συνδέσεις, αξιολόγηση, προσθήκη υλικού, μέσα από συλλογικές και συνεργατικές διαδικασίες. Αυτό έχει μεγάλη κοινωνική, οικονομική, καλλιτεχνική και τεχνολογική σημασία (Κοκκίδου, 2019). Το υλικό της πλατφόρμας είναι αποτέλεσμα της δημιουργίας και δημοσίευσης «βίντεο» χρηστών, το οποίο γίνεται προσβάσιμο σε τεράστια μερίδα ανθρώπων σε όλο τον κόσμο. Ο βαθμός θέασης στο υλικό αυτό επιβεβαιώνει αν το υλικό αυτό είναι δημοφιλές και αποδεκτό ή όχι. Αποτελεί, επίσης, ένα ανεξάντλητο αποθετήριο οπτικών, ακουστικών και οπτικοακουστικών αρχείων, το οποίο μπορεί να διατηρηθεί στον χρόνο. Διαπερνά, έτσι, χρονικά, τοπικά και πολιτισμικά πλαίσια, και είναι γεγονός ότι προσφέρει πληροφορίες σε όλα τα μέρη της γης και τελικά αποτελεί μια φαινομενικά ζωντανή εμπειρία, επηρεάζοντας, με αυτόν τον τρόπο, την παγκόσμια κουλτούρα (Cayari, 2011· Jenkins, 2006). Χωρίς αυτήν τη δυνατότητα, η επαφή με πρωτογενείς πηγές θα πραγματοποιούνταν μόνο αν κάποιος βρισκόταν εκεί σε πραγματική στιγμή. Πράγματι, σήμερα μπορεί κάποιος να παρακολουθήσει μουσικά βίντεο του παρελθόντος και οποιουδήποτε πολιτισμού, διευρύνοντας τους μουσικούς και καλλιτεχνικούς του ορίζοντες. Κατά συνέπεια, το YouTube αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της «σύγκλισης των μέσων», δηλαδή, του πώς η ψηφιακή τεχνολογία εισάγεται στην κοινωνία, συνδέοντάς ανθρώπους και πολιτισμούς μεταξύ τους (Jenkins, 2006).

Ολοένα και περισσότερο προβάλλει η ανάγκη για σωστή χρήση της τεχνολογίας από εκπαιδευτικούς όλων των βαθμίδων και ειδικοτήτων, όπως έχει αναδειχθεί από την έρευνα γύρω από το μοντέλο TPACK (Technological, Pedagogical and Content Knowledge), δηλαδή, την τεχνολογική, παιδαγωγική γνώση και τη γνώση του περιεχομένου. Το μοντέλο αναδεικνύει ότι ο σύγχρονος εκπαιδευτικός οφείλει, εκτός από τις γνώσεις του διδακτικού αντικειμένου, να κατέχει και γνώσεις παιδαγωγικής, αλλά και γνώσεις ψηφιακής τεχνολογίας, οι οποίες όμως πρέπει να αλληλεπιδρούν, ώστε το παιδαγωγικό αποτέλεσμα να είναι πετυχημένο (Pierson, 2001· Mishra & Koehler, 2006).

Αυτόματα γεννιέται το ερώτημα που παρακίνησε την παρούσα έρευνα: με τη δυναμική που έχει σήμερα το YouTube, πώς συμβάλλει στη διδασκαλία και μάθηση της μουσικής; Στη μουσική εκπαίδευση το βίντεο μπορεί να χρησιμοποιηθεί με ποικίλους τρόπους από τους εκπαιδευτικούς, προσφέροντας δυνατότητες άτυπης μάθησης, ανάπτυξης κριτικής σκέψης, ψηφιακού γραμματισμού κ.λπ. (Κοκκίδου, 2019· Tobias, 2013). Ιδιαίτερα κατά τα τελευταία δύο χρόνια, με την έξαρση της πανδημίας λόγω του Covid-19, η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της εκπαιδευτικής διαδικασίας με τη χρήση ολοένα και περισσότερο ψηφιακών μέσων, φέρνει στο προσκήνιο τις δυνατότητες που προσφέρει το βίντεο ως εκπαιδευτικό εργαλείο (Pabst-Krueger & Ziegenmeyer, 2021).

Αλλάζει το YouTube τα δεδομένα της μουσικής εκπαίδευσης;

Το YouTube έχει συμβάλει στην ανάδειξη του μουσικού βίντεο ως ένα αυτόνομο μέσο οπτικοακουστικής καλλιτεχνικής έκφρασης και πειραματισμού, και έχει δημιουργήσει νέα πρότυπα μουσικής και καλλιτεχνικής έκφρασης και παραγωγής (Κοκκίδου, 2019). Μπορεί να θεωρηθεί ως βιβλιοθήκη, ως ψηφιακό μουσείο ή ως εργαστήριο που παρέχει πρόσβαση σε παλιές και σύγχρονες πρακτικές, διαμορφώνοντας ένα δημιουργικό δίκτυο με πολλούς τρόπους πολιτιστικής συμμετοχής (Kruse & Veblen, 2012). Τα μουσικά βίντεο του YouTube συνδυάζουν ήχο και εικόνα σε μια πολυτροπική εφαρμογή εύκολης πρόσβασης, ώστε σήμερα να μιλάμε για ακρόαση-θέαση των μουσικών βίντεο, παρά για αμιγή ακρόαση. Αυτό μπορεί να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι πιθανόν το βίντεο να αποτελεί εμπόδιο στην αισθητική απόλαυση της μουσικής, επειδή η προσοχή των ακροατών-θεατών διασπάται ανάμεσα σε αισθητικά και οπτικά ερεθίσματα (Fahlenbrach, 2005). Άλλοι ερευνητές υποστηρίζουν ότι η οπτική-μουσική διασύνδεση μπορεί να οδηγήσει σε μια ενδυναμωμένη εκδοχή της μουσικής εμπειρίας, με εστίαση στη σχέση μεταξύ ήχου και εικόνας (Lyons & Fels, 2013). Φυσικά, ο ακροατής-θεατής είναι πάντα ανοιχτός στην επίδραση του σκηνοθέτη-παραγωγού του μουσικού βίντεο, καθώς άλλες φορές η εικόνα μπορεί να λειτουργεί ευεργετικά, οδηγώντας τον σε μια δυνατή μουσική εμπειρία, και άλλες φορές να τον αποπροσανατολίζει και να του μεταφέρει διαφορετικά νοήματα. Πολλά μουσικά βίντεο, με τις έντονες και γρήγορες εναλλαγές εικόνας και μουσικής, περιέχουν βομβαρδισμό μηνυμάτων, τα οποία προκαλούν συναισθήματα που οι αποδέκτες δεν μπορούν να τα επεξεργαστούν διανοητικά. Όσο πιο έντονος ο βομβαρδισμός μηνυμάτων, τόσο πιο υψηλό το επίπεδο επιρροής των μουσικών βίντεο στο υποσυνείδητο του ανθρώπου (Smith & Boyson, 2002· Greeson & Williams, 1986).

Το YouTube δείχνει να έχει χρησιμοποιηθεί με ποικίλους τρόπους στη διδασκαλία και μάθηση της μουσικής σε ποικίλα εκπαιδευτικά και κοινοτικά πλαίσια, εισάγοντας νέους τρόπους στην επικοινωνία καλλιτέχνη-κοινού και νέους τρόπους διάχυσης του καλλιτεχνικού προϊόντος (Waldron & Veblen, 2008). Ένα

παράδειγμα τέτοιας διάδρασης αποτελεί ο καλλιτέχνης δημοφιλούς μουσικής Beck (Beck Hansen), ο οποίος δημοσίευσε ένα πακέτο 20 τραγουδιών σε παρτιτούρες (Song Reader Project) και ζήτησε από όποιον επιθυμεί να ερμηνεύσει, να ηχογραφήσει και να δημοσιεύσει στο YouTube τα τραγούδια του σε δική τους εκτέλεση (Thibeault, 2016). Ο Thibeault (2016) εφάρμοσε το project των 20 τραγουδιών του Beck, με ομάδες φοιτητών που συγκροτήθηκαν στο Chicago's Old Town School of Folk Music για να ερμηνεύσουν τα τραγούδια, και κατέληξε σε μια σειρά αποτελεσμάτων που καταδεικνύουν τη συμβολή της νέας ψηφιακής τεχνολογίας στη μουσική εκπαίδευση: α) τα νέα ψηφιακά μέσα μπορούν να διευρύνουν τις πρακτικές ανάγνωσης παρτιτούρας, β) η σύζευξη δημιουργικών δυνάμεων σε πρότζεκτ της κοινότητας μπορεί να διευρύνει τη μουσική εμπειρία των συμμετεχόντων, γ) η κοινή χρήση μουσικής μπορεί να βιωθεί ως συναυλία για όλους τους μουσικούς, δ) το κοινό παράγει όλο και περισσότερο περιεχόμενο που αξιοποιείται από τους καλλιτέχνες σε μια αμφίδρομη σχέση, ε) η πρακτική της μουσικής από παρτιτούρα μπορεί να συνδεθεί με τα διαδικτυακά μέσα για να υποστηρίξει τη δημιουργία μουσικής από ερασιτέχνες μουσικούς, στ) η δημοφιλής μουσική αποδεικνύεται σήμερα ως συλλογική κουλτούρα για όλους, ζ) οι εκπαιδευτικοί μουσικής μπορούν να συμμετέχουν στη μεγαλύτερη αναγέννηση ερασιτεχνισμού στη μουσική που είχαν φανταστεί, η) η μουσική εκπαίδευση μπορεί να ενταχθεί στις χαρές πολλών συλλογικών δραστηριοτήτων, όπως το Song Reader. Τέτοιες πρακτικές συλλογικής συνδιαμόρφωσης μέσω του YouTube αποτελούν κίνητρο για δημιουργία, συνεργασία και εξέλιξη της μουσικής παραγωγής.

Οι Kruse & Veblen (2012), σε έρευνα που διεξήγαγαν σε διαδικτυακά μαθήματα μουσικής, εστίασαν και μελέτησαν 40 βίντεο από πλατφόρμες παραδοσιακής-λαϊκής μουσικής με μουσικοπαιδαγωγικό περιεχόμενο (μπάντζο, παραδοσιακό βιολί, κιθάρα και μαντολίνο). Ανέλυσαν τα βίντεο σύμφωνα με: α) τεχνικά χαρακτηριστικά του βίντεο (διάρκεια, χρόνος ομιλίας του δασκάλου), β) χαρακτηριστικά του δασκάλου (φύλο, ηλικία, εθνικότητα), γ) μουσικό περιεχόμενο, και δ) διδακτικές μεθόδους. Οι ερευνητές συμπέραναν ότι οι περισσότεροι εκπαιδευτές ήταν άντρες (μόνο 20% ήταν γυναίκες), το 100% ήταν λευκοί μέσης ηλικίας, η πλειονότητα των βίντεο απευθύνεται σε αρχάριους, περιείχαν διδακτικά επεισόδια με στόχο τη βελτίωσης της ακουστικής ικανότητας, στοιχεία μουσικής θεωρίας και στοιχεία τεχνικής του οργάνου, και συμβουλές για τη φυσιολογία του σώματος. Παρόλο που πρακτικές που αναδεικνύονται αγγίζουν ποικιλία μουσικοπαιδαγωγικών θεμάτων, οι ευκαιρίες για αυτοσχεδιασμό ήταν σπάνιες. Ο δάσκαλος λειτουργούσε ως μοντέλο, καταγράφηκε ελάχιστη χρήση του τραγουδιού από τον δάσκαλο (18% των βίντεο). Στις περισσότερες περιπτώσεις οι εκπαιδευτές παρουσίαζαν τη μελωδία και την αρμονία ολοκληρωμένα, και στη συνέχεια την έπαιζαν αργά.

Η Waldron (2011), μέσα από διαδικτυακή εθνογραφική έρευνα που πραγματοποίησε με μέλη της πλατφόρμας για τη διάδοση της εκτέλεσης του μπάντζο (The Banjo Hangout, www.banjohangout.com) συμπέρανε ότι η διαδικτυακή εμπειρία

ήταν αφορμή για τους ενδιαφερόμενους να συμμετέχουν σε μια αληθινή κοινότητα και να μοιραστούν το πάθος και την αγάπη τους για το όργανο. Παρατήρησε επίσης ότι η συμμετοχή τους στην πλατφόρμα τους έδινε ευκαιρίες να βελτιώσουν την τεχνική τους, να αναπτύξουν τη δημιουργικότητα και να υποστηρίξουν το δικό τους προσωπικό ύφος στην ερμηνεία του μπάντζο (Waldron, 2011).

Η μεγάλη χρήση βιντεοσκοπημένου υλικού σε εκπαιδευτικού τύπου βίντεο στο YouTube αποδεικνύει ότι η βιντεοσκόπηση μπορεί να λειτουργήσει ως πολυτροπικό εργαλείο στη διδασκαλία ενός μουσικού οργάνου, καθώς παρέχει ποικιλία αισθητηριακών ερεθισμάτων (οπτικά και ηχητικά) και μια ενδυναμωμένη εμπειρία (Marshall, 2002). Οι Marone & Rodriguez (2019) εξέτασαν, μέσα από πολυτροπική ανάλυση, 40 μαθήματα κιθάρας στο YouTube. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι οι εκπαιδευτές καταφέρνουν να χτίσουν την επικοινωνία τους με το κοινό-μαθητές τους μέσα από αυθεντικούς τρόπους, αμεσότητα και χιούμορ σε μικρής διάρκειας και υψηλής ποιότητας βίντεο. Αυτά τα βίντεο περιέχουν επίδειξη διαφόρων παραμέτρων, καθώς και συμβουλές, ενορχηστρώσεις, κοινωνικά σχόλια, κ.λπ. Η ανάμειξη του εκπαιδευτικού χαρακτήρα με την προσωπική ζωή των εκπαιδευτών και τον δημόσιο λόγο δημιουργεί ένα μοναδικό περιβάλλον διδασκαλίας και μάθησης που έρχεται σε αντιπαράθεση με την παραδοσιακή αντίληψη της μουσικής εκπαίδευσης.

Η αυξημένη παραγωγή και χρήση εκπαιδευτικών βίντεο στο YouTube συνάδει με το πλαίσιο της άτυπης μάθησης που έχει γνωρίσει μεγάλη αποδοχή στη μουσική εκπαίδευση (Green, 2008· Folkestad, 2006· Wright, 2016). Τα εκπαιδευτικά βίντεο έχουν κερδίσει μεγάλη αναγνώριση από το παγκόσμιο ευρύ κοινό, καθώς τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης λειτουργούν ως έκφραση της συμμετοχικής κουλτούρας (Burgess & Green, 2018· Jenkins κ.ά., 2009). Στα εκπαιδευτικά βίντεο του YouTube, ο δάσκαλος δεν απευθύνεται σε συγκεκριμένο μαθητή, αλλά βιντεοσκοπεί ένα υποθετικό μάθημα, τις περισσότερες φορές, ή ένα πραγματικό μάθημα που συμβαίνει με μαθητή ή ομάδα μαθητών. Ο μαθητευόμενος έχει την ευκαιρία να παρακολουθεί ή να «κάνει» το μάθημά του σε χρόνο, τόπο και με συχνότητα που επιλέγει ο ίδιος.

Στο μη τυπικό περιβάλλον μάθησης που προσφέρει το Youtube, ο εκπαιδευτικός απαλλάσσεται από την αναζήτηση ιδανικών διδακτικών μεθόδων για τον εκάστοτε μαθητή ή τάξη. Η ευθύνη για τη διαδικασία μάθησης μετατίθεται στον μαθητή, καθώς ο ίδιος αναζητά αν το περιεχόμενο της διδασκαλίας του βίντεο, οι παιδαγωγικές μέθοδοι και η προσωπικότητα του καθηγητή καλύπτουν τις μαθησιακές του ανάγκες. Επομένως, ο ρόλος του μαθητευόμενου γίνεται πιο ενεργητικός, καθώς καλείται όχι απλά να παρακολουθήσει και να κατανοήσει το μάθημα, αλλά να αναζητήσει και να επιλέξει τον δάσκαλό του, να προσαρμοστεί και να στηριχτεί στις δικές του δυνατότητες. Έτσι ο δάσκαλος και ο μαθητής έχουν από κοινού την ευθύνη για τη δημιουργία μιας «σκαλωσιάς» ή ενός υποθετικού πλαισίου κοινωνικής μάθησης, σύμφωνα με τον Vygotsky (Mahn & John-Steiner, 2012), καθώς επίσης και την ευθύνη του παιδαγωγικού κλίματος της

τάξης (Creemers & Reezigt, 2003). Πρόκειται λοιπόν για ένα μέσο ασύγχρονης εξ αποστάσεως εκπαίδευσης που ολοκληρώνεται με διαφορετικούς τρόπους, σε διαφορετικούς χρόνους και τόπους. Δηλαδή, ένας εκπαιδευτής μπορεί να επικοινωνήσει ετεροχρονισμένα με έναν μαθητή που δεν τον έχει γνωρίσει ποτέ δια ζώσης, ακόμα και αν μεσολαβούν πολλά χρόνια ή δεκαετίες, ακόμα κι αν βρίσκονται σε άλλες χώρες ή ηπείρους. Από την άλλη πλευρά, το YouTube δίνει τη δυνατότητα σε οποιονδήποτε να αυτοχαρακτηριστεί ως δάσκαλος, παρακάμπτοντας τα τυπικά προσόντα. Ο «μαθητής» έχει ευθύνη να κρίνει την παιδαγωγική καταλληλότητα ενός εκπαιδευτικού βίντεο για τον ίδιον, κάτι που ίσως δεν είναι σε θέση να το γνωρίζει ή να μπορεί να το ελέγξει.

Καταλήγοντας, το YouTube προσφέρει πλούσιο υλικό μουσικών βίντεο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί εκπαιδευτικά και καλλιτεχνικά με ποικίλους τρόπους από τους χρήστες του. Μήπως αυτό οδηγεί στη διαπίστωση ότι τα βίντεο του YouTube με εκπαιδευτικό χαρακτήρα αποτελούν μια νέα αναπτυσσόμενη μορφή ασύγχρονης εξ αποστάσεως εκπαίδευσης; Πώς αυτή η εξάπλωση του YouTube και της ψηφιακής τεχνολογίας επηρεάζει τη διδασκαλία και μάθηση των μουσικών οργάνων;

Μεθοδολογία και επιλογή του δείγματος

Για τη διεξαγωγή της παρούσας μελέτης επιλέχθηκαν μόνο βίντεο αναρτημένα στο YouTube που επιδεικνύουν άμεσο εκπαιδευτικό στόχο. Σκοπός της μελέτης είναι να μελετηθεί το παιδαγωγικό περιεχόμενο των ελεύθερων βίντεο (δωρεάν προσφερόμενων) που έχουν ως εκπαιδευτικό στόχο να διδάξουν όργανα της ελληνικής προφορικής λαϊκής μουσικής. Ως κατάλληλη μεθοδολογία για την παρούσα έρευνα, επιλέχθηκε η ανάλυση περιεχομένου, που αφορά στη συστηματική μελέτη πηγών επικοινωνίας, όπως κειμένων, βιβλίων, εικόνων και, στην περίπτωσή μας, οπτικοακουστικού υλικού (βίντεο). Ειδικότερα, αναλύεται το μήνυμα μέσα από διάφορους τρόπους επικοινωνίας (ομιλία, βλέμμα, φόντο, χώρος, σώμα, υλικά, μέσα κ.λπ.). Η μεθοδολογία της ανάλυσης περιεχομένου επιχειρεί να ποσοτικοποιήσει ποιοτικές πληροφορίες που μας ενδιαφέρουν σε ένα συγκεκριμένο μήνυμα επικοινωνίας (Krippendorff, 2004· Lac, 2016). Μετά από προσεκτική μελέτη σχετικού υλικού στο διαδίκτυο, επιλέξαμε το δείγμα μας χρησιμοποιώντας φίλτρα αναζήτησης όπως περιγράφεται παρακάτω. Ακολούθως επιλέχθηκαν οι μονάδες ανάλυσης και, μετά από παρακολούθηση των βίντεο, έγινε μια ποσοτικοποίηση των αναλυθέντων στοιχείων. Η επιλογή του δείγματος έγινε με αναζήτηση λέξεων που εμπεριέχουν τη λέξη «μάθημα» και συμπληρώνοντας το εκάστοτε μουσικό όργανο. Τα όργανα της ελληνικής λαϊκής μουσικής που επιλέχθηκαν ήταν τα εξής: κλαρίνο, λαούτο, μπουζούκι, λαϊκή κιθάρα, ποντιακή λύρα, κρητική λύρα και παραδοσιακά κρουστά.

Τα φίλτρα αναζήτησης που περιέχει ο ιστότοπος του YouTube χρησιμοποιήθηκαν για να επιλεγεί το δείγμα της ανάλυσης. Το όριο που τέθηκε ήταν να ληφθούν τα επικρατέστερα 3 βίντεο από τα εξής φίλτρα:

1. Συνάφεια, όπου προσφέρεται υλικό που δεν περιορίζεται αυστηρά στις λέξεις-κλειδιά που πληκτρολογούνται στην μπάρα αναζήτησης
2. Ημερομηνία μεταμόρφωσης, βάση της οποίας λήφθηκαν τα πιο πρόσφατα βίντεο που ανέβηκαν στην πλατφόρμα του YouTube, καθώς είναι πιθανόν να προκύψουν στοιχεία σύγχρονων τεχνολογικών χαρακτηριστικών
3. Πλήθος προβολών, που έδωσε πρόσβαση στα πιο δημοφιλή βίντεο
4. Αξιολόγηση, που συνέβαλε στο να ληφθούν υπόψη τα βίντεο που αξιολογήθηκαν πιο θετικά από το κοινό.

Εξαιρέθηκαν τα βίντεο του ίδιου χρήστη, με σκοπό να αναλυθεί ποικιλία πρακτικών εφαρμογών, τα βίντεο που βασίζονταν στην επίδειξη του αποτελέσματος του μαθήματος, τα βίντεο που αποτελούσαν προϊόν διαφήμισης και όσα περιείχαν συνέντευξη με μη άμεσο διδακτικό στόχο. Εν κατακλείδι, αν υπήρχαν αρκετά βίντεο σε όλες τις κατηγορίες και των 8 οργάνων, το δείγμα θα ανέρχονταν σε 96 δείγματα.

Καθώς, σε κάποιες περιπτώσεις οργάνων, δεν ήταν αναρτημένα αρκετά βίντεο που να πληρούν τις παραπάνω προϋποθέσεις, οδηγηθήκαμε σε περιορισμό δείγματος. Πιο συγκεκριμένα, επιλέχθηκαν και αναλύθηκαν συνολικά 57 βίντεο ως εξής: 5 εκπαιδευτικά βίντεο στο κλαρίνο, 6 στο λαούτο, 12 στο μπουζούκι, 12 στη λαϊκή κιθάρα, 5 στην ποντιακή λύρα, 10 στην κρητική λύρα, 7 στα παραδοσιακά κρουστά. Ο μέσος όρος διάρκειας των βίντεο ήταν 03:49 λεπτά. Από τα 57 βίντεο, στα 44 διδάσκεται κάποιο τραγούδι στο μουσικό όργανο, ενώ στα 13 δεν διδάσκεται τραγούδι, αλλά διδάσκεται κλίμακα, ασκήσεις ή οργανογνωσία. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συλλέχθηκαν και αναλύθηκαν κατά την περίοδο Ιουλίου–Αυγούστου 2020. Λαμβάνοντας υπόψη ότι δεν γνωρίζουμε αν τα πρόσωπα που παρουσιάζουν το μάθημα είναι πιστοποιημένοι εκπαιδευτικοί, σε αυτήν την εργασία επιλέξαμε να χρησιμοποιούμε τον όρο «εκπαιδευτής». Επίσης χρησιμοποιούμε τον όρο εκπαιδευτής αναφερόμενοι στους άντρες και στις γυναίκες, για λόγους ευκολίας.

Κατηγορίες ανάλυσης

Μετά την πρώτη επαφή μας με το υλικό, καταλήξαμε σε κατηγορίες που καθοδήγησαν την παρούσα έρευνα. Οι κατηγορίες αυτές αφορούν στα εξής:

1. Πρόσωπα (φύλο εκπαιδευτή, παρουσία εκπαιδευτή, παρουσία μαθητή)
2. Σημειολογικά χαρακτηριστικά βιντεοσκόπησης (τοποθεσία βιντεοσκόπησης, χρήση και ορατότητα μουσικού οργάνου),
3. Τεχνικά χαρακτηριστικά του βίντεο (βίντεο αποτύπωσης/βίντεο επεξεργασίας)
4. Εκπαιδευτικά εργαλεία (χρήση απτών εκπαιδευτικών υλικών, εργαλεία τυ-

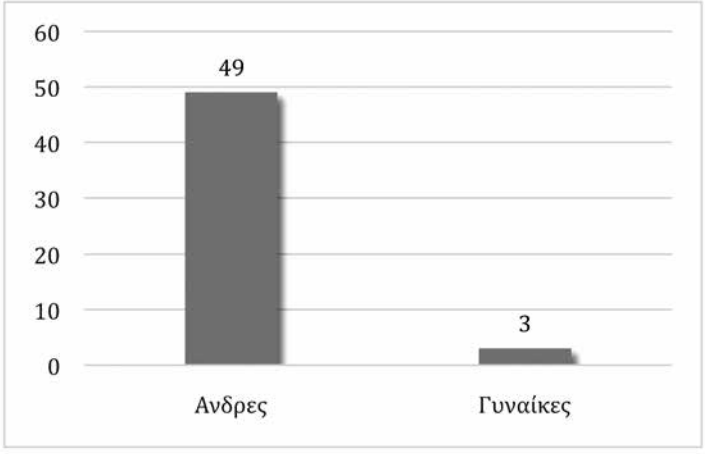
πικής τεχνολογίας [πίνακας, χαρτί, κ.λπ.], χρήση παρτιτούρας [παρτιτούρα δυτικής σημειογραφίας, γραφική παρτιτούρα, άλλου είδους παρτιτούρα, ταμπλατούρα], τρόπος εμφάνισης της παρτιτούρας [παρτιτούρα με ροή ή παρτιτούρα χωρίς ροή], χρήση μουσικού οργάνου)

5. Διδακτικοί στόχοι (θεωρία, τεχνική, ερμηνεία, έκφραση, μορφολογία, εκμάθηση μουσικού οργάνου ή συμμετοχή σε μουσικό σύνολο)
6. Μεθοδολογία διδασκαλίας (φωνητικές επισημάνσεις, αναφορά στο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο, εκτέλεση του αποσπάσματος).

Ακολουθεί η ανάλυση των παραπάνω κατηγοριών.

Αποτελέσματα έρευνας

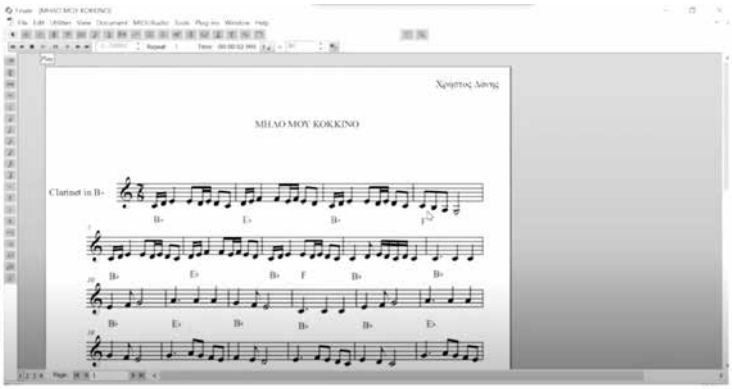
Α. Ως προς το φύλο του εκπαιδευτή, από τα 57 βίντεο, στα 52 (91,2%) δηλώνεται η παρουσία εκπαιδευτή και τα 5 (8,8%) δεν υποδηλώνουν παρουσία ή λόγο εκπαιδευτή. Στα 6 βίντεο συμμετέχουν μαθητές (δηλαδή, η βιντεοσκόπηση πραγματοποιήθηκε σε πραγματικό μάθημα) και στα 51 δεν συμμετέχουν μαθητές. Από τα 52 βίντεο με παρουσία εκπαιδευτή, στα 49 (94,2%) διδάσκουν άντρες και στα 3 (5,8%) γυναίκες (Γράφημα 1). Από τα δείγματα που μελετήθηκαν, οι γυναίκες φαίνονται πιο επικοινωνιακές, καθώς δείχνουν ευδιάθετες, μιλούν πιο εκφραστικά από τους άντρες και παριστάνουν ότι απευθύνονται σε πραγματικό πρόσωπο τη δεδομένη στιγμή της βιντεοσκόπησης (ενώ τα βίντεο δεν αποτυπώνουν παρουσία μαθητή), σε αντίθεση με τους άνδρες οι οποίοι εμφανίζουν πιο σοβαρό χαρακτήρα.



Γράφημα 1. Φύλο εκπαιδευτών του δείγματος ανάλυσης.

Β. Ως προς τα σημειολογικά χαρακτηριστικά της βιντεοσκόπησης**,** εντοπίσαμε και σχολιάσαμε το περιβάλλον της βιντεοσκόπησης, τη χρήση ή μη μουσικού ορ-

γάνου και την ορατότητα ή μη του οργάνου. Στα 5 από τα 57 βίντεο, δεν υπάρχει πραγματικό περιβάλλον βιντεοσκόπησης, γιατί δεν πραγματοποιήθηκε λήψη —είναι αυτά στα οποία δεν υπάρχει εκπαιδευτής— αλλά κατασκευάστηκαν σε ψηφιακά περιβάλλοντα (βλ. Εικόνα 1).



Εικόνα 1. Μη πραγματικό περιβάλλον βιντεοσκόπησης.[1]

Στα περισσότερα βίντεο, οι εκπαιδευτές δεν ασχολήθηκαν με το να παρουσιάσουν ένα περιβάλλον ιδανικό και ικανό να προσελκύει την προσοχή του εκπαιδευόμενου στο διδασκόμενο αντικείμενο· συχνά, υπήρχαν αντικείμενα στο φόντο που είναι πιθανόν να αποσπάσουν την προσοχή του θεατή (Oglethorpe, 2002), και βρισκόταν σε τυχαίο σημείο του σπιτιού τους (π.χ. κουζίνα, σαλόνι, γραφείο, υπνοδωμάτιο) ή σε διάφορους άλλους χώρους (στούντιο, τάξεις) (π.χ. βλ. Εικόνα 2 & 3).

Εικόνα 2. Μάθημα μπουζουκιού, πυκνό περιβάλλον βιντεοσκόπησης.[2]

1 https://www.youtube.com/watch?v=lSbrjCJbP2Q.
2 https://www.youtube.com/watch?v=AeW2sqMXy8o.

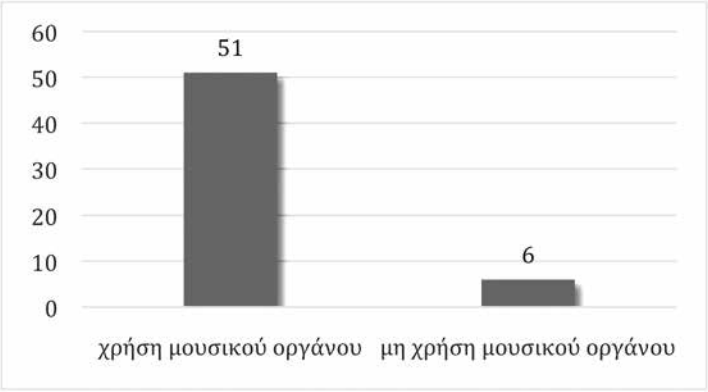
Εικόνα 3. Μάθημα λαούτου, πυκνό περιβάλλον βιντεοσκόπησης.[3]

Μόνο σε 6 βίντεο οι εκπαιδευτές φάνηκε να έχουν συνυπολογίσει την τελευταία παράμετρο κατά τη λήψη πλάνων, στις οποίες παρουσιάζεται μόνο ο εκπαιδευτής με το μουσικό όργανο σε ομοιόμορφο φόντο (π.χ. βλ. Εικόνα 4).

Εικόνα 4. Μάθημα μπουζουκιού σε ομοιόμορφο φόντο.[4]

3 https://www.youtube.com/watch?v=KHg-z2b8kk8.
4 https://www.youtube.com/watch?v=ILyRyi8Ka7s.

Στα περισσότερα βίντεο, η διδασκαλία γίνεται μέσω του μουσικού οργάνου (51 δείγματα, 89,5%), ενώ σε 6 (10,5%) δεν χρησιμοποιείται πραγματικό μουσικό όργανο, από τα οποία τα 5 (8,8%) είναι αυτά που δεν περιέχουν παρουσία ή λόγο εκπαιδευτή από την κατηγορία Α (Γράφημα 2). Δηλαδή, ένας εκπαιδευτής (είναι γυναίκα) (1,75%) διδάσκει μουσικό όργανο χωρίς να το χρησιμοποιεί.

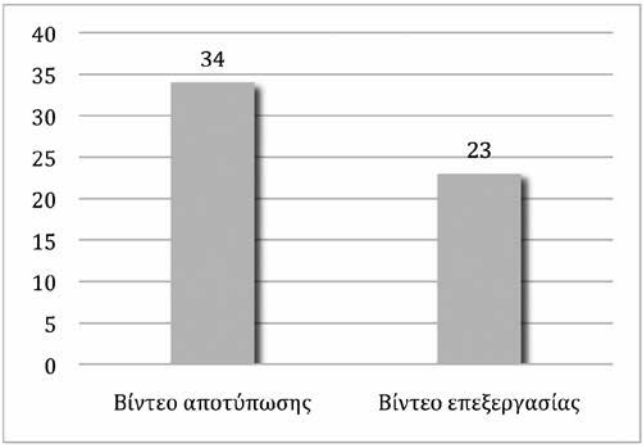


Γράφημα 2. Η χρήση του μουσικού οργάνου.

Από τα 50 βίντεο στα οποία υπάρχει μουσικό όργανο, στα 39 αυτό παρουσιάζεται επαρκώς, γεγονός που σημαίνει πως οι εκπαιδευτές το είχαν προσέξει (βλ. Εικόνα 2 & 4), ενώ, στις υπόλοιπες 11 περιπτώσεις, το μουσικό όργανο παρουσιάζεται αποσπασματικά (βλ. Εικόνα 3).

Γ. Ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά του βίντεο, 34 δείγματα (59,6%) είναι βίντεο αποτύπωσης και 23 (40,4%) είναι βίντεο επεξεργασίας (Γράφημα 3). Ως βίντεο αποτύπωσης, ορίζονται τα βίντεο που αποτελούνται από ένα ψηφιακό αρχείο (μία βιντεοσκόπηση), ενώ, ως βίντεο επεξεργασίας, αυτά που είναι αποτέλεσμα περισσότερων από ένα αρχείο (βίντεο, ήχου και εικόνας). Ο Cayari (2017) χρησιμοποιεί τον όρο "multitracking" για παραγωγές βίντεο, όπου ένας μουσικός εκτελεί περισσότερα από ένα track στο ίδιο βίντεο, χαρακτηρίζοντας αυτά ως «εικονικά σύνολα» (virtual ensembles).[5] Από τα βίντεο επεξεργασίας της συγκεκριμένης έρευνας, αναδεικνύεται έμμεσα η ανάγκη των εκπαιδευτών να παρουσιάσουν με περισσότερο πολυτροπικό χαρακτήρα το εκπαιδευτικό προϊόν, καθώς, με αυτόν τον τρόπο, προβάλλονται περισσότερες πληροφορίες (Norris, 2004· Kress & Van Leeuwen, 2001).

5 Για παράδειγμα ο Cayari (2017) παρουσιάζει τον David Wesley (βλ. https://www.youtube.com/watch?v=4yRzS3Xla84&feature=youtu.be). Παρόμοια, στο δικό μας δείγμα, έχουμε τις περιπτώσεις των Μυστακίδη (https://www.youtube.com/watch?v=BhO-Efq-efo) και Καραγκιοζίδη (https://www.youtube.com/watch?v=D8gf3XskyOY).

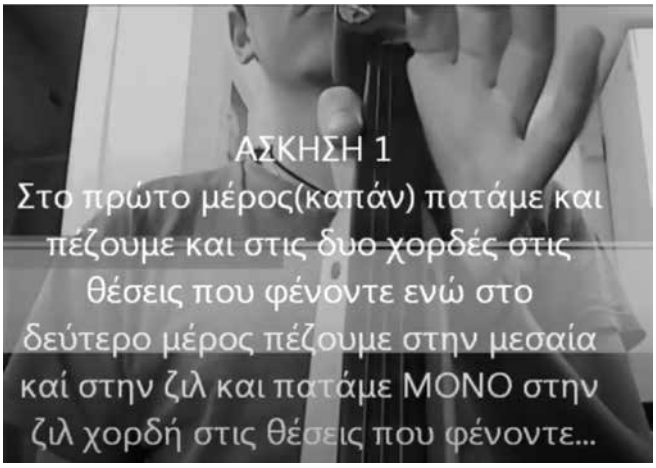


Γράφημα 3. Οι τύποι των βίντεο.

Το επίπεδο επεξεργασίας ποικίλλει. Από τα 23 βίντεο επεξεργασίας, τα 11 παρουσιάζουν ένα αρχείο βιντεοσκόπησης, τα 6 παρουσιάζουν ταυτόχρονα δύο αρχεία, 1 παρουσιάζει ταυτόχρονα τρία αρχεία βιντεοσκόπησης και 5 βίντεο δεν έχουν εκπαιδευτή και δεν αποτελούνται από καμία βιντεοσκόπηση, αλλά παρουσιάζουν άλλα στοιχεία, όπως ροή animation, παρτιτούρας και εικόνων. Στο σύνολο των 23 βίντεο επεξεργασίας, τα μη βιντεοσκοπημένα αρχεία που περιέχονται, επιπλέον της κύριας βιντεοσκόπησης, είναι τα εξής: α) 2 animation, β) 4 παρτιτούρα με ροή, γ) 7 παρτιτούρα χωρίς ροή, δ) 9 ταμπλατούρα, ε) 3 ψηφιακή εικόνα (σχετική με το αντικείμενο διδασκαλίας), στ) 3 γραφική παρτιτούρα (Εικόνα 5) και 10 γραπτές πληροφορίες σε ψηφιακή μορφή (Εικόνα 6).

Εικόνα 5. Δείγμα γραφικής παρτιτούρας.[6]

6 https://www.youtube.com/watch?v=_oMfgc0v3PE&t=177s.



Εικόνα 6. Δείγμα γραπτών πληροφοριών σε ψηφιακή μορφή.[7]

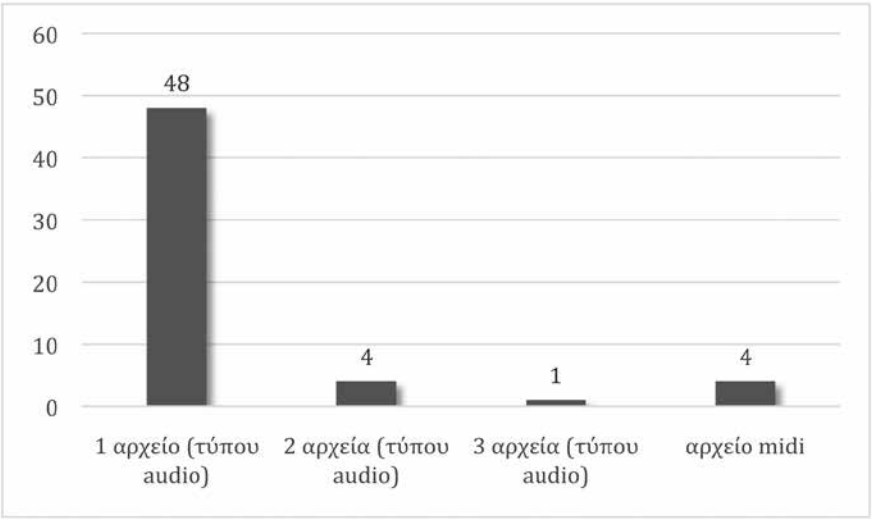
Αυτές οι τελευταίες παράμετροι ανάλυσης αποτελούν εκπαιδευτικά εργαλεία που χρησιμοποιούν οι εκπαιδευτές στις παιδαγωγικές τους πρακτικές. Τέτοια παιδαγωγικά εργαλεία δεν χρησιμοποιούνται από τους εκπαιδευτές των βίντεο αποτύπωσης, παρά μόνο σε δύο δείγματα, όπου έγινε χρήση εργαλείων «τυπικής τεχνολογίας» από απτά υλικά (π.χ. χαρτί) (Εικόνα 7).

Εικόνα 7. Δείγμα απτού υλικού σε βίντεο αποτύπωσης.[8]

Όπως παρατηρούμε από τα αποτελέσματα, μόνο 11 δείγματα από το σύνολο των 57 κάνουν χρήση της κλασικής μουσικής σημειογραφίας (παρτιτούρα) και

7 https://www.youtube.com/watch?v=LtoGTZTbMKI.
8 https://www.youtube.com/watch?v=jHmep5v_0hs&t=56s.

μόνο 7 βίντεο από το δείγμα αναφέρονται στη διδασκαλία της θεωρίας (7 δείγματα). Ως προς τα ακουστικά ερεθίσματα που εκπέμπονται από τα βίντεο όλου του δείγματος (57 βίντεο), τα 48 (84,25%) έχουν ένα αρχείο ήχου (τύπου audio), τα 4 (7%) έχουν δύο αρχεία ήχου (τύπου audio), το 1 (1,75%) έχει τρία αρχεία ήχου (τύπου audio) και 4 (7%) αποτελούνται αποκλειστικά από ήχους τύπου midi (Γράφημα 4).



Γράφημα 4. Τα αρχεία ήχου.

Ε. Ως προς διδακτικούς στόχους, όλα τα δείγματα (57) έχουν ως βασικό στόχο τη διδασκαλία μουσικού οργάνου. Ωστόσο, τα 9 από αυτά αναφέρονται και στη διδασκαλία της συνοδείας του διδασκόμενου οργάνου (σε μουσικό σύνολο). Στους στόχους διδασκαλίας, περιλαμβάνονταν άμεσα η τεχνική του οργάνου[9] σε 26 βίντεο (45,6%), εκφραστικά και υφολογικά στοιχεία[10] σε 26 δείγματα (45,6%), θεωρία της μουσικής σε 7 δείγματα (12,3%) και, τέλος, στοιχεία μορφολογίας σε 21 δείγματα (36,8%). Σημειώνεται πως, σε 13 δείγματα (22,8%) του συνόλου (57), δεν θα μπορούσε να διδαχθεί η μορφολογία, καθώς το περιεχόμενο μπορεί να σχετίζεται με διδασκαλία κλιμάκων ή με την οργανογνωσία. Στοιχείο διδακτικού στόχου θεωρήθηκε και ο κοινωνικοπολιτισμικός προσδιορισμός του περιεχομένου διδασκαλίας, καθώς αποτελεί ένα χαρακτηριστικό που σχετίζεται με τα υφολογικά χαρακτηριστικά μιας μουσικής κουλτούρας (Campbell, 2004). Ωστόσο, μόνο σε 8

9 Σε όλα τα βίντεο, διδάσκεται η τεχνική του οργάνου με έμμεσο και άτυπο τρόπο, διότι προβάλλεται ο τρόπος παιξίματος στο βίντεο. Ωστόσο, στην κατηγορία αυτή, συμπεριλήφθηκαν μόνο όσα βίντεο στα οποία ο εκπαιδευτής τόνιζε χαρακτηριστικά τεχνικής.

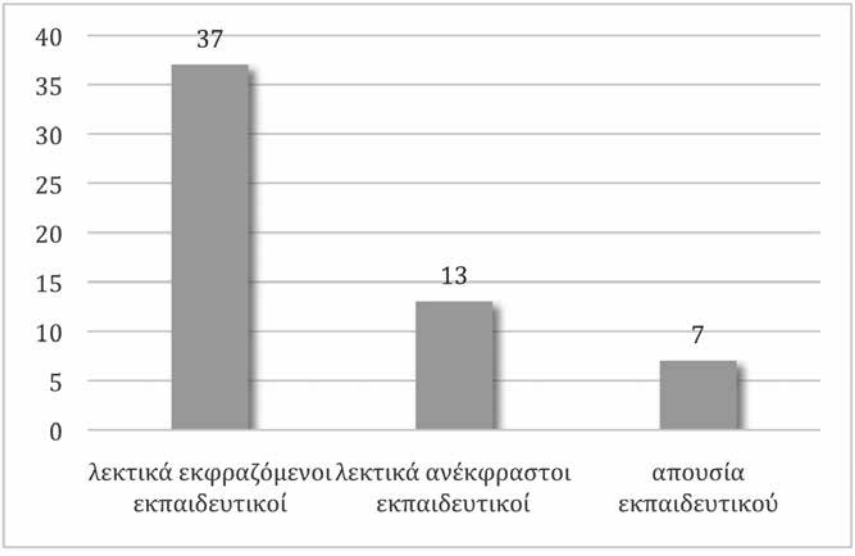
10 https://www.youtube.com/watch?v=6nzIT2yrqCg.

δείγματα (14%) παρουσιάζεται η συγκεκριμένη κατηγορία, γεγονός που σημαίνει πως ελάχιστος αριθμός των εκπαιδευτών του ελεύθερου διαδικτυακού μαθήματος δείχνουν να πιστεύουν πως ο κοινωνικοπολιτισμικός προσδιορισμός της μουσικής κουλτούρας ενός μουσικού οργάνου εξυπηρετεί την παιδαγωγική διαδικασία.

Από τα αποτελέσματα αυτής της κατηγορίας, προκύπτει πως τα ελεύθερα διδακτικά βίντεο μουσικής που κυκλοφορούν στο YouTube αψηφούν ουσιαστικά χαρακτηριστικά που εξυπηρετούν τον εκπαιδευόμενο να αποκωδικοποιήσει- κατανοήσει τα χαρακτηριστικά της ελληνικής προφορικής μουσικής, αλλά στοχεύουν στο να μεταδώσουν τρόπους αναπαραγωγής ενός τραγουδιού με τυποποιημένο τρόπο, παρότι, σε πολλά από τα βίντεο, οι εκπαιδευτές μπορεί να παρουσιάζουν την εκτέλεση ενός αποσπάσματος με εκφραστικό τρόπο. Σε κανένα από τα βίντεο δεν υπήρξε παιδαγωγικό στοιχείο που παραπέμπει στην προτροπή για αυτοσχεδιασμό, βασικό χαρακτηριστικό των προφορικών μουσικών (Lilliestam, 1996).

ΣΤ. Πρακτικές των εκπαιδευτών

Από τα 50 δείγματα με παρουσία εκπαιδευτή, στα 37 (74%) οι εκπαιδευτές ανέφεραν λεκτικά διάφορα στοιχεία για να εξυπηρετήσουν τη μετάδοση της διδασκαλίας (π.χ. νότες, [όσα ειπώθηκαν στο Ε]), ενώ σε 13 (26%) δεν μίλησαν καθόλου κατά τη διάρκεια του βίντεο (Γράφημα 5).



Γράφημα 5. Οι λεκτικές εκφράσεις των εκπαιδευτικών.

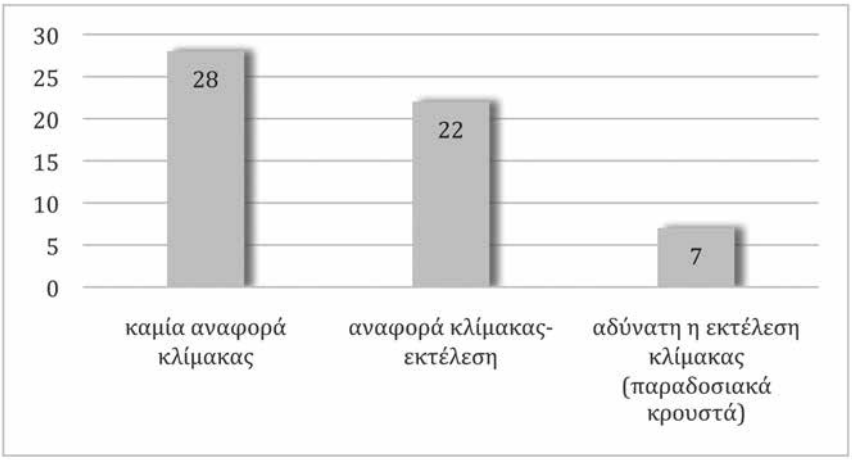
Σε πολλά από αυτά τα βίντεο, εκτός από τα 6 δείγματα στα οποία εμφανίζεται/νται μαθητής/τες (σε όλα αυτά υπάρχει λεκτική επικοινωνία μεταξύ εκπαιδευτι-

κού και μαθητή), οι εκπαιδευτές απευθύνονται άμεσα στον εκάστοτε θεατή που παρακολουθεί. Για παράδειγμα στο δείγμα με τίτλο «Το κόκκινο φουστάνι - διδακτικό μάθημα μπουζούκι»[11], η εκπαιδεύτρια εκφράζει με σχόλια άμεσης επικοινωνίας όπως: «Πιάστε το μπουζούκι στα χέρια και φύγαμε!», «βλέπετε;». Επιπλέον, στην αρχή του βίντεο, η εκπαιδεύτρια εισάγει λέγοντας: «Γεια σας φίλες και φίλοι! Στο σημερινό βίντεο θα σας δείξω το τραγούδι το κόκκινο φουστάνι επειδή μου το ζητήσατε εσείς, αρκετοί κιόλας από εσείς, ορίστε λοιπόν.….». Αυτό το παράδειγμα ταυτόχρονα αποτελεί και παράδειγμα της έννοιας της «συλλογικής κουλτούρας» που αναδεικνύεται από το διαδίκτυο (Jenkins, 2006), καθώς βλέπουμε τον τρόπο επικοινωνίας που έχει η συγκεκριμένη YouTuber δια μέσου των σχολίων από προηγούμενες αναρτήσεις της.

Μέρος των φωνητικών επισημάνσεων που παρατηρήθηκε και αξιολογήθηκε ως ξεχωριστό παιδαγωγικό εργαλείο είναι η χρήση του μελωδικού σολφέζ. Από τα 37 δείγματα που περιείχαν φωνητικές επισημάνσεις, στα 16 (43,25%) ο εκπαιδευτής τραγουδούσε τις νότες (μελωδικό σολφέζ) με σκοπό να χαρακτηριστούν με ακρίβεια οι ηχητικές διακυμάνσεις των νοτών της μελωδίας του διδακτικού περιεχομένου. Η ανάλυση της τελευταίας παραμέτρου δημιούργησε την ανάγκη για μια επιπλέον παρατήρηση, που αφορά στον χαρακτηρισμό των φθόγγων με λεκτικό ή γραπτό —μη μουσικά θεωρητικά τρόπο (κλασική μουσική σημειογραφία)—, ώστε η διδασκαλία να απευθύνεται και σε ανθρώπους που δεν γνωρίζουν κλασική μουσική σημειογραφία (Εικόνα 7). Εξαιρώντας τις 7 περιπτώσεις μελέτης βίντεο που απευθύνονται στη διδασκαλία παραδοσιακών κρουστών (μη μελωδικά μουσικά όργανα), από τα 50 δείγματα, στα 24 (48%) πραγματοποιείται σχετική αναφορά στους φθόγγους όπως προειπώθηκε. Σε 5 από αυτές τις περιπτώσεις, οι εκπαιδευτές κάνουν και χρήση μελωδικού σολφέζ.

Μη λαμβάνοντας υπόψη τα 7 δείγματα βίντεο που παρουσιάζουν μάθημα σε παραδοσιακά κρουστά, από τα υπόλοιπα 50 δείγματα, στα 28 (56%) δεν παρουσιάζεται καμία κλίμακα, ενώ στα 20 (40%) υπάρχει αναφορά σε κλίμακα, εκ των οποίων στα 10 δείγματα (20%) πραγματοποιείται η εκτέλεσή της στο μουσικό όργανο, καθώς και σε 2 ακόμη επιπλέον δείγματα (4%), όπου πραγματοποιείται εκτέλεση κλίμακας χωρίς να αναφέρεται ο χαρακτηρισμός της.

11 Ό.π.

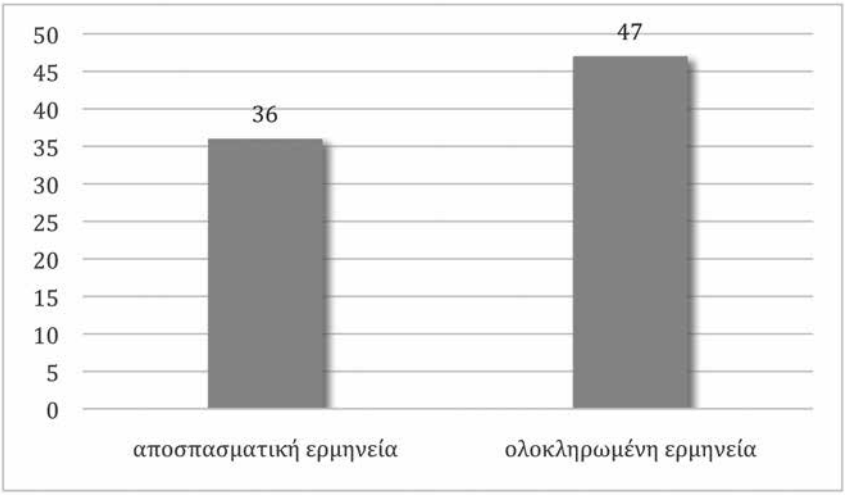


Γράφημα 5. Διδασκαλία κλίμακας.

Αυτό σημαίνει ότι το ποσοστό εκπαιδευτών που δείχνει να αναγνωρίζει την αξία αναφοράς στην κλίμακα του τραγουδιού μειονεκτεί και ακόμα περισσότερο το ποσοστό της εκτέλεσή της στο μουσικό όργανο. Ο προσδιορισμός και η γνώση των κλιμάκων ενισχύει την κατανόηση του διδακτικού μουσικού περιεχομένου, καθώς συγκροτούνται στοιχεία όπως οι αποτελούμενες νότες, η δακτυλοθεσία, στοιχεία αρμονίας κ.ά. (Sloboda, 2005). Από παρατήρηση στα σχόλια ενός δείγματος, εντοπίστηκε ένα σχόλιο χρήστη, ο οποίος προτείνει στην εκπαιδεύτρια να παρουσιάζει και την κλίμακα των τραγουδιών που διδάσκει στα βίντεο: «Κατ' αρχάς μπράβο συγχαρητήρια, τώρα θα ήθελα να λες από ποιον δρόμο ξεκινά το κάθε τραγούδι αν μπορείς[.] Ευχαριστώ πολύ καλή συνέχεια».[12]

Επιπλέον στοιχείο που ερευνήθηκε και αναλύθηκε στο δείγμα της έρευνας είναι οι τρόποι της εκτέλεσης που παρουσίασαν οι εκπαιδευτές στα μουσικά αποσπάσματα. Πιο συγκεκριμένα, οι 47 (82,45%) εκπαιδευτές από τα βίντεο του δείγματος παρουσίασαν μουσικό απόσπασμα, ερμηνεύοντάς το στην ταχύτητα που εκτελείται το μουσικό απόσπασμα ολοκληρωμένο και όχι τμηματικά. Από αυτές τις περιπτώσεις, το υλικό παρουσιάστηκε με μουσικό σύνολο (αφορά στις 9 περιπτώσεις, όπου, στη διδασκαλία, περιλαμβάνεται και το μουσικό σύνολο). Σε 36 περιπτώσεις του συνολικού δείγματος (63,15%), οι εκπαιδευτές παρουσίασαν το μουσικό απόσπασμα τμηματικά (βήμα-βήμα), ακολουθώντας ένα πλάνο διδασκαλίας, είτε με αργό τέμπο, είτε με ενδιάμεσες επεξηγήσεις, ώστε να δίνεται χρόνος στον θεατή να κατανοεί το διδασκόμενο υλικό (Γράφημα 6).

12 ό.π.



Γράφημα 6. Η εκτέλεση των μουσικών αποσπασμάτων.

Από τα αποτελέσματα αυτής της τελευταίας παραγράφου, σε συνδυασμό με τα αποτελέσματα της λεκτικής έκφρασης των εκπαιδευτών, προκύπτει ότι οι εκπαιδευτές προτιμούν προφορικούς τρόπους μετάδοσης, στοιχείο που συνάδει βέβαια με τα χαρακτηριστικά της ελληνικής λαϊκής μουσικής, η οποία μεταδίδεται κατεξοχήν προφορικά. Αντιπαραβάλλοντας αυτό το συμπέρασμα με σχετική έρευνα της Διονυσίου (2002), μπορούμε να παρατηρήσουμε την ανάλογη τάση του προφορικού τρόπου διδασκαλίας στην τυπική εκπαίδευση των μουσικών σχολείων. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την παραπάνω έρευνα, το 89% των ερωτηθέντων εκπαιδευτικών των λαϊκών οργάνων των ελληνικών μουσικών σχολείων, που εκείνη την εποχή αποτελούνταν από εμπειροτέχνες, απόφοιτους βυζαντινής μουσικής και πτυχιούχους κλασικής παιδείας από ωδείο, απάντησαν ότι διδάσκουν προφορικά (με το αυτί, ακούγοντας ηχογραφήσεις, μιμούμενοι τον δάσκαλο κ.ά.) και οι μαθητές έδειξαν προτίμηση στον τρόπο αυτόν (βλ. Dionyssiou, 2000).

Συμπεράσματα

Το γεγονός ότι το μπουζούκι και η λαϊκή κιθάρα ήταν τα μόνα όργανα στα οποία συμπληρώθηκε ο προσχεδιασμένος μέγιστος αριθμός δειγματοληψίας, δείχνει ότι αυτά τα όργανα είναι τα πιο δημοφιλή στο YouTube. Ακολουθεί η κρητική λύρα, τα παραδοσιακά κρουστά και το λαούτο, ενώ το κλαρίνο και η ποντιακή λύρα σημειώνουν τα λιγότερα ελεύθερα εκπαιδευτικά βίντεο στον συγκεκριμένο ιστότοπο. Για παράδειγμα, στο κλαρίνο υπάρχει μεγάλος αριθμός αμειβόμενων εκπαιδευτικών βίντεο. Όπως προαναφέρθηκε, τα πιο δημοφιλή ελεύθερα βίντεο που κυκλοφορούν στο YouTube είναι αυτά της κιθάρας και του μπουζουκιού. Τα πιο οργανωμένα βίντεο επεξεργασίας, που τράβηξαν περισσότερο ενδιαφέρον, ήταν

της λαϊκής κιθάρας, καθώς συνέλεξε το μεγαλύτερο ποσοστό βίντεο επεξεργασίας (8 από τα 12 βίντεο που μελετήθηκαν) με 66,6% έναντι 41% με αυτό που συλλέχθηκε από τα βίντεο του μπουζουκιού. Σε σχέση με τη μουσικοπαιδαγωγική και τη μουσική συγκρότηση των εκπαιδευτών, τα βίντεο μαθημάτων μπουζουκιού και κιθάρας έχουν παρόμοια χαρακτηριστικά. Κανένα βίντεο δεν δείχνει να καλύπτει επαρκώς όλες τις παραμέτρους και στις τρεις κατηγορίες της τεχνολογικής, παιδαγωγικής γνώσης και γνώσης του περιεχομένου (TPACK).

Λαμβάνοντας υπόψη τη θεωρητική συγκρότηση της TPACK, οφείλουμε να αξιολογήσουμε με την ίδια βαρύτητα το επίπεδο της τεχνολογίας που περιέχουν τα βίντεο και την παιδαγωγική συγκρότηση και τη μουσική συγκρότηση των εκπαιδευτών. Τα χαμηλότερα ποσοστά των επεξεργασμένων βίντεο, έναντι αυτών της αποτύπωσης, που προέκυψαν από τα αποτελέσματα, φαίνεται να συμβαδίζει με το χαμηλό ποσοστό χρήσης της τεχνολογίας στην επίσημη τυπική εκπαίδευση. Σύμφωνα με έρευνα του Bauer (2012), στη μουσική εκπαίδευση των Ηνωμένων Πολιτειών, ο πιο αδύναμος κρίκος της TPACK (ειπώθηκε στην αρχή του άρθρου) είναι η γνώση της τεχνολογίας (TK) από τους καθηγητές μουσικής. Αντίστοιχα αποτελέσματα έχουν προκύψει και από άλλες σχετικές έρευνες (βλ. Jang & Tsai, 2012· Koh & Chai, 2014). Η αδυναμία αυτή δεν αποδίδεται στην αρνητική τους στάση απέναντι στη σύγχρονη τεχνολογία ως εργαλείο της εκπαίδευσης, αλλά αποδίδεται κυρίως στις υποδομές των τάξεων και στη σχετική εκπαίδευση των εκπαιδευτικών. Σχετική έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε δείγμα 401 εκπαιδευτικών γενικής εκπαίδευσης σε σχολεία του Νότιου Αιγαίου, έδειξε αντίστοιχα χαμηλά αποτελέσματα χρήσης της τεχνολογίας από εκπαιδευτικούς και στην Ελλάδα (Δημητρίου & Τζιμογιάννης, 2016).

Ίσως ακούγεται οξύμωρη η σύγκριση της παρούσας έρευνας με τις προαναφερθείσες, διότι το YouTube αποτελεί ένα προϊόν της σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας, υποδεικνύοντας πως οι εκπαιδευτές που μελετήθηκαν πιστεύουν στις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει η τεχνολογία στη μετάδοση της μουσικής και, έτσι, προσπαθούν να συμβαδίσουν με αυτή έστω με απλά (από τεχνολογικής απόψεως) βίντεο αποτύπωσης. Ωστόσο, τα βίντεο επεξεργασίας καταδεικνύουν επιπλέον την ανάγκη των εκπαιδευτών να αναζητούν και να χρησιμοποιούν εξειδικευμένα εργαλεία τεχνολογίας για να βελτιώσουν το παιδαγωγικό υπόβαθρο της πρακτικής που διδάσκουν στο κάθε βίντεο.

Η μεγάλη ανάπτυξη των εκπαιδευτικών βίντεο στο YouTube δείχνει τη μεγάλη διάδοση και τις πολλές δυνατότητες που προσφέρει στη μάθηση, η οποία, πλέον, εκτός από άτυπη, γίνεται και πολυμεσική. Τα εκπαιδευτικά βίντεο στο YouTube μεταφέρουν σε πολύ λίγο χρόνο μια πληθώρα πληροφοριών που αφορούν στο στυλ του δασκάλου, τον τρόπο ομιλίας, τη μουσική και την παιδαγωγική του συγκρότηση, το είδος σχέσης που επιθυμεί να έχει με τους διαδικτυακούς μαθητές του. Επομένως, ακόμα και όταν υπάρχουν περιορισμοί σε σχέση με την παιδαγωγική και τη μουσική συγκρότηση του μαθήματος, ή τα πολυτροπικά μηνύματα που μεταφέρει η λήψη και η παραγωγή του βίντεο, θεωρείται ένα πολύ εύκολο,

προσιτό και αποτελεσματικό μέσο για όλους, το οποίο επιτυγχάνει τη διάδοση των διαδικτυακών μαθημάτων, μια πρώτη γνωριμία με το όργανο και την άτυπη μάθηση.

Μια πιο προσεκτική παιδαγωγική ανάγνωση των εκπαιδευτικών βίντεο του YouTube μπορεί να συμβάλλει στη διεύρυνση των ορίων της μουσικής παιδαγωγικής, συμπεριλαμβάνοντας περισσότερο τις δυνατότητες του YouTube στο μάθημα, και να ωθήσει περισσότερους εκπαιδευτικούς να δοκιμάσουν τις δυνατότητες αυτής της πλατφόρμας. Επίσης, σηματοδοτεί, μεταξύ άλλων, νέες κοινότητες μουσικών και ακροατών, νέους τρόπους διδασκαλίας και μάθησης, και νέα ψηφιακά μουσικά περιβάλλοντα επικοινωνίας πέρα από τα όρια της φυσικής τάξης. Η έρευνα αυτή μπορεί να αποτελέσει αφορμή για κριτική επισκόπηση των μουσικοπαιδαγωγικών πρακτικών που ακολουθούν τα εκπαιδευτικά βίντεο του YouTube, με σκοπό να δημιουργηθούν ανάλογα βίντεο εκμάθησης μουσικής, βασισμένα σε παιδαγωγικές, πολυτροπικές και διαδραστικές μουσικές πρακτικές.

Βιβλιογραφία

Bauer, W. (2012): "The Acquisition of Musical Technological Pedagogical and Content Knowledge", *Journal of Music Teacher Education* 22/2, σ. 51–64.

Burgess, J. & J. Green (2018): *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, 2η έκδοση, Polity Press, Medford, MA.

Campbell, P. S. (2004): *Teaching Music Globally*, Oxford University Press, Oxford.

Cayari, C. (2011): "The YouTube Effect: How YouTube has Provided New Ways to Consume, Create, and Share Music", *International Journal of Education & the Arts* 12/6.

Cayari, C. (2013): "Using Informal Education through Music Video Creation", *General Music Today* 27/3, σ. 17–22.

Cayari, C. (2017): "Connecting Music Education and Virtual Performance Practices from YouTube", *Music Education Research* 20/3, σ. 360–376.

Cheng, X., J. Liu & C. Dale (2007): "Understanding the Characteristics of Internet Short Video Sharing: A YouTube-based Measurement Study", *IEEE Transactions on Multimedia* 15/5, σ. 1184–1194, doi: 10.1109/tmm.2013.2265531.

Clement, J. (2020): "YouTube, Statistics & Facts", *Statista*. https://www.statista.com/topics/2019/youtube/

Creemers, B. P. M. & G. Reezigt (2003): *The Role of School and Classroom Climate in Elementary School*, Routledge Falmer, London.

Dionyssiou, Z. (2000): "The Effect of Schooling on the Teaching of Greek Traditional Music", *Music Education Research* 2/2, σ. 141–163.

Fahlenbrach, K. (2005): "Aesthetics and Audiovisual Metaphors in Media Perception", *CLCWed: Comparative Literature and Culture* 7/4, https://doi.org/10.7771/1481-4374.1280

Folkestad, G. (2006): "Formal and Informal Learning Situations or Practices vs Formal and Informal Ways of Learning", *British Journal of Music Education* 23/2, σ. 135–145, https://doi.org/10.1017/S0265051706006887

Green, L. (2008): *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*, Ashgate, Aldershot.

Greeson, L. E., & R. A. Williams (1986): "Social Implications of Music Videos for Youth", *Youth and Society* 18/2, σ. 177–189.

Hartley, J. (2009): "Uses of YouTube: Digital Literacy and the Growth of Knowledge, στο: J. Burgess & J. Green (επιμ.), *YouTube*, Polity Press, Cambridge, σ. 126–143.

Jang, S. J., & M. F. Tsai (2012): "Exploring the TPACK of Taiwanese Elementary Mathematics and Science Teachers with Respect to Use of Interactive Whiteboards", *Computers & Education* 59, σ. 327–338.

Jenkins, H. (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, NY.

Jenkins, H., R. Purushotma, M. Weigel, K. Clinton & A. J. Robison (2009): *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, MIT Press, Cambridge, MA.

Koh, J. H. L. & C. S. Chai (2014): "Teachers Clusters and Their Perceptions of Technological, Pedagogical Content Knowledge (TPACK) Development through ICT Lesson Design", *Computers & Education* 70/1, σ. 222–232.

Kress, G. & T. Van Leeuwen (2001): *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Edward Arnold, London.

Krippendorff, K. (2004): *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*, 2η έκδοση, Sage Publications, Los Angeles.

Kruse, N. B., & K. K. Veblen (2012): "Music Teaching and Learning Online: Considering YouTube Instructional Videos", *Journal of Music, Technology & Education* 5/1, σ. 77–87, doi: 10.1386/jmte.5.1.77_1.

Lac, A. (2016): "Content Analysis", στο: R. J. R. Levesque (επιμ.), *Encyclopedia of Adolescence*, 2η έκδοση, Springer International, New York, σ. 1–5.

Liikkanen, L. & A. Salovaara (2015): "Music on YouTube: User Engagement with Traditional, User-appropriated and Derivative Videos", *Computers In Human Behavior* 50, σ. 108–124.

Lilliestam, L. (1996): "On Playing by Ear", *Popular Music* 15/02, σ. 195–216.

Lyons, M. & S. Fels (2013): "Creating New Interfaces for Musical Expression", *SIGGRAPH Asia 2013 Courses*, σ. 1–164, doi: 10.1145/2542266.2542283.

Mahn, H. & V. John-Steiner (2012): "Vygotsky and Sociocultural Approaches to Teaching and Learning", στο: I. Weiner, W.M. Reynolds & G.E. Miller (επιμ.) *Handbook of Psychology*, 2η έκδοση, https://doi.org/10.1002/9781118133880.hop207006

Marone, V. & R. Rodriguez (2019): "What's So Awesome with YouTube": Learning Music with Social Media Celebrities", *Online Journal Of Communication And Me-*

dia Technologies 9/4, e201928.

Marshall, J. M. (2002). "Learning with Technology: Evidence that Technology Can, and Does, Support Learning", white paper prepared for *Cable in the Classroom,* http://www.jamesmmarshall.com/Publications_files/LearningwithTechnology.pd

Mishra, P., & M. J. Koehler (2006): "Technological Pedagogical Content Knowledge: A Framework for Integrating Technology in Teacher Knowledge", *Teachers College Record* 108/6, σ. 1017–1054.

Norris, S. (2004): *Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework*, Routledge, London.

Oglethorpe, S. (2002): *Instrumental Music for Dyslexics*, Whurr Publishers, London.

Pabst-Krueger, M., & A. Ziegenmeyer (επιμ.) (2021): *Perspectives for Music Education in Schools after the Pandemic*, Network of Music Teacher Associations in Europe, Luebeck & Hamburg, Germany.

Pierson, M. (2001): "Technology Integration Practice as a Function of Pedagogical Expertise", *Journal of Research on Computing in Education* 33/4, σ. 413–430.

Sloboda, J. (2005): *Exploring the Musical Mind*, Oxford University Press, Oxford.

Smith, L. S. & R. A. Boyson (2002): "Violence in Music Videos: Examining the Prevalence and Context of Physical Aggression", *Journal of Communication* 52/1, σ. 61–83.

Thibeault, M. (2016): "Understanding Sheet Music as a Medium to Expand Pedagogic Practice", *Journal of Music, Technology and Education* 9/2, σ. 209–222.

Tobias, E. S. (2013): "Toward Convergence: Adapting Music Education to Contemporary Society and Participatory Culture", *Music Educators Journal* 99/4, σ. 29–36, doi: 10.1177/0027432113483318.

Waldron, J. (2011): "Locating Narratives in Postmodern Spaces: A Cyber Ethnographic Field Study of Informal Music Learning in Online Community", *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 10/2, http://act.maydaygroup.org/articles/Waldron10_2.pdf, σ. 31–60.

Waldron, J. & K. K. Veblen (2008): "The Medium is the Message: Cyberspace, Community and Music Learning", *Journal of Music, Technology and Education* 1/ 2 & 3, σ. 99–111.

Wright, R. (2016): "The Complexities of Informal Learning and Non-formal Teaching in 21st-century Music Education", στο: R. Wright, B. A. Younker & C. Beynon (επιμ.), *21st Century Music Education: Informal Learning and Non-formal Teaching Approaches in School and Community Contexts*, Canadian Music Educators' Association, Waterloo, ON.

Δημητρίου, Δ. & Α. Τζιμογιάννης (2016): «Διερεύνηση της Τεχνολογικής Παιδαγωγικής Γνώσης Περιεχομένου εκπαιδευτικών για την ένταξη των ΤΠΕ στις εκπαιδευτικές πρακτικές της τάξης», στο: Α. Μικρόπουλος, Ν. Παπαχρήστος, Α. Τσιάρα & Π. Χαλκή (επιμ.), *Οι ΤΠΕ στην Εκπαίδευση: Πρακτικά 10ου Πανελλήνιου και Διεθνούς Συνεδρίου*, Ελληνική Επιστημονική Ένωση Τεχνολογιών & Πληροφορίας

στην Εκπαίδευση (ΕΤΠΕ), Ιωάννινα, 43–50.

Διονυσίου, Ζ. (2002): «Προσέγγιση στη διδασκαλία της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής», *Μουσική Εκπαίδευση 3/11* (ειδική έκδοση: *Πρακτικά 3ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση: Διδασκαλία της Μουσικής, Μοντέλα, Στρατηγικές, Μέθοδοι: Από τη Θεωρία στην Πράξη*, Βόλος, 28–30 Ιουλίου 2002), σ. 154–168.

Κοκκίδου, Μ. (2019): *Μουσικό βίντεο: Οπτικοακουστική αφήγηση, εργαλεία ανάλυσης, εκπαιδευτικές εφαρμογές*, Fagottobooks, Αθήνα.

Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven

Ιωάννης Φούλιας

Οι ποικίλες διασταυρώσεις των δομικών αρχών του ρόντο και της σονάτας που διαμορφώθηκαν κατά την κλασσική περίοδο αποτελούν ένα πεδίο έρευνας πολύ πιο ευρύ και ενδιαφέρον απ' ό,τι επιτρέπουν να διαφανεί τα γνωστά σχετικά διαγράμματα και οι μάλλον απλουστευτικές μορφολογικές προσεγγίσεις περί αυτών που επικράτησαν στη μουσική θεωρία από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα. Οι ανακύπτουσες μεικτές μορφές ροντώ-σονάτας, ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο (το πρώτο και το δεύτερο σκέλος στους σύνθετους αυτούς όρους προσδιορίζει την εκάστοτε κύρια-βασική και δευτερεύουσα-συμπληρωματική δομική αρχή, αντίστοιχα)[1] γνωρίζουν αξιοπρόσεκτη και πολυσχιδή ανάπτυξη στο έργο του Wolfgang Amadeus Mozart ήδη από την δεκαετία του 1770, ιδίως σε τελικά μέρη κοντσέρτων, αλλά και σονατών για πληκτροφόρο σόλο ή σε συνδυασμό με ένα έως τέσσερα άλλα όργανα (ήτοι σε έργα που σήμερα είθισται να αναφέρονται και ως ντούο, τρίο, κουαρτέττα και κουϊντέττα με πληκτροφόρο). Από τα μέσα της επόμενης δεκαετίας, προσέτι, ανάλογες μεικτές μορφές εμφανίζονται περιστασιακώς και σε έργα του Joseph Haydn (κυρίως σε συμφωνίες της περιόδου 1785–1795), ενώ, αμέσως μετά, τη σκυτάλη παραλαμβάνει ο Ludwig van Beethoven, ο οποίος καλλιεργεί πλέον συστηματικά τις μορφές αυτές σε μεγάλο αριθμό ενόργανων συνθέσεών του.[2] Σε αυτήν ακριβώς τη συμβολή επικεντρώνεται η παρούσα μελέτη, επιδιώκοντας να προσδιορίσει με ακρίβεια το εύρος της εφαρμογής των μορφών ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο, αλλά και τα ειδικότερα χαρακτηριστικά που διέπουν τις μεικτές αυτές μορφές στο σύνολο της μουσικής δημιουργίας του Beethoven.

Η εξαντλητική διερεύνηση του σχετικού ρεπερτορίου οδήγησε στον εντοπισμό 43 μερών γραμμένων είτε σε μορφή ρόντο-σονάτας (24)[3] είτε σε μορφή σο-

1 Για μια ενδελεχή επισκόπηση του θεωρητικού πλαισίου στο οποίο βασίζεται η παρούσα έρευνα, βλ. Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές», *Πολυφωνία* 17, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 96–131.

2 Σε καμμία περίπτωση, ωστόσο, οι μεικτές αυτές μορφές δεν συνιστούν την «πλειονότητα [μεταξύ] των ρόντο στο κλασσικό ρεπερτόριο», όπως τελείως αβάσιμα ισχυρίζεται ο William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 235!

3 *Οκτέττο για πνευστά, σε Μι♭ μείζονα*, opus 103 (1792 / 1793): IV. Finale: Presto· *Ρόντο σε Σι♭ μείζονα για πιάνο και ορχήστρα*, WoO 6 (1793· πρόκειται για το τελικό μέρος της αρχικής εκδοχής του κοντσέρτου για πιάνο opus 19, το οποίο τελικά αντικαταστάθηκε

νάτας-ρόντο (19).[4] Πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις (του αργού δεύτερου μέρους

από άλλο ανάλογο μέρος, βλ. παρακάτω)· *Σεξτέττο σε Μι♭ μείζονα, για δύο βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλλο και δύο κόρνα*, opus 81b (1794 ή 1795): III. Rondo: Allegro· *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1, σε Ντο μείζονα*, opus 15 (1793–1795 / 1800–1801): III. Rondo: Allegro· *Τρίο εγχόρδων σε Μι♭ μείζονα*, opus 3 (1794–1795): VI. Finale: Allegro· *Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα*, opus 2 αρ. 2 (1795): IV. Rondo: Grazioso· *Κουϊντέττο εγχόρδων σε Μι♭ μείζονα*, opus 4 (1795): IV. Finale: Presto· *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Φα μείζονα*, opus 5 αρ. 1 (1796): II. Rondo: Allegro vivace· *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Σολ ελάσσονα*, opus 5 αρ. 2 (1796): II. Rondo: Allegro· *Κουϊντέττο με πιάνο σε Μι♭ μείζονα*, opus 16 (1796): III. Rondo: Allegro, ma non troppo· *Σονάτα για πιάνο σε Μι♭ μείζονα*, opus 7 (1796–1797): IV. Rondo: Poco allegretto e grazioso· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Λα μείζονα*, opus 12 αρ. 2 (1797–1798): III. Allegro piacevole· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Μι♭ μείζονα*, opus 12 αρ. 3 (1797–1798): III. Rondo: Allegro molto· *Σονάτα για πιάνο σε Ντο ελάσσονα, «Παθητική»*, opus 13 (1797–1798): III. Rondo: Allegro· *Σονάτα για πιάνο σε Μι μείζονα,* opus 14 αρ. 1 (1798): III. Rondo: Allegro comodo· *Ρόντο σε Σολ μείζονα για πιάνο*, opus 51 αρ. 2 (1798 / 1800)· *Σονάτα για πιάνο σε Σι♭ μείζονα*, opus 22 (1800): IV. Rondo: Allegretto· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Φα μείζονα*, opus 24 (1800–1801): IV. Rondo: Allegro ma non troppo· *Σονάτα για πιάνο σε Λα♭ μείζονα*, opus 26 (1800–1801): IV. Allegro· *Σερενάτα σε Ρε μείζονα, για φλάουτο, βιολί και βιόλα*, opus 25 (1801): VII. Allegro vivace e disinvolto· *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 3, σε Ντο ελάσσονα*, opus 37 (1799–1803): III. Rondo: Allegro· *Τριπλό κοντσέρτο, για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλλο, σε Ντο μείζονα*, opus 56 (1804): III. Rondo alla polacca· *Κοντσέρτο για βιολί σε Ρε μείζονα*, opus 61 (1806 / 1807): III. Rondo· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Λα ελάσσονα*, opus 132 (1825): V. Allegro appassionato - Presto.

4 *Σονάτα για πιάνο σε Ντο μείζονα*, opus 2 αρ. 3 (1794–1795): IV. Allegro assai· *Τρίο εγχόρδων σε Ρε μείζονα*, opus 9 αρ. 2 (1797–1798): IV. Rondo: Allegro· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Ρε μείζονα*, opus 12 αρ. 1 (1797–1798): III. Rondo: Allegro· *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 2, σε Σι♭ μείζονα*, opus 19 (1786–1798 / 1801): III. Rondo: Allegro molto (αντί του παλαιότερου WoO 6, βλ. παραπάνω)· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα μείζονα*, opus 18 αρ. 1 (1799 / 1800): IV. Allegro· *Σονάτα για πιάνο σε Μι♭ μείζονα*, "*Sonata quasi una fantasia*", opus 27 αρ. 1 (1801): IV. Allegro vivace - Tempo I [Adagio con espressione] - Presto· *Σονάτα για πιάνο σε Ρε μείζονα*, opus 28 (1801): IV. Rondo: Allegro ma non troppo - Più allegro quasi presto· *Συμφωνία αρ. 2, σε Ρε μείζονα*, opus 36 (1800–1802): IV. Allegro molto· *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε Ντο ελάσσονα*, opus 30 αρ. 2 (1802): III. Finale: Allegro - Presto· *Σονάτα για πιάνο σε Σολ μείζονα*, opus 31 αρ. 1 (1802): III. Rondo: Allegretto - Presto· *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 4, σε Σολ μείζονα*, opus 58 (1805–1806): III. Rondo: Vivace· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Μι ελάσσονα*, opus 59 αρ. 2 (1806): IV. Finale: Presto· *Συμφωνία αρ. 4, σε Σι♭ μείζονα*, opus 60 (1806): II. Adagio· *Συμφωνία αρ. 6, σε Φα μείζονα, «Ποιμενική»*, opus 68 (1807–1808): V. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Allegretto· *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 5, σε Μι♭ μείζονα,* opus 73 (1809–1810): III. Rondo: Allegro, ma non troppo· *Τρίο με πιάνο σε Σι♭ μείζονα,* opus 97 (1810–1811): IV. Allegro moderato - Presto· *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα ελάσσονα*, opus 95 (1810–1811 / 1814): IV. Larghetto espressivo - Allegretto agitato - Allegro· *Συμφωνία αρ. 8, σε Φα μείζονα*, opus 93 (1812): IV. Allegro vivace· *Σονάτα για πιάνο σε Μι ελάσσονα*, opus 90 (1814): II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.

της *Τέταρτης συμφωνίας*, opus 60,[5] αφ' ενός, και των εξ αρχής ή εκ των υστέρων ανεξάρτητων κομματιών opus 51 αρ. 2 και WoO 6,[6] αφ' ετέρου), πρόκειται για τα γρήγορα τελικά μέρη 40 έργων που αποτελούνται από δύο έως επτά μέρη.[7] Κι αν ενδεχομένως το πλήθος αυτό των σχετικών δειγμάτων δεν φαίνεται τόσο εντυπωσιακό ως απόλυτο αριθμητικό μέγεθος, τότε θα πρέπει μάλλον να επισημανθεί εδώ ότι τούτο αντιπροσωπεύει κάτι παραπάνω από το ένα τρίτο του συνόλου των πρωτότυπων ολοκληρωμένων ενόργανων κυκλικών συνθέσεων του Beethoven.[8]

5 Ο Caplin (ό.π., σ. 284 / σημείωση 22) προσθέτει εσφαλμένα στα μέρη αργής χρονικής αγωγής σε μορφή σονάτας-ρόντο το Andante con moto του *Κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε μείζονα*, opus 18 αρ. 3. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή, έχουμε να κάνουμε με ένα μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία· ό,τι ο Caplin εκλαμβάνει ως επεξεργασία (μ. 63–90a) συνιστά, στην πραγματικότητα, ένα εμβόλιμο αναπτυξιακό τμήμα που διευρύνει τη μετάβαση κατά την επανέκθεση (πρβλ. τα μ. 59–60 / 61–62 με τα μ. 13–14, αλλά και τα μ. 90–95 με τα μ. 17–22), ενώ η υποτιθέμενη τελική επαναφορά του κυρίου θέματος αποτελεί την έναρξη της coda —σε υποκατάσταση της αναλόγου θεματικού περιεχομένου καταληκτικής περιοχής και του συνδετικού περάσματος από το τέλος της εκθέσεως (μ. 37–41a & 41–46)— όπου μάλιστα οι αναδρομές στο κύριο θεματικό υλικό (μ. 110–120a και 124–129a) εναλλάσσονται πλέον τακτικά με ένα νέο καταληκτικό μόρφωμα (στα μ. 120–123 και 129–134).

6 Η ανάμειξη προδιαγραφών ρόντο και σονάτας παραμένει σπάνια σε τέτοιου είδους ανεξάρτητα κομμάτια, τα οποία, ως επί το πλείστον, αρκούνται στις απλές μορφές του ρόντο και του ροντώ: βλ. *Ρόντο σε Ντο μείζονα για πληκτροφόρο*, WoO 48 (1783)· *Ρόντο σε Λα μείζονα για πληκτροφόρο,* WoO 49 (1783)· *Ρόντο σε Σολ μείζονα για βιολί και πιάνο,* WoO 41 (μάλλον περί το 1790–1792)· *Ρόντο σε Μι♭ μείζονα για οκτέττο πνευστών*, WoO 25 (μάλλον του 1793 και ενδεχομένως σχετιζόμενο αρχικά με το οκτέττο opus 103)· *Rondo a capriccio σε Σολ μείζονα για πιάνο*, opus 129 (1795· πρόκειται για ένα κομμάτι που ξεκινά μεν ως απλό ροντώ, αλλά από ένα σημείο και έπειτα εξελίσσεται σε φαντασία)· *Ρόντο σε Ντο μείζονα για πιάνο*, opus 51 αρ. 1 (1796–1797)· *Ρομάντσα σε Φα μείζονα για βιολί και ορχήστρα*, opus 50 (1798)· *Ρομάντσα σε Σολ μείζονα για βιολί και ορχήστρα*, opus 40 (1800–1801).

7 Ο Malcolm S. Cole ("Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12, 1970, σ. 233–262: 237 [αλλά και αλλού παρακάτω]), συμπεριλαμβάνει εσφαλμένα μεταξύ των «σχετικώς εναργών παραδειγμάτων της μορφής σονάτας-ρόντο» τρία ακόμη τελικά μέρη από έργα του Beethoven: α) το Rondo: Allegro του *Κουαρτέττου με πληκτροφόρο σε Ρε μείζονα,* WoO 36 αρ. 2 (1785), όπου, στο πλαίσιο της coda (μ. 174 κ.εξ.), γίνεται μερική αναδρομή στην πρώτη μονάχα εκ των πλαγίων θεματικών ιδεών που εμπεριέχονται στο πρώτο επεισόδιο μιας απλής πενταμερούς μορφής ρόντο· β) το Rondo: Allegro *της Σονάτας για πιάνο σε Ρε μείζονα*, opus 10 αρ. 3 (1797–1798), όπου το υποτιθέμενο «πλάγιο» θέμα του πρώτου επεισοδίου ενός επταμερούς ροντώ ούτε καν επανεκτίθεται (!)· γ) το Allegro molto *της Σονάτας για βιολί και πιάνο σε Λα ελάσσονα*, opus 23 (1800–1801), όπου το τελευταίο επεισόδιο (μ. 223–303) ενός εννιαμερούς ροντώ ανατρέχει στις βασικές θεματικές ιδέες και των τριών προηγούμενων επεισοδίων.

8 Μη συνυπολογίζοντας έργα ημιτελή ή σωζόμενα σε αποσπασματική μορφή, ολοκληρωμένα έργα σκηνικής μουσικής (όπως μπαλλέττα) ή αμφιβόλου γνησιότητος, καθώς και απλές μεταγραφές άλλων έργων του συνθέτη, το σύνολο των ενόργανων κυκλι-

Στην πραγματικότητα, ούτε ο Mozart ούτε κανείς άλλος από τους περιώνυμους συνθέτες της κλασσικής, αλλά και της ρομαντικής περιόδου έχει να επιδείξει ανάλογο βαθμό «δέσμευσης», ούτως ειπείν, προς τις μεικτές αυτές μορφές στη συνολική του εργογραφία!

Ωστόσο, τα υπό συζήτηση μέρη δεν κατανέμονται αναλογικά —ούτε εντάσσονται σταθερά και αδιάλειπτα, όπως θα δούμε στην συνέχεια— στα επιμέρους είδη της ενόργανης μουσικής που καλλιέργησε ο Beethoven κατά την τεσσαρακονταπενταετή συνθετική του σταδιοδρομία. Για το είδος του κοντσέρτου, φέρ' ειπείν, η παρουσία ενός τέτοιου τελικού μέρους μοιάζει να είναι απολύτως επιβεβλημένη,[9] τουτέστιν σε βαθμό που εν τέλει υπερβαίνει ακόμη και την τακτικότατη εφαρμογή των μεικτών αυτών μορφών στα πρότυπα ανάλογα έργα του Mozart. Περαιτέρω, μέρη υπό μορφήν ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο εμφανίζονται στις μισές σονάτες για πιάνο και βιολί, αλλά και στο ένα τρίτο περίπου των σονατών για πιάνο και ένα ακόμη όργανο ή μόνο για πιάνο του Beethoven,[10] όπως, δηλαδή, παρατηρείται σε γενικές γραμμές και στην εργογραφία του Mozart· ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στα έργα για μεγαλύτερα σύνολα μουσικής δωματίου (τρίο, κουαρτέττα, κουϊντέττα) με συμμετοχή πιάνου, όπου η εφαρμογή των μορφών αυτών είναι τελείως περιστασιακή. Επιπλέον, θα πρέπει να διευκρινισθεί ότι στα είδη που έχουν αναφερθεί μέχρι στιγμής, δηλαδή, σε αυτά του κοντσέρτου, της σονάτας για πιάνο, αλλά και συλλήβδην της μουσικής δωματίου με πιάνο, οι μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο χρησιμοποιούνται με την ίδια περίπου συχνότητα. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, όμως, υπεισέρχονται και ειδικότεροι συσχετισμοί μεταξύ μορφής και είδους: έτσι, τα μισά από τα έργα του Beethoven που ανήκουν στο ψυχαγωγικό είδος του divertimento και της σερενάτας για σύνολα πνευστών ή εγχόρδων, αλλά και για μεικτά σύνολα ολοκληρώνονται με ένα τελικό μέρος σε μορφή ρόντο-σονάτας, ποτέ, όμως, με ένα αντίστοιχο μέρος σε μορφή σονάτας-ρόντο, η οποία, απεναντίας, επιλέγεται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα για τα τελικά μέρη στο ένα τρίτο των συμφωνιών, αλλά και στο ένα τέταρτο των «ώριμων» (με ορόσημο την συλλογή opus 9) τρίο, κουαρτέττων και κουϊντέττων εγχόρδων.[11]

κών συνθέσεων του Beethoven ανέρχεται στις 113 (περιλαμβάνοντας συμφωνίες, κοντσέρτα, ποικίλα έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο). Η κατανομή τους στις τρεις καθιερωμένες στην ιστοριογραφία περιόδους της συνθετικής του δημιουργίας (1782–1802, 1802–1814 και 1815–1826) είναι φθίνουσα από ποσοτικής επόψεως, με 68, 32 και 13 έργα, αντίστοιχα.

9 Εκτός από το πρωτόλειο *Κοντσέρτο για πληκτροφόρο σε Μι♭ μείζονα*, WoO 4 (1784), όλα τα υπόλοιπα κοντσέρτα του Beethoven ολοκληρώνονται με ένα μέρος σε μορφή ρόντο-σονάτας ή σονάτας-ρόντο.

10 Συγκεκριμένα στις 5 από τις 10 σονάτες για βιολί και πιάνο, στις 2 από τις 6 σονάτες για βιολοντσέλλο ή κόρνο και πιάνο, καθώς και στις 11 από τις 37 σονάτες και σονατίνες για πιάνο (για δύο, αλλά και για τέσσερα χέρια).

11 Μοναδική εξαίρεση εδώ αποτελεί η όψιμη περίπτωση του τελικού μέρους του κουαρτέττου εγχόρδων opus 132, που είναι γραμμένο σε μορφή ρόντο-σονάτας.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η χρονολογική ταξινόμηση του υπό μελέτη ρεπερτορίου. Η ανάπτυξη της μορφής ρόντο-σονάτας απασχολεί έντονα τον Beethoven από τα πρώτα κιόλας χρόνια της δεκαετίας του 1790 έως και το πέρας της πρώτης δημιουργικής του περιόδου, που οριοθετείται στα μέσα του 1802 με την ολοκλήρωση της *Δεύτερης συμφωνίας*, opus 36, και των τριών σονατών για βιολί και πιάνο opus 30. Κατά το παραπάνω χρονικό διάστημα έρχονται στο φως τα πρώτα 20 εκ των 24 συνολικά μερών αυτής της μορφής,[12] ενώ, παράλληλα, τα πρώτα δείγματα σονάτας-ρόντο κάνουν σποραδικά την εμφάνισή τους από τα μέσα της δεκαετίας του 1790, μέχρις ότου φθάσουν σε συγχρονισμό με τον ρυθμό παραγωγής των μερών υπό μορφήν ρόντο-σονάτας κατά τα έτη 1800–1802. Από εκεί και έπειτα, όμως, στο πλαίσιο πλέον της δεύτερης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη, που ανοίγει με τις σονάτες για πιάνο opus 31, η εικόνα αντιστρέφεται: τα μέρη υπό μορφήν ρόντο-σονάτας περιορίζονται αποκλειστικά στο είδος του κοντσέρτου και εγκαταλείπονται σύντομα, λίγο μετά τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνος, ενώ η μορφή της σονάτας-ρόντο ακμάζει (με 10 από τις 19 συνολικά περιπτώσεις εφαρμογής της στο έργο του Beethoven) μέχρι τα πρώτα χρόνια της επόμενης δεκαετίας. Ωστόσο, με το πέρασμα του συνθέτη στην ύστερη φάση της δημιουργίας του, και αυτή η μεικτή μορφή εγκαταλείπεται πλέον ολότελα, ενόσω η μορφή ρόντο-σονάτας γνωρίζει μια μεμονωμένη, αλλά και εξόχως όψιμη αναβίωση.[13] Κατά συνέπειαν, οι δύο αυτές μορφές εξελίσσονται κατά τρόπον παρόμοιο στο πλαίσιο της ευρύτερης συνθετικής δημιουργίας του Beethoven, αλλά σε διαφορά φάσεως, με επίκεντρο τις δεκαετίες ένθεν και ένθεν του 1800: αρχικά είναι πρωτίστως η μορφή του ρόντο εκείνη που αναπτύσσεται προς την κατεύθυνση της αφομοίωσης και ορισμένων στοιχείων σονάτας, όμως, σταδιακά η δομική αφετηρία μετατοπίζεται προς τη μορφή της σονάτας και το στοιχείο του ρόντο υποχωρεί και καθίσταται δευτερεύον στις μεικτές αυτές μορφές, προτού τελικά όλες αυτές οι αναμείξεις των αρχών του ρόντο και της σονάτας απωλέσουν

12 Μια επίφαση μορφής ρόντο-σονάτας παρουσιάζεται επίσης στο χρονικά προγενέστερο τελικό μέρος (Rondo: Allegretto) του *Τρίο με πιάνο σε Μι♭ μείζονα*, WoO 38 (1790–1791). Το μέρος αυτό εξελίσσεται αρχικά κατά τις προδιαγραφές ενός τυπικού πενταμερούς ρόντο και μάλιστα εξόχως μονοθεματικού, στον βαθμό που το κύριο θέμα (βλ. μ. 1–16, αλλά και μ. 17–32 σε παραλλαγή, κατόπιν δε μ. 71–86, αλλά και μ. 130–145) εναλλάσσεται με δύο διαφορετικά επεισόδια που αναπτύσσουν περαιτέρω το υλικό του, αλλά και το παραλλάσσουν σε μεταφορά σε άλλη τονικότητα (στα μ. 33–65 & 66–70 και στα μ. 87–124 & 125–129)· ωστόσο, αμέσως μετά την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος, επανέρχεται αυτούσιο και το πρώτο επεισόδιο (πρβλ. τα μ. 146–178 με τα μ. 33–65) για να οδηγήσει εν τέλει απευθείας σε μια coda (στα μ. 179–198). Έτσι, η συνολική μορφή επεκτείνεται σχηματικά ως εξής: Α Β Α′ Γ Α′′ Β και coda, δίχως, όμως, να ενσωματώνει προδιαγραφές σονάτας, αφού η αλληλουχία κυρίου θέματος και πρώτου επεισοδίου δεν διαμορφώνει, στην πραγματικότητα, ούτε έκθεση στην αρχή ούτε επανέκθεση αργότερα!

13 Για την χρονικά απομονωμένη περίπτωση του τελικού μέρους του κουαρτέττου εγχόρδων opus 132, πρβλ. επίσης Cole, ό.π., σ. 239 και 261.

τη σημασία και την επικαιρότητά τους στο ύστερο έργο του συνθέτη.[14] Έτσι, η συμβολή του Beethoven στην εξέλιξη των μεικτών αυτών μορφών δεν αντιπροσωπεύει μονάχα ένα δεύτερο απόγειο, που προεκτείνει την ανάλογη υψηλή συνεισφορά του Mozart από την δεκαετία του 1780 κυρίως, αλλά σηματοδοτεί εν τέλει και την παρακμή τους σε μιαν εποχή κατά την οποίαν ο ώριμος κλασσικισμός παραχωρεί πλέον τη θέση του στον αναδυόμενο μουσικό ρομαντισμό.

Έπειτα από τις παραπάνω γενικότερες παρατηρήσεις, μπορούμε τώρα να περάσουμε και στην εξέταση των ειδικότερων πτυχών της συγκρότησης των μεικτών μορφών ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven. Η διερεύνηση που ακολουθεί επιδιώκει να φωτίσει τόσο τα σημεία σύγκλισης όσο και τις ειδοποιούς διαφορές μεταξύ των δύο αυτών μορφών υπό ένα συστηματικό πρίσμα, που ανατρέπει και αναθεωρεί πολλές από τις εδραιωμένες αντιλήψεις περί αυτών, οι οποίες έχουν κατατεθεί στη μέχρι τούδε γνωστή συναφή βιβλιογραφία.

Κατά παράδοση, το κύριο θέμα, στις απλές παρατακτικές μορφές του ροντώ και του ρόντο, συνιστά μια αυθυπόστατη δομική ενότητα, που μπορεί να αποτελείται είτε από ένα μόνο τμήμα (συνήθως σε δομή περιόδου) είτε από δύο ή τρία τμήματα, με μία ή δύο προαιρετικές (και ενίοτε καταγεγραμμένες) μικροδομικές επαναλήψεις.[15] Δεν προξενεί, λοιπόν, έκπληξη το γεγονός ότι, και στα μέρη υπό μορφήν ρόντο-σονάτας στο έργο του Beethoven, το κύριο θέμα παρουσιάζεται κατά κανόναν έχοντας μια αρμονικώς κλειστή και αυτοτελή τριμερή δομή,[16] ει-

14 Ενώ η αναλογία των κυκλικών συνθέσεων που περιλαμβάνουν ένα μέρος σε μεικτή μορφή ρόντο-σονάτας ή σονάτας-ρόντο προς το γενικό σύνολο παραμένει σταθερή —στα δύο πέμπτα ή σε ποσοστό 40%— τόσο κατά την πρώτη (27/68) όσο και κατά τη δεύτερη συνθετική περίοδο του Beethoven (13/32), κατά την τρίτη και τελευταία περίοδο της δημιουργίας του, υποχωρεί πλέον απότομα, με μόλις μία τέτοια περίπτωση σε 13 έργα, ήτοι σε ποσοστό μικρότερο του 10%.

15 Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 231–233.

16 Βλ. opus 81b (μ. 1–8, 9–12 και 13–17a, με επιπρόσθετη κατακλείδα στα μ. 17–21), opus 3 (μ. 1–8, 9–16 και 17–24), opus 2 αρ. 2 (μ. 1–8, 9–12 και 13–16), opus 4 (μ. 1–10, 11–18 και 19–28), opus 5 αρ. 2 (μ. 1–8, 9–12 και 13–16), opus 7 (μ. 1–8, 9–12 και 13–16), opus 12 αρ. 3 (μ. 1–8 / 9–16, 17–31 και 32–39), opus 51 αρ. 2 (μ. 1–8, 9–16 και 17–24), opus 25 (μ. 1–8, 9–18 και 19–26), opus 37 (μ. 1–8 / 9–16, 17–26 / 33–42 και 27–32 / 43–55· το τρίτο τμήμα διευρύνεται κατά την παρηλλαγμένη επανάληψή του), opus 56 (μ. 1–16, 17–33 και 34–41, με επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή στα μ. 42–50a & 50–61) και opus 61 (μ. 1–8, 9–10 / 19–20 και 11–18 / 21–37a· το τρίτο τμήμα διευρύνεται κατά την παρηλλαγμένη επανάληψή του και ακολουθείται από καταληκτική προέκταση στα μ. 37–45).

δάλλως διατυπώνεται σε ανάλογη διμερή δομή[17] ή εν είδει περιόδου,[18] ενώ σπανιότερα κάνουν εδώ την εμφάνισή τους και άλλες περιεκτικές φραστικές δομές[19] που επισφραγίζονται με μια πολύ εμφαντική τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα.[20] Αντίθετα, το κύριο θέμα, σε μια μορφή σονάτας, υπάγεται στην ευρύτερη ενότητα της εκθέσεως και σε αυτό το πλαίσιο είθισται να μην απομονώνεται εξίσου έντονα σε σχέση με ό,τι ακολουθεί. Ως εκ τούτου, σε έναν ικανό αριθμό δειγμάτων της μορφής σονάτας-ρόντο, παρατηρείται ότι η τριμερής δομή του κυρίου θέματος απομένει ημιτελής και αρμονικώς ανοικτή (επί της δεσπόζουσας)[21] αντί να αποπερατώνεται τυπικά κατά τις προδιαγραφές που προσιδιάζουν περισσότερο σε ένα ρόντο.[22] Από την άλλη πλευρά, βέβαια, βρίσκουμε και εδώ ουκ ολίγες

17 Βλ. WoO 6 (μ. 1–8 και 9–20 & 21–27a, με επιπρόσθετη κατακλείδα στα μ. 27–31a· το δεύτερο τμήμα ανοίγει ως δυνάμει μεσαίο αντιθετικό τμήμα, αλλά δεν ακολουθείται από τμήμα επαναφοράς), opus 15 (μ. 1–6 και 7–10 & 11–15a, με επιπρόσθετη κατακλείδα στα μ. 15–20· ολόκληρο το θέμα επαναλαμβάνεται κατόπιν από την ορχήστρα στα μ. 21–40), opus 26 (μ. 1–12 και 13–20 / 21–28) και opus 132 (μ. 1–2 & 3–10 / 11–18 και 19–26 / 27–34).

18 Βλ. opus 5 αρ. 1 (μ. 1–10), opus 16 (μ. 1–8, με επανάληψη στα μ. 9–16a, αλλά και επιπρόσθετη κατακλείδα στα μ. 16–21), opus 12 αρ. 2 (μ. 1–16, αλλά και μ. 17–32 σε επανάληψη), opus 22 (μ. 1–18) και opus 24 (μ. 1–18).

19 Το κύριο θέμα στο opus 103 συνίσταται σε μια φράση δύο μορφωμάτων (μ. 1–2 & 3–6), το δεύτερο από τα οποία φθάνει αρχικά σε μισή πτώση και κατόπιν αναδιατυπώνεται με κατάληξη σε τέλεια πτώση (μ. 7–10a συν μ. 10–12a σε επανάληψη των μ. 8–10a). Η δομή του κυρίου θέματος στο opus 13 είναι υβριδική δύο φράσεων (πρώτου τύπου κατά τον Caplin, ό.π., σ. 59–61· βλ. μ. 1–4 και 5–8 / 9–12a, με επιπρόσθετη κατακλείδα στα μ. 12–17), ενώ, στο opus 14 αρ. 1, το κύριο θέμα αποτελείται από μία μόνον φράση (κατά τις προδιαγραφές του τρίτου υβριδικού τύπου, σύμφωνα πάντοτε με τον Caplin, ό.π., σ. 61), με επαναλαμβανόμενη κατάληξη σε τέλεια πτώση (μ. 1–4 & 5–6 / 7–8). Ως εκ τούτου, όλες οι παραπάνω περιπτώσεις θεματικής διάρθρωσης μπορεί να θεωρηθεί ότι ενέχουν έναν βαθμό συγγένειας προς τη δομή της περιόδου.

20 Πρβλ. σε γενικές γραμμές και Caplin, ό.π., σ. 237.

21 Βλ. opus 2 αρ. 3 (μ. 1–8 και 9–18), opus 36 (μ. 1–12a και 12–25), opus 30 αρ. 2 (μ. 1–14 και 15–22), opus 58 (αρ. 1–10 / 11–20 και 21–31) και opus 95 (μ. 10–17 και 18–22· τα μ. 1–9 είναι εισαγωγικά). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η δομή του κυρίου θέματος αποτελείται από ένα πρώτο και ένα δυνάμει μεσαίο αντιθετικό τμήμα, το οποίο είτε δεν ακολουθείται από την προσδοκώμενη επαναφορά της επικεφαλής ιδέας σε ένα τρίτο τμήμα, είτε αυτό το τελευταίο εισάγεται μεν στην συνέχεια, αλλά μετατρέπεται προοδευτικά σε μετατροπική μετάβαση προς την πλάγια περιοχή της εκθέσεως, σύμφωνα με την πρακτική που περιγράφουν και οι James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 108–111.

22 Βλ. opus 9 αρ. 2 (μ. 1–16, 17–26 και 27–34), opus 59 αρ. 2 (μ. 1–9 / 10–18, 19–22 / 32–35 και 23–31 / 36–52a· το τρίτο τμήμα διευρύνεται κατά την παρηλλαγμένη επανάληψή του και, επιπλέον, ακολουθείται από σύντομη καταληκτική προέκταση στα μ. 52–56a), opus 93 (μ. 1–10, 11–18 και 19–28), αλλά και opus 90, όπου ένα κατ' αρχήν διμερές κύριο θέμα (μ. 1–8 και 9–16 / 17–24) επεκτείνεται, όλως παραδόξως, σε τριμερές,

περιπτώσεις κυρίων θεμάτων σε διμερή δομή,[23] δομή περιόδου[24] ή άλλη υβριδική δομή που καταλήγει με τέλεια ή ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα.[25] Επομένως, το κύριο θέμα, καίτοι μπορεί να διαρθρώνεται κατά τον ίδιον ακριβώς τρόπο και στις δύο υπό συζήτηση μορφές, διατηρεί πάντοτε τη δυνατότητα να αφομοιωθεί καλύτερα στην έκθεση μιας μορφής σονάτας-ρόντο και να συνδεθεί αμεσότερα με τη μετάβαση που ακολουθεί, θυσιάζοντας ενίοτε, προς τον σκοπό αυτόν, τη δομική και αρμονική του πληρότητα, που, απεναντίας, θεωρείται επιβεβλημένη για το ίδιο και ουδέποτε αίρεται στην έναρξη μιας μορφής ρόντο-σονάτας.

Ο τρόπος με τον οποίον εξελίσσονται οι δύο αυτές μορφές μετά την αρχική παρουσίαση του κυρίου θέματος είναι πολύ παρεμφερής, έστω κι αν περιγράφεται υπό διαφορετικούς θεωρητικούς όρους: το πρώτο επεισόδιο μιας μορφής ρόντο-σονάτας διαμορφώνεται πάντοτε ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος,[26] προκειμένου σε αυτό να μπορούν να εκδηλωθούν κατά σειράν οι λειτουργίες της μεταβάσεως, της πλάγιας και καταληκτικής περιοχής, καθώς και του συνδετικού περάσματος προς την ακόλουθη πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, όπως ακριβώς και στην έκθεση μιας μορφής σονάτας-ρόντο μετά το κύριο θέμα. Συνεπώς, η διάκριση εδώ δεν αφορά επί της ουσίας τα περιεχόμενα ή τις δομικές λειτουργίες που έπονται του κυρίου θέματος, αλλά τη συμπερίληψή τους είτε σε μια χωριστή από εκείνο ενότητα —τουτέστιν σε ένα πρώτο επεισόδιο (Β) που διαδέχεται το ανεξάρτητο κύριο θέμα (Α)— είτε από κοινού με αυτό σε μια ενιαία και συνεκτικότερη έκθεση σονάτας.

Σε κάθε περίπτωση, οι μεταβάσεις και στις δύο αυτές μεικτές μορφές καθίστανται, στη συντριπτική τους πλειονότητα, μετατροπικές,[27] αφού η εναλλακτική δυνατότητα της μετάπτωσης από την κύρια σε μια δευτερεύουσα τονι-

με μια πλεοναστική, ενδεχομένως, αλλά πλήρη επαναφορά του εναρκτήριου τμήματος (στα μ. 25–32). Πρβλ. επίσης γενικότερα Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 70–71.

23 Βλ. opus 27 αρ. 1 (μ. 1–8 και 9–16 / 17–24), opus 28 (μ. 1–4 / 5–8 και 9–12 / 13–16), opus 31 αρ. 1 (μ. 1–8 και 9–12 / 13–16, με παρηλλαγμένη επανάληψη ολόκληρου του θέματος και στα ακόλουθα μ. 17–32), opus 73 (μ. 1–4 / 5–8 και 9–12, με απόπειρα επανάληψης του δεύτερου τμήματος στα μ. 13–16 που μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα για την επανάληψη ολόκληρου του θέματος από την ορχήστρα στα μ. 17–28, με επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή στα μ. 29–36a και 36–42a) και opus 97 (μ. 3–10 / 11–18 και 19–26 / 27–35a· τα μ. 1–2 είναι εισαγωγικά, ενώ η επανάληψη του δεύτερου τμήματος διευρύνεται ανεπαίσθητα με το εμβόλιμο μ. 34).

24 Βλ. opus 19 (μ. 1–17a, με επιπρόσθετη κατακλείδα στα μ. 17–22) και opus 18 αρ. 1 (μ. 1–18).

25 Βλ. opus 12 αρ. 1 (υβριδική δομή δύο φράσεων —δεύτερου τύπου κατά τον Caplin, ό.π., σ. 61— στα μ. 1–8, αλλά και στα μ. 9–16 σε επανάληψη), opus 60 (υβριδική δομή πρώτου τύπου στα μ. 1–9a, με επανάληψη στα μ. 9–17a) και opus 68 (υβριδική δομή τρίτου τύπου στα μ. 9–16, με δύο περαιτέρω επαναλήψεις στα μ. 17–24 και 25–32a· προηγείται επίσης εισαγωγικό τμήμα στα μ. 1–8).

26 Βλ. Caplin, ό.π., σ. 233 και 237.

27 Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 237.

κότητα κατά την είσοδο της πλάγιας περιοχής σπανίως βρίσκει εφαρμογή στο υπό διερεύνηση ρεπερτόριο.[28] Ως προς την επιλογή του θεματικού υλικού της μεταβάσεως, ωστόσο, οι κυρίαρχες συνθετικές στρατηγικές παρουσιάζουν έντονη απόκλιση από τη μια μορφή στην άλλη: ενώ, δηλαδή, στην έναρξη του πρώτου επεισοδίου μιας μορφής ρόντο-σονάτας, η μετάβαση τείνει κατά κανόνα να τηρεί σαφείς αποστάσεις απ' ό,τι έχει προηγηθεί, εισάγοντας νέο και συχνά αντιθετικής φύσεως υλικό, στη μορφή της σονάτας-ρόντο, η μετάβαση εμφανίζεται πρωτίστως ως απόρροια, αν όχι ως άμεση συνέχεια του κυρίου θέματος.[29] Ακολούθως, μία ή περισσότερες πλάγιες θεματικές ιδέες—συνήθως καινούργιες ως προς το περιεχόμενό τους, ενίοτε, όμως, και παράγωγες του κυρίου θέματος— παρουσιάζονται, ως είθισται, στη δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο) και της σχετικής μείζονος ή της ελάσσονος δεσπόζουσας, εφ' όσον, βεβαίως, η κύρια τονικότητα είναι ελάσσων·[30] πέραν, όμως, από ορισμένες περιπτώσεις ανάδυσης του αντίθετου τρόπου στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής[31] ή έναρξής της από άλλο, προσωρινό τονικό κέντρο,[32] είναι αξιοσημείωτο το γεγο-

28 Τέτοιες μη μετατροπικές μεταβάσεις παρουσιάζονται αφ' ενός μεν στα opus 81b, opus 5 αρ. 1, αλλά και opus 14 αρ. 1 (όπου η μετάβαση συνίσταται παραδόξως σε μια επουσιωδώς περικεκομμένη επανάληψη του κυρίου θέματος στα μ. 9–14· για τη σπάνια δυνατότητα της κατάληξης του τμήματος αυτού με μια τέλεια πτώση-τομή στην κύρια τονικότητα, βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 29), τα οποία αντιπροσωπεύουν τη μεικτή μορφή ρόντο-σονάτας, και αφ' ετέρου στο γραμμένο σε μορφή σονάτας-ρόντο τελικό μέρος του opus 97.

29 Αυτή η πρακτική της θεματικής ή μοτιβικής διασύνδεσης του κυρίου θέματος με τη μετάβαση βρίσκει εφαρμογή στα μισά και πλέον μέρη υπό μορφήν σονάτας-ρόντο (βλ. opus 2 αρ. 3, opus 27 αρ. 1, opus 30 αρ. 2, opus 31 αρ. 1, opus 58, opus 59 αρ. 2, opus 97, opus 95, opus 93 και opus 90), ενώ ανιχνεύεται μόλις σε δύο από τις επτά περιπτώσεις μερών γραμμένων σε μορφή ρόντο-σονάτας (βλ. opus 103, WoO 6, opus 4, opus 7, opus 51 αρ. 2, opus 26 και opus 132).

30 Η σχετική μείζων εμφανίζεται στα πρωιμότερα σχετικά δείγματα (opus 13, opus 30 αρ. 2, opus 37), ενώ η ελάσσων δεσπόζουσα στα μεταγενέστερα (opus 59 αρ. 2, opus 95, opus 132), ανεξαρτήτως μορφής.

31 Εδώ συγκαταλέγονται εξίσου μέρη σε μορφή ρόντο-σονάτας (opus 12 αρ. 2, opus 24 και opus 61) όπως και σε μορφή σονάτας-ρόντο (opus 12 αρ. 1, opus 18 αρ. 1, opus 36 και opus 30 αρ. 2), τα οποία, σχεδόν στο σύνολό τους, εντάσσονται στην πρώτη δημιουργική περίοδο του συνθέτη. Η μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο δεν είναι πάντοτε παροδικής φύσεως, ενώ μπορεί να λαμβάνει χώραν στην έναρξη, στο μέσον, αλλά και στο τέλος, ακόμη, της πλάγιας περιοχής (βλ. ιδίως opus 12 αρ. 1, μ. 29–39).

32 Η πλάγια περιοχή στο opus 18 αρ. 1 αποτελείται από πολλά επαναλαμβανόμενα θεματικά μορφώματα σε παράταξη, το πρώτο εκ των οποίων εισάγεται αρχικά στη Σολ μείζονα (μ. 43–50) και έπειτα μεταφέρεται στην αναμενόμενη τονικότητα της Ντο μείζονος (μ. 51–58)· έτσι, επωμίζεται ένα μέρος της λειτουργίας της προηγούμενης μεταβάσεως (μ. 19–26, 27–34α και 34–42), η οποία, με την πληθωρική και μάλλον ακατάστατη τονική της πορεία —που εν πρώτοις στρέφεται από τη Φα μείζονα προς τη Ρε ελάσσονα (όπου πραγματοποιείται και ενδιάμεση τέλεια πτώση!) και έπειτα προσανατολίζεται κυρίως προς τη Λα ελάσσονα, τείνοντας μόνο την ύστατη στιγμή προς την

νός ότι απουσιάζουν τελείως, από αμφότερες τις μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο, όλες εκείνες οι ρηξικέλευθες επιλογές για τη δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως, τις οποίες ο Beethoven αρέσκεται να αξιοποιεί σε μέρη υπό μορφήν σονάτας ήδη από την αρχή του 19ου αιώνος και μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του![33] Άρα, η ανάμειξη των αρχών του ρόντο και της σονάτας μοιάζει να υπαγορεύει στον συνθέτη την τήρηση μιας εν γένει πιο συντηρητικής στάσης, η οποία ίσως μάλιστα διαφαίνεται και στην σπανιότητα με την οποία βρίσκουν, εν προκειμένω, εφαρμογή τεχνικές όπως ο συμφυρμός της μεταβάσεως με την πλάγια περιοχή[34] ή η παρεμβολή μιας εσωτερικής μισής πτώσεως-τομής στην πλάγια περιοχή·[35] παρ' όλα αυτά, η αποφυγή της καθιερωμένης πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητος στο κλείσιμο της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, που αποτελεί ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα για την μορφή της σονάτας όσο αυτή εξελίσσεται στο έργο του Beethoven και δη κατά την ώριμη

δεσπόζουσα της Ντο μείζονος— αποτυγχάνει να προετοιμάσει επαρκώς την επιθυμητή δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως. Αντίθετα, στην περίπτωση του opus 93, καίτοι η μετάβαση καταλήγει υποδειγματικά στη δεσπόζουσα της Ντο μείζονος, το πρώτο πλάγιο μόρφωμα ξεκινά —σε μιαν απροσδόκητη τροπή— από την αντιθετική περιοχή της ομώνυμής της (την VI/i, Λα♭ μείζονα, στα μ. 48–55), προτού, με την προσήκουσα αρμονική «διόρθωση» (στα μ. 56–59), μπορέσει να επαναληφθεί στην «ορθή» πλέον τονικότητα της Ντο μείζονος (στα μ. 60–67). Τέλος, στο opus 132, έχουμε ένα πρώτο επεισόδιο που, από κοινού με το προηγούμενο κύριο θέμα, διαμορφώνει το αντίστοιχο μιας «εκθέσεως τριών τονικοτήτων» (i - VII → v) στο πλαίσιο μιας μορφής ρόντο-σονάτας: στα μ. 35–42 & 43–51 μια πρώτη θεματική ιδέα μεταβατικής, αλλά και πλάγιας λειτουργίας στρέφεται από τη Λα ελάσσονα προς τη Σολ μείζονα (όπου πραγματοποιείται και τέλεια πτώση), στα μ. 52–59 & 60–63 μια δεύτερη ιδέα καταλήγει σε μισή πτώση στη Μι ελάσσονα και η τελευταία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 64–71 & 72–82 με μια τρίτη ιδέα, η οποία, όμως, αδυνατεί να επικυρώσει πτωτικά την καταληκτική τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας και τελικά εκφυλίζεται σε συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του κυρίου θέματος (μ. 83–89).

33 Πρόκειται για ποικίλες σχέσεις τρίτης —πρώτου (vi και iii), δεύτερου (VI/i) και ιδίως τρίτου βαθμού (VI και III)— με αναφορά σε μια μείζονα κύρια τονικότητα, αλλά και για την επιλογή της αντιθετικής ή σχετικής της υποδεσπόζουσας (VI), πέραν της σχετικής (III) και της ελάσσονος δεσπόζουσας (v), μιας ελάσσονος κύριας τονικότητος. Πρβλ. ενδεικτικά Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 119–120 και 317.

34 Βλ. opus 7 (μ. 17–36), opus 68 (μ. 32–63) και opus 73 (μ. 42b–93)· στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια μορφή ρόντο-σονάτας, ενώ οι δύο επόμενες είναι σε μορφή σονάτας-ρόντο και οι εκθέσεις τους εξελίσσονται από την έναρξη της μεταβάσεως μέχρι την πλάγια περιοχή, αλλά και το ακροτελεύτιο συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα δίχως την παραμικρή τομή. Πρβλ. γενικότερα Caplin (ό.π., σ. 201–203) και Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 51–64).

35 Βλ. opus 103, opus 13 και opus 132 (όλα μέρη σε μορφή ρόντο-σονάτας). Η πρώτη περίπτωση αντιστοιχεί περισσότερο σε ό,τι ο Caplin περιγράφει ως "internal half cadence" (βλ. ό.π., σ. 115–117), ενώ οι άλλες δύο είναι πολύ πιο συμβατές με την θεώρηση ενός "trimodular block (TMB)" από μέρους των Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 170–177).

και ύστερη φάση της δημιουργίας του,[36] αφήνει το απαραγνώριστο στίγμα της και στο υπό συζήτηση ρεπερτόριο.[37] Από εκεί και πέρα, η εμφάνιση ενός διακριτού και σχετικά αυτοτελούς καταληκτικού τμήματος μετά την πλάγια περιοχή δεν είναι τόσο σπάνια στο πλαίσιο του πρώτου επεισοδίου μιας μορφής ρόντο-σονάτας[38] όσο στην έκθεση μιας σονάτας-ρόντο,[39] αν και, σε αμφότερες τις μεικτές αυτές μορφές, είθισται το επιπρόσθετο καταληκτικό υλικό που εισάγεται μετά το πέρας της πλάγιας περιοχής να μετατρέπεται άμεσα σε συνδετικό πέρασμα εν όψει της ακόλουθης επαναφοράς του κυρίου θέματος· υπάρχουν επίσης περιπτώσεις (και στις δύο υπό συζήτηση μορφές) όπου ένα ανεξάρτητο συνδετικό πέρασμα επισυνάπτεται μετά την πλάγια ή την καταληκτική περιοχή (προαναγγέλλοντας συνήθως μοτιβικά το κύριο θέμα),[40] αλλά και άλλες στις οποίες η λειτουργία του συνδετικού περάσματος συμφύεται με την πτωτικά ατελέσφορη πλάγια περιοχή.

Αν, όμως, οι ομοιότητες υπερέχουν, σε τελική ανάλυση, των διαφορών ως προς την εξέλιξη αμφοτέρων των μεικτών αυτών μορφών έπειτα από την αρχική παρουσίαση του κυρίου θέματος, η επανεμφάνιση αυτού στην κύρια τονικότητα μοιάζει να λειτουργεί ως προαναγγελία ή πρόκριμα για την εκ νέου, αλλά και έντονα αποκλίνουσα διαμόρφωσή τους στη συνέχεια. Όσον αφορά, λοιπόν, στη μορφή ρόντο-σονάτας, η πιο αντιπροσωπευτική στρατηγική έγκειται στην πλήρη επαναφορά της ενότητος του κυρίου θέματος χωρίς ουσιώδεις μεταβολές σε επίπεδο δομής και περιεχομένου,[41] πέραν ίσως από την προσθήκη και ενός συνδετικού

36 Πρβλ. εν μέρει και Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 177–178.

37 Τα σχετικά παραδείγματα προέρχονται κυρίως από μέρη σε μορφή σονάτας-ρόντο (opus 19, opus 36, opus 68, opus 73, opus 97, opus 95, opus 93 και opus 90) παρά από αντίστοιχα μέρη σε μορφή ρόντο-σονάτας (opus 2 αρ. 2, opus 51 αρ. 2 και opus 132), πράγμα που δικαιολογείται απολύτως από το γεγονός ότι τα τελευταία εντοπίζονται, κατά κύριον λόγο, σε έργα της πρώτης δημιουργικής περιόδου του Beethoven, όπως έχει ήδη επισημανθεί. Ο Caplin (ό.π., σ. 237), βέβαια, συσχετίζει ατυχώς το φαινόμενο αυτό με τη μορφή του ρόντο, εμμένοντας στην αβάσιμη πεποίθησή του ότι η πτωτική αποπεράτωση του πλαγίου θέματος εξακολουθεί να αποτελεί «μια απαρέγκλιτη απαίτηση για την μορφή της σονάτας» ακόμη και στον Beethoven.

38 Βλ. WoO 6 (μ. 86–103), opus 4 (μ. 72–86a), opus 5 αρ. 1 (μ. 38–52a), opus 7 (μ. 37–48a), opus 13 (μ. 44–51a), opus 14 αρ. 1 (μ. 22–29), opus 37 (μ. 83–103a) και opus 61 (μ. 68–81a).

39 Βλ. μονάχα opus 30 αρ. 2 (μ. 73–80a).

40 Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 237. Εδώ συμπεριλαμβάνεται επίσης μια περίπτωση ψευδούς επαναφοράς του αρχικού θέματος (opus 5 αρ. 1), στην οποία θα επανέλθουμε αναλυτικότερα εν ευθέτω χρόνω.

41 Βλ. opus 81b (μ. 76–96), opus 15 (μ. 152–191), opus 2 αρ. 2 (μ. 41–56), opus 4 (μ. 98–125), opus 13 (μ. 62–78), opus 22 (μ. 50–67), opus 24 (μ. 56–73), opus 26 (μ. 53–80), opus 25 (μ. 57–82), opus 37 (μ. 127–181) και opus 132 (μ. 90–123). Κατ' εξαίρεσιν, στην περίπτωση του opus 103, το κύριο θέμα επανέρχεται στα μ. 58–69 ελαφρώς ανακατασκευασμένο, έχοντας πλέον τη δομή μιας συμμετρικής περιόδου, δια της οποίας διατηρεί στο ακέραιο —αλλά και δικαιώνει απολύτως— την αρχική πτωτική του δομή και έκταση.

περάσματος, εφ' όσον κάτι τέτοιο απαιτείται από αρμονικής και τονικής επόψεως, ώστε να μπορέσει να εισέλθει ομαλά το επόμενο επεισόδιο.[42] Αντίθετα, η περικοπή του κυρίου θέματος κατά την παρούσα ενδιάμεση επαναφορά του βρίσκει σαφώς πιο περιστασιακή εφαρμογή σε αυτήν την μορφή[43] και η μεσολάβηση ενός συνδετικού περάσματος προς το επόμενο επεισόδιο είναι πολύ πιο συνηθισμένη εν τοιαύτη περιπτώσει.[44] Από την άλλη πλευρά, εντούτοις, η τελευταία αυτή πρακτική αποδεικνύεται μακράν η προτιμότερη για τη μορφή της σονάτας-ρόντο στα έργα του Beethoven,[45] όπου το κύριο θέμα είθισται να περικόπτεται κατά το μάλλον ή ήττον προκειμένου να συνδεθεί άμεσα και άρρηκτα με την ακόλουθη ενότητα της επεξεργασίας,[46] ενώ η πλήρης επαναφορά του πριν από αυτήν ανι-

42 Βλ. opus 5 αρ. 1, μ. 66–75 (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στη Φα μείζονα) και μ. 76–84 (παράγωγο συνδετικό πέρασμα, το οποίο, με τη μεσολάβηση της ομώνυμης ελάσσονος, καταλήγει σε μισή πτώση στη Σι♭ ελάσσονα)· opus 5 αρ. 2, μ. 66–81 (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στη Σολ μείζονα) και μ. 82–99 (απόπειρα επανάληψης του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος, που μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς την Ντο μείζονα)· opus 12 αρ. 2, μ. 84–115 (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στη Λα μείζονα) και μ. 116–119 (σύντομη προέκταση με λειτουργία συνδετικού περάσματος προς τη Ρε μείζονα)· opus 14 αρ. 1, μ. 31–38 (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στη Μι μείζονα) και μ. 39–46 (απόπειρα επανάληψης του κυρίου θέματος —πρβλ. μ. 9–14— στην ομώνυμη ελάσσονα, που μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς τη Σολ μείζονα)· opus 51 αρ. 2, μ. 75–98 (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στη Σολ μείζονα) και μ. 99–110 (ανακατασκευή του μεταβατικού τμήματος των μ. 25–36 του πρώτου επεισοδίου με λειτουργία συνδετικού περάσματος προς τη Μι ελάσσονα).

43 Βλ. opus 16, μ. 76–91 (επαναφορά ολόκληρης της αρχικής περιόδου και δη από κοινού με την επανάληψή της, αλλά δίχως την ακόλουθη κατακλείδα), και opus 12 αρ. 3, μ. 79–94 (επαναφορά μόνο του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος, από κοινού με την επανάληψή του).

44 Βλ. WoO 6, μ. 123–130 (επαναφορά μόνο του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος) και μ. 131–138 (παράγωγο συνδετικό πέρασμα προς τη Μι♭ μείζονα)· opus 3, μ. 108–123 (επαναφορά των δύο πρώτων τμημάτων του κυρίου θέματος) και μ. 124–131a (μετατροπή του τρίτου τμήματος σε συνδετικό πέρασμα προς τη Ντο ελάσσονα)· opus 7, μ. 51–62 & 63 (επαναφορά των δύο πρώτων τμημάτων του κυρίου θέματος και βραχύτατη προέκταση με λειτουργία συνδετικού περάσματος προς τη Ντο ελάσσονα)· opus 56, μ. 119–159a (επαναφορά του τριμερούς κυρίου θέματος δίχως την επισυναπτόμενη σε αυτό καταληκτική περιοχή) και μ. 159–170 (προέκταση που μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς τη Λα ελάσσονα)· opus 61, μ. 93–110 (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στη σολιστική του εκδοχή) και μ. 111–126 (μερική επαναφορά της ορχηστρικής επανάληψης των δύο τελευταίων τμημάτων του κυρίου θέματος και μετατροπή του τελευταίου εξ αυτών σε συνδετικό πέρασμα προς τη Σολ ελάσσονα διαμέσου της ομώνυμης Ρε ελάσσονος).

45 Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ο Caplin (ό.π., σ. 237 και ιδίως σ. 285 / σημείωση 26), επικαλούμενος μονάχα ευάριθμα ενδεικτικά παραδείγματα, καταλήγει στο αντίθετο ακριβώς συμπέρασμα!

46 Βλ. opus 2 αρ. 3, μ. 69–76 (επαναφορά μόνο του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος)· opus 9 αρ. 2, μ. 106–131 (επαναφορά μόνο των δύο πρώτων τμημάτων του κυ-

χνεύεται σε λίγες μόνον περιπτώσεις.[47]

Οι αντικρουόμενες τακτικές που εν πολλοίς ακολουθούνται κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος σε αυτό το σημείο είναι αλληλένδετες με ό,τι έπεται, αλλά και συμβατές με τη φύση της μιας και της άλλης υπό διερεύνηση μορφής. Η πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος, σε συνδυασμό με την εμφάνιση ενός νέου, εσωτερικού θέματος στο ακόλουθο επεισόδιο,[48] υπογραμμίζει τη βαρύτητα και την προτεραιότητα της (παρατακτικής) αρχής του ρόντο έναντι εκείνης της σονάτας στα μέρη υπό μορφήν ρόντο-σονάτας. Το εσωτερικό αυτό θέμα διατυπώνεται, ως επί το πλείστον, σε τριμερή (πλήρη παρά ημιτελή),[49] αλλά ενίοτε και

ρίου θέματος)· opus 12 αρ. 1, μ. 52–59 (επαναφορά του κυρίου θέματος μόνον από το πιάνο, καθ' ότι η ακόλουθη επανάληψή του από το βιολί ενσωματώνεται στην επεξεργασία)· opus 19, μ. 96–115 & 116–125 (επαναφορά της αρχικής περιόδου, με αποκοπή της τελικής της πτώσεως και επέκταση του επισυναπτόμενου σε αυτήν καταληκτικού υλικού με λειτουργία συνδετικού περάσματος προς τον πυρήνα της επεξεργασίας)· opus 18 αρ. 1, μ. 91–98 (επαναφορά μόνο της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος)· opus 27 αρ. 1, μ. 82–97 και 98–105 (επαναφορά του κυρίου θέματος, με μετατροπή της καταγεγραμμένης επανάληψης του δεύτερου τμήματός του σε συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία)· opus 36, μ. 108–119a (επαναφορά μόνο του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος και δη με μετάπτωση της δεύτερης φράσεώς του στον αντίθετο τρόπο)· opus 30 αρ. 2, μ. 93–106 (επαναφορά μόνο του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος)· opus 31 αρ. 1, μ. 67–82 (επαναφορά μόνο της πρώτης εκδοχής του κυρίου θέματος, καθ' ότι η ακόλουθη παραλλαγή του ενσωματώνεται στην έναρξη της επεξεργασίας)· opus 59 αρ. 2, μ. 107–141 και 142–145 (επαναφορά του κυρίου θέματος μέχρι την έναρξη της επανάληψης του τρίτου του τμήματος)· opus 60, μ. 41–49a (επαναφορά του κυρίου θέματος, χωρίς την τροποποιημένη επανάληψή του)· opus 68, μ. 64–71 και 72–80a (επαναφορά μόνο της αρχικής εκδοχής του κυρίου θέματος και μετατροπή των επαναλήψεών του σε συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία)· opus 73, μ. 94–109 (επαναφορά του κυρίου θέματος μόνο στην σολιστική του εκδοχή, με πτωτική αποπεράτωση από την ορχήστρα)· opus 95, μ. 51–54 (επαναφορά μόνο της επικεφαλής ιδέας του κυρίου θέματος)· opus 93, μ. 98–105 (επαναφορά μόνο του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος, αλλά και με αποκοπή της πτωτικής του κατάληξης).

47 Βλ. opus 28 (μ. 52–67), opus 58 (μ. 160–190), opus 97 (μ. 73–104a, με αφαίρεση του εμβόλιμου μ. 34, αλλά και επισύναψη συνδετικού περάσματος προς την επεξεργασία στα μ. 104–109) και opus 90 (μ. 70–101).

48 Βλ. σχετικά Caplin, ό.π., σ. 212–213 και 238.

49 Βλ. opus 103 (μ. 96–103 / 104–111, 112–119 / 128–135 και 120–127 / 136–141, με αποκοπή της τελικής πτώσεως), WoO 6 (μ. 139–146, 147–150 και 151–154, με πλήρη επανάληψη σε παραλλαγή στα ακόλουθα μ. 155–170 συν 171–172, αλλά και επιπρόσθετα παραλλάγματα των δύο τελευταίων δομικών τμημάτων στα μ. 173–178 / 185–190 και 179–184 / 191 κ.εξ., αντίστοιχα), opus 81b (μ. 97–104 / 105–112, 113–116 / 121–124 και 117–120 / 125–128), opus 15 (μ. 192–199 / 200–207, 208–226 / 239–260 και 227–238 / 261–273, με ελαφρώς διευρυμένες επαναλήψεις των δύο τελευταίων τμημάτων), opus 3 (μ. 131–152 υπό μορφήν fugato, μ. 153–198 και 199–225), opus 2 αρ. 2 (μ. 57–66, 67–74 / 80–87 και 75–79 / 88 κ.εξ.), opus 4 (μ. 172–179 / 180–187, 188–195 / 204–211 και 196–203 / 212–219), opus 5 αρ. 2 (μ. 100–115, 116–125 / 134–143 και 126–133 / 144–151), opus 16 (σε ημιτελή τριμερή δομή: μ. 92–107 και 108 κ.εξ.), opus 7 (μ.

σε διμερή δομή,[50] σε μια νέα συγγενική τονικότητα,[51] ως είθισται, δηλαδή, και σε μιαν απλή μορφή ρόντο.[52] Σημειωτέον, επίσης ότι, σε αντίθεση με τον Mozart, ο Beethoven αντιπαρέρχεται, εν προκειμένω, σε σχεδόν απόλυτο βαθμό τη δυνατότητα διαμόρφωσης ενός «διπλού» κεντρικού επεισοδίου με διαδοχική εστίαση σε δύο τονικά κέντρα.[53] Αντίθετα, η λειτουργία του συνδετικού περάσματος προς τη μετέπειτα επαναφορά του κυρίου θέματος εκδηλώνεται πάντοτε κατά τρόπον τυπικό (προαναγγέλλοντας, σε ορισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις, ή και αναπτύσσοντας εν συντομία το επικεφαλής μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος) είτε αμέσως μετά την ολοκλήρωση του νέου θέματος του δεύτερου επεισοδίου,[54] είτε

64–71, 72–80 και 81–88a), opus 13 (μ. 79–86 / 87–94, 95–98 και 99 κ.εξ.), opus 14 αρ. 1 (μ. 47–58a, 58–65 και 66 κ.εξ., με έναρξη από τη σχετική της ομώνυμης ελάσσονος και προοδευτική επικράτηση της τελευταίας τονικότητος), opus 51 αρ. 2 (σε ημιτελή τριμερή δομή: μ. 111–126 / 127–142 και 143 κ.εξ.), opus 24 (μ. 74–81 / 82–89, 90–93 / 98–101 και 94–97 / 102–105), opus 26 (σε ημιτελή τριμερή δομή: μ. 81–88 και 89 κ.εξ.), opus 25 (μ. 83–90, 91–94 και 95–98), opus 37 (μ. 182–189 / 190–197, 198–205 / 214–221 και 206–213 / 222–229), opus 61 (μ. 127–134 / 135–142, 143–146 / 151–154 και 147–150 / 155–158a) και opus 132 (σε ημιτελή τριμερή δομή: μ. 124–143 και 144 κ.εξ.).

50 Βλ. opus 5 αρ. 1 (μ. 85–92 / 93–100 και 101–108 / 109–116), opus 12 αρ. 2 (μ. 120–135 / 136–151 και 152–167 / 168–183), opus 12 αρ. 3 (μ. 95–109a & 109–116 / 117–131a & 131–138 και 139–152, με αποκοπή της τελικής πτώσεως), opus 22 (με αφομοίωση και της αρχής της σονάτας: μ. 68–72a & 72–80 και 81–95a & 95–103) και opus 56 (μ. 171–178 / 179–186 και 187–194 / 195–202).

51 Στα μέρη σε μείζονα τρόπο, πρόκειται συνήθως για την υποδεσπόζουσα (IV: opus 103, WoO 6, opus 4, opus 5 αρ. 2, opus 12 αρ. 2 και opus 25), την ομώνυμη ελάσσονα (i: opus 81b, opus 2 αρ. 2, opus 16, opus 12 αρ. 3, opus 14 αρ. 1 και opus 22) ή τη σχετική ελάσσονα (vi: opus 15, opus 3, opus 7, opus 24 και opus 56), ενώ περιστασιακώς εμφανίζονται ακόμη η σχετική της δεσπόζουσας (iii: opus 26), η ελάσσων υποδεσπόζουσα (iv: opus 5 αρ. 1 και opus 61), αλλά και η ομώνυμη μείζων της σχετικής (VI: opus 51 αρ. 2) —οι δύο τελευταίες τονικές επιλογές επεκτείνουν, προφανώς, τις ήδη καθιερωμένες δια της απλής μεταβολής του τρόπου. Στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο, από την άλλη πλευρά, για το κεντρικό επεισόδιο επιλέγεται αποκλειστικά η σχετική της υποδεσπόζουσας (VI: opus 13, opus 37 και opus 132). Πρβλ. εν πολλοίς Cole (ό.π., σ. 253) και Caplin (ό.π., σ. 238).

52 Βλ. Caplin, ό.π., σ. 234.

53 Βλ. αναλυτικότερα Caplin, ό.π., σ. 238–239. Η δυνατότητα αυτή εφαρμόζεται από τον Beethoven μόνο στο πρώιμο οκτέττο πνευστών του (opus 103) και διατηρείται επίσης στην αναθεωρημένη εκδοχή του ιδίου έργου για κουϊντέττο εγχόρδων (opus 4), όπου, πριν από το εσωτερικό θέμα στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, παρουσιάζεται ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος —βασισμένο σε επιλεγμένα μορφώματα του πρώτου επεισοδίου— στην τονικότητα της σχετικής: βλ. opus 103, μ. 70–73a (μετάβαση), μ. 73–91a (δευτερεύουσα περιοχή) και μ. 91–95 (συνδετικό πέρασμα), και, αντίστοιχα, opus 4, μ. 126–133a, 133–165a και 165–171.

54 Βλ. opus 81b (μ. 129–138, ως προέκταση του εσωτερικού θέματος), opus 15 (μ. 274–310, με αναδρομή στο συνδετικό πέρασμα του πρώτου επεισοδίου), opus 3 (μ. 226–229), opus 4 (μ. 220–236), opus 5 αρ. 1 (μ. 117–140), opus 5 αρ. 2 (μ. 152–166), opus 7

προτού ακόμη αυτό προφθάσει να αποπερατωθεί από αρμονικής —αλλά ενίοτε και από δομικής, συνάμα— επόψεως.[55]

Από την άλλη πλευρά, ο λόγος που επιβάλλει, κατ' ουσίαν, τη συρρίκνωση της πρώτης επαναφοράς του κυρίου θέματος σε μια μορφή σονάτας-ρόντο δεν έχει να κάνει τόσο με αυτήν καθ' εαυτήν τη σκοπιμότητα της υποβάθμισης της αρχής του ρόντο στην προκειμένη περίπτωση, όσο κυρίως με το γεγονός ότι, στην πλειονότητά τους, οι μετέπειτα επεξεργασίες στα υπό συζήτηση μέρη αφιερώνονται πρωτίστως στην ανάπτυξη του κυρίου θεματικού υλικού. Συνεπώς, η επαναφορά του κυρίου θέματος σκόπιμα περικόπτεται, προκειμένου να τροφοδοτήσει εν συνεχεία την ενδελεχή του ανάπτυξη στο πλαίσιο της δεύτερης μακροδομικής ενότητος της μεικτής αυτής μορφής, η οποία δύναται, γενικότερα, να επικεντρώνεται διαδοχικά ή εκ περιτροπής σε επιλεγμένα μορφώματα ή μοτίβα του κυρίου θέματος,[56] να βασίζεται στην αλυσιδοποίηση και την αποσπασματοποίηση ενός προτύπου που παράγεται κατά το μάλλον ή ήττον από το κύριο θέμα,[57] να ενσω-

(μ. 88–93, ως προέκταση του εσωτερικού θέματος), opus 12 αρ. 2 (μ. 184–229), opus 22 (μ. 104–111), opus 24 (μ. 106–123), opus 25 (μ. 99–110, ως προέκταση του εσωτερικού θέματος), opus 37 (μ. 230–297), opus 56 (μ. 203–236) και opus 61 (μ. 158–173).

55 Βλ. opus 103 (μ. 142–151), WoO 6 (μ. 191–200, με αρμονική περιπλάνηση του τελευταίου δομικού μέλους του εσωτερικού θέματος επί της ομώνυμης της αντιθετικής της δεσπόζουσας, αλλά και της ίδιας της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος: III/V – V), opus 2 αρ. 2 (μ. 88–99), opus 16 (μ. 108–141), opus 12 αρ. 3 (μ. 153–162, ως ανεπιτυχής απόπειρα επανάληψης του δεύτερου τμήματος του εσωτερικού θέματος), opus 13 (μ. 99–120), opus 14 αρ. 1 (μ. 66–83), opus 51 αρ. 2 (μ. 143–158), opus 26 (μ. 89–100) και opus 132 (μ. 144–165).

56 Βλ. opus 9 αρ. 2, μ. 132–168a (με έντονη και συνεχή αρμονική κινητικότητα γύρω από την ομώνυμη τονικότητα της Ρε ελάσσονος) και μ. 168–193 (προέκταση της καταληκτικής μισής πτώσεως)· opus 36, μ. 119–157a (αρμονική περιπλάνηση στο περιβάλλον της ομώνυμης Ρε ελάσσονος και στροφή προς τη Φα♯ ελάσσονα, όπου γίνεται μισή πτώση), μ. 157–171a (εδραίωση και πτωτική επικύρωση της σχετικής της δεσπόζουσας, Φα♯ ελάσσονος) και μ. 171–184 (απόπειρα επανάληψης του προηγούμενου τμήματος και μετατροπή του σε συνδετικό πέρασμα)· opus 59 αρ. 2, μ. 146–169 & 170–178a (με αρμονική πορεία κατά κατιούσες τρίτες: VI - iv - VI/iv - iv/iv - VI/iv/iv) και μ. 178–193 (με αντίστροφη αρμονική πορεία κατά ανιούσες τέταρτες: iv/iv - III - VI και περαιτέρω ανιούσα βηματική επαναπροσέγγιση της ελάσσονος τονικής)· opus 60, μ. 49–63 (με αρμονική πορεία από την ομώνυμη ελάσσονα προς τη σχετική της και τανάπαλιν)· opus 68, μ. 95–116 (σύντομη αρμονική εξέλιξη από την III/iv προς μια μισή πτώση στην κύρια τονικότητα και μακρά επέκταση της δεσπόζουσάς της)· opus 95, μ. 55–66 (αρμονική περιπλάνηση με εφαλτήριο την VI)· opus 93, μ. 106–151 (κύκλος πεμπτών που καταλήγει στην τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας με μισή πτώση).

57 Βλ. opus 2 αρ. 3, μ. 77–102 (με αλυσιδωτή πορεία προς την τονικότητα της σχετικής Λα ελάσσονος, όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση, και σύντομο πέρασμα προς το δεύτερο σκέλος της παρούσας ενότητος)· opus 19, μ. 126–172 (με τονική πορεία: vi → iii - ii - i και κατάληξη σε μισή πτώση με περαιτέρω προέκταση)· opus 18 αρ. 1, μ. 117–133a (με αρμονική πορεία: vi - ii - v - i → VI/i), αλλά και μ. 159–185a (v - i και μισή πτώση με προέκταση)· opus 27 αρ. 1, μ. 106–139 (με μετατόπιση από τη σχετική

ματώνει ενίοτε νέο θεματικό υλικό προς περαιτέρω ανάπτυξη ή μη (εν μέρει σε αλληλεπίδραση και με την αρχή του ρόντο),[58] αλλά μόνο κατ' εξαίρεσιν να θέτει στο επίκεντρο θεματικό υλικό που προέρχεται από το δεύτερο ήμισυ της εκθέσεως·[59] σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, έχουμε βεβαίως να κάνουμε με διαφορε-

της ομώνυμης ελάσσονος στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, ήτοι την Σι♭ ελάσσονα, στην οποία πραγματοποιείται και τέλεια πτώση)· opus 31 αρ. 1, μ. 98–132 (με τονική πορεία: VI/i - iv - iv/iv και περαιτέρω αρμονική εξέλιξη προς μια μισή πτώση στην ομώνυμη ελάσσονα με σύντομη προέκταση)· opus 58, μ. 216–280a (με αρμονική πορεία κατά πέμπτες: VI/i - iii/i - iv/iv και περαιτέρω αλυσιδωτή εξέλιξη προς μια μισή πτώση στην ομώνυμη ελάσσονα με μικρή προέκταση)· opus 73, μ. 138–[212] (με τονική πορεία κατά κατιούσες μεγάλες τρίτες: VI - IV - VI/iv)· opus 97, μ. 110–135 (με τονική πορεία: IV - ii - vi).

58 Βλ. opus 2 αρ. 3: εσωτερικό θέμα τριμερούς δομής στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, Φα μείζονα, στα μ. 103–118, 119–126 / 135–142 και 127–134 / 143–146, με περαιτέρω ανάπτυξη του τρίτου τμήματος μετά το μέσον της επανάληψής του, που επιφέρει την μετατροπή του σε συνδετικό πέρασμα (βλ. μ. 147–167a και 167–180)· opus 12 αρ. 1: παρουσίαση και ανάπτυξη δι' αλυσιδοποίησης και αποσπασματοποίησης μιας σύντομης νέας θεματικής ιδέας στα μ. 77–118, σε τονικές περιοχές που περιστρέφονται γύρω από την ομώνυμη ελάσσονα (III/i → VII/i, iv → i, VI/i και περαιτέρω αρμονική εξέλιξη προς μια μισή πτώση στη Ρε ελάσσονα με επακόλουθη προέκταση)· opus 18 αρ. 1: παρουσίαση και αλυσιδωτή, ως επί το πλείστον, ανάπτυξη μιας εμβόλιμης νέας θεματικής ιδέας τόσο στα μ. 133–158 (επί της VI/i και της V) όσο και στα μ. 185–219a (επί της VI και της VII/i, με περαιτέρω αρμονική πορεία προς μια μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, Φα μείζονα)· opus 28: παρουσίαση ενός νέου θέματος σε δομή περιόδου στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, Σολ μείζονα, στα μ. 68–79a, και ανάπτυξη έτερου παράγωγου μορφώματος στα μ. 79–101a (με τονική πορεία: IV - iv - i και κατάληξη σε μισή πτώση)· opus 30 αρ. 2: μετάπλαση του μεσαίου δομικού τμήματος του κυρίου θέματος σε οιονεί εσωτερικό θέμα διμερούς δομής στην ομώνυμη μείζονα, στα μ. 107–110 / 111–114 και 115–122 / 123–130 & 131–[134], με διεξοδική περαιτέρω ανάπτυξή του στα μ. 134–165 γύρω από την ελάσσονα τονικότητα αναφοράς· opus 68: παρουσίαση ενός νέου θέματος, χαλαρής προτασιακής δομής, στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, Σι♭ μείζονα, στα μ. 80b–94. Με εξαίρεση, πάντως, την πρώιμη περίπτωση της σονάτας opus 2 αρ. 3, όπου η κεντρική ενότητα της μορφής συνίσταται εν μέρει σε επεξεργασία σονάτας και εν μέρει σε ένα εσωτερικό θέμα τύπου ρόντο, παραπέμποντας εν πολλοίς και στις συνήθεις τονικές προδιαγραφές ενός «διπλού» επεισοδίου (το οποίο επικεντρώνεται στις τονικότητες της σχετικής και της υποδεσπόζουσας· βλ. παραπάνω, την υποσημείωση 53· πρβλ. επίσης ειδικότερα Caplin, ό.π., σ. 285 / σημείωση 35), στα υπόλοιπα μέρη που αναφέρονται εδώ, η παρουσία ενός νέου θέματος στην επεξεργασία δεν φανερώνει κάποιαν ιδιαίτερη επίδραση της μορφής του ρόντο, αλλά απορρέει περισσότερο από τη σχετική δυνατότητα που ήδη ενυπάρχει και στη μορφή της σονάτας· βλ. σχετικά: Bathia Churgin, "Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form movements", *The Journal of Musicology* 16/3, 1998, σ. 323–343· Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 212–215.

59 Βλ. opus 90, μ. 114–139, όπου η καταληκτική ιδέα της εκθέσεως αναπτύσσεται σε μια αλυσιδωτή αρμονική πορεία (VI/i - vi/i - vi - VI) μέχρι την τελική επέκταση της δεσπόζουσας της τονικότητος αναφοράς.

τικές μεθόδους πραγμάτωσης ενός πυρήνα επεξεργασίας, ο οποίος ενδέχεται να παρουσιάζεται εδώ μόνος του ή σε συνδυασμό είτε με ένα τμήμα προετοιμασίας πριν από αυτόν[60] είτε με ένα διακριτό συνδετικό πέρασμα προς την ακόλουθη επανέκθεση,[61] κατά τις ευρύτερα ισχύουσες προδιαγραφές για τη μεσαία ενότητα μιας τριμερούς μορφής σονάτας στον ώριμο κλασσικισμό.[62]

Το επόμενο στάδιο εξέλιξης αμφοτέρων των υπό διερεύνηση μεικτών μορφών έγκειται στη διαδικασία της επανέκθεσης κατά τις προδιαγραφές της αρχής της σονάτας. Οι πρακτικές που εφαρμόζει, εν προκειμένω, ο Beethoven φανερώνουν σαφείς συγκλίσεις, αλλά και αποκλίσεις μεταξύ ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο, οι οποίες θα μπορούσαν να συνοψισθούν στις ακόλουθες επισημάνσεις.

Η δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος μιας μορφής ρόντο-σονάτας είναι κατά κανόνα πλήρης[63] παρά περικεκομμένη —αλλά και στη δεύτερη ακόμη περίπτωση παραμένει πάντοτε αρμονικώς κλειστή και αυτοτελής.[64] Επιπλέον, η

60 Βλ. opus 12 αρ. 1, μ. 60–76· opus 18 αρ. 1, μ. 99–116· opus 31 αρ. 1, μ. 83–98a· opus 58, μ. 191–215 (παράθεση και μετάπλαση του μεταβατικού υλικού από τα μ. 32–44 και 45–56 της εκθέσεως)· opus 73, μ. 110–137· opus 90, μ. 102–113.

61 Βλ. opus 18 αρ. 1, μ. 219–234· opus 27 αρ. 1, μ. 140–166 (όπου, κατ' εξαίρεσιν, αξιοποιείται το πλάγιο θεματικό υλικό της εκθέσεως)· opus 28, μ. 101–113 (με αναδρομή στο υλικό του συνδετικού περάσματος από το τέλος της εκθέσεως)· opus 58, μ. 280–298 (ταυτόσημα —πλην της μεταφοράς τους στην κύρια τονικότητα— με τα ακροτελεύτια μ. 61–79 της μεταβάσεως στην έκθεση)· opus 59 αρ. 2, μ. 194–215 (πρόκειται για πλήρη και δη εσωτερικά διευρυμένη επαναφορά του μεταβατικού υλικού της εκθέσεως: πρβλ. εν πρώτοις τα μ. 56–63 —που τώρα ακολουθούνται από περαιτέρω εξύφανση— και, τέλος, τα μ. 64–69 σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα)· opus 73, μ. 212–237 και 238–245 (πρβλ., εν προκειμένω, το συνδετικό πέρασμα από το τέλος του προηγούμενου μέρους)· opus 97, μ. 136–151· opus 95, μ. 67–93 (διευρυμένη ανακατασκευή του υλικού της μεταβάσεως από την έκθεση: πρβλ. τα μ. 67–77 με τα ανάλογα μ. 23–28, τα μ. 78–82a με τα ανάλογα μ. 29–32a και τα μ. 82b–93 με τα αντίστοιχα μ. 32b–43 σε μεταφορά)· opus 93, μ. 152–161 (σε αυτήν την περίπτωση ψευδούς επαναφοράς θα επανέλθουμε παρακάτω).

62 Βλ. Caplin, ό.π., σ. 141–159, αλλά και σ. 237–238.

63 Βλ. opus 103 (μ. 152–163a), WoO 6 (μ. 201–231a), opus 15 (μ. 311–350), opus 3 (μ. 230–253), opus 2 αρ. 2 (μ. 100–115), opus 5 αρ. 1 (μ. 141–150), opus 5 αρ. 2 (μ. 167–182), opus 16 (μ. 142–162), opus 7 (μ. 94–109), opus 12 αρ. 2 (μ. 230–261), opus 14 αρ. 1 (μ. 84–91), opus 51 αρ. 2 (μ. 159–182), opus 22 (μ. 112–129), opus 24 (μ. 124–141), opus 26 (μ. 101–128) και opus 61 (μ. 174–218).

64 Βλ. opus 81b, μ. 139–146 / 147–154 (μόνο το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος με επιπρόσθετη επανάληψη)· opus 4, μ. 237–246 (μόνο το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος)· opus 12 αρ. 3, μ. 163–170 (μόνο το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος)· opus 13, μ. 121–128 (μόνον ο βασικός «πυρήνας» του κυρίου θέματος, χωρίς την επανάληψη της δεύτερης φράσεως, αλλά και την καταληκτική του προέκταση)· opus 25, μ. 111–126 (το κύριο θέμα διατηρεί μεν την αρχική τριμερή δομή του, αλλά με δραστική συρρίκνωση των δύο τελευταίων τμημάτων του: πρβλ. συγκεκριμένα τα μ. 111–118 με τα μ. 1–8, τα μ. 119–122 με τα μ. 9–10 εις διπλούν και τα μ. 123–126 με τα μ. 23–26)· opus 37, μ. 298–318 (διατηρούνται μονάχα το πρώτο τμήμα υπό την αρχική του εκδοχή και το

επιλογή της μιας ή της άλλης δυνατότητος συχνά αποδεικνύεται αντιστρόφως ανάλογη της πληρότητος ή μη του κυρίου θέματος κατά την προηγούμενη επαναφορά του. Έτσι, μπορούν στο σημείο αυτό να διακριθούν γενικότερα τέσσερεις επιμέρους στρατηγικές όσον αφορά στις επανεμφανίσεις του κυρίου θέματος στο πλαίσιο μιας μορφής ρόντο-σονάτας: σχεδόν στο ήμισυ των υπό εξέταση μερών, το κύριο θέμα: α) επανέρχεται πάντοτε στην ολότητά του, ειδάλλως β) συρρικνώνεται δομικά μόνο κατά την πρώτη ή γ) τη δεύτερη επαναφορά του (με την ίδια περίπου συχνότητα), ενώ σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις δύναται ακόμη να δ) υφίσταται ολοένα και μεγαλύτερες περικοπές σε κάθε νέα επανεμφάνισή του.[65]

Από την άλλη πλευρά, το κύριο θέμα μιας μορφής σονάτας-ρόντο είθισται να διατηρείται ακέραιο στην έναρξη της ενότητος της επανεκθέσεως,[66] με ελάχιστες εξαιρέσεις·[67] ως εκ τούτου, στη μεικτή αυτή μορφή, η επανέκθεση έρχεται συνήθως να αποκαταστήσει το κύριο θέμα στην πληρέστερη αρχική του διατύπωση, εν αντιθέσει προς την περικεκομμένη του εκδοχή που έχει παρεμβληθεί νωρίτερα ανάμεσα στο τέλος της εκθέσεως και την έναρξη της επεξεργασίας. Παρ'

τρίτο τμήμα στη διευρυμένη τελική εκδοχή του: πρβλ. ειδικότερα τα μ. 298–305 με τα μ. 1–8 και τα μ. 306–318 με τα μ. 9–12 — σε υποκατάσταση των αντίστοιχων μ. 43–46 — συν 47–55)· opus 56, μ. 237–254 (μόνο το τρίτο τμήμα του κυρίου θέματος με επιπρόσθετη επανάληψη, καθώς και το ακροτελεύτιο δίμετρο της καταληκτικής περιοχής: πρβλ., δηλαδή, τα μ. 237–244 / 245–252 με τα μ. 34–41 και τα μ. 253–254 με τα μ. 60–61)· opus 132, μ. 166–191 (η επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος αποπειράται επανειλημμένως να επανεισαχθεί στην «εσφαλμένη» τονικότητα της υποδεσπόζουσας στα μ. 166–175 —πρβλ. τα εισαγωγικά μ. 1–2, τα μ. 3–4 εις διπλούν, καθώς και τα μ. 3–6 εν συνεχεία— προτού ολόκληρο το κύριο θέμα επανέλθει τελικά στην κύρια τονικότητα, αλλά χωρίς τις επαναλήψεις των δύο τμημάτων του· όσον αφορά στη δυνατότητα της επανεκθέσεως να ξεκινήσει κατ' εξαίρεσιν από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας, βλ. γενικότερα Caplin, ό.π., σ. 174, καθώς επίσης Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 262–268).

65 Αυτή η τακτική της προοδευτικής συρρίκνωσης του κυρίου θέματος στην εξέλιξη της συνολικής μορφής βρίσκει, εν προκειμένω, εφαρμογή μονάχα στα opus 12 αρ. 3 και opus 56.

66 Βλ. opus 9 αρ. 2 (μ. 194–227), opus 12 αρ. 1 (μ. 119–134), opus 19 (μ. 173–194), opus 18 αρ. 1 (μ. 235–252), opus 27 αρ. 1 (μ. 167–190), opus 28 (μ. 114–129), opus 36 (μ. 185–209), opus 31 αρ. 1 (μ. 133–164), opus 68 (μ. 117–140a· το οκτάμετρο εισαγωγικό τμήμα της εκθέσεως δεν λαμβάνεται υπ' όψιν στην επανέκθεση), opus 73 (μ. 246–287a), opus 97 (μ. 152–184a· το εισαγωγικό δίμετρο της εκθέσεως δεν λαμβάνεται υπ' όψιν στην επανέκθεση), opus 93 (μ. 162–189) και opus 90 (μ. 140–171).

67 Στο opus 2 αρ. 3, το κύριο θέμα επανεκτίθεται μεν ολόκληρο στα μ. 181–188 και 197–206, προσλαμβάνοντας, όμως, και μια εμβόλιμη παρηλλαγμένη επανάληψη του αρχικού του τμήματος στα μ. 189–196, υπό την επίδραση της ανάλογης διαδικασίας κατά την προηγούμενη επαναφορά του και την επακόλουθη έναρξη της επεξεργασίας (πρβλ. τα μ. 69–76 και 77 κ.εξ.). Αντίθετα, στο opus 60, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 64–72a, χωρίς πλέον να επαναλαμβάνεται ολόκληρο όπως στην έκθεση. Παρ' όλα αυτά, η μόνη περίπτωση ουσιώδους (δομικής) συρρίκνωσης παρουσιάζεται στο opus 30 αρ. 2, όπου, από το κύριο θέμα, επανεκτίθεται μονάχα η εναρκτήρια φράση, στα μ. 166–172.

όλα αυτά, η συγκεκριμένη τακτική δεν ακολουθείται στις (λιγοστές) περιπτώσεις «κατοπτρικής» ή «αντεστραμμένης» επανεκθέσεως, στις οποίες θα αναφερθούμε αναλυτικότερα παρακάτω.

Μετά το κύριο θέμα, τα περιεχόμενα του πρώτου επεισοδίου μιας μορφής ρόντο-σονάτας επιστρέφουν σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, κατά τον ίδιο τρόπο που και τα υπόλοιπα τμήματα της εκθέσεως μιας μορφής σονάτας-ρόντο επανεκτίθενται φυσιολογικά. Επομένως, σε αυτό το σημείο της εξέλιξής τους, οι δύο μεικτές μορφές συγκλίνουν· για την ακρίβεια, στην περίπτωση μιας σονάτας-ρόντο, αποπερατώνεται κατά τα δέοντα η τρίτη ενότητα (η επανέκθεση) της βασικής μορφής της σονάτας, ενώ, στην άλλη περίπτωση, όπου ένα απλό πενταμερές ρόντο έχει επί της ουσίας ήδη ολοκληρωθεί με την τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος σε εναλλαγή με δύο επεισόδια (Α Β Α′ Γ Α′′), η μορφή επεκτείνεται αφομοιώνοντας την αρχή της σονάτας κατά την επαναφορά και του πρώτου επεισοδίου στην κύρια τονικότητα (Β′).

Σε γενικές γραμμές, ο Beethoven αρκείται στην απλή αναπροσαρμογή και τονική μεταφορά του θεματικού υλικού της μεταβάσεως, της πλάγιας και καταληκτικής περιοχής,[68] αλλά και του ακόλουθου συνδετικού περάσματος, χωρίς να επιφέρει σε αυτά ιδιαίτερες δομικές μεταβολές, πέρα από μικρές προσθήκες (εμβόλιμες διευρύνσεις είτε καταληκτικές προεκτάσεις) ή ανάλογες περικοπές που επιβάλλονται κυρίως για αρμονικούς λόγους. Υπάρχουν, όμως, και περιπτώσεις στις οποίες διαπιστώνονται ευρύτερες αναδομήσεις και αναντιστοιχίες της επανεκθέσεως προς την έκθεση σε αμφότερες τις υπό διερεύνηση μορφές. Έτσι, η αρχική μετάβαση δύναται να αντικατασταθεί ολόκληρη ή εν μέρει στην επανέκθεση από ένα καινούργιο τμήμα ανάλογης λειτουργίας,[69] ενώ η πλήρης εξάλειψή

68 Στα μέρη σε μείζονα τρόπο, η πλάγια περιοχή (όπως εξ άλλου και η καταληκτική, εφ' όσον υφίσταται) επανεκτίθεται ευθύς εξ αρχής στην κύρια τονικότητα —εκτός από ορισμένες εξαιρετικές περιπτώσεις που αναφέρονται λεπτομερώς στη συνέχεια του παρόντος κειμένου. Το ίδιο επίσης συμβαίνει στα περισσότερα από τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο (βλ. opus 30 αρ. 2, opus 59 αρ. 2, opus 95, αλλά και opus 132, όπου ολάκερος ο μετατροπικός τονικός σχεδιασμός της πλάγιας περιοχής μεταφέρεται, κατ' απόλυτη αναλογία, από την έκθεση στην επανέκθεση, ήτοι από VII → v γίνεται πλέον III → i), καίτοι ενίοτε η κύρια τονικότητα μπορεί εδώ να αντικαθίσταται και από την ομώνυμη μείζονα (βλ. opus 13 και opus 37).

69 Ειδικότερα, βλ. opus 103, μ. 163–170 (πλήρως ανακατασκευασμένη μετάβαση, βασισμένη σε μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος)· opus 4, μ. 247–286 (νέο τμήμα διεξοδικής ανάπτυξης του αρχικού μεταβατικού υλικού)· opus 5 αρ. 2, μ. 183–195 (τμήμα ανάπτυξης της επικεφαλής μεταβατικής ιδέας της εκθέσεως)· opus 12 αρ. 3, μ. 171–182 & 183–194 (η καινούργια αυτή μετάβαση ενσωματώνει, εν πρώτοις, υλικό του κυρίου θέματος —τα μ. 13–16 και 17–20 σε μεταφορά στην υποδεσπόζουσα και τη σχετική της— προτού ανακαλέσει ακολούθως και το πρωτότυπο μεταβατικό υλικό των μ. 40–51 σε μεταφορά)· opus 13, μ. 129–134a (νέο μεταβατικό τμήμα, βασισμένο σε υλικό του κυρίου θέματος)· opus 19, μ. 195–220 (μετάβαση αναλογική προς την έκθεση, πλην της αντικατάστασης των μ. 33–41a από ένα νέο μόρφωμα στα μ. 207–213a)· opus

της βρίσκει πολύ σπάνια εφαρμογή,[70] εξίσου όπως και η παράβλεψη κάποιου (ήσσονος σημασίας) θεματικού μορφώματος από τη μετέπειτα πλάγια περιοχή[71] ή η ολοσχερής αφαίρεση του συνδετικού περάσματος στην συνέχεια,[72] το οποίο κατά κανόναν αναμορφώνεται με τη συνδρομή είτε του υφιστάμενου από την έκθεση θεματικού υλικού είτε νέου.[73] Επιπλέον, σε ορισμένες περιπτώσεις —ιδίως μεταξύ των μερών σε μορφή ρόντο-σονάτας— η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ξεκινά από τονικότητα διαφορετική της κύριας και ενίοτε μάλιστα δεν επιτυγχάνει καν να επιλυθεί σε αυτήν, σύμφωνα με τις συμβατικές προδιαγραφές μιας μορφής σονάτας![74] Από την άλλη πλευρά, σε τρία μονάχα μέρη υπό μορφήν σονάτας-ρό-

30 αρ. 2, μ. 173–200 (διευρυμένη ανακατασκευή της μεταβάσεως με παράθεση και ενδελεχή ανάπτυξη αποσπασμάτων του κυρίου θέματος —πρβλ. τα μ. 173–179a με τα μ. 8–[14], αλλά και τα μ. 179–182 με τα μ. 15–18 σε μεταφορά στην vi/II_N— μέχρι την αποκατάσταση του πρωτότυπου γεμίσματος της τομής μετά την πτώση: πρβλ. τα μ. 191–200 με τα μ. 29–38).

70 Βλ. opus 14 αρ. 1 και opus 51 αρ. 2.

71 Στο opus 15, το τελευταίο πλάγιο μόρφωμα της εκθέσεως (μ. 120–128) εξαλείφεται από την επανέκθεση· επίσης, στο opus 13, το εσωτερικό της πλάγιας περιοχής ανακατασκευάζεται κατά την επανέκθεσή της, αφήνοντας, πάντως, τα μ. 134–139 τελείως αντίστοιχα προς τα μ. 25–30 και τα μ. 143–153, ομοίως προς τα μ. 37–40 εις διπλούν (σε αλυσιδοποίηση), αλλά και τα ακόλουθα μ. 41–43.

72 Βλ. opus 81b, opus 2 αρ. 2 (όπου η λειτουργία του συνδετικού περάσματος αντικαθίσταται από μια καινοφανή πτωτική επισφράγιση του πλαγίου θέματος στα μ. 133–135a) και opus 26.

73 Συγκεκριμένα, βλ. opus 103, μ. 191–201 (νέο συνδετικό πέρασμα, βασισμένο σε υλικό της πλάγιας περιοχής)· WoO 6, μ. 284–295 (μετατροπή του καταληκτικού θέματος σε συνδετικό πέρασμα με ενσωματωμένη σολιστική καντέντσα)· opus 15, μ. 436–485 (νέο συνδετικό πέρασμα, βασισμένο σε πλάγιο θεματικό υλικό και με ενσωμάτωση σολιστικής καντέντσας, αλλά και ψευδούς επαναφοράς του κυρίου θέματος)· opus 4, μ. 302–330 (μετατροπή του δεύτερου πλαγίου θέματος σε συνδετικό πέρασμα)· opus 5 αρ. 1, μ. 201–234 (νέο συνδετικό πέρασμα, με μερική αναδρομή και στο ανάλογο χωρίο του δεύτερου επεισοδίου —πρβλ. μ. 117 κ.εξ.)· opus 7, μ. 130–142 (μετατροπή του καταληκτικού θέματος σε συνδετικό πέρασμα)· opus 13, μ. 154–170 (μετατροπή του καταληκτικού θέματος σε συνδετικό πέρασμα)· opus 14 αρ. 1, μ. 99–108 (μετατροπή του καταληκτικού θέματος σε συνδετικό πέρασμα)· opus 37, μ. 346–407 (μετατροπή του καταληκτικού τμήματος σε συνδετικό πέρασμα με ενσωματωμένη ψευδή επαναφορά του κυρίου θέματος)· opus 56, μ. 307–332 (επέκταση του υφιστάμενου συνδετικού περάσματος με αναδρομή στο ανάλογο χωρίο του δεύτερου επεισοδίου —πρβλ. μ. 203–222)· opus 61, μ. 256–314 (επέκταση του υφιστάμενου συνδετικού περάσματος με ενσωμάτωση σολιστικής καντέντσας, αλλά και ψευδή επαναφορά του κυρίου θέματος)· opus 132, μ. 244–279 (νέο συνδετικό πέρασμα που προκύπτει από την ενδελεχή ανάπτυξη του λειτουργικώς ανάλογου υλικού των μ. 83 κ.εξ.)· opus 19, μ. 262–269 (προέκταση του υφιστάμενου συνδετικού περάσματος με ενσωματωμένη ψευδή επαναφορά του κυρίου θέματος)· opus 31 αρ. 1, μ. 188–224 (επέκταση του υφιστάμενου συνδετικού περάσματος εν είδει καντέντσας)· opus 90, μ. 212–229 (προέκταση του υφιστάμενου συνδετικού περάσματος με νέο επιπρόσθετο υλικό).

74 Στο opus 5 αρ. 1, η επανέκθεση του πλαγίου θέματος ξεκινά παραδόξως από την τονι-

ντο που ανήκουν όλα στην δεύτερη δημιουργική του περίοδο, ο Beethoven εφαρμόζει την πρακτική της «κατοπτρικής» ή «αντεστραμμένης» επανεκθέσεως: με το υλικό της μεταβάσεως να έχει ήδη αφομοιωθεί στο τέλος της επεξεργασίας, η επανέκθεση ανοίγει απευθείας με την επαναφορά της πλάγιας περιοχής στην κύρια τονικότητα,[75] ενώ το ακόλουθο συνδετικό πέρασμα[76] οδηγεί εν είδει μεταβάσεως πλέον στην καθυστερημένη, αλλά και πάντοτε περικεκομμένη, εν προκειμένω, επαναφορά του κυρίου θέματος στο τέλος της ιδίας αυτής ενότητος.[77] Παρ' ότι, λοιπόν, η πρακτική αυτή χαρακτηρίζει την πλειονότητα των μερών υπό μορφήν ρόντο-σονάτας, αλλά και σονάτας-ρόντο στο ώριμο έργο του Mozart,[78] οι λιγο-

κότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. τα μ. 167–178a με τα μ. 24–25 & 24–31a & 29b–31a), για να στραφεί τελικά προς την κύρια τονικότητα μόνον από το μέσον του κι έπειτα (πρβλ. τα μ. 178b–187a με τα μ. 29b–38a). Στο opus 14 αρ. 1, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται ολόκληρο στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (μ. 92–98), ενώ, στο opus 24, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται εν πρώτοις ολόκληρο στην τονικότητα της διπλής υποδεσπόζουσας της ομώνυμης (μ. 162–171) και εν συνεχεία η κατάληξή του αλυσιδοποιείται στην ελάσσονα υποδεσπόζουσα (μ. 172–175), αλλά και στην ομώνυμη ελάσσονα (μ. 176–179a), όπου και επεκτείνεται κατά τι, αρθρώνοντας τελικά μια μισή πτώση (στα μ. 179–181a)· προκύπτει, συνεπώς, μια τονικά (iv/iv - iv - i), αλλά και πτωτικά «αποτυχημένη» επανέκθεση! Στο opus 97, απεναντίας, ολόκληρο το πλάγιο θέμα, ναι μεν, επανεκτίθεται αρχικά στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (μ. 206–222a), αλλά ακολούθως επαναλαμβάνεται και στην κύρια τονικότητα (μ. 222–238a). Πρβλ. εν πολλοίς Cole (ό.π., σ. 255–256) και Caplin (ό.π., σ. 239 και 285 / σημειώσεις 41 και 42). Ας σημειωθεί, τέλος, ότι, σε δύο ακόμη περιπτώσεις σονάτας-ρόντο, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής διατηρεί την ιδιότυπη έναρξή της από διαφορετική τονική περιοχή που είχε και στην έκθεση, προσανατολίζοντάς την πλέον αναλογικά προς στην κύρια τονικότητα: βλ. συγκεκριμένα opus 18 αρ. 1 (V → I) και opus 93 (VI/i → I).

75 Βλ. opus 58, μ. 299–329a (πρβλ. μ. 80–110a)· opus 59 αρ. 2, μ. 216–251a (πρβλ. μ. 70–[85] και 85–89a, με την παρεμβολή και μιας νέας επαναλαμβανόμενης φράσεως στα μ. 232–239 / 240–247a)· opus 95, μ. 94–98a (πρβλ. μ. 44–48a). Πρβλ. επίσης Cole, ό.π., σ. 255.

76 Το τμήμα αυτό επανεκτίθεται διευρυμένο τόσο στο opus 58 (συμπεριλαμβάνοντας μια εμβόλιμη αναδρομή στο κύριο θέμα επί της III/I, καθώς και περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού του, στα μ. 367–376 & 377–402a, αντίστοιχα) όσο και στο opus 59 αρ. 2 (στα μ. 251–274)· αντίθετα, εξαλείφεται παντελώς από την επανέκθεση του opus 95, όπου το πλάγιο θέμα συνδέεται απευθείας με το κύριο.

77 Βλ. opus 58, μ. 416–443a: επαναφορά του πρώτου δομικού τμήματος (πρβλ. μ. 1–10), καθώς και του οιονεί τρίτου τμήματος από την έναρξη της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 32–48) με νέα ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία· opus 59 αρ. 2, μ. 275–304a: επαναφορά του πρώτου, αλλά και του τρίτου δομικού τμήματος στην διευρυμένη δεύτερη εκδοχή του, από κοινού με την επισυναπτόμενη σε αυτό κατακλείδα (πρβλ. μ. 1–9 και 36–56a)· opus 95, μ. 98–103: επαναφορά μόνο του πρώτου δομικού τμήματος και μάλιστα με απαλοιφή της επανάληψης του τελευταίου διμέτρου (πρβλ. μ. 10–15).

78 Βλ. ενδεικτικά Caplin, ό.π., σ. 239. Αντίθετα, οι Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 409–412) διακρίνουν, εν προκειμένω, μια μεικτή μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία —αλλά με εμβόλιμο αναπτυξιακό ή επεισοδιακό τμήμα στην επανέκθεση— και ρόντο.

στές υλοποιήσεις της στον Beethoven δίνουν εν τέλει περισσότερο την εντύπωση μιας διασταύρωσης μεταξύ σονάτας-ρόντο και σονάτας χωρίς επεξεργασία,[79] δηλαδή, δύο δομικών τύπων σονάτας που εξελίσσονται ούτως ή άλλως κατά τον ίδιον ακριβώς τρόπο μέχρι ένα προκεχωρημένο σημείο και οι οποίοι, στην προκειμένη περίπτωση, καθίστανται σχεδόν δυσδιάκριτοι.

Σε αυτό το σημείο, μπορούμε πλέον να προβούμε και σε μια γενική επισκόπηση του φαινομένου της ψευδούς επαναφοράς του κυρίου θέματος, που εμπεριέχεται σε συνδετικά περάσματα και έγκειται σε μια αποτυχημένη απόπειρα επανεισαγωγής της επικεφαλής θεματικής ιδέας σε κάποιαν εσφαλμένη —και κατά κανόναν εξόχως απομεμακρυσμένη από την κύρια— τονικότητα.[80] Τα σχετικά παραδείγματα που ανιχνεύονται μεταξύ των μερών σε μορφή ρόντο-σονάτας (ως επί το πλείστον), αλλά και σονάτας-ρόντο του Beethoven υποδεικνύουν ότι η καταλληλότερη θέση για την εκδήλωση μιας τέτοιας διαδικασίας είναι προς το τέλος είτε της επανεκθέσεως[81] είτε του δεύτερου επεισοδίου ή της επεξεργασίας (αναλόγως της μορφής),[82] αν και σε μία μεμονωμένη περίπτωση η ίδια τακτική βρίσκει επίσης

79 Υπό την παρούσα εναλλακτική θεώρηση, η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος σηματοδοτεί ήδη την έναρξη της επανεκθέσεως, η οποία διευρύνεται με ένα τμήμα δευτερεύουσας ανάπτυξης του κυρίου θέματος (στα opus 59 αρ. 2 και opus 95) ή με ένα εμβόλιμο αναπτυξιακό τμήμα στο εσωτερικό της μεταβάσεως (στο opus 58), ενώ η δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος εντάσσεται κατόπιν στην coda. Πρβλ. σχετικά: Joel Galand, "Auxiliary Cadences and the Binary Rondo", *Gamut* 6/2 (*A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte - Part V*), 2013, σ. 51–93: 58–75.

80 Οι τονικές επιλογές για την ψευδή επαναφορά περιλαμβάνουν σχέσεις τρίτης δεύτερου (opus 5 αρ. 1: σχετική της ομώνυμης), τρίτου (opus 19 και opus 24: ομώνυμη της σχετικής· opus 93: ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας) και τέταρτου βαθμού προς την κύρια τονικότητα (opus 37, μ. 265 κ.εξ.: αντιθετική της ομώνυμης της αντιθετικής, η οποία ισοδυναμεί με την ομώνυμη της αντιθετικής της ομώνυμης και στην προκειμένη περίπτωση ανακαλεί την τονικότητα του αργού μέρους του ιδίου αυτού έργου!), αποστάσεις ημιτονίου (opus 5 αρ. 2 και opus 37, μ. 376 κ.εξ.: αντιθετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή «ναπολιτάνικη»· opus 15: ομώνυμη της αντιθετικής της δεσπόζουσας) και τριτόνου από αυτήν (opus 61: σχετική της ομώνυμης της σχετικής της ομώνυμης), ενώ σε μία μονάχα περίπτωση αξιοποιείται η συγγενέστατη περιοχή της υποδεσπόζουσας (opus 22).

81 Βλ. opus 15, μ. 464–473 (το επικεφαλής δεκάμετρο στην III/V)· opus 22, μ. 153–164 (το επικεφαλής τετράμετρο στην IV, με ημιτελή αλυσιδοποίηση στην ii και μετατροπή σε συνδετικό πέρασμα)· opus 37, μ. 376–387a (το επικεφαλής τετράμετρο στην II_N με τροποποιημένη κατάληξη, ακολουθούμενο από διαδικασίες αποσπασματοποίησης και αλυσιδοποίησης που οδηγούν σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα)· opus 61, μ. 293–296 (το επικεφαλής τετράμετρο παρηλλαγμένο στην III/iii/i)· opus 19, μ. 262–265 (το επικεφαλής τετράμετρο στην VI). Πρβλ. σε γενικές γραμμές και Cole, ό.π., σ. 257–258.

82 Βλ. opus 5 αρ. 2, μ. 159–166 (το επικεφαλής τρίμετρο στην II_N, με περαιτέρω εξύφανση)· opus 24, μ. 112–123 (το επικεφαλής πεντάμετρο στην VI, ακολουθούμενο από διαδικασίες αποσπασματοποίησης και αλυσιδοποίησης)· opus 37, μ. 265–274a (το επικεφαλής τετράμετρο στην VI/vi, με τροποποιημένη κατάληξη και προέκταση)· opus 93, μ. 152–155 (το επικεφαλής τετράμετρο στην III). Πρβλ. επίσης Caplin (ό.π., σ. 238

μια μάλλον πρόωρη εφαρμογή, προς το τέλος του πρώτου επεισοδίου.[83]

Μετά το πέρας και της επανεκθέσεως σε αμφότερες τις υπό συζήτηση μορφές, η πιο συνηθισμένη στρατηγική για την ολοκλήρωσή τους έγκειται στην προσθήκη μιας coda. Κατά κανόναν, η coda αυτή ανοίγει με μια αποσπασματική αναδρομή στο κύριο θέμα,[84] είτε βασίζεται, ως επί το πλείστον, στο υλικό του· υπάρχει επίσης η δυνατότητα να ενσωματωθεί στο πλαίσιο της coda ολόκληρο το κύριο θέμα σε μία ή δύο παραλλαγές,[85] όπως και να λάβει εδώ χώραν κάποια αναδρομή σε θεματικό υλικό που δεν έχει προηγουμένως συμπεριληφθεί στην επανέκθεση.[86] Ωστό-

και 285 / σημείωση 30) και εν μέρει Cole (ό.π., σ. 254). Για τη φαινομενικά παρεμφερή, αλλά ουσιωδώς διαφορετική, περίπτωση του opus 132 (μ. 166–175), βλ. παραπάνω, στην υποσημείωση 64.

83 Βλ. opus 5 αρ. 1, μ. 60–66a (το επικεφαλής δίμετρο στην III/I, καθώς και στην ομώνυμη ελάσσονα, με περαιτέρω εξύφανση που οδηγεί σε μισή πτώση). Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 285 (σημείωση 31), και μόνον εν μέρει Cole, ό.π., σ. 250–251.

84 Βλ. opus 3 (μ. 331 κ.εξ.), opus 2 αρ. 2 (μ. 135 κ.εξ.), opus 5 αρ. 2 (μ. 228 κ.εξ.), opus 16 (μ. 227 κ.εξ.), opus 12 αρ. 2 (μ. 313 κ.εξ., με αναφορά στη δεύτερη φράση της εναρκτήριας περιόδου του κυρίου θέματος), opus 12 αρ. 3 (μ. 226 κ.εξ., υπό μορφήν fugato), opus 14 αρ. 1 (μ. 109 κ.εξ.), opus 51 αρ. 2 (μ. 222 κ.εξ.), opus 26 (μ. 155–169· σε αυτήν ειδικά την περίπτωση, το παρόν τελικό τμήμα συνιστά κατακλείδα στην επανέκθεση και όχι αυτοτελή coda —πρβλ., εν προκειμένω, και Caplin, ό.π., σ. 285 / σημείωση 43), opus 25 (μ. 184 κ.εξ.), opus 56 (μ. 333 κ.εξ.), opus 61 (μ. 315 κ.εξ.), opus 132 (μ. 280–294, όπου το διμερές κύριο θέμα ανακαλείται σχεδόν ολόκληρο, αλλά σε γοργότερη χρονική αγωγή και με αποκοπή της τελικής του πτώσεως)· opus 2 αρ. 3 (μ. 259 κ.εξ.), opus 9 αρ. 2 (μ. 292 κ.εξ.), opus 19 (μ. 270 κ.εξ., με αναφορά στη δεύτερη φράση της εναρκτήριας περιόδου του κυρίου θέματος), opus 18 αρ. 1 (μ. 327 κ.εξ.), opus 28 (μ. 169 κ.εξ.), opus 36 (μ. 294 κ.εξ., κατόπιν διπλής προαναγγελίας της δίμετρης βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στο τέλος του προπορευόμενου συνδετικού περάσματος), opus 30 αρ. 2 (μ. 257 κ.εξ., με αναφορά πρωτίστως στην έναρξη της επανεκθέσεως), opus 31 αρ. 1 (μ. 225 κ.εξ.), opus 60 (μ. 96 κ.εξ.), opus 68 (μ. 177 κ.εξ.), opus 93 (μ. 439 κ.εξ.).

85 Βλ. αφ' ενός μεν opus 5 αρ. 2, μ. 257–272a, και αφ' ετέρου opus 97, μ. 254–284 (πρόκειται για τα μ. 3–33 σε παραλλαγή στην μακρινή τονικότητα της III/V) και μ. 293–324a (τα μ. 3–33 & 35a σε νέα παραλλαγή στην κύρια τονικότητα), εκ περιτροπής με τακτικές αναδρομές στο υλικό του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση (πρβλ. τόσο τα μ. 246–253 όσο και τα μ. 285–292 με τα μ. 136–139).

86 Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του opus 103, στην coda του οποίου περιλαμβάνονται αναδρομές στο νέο εσωτερικό θέμα του δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 202–213a με τα μ. 96–103 & 100–103 σε επανάληψη), αλλά και στο μεταβατικό τμήμα του πρώτου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 213–223 με τα μ. 12 κ.εξ.), το οποίο, στην επανέκθεση, είχε αντικατασταθεί από ένα άλλο τμήμα ανάλογης λειτουργίας. Για περαιτέρω παραδείγματα αναδρομής της coda στο υλικό του δεύτερου επεισοδίου μιας μορφής ρόντο-σονάτας, βλ. opus 2 αρ. 2 (μ. 161–172), opus 4 (μ. 331–347a) και opus 7 (μ. 166 κ.εξ.). Επίσης, η μακροσκελής coda του opus 56, έπειτα από την ενσωματωμένη σε αυτήν σολιστική καντέντσα, ανατρέχει για τελευταία φορά στο κύριο θέμα (στα μ. 443–451a) και ολοκληρώνεται με αναφορά στο καταληκτικό του υλικό που απουσίαζε από την επανέκθεση (τα μ. 451–454 / 455–458 αντιστοιχούν στα μ. 50–53, τα μ. 459–464 διπλασιάζουν και επεκτείνουν τα μ. 56–57, ενώ τα μ. 465–475 αποτελούν παράγωγα

σο, σε έναν αριθμό μερών υπό μορφήν ρόντο-σονάτας, κανένα εκ των οποίων δεν εκτείνεται χρονικά πέραν του 1801 και, συνεπώς, της πρώτης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη, πριν από την coda παρουσιάζεται μία ακόμη, τρίτη επαναφορά του κυρίου θέματος —πλήρης, περικεκομμένη ή και εν μέρει αναδομημένη, αλλά, εν πάση περιπτώσει, αυτοτελής από αρμονικής-πτωτικής επόψεως.[87] Η επιπρόσθετη αυτή επαναφορά ανάγεται πιθανότατα στην παλαιότερη μορφή του ροντώ —την οποίαν ο Beethoven αξιοποιεί παράλληλα, αν και πολύ περιστασιακά, μέχρι το τέλος της πρώτης δημιουργικής του περιόδου— και είναι σαφές ότι δεν συνιστά παρά ένα *προαιρετικό* στοιχείο διεύρυνσης της μεικτής μορφής ρόντο-σονάτας, σε πείσμα όσων θεωρητικών θέλησαν πολύ αργότερα να την εκλάβουν ως υποχρεωτικό μέλος μιας δήθεν *συμμετρικής*, κατ' αρχήν, επταμερούς μορφής: A B A′ - Γ - A′′ B′ A′′′·[88] στην καλύτερη, όμως, περίπτωση, η ίδια η συνθετική

των μ. 58–61). Η coda μιας μορφής σονάτας-ρόντο, από την άλλη πλευρά, παραπέμπει ενίοτε σε ένα ή περισσότερα χωρία της επεξεργασίας: βλ. opus 2 αρ. 3 (πρβλ. τα μ. 298 κ.εξ. με τα μ. 77 κ.εξ.), opus 9 αρ. 2 (πρβλ. τα μ. 296–319 με τα μ. 144 κ.εξ., αλλά και τα μ. 320–339 με τα μ. 156 κ.εξ.), opus 12 αρ. 1 (πρβλ. τα μ. 209–213a / 213–217a με τα μ. 77 κ.εξ.), opus 18 αρ. 1 (πρβλ. τα μ. 327–345 με τα μ. 99 κ.εξ.· επίσης, στα μ. 346–365, το κύριο θέμα συνδυάζεται με ένα παράγωγο του νέου θέματος της επεξεργασίας από τα μ. 137 κ.εξ.), καθώς και opus 59 αρ. 2 (πρβλ. τα μ. 310–359 με τα μ. 178 κ.εξ.). Ας σημειωθούν εδώ, τέλος, δύο αξιοπρόσεκτες μεμονωμένες περιπτώσεις: στο opus 27 αρ. 1, η coda ανοίγει ανατρέχοντας στο τελευταίο δομικό τμήμα του προηγούμενου (αργού) μέρους του έργου, ενώ, στο opus 58, η αρχική ανάπτυξη της επικεφαλής ιδέας του πλαγίου θέματος —με αλυσιδωτές παραθέσεις στην ομώνυμη της αντιθετικής της δεσπόζουσας (III/V), στην υποδεσπόζουσα και στην τονική στα μ. 459–491a— μετατρέπεται σε προετοιμασία για τη σολιστική καντέντσα, προτού λάβουν χώραν νέες καταληκτικές αναδρομές στο κύριο θέμα, στα μ. 520 κ.εξ., αλλά και στα μ. 568 κ.εξ.

87 Βλ. WoO 6, μ. 296–303 / 304–311a (το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος) και μ. 311–322a & 322–342a (νέο καταληκτικό τμήμα, παράγωγο των μ. 103 κ.εξ. από το τέλος του πρώτου επεισοδίου)· opus 15, μ. 486–505 (ολόκληρο το κύριο θέμα, αλλά μόνο στην ορχηστρική εκδοχή του)· opus 5 αρ. 1, μ. 235–246 (ολόκληρο το κύριο θέμα, με διευρυμένη επανάληψη της τελικής πτωτικής διαδικασίας)· opus 7, μ. 143–154 (τα δύο πρώτα τμήματα του κυρίου θέματος) και μ. 155–166a (διευρυμένη ανακατασκευή του τρίτου τμήματος με έναρξη από την II_N)· opus 13, μ. 171–182a (το κύριο θέμα χωρίς την καταληκτική του προέκταση)· opus 22, μ. 165–182 (ολόκληρο το κύριο θέμα σε παραλλαγή)· opus 24, μ. 189–206a (ολόκληρο το κύριο θέμα σε παραλλαγή)· opus 25, μ. 163–184a (πλήρης ανακατασκευή του κυρίου θέματος σε ένα ενιαίο δομικό τμήμα: τα μ. 163–172 αντιστοιχούν στα μ. 1–4, καθώς και στα μ. 13–18 σε μεταφορά, τα μ. 173–179 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 13–18, με επανάληψη του τελευταίου μέτρου και, τέλος, τα μ. 180–184a επαναδιατυπώνουν την βασική ιδέα των μ. 1–2, επισυνάπτοντας σε αυτήν μια νέα πτωτική διαδικασία).

88 Βλ. ενδεικτικά: Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 117–118· Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London 1967, σ. 190 και 195–196· Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York 1988 (revised edition), σ. 124· Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 394–396, 402 και ιδίως σ. 404–407. Ο Caplin (ό.π., σ. 239), απεναντίας, θεωρεί ότι

πρακτική του ώριμου κλασσικισμού μαρτυρεί ότι μια τέτοια, πρόδηλα φορμαλιστική θεώρηση δύναται συχνότερα να διαψευσθεί παρά να επικυρωθεί. Πάντως, η παρουσία και μιας τέταρτης εμφάνισης του κυρίου θέματος ενδυναμώνει την παρατακτική λογική που διέπει, κατά κύριον λόγο, την μορφή ρόντο-σονάτας, σε αντιδιαστολή με την περισσότερο δυναμική φύση της μορφής σονάτας-ρόντο, όπου ανάλογη δυνατότητα πρακτικά δεν υφίσταται.[89]

Ξεχωριστή μνεία οφείλει να γίνει στην coda του τελικού μέρους της σονάτας opus 14 αρ. 1, η οποία αποπερατώνεται με μια επαναφορά του πλαγίου θέματος στην κύρια τονικότητα·[90] κατ' αυτόν τον τρόπο, η εν λόγω coda έρχεται εκ των υστέρων να παράσχει την τονική επίλυση του πλαγίου θέματος που απέτυχε να εκδηλωθεί τυπικά νωρίτερα, κατά την επανέκθεσή του στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας. Θα πρέπει, εντούτοις, να σημειωθεί ότι ανάλογη μέριμνα ουδόλως λαμβάνεται στην αρκετά παρεμφερή περίπτωση του τελικού μέρους της σονάτας opus 24, όπου την τονικά και πτωτικά «αποτυχημένη» επανέκθεση διαδέχεται απλώς μια ύστατη (πλήρης) επαναφορά του κυρίου θέματος, καθώς και μια coda με νέο, καταληκτικής φύσεως θεματικό υλικό.

Τέλος, ανάμεσα στην επανέκθεση και την πραγματική έναρξη της coda του τελικού μέρους της *Ογδόης συμφωνίας*, opus 93, ο Beethoven προβαίνει σε μια μοναδική καινοτομία, προσθέτοντας μια δεύτερη επεξεργασία, αλλά και μια δεύτερη επανέκθεση![91] Προκύπτει, έτσι, μια ιδιάζουσα εφαρμογή της μορφής της σονά-

---

αυτή η τελική (και οιασδήποτε εκτάσεως) επαναφορά του κυρίου θέματος θα πρέπει, σε κάθε περίπτωση, να συμπεριλαμβάνεται στην coda της συνολικής μορφής, ενώ ο Cole (ό.π., σ. 258) επισημαίνει εύλογα ότι «η απαλοιφή μιας πλήρους παρουσίασης του κυρίου θέματος σε αυτό το σημείο δεν μπορεί να θεωρηθεί έκπληξη».

89 Πέραν, ίσως, από μεμονωμένες περιπτώσεις στις οποίες η coda βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο υλικό του κυρίου θέματος και θα μπορούσε, πιθανόν, να ιδωθεί ως μια διευρυμένη ανακατασκευή του. Στο opus 73, συγκεκριμένα, τα μ. 341–356 αντιστοιχούν στα μ. 1–16 σε μεταφορά στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, τα μ. 357–368 συνιστούν παραλλαγή των μ. 17–28, τα μ. 369–398a υποκαθιστούν τα μ. 29–36a και τα μ. 398–402a ταυτίζονται με τα μ. 36–40a, προτού επεκταθούν περαιτέρω στα μ. 402–418 και επιστεγασθούν με τα καταληκτικά μ. 419–424 (πρβλ. τα μ. 42b–48 από την έναρξη της μεταβάσεως στην έκθεση) και μ. 425–431. Επίσης, στο opus 90, τα μ. 230–245 είναι αντίστοιχα με τα μ. 1–16, τα μ. 246–265 ξεκινούν όπως τα μ. 17–22, αλλά επεκτείνονται χωρίς να οδηγηθούν σε πτώση, ενώ, μετά την παρεμβολή των μ. 266–275 (τα οποία ανατρέχουν στα μ. 212 κ.εξ. από το τέλος της επανεκθέσεως), τα μ. 276–283a αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 25–32 και ακολουθούνται από μια επιπρόσθετη καταληκτική φράση στα μ. 283–290.

90 Τα μ. 126–131 αντιστοιχούν στα μ. 16–21 (η απαλοιφή του μ. 15 είναι αμελητέα, καθ' ότι η βασική ιδέα επαναδιατυπώνεται εδώ ολόκληρη αλλά δύο μόνον —αντί για τρεις— φορές εν είδει κανόνος).

91 Η δεύτερη επεξεργασία ξεκινά στα μ. 274–282, με ένα τμήμα προετοιμασίας για τον πυρήνα της, το οποίο βασίζεται στο κύριο θέμα και στρέφεται από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας προς αυτήν της σχετικής· έπειτα, στον πυρήνα της επεξεργασίας που εξελίσσεται σε τρεις φάσεις, στα μ. 283–298, 299–314 και 315–345, δύο επιλεγμένα μο-

τας-ρόντο, όπου η έκθεση παραμένει μεν χωρίς επανάληψη, αλλά οι δύο επόμενες ενότητες επαναλαμβάνονται, υπό μίαν έννοια, τροποποιημένες.[92]

Συμπερασματικά, η ενδελεχής εξέταση των μερών υπό μορφήν ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στο σύνολο της δημιουργίας του Beethoven είναι αποκαλυπτική των διαφορετικών καταβολών και της ουσιώδους ετερότητος των δύο αυτών μεικτών μορφών, παρά τις διόλου αμελητέες ομοιότητες που αναμφίβολα επίσης διαθέτουν. Εκεί όπου προτάσσεται η μορφή του ρόντο, η αρχή της σονάτας εισάγεται συμπληρωματικά και επεκτείνει μια ήδη ολοκληρωμένη πενταμερή μορφή ρόντο, ενώ, αντίθετα, εκεί όπου στη βάση της μορφής βρίσκεται μια σονάτα, η αρχή του ρόντο συνεισφέρει απλώς με μια εμβόλιμη επαναφορά του κυρίου θέματος πριν από την επεξεργασία. Η απλοϊκή ταύτιση των δύο αυτών μορφών και η

τίβα του κυρίου θέματος συνδυάζονται αντιστικτικά μεταξύ τους και αναπτύσσονται από κοινού μέχρι τελικής ρευστοποίησης, οδηγώντας παράλληλα στην επανεμφάνιση του τελευταίου τμήματος της αρχικής επεξεργασίας σε μεταφορά κατά μία πέμπτη (πρβλ. τα μ. 346–355 με τα μ. 152–161, με την ψευδή επαναφορά του επικεφαλής τετραμέτρου του κυρίου θέματος να λαμβάνει πλέον χώραν στην τονικότητα της VI). Η δεύτερη επανέκθεση ανοίγει κατόπιν με τα δύο πρώτα τμήματα του κυρίου θέματος στα μ. 356–373 (πρβλ. μ. 1–18 / 162–179), προεκτείνοντας μάλιστα κατά τι την κατάληξη του δεύτερου εξ αυτών (στα μ. 374–379), προκειμένου τα περιεχόμενα του τρίτου τμήματος να αναπτυχθούν έπειτα στο πλαίσιο μιας πλήρως ανακατασκευασμένης μεταβάσεως (στα μ. 380–408a, με αρμονική πορεία από την iv/VI/i προς την τονική), η πτωτική κατάληξη της οποίας επικαλύπτεται εν τέλει με την τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος τόσο στα μ. 408–420a όσο και στα μ. 420–431 σε επανάληψη, αλλά και με αποκοπή της τελικής πτώσεως, δια της οποίας στα μ. 432–438 εισάγεται απευθείας ένα συνδετικό πέρασμα προς την coda. Από κάθε άποψη, η δεύτερη επεξεργασία και η δεύτερη επανέκθεση είναι εξίσου αυτοτελείς όσο και παραπληρωματικές ως προς τα περιεχόμενά τους σε σχέση με τις ανάλογες ενότητες που έχουν προηγηθεί, ενώ παράλληλα επιτυγχάνουν να έλθουν και σε εξισορρόπηση ως προς την έκτασή τους, αφού στα 56 και 112 (και συνολικά 168) μέτρα της πρώτης επεξεργασίας και της πρώτης επανεκθέσεως, αντίστοιχα, αναλογούν πλέον 82 και 83 (συνολικά δε 165) μέτρα για τη δεύτερη επεξεργασία και τη δεύτερη επανέκθεση, αντίστοιχα.

92 Πρβλ. Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 254–255, καθώς και Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 280, με τη διαφορά, όμως, ότι, και στις δύο αυτές αναλυτικές σκιαγραφήσεις, τα μ. 98–105 εντάσσονται στην επεξεργασία μιας τριμερούς μορφής σονάτας, αντί να διακρίνονται ως εμβόλιμη επαναφορά του κυρίου θέματος που ενώνεται με την ακόλουθη ενότητα, όπως ορθώς επισημαίνεται, εν προκειμένω, τόσο από τον Caplin (ό.π., σ. 238 και 285 / σημείωση 28), όσο και από τον Wallace Berry (*Form in Music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs [NJ] 1966, σ. 253 και 255). Δεδομένου, πάντως, του ότι τα όρια ανάμεσα σε μια μεικτή μορφή σονάτας-ρόντο και σε μιαν αμιγή μορφή σονάτας καθίστανται, εν προκειμένω, εξόχως δυσδιάκριτα, κρίνεται σκόπιμο να παρατηρηθεί εδώ συμπληρωματικά πως όλα τα τελικά μέρη μεταξύ των συμφωνιών του Beethoven που είναι όντως γραμμένα σε (αμιγή) μορφή σονάτας διατηρούν «ευλαβικά» την επανάληψη της εκθέσεως (βλ. opus 21, opus 60, opus 67 και opus 92).

εξ αυτής απορρέουσα τακτική της εξομοίωσής τους (υπό την αποκλειστική έννοια της σονάτας-ρόντο) που φαίνεται να έχει επικρατήσει στην σύγχρονη θεωρητική συζήτηση —τουλάχιστον όσον αφορά στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία[93]— αποτελεί μια αρνητική εξέλιξη που οφείλει να αντιμετωπισθεί κριτικά και εν τέλει να αντιστραφεί. Ειδάλλως, κάθε απόπειρα εμβριθούς κατανόησης πτυχών της συνθετικής πρακτικής του ώριμου κλασσικισμού (αλλά και του μετέπειτα μουσικού ρομαντισμού) θα εξακολουθεί να είναι για μας τόσο ατελέσφορη, όσο, φέρ' ειπείν, και η πλήρης διαλεύκανση της χρωματικής παλέτας ενός ουρανίου τόξου που έχει αποτυπωθεί σε μιαν ασπρόμαυρη φωτογραφία.

93 Βλ. χαρακτηριστικά Caplin (ό.π., σ. 235) ή Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 405).

Διερεύνηση της εμπειρίας των εκπαιδευτικών μουσικής στην εξ αποστάσεως διδασκαλία του μαθήματος της μουσικής λόγω της πανδημίας της Covid-19

Μίτσυ Ακογιούνογλου & *Δήμητρα Κόνιαρη*

Μια εισαγωγή στις αλλαγές που έφερε η πανδημία στην εκπαιδευτική πραγματικότητα

Με την έναρξη της πανδημίας COVID-19, απαιτήθηκε μια άμεσα προσαρμόσιμη και μεταβατική αντιμετώπιση του μοντέλου της διδασκαλίας και της επαφής των εκπαιδευτικών με τον μαθητικό πληθυσμό. Από τον Μάρτιο του 2020 έως και σήμερα (Μάιος 2021), το Υπουργείο Παιδείας, με αιτιολογία την προάσπιση της ατομικής και δημόσιας υγείας, προχώρησε σε έναν συνδυασμό εναλλαγών της δια ζώσης εκπαίδευσης με την εξ αποστάσεως. Τον Δεκέμβριο 2020, η υπουργός παιδείας Νίκη Κεραμέως, χαρακτήρισε «τιτάνειο» το εγχείρημα της εκπαιδευτικής κοινότητας ως προς την απρόσκοπτη λειτουργία της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης (ΑΠΕ-ΜΠΕ, 2020). Παρόλα αυτά, πανελλαδική διαδικτυακή έρευνα που δημοσιεύτηκε στην Καθημερινή (Λακασάς, 2021α), έδειξε ότι η πλειοψηφία των εκπαιδευτικών που συμμετείχε δήλωσε ότι λιγότερο από το 60% των μαθητών παρακολούθησε κανονικά τα εξ αποστάσεως μαθήματα. Αντίστοιχα, το 62,6% των μαθητών που συμμετείχαν επισήμαναν ότι η τηλεκπαίδευση ευθύνεται για αρκετά αρνητικά συναισθήματα, όπως άγχος, θλίψη ή διάσπαση προσοχής (Λακασάς, 2021β).

Σύμφωνα με τη θεωρία της κοινωνικής μάθησης (Bandura, 1997) για τους παράγοντες που επηρεάζουν την τριαδική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον καθηγητή, τον μαθητή και το περιβάλλον, η προσαρμοστικότητα και το αίσθημα της αυτο-αποτελεσματικότητας του εκπαιδευτικού φαίνεται ότι παίζουν σημαντικό ρόλο στη διδασκαλία-μάθηση (Collie & Martin, 2016). Ως «προσαρμοστικότητα» προσδιορίζεται η ικανότητα του ανθρώπου να αυτορυθμίζεται σε νέες, μεταβαλλόμενες, απαιτητές και απαιτητικές συνθήκες (Martin, 2012). Ειδικότερα, η «ακαδημαϊκή προσαρμοστικότητα» περιγράφει τον τρόπο που ο εκπαιδευτικός ανταποκρίνεται σε συνθήκες αβεβαιότητας, αλλαγές, και διδακτικούς νεωτερισμούς, καθώς και στο πώς αυτή μπορεί να διασφαλίσει τα μαθησιακά αποτελέσματα (Martin, 2012). Κατά το διάστημα της πανδημίας, οι εκπαιδευτικοί αναμετρήθηκαν με τη δυνατότητά τους να στραφούν, άμεσα και χωρίς καμία προ-

ετοιμασία, σε ένα νέο καθεστώς διδασκαλίας, να λειτουργήσουν σε αυτό, αλλά και να παραμείνουν αποτελεσματικοί.

Αντίστοιχα, την ικανότητα προσαρμογής τους σε αυτές τις συνθήκες κλήθηκαν να αναδείξουν και οι καθηγητές μουσικής, είτε αφορούσε στο εξ αποστάσεως μάθημα, είτε στο δια ζώσης (με μάσκες, χωρίς τραγούδι, χωρίς μουσικά σύνολα ή χορωδίες). Παρόλο που η διδασκαλία της μουσικής βασίζεται στη δια ζώσης βιωματική πράξη, αναζήτησαν διαδικτυακές πλατφόρμες και ψηφιακά εργαλεία για να υποστηρίξουν εξ αποστάσεως το μάθημά τους. Επιπλέον, αν και η χρήση της τεχνολογίας στο μάθημα της μουσικής δεν αποτελεί καινοτομία, ένας μεγάλος αριθμός εκπαιδευτικών μουσικής φάνηκε να δυσκολεύεται να οικειοποιηθεί τις δυνατότητες που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες. Με την παρούσα μελέτη, επιχειρείται η διερεύνηση του τρόπου λειτουργίας αυτού του μοντέλου, αλλά και η καταγραφή των απόψεων των εκπαιδευτικών της μουσικής που εργάζονται στην Πρωτοβάθμια και τη Δευτεροβάθμια βαθμίδα στα σχολεία της χώρας μας, βιώνοντας και λειτουργώντας σε μια επιβεβλημένη εξ αποστάσεως εκπαίδευση από τις 13 Μαρτίου 2020 μέχρι τον Ιούνιο του 2020. Απώτερος στόχος είναι η βαθύτερη κατανόηση των εμπειριών τους στη νέα «σχολική» πραγματικότητα με μια διαδικασία την οποία δεν ήταν εκ των προτέρων προετοιμασμένοι να διαχειριστούν, την εξ αποστάσεως σύγχρονη και ασύγχρονη διδασκαλία.

Η συνθήκη της υποχρεωτικής εξ αποστάσεως εκπαίδευσης: Ψυχολογικές και συναισθηματικές διαστάσεις

Οι αλλαγές που έχουν επέλθει εξαιτίας της πανδημίας της COVID-19 έχουν κοινό παρονομαστή την απώλεια και τα ψυχο-συναισθηματικά σημάδια που αφήνει. Η έλλειψη της ασφάλειας, ο φόβος της νόσησης, η κοινωνική απομόνωση από οικογένεια ή/και φίλους, η απουσία αισθήματος ελέγχου της ζωής και η αδυναμία να ιδωθεί η νέα καθημερινότητα ως «κανονικότητα», ενέτεινε τα συναισθήματα άγχους και στρες και ανέδειξε έντονα την ανάγκη για αλληλεγγύη, φροντίδα και κοινωνική μέριμνα (Flett & Zangeneh, 2020).

Στο πεδίο της εκπαίδευσης, η εξ αποστάσεως διδασκαλία δεν είναι μια καινοτόμος προσέγγιση που εφαρμόστηκε για πρώτη φορά μέσα στην πανδημία, αλλά ήταν πρωτόγνωρη η ξαφνική επιβολή της σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης και η εφαρμογή αντίστοιχου σχεδίου σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες και παγκοσμίως (OECD, 2020· Pabst-Krueger & Ziegenmeyer, 2021). Η μακρά ιστορία της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης, από αυτήν της δια αλληλογραφίας έως και τη σύγχρονη ψηφιακή τάξη, φανερώνει τη συνεχή επιδίωξη των εκπαιδευτικών κάθε εποχής να συνδέονται και να επικοινωνούν με τους σπουδαστές τους, όλων των βαθμίδων και ποικίλων ενδιαφερόντων και δυνατοτήτων (Bowman, 2014). Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, η επιβεβλημένη και χωρίς καμία προετοιμασία στροφή στο δια-

δικτυακό περιβάλλον κατέλαβε εξαπίνης τόσο τους εκπαιδευτικούς όσο και τους μαθητές. Ταυτόχρονα, το απροσδόκητο και μαζικό κλείσιμο των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων συνοδεύτηκε από πολυπαραγοντικές δυσκολίες, φανέρωσε νέες εκπαιδευτικές ανισότητες και ενέτεινε τις ήδη υπάρχουσες (IFS, 2020).

Πολλές μελέτες που διεξήχθησαν μέσα στο 2020 εστίασαν στο πώς βίωσαν οι εκπαιδευτικοί, οι φοιτητές και οι μαθητές αυτήν την αλλαγή της διδακτικής συνθήκης λόγω πανδημίας, διερευνώντας ψυχολογικές και συναισθηματικές παραμέτρους (Besser, Lotem & Zeigler-Hill, 2020· Carey κ.ά., 2020· Galea , Merchant & Lurie 2020· Smith & Donovan, 2020· Stachteas & Stachteas, 2020). Στοιχεία που συγκεντρώθηκαν μέσω ερωτηματολογίου, το οποίο συμπλήρωσαν 313 πανεπιστημιακοί καθηγητές του Ισραήλ, κατέγραψαν στατιστικά υψηλότερα επίπεδα άγχους και στρες κατά τη διάρκεια της αναγκαστικής εξ αποστάσεως διδασκαλίας (Besser, Lotem & Zeigler-Hill, 2020). Μελέτη που διεξήχθη στη χώρα μας σε καθηγητές της Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης από τους Stachteas και Stachteas, διερεύνησε τον αντίκτυπο της πανδημίας σε ψυχολογικό επίπεδο. Προέκυψε ότι, παρόλο που ο ένας στους τρεις αισθάνεται φόβο μέσα στην πανδημία, πάνω από το 70% φανερώνει ψυχική ανθεκτικότητα και εκφράζει συναισθήματα αισιοδοξίας για το μέλλον. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι οι καθηγητές με υψηλότερο μορφωτικό επίπεδο εκφράστηκαν με λιγότερη αισιοδοξία για το πέρας της πανδημίας, αλλά με λιγότερη ανησυχία για τη μετάβαση στην εξ αποστάσεως διδασκαλία (Stachteas & Stachteas, 2020). Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης έπαιξαν έναν σημαντικό ρόλο στη διασύνδεση ανάμεσα σε εκπαιδευτικούς, σε εκπαιδευτικούς και μαθητές αλλά και σε μαθητικές ομάδες, ενισχύοντας δεσμούς, προάγοντας την ανταλλαγή ιδεών και καλλιεργώντας διαύλους επικοινωνίας σε ένα συλλογικό επίπεδο οργάνωσης (Carey κ.ά., 2020). Με δεδομένο το ενδεχόμενο των αυξημένων επιπέδων άγχους και αισθημάτων μοναξιάς, ως συνεπακόλουθων της πανδημίας, η διασφάλιση της ομαλής συνέχειας της εκπαίδευσης των μαθητών, η μέριμνα για σύγχρονη και ασύγχρονη διδασκαλία και η εξασφάλιση τεχνολογικών και ψηφιακών εργαλείων για το σύνολο του μαθητικού πληθυσμού είναι αναγκαίες προϋποθέσεις για να περιοριστούν, όσο το δυνατόν περισσότερο, οι συνέπειες σε ψυχο-συναισθηματικό επίπεδο τόσο για τους μαθητές όσο και τους εκπαιδευτικούς (Galea, Merchant & Lurie, 2020).

Η πανδημία και το μάθημα της μουσικής

Έχοντας ως δεδομένη την τεχνολογική εξέλιξη της εποχής και τη δυνατότητα των διαδικτυακών μαθημάτων, οι περιορισμοί που απαιτήθηκαν εξαιτίας της πανδημίας επέτρεψαν σε κάθε χώρα να ανταποκριθεί εν δυνάμει με όποιον τρόπο θεώρησε καλύτερο. Στο τέλος του πρώτου τριμήνου του 2020, εξαιτίας της βεβαρυμμένης επιδημιολογικής κατάστασης παγκοσμίως, στα περισσότερα κράτη έκλεισαν τα σχολεία και στράφηκαν στη λειτουργία μαθημάτων μέσω διαδικτύου. Το μάθημα, όμως, της μουσικής σε αρκετές χώρες χαρακτηρίστηκε προαιρετικό και ήταν στην

κρίση και απόφαση του καθηγητή ή καθηγήτριας αν θα γίνει και με ποιον τρόπο θα υλοποιηθεί (Kivi κ.ά., 2021· Medňanská & Strenáčiková, 2021).

Λόγω της πραξιακής και βιωματικής φύσης της μουσικής, επισημάνθηκαν αρκετές δυσκολίες στη σύγχρονη και ασύγχρονη διδασκαλία. Προβλήματα όπως, οι περιορισμοί στις ταχύτητες του ίντερνετ και των δυνατοτήτων των ποικίλων πλατφορμών, δεν επέτρεψαν στους εκπαιδευτικούς μουσικής να οργανώσουν τα μαθήματα που βασίζονται στο ομαδικό τραγούδι ή την ομαδική μουσική δημιουργία (Kivi κ.ά., 2021). Ταυτόχρονα, αρκετοί μαθητές έμειναν εκτός ψηφιακής τάξης εξαιτίας έλλειψης τεχνολογικού εξοπλισμού, ενώ αρκετοί καθηγητές χρειάστηκε να ενημερωθούν και να εκπαιδευτούν στη χρήση ψηφιακών εργαλείων (Akoyunoglou & Domnina, 2021). Οι εκπαιδευτικοί μουσικής επικεντρώθηκαν κυρίως στο να διατηρήσουν την επικοινωνία τους με το μαθητικό τους σύνολο μέσα από πλατφόρμες επικοινωνίας όπως το Zoom, το Skype, το Microsoft Teams και το Webex, και στην αξιοποίηση περισσότερο της ασύγχρονης διδασκαλίας, διαμορφώνοντας και διαμοιράζοντας υλικό στους μαθητές και στις μαθήτριές τους με τη χρήση διαθέσιμων ψηφιακών εφαρμογών, όπως το Edupage, το Ableton, το Bandlab και πολλά άλλα (Kivi κ.ά., 2021· Medňanská & Strenáčiková, 2021· Spieker & Koren, 2021).

Σε κάποιες ευρωπαϊκές χώρες, όπως για παράδειγμα στην Ολλανδία, δημιουργήθηκαν γρήγορα οι διασυνδέσεις ανάμεσα στους εκπαιδευτικούς μουσικής, με στόχο να μοιραστούν υλικό μαθημάτων, συνδέσμους για έτοιμα ψηφιακά εργαλεία και για υλικό αξιολόγησης (Spieker & Koren, 2021). Σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, όπως για παράδειγμα στη Σλοβακία, φάνηκε η περιθωριοποίηση κοινωνικά μειονεκτούντων παιδιών εξαιτίας της έλλειψης κατάλληλου τεχνολογικού εξοπλισμού, με επακόλουθο τον αποκλεισμό τους από τη μουσική μαθησιακή διαδικασία (Medňanská & Strenáčiková, 2021). Κάθε χώρα προσαρμόστηκε με τον τρόπο που μπορούσε και αντίστοιχα προσαρμόστηκαν και οι εκπαιδευτικοί μουσικής. Όμως, είναι αλήθεια αυτό που τόνισε μια εκπαιδευτικός μουσικής από την Πορτογαλία: «Η μουσική είναι επικοινωνία και μοίρασμα. Όσο κι αν προσπαθεί κάποιος να βρει ψηφιακές εναλλακτικές λύσεις, τίποτα δεν μπορεί να αντικαταστήσει πλήρως τη δια ζώσης [μουσική] επικοινωνία, αυτό που βιώνεις και αισθάνεσαι εκεί» (Encarnação, Vieira & Brunner, 2021).

Η πανδημία και το μάθημα της μουσικής στη χώρα μας

Ανταποκρινόμενοι στα ειδικά μέτρα που πάρθηκαν λόγω της πανδημίας COVID-19, οι εκπαιδευτικοί κάθε βαθμίδας της χώρας μας προσάρμοσαν και διαμόρφωσαν τα μαθήματά τους εφαρμόζοντας εξ αποστάσεως σύγχρονη και ασύγχρονη διδασκαλία. Αυτό, βέβαια, δεν έγινε χωρίς δυσκολίες ή προβλήματα, καθώς αρκετοί εκπαιδευτικοί δεν είχαν τις απαιτούμενες γνώσεις για την υλοποίηση ψηφιακών μαθημάτων και οι επιμορφώσεις που προσέφερε το Υπουργείο Παιδείας δεν κάλυψαν το σύνολο των εκπαιδευτών, αλλά μόνο ένα μικρό μέρος

(ΚΕ.ΜΕ.ΤΕ., 2021). Επιπλέον, αυτή η συλλογική στροφή στις ψηφιακές τάξεις εμφάνισε τις αδυναμίες των σχολικών μονάδων σε υλικοτεχνική υποδομή (όπως αργό ίντερνετ, μικρό αριθμό συσκευών ή παλαιότερης τεχνολογίας υπολογιστές), με αποτέλεσμα ένα μεγάλο μέρος των εκπαιδευτικών να χρησιμοποιήσει τον προσωπικό του τεχνολογικό εξοπλισμό. Επιπλέον, αναγκάστηκε με ιδίους πόρους να διασφαλίσει καλή διαδικτυακή ταχύτητα και αξιόπιστα περιφερειακά συστήματα (όπως κάμερα, μικρόφωνο, κάρτα ήχου, και άλλα) για ένα αρτιότερο διαδικτυακό μάθημα (ΚΕ.ΜΕ.ΤΕ., 2021).

Ειδικότερα, οι εκπαιδευτικοί μουσικής κλήθηκαν να αναζητήσουν νέους τρόπους, ψηφιακά εργαλεία και διαδικτυακές πλατφόρμες για να συνεχίσουν την επαφή τους με τους μαθητές και τις μαθήτριες. Οι καθηγητές μουσικών οργάνων στα μουσικά σχολεία συνδύασαν τη σύγχρονη με την ασύγχρονη διδασκαλία, προωθώντας την ανταλλαγή ηχογραφήσεων και βίντεο με τους μαθητές και τις μαθήτριές τους, ώστε να διαχειριστούν τις δυσκολίες της ποιότητας και του συγχρονισμού ήχου και εικόνας κατά τη τηλεδιάσκεψη (Βερβέρης & Αποστολής, 2020). Παρόλο που η μουσική αγωγή είναι ένα μάθημα που από τη φύση του απαιτεί τη δια ζώσης και άμεση βιωματική πράξη, η χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας σε αυτό δεν αποτελεί καινοτομία. Από το 2010, και στο πλαίσιο της ψηφιακής αναβάθμισης που πραγματοποίησε το νέο αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών (ΑΠ) και το «Νέο Σχολείο του 21ου αιώνα» (ΥΠΕΠΘ, 2014 και 2010), αναπτύχθηκαν ειδικές ψηφιακές πλατφόρμες, όπως ο Εθνικός Συσσωρευτής Εκπαιδευτικού Περιεχομένου-«Φωτόδεντρο» και η Πλατφόρμα «Αίσωπος», οι οποίες προσφέρουν στον/στην εκπαιδευτικό τη δυνατότητα να αναζητήσει ψηφιακό υλικό για το γνωστικό αντικείμενο ή τη θεματική περιοχή που τον/την ενδιαφέρει (Χρυσοστόμου, 2019). Επιπλέον, υπάρχει πληθώρα λογισμικών που προσφέρουν στους/στις εκπαιδευτικούς τη δυνατότητα να ενισχύσουν με νέους τρόπους τη μουσική δημιουργικότητα των μαθητών τους, χωρίς να απαιτούνται ειδικές μουσικές γνώσεις ή γνώσεις μουσικής σημειογραφίας από τον χρήστη για να δημιουργήσει μουσική (Τριανταφυλλάκη, 2019). Ωστόσο, παρατηρείται από μελέτες ότι ένας μεγάλος αριθμός εκπαιδευτικών μουσικής δυσκολεύεται να οικειοποιηθεί τις δυνατότητες που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες (Κοκκίδου, 2015), ακόμη και σε χώρες που θεωρούνται πρωτοπόρες στην αξιοποίηση της τεχνολογίας στο εκπαιδευτικό σύστημα, όπως η Αυστραλία (Eyles, 2018). Είναι όμως τα διαθέσιμα ψηφιακά εργαλεία, όπως περιγράφονται παραπάνω, ικανά ώστε οι εκπαιδευτικοί να πραγματοποιήσουν άρτια τα μαθήματα μουσικής στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια εκπαίδευση;

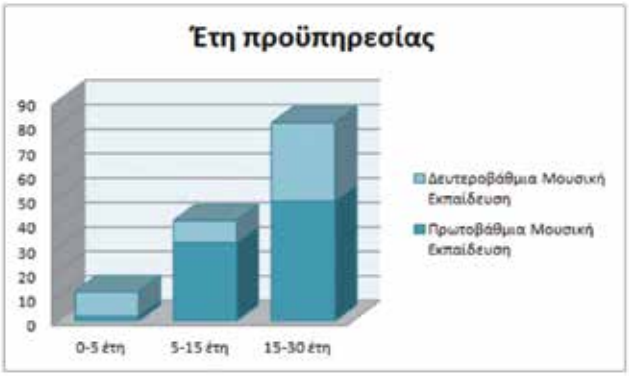
Μεθοδολογία

Η παρούσα μελέτη διερευνά την εμπειρία των εκπαιδευτικών μουσικής σε αυτήν την απότομη μετάβασή τους στην εξ αποστάσεως διδασκαλία και στη χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας. Επιχειρεί να απαντήσει στα ερωτήματα για τους τρόπους

με τους οποίους ανταπεξήλθαν οι Έλληνες εκπαιδευτικοί μουσικής της Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας βαθμίδας, να καταγράψει τα προβλήματα που αντιμετώπισαν σε πρακτικό επίπεδο κατά την εξ αποστάσεως διδασκαλία, αλλά και να εμβαθύνει στην ψυχο-συναισθηματική διάσταση του φαινομένου. Για τον λόγο αυτό, χρησιμοποιήθηκε ποιοτική ερευνητική προσέγγιση με ποσοτική περιγραφική αποτύπωση των απαντήσεων που συλλέχθηκαν από ερωτηματολόγιο αυτοαναφοράς με κλειστού και ανοιχτού τύπου ερωτήσεις. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της πρώτης απαγόρευσης κυκλοφορίας (lockdown) που επιβλήθηκε στο χρονικό διάστημα Μάιος–Ιούνιος 2020 και είχε ως αποτέλεσμα την παύση της δια ζώσης εκπαιδευτικής λειτουργίας και τη μετάθεση όλων των μαθημάτων στην εξ αποστάσεως. Το ερωτηματολόγιο αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα και στον ιστότοπο κοινωνικής δικτύωσης της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση (www.eeme.gr) και στάλθηκε μέσω e-mail σε όλα τα σχολεία, ιδιωτικής και δημόσιας εκπαίδευσης, στην Ελλάδα.

Συμμετέχοντες

Το ερωτηματολόγιο συμπλήρωσαν συνολικά 134 εκπαιδευτικοί μουσικής· συγκεκριμένα, 83 εκπαιδευτικοί μουσικής Πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης και 51 εκπαιδευτικοί Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.[1] Ως προς τα έτη προϋπηρεσίας τους, το μεγαλύτερο ποσοστό των συμμετεχόντων από την Πρωτοβάθμια και τη Δευτεροβάθμια Μουσική Εκπαίδευση εργάζεται στον χώρο για πάνω από 15 χρόνια (Γράφημα 1).



Γράφημα 1. Έτη προϋπηρεσίας συμμετεχόντων.

1 Οι αριθμοί αυτοί, κατά προσέγγιση, αντιστοιχούν στο 5% των εν ενεργεία εκπαιδευτικών μουσικής Α΄θμιας και το 2,3% των εν ενεργεία εκπαιδευτικών μουσικής Β΄θμιας, σύμφωνα με τα συγκεντρωτικά στοιχεία ΥΠΑΙΘ για το έτος 2018–2019 (Πρωτοβάθμια εκπαίδευση: 1073 μόνιμοι και 595 αναπληρωτές /Δευτεροβάθμια εκπαίδευση: 1699 μόνιμοι και 512 αναπληρωτές).

Περιγραφική ποσοτική αποτύπωση

Το μεγαλύτερο ποσοστό των εκπαιδευτικών της Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (68,6%) επέλεξε να χρησιμοποιήσει έναν συνδυασμό ασύγχρονης και σύγχρονης εξ αποστάσεως διδασκαλίας, ενώ οι εκπαιδευτικοί της Πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης χρησιμοποίησαν τόσο τον συνδυασμό των δύο ειδών εξ αποστάσεως διδασκαλίας (48,2%), όσο και αποκλειστικά την ασύγχρονη διδασκαλία (51,8%) (Πίνακας 1). Παρατηρείται ότι οι εκπαιδευτικοί μουσικής της Πρωτοβάθμιας προτίμησαν να χρησιμοποιήσουν περισσότερο την ασύγχρονη πλατφόρμα από ό,τι οι εκπαιδευτικοί της Δευτεροβάθμιας. Αυτό μπορεί να οφείλεται είτε σε δυσκολίες στη χρήση της σύγχρονης πλατφόρμας για την υλοποίηση μαθήματος μουσικής με μικρά παιδιά ή και στο γεγονός ότι το μάθημα της μουσικής ήταν προαιρετικό, ενώ σε πολλές περιπτώσεις, λόγω του περιορισμένου ωρολογίου προγράμματος των διαδικτυακών μαθημάτων, απλώς δεν υπήρχε χρόνος.

Πίνακας 1. Είδος διδασκαλίας που ακολουθήθηκε

	Εκπ. Α΄θμιας	**Εκπ. Β΄θμιας**
Ασύγχρονη και σύγχρονη διδασκαλία	48,2% (N=40)	68,6% (N=35)
Μονο ασύγχρονη διδασκαλία	51,8% (N=43)	17,6% (N=9)
Μονο σύγχρονη διδασκαλία	0% (N=0)	13,8% (N=7, ΜΓ: 6, ΓΕ: 1)

Διαφοροποιήσεις φάνηκαν και στη συχνότητα χρήσης της εξ αποστάσεως διδασκαλίας μέσα στην εβδομάδα για κάθε τάξη, τόσο για τους εκπαιδευτικούς της Πρωτοβάθμιας, όσο και για τους εκπαιδευτικούς της Δευτεροβάθμιας μουσικής εκπαίδευσης. Το μεγαλύτερο ποσοστό επεδίωξε να κάνει χρήση και της σύγχρονης και της ασύγχρονης διδασκαλίας τουλάχιστον μία φορά την εβδομάδα, όπως δείχνουν οι απαντήσεις τους (Πίνακας 2), γεγονός που τονίζει την ανάγκη για μια τακτική επαφή των μαθητών με το αντικείμενο, αλλά και των καθηγητών με τους μαθητές.

Πίνακας 2. Συχνότητα χρήσης της εξ αποστάσεως διδασκαλίας στο μάθημα της μουσικής.

	Ασύγχρονη διδασκαλία		**Σύγχρονη διδασκαλία**	
	Εκπ. Α΄θμιας	**Εκπ. Β΄θμιας**	**Εκπ. Α΄θμιας**	**Εκπ Β΄θμιας**
< από 1 φορά/εβδ.	8,4% (N=7)	21,6% (N=11)	8,4% (N=7)	7,8% (N=4)
1 φορά/εβδ.	63,8% (N=53)	33,3% (N=17)	30,1% (N=25)	41,2% (N=21)
2 φορές/εβδ.	13,2% (N=11)	13,7% (N=7)	4,8% (N=4)	9,8% (N=5)
> από 2 φορές/εβδ.	14,6% (N=12)	15,6% (N=8)	6% (N=5)	21,6% (N=11) (ΜΓ)
καθόλου	-	13,7% (N=7)	50,6% (N=42)	17,6% (N=9)

Μία πληθώρα από διαδικτυακές πλατφόρμες και ψηφιακές εφαρμογές χρησιμοποιήθηκαν για να υποστηρίξουν την εξ αποστάσεως διδασκαλία τους. Παρόλα αυτά, η πλειονότητα των εκπαιδευτικών φαίνεται ότι επέλεξε να χρησιμοποιήσει αυτές που τους παρείχε το Υπουργείο Παιδείας, όπως το E-class και το Webex, για την ασύγχρονη και τη σύγχρονη αντίστοιχα (Πίνακας 3 και Πίνακας 4). Ενώ όλοι (N=83) οι διδάσκοντες της Πρωτοβάθμιας χρησιμοποίησαν εργαλεία της ασύγχρονης εξ αποστάσεως εκπαίδευσης, μόνο το 47% (N=39) επέλεξε να υλοποιήσει μαθήματα μέσω πλατφόρμας σύγχρονης διδασκαλίας. Αντίστοιχα, οι εκπαιδευτικοί της Δευτεροβάθμιας χρησιμοποίησαν ένα μεγαλύτερο εύρος εργαλείων και μέσων επικοινωνίας με τους μαθητές και τις μαθήτριές τους.

Πίνακας 3. Πλατφόρμες στην ασύγχρονη διδασκαλία.

	Ασύγχρονη διδασκαλία	
	Εκπ. Α΄θμιας (N=83)	**Εκπ. Β΄θμιας (N=51)**
E-class	72,3% (N=60)	72, 5% (N=37)
E-me	33,7% (N=28)	15,7% (N=8)
Padlet	2,5% (N=3)	5,9% (N=3)
Moodle	1,7% (N=2)	-
Edmondo	0,8% (N=1)	3,9% (N=2)
Blog σχολικής μονάδας	0,8% (N=1)	3,9% (N=2)
Google		3,9% (N=2)
Viber		1,9% (N=1)
Webex		7,8% (N=4)

Πίνακας 4. Πλατφόρμες στη σύγχρονη διδασκαλία.

	Σύγχρονη διδασκαλία	
	Εκπ. Α΄θμιας (N=39)	**Εκπ. Β΄θμιας (N=51)**
Webex	41% (N=34)	68,6% (N=35)
Skype	2,4% (N=2)	23,5% (N=12)
Zoom	3,6% (N=3)	5,88% (N=3)
Discord	-	3,92% (N=2)

Ένα μικρό ποσοστό των μαθητών των δύο βαθμίδων συμμετείχε στην εξ αποστάσεως ασύγχρονη διδασκαλία, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των καθηγητών μουσικής. Το ποσοστό της συμμετοχής φαίνεται ότι ήταν μεγαλύτερο στη σύγχρονη διδασκαλία, κάτι που πιθανόν να οφείλεται στη μεγαλύτερη ανάγκη των μαθητών για διάδραση και άμεση επικοινωνία, που υποστηρίζεται, στην περίπτωση αυτή, έναντι της δυνατότητας παράδοσης της ύλης που «ανεβαίνει» σε πλατφόρμες της ασύγχρονης (Πίνακας 5).

Πίνακας 5. Συμμετοχή μαθητών στην εξ αποστάσεως διδασκαλία.

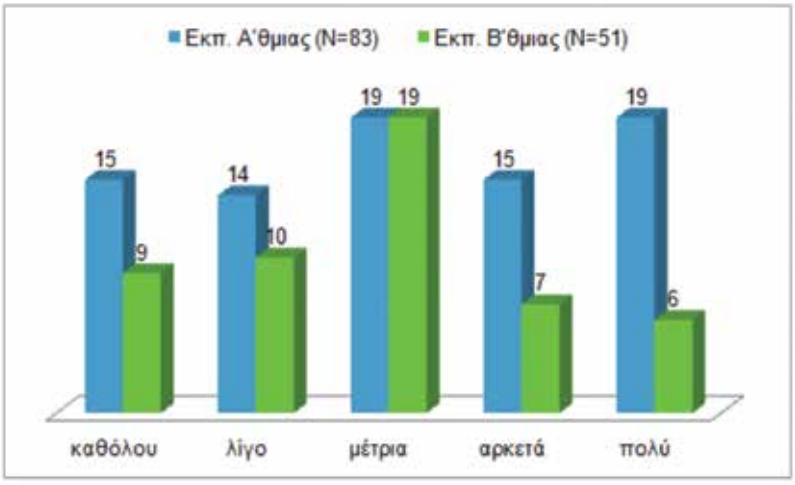
	Ασύγχρονη διδασκαλία		**Σύγχρονη διδασκαλία**	
	Εκπ. Α΄θμιας (N=83)	**Εκπ. Β΄θμιας (N=51)**	**Εκπ. Α΄θμιας (N=48)**	**Εκπ. Β΄θμιας (N=46)**
0–25%	51,8% (N=43)	51,1% (N=21)	33,3% (N=16)	28,3% (N=13)
25–50%	34,9% (N=29)	25,5% (N=13)	29,2% (N=14)	21,7% (N=10)
50–75%	10,8% (N=9)	23,5% (N=12)	20,8% (N=10)	41,3% (N=19)
75–100%	1,2% (N=1)	1,9% (N=1)	2% (N=8)	8,7% (N=4)

Μέσα στους τέσσερις μήνες που κλήθηκαν οι εκπαιδευτικοί μουσικής να παρέχουν μαθήματα εξ αποστάσεως, άλλοι παρατήρησαν αύξηση του αριθμού των μαθητών που συμμετείχαν και άλλοι μείωση του αντίστοιχου αριθμού, ειδικά στην ασύγχρονη διδασκαλία (Πίνακας 6). Αυτή η διαφοροποίηση μπορεί να οφείλεται είτε στην οικειοποίηση των μαθητών στα ασύγχρονα ψηφιακά εργαλεία, είτε στην κούραση που συνόδευσε την παρακολούθηση των εξ αποστάσεως μαθημάτων. Η συμμετοχή στη σύγχρονη εξ αποστάσεως κινήθηκε χωρίς ιδιαίτερες αυξομειώσεις σε αυτό το διάστημα.

Πίνακας 6. Διαφοροποίηση συμμετοχής στην αρχή και στο τέλος της εξ αποστάσεως διδασκαλίας.

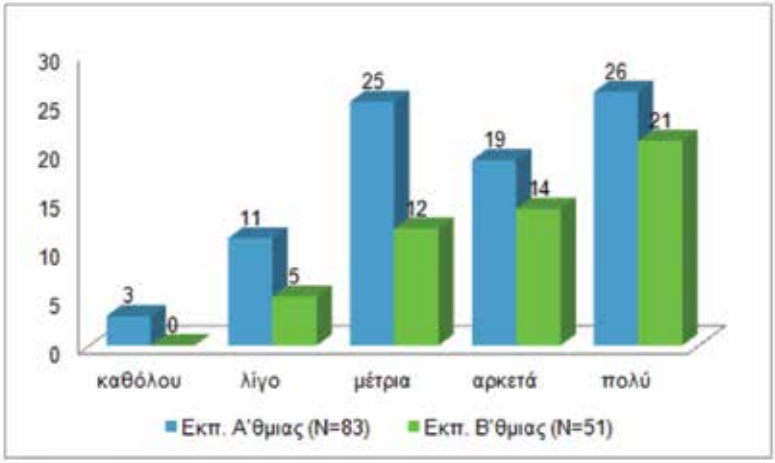
	Ασύγχρονη διδασκαλία		**Σύγχρονη διδασκαλία**	
	Εκπ. Α΄θμιας (N=83)	**Εκπ. Β΄θμιας (N=51)**	**Εκπ. Α΄θμιας (N=50)**	**Εκπ. Β΄θμιας (N=47)**
Όχι	27,7% (N=23)	37,2% (N=19)	60% (N=30)	48,9% (N=23)
Ναι, αύξηση του ποσοστού	30,1% (N=25)	31,4% (N=16)	10% (N=5)	23,4% (N=11)
Ναι, μείωση του ποσοστού	39,7% (N=33)	27,4% (N=14)	28% (N=14)	25,5% (N=12)

Ένας άλλος παράγοντας σημαντικός που βοήθησε στην εξ αποστάσεως εκπαίδευση είναι η εξοικείωση και των καθηγητών μουσικής με τη διαθέσιμη ψηφιακή τεχνολογία και επομένως με τους τρόπους χρήσης και εφαρμογής τους. Το σημείο αυτό υπογραμμίζεται από τις απαντήσεις των καθηγητών, ότι κάποιοι εξ αυτών δεν αντιμετώπισαν καμία δυσκολία στη χρήση των εργαλείων, ενώ για κάποιους άλλους ήταν εργαλεία πρωτόγνωρα. Αυτή η διαβάθμιση καταγράφηκε, όπως δείχνει το παρακάτω γράφημα (Γράφημα 2).



Γράφημα 2. Βαθμός δυσκολίας στη χρήση των εργαλείων της εξ αποστάσεως διδασκαλίας στην αρχή του υποχρεωτικού εγκλεισμού.

Μετά το πέρας της τετράμηνης εξ αποστάσεως διδακτικής διαδικασίας, το μεγαλύτερο ποσοστό των εκπαιδευτικών μουσικής δηλώνει ότι αισθάνεται άνετα πλέον να χρησιμοποιεί τη σύγχρονη και ασύγχρονη διδασκαλία. Ένα πολύ μικρό ποσοστό, ωστόσο, συνεχίζει, και μετά από αυτούς τους τέσσερις μήνες, να δυσκολεύεται, κάτι που πιθανόν σχετίζεται με τις ελλιπείς γνώσεις χρήσης της τεχνολογίας, τον φόβο χρήσης νέων ψηφιακών εφαρμογών ή και τη μη εξοικείωσή τους με τα διαθέσιμα ψηφιακά εργαλεία (Γράφημα 3).



Γράφημα 3. Άνεση στην εξ αποστάσεως διδασκαλία τον Ιούνιο 2020.

Θεματική ανάλυση: Αποτυπώνοντας την ψυχο-συναισθηματική διάσταση

Οι ανοιχτού τύπου ερωτήσεις του ερωτηματολογίου αναλύθηκαν με το εργαλείο της περιγραφικής φαινομενολογικής ψυχολογικής ανάλυσης (Giorgi, 2012), ώστε να αποτυπωθεί η συναισθηματική διάσταση και το βίωμα των εκπαιδευτικών μουσικής. Από την ανάλυση προέκυψαν πέντε ευρύτερες θεματικές κατηγορίες που περιγράφουν το φαινόμενο της εξ αποστάσεως μουσικής εκπαίδευσης, και συγκεκριμένα τις προκλήσεις που αντιμετώπισαν, τους φόβους που γεννήθηκαν, τις απογοητεύσεις που βίωσαν, όσα αποκόμισαν σε πρακτικό επίπεδο, αλλά και την βαθύτερη συναισθηματική ματαίωση που αισθάνθηκαν.

α) Προκλήσεις: «Ένας νέος τρόπος μάθησης και διδασκαλίας»

Κοινή αποδοχή από όλες τις συμμετέχουσες και τους συμμετέχοντες ήταν ότι, με αυτόν τον τρόπο, διατηρήθηκε η επικοινωνία, η επαφή και η σχέση του/της εκπαιδευτικού με τις μαθήτριες και τους μαθητές. «Η βάση βρίσκεται στην ανθρώπινη ανάγκη για επικοινωνία», είπε χαρακτηριστικά μια δασκάλα μουσικής, προσπαθώντας να αιτιολογήσει τον λόγο που, ενώ δεν θα ήταν ποτέ επιλογή της, οδηγήθηκε στη χρήση του συνδυασμού της σύγχρονης και της ασύγχρονης διδασκαλίας. Παρόλο που οι περισσότερες απαντήσεις είχαν μια αρνητική χροιά, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, όλοι και όλες καταπιάστηκαν με αυτό το νέο διδακτικό εργαλείο με αφοσίωση και στόχο να κάνουν το καλύτερο που μπορούσαν. Έμαθαν «εναλλακτικούς τρόπους διδασκαλίας» και απέκτησαν εμπειρία σε νέα εργαλεία.

Η παιδαγωγική τους ταυτότητα είναι αυτή που βγήκε δυναμικά στην επιφάνεια, πέρα από τις όποιες αντιρρήσεις ή δυσκολίες που μπορεί να αντιμετώπισαν. Ανέπτυξαν νέο υλικό βασισμένο σε διαδικτυακά λογισμικά, οργάνωσαν βιβλιοθήκη δραστηριοτήτων για τις τάξεις, μοιράστηκαν ιδέες και υλικό με συναδέλφους μέσα από ομάδες που δημιουργήθηκαν σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης, ενώ έμαθαν να χρησιμοποιούν ποικίλες πλατφόρμες επικοινωνίας. Ο εμπλουτισμός της εκπαιδευτικής δράσης με εργαλεία που δεν χρησιμοποιούνταν ευρέως στο μάθημα προηγουμένως, έδωσε την ευκαιρία να διανθιστεί και το ίδιο το μάθημα, να ακολουθηθεί μια διαφορετική διδακτική προσέγγιση, να ενισχυθεί η ανακαλυπτική μάθηση, αλλά και να λειτουργήσουν συμπεριληπτικά, προσφέροντας ποικίλες επιλογές για κάθε μαθητή και μαθήτρια, ώστε να ασχοληθεί και να εμβαθύνει στη γνώση με το δικό του/της τρόπο και στο χρόνο που τον/την εξυπηρετεί.

Ειδικά η ασύγχρονη διδασκαλία θεωρήθηκε από πολλούς ένα επικουρικό και ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο και για τη δια ζώσης διδακτική συνθήκη, ανοίγοντας, με αυτόν τον τρόπο, ένα νέο πεδίο εργαλείων. Επισημάνθηκε ως θετικό ότι μπορεί «ο κάθε μαθητής να δουλέψει μόνος του πολλά πράγματα» και, παρόλο που «απαιτεί πολλή προετοιμασία και με λίγα περιθώρια για αυτοσχεδιασμό», προσφέρεται για μια ξεκάθαρη στοχοθεσία. Η «εικονική τάξη» φαίνεται ότι κατάφερε να διατηρήσει την αμεσότητα στην επικοινωνία ανάμεσα στο μαθητικό σύνολο

και τους εκπαιδευτικούς μουσικής και, όπως τόνισε μια συμμετέχουσα, «ενθουσίασε η συνύπαρξη [μαθητών και εκπαιδευτικού] έστω και μέσω του διαδικτύου».

β) Φόβοι: «προετοιμάζει ένα ζοφερό μέλλον στην εκπαίδευση»

Από την άλλη, έκδηλο στις απαντήσεις ήταν ένα γενικευμένο άγχος για αυτήν τη νέα εργασιακή συνθήκη: «Είναι μια νέα επαγγελματική πτυχή, που δεν γνωρίζω σε ποιο βαθμό και με ποιον τρόπο θα γίνει προσπάθεια να μας επιβληθεί. Είμαι το λιγότερο σκεπτική και επιφυλακτική». Ανάμεσα στις ανησυχίες είναι η πιθανή μείωση αποδοχών, ο φόβος της ανεργίας, το σενάριο μείωσης ειδικοτήτων σε απομακρυσμένα μέρη, η πιθανότητα να αποτελέσει ένα μονιμότερο διδακτικό εργαλείο με λιγότερες αποδοχές, η απειλή να μειώσει τον επαγγελματικό σεβασμό ανάμεσα σε συναδέλφους λόγω έλλειψης του σχολικού πλαισίου, η μειωμένη ανταπόκριση των μαθητών και φυσικά ένας αυξημένος φόρτος εργασίας που συνοδεύει αυτήν την εργασιακή συνθήκη με σύγχρονη και ασύγχρονη διδασκαλία.

Παρόλο που θεωρήθηκε θετική και αναγκαία η απόκτηση γνώσης ως προς τη χρήση των τεχνολογιών, τονίστηκε ότι «η σχολική τάξη είναι αναντικατάστατη» και διατυπώθηκαν αρκετοί προβληματισμοί ως προς τις πιθανές αρνητικές επιπτώσεις της εξ αποστάσεως διδασκαλίας στην παρούσα εργασιακή κατάσταση, ανησυχίες που διατυπώνονται και σε άλλες μελέτες (ΚΕ.ΜΕ.ΤΕ., 2021). Πέρα από φόβους για διεύρυνση ωραρίου ή μείωση θέσεων εργασίας, εκφράστηκε και η ανησυχία για μια «μεγαλύτερη υποβάθμιση του μαθήματος». Σημαντικό στοιχείο που αφορά στην εξειδίκευση των μουσικών και τον πραξιακό χαρακτήρα του μαθήματος της μουσικής, είναι η μείωση των μουσικών δραστηριοτήτων λόγω απουσίας διάδρασης.

Σημειώνεται δε ότι η εξ αποστάσεως εκπαίδευση φαίνεται να ενίσχυσε και μια δασκαλοκεντρική προσέγγιση. Όπως ανέφερε μια εκπαιδευτικός μουσικής, ορίζει ως θετικό το ότι μπορείς «να τους κλείσεις τα μικρόφωνα όταν κάνουν φασαρία». Το μοντέλο αυτό διδασκαλίας, αν και αποκαλείται από πολλούς ως «μια λύση ανάγκης», το χαρακτηρίζουν «άψυχο», που «απευθύνεται μόνο σε όσους έχουν τα μέσα», ενώ ταυτόχρονα εισβάλει σε θέματα της «ιδιωτικότητας». Η ανισότητα στην πρόσβαση και ο αποκλεισμός μαθητών από την εκπαιδευτική διαδικασία, λόγω έλλειψης εξοπλισμού, δεν στηρίζει τη συμπεριληπτική εκπαίδευση, ούτε αρμόζει στο σχολείο του 21ού αιώνα, ενός σχολείου που απευθύνεται σε όλους. Επιπλέον, παρόλη την πολύωρη διαδικασία προετοιμασίας ενός πολυποίκιλου υλικού, αυτή η διδακτική συνθήκη «αποκλείει σε μεγάλο βαθμό τον βιωματικό και εργαστηριακό χαρακτήρα του μαθήματος της μουσικής».

γ) Αδιέξοδα: «Διδάσκω “βουβά” ένα μάθημα ήχων και ψυχικής επαφής»

Κατά κοινή ομολογία, η εξ αποστάσεως διδασκαλία ενδείκνυται κυρίως για ένα θεωρητικά προσανατολισμένο μάθημα, με αποτέλεσμα να «χάνεται η μαγεία της μουσικής». Όπως αναφέρουν, «είναι αδύνατη η διδασκαλία τραγουδιού ή χορωδί-

ας», «δεν υπάρχει δυνατότητα ταυτόχρονης μουσικής δημιουργίας» και η αφαίρεση της βιωματικής διάστασης του μαθήματος της μουσικής έχει ως αποτέλεσμα να οδηγείται ο/η εκπαιδευτικός σε ένα «μάθημα παγωμένο». Παρόλο που, ως εκπαιδευτική διαδικασία, παρέχει τη δυνατότητα στους μαθητές που το επιθυμούν να παραμείνουν κινητοποιημένοι για μάθηση, φαίνεται ότι εγείρει πολλούς προβληματισμούς ως προς τη μειωμένη προσέλευση μαθητών στο «εικονικό» μάθημα. Αιτίες, μεταξύ άλλων, είναι η κακή σύνδεση, η έλλειψη τεχνολογικού εξοπλισμού, η ανασφάλεια ως προς τη διασφάλιση της ιδιωτικότητας και των προσωπικών δεδομένων, αλλά και ο φόβος έκθεσης των μαθητών σε γονείς άλλων παιδιών που παρακολουθούν το μάθημα, προβληματισμοί που έχουν καταγραφεί και σε άλλες μελέτες (ΚΕ.ΜΕ.ΤΕ., 2021).

Αν και η τεχνολογία παρέχει αρκετές δυνατότητες, ώστε να διατηρηθεί μέρος της διαδραστικότητας του μαθήματος της μουσικής, «δεν υπάρχει [σε αυτήν τη συνθήκη] ο δάσκαλος με σάρκα, οστά και συναισθήματα». Μια εκπαιδευτικός επισήμανε ότι δεν θα είχε προβληματισμούς σε σχέση με την εξ αποστάσεως διδασκαλία «αν αυτό γινόταν όχι σε περίοδο κρίσης, αλλά για υποστήριξη στο μάθημα μου συνεχώς! Τώρα λειτούργησε ως φάρμακο... που δεν έχει ακόμα εξεταστεί η αποτελεσματικότητα του». Χαρακτηρίστηκε ακόμα ως «απρόσωπη και ψυχρή», και με αρκετές δυσκολίες στη διαχείριση της τάξης. Σε αυτό φαίνεται να ευθύνονται η χρονοκαθυστέρηση στην επικοινωνία, οι κλειστές κάμερες και τα κλειστά μικρόφωνα, η κούραση από την πολύωρη έκθεση στις οθόνες, αλλά και η αναπόφευκτη βουβή συμμετοχή γονέων ή συγγενών που εκ των πραγμάτων μοιράζονται το ίδιο σπίτι με τους μαθητές. Ένας διττός φόβος γεννάται σε αυτό το ασαφές εκπαιδευτικό περιβάλλον: από τη μια, είναι η πιθανότητα να θέσει σε κίνδυνο τις σχέσεις που έχουν ήδη χτιστεί με τους μαθητές, επισημαίνοντας την αδυναμία να διατηρηθεί η αμεσότητα στην επικοινωνία με όσους από αυτούς είναι μαθησιακά, συμπεριφορικά ή ψυχολογικά «δύσκολοι», ενώ, από την άλλη, υπάρχει ένα αίσθημα απειλής για τον ελεύθερο και «παιγνιώδη» χαρακτήρα του μαθήματος, την ακύρωση εκδηλώσεων και δράσεων που χαρακτηρίζουν το δια ζώσης μάθημα, καθώς και τη ματαίωση ενός αισθήματος συλλογικότητας, καλλιέργειας και έκφρασης που προάγει η κοινή μουσική πράξη.

δ) Προσαρμογές: «Εισαγωγή των μαθητών στον ψηφιακό εγγραμματισμό»

Όσο και αν είναι εμφανές ότι αρκετοί εκπαιδευτικοί δεν απόλαυσαν τη συγκεκριμένη διδακτική διαδικασία, αυτό δεν τους εμπόδισε να επισημάνουν και κάποιες θετικές πτυχές που προσέφερε η αξιοποίηση της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης. Θέλοντας να υπερτονίσει τα οφέλη, ένας εκπαιδευτικός ανέφερε πως μπήκαν «επιτέλους οι νέες τεχνολογίες στο μάθημα και δεν θα θεωρούμε νέες τεχνολογίες πια το CD player. Ο τρόπος διδασκαλίας σε όλον τον κόσμο έχει αλλάξει εδώ και χρόνια, ας το πάρουμε και εμείς απόφαση επιτέλους και να μην μένουμε στην κιμωλία και το σφουγγάρι». Βασικό για τους περισσότερους είναι ότι δεν στα-

μάτησε η επικοινωνία με τους μαθητές και επετεύχθη μια άλλη προσέγγιση των μαθητών με τις «κατ' οίκον» επισκέψεις. Επιπλέον, παρατηρήθηκε στο μάθημα ότι συμμετείχαν παιδιά που δεν το έκαναν άλλοτε εύκολα στην τάξη, έγινε καλύτερη οργάνωση υλικού μέσα σε ένα πιο ευέλικτο ωράριο, εμπλουτίστηκε το μάθημα με τη δημιουργία νέου υλικού και αποκτήθηκε ή επικαιροποιήθηκε η τεχνολογική γνώση τόσο από τους ίδιους, όσο και από τους μαθητές. Ο διαμοιρασμός των σελίδων, η από κοινού ακρόαση και η δυνατότητα συνομιλίας και σχολιασμού κατά τη σύγχρονη διδασκαλία τούς διασφάλισαν, με έναν διαφορετικό τρόπο, την αίσθηση του κοινού ανήκειν, κάτι που το μάθημα της μουσικής έχει ανάγκη να διατηρήσει και να ενισχύσει.

Αν και η εξ αποστάσεως διδασκαλία ενδείκνυται για ένα μάθημα με θεωρητικό χαρακτήρα, προσέφερε παρόλα αυτά τη δυνατότητα μιας ουσιαστικής εμβάθυνσης και ανάπτυξης μουσικών θεωρητικών ζητημάτων, με πλεονέκτημα το πλούσιο υλικό. Πιο συγκεκριμένα, η δημιουργία βιβλιοθήκης υλικού μέσα στις ασύγχρονες πλατφόρμες και τα ποικίλα ψηφιακά εργαλεία βοήθησαν, όπως αναφέρουν, στην καλύτερη αφομοίωσης της ύλης, παρέχοντας τη δυνατότητα της επανάληψης, της περαιτέρω εξάσκησης των μαθητών, αλλά και την προαγωγή της διαδικασίας της αυτομάθησης και της ανακαλυπτικής μάθησης. Επιπλέον, δόθηκε η ευκαιρία στους μαθητές να απολαύσουν «κάποιες μουσικές εκδηλώσεις που δεν θα είχαν την ευκαιρία να τις παρακολουθήσουν αλλιώς» και να συμμετέχουν στην «εμπειρία ενός αμιγώς οπτικοακουστικού μαθήματος».

Επειδή το σημαντικό για τους εκπαιδευτικούς ήταν η διατήρηση της επαφής τους με τους μαθητές, έστω και μέσω των εικονικών σύγχρονων και ασύγχρονων τάξεων, εκφράστηκε από συμμετέχοντες ότι η «κοινή εμπειρία του εγκλεισμού» εν τέλει βοήθησε σε ένα ουσιαστικό δέσιμο των ομάδων. Έτσι, όπως η ανάγκη «γέννησε νέα εκπαιδευτικά εργαλεία», αντίστοιχα επέτρεψε στους καθηγητές να μάθουν με άλλον τρόπο τους μαθητές τους, αφού η σχέση τους διαμορφώθηκε σε διαφορετική βάση, μέσα από τις καθημερινές διαδικτυακές επισκέψεις στα σπίτια. Η απρόσμενη συνθήκη της απαγόρευσης κυκλοφορίας (lockdown) εξαιτίας της πανδημίας, φαίνεται ότι οδήγησε σε μια περαιτέρω διεύρυνση της σχέσης των εκπαιδευτικών μουσικής με τους μαθητές και ενίσχυσε τον μουσικό ψηφιακό εγγραμματισμό μέσω της καθολικής χρήσης της τεχνολογίας, αλλά και της ανανέωσης και του εμπλουτισμού του διδακτικού υλικού.

ε) Ψυχολογικές διαστάσεις της διδακτικής συνθήκης: «Συνοδεύεται από ένα αίσθημα ματαίωσης»

Από την ανάλυση έγινε ορατό ότι η χρήση νέων δεδομένων στην διαδικτυακή πράξη αποτέλεσε μια τάση για ανανέωση της διάθεσης και της ψυχολογίας των συμμετεχόντων, αλλά ταυτόχρονα περιγράφηκε ως «πολύ κουραστικό και ψυχοφθόρο το να αναζητάς συνεχώς νέο υλικό και νέους τρόπους παρουσίασης του μαθήματος». Ένα έντονο αίσθημα απογοήτευσης συνοδεύει το μάθημα για το οποίο ο/η εκπαιδευτικός έχει καταβάλει αρκετό χρόνο και προσπάθεια για να το κάνει

ενδιαφέρον και διαδραστικό, ενώ το ποσοστό των μαθητών που συμμετέχουν να είναι πολύ μικρό. Πέρα από το άγχος, την κόπωση, τη συνεχή ανησυχία και το αίσθημα της ματαίωσης, εκφράστηκαν και αρκετοί προβληματισμοί ως προς τις συναισθηματικές διακυμάνσεις που βίωσαν. Η έλλειψη διάδρασης με τους μαθητές τούς αφαίρεσε την ευχαρίστηση που συνήθως εισπράττουν στο μάθημα, ενίσχυσε αισθήματα κατάθλιψης και απομόνωσης, ο υποχρεωτικός εγκλεισμός επηρέασε αρνητικά την ψυχολογία τους, αλλά και την ψυχολογία των μαθητών τους, ενώ αισθάνθηκαν ότι απομειώθηκε η όρεξή τους για τη διδασκαλία, παρατηρώντας μια τάση να αναβάλουν τα μαθήματά τους.

Η εξ αποστάσεως διδακτική συνθήκη κατά την περίοδο της καραντίνας αφορούσε όλο το εκπαιδευτικό σώμα όλων των βαθμίδων εκπαίδευσης. Όμως, οι εκπαιδευτικοί μουσικής αισθάνθηκαν ιδιαίτερα παραγκωνισμένοι, έχοντας μεν την προοπτική να συνεχίσουν τα μαθήματά τους διαδικτυακά, αν το επιθυμούσαν, αλλά ταυτόχρονα με την αγωνία επίλυσης του τρόπου μεταφοράς ενός πραξιακού και διαδραστικού μαθήματος σε ένα μέσο που δεν υποστηρίζει, με προφανή τρόπο, ούτε την πράξη της μουσικής, ούτε τη μουσική διαδραστική ταυτόχρονη δημιουργία. Με το αίσθημα του φόβου της απειλής της θέσης τους, βίωσαν την εργασιακή αποξένωση, καθώς απουσίαζε από την καθημερινή εικόνα το σχολικό πλαίσιο. Αν και θεωρούν ότι η εξ αποστάσεως διδασκαλία βοήθησε την ψυχολογική στήριξη των μαθητών, τη συνέχιση της επαφής και της επικοινωνίας μαζί τους, ταυτόχρονα αισθάνθηκαν ότι «ο δάσκαλος εισβάλει στα σπίτια των μαθητών και το αντίστροφο». Παράλληλα, κάποιοι μαθητές φοβήθηκαν ότι ενδεχομένως εκτίθενται ως προς τις επιδόσεις τους στα πρόσωπα της οικογένειάς τους. Οι εκπαιδευτικοί εξέφρασαν επίσης τον τρόπο με τον οποίο αυτή η διαδικτυακή διδασκαλία της μουσικής απαξιώνει το έργο τους, ενώ ταυτόχρονα είναι απαιτητική, σωματικά εξαντλητική και εξουθενωτική. Επιπλέον, η ενασχόληση με το ψηφιακό περιβάλλον είναι διαρκής. Αυτό, όμως, που τους επιβάρυνε περισσότερο ήταν η απώλεια της μουσικής πράξης, μουσικής διάδρασης και μουσικής δημιουργίας.

Συζήτηση και πρώτα συμπεράσματα

Στη μελέτη παρουσιάστηκαν τα αποτελέσματα από μια ποιοτική ανάλυση και περιγραφική ποσοτική αποτύπωση των δεδομένων που συλλέχθηκαν με τη χρήση ερωτηματολογίου με αντικείμενο τη διερεύνηση της εμπειρίας των εκπαιδευτικών μουσικής στην εξ αποστάσεως διδασκαλία, το οποίο διακινήθηκε τον Μάιο του 2020 σε εκπαιδευτικούς μουσικής κάθε βαθμίδας και εκπαιδευτικού πλαισίου. Η πανδημία έφερε πολλές αλλαγές στους τρόπους λειτουργίας της εκπαιδευτικής κοινότητας, ειδικότερα εδώ στο μάθημα της μουσικής. Τους μήνες που η επιδημιολογική κατάσταση το επέτρεψε και έγιναν τα μαθήματα δια ζώσης, οι κανόνες τήρησης των αποστάσεων ασφαλείας και η χρήση των μέσων ατομικής προστασίας επέβαλαν περιορισμούς στη διεξαγωγή των μαθημάτων μουσικής, ενώ οι συστάσεις για τη λήψη ειδικών μέτρων για τα πνευστά όργανα και το τραγούδι,

όπως αυτές ορίστηκαν από κοινές υπουργικές αποφάσεις (ΦΕΚ 2211/Β/7-6-2020· ΥΠΠΟΑ/ΓΓΓΣΠ/219786/884/15-5-2020), διαμόρφωσαν ένα διαφορετικό πρόγραμμα στα μουσικά σχολεία και μια διαφορετική εμπειρία για τους μαθητές και τις μαθήτριες. Τα εξ αποστάσεως μαθήματα μουσικής διαμορφώθηκαν σύμφωνα με τις δυνατότητες των εκπαιδευτικών και των μαθητών/τριών βάσει του τεχνολογικού εξοπλισμού, των ψηφιακών γνώσεων και της ευκολίας διαχείρισης των πλατφορμών σύγχρονης και ασύγχρονης διδασκαλίας.

Από την ανάλυση των δεδομένων φάνηκε ότι παράγοντες που επηρέασαν την τεχνολογική αυτοαποτελεσματικότητα των εκπαιδευτικών ήταν ο σχετικός εξοπλισμός, το επίπεδο του μουσικού ψηφιακού γραμματισμού, του γραμματισμού της οθόνης, καθώς και η ύπαρξη ενός υποστηρικτικού περιβάλλοντος. Παρατηρήθηκε ότι το πέρασμα στη διαδικτυακή εκπαιδευτική διαδικασία και τη χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας ήταν για άλλους εκπαιδευτικούς μουσικής διαχειρίσιμο και προσιτό, ενώ για άλλους δυσχερές και ανοίκειο, ωστόσο, για όλους μονόδρομος. Βασικοί παράγοντες για την ενίσχυση του αισθήματος της τεχνολογικής αυτοαποτελεσματικότητας των εκπαιδευτικών μουσικής φάνηκε ότι είναι το επίπεδο πρωτύτερης γνώσης, η ύπαρξη του κατάλληλου τεχνολογικού εξοπλισμού, το επίπεδο του γραμματισμού οθόνης (screen literacy), καθώς και η ύπαρξη ενός υποστηρικτικού περιβάλλοντος, αντίστοιχα με όσα κατέληξε μελέτη που εστίασε στην εξ αποστάσεως εμπειρία μαθητών ωδείων (Schiavio, Biasutti & Philippe, 2021). Παρόλα αυτά, το 75% των εκπαιδευτικών έκρινε ότι ήταν βοηθητικά τα ψηφιακά εργαλεία που είχαν στη διάθεσή τους, ενώ το 71,5 % δημιούργησε μόνο του, σε ποικίλες πλατφόρμες, το ψηφιακό υλικό που είχε ανάγκη για την πραγμάτωση των μαθημάτων. Αυτό καταδεικνύει τη θετική διάθεση των εκπαιδευτικών μουσικής να πραγματοποιήσουν μαθήματα όσο το δυνατόν αρτιότερα και ενδιαφέροντα για το μαθητικό τους σύνολο σε αυτήν την εξ αποστάσεως πραγματικότητα, χωρίς να εκφράζουν κάποια ανησυχία για αυτό, όπως προκύπτει και από άλλη μελέτη (Stachteas & Stachteas, 2020). Αντίστοιχα, καταγράφηκε αρκετά μεγαλύτερη συμμετοχή των μαθητών στα μαθήματα σύγχρονης διδασκαλίας από αυτήν σε πλατφόρμες της ασύγχρονης διδασκαλίας. Αναμενόμενα, εκφράστηκαν αρκετοί προβληματισμοί ως προς τις αρνητικές επιπτώσεις που μπορεί να έχει η πιθανότητα μιας συνεχιζόμενης εξ αποστάσεως διδασκαλίας και υπογραμμίστηκε το ζήτημα του αισθήματος της εξουθένωσης εξαιτίας της πολύωρης χρήσης της τεχνολογίας, θέμα που πλέον αναφέρεται στη βιβλιογραφία (Brawner, 2020). Μια εκπαιδευτικός που συμμετείχε στην παρούσα έρευνα ανέφερε ότι, σχετικά με την εξ αποστάσεως διδασκαλία, «δεν μπορούμε να τη δούμε μόνο επιφανειακά, ως ένα μέσο διευκόλυνσης σε περιόδους οποιασδήποτε κρίσης.... έχει πολλές παραμέτρους μελλοντικές που θα πρέπει ως κλάδος με ευθυκρισία να σταθμίζει κάθε φορά τα οφέλη σε σχέση με τις συνέπειες».

Σε αυτήν την τρίμηνη περίοδο της απαγόρευσης κυκλοφορίας λόγω πανδημίας (lockdown), η εσπευσμένη επιλογή της διαφορετικής διδασκαλίας, όσο και αν υπήρξε αρχικά χαοτική και αβέβαιη για πολλούς, τελικά διαφαίνεται ότι επέτρεψε

σε όλους να ανταποκριθούν με ποικίλους και δημιουργικούς τρόπους, έχοντας πάντα στο επίκεντρο της μέριμνάς τους τούς μαθητές: (α) επέδειξαν προσαρμοστικότητα και αυτο-αποτελεσματικότητα, σημαντικές ποιότητες για μια επιτυχή μαθησιακή διαδικασία (Collie & Martin, 2016), (β) ανέπτυξαν τη δημιουργικότητα και την εφευρετικότητά τους για να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις της διαδικτυακής σύγχρονης και ασύγχρονης διδασκαλίας, και (γ) οργάνωσαν ενδιαφέροντα, συνεργατικά και συμμετοχικά μαθήματα για το σύνολο των τάξεών τους. Παράλληλα, επισημάνθηκαν από το σύνολο των καθηγητών αρκετές πτυχές των μαθημάτων μουσικής που επιδέχονται διαφοροποιήσεις για τη βελτιστοποίηση της εξ αποστάσεως διδασκαλίας, όπως ο χρόνος (προετοιμασίας και μαθήματος), η οργάνωση (του υλικού, των εργασιών, της διδασκαλίας), ο τεχνολογικός εξοπλισμός, η ταχύτητα σύνδεσης στο ίντερνετ (χωρίς καθυστέρηση ήχου), τα εργαλεία και οι πλατφόρμες τηλε-εκπαίδευσης (μεγαλύτερη εξοικείωση, δωρεάν πρόσβαση σε λογισμικά). Κάποιοι τόνισαν ότι θα ήταν καλό να ξεκινούσε η σύγχρονη εξ αποστάσεως διδασκαλία νωρίτερα, ώστε να μην είχαν αναγκαστεί να περιοριστούν μόνο στην ασύγχρονη. Η ποικιλία των εκφρασμένων απόψεων για το μοντέλο της εξ αποστάσεως μαθητείας είναι χαρακτηριστική και διαφοροποιείται σε αυτούς που δηλώνουν ότι θα ήταν θετικό να υπήρχε περισσότερος ενθουσιασμός, και σε αρκετούς που δηλώνουν «τίποτα» ή «να μην ξαναγίνουν ποτέ».

Παρόλο που η εξ αποστάσεως διδασκαλία επιβλήθηκε απρόσμενα και απροετοίμαστα, οι εκπαιδευτικοί της μουσικής δεν δίστασαν να αναλάβουν δράση, να ενημερωθούν και να αναπτύξουν ψηφιακά εργαλεία για ένα αποτελεσματικότερο μάθημα (Kivi κ.ά., 2021). Αντιμετώπισαν επιτυχώς τις δυσκολίες και εξέφρασαν, με αυτόν τον τρόπο, την ψυχική ανθεκτικότητα για την οποία διακρίνονται, όπως προέκυψε και από άλλη μελέτη (Stachteas & Stachteas, 2020). Σίγουρα κάθε αλλαγή συνοδεύεται από κάποια απώλεια με συνέπειες δυσκολιών και απαιτείται χρόνος για την προσαρμογή στις νέες συνθήκες. Άλλοι αξιολόγησαν θετικά αυτήν την πρόκληση, άλλοι δυσκολεύτηκαν, κάποιοι στάθηκαν δίπλα σε αυτούς που προβληματίστηκαν, οργανώνοντας διαδικτυακές ημερίδες και σεμινάρια, στήθηκαν ομάδες στήριξης για δημιουργία υλικού σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης και φάνηκε ότι ο κοινωνικός ιστός, παρόλη την επιβεβλημένη απόσταση και απομόνωση, κρατήθηκε «συνδεδεμένος» και ενεργός.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Akoyunoglou, M., & N. Domnina (2021): "'Corona-Lessons' for Reaching Socially Disadvantaged Students in the Hybrid Music Classroom", στο: M. Pabst-Krueger & A. Ziegenmeyer (επιμ.), *Perspectives for Music Education in Schools after the Pandemic*, Publication of Music Teacher Associations in Europe, σ. 61–71.

Bandura, A. (1997): *Self-Efficacy: The Exercise of Control*, Freeman, New York.

Besser, A., S. Lotem & V. Zeigler-Hill (2020): "Psychological Stress and Vocal Symptoms among University Professors in Israel: Implications of the Shift to Online Synchronous Teaching during the COVID-19 Pandemic", *Journal of Voice*, https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.05.028.

Bowman, J. (2014): "Online Learning in Music: Foundations, Frameworks, and Practices", *Oxford Scholarship Online,* https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199988174.001.0001.

Braun, V., & V. Clarke (2006): "Using Thematic Analysis in Psychology", *Qualitative Research in Psychology* 3/2, σ. 77–101.

Brawner, B. M. (2020): "#SendHelpNow: Mental Wellness and Virtual Connection in the Age of Coronavirus", *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing,* https://doi.org/10.1111/jpm.12651.

Carey, L.B., W. A. Sadera, Q. Cai & S. Filipiak (2020): "Creating a Community of Practice for Educators Forced to Transition to Remote Teaching", στο: R. E. Ferdig, E. Baumgartner, R. Hartshorne, R. Kaplan-Rakowski & C. Mouza (επιμ.), *Teaching, Technology and Teacher Education. During the COVID-19 Pandemic: Stories from the Field*, Association for the Advancement of Computing in Education (AACE), σ. 251–256.

Cohen, L., L. Manion & K. Morrison (2007): *Research Methods in Education (6th ed.)*. Routledge, Oxford, UK.

Collie, R. J., & A. J. Martin (2016): "Adaptability: An Important Capacity for Effective Teachers", *Educational Practice and Theory* 38/1, σ. 27–39.

Encarnação, M., M. H. Vieira & G. Brunner (2021): "The Experience of Music Teachers from Portugal and Germany during the Covid-19 Pandemic: Hard Times and Creative Solutions", στο: M. Pabst-Krueger & A. Ziegenmeyer (επιμ.), *Perspectives for Music Education in Schools after the Pandemic*, Publication of Music Teacher Associations in Europe, σ. 61–71.

Eyles, A. M. (2018): "Teachers' Perspectives about Implementing ICT in Music Education", *Australian Journal of Teacher Education* 43/5, σ. 110–131.

Flett, G. L., & M. Zangeneh (2020): "Mattering as a Vital Support for People during the COVID-19 Pandemic: The Benefits of Feeling and Knowing that Someone Cares during Times of Crisis", *Journal of Concurrent Disorders* 2/1, σ. 106–123.

Galea, S., R.M. Merchant & N. Lurie (2020): "The Mental Health Consequences of COVID-19 and Physical Distancing", *JAMA Internal Medicine* 180/6, σ. 817–818.

Giorgi, A. (2012): "The Descriptive Phenomenological Psychological Method", *Journal of Phenomenological Psychology* 43, σ. 3–12.

IFS (2020). *Learning during the Lockdown: Real-Time Data on Children's Experiences during Home Learning*, The Institute for Fiscal Studies, https://ifs.org.uk/uploads/BN288-Learning-during-the-lockdown-1.pdf.

Kivi, A., D. Koniari, S. Özeke & H. Çeliktaş (2021): "Reactions and Good Practices to New Corona Conditions for Teaching Music in Schools by Music Teachers in Germany, Greece, and Turkey", στο: M. Pabst-Krueger & A. Ziegenmeyer (επιμ.), *Perspectives for Music Education in Schools after the Pandemic*, Publication of Music Teacher Associations in Europe, σ. 5–17.

Medňanská, I., & M. Jr. Strenáčiková (2021): "Reflection on Teaching Music in Schools in Slovakia during the Pandemic and Description of Online Teaching", στο: M. Pabst-Krueger & A. Ziegenmeyer (Eds.), *Perspectives for Music Education in Schools after the Pandemic*, Publication of Music Teacher Associations in Europe, σ. 18–27.

OECD (2020): *Strengthening Online Learning when Schools are Closed: The Role of Families and Teachers in Supporting Students during the COVID-19 Crisis*, OECD Publishings, Paris.

Pabst-Krueger, M., & A. Ziegenmeyer (επιμ.) (2021): *Perspectives for Music Education in Schools after the Pandemic*, Publication of Music Teacher Associations in Europe, https://www.eeme.gr/free-staff/papers/3161-perspectives.html.

Schiavio, A., M. Biasutti & P. A. Philippe (2021): "Creative Pedagogies in the Time of Pandemic: A Case Study with Conservatory Students", *Music Education Research* 23/2, σ. 167–178.

Smith, J., & Donovan, P. (2020). "The Impact of Coronavirus in Education: Some Personal Perspectives, *British Journal of Healthcare Assistants, 14*(5), σ. 237–239.

Spieker, B., & M. Koren (2021): "Perspectives of Music Education in Schools after COVID-19: The Potential of Digital Media", στο: M. Pabst-Krueger & A. Ziegenmeyer (επιμ.), *Perspectives for Music Education in Schools after the Pandemic,* Publication of Music Teacher Associations in Europe, σ. 49–60.

Stachteas, P., & C. Stachteas (2020): "The Psychological Impact of the COVID-19 Pandemic on Secondary School Teachers", *Psychiatriki* 31/4, σ. 293–301.

ΑΠΕ-ΜΠΕ (2020): «Ν. Κεραμέως: Ευχαριστώ την εκπαιδευτική κοινότητα για τη συμβολή της στο τιτάν[ε]ιο εγχείρημα της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης», https://www.amna.gr/home/article/513072/N-Kerameos-Eucharisto-tin-ekpaideutiki-koinotita-gia-ti-sumboli-tis-sto-titanio-egcheirima-tis-ex-apostaseos-ekpaideusis.

Απόφαση Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού 219786/884: «Οδηγίες σχετικά με την ασφαλή επαναλειτουργία των δομών καλλιτεχνικής εκπαίδευσης» (ΥΠΠΟΑ/ΓΓΣΠ/219786/884/15-5-2020).

Βερβέρης, Α., & Α. Αποστολής (2020): «Η εξ αποστάσεως διδασκαλία οργάνων στα Μουσικά Σχολεία κατά τη διάρκεια της καραντίνας του COVID-19», *Νέος Παιδαγωγός* 19, σ. 191–201.

ΚΕ.ΜΕ.ΤΕ. (2021): *Όψεις της τηλεκπαίδευσης κατά την περίοδο της πανδημίας: Μορφωτικές ανισότητες και συνέπειες στα εργασιακά δικαιώματα*, Κέντρο Μελετών και Τεκμηρίωσης της Ο.Λ.Μ.Ε.

Κοκκίδου, Μ. (2015): *Διδακτική της Μουσικής: Νέες προκλήσεις, νέοι ορίζοντες*, Fagotto books, Αθήνα.

Κοινή Υπουργική Απόφαση Αριθμ. Ια/Γ.Π.οικ. 35120/2020: «Κανόνες τήρησης αποστάσεων σε ιδιωτικές επιχειρήσεις, δημόσιες υπηρεσίες και άλλους χώρους συνάθροισης κοινού στο σύνολο της Επικράτειας, προς περιορισμό της διασποράς του κορωνοϊού COVID-19» (ΦΕΚ 2211/Β/7-6-2020).

Λακασάς, Α. (2021α): «Άγχος, θλίψη, ρουτίνα, διάσπαση προσοχής στα τηλεμαθήματα», εφημερίδα *Καθημερινή,* 1 Φεβρουαρίου 2021, https://www.kathimerini.gr/society/561247486/agchos-thlipsi-roytina-diaspasi-prosochis-sta-tilemathimata/.

Λακασάς, Α. (2021β): «Η ψυχική εξάντληση και το άγχος μαθητών», εφημερίδα *Καθημερινή*, 2 Φεβρουαρίου 2021, https://www.kathimerini.gr/society/561249553/i-psychiki-exantlisi-kai-to-agchos-mathiton/.

Τριανταφυλλάκη, Α. (2019): «Ο ρόλος της τεχνολογίας στην ανάπτυξη της μουσικής δημιουργικότητας. Νέες κατευθύνσεις και προοπτικές για την Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση», στο: Λελούδα Στάμου (επιμ.), *Διαλεκτική και πρωτοπορία στη μουσική παιδαγωγική,* Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη, σ. 183–198.

ΥΠΕΠΘ (2014): *Πρόγραμμα Σπουδών Μουσικής* (αναθεωρημένη έκδοση), http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/10875/1967_ΠΣ_ΜΟΥΣΙΚΗ_ΝΗΠ_ΔΗΜ_ΓΥΜΝ_ΑΝΑΝΑΡΤΗΤΕΟ.pdf.

ΥΠΕΠΘ (2010): *Νέο Σχολείο. Πρώτα ο μαθητής*, http://1dim-aei-thess.thess.sch.gr/neo_sxoleio.pdf.

Χρυσοστόμου, Σ. (2019): «Η μουσική διδασκαλία και μάθηση στην εποχή της ψηφιακής τεχνολογίας», στο: Λελούδα Στάμου (επιμ.), *Διαλεκτική και πρωτοπορία στη μουσική παιδαγωγική*, Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη, σ. 199–216.

Η διδασκαλία του πιάνου στο Μουσικό Σχολείο στην εποχή του Κορωνοϊού: Σενάριο για τις κλίμακες και τη σύνδεση συγχορδιών

Γερασιμούλα (Μέμα) Παπανδρίκου
& Άννα-Νατάσα Βαρβέρη

Η ειδική συνθήκη του πρώτου εγκλεισμού στο σπίτι μαθητών και εκπαιδευτικών, ως μέτρο για τον περιορισμό του Covid-19, από τις 11 Μαρτίου έως και τις 17 Μαΐου του 2020, ανέδειξε τη μεγάλη αναγκαιότητα αξιοποίησης των ΤΠΕ για την εκπαιδευτική διαδικασία, καθώς ο εκπαιδευτικός κόσμος στη χώρα μας κλήθηκε, για πρώτη φορά, να εφαρμόσει αποκλειστικά εξ αποστάσεως διδασκαλία στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.

Η διδασκαλία της μουσικής στην εξ αποστάσεως εκπαίδευση

Η εξ αποστάσεως εκπαίδευση (ΕξΑΕ) εφαρμόζεται εδώ και κάποια χρόνια σε προγράμματα Τριτοβάθμιας Εκπαίδευσης, εξαιτίας των διευκολύνσεων που προσφέρει η ιδιαίτερη δομή της (φοίτηση χωρίς μετακινήσεις σε προγράμματα υψηλής ποιότητας ανά τον κόσμο, δυνατότητες ασύγχρονης φοίτησης για εργαζόμενους ή και άλλων αυξημένων υποχρεώσεων ενηλίκους, πρόσβαση για όλους, κάλυψη πλήθους εκπαιδευτικών αναγκών κ.τ.λ.) (Λιοναράκης, 2001). Μοναδική προϋπόθεση για τη συμμετοχή στην ΕξΑΕ είναι η κτήση κατάλληλου ηλεκτρονικού εξοπλισμού, η καλή συνδεσιμότητα και η εξοικείωση του φοιτητή με τα ψηφιακά εργαλεία και τη χρήση ψηφιακού υλικού.

Από το 2015, χρηματοδοτήθηκαν από το ευρωπαϊκό ταμείο τα «Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα» που προσφέρθηκαν βιντεοσκοπημένα, μέσω της πλατφόρμας Open e-class, από πανεπιστημιακά ιδρύματα της χώρας, με ελεύθερη και δωρεάν πρόσβαση σε όλους (φοιτητές, μαθητές, επαγγελματίες), χωρίς όμως τη δυνατότητα διάδρασης (Αδαμοπούλου & Μυράλης, 2019). Ωστόσο, παρά την ποικίλη θεματολογία, σε ό,τι αφορά στη διδακτική των μουσικών οργάνων, δεν προσφέρονται εξ αποστάσεως προγράμματα από κανένα ελληνικό εκπαιδευτικό ίδρυμα εξαιτίας της ιδιαίτερης φύσης του μαθήματος (Αδαμοπούλου & Μυράλης, 2019).

Στη χώρα μας, τα τελευταία χρόνια, υπάρχει μια τάση για εφαρμογή σύγχρονων και ασύγχρονων εξ αποστάσεως δράσεων στην εκπαίδευση, πάντα, όμως,

συμπληρωματικά με την παροχή δια ζώσης εκπαίδευσης και όχι αποκλειστικά εξ αποστάσεως. Τονίζεται πως η εξοικείωση του εκπαιδευτικού στα ψηφιακά περιβάλλοντα έχει μεγάλη σημασία σε αυτήν τη μορφή εκπαίδευσης για τη θετική ανταπόκριση των μαθητών, ώστε να είναι σε θέση να δίνει σαφείς οδηγίες και κατευθύνσεις και να ενθαρρύνει τους εκπαιδευόμενους (Αναστασιάδης, 2014).

Σε σχέση με τη διδακτική της μουσικής, το είδος της γνώσης που φαίνεται να προσφέρεται ιδιαίτερα για εξ αποστάσεως μάθηση είναι οι φιλολογικές γνώσεις γύρω από τη μουσική, ενώ, αντιθέτως, η εξ αποστάσεως διδασκαλία ενός μουσικού οργάνου φαντάζει δυσλειτουργική. Ωστόσο, μέσω της τηλεδιάσκεψης, πλέον προσφέρεται και αυτή η δυνατότητα (Παπαπαναγιώτου, 2003).

Η Παπαπαναγιώτου (2003) αναφέρει ότι ένα σημαντικό πλεονέκτημα της ΕξΑΕ είναι ότι δίνει τη δυνατότητα ανάπτυξης των ειδικών ενδιαφερόντων των μαθητών γύρω από τη μουσική, κάτι που δεν υπάρχει χρόνος για να επιτευχθεί στο πλαίσιο ενός μονόωρου μαθήματος όπως αυτό της «Μουσικής» στα γενικά σχολεία και της «Ιστορίας της μουσικής» ή του «Υποχρεωτικού πιάνου» στα Μουσικά Σχολεία. Μέσω του διαδικτύου είναι δυνατή η ανταλλαγή οπτικοακουστικού υλικού ανάμεσα στον μαθητή και τον δάσκαλο ή μεταξύ συμμαθητών (Γκούντα, 2010). Επιπλέον, δημιουργείται μια συνθήκη τέτοια που ευνοεί την ανάληψη πρωτοβουλίας και την αυτενέργεια, καθώς ο μαθητής καλείται να στοχαστεί και να δράσει μόνος του, σε διάδραση με το εκπαιδευτικό υλικό που του παρέχεται. Σύμφωνα με τον John Dewey, η αξία της ενεργητικής συμμετοχής και της πρωτοβουλίας στη διαδικασία της μάθησης είναι πρωτεύουσας σημασίας, καθώς η εμπειρική προσέγγιση της γνώσης είναι πιο αποτελεσματική από το παρωχημένο δασκαλοκεντρικό μοντέλο διδασκαλίας (Κόκκος, 2008). Ευρήματα από πιλοτικές εφαρμογές προγραμμάτων "blended learning" στο εξωτερικό, συνδυασμού, δηλαδή, δια ζώσης και εξ αποστάσεως εκπαίδευσης, δείχνουν ότι οι μαθητές τείνουν να παρουσιάζουν υψηλότερη επίδοση (Αδαμοπούλου, 2018).

Η διδασκαλία του οργάνου, όπως συνηθίζεται, γίνεται ατομικά και βασίζεται στη δια ζώσης αλληλεπίδραση μαθητή και δασκάλου (Neuhaus, 1992). Ένας από τους βασικούς ρόλους του δασκάλου πιάνου είναι να οδηγεί την εξέλιξη της σχέσης δασκάλου-μαθητή σε δυναμική σχέση μεταξύ συνεργατών, παρέχοντας στον μαθητή τα κατάλληλα εργαλεία για να εμβαθύνει στην πιανιστική τέχνη (Neuhaus, 1992). Συνεπώς, ο/η σπουδαστής/στρια πιάνου καθοδηγείται να αποσαφηνίσει τους στόχους που πρέπει να επιδιώκει ως προς την ερμηνεία και την τεχνική, ώστε να είναι σε θέση να αυτενεργεί. Ωστόσο, η υποστηρικτική παρουσία του δασκάλου, για να καθοδηγήσει όλη αυτή τη διαδικασία, είναι απαραίτητη. Για την εκμάθηση πιάνου, έχει αναπτυχθεί πλήθος διαδικτυακών εφαρμογών που βασίζονται στην αυτενέργεια (Γκούντα, 2010). Σύμφωνα με τα παραπάνω, όμως, χωρίς την υποστήριξη δασκάλου, αυτές μπορούν να συμβάλλουν σε μια επιδερμική μόνο προσέγγιση της διδακτικής του οργάνου. Ωστόσο, τόσο οι παραπάνω εφαρμογές όσο και άλλα ψηφιακά εργαλεία που δεν αφορούν αποκλειστικά στη διδακτική του οργάνου, αποδείχθηκαν ιδιαίτερα χρήσιμα για την ανάπτυξη του

παρόντος διδακτικού σεναρίου αποκλειστικά για εξ αποστάσεως ασύγχρονη διδασκαλία στο πιάνο, παρόλο που, για τη διδασκαλία των μουσικών οργάνων, η χρήση των ψηφιακών εργαλείων φαντάζει ουτοπική.

Περιγραφή του διδακτικού σεναρίου

Για τις ανάγκες του μαθήματος πιάνου για τους μαθητές του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης, οργανώσαμε εκπαιδευτικό σενάριο για τη διδασκαλία των κλιμάκων και των συγχορδιών, με την αποκλειστική χρήση εξ αποστάσεως ασύγχρονης διδασκαλίας και ψηφιακών μέσων. Η άσκηση στον τρόπο δόμησης και υλοποίησης εκπαιδευτικών σεναρίων με τη χρήση των ΤΠΕ πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της επιμόρφωσης εκπαιδευτικών στη χρήση των ΤΠΕ στην εκπαιδευτική διαδικασία Β2 επιπέδου. Η συμμετοχή των μαθητών/τριών ήταν προαιρετική.

Ο τίτλος του διδακτικού σεναρίου είναι «Κλίμακες και σύνδεση συγχορδιών» και αφορά στα γνωστικά αντικείμενα «Υποχρεωτικό πιάνο» και «Πιάνο επιλογής» Μουσικού Σχολείου. Οργανώθηκε για εξ αποστάσεως ασύγχρονη διδασκαλία με βιωματική και διερευνητική προσέγγιση και έχει διάρκεια 3 διδακτικές ώρες.

Σύμφωνα με το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών (ΑΠΣ), το σενάριο εντάσσεται στην ενότητα «Κλίμακες-Αρπισμοί-Συγχορδίες» για την Τάξη Α΄ Λυκείου (5ο–6ο επίπεδο). Οι εμπλεκόμενες γνωστικές περιοχές είναι Πιάνο, Θεωρία της μουσικής, Αρμονία και Πληροφορική. Οι άξονες περιεχομένου του προγράμματος σπουδών του «Υποχρεωτικού πιάνου» και του «Πιάνου επιλογής» στους οποίους υπάγεται, είναι η μουσική ανάγνωση και τεχνική του πιάνου, η μουσική τεχνοτροπία και ερμηνεία, και η σύνδεση με άλλες μουσικές γνώσεις και δεξιότητες.

Απαραίτητα γνωστικά προαπαιτούμενα για τους μαθητές είναι οι στοιχειώδεις γνώσεις χρήσης Η/Υ, οι δεξιότητες αναζήτησης πληροφοριών και πολυμέσων στο διαδίκτυο, οι γνώσεις επιπέδου Θεωρίας 2 για τη διαστηματική δομή των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων, οι γνώσεις βασικής δακτυλοθεσίας στις μείζονες κλίμακες σε δύο οκτάβες (Πιάνο υποχρεωτικό & επιλογής Β΄ γυμνασίου - επίπεδο 2), οι γνώσεις βασικής δακτυλοθεσίας στις ελάσσονες κλίμακες (Πιάνο υποχρεωτικό & επιλογής Β΄ γυμνασίου - επίπεδο 2), οι γνώσεις σχηματισμού τρίφωνων μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών (Πιάνο υποχρεωτικό & επιλογής Β΄ γυμνασίου - επίπεδο 2) και η σύνδεση συγχορδιών σε διάφορες τονικότητες σύμφωνα με την ακολουθία I-IV-V-I (Πιάνο υποχρεωτικό & επιλογής Γ΄ γυμνασίου - επίπεδα 3–4).

Οι αναπτυγμένες δεξιότητες που απαιτούνται από τους μαθητές είναι η χρήση δοσμένης δακτυλοθεσίας, ο συγχρονισμός των δύο χεριών, η ανεξαρτησία των δυο χεριών, η ευλυγισία του καρπού, το πέρασμα του αντίχειρα και η επέκταση της παλάμης, και ο έλεγχος κρούσης των πλήκτρων ως προς την άρθρωση και τους τρόπους παιξίματος (λεγκάτο).

Ο σκοπός του σεναρίου είναι η γνώση του πιάνου και η ανάπτυξη δεξιοτήτων τεχνικής, η χρήση του οργάνου ως γενικό εργαλείο αναφοράς για την ευρύτε-

ρη μουσική παιδεία του/της μαθητή/τριας σε σχέση με άλλα μουσικά μαθήματα του Μουσικού Σχολείου και η πρακτική εξερεύνηση της μουσικής. Ειδικότερα, οι γνωστικοί στόχοι που τέθηκαν αφορούν: α) στην εκμάθηση του σχηματισμού των μειζόνων κλιμάκων σε δύο οκτάβες, όπως επίσης των αρμονικών και μελωδικών ελασσόνων κλιμάκων σε δύο οκτάβες, β) στη χρήση της σωστής δακτυλοθεσίας για κάθε κλίμακα ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, γ) στη γνώση του τρόπου συνδεσμολογίας βασικών συγχορδιών σύμφωνα με την ακολουθία I-II^{6}-I$^{6}_{4}$-V^{7}-I στις παραπάνω κλίμακες και δ) στην εκτέλεση της παραπάνω συνδεσμολογίας στο πιάνο. Επίσης, οι συναισθηματικοί και ψυχοκινητικοί στόχοι αυτού του σεναρίου είναι αφενός η διδασκαλία ενός όχι και τόσο δημοφιλούς πεδίου της διδακτικής του πιάνου με τρόπο διασκεδαστικό και παιγνιώδη, με τη χρήση των ΤΠΕ, και αφετέρου η αυτοπεποίθηση που θα προκύψει από τη βαθύτερη και πιο ομαδοποιημένη γνώση των κλιμάκων και από τη συμβολή της αποκτηθείσας γνώσης στο μάθημα της Αρμονίας. Τέλος, επιθυμία μας ήταν οι μαθητές να βιώσουν τη χαρά της ανακάλυψης που προκύπτει από τη διερευνητική προσέγγιση των πιο κατάλληλων δακτυλισμών.

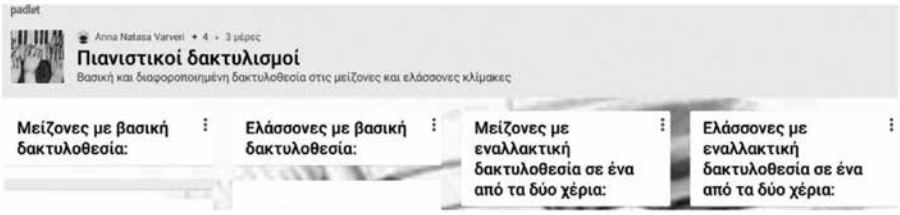
Απαραίτητα μέσα και υλικά για την εκπόνηση του σεναρίου είναι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής με σύνδεση στο διαδίκτυο για κάθε μαθητή, μια συσκευή βιντεοσκόπησης ή κινητό για κάθε μαθητή και πιάνο ή αρμόνιο.

Οργάνωση και εφαρμογή του διδακτικού σεναρίου

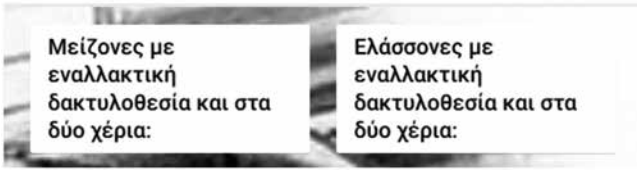
Η εφαρμογή του σεναρίου αποκλειστικά με εξ αποστάσεως διδασκαλία απαίτησε σημαντική προετοιμασία από μέρους μας, καθώς, με το απροειδοποίητο κλείσιμο των σχολείων, δεν υπήρξε δυνατότητα επεξήγησης των εργασιών και εμψύχωσης των μαθητών/τριών δια ζώσης. Οι οδηγίες εγκατάστασης και χρήσης των ηλεκτρονικών εργαλείων καταγράφηκαν με λεπτομέρειες και παραδείγματα, για να εξαλειφθούν όσο το δυνατόν περισσότερο η αδυναμία κατανόησης, η απογοήτευση και η εγκατάλειψη. Αρχικά, δημιουργήσαμε ηλεκτρονικές τάξεις στην πλατφόρμα edu.msth.gr του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης και λογαριασμό με δύο τάξεις στη συνεργατική πλατφόρμα Padlet. Στη συνέχεια, αναζητήσαμε, ανασύραμε και αναρτήσαμε στην πλατφόρμα Padlet αρχεία pdf με κλίμακες από τη διαδικτυακή Μουσική Βιβλιοθήκη Petrucci (IMSLP). Ελέγξαμε τις δυνατότητες της πλατφόρμας Padlet (λήψη, ανάρτηση, ρυθμίσεις συμμετοχικότητας) και καταγράψαμε σαφείς οδηγίες για τους μαθητές τόσο για το Padlet όσο και για τη χρήση της διαδικτυακής εφαρμογής καταγραφής παρτιτούρας Noteflight 7, δημιουργώντας παραδείγματα σύνδεσης συγχορδιών στο πρόγραμμα για τους μαθητές. Τέλος, ελέγξαμε τις δυνατότητες του εργαλείου *Noteflight* (ευκολία χρήσης, ευκολία ανταπόκρισης, δυνατότητα εξαγωγής pdf).

Σε ό,τι αφορά στις δραστηριότητες, η πρώτη διδακτική ώρα περιελάμβανε 4 δραστηριότητες. Στην 1η δραστηριότητα, ζητήσαμε από τους μαθητές να επισκεφτούν την πρώτη τάξη που δημιουργήσαμε στον ιστότοπο Padlet και να μελετή-

σουν τον σχηματισμό μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων, που παρουσιαζόταν σε 2 αρχεία pdf αναρτημένα εκεί, από τις εκπαιδευτικούς. Ζητήθηκε η μελέτη όλων των δοσμένων κλιμάκων και η εκτέλεσή των μειζόνων κλιμάκων Ρε και Φα και των σχετικών ελασσόνων Σι και Ρε, με πειραματισμό στους δακτυλισμούς στο πιάνο. Στη 2η δραστηριότητα, δόθηκαν αναλυτικές οδηγίες για τη λήψη υλικού από την πλατφόρμα Padlet σε αρχείο pdf, με όλες τις μείζονες και κάποιες ελάσσονες κλίμακες, αναπτυγμένες σε δύο οκτάβες, σε ευθεία κίνηση, με δακτυλισμούς. Οι μαθητές παρακινήθηκαν να παρατηρήσουν τη δοσμένη δακτυλοθεσία στις κλίμακες, συγκρίνοντας τη δική τους σκέψη με την ενδεδειγμένη. Στην 3η δραστηριότητα, ζητήσαμε από τους μαθητές να μεταβούν στον ιστότοπο της δεύτερης ηλεκτρονικής τάξης του Padlet και να συμπληρώσουν τις στήλες που δημιουργήσαμε, ομαδοποιώντας τις κλίμακες σύμφωνα με τους σωστούς δακτυλισμούς που χρησιμοποιούνται στο πιάνο (Εικόνες 1α, 1β).



Εικόνα 1α. Φύλλο εργασίας 1, δραστηριότητα 3.



Εικόνα 1β. Φύλλο εργασίας 1, δραστηριότητα 3.

Τέλος, στην 4η δραστηριότητα, οι μαθητές όφειλαν να εκτελέσουν μία μείζονα και μία ελάσσονα κλίμακα στο πιάνο, να βιντεοσκοπήσουν τα δάχτυλά τους κατά την εκτέλεση με συσκευή βιντεοσκόπησης ή κινητό, απαραίτητα με τη συγκατάθεση του γονέα, και να αναρτήσουν τη βιντεοσκόπησή τους στο Padlet.

Η δεύτερη διδακτική ώρα περιελάμβανε 4 δραστηριότητες για τη σύνδεση συγχορδιών σε πτωτικό σχήμα. Στην 1η δραστηριότητα, δόθηκε ο υπερσύνδεσμος της δωρεάν διαδικτυακής εφαρμογής καταγραφής παρτιτούρας Noteflight (https://www.noteflight.com/) και αναλυτικές γραπτές οδηγίες χρήσης, μαζί με βιντεοσκοπημένες οδηγίες χρήσης στα αγγλικά από τον δικτυακό τόπο (https://youtu.be/eZ3yHvFhH-k). Στη 2η δραστηριότητα, δόθηκε φύλλο εργασίας με τη σύνδεση συγχορδιών: I-II^{6}-I$^{6}_{4}$-V^{7}-I στη Ντο μείζονα και στη Λα ελάσσονα, ως παράδειγμα, προκειμένου να το μελετήσουν και να γράψουν στην εφαρμογή τις

ίδιες συνδέσεις στις μείζονες κλίμακες Ρε και Φα, και στις σχετικές ελάσσονες Σι και Ρε. Στην 3η δραστηριότητα, δόθηκαν οδηγίες για την επιστροφή της εργασίας στην πλατφόρμα Padlet. Τέλος, ως 4η δραστηριότητα, οι μαθητές κλήθηκαν να κάνουν εξάσκηση στο πιάνο τις συνδέσεις που δημιούργησαν και να τις μάθουν από μνήμης.

Η τρίτη διδακτική ώρα αφορούσε στην ηχογράφηση πτώσης σε διαφορετικές κλίμακες. Ως 1η δραστηριότητα, δόθηκε ο δικτυακός τόπος του ελεύθερου λογισμικού καταγραφής και επεξεργασίας ήχου Audacity (www.audacityteam.org) καθώς και ο δικτυακός τόπος του ΚΕΠΛΗΝΕΤ Κυκλάδων (https://youtu.be/xaFMQG-yQco), με οδηγίες εγκατάστασης και χρήσης του Audacity. Στη συνέχεια, ζητήθηκε από τους/τις μαθητές/τριες να εγκαταστήσουν το πρόγραμμα στους υπολογιστές τους. Στη 2η δραστηριότητα, τους δόθηκε οδηγία να παίξουν στο πιάνο από μνήμης τις συνδέσεις που δημιούργησαν την προηγούμενη διδακτική ώρα και να ηχογραφήσουν την εκτέλεση με το Audacity. Τέλος, στην 3η δραστηριότητα, ζητήθηκε από τους μαθητές να ανεβάσουν το αρχείο ήχου που δημιούργησαν στη συνεργατική πλατφόρμα Padlet.

Όσον αφορά στην αξιολόγηση, αυτή επιτυγχάνεται τόσο από την αυτοαξιολόγηση των μαθητών/τριών όταν παρατηρούν τις αναρτήσεις τους σε σχέση με τις αναρτήσεις των συμμαθητών/τριών τους στη συνεργατική πλατφόρμα Padlet, όσο και από τον εκπαιδευτικό.

Ως επέκταση του σχεδίου μαθήματος, προτείνεται να πραγματοποιηθούν οι ακόλουθες δραστηριότητες:

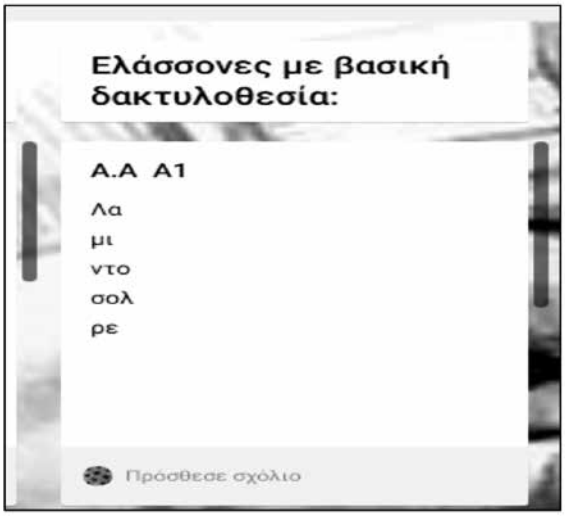
- Εμπλουτισμός του διδακτικού υλικού (υπόλοιπες ελάσσονες κλίμακες, αρπισμοί, δευτερεύουσες συνδέσεις συγχορδιών)
- Χρήση άλλων ηλεκτρονικών εργαλείων (π.χ. Musescore)
- Σύνθεση μικρού μουσικού κομματιού με τη χρήση της συγκεκριμένης συνδεσμολογίας συγχορδιών
- Ανίχνευση της συγκεκριμένης συνδεσμολογίας σε δοσμένα μουσικά έργα
- Εμπλουτισμός του σεναρίου με πιο συνεργατικές δραστηριότητες για την προσέγγιση της γνώσης με πιο διασκεδαστικό τρόπο.

Αποτελέσματα

Οι μαθητές στους οποίους απευθύνθηκε η συγκεκριμένη δραστηριότητα ήταν τέσσερις σε αριθμό. Στο πρώτο φύλλο εργασίας, με βάση την προσωπική επικοινωνία με τους μαθητές, δηλώθηκε από τους ίδιους η πρόθεσή τους να εκπονήσουν την εργασία, αλλά εν τέλει ανταποκρίθηκαν μόνο τρεις μαθήτριες, συμπληρώνοντας το 1ο παραδοτέο στην πλατφόρμα Padlet με το ζητούμενο τρόπο. Το 2ο παραδοτέο ζητούμενο του 1ου φύλλου εργασίας, ενώ εκπονήθηκε και αναρτήθηκε στην πλατφόρμα Padlet, από τη μία μαθήτρια δεν είναι με τον σωστό τρόπο, ώστε να φαίνεται ως βίντεο, που ήταν το ζητούμενο (Πίνακας 1 & Εικόνα 2).

Πίνακας 1. Παραδοτέα 1ου φύλλου εργασίας.

1ο φύλλο εργασίας		
	3η δραστηριότητα	4η δραστηριότητα
Σύνολο μαθητών	4	4
Ανάρτηση	3	2
Λάθος ανάρτηση		1

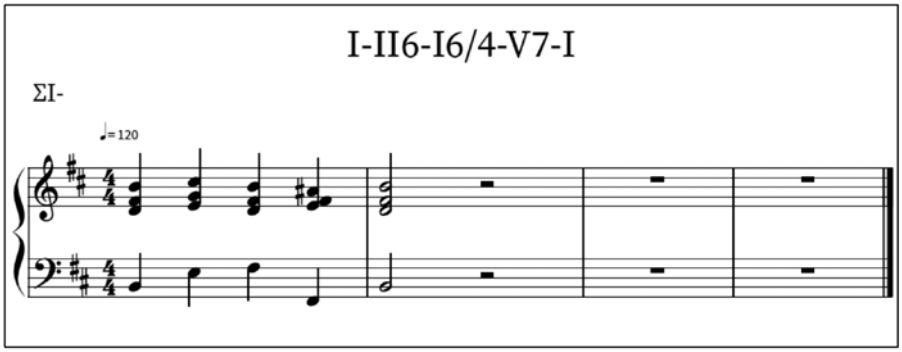


Εικόνα 2. Ενδεικτικές αποκρίσεις μαθητών (1ο φύλλο εργασίας, 3η δραστηριότητα).

Στο δεύτερο και τρίτο φύλλο εργασίας μόνον δύο από τις μαθήτριες ανάρτησαν παραδοτέα (Πίνακας 2 & Εικόνα 3).

Πίνακας 2. Παραδοτέα 2ου και 3ου φύλλου εργασίας.

	2ο φύλλο εργασίας	**3ο φ**ύλλο εργασίας
	3η δραστηριότητα	3η Δραστηριότητα
Σύνολο μαθητών	4	4
Ανάρτηση	2	2



Εικόνα 3. Ενδεικτικές αποκρίσεις μαθητών, 2ο φύλλο εργασίας, 3η δραστηριότητα.

Συζήτηση

Σε ό,τι αφορά στους παράγοντες που ενδέχεται να επηρέασαν τη συμμετοχή των μαθητών/τριών, η σημαντικότερη δυσκολία αφορά στην εξ αποστάσεως προσέγγιση, με την οποία οι μαθητές/τριες δεν είναι εξοικειωμένοι/ες. Η απουσία της δια ζώσης άμεσης επεξήγησης των ζητούμενων δραστηριοτήτων και της εμψύχωσης από τις εκπαιδευτικούς, έπαιξαν μεγάλο ρόλο στη δυσκολία ανταπόκρισης εκ μέρους τους και στα αρκετά λάθη κατά την υλοποίηση των δραστηριοτήτων. Παρατηρήθηκε έλλειψη αυτοπειθαρχίας, η οποία αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την αυτενέργεια των μαθητών/τριών και την τήρηση των προβλεπόμενων χρονικών ορίων. Επιπλέον, παρατηρήθηκε τάση να πραγματοποιήσουν τις δραστηριότητες βιαστικά και απρόσεκτα, γεγονός που κρίνεται ότι επηρεάστηκε από την έλλειψη εμπειρίας για αυτενέργεια. Τέλος, διαπιστώθηκε αδυναμία εκ μέρους τους να διαβάσουν με προσοχή τις δοσμένες οδηγίες και να τις ακολουθήσουν κατά γράμμα.

Πιο συγκεκριμένα, στη 2η διδακτική ώρα του 2ο φύλλου εργασίας, το Noteflight προκάλεσε μεν το ενδιαφέρον των μαθητών/τριών, αλλά δυσκολεύτηκαν στη χρήση του, παρά τις αναλυτικές οδηγίες που τους δόθηκαν, με αποτέλεσμα να απαιτηθεί περισσότερο από μία διδακτική ώρα των 45΄ για την υλοποίηση των δραστηριοτήτων. Ειδικά, όσον αφορά στη μία από τις μαθήτριες που έχει μαθησιακές δυσκολίες, δεν κατέστη δυνατό να κατανοήσει τις οδηγίες του φύλλου εργασιών για τη δημιουργία συγκεκριμένης συνδεσμολογίας σε τέσσερις κλίμακες, ακολουθώντας το δοσμένο παράδειγμα, με συνέπεια να απαιτηθούν επιπλέον επεξηγήσεις κατά τη διάρκεια της σύγχρονης τηλεκπαίδευσης σε τρία συνεχόμενα μαθήματα.

Επίσης, ένας άλλος παράγοντας που εικάζεται ότι επηρέασε τη συμμετοχή των μαθητών/τριών, όπως προέκυψε από τις συζητήσεις που είχαμε μαζί τους, ήταν ο ανταγωνισμός με τα άλλα διδακτικά αντικείμενα που κλήθηκαν να παρακολουθήσουν με τηλεκπαίδευση, όπως επίσης, ο χρόνος και η βαρύτητα που αναγκάστηκαν να αφιερώσουν σε αυτά. Επιπλέον, η ψυχολογική πίεση που φαίνεται

να βίωσαν τα παιδιά στον κατ' οίκον περιορισμό, εξαιτίας των μέτρων για τον κορωνοϊό, ενδέχεται να επηρέασαν τη στάση τους απέναντι στη συγκεκριμένη «μη υποχρεωτική» εργασία.

Όσον αφορά στους παράγοντες που παρακίνησαν τις μαθήτριες να ασχοληθούν με το σενάριο και συνέβαλαν με θετικό τρόπο στην υλοποίηση του, θεωρούμε ότι αυτοί ήταν η ενασχόλησή τους με χρήσιμες εφαρμογές μουσικής, όπως το διαδικτυακό πρόγραμμα καταγραφής παρτιτούρας Noteflight και το πρόγραμμα καταγραφής και επεξεργασίας ήχου Audacity, με τις οποίες δεν είχαν ασχοληθεί ξανά στο παρελθόν, και η διαβεβαίωση ότι το σενάριο θα τις βοηθήσει να εμπεδώσουν τις γνώσεις τους στο μάθημα της Αρμονίας.

Συμπεράσματα

Οι μαθητές/τριες κλήθηκαν να αναπτύξουν δεξιότητες τεχνικής, να αξιοποιήσουν το πιάνο ως γενικό εργαλείο αναφοράς για την ευρύτερη μουσική παιδεία τους σε σχέση με άλλα μουσικά μαθήματα του Μουσικού Σχολείου, να εξερευνήσουν πρακτικά τη μουσική και να πειραματιστούν με τους δακτυλισμούς, χρησιμοποιώντας διαδικτυακές εφαρμογές και εργαλεία. Η υλοποίηση του σεναρίου πραγματοποιήθηκε ικανοποιητικά, αν και με πολλές δυσκολίες. Οι δυσκολίες αυτές αφορούσαν κυρίως στην πρωτόγνωρη, για τα εκπαιδευτικά δεδομένα της ελληνικής Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, επαφή των μαθητών με ασύγχρονους εξ αποστάσεως τρόπους διδασκαλίας, σε αντίθεση με τη συνηθισμένη πρακτική της «πρόσωπο με πρόσωπο» διδασκαλίας. Συνολικά, διαπιστώθηκε πως η χρήση των ΤΠΕ δύναται να εμπλουτίσει τις διδακτικές μεθόδους για τη διδασκαλία του οργάνου με τρόπο δημιουργικό (Βαρβέρη & Παπανδρίκου, 2021). Σύμφωνα με τα ευρήματα έρευνας των Βερβέρη & Αποστολή για την εξ αποστάσεως διδασκαλία των οργάνων στα Μουσικά Σχολεία (2020), προκύπτει ότι τα μέγιστα οφέλη αποκομίζονται όταν χρησιμοποιούνται τα ψηφιακά εργαλεία παράλληλα με τη δια ζώσης διδασκαλία. Η εφαρμογή του παρόντος σεναρίου, ως ασύγχρονης εξ αποστάσεως δράσης κατά την απρόσμενη διακοπή της δια ζώσης διδασκαλίας, δείχνει να επιβεβαιώνει τα ευρήματα αυτά. Ωστόσο, θα είχε ενδιαφέρον να διερευνηθεί ακόμα περισσότερο η αξία της χρήσης των ψηφιακών μέσων τόσο ως επικουρικών, σε μεικτά μοντέλα διδασκαλίας, όσο και ως αποκλειστικού τρόπου διδασκαλίας του πιάνου.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αδαμοπούλου, Κ. & Γ. Μυράλης (2019): «Εξ αποστάσεως εκπαίδευση στη μουσική στην Ελλάδα και στην Κύπρο», στο: Θ. Ράπτης & Δ. Κόνιαρη (επιμ.), *Μουσική Εκπαίδευση και Κοινωνία: Νέες Προκλήσεις, Νέοι Προσανατολισμοί* (Πρακτικά 8ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη, 23-25 Νοεμβρίου 2018), ΕΕΜΕ, Θεσσαλονίκη, σ. 569–575.

Αναστασιάδης, Π. (2014):«Η έρευνα για την ΕξΑΕ με τη χρήση των ΤΠΕ (e-learning) στο Ελληνικό Τυπικό Εκπαιδευτικό Σύστημα. Ανασκόπηση και προοπτικές για την Πρωτοβάθμια, Δευτεροβάθμια και Τριτοβάθμια Εκπαίδευση», *Ανοικτή Εκπαίδευση: Το Περιοδικό για την Ανοικτή και εξ Αποστάσεως Εκπαίδευση και την Εκπαιδευτική Τεχνολογία* 10/1, σ. 5–32, https://doi.org/10.12681/jode.9809.

Βαρβέρη, Α., Ν. & Γ. Παπανδρίκου (2021): «Η διδασκαλία του πιάνου στο Μουσικό Σχολείο την εποχή του covid-19: Εξ αποστάσεως ασύγχρονη διδακτική προσέγγιση της σπουδής "Arabesque" του F. Burgmüller», στο: Χ. Τσιχουρίδης κ.ά. (επιμ), *6ο Διεθνές Συνέδριο για την Προώθηση της Εκπαιδευτικής Καινοτομίας* (Πρακτικά Συνεδρίου, Λάρισα, 16–18 Οκτωβρίου 2020), ΕΕΠΕΚ, Λάρισα, τόμος Γ΄, σ. 1033–1043, https://synedrio.eepek.gr/el/to-synedrio/praktika-synedriou.

Βερβέρης, Α. & Α. Αποστολής (2020): «Η εξ αποστάσεως διδασκαλία οργάνων στα Μουσικά Σχολεία κατά τη διάρκεια της καραντίνας του COVID-19», *Νέος Παιδαγωγός* 19/1, σ. 191–201, http://neospaidagogos.online/files/19_Teyxos_Neou_Paidagogou_Ioulios_2020.pdf.

Γκούντα, Ν. (2010): *Πολυμεσικές εφαρμογές στη μουσικοπαιδαγωγική: Μια προσέγγιση στη διδασκαλία σπουδών πιάνου*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Υπολογιστών, Πολυτεχνική Σχολή, ΑΠΘ.

ΙΕΠ (2015): *Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Μαθημάτων Μουσικής Παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία (Γυμνάσια, Λύκεια)*, Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, Υπουργική Απόφαση (Αριθμ. 203617/Δ2. ΦΕΚ 2858/τ.Β/2015), https://www.minedu.gov.gr/dimofili/17122-31-12-15.

Κόκκος, Α. (2008): *Εισαγωγή στην εκπαίδευση ενηλίκων: Θεωρητικές προσεγγίσεις*, Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα.

Λιοναράκης, Α. (2001): *Απόψεις και προβληματισμοί για την ανοικτή και εξ αποστάσεως εκπαίδευση*, Προπομπός, Αθήνα.

Neuhaus, H. (1992): *Η πιανιστική τέχνη*, Νάσος, Αθήνα.

Παπαπαναγιώτου, Ξ. (2003): «Μουσική, μάθηση και επικοινωνία: Χρήση του διαδικτύου στη Δευτεροβάθμια μουσική εκπαίδευση», στο: Μ. Ιωσηφίδου & Ν. Τζιμόπουλος (επιμ.), *Αξιοποίηση των τεχνολογιών της πληροφορίας και της επικοινωνίας στη διδακτική πράξη* (Πρακτικά 2ου Πανελληνίου Συνεδρίου των Εκπαιδευτικών για τις ΤΠΕ, Σύρος, 9–11 Μαρτίου 2003), Εκδόσεις Νέων Τεχνολογιών, Σύρος, σ. 456–461.

Παράρτημα

1. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

1.1. Τίτλος: Κλίμακες και σύνδεση συγχορδιών

1.2. Γνωστικό αντικείμενο: Υποχρεωτικό πιάνο και Πιάνο επιλογής Μουσικού Σχολείου. Ενότητα: Κλίμακες-αρπισμοί-συγχορδίες

1.3. Τάξη: Α΄ Λυκείου (5ο–6ο επίπεδο)

1.4. Εμπλεκόμενες γνωστικές περιοχές: Πιάνο, Θεωρία μουσικής, Αρμονία, Πληροφορική

1.5. Συμβατότητα με το Α.Π.Σ:

Άξονες περιεχομένου του προγράμματος σπουδών υποχρεωτικού πιάνου (οργανωτές γνώσεων-δεξιοτήτων-συμπεριφορών):

- Μουσική ανάγνωση και τεχνική του πιάνου
- Άρθρωση, ήχος και προσωδία
- Σύνδεση με άλλες μουσικές γνώσεις και δεξιότητες

1.6. Γνωστικά προαπαιτούμενα:

1.6.1. Προαπαιτούμενες γνώσεις:

- Στοιχειώδεις γνώσεις χρήσης Η/Υ
- Δεξιότητες αναζήτησης πληροφοριών και πολυμέσων στο διαδίκτυο
- Γνώσεις επιπέδου Θεωρίας 2 για τη διαστηματική δομή των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων
- Γνώσεις βασικής δακτυλοθεσίας στις μείζονες κλίμακες σε 2 οκτάβες (Πιάνο υποχρεωτικό Β΄ γυμνασίου - επίπεδο 2)
- Γνώσεις βασικής δακτυλοθεσίας στις ελάσσονες κλίμακες (Πιάνο υποχρεωτικό Β΄ γυμνασίου - επίπεδο 2)
- Γνώσεις σχηματισμού τρίφωνων μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών (Πιάνο υποχρεωτικό Β΄ γυμνασίου - επίπεδο 2)
- Σύνδεση συγχορδιών σε διάφορες τονικότητες σύμφωνα με την ακολουθία I-IV-V-I. (Πιάνο υποχρεωτικό Γ΄ γυμνασίου - επίπεδο 3–4)

1.6.2. Ανεπτυγμένες δεξιότητες:

- Χρήση δακτυλοθεσίας
- Συγχρονισμός των δύο χεριών
- Ανεξαρτησία των δυο χεριών
- Ευλυγισία του καρπού
- Πέρασμα του αντίχειρα
- Επέκταση της παλάμης
- Έλεγχος της κρούσης των πλήκτρων ως προς την άρθρωση και τους τρόπους παιξίματος (στακάτο, λεγκάτο) σε σχέση με τις δυνατότητες του οργάνου και του τρόπου παραγωγής ήχου σε αυτό

1.7. Πιθανές δυσκολίες, παρανοήσεις:

- Δυσκολίες συνδεσιμότητας
- Δυσκολίες αυτοπειθαρχίας και αυτενέργειας χωρίς την επίβλεψη δασκάλου
- Δυσκολίες τήρησης συγκεκριμένου χρονοδιαγράμματος εξαιτίας της «χαλαρής» δομής της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης
- Δυσκολίες χρήσης των λογισμικών εργαλείων

1.8. Σκοπός:

- Η γνώση του πιάνου και η ανάπτυξη δεξιοτήτων τεχνικής και ερμηνείας
- Η χρήση του οργάνου ως γενικό εργαλείο αναφοράς για την ευρύτερη μουσική παιδεία του/της μαθητή/τριας σε σχέση με άλλα μουσικά μαθήματα του Μουσικού Σχολείου
- Η πρακτική εξερεύνηση της μουσικής

1.9. Μαθησιακοί γνωστικοί στόχοι:

Μετά την ολοκλήρωση των 3 διδακτικών ωρών, οι μαθητές αναμένεται να είναι σε θέση να προσθέσουν στην τακτική μελέτη τους νέους τρόπους μελέτης των κλιμάκων και των συγχορδιών. Πιο συγκεκριμένα, να μάθουν:

- Τον σχηματισμό των μειζόνων κλιμάκων σε 2 οκτάβες
- Τον σχηματισμό των αρμονικών και μελωδικών ελασσόνων κλιμάκων σε δύο οκτάβες
- Τη σωστή δακτυλοθεσία για κάθε κλίμακα ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της
- Τον τρόπο συνδεσμολογίας βασικών συγχορδιών, σύμφωνα με την

ακολουθία I-II^{6}-I$^{6}_{4}$-V^{7}-I, στις κλίμακες Ρε και Φα μείζονες και στις σχετικές ελάσσονες Σι και Ρε.

- Να εκτελούν την παραπάνω συνδεσμολογία στο πιάνο

1.10. Συναισθηματικοί και ψυχοκινητικοί στόχοι:

- Διδασκαλία ενός όχι και τόσο δημοφιλούς πεδίου της διδακτικής του πιάνου με τρόπο διασκεδαστικό και παιγνιώδη, με τη χρήση των ΤΠΕ
- Αυτοπεποίθηση από τη βαθύτερη και πιο ομαδοποιημένη γνώση των κλιμάκων
- Αυτοπεποίθηση από τη συμβολή της αποκτηθείσας γνώσης στο μάθημα της Αρμονίας
- Χαρά της ανακάλυψης, βιωματική προσέγγιση των πιο κατάλληλων δακτυλισμών

1.11. Οργάνωση διδασκαλίας, ρόλος εκπαιδευτικού, υλικοτεχνική υποδομή, διδακτικά μέσα και υλικό:

1.11.1. Οργάνωση τάξης - Προσέγγιση

Το σενάριο οργανώνεται για εξ αποστάσεως ασύγχρονη διδασκαλία με προσέγγιση βιωματική και διερευνητική

1.11.2. Διάρκεια: 3 διδακτικές ώρες

1.11.3. Μέσα-υλικά:

- Ηλεκτρονικός υπολογιστής με σύνδεση στο διαδίκτυο για κάθε μαθητή
- Συσκευή βιντεοσκόπησης για κάθε μαθητή
- Πιάνο ή αρμόνιο

1.11.4. Προετοιμασία:

- Δημιουργία από τον/την εκπαιδευτικό ηλεκτρονικής τάξης στην πλατφόρμα edu.msth.gr του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης
- Δημιουργία από τον/την εκπαιδευτικό λογαριασμού στη συνεργατική πλατφόρμα Padlet
- Αναζήτηση, ανάσυρση και ανάρτηση αρχείων pdf με κλίμακες από τη Διαδικτυακή Μουσική Βιβλιοθήκη Petrucci (IMSLP) για τις δραστηριότητες στην πλατφόρμα Padlet
- Έλεγχος των δυνατοτήτων της πλατφόρμας Padlet (λήψη, ανάρτηση, ρυθμίσεις συμμετοχικότητας)

- Καταγραφή σαφών οδηγιών για τους μαθητές, για τη χρήση της διαδικτυακής εφαρμογής καταγραφής παρτιτούρας Noteflight
- Δημιουργία παραδείγματος για τους μαθητές σύνδεσης συγχορδιών στο Noteflight
- Έλεγχος των δυνατοτήτων του εργαλείου Noteflight (ευκολία χρήσης, ευκολία ανταπόκρισης, δυνατότητα εξαγωγής pdf)

2. ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

2.1. Περιγραφή δραστηριοτήτων:

1η διδακτική ώρα: Η δακτυλοθεσία στις κλίμακες (βασική και εναλλακτική)

1η δραστηριότητα (15΄)

Ζητείται από τους μαθητές να επισκεφτούν τον ιστότοπο Padlet και να μελετήσουν τον σχηματισμό μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων, ο οποίος παρουσιάζεται σε 2 αρχεία pdf, αναρτημένα εκεί από την εκπαιδευτικό. Ζητείται η μελέτη όλων των δοσμένων κλιμάκων και η εκτέλεσή των μειζόνων κλιμάκων Ρε και Φα και των σχετικών ελασσόνων Σι και Ρε, με πειραματισμό στους δακτυλισμούς στο πιάνο.

2η δραστηριότητα (5΄)

Δίνεται καθοδήγηση για λήψη υλικού από την πλατφόρμα Padlet σε αρχείο pdf, με όλες τις μείζονες και κάποιες ελάσσονες κλίμακες, αναπτυγμένες σε δύο οκτάβες, σε ευθεία κίνηση, με δακτυλισμούς. Οι μαθητές παρακινούνται να παρατηρήσουν τη δοσμένη δακτυλοθεσία στις κλίμακες, συγκρίνοντας τη δική τους σκέψη με την ενδεδειγμένη.

3η δραστηριότητα (10΄)

Ζητείται από τους μαθητές να μεταβούν στον ιστότοπο και να συμπληρώσουν τα ζητούμενα. Δίνονται σχετικές οδηγίες.

4η δραστηριότητα (15΄)

Ζητείται από τους μαθητές να εκτελέσουν μία μείζονα και μία ελάσσονα κλίμακα στο πιάνο, και να βιντεοσκοπήσουν τα δάχτυλά τους κατά την εκτέλεση, με τη συγκατάθεση του γονέα. Στη συνέχεια, ζητείται από τους μαθητές να αναρτήσουν τα αρχεία βίντεο στη συνεργατική πλατφόρμα Padlet.

2η διδακτική ώρα: Σύνδεση συγχορδιών - Πτωτικό σχήμα

1η δραστηριότητα (10΄)

Δίνεται ο υπερσύνδεσμος της δωρεάν διαδικτυακής εφαρμογής καταγραφής-παρτιτούρας Noteflight (https://www.noteflight.com/) και αναλυτικές γραπτές οδηγίες χρήσης, μαζί με βιντεοσκοπημένες οδηγίες χρήσης στα Αγγλικά από τον δικτυακό τόπο: https://youtu.be/eZ3yHvFhH-k

2η δραστηριότητα (20΄)

Δίνεται φύλλο εργασίας με τη σύνδεση συγχορδιών: I-II^{6}-I$^{6}_{4}$-V^{7}-I στη Ντο μείζονα και στη Λα ελάσσονα, ως παράδειγμα, προκειμένου να το μελετήσουν και να γράψουν στην εφαρμογή τις ίδιες συνδέσεις στις μείζονες κλίμακες Ρε και Φα, και στις σχετικές ελάσσονες Σι και Ρε.

3η δραστηριότητα (5΄)

Δίνονται οδηγίες για την επιστροφή της εργασίας στην πλατφόρμα Padlet.

4η δραστηριότητα (10΄)

Δίνεται οδηγία να κάνουν εξάσκηση στο πιάνο τις συνδέσεις που δημιούργησαν και να τις μάθουν από μνήμης.

3η διδακτική ώρα: Ηχογράφηση πτώσης σε διαφορετικές κλίμακες

1η δραστηριότητα (20΄)

Δίνεται ο δικτυακός τόπος του ελεύθερου λογισμικού καταγραφής και επεξεργασίας ήχου Audacity (www.audacityteam.org). Δίνεται ο δικτυακός τόπος του ΚΕΠΛΗΝΕΤ Κυκλάδων (https://youtu.be/xaFMQG-yQco) με οδηγίες εγκατάσταση και χρήσης του Audacity.

2η δραστηριότητα (10΄)

Δίνεται οδηγία να παίξουν στο πιάνο από μνήμης τις συνδέσεις που δημιούργησαν την προηγούμενη διδακτική ώρα και να ηχογραφήσουν την εκτέλεση με το Audacity.

3η δραστηριότητα (10΄)

Δίνεται οδηγία να ανεβάσουν το αρχείο ήχου στη συνεργατική πλατφόρμα Padlet

3. ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ ΜΑΘΗΤΩΝ

Οι μαθητές/τριες αυτοαξιολογούνται παρατηρώντας τις αναρτήσεις τους σε σχέση με τις αναρτήσεις των συμμαθητών/τριών τους στη συνεργατική πλατφόρμα Padlet και αξιολογούνται από τον εκπαιδευτικό.

4. ΕΠΕΚΤΑΣΙΜΟΤΗΤΑ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

- Εμπλουτισμός του διδακτικού υλικού (υπόλοιπες ελάσσονες κλίμακες, αρπισμοί, δευτερεύουσες συνδέσεις συγχορδιών)
- Χρήση άλλων ηλεκτρονικών εργαλείων (π.χ. Musescore)
- Σύνθεση μικρού μουσικού κομματιού με τη χρήση της συγκεκριμένης συνδεσμολογίας συγχορδιών
- Ανίχνευση της συγκεκριμένης συνδεσμολογίας σε δοσμένα μουσικά έργα
- Εμπλουτισμός του σεναρίου με πιο συνεργατικές δραστηριότητες για την προσέγγιση της γνώσης με πιο διασκεδαστικό τρόπο

5. ΠΗΓΕΣ

- ΙΕΠ, *Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Μαθημάτων Μουσικής Παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία (Γυμνάσια, Λύκεια)*, Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, Υπουργική Απόφαση (Αριθμ. 203617/Δ2. ΦΕΚ 2858/τ.Β/2015), https://www.minedu.gov.gr/dimofili/17122-31-12-15
- Διαδικτυακή συνεργατική πλατφόρμα Padlet, www.padlet.com
- Διαδικτυακή μουσική βιβλιοθήκη Petrucci (IMSLP), https://imslp.org
- Διαδικτυακή πλατφόρμα καταγραφής παρτιτούρας Noteflight, https://www.noteflight.com/
- Βίντεο με οδηγίες χρήσης του Noteflight, https://youtu.be/eZ3yHvF-hH-k
- Εφαρμογή καταγραφής και επεξεργασίας ήχου Audacity, www.audacityteam.org
- Βίντεο με οδηγίες για την επεξεργασία ήχου με Audacity, ΚΕΠΛΗΝΕΤ Κυκλάδων, 2016, https://youtu.be/xaFMQG-yQco.

6. ΦΥΛΛΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

1η διδακτική ώρα - ΦΥΛΛΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ 1

Οι παρακάτω δραστηριότητες να γίνουν με τη σειρά!

1η δραστηριότητα:

- Επισκέψου το δικτυακό τόπο Padlet X, άνοιξε και μελέτησε τα 2 αρχεία pdf με τίτλο «Μείζονες κλίμακες σε 2 οκτάβες» και «Ελάσσονες κλίμακες Αρμονικές-Μελωδικές σε 2 οκτάβες».
  Σημείωση: Τα αρχεία ανοίγουν κάνοντας κλικ με το ποντίκι πάνω τους.

- Παρατήρησε προσεκτικά τον σχηματισμό όλων των δοσμένων κλιμάκων
- Προσπάθησε να εκτελέσεις στο πιάνο με 2 χέρια σε ευθεία κίνηση σε 2 οκτάβες τις κλίμακες Ρε και Φα μείζονες, και τις σχετικές αρμονικές και μελωδικές ελάσσονες Σι και Ρε αντίστοιχα, δοκιμάζοντας διάφορους δακτυλισμούς.

2η δραστηριότητα:

- Επισκέψου τον ιστότοπο (ctrl+κλικ) Padlet X, κατέβασε το αρχείο pdf με τίτλο «Δραστηριότητα 2η» και σύγκρινε τους δακτυλισμούς που επέλεξες με τους ενδεδειγμένους.
  Σημείωση: Για να κατεβάσεις και να αποθηκεύσεις το αρχείο, πρώτα το ανοίγεις κάνοντας κλικ πάνω του και στη συνέχεια επιλέγεις το βελάκι με φορά προς τα κάτω που εμφανίζεται πάνω δεξιά στη σελίδα. Μόλις εμφανιστεί ο πίνακας ελέγχου, επιλέγεις τον προορισμό που θες να το αποθηκεύσεις και στη συνέχεια πατάς «ΟΚ».

3η δραστηριότητα

- Επισκέψου το δικτυακό τόπο (ctrl+κλικ) Padlet Y και συμπλήρωσε τις στήλες που δίνονται, ομαδοποιώντας τις κλίμακες σύμφωνα με τους σωστούς δακτυλισμούς που χρησιμοποιούμε στο πιάνο.
  Σημείωση: Για τη διαδικασία αυτή, κάνε «κλικ» με το ποντίκι σου πάνω στο «+» σε κάθε στήλη και γράψε τα ονόματα των κλιμάκων στο πεδίο που θα ανοίξει.

4η δραστηριότητα

- Να εκτελέσεις στο πιάνο με δύο χέρια μαζί, σε ευθεία κίνηση, σε 2 οκτάβες, μία μείζονα και μία ελάσσονα αρμονική/μελωδική, εκ των οποίων μία με βασική δακτυλοθεσία και μία με διαφοροποιημένη.
- Με τη συναίνεση και τη βοήθεια του κηδεμόνα σου, βιντεοσκόπησε τα δάχτυλά σου παίζοντας τις 2 αυτές κλίμακες με δύο χέρια.
- Προσοχή: α) Να δημιουργήσεις ξεχωριστά βίντεο για κάθε κλίμακα β) Να ρυθμίσεις την ποιότητα ανάλυσης του βίντεο στην ελάχιστη (HD 720p, 30fps).
  Σημείωση: Θα πρέπει τα βίντεο να είναι σύντομα σε διάρκεια και μικρά σε μέγεθος (μέχρι 10 Mb).
- Στη συνέχεια, ανάρτησε τα βίντεό σου, χρησιμοποιώντας για κάθε τίτλο το επίθετό σου και το όνομα της κάθε κλίμακας (π.χ. Βαρβέρη Σι αρμονική) στην πλατφόρμα Padlet X.

2η διδακτική ώρα - ΦΥΛΛΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ 2

1η δραστηριότητα

Μάθε να χρησιμοποιείς την διαδικτυακή εφαρμογή καταγραφής μουσικής Noteflight. Η εφαρμογή είναι εύχρηστη και η χρήση είναι δωρεάν.

Οδηγίες χρήσης:

- Γράψε τη διεύθυνση: https://www.noteflight.com/ και κάνε ατομικό λογαριασμό.
- Πάτησε "create" (δημιουργία) πάνω αριστερά, επίλεξε "start from a blank score sheet" (ξεκίνημα με κενό φύλλο πενταγράμμου) και πάτησε "OK".

- Εμφανίζεται ένα πεντάγραμμο, στο οποίο μπορείς, χρησιμοποιώντας τις επιλογές που υπάρχουν στο πάνω μέρος της σελίδας, να γράψεις μουσική. Μπορείς πολύ εύκολα να επιλέξεις τα κλειδιά, τη ρυθμική αγωγή, τις χρονικές αξίες, να προσθέσεις ή να αφαιρέσεις πεντάγραμμα, να προσθέσεις φωνές κ.ά.

Για να καταλάβεις καλύτερα τη λειτουργία της εφαρμογής, δες το βοηθητικό βίντεο πατώντας στον υπερσύνδεσμο: https://youtu.be/eZ3yHvFhH-k

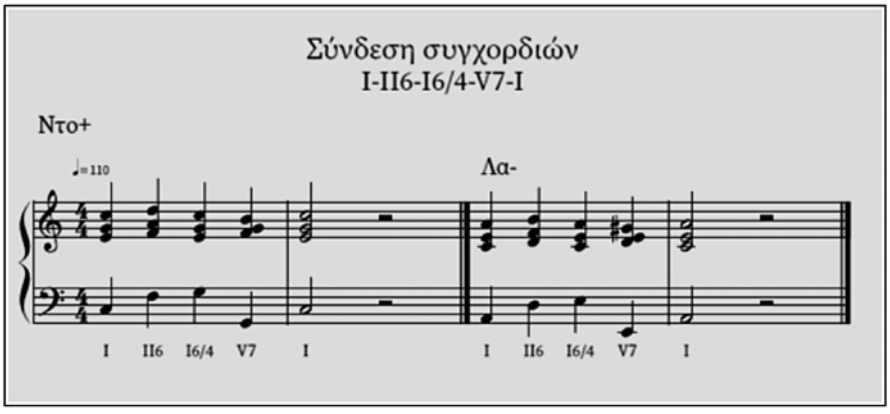
- Για να σώσεις τη δουλειά σου, πάτησε το συννεφάκι με το βέλος προς τα πάνω που γράφει "save".

- Για να ακούσεις τη δουλειά σου, πάτησε πάνω αριστερά στην πρώτη μπάρα το "play".
- Για να εξάγεις τη δουλειά σου, πάτησε πάνω αριστερά στη δεύτερη μπάρα το συννεφάκι με το βέλος προς τα κάτω που λέει "export".

- Επίλεξε τον τύπο του αρχείου που θέλεις να εξάγεις (π.χ. pdf) και πάτησε "continue" (συνέχεια). Το αρχείο σου θα κατέβει στον υπολογιστή σου.

2η δραστηριότητα

- Δες το παράδειγμα σύνδεσης συγχορδιών: I-II^{6}-I$^{6}_{4}$-V^{7}-I στη Ντο μείζονα και στη Λα ελάσσονα.



Ακολουθώντας τις οδηγίες χρήσης της παραπάνω εφαρμογής, γράψε, σύμφωνα με το παράδειγμα, τις ίδιες συνδέσεις στις κλίμακες:

–Ρε μείζονα και Σι ελάσσονα
–Φα μείζονα και Ρε ελάσσονα.

3η δραστηριότητα

- Κάνε εξαγωγή αυτό που δημιούργησες σε αρχείο pdf και ανέβασέ το στην συνεργατική πλατφόρμα Padlet Χ.

4η δραστηριότητα

- Κάνε εξάσκηση στο πιάνο τη συνδεσμολογία των βαθμίδων στις κλίμακες που έχεις δημιουργήσει.

3η διδακτική ώρα - ΦΥΛΛΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ 3

1η δραστηριότητα

Μάθε να χρησιμοποιείς το ελεύθερο λογισμικό καταγραφής και επεξεργασίας ήχου Audacity (www.audacityteam.org). Ακολούθησε τις οδηγίες εγκατάστασης και χρήσης του Audacity από τον υπερσύνδεσμοτου ΚΕΠΛΗΝΕΤ Κυκλάδων (https://youtu.be/xaFMQG-yQco)

2η δραστηριότητα

Αφού έχεις κάνει εξάσκηση στο πιάνο τη συνδεσμολογία των βαθμίδων στις κλίμακες που είχες δημιουργήσει, παίξε τις στο πιάνο από μνήμης και ηχογράφησε την εκτέλεση με το Audacity.

3η δραστηριότητα

Ανέβασε το αρχείου ήχου που δημιούργησες στην πλατφόρμα Padlet στον σύνδεσμο Χ.

Βυζαντινά ιερά ηχοτοπία και ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση της ψαλτικής: Η Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης και ο ρόλος του Κανονάρχη στην καταληπτότητα των υμνογραφικών κειμένων

Ευαγγελία Σπυράκου

Το ακουστικό αποτέλεσμα της βυζαντινής μουσικής, τόσο ως επιτελούμενο[1] έργο της ψαλτικής τέχνης, όσο και ως ακουστική εμπειρία εντός συγκεκριμένου ιερού «ηχοτοπίου» αποτελεί πλέον αντικείμενο ενδιαφέροντος πολλαπλών ανθρωπιστικών και τεχνολογικών πεδίων. Διεπιστημονικά ερευνητικά προγράμματα έχουν διαπιστώσει την επίδραση των υψηλών χρόνων αντήχησης στην καταληπτότητα των υμνογραφικών κειμένων που επιτείνεται από την ύπαρξη μελισματικότητας και παρεμβαλλόμενων ασήμων συλλαβών. Η παρούσα έρευνα συνεισφέρει στον προβληματισμό, αναλύοντας τον ρόλο που είχε ανατεθεί στον μεμονωμένο «Κανονάρχη» ως προς την ανάδειξη του κειμένου.

Η έρευνα για τα ιερά ηχοτοπία

Η εισαγωγή του όρου και η διεπιστημονική έρευνα που πραγματοποιείται έχουν ανοίξει ένα συναρπαστικό πεδίο επιστημονικής σύμπραξης. Με αφετηρία την επιστήμη της ακουστικής, η Emily Thompson επαναπροσδιόρισε τον όρο «ηχοτοπίο» το 2002 ως μια «πολυσύνθετη κατασκευή πολιτισμού, ιδεολογίας και τεχνολογίας που διαμορφώνεται από τη διάδραση πολλαπλών κοινωνικών δυνάμεων». Συνακόλουθα δημιουργήθηκε το ερώτημα για το εάν η παρατηρούμενη ακουστική συμπεριφορά των κτιρίων του παρελθόντος προέκυπτε από συνειδητό

1 Όρος προερχόμενος από την ανθρωπολογία και την εθνομουσικολογία. Αποτελεί μέρος της κατά Singer «πολιτισμικής επιτέλεσης» (cultural performance) (βλ. Milton Singer, *Traditional India: Structure and Change,* American Folklore Society, Philadelphia 1959, σ. Xii–xiii). Στην παρούσα διαπραγμάτευση, ο όρος «επιτέλεση» προκρίνεται έναντι του όρου «εκτέλεση» για τη μετάφραση του "performance", διότι κρίνεται ότι ανταποκρίνεται περισσότερο στον λειτουργικό ρόλο που αναγνωρίζεται για το βυζαντινό μέλος εντός της λατρείας. Άλλωστε, ο όρος «επιτέλεση» αποτελεί μέρος της λειτουργικής γλώσσας, αναφερόμενος, για παράδειγμα, στη δράση του εορτασμού της μνήμης ενός αγίου (βλ. Fr. Damaskinos [Olkinuora] of Xenophontos, "Visible and Invisible, Audible and Inaudible. Chant Performance in Byzantine Monastic Foundation Documents", *JISOCM* 4/1 (2020), σ. 3. Για τον σκεπτικισμό ως προς τη χρήση του όρου στη Βυζαντινή Μουσικολογία, βλ. Konstantinos Charil. Karagounis, "Greek Orthodox Psaltic Art: Performance and/or Prayer?", *JISOCM* 4/2 (2020), σ. 276–284.

σχεδιασμό. Το 2007, οι Blesser και Salter εισήγαγαν τον όρο "aural architecture" για να προσδιορίσουν εκείνα τα χαρακτηριστικά του κτιρίου που γίνονται αντιληπτά κατά τη διαδικασία ακρόασης εντός του, προκαλώντας τη συναισθηματική και συμπεριφορική ανάδραση του ακροατή. Κατά τους Blesser και Salter, ο όρος στέκει στον αντίποδα, αλλά και συμπληρωματικά με την «αρχιτεκτονική ακουστική» (acoustic architecture), η οποία εστιάζει στις φυσικές ιδιότητες ενός χώρου.

Με τη σύμπραξη αρχιτεκτόνων, μουσικών και ειδικών στην ακουστική, ξεκίνησαν να πραγματοποιούνται διεπιστημονικές και πολυπρισματικές έρευνες ανθρωπιστικών επιστημών, τεκμηριωμένες με ακουστικές μετρήσεις, όπως η επιτόπιος ηχογράφηση χορωδιών σε δώδεκα ναούς της Βενετίας από τους Howard & Moretti το 2010. Η έρευνα λειτούργησε ως μοντέλο για τον σχεδιασμό επομένων προγραμμάτων. Παράλληλα, μέσα από μελέτες για: α) την αρχιτεκτονική σκηνοθεσία των αρχαιοελληνικών και χριστιανικών τελετουργικών των Wescott & Ousterhout το 2012, αλλά και β) τη σχέση αρχιτεκτονικής και εξελισσόμενου τελετουργικού κατά τη μετάβαση από το Ασματικό-Στουδιτικό στη Νέο-Σαββαϊτική σύνθεση της Κωνσταντινούπολης τον 15ου αιώνα από τον Μαρίνη το 2014, εμπλουτίστηκε ο σχεδιασμός δύο πρόσφατων προγραμμάτων με εστίαση στο βυζαντινό μέλος.[2]

Το 2013, ο Alexander Lingas προετοίμασε τη σύζευξη του ερευνητικού πεδίου «ηχοτοπίο» με την ψαλτική. Συνάρτησε τον ήχο που προέρχεται από τα πλήθη και τον χώρο, εντός και εκτός του ναού, είτε κατά τη διάρκεια λιτανειών στους δρόμους της πόλης ή στις παλατιανές αυλές ή μοναστηριακά ιδρύματα, με την κάθε σκόπιμη ή περιστασιακή διάσταση του ηχητικού περιβάλλοντος της βυζαντινής λατρείας (π.χ. ακουστική συγκεκριμένου ναού, κείμενα και μουσικές φόρμες για το δεδομένο Τυπικό, αριθμό των διαθέσιμων ψαλλόντων, συνεξεταζόμενο με τις μουσικές δεξιότητες και γνώσεις τους).[3]

Με την ενσωμάτωση, πλέον, της ψαλτικής τέχνης στο νέο πεδίο, τα δύο σύγχρονα ερευνητικά προγράμματα διαμόρφωσαν ουσιαστικά το μεθοδολογικό

2 Για μια αναλυτική παρουσίαση της έρευνας που έχει πραγματοποιηθεί, όπως συνοψίστηκε στις προηγηθείσες παραγράφους και τη σχετική βιβλιογραφία, βλ. Bissera V. Pentcheva, "Introduction", στο: Bissera Pentcheva (επιμ.), *Aural Architecture in Byzantium: Music, Acoustics, and Ritual,* Routledge, London, New York 2018, σ. 1–4. Για μια συμπληρωματική επισκόπηση της πλούσιας έρευνας, κυρίως από την ανατολική Ευρώπη, πρβλ. Irina Chudinova, *Ηχοτοπίο της μοναχικής λατρείας: Ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση*, Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού, Θεολογική Σχολή Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2021, http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753.

3 Lingas, Alexander. "From Earth to Heaven: The Changing Soundscape of Byzantine Liturgy", στο: Claire Nesbitt & Mark Jackson (επιμ.), *Experiencing Byzantium: Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011* (σ. 311–358), Ashgate, Aldershot 2013, σ. 313–314. Στη διαπραγμάτευση αυτή, αξιοποιήθηκαν πηγές, αρχές και πορίσματα από το Ευαγγελία Σπυράκου, *Οι χοροί των ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 14), Αθήνα 2008 (βλ. συνοπτικά, https://www.academia.edu/36211481).

πλαίσιο για τη διεπιστημονική έρευνα στην αρχιτεκτονική, στην τέχνη, στο τελετουργικό, στην ακουστική και στην ψυχοακουστική. Εισήγαγαν την ψηφιακή τεχνολογία στην αναδημιουργία όψεων της αισθητικά πλούσιας επιτέλεσης του θείου Λόγου, με δεδομένα των σπουδών ήχου, ιστορίας της τέχνης, μουσικολογίας, λειτουργικής, ψηφιακής τεχνολογίας και προσομοίωσης μέσω υπολογιστή.

Καινοτομία του προγράμματος "Icons of sound", με επικεφαλής την ιστορικό τέχνης Bissera Pentcheva και τον ειδικό σε θέματα ακουστικών και μουσικών εφαρμογών της επεξεργασίας σημάτων και φάσματος Jonathan Abel,[4] ήταν η αποτύπωση της ηχητικής υπογραφής της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως στην ζωντανή επιτέλεση της Cappella Romana που πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα Bing του Πανεπιστημίου Stanford το 2013. Η ηχητική υπογραφή του ναού διαμορφώθηκε με βάση τα ακουστικά σήματα από το σκάσιμο τεσσάρων μπαλονιών και τον πλέον των δέκα δευτερολέπτων χρόνο αντήχησής τους. Ηχογραφήθηκαν το 2010 μέσα στον ναό από τη Bissera Pentcheva, φορώντας δύο παντο-κατευθυντικά (omniderectional) μικρόφωνα στο κεφάλι της. Τα σήματα μετατράπηκαν σε μαθηματικό μοντέλο απόσβεσης του ήχου (sonic decay) από τον Abel στα εργαστήρια του Πανεπιστημίου Stanford.[5]

Το πόρισμα του "Icons of sound" διατυπώθηκε το 2015 και λειτούργησε ως αφετηρία για το πρόγραμμα "Soundscapes of Byzantium". Συνοπτικά, οι μεγάλοι χρόνοι αντήχησης, σε συνάρτηση με τα εικονογραφικά προγράμματα των ναών, σχεδιαζόταν για να λειτουργήσουν ως μέσο κατανόησης του θείου και ακουστικής αισθητοποίησής του στον χώρο, με αποδέκτη τους πιστούς, δίνοντάς τους την εντύπωση της συμψαλμωδίας ανθρώπων και αγγέλων. Το δεύτερο πρόγραμμα αποπειράθηκε να εντοπίσει, από επιστημονική σκοπιά, εκείνα τα ακουστικά χαρακτηριστικά που θα δημιουργούσαν την αντίληψη μίξης ανθρωπίνων και υπερκόσμιων φωνών, με δεδομένο τη διατυπωμένη θεολογία. Διερεύνησε την παρατηρούμενη χρονολογική σύμπτωση της μεταβολής στη ναοδομία και της εμφάνισης της καλοφωνικής ψαλμωδίας στο ύστερο Βυζάντιο, αλλά και την παράλληλη ανάγκη υπηρέτησης μεγαλύτερου όγκου υμνολογικών κειμένων ως απόρροια της καθιέρωσης του Ιεροσολυμιτικού Τυπικού.[6] Με επικεφαλής την ειδικό στην

4 Τα αποτελέσματα του προγράμματος παρουσιάζονται από τους μετέχοντες στο Pentcheva, "Introduction", ό.π.

5 Για μία συνοπτική παρουσίαση του προγράμματος, με τα οπτικοακουστικά του αποτελέσματα, βλ. https://live.stanford.edu/blog/october-2016/mysteries-hagia-sophia-revisited (για την περιγραφή της διαδικασίας από τον Abel και την αντήχηση που ακούγεται μετά το σκάσιμο του μπαλονιού, βλ. κυρίως από 2:35 έως 3:03).

6 Spyridon Antonopoulos, Sharon E. J. Gerstel, Chris Kyriakakis, Konstantinos Raptis & James Donahue, "Soundscapes of Byzantium", *Speculum* 92/S1 (October 2017), σ. 321–335. Ειδικότερα για τη χρήση του κέντρου του ναού σε συσχετισμό με τη συμψαλμωδία ανθρώπων και αγγέλων, σύμφωνα με τη Gerstel, βλ. σ. 322: "Rising in pitch and alternating between soloist and choir, sound travels to the upper reaches of the building, rising from the floor to the dome and cascading downward, creating the impression

ιστορία τέχνης και αρχαιολογία Sharon Gerstel και τον ηλεκτρολόγο μηχανολόγο Χρήστο Κυριακάκη, πραγματοποιήθηκαν μετρήσεις σε ναούς της Θεσσαλονίκης και ηχογραφήσεις Χορού, απαρτιζόμενου από ψάλτες, μοναχούς και παιδιά. Με δεδομένο ότι, κατά το ύστερο Βυζάντιο, ο Χορός άλλαζε θέσεις στον χώρο, η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε σε διαφορετικά σημεία, ανάλογα με το μέλος.[7]

Έχοντας σχεδιάσει, ως επόμενο βήμα, τη μελέτη της επίδρασης των κατασκευαστικών υλικών στην ακουστική της κάθε εκκλησίας, για να κατανοηθεί το εάν η κάθε μία συντονίστηκε για συγκεκριμένη φωνητική έκταση, το πρόγραμμα "Soundscapes of Byzantinum" των Gerstel-Κυριακάκη συνεχίζεται, έχοντας θέσει μακροπρόθεσμους στόχους: αφενός τη διαμόρφωση ενός «ακουστικού μουσείου», χάρη στην ακουστική απογραφή μνημείων, και αφετέρου στην ηχογράφηση ψαλμωδιών με τεχνολογία που αναπτύχθηκε στο εργαστήριο Κυριακάκη. Ο ίδιος αναφέρει ότι η τεχνολογία αυτή θα επιτρέψει «να τις παρουσιάζουμε όπως ακούγονταν στον βυζαντινό Μεσαίωνα».[8]

Το παρόν άρθρο λαμβάνει ως αφετηρία δύο από τα σημεία ενδιαφέροντος των προαναφερθέντων προγραμμάτων. Αφενός, το πόρισμα του "Soundscapes of Byzantinum" για το ότι «τα πολιτιστικά τεχνουργήματα της μεσαιωνικής Ανατολής, δηλαδή, οι ναοί, η μνημειακή τέχνη και τα μουσικά χειρόγραφα, θα καταστούν πλήρως κατανοητά μόνον εάν επεξηγήσουμε την «επιτελεστική» τους λειτουργία στο πλαίσιο της Λατρείας, η οποία, σύμφωνα με τους ίδιους τους Βυζαντινούς, ήταν μια βαθύτατα πολυαισθητική εμπειρία (multisensory experience)».[9] Αφετέρου την υπόθεση που ήδη η Thompson διατύπωσε το 2002 και τεκμηριώθηκε με το "Icons of sound". Πιο συγκεκριμένα, το γεγονός ότι οι διαπιστωμένα υψηλοί χρόνοι αντήχησης της Αγίας Σοφίας και αναλόγων ναών δεν κρίνονται κατάλληλοι για εκφορά λόγου, παρόλο υποστηρίζουν τη μονωδία και τους εξεζητημένους βοκαλισμούς της βυζαντινής καλοφωνίας. Η συνολικά διαπιστωμένη μεγάλη αντήχηση, που βοηθά μεν τους βοκαλισμούς, αλλά θέτει σε αμφιβολία την καταληπτότητα του κειμένου, έχει ερμηνευθεί, από τη σύγχρονη έρευνα, ως σκόπιμη. Αποδίδεται στις μυσταγωγικές ερμηνείες που βλέπουν στις βυζαντινές ακολουθίες τον συγκερασμό της επίγειας και επουράνιας βασιλείας στον γήινο χώρο του ναού. Γι' αυτό, θεωρείται ότι σκοπίμως παράγεται στον ακροατή η αίσθηση ότι οι φωνές έρχονται από παντού.[10]

---

that voices emanated from both heaven and earth, mingling in the center of the nave harmoniously and seamlessly". Ως μέρος του προγράμματος, πρβλ. Sharon E. J. Gerstel, Chris Kyriakakis, Konstantinos T. Raptis, Spyridon Antonopoulos & James Donahue, "Soundscapes of Byzantium: The Acheiropoietos Basilica and the Cathedral of Hagia Sophia in Thessaloniki", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 87/ 1 (January-March 2018), σ. 177–213, doi.org/10.2972/hesperia.87.1.0177.

7 Antonopoulos κ.ά., ό.π. σ. 327–329.

8 https://ikivotos.gr/post/2331/ereyna-gia-ton-hxo-stis-byzantines-ekklhsies.

9 Antonopoulos κ.ά., ό.π. σ. 334–335.

10 Bissera V. Pentcheva & Jonathan S. Abel, "Icons of Sound: Auralizing the Lost Voice of

Παραμένει, όμως, αναπάντητο το ερώτημα για το εάν το κείμενο χανόταν ολοκληρωτικά μέσα στις πλατιές μελωδικές γραμμές με τις άσημες συλλαβές και τους βοκαλισμούς, με μια αντήχηση λίγο πάνω από τα δέκα δευτερόλεπτα. Μέσα από τα προαναφερθέντα πορίσματα, φανερώνεται ουσιαστικά ένα παράδοξο που τελικά διαμορφώνει το ερευνητικό ερώτημα: οι Βυζαντινοί έχτιζαν ναούς για τη διάδοση του θείου Λόγου με όχημα τη μουσική του ένδυση, αλλά επέτρεπαν ταυτόχρονα τη συσκότιση του υμνογραφικού-κατηχητικού κειμένου από τη μουσική, προς όφελος μιας πολυαισθητηριακής βίωσης του υπερβατικού;

Με αφετηρία το παράδοξο, η παρούσα έρευνα σκοπεύει να τεκμηριώσει τη συστηματική μέριμνα των Βυζαντινών για την ανάδειξη υμνολογικών και μη κειμένων, αναδεικνύοντας τον ρόλο που διαδράματιζε ο Αναγνώστης-Κανονάρχης. Έναν ρόλο που παρέμενε στον πυρήνα του σταθερός, παρά τις εξελίξεις στη μελοποιία ή τις διαφοροποιήσεις Τυπικού και τελετουργικού που συμπαρέσυραν τη στάση και δόμηση του βυζαντινού Χορού.

Εκτός της απάντησης καθαυτής, η παρούσα έρευνα συνεισφέρει με δεδομένα στο αυξανόμενο ενδιαφέρον για ένα ηχητικό αποτέλεσμα της ψαλτικής εγγύτερο προς την εποχή των μελών. Ήδη από τον περασμένο αιώνα, πραγματοποιούνται επιτελέσεις εντός ναών και σε συναυλιακούς χώρους ή μαγνητοσκοπήσεις και ηχογραφήσεις[11] με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Χαρακτηριστικά που σχετίζονται με την τάση που διαμορφώθηκε στις αρχές του περασμένου αιώνα και εξελίχθηκε σε διακεκριμένο πεδίο, αναφερόμενο ως "historically informed performance" (HIP), ή, όπως θα μπορούσε να μεταφραστεί, «ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση». Το πεδίο διαμορφώθηκε μέσα από τη συνειδητοποίηση της απόστασης αιώνων μεταξύ του μουσικού και του συνθέτη, οδηγώντας σε προβληματισμό για μεγαλύτερη πιστότητα στη θέλησή του και στην πεποίθηση ότι η παρτιτούρα απαιτεί περαιτέρω ερμηνεία μέσω ενσωμάτωσης συμβάσεων και στιλιστικών στοιχείων που δεν σημειώνονται. Παρόλο που το πεδίο αναπτύχθηκε αρχικά για τα ρεπερτόρια της αναγεννησιακής και μπαρόκ μουσικής, έρευνες και επιτελέσεις της βυζαντινής μουσικολογίας και ψαλτικής τέχνης ήδη εδράζονται σε αρχές της ιστορικά ενημερωμένης επιτέλεσης, όπως αναζήτηση χειρογράφων πηγών, όσο το δυνατόν εγγύτερα στον συνθέτη ή αξιόπιστων κριτικών εκδόσεων, μελέτη θεωρητικών πραγματειών που, εκτός της παιδαγωγικής τους αξίας, δίνουν απαντήσεις σε ζητήματα αισθητικής και επιτέλεσης της εποχής τους, διηγήσεις από διάφορες φιλολογικού τύπου πηγές, σύγχρονες του έργου, ακροάσεις ιστορικών και αρχει-

Hagia Sophia", *Speculum* 92/S1 (October 2017), σ. 336–360. Γενικότερα για την ουράνια και επίγεια λατρεία αγγέλων και ανθρώπων, βλ. ενδεικτικά Vasileios Marinis, "On Earth as it is in Heaven? Reinterpreting the Heavenly Liturgy in Byzantine Art", *Byzntinische Zeitschrift* 114/1, 2021, σ. 255–268.

11 Αναφέρονται ενδεικτικά, ως σκαπανείς της τάσης, οι: Λυκούργος Αγγελόπουλος με την ΕΛΒΥΧ και τις ερευνητικές συνεργασίες του με τον Marcel Pérès, Γρηγόριος Στάθης με τους Μαΐστορες, Γιώργος Μπιλάλης με το Romeiko Ensemble και Alexander Lingas με την Cappella Romana.

ακών ηχογραφήσεων, που δίνουν πληροφορίες για την ίδια την επιτέλεση, αλλά και συναφή ιστορικά δεδομένα και απεικονίσεις σύγχρονες του έργου.[12]

Βυζαντινές πρακτικές επιτέλεσης

Διερευνώντας το παράδοξο, παρουσιάζονται συνοπτικά πρακτικές επιτέλεσης στις οποίες μετέχει και συνεισφέρει ο Κανονάρχης. Με βάση τις τελετουργικές οδηγίες των Τυπικών, ο κεντρικός άξονας του ναού ήταν, για πολλούς αιώνες, το επίκεντρο της ψαλμωδίας.[13] Οι οδηγίες αναφέρουν: «εις τον τόπον των ψαλτών, έμπροσθεν του αγ. βήματος»[14] και «εις τον ομφαλόν των ψαλτών» ή «εν τω μέσω».[15] Κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης, με αφετηρία το Άγιο Βήμα με «τους εντός, ήγουν οι ιερείς»,[16] η ψαλμωδία συνεχιζόταν από τους «εκτός»,[17] είτε στο «Βήμα του άμβωνος»[18] με τους Ψάλτες, είτε στη «σωλέα», την επονομαζόμενη και «Βήμα των Αναγνωστών», όπου έστεκαν Αναγνώστες, Υποδιάκονοι[19] και όσες τάξεις συναπάρτιζαν τον αναφερόμενο ως «Λαό».[20]

12 Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση θέματος με αναφορές στον σκεπτικισμό γύρω από την έννοια της «αυθεντικότητας» και ικανή συναγωγή βιβλιογραφίας, βλ. ενδεικτικά, Rachel E. Scott, "HIP Librarians: An Introduction to Historically Informed Performance for Music Librarians", *Music Reference Services Quarterly* 17 (2014), σ. 125–141, doi:1.1 080/10588167.2014.935587.

13 Για μια αναλυτική συναγωγή τεκμηρίων, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί*, ό.π., σ. 434–440.

14 Τυπικό Ευεργέτιδος από χειρόγραφο του 12ου αιώνος, στο: Aleksej Dmitrievskij, *Opisanie liturgitcheskich rukopisej I: Τυπικά*, Κιεβο 1895 (ανάτυπο: Hildesheim 1965), σ. 543–544.

15 Στο ίδιο, σ. 528 και 533 αντίστοιχα.

16 Κώδ. Λαύρας Ι 178 (του έτους 1377), φφ. 100r–v. Πρβλ. αναλυτικότερα τον κώδ. Κουτλουμουσίου 457 (β΄ ήμισυ του 14ου αιώνα), φ. 194v: «οι ιερείς εντός του βήματος ευλογούντες και ψάλλοντες· ήχος πλ. β΄ *Άγιος ο Θεός*», βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής: Άγιον Όρος*, τ. Γ', Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1993, σ. 361.

17 Κώδ. Λαύρας Ι 178 (του έτους 1377), φ. 214 v: «Και λέγουν οι εντός τούτο το Δύναμιν· και οι εκτός πάλιν το […]· και από τότε ψάλλουν οι εκτός των ασματικότερα καθώς προδεδήλωται· έπειτα πάλιν οι εντός και ευθύς οι εκτός του Δύναμις».

18 Σύμφωνα με το Τυπικό Αγίου Νικολάου Κασούλων, από χειρόγραφα του τέλους 12ου – αρχών 13ου αιώνα, όπως εκδόθηκε στο: Dmitrievskij, *Opisanie I, ό.π.*, σ. 828. Το Τυπικό εκπροσωπεί τη λειτουργική παράδοση του Τάραντα Σικελίας, σύμφωνα με τον Miguel Arranz, *Le Typicon du Monastère du Saint – Sauveur* à *Messine, OCA* 185, Roma 1969, σ. XXII.

19 Για την ομαδοποίηση και τοποθέτηση των ψαλλόντων στον χώρο, βλ. Συμεών Θεσσαλονίκης, *Περί του αγίου ναού και της τούτου καθιερώσεως*, στο: Jacques-Paul Migne (επιμ.), *Patrologia Graeca Cursus Completus*, Garnier, Parissiis 1857–1891, τ. 155, στ. 345.

20 Βλ. Συμεών Θεσσαλονίκης, *Ερμηνεία περί τε του θείου Ναού και των εν αυτώ ιερέων τε περί και διακόνων, αρχιερέων τε και των ων έκαστος τούτων στολών ιερών περιβάλλεται*, στο: Migne, *ό.π.*, τ. 155, στ. 708. Για τον «Λαό» σε μουσικά χειρόγραφα, βλ.

Όταν το Ασματικό Τυπικό των αστικών ναών και το αντίστοιχό του Στουδιτικό και Ευεργετινό Τυπικό για τις Μονές έδωσαν τη θέση τους στο Σαββαϊτικό ή Ιεροσολυμιτικό, η χρήση του κέντρου δεν εγκαταλείπεται. Ακόμη και όταν στο Σαββαϊτικό Τυπικό, ο ένας κεντρικός Χορός Ψαλλόντων, που συναθροιζόταν στη σωλέα και τον άμβωνα, απομακρύνεται και παγιώνεται πλέον σε δεξιό και αριστερό, συνεχίζει να μεταχειρίζεται το μέσον, κυρίως όταν ολοκληρώνεται εν χορώ η λειτουργική ενότητα.[21] Η συνάθροιση ή έστω η κάθοδος ενός στο κέντρο παρατηρείται ενδεικτικά σε στιχηρά της Οκτωήχου,[22] στον Άμωμο[23], στο *Πάντα εν σοφία εποίησας* των Ανοιξανταρίων,[24] στο *Δόξα-Και νυν* με Θεοτοκίο του Εσπερινού πριν

ενδεικτικά: «άρχεται και πάλιν ο δομέστικος του προτέρου χορού, την δετυτέραν στάσιν, ήτοι τον δεύτερον ψαλμόν από χορού, μετά του λαού αυτού· αρχαίον· ψαλμός β΄ *Ίνα τι εφρύαξαν*» [κώδ. Ιβήρων 973 (αρχές 15ου αιώνα), φφ. 40r–v στο: Στάθη, ό.π., σ. 741). Πρβλ. περιφραστικότερα στον ίδιο κώδικα, φ. 16r: «Η μεγάλη δοχή· ο δομέστικος από χορού, μετά των βαστακτών αυτού, οίον αναγνωστών και λοιπού λαού αυτού· ήχος πλ. Α΄ *Ιδού δη ευλογείτε τον Κύριον*» (στο ίδιο, σ. 740). Ο «Λαός» συναπαρτιζόταν από τους «Οστιαρίους-Πυλωρούς», τα «Ασκητήρια-Παραμοναρίους» και τους «Περισσούς-Πένητες», που ήταν μεν εγγεγραμμένοι στους καταλόγους τους ναούς, αναμένοντας την κένωση έμμισθης θέσης και αρκούνταν στα αυτοκρατορικά επιδόματα των Δεσποτικών εορτών. Για περαιτέρω τεκμηρίωση, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί,* σ. 162–163. Πρβλ. Evangelia Spyrakou, "Byzantine Choirs through Ritual", *Orientalia et Occidentalia* 1 (2007), σ. 267–281, https://www.academia.edu/36242522.

21 Βλ. αναλυτικότερα, Σπυράκου, *Οι χοροί*, σ. 432–443.

22 Τυπικό Αγίου Σάββα από χειρόγραφο του 1528 στο: Aleksej Dmitrievskij, *Opisanie liturgitcheskich rukopisej III: Τυπικά (μέρος ΙΙ)*, Κιεβο 1917 (ανάτυπο: Hildesheim 1965), σ. 319: «πάλιν ομοίως συναχθέντες εν τω μέσω οι δύο χοροί, ψάλλομεν τα στιχηρά της Οκτωήχου». Ήδη, όμως, από χειρόγραφο του 1346, το ίδιο σημείο περιγράφεται: «ψάλλομεν και έτερα στιχηρά εκ των κατά αλφάβητον γ΄, ηνωμένων των δύο χορών, επάδοντες και τους στίχους αυτών» (στο ίδιο, σ. 425).

23 Για τον Άμωμο που ψάλλεται τη Μεγ. Παρασκευή, με ευρύτερη συμμετοχή, το Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1841) προβλέπει: «συνελθόντες οι ιερείς έμπροσθεν του επιταφίου, ψάλλουσι καταβασία το α΄ μεγαλυνάριον, ήτοι· Η ζωή εν τάφω, άπαξ […]. Ώστε εις τας αρχάς και τα τέλη των στάσεων κυκλούν τον επιτάφιον τους ιερείς, εις δε τα μέσα ίστασθαι εις τους χορούς […]. Νυν δε απ΄ αρχής των εγκωμίων μέχρι του καθίσματος περιίστανται κύκλω του επιταφίου, ψάλλοντες κ.τ.λ.» (στο ίδιο, σ. 622).

24 Τυπικό Αγίου Σάββα (χειρόγραφο του 1346): «Πληρουμένου δε του ψαλμού, ψάλλεται ο τελευταίος στίχος, το Πάντα εν σοφία εποίησας, εν τω μέσω παρ' αμφοτέρων των χορών, ομοίως και το Αλληλούια, αλληλούια, δόξα σοι ο Θεός» (στο ίδιο, σ. 424). Η συνάθροιση καταγράφεται επίσης αναλυτικά στο μουσικό χειρόγραφο ΕΒΕ 2401 (15ου αιώνα), φ. 58r: «ευθύς άρχονται οι δύο χοροί ηνωμένοι αμφότεροι το Πάντα εν σοφία εποίησας· και ψάλλουν αυτό αργά· μετά πάσης πραότητος· όλοι από χορού· ποίημα αρχαίον παλαιόν· πλ.δ΄ *Πάντα εν σοφία*».

την Είσοδο[25] και πριν την Απόλυση,[26] στο τελευταίο τρισάγιο[27] του Εσπερινού και το μετά την απόλυση Κοντάκιο,[28] σε Προκείμενα[29] και τη Μεγάλη Δοξολογία.[30]

Ο Χορός της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης, όπως ακριβώς και το ίδιο το οικοδόμημα, λειτούργησε ως πρότυπο δομής για τους μικρότερης κλίμακας Χορούς και ναούς της αυτοκρατορίας. Τέτοια είναι η καταγεγραμμένη περίπτωση του υποπολλαπλάσιου σε μέγεθος ναού της Θεοτόκου Βλαχερνών. Στον αγιοσοφίτικο Χορό, συνέψαλλαν μερικές εκατοντάδες έμμισθοι που προσαυξανόταν από τον άγνωστο αριθμό «περισσών-πενήτων».[31] Ενδεικτική για τη δομή μικρότερης κλίμακας, αλλά με αναφορά ρόλων, είναι η περίπτωση του ναού της Θεοτόκου Ελεούσας στην Μονή Παντοκράτορος, όπου εκτός των Ψαλτών, των Δομεστίκων, Λαοσυνακτών και Κανοναρχών, υπηρετούν ψάλλοντας οι τέσσερις «Γραπτές γυναίκες» και οι οκτώ «Ορφανοί» (βλ. Πίνακα 1).

Κυρίαρχο χαρακτηριστικό των αστικών και μοναστηριακών ναών, ακόμη και μετά το 12ο αιώνα, ήταν η έστω και ευκαιριακή συνύπαρξη όλων των φωνητικών περιοχών (βλ. Πίνακα 1).[32] Εξαίρεση αποτέλεσαν οι ναοί του Αγίου Όρους, από τη στιγμή που εγκατέλειψαν το Στουδιτικό Τυπικό και λειτούργησαν πλέον με το Σαββαϊτικό, το οποίο, στην εισαγωγή του, προστάζει: «Μηδαμώς ή ευνούχον ή αγένειον εν τη λαύρα δέχεσθαι».[33]

25 Τυπικό Αγίου Σάββα (χειρόγραφο του 1311): «Και ενούμενοι οι δύο χοροί λέγουσι· Δόξα και νυν Θεοτοκίον το α΄ του ήχου» (βλ. Dmitrievskij, *Opisanie III,* ό.π., σ. 400).

26 Τυπικό Αγίου Σάββα (χειρόγραφο του 1528): «Δόξα και νυν Θεοτοκίον και ποιήσαντες την προς αλλήλους προσκύνησιν, απερχόμεθα εις τα στασίδια ημών» (στο ίδιο, σ. 319).

27 Τυπικό του Αγίου Σάββα (χειρόγραφο του 12ου–13ου αι): «Ει μεν εστιν Αλληλούια, αρχόμεθα του τρισαγίου και ποιούμεν μετανοίας γ΄, ιστάμενοι ανά μέσον της εκκλησίας επί των ψιαθίων στοιχιδόν, εν τω άμα κλίνοντες πάντες το γόνυ και ανιστάμενοι» (στο ίδιο, σ. 2).

28 Τυπικό Αγίου Σάββα (χειρόγραφο του 1528): «Μετά την απόλυσιν, είτε λειτουργία γένηται είτε ου, άψαντες μανουάλια εν τω μέσω του ναού και στάνες στοιχιδόν οι αδελφοί ψάλλουσι το της εορτής κοντάκιον, το Η Παρθένος σήμερον, έπειτα ίσταταί τις μοναχός εις το μέσον, ή ο διάκονος ηλλαγμένος και μετά το κοντάκιον φημίζει τους βασιλείς και τον αρχιερέα της ενορίας της μονής» (στο ίδιο, σ. 320).

29 Κώδ. ΕΒΕ 2406 (του 1453), φ. 273v: «Και μεθού είπη τον Απόστολον· λέγει ο μονοφωνάρης, εις το μέσον το, α΄ *Αλληλούια, ψαλμός τω Δαβίδ*».

30 Τυπικό του Αγίου Σάββα (χειρόγραφο του 12ου–13ου αι): «απερχόμεθα οι β΄χοροί εν τη ψιαθίω και ιστάμενοι εν ισότητι, αρχόμεθα του Δόξα εν υψίστοις Θεώ, πραεία και ίση τη φωνή, πάντες ποιούντες και μετανοίας γ΄» (Dmitrievskij, *Opisanie III,* ό.π., σ. 9).

31 Πρβλ. υποσ. 20.

32 Βλ. αναλυτικότερα, Ευαγγελία Σπυράκου, "The Byzantine choral system until 1204" (Η ηχοχρωματική ποικιλία στη βυζαντινή χορωδιακή πράξη), στο: *Byzantine Musical Culture*. *Papers of the First International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology*, *Attica 10–15 September 2007*, σ. 144–156. Διαθέσιμο στο: http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Spyrakou.pdf.

33 Dmitrievskij, *Opisanie I,* ό.π., σ. 222. Για την απαγόρευση εισόδου κοσμικών ψαλλόντων στις αστικές μονές για συνεορτασμό, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί*, σ. 238–239.

Πίνακας 1. Αριθμητικά δεδομένα για τους ψάλλοντες σε ναούς της Κωνσταντινούπολης με βάση τη θέση τους στον Κλήρο ή το «οφφίκιο»[34] που είχαν αναλάβει.[35]

Ιερουργούντες Ψάλλοντες Υπηρετούντες	Αυτοκρατορική νομοθεσία (Νεαρές)				Τυπικό Μονής Παντοκράτορος (έτος 1136)
	Ιουστινιανού (έτος 535)	Ηρακλείου (έτος 612)			
	Αγία Σοφία, Αγία Ειρήνη Θεοτόκος Χαλκοπρατείων, Άγιος Θεόδωρος των Σφωρακίου	Παναγία Βλαχερνών	Θεοτόκος Ελεούσα	Χριστός Παντοκράτωρ	
Κληρικός Βαθμός	Μισθοδοτούμενοι				**Μοναχοί**
Οφφίκιο	***425***	***600***	***74***	***50***	*Εκκλησιάζοντες ως 50*
Ιερείς	60	80	12	8	6
Διάκονοι	100	150	18	10	6
Διακόνισσες	40	40	6		
Υποδιάκονοι	90	70	8		
Ψάλτες	25	25	4	16	
Αναγνώστες	110	160	20		
Πυλωροί	100	75	6		
Δομέστικοι				2	2
Λαοσυνάκτες				2	
Παραδομέστικοι					2
Κανονάρχες				4	2
Ορφανοί έμβαθμοι ήτοι κανδυλανάπται				8	
Ορφανοί περισσοί «επιδέχεσθαι προκοπήν κατ΄ ακολουθίαν, όποτε ο αριθμός των εμβάθμων ορφανών ελλιπής γένηται»				8	
Γραπτές				4	

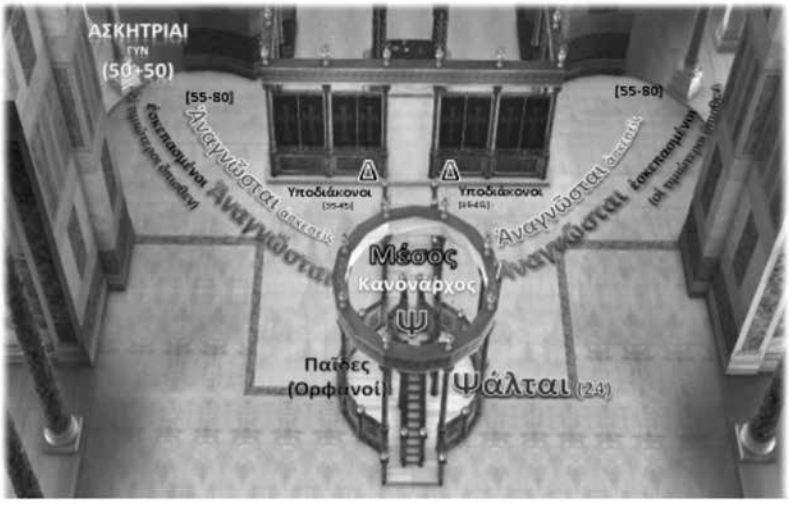
Οι Βυζαντινοί είχαν δημιουργήσει, για την υπερμεγέθη Αγία Σοφία, ένα αντίστοιχα υπερμεγέθες χορωδιακό σύστημα, για να αποκτήσουν τον αναγκαίο ηχητικό όγκο, με φωνές από την σκοτεινή περιοχή του «βαστακτή»-ισοκράτη μπάσου που όφειλε «κρατείν από εκ βάθους»,[36] μέχρι τη διαυγή φωνή των Ασκη-

34 Ο Συμεών Θεσσαλονίκη θεωρεί ως «οφφίκια» τις εκκλησιαστικές λειτουργίες και υπηρεσίες (*Περί των ιερών χειροτονιών*, στο: Migne, *ό.π.*, τ. 155, στ. 461). Ο Χρύσανθος Ιεροσολύμων διευρύνει τη χρήση του όρου για τα εκκλησιαστικά, βασιλικά και πολιτικά αξιώματα που δίνουν στον φέροντα εξουσία, διοίκηση και εκκλησιαστική ή βασιλική μέριμνα (Χρύσανθος, Νοταράς, Πατριάρχης Ιεροσολύμων, *Συνταγμάτιον περὶ τῶν Ὀφφικίων, Κληρικάτων καὶ Ἀρχοντικίων τοῦ Χριστοῦ ἁγίας Ἐκκλησίας,* Αρτέμιος Βορτόλι, Τεργόβιστον 1715, σ. α΄).

35 Τα δεδομένα του πίνακα για την Αγία Σοφία και τα παραρτήματά της, καθώς και τον μικρότερης κλίμακας ναό της Παναγίας που βρισκόταν στο παλάτι των Βλαχερνών, προέρχονται από την αυτοκρατορική νομοθεσία του: α) Ιουστινιανού (βλ. Γεώργιος Ράλλης & Μιχαήλ Ποτλής, *Σύνταγμα των θείων και ιερών Κανόνων*, τ. Γ΄, Γ. Χαρτοφύλαξ, Αθήνα 1853, σ. 18–21), β) Ηρακλείου (βλ. Γεώργιος Ράλλης & Μιχαήλ Ποτλής, *Σύνταγμα των θείων και ιερών Κανόνων*, τ. Ε΄, Γ. Χαρτοφύλαξ, Αθήνα 1855, σ. 230–231). Για τους ναούς της Μονής Παντοκράτορος πληροφορεί το Κτητορικό Τυπικό της Μονής, όπως συντάχθηκε τον 12ο αιώνα (βλ. Paul Gautier, "Le Typikon du Chist Sauveur Pantocrartor", *REB* 32 (1974), σ. 75,77 και 61, 63 αντίστοιχα). Ο ναός της Θεοτόκου Ελεούσας ήταν ανοιχτός για τους πολίτες και τους εγκαταβιούντες στα φιλανθρωπικά ιδρύματα της μονής (νοσοκομείο, γηροκομείο, λουτρά, ξενοδοχείο, ιατρική σχολή) και επανδρωνόταν από κοσμικό, μισθοδοτούμενο κλήρο. Ο Ναός του Χριστού Παντοκράτορος ανήκε αποκλειστικά στους μοναχούς (αναλυτικότερα, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί,* ό.π., σ. 169–170). Η ανυπαρξία Ψαλτών ή Αναγνωστών στον Ναό σχετίζεται με τον τρόπο που λειτουργούν οι μοναστηριακοί χοροί. Οι ρόλοι τους εναλλάσσονται κυκλικά και ο Εκκλκησιάρχης όριζε τους ημερήσιους ή εβδομαδιαίους μονωδούς. Συνεπώς, οι υπόλοιποι τριάντα δύο δίχως διακόνημα «Εκκλησιαστικοί» συνάγεται ότι λειτουργούν ως Αναγνώστες ή Ψάλτες (βλ. αναλυτικότερα, στο ίδιο, σ. 222–239).

36 Τυπικό του ναού της Αναστάσεως Ιεροσολύμων από χειρόγραφο του 1122, αναφερόμενο στιχηρό του *Κύριε εκέκραξα* στον Εσπερινό της Κυριακής των Βαΐων (βλ. Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ανάλεκτα Ιεροσολυμιτικής Σταχυολογίας,* τ. Β΄, Β. Κιρσπάουμ, Πετρούπολη 1894, σ. 28).

τριών[37] και τη διαπεραστική περιοχή των soprano «Παίδων».[38] Ο Χορός έψαλλε στον κεντρικό άξονα του ναού, μετά το τέταρτο πράσινο ποτάμιο, στην 500 περίπου τετραγωνικών σωλέα, ώστε ισόποσα να εκμεταλλεύονται τις ανακλαστικές επιφάνειες των ορθομαρμαρώσεων και των ψηφιδωτών, περικυκλωμένοι από κόγχες και τόξα που ενίσχυαν τον ήχο (βλ. Εικόνα 1).[39]



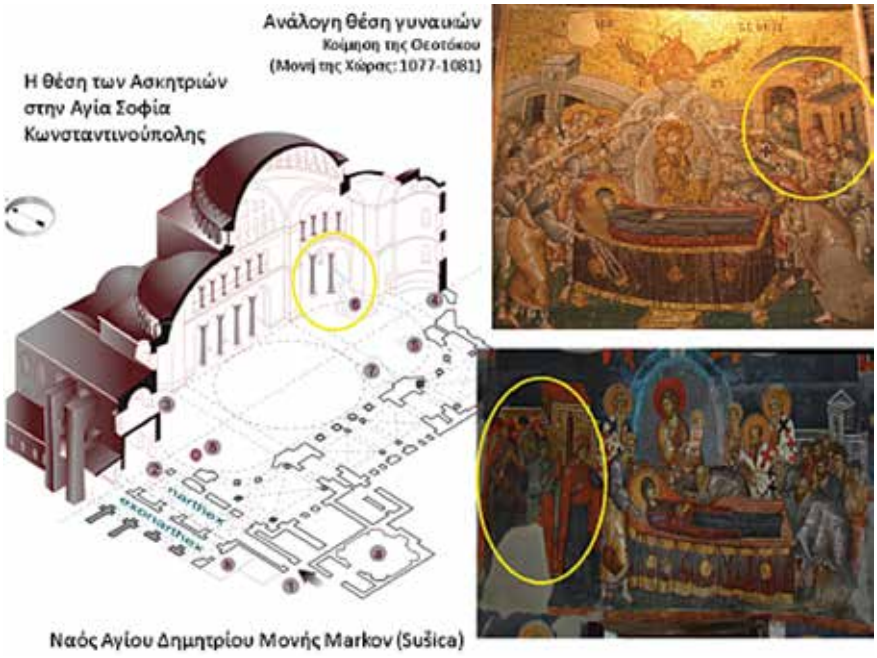
Εικόνα 1. Η τοποθέτηση των ψαλλόντων στον χώρο της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης και αριθμητικά δεδομένα με βάση λειτουργικές πηγές και αυτοκρατορική νομοθεσία (πηγή εικόνας πριν την επεξεργασία: http://www.fhw.gr/projects/agiasofia/arxitektonika-stoixeia-kai-leitourgika-epipla.php [λεπτομέρεια εικόνας 34]).

37 Η απουσία τους από τον Πίνακα 1 δεν συνεπάγεται την ανυπαρξία γυναικείας φωνής στους αστικούς ναούς. Σχετίζεται με την κύρια απασχόλησή τους ως μέλη των «Εργαστηρίων», δηλαδή των υπευθύνων για την προετοιμασία και την ψαλμωδία στις ταφές των Βυζαντινών. Για τον ρόλο τους αυτό αναφέρονται σε ξεχωριστή *Νεαρά*, αλλά παράλληλα εντοπίζονται στο λειτουργικό Τυπικό Αγίας Σοφίας να προσφέρουν ψαλτικές υπηρεσίες (αναλυτικότερα, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί*, σ. 182–197 και Ευαγγελία Σπυράκου, «Η γυναικεία παρουσία στην ψαλτική τέχνη: Η περίπτωση των αστικών ναών της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας», Ανακοίνωση στό 1ο Συμπόσιο Ορθοδόξων Ψαλτριών, με τίτλο: *Γυναίκες Ψάλτριες Βυζαντινής & Εκκλησιαστικής Μουσικής. Διδασκαλία & Διεύθυνση Γυναικείου Χορού Ψαλτριών*, που οργάνωσε η Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, σε συνεργασία με τον Βυζαντινό Χορό Ψαλτριών «Αι Άδουσαι», υπό την αιγίδα της Ιεράς Μητρόπολης Δημητριάδος, Βόλος 22–24 Νοεμβρίου 2019 (υπό έκδοση στα πρακτικά· βίντεο ανακοίνωσης διαθέσιμο στο: https://www.youtube.com/watch?v=nHoK7Q4fhUw&feature=emb_title [1:06:04–1:21:55]).

38 Βλ. Σπυράκου, "The Byzantine choral system", ό.π. και Σπυράκου, *Οι χοροί*, ό.π., σ. 197–203.

39 Βλ. Antonopoulos κ.ά., ό.π. σ. 333–334.

Ειδικά οι Ασκήτριες έψαλλαν από σημείο που επικοινωνούσε ηχητικά με τον υπόλοιπο ναό μέσω της κιονοστοιχίας και, χάρη στην κόγχη που τις περιέκλειε,[40] ο ήχος τους ενισχυόταν (βλ. Εικόνα 2).



Εικόνα 2. Η κόγχη από όπου έψαλλαν οι Ασκήτριες σε ναούς της Κωνσταντινούπολης και η απεικόνισή της (πηγή για το Ψηφιδωτό για την Κοίμηση της Θεοτόκου από την Ιερά Μονή Χώρας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80 /Koimesis_Mosaic_at_Chora_Church_%282%29.jpg· πηγή για την τοιχογραφία από το ναό Αγίου Δημητρίου: https://commons.wikimedia.org/wiki /File:Sv._Dimitrij_(Markov_Manastir)_14.JPG· πηγή για το σχεδιάγραμμα της Αγίας Σοφίας: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19070809).

Για τα μονοφωνάρικα μέρη με την περίτεχνη μεταχείριση, ο ευνούχος-σοπράνο Ψάλτης[41] ανέβαινε στον υπερμεγέθη κεντρικό άμβωνα, που βρισκόταν πάνω από

40 Για μαρτυρίες ως προς τη θέση τους στον βυζαντινό ναό, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί*, ό.π., σ. 194–195.

41 Neil Moran, "Byzantine Castrati", *Plainsong and Medienal Music* 11 (2002), σ. 99–112· Σπυράκου, "The Byzantine choral system", ό.π.· Σπυράκου, *Οι χοροί*, ό.π., σ. 502–515. Για την αντίθεσή του στην υπόθεση για ύπαρξη ευνούχων ήδη από τους πρώτους βυζαντινούς αιώνες, πρβλ. Christian Troelsgård, "When did the Practice of Eunuch Singers in Byzantine Chant Begin? Some Notes on the Interpretations of the Early Sources", στο: Nina-Maria Wanek (επιμ.), *Psaltike: Neue Studien zur Byzantinischen Musik. Festschrift für Gerda Wolfram*, Praesens, Vienna 2011, σ. 345–350.

το ύψος του μέσου ανθρώπου, αποφεύγοντας τους απορροφητικούς όγκους των σωμάτων του εκκλησιάσματος, για να καλοφωνήσει. Ενισχυόταν από τους δύο βοηθούς που είχε δικαίωμα να έχει, καθώς πληροφορούμαστε από τον Γαβριήλ Ιερομόναχο,[42] ψάλλοντας, όμως, όλοι στην ταυτοφωνία, καθώς ήταν γαλουχημένοι σε κοινή ψαλτική παράδοση και δασκάλους από την παιδική τους ηλικία.[43] Ακόμη και όταν όλοι οι Ψάλτες ή οι Ορφανοί ακουγόταν από το σπήλαιο του άμβωνος, που ήταν ο τόπος στάσης τους,[44] η φωνή τους ενισχυόταν από το πάτωμα της εξέδρας του άμβωνα που βρισκόταν πάνω από τα κεφάλια τους αλλά και τα ασημένια θωράκιά του.[45] Σε αδρές γραμμές, τα προαναφερθέντα παρουσιάζονται αδρά από τον Alexander Lingas το 2019, στο συνοδευτικό κείμενο του cd με επιλογή μελών για την αγιοσοφίτικη ύψωση του Τιμίου Σταυρού. Τα μέλη, προερχόμενα από χειρόγραφα του Ασματικού, του Ψαλτικού αλλά και τα υστεροβυζαντινά ασματικά ακολουθιάρια ΕΒΕ 2062 και 2061, διασώζουν μελοποιΐα εγγύτερη στο χορωδιακό σύστημα που τάχθηκε να υπηρετεί τον ναό.[46]

42 Βλ. Christian Hannick & Gerda Wolfram (επιμ.), *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung* über *den Kirchengesang,* MMB, CSRM I, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985, σ. 96.

43 Για την εκπαίδευση των Βυζαντινών με εκκλησιαστική μέριμνα, βλ. ενδεικτικά Nikos Kalogeras, "Locating Young Students in Byzantine Churches: A Chapter on Ecclesiastical Education in the Byzantine Emprire", στο: Ilinca Tanaseanu-Döbler & Marvin Döbler (επιμ.), *Religious Education in Pre-Modern Europe,* Brill, Leiden 2012, σ. 163–181· Ηλίας Γιαρένης, «Δάσκαλοι, μαθητές και μάθηση στο σχολείο των Αγίων Αποστόλων της Κωνταντινούπολης», στο: Μαρία Κανελλοπούλου-Μπότη (επιμ.), *Παιδί και Πληροφορία. Αναζητήσεις ιστορίας, δικαίου, δεοντολογίας και πολιτισμού*, Οσελότος, Αθήνα 2018, σ. 171–182. Με εστίαση στη μουσική, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί*, ό.π., σ. 517–530· Ευαγγελία Σπυράκου, «Εκπαιδευτήρια της Πόλης και μουσική ζωή του 9ου αιώνα», Ανακοίνωση στο 1ο Συμπόσιο Ορθοδόξων Ψαλτριών, με τίτλο *Γυναίκες Ψάλτριες Βυζαντινής & Εκκλησιαστικής Μουσικής. Διδασκαλία & Διεύθυνση Γυναικείου Χορού Ψαλτριών*, που οργάνωσε η Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, σε συνεργασία με τον Βυζαντινό Χορό Ψαλτριών «Αι Άδουσαι», υπό την αιγίδα της Ιεράς Μητρόπολης Δημητριάδος, Βόλος 22–24 Νοεμβρίου 2019 (υπό έκδοση στα Πρακτικά).

44 Σύμφωνα με το Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας από τον κώδ. Δρέσδης Α 104 του 11ου αιώνα: «Δίδοται καιρός τοις εν τω άμβωνι ορφανοίς και ψάλλουσι» (βλ. Konstantin K. Akentyev, *Typikon of the Great Church: Cod. Dresde A 104: Reconstruction of the text based on the materials of the archive of A. Dmitriyevsky. A. Dmitrievsky's archive*, Subs. *Byzantinorossica* 5, St. Petersburg 2009, σ. 86. Επίσης, οι Ορφανοί μαρτυρούνται στη σωλέα, χωρίς να εκλαμβάνεται ως διαφορετική θέση, αλλά παραπλήσια, βλ. υποσ. 57.

45 Βλ. Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire: 312–1453, Sources and Documents,* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.G. 1972, σ. 91, 93 (υποσ. 183).

46 Βλ. Alexander Lingas, "Lost Voices of Hagia Sophia", στο: Alexander Lingas, Bissera Pentcheva, Jonathan Abel, Cappella Romana, Duygu Eruçman, Spyridon Antonopoulos & Elliot Canfield-Dafilou (επιμ.), *Lost Voices of Hagia Sophia: Medieval Byzantine Chant Sung in the Virtual Acoustics of Hagia Sophia. The Feast of the Exaltation of the Holy Cross in Constantinople*, Cappella Romana, 2019, σ. 12–23.

Επιπλέον, όμως, ζωτικής σημασίας πρακτική για την επιτέλεση ήταν η εκφώνηση του υμνογραφικού κειμένου από τον Κανονάρχη, στη βάση του Ήχου ή τετραχόρδου ανά μικρή ρυθμομελωδική ενότητα, όπως δινόταν είτε με αρχικό ή με ενδιάμεσα σύντομα ηχήματα του Δομεστίκου· ηχήματα που ήταν είτε πλήρως καταγεγραμμένα είτε, κατά τον Raasted, ψαλλόταν όταν υπήρχαν ενδιάμεσες μαρτυρίες. Πρόταση που βασίστηκε στον Hoeg, ο οποίος διατύπωσε την υπόθεση για ταυτόχρονη λειτουργία τους: α) σε συνάρτηση με τα ερυθρογραφημένα επιβεβαιωτικά σημάδια που γράφονται επάνω από το μέλος, αμέσως μετά την ενδιάμεση μαρτυρία, εικάζοντας ότι ψάλλονταν ταυτόχρονα με τον ψάλτη που συνέχιζε το μέλος, και β) υπονοώντας έναν συσχετισμό με το ισοκράτημα. Σε αυτήν τη βάση, ο Raasted πρότεινε ότι ο Δομέστικος ή ένας μονοφωνάρης ηχίζοντας τις ενδιάμεσες μαρτυρίες, καθοδηγούσε τόσο τη συνέχεια του μέλους όσο και του ίσο.[47] Επιπλέον, πιθανολογεί ότι το ίσο διακοπτόταν στιγμιαία από τον σύντομο βοκαλισμό του Δομεστίκου, για να επανεκκινήσει στην παρατεταμένη κατάληξη του ηχήματος.[48] Η υπόθεση αυτή, που παρουσιάζει το ισοκράτημα ως μέρος των άγραφων πρακτικών επιτέλεσης, αιτιολογεί την ανυπαρξία της όποιας αναλυτικής αναφοράς του στα μουσικά χειρόγραφα για πολλούς αιώνες.

Ο ρόλος του Κανονάρχη μέσα από τις τυπικές διατάξεις[49]

Το παράδοξο που έχει εντοπιστεί και λειτουργεί ως ερευνητικό ερώτημα είναι εύλογο, καθώς δεν έχει επαρκώς συνυπολογισθεί και ενσωματωθεί ο κομβικής σημασίας ρόλος και η πυκνή παρουσία του Κανονάρχη. Σε άμεση αλληλεπίδραση με τους εκατέρωθεν Δομεστίκους, που με χειρονομικές κινήσεις «ζωγράφιζαν» το μέλος[50] και έδιναν τα αρχικά και ενδιάμεσα ηχήματα, ο Κανονάρχης συναπάρτιζε

47 Όταν ο Κανονάρχης ακολουθεί τον δοσμένο τόνο από το ήχημα του Δομεστίκου, προκύπτει η υπόθεση ότι η απαγγελία του υμνογραφικού κειμένου, στη βάση του δοσμένου τετραχόρδου και κυρίως όταν προέρχεται από την παιδική φωνή, αποτελεί τη δεύτερη, κατά Tardo, μορφή διπλού ισοκρατήματος (βλ. αναλυτικά με τεκμηρίωση από μουσικά χειρόγραφα, Σπυράκου, *Οι χοροί,* σ. 499–502).

48 Βλ. Jorgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts,* E. Munksgaard, Copenhagen 1966, σ. 55, 78 & 83–84. Ο Christian Troelsgård συνοψίζει την άποψή του (*Βυζαντινά μουσικά σημάδια. Μία νέα εισαγωγή στη Μεσοβυζαντινή Σημειογραφία*, μετάφραση Γεράσιμος-Σοφοκλής Παπαδόπουλος, Fagotto Books, Αθήνα 2020, σ. 57 & 78). Για μια επιτέλεση του Προκειμένου *Γένοιτο* που λαμβάνει υπόψη την πρόταση αυτή, βλ. την Cappella Romana σε μέλος προερχόμενο από τον κώδικα Πάτμου 221 (https://www.youtube.com/watch?v=bHpOiX2sO-s), σε μεταγραφή Γιάννη Αρβανίτη (https://www.academia.edu/43624693).

49 Οι αναφορές σε Τυπικά και μουσικά χειρόγραφα προέρχονται από την κριτική παρουσίασή τους στο Σπυράκου, *Οι χοροί*, σ. 247–428.

50 Βλ. Εμμανουήλ Γ. Βαμβουδάκης, *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των βυζαντινών κειμένων*, [χ.ε.], Σάμος-Βαθύ 1936, σ. 107: «Αλλ' οι μακροί μελικοί χρόνοι

στην ουσία το «ζωντανό, βυζαντινό, μουσικό βιβλίο». Υπενθύμιζαν ήδη γνωστές δομές μέσα από την προφορική παράδοση, την εκπαίδευση και προσωπική μελέτη.[51] Το γεγονός αυτό περιγράφεται από τον Christian Troelsgård:

> Όποιες κι αν ήταν οι ακριβείς λειτουργίες της χειρονομίας, στον Μεσαίωνα φαίνεται να επικρατούσε η χορική ψαλμώδηση χωρίς την άμεση χρήση γραπτής σημειογραφίας, συχνά με τον συνδυασμό της χειρονομίας ως ενός είδους «χειροκινησιολογικής σημειογραφίας».[52] Άλλη μια πρακτική που υποβοηθούσε τη χορωδιακή ψαλμώδηση χωρίς σημειογραφία ήταν το λεγόμενο «κανονάρχημα», σύμφωνα με το οποίο ένα άτομο του ψαλτικού χώρου που ανήκε στον κατώτατο κλήρο, πιθανώς κάποιος νεαρός με καλή όραση, ο «Κανονάρχης», τοποθετούνταν μεταξύ των δύο χορών στο κέντρο του ναού και απήγγελλε φράση προς φράση τα υμνολογικά κείμενα από ένα βιβλίο.[53]

Χάρη στη θέση του στο τρίτο σκαλοπάτι του άμβωνα,[54] σχεδόν ένα μέτρο από τα μέλη των δύο ημιχορίων,[55] ξεπερνούσε ουσιαστικά τις απορροφητικές επιφά-

---

αποτελούντες την παρά τοις αρχείοις καλουμένην Τονήν επληρούντο ενίοτε δια διαφόρων μελισμάτων ή μελικών διανθισμάτων προς αποφυγήν ταύτης. Ταύτα ως και άλλος μελικάς αποχρώσεις εσημαίνετο ο χειρονόμος δι΄ ειδικών ιδεογραφικών κινήσεων της χειρός, αι οποίαι διάφορα έφερον ονόματα, καθ΄ ήν παρουσίαζον ομοιότητα» και «η Παρασημαντική […] επλουτίσθη βαθημηδόν δια των αφώνων λεγομένων σημαδίων (ΙΒ΄–ΙΓ΄αιώνα), τα οποία δεν ήσαν άλλο τι ή εξεικόνισις των ανωτέρω ιδεογραφικών της χειρός κινήσεων». Για την απεικονιστική διάσταση της *Χειρονομίας* και συνακόλουθης σημειογραφικής της αποτύπωσης, βλ. Achilleas Chaldaeakes, "Illustrating Melodies: Iconographical Instructions into Byzantine Music Theory and Practice", στο: Ivan Moody & Maria Takala-Roszczenko (επιμ.), *Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland 3–9 June 2013,* The International Society for Orthodox Church Music, Joensuu 2015, σ. 138–152· Michalis Stroumpakis, "Byzantine Iconography and Byzantine Church Music: Two parallel paths", ό.π., σ. 173–187.

51 Βλ. Christian Troelsgård, "What Kind of Chant Books were the Byzantine Sticheraria?", στο: *Cantus Planus, Papers read at the 9th meeting, Esztergom and Visegrad 1998,* Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2001, σ. 569–570.

52 Την αναφέρει ως "gestic notation" (βλ. Christian Troelsgård, *Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation,* Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2011, σ. 14, υποσ. 24).

53 Troelsgård, *Βυζαντινά μουσικά σημάδια,* ό.π., σ. 17 και υποσ. 24.

54 Βλ. υποσ. 87.

55 Σύμφωνα με τον Ευγένιο Αντωνιάδη, «ο άμβων στεκόταν επί κρηπίδος ενός βυζαντινού ποδός». Εάν στα τριάντα περίπου εκατοστά του βάθρου συνυπολογιστούν τα τρία επιπλέον σκαλοπάτια, τεκμηριώνεται το σχεδόν ένα μέτρο του Κανονάρχη από

νειες των σωμάτων των μελών του Χορού και των πιστών,[56] στέλνοντας τον ήχο απευθείας στις ανακλαστικές επιφάνειες των λουστραρισμένων ορθομαρμαρώσεων και ψηφιδωτών. Μάλιστα, οι Κανονάρχες ήταν για πολλούς αιώνες Παίδες-Ορφανοί, όταν, όπως συχνά απεικονίζονται, έψαλλαν με διαπεραστική φωνή soprano. Κατείχαν δε ένα ικανό επίπεδο ψαλτικής ώστε να δύνανται να στέκουν ως αριστερός-αντιφωνικός χορός απέναντι στους Ψάλτες,[57] τους αναφερόμενους και ως «επιστήμονες».[58] Γενικότερα, ο Κανονάρχης είτε ως Παίς (βλ. Εικόνα 3) είτε ως μοναχός, (βλ. Εικόνα 4) σε συνεργασία με τον χειρονομούντα Δομέστικο, λειτουργούσε με αποδέκτη:

1. τα μέλη του Χορού, ως υποκατάστατο για την ανυπαρξία μουσικών βιβλίων.[59] Όπως χαρακτηριστικά ορίζει το Στουδιτικό Τυπικό της Μονής Κασούλων από χειρόγραφο του 1174: «τα τριαδικά του ήχου κανοναρχούνται δια τους χορικούς [*sic*]».[60]

το έδαφος (*Έκφρασις της Αγίας Σοφίας*, τ. Β΄, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1908 [ανατύπωση: Αθήνα 1983], σ. 15).

56 Βλ. Wieslaw Woszczuk, "Acoustics of Hagia Sophia: A Scientific Approach to the Humanities and Sacred Space", στο: Pentcheva, *Aural Architecture*, ό.π., σ. 179.

57 Ενδεικτικά, από χειρόγραφο του 11ου αι: «Και ανέρχεται [ο ψάλτης] εν τω άμβωνι· και λέγει περισσήν του ψαλμού την αρχήν· και δέχονται τα ορφανά εν τη σολέα· και ευθύς κατέρχεται ο ψάλτης· και ανέρχονται οι αναγνώσται και ποιούσι τα αντίφωνα » (βλ. Carsten Høeg & Günter Zuntz, *Prophetologium, MMB 6,* Hauniae, E. Munksgaard, Copenhagen 1960, σ. 353). Επίσης, ψάλλουν ως αριστερός Χορός τα Αντίφωνα απέναντι στους Ψάλτες σε εορταστικό γεύμα στο Παλάτι μετά τη Λειτουργία των Φώτων (βλ. Nicolas Oikonomidès, *Les Listes de Préséances Byzantines des IXe et Xe siècles,* Éditions du Centrenational de la recherche scientifique, Paris, 1972, σ. 185 & 187).

58 Τυπικό της Μονής Σωτήρος Μεσσήνης από χειρόγραφο του 1131 (βλ. Miguel Arranz, *Le Typicon du Monastère du Saint - Sauveur* à *Messine, OCA* 185, Roma, 1969, σ. 94 συγκριτικά με σ. 93).

59 Βλ. Troelsgård, *Βυζαντινά μουσικά σημάδια*, ό.π., σ. 15. Με βάση την τεκμηρίωση από εικονογραφικές και λειτουργικές ύστεροβυζαντινές και μεταβυζαντινές πηγές, παρουσιάζει ως δόκιμη την υπόθεση ότι, παρά τις, ως επί το πλείστον, μικρές διαστάσεις των χειρογράφων της εποχής, αυτά δεν χρησιμοποιούνταν κατά τη χορωδιακή επιτέλεση. Ολοκληρώνει τον συλλογισμό του καταλήγοντας ότι «είναι πιθανότερο τα μουσικά βιβλία να είχαν άλλους δύο βασικούς σκοπούς: να λειτουργούσαν, δηλαδή, ως εγχειρίδια διδασκαλίας και ως σημεία αναφοράς και κύρους». Πρβλ. την πρόταση που διατυπώνει ο Christian Troelsgård για την πιθανή χρήση βιβλίων με βάση το επίπεδο δυσκολίας του μέλους ("Simple Psalmody in Byzantine Chant", στο: *Cantus Planus, Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group, Lillafüred-Hungary, 23–28 August 2004,* Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2006, σ. 87)· ότι, δηλαδή, τα σημειογραφημένα μουσικά βιβλία φτιάχτηκαν για να υποστηρίξουν την επιτέλεση και τη σπουδή των περίτεχνων και δύσκολων εκδοχών, ενώ οι απλές/παραδοσιακές μελωδίες και πρακτικές παραδίδονταν προφορικά.

60 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 802.

2. το εκκλησίασμα, ως φορέα λιτής και ευκρινούς προφοράς του υμνολογικού κειμένου που, παρά τους υψηλούς χρόνους αντήχησης των ναών, καθίστατο κατανοητό.

Εικόνα 3. Λεπτομέρεια από την ψαλμώδηση του Ακαθίστου με τους τρεις Δομεστίκους και πίσω τους ψάλλοντες, με δύο ευνούχους μεταξύ τους. Μπροστά από όλους, ο Παις Κανονάρχης (Susiça, Markov Manastir, Ναός Αγ. Δημητρίου)
(πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Psalti_Markov_Manastir.jpg).

Εικόνα 4. Κοίμηση Αγίου Νικολάου με μοναχό που κανοναρχεί μπροστά από τους τρεις χειρονομούντες Δομεστίκους. Απεικονίζεται διευρυμένος Χορός, αποτελούμενος από μοναχούς στα αριστερά και κοσμικούς ψάλτες στα δεξιά (Θεσσαλονίκη, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, αρχ. 14ου αιώνα) (πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/ File:Thessaloniki,_Agios_Nikolaos_Orfanos_(%CE%86%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%82_%CE%9D%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CE%B1%CE%BF%CF%82_%CE%9F%CF%81%CF%86%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CF%82)_(14._Jhdt.)_(47851912671).jpg).

Λεπτομερείς οδηγίες για το κανονάρχημα, όπως για τόσες άλλες απορούμενες εκτελεστικές πρακτικές του Βυζαντίου, δεν εντοπίζονται στις πηγές, αν και αυτό είναι γεγονός αναμενόμενο. Όπως διευκρίνισε ο Ιωάννης Φουντούλης, η έλλειψη αναλυτικών τυπικών διατάξεων, «δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχε σχετική παράδοση. Αλλά σημαίνει ότι όλα αυτά ήταν γνωστά στους λειτουργούς και το λαό και μεταδιδόταν από γενεά σε γενεά, από στόμα σε στόμα και την καθημερινή πράξη της Εκκλησίας. Γνώριζαν πώς θα λειτουργήσουν. Δεν περίμεναν να το μάθουν εκείνη την ώρα από τα λειτουργικά κείμενα».[61]

61 Ιωάννου Φουντούλη, «"Η διάταξις της Θείας Λειτουργίας" του αγίου Φιλοθέου του Κοκκίνου», στο *Πρακτικά θεολογικού συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Φιλοθέου Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του Θεσσαλονικέως, 14–16 Νοεμβρίου 1983*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 104.

Η μέριμνα των Βυζαντινών για την ευκρινή ακρόαση του Θείου Λόγου μέσα σε αχανείς, με πλούσια αντήχηση, ναούς, φανερώνεται αναλυτικά κατά την ανάγνωση του ευαγγελίου της Κυριακής του Πάσχα, κυρίως διότι πραγματοποιείται εντός του Αγίου Βήματος. Το Στουδιτικό Τυπικό της μονής Κασούλων (χειρόγραφο του 1174) παρουσιάζει τους δύο τρόπους ανάγνωσης που αντιστοιχούν στην πρακτική του κανοναρχήματος: α) την επανάληψη του ευαγγελίου από τον Διάκονο στο «Βήμα του άμβωνος», αφού ολοκληρωθεί από τον Ιερέα εντός του Βήματος,[62] και β) την «κατά στίχους» ανταπόκριση του Διακόνου από τον άμβωνα σε όσα διαβάζει ο Ηγούμενος εντός του Βήματος.[63]

Στις τυπικές πηγές, κυριαρχεί η δεύτερη εκδοχή, όπως, για παράδειγμα, στο Τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας (χειρόγραφο 10ου αιώνα): ο Διάκονος στον άμβωνα, «προσυπακούων λέγει τρανότερον τα υπό του πατριάρχου αναγινωσκόμενα».[64] Ή, από το ίδιο τυπικό, αλλά σε ελάσσονα ακολουθία για την αρχή της Ινδίκτου, ο Διάκονος «εκφωνεί κράζων τα λεγόμενα» από τον Πατριάρχη, αλλά στέκει κοντά του και όχι στον επισημότερο άμβωνα.[65] Το Στουδιτικό Τυπικό της Μεσσήνης (χειρόγραφο του 1131), επεξηγεί αναλυτικότερα τις πρακτικές της Μεγάλης Εκκλησίας, περιγράφοντας ότι «εν τω άμβωνι αντιφωνείται» από τον Διάκονο, ο οποίος λέγει «τον αυτόν λόγον όνπερ» ο Ιερέας από το σύνθρονο, με την καμπάνα να σημαίνει υποβοηθητικά «εν μιά εκάστη του λόγου τελεία»·[66] πρακτική που διασώζει χειρόγραφο σαββαϊτικό τυπικό του 1850, όταν αναφέρει ότι το ευαγγέλιο λέγεται «κατά στιγμήν τελείαν αντιφώνως» υπό όλων των Ιερέων και Διακόνων, σηματοδοτούμενο από κρούση «κώδωνος εν εκάστω στίχο». Στο τέλος του ευαγγελίου, «κρούουσιν όλα τα σήμαντρα και οι κώδωνες».[67]

Η πρακτική της εμμελούς απαγγελίας ευαγγελίων από τους Ιερείς και Διακόνους, βασισμένη για αιώνες στο σύστημα εκφωνητικής σημειογραφίας, ήταν

62 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 828: «Το δε ευαγγέλιον του Πάσχα αναγινώσκει ο ιερεύς εις το θυσιαστήριον, και τούτου τελειωθέντος, λέγει εις το βήμα· Σοφία ορθοί, ακούσωμεν και αναγινώσκει ο διάκονος έξω, εις το βήμα του άμβωνος, το Ευαγγέλιον του Ευαγγελισμού». Πρόκειται για σύμπτωση της Κυριακής του Πάσχα με τον Ευαγγελισμό.

63 Στο ίδιο, σ. 831: «Το δε ευαγγέλιον αναγινώσκεται παρά του ηγουμένου ένδον του βήματος, κρατούντες αυτό δύο κληρικοί ενώπιον αυτού, ό τε εκκλησιάρχης και είς των αναγνωστών, και εκφωνεί ο καθηγούμενος· Εκ του κατά Ιωάννην. Ο διάκονος· Πρόσχωμεν. Και άρχεται ο ηγούμενος του ευαγγελίου, κατά στίχους ευαγγελίου αποκρίνεται ο ευαγγελιζόμενος διάκονος εν τω άμβωνι τον παρά του ηγουμένου λεγόμενον λόγον».

64 Βλ. Juan Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms Sainte - Croix No 40, Xe siècle*, τ. 2, *OCA* 166, Pont. Institutum Orientalium Studiorum Roma 1962, σ. 94, 96.

65 Στο ίδιο, σ. 6.

66 Βλ. Arranz, ό.π., σ. 250.

67 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie III,* ό.π., σ. 654. Για το τέλος, το Τυπικό Μεσσήνης ορίζει ανάλογα: «Εν δε τω τέλει χύμα ως σύνηθες» (βλ. Arranz, ό.π.).

κοινή με την ανάγνωση Αποστόλων και Προφητολογίων[68] που είχε ανατεθεί στους Αναγνώστες. Επιπλέον, έχει εντοπιστεί ανάθεση κανοναρχήματος σε Διακόνους και Υποδιακόνους.[69] Κατά συνέπεια, η «εν μια εκάστη του λόγου τελεία» μαρτυρούμενη κατάτμηση του ευαγγελικού κειμένου δύναται εκληφθεί ως κοινή πρακτική του Κλήρου και, κατά συνέπεια, να μεταφερθεί στην πρακτική του κανοναρχήματος· υπόθεση ανάλογη με αυτήν του Christian Troelsgård, ο οποίος, σύγκρινοντας το ίδιο μέλος σε δύο χειρόγραφα, το μεν μουσικό, το άλλο δίχως σημειογραφία, παρατήρησε ότι το μη μουσικό χειρόγραφο παρουσιάζει στίξη, η οποία ξεφεύγει από την αναμενόμενη αποκλειστικά γραμματική ή συντακτική και αντιστοιχεί στη μουσικο-κειμενική κατάτμηση του σημειογραφημένου Στιχηραρίου. Καταλήγει στην πρόταση ότι τα κείμενα από τα Μηναία, Τριώδια και Πεντηκοστάρια λειτουργούσαν ως οδηγοί για το κανονάρχημα.[70]

Με αφετηρία τα παραπάνω, εντοπίζονται σε σποραδικές οδηγίες Τυπικών, Ευχολογίων και μουσικών χειρογράφων οι υπεύθυνοι κληρικοί ή οφφικιάλιοι που θα αναδείξουν το υμνογραφικό κείμενο κανοναρχώντας. Κυρίως ο «Κανονάρχης»[71] ή «Κανονάρχος»[72] ή όποιος άλλος από το ευρύ σύστημα ψαλλόντων (Διάκονος ή Υποδιάκονος) ενίοτε αναλαμβάνει το ρόλο.[73] Ο Συμεών Θεσσαλονίκης περιγράφει τα καθήκοντα του Αναγνώστη σε σχέση με την ανάγνωση και το κανονάρχημα: «Ούτως ουν ο εις αναγνώστην καταστάς ούτος τας τε θείας τω λαώ έκτοτε υπαναγινώσκει Γραφάς,[74] προτρεπόμενος υπό διακόνων ή ιερέων, τα των προφη-

68 Περί της εκφωνητικής σημειογραφίας, βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία βυζαντινής μουσικής: Επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, ΣΕΑΒ, Αθήνα 2017, σ. 174–226. https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487

69 Βλ. υποσ. 73, 79 και 95.

70 Ενισχύει τον ισχυρισμό με βάση τα *Επιτίμια* του Θεοδώρου Στουδίτη, όπου φανερώνεται η σύνδεση του Κανονάρχη με αυτά, καθώς αναφέρεται λεπτομερώς η ευθύνη για την καθαριότητα των βιβλίων από το σάλιο των κανοναρχούντων, ή το στάξιμο καντηλιού, κεριού ή οποιουδήποτε λερώματος ή και ιδρώτα από τα χέρια (βλ. Troelsgård, "What Kind of Chant Books", ό.π., σ. 568–569).

71 Ενδεικτικά, βλ. υποσ. 82.

72 Ενδεικτικά, βλ. υποσ. 98.

73 Σύμφωνα με το Τυπικὸ Πακουριανοῦ (χειρόγραφο του 1083): «Και υποδιάκονοι έτεροι δύο τη αναγνώσει και τω κανοναρχείν διενεργούντες» (βλ. Paul Gautier, "Le typikon du sèbaste Grégoire Pacourianos", *REB* 42 [1984], σ. 59). Πρβλ. υποσ. 69. Η μεταφορά του ρόλου σε διάφορα επίπεδα της κληρικής ιεραρχίας σχετίζεται με την ιεράρχηση του εορτολογικού κύκλου, γεγονός που αναδιατάσσει τις συνολικές υπηρεσίες εντός του τελετουργικού (βλ. σχετικά Σπυράκου, *Οι χοροί*, ό.π., σ. 455–460).

74 Σύμφωνα με το Τυπικό της Μονής Στουδίου (χειρόγραφο του 13ου–14ου αιώνα): «Ειθ΄ ούτως ανέρχεται ο κανονάρχης, ει τύχη, ή έτερος των αδελφών εν τω άμβωνι και αναγινώσκει τον του αγίου πατρός ημών Ιωάννου του Χρυσοστόμου λόγον» (βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 225–227). Πρβλ. το Τυπικό Αγίου Σάββα (χειρόγραφο του 1854): «Ο δε κανονάρχης αναγινώσκει την επιγραφήν της αναγνώσεως, και εις το τέλος αυτής λέγει το Ευλόγησον, Δέσποτα, ο δε ιερεύς το Ευλογητός ο Θεός ημών, τότε ο κανονάρχης ειπών το Αμήν, αναγινώσκει την υπό του εκκλησιάρχου ταχθείσαν ανάγνωσιν εν τω τε-

τών δηλαδή και των αποστόλων ιερά λόγια, ιστάμενος εν τω μέσω ως εσφράγισται ασκεπής.[75] […] και τους θείους προλέγει τοις ψάλλουσιν ύμνους, ήτοι κανοναρχεί».[76] Μάλιστα, για την περίπτωση πλημελούς άσκησης των καθηκόντων του, προβλέπονται επιτίμια για τον Κανονάρχη από τον Θεόδωρο Στουδίτη: «Εάν [μη] προλέγη τω μέλλοντι αναγινώσκειν ή ψάλλειν, ως προκαταρτητισμένον είναι και διεσκεμμένον εις εκάτερα, ανά μετανοίας κ΄».[77] Ο Goar αναλύει περαιτέρω την πρακτική του κανοναρχήματος, συσχετίζοντάς την με την παράδοση της ψαλμωδίας χωρίς βιβλία:

> The Kanonarch [is] elected from the staff of lectors, and he uses silently to provide the singers with the texts of Canons, Hymns and other ecclesiastical chants. For as the Greeks only very seldom recite from books on the pulpit and even more seldom direct or instruct the chant by means of books furnished with musical notation, they think to compensate for these shortcomings if a church official with a voice that can easily be heard by the others, reads from a book and announces, phrase by phrase, the chant text to each of the two choirs turn.[78]

Ομαδοποιώντας τις οδηγίες από Λειτουργικά Τυπικά και μουσικά χειρόγραφα, η παρουσία του Κανονάρχη περιγράφεται αναλυτικότερα κυρίως σε διαφόρων ειδών τροπάρια και ψαλμούς: είτε α) κανοναρχώντας κατά στίχο, είτε, σπανιότερα, β) διαβάζοντας μεγαλοφώνως ολόκληρο το τροπάριο σε αντιδιαστολή προς την καλοφωνικά επεξεργασμένη ψαλμώδησή του. Ο ρόλος του συνοψίζεται στο Τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας για την Θ΄ Ώρα της Μεγάλης Παρασκευής (χειρόγραφο 16ου αιώνα): «τους ψαλμούς ο υπομνηματογράφος ή ο ρεφερενδάριος […] τα δε τροπάρια κανοναρχεί ο πρωτοκανονάρχης, ειδέ μη, λέγει πάντα ο πρωτοκανονάρχης, ιστάμενος εν ταις βαθμίσι του άμβωνος».[79]

τραποδίῳ, ευρύθμως και ευτάκτως» (βλ. Dmitrievskij, *Opisanie* III, ό.π., σ. 693).

75 Πρβλ. Τυπικό Ευεργέτιδος (χειρόγραφο του 12ου αιώνα): «Δει δε και τον κανονάρχον διηνεκώς άσκεπον κανοναρχείν, ει δε τούτο αδύνατον δια την ασθένειαν, ως εν τω χειμώνι, αλλ΄ ουν επάν εν τω μέσω ίσταται άσκεπος οφείλει είναι δια την τάξιν» (βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 612).

76 Βλ. Συμεών, *Περί των ιερών χειροτονιών*, ό.π., τ. 155, στ. 368. Επιπλέον, ο Αναγνώστης οφείλει να υπηρετεί το Βήμα, ανάβοντας κεριά και δίνοντας φως στον Ιερέα, να κρατά λαμπάδες κατά τη Μεγάλη Είσοδο και να φέρνει νερό, τις προσφορές και το ζέον στον Ιερέα.

77 Βλ. Θεοδώρου Στουδίτου, *Επιτίμια κοινά της όλης αδελφότητος επί των παραλειπόντων εν τη Εκκλησία εις τον κανόνα*, στο: Migne, ό.π., τ. 99, στ. 1745, 1748.

78 Βλ. Troelsgård, "What Kind of Chant Books", σ. 565 για τη μετάφραση από τα λατινικά της ερμηνείας του όρου κατά τον Goar (Jacobus Goar, *Ευχολόγιον, sive rituale Graecorum,* Bartholomaei Javarina, Venetiis 1730 [δεύτερη έκδοση], σ. 23).

79 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 59. Το οφφίκιο του υπομνηματογράφου ή του ρε-

Η βαθιά ριζωμένη αναγκαιότητα του Κανονάρχου στη βυζαντινή ψαλτική, ανεξαρτήτως της επιφανειακής διαφοροποίησης των εξελισσομένων Τυπικών, αναδεικνύεται στα στιχηρά ιδιόμελα της Θ΄ Ώρας. Πιο συγκεκριμένα, το μουσικό χειρόγραφο Ξηροποτάμου 383 (β΄ ήμισυ 15ου αιώνος, φ. 105r) περιγράφει ότι, μετά την ψαλμώδηση του στιχηρού ιδιομέλου *Σήμερον γεννάται εκ Παρθένου* στο *Δόξα*, ο έτερος Χορός ψάλλει *Και νυν*, για να αναγνώσει ο Κανονάρχης το ιδιόμελο στο μέσο και να ακολουθήσει η δεύτερη, καλλωπισμένη ψαλμώδησή του μετά από ήχημα του Δομεστίκου· μια ψαλμώδηση, κυρίως δίχορη, την οποία προσδιορίζει περιφραστικότερα ο ψευδο-Κωδινός τον 14ο αιώνα, καταγράφοντας την τάξη των Δεσποτικών εορτών στο Παλάτι. Την αναφέρει ως «ουχ ομού δε, αλλὰ μετὰ το ειπείν τον πρώτον χορόν κομμάτιον, λέγει και ο δεύτερος το αυτό», αφού πρώτα ο Κανονάρχης αναγνώσει το τροπάριο, μετά το *Δόξα-Και νυν* από τον Πρωτοψάλτη.[80] Η πρακτική συντηρείται τόσο στον κώδικα ΕΒΕ2047 του Συμεών Θεσσαλονίκης για το Ασματικό Τυπικό με Σαββαϊτικές επιδράσεις από το πρώτο ήμισυ 15ου αιώνος (φ. 229v), όσο και στο καθαυτό Σαββαϊτικό Τυπικό, με μια αναλυτικότερη περιγραφή της τελικής τριπλής επανάληψης της κατακλείδας του στιχηρού (χειρόγραφο 16ου αιώνα).[81] Την ίδια εποχή, όμως, και παρόλο που αναφέρεται στην παραδοσιακή δίχορη καταληκτήρια ψαλμώδηση, το Τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας θα ενσωματώσει τρέχουσες πρακτικές: «Και τούτου πληρωθέντος, εισέρχεται εις το μέσον ο κανονάρχης και αναγκνώσεκι ταύτα μεγαλοφώνως και λέγει και την ευφημίαν, είτα ψάλλουσι καὶ νῦν, τὸ αὐτὸ πάλιν, οἱ δύο χοροὶ ὁμοῦ, ἕτεροι δὲ ψάλλουσι ταῦτα καὶ δίχορα».[82]

Μέσα στη γενικότερη πρόνοια για υπενθύμιση και ανάδειξη κειμένου που ακούγεται σπάνια, αλλά φέρει ειδικό θεολογικό βάρος, εντάσσεται η διπλή ανάγνωση πριν την ψαλμώδηση των αντί χερουβικού ψαλλομένων τη Μεγάλη Πέμπτη και το Μεγάλο Σάββατο *Του δείπνου σου του μυστικού* και *Σιγησάτω*, όπως

φερενδαρίου αποδιδόταν σε Διακόνους (βλ. Βασιλική Λεονταρίτου, *Εκκλησιαστικά αξιώματα και υπηρεσίες στην πρώιμη και μέση Βυζαντινή περίοδο*, Σάκκουλας, Αθήνα-Κομοτηνή 1996, σ. 508· Jean Darrouzés, *Recherches sur les ΟΦΦΙΚΙΑ de l' Église byzantine*, Institut Français d'Études Byzantines, Paris 1970, Πίνακες F, G, I, H, N, P² και O.

80 Βλ. Jean Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traitè des offices,* Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1966, σ. 192–193: «Λέγει ο πρωτοψάλτης το· Δόξα, και ψάλλεται είτα και το· Και νυν και αεί. Και ου ψάλλεται εκ δευτέρου μεν το τροπάριον, αναγινώσκεται δε υπό του κανονάρχου».

81 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie* III, ό.π., σ. 375–376: «μετά την πλήρωσιν του β΄ τροπαρίου σταθείς εν τω μέσω ο κανονάρχης αναγινώσκει το Σήμερον γεννάται εκ Παρθένου, μεγαλοφώνως […]. Το δε τέλος του στιχηρού εκ γ΄ και ο κανονάρχης, ότε αναγινώσκει τούτο, και εμείς». Ανάλογο στιχηρό (*Σήμερον κρεμάται επί ξύλου*), από χειρόγραφο Σαββαϊτικό Τυπικό του 1851, παρουσιάζει απλουστευμένη ψαλμώδηση του τέλους του: «είτα αναγινώσκει [ο κανονάρχης] το δε τέλος· Προσκυνούμεν σου τα πάθη Χριστέ εκ τρίτου, δείξον ημίν και την ένδοξόν σου ανάστασιν, άπαξ. Και ψάλλουσιν αυτό οι δύο χοροί ομού» (βλ. Dmitrievskij, *Opisanie* III, ό.π., σ. 186).

82 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 163.

μαρτυρείται στα χειρόγραφο Σινά 1312[83] και ΕΒΕ 899[84] του 15ου αιώνος. Ανάλογης λογικής είναι η παρουσία δύο Κανοναρχών για το κείμενο των κατ' ήχον ιδιομέλων ή για τον Κανόνα της εορτής του Αγίου Δημητρίου, στη λιτανεία που περιγράφει ο Συμεών Θεσσαλονίκης στον κώδικά ΕΒΕ 2047, με τη συμμετοχή όλων των κληρικών, μοναχών και λαού της πόλης. Έχουν ουσιαστικά δημιουργηθεί δυο ευρύτατοι Χοροί σε δυάδες, με τον Πρωτοκανονάρχο να βρίσκεται ανάμεσα στους Ψάλτες, Αναγνώστες και Δομεστίκους, ενώ ο δεύτερος Κανονάρχης κανοναρχεί στο μέσο των Ιερέων αντίστοιχα, με τον λαό —άνδρες και γυναίκες— να ψάλλει το *Κύριε ελέησον* (Εικόνα 5).[85]

Εικόνα 5. Η εξόδιος ακολουθία για τον Αρχιεπίσκοπο Σάββα Β΄ της Σερβίας (Πατριαρχείο Pec, τοιχογραφία 13ου αιώνα). Εκτός των μοναχών και δύο ευνούχων, απεικονίζονται δύο Κανονάρχοι για τον Άμωμο[86]
(πηγή: http://www.panacomp.net/pec-patriarchate-the-patriarchate-of-pec/).

83 «Λέγεται δε παρά του καλονάρχου [*sic*] εκ βου χωρίς μέλους, μετά ευλαβείας· είτα ο ψάλτης ψάλλει αυτώ […]» (φ. 113v).

84 «Χερουβικόν ψαλλόμενον τη αγία και μεγάλη Ε΄·[…] λέγεται πρώτον διαβαστόν· είτα ψάλλεται […]» (φ. 146r).

85 Κώδ. ΕΒΕ 2047, φ. 146r–v: «τα ιδιόμενα κατ' ήχον ψάλλουσι τούτου [Αγ. Δημητρίου]· ή τον κανόνα του αγίου […]· ον και δύο λέγουσι κανονάρχοι, ο εις μέσον των ψαλτών και ο έτερος μέσον των ιερέων […]· είτα κατά συζυγίαν οι ασκεπείς αναγνώσται· μετ' αυτούς κατά συζυγίαν οι εσκεπασμένοι ευθύς· είτα οι ψάλται κατά συζυγίαν και αυτοί, όπισθεν όντων των δομεστίκων· ηλλαγμένων απάντων· ων μέσον και ο πρωτοκανονάρχος εστί· μετά δε τους δομεστίκους δύο δύο ευθύς οι διάκονοι […]· και καθεξής οι της πόλεως ιερείς άπαντες ησύχως κατά συζυγίαν πορευόμενοι και ψάλλοντες του δευτέρου κανονάρχου μέσον των κληρικών ιερέων κανοναρχούντος· και λαός έτερος ευσεβής, ανδρών ή και γυναικών κατά τάξιν ευλαβώς ακολουθεί· λέγοντες πάντες το Κύριε ελέησον» (για το πλήρες κείμενο με λεπτομερή απαρίθμηση των συμμετεχόντων, βλ. Σπυράκου, *Οι χοροί*, ό.π., σ. 293).

86 Πρβλ. υποσ. 95.

Η παρουσία του Κανονάρχη ή του Πρωτοκανονάρχη αποτυπώνεται σε σειρά μαρτυριών για την ψαλμώδηση στιχηρών ή Κανόνων. Όπως στα ψαλλόμενα στον Ασματικό Εσπερινό μετά την είσοδο κατά το *Κύριε εκέκραξα* και μέχρι το Προκείμενο, στα οποία, εκτός των Ψαλτών και Αναγνωστών, στέκουν και συμψάλλουν στο αριστερό μέρος της σωλέας οι εισοδεύσαντες Ιερείς και Διάκονοι. Με τον Πρωτοκανονάρχο να στέκεται υψηλότερα από όλους τους, στο τρίτο σκαλοπάτι του άμβωνος.[87] Ή, όπως τα αποστίχου στιχηρά σε εσπερινό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, κατά τον κώδικα ΕΒΕ2047: «Οι ψάλται δε, εις δύο γίνονται χοροὺς εκατέρωθεν, του πρωτοκανονάρχου μέσον πορευομένου· καὶ ψάλλονται τα κατὰ αλφάβητον της οκτωήχου» (φ. 8v).

Σε μοναστηριακό περιβάλλον, μαρτυρείται αναλυτικά το κανονάρχημα των στιχηρών ή του Κανόνα, με τον Κανονάρχη να μετακινείται στα αναλόγια και πραγματοποιώντας μετάνοιες. Σύμφωνα με το Τυπικό Ευεργέτιδος (χειρόγραφο 12ου αιώνα), «ο κανονάρχος δε προ του ενάρξασθαι κανοναρχείν βάλλει μετάνοιαν τω καθηγουμμένω, ή τούτου απόντος, τω οικονόμω και τω εκκλησιάρχη, μεθ΄ ό δε, κανοναρχήσας και ψαλθή παρά του προεναρξαμένου χορού το πρώτον στιχηρόν ή, τυχόν εν τω όρθρω της ωδής του κανόνος ο ειρμός ολοκλήρως, και άρξεται ο έτρος χορός ψάλλειν τον επιλαγχάνοντα αυτώ στίχον, βάλλει μετάνοιαν προς τον ψάλλοντα χορόν και αντιβάλλουσιν αυτώ οι του χορού, και ούτως μεθιστάμενος, απέρχεται εις τον έτερον, και μετά το και εκείσε κανοναρχείσαι το επιλαγχάνον τω αυτώ χορώ πρώτον στιχηρόν ή τροπάριον ποιεί και εν αυτώ ομοίως, εις δε τα μετά ταύτα, ουκέτι».[88] Ανάλογο κανονάρχημα στο αναλόγιο, περιγράφεται στην περίπτωση των «μεγαλοφώνως και μετά μέλους αργώς» ψαλλομένων τριαδικών τροπαρίων του Ήχου, σύμφωνα με το Σαββαϊτικό Τυπικό (χειρόγραφο 12ου-13ου αιώνα),[89] ή η από το ίδιο χειρόγραφο περιγραφή του κανοναρχήματος για τα

87 Κώδ. ΕΒΕ 2047, φ. 4v: «Ότε δε οι ιερείς μόνοι και διάκονοι εισοδεύουσι, μετά το εισελθείν εις το βήμα και προσκυνήσαι την αγίαν τράπεζαν, ηλλαγμένοι πάλιν εις το σολέα εξέρχονται και κατά τάξιν στάντες ως προς τον αρχιερέαν ορώντες, συν τω ευωνύμω χορώ τα στιχηρά ψάλλουσι. Του πρωτοκανονάρχου ή ετέρου κανονάρχου εν ταις Κυριακαίς και ταις εορταίς εν ταις τρισί βαθμίσι του άμβωνος ισταμένου· ου θέμις κυκλούν τον σολέα και τρέχειν τον κανονάρχον, ή σχίζειν τους ισταμένους εν τω σωλέα και θόρυβον εμποιείν». Το τελευταίο σχόλιο αποτελεί έμμεση αντίθεση του Συμεών για την κίνηση του Κανονάρχη από Χορό σε Χορό, καθώς έχουν πλέον απομακρυνθεί από το κέντρο, με βάση τις διατάξεις του Σαββαϊτικού Τυπικού που έχει επικρατήσει (πρβλ. υποσ. 88).

88 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 613–614. Για την ψαλμώδηση των Κανόνων, γίνεται ειδική μνεία στα *Επιτίμια* του Θεοδώρου Στουδίτου: «Εάν απομείνη κανών μη ψαλθείς κατά την δέουσαν ημέραν, μετάνοιαι ρ΄» (Στουδίτου, *Επιτίμια*, ό.π., τ. 99, στ. 1748).

89 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie III*, ό.π., σ. 8: «Και ημείς τα τριαδικά του ήχου ή τα γ΄ προς μίαν ή το εν τρισσώς, ως δοκεί τω προεστώτι. Κανοναρχούνται δε εν τω αναλογίω και ψάλλονται μεγαλοφώνως και μετά μέλους αργώς».

μαρτυρικά τροπάρια.[90] Κατά την ψαλμώδηση του Ακαθίστου, «ο κανονάρχης τον πρώτον οίκον εν τω αναλογίω».[91]

Με αναλυτική περιγραφή, το Σαββαϊτικό Τυπικό του 1346 ορίζει για τον ψαλλόμενο Προοιμιακό, ότι «ο κανονάρχης λαβών από του αναλογίου το βιβλίον, το περιέχον τούς του ψαλμού στίχους, απέρχεται εν των μέσω και κανοναρχεί» μέχρι και τα Ανοιξαντάρια, στα οποία «αναρροεί τον στίχον υψηλότερον».[92] Σύμφωνα δε με τη Διάταξη Φιλοθέου για τα Ανοιξαντάρια (μέσα 14ου αιώνα), «ο κανονάρχης λέγει τους στίχους ιστάμενος εν τω μέσω του_ναού».[93] Αναλόγως, «είτα ο ψάλτης άρχεται το Θεός Κύριος εις τον ήχον του απολυτικίου, ο δε κανονάρχης έρχεται εν τω μέσω του ναού, λέγει τους στίχους».[94]

Με ανάλογο τρόπο ψάλλεται ο Άμωμος με τα μεγαλυνάριά του, όπως περιγράφει αναλυτικά το Σαββαϊτικό Τυπικό του 16ου αι: «Μεγαλυνάρια ίσταται ο κανονάρχης εις το μέσον, λέγει τους στίχους του αμώμου, ο δε χαμηλός ή διάκονος φορεμένος, κανοναρχεί τα μεγαλυνάρια, τον ειρμόν της α΄ στάσεως ανά εξ και τα τροπάρια από μίαν φοράν» (βλ. Εικόνα 4).[95]

Εκτός, όμως, των δύο βασικών λειτουργιών, δηλαδή, το κανοναρχήματος και της ανάγνωσης, ο Κανονάρχης παρουσιάζεται με διευρυμένο ρόλο, όπως τεκμηριώνεται κυρίως σε μοναστηριακά Τυπικά, ανεξάρτητα από τις επιφανειακές διαφοροποιήσεις μεταξύ Στουδιτικής και Σαββαϊτικής παράδοσης. Αυτόν τον ηγετικό ρόλο, σε σχέση με τη συνολική επιτέλεση των μοναστηριακών Χορών, είχε ήδη σκιαγραφήσει ο Θεόδωρος Στουδίτης: «Αρχηγός εστώς της λύρας των ασμάτων, […] Σάλπιζε καιρώ το ξύλον, καθώς δέοι,[96] […] Αεί πρεπόντως τον στίχον συνεισάγων. […] Το της αδελφότητος ευρυθμών στόμα».[97] Διαπιστώνεται, δηλαδή, ότι, παρά την σταδιακή απλούστευση των πρακτικών ανά τους αιώνες και κατά την εναλλαγή από Στουδιτικό σε Σαββαϊτικό Τυπικό, ο Κανονάρχης: α) στέκει στο κέντρο και συντονίζει τις κοινές προσκυνήσεις της αδελφότητας, μέχρι να ατονήσει σταδιακά η συνήθεια, επιπλέον β) εκφωνεί τον Ήχο και γ) ψάλλει, αναλαμβάνοντας ευθύνη πέρα από την απλή απαγγελία του κειμένου. Πιο συγκεκριμένα:

1. Με αφετηρία τον τελευταίο στίχο του *Κύριε εκέκραξα*, το Τυπικό της Ευεργέτιδος περιγράφει αναλυτικά: «εις τον τελευταίον στίχον, Ότι εκραταιώθη

90 Στο ίδιο, σ. 26: «Καθίσματα εις την πρώτην στιχολογίαν, μαρτυρικόν β΄, ήγουν ο ταχθείς αναγινώσκειν ψάλλει εν τω αναλογίω το α΄, και ημείς το έτερον, κανοναρχούντος εκείνου, ως προεγράφη, Δόξα και νυν εκείνος, ημείς δε Θεοτοκίον».

91 Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1346), βλ. Dmitrievskij, *Opisanie III*, ό.π., σ. 450.

92 Στο ίδιο, σ. 424.

93 Φιλοθέου Πατριάρχου, *Διάταξις της Ιεροδιακονίας*, στο: Migne, ό.π., τ. 154, στ. 749.

94 Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1813), βλ. Dmitrievskij, *Opisanie III*, ό.π., σ. 544.

95 Στο ίδιο, σ. 516.

96 Πρβλ. το Τυπικό της Μονής Στουδίου (χειρόγραφο toy 13ου–14ου αιώνα): «Κρούων τα τρία ο κανονάρχης, συναγόμεθα εν τω ναώ του μεγάλου Προδρόμου» (βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 228).

97 Θεοδώρου Στουδίτου, *Ίαμβοι εις διαφόρους υποθέσεις*, στο: Migne, ό.π., τ. 99, στ. 1784.

το έλεος αυτού εφ΄ ημάς, ευθύς το άρξασθαι τον στίχον, συνάγονται τα δύο μέρη εν τω μέσω ίσως, μη ετέρου προβαίνοντος και άλλου εκδεχομένου, ή άλλου ποιούντος μετάνοιαν, του δε ετέρου αμερίμνως διάγοντος αλλά πάντων συνηγμένων προς το μέσον του στίχου, και του κανονάρχου ασκεπώς εν τω μέσω ισταμένου ποιείν άμφω ίσως και ευτάκτως άπαντας την μετάνοιαν, ως εξ ενός σώματος εκπεμπομένων, το άκρον της χειρός τη γη προσερείδοντας».[98] Οι συντονισμένες προσκυνήσεις απλοποιούνται στο Σαββαϊτικό Τυπικό, από χειρόγραφο του 1528, με την πρακτική να διατηρεί τη βασική της δομή: στέκει ο Κανονάρχης «ασκεπής μέσω του ναού εις τον ομφαλόν, και οι δύο χοροί κατά τάξιν συναγόμεθα, ένθεν κακείθεν ίστανται στοιχηδόν». Ανταλλάσσουν μεν μετάνοιες, «ου γόνυ κλίνοντες αλλά τράχηλον μετ΄ ευταξίας» και ψάλλουν «αναρροούντες την φωνήν» το *Δόξα-Και νυν*, Θεοτοκίο.[99] Αποτέλεσμα της απλούστευσης των προσκυνήσεων (χειρόγραφο του 1813), είναι να τις συντηρήσει πλέον μόνον ο Κανονάρχης στο μέσον: «ο κανονάρχης ίσταται εν τω μέσω του ναού προσκυνήσας τρις».[100] Η τελική συρρίκνωση του έθους σε μία μόνη μετάνοια, μαρτυρείται σε χειρόγραφο του 1841: «ποιεί ο κανονάρχης μετάνοιαν, και απελθών ίσταται εν τω μέσω του ναού ασκεπής, και ψάλλεται το τελευταίον στιχηρόν παρ΄ αμφοτέρων των χορών γεγονωτέρα τη φωνή».[101]

2. Στη λειτουργική ενότητα του *Κύριε εκέκραξα* από μεταβυζαντινές εκδοχές του Σαββαϊτικού Τυπικού, καταγράφεται ο Κανονάρχης να εκφωνεί τον Ήχο στην αρχή και το τέλος της: «λέγει εκφώνως τον τυχόντα ήχον», πηγαίνοντας μπροστά στον Χορό που πραγματοποίησε την έναρξη. Στον τελευταίο στίχο, ο Κανονάρχης κάνει μικρή μετάνοια στο μέσο και εκφωνεί τον Ήχον εις το Δόξα του ιδιομέλου.[102] Αναλόγως, στη Θ΄ Ώρα, «ο κανονάρχης ιστάμενος εις το μέσον, λέγει τον ήχον πλ. β΄, και ψάλλουσιν οι ψάλται το Δόξα και νυν μόνον, είτα αναγινώσκει μεγαλοφώνως το Σήμερον κρεμάται επί ξύλου».[103]

3. Ο Κανονάρχης αποτυπώνεται να ψάλλει το προκείμενο σε μεταβυζαντινά Σαββαϊτικά Τυπικά: «Είτα ο κανονάρχης ποιήσας μετάνοιαν τω προεστώτι, ψάλλει το της ημέρας προκείμενον, μεσον του ναού ασκεπής, μετά των δύο στίχων αυτού, μετά δε τον τελευταίον στίχον ψάλλεται το προκείμενον ενου-

98 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie I*, ό.π., σ. 612–613, όπου καταγράφεται λεπτομερέστατα ένα συντεταγμένο και περίπλοκο σύστημα προσκυνήσεων και θυμίασης.

99 Βλ. Dmitrievskij, *Opisanie III*, ό.π., σ. 318.

100 Στο ίδιο, σ. 541.

101 Στο ίδιο, σ. 562.

102 Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1854) (στο ίδιο, σ. 691) για Αγρυπνία. Με παρεμφερή διατύπωση, «τον ήχον εκφωνήσαντος» (χειρόγραφο του 1841) (στο ίδιο, σ. 562) ή μετά από τριπλή προσκύνηση, «λέγει τον ήχον του δοξαστικού» (χειρόγραφο του 1813) (στο ίδιο, σ. 541). Στην περίπτωση μικρού Εσπερινού, δεν μετακινείται στο κέντρο: «Είτα εκφωνεί ο κανονάρχης από του στασιδίου αυτού τον ήχον, οι δε ψάλται ψάλλουσι το Κύριε εκέκραξα» (χειρόγραφο του 1854) (στο ίδιο, σ. 690).

103 Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1851), στο ίδιο, σ. 186.

μένων των δύο χορών, μετά του συνήθους μέλους της δοχής. Ο δε κανονάρχης, στραφείς προς δυσμάς, και ποιήσας μετάνοιαν εις τους χορούς απέρχεται εις τον τόπον αυτού».[104] Για τον ρόλο του αυτό, χαρακτηρίζεται από το Τυπικό του 1841 ως Ψάλτης κατά την Προηγιασμένη: «και ευθέως το Κατευθυνθήτω μετά μέλους. Ψάλλει δε αυτό πρώτον ο κανονάρχης εν τω μέσω του ναού ασκεπής, έπειτα ημείς, είτα λέγει στίχους· Κύριε εκέκραξα προς σε, στίχος β΄· Θού, Κύριε φυλακήν, στίχος γ΄· Μη εκκλίνης την καρδίαν μου. Ότε δε ψάλλει ο ψάλτης τους στίχους ημείς επί γόνυ κείμεθα, ευχόμενοι, ότε δε ψάλλομεν ημείς το Κατευθυνθήτω, κλίνει αυτός το γόνυ. Είτα λέγει ο ψάλτης γεγονωτέρα φωνή, το Κατευθυνθήτω, και ημείς· Έπαρσις των χειρών μου».[105] Παρεμφερώς μεν, αλλά με συμμετοχή στην ψαλμωδία μέσω του *Δόξα-Και νυν*, εμφανίζεται ο Κανονάρχης στο τροπάριο της Προφητείας στην Στ΄ Ώρα: «Και ο κανονάρχης ευθύς το τροπάριον της προφητείας, και ψάλλομεν εις τον ήχον αυτού, είτα λέγει ο κανονάρχης Δόξα και ημείς το ακροτελευταίον του τροπαρίου, και αύθις ο κανονάρχης· Και νυν, και ημείς το τροπάριον απ΄ αρχής μέχρι τέλους».[106]

Η πρακτική του κανοναρχήματος παρέμεινε ζώσα στα Πατριαρχικά αναλόγια μέχρι και τον 20ό αιώνα και συντηρείται σε μονές. Παρ' όλα αυτά, η σταδιακή εγκατάλειψή της, χάρη στις ευκολίες της τυπογραφίας, αποτυπώνεται σε Σαββαϊτικό Τυπικό του 1850. Περιγράφει ότι ο αναστάσιμος κανόνας, με τους ειρμούς και τα τροπάριά του, «οὐδὲ κανοναρχεῖται ὡς ἄλλοτε», αλλά ψάλλεται «κρατούντων φυλλάδας ἐν χερσὶ τῶν ψαλλόντων ἄνευ κανοναρχήματος».[107]

Ενδείξεις οδηγιών για την εκφορά των κειμένων

Τα Τυπικά περιλαμβάνουν σαφείς οδηγίες για την ένταση του κανοναρχήματος, με τον όρο «μεγαλοφώνως»,[108] συμφωνώντας με τις οδηγίες των *Ιάμβων* του Θεοδώρου Στουδίτη από τον 8ο αιώνα. Ο Στουδίτης παρομοιάζει τη φωνή του Κανονάρχη με όργανο και ειδικότερα με σάλπιγγα που εισάγει τον στίχο με ήχο εξαγκελτικό και συνάμα ωραίο και δίχως λάθη: «Σάλπιγξ φάνηθι τη μελουργία ξένη. […] Ασύγχυτον, κάλληχον, οργάνου δίκην». Η παρομοίωση της φωνής του Κανονάρχη με τη σάλπιγγα δεν ήταν τυχαία επιλογή του Στουδίτη. Αφενός, έχει

104 Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1841), στο ίδιο, σ. 563 [Ἀγρυπνία - Μέγας]. Σε χειρόγραφο του 1854, ο Κανονάρχης περιορίζεται σε εκφώνηση του Προκειμένου: «Ο δε κανονάρχης απελθών εν τω μέσω, εκφωνεί ασκεπής το προκείμενον της ημέρας υποψιθυρίζων και τους στίχους» (στο ίδιο, σ. 691). Για το προκείμενο της Στ΄ Ώρας (χειρόγραφο του 1841), προσδιορίζεται επιπλέον «ημών το προκείμενον αντιφωνούντων» (στο ίδιο, σ. 605).

105 Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1841), στο ίδιο, σ. 608.

106 Τυπικό Αγ. Σάββα (χειρόγραφο του 1841), στο ίδιο, σ. 604, 606.

107 Στο ίδιο, σ. 652.

108 Πρβλ. υποσ. 81,82, 89, 91 και 103.

θέση στη χριστιανική σκέψη, καθώς είναι συνυφασμένη με τις σάλπιγγες που χρησιμοποιούσαν οι Ιερείς στον Ναό του Σολομώντα.[109] Αφετέρου, μεταξύ των αεροφώνων οργάνων που ήταν σε χρήση στον βυζαντινό στρατό, η σάλπιγγα ξεχώριζε για το δυνατό, ευδιάκριτο της ήχο, που μπορούσε να καθοδηγήσει μεγάλα πλήθη και χρησιμοποιείτο επίσης στις επευφημίες προς τον αυτοκράτορα.[110]

Στο ίδιο κείμενο, εντύπωση, όμως, προκαλεί η λεπτομερής οδηγία και οι όροι που επιλέγει ο Στουδίτης για τη χρήση της γλώσσας του Κανονάρχη: «Κίνει δε σου την γλώτταν ως πλήκτρον φέρων».[111] Προτρέπει, δηλαδή, τον Κανονάρχη να χρησιμοποιεί τη γλώσσα του σαν το πλήκτρο που χτυπά χορδές, περιγράφοντας μια ενεργητική και διακριτή επαφή της γλώσσας με τη στοματική κοιλότητα. Από την ίδια εποχή περίπου, ο ρόλος της γλώσσας, ως προς την παραγωγή του λόγου, περιγράφεται από τον Μελέτιο μοναχό αναλυτικότερα, περιλαμβάνοντας εκτενή αναφορά στην επαφή της με τα δόντια: «Και αι διάλεκτοι δι' αυτής γίνονται ενδιπλουμένης τισί των οδόντων ή κυρτουμένης· ήτις περιαγομένη, και άλλοτε άλλω των οδόντων προσθεμένη, τη διαφόρω ταύτη κινήσει, δια της των στοιχείων τε και συλλαβών ενώσεως, την των λόγων διαφοράν εκτελεί». Για το ρόλο των δοντιών κατά την παραγωγή ήχου ορίζει: «Οδόντες […] συνεργούντες και τη διαρθώσει της φωνής». Τέλος, ο Μελέτιος μοναχός εισάγει την έννοια του χτυπήματος του αέρα, προκειμένου να παραχθεί φωνή: «Ουδέν γάρ εστι φωνή ή πλήξις αέρος».[112]

Οι οδηγίες, περιγραφές και ορολογία που παρουσιάστηκαν οδηγούν σε ερωτηματικά αναφορικά με την ύπαρξη, ήδη από νωρίς, μιας συστηματικής, αν και υποκρυπτόμενης υπενθύμισης εκφοράς του λόγου που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης σε μουσικά χειρόγραφα. Άλλωστε, για την ύπαρξη υποκρυπτόμενων επιτελεστικών πρακτικών στα κείμενα των χειρογράφων, χωρίς περαιτέρω αναλυτική περιγραφή τους, συνηγορεί η υπόθεση που διατυπώνει ο Christian Troelsgård

109 Βλ. αναλυτικότερα, Μαρία Βουτσά, *Μεταβυζαντινές μουσικές παραστάσεις. Εικονογραφική προσέγγιση της μουσικής στη μεταβυζαντινή περίοδο*. Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 36, 69–70.

110 Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά μουσικά όργανα*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2008, σ. 155–158, 191–196 & 167–179.

111 Στουδίτου, *Ίαμβοι*, ό.π.

112 Μελέτιος Μοναχός, *Περί της του ανθρώπου κατασκευής*, στο: Migne, ό.π., τ. 64, στ. 1189, 1192 &1200. Για στοιχεία φωνητικής και χειρονομίας κατά την εκπαιδευτική διαδικασία των Βυζαντινών, βλ. Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ., «Διδασκαλία βυζαντινής μουσικής υπό παλαιά και νέα πρίσματα. Ένα μουσικοεκπαιδευτικό δρώμενο», στο: Κώστας Χάρδας,Γιώργος Σακαλλιέρος καί Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις: Πρακτικά 9ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας*, Θεσσαλονίκη, 1–3 Δεκεμβρίου 2017, Ε.Μ.Ε, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 144–145, https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2021/07/ConfProc2017.pdf.

με αφετηρία τα παρατηρούμενα διπλά γάμα (το προφερόμενο ως «νγκ») στην κατάληξη των Προκειμένου του Ασματικού Τυπικού. Τα εκλαμβάνει ως ένρινη μελωδική επέκταση της λέξης που λειτουργεί επιβεβαιώνοντας την τροπικότητα και καθοδηγεί στα ψαλλόμενα που ακολουθούν. Τα συσχετίζει με πρακτικές των επαγγελματιών μονωδών και χορών της Αγίας Σοφίας:

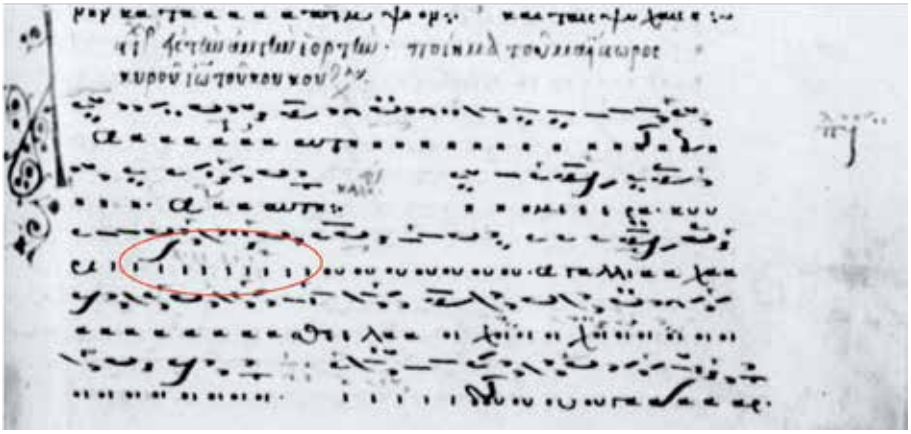
> In quite the opposite way, the intonations and double-gammas could be seen as a practical means to administer chant practice. The 'regular' and modally defined final tone is the one sung on the vowel immediately before the first group of gammas the gammas probably representing a nasal melodic extension of the word, reaffirming the modality by its characteristic leaps and steps, leading on to what is to be sung next. The presence of the double gammas in the musical manuscripts is in this interpretation linked to the practices of professional soloists/choirs at Hagia Sophia. Eventually this feature became a standard idiom of the cathedral chanting, wherever the chant manuscripts were copied (e.g. Italy).[113]

Στην υπόθεση συνηγορούν: α) η πάγια πρακτική των βυζαντινών μελοποιών-δασκάλων να καταγράφουν ολόκληρη μελωδία-«θέση» με σημάδι που σχηματικά και νοηματικά σχετίζονται με την πορεία του μέλους καθώς χειρονομείται,[114] και β) η συστηματική χρήση συμφώνων που διευκολύνουν την άρθρωση. Για παράδειγμα, το συχνά παρεμβαλόμενο γράμμα «χ» πριν από φωνήεντα, που ωθεί τον ψάλτη να τα εκφέρει με δασεία πνοή (Εικόνα 6), ή η διόλου τυχαία χρήση του ψιλού οδοντικού γράμματος «τ» στους τερετισμούς, που προφέρεται με χτύπημα της γλώσσας στα δόντια, δημιουργώντας ένα ευδιάκριτο χτύπημα ρυθμού.[115]

113 Christian Troelsgård, "Byzantine chant notation: Written documents in an aural tradition", στο: Pentcheva, *Aural Architecture*, ό.π., σ. 52–77.

114 Βλ. Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, ό.π., σ. 119, όπου ισχυρίζεται ότι, πριν την Παρασημαντική, υπήρχε η χειρονομία: «Εκ της πολυτέχνου Χειρονομίας και εκ των υπό του Γαβριήλ λεγομένων περί σωμάτων και πνευμάτων και των κατιόντων σημαδίων γεννώνται προβλήματα προάγοντα εις της υποψίαν, ότι ήν ποτ', ότ' ουκ ην η Παρασημαντική, αλλά μόνη η Χειρονομία. Τολμηρόν ειπείν, αλλ' ουχί και ανεπίδεκτον μελέτης. Ή, αν υπήρχε Παρασημαντική μέχρι της αιφνιδίας και αθρόας εμφανίσεως των κωδίκων του ΙΒ΄ αιώνος, αύτη ήτο λίαν πενιχρά και ουχί εκλελαϊκευμένη, "απόρρητόν" τι και "συγκρυπτόμενον" κατά τον Κοϊντιλιανόν, υπό των ειδημόνων ή εφευρετών αυτής».

115 Βλ. Diane Touliatos, "Nonsense Syllables in the Music of the Ancient Greek and Byzantine Traditions", *The Journal of Musicology* 7/2 (Spring, 1989), σ. 235, για τη θέση του Κουιντιλιανού σχετικά με το «τ»: θεωρεί ότι, ομοιάζοντας με πλήκτρο, ενεργοποιεί τη γλώσσα.



Εικόνα 6. Οι συνεχείς συλλαβές «ι» προτείνεται να ψαλλούν ως «χι-χι-χι» με κόκκινο μελάνι στο Στιχηράριο Σινά 1251 (β΄ ήμισυ του 15ου αιώνα), φ. 16r με πιθανολογούμενο γραφέα τον Ιωάννη Πλουσιαδηνό[116] (πηγή https://www.loc.gov/resource/amedmonastery.00271075935-ms/?sp=19).

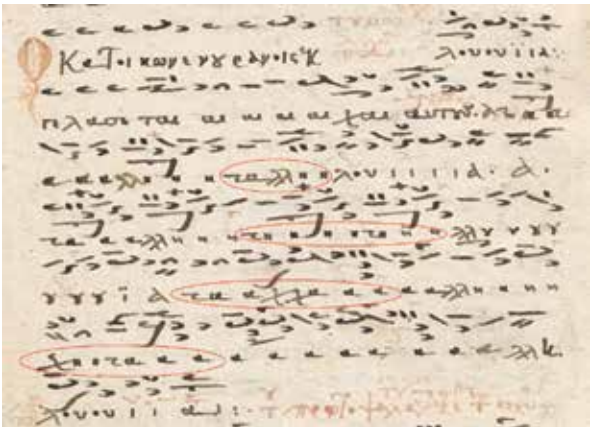
Επιπλέον, αξιοπρόσεκτο είναι ότι, για την προφορά συλλαβών με το γράμμα «ν», τα μουσικά χειρόγραφα μεταχειρίζονται τους δύο τύπους γραφής του που δεν σχετίζονται με το ελληνικό αλφάβητο: το «γορθμικό» και το «πελαστικό». Το πελαστικό «ν» χρησιμοποιείται σε μέλη και όταν ακολουθείται από «α», ενώ το γορθμικό «ν», όταν ακολουθεί οποιοδήποτε φωνήεν εκτός του εμφώνου «α».[117] Έχει εντοπιστεί ότι οι αποκαλούμενες «ασματικές συλλαβές» «νε», «να», «χ» και «ου» παρεμβάλλονταν ανάμεσα στα φωνήεντα για να υποστηρίξουν τα μελισματικά περάσματα, εκτός της δομικής σήμανσης μακροσκελών φράσεων χωρίς κείμενο (βλ. Εικόνα 7).[118] Σύμφωνα με τον Κυριακό Φιλοξένη, το γορθμικό «εστί σημείον διπλούν νι νν»,[119] γεγονός που σχετίζεται με τον ισχυρισμό Βαμβουδάκη για την «ιδιάζουσα προφορά» των δύο αυτών συμβόλων.

116 Δημήτριος Μπαλαγεώργος & Φλώρα Κρητικού, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής Σινά*, τ. Α΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2008, σ. 131–133.

117 Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 416.

118 Troelsgård, *Βυζαντινά μουσικά σημάδια*, ό.π., σ. 104.

119 Κυριακός Φιλοξένης, *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Τύποις Ευαγγελινού Μισαηλίδου, εν Κωνσταντινουπόλει 1869, σ. 43.



Εικόνα 7. Ο συνδυασμός συμφώνου «χ» (μονού ή διπλού) και πελαστικού «ν» που διευκολύνουν την άρθρωση μέλους με πλατυσμό επάνω σε φωνήεντα, από τον κώδικα ΕΒΕ 2456 (β΄ ήμισυ του 14ου αιώνα), φ. 13v (πηγή: https://digitalcollections.nlg.gr/nlg-repo/dl/el/browse/3443).

Τόσο για το «τ» όσο και για τους δύο τύπους καταγραφής του «ν», ο Βαμβουδάκης τα συσχετίζει με τον ρόλο τους στην προφορά μέσω μίμησης οργάνων, γεγονός που παραπέμπει στην οδηγία του Θεοδώρου Στουδίτη και τον Κοϊντιλιανό:

> Αλλ΄ επειδή η υμνωδία ωλοκληρούτο δια των μερών, τα οποία εξετέλει το όργανον, έμειναν ταύτα εκτελούμενα δι΄ ανθρωπίνων φωνών. Και επειδή μακρά μουσική δια φωνηέντων μόνον εκτελουμένη καθίσταται ανιαρά και τι πρόσαντες,, ως εκ του επισεσυρμένου και του ατελευτήτου συνδετού των φωνών, εχρησιμοποιήθησαν τα γράμματα και αι συλλαβαί αι μιμούμεναι τον ήχον των οργάνων. Δια τούτο, πλην των άλλων, έχομεν τα πιστότερον απομιμούμενα τα έγχορδα προ πάντων όργανα: τεν, ρρεν, ρριν. Σημειωτέον ότι ως ν εχρησιμοποίουν αλλοιά τινα γράμματα υπό τα περίεργα ονόματα Πελαστικόν και Γορθμικόν. Ο δε λόγος, η ασφαλώς ιδιάζουσα αυτών προφορά.[120]

Στη σύγχρονη προετοιμασία της χορωδιακής πράξης, δίνονται σαφείς και περιφραστικές οδηγίες για τη σημασία των συμφώνων στην καθαρότητα της άρθρωσης και την ενεργοποίηση ηχείων. Άλλωστε, θεωρείται δεδομένο ότι «η καθαρότητα στην άρθρωση επιτυγχάνεται με στήριξη στο διάφραγμα όχι μόνο

120 Εμμανουήλ Βαμβουδάκης, «Τα εν τη βυζαντινή μουσική κρατήματα», *ΕΕΒΣ* 10 (1933), σ. 357.

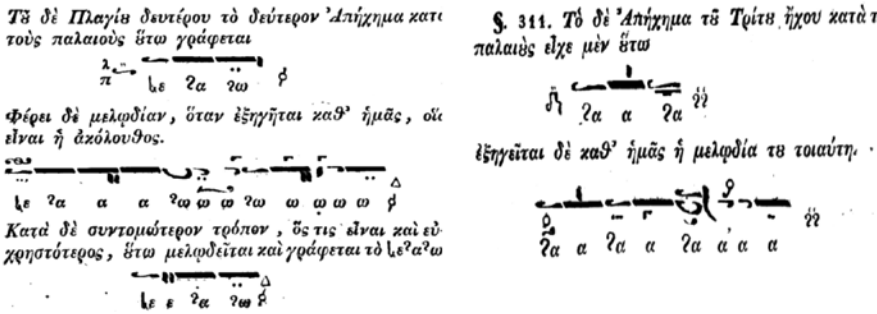
των φωνηέντων αλλά και των συμφώνων».[121] Για παράδειγμα, «το εκπνευστικού τύπου "χ" βοηθά στην προώθηση του ήχου στο κέντρο της μάσκας» και «το "ν" εξασφαλίζει την εύρεση της ψηλής φωνητικής θέσης», προφερόμενο με ανοιχτά χείλη και τη γλώσσα να βρίσκεται πίσω από τους κοπτήρες. Το δε «νγκ» «τοποθετεί και αυτό τον ήχο στη "μάσκα"». Για τα αναφερόμενα από τον Βαμβουδάκη «ρρεν» και «ρριν», οι σύγχρονες οδηγίες φωνητικής τοποθέτησης εξηγούν ότι η χρήση του «ρρ» βοηθά στη στήριξη του τόνου πάνω στο διάφραγμα και παράλληλα αναπτύσσει την ευκινησία και ευκαμψία της γλώσσας. Επιπλέον, για την επιτυχημένη εναλλαγή και προφορά φωνηέντων με ήχο ομοιογενή, λαμπερό και διαυγή, ένα από τα απαραίτητα συστατικά είναι η κάθετη πτώση του σαγονιού.[122] Άραγε, πόσο τυχαία το γορθμικό και πελαστικό «ν» αντικατέστησαν το βυζαντινό «ν» στα μουσικά χειρόγραφα; Σχετίζεται με την τάση των βυζαντινών μουσικών να διαμορφώσουν μια γραφή που λειτουργεί, κατά Βαμβουδάκη, ως «εξεικόνισις των ανωτέρω ιδεογραφικών της χειρός κινήσεων»;[123] Μήπως τελικά το σχήμα του γορθμικού και πελαστικού «ν» «εξεικονίζει» την κίνηση της γλώσσας εντός της στοματικής κοιλότητας, από τον ουρανίσκο ή τους κοπτήρες μέχρι την πτώση του σαγονιού που ήταν απαραίτητη για την διαυγή εκφορά των φωνηέντων (Εικόνα 8);

Μια κίνηση από τα άνω προς τα κάτω που ο Χρύσανθος διασώζει ευκρινέστερα με τα σχήματα που επέλεξε για την αποτύπωση των απηχημάτων στη Νέα Μέθοδο. Είναι μάλιστα ενδιαφέρον ότι, σε μία περίπτωση, όταν καταγράφει το «κατά τους παλαιούς» δεύτερο απήχημα του πλαγίου δευτέρου Ήχου, το πελαστικό που προηγείται του «α» είναι μικρότερου μεγέθους από το αντίστοιχο για το «ω». Όταν, όμως, καταγράφει τη σύγχρονή του εξήγηση και τη σύντομη ψαλμώδηση και καταγραφή του, η διαφορά μεγέθους εξαφανίζεται. Αντίθετα, συντηρεί το μεγάλο εύρος του πελαστικού σε κάθε περίπτωση για το απήχημα του τρίτου Ήχου «Νανα» (Εικόνα 9).

121 Αντώνης Κοντογεωργίου, *Η διεύθυνση χορωδίας*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 75.

122 Σταυρούλα (Λώρα) Πετροπούλου, «Η φωνητική προετοιμασία της παιδικής-σχολικής χορωδίας», *Μουσική σε πρώτη βαθμίδα* 17 (2017), σ. 72–75.

123 Πρβλ. Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 476, Εικόνα 9.5 για τη χειρονομία ως δεικτική της άρθρωσης.



Εικόνα 9. «Εξεικόνισις» της κίνησης της γλώσσας και διαφοροποίηση εύρους της κίνησης μέσω του πελαστικού (Πηγή: Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Michele Weis, Τεργέστη 1832 [ανατύπωση: Κουλτούρα, Αθήνα], σ. 142 και 138 αριστερά και δεξιά αντίστοιχα).

Εάν ευσταθεί η υπόθεση για την ύπαρξη ενός υποκρυπτόμενου συστήματος ορθής άρθρωσης, τότε η αναφορά του Θεοδώρου Στουδίτη για τη γλώσσα του Κανονάρχη δύναται να εκληφθεί ως υπενθύμιση για την τήρηση των κανόνων ορθοφωνίας που έχει διδαχθεί· υπενθύμιση που συνεισέφερε περαιτέρω στην ευκρίνεια του κειμένου, μαζί με τη μεγαλόφωνη ανάγνωση από τη συνήθως κεντρική και συχνά υπερυψωμένη θέση του Κανονάρχη.

Συμπεράσματα

Συγκεφαλαιώνοντας, και με εστίαση στις σύγχρονες εκείνες επιτελέσεις που στοχεύουν στην αναβίωση του ακουόμενου αποτελέσματος εντός συγκεκριμένου ιερού ηχοτοπίου: είναι αποδεδειγμένο, με βάση τα πειραματικά δεδομένα, ότι το υμνογραφικό κείμενο θολώνει εξαιτίας των μεγάλων χρόνων αντήχησης. Απαντώντας, όμως, στο παράδοξο ερώτημα για το εάν οι βυζαντινοί θυσίαζαν την καταληπτότητα του υμνογραφικού κειμένου για χάρη της πολυαισθητηριακής, υπερκόσμιας εμπειρίας των μεγάλων αντηχήσεων στα ιερά ηχοτοπία, τεκμηριώθηκε ότι είχαν δημιουργήσει ρόλο και πρακτική διαφύλαξής της. Ανέθεταν στον Αναγνώστη-Κανονάρχη τη μεγαλόφωνη και καλά αρθρωμένη εκφορά των υμνογραφικών κειμένων, είτε με «κατά στιγμήν τελείαν» εκφώνηση, είτε με ανάγνωση ολόκληρου του τροπαρίου, επακολουθούμενη από την πλούσια μελικά επεξεργασμένη εκδοχή του. Ο συνδυασμός εκφώνησης και μέλους συνοδευόταν από ηχοχρωματική πληρότητα και ένα πολύχρωμο υπερθέαμα τελετουργικού και αμφίων, το οποίο είχε ως αποτέλεσμα την ανεξίτηλη εντύπωση του κειμένου στον πιστό και τον κατηχούμενο, με όχημα την συνολική, πολυαισθητηριακή εμπειρία.

Καταγραφή και μεταφορά ισοκρατήματος στο μουσικό σύστημα Braille για εκπαιδευτική χρήση διδασκαλίας ψαλτικής τέχνης σε μαθητές με μειωμένη όραση

π. Θεόδωρος Τσαμπατζίδης

Ερευνώντας τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, από τα χρόνια του Ομήρου, το όνομα του οποίου ερμηνεύεται ετυμολογικά ως «ο μη ορών», δηλαδή, «ο μη βλέπων», μέχρι και σήμερα, διακρίνουμε στο μουσικό στερέωμα της παγκόσμιας μουσικής επιστήμης και τέχνης εμβληματικές μορφές και εξέχουσες προσωπικότητες με κάποιου είδους αναπηρία, πρόσκαιρη ή συγγενούς αιτιολογίας, που ξεχωρίζουν. Στον χώρο της ψαλτικής τέχνης, αρκεί ενδεικτικά να αναφερθούμε στον Θεόδωρο Φωκαέα, ο οποίος χάνει την όραση του σε ηλικία μόλις δεκαπέντε περίπου ετών, γύρω στο 1805. Η πάθησή του διαρκεί εννέα ολόκληρα χρόνια, χωρίς να επηρεάσει τον μελουργικό του πλούτο και τη μελοποιητική του δεινότητα.[1]

Το ιστορικό και θρυλικό 1821 σηματοδοτεί μια χρονιά επανάστασης και για τον χώρο των προσώπων με προβλήματα όρασης. Ο δωδεκάχρονος Louis Braille, μαθητής της Σχολής Τυφλών στο Παρίσι, δέχεται το πρώτο ερέθισμα και ξεκινά τη δημιουργία του εξάστιγμου ανάγλυφου συστήματος γραφής και ανάγνωσης Braille για τους ανθρώπους με προβλήματα όρασης. Πριν σχεδιάσει το αλφάβητο δημιουργεί το σύστημα μουσικής σημειογραφίας.[2] Το σύστημα Braille επιφέρει τεράστια αλλαγή στον χώρο της εκπαίδευσης προσώπων με προβλήματα όρασης και σταδιακά προσαρμόζεται και εφαρμόζεται στη διδασκαλία διάφορων γνωστικών αντικειμένων, όπως μαθηματικά, χημεία, λογοτεχνία, και σε διαφορετικά επίπεδα.[3]

Ο Louis Braille σχεδιάζει τους εξάστιγμους κωδικούς με λογική σειρά που καθιστά τον κώδικα αρκετά απλό προς εκμάθηση και χρήση. Υπάρχει η δυνατότητα σχηματισμού εξήντα τριών διαφορετικών συνδυασμών που αποτυπώνουν ανάγλυφους εξάστιγμους κωδικούς. Στον Πίνακα 1 καταγράφονται οι εξάστιγμοι κωδικοί του βασικού συστήματος Braille πάνω στο λατινικό αλφάβητο που χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα.

---

1 Βλ. Ιρηγόριος Στάθης, «Θεόδωρος ο Φωκαεύς», http://www.ec-patr.net/TheoFokaeus.htm.

2 Βλ. Κωνσταντίνος Παπαδόπουλος, *Τύφλωση και ανάγνωση: Διαβάζοντας με την αφή*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 32.

3 Στο ίδιο, σ. 70 κ.εξ.

Πίνακας 1. Εξάστιγμοι κωδικοί βασικού συστήματος Braille.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z

Το 1829, ο Braille δημοσιεύει το πρώτο του βιβλίο απτικής μορφής, το οποίο τιτλοφορείται *Procédé pour* écrire *les paroles, la musique et le plain-chant au moyen de points*, δηλαδή, *Διαδικασία για να γράψει κανείς λέξεις, μουσική και απλά τραγούδια με κουκίδες*. Το σύστημα Braille επιφέρει τεράστια αλλαγή και αποτελεί επανάσταση στον χώρο της εκπαίδευσης και της καθημερινής ζωής των προσώπων με προβλήματα όρασης. Το 1950, η Unesco υιοθετεί επίσημα το σύστημα Braille ως ένα παγκόσμιο σύστημα ανάγνωσης και γραφής για τους τυφλούς. Επάξια και δίκαια ο Louis Braille τιμάται από τον καθηγητή Edison Ribeiro Lemos (1928–2004) με τις λέξεις: «Louis Braille, έξι κουκίδες, δύο εποχές», με αφορμή την 150η επέτειο της εφεύρεσης του συστήματος Braille.

Αναγλυπτογραφία και ελληνικό σύστημα Braille

Η αναγλυπτογραφία, ως δυνατότητα ανάγνωσης μέσω της αφής και καταγραφής μέσα από απτικά καταγραφικά συστήματα πληροφοριών, διαδραματίζει έναν εξαιρετικά ιδιαίτερο και καθοριστικό ρόλο για τα πρόσωπα με σοβαρά προβλήματα όρασης. Ο όρος «αναγλυπτογραφία» χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1882 από τον Κερκυραίο ιατρό και πολιτικό Αντώνιο Παλατιανό, τον μεγάλο οραματιστή της εκπαίδευσης των τυφλών στην Ελλάδα.[4] Υπήρξε ο πρώτος βουλευτής που ασχολήθηκε με τα θέματα που αφορούν στην εκπαίδευση τυφλών και κωφαλάλων. Η εισαγωγή της γραφής Braille στη Ελλάδα είναι το μεγάλο βήμα και επιδίωξή του. Ο Παλατιανός γνώριζε ότι σε εκπαιδευτήριο στην Αγγλία διδάσκονταν σε τυφλούς γόνους ευγενών τα αρχαία ελληνικά, επισημαίνοντας και σχετικά με την έκδοση της Καινής Διαθήκης και κειμένων αρχαίων συγγραφέων σε απτική μορφή Braille. Το 1882, δημοσιεύει το περίφημο «Δοκίμιον περί εφαρμογής εις την ελληνικήν γλώσσαν της αναγλυφογραφίας Βράιλ προς εκπαίδευσιν των τυφλών», με το οποίο κάνει ευρύτερα γνωστό το σύστημα Braille στον ελληνικό χώρο και τις προσπάθειες προσαρμογής του κώδικα στην ελληνική γλώσσα. Επίσης, είναι σημαντικό να αναφερθεί το γεγονός ότι, επιπρόσθετα, άφησε πλούσιο κληροδότημα για υποτροφίες τυφλών. Οι μεγάλες του προσπάθειες, μέχρι τις 13 Φεβρουαρίου 1893, ημερομηνία θανάτου του, δεν απέδωσαν

4 Βλ. Παρασκευή Τσαβαλιά, *Η ιστορία τού Οίκου Τυφλών της Ελλάδος*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο 2015, σ. 43.

τους καρπούς που περίμενε για τη δημιουργία σχολείου τυφλών, όπως ορα-ματιζόταν, σίγουρα, όμως, έθεσαν τα θεμέλια για το μέλλον της εκπαίδευσης των τυφλών και κωφαλάλων μαθητών στην Ελλάδα.

Η ίδρυση του Οίκου Τυφλών το έτος 1906, ως «Εταιρεία προς Εκπαίδευσιν και Προστασίαν των Τυφλών», σηματοδοτεί την αρχή μιας νέας σημαντικής πορείας στον χώρο της εκπαίδευσης για τα πρόσωπα με προβλήματα όρασης. Εκεί στεγάζεται και λειτουργεί η πρώτη εκπαιδευτική μονάδα για τυφλά παιδιά το 1907, με διευθύντρια την παιδαγωγό Ειρήνη Λασκαρίδου.[5] Στους τυφλούς μαθητές του Οίκου Τυφλών, σημερινό ΚΕΑΤ (Κέντρο Εκπαιδεύσεως και Αποκαταστάσεως Τυφλών), το οποίο λειτουργεί ως Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου, ξεκινά για πρώτη φορά και η διδασκαλία της μουσικής (λόγιας, δυτικής και βυζαντινής) στο σύστημα Braille.[6] Η πρώτη διευθύντρια του Οίκου Τυφλών, Ειρήνη Λασκαρίδου, διαμορφώνει και εισάγει προς εκπαιδευτική χρήση ένα προσαρμοσμένο σύστημα γραφής και ανάγνωσης των τυφλών Braille στα ελληνικά, το οποίο ονομάζει «αλφάβητο εκ στιγμών κατά το Βράιλλον σύστημα, εφαρμοσθέν εις την ελληνικήν γλώσσαν».[7]

Το απτικό σύστημα ανάγνωσης και γραφής Braille, που χρησιμοποιούμε στην Ελλάδα σήμερα, προσαρμόζεται αρχικά από το γαλλικό σύστημα για τις ανάγκες των Ελλήνων τυφλών στη Λειψία, από Έλληνες και ξένους επιστήμονες. Λίγο μετά το 1948, ο κώδικας της Λειψίας εφαρμόζεται επίσημα στην Ελλάδα, μετά από κρίση μιας πενταμελούς επιτροπής, η οποία είχε συσταθεί για αυτόν τον σκοπό.[8] Ο Οίκος Τυφλών στην Αθήνα και η Σχολή Τυφλών στη Θεσσαλονίκη λειτουργούν και ως τα πρώτα φυτώρια εκπαίδευσης και ανάδειξης καλλίφωνων τυφλών ιεροψαλτών και δασκάλων της ψαλτικής, οι οποίοι κοσμούν αναλόγια εκκλησιών σε πολλές Ιερές Μητροπόλεις.[9]

Διεθνής μουσικός κώδικας Braille

Διερευνώντας την εξέλιξη του μουσικού συστήματος Braille, παρατηρούμε ότι πέρασαν διάφορα στάδια μέχρι την καθιέρωση ενός ενιαίου μουσικού συστήματος, με κοινή αποδοχή, σε παγκόσμιο επίπεδο. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε διάφορους παράγοντες και παραμέτρους, όπως, για παράδειγμα, τις συνεχείς βελτιώσεις και νέες προσθήκες αναθεώρησης του ίδιου συστήματος, την καθυστέρηση

5 Στο ίδιο, σ. 16.

6 Προεδρικό Διάταγμα 265/17.04.1979, ΦΕΚ 74/17.04.1979.

7 Χρήσιμο πληροφοριακό υλικό σχετικά με την εκπαίδευση των μαθητών στον Οίκο Τυφλών αντλούμε από το Αρχείο της Ειρήνης Λασκαρίδου. Βλ. σχετικά Τσαβαλιά, ό.π., σ. 108 κ.εξ.

8 Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 59.

9 Βλ. Δημήτρης Τσακιρίδης, *Μουσική εκπαίδευση για άτομα με προβλήματα όρασης: Η προσαρμογή του Sibelius speaking, στα ελληνικά Windows*, πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας 2008, σ. 22.

αναγνώρισης και ευρείας αποδοχής του μουσικού κώδικα του Louis Braille, την παράλληλη χρήση διαφόρων συστημάτων μεταγραφής της μουσικής στο απτικό σύστημα, γλωσσικές διαφοροποιήσεις στο απτικό αλφάβητο ανάμεσα στα διάφορα κράτη, τη χρόνια χρήση και εφαρμογή τεχνικών προσαρμογής και μεταφοράς του κώδικα Braille από διάφορους οργανισμούς που ασχολούνται με θέματα εκπαίδευσης των προσώπων με μειωμένη όραση κ.ά.[10]

Στον διεθνή κώδικα μουσικής Braille, έχουν καθορισθεί με ακρίβεια εξάστιγμοι κωδικοί-σύμβολα Braille που καθορίζουν κάθε λεπτομέρεια, όπως το τονικό ύψος, τις αξίες, τον μετρικό ρυθμό, τις εναλλαγές των μουσικών κλειδιών, τις μεταβολές δυναμικής, χρωματισμού και έκφρασης, τις επαναλήψεις, τα μουσικά στολίδια, οδηγίες εκτέλεσης, όπως, για παράδειγμα, με ποιο δάκτυλο θα παιχθεί η κάθε νότα στο πιάνο, τον τρόπο μεταφοράς ενός πολυφωνικού έργου μουσικής ή ακόμα και μιας παρτιτούρας ορχήστρας στον απτικό μουσικό κώδικα.[11]

Ψαλτικοί κώδικες Braille

Στον χώρο της ψαλτικής τέχνης, το πρώτο μεγάλο βήμα στη διδασκαλία και μεταφορά της βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille γίνεται με τη μέθοδο διδασκαλίας του Δημητρίου Χρυσαφίδη. Το 1914, προσέρχεται, ως τρόφιμος, στη Σχολή ο Δημήτριος Χρυσαφίδης από τα Καλάβρυτα, ως αυτοσυντήρητος οικότροφος, προερχόμενος από εύπορη οικογένεια. Ο Χρυσαφίδης είναι αυτός που επί σειρά ετών θα διδάξει βυζαντινή μουσική στον Οίκο Τυφλών, χρησιμοποιώντας το πρώτο ειδικό σύστημα μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille που επινοεί. Η μέθοδος αυτή εγκρίνεται από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος το 1931.[12] Σύμφωνα με τη μέθοδο αυτή, το ψαλτικό μουσικό κείμενο μεταφέρεται στο σύστημα Braille κατά προσαρμογή στον διεθνή μουσικό κώδικα ευρωπαϊκής δυτικής μουσικής, με προσθήκη κωδικών που αφορούν στην επισήμανση των ποιοτικών και χρονικών υποστάσεων, των φθορικών σημείων, στην επισήμανση των μεταβολών του ρυθμού κ.ά.

Στον παρακάτω πίνακα καταγράφονται οι βασικοί εξάστιγμοι κωδικοί της μεθόδου Χρυσαφίδη (Πίνακας 2).

10 Βλ. Braille Authority of North America, *Music Braille Code,* American Printing House for the Blind, Kentucky 2015, σ. Xix–xx.

11 Σχετικά με τους βασικούς κώδικες και παραδείγματα μεταφοράς μουσικής στο σύστημα Braille, βλ. Edward Jenkins, *Primer of Braille Music*, American Printing House for the Blind, Kentucky 1960, σ. 2 κ.εξ.

12 Βλ. Theodoros Tsampatzidis, *Special Educational Needs and Music Education: Transcribing Byzantine Chant Music into Braille,* μεταπτυχιακή εργασία, Middlesex University 2012, σ. 9.

Πίνακας 2. Βασικοί εξάστιγμοι κωδικοί της μεθόδου Χρυσαφίδη.

ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	Παῦσις	Χρονική διάρκεια
Ντό	Ρέ	Μί	Φά	Σόλ	Λά	Σί		
⠹	⠱	⠽	⠿	⠷	⠮	⠾	⠍	4 χρόνοι
⠜	⠕	⠏	⠞	⠗	⠎	⠞	⠥	2 χρόνοι
⠹	⠱	⠽	⠿	⠷	⠮	⠾	⠧	1 χρόνος
⠹	⠱	⠏	⠿	⠷	⠎	⠞	⠭	½ χρόνος

Κατά τη μεταφορά του μέλους καταγράφονται με εξάστιγμους κωδικούς οι άφωνες και άχρονες υποστάσεις (Πίνακας 3).[13]

Πίνακας 3. Εξάστιγμοι κωδικοί επισήμανσης άφωνων και άχρονων υποστάσεων στη μέθοδο Χρυσαφίδη.

ΑΝΤΙΚΕ-ΝΩΜΑ	ΒΑΡΕΙΑ	ΨΗΦΙΣΤΟΝ	ΟΜΑΛΟΝ	ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ	ΕΝΔΟ-ΦΩΝΟΝ
⠹	⠿	⠏	⠮	⠉	⠱

Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Χρυσαφίδη, καταγράφεται και επισημαίνεται η χρησιμοποίηση φθόγγων της υποτοειδούς ή νητοειδούς περιοχής του μέλους, όπως είναι απαραίτητο, σύμφωνα με τον διεθνή μουσικό κώδικα Braille (Πίνακας 4).

Πίνακας 4. Εξάστιγμοι κωδικοί καταγραφής περιοχής του μέλους στη μέθοδο Χρυσαφίδη.

ΜΕΣΟΕΙΔΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗ	ΝΗΤΟΕΙΔΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗ	ΥΠΑΤΟΕΙΔΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗ
⠇	⠄	⠆

Τα φθορικά σημεία, σύμφωνα με τη μέθοδο Χρυσαφίδη, μεταφέρονται με ειδικούς κωδικούς (Πίνακας 5).

13 Σχετικά, βλ. Γεώργιος Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1997, σ. 58 κ.εξ.

Πίνακας 5. Εξάστιγμοι κωδικοί επισήμανσης φθορικών σημείων στη μέθοδο Χρυσαφίδη.

	ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ΄	ΝΗ΄
ΔΙΑΤΟΝΙΚΗ ΦΘΟΡΑ	⠲	⠇	⠇	⠡	⠅	⠅	⠌	⠬
ΧΡΩΜΑΤΙΚΗ ΦΘΟΡΑ Β΄ ΗΧΟΥ				⠅⠅	⠇⠅			
ΧΡΩΜΑΤΙΚΗ ΦΘΟΡΑ ΠΛ. Β΄		⠇⠇			⠅⠇			
ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΣ ΦΘΟΡΑ							⠌⠇	

Λίγο αργότερα, αναπτύσσεται η μέθοδος μεταγραφής βυζαντινής μουσικής στο απτικό σύστημα Braille του Δοσιθέου μοναχού (Παρασκευαΐδη). Ο Δοσίθεος επινοεί εξάστιγμους κωδικούς-σύμβολα, προκειμένου να μεταφερθεί με ακρίβεια κάθε σημαδόφωνος χαρακτήρας της ψαλτικής στο σύστημα Braille.[14] Στον παρακάτω πίνακα καταγράφονται όλοι οι εν χρήση εξάστιγμοι κωδικοί μεταφοράς σύμφωνα με την μέθοδο Δοσιθέου μοναχού (Πίνακας 6).

Η μέθοδος Δοσιθέου μοναχού, μπορεί να θεωρηθεί ως κώδικας μεταφοράς ψαλτικού Braille δεύτερης βαθμίδας. Η χρήση του όρου «κώδικας δεύτερης βαθμίδας» γίνεται κατά αντιστοιχία με τον λογοτεχνικό κώδικα δεύτερης βαθμίδας, ο οποίος αποτελείται από πολύ περισσότερα στοιχεία, συντμήσεις λέξεων και στοιχεία με διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης.[15] Στον ψαλτικό κώδικα δεύτερης βαθμίδας συναντάμε περισσότερα στοιχεία με διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης και καταγράφονται εξάστιγμοι κωδικοί για κάθε χαρακτήρα από τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής, δεν υπάρχει συσχέτιση με τη μεταφορά στο πεντάγραμμο, αλλά υπάρχουν ορισμένα κοινά στοιχεία που μπορούν να χαρακτηρίσουν τον κώδικα μεταφοράς του Δοσιθέου μοναχού ως εξέλιξη του κώδικα του Χρυσαφίδη. Η μέθοδος Δοσιθέου μοναχού εγκρίνεται από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος το 1950.[16]

14 Σχετικά με τη μέθοδο Δοσιθέου μοναχού, βλ. Στυλιανός Γκρέκας, *Η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής στη γραφή Braille,* πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή Ε.Κ.Π.Α., 2020, σ. 30.

15 Η χρήση του όρου «κώδικας δεύτερης βαθμίδας» γίνεται κατά αντίστοιχη με τον λογοτεχνικό κώδικα δεύτερης βαθμίδας που αποτελείται από πολύ περισσότερα στοιχεία, συντμήσεις λέξεων και στοιχεία με διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης. Σχετικά, βλ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 70 κ.εξ.

16 Γκρέκας, ό.π., σ. 6.

Πίνακας 6. Συγκεντρωτικός πίνακας κωδικών μεταφοράς ψαλτικού κειμένου σύμφωνα με τη μέθοδο Δοσιθέου μοναχού.

Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η εφαρμογή του ηλεκτρονικού κώδικα μεταφοράς του ψαλτικού κώδικα στο σύστημα Braille.[17] Η εισαγωγή της ψηφιακής τεχνολογίας στη μουσική εκπαίδευση, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, για τους μαθητές με προβλήματα όρασης, οδήγησαν σε γενικότερη αναβάθμιση της ποιότητας εκπαίδευσης για τους μαθητές αυτούς. Σύμφωνα με τον ηλεκτρονικό κώδικα που αναπτύχθηκε, μεταφέρονται οι χαρακτήρες του ψαλτικού κειμένου με αντίστοιχους κωδικούς από τους βασικούς χαρακτήρες, παρέχοντας τη δυνατότητα στους χρήστες να μπορούν με ευκολία να γράφουν, να διαβάζουν και να επεξεργάζονται ψαλτικό μέλος σε μορφή Braille όπως ακριβώς ένα αρχείο κειμένου στον υπολογιστή.[18] Στους παρακάτω πίνακες, καταγράφονται οι βασικοί ηλεκτρονικοί κωδικοί μεταφοράς ψαλτικού μέλους και ελληνικών χαρακτήρων στο σύστημα Braille, σύμφωνα με τη μέθοδο Χρυσαφίδη (Πίνακες 7 και 8).

17 Σχετικά, βλ. π. Θεόδωρος Τσαμπατζίδης, «Οι δυνατότητες μεταφοράς της βυζαντινής στο σύστημα γραφής μπράιγ», *Γρηγόριος Παλαμάς* 817, 2007, σ. 253–271.

18 Στο ίδιο, σ. 262 κ.εξ.

Πίνακες 7 & 8. Βασικοί ηλεκτρονικοί κωδικοί μεταφοράς ψαλτικού μέλους και ελληνικών χαρακτήρων στο σύστημα Braille σύμφωνα με τη μέθοδο Χρυσαφίδη.

Διάρκεια	ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	ΠΑΥΣΗ
4	y	z	&	=	(	!	)	M
2	n	o	P	q	r	s	t	U
1	?	:	$	]	\	[	w	V
½	d	e	F	g	h	i	j	X

Πετ.	Αντ.	Βαρ.	Ψηφ.	Ομαλ.	Συνδ.	η	θ	ψ	αι	ει	οι	ου	αυ	ευ	ηυ	υι	ω
8	4	7	6	0	C	>	?	&	<	%	[	u	*	:	\	]	J

Το μουσικό κείμενο ενσωματώνεται μαζί με το υμνολογικό κείμενο και τοποθετείται ανάμεσα μια παύλα που αντιστοιχεί με τον αντίστοιχο εξάστιγμο κωδικό (κουκίδες 3,6).

Η τεχνική του ισοκρατήματος

Στην ψαλτική, με τον όρο «ισοκράτημα» χαρακτηρίζεται η συνεχής οριζόντια συνήχηση της τονικής ενός Ήχου ή, πιο συγκεκριμένα, της τονικής ενός τετραχόρδου ή πενταχόρδου σε σχέση με τη μελωδική γραμμή.[19] Η ετυμολογική προέλευση της λέξης ισοκράτημα προέρχεται από τις λέξεις «ίσον» και το ρήμα «κρατώ». Το ισοκράτημα αποτελεί μορφή φωνητικής επανάληψης από τον κατάλληλο κάθε φορά φθόγγο. Το ισοκράτημα ή ισοκρατηματικός φθόγγος ή «ίσον» ή «βάσταγμα» αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του βυζαντινού Ήχου.[20] Ως βοηθητικό στοιχείο της ψαλμωδίας, κατά τους πρωτοχριστιανικούς αιώνες, συναντάται με τον όρο «υπήχηση».[21] Η τεχνική του ισοκρατήματος μαρτυρείται από τη βυζαντινή εποχή στα χειρόγραφα είτε με την αναγραφή του προσώπου που το υπηρετεί είτε με τον προσδιορισμό του έργου του «βαστακτή». Δεν υπήρχε ένδειξη γραπτού ισοκρατήματος τόσο στη βυζαντινή όσο και τη μεταβυζαντινή περίοδο. Δεν είναι απόλυτα βέβαιος ο χρόνος συστηματικής εμφάνισης του ισοκρατήματος στην ψαλτική τέχνη, αν και η ύπαρξη και παρουσία ισοκρατών επιβεβαιώνεται μέσα από υστεροβυζαντινά μουσικά χειρόγραφα.[22]

19 Σχετικά, βλ Λυκούργος Αγγελόπουλος, *Η τεχνική του ισοκρατήματος στη νεώτερη μουσική πράξη, Μουσικός Τόνος* 31, 2004, σ. 57–58, https://ront-ekklisiastikis-ymnodias.webnode.gr/themata-theorias/i-techniki-toy-isokratimatos-sti-neoteri-moysiki-praxi/.

20 Βλ. Σωτηρίου Δεσπότη, «Η ισοκρατηματική πρακτική της ελληνικής ψαλτικής τέχνης», https://bit.ly/3j9pHyj.

21 Βλ. Δημήτριος Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Σωτήρ, Αθήνα 1981, σ. 289.

22 Βλ. Ευαγγελία Σπυράκου, *Οι χοροί ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 14), Αθήνα 2008, σ. 152.

Ο Γεώργιος Λέσβιος διαζώσει τις πρώτες πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο καταγραφής του ισοκρατήματος, ο οποίος γίνεται στα μέσα του 19ου αιώνα στο βιβλίο *Μελίφωνος Τερψινόη*, μια ανθολογία σε δύο τόμους που εκδόθηκε στην Αθήνα στα 1847, στην οποία τα κείμενα «μεταποιήθηκαν», κατά την έκφραση του Γεωργίου Λεσβίου, από τη μέθοδο των τριών διδασκάλων στο σύστημά του. Στον πρόλογο του παραπάνω έργου, ο Γεώργιος Λέσβιος σημειώνει: «Εις του δευτέρου τόμου τα επισημότερα άσματα προετέθησαν και τα σημεία των μεταβολών των βάσεων, ή τα ίσα, το οποία θέλουσι υπάδειν υπηχούντες (ισοκρατώσι), καθ' ην ώραν το άσμα ψάλλεται, οι ισοκράται, ως γίνεται από τους εις τας εν Κωνσταντινουπόλει Εκκλησίας ισοκρατούντας, και μάλιστα εις αυτήν την Μεγάλην Εκκλησίαν, οίτινες πρέπει όμως δια τούτο να είναι οπωσούν Μουσικοί, άλλως δύνανται να σφάλλωσι».[23]

Κατά τη διάρκεια εργασιών της Πατριαρχικής Μουσικής Επιτροπής του 1881, φαίνεται να προτείνεται, για πρώτη φορά, τι ακριβώς πρέπει να εκτελούν οι ισοκράτες με την «προσθήκην ιδιαιτέρας γραμμής αναγραφούσης εν τη διαρκεία του ψαλλομένου άσματος το μέρος των ισοκρατών», χωρίς, όμως, να καταγράφεται μουσικό παράδειγμα πρακτικής εφαρμογής της πρότασης αυτής. Οι πρώτες καταγραφές ισοκρατήματος στα βιβλία πραγματοποιούνται στις αρχές του 20ού αιώνα. Το 1902, ο Πρωτοψάλτης Σμύρνης Μισαήλ Μισαηλίδης εκδίδει το *Νέον Θεωρητικόν*, στο οποίο σημειώνονται για πρώτη φορά οι φθόγγοι των ισοκρατημάτων πάνω στους χερουβικούς ύμνους.[24]

Το ισοκράτημα στο σύστημα Braille βυζαντινής μουσικής

Με βάση τη βιβλιογραφική έρευνα και μελέτη απτικών βιβλίων βυζαντινής μουσικής, δεν εντοπίζεται σύστημα καταγραφής του ισοκρατήματος με εξάστιγμους κωδικούς Braille. Στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, έχουν καθιερωθεί εξάστιγμοι κωδικοί που καθορίζουν με ακρίβεια την καταγραφή των συνηχητικών σχέσεων σε παράλληλη (ομοφωνική) ή πολυφωνική αντιστικτική γραφή.[25] Για

23 Αγγελόπουλος, ό.π., σ. 57.

24 Βλ. Σωτήρης Δεσπότης, "Η ισοκρατηματική πρακτική της Βυζαντινής Μουσικής - Ιστορική και μορφολογική προσέγγιση", *Ιρηγόριος Παλαμάς* 816, 2007, σ. 154 κ.εξ.

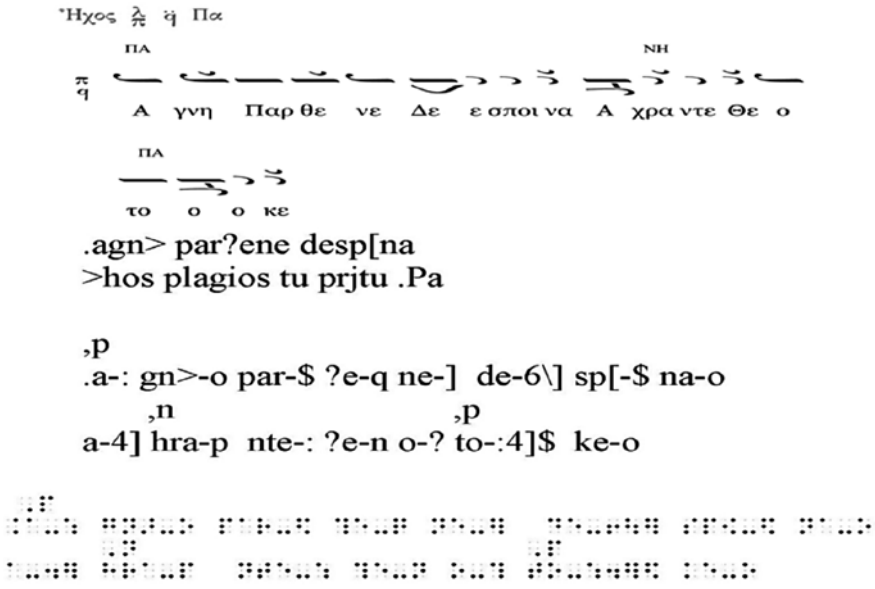
25 Σχετικά με τις δυνατότητες μεταφοράς συνηχητικών σχέσεων στο μουσικό σύστημα Braille, έγινε εκτενής αναφορά σε εισήγησή μας στο πλαίσιο της *1ης Συνάντησης Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Νέων Ερευνητών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών* που έλαβε χώρα στην Κέρκυρα, 17–18 Μαρτίου 2018, όπου παρουσιάστηκε η δυνατότητα μεταφοράς τετράφωνου μουσικού κειμένου αρμονίας και σε τρία διαφορετικά επίπεδα δυσκολίας: α) κάθετη παράθεση των φωνών σε διαφορετικές γραμμές, β) μεταφορά τετράφωνου μουσικού κειμένου σε δύο συστήματα Braille (Bar over Bar method) και γ) οριζόντια παράθεση τετράφωνου κειμένου σε μία μόνο γραμμή εξάστιγμων κωδικών Braille.

εκπαιδευτική χρήση και με βάση τον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, μπορούν να αξιοποιηθούν τρεις τρόποι καταγραφής του ισοκρατήματος στο σύστημα Braille:

1. Υπερκείμενο ισοκράτημα Braille
2. Αναλυτική γραμμή ισοκρατήματος Braille
3. Ενσωμάτωση ισοκρατήματος.

Υπερκείμενο ισοκράτημα Braille

Στο υπερκείμενο ισοκράτημα Braille, η επισήμανση του ισοκρατήματος γίνεται, όπως στους βλέποντες, πάνω από το μέλος και την τοποθέτηση κεφαλαίου γράμματος, που αντιστοιχεί στον φθόγγο του ισοκρατήματος. Στην παρακάτω εικόνα, παρουσιάζεται ο τρόπος μεταφοράς ενός μικρού αποσπάσματος από τον μελοποιημένο ύμνο «Αγνή Παρθένε Δέσποινα» του Αγίου Νεκταρίου Επισκόπου Πενταπόλεως (Εικόνα 1).



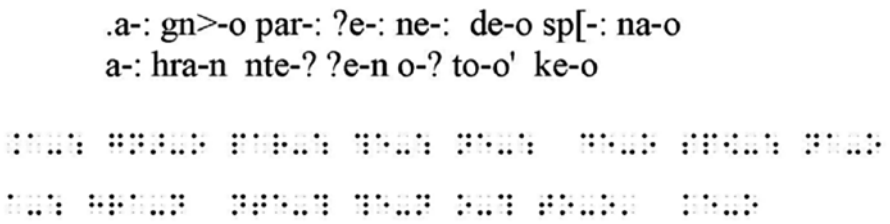
Εικόνα 1. Παράδειγμα μεταφοράς τροπαρίου και επισήμανσης υπερκείμενου ισοκρατήματος.

Στην παραπάνω εικόνα, αρχικά σημειώνεται το αποσπασματικό μουσικό κείμενο, στη συνέχεια, το ίδιο κείμενο σε ηλεκτρονική μορφή ψαλτικού κειμένου και με βάση τη μέθοδο μεταφοράς του συστήματος Χρυσαφίδη, και, τέλος, οι εξάστιγμοι απτικοί χαρακτήρες ψαλτικού κειμένου Braille, με εφαρμογή υπερκείμενου

ισοκρατήματος. Στον ηλεκτρονικό κώδικα, το κόμμα (,) ως εξάστιγμος κωδικός (κουκίδα 6) χρησιμοποιείται ως κεφαλαιοδείκτης για το αρχικό γράμμα του ισοκρατηματικού φθόγγου που ακολουθεί.

Αναλυτική γραμμή ισοκρατήματος Braille

Στην αναλυτική γραμμή ισοκρατήματος Braille, η καταγραφή του ισοκρατήματος γίνεται σε δεύτερη ξεχωριστή και πλήρως αναλυτική γραμμή Braille, όπως ακριβώς θα γινόταν σε μια χορωδιακή παρτιτούρα για δύο ξεχωριστές φωνές. Στην παρακάτω εικόνα, παρουσιάζεται ο τρόπος μεταφοράς του ίδιου τροπαρίου με βάση την αναλυτική γραμμή ισοκρατήματος Braille (Εικόνα 2).



Εικόνα 2. Παράδειγμα μεταφοράς του ισοκρατήματος με χρήση αναλυτικής γραμμής επισήμανσης στο σύστημα Braille.

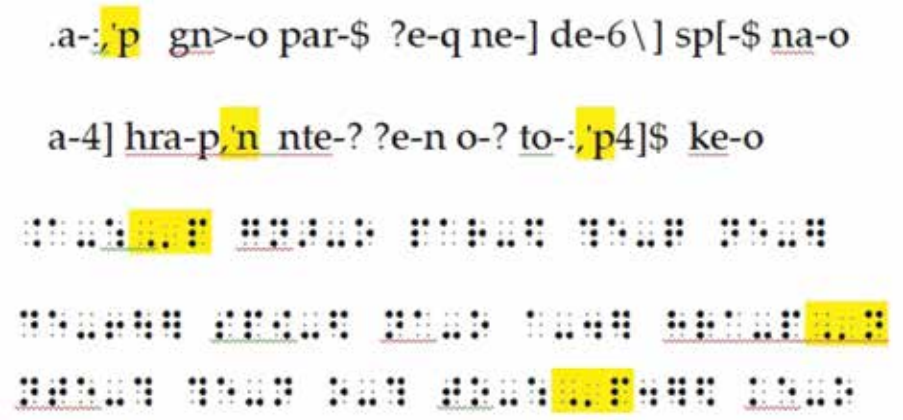
Στο παραπάνω παράδειγμα, αρχικά καταγράφεται το μουσικό κείμενο του ισοκρατήματος, σε ιδιαίτερη ξεχωριστή γραμμή βάση του ηλεκτρονικού ψαλτικού κειμένου και τη μέθοδο Χρυσαφίδη, και στη συνέχεια, απεικονίζονται οι αντίστοιχοι εξάστιγμοι ανάγλυφοι χαρακτήρες.

Ενσωμάτωση ισοκρατήματος

Με την εφαρμογή ενσωμάτωσης του ισοκρατήματος Braille, επιχειρείται, για πρώτη φορά, η καταγραφή του ισοκρατήματος στο ψαλτικό σύστημα Braille, σε μία μόνο γραμμή απτικού κειμένου. Η πρόταση βασίζεται στον τρόπο μεταφοράς συνηχητικών σχέσεων οριζόντιας πολυφωνικής παρτιτούρας Braille σε μία γραμμή.[26] Επιπρόσθετα, γίνεται χρήση του εξάστιγμου κωδικού music parethesis (κουκίδα 6 που ακολουθείται από κουκίδα 3), σύμφωνα με τον οποίο, σε μουσικό κείμενο μπορούν να ενσωματωθούν παρενθετικές οδηγίες σχετικά με απαραίτητες μουσικές επισημάνσεις.[27] Στην παρακάτω εικόνα, καταγράφεται ο τρόπος με-

26 Αναλυτικότερα, βλ. Braille Authority of North America, ό.π., σ. 307 κ.εξ.
27 Στο ίδιο, σ. 37.

ταφοράς και ενσωμάτωσης του ισοκρατήματος στο ίδιο τροπάριο σε μία ενιαία απτική γραμμή κειμένου Braille με χρήση του συστήματος Χρυσαφίδη (Εικόνα 3).



Εικόνα 3. Παράδειγμα ενσωμάτωσης του ισοκρατήματος σε μια ενιαία απτική γραμμή μουσικού κειμένου Braille.

Στο παραπάνω παράδειγμα, αρχικά σημειώνεται η ενσωμάτωση του ισοκρατήματος με βάση τον ηλεκτρονικό ψαλτικό κώδικα και σύμφωνα με τη μέθοδο Χρυσαφίδη, και, στη συνέχεια, απεικονίζονται οι αντίστοιχοι εξάστιγμοι ανάγλυφοι κωδικοί. Με χρωματική επισήμανση διακρίνονται τα σημεία ενσωμάτωσης του ισοκρατήματος σε μία ενιαία γραμμή, με τη βοήθεια του παρενθετικού υπομνηματισμού.

Η καινοτομική χρήση του τρόπου μεταφοράς και ενσωμάτωσης του ισοκρατήματος σε μία ενιαία γραμμή Braille αποτελεί χρήσιμο εκπαιδευτικό εργαλείο με πολλαπλά οφέλη, επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό την ευχρηστία ως προς την ευκολία της επισήμανσης και προσβασιμότητας για τυφλούς χρήστες, καθώς και την παροχή ισότιμης πρόσβασης σε κείμενα του μουσικού βυζαντινού ρεπερτορίου από χρήστες με σοβαρά προβλήματα όρασης.

Η «ανασκευαστική μνήμη» ως μοντέλο συνθετικής διαδικασίας και η τεχνική συναρμογής (interlocking technique)

Δημήτρης Παπαγεωργίου

> … ό, τι έχουμε ή ό, τι είμαστε το οφείλουμε στη μνήμη μας. […] Η μνήμη μας συλλέγει τα αναρίθμητα φαινόμενα της ύπαρξής μας σε ένα ενιαίο σύνολο και, όπως το σώμα μας θα διασπόταν στα άτομα που το αποτελούν αν δεν το συγκρατούσε η έλξη της ύλης, έτσι και το συνειδητό μας θα διασπόταν και θα γινόταν θρύψαλα, σαν να είχαμε ζήσει δευτερόλεπτα μόνο, αν δεν υπήρχε η συνδετική και ενοποιητική δύναμη της μνήμης (Hering, 1920).

Η παρούσα μελέτη πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο η λειτουργία της μνήμης, και πιο συγκεκριμένα η «ανασκευαστική μνήμη» (Bartlett, 1932), μπορεί να αποτελέσει τη βάση για ένα ριζοσπαστικό μοντέλο συνθετικής διαδικασίας. Στο πλαίσιο αυτό, το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί μια εισαγωγή στις βασικές θεωρητικές και πρακτικές πτυχές μίας τεχνικής συναρμογής (interlocking technique), την οποία έχω επινοήσει και μοντελοποιήσει με στόχο την διερεύνηση της παραπάνω πρότασης. Η τεχνική αυτή αποτελεί: α) μια γενετική διαδικασία, δηλαδή, έναν συστηματικό τρόπο κατασκευής φθογγικών προτύπων βάσει κάποιων απλών αρχικών φθογγικών δεδομένων, αλλά και β) μια ανασκευαστική διαδικασία, δηλαδή, έναν τρόπο μετασχηματισμού αυτών των προτύπων μέσω της δημιουργίας δομικών ομοιωμάτων με τη βοήθεια αλγοριθμικών χειρισμών. Η ανάπτυξη της τεχνικής συναρμογής βασίστηκε, σε σημαντικό βαθμό, στη μελέτη των θεωριών της μνήμης και ακολούθησε η μοντελοποίησή της σε τρία στάδια: α) παραδοσιακός τρόπος σύνθεσης (με χαρτί και μολύβι),[1] β) παραμετροποίηση και μοντελοποίηση, και γ) ανάπτυξη αλγοριθμικών εργαλείων υποβοήθησης της σύνθεσης. Η ανάπτυξη των εργαλείων έγινε από τους Gerhard Nierhaus και Daniel Mayer, στους οποίους είμαι βαθιά υπόχρεος, στο πλαίσιο δύο καλλιτεχνικών/ερευνητικών προγραμμάτων, διετούς και τριετούς διάρκειας αντίστοιχα, με την

1 Βλ. *In the Vestige of the Present* (2008) για φλάουτο, τσέλο και πιάνο. Παραγγελία του Trio IAMA. Α΄ εκτέλεση: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 15 Ιανουαρίου 2009.

ονομασία *Algorithmische Komposition im Kontext neuer Musik* (Nierhaus & Gessler, 2012: 87–114)[2] και *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition* (Papageorgiou, Nierhaus, & Mayer, 2015: 111–139),[3] που διεξήχθησαν στο Ινστιτούτο Ηλεκτρονικής Μουσικής και Ακουστικής του Πανεπιστημίου Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών του Γκρατς, Αυστρία.

Συγγραφείς όπως ο Proust στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* (2013) πιστεύουν στην ύπαρξη μιας «καθαρής μνήμης», μιας μνήμης που είναι πάντα πιστή στο παρελθόν και, συνεπώς, δύναται να ανακληθεί στο σύνολό της. Το μόνο που χρειάζεται είναι το κατάλληλο «κλειδί», π.χ. η γεύση του μικρού κέικ madeleine που τρώει ο νεαρός Proust όταν βρίσκεται σε διακοπές στους παππούδες του και ανακαλύπτει ξανά ως ενήλικας, διαπιστώνοντας ότι, χάριν αυτής της ακούσιας μνήμης (involuntary memory), θα μπορούσε να αποκτήσει άμεση πρόσβαση σε έναν ολόκληρο κόσμο κρυφών αναμνήσεων. Ο Borges, αντιθέτως, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η ζωή και απόλυτη μνήμη είναι δύο ασύμβατες έννοιες. Στο μικρό διήγημα *Φούνες, ο μνήμων,* ο Borges (1962) διηγείται την ιστορία του Ειρηναίου Φούνες που απέκτησε απεριόριστη μνήμη (υπερμνησία), μετά από μια αποτυχημένη εγχείρηση στον εγκέφαλο. Είναι μια συγκινητική ιστορία ενός ανθρώπου που δε μπορεί να ζήσει, επειδή θυμάται τα πάντα τέλεια. Ο Φούνες δε μπορεί να ζήσει, επειδή δεν είναι σε θέση να ξεχάσει.

«Η ζωή δεν είναι αυτό που ζούμε αλλά το τι θυμάται κανείς και πώς το θυμάται για να το αφηγηθεί», όπως γράφει ο Garcia Marquez στο επίγραμμα της αυτοβιογραφίας του (2003).[4] Η αναξιοπιστία της μνημονικής ανάκλησης διαπιστώθηκε από μια σειρά κορυφαίων επιστημόνων διαφορετικών επιστημονικών κλάδων, π.χ. νευροψυχολογία, ψυχολογία, κοινωνιολογία, εγκληματολογία, κ.λπ. (Poulet, 1968 και 1982). Κατά τις δεκαετίες του ’20 και του ’30 του εικοστού αιώνα, ο κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs και ο ψυχολόγος και πρώτος καθηγητής πειραματικής ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο του Κέμπριτζ, Frederick Bartlett, έθεσαν τα θεμέλια της σύγχρονης έρευνας πάνω στη λειτουργία της μνήμης, εκτιμώντας την υποκειμενικότητα της ενθύμησης του παρελθόντος, όπως και τις ατέλειες και την τρωτότητα των μνημονικών φαινομένων. Στο *Cadres sociaux de la mémorie* (κοινωνικά πλαίσια της μνήμης) ο Halbwachs (1925) ανέλυσε την επίδραση των κοινωνικο-πολιτισμικών πλαισίων στις ατομικές αναμνήσεις και διακήρυξε την ιδέα της μνήμης ως συλλογικό φαινόμενο. Υποστήριξε ότι, κατά την ανάμνηση, δεν ανακτούμε εικόνες του παρελθόντος όπως τις αντιλαμβανόμαστε αρχικά, αλλά μάλλον όπως ταιριάζουν στις σημερινές μας αντιλήψεις, οι οποίες διαμορφώνονται από τις κοινωνικές δυνάμεις που δρουν πάνω μας. Ο Bartlett (1932), από την άλλη μεριά, ήταν ένας από τους πρώτους που απέρριψε μια στατική θεώ-

2 Βλ. https://iem.kug.ac.at/fileadmin/media/iem/projects/2012/bem14.pdf.

3 https://point.kug.ac.at/index.php?id=13607.

4 “Life is not what one lived, but what one remembers and how one remembers it in order to recount it”. Μετάφραση του συντάκτη.

ρηση της μνήμης, δηλαδή, την ιδέα μιας αποθήκης εντυπώσεων[5] όπου οι μνήμες διατηρούνται αναλλοίωτες ώσπου να ανακληθούν, όπως θεωρούσε ο Hermann Munk (1890). Αντιθέτως, υποστήριξε μια ανασκευαστική λειτουργία της μακροπρόθεσμης μνήμης (long-term memory), την οποία αντιμετώπιζε ως μια ενεργητική και συχνά ανακριβή διαδικασία. Ο Bartlett πίστευε ότι, στον πραγματικό κόσμο, η μνήμη χρησιμοποιεί τη γνώση και πλαίσια οργάνωσης της πληροφορίας (schemata), που καθορίζονται από το συμφέροντα και τα ενδιαφέροντά μας, και ότι οι αναμνήσεις συχνά μεταβάλλονται ή παραμορφώνονται οι ανασκευές που προέρχονται από αυτά τα σχήματα. Κατά τη στιγμή της ανάκλησης, τα στοιχεία αυτά χρησιμοποιούνται για την ανακατασκευή της μνήμης.[6]

Πράγματι, τα σύγχρονα ερευνητικά δεδομένα συνηγορούν στο γεγονός ότι οι μνήμες δεν είναι ακριβείς καταγραφές, αλλά ανασκευές παρελθόντων γεγονότων. Ο D. L. Schacter, καθηγητής ψυχολογίας του Χάρβαρντ, ισχυρίζεται ότι η μνήμη είναι μια συνειδησιακή κατάσταση του παρόντος. Η μνήμη αποθηκεύει μόνο θραύσματα του παρελθόντος, που κωδικοποιούνται και χρησιμεύουν αργότερα για την ανασυγκρότηση παρελθόντων γεγονότων (Schacter, 1996: 112–116 και 245–350). Έτσι, η ενθύμηση του παρελθόντος είναι μια υποκειμενική και ευαίσθητη διαδικασία και η ανάκληση μιας μνήμης είναι ανοικτή σε ανακρίβειες, παραμορφώσεις και στρεβλώσεις των πληροφοριών που μεταφέρονται με κάθε ενθύμηση. Ο Bernecker (2008, 2010) έδειξε πρόσφατα ότι το υλικό της μνήμης ενδέχεται να υπόκειται σε επιλεκτικές και επεξεργαστικές διαδικασίες, ενώ οι Conway και Pleydell-Pearce (2000) έδειξαν ότι οι προσωπικοί στόχοι παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση, την πρόσβαση και την κατασκευή συγκεκριμένων αναμνήσεων. Ο Roediger (1996) πρότεινε πρόσφατα ένα εναλλακτικό μοντέλο μνήμης, εστιάζοντας σε αυτό που αποκαλεί ψευδαισθήσεις της μνήμης (memory illusions) ή αναμνήσεις που απομακρύνονται από το αρχικό γεγονός.

Όταν ανακαλούμε μια μνήμη, την ανακατασκευάζουμε, χρησιμοποιώντας τις κωδικοποιήσεις που είναι αποθηκευμένες στις συνάψεις μας, και συμπληρώνουμε τα κενά, χρησιμοποιώντας τη γνώση αλλά και τη φαντασία μας (Bartlett, 1932).[7] Έτσι, η μνήμη δεν είναι μια μηχανική ανάκτηση, αλλά μια διαδικασία που είναι ευαίσθητη σε διάφορα είδη προκαταλήψεων και στρεβλώσεων. Επομένως, είναι μια ενεργή, υποκειμενική, εύπλαστη και δημιουργική διαδικασία. Είναι ένα δυναμικό και εξελισσόμενο φαινόμενο. Φαίνεται να βρίσκεται συνεχώς σε μια ρέουσα κατάσταση: είμαστε προσωρινά συνδεδεμένοι με το παρόν, επομένως μπορούμε μόνο να αντιλαμβανόμαστε το παρελθόν μας υπό το φως του παρόντος και, κα-

5 "Storehouse of past impressions". Μετάφραση του συντάκτη.

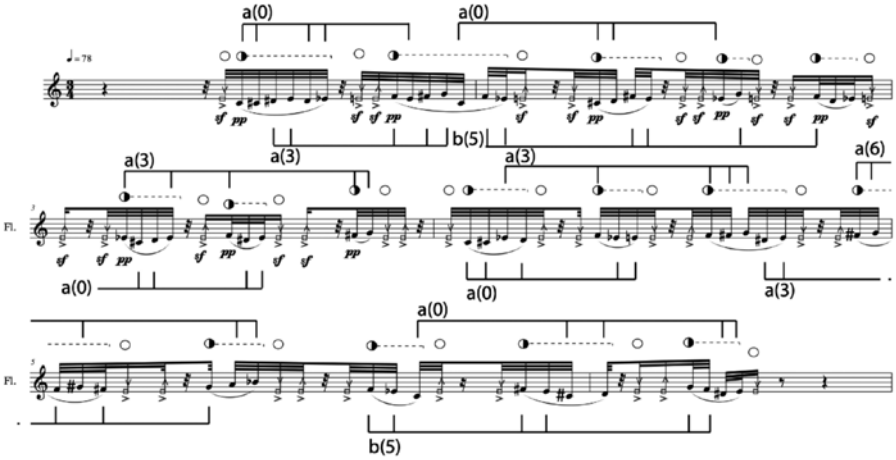
6 Για την επιβεβαίωση των απόψεων του Bartlett, βλ. Bransford & Franks (1971), Snyder & Uranowitz (1978) και Read & Rosson (1982).

7 "…the brain has the tendency to fill in blanks and inconsistencies in a memory by making use of the imagination and similarities with other memories".

θώς αλλάζουμε —και ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο μας γύρω μας αλλάζει— προσαρμόζουμε και τις μνήμες του παρελθόντος.

Η τρέχουσα συνθετική μου προσέγγιση επικεντρώνεται στη διάκριση μεταξύ *ταυτότητας* και ετερότητας, και στη ρευστότητα της σχέσης Εαυτού και Άλλου (πού τελειώνει η ομοιότητα μεταξύ δύο διαφορετικών οντοτήτων και πού αρχίζει η διαφορά;). Ο πυρήνας της δουλειάς μου περιστρέφεται γύρω από συγκεκριμένα θέματα: χρόνος, ταυτότητα/ομοιότητα/διαφορά, επανάληψη, μνήμη. Σ' αυτό το πλαίσιο, μπορώ να πω ότι συνεχώς δοκιμάζω τα όρια του πλεονασμού και της λιτότητας. Το ύφος της μουσικής μου αρχικά διακρινόταν από μια σαφή προτίμηση σε επαναλαμβανόμενες ιδέες, καθώς και διάφορες μορφές ομοιότητας και δομικής επανάληψης, παράλληλα, όμως, αναζητούσα τρόπους για να απαλλάξω την επανάληψη από την επαναληπτικότητα. Η ανακρίβεια της μνημονικής ανάκλησης μου έδωσε ένα πρότυπο βάσει του οποίου ανέπτυξα μια τεχνική σύνθεσης, η οποία μου επιτρέπει να πετύχω τον παραπάνω στόχο. Αντιλαμβάνομαι την έννοια της μνήμης —τον τρόπο με τον οποίο θεωρούμε το παρελθόν— όχι ως πιστή ανασύσταση (επανάληψη) που καθοδηγείται από τη νοσταλγία, αλλά από την άποψη της δημιουργικής της διάστασης: η τρωτότητα της μνήμης ως μιας μεταφορικής έννοιας για τη δημιουργία διαρκώς νέων εκδοχών ενός μουσικού υλικού νέου παρά τη δομική επανάληψή του. Κατ' αυτήν την άποψη, συνεπώς, όλες οι μουσικές ιδέες βρίσκονται διαρκώς σε μια κατάσταση ροής και υπό συνεχή αναθεώρηση.

Η τεχνική συναρμογής αποτελεί μια προσέγγιση από τη βάση προς την κορυφή (bottom-up approach). Βασίζεται σε ένα πολύ περιορισμένο αριθμό βασικών δομικών στοιχείων, συνήθως όχι περισσότερα από δύο ή τρία διακριτά και σύντομα φθογγικά κύτταρα, που χρησιμεύουν ως η μόνη πηγή από την οποία κατασκευάζεται ολόκληρο το μουσικό υλικό. Τα φθογγικά κύτταρα—συμπεριλαμβανομένου ενός περιορισμένου εύρους πιθανών μεταφορών, αντιστροφών και καρκίνων—συνεχώς πλέκονται (συναρθρώνονται) μεταξύ τους ανά ζεύγη ή τριάδες ή και μεγαλύτερες ομάδες με διάφορους πιθανούς τρόπους. Οι συστοιχίες τέτοιων συναρθρώσεων δημιουργούν μια σύνθετη και ιεραρχικά ανώτερη δομή. Τα φθογγικά κύτταρα είναι εξατομικευμένα και ανεξάρτητα, σε κάποιον βαθμό, έτσι ώστε συναρθρώσεις, και κατά συνέπεια και οι δομές, να μπορούν να αναγεννηθούν εκ νέου ως συνδυασμοί των φθογγικών κυττάρων τους. Οι αναγεννήσεις και ανακατασκευές των αρχικών δομών (θραύσματα εμπειρίας που αλλάζουν με την πάροδο του χρόνου) υφίστανται διαρκείς μετασχηματισμούς. Το Σχήμα 1 δείχνει την κατασκευή των πρώτων έξι μέτρων του έργου *In the Vestige of the Present* (2008). Τα αρχικά δομικά στοιχεία είναι τα κύτταρα a=(0,1,2,3,4) και b=(0,10,1,11,2,0). Οι πιθανές μεταθέσεις των μπλοκ περιορίζονται, ως επί τω πλείστον, από τους συντελεστές μεταφοράς 0, 3, 6, 9.



Σχήμα 1. *In the Vestige of the Present*, μ. 1–6.

Κάποιος μπορεί εύκολα να παρατηρήσει ότι τα φθογγικά κύτταρα παραμένουν πάντα αμετάβλητα (είναι διατεταγμένα σύνολα), αλλά χωρίζονται σε κομμάτια μεταβλητών μεγεθών (1, 2 ή 3 φθόγγων). Τα επιμέρους κομμάτια ενός ζεύγους κυττάρων συναρθρώνονται και, τελικά, μια μεγαλύτερη δομική οντότητα αποτελείται από συνένωση αρκετών τέτοιων συναρθρωμένων κυτταρικών ζευγών. Αυτή η αρχική δομή —μία συστοιχία συναρθρωμένων φθογγικών κυττάρων— λειτουργεί στη συνέχεια ως δομικό πρότυπο για την κατασκευή των υπολοίπων δομών και μικροδομών του έργου. Τα ίδια τα δομικά στοιχεία δεν εμφανίζονται ποτέ στην αρχική τους μορφή. Είναι σαν κατάλληλες κωδικοποιήσεις όλων των μελωδικών κατασκευών του έργου και, καθώς ανακτώνται για να συναρθρώνονται σε ζεύγη, δημιουργούν μια πληθώρα ανεξάντλητων παραλλαγών παρόμοιων καθώς και πιο περίπλοκων φθογγικών σειρών, αποκαλύπτοντας συνεχώς διαφορετικές πτυχές και προοπτικές στην ανάπτυξη του μουσικού υλικού.

Η ανασκευαστική διάσταση της μνήμης χρησιμεύει ως πρότυπο για το ξετύλιγμα της φόρμας, καθώς η αρχική ιδέα υπενθυμίζεται συνεχώς σε μια σειρά ανακατασκευών του παρελθόντος της μέσα από μη πιστές ανακλήσεις του πρωτότυπου σε διαρκώς παρόντα πλαίσια, έχοντας κατά καιρούς περισσότερη συγγένεια με το πρωτότυπο και κατά καιρούς λιγότερη ομοιότητα με την αρχική εμπειρία (Santayana, 1905: 658). Αυτές οι ανακατασκευές, μέσω ανασυνδυασμού και ανασύστασης των συναρθρώσεων των βασικών κυττάρων και των μετασχηματισμών τους, αφήνουν υπολείμματα μνήμης του πρωτοτύπου, αλλάζοντας συνεχώς, διαχέοντας, παραμορφώνοντας, μετατρέποντας, παραλείποντας ή προσθέτοντας γεγονότα σύμφωνα με ένα μοντέλο διατήρησης/διαφθοράς.

Εργάζομαι, λοιπόν, με τις ατέλειες και την ταυτότητα των μνημονικών φαινομένων. Είναι σαν να βασιζόμαστε «στα στοιχεία και την ουσία του παρελθόντος, και να εξάγουμε, να ανασυνδυάζουμε και να τα ξανασυναρμολογούμε σε φαντα-

στικά γεγονότα που δεν συνέβησαν ποτέ σε αυτήν την ακριβή μορφή» (Schacter, 2007), «… όχι για να διατηρήσουμε το παρελθόν αλλά για να το προσαρμόσουμε έτσι ώστε να εμπλουτίσουμε και να διαχειριστούμε το παρόν» (Lowenthal, όπως παρατίθεται στο Conway, Rubin, Spinnler & Wagneraar 1991: 79–80). Όλα, λοιπόν, σχετίζονται με το τι θυμόμαστε και πώς το θυμόμαστε.

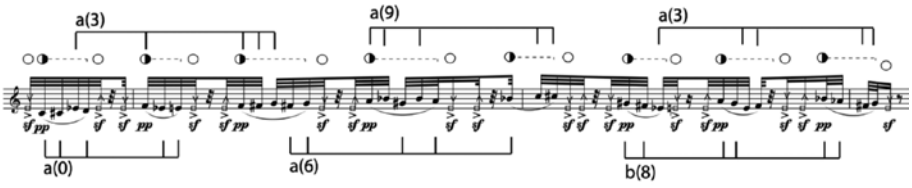
Ο Πίνακας 1 δείχνει σχηματικά μερικά παραδείγματα ανακατασκευών της αρχικής δομικής οντότητας.

Πίνακας 1. Παραδείγματα ανακατασκευών της αρχικής δομικής οντότητας.

Original Formative Idea						Method of Transformation	Reconstructions					
a(0)	a(0)	a(3)	a(3)	a(6)	a(0)	retention	a(0)	a(0)	a(3)	a(3)	a(6)	a(0)
a(0)	b(5)	a(0)	a(0)	a(3)	b(5)	corruption	a(0)	Rb(5)	a(0)	Ra(0)	a(3)	b(5)
a(0)	a(0)	a(3)	a(3)	a(6)	a(0)	retention and shrinkage				a(3)	a(6)	a(0)
a(0)	b(5)	a(0)	a(0)	a(3)	b(5)					a(0)	a(3)	b(5)
a(0)	a(0)	a(3)	a(3)	a(6)	a(0)	retention	a(0)	a(0)	a(3)	a(3)	a(6)	a(0)
a(0)	b(5)	a(0)	a(0)	a(3)	b(5)	permutation	b(5)	a(0)	a(0)	a(3)	b(5)	a(0)

Τέτοιες τεχνικές ανακατασκευής, ωστόσο, δεν χρησιμοποιούνται με απλοϊκό τρόπο. Τις περισσότερες φορές, μια επανεμφάνιση μπορεί να έχει παραφθαρεί με πολλούς τρόπους, ταυτόχρονα. Ενδεικτικά, παρατίθεται ένα παράδειγμα παραμορφωμένης επανεμφάνισης της αρχικής δομικής οντότητας. Στο Σχήμα 2, η αρχική δομική οντότητα των μ. 1–6 συρρικνώνεται, ώστε να αποτελείται μόνο από τα τρία τελευταία ζεύγη που συναρθρώνονται στα μ. 17–20, τα οποία, με τη σειρά τους, εμφανίζονται εν μέρει σε μεταφορά. Το πρώτο ζεύγος διατηρείται στην αρχική του μορφή, τα άλλα δύο συναρθρωμένα ζεύγη, ωστόσο, έχουν μεταφερθεί από ένα μικρό τρίτο υψηλότερο.

μ. 1–6 a(0) — a(0) — a(3) — a(3) — a(6) — a(0)
a(0) — b(5) — a(0) — a(0) — a(3) — b(5)
μ. 17–20 a(3) — a(9) — a(3)
a(0) — a(6) — b(8)



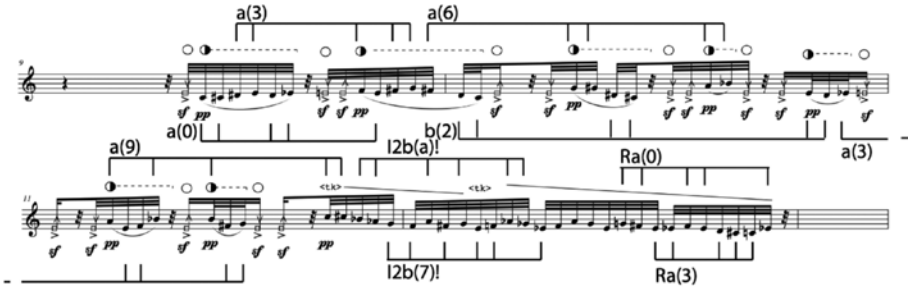
Σχήμα 2. *In the Vestige of the Present,* μ. 17–20.

Το ακόλουθο παράδειγμα (Σχήμα 3) δείχνει μια στενή σύνδεση με το προηγούμενο, στον βαθμό που διατηρεί τη δομή του εν μέρει, βλέπε a(3)/a(0)–a(6)–a(3), περιστρέφοντας και επεκτείνοντάς το με την προσθήκη μιας κατιούσας καταληκτικής φιγούρας, I2b(a)!/I2b(7)!8–Ra(3)/Ra(0).

Κατά συνέπεια, η ανασκευαστική μνήμη έχει μια άκρως δημιουργική λειτουργία. Η μελέτη της με οδήγησε σε μια διαφορετική θεώρηση της έννοιας της επανάληψης, στον βαθμό που η ανάκληση ενός συμβάντος δεν αποτελεί πιστή επανάληψη αλλά μια (σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό) δημιουργία νέου περιεχομένου. Η «ανασκευαστική μνήμη» λειτουργεί, εν τέλει, ως μεταφορά και αναλογία για την κατασκευή νέων εκδοχών φθογγικών συμπλεγμάτων, μέσα από κύκλους επαναλαμβανόμενων διαδικασιών και τη δυναμική (συνεχή ή α-συνεχή) ανασυγκρότηση, επεξεργασία και ανασκευή τους στη μουσική μου μέσω μιας τεχνικής επισώρευσης ατελειών και παραμορφώσεων που φέρει μέσα της κάθε επανάκληση του προτύπου. Όπως λέει ο Bakhtin (1986: 170):

> Δεν υπάρχει ούτε πρώτη ούτε τελευταία λέξη, αλλά ούτε και όρια στα διαλογικά συμφραζόμενα (εκτείνονται στο απέραντο παρελθόν και στο απέραντο μέλλον). Ακόμα και παρελθούσες σημασίες, δηλαδή αυτές που γεννήθηκαν στο διάλογο των παρελθόντων αιώνων, δεν μπορούν ποτέ να είναι σταθερές (οριστικές, μια για πάντα ολοκληρωμένες)—πάντοτε θα αλλάζουν (ανανεώνονται) στη διαδικασία της επικείμενης μελλοντικής εξέλιξης του διαλόγου. Σε κάθε στιγμή κατά την εξέλιξη του διαλόγου υπάρχουν απέραντες, απεριόριστες μάζες λησμονημένων συμφραζομένων σημασιών, όμως, σε κάποια συγκεκριμένη στιγμή στην πορεία του διαλόγου που εξελίσσεται, ανακαλούνται και ξαναγεννιούνται με ανανεωμένη μορφή (σε νέα συμφραζόμενα).[8]

8 "There is neither a first nor a last word and there are no limits to the dialogic context (it extends into the boundless past and boundless future). Even *past* meanings, that is those born in the dialogue of past centuries, can never be stable (finalized, ended once and for all)—they will always change (be renewed) in the process of subsequent, future development of the dialogue. At any moment in the development of the dialogue there are immense, boundless masses of forgotten contextual meanings, but at certain moments of the dialogue's subsequent development along the way they are recalled and invigorated in renewed form (in a new context)". Μετάφραση στα Ελληνικά: Μαρία Γνησίου και Δημήτρης Αγγελάτος.



Σχήμα 3. *In the Vestige of the Present,* μ. 9–12.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Bakhtin, M. M. (1986): "Toward a Methodology in the Human Sciences", στο: Caryl Emerson και Michael Holquist (επιμ.), Vern W. McGhee (μτφρ.), *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin, σ. 159–172.

Bartlett, Frederic C. (1932): *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bernecker, Sven (2008): *The Metaphysics of Memory*, Springer, Dordrecht.

Bernecker, Sven (2010): *Memory: A Philosophical Study*, Oxford University Press, Oxford.

Borges, Jorge Luis (1962): *Ficciones*, Grove Press, New York.

Bransford, John D. & Jeffery J. Franks (1971): "The Abstraction of Linguistic Ideas", *Cognitive Psychology* 2, σ. 331–350.

Conway, Martin A. και Christopher W. Pleydell-Pearce (2000): "The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System", *Psychological Review* 107/2, σ. 261–288.

Conway, Martin A., David C. Rubin, Hans Spinnler & Willem Wagenaar (επιμ.) (1991): *Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory: Conference Proceedings of the NATO Advanced Research Workshops on Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory, Grange-over-Sands, U.K. 4–12 July*, Springer Science & Business Media, Dordrecht.

Halbwachs, Maurice (1925): *Les cadres sociaux de la memoire*, F. Alcan, Paris.

Hering, Ewald (1920): *Outlines of a Theory of the Light Sense*, Leo Maurice Hurvich & Dorothea Jameson (μτφρ.), Harvard University Press, Cambridge, MA.

Marquez, Gabriel G. (2003): *Living to Tell the Tale*, Edith Grossman (μτφρ.), A. A. Knopf, New York.

Munk, Hermann (1890): *Über die Funktionen der Großhirnrinde, Gesammelte Mitteilungen mit Anmerkungen*, zweite vermehrte Auflage, Hirschwald, Berlin.

Nierhaus, Gerhard και Florian Gessler (2012): "Der Komponist Dimitri Papageorgi-

ou", στο: Gerhard Nierhaus (επιμ.), *Algorithmische Komposition im Kontext Neuer Musik,* Institut für Elektronische Musik und Akustik, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Graz, Austria, σ. 87–114.

Papageorgiou, Dimitri, Daniel Mayer & Gerhard Nierhaus (2015): "Dimitri Papageorgiou/Interlocking and Scaling", στο: Gerhard Nierhaus (επιμ.), *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Springer, Dordrecht, σ. 111–139.

Poulet, Georges (1968): *Etudes sur les temps humain*, τόμ. 1–4, Plon, Paris.

Poulet, Georges (1982): *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris.

Proust, Marcel (2013): *In Search of Lost Time*, William C. Carter (επιμ.), Yale University Press, New Haven.

Read, Stephen J. & Mary Beth Rosson (1982): "Rewriting History: The Biasing Effects of Attitudes on Memory", *Social Cognition* 1/3, σ. 240–255.

Roediger III, Henry L. (1996): "Memory Illusions", *Journal of Memory and Language* 35/2, σ. 76–100.

Santayana, George (1905): *The Life of Reason*, Constable, London.

Schacter, Daniel L. (1996): *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, BasicBooks, New York.

Schacter, Daniel L. (2007): "The Ghost of Past and Future", *Nature* 445, σ. 27.

Snyder, Mark & Seymour W. Uranowitz (1978): "Reconstructing the Past: Some Consequences of Person Perception", *Journal of Personality and Social Psychology* 36/9, *σ.* 941–950.

Harry Partch's *Seventeen Lyrics of Li Po*: Ομοιότητες και διαφορές στη σημειογραφία δύο από τις έξι συνολικά διαφορετικές εκδοχές του έργου (1930–1962). Δυσκολίες στην ανάγνωση, αίτια και προτεινόμενες μεταγραφές

Ελένη Ράλλη

Εισαγωγή

Ο Harry Partch (1901–1974), ήταν Αμερικάνος συνθέτης, θεωρητικός και κατασκευαστής οργάνων, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν, μέχρι πρόσφατα, αποκλειστικά για την εκτέλεση των έργων του. Οι σημαντικότερες πηγές για το μουσικο-θεωρητικό του σύστημα και για τα όργανά του προέρχονται από τον ίδιο. Στο βιβλίο του *Genesis of a Music*, προσφέρει μια ολοκληρωμένη εξήγηση των οργάνων και των μουσικών του ιδεών (συμμετρικά συστήματα αρμονικών και υποαρμονικών [o-tonality και u-tonality], ανισοσυγκερασμένη κλίμακα 43 τόνων, κουρδίσματα, τεχνικές παιξίματος και σημειογραφία).[1]

Για πολύ καιρό, το έργο του εκτελέστηκε, σχολιάστηκε και ερευνήθηκε σχεδόν αποκλειστικά από έναν κλειστό κύκλο μαθητών και φίλων του. Αν και ο Partch είναι γνωστός στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, υπάρχει έλλειψη πληροφοριών για τη μουσική του στην Ευρώπη. Αυτή η κατάσταση άλλαξε μετά την ανακατασκευή όλων των οργάνων του από το *Ensemble Musikfabrik Köln*, σε ένα πρότζεκτ που πραγματοποιήθηκε από το 2008 έως το 2013. Κατά την τελευταία επταετία, το *Ensemble* δεν ασχολήθηκε μόνο με την επανεκτέλεση των έργων του Partch, αλλά έδωσε και παραγγελίες σε νέους συνθέτες για αυτό το οργανικό σύνολο, δίνοντας τη δυνατότητα συνδυασμού των οργάνων του με κλασικά όργανα, ανοίγοντας έτσι το δρόμο για σύγχρονη χρήση της παράδοσης.

Η έρευνα

Η διδακτορική μου έρευνα, η οποία ξεκίνησε επίσημα στα τέλη του 2017, διεξάγεται σε δύο μέρη: ένα θεωρητικό/ερευνητικό και ένα καλλιτεχνικό. Το ερευνητικό μέρος εξετάζει τις πτυχές της μουσικής γλώσσας του Harry Partch, του θεωρητικού του συστήματος, των οργάνων και της σημειογραφίας του, καθώς

1 Harry Partch, *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, its Roots and its Fulfillments*, 2η έκδοση, Da Capo Press, New York 1974.

και πώς αυτά μπορούν να χρησιμοποιηθούν στη σημερινή μουσική δημιουργία. Το καλλιτεχνικό μέρος, εκμεταλλευόμενο τα ευρήματα της θεωρητικής έρευνας, οδηγεί στη σύνθεση ενός έργου, διάρκειας 43 λεπτών, βασισμένο σε μινιατούρες διαφορετικής ενορχήστρωσης και διάρκειας.

Θεωρητικό μέρος

Μέρος του θεωρητικό μέρος της έρευνας έχει ήδη ολοκληρωθεί στους χώρους του *Ensemble Musikfabrik* στην Κολωνία, όπου τα όργανα φυλάσσονται όταν δε χρησιμοποιούνται για εκτελέσεις (Ιανουάριος 2016, Μάρτιος 2019, Ιούνιος 2021). Εκεί, παρουσιάστηκαν τα όργανα Partch από τους εκτελεστές του σχήματος, οι οποίοι κλήθηκαν να απαντήσουν σε μια σειρά ανοιχτού τύπου ερωτήσεων σε σχέση με την εμπειρία τους: πότε έγινε η διαδικασία επιλογής των οργάνων και σύμφωνα με ποια κριτήρια, πώς χρησιμοποιήθηκαν από τον Partch και πώς από τους νέους συνθέτες, ποια σημειογραφικά συστήματα χρησιμοποιούνται σε αυτά, ποιες δυνατότητες έχουν, ποιες είναι οι τεχνικές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, ποιες καινοτομίες έγιναν στην πρώτη φάση ανακατασκευής τους και ποιες καινοτομίες μπορούν να γίνουν στο μέλλον σε περίπτωση επισκευής ή εκ νέου δόμησης.

Όσον αφορά στα πρωτότυπα όργανα, τα οποία, μέχρι και το τέλος του 2020, βρίσκονταν στο *University of Washington* στο Seattle, το πρόβλημα που υπάρχει σήμερα είναι ότι αποτελούν κάτι παραπάνω από «μουσικά όργανα»: ως μέρος της κληρονομιάς του Partch, έχουν μετατραπεί σε «μουσειακά εκθέματα». Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην μπορούν να γίνουν πραγματικές καινοτομίες σε αυτά, αλλά μικρές προσαρμογές, προκειμένου να αποφευχθεί οποιαδήποτε πιθανή καταστροφή. Λαμβάνοντας υπόψη ότι τα όργανα υπήρχαν μέχρι πρόσφατα μόνο σε ένα αντίγραφο παγκοσμίως και ότι είναι δύσκολο να μεταφερθούν εξαιτίας του μεγέθους και του κόστους μεταφοράς τους, κάποιος θα μπορούσε εύκολα να καταλάβει ότι, για να εκτελεστεί η μουσική του Partch έξω από τις ΗΠΑ, η ανακατασκευή τους ήταν και εξακολουθεί να είναι απαραίτητη.

Καλλιτεχνικό μέρος

Το καλλιτεχνικό μέρος της έρευνας συνίσταται στη σύνθεση του *43 in 43*, ένα έργο διάρκειας σαράντα τριών λεπτών, με ενορχήστρωση που βασίζεται σε συνδυασμό δύο τύπων μουσικών οργάνων: α) μουσικά όργανα που κατασκεύασε ο ίδιος ο Partch, στην ανακατασκευασμένη εκδοχή τους από το *Ensemble Musikfabrik Köln*, και τα οποία βρίσκονται σε αντιστοιχία με το θεωρητικό του σύστημα που χρησιμοποιεί 43 ανισοσυγκερασμένους τόνους ανά οκτάβα, και β) συμβατικά μουσικά όργανα. Το έργο αποτελείται από μια σειρά μινιατούρων, η καθεμία εκ των οποίων έχει διαφορετική ενορχήστρωση (από σόλο έως οκτέτο). Η διάρκεια κάθε μινιατούρας κυμαίνεται από μερικά δευτερόλεπτα έως και πέντε λεπτά. Αυτές οι μινιατούρες είναι απαραίτητο να εκτελούνται όπως συντέθηκαν, ως ένας μουσικός κύκλος. Η ενορχήστρωση του έργου *43 in 43* περιλαμβάνει τα εξής όργανα:

- Μουσικά όργανα Harry Partch:

  Harmonic Canon I (one or two performers), Harmonic Canon II (Castor & Pollux), Kithara I, Kithara II, Chromelodeon I, Gourd Tree, Diamond Marimba, Bass Marimba, Cloud-Chamber Bowls
- Συμβατικά μουσικά όργανα:

  Φλάουτο, Κλαρινέτο, Κόρνο, Τρομπέτα, Πιάνο, Κρουστά (Timpani 32"-30", Vibraphone, Bass drum, 5 Tempelblocks, 9 Cowbells, 3 Suspended cymbals), Βιολί, Τσέλο.2

Η σύνθεση του έργου βασίζεται στις δυνατότητες οκτώ εκτελεστών του *Ensemble Musiklfabrik Cologne* και διαχειρίζεται, κάτω από ένα νέο πρίσμα, ζητήματα μικροτονικότητας, ηχοχρώματος, δομής, εναλλαγής αλλά και διάταξης στο χώρο. Καθότι η σημειογραφία των οργάνων Partch βασίζεται αποκλειστικά σε διάφορα συστήματα ταμπλατούρας, τα οποία αντικατοπτρίζουν τη θέση επαφής με το όργανο αλλά όχι το ηχητικό αποτέλεσμα, η επιλογή κατάλληλου σημειογραφικού συστήματος αποτέλεσε μεγάλο κομμάτι της έρευνας. Ο προβληματισμός σχετικά με το ποιο είναι το πιο κατάλληλο σύστημα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί, ώστε να διευκολύνει εκτελεστές, μαέστρο και ερευνητές, παρουσιάζεται παρακάτω με αφορμή το έργο *Seventeen Lyrics of Li Po*.

Το ζήτημα της σημειογραφίας, όπως προκύπτει από τη σύγκριση δύο εκδοχών του έργου του Harry Partch *Seventeen Lyrics of Li Po* (Version A [1931], Version B [1930–1932])

Ο Harry Partch επεξεργάστηκε αρκετές από τις περισσότερες από σαράντα συνθέσεις του, πολλές από τις οποίες υπάρχουν σε διαφορετικές εκδοχές (versions) με ίδια ή διαφορετική ενορχήστρωση ή ως τμήματα μεγαλύτερων συνθέσεων. Το έργο *Lyrics of Li Po*, σε αγγλική μετάφραση του Shigeyoshi Obata, (1922), είναι μια συλλογή σύντομων κομματιών για φωνή και για το νέο (τότε) έγχορδο Adapted Viola.[3] Συνολικά υπάρχουν έξι εκδοχές της συλλογής, με τελική αυτήν του 1962.[4] Ενώ η πρώτη εκδοχή συντέθηκε το 1931, ο κύκλος κομματιών ολοκληρώθηκε μόλις το 1933, στην τέταρτη εκδοχή του έργου ως εξής:

2 Eleni Ralli, *43 in 43: A piece in 5 Cycles, 13+1 Scenes and their 12+1 Transitions*, 2019–2021, σ. 1.

3 Li Bai, *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, μτφρ. Shigeyoshi Obata, E. P. Dutton & Co., New York 1922.

4 Thomas McGeary, *The Music of Harry Partch: A Descriptive Catalog*, Institute for Studies in American Music, Conservatory of Music, Brooklyn College of the City University of New York, New York 1991, σ. 75–93.

- Version A (1931), 3 κομμάτια
- Version B (1930–1932), 7 κομμάτια
- Version C (1932–1933), 4 κομμάτια
- Version D (September 1933), τα πρώτα 14 και 3 καινούργια κομμάτια
- Version E (1944–1945), το σύνολο των 17 κομματιών
- Version F (1962), το σύνολο των 17 κομματιών[5]

Αν και τόσο η ενορχήστρωση όσο και η δομή του έργου παραμένουν ίδιες σε όλες τις εκδοχές, ο Partch άλλαζε συνεχώς τη σημειογραφία, μέχρι να καταλήξει σε μια «οριστική» λύση. Ο Partch χρησιμοποίησε, στις έξι εκδοχές του έργου, τα εξής σημειογραφικά συστήματα, χωρίς ωστόσο να αλλάζει τη μουσική πληροφορία:

- Ratios, ως απόλυτα τονικά ύψη, ανεξάρτητα από οκτάβες: αποτελούν κλάσματα που απεικονίζουν σχέσεις αρμονικών (αριθμητής) και υποαρμονικών (παρανομαστής) (Version A–F). Κέντρο του τονικού συστήματος είναι ο φθόγγος G (1/1) και με βάση αυτόν υπολογίζονται όλοι οι υπόλοιποι φθόγγοι (D = 3/2, C = 4/3 κ.ο.κ.)
- Ταμπλατούρες, ως θέσεις εκτέλεσης πάνω στο όργανο (Version A–F): απεικονίζουν τη θέση επαφής με το όργανο, αλλά όχι το ηχητικό αποτέλεσμα
- Συμβατική δυτική σημειογραφία σε πεντάγραμμο, ως δώδεκα συγκερασμένοι τόνοι κατά προσέγγιση (χρωματική σκάλα) (Version A)
- Διευρυμένο πεντάγραμμο (Version C): αποτελείται από διπλές γραμμές και διαστήματα, ώστε όλοι οι φθόγγοι της ανισοσυγκερασμένης σκάλας να μπορούν να απεικονιστούν σε αυτό
- Chromo-σημειογραφία (Version E–F), χρησιμοποιώντας το βοηθητικό όργανο Chromelodeon I: αποτελεί μιας μορφής ταμπλατούρας, στην οποία απεικονίζονται οι θέσεις πάνω στο Chromelodeon, καθώς τα πλήκτρα του οργάνου είναι κουρδισμένα στην 43τονη, ανισοσυγκερασμένη σκάλα. Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι γραμμένο με μορφή Ratios πάνω στα πλήκτρα.[6]

Μερικές από τις πληροφορίες για την αποκωδικοποίηση των διαφορετικών σημειογραφικών συστημάτων γράφτηκαν από τον ίδιο τον συνθέτη, άλλες όχι. Πώς μπορεί κανείς να διαβάσει ένα τέτοιο μουσικό κείμενο; Η παρουσίαση επικεντρώνεται στα ακόλουθα σημεία:

- Παρουσίαση των οργάνων Adapted Viola και Chromelodeon I (που χρησιμοποιείται μόνο ως βοηθητικό όργανο για το κούρδισμα της φωνή και δεν συμμετέχει στην ενορχήστρωση)
- Παρουσίαση των διάφορων σημειογραφικών συστημάτων των Version A (1931) και B (1930–1932). Καθότι τα κομμάτια των δύο αυτών πρώτων εκ-

5 Στο ίδιο.

6 Βλ. παρακάτω σε σχέση με το Chromelodeon.

δοχών είναι διαφορετικά, θα παρουσιαστούν το *An Encounter in the Field* (Version A) και το *A Dream* (Version B)

- Παρουσίαση μιας πρότασης μεταγραφής και των συμπερασμάτων που μπορούν να βγουν από αυτήν για την άντληση μουσικής πληροφορίας.

Τα όργανα

Adapted Viola

Εικόνα 1. Adapted Viola. Αυθεντικό όργανο: University of Washington, Seattle (© Steven Severinghaus, Flickr). Ανακατασκευασμένο: Ensemble Musikfabrik Köln, 2013 (©Eleni Ralli, Μάρτιος 2019).

Πρόκειται για ένα έγχορδο με σώμα βιόλας και ταστιέρα τσέλου. Κατασκευάστηκε στην Καλιφόρνια το 1928. Μαρκαρίσματα πάνω στην ταστιέρα υποδεικνύουν 29 διαφορετικούς ανισοσυγκερασμένους τόνους μέσα σε μια οκτάβα. Λόγω του μεγάλου λαιμού του, κρατιέται κάθετα και παίζεται ανάμεσα στα γόνατα.

Chromelodeon

Εικόνα 2. Chromelodeon. Αυθεντικό όργανο, κατασκευάστηκε το 1945, στο University of Wisconsin https://www.corporeal.com/instbro/inst13.html. Ανακατασκευασμένο: Ensemble Musikfabrik Köln, 2013 (©Eleni Ralli, Μάρτιος 2019).

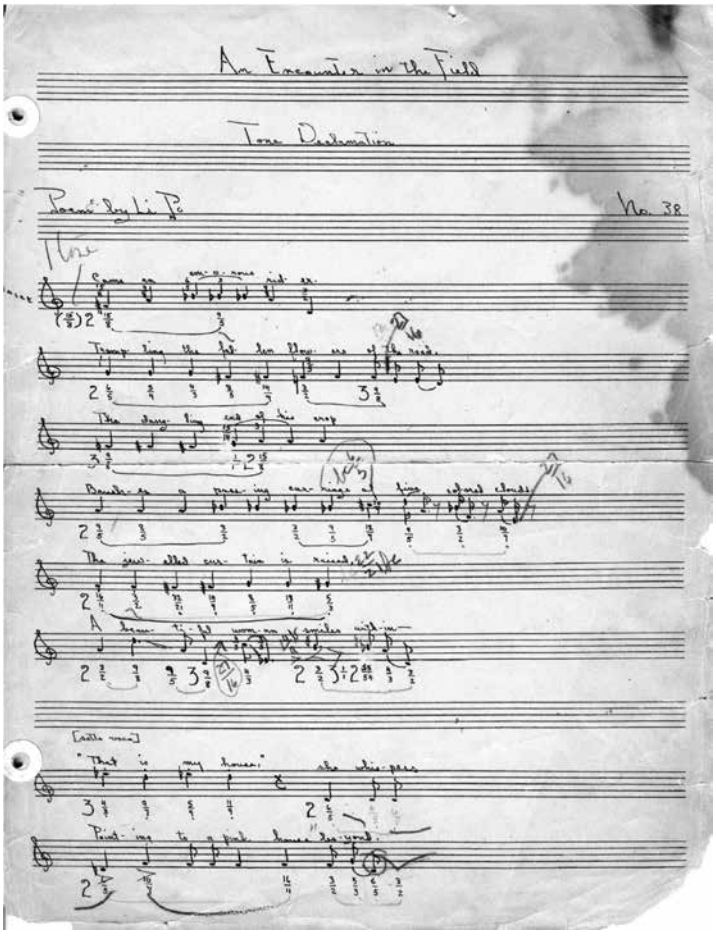
Ο Partch δημιούργησε το πρώτο Chromelodeon το 1942. Είναι ένα αρμόνιο με 146 σωλήνες, κουρδισμένους έτσι ώστε να μπορούν να αποδώσουν και τις 43 νότες της οκτάβας του. Η ολοκληρωμένη οκτάβα επιτυγχάνεται μετά από 44 πλήκτρα. Το 1945, ο Partch πρόσθεσε ένα ξεχωριστό πληκτρολόγιο πάνω από το κύριο πληκτρολόγιο για τη μπάσα οκτάβα.

Η σημειογραφία

Η συλλογή *Seventeen Poems by Li Po* είναι κατάλληλη για την ανάδειξη του ζητήματος της σημειογραφίας, επειδή είναι ένα έργο αποτελούμενο από μικρά κομμάτια, μικρής ενορχήστρωσης, στα οποία ο Partch αντιμετωπίζει τις φωνές (όργανα) κυρίως μονοφωνικά, χρησιμοποιώντας κάθε φορά διαφορετικό σημειογραφικό σύστημα. Οι περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα συστήματα αυτά περιγράφονται και τεκμηριώνονται αναλυτικά στο βιβλίο του *Genesis of a Music*. Παρ' όλα αυτά, εγείρονται πολλά ερωτήματα γύρω από τις συνθέσεις του, πιθανότατα επειδή ο Partch, υποστηριζόμενος από έναν μικρό κύκλο μαθητών και φίλων, ήταν ο μόνος υπεύθυνος για την εκτέλεση της μουσικής του. Για αυτόν τον λόγο, οι πληροφορίες που «λείπουν» πρέπει να μεταφραστούν ή, μερικές φορές, να ανακληθούν από μεταγενέστερες εκδοχές των έργων του. Μετά από σύγκριση των

εκδοχών Α και Β, βρέθηκε επεξήγηση για κάποια από τα σύμβολα, ενώ ορισμένα απαιτούν μια πιο περίπλοκη αποκωδικοποίηση.

"An Encounter in the Field" για Adapted Viola και φωνή, *Seventeen Lyrics of Li Po* (Version A [1931], Ms. HPEA Score no. 23)

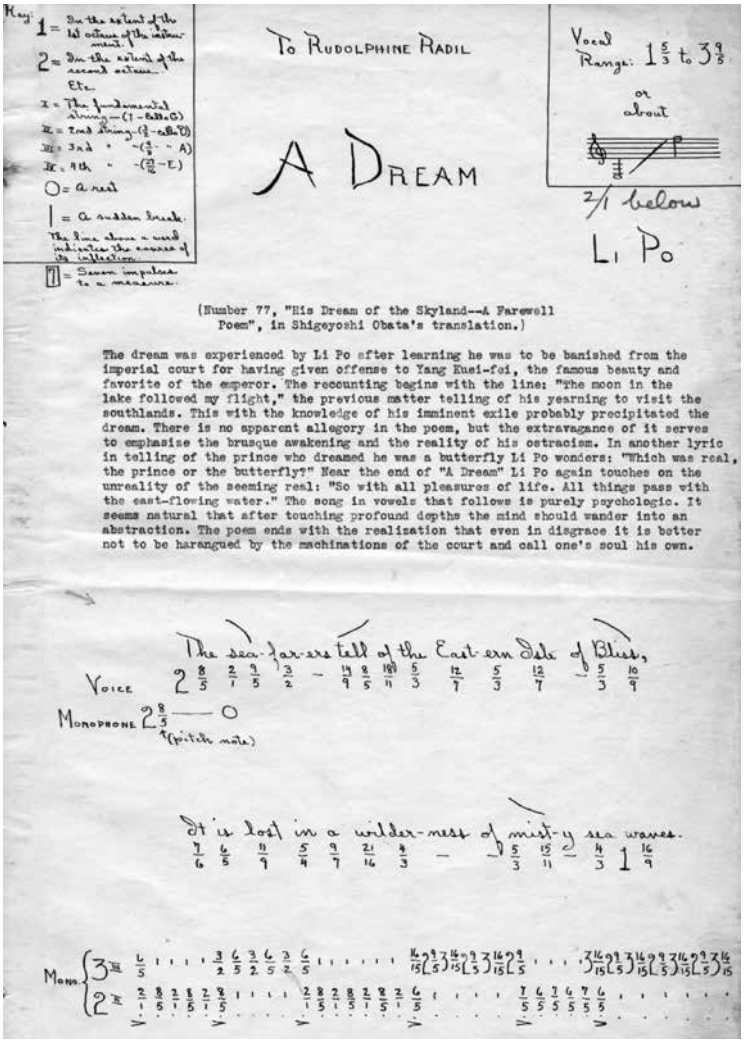


Εικόνα 3. Harry Partch, "An Encounter in the Field", *Seventeen Lyrics of Li Po* (Version A [1931]), Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3, χ.χ., σ. 7/9.

Η πρώτη εκδοχή του έργου περιλαμβάνει τα κομμάτια "On the City Street", "An Encounter in the Field" και "The Intruder". Σε ό,τι αφορά το "An Encounter in the Field", συγκεκριμένα, η κατά προσέγγιση μελωδική γραμμή της φωνής είναι σαφώς αναγνωρίσιμη και γραμμένη σε συμβατική δυτική σημειογραφία (χρωματική σκάλα με 12 συγκερασμένος τόνους) και σε Ratios (Εικόνα 3). Το μέρος της

Adapted Viola, γραμμένο στο κενό κάτω από το πεντάγραμμο, μόνο σε Ratios. Όπου τα Ratios ταιριάζουν (φωνή και Adapted Viola), μπορούν να αντληθούν πληροφορίες για τη μελωδική γραμμή στο όργανο. Για τα υπόλοιπα τονικά ύψη, πρέπει να υπολογιστούν οι λόγοι (Ratios) στις διάφορες οκτάβες (αραβικοί αριθμοί). Όσον αφορά στον ρυθμό, ο Partch χρησιμοποιεί συγκεκριμένες αξίες σε αυτήν την εκδοχή. Έτσι, και οι δύο φωνές είναι ρυθμικά ομοφωνικές και οι μουσικές φράσεις υποδεικνύονται από την αλλαγή σειράς.

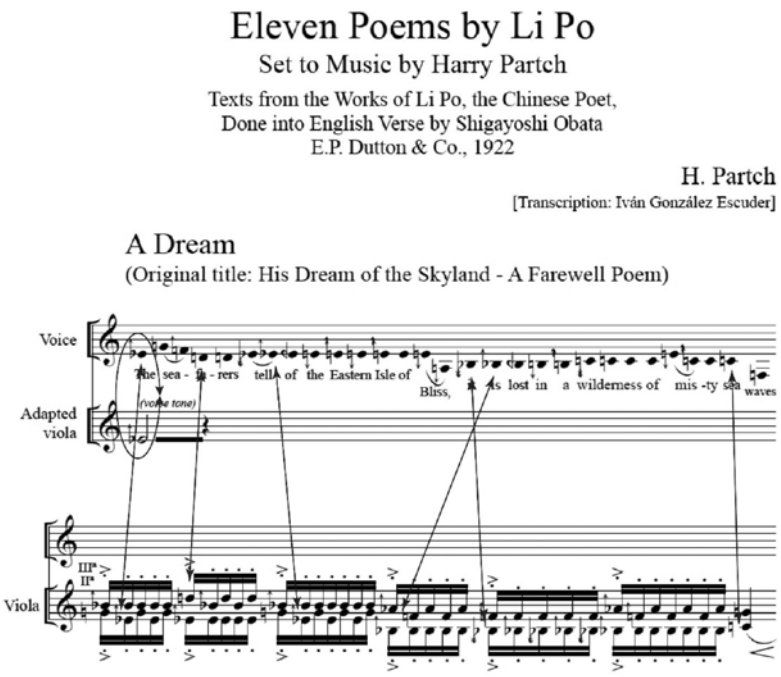
"A Dream", για Adapted Viola και φωνή, *Seventeen Lyrics of Li Po* (Version B [1930–1932], Ms. HPEA Score no. 24)



Εικόνα 4. Harry Partch, "A Dream", *Seventeen Lyrics of Li Po* (Version B [1930–1932]), Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 4, σ. 17/26.

Η δεύτερη εκδοχή του έργου (1930–1932) περιλαμβάνει τα κομμάτια "The Long-Departed Lover", "On Ascending the Sin-ping Tower", "In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang", "The Night of Sorrow", "On Hearing the Flute in the Yellow Crane House", "On Hearing the Flute at Lo-cheng", "One Spring Night" και "A Dream". Η εκδοχή αυτή προσφέρει πληροφορίες σε σχέση με ορισμένα σύμβολα (πάνω δεξιά και αριστερή γωνία, βλ. Εικόνα 4), τα οποία βοηθούν και στην αποκωδικοποίηση της πρώτης εκδοχής του έργου. Οι πληροφορίες αυτές αφορούν στις χορδές (λατινικοί αριθμοί) και το κούρδισμά τους, τις οκτάβες (αραβικοί αριθμοί), τα σύμβολα άρθρωσης και το εύρος της φωνής. Αυτή η εκδοχή είναι γραμμένη σε λευκό χαρτί, χωρίς πεντάγραμμο ή ρυθμό, με απεικόνιση μόνο των Ratios, ως απόλυτα τονικά ύψη. Όλες οι πληροφορίες συμπιέζονται σε ένα επίπεδο, οπότε δεν υπάρχουν οπτικά βοηθητικά στοιχεία σχετικά με την ανάπτυξη των οριζόντιων ή κάθετων γραμμών. Επειδή το μουσικό κείμενο βασίζεται εξ ολοκλήρου σε οριζόντια διάταξη, η εκδοχή αυτή παραμένει προβληματική ακόμη και για άτομα με εκτεταμένες μουσικές γνώσεις Αυτή η έλλειψη άμεσων πληροφοριών, ακόμα και αν αφορούν μόνο την κατεύθυνση της μελωδίας, καθιστά πολύ χρονοβόρο για τους εκτελεστές και αναλυτές να παρακολουθήσουν τη μουσική πορεία, καθώς το τονικό υλικό (Ratios) θα πρέπει να υπολογίζεται σε κάθε βήμα.

Η μεταγραφή



Εικόνα 5. Harry Partch, "A Dream", *Seventeen Lyrics of Li Po* (Version B [1930–1932]), μεταγραφή του Ivan González Escuder (αδημοσίευτο τυπογραφημένο έγγραφο, 2015, σ. 5).

Στη μεταγραφή του "A Dream" από τον Ivan González Escuder (Εικόνα 5), μπορεί κανείς να δει τόσο τη μονοφωνική πορεία της φωνής, όσο και την πολυφωνική δομή του οργάνου (Adapted Viola) που παίζει ταυτόχρονα σε δύο χορδές. Η φωνή παραμένει ως επί το πλείστων σταθερή και κινείται μικροτονικά βηματικά ή με άλματα τριτών και πεμπτών. Το οργανικό μέρος (Adapted Viola) είναι πιο ευέλικτο, αλλά με διαστήματα που αλλάζουν σε ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο απεικονίζεται εδώ με τη χρήση 16ων. Αν και τα διαστήματα στο μελωδικό μέρος του οργάνου δεν υπερβαίνουν το εύρος της 5ης καθαρής, διαφέρουν αρμονικά, χρησιμοποιώντας διαφορετικού μεγέθους 3ες, 5ες και 7ες. Η χαμηλότερη φωνή της βιόλας μιμείται και επισημαίνει στοιχεία της μελωδίας που είχαν προηγουμένως εκτελεστεί και τονιστεί από τη φωνή (μπλε βελάκια). Τα δύο όργανα επικοινωνούν μεταξύ τους, καθώς η φωνή αρθρώνει την αρχική φράση με το κείμενο (η πρώτη νότα υποστηρίζεται από τη συνοδεία του οργάνου, βλ. μπλε κύκλο), ενώ το όργανο, στον σολιστικό του ρόλο, «ανταποκρίνεται» με μια πιο περίπλοκη κάθετη δομή.

Συμπεράσματα

Μεταφέροντας ένα έργο από ένα σημειογραφικό σύστημα σε ένα άλλο, όλες οι μεταγραφές προσπαθούν να φωτίσουν λεπτομέρειες της μουσικής δομής του έργου και να παρέχουν πιο συγκεκριμένες πληροφορίες. Για τη μουσική του Partch, τέτοιες πληροφορίες είναι απαραίτητες για την κατανόηση, καθώς πολλά στοιχεία δεν είναι ορατά κατά την ανάγνωση της αρχικής παρτιτούρας. Ο Partch προσπάθησε να αναπτύξει ένα κατάλληλο σημειογραφικό σύστημα, αλλάζοντας τον τρόπο απεικόνισης της μουσικής πληροφορίας σε πολλά από τα έργα του. Στο παραπάνω κείμενο, παρουσιάστηκαν μόνο δύο από τις συνολικά έξι εκδοχές του έργου *Seventeen Lyrics of Li Po*, αλλά ακόμα και μόνο από αυτές μπορεί να δει κανείς τις αμφισημίες που προκύπτουν. Το έργο έφτασε στην οριστική τελική του σημειογραφική απεικόνιση μετά από 30 χρόνια, μόνο το 1962 (Version F) και, ως τελευταία εκδοχή του συνθέτη, μέχρι σήμερα είναι και η μόνη που έχει δημοσιευτεί (από τον εκδοτικό οίκο Schott το 2018) και χρησιμοποιείται σε εκτελέσεις. Με έναν συνθέτη όπως ο Harry Partch, μπορεί κανείς να δει τη διαδικασία της σύνθεσης στις διάφορες πηγές και εκδοχές των έργων του, οι οποίες διατηρούνται ως αναστοχασμός στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Στο τέλος αποφασίζει υπέρ μιας συμβατικής σημειογραφίας, χρησιμοποιώντας το πληκτροφόρο Chromelodeon I ως βοηθητικό όργανο για το κούρδισμα της φωνής. Ωστόσο, όλες οι προηγούμενες πηγές/εκδοχές των έργων του έχουν μεγάλη σημασία, καθώς δίνουν μια συναρπαστική εικόνα των πειραμάτων του και κάνουν τη διαμάχη του ορατή μόνο έπειτα από σύγκριση με μια πρακτική σημειογραφία.

Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας» (MIS-5000432), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).

Systemizing Persian Dastgāh Tones and Tunings Using Helmholtz-Ellis Approach

Arshia Samsaminia

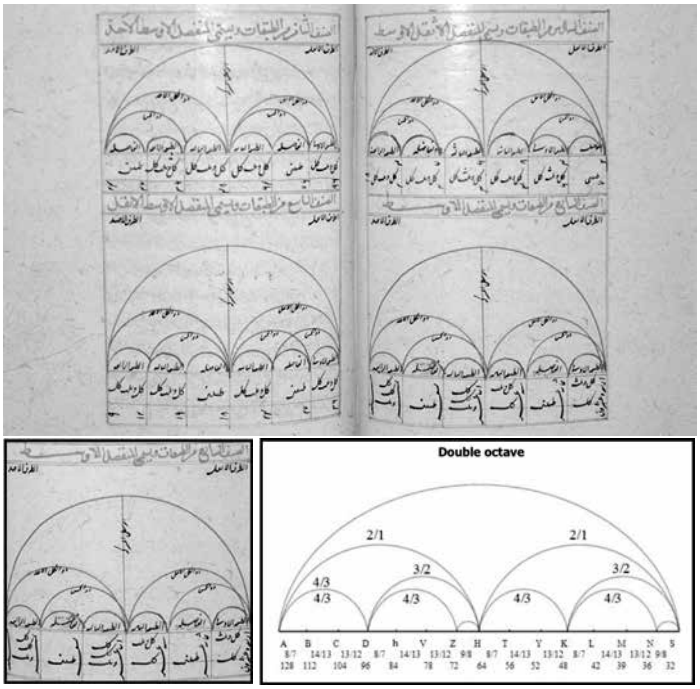
1. Related artistic progress and compositions

In the traditional Persian music theory, as well as the music of other Islamic countries, there was a theory for the description and classification of music called *Advār* (Urmawi, 1993). This theory is observed in the works of the post-Islamic theorists and it is described in detail in the works of Safiuddin Urmawi (Urmavi, 1993) and Abdul Qadir Maraghi (Maraghi, 1990a). After the change of the *Mūqam* to the *Dastgāh*,[1] the theory of *Advār* almost came to an end (Barkeshli, 1940). The *Book of al-Adwār* is the first extant work on scientific music theory written by Al-Urmawi (Example 1).

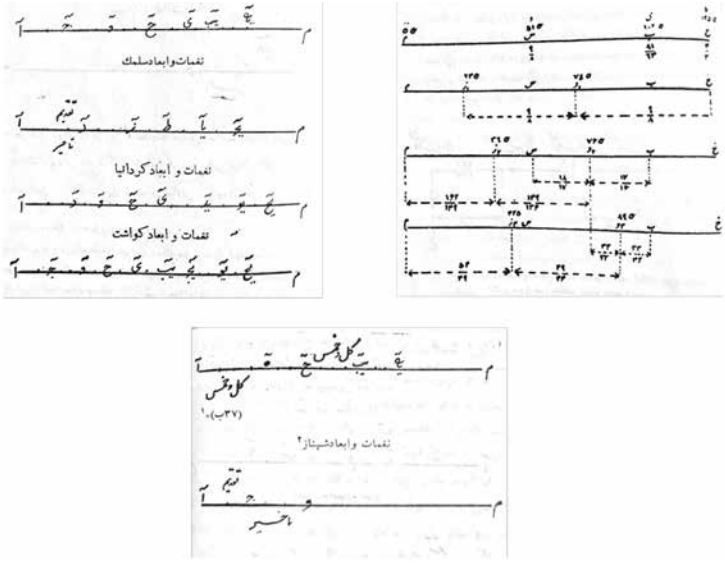
The Islamic world, starting from Al-Kindī[2] (d. 874), Al-Fārābī (d. 950), Ibn Sīnā (d. 1034), and Safī al-Dīn al-Urmawī (d. 1294), used the *Abjad* notation (Example 2) to write music (Maraghi, 1990a). The *Abjad* numerals are a decimal alphabetic numeral system/alphanumeric code, in which the twenty-eight letters of the Arabic alphabet are assigned numerical values (Khaleghi, 1983). Of these writers, the most systematic one is Al-Urmawī. Whilst other music writers showed the musical index with the *Abjad* letter notation, al-Urmawī created music with and without lyrics with the *Abjad* notes. Qutb al-Dīn Al-Shirāzī, from the subsequent generation after Al-Urmawī, introduced innovations in the *Abjad* notation (Al-Farabi, 1999). In our study, we will analyze the essence of these innovations and show that the inspiration of Al-Shirāzī in his musical works was based on the sound rules in reading the Qurān (Farhat, 1990).

1 *Dastgāh* is a Persian modal system.

2 Persian theorists: Al-Kindi (801–873), Al-Farabi (872–950), Ibn Sina (980–1037), Al-Urmawi (1216–1294), Al-Shirazi (1236–1311), Al-Qadir Maraqi (mid. 14th c.–1435).



Example 1. The *Book of al-Adwār* is the first extant work on scientific music theory written by Al-Urmawi.



Example 2. Manuscripts of *Abjad* letters taken from the ancient book *Maqasid al-Alhan* by Abdul-qadir Maraghi (Maraghi, 1990b).

In order to calculate the scales which are written with ancient *Abjad* letters (Example1) and understand the Persian/Arabic letters written on each tone, we must refer to Urmawi's book *Al-Risāla al-sharafiyya* (Urmawi, 1990), which was re-calculated in terms of ratios and cents in Table 1. The Table shows the transcription and re-calculation of the ratios and tones written by Safi al-Din Urmawi from the *Abjad* Islamic way of notation (left) to the western notation (right) as an example.

Table 1. Transcription of *Abjad* Arabic/Persian letters.

N°	Notes	Ratio	Cents
1	A (ا)	1/1	0,00
2	B (ب)	256/243	90,22
3	C (ج)	65536/59049	180,45
4	D (د)	9/8	203,91
5	H (ه)	32/27	294,13
6	V (و)	8192/6561	384,36
7	Z (ز)	81/64	407,82
8	H (ح)	4/3	498,04
9	T (ط)	1024/729	588,27
10	Y (ی)	262144/177147	678,49
11	YA (یا)	3/2	701,96
12	YB (یب)	128/81	792,18
13	YC (یج)	32768/19683	882,40
14	YD (ید)	27/16	905,87
15	Yh (یه)	16/9	996,09
16	YV (یو)	4096/2187	1086,31
17	YZ (یز)	1048576/531441	1176,54
18	YH (یح)	2/1	1200,00

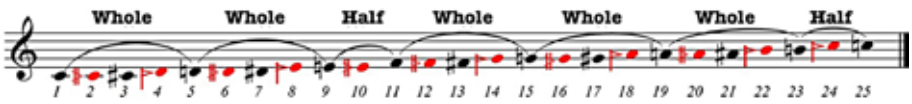
In the twentieth century, seven hundred years later after Urmawi's theory of *Advār* (Urmawi, 1993), three separate theories on intervals and scales of Persian music were proposed: a) the twenty-four-note, equally tempered, quarter-tone scale proposed by Ali Naqi Vaziri (Vaziri, 1921), b) the alternative twenty-two-note scale proposed by Mehdi Barkešli, which is based on Pythagorean principles (Barkeshli, 1940), as well as c) the theory of the five primary intervals of performance practice presented by Hormoz Farhat's publication of his doctoral thesis, entitled *The Dastgah Concept in Persian Music* (Farhat, 1990). Also, Harry Partch elaborated on the differences between Pythagorean, Arabic, and many other tuning standards mostly through the Pythagorean tuning-system approach (Partch, 1979).

Persian tuning system in the contemporary era approximated more closely to the equal temperament system than to Pythagorean tuning. Also, there are no specific measurements or calculations since the evolution of the *Mūqam* to the

Dastgāh. Persian instruments became almost tempered in tuning and, later on, the theory of *Advar* (Urmawi, 1993) in defining how to tune and calculate the frequencies intervals and scales became obsolete (Darvishi, 1994). For instance, there are two main microtonal accidentals developed and practiced by Ali-Naqi Vaziri (Vaziri, 1921) in Persian theory of music, influenced by western music notation in the twentieth century: 1) *Sori*, which raises a tone by a quarter step up, and 2) *Koron*, which lowers a tone by a quarter step down without any specific measurements or calculations as shown in Table 2 (Vaziri, 1921). Vaziri proposed the twenty-four equal divisions of the octave like a manifesto for performing Persian traditional music.

Table 2. Accidentals proposed by Ali-Naqi Vaziri. Vaziri proposed two accidentals for indicating the quarter-tone pitches outside of standard notation. These accidentals were named *Koron* and *Sori*, which alter the pitch -1/4 and +1/4 tone.

Size in cent	-150	-100	-50	0	50	100	150
Accidental							
Alteration	3/4 Down	1/2 Down	1/4 Down		1/4 Up	1/2 Up	3/4 Up
	Flat koron	Flat	Koron	Natural	Sori	Sharp	Sori sharp

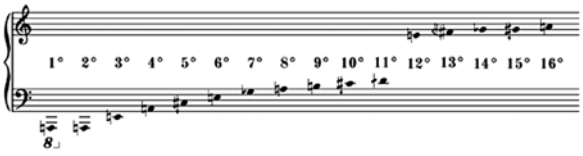


However, I believe that the intervals of Persian music are not as simple as to be explained by these accidentals suggested by Ali-Naqi Vaziri, who tempered the Persian music to the 24-EDO system (it will be explained more in the following pages). In fact, performing these intervals on the instruments, whether fretless or fretted, would be more comprehensible for an Iranian performer. However, the main question is how a performer from another country, with a different culture and experiences, would be able to perform a composition based on Persian *Dastgāh* music with its specific intervals? Should the composer limit him/herself to only composing for Iranian ensembles, as only they would be able to perform Persian music? If a composer writes a piece for electronics, based on the Persian *Dastgāh*, how should he/she introduce these intervals to the computer software to hear the right Persian acale?

These problematic issues have made me feel the lack of accurate calculations and measurements in Persian traditional music. During my attendance in Marc Sabat's Microtonal Composition Course at UDK Institute for Microtonal Music in Berlin, I was very much inspired by his innovative microtonal notation system called HEJI notation (Helmholtz Ellis Just Intonation). The HEJI notational sys-

tem is based on the Helmholtz-Ellis microtonal accidentals and has been extended by Marc Sabat (Sabat, 2018). In view of the fact that, Persian *Dastgāh* music is mostly tuned by ear, the HEJI notational system is the most fitting and possible way of calculating and notating the Persian micro-intervals in order to use the Persian scales as a tool for composing music. It also enables exact notation of all intervals that may be tuned directly by ear.

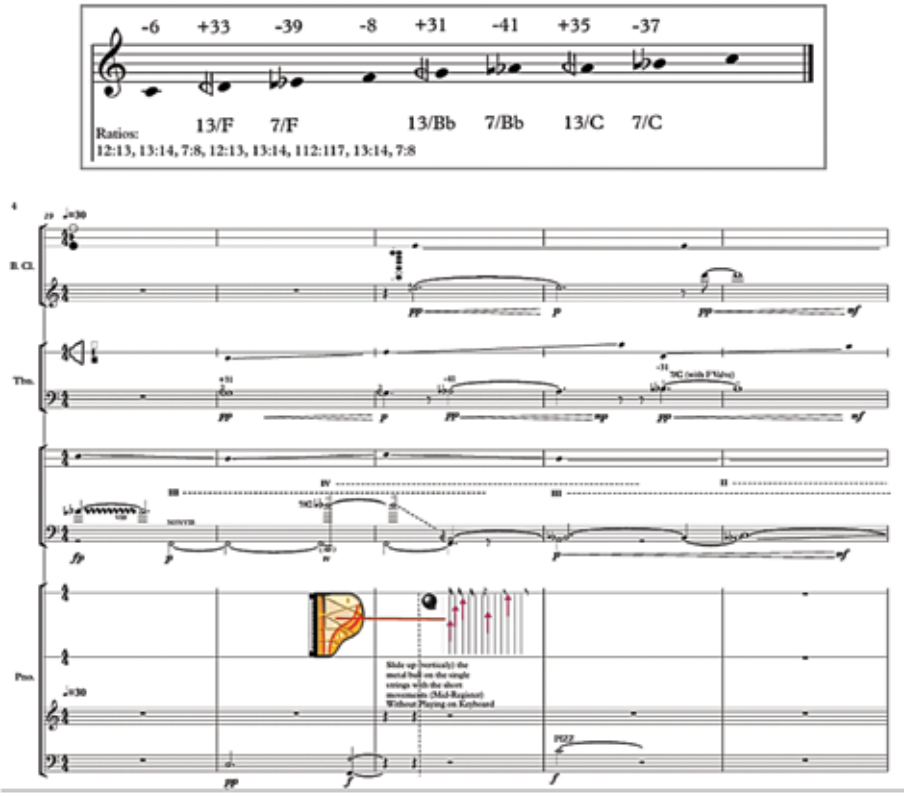
Table 3. HEJI notation, designed and extended by Marc Sabat and Wolfgang von Schweinitz (Sabat, 2005).



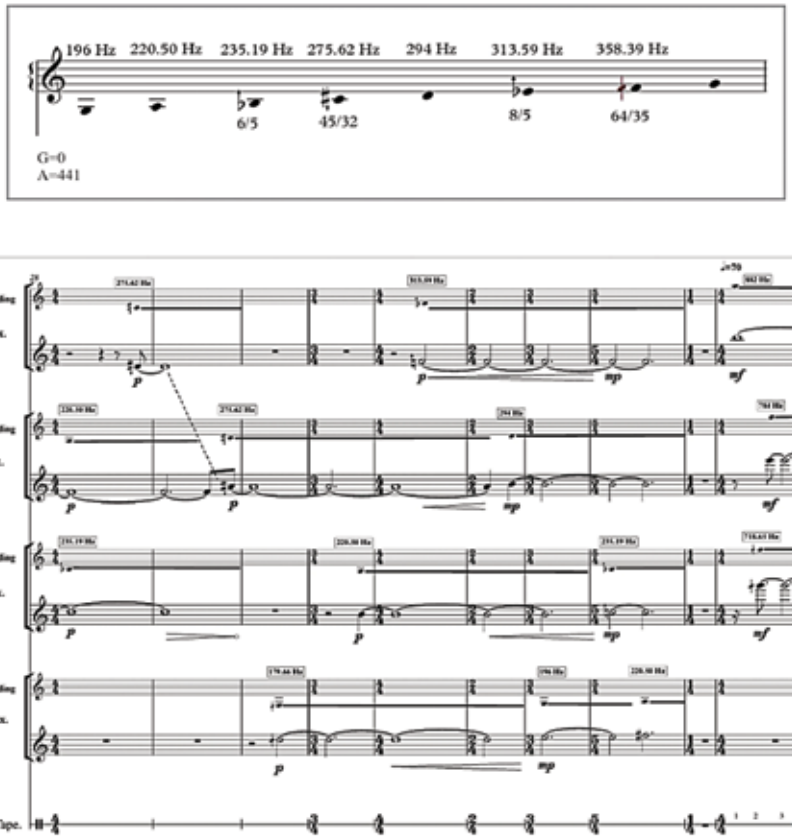
Prime	Otonal Notation	Utonal Notation	Comma	Deviation (cents)
3	𝄫 ♭ ♮ ♯ ×		*lowers / raises by* Pythagorean apotome ($\frac{2187}{2048}$)	113.69
5	𝄫 ♭ ♮ ♯ ×	𝄫 ♭ ♮ ♯ ×	*lowers / raises by* syntonic comma ($\kappa_5 = \frac{81}{80}$)	21.51
7	𝄭 𝄮	𝄯 𝄰	*lowers / raises by* septimal comma ($\kappa_7 = \frac{64}{63}$)	27.26
11	𝄲	𝄳	*raises / lowers by* undecimal $\frac{1}{4}$-tone ($\kappa_{11} = \frac{33}{32}$)	53.27
13	𝄴	𝄱	*lowers / raises by* tridecimal $\frac{1}{3}$-tone ($\kappa_{13} = \frac{27}{26}$)	65.34
17	𝄾	𝄿	*lowers / raises by* 17-limit skhisma ($\kappa_{17} = \frac{256}{255}$)	6.78
19	𝄵	𝄶	*raises / lowers by* 19-limit skhisma ($\kappa_{19} = \frac{513}{512}$)	3.38
23	𝄸	𝄹	*raises / lowers by* 23-limit comma ($\kappa_{23} = \frac{736}{729}$)	16.54
29	𝄷	𝄷	*raises / lowers by* 29-limit comma ($\kappa_{29} = \frac{145}{144}$)	11.98
31	𝄻	𝄼	*lowers / raises by* 31-limit skhisma ($\kappa_{31} = \frac{1024}{1023}$)	1.69

From the twelve main scales of ancient Persian music (Al-Shirazi, 1990), the first phase of my artistic progress starts with composing on the basis of the first three calculated scales, named *Gavesht*, *Zirafkand*, and *Rāst*, all taken and re-calculated from the book *Maqasid al-Alhan* (Maraghi, 1990b), written by the 14th-century Persian musician and music theoretician Abd al-Qadir Maraghi, based on the Extended Helmholtz Ellis Notation System (HEJI) for different ensembles and instrumentation lineups.

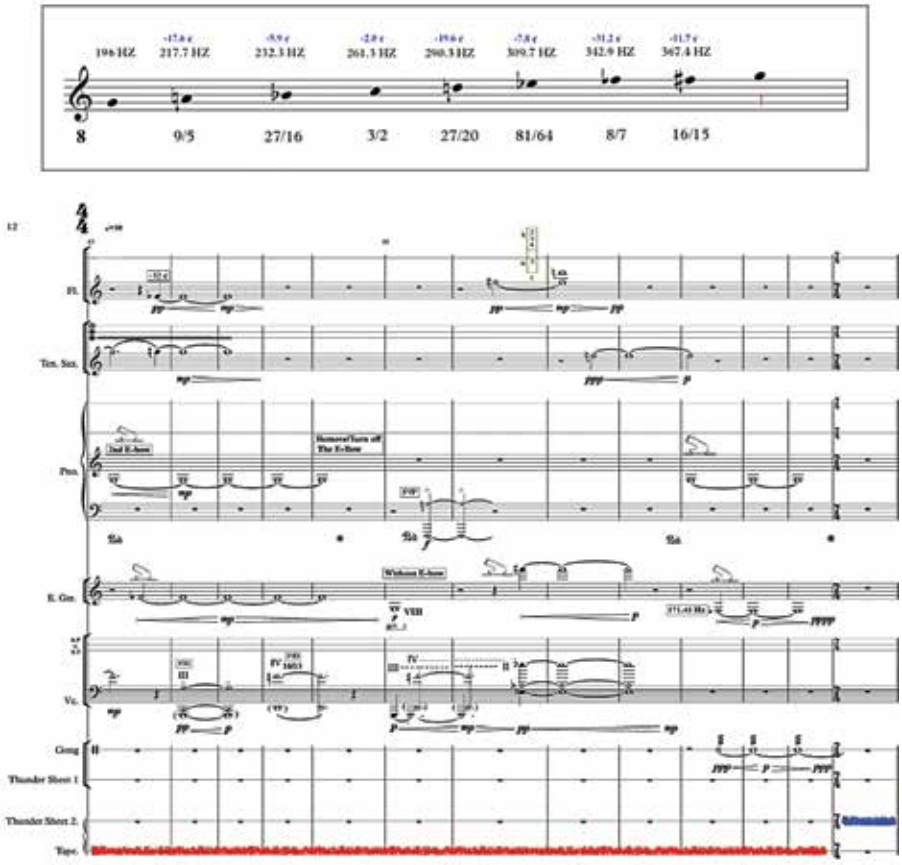
In all three of my compositions, *Gavesht II* for Klangforum Wien Ensemble, *Micro-Moments I* for Stockholm Saxophone Quartet, and *Micro-Moments II* for Collettivo_21 Ensemble, I used the HEJI notational system in the score, which was all precisely performed and rehearsed by the performers. Examples 3, 4, and 5 show excerpts from the calculated scales and the scores of my three afore-mentioned compositions, and the way I use the HEJI notation in my musical score.



Example 3. The *Gavesht* scale, using the HEJI system for notations and calculations in my *Gavesht II* composition.



Example 4. The *Rāst* scale using the HEJI system for notations and calculations in my composition for Stockholm Saxophone Quartet and tape.



Example 5. The *Zirafkand* scale using the HEJI system for notations and calculations in my *Micro-Moments II* composition for Collettivo_21 Ensemble, Crossroads Festival 2020.

The use of scordatura, open strings harmonics, whether natural or pressed, fingerings and lip positions for the wind instruments, and electronics, as a medium to assist intonation cues to the performers, are the common components pf all three afore-mentioned compositions.

2. Methodological Progress

2.1 HEJI notation[3]

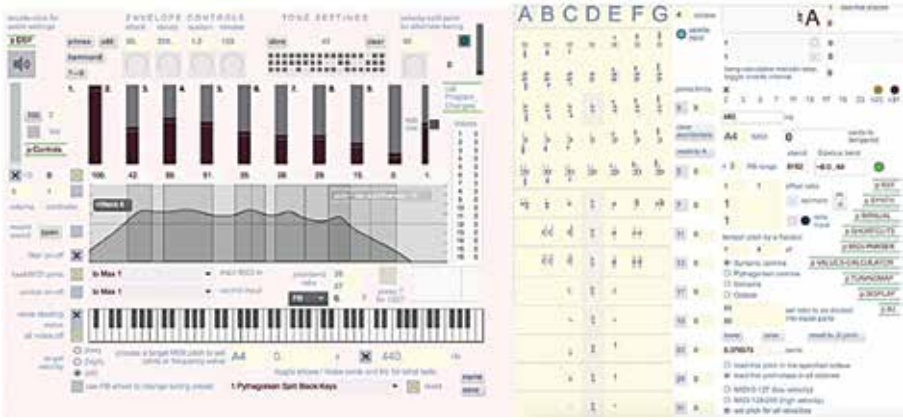
The Extended Helmholtz-Ellis JI Pitch Notation (Sabat, 2005) has been devised for the composition and performance of new music, using the sonorities of just intonation. It introduces new accidentals, which raise and lower pitches by specified micro-intervals and provide visually distinctive accidentals, which distinguish differences from the natural intervals as based on the harmonic series. In conventional music notation, the written notes establish interval classes (e.g. minor third etc.). It is assumed that the intonation of any given interval is determined by various contextual factors and is thus left open to interpretation. Harmonic implications of the music, the tuning or temperament of instruments, historical performance practice etc. influence decisions made about the actual pitch of written notes. To differentiate intonation within each interval class, a more refined notation becomes necessary. For example, the overtone series, though easily played on orchestral string and brass instruments in the form of natural harmonics, can only be approximately written with conventional accidentals, becoming ambiguous by the 7th partial, e.g. the overtone relationships 5:6 and 6:7 would both have to be written as the same minor third (Sabat, 2018).

2.2 Max Patch[4]

The 31-Limit Helmholtz-Ellis Calculator is a patch created by Marc Sabat, which is one of my main tools for calculations and hearing the tunings. This patch has the possibility to calculate the accidentals and ratios to cents, and it is an additive synth for microtonal MIDI playback precisely. The synthesizer designed on this patch, as a MIDI playback device, helps the composer use this patch both as a compositional and performance tool.

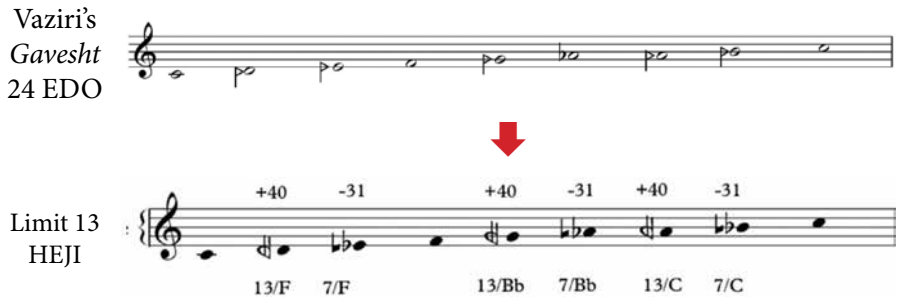
3 See Table 2.

4 Open source: http://marsbat.space/#writing.

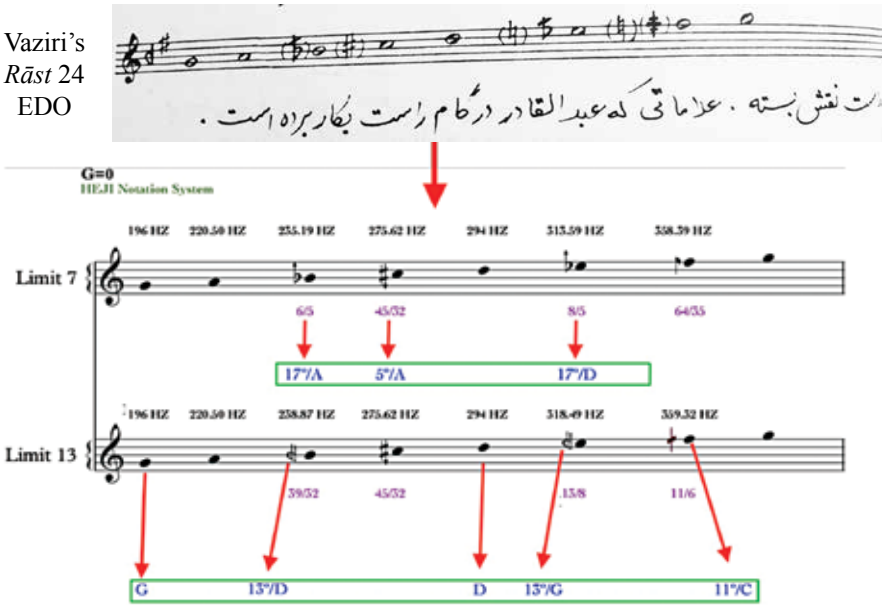


Example 6. The 31-Limit Helmholtz-Ellis Calculator interface.

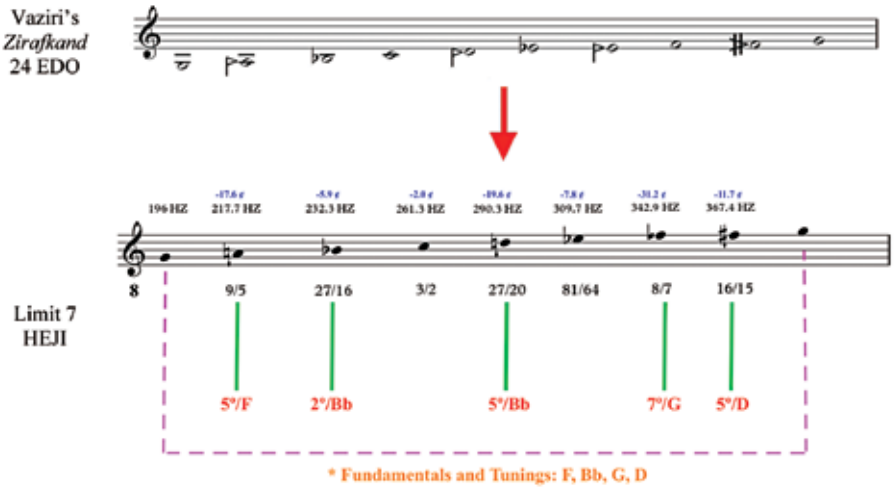
By using the 31-Limit Calculator Max Patch, I find 7- and 13-limits more compatible with the above-mentioned scale by finding the nearest ratios based on just intonation to Urmawi's ratios. By the archived partial numbers and ratios of 7- and 13-limits, it is obvious that micro-intervals become more accurate and applicable. Visibly, the accidentals in the HEJI system are more visually understandable to perform. There is a slight difference between 7-limits and 13-limits ratios in the result of the frequencies, as it shown in the Example 7. However, 13-limits ratios are more complex and a bit risky to determine for the performers. Examples 7, 8, and 9 show my suggested method for calculating the micro- intervals of *Dastgāhs*.



Example 7. From Vaziri's 24 EDO notation system on *Gavesht Maqām* (Hannaneh, 1969) to the HEJI system. *Gavesht II* (2019) for Klangforum Wien Ensemble was composed based on this scale.

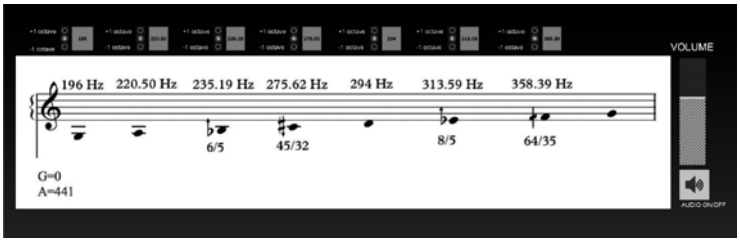


Example 8. From Vaziri's 24 EDO notation system on *Rāst Maqām* manuscript (Hannaneh, 1969) to the *Rāst Maqam* re-calculated based on the HEJI system. *Micro-Moments I* (2020) for Stockholm Saxophone Quartet was composed based on this scale.



Example 9. From Vaziri's 24 EDO notation system on *Zirafkand Maqām* (Hannaneh, 1969) to the re-calculated *Zirafkand* based on the HEJI system. *Micro-Moments III* for ensemble Collettivo_21 was composed based on this scale.

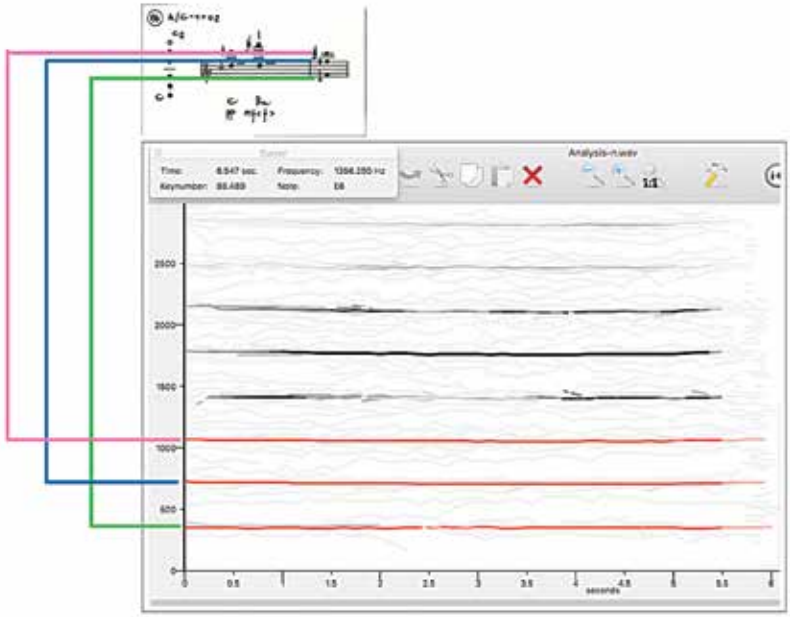
In order to help the performers find the correct pitches, based on the calculated scales and tones, I designed a tuning patch, as a tuning tool for each piece, and I share it with the performers as a supplement to their parts (Example 10).



Example 10. A tuning patch for the performers, based on the written micro-intervals used in my composition.

2.3 Spear[5]

SPEAR is an application for audio analysis, editing, and synthesis. The analysis procedure attempts to represent a sound with many individual sinusoidal tracks (partials), each corresponding to a single sinusoidal wave with time varying frequency and amplitude (Example 11).



Example 11. Analyzing partials in one of the alto saxophone's multi-phonics, which I used in *Micro-Moments I*, composed for the Stockholm Saxophone Quartet.

5 See: http://www.klingbeil.com/spear/.

Reference list

Al-Farabi, Abunasr (1999): *Kitab al-Musiqi al-Kabir* (1608), Arab W., Cairo.

Al-Shirazi, Qutb-al-Din (1990): *Dorrat al-tāj fi ḡorrat al-dabbāj* (1306), Hekmat Publications, Tehran.

Barkeshli, Mehdi (1940): *The Alternative Twenty-Two-Note Acale Based on Pythagorean Principles*, University of Arts Publications, Tehran.

Darvishi, Mohammadreza (1994): *Westward Look: A Discussion on the Impact of Western Music on the (Sic) Iranian Music: An Analytical Survey*, Māhoor, Tehran.

Farhat, Hormoz (1990): *The Theory of the Five Primary Intervals of Performance Practice Presented*, University of Tehran Publications, Tehran.

Hannaneh, Morteza (1969): *The Lost Scales*, Soroush Publication

Khaleghi, Ruhollah (1983): *Theory of Persian Music*, Safi-Ali Shah Publications, Tehran.

Maraghi, Abdulqadir (1990a): *Jameh-al-Alhan* (1439), Mutaleat Farhangi Institution, Tehran.

Maraghi, Abdulqadir (1990b): *Maqasid al-Alhan* (1439), Mutaleat Farhangi Institution, Tehran.

Partch, Harry (1979): *Genesis of a Music*, Da Capo Press, Boston.

Sabat, Marc (2005): *The Extended Helmholtz Ellis JI Pitch Notation*, Plainsound Music Edition, Berlin, https://marsbat.space/pdfs/notation.pdf.

Sabat, Marc (2018): *Fundamental Principles of Just Intonation & Microtonal Composition*, Studio für Intonationsforschung und mikrotonale Komposition, Berlin.

Urmawi, Safiuddin (1990): *Al-Risāla al-sharafiyya* (1234), Cheshmeh Publications, Tehran.

Urmawi, Safiuddin (1993): *Al-Advar* (1236), Cheshmeh Publication, Tehran.

Vaziri, Ali-Naqi (1921): *The Twenty-Four Equally-Tempered Quarter-Tone Scale,* Tehran University Publications, Tehran.

Web links

http://marsbat.space/#writing
http://www.klingbeil.com/spear/
https://www.arshia-samsaminia.com

Ξαναδιαβάζοντας τον Σπύρο Γ. Μοτσενίγο (1911–1970)

Κώστας Καρδάμης

Τον Οκτώβριο του 1958, η είδηση της κυκλοφορίας ενός καινούργιου βιβλίου στον τομέα της μουσικής ιστορίας έκανε την εμφάνισή της στον ελλαδικό τύπο. Επρόκειτο για το πόνημα του Σπύρου Μοτσενίγου *Νεοελληνική Μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*. Το συγκεκριμένο βιβλίο είναι βεβαίως πασίγνωστο στους ασχολούμενους με την ιστορική πορεία της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και συχνά, ακόμη και σήμερα, αποτελεί τη μοναδική πηγή ορισμένων εργασιών, παρά την ανάπτυξη, ποσοτικά και ποιοτικά, της περί των νεοελληνικών ζητημάτων μουσικολογικής αρθρογραφίας κατά την τελευταία εικοσαετία. Η αποκλειστική προσκόλληση στο παραπάνω σύγγραμμα είναι συνεπώς σήμερα, πενήντα χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα του, κατά κανόνα επίφοβη. Ωστόσο, η προτίμηση σε αυτό δεν είναι τελικά αβάσιμη, αφού το πόνημα εδράζεται σε προσεγγίσεις και μεθοδολογίες πραγματικά πρωτοποριακές για τον πρώιμο ελλαδικό μεταπολεμικό μουσικολογικό στοχασμό.

Ωστόσο, ουδείς από τους κατά καιρούς χρήστες του βιβλίου του Μοτσενίγου φαίνεται να έχει επιμείνει ιδιαίτερα στη βασική αρετή του, δηλαδή στον ίδιο τον τίτλο του βιβλίου, ο οποίος βρίσκεται σε απόλυτη αντιστοιχία με το περιεχόμενο. Ο Μοτσενίγος, έχοντας κατανοήσει την πραγματική σημασία και την έκταση της διάδοσης της έντεχνης μουσικής στις ελληνικές περιοχές, και παρότι προσέφερε έναν πυκνογραμμένο τόμο 462 σελίδων, αποφεύγει να αναφερθεί σε συγγραφή ιστορίας, αλλά περιγράφει το έργο του ως συμβολή για τη συγγραφή ιστορίας, ακολουθώντας το παράδειγμα άλλων σχετικών εκδόσεων γενικής ιστορίας που εκδόθηκαν κυρίως κατά τον 19ο αιώνα. Τη διάσταση αυτή δικαιολογεί απολύτως ο ίδιος ο συγγραφέας στο εισαγωγικό κείμενο, τοποθετώντας μια σαφέστατη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των άρτιων ιστορικών εργασιών και των μεθοδολογικώς και ιστοριονομικώς ελλιπών «ιστοριών», οι οποίες προηγήθηκαν, αλλά και ορισμένων που ακολούθησαν την έκδοση του 1958.

Μερικές πληροφορίες για τον ίδιο τον συγγραφέα: ως γνωστόν, ο Σπυρίδων Γεωργίου Μοτσενίγος γεννήθηκε στην Κέρκυρα (προάστιο Μαντουκιού) στις 17/30 Ιουλίου 1911 και πέθανε στην Αθήνα στις 17 Ιανουαρίου 1970. Η «λαϊκή»[1]

1 Ως «φτωχό Κορφιατόπουλο» τον περιγράφει ένα σύντομο νεκρολογικό σημείωμα του 1970 (Ίντεριμ, «Αντίλαλοι», *Κερκυραϊκά Νέα* 1077, 2 Φεβρουαρίου 1970, σ. 4). Η πληροφορία ότι ο Μοτσενίγος ήταν «γόνος ευγενούς βενετικής οικογένειας» (Χριστίνα Κ. Τζάθα, «Μοτσενίγος, Σπύρος», στο: *Πάπυρος, Λαρούς, Μπριτάνικα*, τ. 43, Πάπυρος

καταγωγή του τού επέτρεψε να γίνει κοινωνός της πολιτισμικής δυναμικής που είχε ήδη διαμορφωθεί στο νησί μέσα σε διάστημα επτά δεκαετίων εξαιτίας της καλλιτεχνικής και κοινωνικής παρουσίας των κερκυραϊκών φιλαρμονικών σωματείων. Η αρχική ενασχόληση του Μοτσενίγου με τη μουσική έλαβε χώρα στην ιδρυμένη το 1840 Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, όπου διδάχτηκε τρομπέτα και βιολί. Με το δεύτερο όργανο έλαβε μέρος και στις μεσοπολεμικές κερκυραϊκές θεατρικές ορχήστρες, οι οποίες συνέχιζαν την πρακτική της στελέχωσής τους με γηγενείς χαρισματικούς μουσικούς πνευστών και εγχόρδων. Το 1928 ο Μοτσενίγος, έχοντας αποφασίσει να ακολουθήσει στη ζωή του τον μουσικό δρόμο, μετέβη στην Αθήνα. Εκεί σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών στο πλευρό του Φιλοκτήτη Οικονομίδη και στο Εθνικό Ωδείο στην τάξη του Μανώλη Καλομοίρη, αποκτώντας τίτλους σπουδών Τρομπέτας, Αρμονίας, Αντίστιξης, Ενοργάνωσης και Διεύθυνσης Μπάντας. Από το 1943 έως το 1968, ως τρομπετίστας, υπήρξε μέλος της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών και μάλιστα συμπεριλαμβανόταν στους πρώτους διορισθέντες μουσικούς της.[2] Επιπλέον, με το ίδιο όργανο υπηρέτησε στην Εθνική Λυρική Σκηνή[3] και παραλλήλως συνέπραξε με τις δημοτικές μπάντες της πρωτεύουσας και του Πειραιά. Δίδαξε, από το 1945, χάλκινα πνευστά στο Ελληνικό Ωδείο, ενώ υπήρξε και μέλος της Ένωσης Ελλήνων Λογοτεχνών.[4] Παράλληλα με τα παραπάνω, όμως, ο Μοτσενίγος καταπιάστηκε με το ακόμη πιο δύσκολο χώρο της έρευνας της νεοελληνικής μουσικής ήδη πριν από τον καταστροφικό, από όλες τις απόψεις, πόλεμο. «Για να επιτύχη, αλωνίζει την Ελλάδα, ξοδεύει από το

1990, Αθήνα, σ. 35] ενδεχομένως να σχετίζεται με την απώτατη ιστορία του κερκυραϊκού κλάδου της οικογένειας.

2 *Ἑλληνική Πολιτεία. Ἐφημερίς τῆς Κυβερνήσεως* 3/15, 2 Φεβρουαρίου 1943, όπου αναφέρεται ως «Μοτσινίγκος». Με παραπλήσια μορφή, δηλαδή ως «Μοντσενίγκος» εμφανίζεται το επώνυμό του και στο πτυχίο τρομπέτας που έλαβε από το Εθνικό Ωδείο τον Ιούνιο του 1933 ως μαθητής της τάξης του Βασιλείου Σωζόπουλου. Δράττομαι της ευκαιρίας να ευχαριστήσω την αγαπητή συνάδελφο Μυρτώ Οικονομίδου, επιμελήτρια του αρχείου του Μανώλη Καλομοίρη, για την πρόσβαση στο τεκμήριο.

3 Μιχάλης Αλ. Ράπτης, *Επίτομη ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.). 1888–1988,* Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα 1989, σ. 851, όπου εκ παραδρομής αναφέρεται ως «Μποτσενίγος».

4 Ενδεικτική η τιμητική εκδήλωση της Ένωσης το καλοκαίρι του 1964 για την καλλιτεχνική, ερευνητική και συγγραφική προσφορά του Μοτσενίγου, κατά τη διάρκεια της οποίας ο συγγραφέας χαρακτηρίστηκε, και όχι άδικα, ως «[ο] μοναδικ[ός] ιστορικ[ός] που μπορεί να παρουσιάσει ο τόπος σήμερον απάνω στο θέμα αυτό [δηλ. της Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας]». Βλ. Ι.Σ.Γ., «Η "Ένωσις Ελλήνων Λογοτεχνών" ετίμησε τον μουσικολόγο κ. Σπ. Μοτσενίγο, τη χορογράφο Μαίρη Βρυάκου και τον συνθέτη Σπήλιο», *Εμπρός* Κ΄/24, 13 Ιουνίου 1964, σ. 2 και Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Μελέτη για ένα ιστορικό αρχείο νεοελληνικής μουσικής και κρίσεις για το σύγγραμμα «Νεοελληνική Μουσική»*, χ.ο. Αθήνα 1967, σ. 81–86, όπου δημοσιεύεται η σχετική ομιλία του προέδρου της Ένωσης, Απόλλωνος Λεονταρίτη. Να υπογραμμιστεί ότι, στο ίδιο βιβλίο, περιέχονται πάμπολλα κείμενα-κριτικές, τα οποία επιβεβαιώνουν ποικιλοτρόπως όλες τις παραπάνω ιδιότητες του Μοτσενίγου.

υστέρημά του, ξενυχτάει, κοπιάζει, θυσιάζει πολλά».[5] Μια υποτροφία το 1963 από το ιταλικό κράτος για τη διερεύνηση των μουσικών δεσμών Ιταλίας και Ελλάδος υπήρξε η μόνη έμπρακτη υποστήριξη που έλαβε στο πλαίσιο των ερευνητικών δραστηριοτήτων του.[6]

Το βιβλίο του Μοτσενίγου είναι αποτέλεσμα μελέτης, επιτόπιας ερευνητικής εργασίας και αρχειακής έρευνας που είχε αρχίσει ήδη κατά τη δεκαετία του 1940. Δεν είναι ακόμη σαφές εάν ο εορτασμός των εκατό ετών από τον θάνατο του Σολωμού (1957) αποτέλεσε παράγοντα επίσπευσης της έκδοση του έργου. Ωστόσο, ήταν δεδομένο ότι τα Επτάνησα, το 1958, βρίσκονταν με τραγικό τρόπο στο πολιτισμικό επίκεντρο της μεταπολεμικής Ελλάδας εξαιτίας των καίριων πληγμάτων που είχε δεχθεί η πολιτισμική δυναμική τους, αφενός εξαιτίας των καταστροφών του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και αφετέρου εξαιτίας των τραγικών σεισμών του Αυγούστου του 1953. Αμφότερες οι περιστάσεις είχαν δράσει καταλυτικά στην επίσπευση της πολιτιστικής παρακμής στα περισσότερα από τα νησιά, τα αποτελέσματα της οποίας είναι ανιχνεύσιμα μέχρι και σήμερα. Τα πολεμικά γεγονότα, βεβαίως, είχαν επιδράσει αντίστοιχα και στα υπόλοιπα αστικά κέντρα της Ελλάδος, τα οποία, επιπλέον, είχαν αρχίσει να βιώνουν ολοένα εντονότερα τα αποτελέσματα της αστυφιλίας και της αδυναμίας ανταπόκρισής τους στο φαινόμενο αυτό.

Ο Μοτσενίγος, λοιπόν, αφενός ως απόπειρα διατήρησης της μνήμης, και αφετέρου ως απόκριση στην αυξανόμενη πλέον αναθεώρηση των ελλαδικών πολιτισμικών δεδομένων, επεχείρησε για πρώτη φορά την παρουσίαση μιας τεκμηριωμένης αποτίμησης της έντεχνης μουσικής της Ελλάδος. Η απουσία μιας τέτοιας μελέτης είχε άλλωστε υπογραμμιστεί με απελπιστικά ειλικρινή τρόπο και από τον Ζακύνθιο συνθέτη, και επίσης μέλος της ΚΟΑ, Αλέκο Ξένο το 1955 από το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*: «Μελέτες ντοκουμενταρισμένες κι' αντικειμενικές για την τοποθέτηση και αξιολόγηση των έργων των συνθετών μας δεν υπάρχουν και ορισμένες κρίσεις που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς φανερώνουν πιότερο σκοπιμότητα παρά αντικειμενικό κριτήριο».[7] Η αφετηρία του εγχειρήματος του

5 Ίντεριμ, «Αντίλαλοι», *Κερκυραϊκά Νέα* 1077, 2 Φεβρουαρίου 1970, σ. 4.

6 Ενδεικτικά, βλ. *Φωτοεβδομάς* 88, 10 Οκτωβρίου 1963, σ. 4. Ωστόσο, εν σχέσει με ηθικές ανταμοιβές, ο Μοτσενίγος «είχε τιμηθή δια την προσφοράν του εις τον τομέα της ερεύνης περί την Μουσικήν με πλείστας ελληνικά και ξένας διακρίσεις» (*Σημερινή* 42, 21 Ιανουαρίου 1970, σ. 2· επίσης, βλ. *Φωτοεβδομάς* 265, 11 Φεβρουαρίου 1970, σ. 3), κάτι που προκύπτει και από σωζόμενες φωτογραφίες του. Σχετικό υλικό βρίσκεται και στην κατοχή της οικογένειάς του στην Κέρκυρα.

7 Αλέκος Ξένος, «Γράμματα: Η Ελληνική Μουσική Σχολή», *Επιθεώρηση Τέχνης* 7, Ιούλιος 1955, σ. 70–71. Η επιστολιμαία παρέμβαση του Ξένου με αφορμή κείμενο του ανερχόμενου τότε Ιάνη Ξενάκη στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού, αναφερόμενο στη γαλλική πρωτοποριακή μουσική (όπου γίνεται και σχετική, και μάλλον μονομερής, κρίση για τη μουσική της Ελλάδας) είναι ενδιαφέρουσα, όχι μόνο γιατί θέτει στον προβληματισμό της την προσφορά των Επτανήσων, τη δράση της λεγόμενης «Εθνικής Σχολής» και τη μη συναυλιακή παρουσίαση έργων Ελλήνων συνθετών· εξίσου σημαντική είναι και η αρνητική στάση του Ξένου απέναντι στον δωδεκάφθογγο και στην

Μοτσενίγου, όμως, είναι μάλλον ανορθόδοξη, αφού ο πυρήνας του συγγράμματος είναι η προσφορά των ορχηστρών πνευστών (μπαντών) στον ελλαδικό χώρο.

Τα προαναφερθέντα βιώματα του Μοτσενίγου φαίνεται ότι έπαιξαν καίριο ρόλο στη συγγραφή του βιβλίου, μιας και ο ίδιος αναφέρει ρητά ότι αιτία της ερευνητικής ενασχόλησής του με την ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής υπήρξε η συνειδητοποίηση της σημασίας της μπάντας στις ελληνικές κοινωνίες του 19ου και του 20ού αιώνα. Μάλιστα, στο προλογικό μέρος του βιβλίου, ο Μοτσενίγος επισημαίνει ότι κατά την περίοδο της νιότης του πίστευε ότι τα αθηναϊκά σωματεία «θα είχαν αξιοποιήσει την υπολογίσιμη πνευματική και καλλιτεχνική κληρονομιά της Επτανήσου», αλλά όταν πρωτοήρθε στην Αθήνα «με τις μικρές, αλλά σωστές, μουσικές [τ]ου γνώσεις, άρχισ[ε] να διαπιστών[ει] την πλάνη [τ]ου. Και ενώ περνούσαν τα χρόνια και κατατοπιζό[ταν] σε πρόσωπα και πράγματα, και μελετούσ[ε] και ερευνούσ[ε] υποχρεωνό[ταν] με θλίψη να ομολογήσ[ει] πως ό,τι είχε συντελέσει η Επτάνησος ήταν ήδη "κάτι", ενώ η Αθήνα προσπαθούσε ακόμη να κάνει κάτι —τηρουμένων βεβαίως των αναλογιών».[8] Το σκεπτικό του, στη συνέχεια, επεκτείνεται στον προβληματισμό για το επίπεδο των συνόλων πνευστών (μπάντες) στην Ελλάδα, τις οποίες όμως θεωρεί «λίκνο της νεοελληνικής μουσικής». Αναφέρεται δε ιδιαιτέρως στη διοργάνωση από αυτόν συναυλίας με σύνολο πνευστών στις 8 Απριλίου 1946,[9] της οποίας «προηγήθηκε σύντομη ομιλία [τ]ου». Η ομιλία εκείνη «υπήρξε ο πυρήνας αυτής της εργασίας [δηλαδή, του συγγράμματος του 1958], η οποία κάποιαν ωφέλεια στους νέους μαθητάς, αλλά και γενικότερα στους ασχολούμενους με τη μουσική μπορεί να προσφέρη, ενώ συγχρόνως θ' αποτελέση ταπεινό βοήθημα στον αυριανό ιστορικό της μουσικής στην Ελλάδα».[10]

Ο Μοτσενίγος, λοιπόν, έχει θέσει εξ αρχής εναργώς τον στόχο του: συνέγραψε ένα βιβλίο αφενός για να αφυπνίσει τους σύγχρονούς του και αφετέρου για να προσφέρει «στον ιστορικό του μέλλοντος» εφαλτήριο στις αναζητήσεις για τη θέση και την αξία του έντεχνου νεοελληνικού μουσικού πολιτισμού. Η διττή αυτή στόχευση, ενδεχομένως αυτονόητη σήμερα, υποκρύπτει δύο βασικούς προβληματισμούς του συγγραφέα. Από τη μια πλευρά βρίσκεται η ολοένα διαφαινόμενη τότε άνοδος του μουσικού λαϊκισμού (ο οποίος θα γινόταν σαφέστερος τις επόμενες δεκαετίες με αποκορύφωμα τη μεταπολιτευτική περίοδο) και η παντελής άγνοια τού συνόλου σχεδόν τού μουσικού κόσμου της περιόδου (και όχι μόνο) σχετικά με την πορεία της έντεχνης μουσικής στις ελληνικές περιοχές. Ο συνδυασμός των δύο αυτών παραγόντων είναι σαφές ότι υποβάθμιζε τη σημασία του

ηλεκτρονική μουσική. Βλ. και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επιμ.), *Η αυτοβιογραφία και το αρχείο του Αλέκου Ξένου*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013, σ. 65–66.

8 Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, χ.ο., Αθήνα 1958, σ. 10.

9 Βλ. και *Εμπρός* 341, 4 Απριλίου 1946, σ. 2, όπου η εκδήλωση χαρακτηρίζεται ως «ενδιαφέρουσα και πρωτότυπος διάλεξις-συναυλία».

10 Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική*, ό.π., σ. 10.

μουσικού φαινομένου στον ελλαδικό χώρο, γεγονός που γινόταν (και εν πολλοίς συνεχίζει να γίνεται) ακόμη πιο έντονο από το θάμπωμα των γηγενών ερμηνευτών από το «μεγάλο ρεπερτόριο» των «μεγάλων μουσουργών» του δυτικοευρωπαϊκού (βλ. γερμανοκεντρικού) συμβατικού μουσικού κανόνα. Η σχέση κέντρου και περιφέρειας διαφαίνεται ξεκάθαρα στις σκέψεις του Μοτσενίγου.

Ο συγγραφέας, ωστόσο, φαίνεται να πιστεύει ότι η γνώση του παρελθόντος θα καταδείκνυε το ιστορικό βάθος της ενασχόλησης του ελληνισμού με την έντεχνη μουσική και θα διευκόλυνε τη συνειδητοποίηση και τη δραστηριότητα τόσο των Ελλήνων ερμηνευτών όσο και των Ελλήνων μουσουργών πέρα από τα στερεότυπα και τις άνευ ουδεμίας τεκμηρίωσης διαβεβαιώσεις. Τα παραπάνω θα μπορούσαν ιδανικά να δημιουργήσουν νέα δυναμική και ένα είδος «απενοχοποίησης» της έντεχνης μουσικής στον ελλαδικό χώρο, καθώς και τις ικανές και αναγκαίες συνθήκες για τη βελτίωση των όρων παραγωγής και προβολής της έντεχνης ελληνικής μουσικής.

Ο δεύτερος προβληματισμός του Μοτσενίγου αφορά στη συνειδητοποίηση των δυσκολιών που συνεπαγόταν η μεθοδολογικώς άρτια, ενδελεχής και σφαιρική έρευνα του συγκεκριμένου τομέα. Η αίσθηση ότι ο συγγραφέας επιθυμεί να παραδώσει τη σκυτάλη «στους επόμενους» διακατέχει όλο το έργο και είναι αισθητή ακόμη και αν κάποιος δεν έχει μπει στον κόπο της ανάγνωσης της εισαγωγής του. Η συνειδητοποίηση της σημασίας και της έκτασης του ερευνητικού πεδίου και του ότι η ουσιαστική προσέγγισή του απαιτεί πόρους, κρίσιμη μάζα ειδικών επιστημόνων και κυρίως χρόνο που ξεπερνά τη βιολογική παρουσία του ερευνητή είναι σαφής. Η συχνότατη επισήμανση της δημιουργίας τού μουσικού αρχείου του συγγραφέα με αποκλειστικώς ίδιους πόρους και άνευ ουδεμίας κρατικής αρωγής, στα διαλείμματα των καλλιτεχνικών και διδακτικών δραστηριοτήτων του, δείχνει την πικρή εμπειρία του ίδιου του Μοτσενίγου.[11]

Είναι δε χαρακτηριστικό ότι, μετά την εποχή των «μονομάχων της έρευνας»[12] (Σπύρος Μοτσενίγος, Απόστολος Κώστιος, Γιώργος Λεωτσάκος, για να αναφερ-

11 Μοτσενίγος, *Μελέτη για ένα ιστορικό αρχείο νεοελληνικής μουσικής,* ό.π., σ. 9, όπου ο συγγραφέας, εννέα χρόνια μετά την κυκλοφορία του συγγράμματός του, υπογραμμίζει, ανάμεσα σε άλλα, ότι «δεν ευρέθηκε ακόμα Εκείνος ή Εκείνοι που θα ενδιαφερθούν για αυτό [δηλ. το ζήτημα της Νεοελληνικής Μουσικής], θα συγκεντρώσουν και θα καταγράψουν το πλούσιο σε όγκο, αλλά και αξία υλικό και θα μας το παραδώσουν αξιοποιημένο σ'ένα υποδειγματικό και προ πάντων έγκυρο σύγγραμμα». Επίσης, δεν παραλείπει την επισήμανση, ότι κάτι τέτοιο δέον να ξεκινήσει άμεσα, μιας και σημαντικό μέρος τεκμηρίων «καταστράφηκαν ή εξαφανίστηκαν με τη συνεργασία της αμάθειας, της αφροντισιάς, της αδιαφορίας και της "κακοήθειας"».

12 Να σημειωθεί εδώ ότι, με τη ζωογόνα ζέση και την δυναμική αφοσίωση του «μονομάχου», συνεχίστηκε από ιδιώτες, για πολλά χρόνια μετά τον θάνατο του Μοτσενίγου, τόσο η συλλογή όσο και η διάσωση ποικιλόμορφου μουσικού υλικού, με επίσης εμβληματικότερους τον Στάθη Αρφάνη, τον Γιώργο Λεωτσάκο, τον Γιώργο Κωστάντζο και τον Θωμά Ταμβάκο. Σε αυτούς, και μέσω αυτών σε πλειάδα άλλων, που, παραφράζοντας την προαναφερθείσα διαπίστωση για τον Μοτσενίγο, παρομοίως «για να

θούν οι εμβληματικότεροι) και παρά τον αυξανόμενο αριθμό επιστημονικών δημοσιεύσεων, η έρευνα στο πεδίο της νεοελληνικής μουσικής θα έβρισκε την πρώτη βιώσιμη θεσμική λύση της σε πανεπιστημιακό επίπεδο μόλις το 2000, με τη δημιουργία του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου,[13] καθώς και με τη λειτουργία του εξειδικευμένου μεταπτυχιακού προγράμματος της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής στο ίδιο Τμήμα το 2014. Η δημιουργία επιπλέον δραστήριων ερευνητικών πόλων στην ελλαδική τριτοβάθμια εκπαίδευση, όπως του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής του ΤΜΣ του ΕΚΠΑ το 2016,[14] έδωσε ακόμη μεγαλύτερη ώθηση στον συγκεκριμένο ερευνητικό τομέα. Ομοίως και η πρόσφατη (2015) δημιουργία της πολυπληθούς Ερευνητικής Ομάδας για τη Νεοελληνική Μουσική στο πλαίσιο της ιδρυμένης το 2012 Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, με τη συμμετοχή συναδέλφων από όλα τα πανεπιστημιακά μουσικά τμήματα της χώρας. Στα παραπάνω, και εκτός περιβάλλοντος τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, πρέπει να προστεθεί η διαχρονική παρουσία του συνεχώς διευρυνόμενου Αρχείου Ελληνικής Μουσικής της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»,[15] η σημαντικότατη μουσική συλλογή του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου[16] και το δυναμικό Κέντρο Ερευνών και Τεκμηρίωσης του Ωδείου Αθηνών (2016).[17]

Το βιβλίο του Μοτσενίγου δεν έχει τον χαρακτήρα και τις δεσμεύσεις των διαφόρων «επιμέτρων» στις γενικές ιστορίες της μουσικής, τα οποία μέσα από τον απλουστευτικό χαρακτήρα τους έχουν ως στόχο την πληροφόρηση ενός μέσου μουσικόφιλου.[18] Επίσης, δεν έχει τις δεσμεύσεις των αντίστοιχων εγκυκλοπαιδικών λημμάτων. Τέλος, βρίσκεται στον αντίποδα των «ανεκδοτολογικών», αποσπασματικών και ημιτελών αφηγήσεων, όπως εκείνης του Συναδινού, προς τον οποίο ο Μοτσενίγος κρατά μια διακριτικά κριτική στάση. Η έκδοση, λοιπόν, του

επιτύχουν, αλώνισαν την Ελλάδα (και το εξωτερικό), ξόδεψαν από το υστέρημά τους, ξενύχτησαν, κόπιασαν και θυσίασαν πολλά» είναι δικαίως πρέπουσα και απαραίτητη κάθε τιμή και αναγνώριση.

13 https://users.ionio.gr/~GreekMus/

14 https://hellenic-music-lab.music.uoa.gr/, το οποίο, ωστόσο, μέχρι σήμερα (Φεβρουάριος 2021), σύμφωνα με την ιστοσελίδα του, παρέχει πρόσβαση στο Αρχείο του μόνο στα μέλη του Τομέα Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

15 https://www.mmb.org.gr/el/arheio-ellinikis-moysikis

16 http://www.elia.org.gr/

17 https://www.athensconservatoire.gr/, ενότητα: «Έρευνα».

18 Μοτσενίγος, *Μελέτη για ένα ιστορικό αρχείο νεοελληνικής μουσικής*, ό.π., σ. 8, όπου επισημαίνεται ο περιορισμός των ωδείων της Ελλάδας «στην Παγκόσμια Ιστορία της Μουσικής, ενώ από Νεοελληνικής πλευράς παραμέναμε και παραμένουμε "κλασσικά" ανιστόρητοί» και συνεχίζει αναφέροντας ότι «το μέγεθος της παράλειψης είναι φανερό και το αποτέλεσμα ολέθριο: αγνοούμε τη Μουσική Ιστορία του τόπου μας, ενώ θα έπρεπε όχι μόνο στις Μουσικές Σχολές μας, αλλά και στα Σχολεία της Μέσης Εκπαίδευσης να διδάσκεται αυτή!».

1958 επέτρεψε για πρώτη φορά να αναπτυχθεί σε ορθές βάσεις η ιστορική έρευνα σχετικά με την πορεία της έντεχνης μουσικής του νεότερου ελληνισμού, προβάλλοντας ιδιαίτερα τον αποκεντρωμένο χαρακτήρα της μουσικής δραστηριότητας του νεότερου ελληνισμού. Ωστόσο, ο ίδιος ο συγγραφέας καθιστά συνεχώς σαφές ότι πρόκειται για την αρχή ενός δύσκολου ερευνητικού δρόμου και όχι για την τελική ετυμηγορία επί του ερευνητικού θέματός του. Στον αντίποδα, ενδεικτικό είναι ότι, από πολλούς μετέπειτα συγγραφείς, το πόνημα του Μοτσενίγου θεωρήθηκε και θεωρείται όχι ως εφαλτήριο, αλλά ως το απόλυτο όριο της έρευνας στον τομέα της νεοελληνικής μουσικής ιστορίας, μην μπαίνοντας καν στον κόπο να αναγνώσουν τις προθέσεις του συγγραφέα και να ακολουθήσουν τον δρόμο που εκείνος πρώτος πρόταξε.

Με τα παραπάνω δεδομένα η, μάλλον αντισυμβατική, δομή του βιβλίου δικαιολογείται απολύτως. Το πόνημα αποτελείται, ως γνωστό, από τα εξής μέρη: α) «Στοιχεία ευρωπαϊκής ιστορίας της ορχήστρας των πνευστών», β) «Η Επτάνησος», γ) «Η ηπειρωτική Ελλάς και αι άλλαι νήσοι», δ) «Ποία η σημερινή θέσις της ορχήστρας των πνευστών εν Ελλάδι», [Ε]) «Γενικά συμπεράσματα».

Εξ αρχής πρέπει να υπογραμμιστεί ότι τα δύο τελευταία κεφάλαια αποτελούνται κυρίως από προσωπικές παρατηρήσεις, γνώμες και προτάσεις του Μοτσενίγου σε σχέση τόσο με τη μπάντα όσο και με ευρύτερα ζητήματα μουσικής οργάνωσης και παιδείας. Όλα τα παραπάνω βασίζονται, βεβαίως, στις προηγηθείσες ιστορικές αφηγήσεις και στην έρευνα του συγγραφέα, καθώς και στα προσωπικά βιώματά του, αλλά παραλλήλως συχνά ξεφεύγουν από τη δέουσα αντικειμενική θεώρηση των καταστάσεων, στις οποίες αναφέρεται. Ο αναγνώστης θα πρέπει να προσεγγίσει τα κεφάλαια αυτά ως ένα πολύτιμο ιστορικό τεκμήριο για τα μουσικά πράγματα της αμέσως μεταπολεμικής Ελλάδας και ως τη μαρτυρία ενός «αυτόπτη μάρτυρα». Ο συγγραφέας παραλλήλως προαναγγέλλει και την έκδοση πονήματος αποκλειστικά αφιερωμένου στις ελληνικές μπάντες και τη σημασία τους για τον νεότερο ελληνισμό. Εξού και το απειράριθμο επί του θέματος υλικό του Μοτσενιγείου Αρχείου, το οποίο έχει συχνά εξυπηρετήσει σε υπέρτατο βαθμό τα ερευνητικά παραδοτέα πάμπολλων εργασιών όλων μας.

Η ενασχόληση με την παρουσία και τη δράση της μπάντας επιτρέπει στον Μοτσενίγο να προσεγγίσει για πρώτη φορά την κοινωνική σημασία της έντεχνης μουσικής, πτυχή που, στις προγενέστερες αφηγήσεις, είτε ήταν απούσα, μιας και υπερείχε η αναζήτηση ή η επινόηση «μεγάλων» συνθετών και έργων, ή η «καρικατουρίστικη» προσέγγιση. Έτσι, ο συγγραφέας βρίσκεται πολύ κοντά στις σύγχρονές μας προσεγγίσεις των μουσικών επιστημών, όπως αυτές θα οριοθετούνταν και μέσω της μουσικής κοινωνιολογίας. Πράγματι, η προβολή των δράσεων των μπαντών, αλλά και άλλων αντίστοιχων μουσικών φορέων εντός και εκτός των αυτονόητων έως τότε ελληνικών μουσικών κέντρων, επιτρέπει στον Μοτσενίγο να ξεκινήσει την αφήγησή του από τις κοινωνίες και τις ανάγκες τους, και όχι από τις συμβατικές αναφορές σε συνθέτες και έργα.

Από την άλλη, όμως, ο Μοτσενίγος δεν αποφεύγει την παραπάνω εύλογη εξακολούθηση ορισμένων συμβατικών κατηγοριοποιήσεων. Έτσι, συνεχίζει την προβολή του διπόλου Επτάνησα-Ηπειρωτική Ελλάδα. Η αφήγησή του γίνεται είτε με επίκεντρο τη δημιουργία του νεότερου ελληνικού κράτους, ενώ τα επιτεύγματα της Αναγεννησιακής Κρήτης ή της Παλαιολόγειας Αναγέννησης δεν συμπεριλαμβάνονται στον ερευνητικό προβληματισμό ούτε ως υποθέσεις εργασίας.[19] Η στερεότυπη ανάγκη προβολής ή εντοπισμού «μεγάλων συνθετών» και «μεγάλων έργων» είναι σαφής, αλλά και αναμενόμενη για την εποχή και τα βιώματα του συγγραφέα. Το βιβλίο χαρακτηρίζεται δε συχνά από μια ανούσια απολογητική διάθεση και έμφαση στις θέσεις περί «ελληνικής γνησιότητας» της μουσικής των Επτανήσων. Ωστόσο, αντιδιαστέλλει τα Επτάνησα, εμμέσως πλην σαφώς, με τον «κανόνα ελληνικότητας» που είχε καθιερωθεί στις αρχές του 20ού αιώνα και που είχε επαναδιατυπωθεί μόλις το 1949 από τον Μάνο Χατζιδάκι.

Το μέρος που αφορά στην Ηπειρωτική Ελλάδα και στα Νησιά σε γενικές γραμμές κινείται σε παρόμοιο πλαίσιο από πλευράς τόσο δομής όσο και σημείων αναφοράς, αν και αναλογικά είναι πιο σύντομο. Γίνεται, όμως, ελάχιστη αναφορά στον παροικιακό ελληνισμό, ανοίγοντας, παρά ταύτα, ένα ερευνητικό κεφάλαιο, το οποίο συνεχίζει να αναμένει τη σοβαρή ενασχόληση των ερευνητών. Σταθερός άξονας αναφοράς συνεχίζει να είναι η μπάντα (ενίοτε και το θέατρο). Ειδικά η Αθήνα περιγράφεται και ως προς τις μουσικές σχολές της, για τις οποίες ο Μοτσενίγος έχει προσωπική άποψη.

Μια σημαντική διαφορά σε σχέση με το περί Επτανήσων κεφάλαιο είναι το ότι, στο κεφάλαιο της Ηπειρωτικής Ελλάδας, δεν παρατίθενται σε ξεχωριστό μέρος βιογραφικά σημειώματα συνθετών, παρά μόνο, για συγκεκριμένες περιπτώσεις, κάποια στοιχεία σε μορφή υποσημειώσεων. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι ο Νίκος Σκαλκώτας (συνάδελφος του Μοτσενίγου στην Κρατική Ορχήστρα και πλέον το 1958 ιδιαιτέρως προβεβλημένος) λαμβάνει ιδιαίτερης έκτασης μνεία σε υποσημείωση σχετιζόμενη με αναμετάδοση από το ραδιόφωνο συνθέσεών του για πνευστά.

Η κατά τον τρόπο αυτόν παρουσίαση κορυφαίων, δίχως άλλο, μουσουργών και προσώπων ενδεχομένως εξηγείται επαρκώς από την εκπεφρασμένη στην εισαγωγή θέση ότι «δεν θα γίνη λόγος εις τας σελίδας του παρόντος βιβλίου περί προσώπων και πραγμάτων, των οποίων η δράσις εκτείνεται εις την τελευταίαν τριακονταετίαν περίπου, δεδομένου ότι το έργον των συνεχίζεται».[20] Η δέσμευση αυτή δικαιολογεί και την απουσία αναφοράς στη δράση του Ελληνικού Ωδείου, του Εθνικού Ωδείου και της νεοϊδρυθείσας τότε Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, καθώς και της Ορχήστρας της Ραδιοφωνίας. Η παραπάνω θέση του Μοτσενίγου

19 Εξαίρεση αποτελεί η αναφορά στην εικαζόμενη κρητική προέλευση του επτανησιακού εκκλησιαστικού μέλους, προσέγγιση που γίνεται ξανά μέσα από την οπτική της επτανησιακής λειτουργικής πρακτικής. Βλ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική*, ό.π., σ. 89–91, 93.

20 Μοτσενιγος, *Νεοελληνική μουσική*, ό.π., σ. 17.

επιβεβαιώνεται και από τον χρονικό περιορισμό στην παρουσίαση της δράσης του Ωδείου Αθηνών.

Επιχειρώντας, λοιπόν, μια αποτίμηση του εγχειρήματος του Σπύρου Μοτσενίγου, το πρώτο που θα μπορούσε κανείς να υπογραμμίσει είναι η ιδιαίτερη βάση που δίδει ο συγγραφέας στην αναζήτηση, διάσωση και χρήση των αρχειακών τεκμηρίων. Στην πραγματικότητα, ο Μοτσενίγος, ως ερευνητής και συλλέκτης, διέσωσε έναν σημαντικό αριθμό πληροφοριών, προφορικών μαρτυριών και τεκμηρίων (όχι μόνο μουσικών κειμένων) σε μια περίοδο κατά την οποία η καταστροφή τους και η περί αυτών άγνοια ήταν δεδομένη. Ιδιαιτέρως σημαντική είναι και η κατάδειξη της σημασίας της επιτόπιας έρευνας. Ωστόσο, ανέμενε (και ορθώς, όπως αποδείχθηκε κατά την τελευταία τριανταετία) ότι πολλά ακόμη απέμεναν να έρθουν στην επιφάνεια.

Εξίσου σημαντική για την κατανόηση του ελλαδικού μουσικού πολιτισμού ακόμη και σήμερα είναι η συνειδητοποίηση του αποκεντρωμένου χαρακτήρα του. Η πολύπλευρη προσέγγιση του μουσικού φαινομένου και από την κοινωνιολογική και καθαρά ιστορική πλευρά επρόκειτο να καταστούν αιτούμενα, τα οποία, στο άμεσο μέλλον, θα αποτελούσαν ευκταίες οδούς κατανόησης της πολιτισμικής πορείας του νέου ελληνισμού. Όλα τα παραπάνω προϋποθέτουν, βεβαίως, την κατανόηση της σημασίας των αρχειακών πηγών, της επιτόπιας έρευνας και της μεθοδικής συγκέντρωσης ενός πολυσχιδούς υλικού. Περιηγητές, απομνημονεύματα, παλαιός τύπος, μουσικά αρχεία και πολλά άλλα αρχειακά στοιχεία αποτελούν μέρος του τεκμηριωτικού οπλοστασίου του Μοτσενίγου, ο οποίος, με το έργο του, κατάφερε να προσφέρει ικανές περιπτωσιολογικές μελέτες, καταδεικνύουσες τα πόσα επιπλέον δύναται να προσφέρει στην έρευνα η εκμετάλλευση του συνόλου των τεκμηρίων που έμελλε και μέλλει να εντοπιστούν. Πράγματι, το βιβλίο του Μοτσενίγου δεν προσέφερε μόνο πρωτοποριακές για την εποχή του προσεγγίσεις και μεθοδολογίες, αλλά και μια διπλή συνειδητοποίηση: αφενός ότι ο όγκος της με συνέπεια και στόχευση ερευνητικής δουλειάς είναι τεράστιος και αφετέρου ότι το εγχείρημα αυτό δεν θα μπορούσε να βασίζεται σε δράση ενός ατόμου, αλλά μιας ολόκληρης ομάδας.

Φυσικά το βιβλίο έχει και αρκετές αδυναμίες, ειδικά αν προσεγγιστούν με βάση τις σύγχρονές μας απαιτήσεις. Δεν είναι, όμως, επί του παρόντος η κατάδειξή τους. Άλλωστε, ο προσεκτικός αναγνώστης του βιβλίου θα εντοπίσει εύκολα αρκετά ερευνητικά κενά, ορισμένα άλματα σκέψης και αναπόφευκτες αβλεψίες. Δίχως άλλο ένα πρωτότυπο έργο τέτοιας έκτασης δικαιολογεί τις παραπάνω αδυναμίες. Άλλωστε, ο ίδιος ο Μοτσενίγος έχει εξ αρχής αφήσει «πεδίον δόξης λαμπρόν» στους μελλοντικούς ιστορικούς της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής. Επίσης, πρέπει να υπογραμμιστεί, ότι ο Μοτσενίγος έφερε σε πέρας το ερευνητικό έργο του μέσα σε ένα στενό χρονικά πλαίσιο, οριζόμενο από τις ορχηστρικές υποχρεώσεις του και το διδακτικό έργο (αμφότερα μέσα βιοπορισμού). Ωστόσο, και την εποχή εκείνη (με την λεγόμενη «Εθνική Σχολή» να βιώνει και την βιολογική ολοκλήρωσή της, τον μουσικό λαϊκισμό προοδευτικά να εδραιώνεται και τον άκρατο μοντερνι-

σμό να ετοιμάζεται να χαρακτηρίσει τον χώρο της ελληνικής έντεχνης μουσικής), η απουσία ενός τέτοιου συγγράμματος ήταν πανθομολογούμενη.[21]

Ο Μοτσενίγος, πάντως, άνοιξε έναν όμορφο, αλλά απαιτητικό δρόμο για τους σύγχρονους ιστορικούς και σε καμία περίπτωση δεν συνέγραψε το «πέραν τούτου ουδέν» της έρευνας της μουσικής του νεότερου ελληνισμού. Πράγματι, εάν κανείς θεωρήσει το συγκεκριμένο πόνημα ως το απώτατο όριο της έρευνας, μη λαμβάνοντας υπόψη τις προθέσεις του συγγραφέα, τότε μπορεί να οδηγηθεί σε σοβαρά ολισθήματα (όπως δυστυχώς έχει συμβεί).

Δίχως άλλο, απαραίτητο και δυναμικό συμπλήρωμα του βιβλίου είναι το Μοτσενίγειο Αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης, το οποίο άλλωστε συνέχιζε να εμπλουτίζεται μέχρι το 1970 και τον πρόωρο θάνατο του Σπύρου Μοτσενίγου. Η συνειδητοποίηση του Μοτσενίγου για την παρακαταθήκη που άφηνε στις ερχόμενες γενιές ερευνητών φαίνεται και από την ανησυχία του για τη μελλοντική τύχη του αρχείου του. Μάλιστα, ο κερκυραίος μουσικολόγος απευθύνθηκε στην κατ' εξοχήν κρατική υπηρεσία σχετιζόμενη με τη διατήρηση της αρχειακής μνήμης, δηλαδή, στα Γενικά Αρχεία του Κράτους. Αποτέλεσμα ήταν η συγγραφή εκ μέρους των ΓΑΚ δύο επιστολών, μία προς τον Μοτσενίγο και μία προς το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας. Αυτές εκφράζουν τον θαυμασμό για τη δημιουργία μιας τέτοιας αρχειακής συλλογής και μια γενικόλογη ευχή: «Είθε αι θαυμάσιαι συλλογαί σας ν' αποτελέσουν —οψέ ποτε— τον πυρήνα ενός κρατικού "Μουσικού Αρχείου", είτε αυτοτελούς, είτε προσηρτημένου εις τα Γενικά Αρχεία του Κράτους».[22] Η ευχή αυτή διατυπώνεται μόνο στην προς τον Μοτσενίγο επιστολή, αφού εκείνη προς το Υπουργείο περιορίζεται στην πρόταση απονομής στον «ευγενή ούτο συλλέκτη» ενός «δικαίου επαίνου».

Η προβολή της σημασίας του Μοτσενίγειου Αρχείου ξαναέλαβε θέση στην κοινή γνώμη της πολιτικώς σπαρασσόμενης Ελλάδας τον Δεκέμβριο του 1966, όταν η Αλίκη Ξένου, κόρη του Ζακύνθιου συνθέτη Αλέκου Ξένου, δημοσίευσε εκτενές άρθρο σχετικά με το εν λόγω αρχείο.[23] Η σιωπή φαίνεται, όμως, ότι υπήρ-

21 Παρόμοιους προβληματισμούς θα διατύπωνε λίγο αργότερα και ο μουσικολόγος Διονύσιος Γιατράς, ο οποίος παρακολουθούσε εκ του σύνεγγυς τα ζητήματα. Χαρακτηριστικά τα όσα δημοσιεύονται για την εποχή, τις θέσεις και τις τάσεις της στο Διονύσιος Γιατράς, *Προβλήματα μουσικού ανθρωπισμού: Μελέτες και άρθρα*, Δίφρος, Αθήνα 1972, ιδιαιτέρως στα κείμενα περί πρωτοποριακής μουσικής και σε εκείνα της εύγλωττης ενότητας «Ελληνικά προβλήματα».

22 Λίγο αργότερα την ίδια χρονιά, ο Αλέκος Ξένος, απευθυνόμενος κυρίως σε Ζακυνθινό αναγνωστικό κοινό, θα υπογράμμιζε επίσης, ότι «χρειάζεται οργανωμένη έρευνα και κρατική ενίσχυση» για την αποκάλυψη της μουσικής προσφοράς της Επτανήσου, μιας και «φιλότιμες και ευγενικές προσπάθειες, όπως του Νικολ. Βαρβιάνη και του Σπ. Μοτσενίγου, δεν είναι αρκετές». Βλ. *Χρονικά Ζακύνθου* Α΄, 1964, σ. 177–184. Αναδημοσιεύεται στο *Επτανησιακά Φύλλα* ΚΕ΄/3-4 «Ο Ζακυνθινός συνθέτης της Εθνικής Αντίστασης Αλέκος Ξένος», Φθινόπωρο-Χειμώνας 2005, σ. 516.

23 Αλίκη Ξένου, «Ο μουσικός θησαυρός του Έθνους», *Ελευθερία* 6823, 11 Δεκεμβρίου 1966, σ. 10. Βλ. και Μοτσενίγος, *Μελέτη για ένα ιστορικό αρχείο νεοελληνικής μουσι-*

ξε και αυτή τη φορά εκκωφαντική. Τούτο, αν μη τι άλλο, φαίνεται και από τους φόβους που προβάλλουν μέσα από τις σελίδες του βιβλίου *Μελέτη για ένα ιστορικό αρχείο νεοελληνικής μουσικής*, το οποίο εξέδωσε ο Μοτσενίγος το 1967.

Τον Ιανουάριο του 1970, ο Μοτσενίγος άφηνε την τελευταία πνοή του, τουλάχιστον προβληματισμένος για την τύχη των επιτευγμάτων του (η ίδρυση των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών θα πραγματοποιούταν αρκετά χρόνια μετά και η εύρυθμη λειτουργία τους θα αργούσε ακόμη περισσότερο). Η κληροδότηση του Μοτσενιγείου Αρχείου στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος[24] ήταν η καλύτερη θεσμική επιλογή της χήρας του κερκυραίου μουσικολόγου. Παρά τις κατά καιρούς δυσκολίες πρόσβασης, το Μοτσενίγειο Αρχείο είναι σταθερό (ενίοτε και αποκλειστικό) σημείο αναφοράς μιας ολοένα αυξανόμενης από τη δεκαετία του 1990 γενιάς ερευνητών της Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας,[25] οι οποίοι, στην πλειονότητά τους, κατάφεραν με επιτυχία να αναγνώσουν τις προθέσεις του Σπύρου Μοτσενίγου.

Ωστόσο, μισό αιώνα αργότερα, η επίσημη πολιτεία αδυνατεί να συγκροτήσει ένα ολοκληρωμένο, με ποικιλία υλικού (όχι αποκλειστικά μουσικού κειμένου) και με πλήρη πρόσβαση στους ερευνητές κρατικό μουσικό αρχείο, χρησιμοποιώντας ως άλλοθι ακριβώς το κληροδοτημένο στην Εθνική Βιβλιοθήκη Μοτσενίγειο Αρχείο.

κής, ό.π., σ. 20–24.

24 Στον ίδιο χώρο θα έπρεπε να είχε κληροδοτηθεί και το, κατά τα φαινόμενα εξίσου σημαντικό, αρχείο του Πειραιώτη συνθέτη, μουσικοδιδάσκαλου, μουσικογράφου και ερευνητή Ιωσήφ Παπαδόπουλου-Γκρέκα (1897–1981), το οποίο, μετά τον θάνατό του, παρέμεινε στην οικεία του και του οποίου, τα τελευταία χρόνια, μέρη εμφανίζονται κατά καιρούς σε δημοπρασίες, εμπλουτίζοντας ιδιωτικές και, κατά κανόνα, απροσπέλαστες συλλογές. Σχετικά, βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας (1896;–1981). Μια αινιγματικότατη κομβική μορφή της μουσικής μας ή Το μυστήριο της εξαφανίσεως ενός γιγαντιαίου μουσικού αρχείου», *Επίλογος*, 2006, σ. 65–88 και Στέλιος Τζερμπίνος, «Λεωνίδας Χ. Ζώης – Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας: Μια αλληλογραφία χαρακτήρων», *Επτανησιακά Φύλλα* ΚΣΤ΄/3-4, 2006, σ. 469–518.

25 Η Λίτσα Πάππά-Μοτσενίγου δεν αμέλησε και την ενίσχυση νέων ερμηνευτών, όπως φαίνεται από τη θεσμοθέτηση δύο ετήσιων βραβείων, που δίδονται για τον σκοπό αυτόν, φέροντα το όνομα του Σπύρου Μοτσενίγου, ένα από την Ακαδημία Αθηνών και ένα από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας. Ωστόσο, η τόσο δυναμική αρχή που έκανε ο Μοτσενίγος από ερευνητικής πλευράς δεν βρήκε συνέχεια από την πλευρά της επίσημης πολιτείας. Το αντίθετο μάλιστα: πρόσφατη επιβεβαίωση της ακηδείας και της αδιαφορίας της απέναντι στον κερκυραίο μουσικολόγο ήρθε, τη φορά αυτή, από την ιδιαίτερη πατρίδα του. Ο Δήμος Κερκυραίων, μετά από πολυετείς ενέργειες της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, αποφάσισε το 2015 να δώσει το όνομα του Μοτσενίγου σε έναν δρόμο της πόλεως. Λίγο καιρό αργότερα, μικροκομματικά συμφέροντα και, κυρίως, η παροιμιώδης άγνοια των ιθυνόντων για τα πολιτιστικά πράγματα, είχαν ως αποτέλεσμα την ανάκληση της απόφασης και την κατάργηση της νέας ονομασίας της συγκεκριμένης οδού. Το προσεκτικό μάτι του περαστικού, πάντως, μπορεί ακόμη να διακρίνει το όνομα του Μοτσενίγου στο υπόστρωμα της βιαστικά αντικατασταθείσας πινακίδας. Είθε κάποτε να υπάρξει η ελάχιστη σοβαρότητα στους διαχειριστές των κερκυραϊκών ζητημάτων.

Το έργο *Polytonous Homophony* του Χάρη Σοφοκλέους: Ένα αμάλγαμα τεχνικών σύνθεσης φασματικής, στοχαστικής και αλεατορικής μουσικής

Φώτης Μουσουλίδης

Εισαγωγή

Το έργο *Polytonous Homophony* του Χάρη Σοφοκλέους[1] γράφτηκε το 2012 και είχε αρχικά τον τίτλο *Cicada*. Η αρχική ενορχήστρωση ήταν για φλάουτο/πίκολο, κλαρινέτο, φαγκότο, πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και κρουστά. Στη διασκευή του έργου που έγινε το 2016, και πήρε τον τίτλο *Polytonous Homophony*, το φαγκότο και τα κρουστά παραλείφθηκαν.

Το συγκεκριμένο έργο είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, μια και χρησιμοποιεί ταυτόχρονα τεχνικές σύνθεσης φασματικής, στοχαστικής και αλεατορικής μουσικής. Το ηχητικό υλικό του έργου προέρχεται από τη φασματική ανάλυση ενός ηχητικού δείγματος τραγουδιού των τζιτζικιών. Η μακροδομή του έργου βασίζεται σε στοχαστικές διαδικασίες για την κατανομή των ηχητικών γεγονότων στον χρόνο και στον χώρο, και το εισαγωγικό μέρος (παρόλο που χρησιμοποιεί υλικό από τη φασματική ανάλυση του ηχητικού δείγματος) έχει αλεατορική φόρμα, ενώ και μέσα στο έργο εντοπίζονται στοιχεία αλεατορισμού.

Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό του Χάρη Σοφοκλέους, ο οποίος, στα περισσότερα έργα του, χρησιμοποιεί διαφορετικές και πολλές φορές αντίθετες τεχνικές σύνθεσης, με σκοπό να εξερευνήσει τα όρια στα οποία αυτές μπορούν να διασταυρωθούν σε ένα μουσικό έργο.

Ιστορικό πλαίσιο

Φασματική μουσική είναι η μουσική στην οποία χρησιμοποιείται υλικό που προέρχεται από τη φασματική ανάλυση ηχητικών δειγμάτων (μουσικών ήχων ή μη) και στον χειρισμό, τη διασύνδεση ή τη μετατροπή αυτού του υλικού. Η φασματι-

1 Ο Χάρης Σοφοκλέους (1977–) έχει διδακτορικό στην ηλεκτρονική σύνθεση από το πανεπιστήμιο Goldsmiths του Λονδίνου και είναι ο υπεύθυνος καθηγητής του κλάδου Creative Music Technology του πανεπιστημίου Λευκωσίας. Οι συνθέσεις του έχουν παρουσιαστεί σε αρκετές χώρες, συμπεριλαμβανομένων των ΗΠΑ, Ηνωμένο Βασίλειο, Τσεχική Δημοκρατία, Γερμανία, Αυστρία, Ελβετία, Τρινιντάντ και Τομπάγκο, και Κύπρο. Είναι, επίσης, μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Κέντρου Κυπρίων Συνθετών.

κή μουσική αναπτύχθηκε στις αρχές της δεκαετίας του ’70 κυρίως στο Παρίσι με την ομάδα *l’Itinéraire,* τα μέλη της οποίας βελτίωσαν τις τεχνικές της φασματικής μουσικής στο IRCAM. Η εισαγωγή του όρου «φασματική μουσική» πιστώνεται στον Hugues Dufourt το 1979. Σημαντικό ρόλο στη φασματική μουσική παίζει το στοιχείο του ηχοχρώματος, για αυτόν το λόγο, στο συνέδριο φασματικής μουσικής που έγινε στην Κωνσταντινούπολη το 2003, έγινε η πρόταση για επαναπροσδιορισμό του όρου «φασματική μουσική», έτσι ώστε να συμπεριλάβει οποιαδήποτε μουσική προβάλλει το ηχόχρωμα ως σημαντικό στοιχείο της δομής ή της γλώσσας.[2]

Στοχαστική μουσική ήταν το όνομα που έδωσε ο Ιάννης Ξενάκης το 1956 στη μουσική του, στην οποία χρησιμοποιούσε μαθηματικές διαδικασίες (θεωρία πιθανοτήτων) για τον υπολογισμό των διαφόρων παραμέτρων της μουσικής σύνθεσης (τονικό ύψος, διάρκειες, ταχύτητα γκλισάντι κτλ.). Ο όρος «στοχαστικός» γοήτευσε τον Ξενάκη λόγω της διττής σημασίας του, φιλοσοφικής και μαθηματικής. Από φιλοσοφική άποψη, συνδέεται με τον φιλοσοφικό «στοχασμό», ενώ στα μαθηματικά συνδέεται με τη θεωρία των πιθανοτήτων και χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Ελβετό Jakob Bernoulli σε σχέση με τη συμπεριφορά φαινομένων «μεγάλων αριθμών». Η θεωρία των «μεγάλων αριθμών», όπως αναπτύχθηκε από μεταγενέστερους επιστήμονες, εξηγεί ότι όσο πιο πολλά είναι κάποια φαινόμενα, τόσο περισσότερο τείνουν σε κάποιον συγκεκριμένο στόχο. Με αυτό το σκεπτικό, ο Ξενάκης κατευθύνθηκε σε μια «τυποποίηση» της μουσικής, με τη μαθηματική έννοια του όρου, εισάγοντας τον όρο «στοχαστική μουσική». Ο Ξενάκης χρησιμοποίησε διάφορα μαθηματικά εργαλεία από τη θεωρία πιθανοτήτων, όπως την κατανομή Poisson, τον νόμο των Maxwell-Boltzmann για τις κινητικές θεωρίες των αερίων, την κατανομή κατά Gauss, τον νόμο του Bernoulli για τους μεγάλους αριθμούς, τις Μαρκοβιανές αλυσίδες, τις τυχαίες διαδρομές (random walks) και την κίνηση Brown.

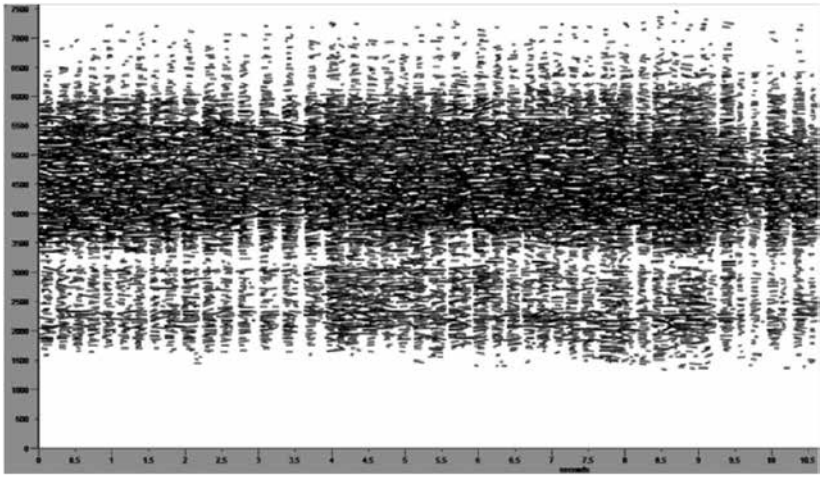
Αλεατορική μουσική (από τη λατινική λέξη “alea” που σημαίνει ζάρι) είναι η μουσική στην οποία ένα ή περισσότερα στοιχεία της σύνθεσης αφήνονται στην τύχη.[3] Έτσι, κάθε εκτέλεση μιας τέτοιας σύνθεσης μπορεί να διαφέρει σημαντικά κάθε φορά. Ο όρος έγινε γνωστός κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 μέσο διαλέξεων του Γερμανού φυσικού Werner Meyer-Eppler στο Darmstadt. Αλεατορικά στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε στα έργα των Charles Ives, Karlheinz Stockhausen, Witold Lutosławski, John Cage κ.ά.

2 Το ηχόχρωμα, ως ισότιμη παράμετρος με το τονικό ύψος, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο βιβλίο *Harmonielehre* (Θεωρία της αρμονίας) του Arnold Schoenberg το 1911, όπου και παρουσιάζεται αυτό που ο ίδιος ο Schoenberg ονόμασε «ηχοχρωματική μελωδία» (Klangfarbenmelodie).

3 Να επισημάνουμε πως, όταν αναφερόμαστε στον όρο «τύχη» σε σχέση με την αλεατορική μουσική, πρέπει να τονιστεί πως δεν χρησιμοποιούνται μαθηματικές φόρμουλες και, έτσι, δεν υπάρχει πραγματικά κάτι τυχαίο—με τη μαθηματική έννοια του όρου—αλλά κυρίως επιλογές του συνθέτη ή του εκτελεστή.

Φασματική επεξεργασία

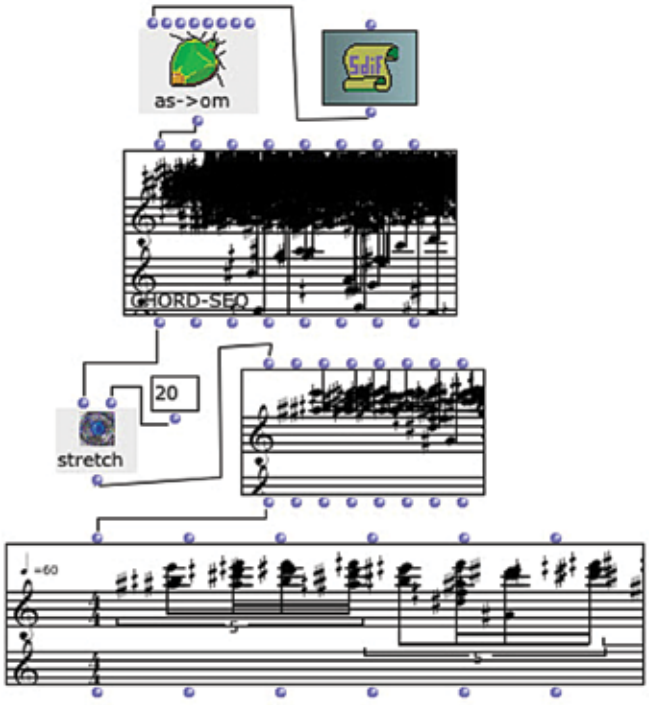
Το ηχητικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε στο έργο *Polytonous Homophony* προήλθε από την επεξεργασία ηχογραφήσεων τζιτζικιών που έκανε ο συνθέτης, μέσα στις οποίες ακούγονται τα τέσσερα από τα πέντε διαφορετικά είδη τραγουδιού των τζιτζικιών.[4] Χρησιμοποιήθηκε ένα ηχητικό δείγμα τριάντα δευτερολέπτων, το οποίο αναλύθηκε στο πρόγραμμα SPEAR και μετά μεταφέρθηκε στο OpenMusic ως αρχείο SDIF.



Παράδειγμα 1. Φασματική ανάλυση του ηχητικού δείγματος στην οποία βασίστηκε το *Polytonous Homophony*.

Η επεξεργασία του ηχητικού υλικού στο OM έγινε ως εξής: χρησιμοποιήθηκε αρχικά η λειτουργία stretch με πολλαπλασιαστή το 20, έτσι ώστε το αρχικό δείγμα των τριάντα δευτερολέπτων να γίνει δέκα λεπτά, καθώς και η λειτουργία voice για να παραχθεί μια γραμμική ρυθμική δομή (Παράδειγμα 2).

4 Charalampos Sophokleous, *Portfolio and Exegesis: Composing through a Spectral Scope*, διδακτορική διατριβή, Goldsmiths University of London, 2013, σ. 63.

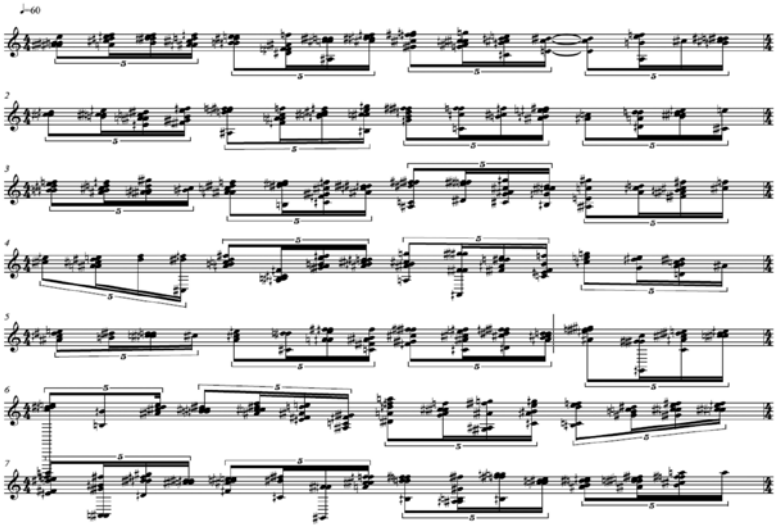


Παράδειγμα 2. Γραμμική ρυθμική δομή μέσω της λειτουργίας stretch στο OpenMusic.

Στο Παράδειγμα 3 φαίνεται η πρώτη σελίδα από τα αποτελέσματα που έδωσε το OM μετά από αυτήν την επεξεργασία.[5] Μπορούμε να προσέξουμε πως τα αποτελέσματα δίνουν μικροδιαστήματα (τέταρτα του τόνου), κάτι που χρησιμοποιείται και μέσα στο έργο σε όλα τα όργανα, εκτός από το πιάνο και το πίκολο φλάουτο. Η χρήση μικροδιαστημάτων είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό πολλών φασματικών συνθετών.

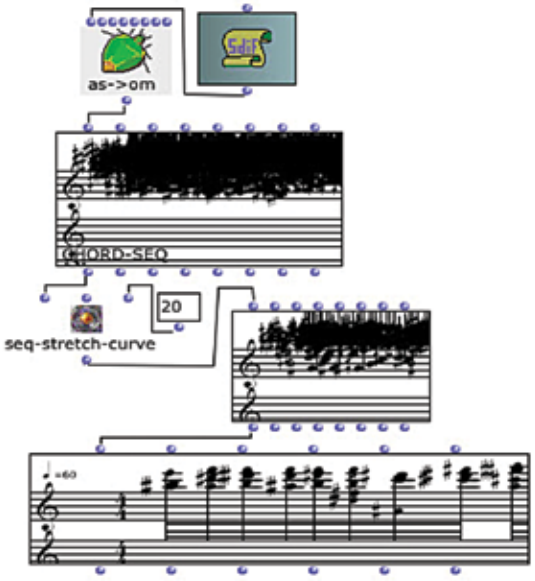
Η ανάλυση δίνει έναν χαρακτηριστικό ρυθμό με βάση τα πεντάηχα δέκατα έκτα, κάτι που, όπως θα δούμε παρακάτω, επίσης χρησιμοποιείται μέσα στο έργο.

5 Τα αποτελέσματα καταλαμβάνουν συνολικά έντεκα σελίδες.



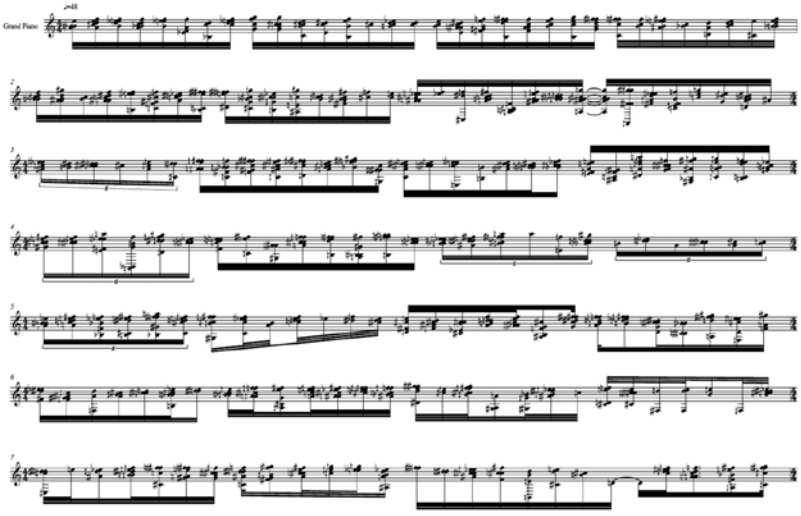
Παράδειγμα 3. Πρώτη σελίδα αποτελεσμάτων της γραμμικής ρυθμικής δομής όπως δόθηκαν από το OpenMusic.

Χρησιμοποιήθηκε επίσης η λειτουργεία Seq-stretch-curve με πολλαπλασιαστή το 20, για να παραχθεί μια μη γραμμική ρυθμική δομή (Παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 4. Μη γραμμική ρυθμική δομή μέσω της λειτουργίας Seq-stretch-curve στο OpenMusic.

Τα δύο αποτελέσματα μεταφέρθηκαν τρεις οκτάβες πιο χαμηλά και έγινε μείωση της πολυφωνίας τους στους πέντε πιο δυνατούς σε ένταση αρμονικούς μέσω της λειτουργείας npoly (Παράδειγμα 5).



Παράδειγμα 5. Πρώτη σελίδα αποτελεσμάτων της μη γραμμικής ρυθμικής δομής όπως δόθηκαν από το OpenMusic.

Στοχαστική μέθοδος και μακροδομή του έργου

Η έμπνευση για τη μακροδομή του έργου προήλθε από το βιβλίο *Formalized Music* του Ιάννη Ξενάκη. Εκεί ο Ξενάκης περιγράφει τους στοχαστικούς νόμους, όπως μπορούν να βρεθούν στη φύση, ως εξής:

> Κι άλλοι δρόμοι, όμως, οδηγούν επίσης στο ίδιο στοχαστικό σταυροδρόμι. Πρώτα απ' όλα, φυσικά συμβάντα όπως τα χτυπήματα από το χαλάζι ή από τη βροχή σε σκληρές επιφάνειες ή ακόμη το τραγούδι των τζιτζικιών σε ένα χωράφι το κατακαλόκαιρο. Αυτά τα συνολικά ηχητικά συμβάντα αποτελούνται από χιλιάδες μεμονωμένους ήχους, το πλήθος των οποίων δημιουργεί ένα νέο ηχητικό συμβάν σε επίπεδο συνόλου.[6]

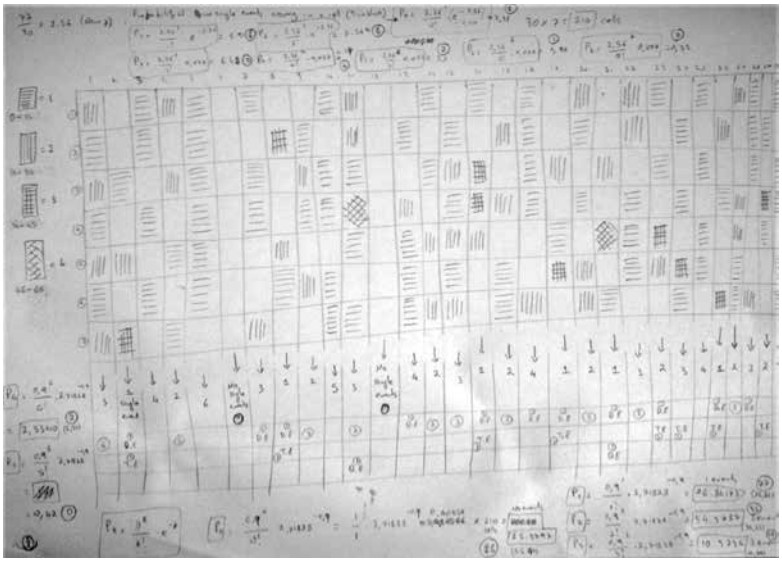
Εμπνεόμενος από το παραπάνω χωρίο, αλλά και τη μέθοδο σύνθεσης του έργου *Achorripsis* του Ιάννη Ξενάκη, ο Χάρης Σοφοκλέους χρησιμοποιεί τους ίδιους στοχαστικούς νόμους—δηλαδή, την κατανομή Poisson[7]—που χρησιμοποίησε και

6 Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*, Pendragon Press, New York 1992, σ. 8–9.

7 Κατανομή Poisson, δηλαδή, $P_{(\lambda)}(X=k)=\frac{\lambda^k}{k!}e^{-\lambda}$, ονομάζεται μια διακριτή συνάρτηση

ο Ξενάκης για την κατανομή των ηχητικών γεγονότων στο χώρο και το χρόνο.

Το έργο—αν αφαιρέσουμε την αρχική αλεατορική εισαγωγή που θα αναλύσουμε στη συνέχεια—έχει διάρκεια δέκα λεπτών και για τη μακροδομή ο Σοφοκλέους δημιουργεί ένα πίνακα από τριάντα στήλες και επτά οριζόντιες γραμμές (Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6. Χειρόγραφος πίνακας κατανομής γεγονότων του έργου *Polytonous Homophony*.

Οι οριζόντιες γραμμές αντιπροσωπεύουν τα μουσικά όργανα του έργου. Κάθε στήλη αντιπροσωπεύει πέντε μέτρα των τεσσάρων τετάρτων και, αφού η αρχική ταχύτητα του έργου έχει οριστεί στα 60 bpm, αυτό σημαίνει πως κάθε στήλη διαρκεί είκοσι δευτερόλεπτα. Χρησιμοποιώντας την κατανομή Poisson και ακολουθώντας τη μέθοδο που χρησιμοποίησε ο Ξενάκης στο έργο *Achorripsis*, ο Σοφοκλέους υπολογίζει ποιες και πόσες στήλες έχουν ένα, δύο, τρία ή τέσσερα ηχητικά γεγονότα. Ο συνθέτης όρισε πως το ένα ηχητικό γεγονός αντιστοιχεί με ένα μέσο όρο σαράντα ήχων σε κάθε πέντε μέτρα, δύο ηχητικά γεγονότα αντιστοιχούν με μέσο όρο ογδόντα ήχων σε κάθε πέντε μέτρα, τα τρία ηχητικά γεγονότα με μέσο

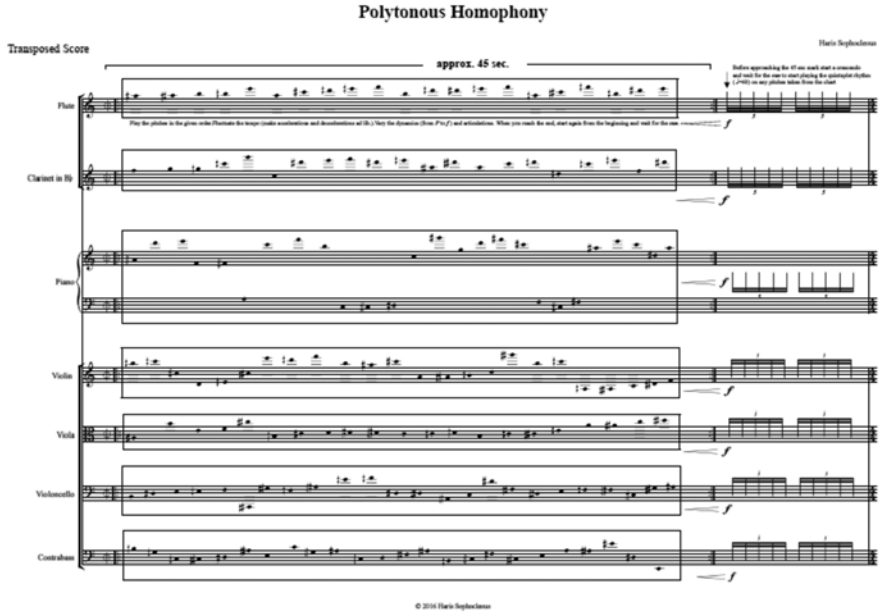
κατανομής, η οποία εκφράζει την πιθανότητα ενός δεδομένου αριθμού γεγονότων που συμβαίνουν σε ένα σταθερό διάστημα χρόνου ή/και χώρου, αν αυτά τα γεγονότα συμβαίνουν με έναν γνωστό μέσο ρυθμό και είναι ανεξάρτητα από το χρονικό διάστημα από την τελευταία περίπτωση. Ανήκει στη θεωρία πιθανοτήτων και ήταν η μαθηματική φόρμουλα που χρησιμοποίησε ο Ξενάκης στο έργο *Achorripsis* για τον υπολογισμό των ηχητικών γεγονότων στο έργο. Χρησιμοποιήθηκε επίσης στη σειρά έργων *ST* για τον υπολογισμό της πυκνότητας των ηχητικών μαζών.

όρο εκατόν είκοσι ήχων σε κάθε πέντε μέτρα και τα τέσσερα ηχητικά γεγονότα με μέσο όρο εκατόν εξήντα ήχων σε κάθε πέντε μέτρα. Με αυτόν τον τρόπο, ορίζεται ο μέσος όρος ηχητικών γεγονότων ανά μέτρο καθώς και τα μουσικά όργανα τα οποία τα εκτελούν.

Στο έργο *Achorripsis*, ο Ξενάκης ορίζει το λ=0.6,[8] κάτι που δεν εξυπηρετεί το συγκεκριμένο έργο, στο οποίο χρειάζεται πιο πυκνή υφή, για αυτό ορίστηκε ως λ=0.9 από τον συνθέτη. Επίσης, ο Ξενάκης χρησιμοποιεί την κατανομή Poisson για να υπολογίσει τον χρόνο μεταξύ των ηχητικών γεγονότων και την ταχύτητα των γκλισάντι, κάτι που δεν χρειάζεται στο συγκεκριμένο έργο, αφού τα τονικά ύψη και ο ρυθμός προκύπτουν από τη φασματική ανάλυση.

Αλεατορισμός

Το έργο ξεκινά με μια ανοιχτή αλεατορική φόρμα, η οποία είναι αντίθετη με τις αρχές της στοχαστικής και φασματικής μουσικής (Παράδειγμα 7).[9]



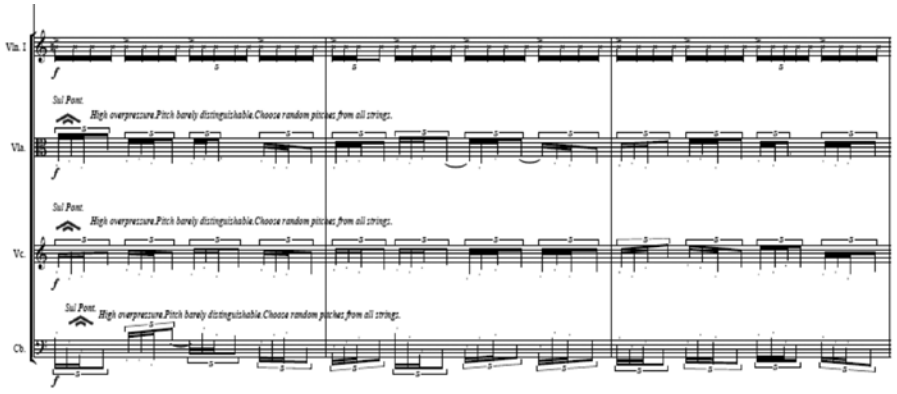
Παράδειγμα 7. Πρώτη σελίδα του έργου *Polytonous Homophony*.

8 Στην κανονομή Poisson, λ είναι η μέση τιμή αριθμού εμφανίσεων ενός γεγονότος, οι οποίες είναι ανεξάρτητες της τελευταίας χρονικής στιγμής εμφάνισης του γεγονότος.

9 Τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται προέρχονται από την παρτιτούρα του έργου βλ. http://harissophocleous.com/Papers.html. Τα αποτελέσματα της επεξεργασίας από το πρόγραμμα OpenMusic δόθηκαν στον γράφοντα από τον συνθέτη.

Ο συνθέτης δίνει στους εκτελεστές συγκεκριμένα τονικά ύψη, τα οποία προέρχονται από τις συγχορδίες που προέκυψαν από τη φασματική ανάλυση του ηχητικού υλικού, και τους καλεί να αυτοσχεδιάσουν βασισμένοι σε αυτά. Οι οδηγίες που δίνει είναι πως τα τονικά ύψη πρέπει να παιχτούν με τη σειρά, ενώ αφήνει ελεύθερο τον κάθε εκτελεστή να κάνει εναλλαγές στην ταχύτητα και την ένταση. Το μέρος αυτό επαναλαμβάνεται μέχρι ο εκτελεστής του βιολιού να δώσει σήμα για να προχωρήσουν.

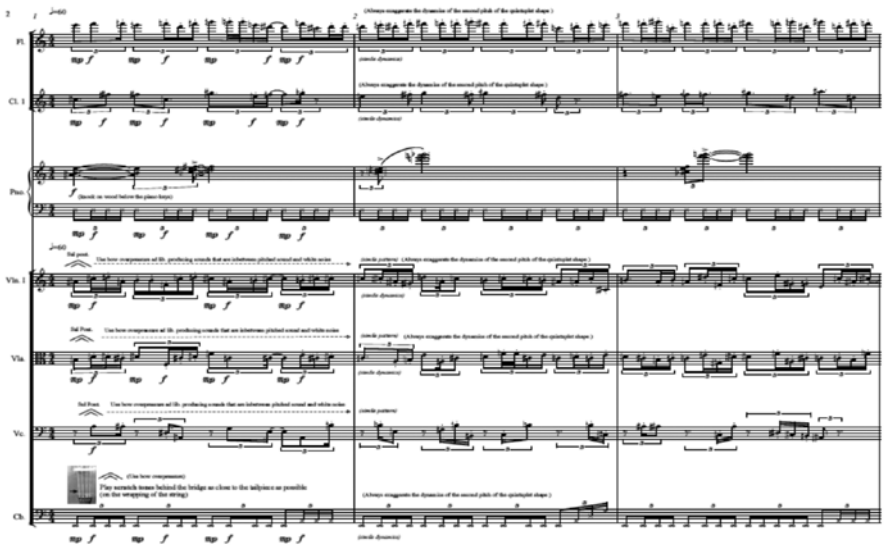
Στοιχεία αλεατορικής μουσικής εμφανίζονται επίσης στα μέτρα 91–100, όπου ο συνθέτης ζητά από τα έγχορδα να παίξουν επιλέγοντας τυχαίους ήχους από όλες τις χορδές (Παράδειγμα 8). Και οι δύο αυτές τεχνικές είναι τυπικά παραδείγματα αλεατορικών τεχνικών σύνθεσης μουσικής.



Παράδειγμα 8. Στοιχεία αλεατορισμού στο μέρος των εγχόρδων, μ. 96–98.

Το έργο

Στα μέτρα 1–151, ο πίνακας κατανομής γεγονότων είναι πλέον υπεύθυνος για τη δομή της σύνθεσης, δηλαδή, για το ποια όργανα παίζουν και πόσους ήχους ανά μέτρο θα εκτελέσουν (Παράδειγμα 9).



Παράδειγμα 9. *Polytonous Homophony*, μ. 1–3.

Τα τονικά ύψη που χρησιμοποιούνται προέρχονται από τη γραμμική και τη μη γραμμική ανάλυση του ηχητικού δείγματος, οι οποίες, κάποιες φορές, χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα. Όπως αναφέρει και ο συνθέτης,[10] αυτή η τεχνική δημιουργεί αυτό που ονομάζουμε μετρικό κανόνα, μια τεχνική τυπική στην Αναγέννηση αλλά και σε συνθέτες του 20ου αιώνα, όπως π.χ. στον Αμερικανό συνθέτη Conlon Nancarrow.

Όπου υπάρχει μονό ηχητικό γεγονός (το οποίο, όπως προαναφέραμε, αντιστοιχεί σε μέσο όρο σαράντα ήχων ανά πέντε μέτρα ή οκτώ ήχων ανά μέτρο), ο Σοφοκλέους ακολουθεί μια διαδικασία στην οποία μειώνει τους ήχους του αρχικού δείγματος, για να ταιριάξουν με τα αποτελέσματα του πίνακα διανομής (Παραδείγματα 10 και 11). Βλέπουμε πως ο συνθέτης κάνει επιλογή από τις νότες που δίνει η φασματική ανάλυση, χωρίς όμως να αλλάζει το χαρακτηριστικό πεντάηχο ρυθμικό σχήμα που κυριαρχεί στο έργο.

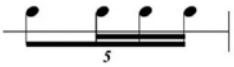
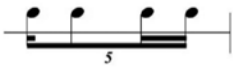
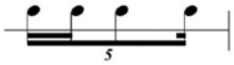
Παράδειγμα 10. Μέρος του τσέλου μ. 14, αρχικό αποτέλεσμα.

10 Sophokleous, ό.π., σ. 68.

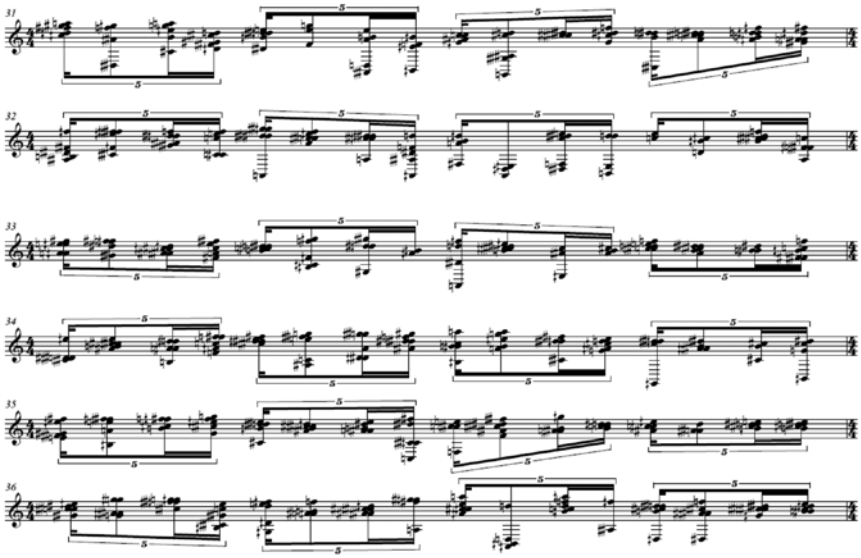
Παράδειγμα 11. Μέρος του τσέλου μ. 14, αποτέλεσμα μετά από μείωση.

Από τη φασματική ανάλυση φαίνεται πως υπάρχει μια μετατόπιση του πεντάηχου: έτσι, από το μέτρο 31, προστίθεται ένα δέκατο έκτο στην αρχή του πεντάηχου ρυθμού, ενώ από το μέτρο 56, προστίθενται δύο δέκατα έκτα (Πίνακας 1).

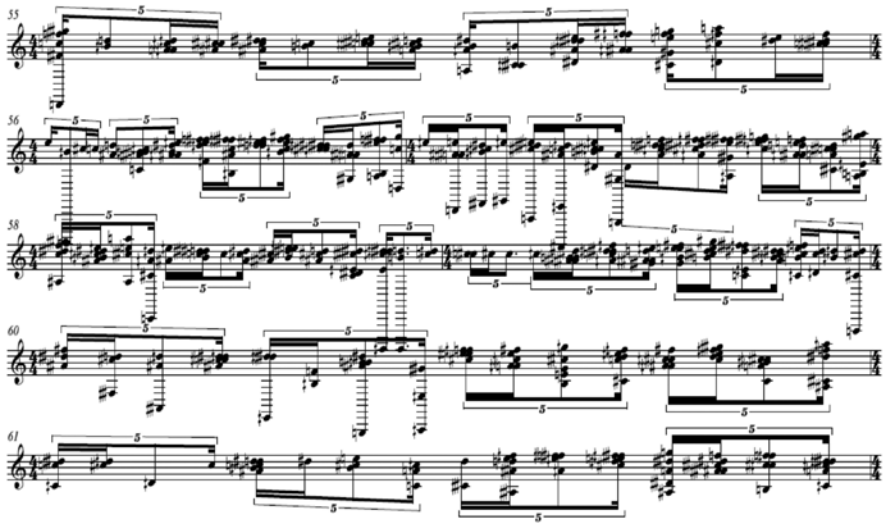
Πίνακας 1. Μετατόπιση πεντάηχου ρυθμού.

μμ. 1-30	
μμ. 31-54	
μμ. 56 - 151	

Αυτό μπορούμε να το δούμε στα Παραδείγματα 12 και 13, όπου βλέπουμε πως η γραμμική ανάλυση δίνει τη μετατόπιση του πεντάηχου ρυθμικού σχήματος όπως, αυτή χρησιμοποιείται και μέσα στο έργο.



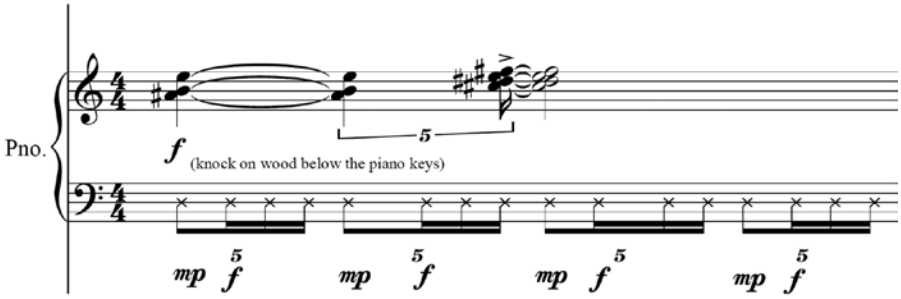
Παράδειγμα 12. Γραμμική ανάλυση των μ. 31–36.



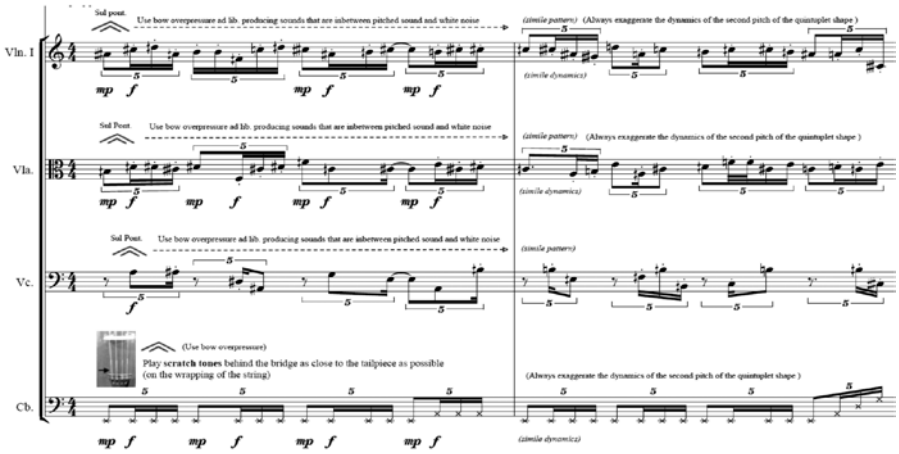
Παράδειγμα 13. Γραμμική ανάλυση των μ. 55–61.

Ηχόχρωμα

Στο έργο χρησιμοποιούνται αρκετές τεχνικές για να παραχθούν ηχοχρώματα πέραν των συνηθισμένων. Έτσι, στην πρώτη σελίδα (Παράδειγμα 9) βλέπουμε να υπάρχουν οδηγίες για «χτυπήματα του ξύλου κάτω από τα πλήκτρα του πιάνου» (Παράδειγμα 14) ή για γρατζουνίσματα της χορδής του κοντραμπάσου (scratch tone) πίσω από τη γέφυρα ή και για περισσότερη πίεση στο δοξάρι (Παράδειγμα 15).

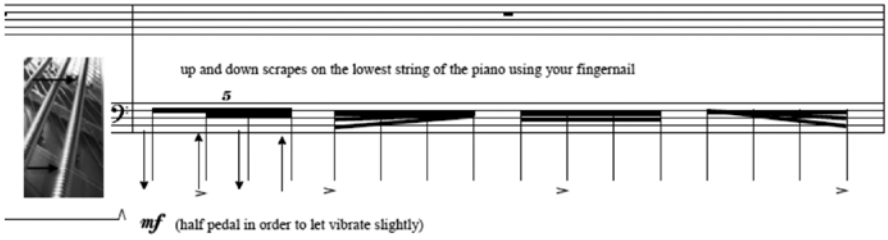


Παράδειγμα 14. Ηχοχρωματικές τεχνικές στο μέρος του πιάνου, μ. 1.



Παράδειγμα 15. Ηχοχρωματικές τεχνικές στο μέρος των εγχόρδων, μ. 1–2.

Στο μέτρο 27 υπάρχει οδηγία στον εκτελεστή πιάνου για παραγωγή scratch tones με το νύχι του πάνω στη χαμηλότερη χορδή του πιάνου (Παράδειγμα 16). Η ίδια οδηγία υπάρχει και στο μέτρο 57 και στο μέτρο 105.

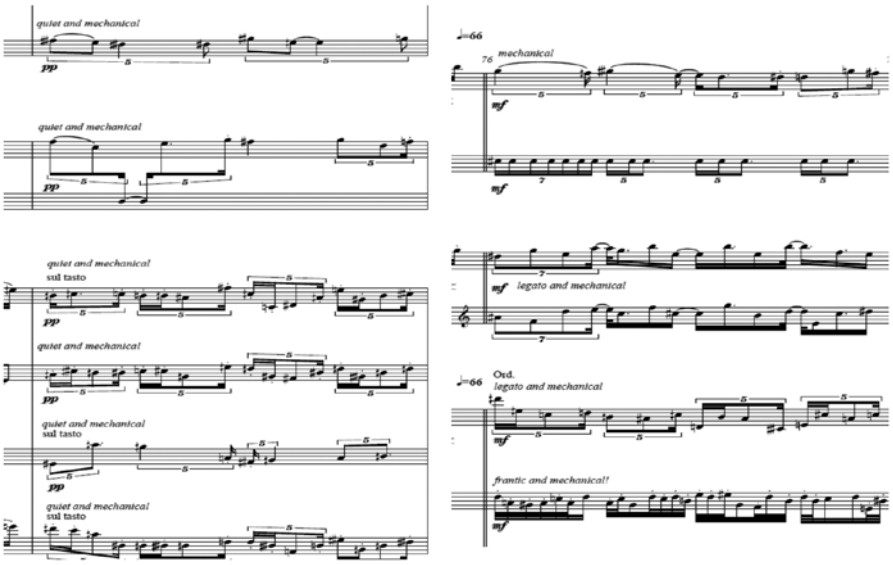


Παράδειγμα 16. Οδηγία για παραγωγή scratch tone στο μέρος του πιάνου, μ. 27.

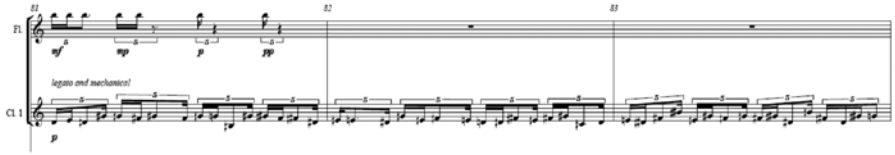
Τα σημεία αυτά, σύμφωνα με τον Χάρη Σοφοκλέους, είναι τα σημεία στα οποία η κατανομή Poisson έδωσε μηδενικά αποτελέσματα, δηλαδή, αν ο συνθέτης ακολουθούσε ακριβώς τα αποτελέσματα του πίνακα διανομής γεγονότων, είναι σημεία στα οποία θα έπρεπε να μην έχουμε κανένα ηχητικό γεγονός. Ο Σοφοκλέους εισαγάγει τους συγκεκριμένους ήχους για να σηματοδοτήσουν αυτά τα σημεία του έργου.[11]

Βλέπουμε επίσης, σε πολλά σημεία του έργου, να εμφανίζεται η οδηγία προς τους εκτελεστές να παίξουν «μηχανικά», έτσι ώστε να διατηρήσουν το «ύφος» του τραγουδιού των τζιτζικιών (Παραδείγματα 17 και 18).

11 Συνέντευξη του Χάρη Σοφοκλέους με τον γράφοντα.



Παράδειγμα 17. Οδηγίες για «μηχανική» εκτέλεση, μ. 71 (αριστερά) και μ. 76 (δεξιά).



Παράδειγμα 18. Οδηγίες για «μηχανική» εκτέλεση, μ. 81.

Η οδηγία αυτή εμφανίζεται σε διάφορα όργανα στα μέτρα 36, 71, 76, 81, 106, 11, 116, 121 και 126.

Υπάρχουν αρκετές εναλλαγές στην ταχύτητα (tempo) του έργου (Πίνακας 2). Η συνολική διάρκεια του έργου είναι περίπου δέκα λεπτά (χωρίς να υπολογίσουμε την αλεατορική εισαγωγή).

Πίνακας 2. Εναλλαγές ταχύτητας στο έργο.

Μέτρα	**Ταχύτητα (θ =)**
1–35	60
36–40	48
41–45	90
46–75	72
76–100	66
101–105	76
106–145	60
146–151	72

Επίλογος

Είναι εξαιρετικά δύσκολο για τον ακροατή να ακούσει και να αντιληφθεί τα μεμονωμένα ηχητικά γεγονότα μέσα στη συγκεκριμένη σύνθεση. Ο Χάρης Σοφοκλέους αναφέρει πως κάθε κλάστερ μπορεί να θεωρηθεί ως ένας κόκκος άμμου. Αναφέρει επίσης πως «υπάρχει ένα σημείο από το οποίο σταματούμε να αντιλαμβανόμαστε τα μεμονωμένα γεγονότα ως τέτοια και τα αντιλαμβανόμαστε ως σύνολο».[12] Η συγκεκριμένη ιδέα εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1954 από τον Ιάννη Ξενάκη στο περίφημο άρθρο του «Η κρίση της σειραϊκής μουσικής», το οποίο οδήγησε στην εισαγωγή των πιθανοτήτων στη μουσική σύνθεση και στη γέννηση της στοχαστικής μουσικής:

> Η γραμμική πολυφωνία αυτοκαταστρέφεται με τη σημερινή της πολυπλοκότητα. Το άκουσμά της στην πραγματικότητα είναι ένας σωρός φθόγγων σε ποικίλες τονικές εκτάσεις. Η τεράστια πολυπλοκότητα εμποδίζει την ακρόαση να παρακολουθήσει τη γεμάτη σύγχυση διαπλοκή των γραμμών και έχει ως μακροσκοπικό αποτέλεσμα ένα άλογο και τυχαίο διασκορπισμό των ήχων σε όλη την έκταση του ηχητικού φάσματος. Συνεπώς υπάρχει αντίφαση μεταξύ του γραμμικού πολυφωνικού συστήματος και του ακούσματος, το οποίο είναι επιφάνεια, μάζα. Τούτη η σύμφυτη στην πολυφωνία αντίφαση θα εξαφανιστεί όταν ανεξαρτητοποιηθούν πλήρως οι ήχοι. Πράγματι, καθώς θα είναι πλέον ενεργοί, αυτό το οποίο θα μετράει θα είναι ο στατιστικός μέσος όρος των μεμονωμένων καταστάσεων μετασχηματισμού των συνιστωσών σε μία δεδομένη στιγμή.[13]

Ο ίδιος ο συνθέτης, σε σχέση με τη μίξη τεχνικών στο έργο αλλά και τη φιλοσοφία του, αναφέρει:

> Ζούμε σε μια εποχή που η μετατόπιση προς ένα μεταμοντέρνο έδαφος είναι εμφανής. Βλέπουμε την κατάρρευση της ιεραρχικής διάκρισης ανάμεσα στην υψηλή και δημοφιλή τέχνη, μια εκλεκτική ανάμειξη αισθητικών κωδικών, μια νοσταλγία του παρελθόντος, μια παιχνιδιάρικη και ειρωνική στάση, ένα θόλωμα μεταξύ της επιστήμης και της μη επιστήμης και μια αναδιάρθρωση της γνώσης. Υπάρχει μια μετα-ιστορική προσέγγιση του παρελθόντος, ένας πλουραλισμός που χαρακτηρίζεται από μια στιλιστική ποικιλομορφία, μια ανάλυση των γενικών στιλιστικών κανόνων που οδηγούν στον εορτασμό της διαφορετικότητας.
>
> Πώς μπορεί ένας συνθέτης του 21ου αιώνα να αντιμετωπίσει αυτό το με-

12 Sophokleous, ό.π., σ. 69.

13 Iannis Xenakis, "La crise de la musique sérielle", *Gravesaner Blätter* 1, 1954. Εδώ από το Ιάννης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Ψυχογιός, Αθήνα 2001, σ. 53–57.

> ταμοντέρνο έδαφος; Μπορεί ο συνθέτης να διατηρήσει την ατομικότητά του; Μπορεί να κατασκευάσει τους δικούς του αισθητικούς κώδικες; Ο συνθέτης πρέπει να διατυπώσει μια υβριδική αισθητική θεωρία που αγκαλιάζει τα πιο βαθιά του συναισθήματα, το ακαδημαϊκό και πολιτιστικό του υπόβαθρο με τις συνεχώς μεταβαλλόμενες επιρροές του και επιστημονικές σκέψεις. Με άλλα λόγια, να είναι εκλεκτικός και αυτό είναι που με χαρακτηρίζει.[14]

Όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από το πρότυπο του συνθέτη-μεγαλοφυία, τόσο πιο δύσκολο γίνεται για τον κάθε συνθέτη να διατηρήσει την ατομικότητά του και να βρει νέους τρόπους έκφρασης. Η μίξη τεχνικών σύνθεσης δεν είναι κάτι ασυνήθιστο στον 21ο αιώνα, όμως η μίξη των συγκεκριμένων τεχνικών είναι σπάνια (και πιθανόν μοναδική). Ο Σοφοκλέους, στο συγκεκριμένο έργο, παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα συνθετική ιδέα, αλλά και διατυπώνει αρκετά από τα φιλοσοφικά ερωτήματα και προβληματισμούς που αντιμετωπίζουν οι συνθέτες του 21ου αιώνα.

Όπως επισημαίνει και ο ίδιος ο Σοφοκλέους,[15] αρκετοί συνθέτες φασματικής μουσικής θα διαφωνούσαν με τη χρήση στοχαστικών τεχνικών και το γεγονός πως ο πίνακας διανομής καθορίζει τη δομή του έργου, αλλά αυτό δεν επηρεάζει το μουσικό αντικείμενο.[16] Κατά μια έννοια, μέσα στο συγκεκριμένο έργο ο φυσικός κόσμος ανακατασκευάζεται χρησιμοποιώντας μοντέλα, τα οποία είναι «πόρτες για τη χρήση οποιουδήποτε παρατηρήσιμου φαινομένου ως γεννήτορας μουσικής».[17]

14 Συνέντευξη του Χάρη Σοφοκλέους στον γράφοντα.

15 Sophokleous, ό.π., σ. 69.

16 Μια σύντομη μουσική «οντότητα» που παραμένει αναγνωρίσιμη μετά τη διαμόρφωσή της από διάφορες μουσικές παραμέτρους. Ορισμός από Tristan Murail & Rosallie Hirs, "Interview with Tristan Murail, April 10, 2007", στο: Rozalie Hirs & Bob Gilmore (επιμ.), *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*, IRCAM/Editions Delatour, Paris 2009, σ. 47.

17 Simon Emmerson, *Living Electronic Music*, Ashgate, Aldershot 2007, σ. 53–59.

“Mentre vaga Angioletta”: Ζωγραφίζοντας το τραγούδι μέσα στο τραγούδι Μια μουσική μεταμόρφωση[1]

Έλενα Κρασάκη

Mentre vaga Angioletta ogn’anima gentil cantando alletta, corre il mio core e pende tutto dal suon del suo soave canto; e non so come intanto musico spirto prende fauci canore e seco forma e finge, per non usata via, garula e maestrevol armonia.	Ενόσω ο γοητευτικός άγγελος θέλγει με το τραγούδισμά του κάθε ευγενική ψυχή, η καρδιά μου τρέχει και ολάκερη κρεμιέται από τον ήχο του γλυκού τραγουδιού. Και δεν ξέρω πώς στο μεταξύ το σαγόνι της τραγουδίστριας μετατρέπεται σε μουσικό πνεύμα και σχηματίζει με έναν παράξενο τρόπο μια εξαίσια και θαυμαστή αρμονία.
Tempra d’arguto suon pieghevol voce, e la volve e la spinge, con rotti accenti e con ritorti giri, qui tarda e là veloce; e tall’hor mormorando in basso e mobil suono e alternando fughe e reposi e placidi respiri, hor la sospende e libra, hor la preme, hor la frange, hor la raffrena, hor la saetta e vibra, hor in giro la mena, quando con modi tremoli e vaganti, quando fermi e sonanti.	Πλάθει με απολαυστικό τρόπο μια φωνή ευέλικτη, που την περιστρέφει και την ωθεί με κοφτούς τονισμούς και περίπλοκα γυρίσματα, πότε αργά και πότε γρήγορα· πότε ψιθυριστά με χαμηλόφωνο και ευκίνητο ήχο πότε εναλλάσσοντας γρήγορες φράσεις με παύσεις και γαλήνιες αναπνοές, πότε τη μαζεύει και την ελευθερώνει, πότε την πιέζει, τώρα τη σπάει, τώρα την συγκρατεί, πότε την εκτοξεύει και τη δονεί, πότε τη στροβιλίζει πότε με τρόπους τρεμάμενους και περιπλανώμενους, πότε με τρόπο σταθερό και ηχηρό.
Così cantando e ricantando il core, o miracol d’amore, e’ fatto un usignolo, e spiega già per non star meco il volo	Έτσι λοιπόν τραγουδώντας ξανά και ξανά η καρδιά, ω θαύμα του έρωτα, φτιάχνει ένα αηδόνι, που ήδη ανοίγει τα φτερά του για να αφήσει τη θλίψη πίσω του.[2]

Με αυτά τα λόγια ο Giovanni Battista Guarini περιγράφει μια σκηνή μουσικής εκτέλεσης αντλημένη, σχεδόν σίγουρα, από την αυλή των Este και το περίφημο

1 Η εργασία αυτή έχει παρουσιαστεί στα αγγλικά στο *6th Annual Indiana University Jacobs School of Music Historical Performance Conference*, 14–16/05/2021, υπό τον τίτλο: “The Six Musical Settings of Guarini’s Poem ‘Gorga di Cantatrice’: a Musical Transformation”.

2 Battista Guarini, *Rime*, φ. 130v–131 [madrigal cxlv], Giovanni Battista Ciotti, Βενετία 1598. Η απόδοση του ποιήματος στα ελληνικά έγινε από τη συγγραφέα.

Concerto delle donne di Ferrara.[3] Το ποίημά του με τον παράξενα εύγλωττο τίτλο "Gorga di cantatrice" (Ο λαιμός της τραγουδίστριας) γράφτηκε κατά πάσα πιθανότητα στη Ferrara το 1581 κι εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1585.[4] Το ποίημα (Εικόνα 1) αποτελεί μια απόπειρα καταγραφής και αποτύπωσης του δεξιοτεχνικού διανθισμένου τραγουδιού και της ευχαρίστησης που αυτό προκαλούσε, μιας ευχαρίστησης που απολάμβαναν, ωστόσο, μόνο οι ακροατές-μύστες της musica secreta (της «μυστικής μουσικής» που, όπως μαρτυρά ο τίτλος, ήταν προορισμένη για λίγους κι εκλεκτούς).[5] Δεν είναι η πρώτη φορά που ποιητής υμνεί τους τραγουδιστές και την τέχνη τους˙ το δεξιοτεχνικό τραγούδι που χαρακτήρισε τη μεταβατική εποχή του περάσματος από την prima στη seconda pratica υμνήθηκε από αρκετούς ποιητές (όπως ο Cesare Rinaldi[6] και ο Torquato Tasso[7]), ενώ η τέχνη του μαδριγαλιού και της μουσικής απεικόνισης (word painting) έδωσαν τη δυνατότητα για ηχητική αποτύπωση της δεξιοτεχνίας αυτής καθαυτής. Ο Guarini, ωστόσο, δεν στέκεται απλά σε μια εξύμνηση της μουσικής πράξης, ούτε εστιάζει το ενδιαφέρον μόνο στον τραγουδιστή, αλλά επιχειρεί να παρουσιάσει και την επίδραση που έχει το τραγούδι στον ακροατή. Κάνει ένα βήμα έξω από τον πίνακα που ζωγραφίζει λεκτικά (τραγουδίστρια-ακροατής) και βάζει στο κάδρο και τον αναγνώστη/ακροατή του ποιήματος, προσπαθώντας να αναπαραστήσει, σχεδόν κατοπτρικά, τη μουσική εμπειρία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ακρόαση παρουσιάζεται όχι μόνον ως παθητική απόλαυση, αλλά και ως ιδιωτική ενεργή συμμετοχή

3 Tim Carter, "Printing the 'New Music'" στο: Kate van Orden (επιμ.), *Music and the Cultures of Print*, Critical and Cultural Musicology 1, Garland, Νέα Υόρκη 2000, σ. 3–38 και σ.12. Σύμφωνα με τη Vania del Maldé, το ποίημα είναι αφιερωμένο στη Laura Preverara, αποδέκτη κι άλλων ποιημάτων γραμμένων προς τιμήν της. Βλ. Vania del Maldé, "Battista Guarini" στο: Segre Cesare & Donatella Martinelli (επιμ.), *Testi nella storia: La letteratura Italiana dalle origini al Novecento*, τόμ. II, Bruno Mondadori, Μιλάνο 1992, σ. 702–735.

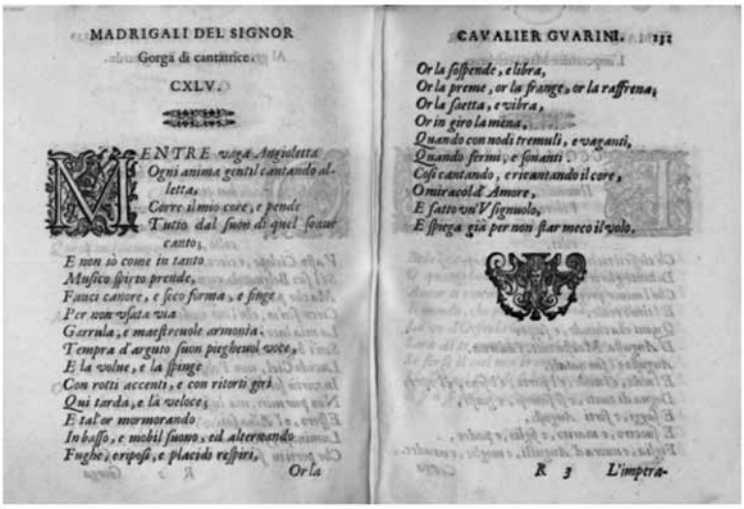
4 Πρώτη έκδοση του ποιήματος στην ανθολογία Cesare Caporali (επιμ.), *Le piacevoli rime*, Pietro Tini, Μιλάνο 1585. Ακολουθούν επανεκδόσεις με τον τίτλο *Rime piacevoli* (Giacomo Corsetti, Βενετία 1588˙ Benedetto Mamarello, Φερράρα 1590˙ Giovanni Battista Bonfadino, Βενετία 1592˙ Marc'Antonio Bonibelli, Βενετία 1595) καθώς και μια ανώνυμη με τον τίτλο *Della nova scelta di rime di diversi eccellenti scrittori*, Antonio Guerino e Compagno, Κασαλματζιόρε 1590.

5 Σχετικά, βλ. Laurie Stras, "Introduction: Musica Secreta", στο: *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2020, σ. 1–12. Επίσης, βλ. Timothy A. Collins. "Musica Secreta Strumentali: The Aesthetics and Practice of Private Solo Instrumental Performance in the Age of Monody (ca. 1580–ca. 1610)", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35/1, Ιούνιος 2004, σ. 47–62, https://www.jstor.org/stable/30032135.

6 Cesare Rinaldi, *Rime del sig. Cesare Rinaldi*, Mascheroni, Μπολόνια 1619.

7 Torquato Tasso, "Sopra la voce del Brancaccio", στο: Angelo Solerti (επιμ.), *Le rime di Torquato Taso*, *Collezione di opere inedite o rare*, v. 77–80, Romagnoli-dall'Acqua, Μπολόνια 1898–1902.

συναισθηματικής μεταμόρφωσης.[8]


MADRIGALI DEL SIGNOR
Gorgà di cantatrice.
CXLV.
MENTRE vaga Angioletta
Ogni anima gentil cantando al-
letta,
Corre al mio core, e prende
Tutto dal suon di quel soaue
canto,
E non sò come in tanto
Musico spirto prende,
Fauci canore, e seco firma, e finge
Per non vsata via
Garrula, e maestrevole armonia,
Tempra d'arguto suon pieghevol voce,
E la volue, e la spinge
Con rotti accenti, e con ritorti giri
Qui tarda, e là veloce;
E tal'or mormorando
In basso, e mobil suono, ed alternando
Fughe, e ripose, e placidi respiri,
Or la
CAVALIER GVARINI. 111
Or la sospende, e libra,
Or la preme, or la frange, or la raffrena,
Or la saetta, e vibra,
Or in giro la mena,
Quando con nodi tremuli, e vaganti,
Quando fermi, e souranti
Così cantando, e incantando il core,
O miracol d'Amore,
E fatto un V signuolo,
E spiega già per non star meco il volo.
R 3 L'impra-

Εικόνα 1. Giovanni Battista Guarini "Mentre vaga Angioletta" (*Rime piacevoli*, Benedetto Mamarello, Φερράρα 1590).

Το ποίημα του Guarini μελοποιήθηκε από έξι συνθέτες. Ο τρόπος με τον οποίο επιλέγουν να συνδιαλλαχθούν με το ποιητικό κείμενο και να ενσωματώσουν τη μουσική σε αυτό αποτελεί μια πολύτιμη πηγή πληροφοριών. Πρόκειται, συν τοις άλλοις, για μια γλαφυρή αποτύπωση και μαρτυρία των δραματικά γρήγορων αλλαγών που συνέβησαν στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα και που οδήγησαν αναπόφευκτα στη γέννηση των νέων συνθετικών ιδιωμάτων της seconda pratica αλλά και στην ενσωμάτωση στο νέο ύφος παλαιότερων εκτελεστικών και συνθετικών πρακτικών, όπως το μονωδικό δεξιοτεχνικό τραγούδι. Όλα αυτά τα μουσικά ιδιώματα και οι πρακτικές, αν και αποτυπώθηκαν σε χαρτί πρώτη φορά στις αρχές του 17ου αιώνα, υπήρχαν στην εκτελεστική πρακτική από νωρίτερα, όπως μαρτυρούν χειρόγραφα, γράμματα και άλλες πηγές της εποχής. Ο ίδιος ο Giulio Caccini αναφέρει στον πρόλογο της συλλογής *Le nuove musiche*[9] ότι πολλές από τις μονωδίες που περιλαμβάνονται στη συλλογή αποτελούν συνθέσεις του προηγούμενων χρόνων, γεγονός που, μεταξύ άλλων, επιβεβαιώνεται και από

8 Massimo Ossi, "A Sample Problem of Seventeenth-Century *Imitatio*: Claudio Monteverdi, Francesco Turini, and Battista Guarini's 'Mentre vaga angioletta'", στο: Jessie Ann Owens & Anthony M. Cummings (επιμ.), *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood,* Harmonie Park Press, Μίσιγκαν 1997, σ. 253–260. Η συγκεκριμένη εργασία αποτελεί μια εξαιρετικά πολύτιμη πηγή πληροφοριών για το ποίημα του Guarini.

9 Giulio Caccini, *Le nuove musiche,* Giulio Marescotti, Φλωρεντία 1601/2.

τη μελοποίηση του πολύ γνωστού "Amarilli mia bella", του οποίου η πολυφωνική εκδοχή προηγείται χρονικά της μονοφωνικής που συμπεριλαμβάνεται στο *Le nuove musiche.* Από την άλλη, η πληθώρα ποιητικής και μουσικής δημιουργίας με κυριολεκτική αναφορά στους τραγουδιστές και το τραγούδισμά τους, που ξεκίνησε από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα, αποτελεί αδιάψευστο μάρτυρα της τεράστιας δύναμης και γοητείας που ασκούσε το μονωδικό διανθισμένο τραγούδι με την εκτελεστική δεξιοτεχνική του αρτιότητα.[10] Η αλλαγή του αιώνα βρίσκει ποιητές και συνθέτες (οι οποίοι σε αρκετές περιπτώσεις ήταν και οι τραγουδιστές των έργων τους) να αποπειρώνται με κάθε τρόπο να αποτυπώσουν διθυραμβικά στο χαρτί το δεξιοτεχνικό τραγούδι, ψάχνοντας νέα εκφραστικά εργαλεία και μέσα, σε μια εποχή σπάνιων συγκυριών και ζυμώσεων. Μεταξύ άλλων:

1. Οι διάφορες Ακαδημίες (με κυριότερη την Florentine Camerata) στις οποίες συνευρίσκονταν ποιητές, φιλόσοφοι, μουσικοί, επιστήμονες, οι οποίοι μέσα από συζητήσεις και έντονες ζυμώσεις έδωσαν νέες διαστάσεις στο μουσικό γίγνεσθαι
2. Η προϋπάρχουσα εκτελεστική πρακτική του διανθισμένου τραγουδιού (σε πολύ μεγάλο βαθμό αυτοσχεδιαστική)
3. Η εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας και η τεχνολογική διευκόλυνση της διάδοσής της μέσω της τυπογραφίας
4. Η εκτελεστική πρακτική του basso continuo, η οποία πέρασε κι αυτή από αρκετά στάδια μετασχηματισμών προτού πάρει τα τελικά της χαρακτηριστικά.

Όλα αυτά τα στοιχεία αναμείχθηκαν συν άλλοις στις αρχές του 17ου αιώνα σε μια σχέση αλληλοτροφοδοτούμενων μετασχηματισμών, μεταλλάξεων και δημιουργικού οργασμού.[11] Η ιστορία της μελοποίησης του "Gorga di Cantatrice" είναι και η ιστορία αυτών των μουσικών μεταμορφώσεων.

Από το 1589 μέχρι το 1638, το ποίημα του Guarini μελοποιήθηκε από τους Giorgio Florio (1589), Tiburzio Massaino (1604), Giovanni Battista Caletti (1604), Johannes Hieronymus Kapsberger (1612), Francesco Turini (1629) και Claudio Monteverdi (1638).[12] Στις συνθετικές επιλογές των μελοποιήσεων βρίσκει κανείς

10 Με το ποίημα του Guarini, αποκαλύπτεται σιγά σιγά και μια «*διαφορετική*» τραγουδίστρια, η οποία δεν υπηρετεί απλά τη μουσική, αλλά αποκτά και μια αυτόνομη υπόσταση, σχεδόν θεϊκή, μια υπόσταση που την ακολουθεί και μετά το πέρας της μουσικής πράξης. Έτσι, ο Guarini μας κάνει μάρτυρες, συν τοις άλλοις, στη γέννηση της "Prima Donna". Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Vlado Kotnik, "The Idea of Prima Donna: The History of a Very Special Opera's Institution", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 47/2, Δεκέμβρης 2016, σ. 237–287.

11 Ο Carter αναφέρει ότι, κατά τις πρώτες τρεις δεκαετίες του 17ου αιώνα, εκδόθηκαν περί τις 200 εκδόσεις σολιστικών τραγουδιών από περισσότερους από 100 συνθέτες. Βλ. Carter, "Printing the new music", ό.π., σ. 4.

12 Πρώτη έκδοση του Giorgio Florio, *Il primo libro de madrigali a sei voci*, Gardano, Βενετία 1589. Ακολουθούν οι εξής: Tiburzio Massaino, *Madrigali a sei voci*, G. Vincenti,

τα βασικά στοιχεία των δύο διαφορετικών συνθετικών ιδιωμάτων (prima/seconda pratica): οι τρεις πρώτες μελοποιήσεις είναι πολυφωνικές, σε αντιστικτική γραφή (prima pratica), με απλωμένες φράσεις και μιμήσεις ανάμεσα στις φωνές, ενώ οι τρεις τελευταίες είναι σολιστικές, γραμμένες στο ύφος της seconda pratica και με ενσωματωμένα στοιχεία μονωδίας και δεξιοτεχνικού τραγουδιού. Όσον αφορά στη δομή, οι τρεις πρώτες μελοποιήσεις είναι χωρισμένες σε τρία μέρη (όχι πάντα στο ίδιο σημείο του ποιήματος), ενώ οι μελοποιήσεις των Kapsberger, Turini και Monteverdi έχουν ενιαία δομή (Πίνακας 1).

Πίνακας 1. Δομή και μετρικές ενδείξεις

	Α΄ Μέρος	Β΄ Μέρος	Γ΄ Μέρος
FLORIO (1589)	*Mentre vaga…* **C**	*E non so come…* **C**	*E talor alternando…* 3/2
MASSAINO (1604)	*Mentre vaga…* **C**	*Tempra d'arguto son…* **C**	*Or la sospende…* **C**
CALETTI (1604)	*Mentre vaga…* **C**	*Tempra d'arguto son…* **C**	*Cosi cantando…* 3/1
KAPSBERGER (1612)	Ενιαία σύνθεση σε **C** , ρυθμική μεταβολή σε 3/1 στο *Cosi cantando...*		
TURINI (1629)	Ενιαία σύνθεση σε **C** , ρυθμική μεταβολή σε 3/1 στο *Cosi cantando...*		
MONTEVERDI (1638)	Ενιαία σύνθεση σε **C** , ρυθμική μεταβολή σε 3/1 στο *Cosi cantando...*		

Χαρακτηριστικό είναι ότι οι περισσότερες μελοποιήσεις είναι γραμμένες σε δίσημο μέτρο και τελειώνουν σε τρίσημο, με εξαίρεση την εκδοχή του Massaino. Επίσης, μικρή διαφοροποίηση κάνει ο Florio, ο οποίος, αν και ξεκινά το τρίτο μέρος του σε τρίσημο μέτρο, επιστρέφει γρήγορα σε δίσημο μέτρο.[13] Τέλος, όλες οι

Βενετία 1604· Giovanni Battista Caletti, *Madrigali a cinque voci … libro primo*, Amandino, Βενετία 1604· Johannes Hieroymus Kapsberger, *Libro primo di arie passeggiate*, ab Andlaw, Ρώμη 1612· Francesco Turini, *Madrigali a cinque … libro terzo*, Vincenti, Βενετία 1629· και Claudio Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi … libro ottavo*, Vincenti, Βενετία 1638. Η del Maldé αναφέρει, επίσης, χωρίς να δίνει περισσότερες πληροφορίες, ότι ο Luzzascho Luzzaschi έχει μελοποιήσει το ποίημα. Βλ. del Maldé, "Batista Guarini", ό.π., σ. 710. Αυτή η πληροφορία στάθηκε αδύνατο να διασταυρωθεί.

13 Η προτίμηση της μελοποίησης του τελευταίου μέρους σε χορευτικό, τρίσημο μέτρο δεν είναι κάτι καινούριο. Ο Tim Carter, δίνοντας μια άλλη διάσταση στην όλο και πιο συνήθη στις αρχές του 17ου αιώνα πρακτική της άριας σε τρίσημο μέτρο μέσα σε ένα μαδριγάλι, ισχυρίζεται ότι δεν αποτελούσε ένα απλό σχηματικό εφέ (pictorial effect) αλλά εκφραστικό εργαλείο συναισθηματικής κορύφωσης. Βλ. Tim Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, Amadeus Press, Πόρτλαντ 1992, σ. 250–253,

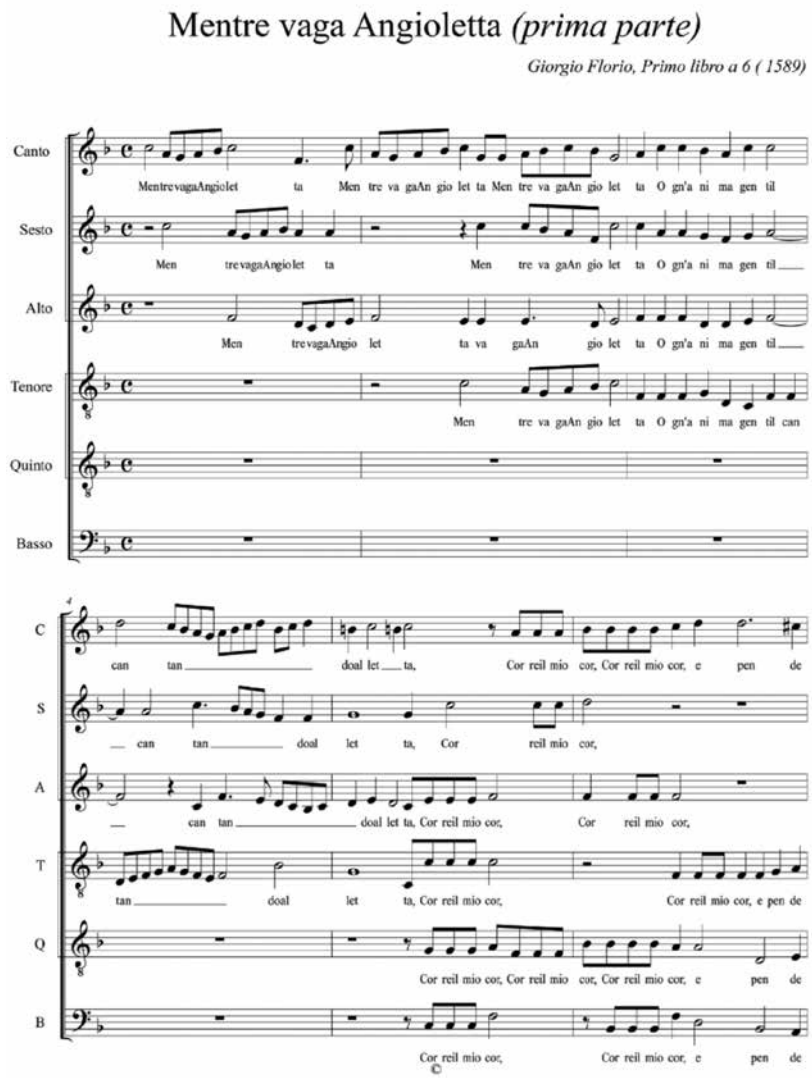
εκδόσεις έχουν τυπωθεί με κινητά τυπογραφικά στοιχεία σε ξεχωριστά τεύχη για κάθε φωνή (partbook format), με εξαίρεση την εκδοχή του Kapsberger που είναι εγχάρακτη σε μορφή παρτιτούρας (score format).

Με μια πρώτη ματιά μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι δεν υπάρχει ενιαία αντιμετώπιση στη διαχείριση του ποιητικού κειμένου από τους συνθέτες. Περαιτέρω εξέταση αποκαλύπτει ακόμα μεγαλύτερες μουσικές διαφορές, οι οποίες οφείλονται στο διαφορετικό μουσικό υπόβαθρο αλλά και τις διαφορετικές αισθητικές καταβολές των συνθετών, παρότι οι συγκεκριμένες μελοποιήσεις έχουν γραφτεί μέσα σε διάστημα μόλις πενήντα χρόνων. Πρώτος που μελοποιεί το ποίημα είναι ο Giorgio Florio (ή Flori) (Παράδειγμα 1),[14] ο οποίος, προερχόμενος από οικογένεια μουσικών, ήταν, εκτός από συνθέτης, και τραγουδιστής. Αν και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αυστρία, διετέλεσε για τρία χρόνια διευθυντής μουσικών συνόλων (maestro di capella) στον καθεδρικό ναό του Τρεβίζο (1584–1587), εποχή κατά την οποία εκδόθηκε και το *Il primo libro de madrigali*. Στη συλλογή αυτή βρίσκεται και η εξάφωνη μελοποίηση του ποιήματος του Guarini. Χωρισμένη σε τρία μέρη (Prima parte: "Mentre vaga Angioletta", Seconda parte: "E non so come", Terza parte: "E talor alternando"), η μελοποίησή του μένει πιστή στις αρχές της αντίστιξης, με συχνές μιμήσεις ανάμεσα στις φωνές, χωρίς να διαφαίνεται κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια να αναδειχθεί το νόημα του κειμένου του ποιήματος. Τουναντίον, θα λέγαμε ότι ο Florio, δεσμευμένος απόλυτα από τους αυστηρούς κανόνες της αντίστιξης και της prima pratica, υποτάσσει αναπόφευκτα σε αυτούς το νόημα των λέξεων του Guarini.

όπως αναφέρεται στο Ossi, "A Sample Problem", σ. 262.

14 Για αυτήν την εργασία χρησιμοποιήθηκαν οι ακόλουθες εκδόσεις:

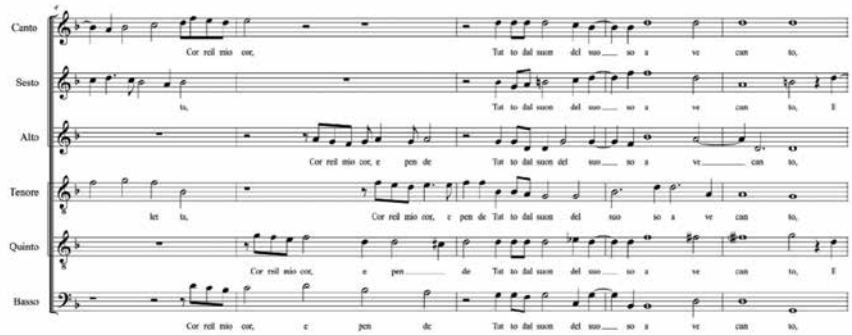
- Giorgio Florio, "Mentre vaga Angioletta", στο: Martin Morell (επιμ.), *The Italian Madrigal Resource Center*, http://www.italianmadrigal.com/members/composers.php.
- Tiburzio Massaino, "Mentre vaga Angioletta", στο: Martin Morell (επιμ.), *The Italian Madrigal Resource Center*, http://www.italianmadrigal.com/members/composers.php.
- Giovanni Battista Caletti, "Mentre vaga Angioletta", στο: Martin Morell (επιμ.), *The Italian Madrigal Resource Center*, http://www.italianmadrigal.com/members/composers.php.
- Francesco Turini, "Mentre vaga Angioletta", *στο*: Lorenzo Girondo (επιμ.), *Madrigali a 3 voci e 2 violini con il basso continuo. Libro terzo*, 2010, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP422177-PMLP685187-Turini_Madrigali_a_3_voci,_2_violini_e_continuo_Libro_terzo_1629.pdf.
- Johannes Hieronymus Kapsberger, "Mentre vaga Angioletta", *στο*: Johann Christopher von Andlaw (επιμ.), *Arie passeggiate. Libro primo*, https://imslp.org/wiki/Arie_passeggiate%2C_Libro_1_(Kapsperger%2C_Giovanni_Girolamo).
- Claudio Monteverdi, *Tutte le opera di Claudio Monteverdi*, τόμος 8, Gian Francesco Malipiero (επιμ.), Gian Francesco Malipiero, Άσολο χ.χ. (περί τα 1927).



Παράδειγμα 1. Η αρχή της σύνθεσης του Flori.

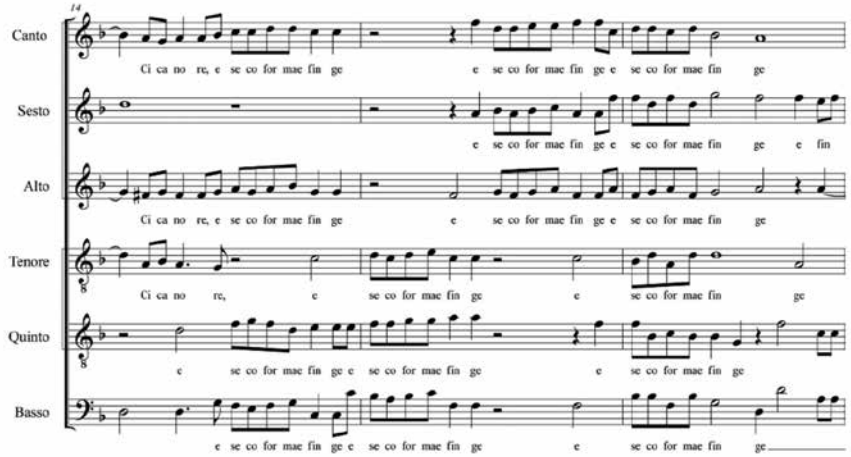
Ο Massaino —κατά οκτώ χρόνια μεγαλύτερος του Flori— επικέντρωσε τη συνθετική του δραστηριότητα στη σύνθεση φωνητικών έργων (στα οποία διαφαίνονται και επιρροές από την οργανική μουσική του Giovanni Gabrielli). Η εμπειρία του στη συνθετική διαχείριση φωνητικών έργων καθιστά τη δική του μελοποίηση πιο δεξιοτεχνική και πληθωρική, με όλες τις φωνές να καλύπτουν το εύρος της έκτασής τους, πολλές φορές να κινούνται και στα όρια, μαρτυρώντας σίγουρα έναν συνθέτη ευέλικτο και ευφάνταστο. Με μικρά ρητορικά σχήματα ή

μαδριγαλισμούς, αναδεικνύει επιλεκτικά λέξεις ή φράσεις του κειμένου. Ενδεικτικό παράδειγμα η μελοποίηση της φράσης "corre il mio cor" (τρέχει η καρδιά μου), με μίμηση ανάμεσα στις φωνές, καταλήγοντας σε ομοφωνική γραφή στη λέξη "tutto" (ολόκληρη). Έτσι, ο Massaino χτίζει ένα «τείχος» ήχου (Παράδειγμα 2), με επιβράδυνση του μουσικού χρόνου στη λέξη "soave" (απαλός), ενώ της προσδίδει ηχομιμητικές ιδιότητες, ταυτίζοντας το νόημα της λέξης με τη μουσική αποτύπωσή της.



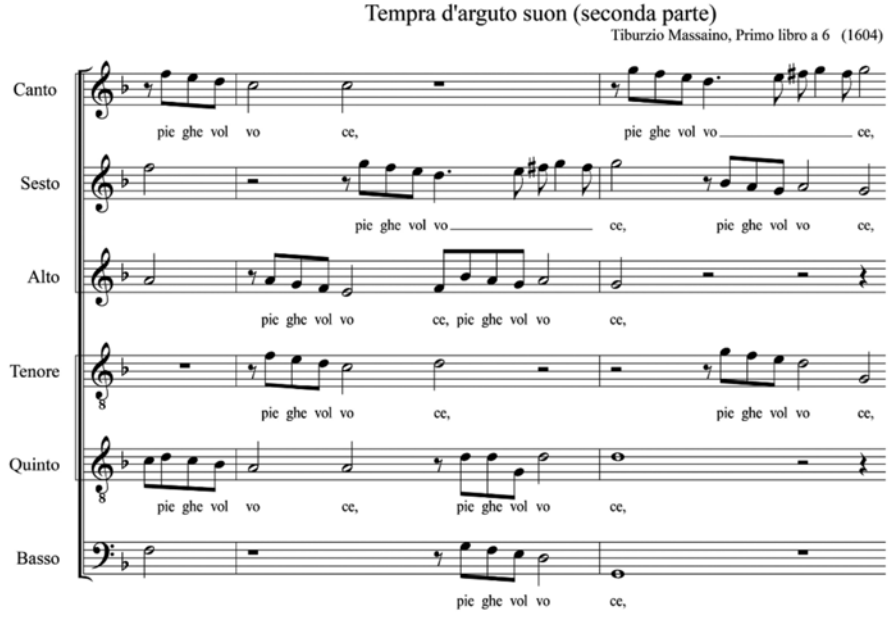
Παράδειγμα 2. Massaino, "Mentre vaga Angioletta", μ. 4–8.

Οι μαδριγαλισμοί είναι από τα βασικά συνθετικά εργαλεία του Massaino στην ανάδειξη του ποιήματος του Guarini και βρίσκονται διάχυτοι σε όλη την σύνθεση: υπογραμμίζεται η φράση "seco forma e finge", κατευθύνοντας την προσοχή του ακροατή μέσα από αντιστικτική κίνηση, η οποία καταλήγει σε ομοφωνία (Παράδειγμα 3).

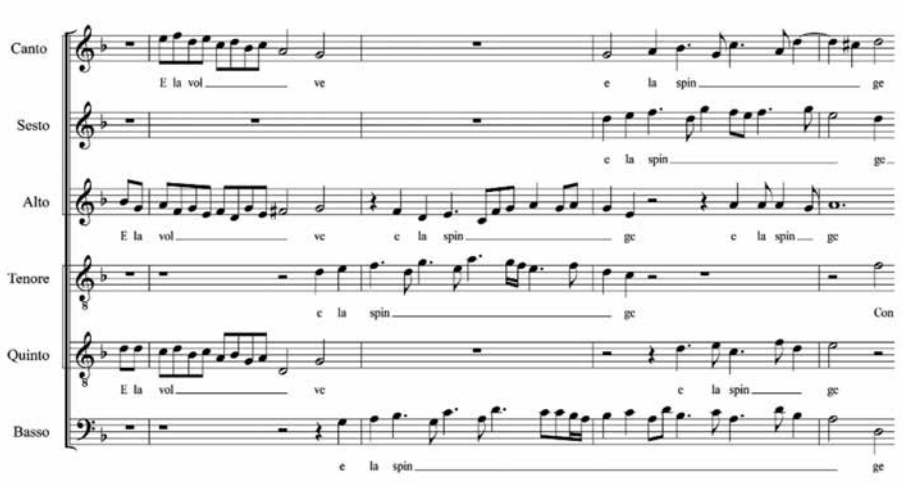


Παράδειγμα 3. Massaino, "Mentre vaga Angioletta" (prima parte), μ.14–16.

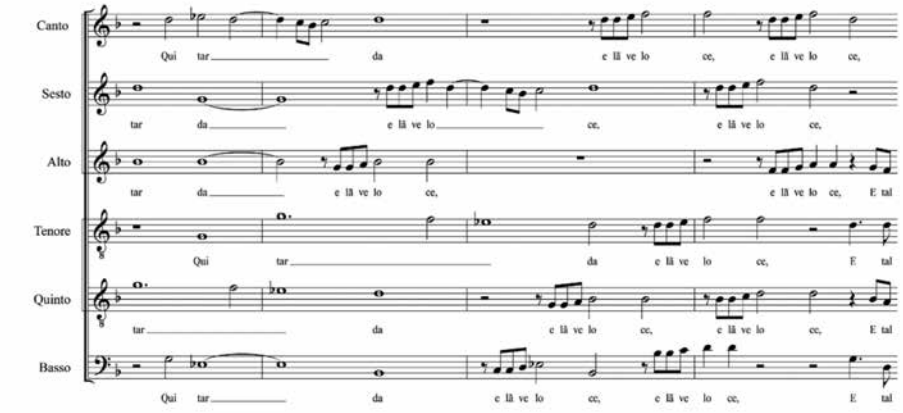
Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το δεύτερο μέρος ("Tempra d'arguto suon"), στο οποίο ξεκινάει και ο Guarini την περιγραφή του τραγουδίσματος: ο Massaino δεν έχει αφήσει σχεδόν λέξη ή φράση που να περιγράφει το τραγούδισμα, χωρίς να της δώσει ένα ρυθμικό ή μελωδικό σχήμα, πιστός στις αρχές της μουσικής απεικόνισης, με περιορισμένο, ωστόσο, λεξιλόγιο, το οποίο περιλαμβάνει κυρίως μιμήσεις, μελωδικές και απαντητικές κινήσεις των φωνών (βλ. Πίνακα 2 στο τέλος): "pieghevol" (ευέλικτη) με μικρές ρυθμικές αξίες (Παράδειγμα 4), "e la volve" (την περιστρέφει) με μελωδική κίνηση, "e la spinge" (την γυρνάει) με χρήση μελωδικών αλμάτων και παρεστιγμένων (Παράδειγμα 5), "con rotti accenti" (με κοφτούς τονισμούς) με χωρισμό της λέξης με παύση, "e con ritorti giri" (με περίπλοκα γυρίσματα) με μελωδική κίνηση, "qui tarda e la veloce" (πότε αργά και πότε γρήγορα) με ρυθμικές εναλλαγές και μίμηση, συνεχίζοντας και ολοκληρώνοντας το δεύτερο μέρος κατ' αυτόν τον τρόπο (Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 4. Massaino, "Tempra d'arguto suon" (seconda parte), μ.1–3.



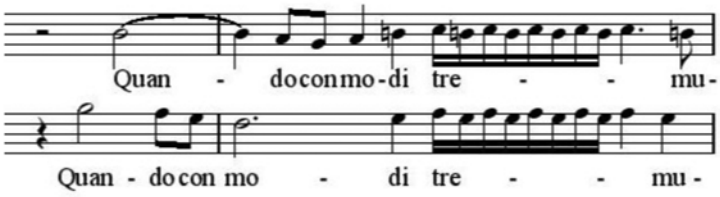
Παράδειγμα 5. Massaino, "Tempra d'arguto suon" (seconda parte), μ. 3–7.



Παράδειγμα 6. Massaino, "Tempra d'arguto suon" (seconda parte), μ. 11–14.

Παραδόξως, ο Massaino επιλέγει να ξεκινήσει το τρίτο μέρος της μελοποίησής του εν μέσω αυτής της περιγραφής του τραγουδίσματος συνεχίζοντας: "or la sospende e libra" (τώρα τη μαζεύει και την ελευθερώνει) με εργαλειοποίηση της αρμονίας, συνδυάζοντας την αρμονική λύση με την λέξη "libra", σαν να ελευθερώνεται ο ήχος από τις προηγούμενες διάφωνες συνηχήσεις, "or la raffrena" (τώρα την συγκρατεί) με χρήση συγκοπών, συγκρατώντας το ρυθμικό χρόνο, "or in giro la mena" (τώρα την κρατάει κοντά) με μελωδικά σχήματα που περιστρέφονται γύρω από συγκεκριμένη νότα και χρήση μόνο τριών φωνών, "con modi tremuli" (με τρεμάμενους τρόπους), όπου η λέξη "tremuli" απεικονίζεται ηχητικά με το

στολίδι που αργότερα ο Caccini θα ονομάσει "gruppo", δηλαδή, γρήγορη εναλλαγή φθόγγων σε διάστημα δευτέρας, περίπου σαν αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε τρίλια (Παράδειγμα 7).

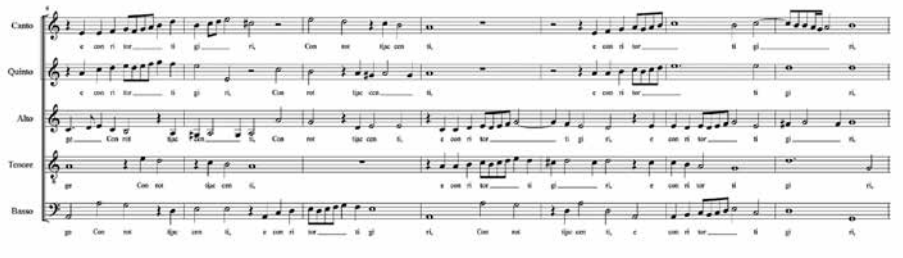


Παράδειγμα 7. Massaino, "Or la sospende e libra" (terza parte), μ.17–18.

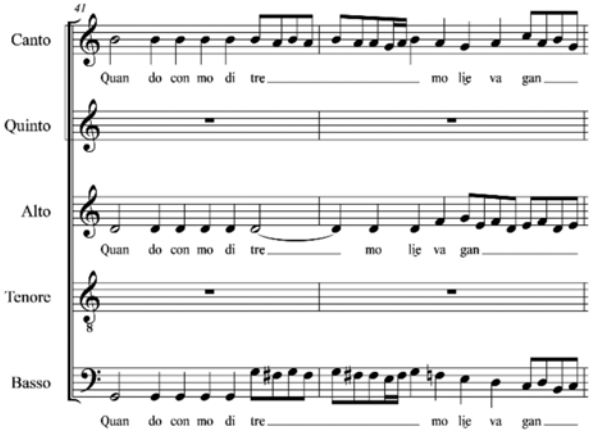
Επίσης: "Quando fermi e sonanti" (με σταθερούς εύηχους τρόπους) με ρυθμική αραίωση κι επιμήκυνση της μουσικής φράσης, με χρήση των τριών φωνών που δεν τραγουδούσαν στην προηγούμενη φράση, "cosi cantando e ricantando il core" (έτσι λοιπόν τραγουδώντας ξανά και ξανά η καρδιά) με μελωδικές παραλλαγές (diminutions) πάνω στη λέξη cantando, "e fatto un nuovo lusignuol d'amore" (φτιάχνοντας ένα νέο αηδόνι του έρωτα), επιστρέφοντας σε μίμηση και διαβατική κίνηση φωνών στην λέξη "lusignuol" (αηδόνι). Αξιοπερίεργο είναι το γεγονός ότι ο Massaino επιλέγει να παραλείψει τον τελευταίο στίχο που έχει γράψει ο Guarini ("e spiega gi*à* per non star meco il volo"), ολοκληρώνοντας νωρίτερα τη σύνθεσή του.

Την ίδια χρονιά με τη συλλογή του Massaino εκδίδεται και η εκδοχή του Caletti.[15] Αν και σίγουρα δεν παρουσιάζει την περιγραφική πληθωρικότητα του Massaino (παραπέμποντας πιο πολύ στην αντιστικτική εκδοχή του Florio), διαφαίνεται μια φροντίδα στην ανάδειξη του νοήματος του κειμένου. Ο Caletti χωρίζει σε τρία μέρη τη σύνθεση κι επιλέγει να ξεκινήσει τους μαδριγαλισμούς από το δεύτερο μέρος, όπου αρχίζει και η περιγραφή του τραγουδίσματος στο ποίημα του Guarini. Χωρίς τη συνθετική δεξιοτεχνία στον χειρισμό της μουσικής απεικόνισης του Massaino, ο Caletti προσπαθεί να αναδείξει το κείμενο του Guarini είτε με περιγραφικά μελωδικά ή ρυθμικά σχήματα (π.χ. "e con ritorti giri ή rotti accenti") (Παράδειγμα 8), είτε κάνοντας παρόμοιο ηχομιμητικό σχήμα με αυτό του Massaino στη λέξη "tremolo", εμπλουτισμένο, ωστόσο, με μια χρωματική κίνηση στη γραμμή του μπάσο (Παράδειγμα 9). Η μελοποίησή του καταλήγει με το τρίτο και τελευταίο μέρος του ποιήματος, σε τρίσημο, χορευτικό μέτρο.

15 Πιο γνωστός από τον Caletti έμελλε να γίνει ο γιός του, Francesco Cavalli, συνθέτης καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη της όπερας.



Παράδειγμα 8. Caletti, "Tempra d'arguto suon" (seconda parte), μ.12–16.

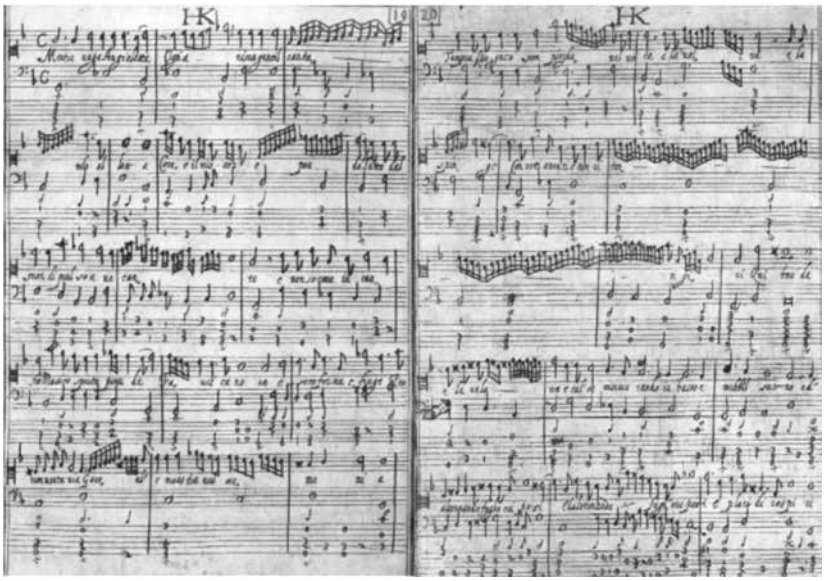


Παράδειγμα 9. Caletti, "Tempra d'arguto suon" (seconda parte), μ.41–42.

Οκτώ χρόνια μετά από τις συνθέσεις των Caletti και Massaino, τυπώνεται η εκδοχή του Kapsberger (Εικόνα 2), η οποία παρουσιάζει μια νέα προσέγγιση στη μελοποίηση του ποιήματος του Guarini. Με τον κύριο όγκο της δουλειάς του να είναι αφιερωμένος σε συνθέσεις για θεόρβη και μονωδίες, και απολαμβάνοντας ήδη την εκτίμηση των σύγχρονών του,[16] η σύνθεση του Kapsberger δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τις προηγούμενες. Αφενός είναι η πρώτη σύνθεση που ενσωματώνει το ποίημα συνθετικά σε μια ενιαία φόρμα (χωρίς δηλαδή να το χωρίζει σε

16 Όπως παρατηρεί και ο Victor Anand Coelho, «σε μια εποχή έντονων τριβών και μουσικών διαμαχών, ο Kapsberger έχαιρε της εκτίμησης των περισσότερων συγχρόνων του, προοδευτικών ή συντηρητικών, από τον Vicenzo Giustiniani και τον ταξιδευτή Pietro Della Valle, έως τον νεο-κλασικιστή θεωρητικό G. B. Doni και τον Ιησουίτη πολυμαθή Athanasius Kircher, ο οποίος και τον έχρισε διάδοχο του Monteverdi». Βλ. Victor Anand Coelho, "Giovanni Girolamo Kapsberger", *Grove Music Online*, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo /9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014695.

μέρη όπως κάνουν οι Florio, Massaino και Caletti), αφετέρου —κι εδώ βρίσκεται και η μοναδικότητα της μελοποίησης του Kapsberger— είναι η μόνη μελοποίηση που παραπέμπει εκτελεστικά στην εικόνα που μας παρουσιάζει ο Guarini στο ποίημά του: ένα σολιστικό τραγούδι, εν προκειμένω, με συνοδεία continuo που περιλαμβάνει και καταγεγραμμένη συνοδεία θεόρβης σε μορφή ταμπλατούρας.



Εικόνα 2. Johannes Hieroymus Kapsberger, "Mentre vaga Angioletta" (*Libro primo di arie passeggiate*, ab Andlaw, Ρώμη 1612).

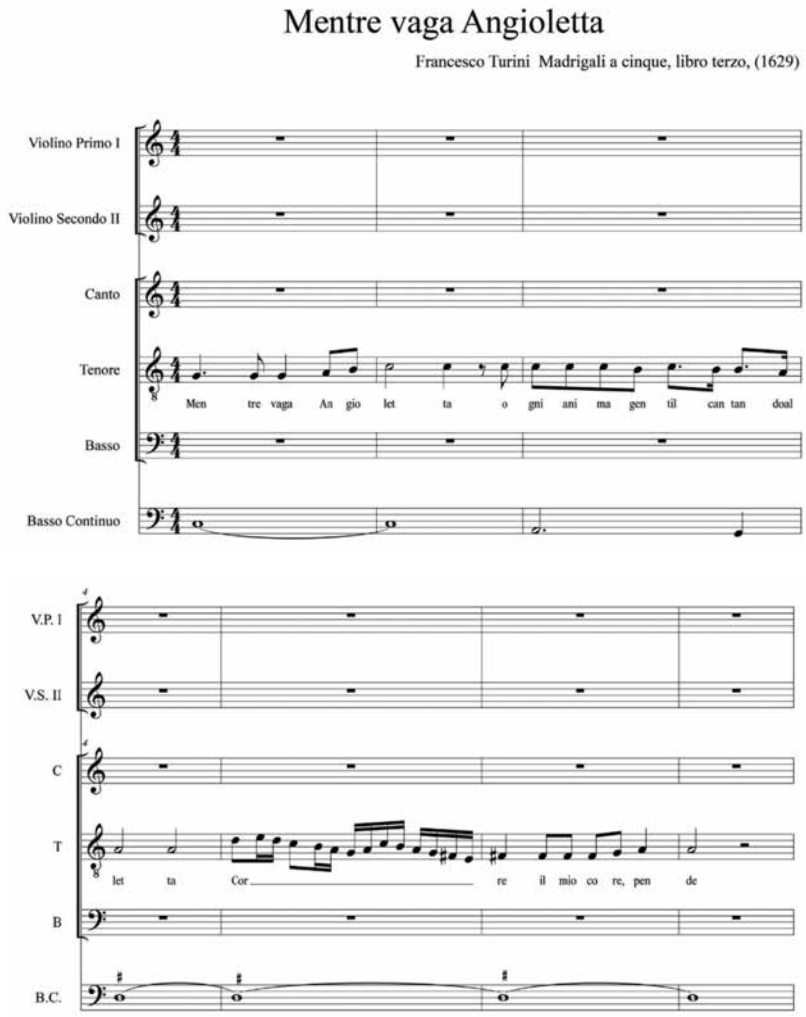
Πιστός στον αρκετά ιδιοσυγκρασιακό τρόπο γραφής του, ο Kapsberger συνθέτει μια μονωδία εξαιρετικά δεξιοτεχνική, με απαιτητικά στολίδια, θυμίζοντας έντονα τις diminutioni του Giovanni Battista Bovicelli και τις απαιτήσεις των εκτελεστικών πρακτικών της νέας μουσικής των μονωδών της εποχής. Είναι σαφής η προτεραιότητα που δίνει ο Kapsberger στην ανάδειξη της δεξιοτεχνίας, η οποία αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο στη σύνθεση. Αναδεικνύει στολίζοντάς τες, λέξεις όπως "cantando" (τραγουδώντας), "canto" (τραγούδι), ή "per non usata via" (με ασυνήθιστο τρόπο), όπου και γράφει για τη φωνή, σε μια ηχητική κυριολεξία, το εξαιρετικά ασυνήθιστο άλμα 11ης. Αυτό που κυριαρχεί, ωστόσο, στη σύνθεση του Kapsberger είναι η εκτεταμένη χρήση diminutions σε λέξεις όπως "ritorti" (με περιστροφές), "veloce" (γρήγορα), "la frange" (την σταματά), "la saette" (την εκσφενδονίζει), "ingiro la mena" (τη διατηρεί κοντά), "usignuolo" (αηδόνι) ή "il volo" (το πέταγμα), χωρίς να υπάρχει καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για μια μονωδία υψηλών δεξιοτεχνικών απαιτήσεων. Σε όλα αυτά τα παραδείγματα, διαφαίνεται και η διάχυτη ανάγκη του Kapsberger να τονίσει όχι απλά τις λέξεις αλλά

και το νόημά τους,[17] επιμένοντας, ωστόσο, στην ανάδειξη της δεξιοτεχνίας σε κυρίαρχο στοιχείο της σύνθεσής του.

Η μελοποίηση του Francesco Turini εκδίδεται δεκαεπτά χρόνια μετά του Kapsberger, το 1629. Αν και όχι τόσο γνωστός στις μέρες μας, ο Turini υπήρξε εξαιρετικά διάσημος στην εποχή του, ιδιαίτερα στη Μπρέσια, όπου διατέλεσε οργανίστας στον καθεδρικό της πόλης (εκτός από ένα σύντομο διάστημα δραστηριοποίησης και στην Βενετία). Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Luigi Rossi, ήταν «ένας από τους σημαντικότερους άνδρες της Ιταλίας».[18] Όπως και ο Kapsberger, ο Turini επιλέγει να κάνει σολιστική μελοποίηση του ποιήματος, αλλά με τον πρωτότυπο σχηματισμό τριών φωνών, συνοδεία δύο βιολιών και basso continuo. Κάνοντας μια ασυνήθιστη αρχή, ο Turini αφήνει τους πρώτους στίχους του ποιήματος του Guarini ("*M*entre vaga Angioletta … non usata via") μόνο στη μία φωνή, σε απαγγελτικό ύφος (style recitando), ενώ στολίζει δεξιοτεχνικά τη λέξη "corre" (τρέχει) (Παράδειγμα 10).

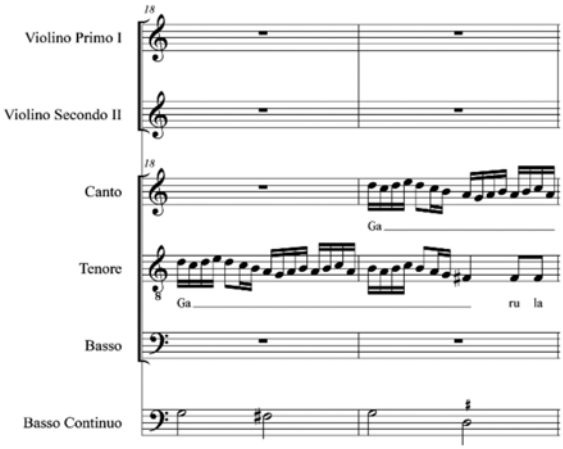
17 Αν και εξαιρετικά δημοφιλής ποιητής, ο Guarini δεν ήταν στην προτίμηση των μονωδών, εκτός μερικών εξαιρέσεων, γεγονός που καθιστά ακόμα πιο ενδιαφέρουσα τη μουσική εκδοχή του Kapsberger. Για μια περιεκτική ανάλυση πάνω στο ζήτημα αυτό, βλ. Tim Carter, "New Songs for Old? Guarini and the Monody", στο: Angelo Pompilio (επιμ.), *Guarini, La Musica, I Musicisti*, Libreria musicale italiana, Λούκα 1997, σ. 61–75.

18 Nona Pyron, "Turini, Francesco", *Grove Music Online*, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028604.



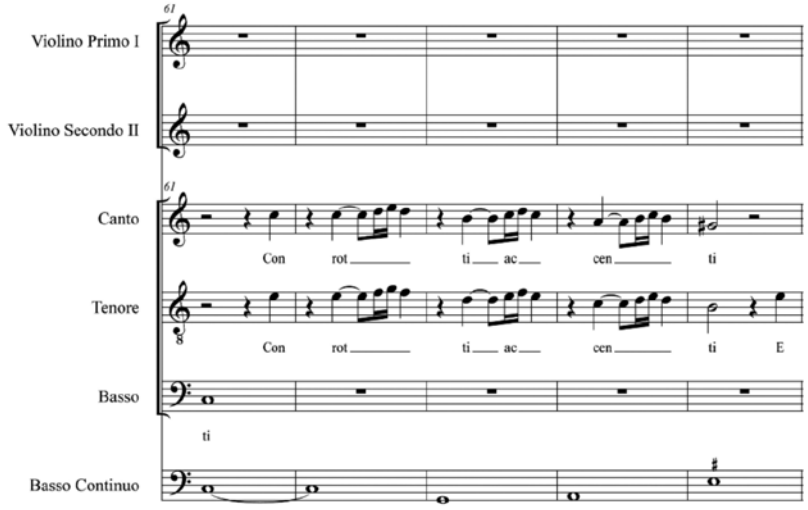
Παράδειγμα 10. Turini, "Mentre vaga Angioletta", μ.1–7.

Η δεύτερη φωνή, καθώς και τα βιολιά, ενσωματώνονται σταδιακά με την λέξη "garula" (φλύαρη), η οποία είναι κι αυτή διανθισμένη με diminutions (Παράδειγμα 11).

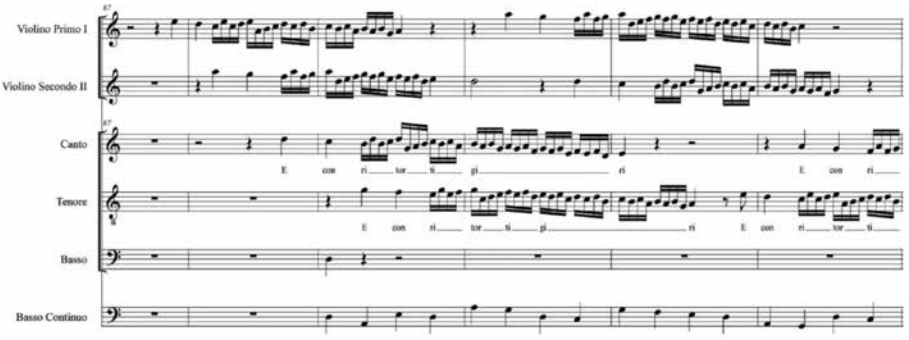


Παράδειγμα 11. Turini, "Mentre vaga Angioletta", μ.18–19.

Από αυτό το σημείο, ο Turini δεν έχει αφήσει λέξη ή φράση από το ποίημα στην οποία να μην έχει δώσει κάποιο σχήμα: "piaghevol voce" (ευχάριστη φωνή) με χρωματική ανιούσα κίνηση, "e la volve, e la spinge" (την περιστρέφει και την ωθεί) με diminutions, ενώ οι «σπασμένοι τονισμοί» του "rotti accenti" επιτυγχάνονται, όπως και στην περίπτωση του Caletti, με το κυριολεκτικό σπάσιμο της λέξης με παύσεις (Παράδειγμα 12).

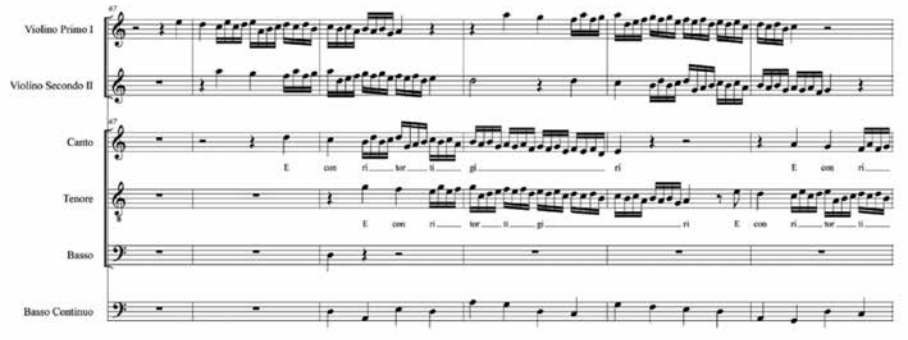


Παράδειγμα 12. Turini, "Mentre vaga Angioletta", μ. 61–65.



Παράδειγμα 13. Turini, "Mentre vaga Angioletta", μ. 67–81.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται μια αντίθεση με τις δεξιοτεχνικές diminutions του "ritorti giri" (Παράδειγμα 13) για να σταματήσει απότομα τη ροή της μουσικής, σε μια κυριολεκτική ταύτισή της με το κείμενο του Guarini στο "gui tarda" (εδώ αργά), χτίζοντας, για τα επόμενα μέτρα, με αντιστικτικό τρόπο, μια αντίθεση ανάμεσα στις φράσεις "qui tarda e la veloce" (εδώ αργά, εκεί γρήγορα) (Παράδειγμα 14).



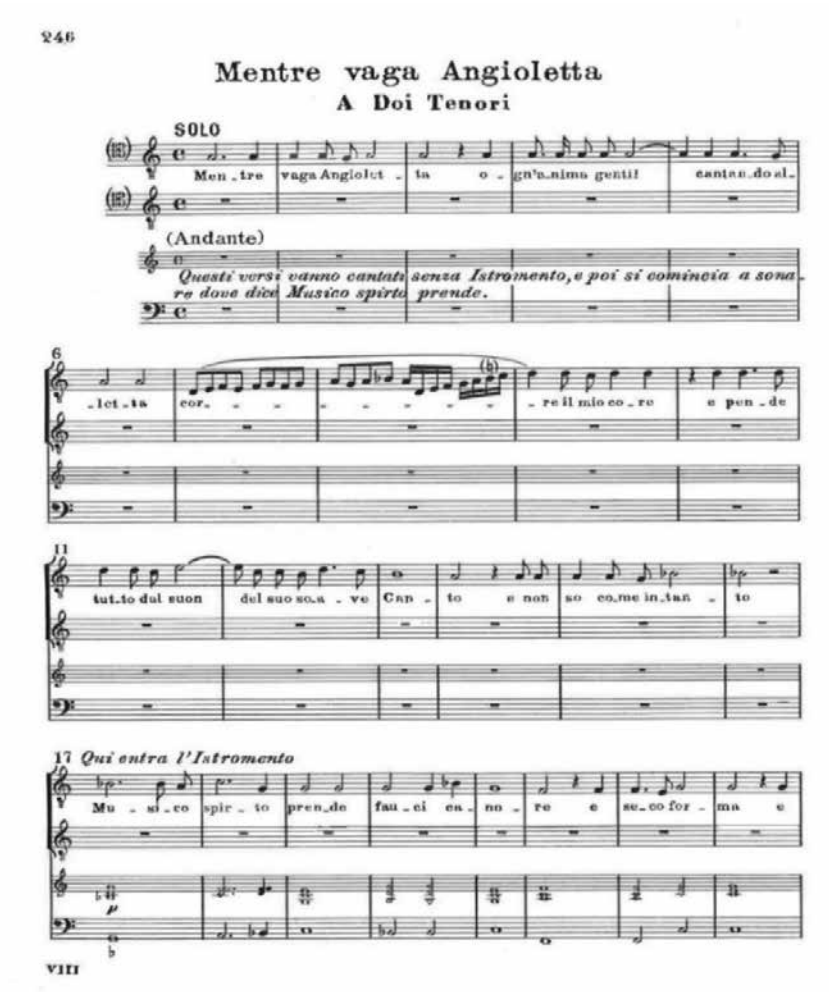
Παράδειγμα 14. Turini, "Mentre vaga Angioletta", μ. 75–81.

Αυτή η προσέγγιση χαρακτηρίζει και την υπόλοιπη σύνθεση, με εκτεταμένη χρήση της μουσικής απεικόνισης, δημιουργία αντιθέσεων κι εναλλαγή ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων προκειμένου να τονιστούν περιγραφικά οι λέξεις. Είναι σαφές ότι ο Turini ενσωματώνει συνθετικά, στον τρόπο που επεξεργάζεται το κείμενο του Guarini, όλα τα εργαλεία που του δίνει η εποχή του, τόσο την αντιστικτική κάθετη γραφή της prima pratica, όσο και το σολιστικό ύφος της μονωδίας και της seconda pratica, σε μια προσπάθεια να ταυτίσει τον ήχο ή τις συνηχήσεις που δημιουργεί στις μουσικές φράσεις του με το κείμενο του Guarini.

Η τελευταία μελοποίηση του "Gorga di Cantatrice" προέρχεται από τον Monteverdi, ο οποίος την συμπεριλαμβάνει στο όγδοο βιβλίο μαδριγαλιών που εκδίδει το 1638. Για τον Monteverdi, δεν είναι η πρώτη φορά που μελοποιεί Guarini· είχαν προηγηθεί μελοποιήσεις στο τρίτο, τέταρτο και πέμπτο βιβλίο μαδριγαλιών (28 από τα 47 ποιήματα είναι δικά του), οπότε και μπορούμε να πούμε με κάποια βεβαιότητα ότι, από τους έξι συνθέτες που μελοποίησαν το "Gorga di cantatrice", ο Monteverdi είναι περισσότερο εξοικειωμένος με τη γραφή και το ύφος του ποιητή. Στη δική του εκδοχή, ο ακροατής-αφηγητής δεν είναι ένας αλλά δύο άντρες (τενόροι) με συνοδεία continuo, όπως στην εκδοχή του Turini, χωρίς, ωστόσο, προσθήκη άλλων οργάνων (π.χ. βιολιών) πάρα μόνο του basso continuo. Το μαδριγάλι ξεκινά, όπως και του Turini, με μια φωνή a capella ενώ η λέξη "corre" είναι στολισμένη (διανθισμένη) δεξιοτεχνικά. Οι εκτεταμένες ομοιότητες των δύο συνθέσεων (Turini και Monteverdi) αποτελούν μάλλον ένδειξη ότι η μια σύνθεση υπήρξε αφετηρία για την άλλη. Βάσει της χρονολογίας της έκδοσης, φαίνεται να προηγείται η εκδοχή του Turini· όμως, όπως ισχυρίζεται ο Massimo Ossi, ήταν συνήθης πρακτική για τον Monteverdi να περιλαμβάνει στις συλλογές μαδριγαλιών του συνθέσεις του από προγενέστερες περιόδους.[19] Δεν μπορούμε, λοιπόν, να πούμε με βεβαιότητα ποια σύνθεση προηγήθηκε χρονικά.

Πέρα από τις όποιες ομοιότητες ή διαφορές ανάμεσα στις δύο συνθέσεις, η εκδοχή του Monteverdi φαίνεται αρτιότερη, δείχνοντας προσήλωση και φροντίδα ακόμα και στην πιο μικρή λεπτομέρεια. Επιλέγει να εισάγει τη συνοδεία αρκετή ώρα αφότου έχει ξεκινήσει το μαδριγάλι, τοποθετώντας την στην περιοχή της υποδεσπόζουσας στη λέξη "musico". Έτσι, δημιουργεί μια ιδιαίτερη ένταση από τα πρώτα κιόλας μέτρα, μαγνητίζοντας τον ακροατή (Παράδειγμα 15). Η χρήση της αρμονίας κατ' αυτόν τον τρόπο και οι συνηχήσεις που προκύπτουν φαίνεται να έχουν μεγάλη σημασία για τον Monteverdi, ο οποίος τις μετατρέπει σε περιγραφικό εργαλείο.

19 Ossi, "A Sample Problem", ό.π., σ. 266–267. Ο Ossi ανέλυσε διεξοδικά, στην εργασία του, τις ομοιότητες των δυο μουσικών κειμένων (Turini και Monteverdi), περιλαμβάνοντας, συν τοις άλλοις, κι έναν κατατοπιστικό συγκριτικό πίνακα των δύο συνθέσεων.

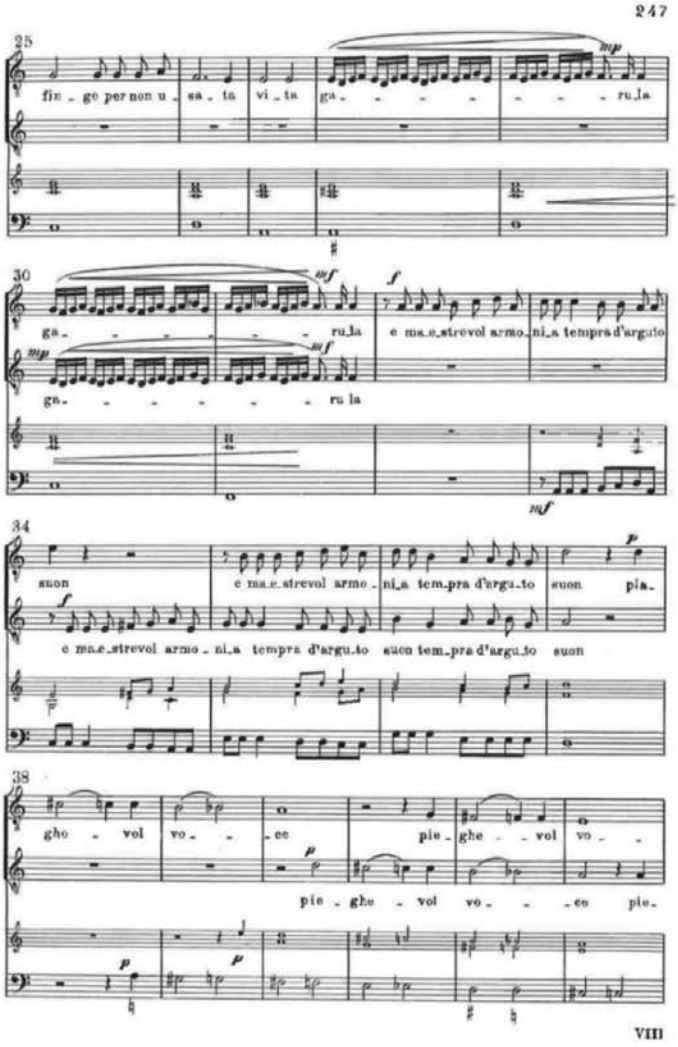


Παράδειγμα 15. Claudio Monteverdi, *Tutte le opera di Claudio Monteverdi*, τόμος 8, Gian Francesco Malipiero (επιμ.), Gian Francesco Malipiero, Ασολο χ.χ. (περί τα 1927).

Η δεύτερη φωνή ενσωματώνεται στην επανάληψη της λέξης "garula", εντείνοντας δυναμικά τη λέξη, για να διακόψει ξαφνικά κι απότομα τον μουσικό ειρμό και να εισαγάγει μια λυρική φράση για τη μελοποίηση του αποσπάσματος που περιγράφει την θαυμαστή αρμονία που φτιάχνει η φωνή της τραγουδίστριας. Η φράση «εύκαμπτη φωνή» (pieghevol voce) μελοποιείται με έναν passus duriusculus,[20]

20 «Δύσκολο βήμα» σε κυριολεκτική μετάφραση. Πρόκειται για ένα μελωδικό ρητορικό

σε έναν εξαιρετικά πρωτότυπο συσχετισμό ανάμεσα στη λέξη και ένα ρητορικό σχήμα, το οποίο είναι ταυτισμένο με λέξεις όπως θάνατος, πόνος, βάσανο κ.ο.κ. (Παράδειγμα 16).



Παράδειγμα 16. Claudio Monteverdi, "Mentre vaga Angioletta", μ. 25–43.

σχήμα χρωματικής κίνησης (ανιούσας ή κατιούσας) στο διάστημα της 4ης. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Ellen Rosand, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", *The Musical Quarterly,* 65/3, Ιούλιος 1979, σ. 346–359 και Peter Williams, "Figurenlehre from Monteverdi to Wagner.1: What is 'Figurenlehre'?", *The Musical Times* 120/1636, 1979, σ. 476–479.

Για να μην υπάρχει καμία αμφιβολία για την τολμηρή αυτή επιλογή του, ο Monteverdi τονίζει αυτήν την αλλαγή δίνοντας, κατ' αρχήν, στην ψηλότερη φωνή τη χρωματική κίνηση, για να την ακολουθήσουν διαδοχικά οι υπόλοιπες φωνές, με εκτεταμένη, ωστόσο, χρήση στο basso (διάρκειας οκτώ μέτρων σε έκταση μιας οκτάβας). Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στο ρητορικό σχήμα και την ποιητική φράση είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους ο Monteverdi καταφέρνει να δημιουργήσει έναν ηχητικό καμβά εξαιρετικά πρωτότυπο κι επαναστατικό για την εποχή, αφού χρησιμοποιεί μεν αρκετά από τα μέσα της εποχής του, αναστρέφοντας ή αλλάζοντας, ωστόσο, τη λειτουργικότητά τους. Κατ' αυτόν τον συχνά παράδοξο και αντιφατικό, μα πάντα θαυμάσιο και καινοτόμο, τρόπο, η εκδοχή του Monteverdi συνεχίζει σε ένα ηχητικό τοπίο μέσα στο οποίο κάθε λέξη ή φράση αναδεικνύεται με τον δικό της ξεχωριστό, μοναδικά διακριτό τρόπο, αλλά και όλες μαζί σε ένα σύνολο μιας ολοκληρωμένης εικόνας. Είναι σαφές ότι ο Monteverdi έχει στόχο όχι απλά να περιγράψει ή να αποτυπώσει ηχητικά τα λόγια του Guarini, αλλά να κάνει τον ακροατή της σύνθεσής του να νιώσει όπως ο ακροατής που περιγράφεται στο ποίημα του Guarini.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Monteverdi θέτει ως βασικό του στόχο όχι μόνο την ανάδειξη του κειμένου του Guarini αλλά και την απόλυτη ταύτισή του με τη μουσική σύνθεση. Σε μια επίδειξη συνθετικής αρτιότητας και δεξιοτεχνικού χειρισμού της νέας γλώσσας της seconda pratica, ο Monteverdi χρησιμοποιεί όποιο εργαλείο έχει διαθέσιμο προκειμένου να αποτυπώσει ηχητικά τους στίχους του Guarini, πλάθοντας έναν καινούργιο ηχητικό κώδικα, στον οποίο μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα, παύσεις και αρμονικές συνηχήσεις γίνονται λέξεις, φράσεις και σημεία στίξης μιας νέας ηχητικής γλώσσας. Θα έλεγε κανείς ότι στόχος του δεν είναι να ζωντανέψει την εικόνα του ποιήματος, αλλά, ταυτίζοντάς την σε πραγματικό χρόνο με τον ακροατή της σύνθεσής του, να τον συμπεριλάβει σε αυτήν. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Monteverdi καταφέρνει όχι απλά να συνεχίσει την ιδέα της κατοπτρικής απεικόνισης του Guarini στην σχέση τραγουδιστή-ακροατή, αλλά να εντάξει ολοκληρωτικά σε αυτήν και τη μουσική. Ο ακροατής του τραγουδιού (του Monteverdi) δεν ακούει απλά για την συγκίνηση του ακροατή του τραγουδιού (του ποιήματος του Guarini), αλλά συγκινείται και δονείται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Το υποκείμενο της μουσικής εμπειρίας, δηλαδή, ο ακροατής του Monteverdi, μετατρέπεται στο αντικείμενο της περιγραφής του ποιήματος του Guarini. Έτσι, στο καθρέφτισμα των λέξεων με τους ήχους του Monteverdi αντανακλάται πλέον η εικόνα του ακροατή της μουσικής σύνθεσης σε ένα τρισδιάστατο μουσικό mise en abyme σε πραγματικό χρόνο.

Πώς φτάνουμε όμως από την πρώτη μελοποίηση του Florio στην κατοπτρική σύνθεση του Monteverdi; Η μελέτη αυτών των μελοποιήσεων είναι και μελέτη των μεταμορφώσεων, των συνθέσεων και των αντιθέσεων (κατ' αρχήν στη σκέψη και κατ' επέκταση και στο μουσικό γίγνεσθαι) μιας εποχής που καθορίστηκε από αυτές. Διαγράφεται επίσης και η ιστορία της ενσωμάτωσης του λόγου και του νοήματος στη μουσική γλώσσα και τις συνθετικές και εκτελεστικές πρακτικές.

Κατά πόσο το νόημα των λέξεων καθορίζει τη μελοποίησή τους και κατά πόσο αυτή συγκλίνει ή ταυτίζεται με το μουσικό λεξιλόγιο; Οι μαδριγαλισμοί της όψιμης Αναγέννησης σίγουρα μαρτυρούν την πρόθεση να συμπεριληφθεί το νόημα της λέξης στην ηχητική και μουσική της αποτύπωση (το γεγονός ότι στο λεξιλόγιο των περισσότερων γλωσσών υπάρχουν έντονα ηχομιμητικές λέξεις, κάνει σχεδόν αναπόφευκτη αυτήν την τροπή στη συνθετική πρακτική). Παρ' όλα αυτά, οι αυστηροί κανόνες σύνθεσης της prima pratica λειτουργούν περιοριστικά, κρατώντας τον λόγο και το νόημά του δέσμιο της μουσικής. Αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός αποσπασματικού μουσικού λεξιλογίου, στο οποίο τονίζονταν μόνο κάποιες λέξεις με ηχητικούς συμβολισμούς ή/και νοηματοδοτήσεις συσχετισμένες με τις αρχές της ρητορικής.

Συμπληρωματικά, η εκτελεστική πρακτική του δεξιοτεχνικού ή διανθισμένου τραγουδιού, τις περισσότερες φορές αυτοσχεδιαστική, έφερε τους τραγουδιστές αντιμέτωπους με το ζήτημα του σωστού ή λάθος τονισμού μιας λέξης, άρα και της ενδεχόμενης ανάδειξης του νοήματός της. Επίσης, έφερε και μια οριζόντια διάσταση στην αντιμετώπιση του κειμένου από τη μέχρι τότε κάθετη αντιστικτική γραφή της prima pratica.[21] Τα στολίδια που είχαν στη διάθεσή τους οι τραγουδιστές (accenti, messa di voce, esclamatione κ.ά.), τα οποία μπορεί να ήταν μελωδικά, ρυθμικά ή ηχοχρωματικά (και ονομάζονταν maniere), αποτελούσαν μέτρο σύγκρισης της αρτιότητας και δεξιοτεχνίας του κάθε τραγουδιστή.[22] Το ποίημα του Guarini αποτελεί εμφανώς μια μαρτυρία για τις δυνατότητες που έδιναν αυτά τα στολίδια στον εκτελεστή. Αποκαλύπτει, όμως, και κάτι άλλο: μέσα από την κυριολεκτική και γλαφυρή λεπτομέρεια της περιγραφής αυτών των στολιδιών και maniere, αναδύεται και μια δυναμική σχεδόν μεταφυσική που μεταμορφώνει την τραγουδίστρια και μετασχηματίζει τον χρόνο. Ο Guarini δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το γεγονός ότι η τραγουδίστριά του διαθέτει και τις τρεις ιδανικές (για την εποχή) αρετές ενός εκτελεστή: decoro (διάνθιση), grazia (χάρη) και sprezzatura.[23] Τη λέξη "sprezzatura" θα τη χρησιμοποιήσει και ο Giulio Caccini

21 Η χρήση των λέξεων «κάθετη» και «οριζόντια» δεν γίνεται υπό το πρίσμα της μελωδικής κίνησης (απομονωμένη από τις υπόλοιπες φωνές) αλλά της αλληλεπίδρασής της σε σχέση με τον αρμονικό της ρόλο: οι πολυφωνικές συνηχήσεις, ανεξάρτητα από την κίνηση των φωνών, δημιουργούν κάθετα ηχητικά πλέγματα, τα οποία και καθοδηγούν τη μελωδική κίνηση υπό το βάρος των κανόνων της αντίστιξης. Με τη διαρραγή αρκετών από αυτούς τους κανόνες, η μελωδική κίνηση απελευθερώνεται αρκετά σε σχέση με τον τρόπο που συσχετίζεται με τις υπόλοιπες φωνές, διαγράφοντας μια πιο αυτόνομη πορεία. Εξαιρετικά παραδείγματα αυτής της απελευθερωτικής μεταβολής είναι η αρχή από το περίφημο "Lamento d'Arianna" του Monteverdi και η αρχή από τον λιγότερο γνωστό θρήνο "Pianto d'Iole" του Jacopo Peri.

22 Bruce Dickey, "Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music", στο: Carter Stewart (επιμ.), *A Performers Guide to Seventeenth Century Music*, Indiana University Press, Ιντιανάπολις 2012, σ. 293–316.

23 Πρώτη αναφορά στο βιβλίο του Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* (1528), στο Gianmarco Gaspari, "La cultura delle corti: Baldassar Castiglione", στο: Segre Cesare & Donatella Martinelli (επιμ.), *Testi nella storia: La letteratura Italiana dalle origini al*

στον πρόλογο του *Le nuove musiche*, ως ένα στοιχείο απαραίτητο και όχι απλώς συμπληρωματικό για μια καλή εκτέλεση.[24] Αν και είναι δύσκολο να αποδοθεί μονολεκτικά η σημασία της λέξης "sprezzatura", μπορούμε να καταλάβουμε ότι έχει να κάνει καταρχήν με τη χάρη και τον αβίαστο τρόπο με τον οποίο ο μουσικός αναδεικνύει τις δεξιοτεχνικές του ικανότητες. Επιπλέον, με τον όρο αυτό, εννοείται και η ενέργεια αυτή που μεταμορφώνει τη μουσική εκτέλεση σε κάτι μαγικό, σχεδόν μεταφυσικό· όπως παρατηρεί και ο Anthony Rooley, «είναι μια ποιότητα την οποία δεν μπορεί να την εξασκήσει κάποιος (όπως το decoro), η εμπειρία ωστόσο —η μεγαλύτερη δασκάλα— μπορεί να μας μάθει να διαχειριστούμε αυτό το φοβερό στοιχείο».[25]

Κατά πόσο ήταν, ωστόσο, εκτελεστική νόρμα ή, τέλος πάντων, ζητούμενο αυτό που περιγράφει ο Guarini στο ποίημά του; Ο ταξιδευτής Pietro della Vale, κάποια χρόνια αργότερα, στην κριτική του για το *Rappresentatione di Anima e di Corpo* του Emilio de' Cavallieri, κάνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα στους παλιούς τραγουδιστές και τους νεότερους, λέγοντας ότι στο παρελθόν χρησιμοποιούσαν «ως επί το πλείστο» τρίλιες (trilli), περάσματα (passaggi) και αντίστοιχα στολίδια, χωρίς ωστόσο να τραγουδούν με "affetti":

> Όμως όλοι αυτοί, πέρα από τις τρίλιες και τα περάσματα, και μια καλής τοποθέτησης φωνή, δεν είχαν στο τραγούδι τους σχεδόν καμία άλλη τέχνη όπως το piano και το forte. Να δυναμώνουν τη φωνή σταδιακά και να σβήνουν την ένταση με χάρη, να εκφράζουν τα συναισθήματα, να υποβοηθούν με σωφροσύνη τις λέξεις και το νόημά τους, να χαροποιούν τη φωνή τους ή να τη μελαγχολούν, να την κάνουν, όταν ήταν απαραίτητο, ευσπλαχνική ή αυθάδη. Και από άλλες παρόμοιες δεξιότητες, που στην εποχή μας γίνονται εξαιρετικά καλά από τους τραγουδιστές.[26]

Novecento, τόμ. II, Bruno Mondadori, Μιλάνο 1992, σ. 323–338.

24 Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την sprezzatura στο έργο του Caccini, βλ. Andrew Lawrence-King, "Play it Again, Sam! The Truth about Caccini's 'sprezzatura'", 21/1/2015, https://andrewlawrenceking.com/2015/01/25/play-it-again-sam-the-truth-about-caccinis-sprezzatura/.

25 Anthony Rooley, *Performance: Revealing the Orpheus Within*, Element Books, Ντόρσετ 1990, σ. 11–12.

26 "Però tutti costoro, da' trilli e passaggi in poi e da un buon mettere d voce, non avevano quasi nel cantare altra arte del piano e del forte, del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell'espressione degli affetti, del secondar con giudizio le parole e i loro sensi; del rallegrar la voce o immalinconirla; del farla pietosa o ardita quando bisogni, e di simili altre galanterie che oggidÌ dai cantori si fanno in eccellenza bene;" Pietro Della Valle, "Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata**"**, *περί τα* 1640, δημοσιευμένο στο μικρό Solerti (επιμ.), *Le origini dell melodrama*, Fratelli Bocca, Τορίνο 1903, *σ***.** 148–179. Η απόδοση στα ελληνικά έγινε από τη συγγραφέα.

Με αυτήν την αποστροφή του, ο Della Valle κάνει έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στον τρόπο τραγουδιού του παρελθόντος και αυτόν των ημερών του, ενώ κάνει κι έναν άτυπο διαχωρισμό των στολιδιών σε μελωδικά/ρυθμικά και στολίδια δυναμικών και ηχοχρώματος. Επιπλέον, στη φράση «*σχεδόν*» ("quasi" στο πρωτότυπο), κρύβεται όχι μόνο το ψήγμα της ιστορικής συνέχειας αλλά και η αγωνία μιας εποχής να μετατρέψει το νόημα των λέξεων του τραγουδιού σε κομμάτι της αισθητικής και κυρίως της πνευματικής απόλαυσης που αυτό προσφέρει. Για να κατανοήσει κάποιος αυτό το απόσπασμα, πρέπει να κατανοήσει και τον τρόπο με τον οποίο ενσωματωνόταν το ποιητικό κείμενο στην prima pratica ή το λεγόμενο παλαιό στυλ (style antico): σαφής προτεραιότητα δίδεται πάντα στη σωστή διάταξη και αλληλεπίδραση των φωνών, μέσα από τους αυστηρούς κανόνες της αντίστιξης. Οι κάθετες συνηχήσεις κυριαρχούν στον μουσικό χρόνο, δημιουργώντας διαφορετικές εντάσεις στον ήχο· αυτές υπαγορεύουν τις δυναμικές και σε αυτές πρέπει να υποταχτεί το νόημα των λέξεων. Κατ' επέκταση, η μουσική απεικόνιση του word painting μπορεί να σηματοδοτήσει νοηματικά λέξεις, αλλά πολύ σπάνια μεγαλύτερες φράσεις.

Συμπερασματικά, η οριζόντια μονοφωνική λεκτική παράθεση της μονωδίας, σε συνδυασμό με τις αυτοσχεδιαστικές εκτελεστικές πρακτικές, ήρθαν να συμπληρώσουν τις συνθετικές κι ερμηνευτικές αναζητήσεις της seconda pratica για μια νέα μουσική γλώσσα, πιο ελεύθερη μεν, αλλά άρρηκτα δεμένη με το νόημα του κειμένου. Η σταδιακή απελευθέρωση των φωνών από τους αυστηρούς κανόνες της αντίστιξης έδωσαν νέα διάσταση στην αντιμετώπιση του κειμένου και κάλυψαν την ανάγκη για ένα τραγούδι που αναδεικνύει πλέον όχι απλά τις λέξεις, αλλά το νόημά τους· κι αυτό όχι μεμονωμένα, αλλά ως σύνολο μιας μεγαλύτερης φράσης/εικόνας, πάντα με απώτερο σκοπό τη συγκίνηση και πνευματική μεταμόρφωση του ακροατή. Η απελευθέρωση των φωνών από τη δεσμευτική κάθετη γραφή της prima pratica οδήγησε στην απενοχοποίηση των διάφωνων αρμονικών συνηχήσεων. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την αυτοσχεδιαστική ελευθερία του διανθισμένου τραγουδιού, συνετέλεσε στη σταδιακή μεταμόρφωση της αποσπασματικότητας των μαδριγαλισμών σε μια ευρύτερη νοηματική μουσική απεικόνιση, αυτήν της θεωρίας των affetti. Αυτό που επιτυγχάνουν, λοιπόν, οι έξι αυτές μελοποιήσεις του ποιήματος του Guarini είναι να ρίξουν φως στα διαφορετικά στάδια μεταμόρφωσης του τραγουδιού από δεξιοτεχνική πανδαισία, σε ένα βαθύτερο εργαλείο μεταποίησης του χρόνου και του νοήματος των λέξεων, με απώτερο σκοπό όχι απλά την αισθητική απόλαυση, αλλά την πνευματική και ψυχική ανάταση, τη μεταμόρφωση του ακροατή σε θεϊκό υποκείμενο της μουσικής.

Πίνακας 2. Πίνακας μουσικών απεικονίσεων.

	FLORIO (1589)	MASSAINO (1604)	CALETTI (1604)	KAPSBERGER (1612)	TURINI (1629)	MONTEVERDI (1638)
corre = τρέχει		Μελωδική κίνηση σε μίμηση			Μελωδική κίνηση	Μελωδική κίνηση με ρυθμική πύκνωση
canto = τραγούδι				Diminutions		
per non usata = ασυνήθιστο				Άλμα 11ης		
garula = φλύαρο	Μελωδική κίνηση με τρίλια στην αρχή			Μελωδική κίνηση	Diminution	Diminution πρώτα στη μία φωνή και μετά ταυτόχρονα και στις δύο
pieghevol voce = ευχάριστη φωνή		Μίμηση		Diminutions	Χρωματική κίνηση	Ανωδικός passus duriusculus
la volve = την περι-στρέφει		Μελωδική κίνηση	Μελωδική κίνηση	Μελωδική κίνηση με ρυθμική πύκνωση	Diminutions	Diminutions που πυκνώνουν
la spinge = την ωθεί		Χρήση μελωδικών αλμάτων και παρεστιγμένων	Μελωδική κίνηση		Diminutions και μίμηση	Diminutions με μίμηση
con rotti accenti = με κοφτούς τονισμούς		Χωρισμός της λέξης με παύση		Χρήση παρεστιγμένων	Χωρισμός λέξης με παύση και παρεστιγμένο	Χωρισμός όλων των λέξεων με παύσεις
ritorti giri = περίπλοκα γυρίσματα		Μελωδική κίνηση	Μελωδική κίνηση και απάντηση ανάμεσα στις φωνές	Εξαιρετικά εκτεταμένη dimi-nution, καταλήγει σε τρίλια	Diminutions και μίμηση	Diminutions γύρω από τις ίδιες νότες και μίμηση
tarda e veloce = αργά και γρήγορα	Ρυθμική αντίθεση	Ρυθμικές εναλλαγές και μίμηση	Ρυθμικές εναλλαγές και μίμηση	Ρυθμική αντίθεση, καταλήγει σε τρίλια	Ρυθμική αντίθεση	Έντονη ρυθμική αντίθεση με μίμηση μεγάλης διάρκειας
mormorando = ψυθιριστά				Σταδιακό κατέβασμα της φωνής στην χαμηλή περιοχή	Λομβαρδικός ρυθμός Και σταδιακό κατέβασμα των φωνών στην χαμηλή περιοχή	Ομοφωνική μελωδική κίνηση των δύων φωνών στην χαμηλή περιοχή
basso e mobil sono = χαμηλόφωνος κι ευκίνητος ήχος		Χωρίς Canto και Quinto	Κίνηση των φωνών στην χαμηλή περιοχή			

fughe e reposi = γρήγορες φράσεις και παύσεις		Μίμηση και ρυθμική αραίωση στο “reposi”	Μίμηση και ρυθμική αραίωση στο “reposi”		Μίμηση και ρυθμική αραίωση με ομοφωνική γραφή στο “reposi”	Μίμηση και ρυθμική αραίωση
placidi respiri = γαλήνιες αναπνοές			Κάθετη γραφή		Εκτεταμένη χρήση παύσεων και χωρισμός της λέξης “respire”	Ρυθμική αραίωση και χωρισμός όλων των συλλαβών με παύσεις
sospende e libra = τη μαζεύει και την κρατάει		Χρήση αρμονικής λύσης στην λέξη “libra”		Diminutions στη λέξη “libra”	Κάθετη ομοφωνική γραφή	Ταυτοφωνία
la preme = την πιέζει					Χρήση διαφωνιών	Διάφωνο διάστημα
la frange = την σπάει					Μελωδικά άλματα σε παρεστιγμένα	Μελωδικά άλματα σε παρεστιγμένα
la rafrfrena = την κρατάει		Ρυθμική συγκοπή			Κατιούσα μελωδική κίνηση με παύσεις	Μελωδική κίνηση σε 16ª που διακόπτεται με παύσεις
la saetta e vibra = την εκτοξεύει και την δονεί		Μίμηση	Μελωδική κίνηση	Diminutions	Diminutions	Κατοπτρική μελωδική κίνηση
in giro la mena = την στροβιλίζει	Μελωδική κίνηση	Μελωδική κίνηση γύρω από τις ίδιες νότες	Μελωδική κίνηση γύρω από τις ίδιες νότες	Diminutions γύρω από τις ίδιες νότες	Μίμηση και diminutions γύρω από τις ίδιες νότες	Μελωδική κίνηση και ρυθμική αραίωση
modi tremoli e vaganti = τρεμάμενο και περιπλανόμενο		Τρίλια	Μελωδική κίνηση (θυμίζει τρίλια)	Τρέμολο στην λέξη “tremolo” και μελωδική κίνηση στη λέξη “vaganti”	Diminutions	Τρίλια και diminutions
fermi e sonanti = σταθερό και ηχηρό		Ρυθμική αραίωση	Ρυθμική αραίωση		Κάθετη ομοφωνική γραφή με ρυθμική αραίωση	Ρυθμική αραίωση σε ομοφωνία
Il volo = το πέταγμα				Diminutions	Εκτεταμένη μελωδική κίνηση με μίμηση ανάμεσα στις φωνές	Diminutions

Δωδεκαφθογγισμός, τροπικότητα και διτονικότητα στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο* (1946)

Γιώργος Ζερβός

Το φθογγικό περιεχόμενο του δευτέρου μέρους της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο* του 1946 χαρακτηρίζεται από μοναδικές ιδιαιτερότητες, οι οποίες θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής:

1. Ενώ δεν ταυτοποιείται καμία δωδεκάφθογγη σειρά, το άθροισμα των χρησιμοποιούμενων φθόγγων—οριζόντια και κάθετα—στο βιολί και το πιάνο είναι πάντοτε δώδεκα και αυτό συμβαίνει σε κάθε ολοκληρωμένη μικροδομική ενότητα.
2. Ως κύριο και μοναδικό θέμα του μέρους αυτού, ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί ένα τμήμα του θέματος «Ο Λύγκος ο λεβέντης»[1] από τον 12ο *Πελοποννησιακό χορό* της δεύτερης σειράς (1936), το οποίο και αποτελεί μια δικής του έμπνευσης μελωδία (όπως συνήθως συμβαίνει), παράγωγη του αρχικού θέματος του αυθεντικού δημοτικού τραγουδιού.
3. Όχι μόνο το αρχικό θέμα που παίζεται από το βιολί είναι τονικό, αλλά και το μεγαλύτερο μέρος της εξέλιξής του χαρακτηρίζεται από «τονικά» κέντρα, κάτι που ισχύει και για ένα μεγάλο μέρος της συνοδείας, μολονότι σε μικρότερο βαθμό από το αντίστοιχο μέρος του βιολιού.
4. Οι δημιουργούμενες μελωδικές γραμμές, οι συνοδευτικοί αρμονικοί συνδυασμοί και, ως εκ τούτου, τα δημιουργούμενα «τονικά κέντρα» μεταξύ μελωδίας (βιολί) και συνοδείας, (πιάνο) απέχουν μεταξύ τους—στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού—κατά ένα ημιτόνιο, διατηρώντας, κατ᾽ αυτόν τον τρόπο, τις προδιαγραφές των επτά πρώτων μέτρων του θέματος. Εξαίρεση αποτελεί η δεύτερη ενότητα Β, όπου η καθαρή τονική πορεία των φράσεων, από τις οποίες αυτή αποτελείται, συνδυάζεται με μια συνοδεία, η οποία, παρά την έντονη χρωματικότητά της, φαίνεται να «επικοινωνεί» σε μεγάλο βαθμό με το εσωτερικό αρμονικό υπόβαθρο που φέρουν οι εν λόγω φράσεις.
5. Στη διαγραφόμενη τριμερή μορφή, εναλλάσσονται διατονικότητα με τροπική χρωματικότητα.

---

1 Γιώργος Ζερβός, «Ο "Λύγκος ο λεβέντης" και οι μεταμορφώσεις του: Μια συγκριτική παρουσίαση της χρήσης του ομώνυμου δημοτικού τραγουδιού από τον Νίκο Σκαλκώτα στον *Πελοποννησιακό χορό* (σειρά 2, αρ.12, 1936) και στο δεύτερο μέρος της *Μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο* (1946)», εισήγηση στο πλαίσιο του διήμερου Συμποσίου «*Οι Ελληνικοί χοροί του Νίκου Σκαλκώτα*», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 28–29/4/2017.

6. Καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του κομματιού, τόσο η μελωδία του βιολιού όσο και η συνοδεία του πιάνου χαρακτηρίζονται από μια «τονική» κατεύθυνση: η πρώτη αρχίζει και τελειώνει έχοντας ως τονικό κέντρο το ρε και η δεύτερη, το μι♭.

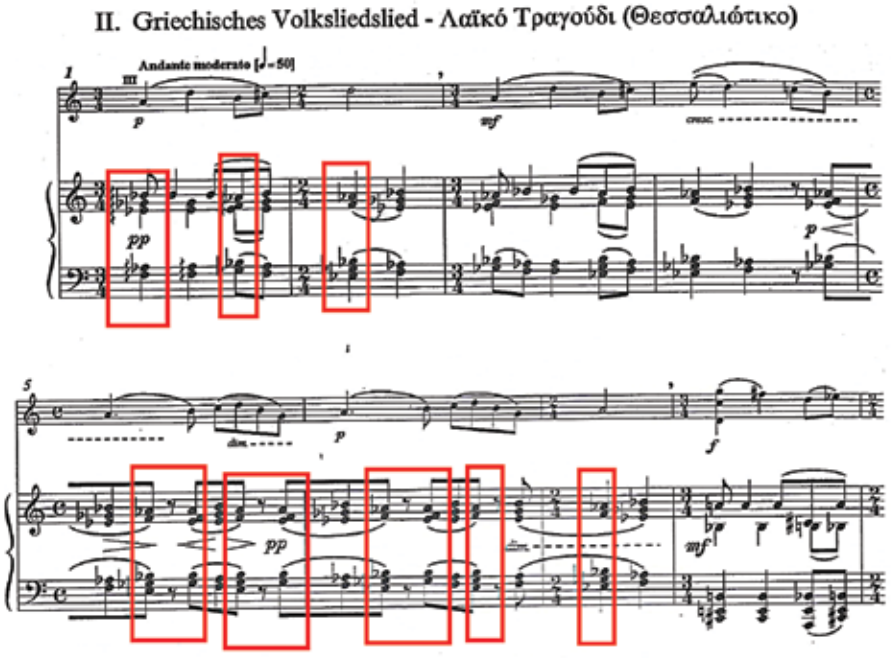
Μια πρώτη προσπάθεια προσέγγισης του δευτέρου μέρους της *Πρώτης Σουίτας για βιολί και πιάνο* επιχείρησα πριν από δύο περίπου χρόνια με αφορμή το διήμερο συνέδριο που διοργανώθηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με τον γενικό τίτλο: «Οι ελληνικοί χοροί του Νίκου Σκαλκώτα», όταν παρουσίασα την εισήγηση μου με τίτλο: «Το δημοτικό τραγούδι "Ο Λύγκος ο λεβέντης" και οι μεταμορφώσεις του: Μια συγκριτική παρουσίαση της χρήσης του ομώνυμου δημοτικού τραγουδιού από τον Νίκο Σκαλκώτα, στον *Πελοποννησιακό χορό* (σειρά 2, αρ.12, 1936) και στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο* (1946)». Τα στενά χρονικά περιθώρια που διέθετα (20΄), σε συνδυασμό με την επικέντρωσή μου κυρίως στον τρόπο με τον οποίο ο Σκαλκώτας χειρίστηκε τη μελωδία του δημοτικού τραγουδιού στον παραπάνω χορό, δεν μου επέτρεψαν να εμβαθύνω περισσότερο στην ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει η τονική-διτονική-δωδεκαφθογγική οργάνωση του μουσικού υλικού στη *Μικρή σουίτα*.

Μολονότι οι διαφορές μεταξύ των δύο έργων (*Πελοποννησιακός χορός* και *Μικρή σουίτα*) είναι μεγάλες, αφού στο δεύτερο, όπως ήδη προείπαμε, συνυπάρχουν τονικότητα, διτονικότητα και ένα είδος ελεύθερου δωδεκαφθογγισμού, σε σχέση με τη φαινομενικά απλούστερη τονική γραφή του πρώτου, τα δύο έργα παρουσιάζουν και πολλές ομοιότητες:

1. Από μορφολογική άποψη, και τα δύο έργα ακολουθούν μορφές χωρίς ανάπτυξη: ροντό Α-Β-Α΄-Γ-Α΄΄ στον *Πελοποννησιακό* και τριμερή μορφή Α-Β-Α΄ στη *Σουίτα*, με εσωτερική διάρθρωση Α = α (μ. 1–7) - β (μ. 8–14) - α΄ (μ. 15–21), Β = (μ. 22–37), Α΄ (μ. 38–48).
2. Και στα δύο έργα εναλλάσσεται διατονικότητα με χρωματικότητα.
3. Στη *Σουίτα*, ο Σκαλκώτας, σε πολλά σημεία του έργου, διατηρεί τον ίδιο αρμονικό σκελετό (βαθμίδες: II, IV, V) που χρησιμοποιεί και ως συνοδεία του θέματος στον *Πελοποννησιακό χορό*.
4. Το σημαντικότερο, όμως, κατά την άποψή μας, είναι ότι και τα δύο έργα — και παρά τις μεταξύ τους διαφορές— υπακούουν στην ίδια συνθετική λογική: σφιχτή δομή, επικράτηση της μονοθεματικότητας, δημιουργία εντάσεων και λύσεων, εναλλαγή διατονικότητας με χρωματικότητα, και, κυρίως, μετασχηματισμός της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης σε κάτι το οικουμενικότερο, διατηρώντας ταυτόχρονα κάθε γνήσιο και αυθεντικό στοιχείο από αυτήν την παράδοση.

Κύριο χαρακτηριστικό των επτά μέτρων του θέματος (Παράδειγμα 1), που αποτελούν την πρώτη ενότητα α, είναι ότι το άθροισμα του αριθμού των φθόγγων της μελωδίας (επτά) και της συνοδείας (πέντε) είναι δώδεκα. Έτσι, οι φθόγγοι σολ, λα, σι, ντο, ντο♯, ρε, μι του βιολιού, συνοδεύονται —υπό συγχορδιακή μορ-

φή— από τους εναπομείναντες φθόγγους μι♭, σολ♭, σι♭, φα, λα♭ του πιάνου.



Παράδειγμα 1. Η ενότητα α της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο*.

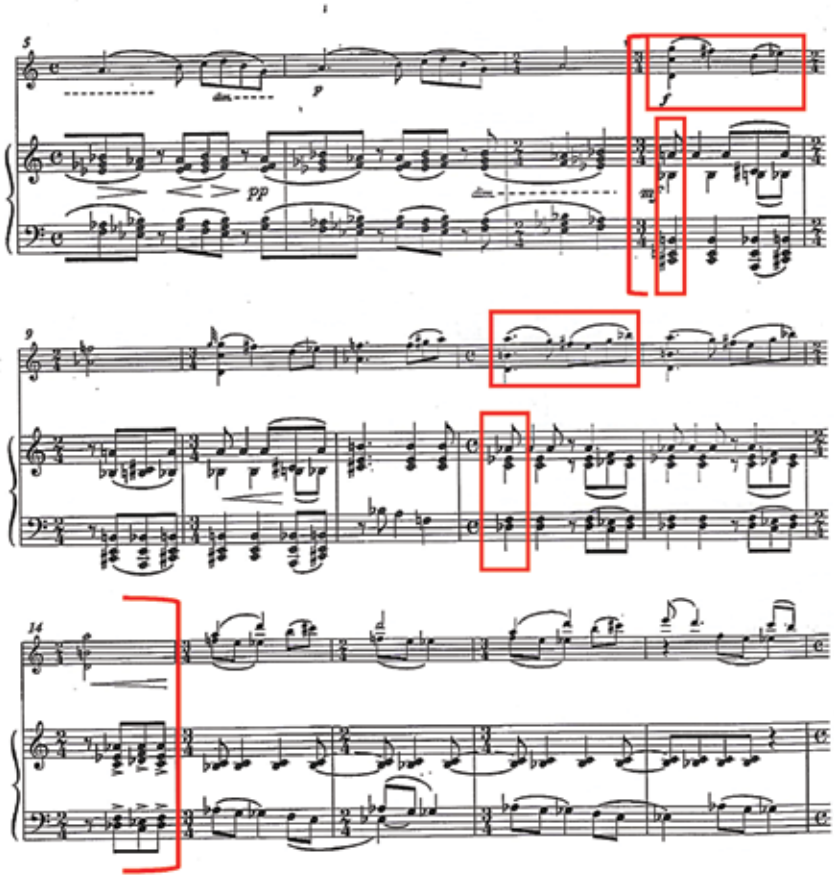
Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Σκαλκώτας διατηρεί το θέμα στην ίδια τονικότητα με την αντίστοιχη του *Χορού* (ρε), ενώ η συνοδεία είναι σε μι♭, βρίσκεται, δηλαδή, σε απόσταση ενός ημιτονίου από το βιολί. Το ενδιαφέρον ως προς τη συνοδεία δεν είναι μόνο η αντιδιαστολή των δύο τονικοτήτων (ρε-μι♭), αλλά η συνεχής και ταυτόχρονη συνήχηση της τονικής (μι♭-σολ♭-σι♭) με τη φα-λα♭, η οποία θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μια σχέση του τύπου I-II ή I-IVκαι να «λυθεί» στην τονική, αρμονική διαδικασία που ο συνθέτης χρησιμοποιεί στον χορό και που, όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν εφαρμόζεται. Καθ' όλη τη διάρκεια των επτά μέτρων (όπως βλέπουμε και στο Παράδειγμα 1), οι φθόγγοι της συνοδείας ταλαντεύονται, έτσι ώστε να προκύπτουν κάθετα οι συγχορδίες φα-λα♭-μι♭-σολ♭-σι♭, σολ♭-σι♭-μι♭-φα-λα♭, μι♭-σολ♭-σι♭-φα-λα♭, με αποτέλεσμα η «τονικότητα» της μι♭ να μην εγκαθιδρύεται, παραμένουσα, έτσι, μετέωρη και αμφίσημη μεταξύ I και II, IV ή ακόμη και V^7. Θα πρέπει, όμως, να επισημάνουμε ότι αυτή η αμφισημία υπάρχει ήδη στο αρχικό θέμα στην περίπτωση της *Σουίτας*, αφού η συνοδεία του πιάνου, όντας σε διαφορετική τονικότητα από τη μελωδία του βιολιού, μας δυσκολεύει να βρούμε εάν είναι σε μείζονα ή ελάσσονα τρόπο, εκτός και εάν θεωρήσουμε ότι είναι σε ελάσσονα τρόπο επειδή και η συνοδεία του πιάνου είναι σε

ελάσσονα (μι♭). Κάνοντας μια σύγκριση με την αρχική τονική εκδοχή της (όπως, δηλαδή, αυτή εναρμονίζεται στον *Πελοποννησιακό χορό*) διαπιστώνουμε ότι εκεί το θέμα αρχίζει σε ρε μείζονα (μ. 1–4) και τελειώνει (μ. 5–7) σε ρε ελάσσονα. Ελλείψει αυτής της αρμονικής αντίθεσης, ο Σκαλκώτας, αλλάζοντας την ταλάντωση των φωνών του πιάνου στα μ. 5–7 και ενισχύοντας την παρουσία του λα♭ στο δεξί χέρι του πιάνου, πιθανώς να προσπάθησε, στα μέτρα αυτά, να δημιουργείται η αίσθηση της λα♭, ενισχύοντας, έτσι, την αντίθεση μεταξύ των δύο υποενοτήτων του θέματος, αλλά και επικυρώνοντας τη σχέση ημιτονίου μεταξύ του βιολιού και του πιάνου: ρε-μι♭ (μ. 1–4), λα-λα♭ (μ. 5–7), αντίστοιχα**.**

Η επόμενη ενότητα β αποτελείται και αυτή από επτά μέτρα (μ. 8–14, Παράδειγμα 2) και έχει τα εξής χαρακτηριστικά:

1. Έχει την ίδια εξωτερική και εσωτερική ρυθμική αγωγή.
2. Τα μ. 12–14 αποτελούν, από μελωδική άποψη, την αναστροφή των μ. 5–7.
3. Επικρατεί το χρωματικό στοιχείο κυρίως μελωδικά, όπως αποδεικνύεται από τη φθογγική συγκρότηση των μ. 8–11. Οι φθόγγοι ντο, ρε, μι♭, φα♯, σολ του βιολιού στο μ. 8, αποτελούν ένα χρωματικό τετράχορδο με βάση το ρε και υποτονική το ντο, ενώ οι υπόλοιποι πέντε λα, σι♭, σι, ντο♯, μι αποτελούν —με εξαίρεση τον φθόγγο μι— το δεύτερο τετράχορδο της χρωματικής κλίμακας του ρε. Οι υπόλοιποι φθόγγοι φα, λα♭ (μ. 9), καθώς και το μι, μπορεί να θεωρηθούν ότι ανήκουν στην τέταρτη χρόα της κλίμακας του ρε, η οποία αποτελεί μια παραλλαγή της διατονικής κλίμακας του ρε. Σημειωτέον ότι —όπως έχουμε δείξει σε προγενέστερο κείμενό μας— ο αριθμός των φθόγγων της χρωματικής κλίμακας του ρε και της τέταρτης χρόας της έχουν άθροισμα δώδεκα, γεγονός που ο Σκαλκώτας το εκμεταλλεύεται σε πολλά από τα έργα του συνδυάζοντας τροπικότητα και δωδεκαφθογγισμό.[2]
4. Όπως και στην περίπτωση της α ενότητας, συνυπάρχουν ταυτόχρονα δύο συγχορδίες σε σχέση I-IV και αυτό φαίνεται στα μ. 8 και μ. 10 (ρε-φα♯-λα, μελωδικά στο βιολί, λα-ντο♯-μι, αρμονικά στο πιάνο) και στα μ. 12–14 στη συνοδεία του πιάνου, όπου συνυπάρχουν η ρε♭-φα-λα♭ και λα♭-ντο-μι♭, δημιουργώντας μια αμφισημία μεταξύ της ρε♭ και λα♭ μείζονος
5. Η διαφορά μεταξύ των μ. 8–11 και των μ. 12–14 είναι ότι, στα τρία τελευταία μέτρα, οι συγχορδίες που υπακούουν στη σχέση I-IV μεταξύ βιολιού και πιάνου απέχουν κατά ένα ημιτόνιο: ρε♭-φα-λα♭-ντο-μι♭ στο πιάνο και ρε-φα♯-λα-μι στο βιολί, με τους υπολοίπους τρείς φθόγγους σολ, σι και σι♭ (βιολί) να συμπληρώνουν τον αριθμό δώδεκα. Από την άποψη της «τονικότητας», οι φθόγγοι ρε και λα μπορούν να θεωρηθούν ως τα τονικά κέντρα **τ**ης μελωδίας του βιολιού και του πιάνου αντίστοιχα, ενώ οι λα (βιολί) και λα♭ (πιάνο), τα αντίστοιχα τονικά κέντρα στα μ. 12–14.

2 George Zervos, "Twelve-tone Technique and Modality in Nikos Skalkottas's Music", IMS-RASMB, *Series Musicologica Balcanica* 1/1, 2020, σ. 133–149, doi: https://doi.org/10.26262/smb.v1i1.7754.



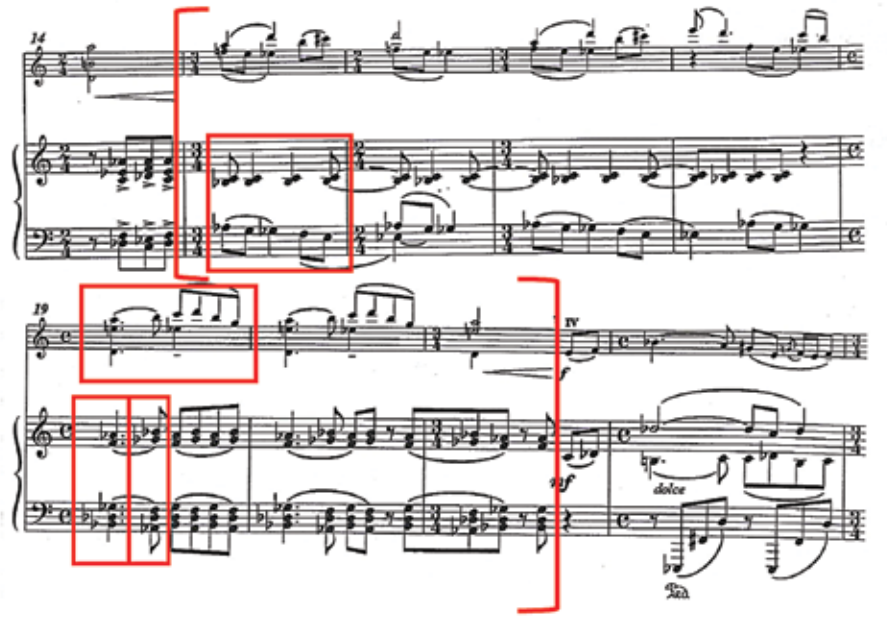
Παράδειγμα 2. Η ενότητα β της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο*.

Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της τρίτης ενότητας α΄ (που αποτελεί την τροποποιημένη επαναφορά του α, μ. 15–21, Παράδειγμα 3) είναι ότι:

1. Το θέμα τώρα «διανθίζεται» με διαβατικούς φθόγγους τόσο στη μελωδία του βιολιού όσο και στη συνοδεία του πιάνου, με αποτέλεσμα, μέσα σε ένα μέτρο (π.χ. μ. 15), να έχουμε και τους δώδεκα φθόγγους. Όμως, αυτή η διάνθιση δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά συνιστά ένα κατ' εξοχήν λειτουργικό στοιχείο για τους εξής λόγους: η συνεχής πορεία φα-μι-μι♭ του βιολιού καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης της α΄, οδηγεί στη λα ελάσσονα των μ. 19–21, ενώ, αντίστοιχα, η συνοδεία του πιάνου δημιουργεί την αίσθηση ενός ισοκράτη πάνω στη συγχορδία της λα♭-ντο-μι♭-σολ♭-σι♭ μέσα από τους διαβατικούς φθόγγους σολ, φα, μι, η οποία τελικά θα οδηγήσει στη συγχορδία σολ♭-σι♭-ρε♭-φα-λα♭. Όμως, στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται για δεσπόζουσα, αλλά για τη συγχορ-

δία της μι♭ ελάσσονος, όπως και στα μ. 1–4, ικανοποιώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, τα κλασικά πρότυπα μιας τριμερούς διάρθρωσης του αρχικού θέματος: α-β-α΄. Κατά τον ίδιο τρόπο, η συγχορδία με θεμέλιο το σολ♭ των μ. 19–21 δεν «τονικοποιεί» το σολ♭, αλλά το λα♭, το οποίο θα πάει στο ρε♭ στο μ. 22 , ενώ η συγχορδία της σολ♭-σι♭-ρε♭ θα έλθει πολύ αργότερα στο μ. 33.

2. Πέρα από τη λειτουργικότητα, η «διάνθιση» αυτής της μελωδίας του βιολιού με «ξένους» φθόγγους εμπλουτίζει την αρμονική δομή και τα μ. 19–21, τα οποία είναι πανομοιότυπα με τα μ. 5–7 της ενότητας α, δεν αποτελούνται πλέον από δέκα αλλά από δώδεκα φθόγγους, λόγω της προσθήκης των φθόγγων ρε και μι♭ στη μελωδία του βιολιού. Η αρμονία, και εδώ, είναι το αποτέλεσμα 2+2 συγχορδιών σε σχέση I-V: σολ♭-σι♭-ρε♭, ρε♭-φα-λα♭, για το πιάνο και λα-ντο-μι, μι (μι♭)-σολ-σι-(ρε), για το βιολί.



Παράδειγμα 3. Η ενότητα α΄ της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο*.

Η ενότητα Β (μ. 22–37, Παράδειγμα 4) έχει τα εξής χαρακτηριστικά:

1. Είναι η μεγαλύτερη σε έκταση (δεκαέξι μέτρα).
2. Είναι η πλέον χρωματική και αυτό ισχύει εξ' ίσου τόσο για τη μελωδία του βιολιού όσο και για τη συνοδεία του πιάνου.
3. Οι δώδεκα φθόγγοι διαμοιράζονται, στο μεγαλύτερο μέρος της ενότητας, ως εξής: 6 (βιολί) + 3 (δεξί χέρι πιάνου) + 3 (αριστερό χέρι πιάνου) και ο καταμερισμός των δώδεκα φθόγγων γίνεται ανά φράση.

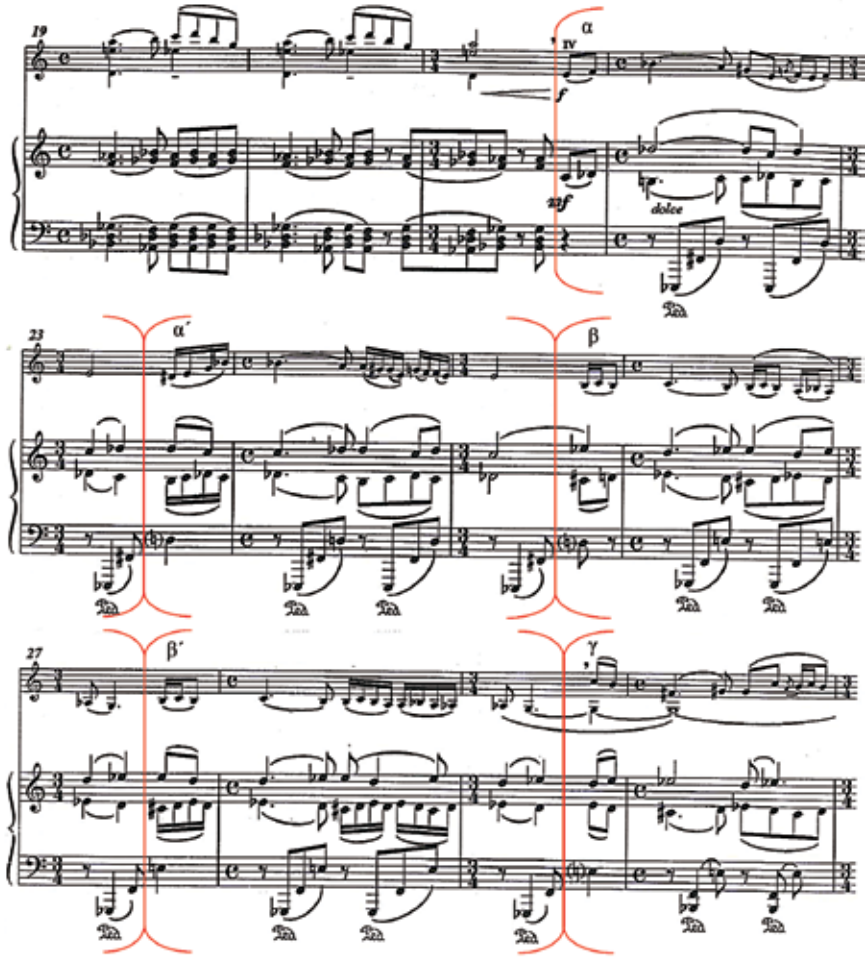
4. Παρά την έντονη χρωματικότητα, η συνύπαρξη διαφορετικών «τονικοτήτων» ελαχιστοποιείται.

Από μορφολογική άποψη, η ενότητα αυτή διαρθρώνεται σε οκτώ φράσεις, η κάθε μια από τις οποίες αποτελείται από ένα μέτρο 4/4 και ένα μέτρο 3/4, υπακούοντας στο σχήμα α-α΄-β-β΄-γ-γ΄-δ-δ΄, με την κάθε μια φράση να έχει ως αφετηρία το τελευταίο τέταρτο του μέτρου των 3/4 και τέλος το πρώτο μισό του επόμενου μέτρου των 3/4. Οι πρώτες έξι φράσεις συνιστούν το κατ' εξοχήν θεματικό περιεχόμενο αυτού του τμήματος, ενώ οι δύο τελευταίες, αποτελούν το συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού (Α΄). Η καθαρή «τονικοποίηση» των μ. 22–33 (τονικότητες λα ελάσσονα, μ. 22–25 και ντο μείζονα, μ. 26–33) δεν επιτυγχάνεται μόνο μελωδικά, αλλά ενισχύεται και από τα εξής στοιχεία:

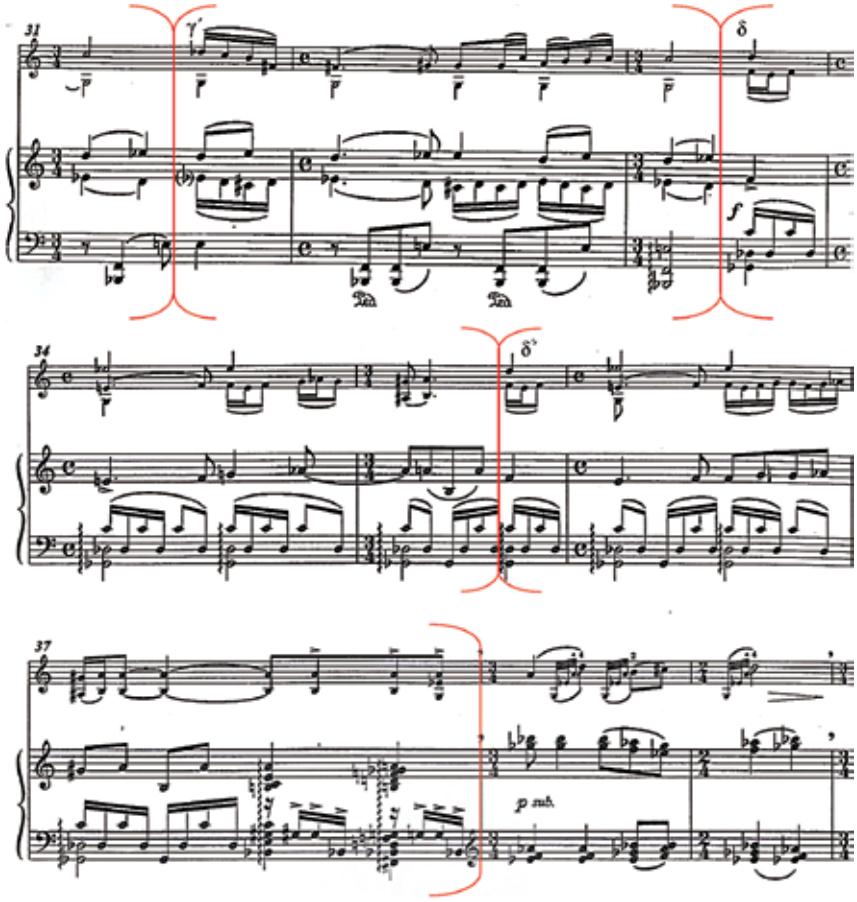
1. Υπάρχει μια εσωτερική αρμονική σχέση $(VII)^7$v-I, η οποία διέπει εσωτερικά τις φράσεις β, β΄, γ, γ΄.
2. Οι φθόγγοι σολ♭, φα, μι (μ. 26–29, αριστερό χέρι) υποστηρίζουν την ανωτέρω αρμονική σχέση, καθώς και των φθόγγων σι♭–φα, μι των μ. 30–33, οι οποίοι έχουν την ίδια λειτουργία με τους προηγούμενους, με εξαίρεση το σι♭, το οποίο αντικαθιστά το σολ♭, αφού αυτό υπάρχει ήδη στη μελωδία του βιολιού υπό τη μορφή του φα♯ στα μ. 30–32.
3. Οι δύο τελευταίες φράσεις δ (μ. 33–35) και δ΄ (μ. 35–37) συνδέουν το τέλος της Β με την ελαφρώς τροποποιημένη επαναφορά της ενότητας Α και, ως εκ τούτου, δεν έχουν έντονο θεματικό προφίλ όπως οι έξι προηγούμενες. Δεύτερη σημαντική διαφορά από τις προηγούμενες, είναι ότι οι φθόγγοι που παίζει το βιολί είναι εννέα, με τους υπολοίπους τρεις να παίζονται από το αριστερό χέρι του πιάνου, ενώ ταυτόχρονα το βιολί και το δεξί χέρι του πιάνου έχουν κοινούς φθόγγους. Εάν, όμως, προσέξουμε καλύτερα, και δεδομένου ότι η γραφή του βιολιού, αυτήν τη φορά, είναι συγχορδιακή, θα παρατηρήσουμε δύο επίπεδα στη μελωδία: στο επάνω έχουμε τους φθόγγους σολ♯, λα, λα♯, σι, ρε, μι♭ και στο κάτω τους μι, φα, σολ (το σολ♯ ή λα♭, υπάρχει ήδη στο επάνω επίπεδο, με αποτέλεσμα τελικά να έχουμε 6+3). Όμως, οι τρείς αυτοί τελευταίοι φθόγγοι παίζονται ταυτόχρονα και από το δεξί χέρι του πιάνου (βλέπε μ. 34 και μ. 36) υπό μορφή ελαφρά τροποποιημένη. Ουσιαστικά, αυτό που συμβαίνει από το τέλος του μ. 33 μέχρι και το μ. 37 είναι η προετοιμασία της επαναφοράς των δύο αρχικών τονικοτήτων, δηλαδή, της ρε και της μι♭. Τον ρόλο της πρώτης τον αναλαμβάνει το βιολί και το δεξί χέρι του πιάνου, ενώ αυτόν της δεύτερης, το αριστερό χέρι, με εξαίρεση τον φθόγγο ντο, ο οποίος, όπως και το ρε♭, αποτελεί ένα είδος ισοκράτη. Αυτό το ντο αποτελεί τη δεσπόζουσα του φα και η εναλλαγή των βαθμίδων Ι (φα), V(ντο) και $(VII)^7$v (σι) στα μ. 33–37 θα οδηγήσει (μ. 37, τελευταίο μέτρο της ενότητας Β) στη συγχορδία σι-λα του βιολιού, η οποία, μέσω της συνεχούς τονισμένης επανάληψής της και σε συνδυασμό με το φθογγικό περιεχόμενο της τελευταίας συγχορδία σι-ρε-φα-

σολ♭-λα του δεξιού χεριού του πιάνου, μας επαναφέρει στην αρχική τονικότητα της ρε (μ. 38, βιολί). Αντίθετα, στο ίδιο μέτρο (μ. 37), το αριστερό χέρι του πιάνου, μέσω των φθόγγων σολ♭-ρε♭, σι♭, σολ♯, σι♭, φα♯, σολ και σι♭ οδηγεί στη μι♭ ελάσσονα (μ. 38).

4. Ως τελευταίο, αφήσαμε την πορεία των δύο φωνών του δεξιού χεριού του πιάνου, καθώς και της πάνω φωνής του αριστερού χεριού (μ. 22–33), όχι μόνο γιατί αποτελεί την αποθέωση της χρωματικότητας, αλλά και γιατί οδηγεί σε δύο ταυτόχρονα «τονικές λύσεις». Σε αντίθεση με την προηγούμενη ενότητα, η οποία χαρακτηρίζεται από τον συνδυασμό της μελωδίας του βιολιού και της, υπό τη μορφή συγχορδιών, συνοδείας του πιάνου, σε διαφορετική μάλιστα τονικότητα, η Β ενότητα είναι το αποτέλεσμα τεσσάρων μελωδικών διαφορετικών μεταξύ τους προτύπων (patterns), μέσω των οποίων διαμορφώνονται οι «τονικότητες» της λα και του ντο. Έτσι:
   - οι φθόγγοι ντο και ρε♭ της πάνω φωνής του δεξιού χεριού του πιάνου των φράσεων α και α΄ μετακινούνται σταδιακά στους ρε και μι♭ στις φράσεις β και β΄, και στις φράσεις γ και γ΄, οδηγώντας τελικά στην «τονικότητα» της φα στο μ. 33
   - το ρε♭ (ή ντο♯) της κάτω φωνής του δεξιού χεριού αποτελεί τον άξονα συμμετρίας του φθογγικού συνόλου σι, ντο, ρε♭, ρε, μι♭ και ταυτόχρονα παίζει τον ρόλο της δεσπόζουσας της σολ♭, η οποία θα έρθει στο ίδιο μέτρο (μ. 33)
   - το ρε♭ του αριστερού χεριού των μ. 19–21 πηγαίνει στο ρε των φράσεων α και α΄, και στη συνέχεια στο μι των φράσεων β και β΄, και των φράσεων γ και γ΄, για να καταλήξει τελικά στο ντο, δεσπόζουσα της φα (μ. 33). Στο μέτρο αυτό, είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, όπως το μι της πρώτης συγχορδίας (αριστερό χέρι) πάει στο ντο, έτσι και το φα της ίδιας συγχορδίας πηγαίνει στο ρε♭, δεσπόζουσα της σολ♭, η οποία παίζεται από το αριστερό χέρι στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου. Το σημείο αυτό είναι εξόχως κομβικό, γιατί, μετά από δώδεκα μέτρα, όπου η θεματικότητα αναδυόταν κυρίως μέσα από την ίδια την αρμονία που έφερε η μελωδία παρά από την αρμονική συνοδεία του πιάνου, οι διαφορετικές τονικότητες σε απόσταση ημιτονίου που διέκρινε τις προηγούμενες ενότητες τώρα επανέρχονται με «τονικά κέντρα» αυτήν τη φορά τα φα και σολ♭ (βλέπε μ. 33–37).

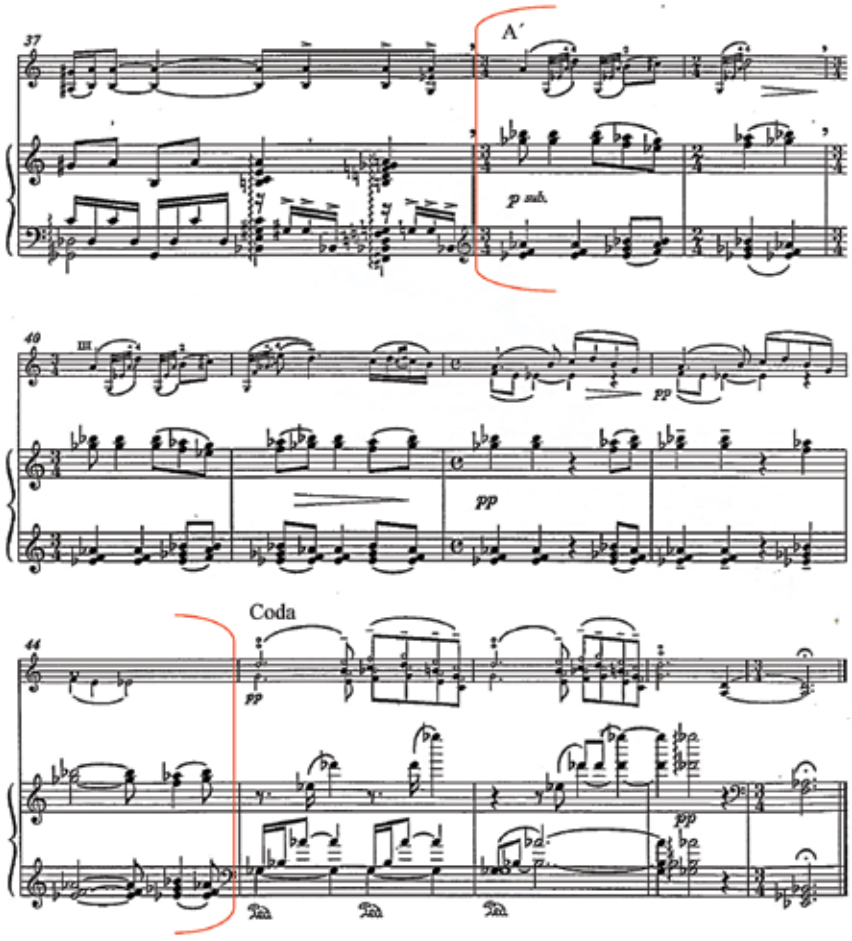


Παράδειγμα 4. Η ενότητα Β της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο*.



Παράδειγμα 4 (Συνέχεια).

Η τελευταία ενότητα Α΄ αποτελείται από την ελαφρώς διαφοροποιημένη επαναφορά του αρχικού θέματος Α (μ. 38–44) συν μια μικρή coda τριών μέτρων (μ. 45–47, Παράδειγμα 5). Η κύρια διαφορά με το αρχικό θέμα είναι κυρίως η πρόσθεση του φθόγγου μι♭ και δευτερευόντως του σολ στη μελωδία του βιολιού.



Παράδειγμα 5. Η ενότητα Α′ της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο*.

Μολονότι ο εμπλουτισμός του θέματος με ξένους, ως προς την αρχική μελωδία του θέματος, φθόγγους συμβαίνει—όπως εξάλλου διαπιστώσαμε—και στην τρίτη ενότητα α′ του αρχικού θέματος (μ. 15–20), στην τελευταία, η ύπαρξη αλλά και η λειτουργία τους είναι διαφορετική σε δύο σημεία:

1. Οι φθόγγοι σολ, μι♭, λα της αποτζιατούρας στο βιολί στα πρώτα τρία μέτρα του θέματος, δεν έχουν μόνο καλλωπιστικό σκοπό, αλλά θα μπορούσαν να ερμηνευθούν και ως φθόγγοι που ενισχύουν την επικοινωνία μεταξύ των δύο αρχικών τονικοτήτων που επανέρχονται στην τελευταία έκθεση του θέματος (ρε στο βιολί και μι♭ στη συνοδεία), αφού αφ' ενός το μι♭ αποτελεί την τονικό-

τητα της συνοδείας, αφ' ετέρου το σολ αποτελεί την τρίτη της, με την προϋπόθεση βέβαια ότι αυτή είναι μείζων και όχι ελάσσων. Επιπλέον, το φθογγικό σύνολο σολ-μι♭-λα της αποτζιατούρας επιδέχεται δύο λύσεις που ευνοούν την επικοινωνία μεταξύ των δύο τονικοτήτων:

i. εάν κρατήσουμε τους φθόγγους μι♭ και σολ, και το λα λυθεί στο σι♭, τότε όχι μόνο προκύπτει η συγχορδία της συνοδείας υπό τη μορφή της μείζονος και όχι της ελάσσονος, αλλά αυτό το σι♭ πηγαίνει στο μι♭, στην τονικότητα, δηλαδή, της συνοδείας
ii. εάν κρατήσουμε σταθερό τον φθόγγο λα, τότε οι μι♭ και σολ μπορούν να λυθούν στους ρε και φα♯ αντίστοιχα δημιουργώντας την συγχορδία της ρε μείζονος. Βέβαια κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι το σολ μπορεί να λυθεί και στο φα, όμως η έμφαση που ο συνθέτης δίνει στην συγχορδία σι-λα και σολ-μι♭-λα στο μέτρο 37, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η ρε ελάσσονα θα έρθει στο τέλος, όπως εξάλλου αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση της εναρμόνισης της ίδιας μελωδίας στον *Πελοποννησιακό χορό*, ενισχύουν την άποψή μας.

2. Η διαδοχή των φθόγγων φα-μι-μι♭ που υπήρχε στα τέσσερα πρώτα μέτρα του θέματος των μ. 15–18 της α΄, και η οποία οδηγούσε στη λα ελάσσονα, τώρα χρησιμοποιείται στα τρία τελευταία (μ. 42–44), δημιουργώντας την αίσθηση της αναμονής αυτής της τονικότητας, η οποία όμως τελικά δεν έρχεται: η τελευταία εμφάνιση της διαδοχής των φα-μι-μι♭ γίνεται στο μ. 44, με το μι♭ να μην λύνεται στο μι, αλλά στο ρε. Στο επόμενο μέτρο επαναλαμβάνεται —τώρα υπό τη μορφή της coda— η ίδια (βασική) μελωδία της κατάληξης του θέματος των μ. 42–43, κατά πέμπτες παράλληλες με τονικό κέντρο τον φθόγγο ρε, επισημοποιώντας έτσι την τονικότητα του δώριου τρόπου της ρε, ενώ η συνοδεία του πιάνου παίζει τους εναπομείναντες πέντε φθόγγους σολ♭, σι♭, λα♭, ρε♭, μι♭ που συνιστούν την πεντάφθογγη κλίμακα με θεμέλιο τον φθόγγο μι♭. Με αφορμή την τελευταία παρατήρηση, είναι πολύ ενδιαφέρον να τονίσουμε ότι τόσο η μελωδία του αρχικού θέματος όσο και η εξέλιξή της καλύπτουν μια τεράστια γκάμα κλιμάκων: (α) μελωδική ελάσσονα-δώριο τρόπο (μ. 1–7), (β) χρωματικό τρόπο και τέταρτη χρόα του ρε (βεβαρημένος ο πέμπτος φθόγγος της κλίμακας, μ. 8–11), (γ) μείζονα ρε (μ. 12–4), (δ) τρίτη χρόα (οξυμμένος ο τέταρτος φθόγγος) του ρε με σι♭ ή Μακάμ Νεβεσέρ, εφ' όσον βέβαια θεωρήσουμε ότι η μελωδία του βιολιού των μ. 21–25 έχει αφετηρία το ρε, (ε) ντο μείζονα (μ. 26–33) και (στ) την προαναφερθείσα πεντάφθογγη με θεμέλιο την μι♭. Η ύπαρξη αυτής της τεράστιας γκάμας —σε σχέση με την έκταση του κομματιού— κλιμάκων, σε συνδυασμό με τον δωδεκαφθογγισμό και τη διτονικότητα, αποδεικνύουν τις τεράστιες συνθετικές ικανότητες του Σκαλκώτα, ο οποίος καταφέρνει, με φοβερή μαεστρία, να συμβιβάσει τα πλέον ασυμβίβαστα μεταξύ τους μουσικά ιδιώματα.

Κλείνοντας, θα ήθελα να επανέλθω στο θέμα της ύπαρξης της αποτζιατούρας. Στον προαναφερθέντα *Πελοποννησιακό χορό* το πρώτο τετράμετρο του θέματος

βρίσκεται στην τονικότητα της ρε μείζονος, ενώ το τελευταίο τρίμετρο στην ρε ελάσσονα. Δεδομένου ότι, στην *Πρώτη μικρή σουίτα*, η αρμονική συνοδεία του πιάνου όχι μόνο βρίσκεται σε διαφορετική τονικότητα από εκείνη του βιολιού αλλά και στην ελάσσονα της, η μελωδία του θέματος στο βιολί μένει αρμονικά εκτεθειμένη, εφ' όσον δεν γνωρίζουμε εάν η υποτιθέμενη συνοδεία της σε ρε θα ήταν μείζων ή ελάσσων. Αντίθετα, με τα τρία τελευταία μέτρα του θέματος (μ. 42–44), τα οποία σαφώς, όπως δείξαμε παραπάνω, βρίσκονται στη ρε ελάσσονα, τα τέσσερα πρώτα μέτρα (μ. 38–41) θα παρέμεναν αρμονικά ακαθόριστα, όπως συμβαίνει στην αρχή του κομματιού (μ. 1–4). Εάν, όμως, κατά τη διάρκεια της αρχικής έκθεσης του θέματος, ο συνθέτης επιδιώκει αυτήν την αρμονική ασάφεια, τώρα όχι μόνο επιδιώκει την τονική επικοινωνία μεταξύ του βιολιού και της συνοδείας μέσω των κοινών φθόγγων, αλλά επιδιώκει και να αναδυθεί η μείζονα τονικότητα τόσο του βιολιού (ρε), όσο και του πιάνου (μι♭) όπως ακριβώς συμβαίνει και στην αρχή του τονικού *Πελοποννησιακού χορού*. Αυτό, κατά την άποψή μας, πραγματοποιείται δια μέσου της συνεχόμενης χρήσης αυτής της αποτζιατούρας, η οποία, κατά έναν υπαινικτικό και όχι κραυγαλέο τρόπο, μετατρέπει και τις δύο τονικότητες σε μείζονες: σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο, ο φθόγγος σολ υπαινίσσεται όχι μόνο τον τρίτο φθόγγο της μι♭ μείζονος συγχορδίας της συνοδείας, αλλά και την υποτιθέμενη λύση στο φα♯, το οποίο, σημειωτέον, ακούγεται συνεχώς υπό τη μορφή του σολ♭ στην υψηλή έκταση του πιάνου, ενισχύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο, την αίσθηση τη ρε μείζονος.

Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε επακριβώς εάν η ερμηνεία που δώσαμε, όσον αφορά στην ύπαρξη και λειτουργία αυτής της αποτζιατούρας, αντιστοιχεί πράγματι στις συνθετικές προθέσεις του συνθέτη. Όμως, όπως διαπιστώσαμε κατά την διάρκεια της ανάλυσης μας, η επίπονη και μεγαλόπνοη προσπάθεια μείξης τροπικής τονικότητας, διτονικότητας και δωδεκαφθογγισμού που επιχειρείται σε αυτό το έργο, προϋποθέτει τη χρήση διαδικασιών σύνθεσης υψηλού επιπέδου και μοναδικής μουσικής ευφυΐας, χαρίσματα τα οποία αφθονούν στην περίπτωση της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα και, ως εκ τούτου, δικαιολογούν τη δυνατότητα μιας τέτοιας ερμηνείας.

Ελληνικό στοιχείο και αρμονικά γένη στη μουσική δωματίου του Νίκου Σκαλκώτα

Παπαγιαννοπούλου Πηνελόπη

1. Εισαγωγή

Η μουσική δωματίου, όπως και η ορχηστρική μουσική του Νίκου Σκαλκώτα, παρουσιάζει, σε μια συνολική αποτίμηση, ποικιλομορφία όσον αφορά στο εκάστοτε χρησιμοποιούμενο ιδίωμα, περιλαμβάνοντας έργα ατονικά, τονικά καθώς και δωδεκάφθογγα είτε με την έννοια του αυστηρού δωδεκαφθογγισμού είτε με την ιδιαίτερη ελεύθερη δωδεκαφθογγική τεχνική που ανέπτυξε ο συνθέτης. Ωστόσο, ανάμεσα σε αυτά, υπάρχουν χαρακτηριστικά που συνδέουν κατά τρόπο οργανικό συγκεκριμένα έργα ή ομάδες έργων. Ένα από αυτά είναι η ελληνικότητα, η οποία διατρέχει το σύνολο του έργου του συνθέτη με διαφορετικές εκφάνσεις και τελικά αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της εργογραφίας του. Ιδιαίτερα στη μουσική δωματίου, ο συνθέτης δείχνει να βρίσκει ένα εύφορο πεδίο ανάπτυξης μιας μουσικής πρωτοποριακής αρμονικά και μορφολογικά, η οποία καθίσταται προσιτή στον ακροατή μέσω μιας γνωστής μελωδίας ή οικείων ιδιωματικών στοιχείων. Χαρακτηριστικό επίσης στην εργογραφία του συνθέτη είναι ότι δεν μπορεί κανείς να κάνει λόγο για «ελληνική περίοδο» του Σκαλκώτα, καθώς έργα με ελληνικό στοιχείο είναι διάσπαρτα στο έργο του από το 1924 έως το 1949, δηλαδή, το έτος θανάτου του. Παράλληλα, στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου, η ελληνικότητα δεν συνδέεται με ένα συγκεκριμένο συνδυασμό οργάνων, με μοναδική εξαίρεση ίσως το βιολί ως μέλος του εκάστοτε συνόλου. Η υπεροχή του βιολιού στα μουσικά σύνολα των έργων μουσικής δωματίου μπορεί να συνδέεται με κάποια γενικότερη προτίμηση του συνθέτη για αυτό το όργανο (σύμφωνα με τον αριθμό έργων που το περιλαμβάνουν), αλλά και με τη σχέση που έχει το βιολί με την παραδοσιακή μουσική, καθώς είναι το μοναδικό όργανο της ορχήστρας που χρησιμοποιείται αυτούσιο σε παραδοσιακά σχήματα (ίδιο χόρδισμα, ίδια χαρακτηριστικά). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η χρήση ή όχι ελληνικού στοιχείου δεν συνδέεται και με το είδος και τη μορφή ενός έργου. Πράγματι, ο χορός ή η σουίτα είναι μορφές που ενδείκνυνται για τη χρήση δημοτικού ή λαϊκού τραγουδιού, αλλά ο Σκαλκώτας δεν διστάζει να το χρησιμοποιήσει σε μεγαλύτερες μορφές λειτουργικού και όχι μόνο παρατακτικού χαρακτήρα. Βάσει των παραπάνω, δεν προκύπτει κάποιο γενικευτικό συμπέρασμα, αλλά οι ποικίλες εκφάνσεις ελληνικότητας δημιουργούν συνεχώς νέα κριτήρια για μια ενδεχόμενη κατηγοριοποίηση των υπό εξέταση έργων μουσικής δωματίου. Παρόλα αυτά, ανάμεσα στις διαφορετικές κατηγορίες έργων, υπάρχουν στοιχεία της μουσικής γλώσσας και της αρμονίας που συνδέουν έργα διαφορετικών περιόδων με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η τροπικότητα

αποτελεί σημαντικό κοινό παράγοντα ανάμεσα στα εν λόγω έργα, όμως, ακόμα και αυτή χρησιμοποιείται με διαφορετικούς τρόπους κατά περίπτωση.

2. Ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία

Στην παρούσα εισήγηση, η εστίαση αφορά κυρίως στον αρμονικό παράγοντα και σε συγκρίσεις που θα προκύψουν στο πλαίσιο διαφορετικών ιδιωμάτων, διαφορετικών συνθετικών τεχνικών και, κυρίως, διαφορετικών εκφάνσεων ελληνικότητας και τροπικότητας. Τα δύο υπό εξέταση έργα είναι η *1η* και η *2η Σουίτα για βιολί και πιάνο* του Νίκου Σκαλκώτα. Για τον σκοπό αυτό, το σύστημα που θα αποτελέσει βασικό πυλώνα της ανάλυσης προκύπτει από το άρθρο-μονογραφία του Allen Forte "Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species",[1] στο οποίο επιχειρείται η προσέγγιση του ζητήματος του αρμονικού είδους στη μοντέρνα μουσική με έναν συστηματικό τρόπο. Το σύστημα με τα γένη προσφέρει ένα αντικειμενικό πλαίσιο αναφοράς για το αρμονικό υλικό ανεξάρτητο από οποιαδήποτε συνθετική πρακτική, με την έννοια ότι κανένα από τα γένη δεν προκύπτει εμπειρικά από τη μουσική, αλλά κατασκευάζονται εξολοκλήρου σε μια λογική βάση από κάποια δεδομένα. Τα γένη είναι στο σύνολό τους δώδεκα (βλ. Πίνακα 1) και κάθε ένα βασίζεται σε ένα τρίχορδο, το οποίο ονομάζεται γεννήτορας. Κάθε σύνολο-μέλος ενός γένους, καθώς και το συμπληρωματικό του, είναι υπερσύνολο αυτού. Τα γένη αυτά τίθενται σε ποιοτική σύγκριση με βάση τα κοινά σύνολα που περιλαμβάνουν βάσει του συντελεστή διαφοροποίησης (Difquo).[2] Επίσης, βάσει των κοινών φθογγικών συνόλων που μπορεί να έχουν τα γένη, προκύπτουν και τα τέσσερα υπεργένη (βλ. δεξιά στήλη του Πίνακα 1).

1 Allen Forte, "Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species", *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 187–270.

2 Στο ίδιο, σ. 220–224.

Πίνακας 1. Γένη συνόλων φθογγικών τάξεων.

Γένη συνόλων φθογγικών τάξεων					
Γένος	**Τύπος**	**Γεννήτορας/ες**	**Αριθμός μελών (#3/#4/#5/#6)**	**Μέγεθος**	**Υπεργένη**
G1	Ατονικό	3-5	1/9/24/29	63	I (Υβριδικό-ατονικό)
G2	Ολοτονικό	3-8	1/9/24/30	64	
G3	Ελαττωμένο	3-10	1/5/16/21	43	
G4	Αυξημένο	3-12	1/2/8/9	20	
G5	Χρωματικό	3-1 & 3-2	2/2/10/15	29	II (Χρωματικό)
G6	Ημιχρωματικό	3-2 & 3-3	2/3/16/24	45	
G7	Χρωματικό-διατονικό	3-2 & 3-7	2/3/15/25	45	
G8	Ατονικό	3-3 & 3-4	2/3/15/21	41	III (Ατονικό)
G9	Ατονικό-τονικό	3-3 & 3-11	2/3/15/21	41	
G10	Ατονικό-τονικό	3-4 & 3-11	2/3/15/21	41	
G11	Διατονικό	3-7 & 3-9	2/2/10/15	29	IV (Διατονικό)
G12	Διατονικό-τονικό	3-7 & 3-11	2/3/16/24	45	

Η ανάλυση με βάση τα γένη, σε πρακτικό επίπεδο, ξεκινά με τη δημιουργία ενός πίνακα, στον οποίο αναγράφονται, στην αριστερή στήλη, όλα τα σύνολα που έχουν επιλεχθεί από τη μουσική επιφάνεια, ενώ στις υπόλοιπες στήλες σημειώνονται οι συσχετισμοί με τα γένη. Στη συνέχεια, για κάθε γένος υπολογίζεται ο συντελεστής σχετικής ισχύος (Squo),[3] ένας πραγματικός αριθμός ο οποίος καταδεικνύει τη σημασία που έχει το κάθε γένος στον εκάστοτε πίνακα. Δεδομένων των παραπάνω, εφαρμόζονται, στον αρχικό αυτό πίνακα, οι κανόνες για την ερμηνεία των γενετικών σχέσεων[4] και, βάσει αυτών, κάθε φθογγικό σύνολο αντιστοιχείται με ένα μόνο γένος. Με τον τρόπο αυτό, προκύπτει ο τελικός συνοπτικός πίνακας,

3 Ο συντελεστής σχετικής ισχύος υπολογίζεται βάσει της εξίσωσης: Squo(Ga)=((X/Y)/Z)x10, όπου Ga είναι το εκάστοτε γένος, X ο αριθμός των συνολικών ενδείξεων στον αρχικό πίνακα, Υ ο αριθμός όλων των συνόλων που περιλαμβάνει ο πίνακας και Z το μέγεθος του υπό εξέταση γένους. Στο ίδιο, σ. 232.

4 "Rules for the interpretation of generic relations", στο ίδιο, σ. 234. Οι κανόνες είναι οι εξής: 1. Κανόνας μεγαλύτερου συντελεστή σχετικής ισχύος (προσδιορίζει το γένος με τον πρωταρχικό ρόλο, εκτός και αν τα σύνολα που περιλαμβάνει είναι υποσύνολα ενός γένους με μεγαλύτερο συντελεστή σχετικής ισχύος, οπότε ισχύει ο δεύτερος κανόνας), 2. Κανόνας τομής (αποκλείει γένη που είναι υποσύνολα άλλων με μεγαλύτερο συντελεστή σχετικής ισχύος), 3. Κανόνας συμπλήρωσης (ολοκληρώνει τον γενετικό πίνακα σε περίπτωση που το γένος με το μεγαλύτερο συντελεστή σχετικής ισχύος δεν περιλαμβάνει όλα τα σύνολα), 4. Κανόνας επέκτασης βάσει συνόλων που συναντώνται σε ένα μόνο γένος (singletons) (τα σύνολα αυτά προκαλούν συμπερίληψη όλου του γένους στον τελικό πίνακα), 5. Κανόνας περιορισμού (αποκλείει «παθητικά» γένη, τα γένη, δηλαδή, που δεν ανταποκρίνονται στο γενετικό προφίλ της σύνθεσης σύμφωνα με τους κανόνες 1, 3 και 4).

ο οποίος δείχνει ποια γένη είναι τα επικρατέστερα δομικά στοιχεία του εκάστοτε αρμονικού είδους.[5]

3. Αναλύσεις

3.1 *1η Μικρή Σουίτα για βιολί και πιάνο*

Η σύνθεση της *1ης Μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο* ανάγεται πιθανότατα στα 1946,[6] μια χρονιά κατά την οποία ο Σκαλκώτας δεν φαίνεται να έγραψε μεγάλα σε διαστάσεις έργα, όπως το *Παραμυθόδραμα* και το *Κοντσέρτο για δύο βιολιά και ορχήστρα* που προηγήθηκαν. Η σύνδεση του εν λόγω έργου με την ελληνική μουσική γίνεται φανερή ήδη από τους τίτλους των μερών από τα οποία απαρτίζεται. Συγκεκριμένα, ο Σκαλκώτας σημειώνει το πρώτο μέρος ως *Tanz-Preludio*, αναδεικνύοντας τη χορευτική διάσταση της βασικής μελωδίας, το δεύτερο μέρος ως *Λαϊκό τραγούδι-Volkslied* (σε παρένθεση σημειώνει *Θεσσαλιώτικο*) και το τρίτο μέρος ως *Finale, Wie eiu Bauertanz-Σαν χωριάτικος χορός*. Στην παρούσα διερεύνηση θα αναλυθεί μόνο το πρώτο μέρος, ως ενδεικτικό μιας μορφής ελληνικότητας ευρέως χρησιμοποιημένης από το συνθέτη.

Μορφολογική οργάνωση

Το πρώτο μέρος της σουίτας οργανώνεται παρατακτικά βάσει της εναλλαγής ενοτήτων Α και Β όπως φαίνεται στον Πίνακα 2.

5 Το σύστημα αυτό θα χρησιμοποιηθεί αυτούσιο στις ακόλουθες αναλύσεις, με τη διαφορά ότι οι δύο πίνακες (αρχικός εκτενής και τελικός συνοπτικός πίνακας) θα συνενωθούν σε έναν μεικτό πίνακα (στη δεύτερη ανάλυση), ο οποίος θα συνοψίζει τις λειτουργίες και των δύο με στόχο την άμεση και συνολική παρουσίαση όλων των στοιχείων που μπορεί να είναι χρήσιμα στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικών με το εκάστοτε αρμονικό είδος. Επί της ουσίας, αποτελεί σύμπτυξη τριών διαφορετικών σταδίων της ανάλυσης με βάση τα γένη τάξεων φθογγικών συνόλων: του αρχικού πίνακα κατανομής (σημείωση με x για παρουσία στο εκάστοτε γένος), των ενδείξεων σχετικής ισχύος και του τελικού πίνακα γενετικών σχέσεων (σημείωση με κεφαλαίο Χ, καθώς και σκίαση των γενών που περιλαμβάνονται στον τελικό πίνακα) για το έργο ή το απόσπασμα που διερευνάται. Στις παρακάτω αναλύσεις θα φανεί αξιόλογη η αναφορά σε προγενέστερα του τελικού στάδια της ανάλυσης για την εξακρίβωση της ταυτότητας του υπό εξέταση μουσικού υλικού.

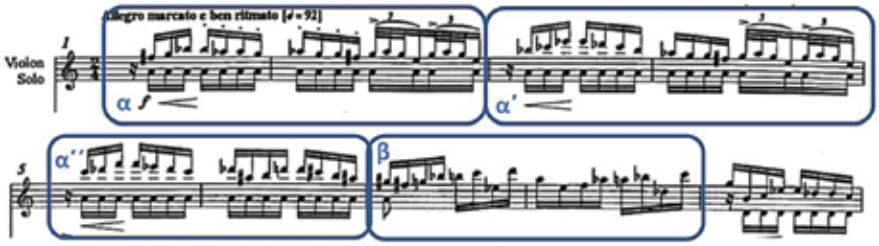
6 Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας. 1904–1949. Μια προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, Παπαγρηγορίου Νάκας, Αθήνα 1997, Τόμος Β΄, σ. 209. Eva Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Farnham 2011, σ. 130 και 385.

Πίνακας 2. Μορφολογική οργάνωση του 1ου μέρους της *1ης Σουίτας για βιολί και πιάνο.*

μ. 1-8	μ. 9-16	μ. 17-24	μ. 25-32	μ. 33-42	μ. 43-49	μ. 50-55	μ. 56-63	μ. 64-71	μ. 72-81	μ. 82-91
A			B			A′		B′		

μ. 92-97	μ. 98-102	μ. 103-107	μ. 108-112	μ. 113-117	μ. 118-123
A′′			A Coda		

Η υψηλού βαθμού οργάνωση του χορού αυτού σε μορφολογικό επίπεδο γίνεται φανερή ήδη από τη συμμετρία σε επίπεδο αριθμού μέτρων στην πρώτη ενότητα (βλ. Πίνακα 2, αριθμός μέτρων 8+8+8). Η συμμετρία αυτή καταλύεται στις ενότητες που παραλλάσουν υλικό (Α′, Β′, κλπ.) και δίνει τη θέση της σε διαφορετικού τύπου οργάνωση. Το τελευταίο τμήμα αναφέρεται ως ACoda καθώς αποτελεί μια συμπύκνωση όσων έχουν προηγηθεί στο πλαίσιο ενός καταληκτικού τμήματος, χρησιμοποιώντας αλλεπάλληλες εμφανίσεις της βασικής ιδέας που εμφανίστηκε στα μ. 1–2. Ο Ζερβός[7] χαρακτηρίζει τη μορφή αυτή «ροντοειδή» (rondo-like). Επί της ουσίας, ο όρος είναι δόκιμος και το γεγονός ότι δεν υπάρχει ενότητα Γ οφείλεται στην οικονομία των μέσων που χαρακτηρίζει τη σουίτα από τα πρώτα μέτρα. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος οργάνωσης των τριών πρώτων οκταμέτρων, τα οποία οργανώνονται σε μια δομή σαν πρόταση με την εξής εσωτερική δομή: α-α′-α′′-β, όπου το β είναι καταληκτικής φύσεως (βλ. Εικόνα 1). Αντιστοίχως, λοιπόν, λόγω της οικονομίας των μέσων σε μικροδομικό επίπεδο, τη θέση του β σε μια τυπική πρόταση παίρνει μία ακόμα παραλλαγή της βασικής ιδέας. Η εν λόγω οικονομία σε μορφολογικό επίπεδο αναδεικνύει εξ' αρχής μια σύνδεση με την ουσία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, στη φύση της οποίας το στοιχείο αυτό είναι βασικό χαρακτηριστικό. Τελικά, όπως θα φανεί και παρακάτω, τα πάντα προκύπτουν από τη βασική ιδέα μέσω παραλλακτικών διαδικασιών και η αναπτυσσόμενη παραλλαγή είναι η τεχνική βάσει της οποίας δομείται ολόκληρο το μέρος.



Εικόνα 1. Μορφολογική οργάνωση των μ. 1–8.

7 George Zervos, "Twelve-tone Technique and Modality in Nikos Skalkottas's Music" *IMS-RASMB, Series Musicologica Balkanica* 1/1, 2020, ***σ***. 138.

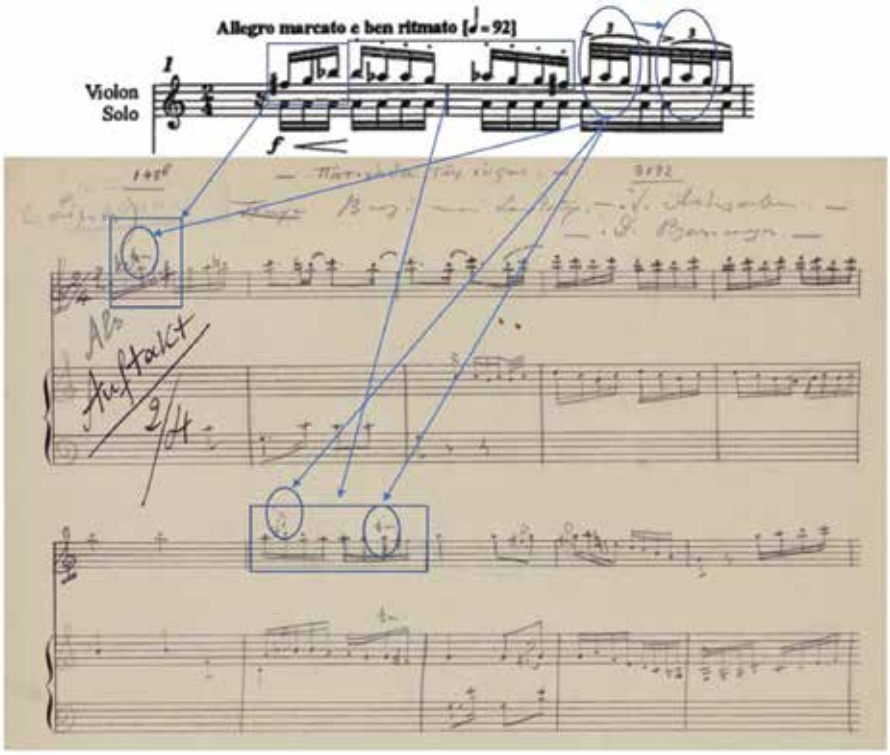
Ιδίωμα και ελληνικότητα

Ως προς το ιδίωμα, η σουίτα αυτή είναι ατονική, με συχνή συμπλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος, παρά τις σαφείς —όχι μόνο στον τίτλο, αλλά και στη μελωδήγηση— αναφορές στο δημοτικό τραγούδι. Οι αναφορές αυτές μπορούν να συνοψιστούν στα εξής σημεία:

i. Έντονα ρυθμικός χαρακτήρας που παραπέμπει σε χορευτικά είδη μουσικής και προκύπτει τόσο από τη γραμμή του βιολιού, με τη συνεχή διαδοχή δεκάτων έκτων, όσο και από τη συνοδεία του πιάνου. Ο συνδυασμός, βέβαια, των δεκάτων έκτων με τα τρίηχα ογδόων είναι αυτός που δημιουργεί αυτήν την περίπλοκη ρυθμικά υφή, που ουσιαστικά αναιρεί τη χορευτικότητα σε ένα πρώτο αντιληπτικό επίπεδο, δίνοντας την αίσθηση δύο διαφορετικών επιπέδων στη μουσική επιφάνεια που αλληλοσυμπληρώνονται με διαφορετικό τρόπο.
ii. Παράλληλα, η ύπαρξη ενός φθόγγου οστινάτο στο βιολί αποτελεί άμεση σύνδεση με την παραδοσιακή μουσική. Το οστινάτο αποτέλεσε σταθερό χαρακτηριστικό για διάφορες περιοχές της Ελλάδας, είτε ως μια φωνή που κρατούσε έναν (ισοκράτης) ή περισσότερους φθόγγους, την ίδια στιγμή που μια άλλη τραγουδούσε τη βασική μελωδία, είτε ως οργανική συνοδεία. Στο συγκεκριμένο μέρος, το οστινάτο, σε κάθε εμφάνισή του, διαρκεί έξι μέτρα και στηρίζεται σε τρεις ανοιχτές χορδές του βιολιού (μ. 1–7: A, μ. 9–16: D και μ. 17–22: G). Η τεχνική αυτή θυμίζει σε μεγάλο βαθμό πρακτικές που συνηθίζονται σε όργανα τόσο αερόφωνα (όπως η τσαμπούνα για τα νησιά και η γκάιντα για τη Μακεδονία και τη Θράκη) όσο και χορδόφωνα (όπως η λύρα, το λαούτο, κ.ά.). Γενικά, ίσως και λόγω των λίγων οργάνων που συχνά συμμετέχουν στα σύνολα της παραδοσιακής μουσικής, η χρήση ανοιχτών χορδών, ως συνοδευτική γραμμή μιας μελωδίας που παίζεται ταυτόχρονα σε κάποια άλλη χορδή, είναι συνήθης.
iii. Το τρίτο και σημαντικότερο χαρακτηριστικό βρίσκεται σε μελωδικά ή ρυθμομελωδικά στοιχεία που παραπέμπουν στη δημοτική μουσική. Τα στοιχεία αυτά βρίσκονται ήδη στον θεματικό πυρήνα—τη βασική ιδέα που εμφανίζεται στα δύο πρώτα μέτρα—από την οποία προκύπτει ολόκληρη η πρώτη ενότητα που εκτείνεται στα μ. 1–24 και επανέρχεται στις ενότητες τύπου A στη συνέχεια της μορφής. Παρατηρούνται, συγκεκριμένα, σημαντικές ομοιότητες με ένα τραγούδι από τη Σίφνο, το οποίο έχει καταγράψει ο Σκαλκώτας στα πλαίσια των καταγραφών που έκανε για το αρχείο Merlie. Πρόκειται για την *Πατινάδα της νύφης*, την οποία κατέγραψε από μια ηχογράφηση με βιολί και σαντούρι. Συγκεκριμένα, το μελωδικό υλικό του βιολιού, στα δύο πρώτα μέτρα, έχει τις εξής συνάφειες: α) οι τρεις πρώτοι φθόγγοι της σουίτας παραπέμπουν στην αρχή της *Πατινάδας* με το χαρακτηριστικό $4^{ης}$ ελαττωμένο διάστημα (B♭-F♯), β) οι επαναλήψεις φθόγγων ως βασικό στοιχείο της μελωδικής κατασκευής αποτελούν χαρακτηριστικό και της *Πατινάδας* (βλ. Εικόνα 2, μ. 7, αλλά και παρακάτω στο τραγούδι), και γ) το τελείωμα της φράσης του βιολιού με τα

τρίηχα τριακοστών δευτέρων συμπίπτει με τα χαρακτηριστικά γυρίσματα της *Πατινάδας* που σημειώνονται ως τρίλιες στην παρούσα καταγραφή (π.χ. μ. 1, μ. 7, κ.ά. στην Εικόνα 2).

iv. Τροπικός χαρακτήρας, ο οποίος φανερώνεται από συγκεκριμένα πεντάχορδα στη μελωδική κατασκευή των δύο θεματικών στοιχείων των ενοτήτων τύπου Α και Β, καθώς και από τις κλίμακες που εμφανίζονται κυρίως στις ενότητες Β (βλ. παρακάτω στην ανάλυση).



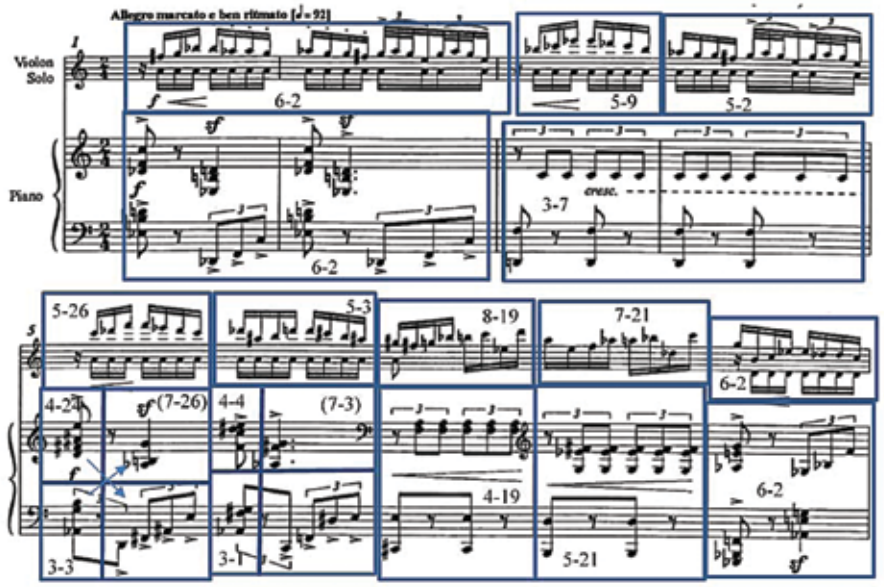
Εικόνα 2. Συνάφειες θέματος με το τραγούδι *Πατινάδα της νύφης* από τη Σίφνο.

Τα τέσσερα αυτά σημεία συνοψίζουν τα πιο χαρακτηριστικά ελληνικά στοιχεία του χορού και αφορούν στο σύνολό του. Παρόλα αυτά, τα παραπάνω στοιχεία τίθενται σε παραλλακτικές διαδικασίες και η κάθε παραλλαγή οδηγεί σε νέα στοιχεία, τα οποία, με τη σειρά τους, φέρουν νέα χαρακτηριστικά που μπορεί να σχετίζονται με την ελληνικότητα και τροπικότητα που διατρέχει το έργο μέχρι το τέλος και σε αντιληπτικό επίπεδο.

Φθογγική οργάνωση

Η συχνότητα ολοκλήρωσης του χρωματικού συναθροίσματος, που σχολιάστηκε νωρίτερα ως βασικός παράγοντας χρωματικότητας, κυμαίνεται από δύο μέτρα

έως και μισό, ιδιαίτερα σε καταληκτικά τμήματα ενοτήτων. Στα μ. 1–2 η μελωδική γραμμή του βιολιού (συμπεριλαμβανομένου και του επαναλαμβανόμενου φθόγγου Α) βασίζεται στο εξάχορδο 6-2, ενώ οι φθόγγοι που υπολείπονται για τη συμπλήρωση του συναθροίσματος βρίσκονται στο πιάνο με ένα ακόμα εξάχορδο 6-2 (Εικόνα 3). Η εξαχορδιακή αυτή οργάνωση συνδέεται με κάθε επανεμφάνιση της βασικής ιδέας, τόσο στο πλαίσιο της πρώτης ενότητας Α (μ. 9–10 και μ. 17–18) όσο και των επαναφορών του υλικού στις Α΄ και Α΄΄ (μ. 50–51, μ. 57–58, μ. 92–93), στα οποία εμφανίζεται απαράλλακτη (βλ. Πίνακας. 2). Ωστόσο, ήδη από το μ. 3 καταλύεται οποιαδήποτε εξαχορδιακή δομή, καθώς ο Σκαλκώτας, μεταφέροντας τη μελωδική γραμμή του πρώτου μέτρου κατά τέσσερα ημιτόνια (Τ4), δημιουργεί μια κλίμακα οκτώ φθόγγων για το βιολί, στην οποία προστίθεται ο κρατημένος φθόγγος Α και απομένουν τρεις φθόγγοι για τη συμπλήρωση του συναθροίσματος, οι οποίοι βρίσκονται στη συνοδεία του πιάνου για τα μ. 3–4 (φθογγικό σύνολο 3-7). Η εξέλιξη αυτή της μελωδικής γραμμής δημιουργεί ερωτηματικά σχετικά με την τροπική φύση του πρώτου δίμετρου: εάν στα μ. 1–2, μέσω της παρουσίασης του πενταχόρδου E-F♯-G-A♭-B♭, δημιουργείται η εντύπωση ενός φθογγικού κέντρου, το οποίο μπορεί να είναι το Ε, το Ε♭ ή το Α του επαναλαμβανόμενου φθόγγου, η εντύπωση αυτή, μέχρι το μ. 8 που ολοκληρώνεται το χρωματικό συνάθροισμα έξι φορές, εξαφανίζεται.



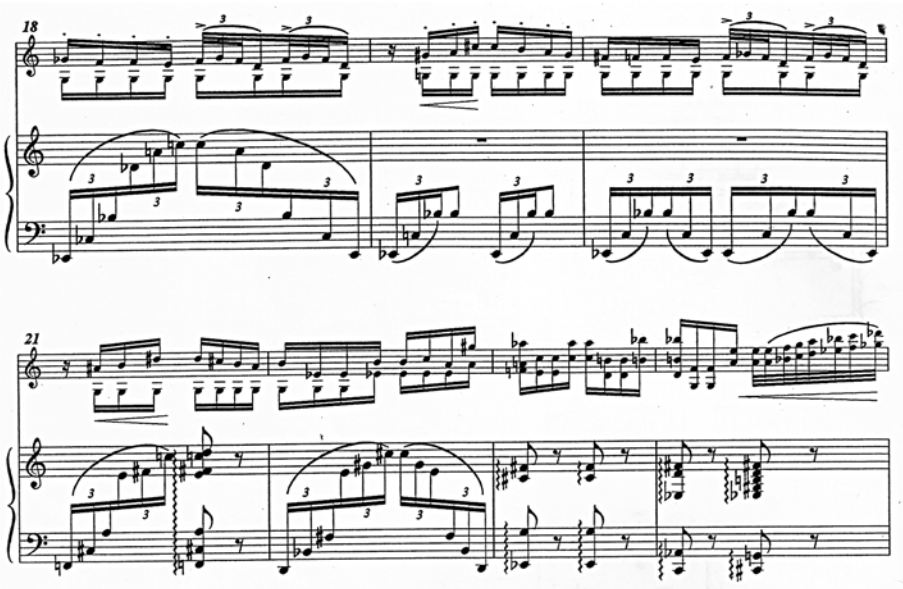
Εικόνα 3. Φθογγική οργάνωση των μ. 1–9.

Ωστόσο, τοποθετώντας σε διάταξη του φθόγγους του βιολιού στα μ. 1–4 προκύπτει η διαδοχή E-F♯-G-A♭-(A)-B♭-C♭-D♭-E♭, στη μέση της οποίας προστίθεται και

ο φθόγγος Α που εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του τετράμετρου ως επαναλαμβανόμενος φθόγγος - ισοκράτημα. Η διαδοχή αυτή περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό ημιτονίων (πέντε), ενώ, παράλληλα, τα τετράχορδα και πεντάχορδα από τα οποία αποτελείται δεν παρουσιάζουν αυτούσια χαρακτηριστικά αντίστοιχων της παραδοσιακής μουσικής λόγω υπερβολικής χρωματικότητας. Έτσι, φαινομενικά το απόσπασμα δεν παραπέμπει άμεσα σε κάποιο γνωστό τρόπο της παραδοσιακής μουσικής, με σημαντική εξαίρεση το γεγονός ότι η μελωδική γραμμή του βιολιού παρουσιάζει σαφώς διαχωρισμένα τα δύο τμήματα από τα οποία αποτελείται ο «τρόπος», (μ. 1–2: E-F♯-G-A♭-B♭ και μ. 3: B♭-C♭-D♭-E♭) χαρακτηριστικό το οποίο παραπέμπει σε μελωδικές κατασκευές παραδοσιακών τραγουδιών.

Ως προς την πιθανότητα ύπαρξης συμμετρίας στην φθογγική δομή της υπό εξέταση διαδοχής, προκύπτει κάποιου είδους συμμετρία με άξονα το Α/Α♭, εξαιρώντας τον φθόγγο Ε♭ ή προσθέτοντας το φθόγγο D από τη συνοδεία του πιάνου. Ωστόσο, η σημασία της συμμετρίας αυτής δεν δείχνει, εν πρώτοις, να είναι μείζονος σημασίας για την κατασκευή της πρώτης αυτής φράσης του θέματος και θα διερευνηθεί στη συνέχεια βάσει της σύγκρισης με παρόμοιες διαδοχές που εμφανίζονται στα επόμενα μέτρα της ενότητας Α, καθώς και στην ενότητα Β.

Στα επόμενα τέσσερα μέτρα της πρώτης φράσης της ενότητας Α, η μελωδική γραμμή του πρώτου μέτρου της βασικής ιδέας μετατίθεται κατά Τ6-Τ4-Τ2-Τ10 (έξι ημιτόνια, τέσσερα ημιτόνια, κ.ο.κ) και, με εξάλειψη του μοτιβικού στοιχείου των δύο επαναλαμβανόμενων φθόγγων, το φθογγικό περιεχόμενο αλλάζει σημαντικά, ενώ παράλληλα ο φθόγγος Α παραμένει, συνηχώντας με τους μετασχηματισμούς αυτούς. Στις επόμενες δύο φράσεις της ενότητας Α (α2: μ. 9–16 και α3: μ. 17–24), ο σταθερός συνηχητικός φθόγγος είναι D και G αντίστοιχα και, μετά από την ακριβή μεταφορά των δύο πρώτων μέτρων κατά Τ5 και Τ10 αντίστοιχα, προκύπτουν νέα στοιχεία σε επίπεδο φθογγικής οργάνωσης αλλά όχι νέα μοτίβα ρυθμικά ή μελωδικά, καθώς το μοτιβικό υλικό προέρχεται εξ' ολοκλήρου από τα δύο πρώτα μέτρα, κρατώντας άμεση σχέση με αυτά μέχρι το μ. 24, το τέλος, δηλαδή, της ενότητας Α. Οι σημαντικότερες διαφοροποιήσεις των φράσεων α2 και α3 είναι: α) η συνεχής ύπαρξη του φθόγγου D για το σύνολο των μ. 9–16 (κάτι που δεν ισχύει στις ενότητες α1 και α3), και β) η πύκνωση της υφής με το ρυθμικό στοιχείων των τριήχων με δέκατα έκτα στη συνοδεία του πιάνου στα μ. 17–24 (Εικόνα 4).



Εικόνα 4. Τελευταίο τμήμα (α3) της ενότητας Α, μ. 18–24.

Όσον αφορά στο φθογγικό περιεχόμενο ολόκληρης της ενότητας, τελικά ο Σκαλκώτας φαίνεται να επιστρατεύει έναν μεγάλο αριθμό φθογγικών συνόλων, τα οποία προκύπτουν από διαφορετικές πραγματώσεις μίας αρχικής διαστηματικής ιδέας, η οποία παρουσιάζεται στα δύο πρώτα μέτρα κάθε φράσης υπό τη μορφή ενός συνόλου 6-2 που αποτελείται από δύο τρίχορδα. Για παράδειγμα, οι δύο συνηχήσεις των μ. 1–2 κατασκευάζονται ως εξής: ένα διάστημα $7^{ης}$ μεγάλης, στο οποίο προστίθεται ένας φθόγγος, στη μία περίπτωση μία $3^{η}$ μεγάλη πάνω από τον κατώτερο φθόγγο και στην άλλη μία $3^{η}$ μικρή κάτω από τον ανώτερο φθόγγο, και οι δύο αυτές συνηχήσεις εναλλάσσονται στα δύο χέρια του πιάνου. Στα μ. 3–4, το διάστημα $7^{ης}$ μεγάλης μετατρέπεται σε $7^{η}$ μικρή και προστίθενται φθόγγος μία $3^{η}$ μικρή πάνω από τον κατώτερο φθόγγο της συνήχησης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, από τα σύνολα 3-3 και 3-4 της βασικής ιδέας, προκύπτει, στην παραλλαγή της, το σύνολο 3-7 ως αυτόνομο συνοδευτικό στοιχείο. Με παρόμοιους τρόπους προκύπτει το σύνολο του συνοδευτικού υλικού για την ενότητα με άλλα μέτρα να περιλαμβάνουν έξι φθόγγους (μ. 1–2), άλλα τρεις (μ. 3–4), άλλα επτά (μ. 5 και μ. 6) κ.ο.κ. Τελικά, η κατάτμηση της ενότητας Α σε φθογγικά σύνολα δίνει πέντε τρίχορδα, επτά τετράχορδα, οκτώ πεντάχορδα, επτά εξάχορδα και ένα επτάχορδο.

Εάν, λοιπόν, σύμφωνα με τις παραπάνω διεργασίες θεωρήσουμε ότι ο συνθέτης από το σύνολο 6-2 παράγει το σύνολο του φθογγικού υλικού στην ενότητα, αξίζει να διερωτηθούμε για τη συνάφεια και τις σχέσεις που μπορεί να έχουν τα σύνολα αυτά με το 6-2. Θεωρώντας, λοιπόν, ως σύνολο αναφοράς το 6–2, τότε

γίνεται φανερό (βλ. Πίνακα 3) ότι δέκα από τα παραπάνω σύνολα φθογγικών τάξεων βρίσκονται σε υποσύμπλοκη σχέση με αυτό.[8]

Πίνακας 3. Σύνολα σε υποσύμπλοκη σχέση με το εξάχορδο 6-2.

	6-2
3-1	Kh
3-2	Kh
3-3	Kh
3-6[9]	Kh
3-7	Kh
4-3	Kh
4-4	Kh
4-z15	Kh
5-2	Kh
5-9	Kh

Το γεγονός αυτό, ωστόσο, μεμονωμένα, δεν αποτελεί και πλήρη αιτιολόγηση του φαινομένου, ούτε αναδεικνύει επαρκώς τη διαστηματική ενότητα και συνάφεια που χαρακτηρίζει την υπό εξέταση ενότητα Α. Η ανάλυση με βάση τα γένη τάξεων φθογγικών συνόλων που συναντώνται στο απόσπασμα αναδεικνύει το αρμονικό είδος στο οποίο ανήκει, δίνοντας μια σαφέστερη εικόνα της φθογγικής οργάνωσης σε επίπεδο αρμονίας και μελωδίας.

Πίνακας 4. Πίνακας γενών συνόλων της ενότητας Α.[10]

	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9	G10	G11	G12
3-1					**X**							
3-2					x	**X**	x					
3-3						**X**		x	x			
3-6[1]		**X**										
3-7							**X**				x	x
4-3						**X**						
4-4								**X**				
4-z15	x	**X**										
4-16	x	x							**X**			
4-18	x		x						**X**			

8 Υποσύμπλοκη ονομάζεται στην ατονική θεωρία η σχέση δύο συνόλων, όταν το ένα περιλαμβάνεται στο άλλο αλλά και στο συμπληρωματικό του. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven & London 1973, σ. 96–100.

9 Το σύνολο 3-6 ανήκει σε υπογένος (subgenus) του γένους 2 (G2), γι' αυτό και στους πίνακες προσδιορίζεται ως μέλος του G2. Forte, "Pitch-Class Set Genera", ό.π., σ. 200 και 203.

10 Το σύνολο 6-z25, παρότι δεν παρουσιάζεται στη μουσική επιφάνεια, περιλαμβάνεται στον πίνακα ως συμπληρωματικό του 6-z47.

4-19				**X**				x	x	x		
4-24		x		**X**								
5-2					x	**X**	x	x				
5-3					x	**X**	x	x				
5-9	x	x			x	**X**	x					
5-z17				**X**		x		x		x		
5-20	x	**X**								x		
5-21				**X**				x	x	x		
5-26		x	x	**X**		x	x	x	x	x		x
5-28	x	x	x			**X**					x	
5-32	x	x							**X**			
6-2	x	x	x		x	**X**	x	x				
6-z11	x	x	x		x	**X**	x	x	x	x	x	x
6-z12	x	x	x		x	**X**	x				x	x
6-15	x	x	x	**X**	x	x	x	x	x	x	x	
6-z25[10]	x	x	x				**X**			x	x	x
6-34	x	x	x	**X**		x	X	x	x	x	x	x
27	13	14	9	7	9	14	12	12	10	9	7	7
Squo	.076	.081	.077	.129	.114	.115	.098	.108	.090	.081	.089	.057
		3		**7**	**1**	**10**	**2**	**1**	**3**			

Από τη διαδικασία αυτή, γίνεται φανερό ότι η χρωματικότητα, η οποία επιτυγχάνεται με τις μεταφορές και παραλλαγές του υλικού που περιγράφηκαν παραπάνω, αποτελεί και το βασικότερο χαρακτηριστικό του αποσπάσματος τόσο σε αρμονικό όσο και σε μελωδικό επίπεδο. Εντέλει, το αποτέλεσμα της ανάλυσης με βάση τα γένη είναι η υπεροχή του γένους G6, του λεγόμενου «ημιχρωματικού» γένους (semichroma). Τα περισσότερα μέλη του παραπάνω πίνακα (10) τελικά ανήκουν στο γένος 6, ανάμεσα στα οποία είναι και το αρχικό 6-2 αλλά και άλλα σύνολα με προεξέχουσα θέση στη μουσική επιφάνεια, όπως, για παράδειγμα, τα πεντάχορδα 5-2, 5-3 και 5-9. Ωστόσο, στο στάδιο των ενδείξεων Squo που δείχνουν τη σχετική ισχύ του κάθε γένους στον δεδομένο πίνακα, το τέταρτο γένος (αυξημένο) ήταν αυτό που υπερίσχυε, δεδομένων και των αυξημένων συγχορδιακών κατασκευών που προέκυψαν σε μεγάλο βαθμό ως υποσύνολα της μουσικής επιφάνειας. Το στοιχείο όμως αυτό παραμένει τελικά δευτερεύον χαρακτηριστικό του αρμονικού είδους, το οποίο χαρακτηρίζεται από χρωματικότητα. Δευτερεύοντα είναι επίσης και τα γένη G2, G5, G7, G8 και G9. Από αυτά, τα γένη G2, G5, G7 και G8 προσαρτώνται στον τελικό πίνακα με φθογγικά σύνολα που αποδίδονται μόνο σε αυτά (Singletons),[11] προσδίδοντας ποικιλία στο αρμονικό είδος. Παράλληλα, γίνεται φανερό ότι η έννοια της διατονικότητας, η οποία θα ήταν άμεση απόρροια ενός τροπικού περιβάλλοντος, δεν επιβεβαιώνεται από κάποιο αντίστοιχο γένος (11 ή 12), ούτε φυσικά από το ακουστικό αποτέλεσμα της ενό-

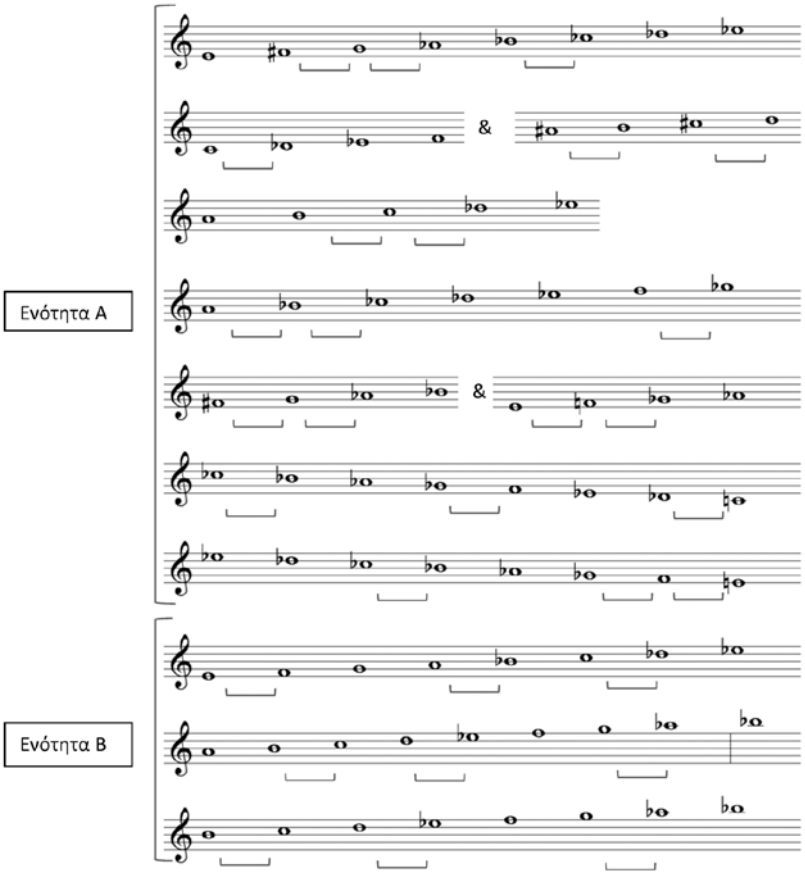
11 Forte, *The Structure of Atonal Music*, ό.π., σ. 234.

τητας. Αντίθετα, η έντονη χρωματικότητα δείχνει να αποτελεί εξαρχής τον βασικό παράγοντα διαμόρφωσης του φθογγικού υλικού και των παραλλαγών του. Το γεγονός αυτό, φυσικά, σχετίζεται και με την αρχική επιλογή του συνθέτη να χρησιμοποιήσει ως έναυσμα μια δημοτική μελωδία σε χρωματικό τρόπο και, διαβρώνοντας[12] ακόμα περισσότερο τα χρωματικά χαρακτηριστικά του, να έχει το ακουστικό αυτό αποτέλεσμα.

Η δεύτερη ενότητα (μ. 25–49) εισάγεται με μια διαδοχή φθόγγων που παραπέμπει σε κλίμακα (μ. 24) αντίστοιχη αυτών που σημειώθηκαν στην ενότητα Α, διατάσσοντας τους φθόγγους μελωδικών θραυσμάτων. Τέτοιου είδους κλίμακες θα αποτελέσουν τη σύνδεση των υποενοτήτων για ολόκληρη την ενότητα Β (μ. 24, 32, 42 στις Εικόνες 5, 6, 7). Η σύγκρισή τους με αυτές που προκύπτουν στην Α ενότητα έγκειται στην ύπαρξη περισσότερων ημιτονίων και, κατ' επέκταση, στη χρωματική φύση τους, καθώς και στο χαρακτηριστικό του διαφορετικού κατά ένα ημιτόνιο φθόγγου έναρξης και κατάληξής τους.

12 Η «χρωματική διάβρωση» χρησιμοποιείται ως όρος από τον Τσούγκρα (Κώστας Τσούγκρας, «Στοιχεία ελληνικής δημοτικής μουσικής στο Παραμυθόδραμα του Νίκου Σκαλκώτα: Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας», *Πολυφωνία* 20, 2012, σ. 21–42) για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο τα χρωματικά στοιχεία διαβρώνουν τον διατονικό πυρήνα της συνοδείας στο «Ενύχτωσε ποιόνε θα ιδώ» (8ο μέρος) στο *Παραμυθόδραμα* του Σκαλκώτα. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται για να περιγράψει όχι μόνο αρμονική αλλά και μελωδική τροποποίηση/ μετασχηματισμό υλικού, το οποίο, από τη φύση του ή στην αυθεντική μορφή του (ανάλογα την περίπτωση), έχει διατονικό χαρακτήρα.

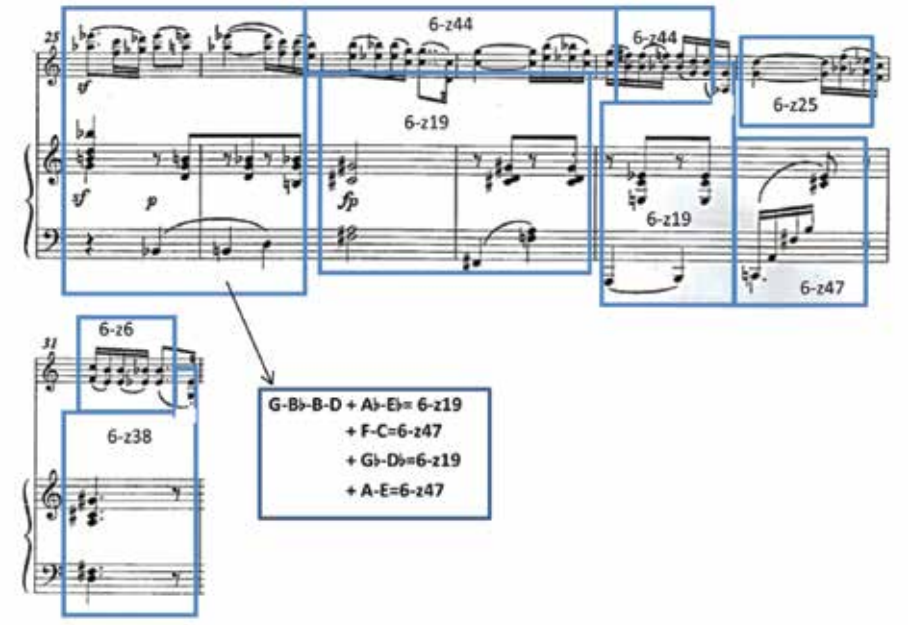
Πίνακας 5. Διαδοχές φθόγγων που προκύπτουν στις δύο πρώτες ενότητες (Α και Β).



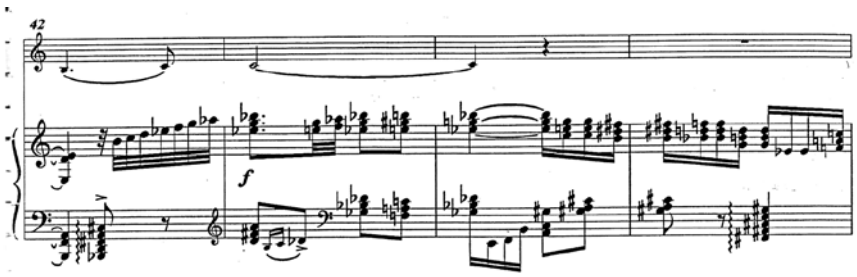
Στον παρακάτω πίνακα, η σύγκριση του αριθμού ημιτονίων των εκάστοτε διαδοχών, είτε επτάχορδων, είτε οκτάχορδων, είτε θραυσμάτων τετράχορδων και πεντάχορδων, αναδεικνύει τη χρωματική τους προέλευση. Παράλληλα, επιβεβαιώνει και την απουσία φθογγικού κέντρου, καθώς, ανάλογα με το εκάστοτε περιβάλλον, άλλοτε έχει μεγαλύτερη βαρύτητα ο φθόγγος έναρξης, άλλοτε ο φθόγγος κατάληξης ή κάποιος ενδιάμεσος φθόγγος (στο τετράχορδο ή πεντάχορδο) και τελικά δεν συμπίπτουν ούτε σχετίζονται μεταξύ τους. Οι μελωδικές κατασκευές της πρώτης ενότητας φέρνουν στην επιφάνεια τετράχορδα, πεντάχορδα ή συνδυασμό αυτών σε επτάχορδα και οκτάχορδα με σύζευξη ή διάζευξη, τα οποία φέρουν όλα τα χαρακτηριστικά που σχολιάστηκαν παραπάνω. Τα ίδια χαρακτηριστικά φέρουν και οι επί της ουσίας χειρονομίες έναρξης της βασικής ιδέας της δεύτερης ενότητας, χωρίς όμως να επιφορτίζονται με κάποιου είδους τονική κατεύθυνση με ιεραρχικό χαρακτήρα. Παράλληλα, συνάφεια με την πρώτη ενότητα αποτελεί και η μεταφορά ως εργαλείο παραλλαγής μιας μουσικής ιδέας, με τη διαφορά ότι εδώ

επικρατέστερο είναι το διάστημα 5ης, γεγονός το οποίο γίνεται φανερό και από την πρώτη εμφάνιση της βασικής ιδέας της ενότητας σε πέμπτες από το βιολί (μ. 25–32). Στο πλαίσιο των μεταφορών αυτών, αξιοσημείωτη είναι η σύγκριση των μ. 25 και μ. 33. Η μελωδία στο μ. 25 αποτελείται από τους φθόγγους C-D♭-E♭-E♮ και αντιστοίχως μία 5η κάτω, ενώ στο μ. 33 G-A♭-B♭-C♭. Η μη ύπαρξη των φθόγγων F♭ και B♭♭, οι οποίοι θα αντιστοιχούσαν με την μεταφορά στο μ. 33 στην αρχική αυτή εμφάνιση του μελωδικού στοιχείου, στο μ. 25 καταδεικνύει και μια αντιμετώπισή του ανεξάρτητη από τονικές ή τροπικές αναφορές. Την ίδια στιγμή, μοτιβικά, αποτελεί ξεκάθαρη παραπομπή στην παραδοσιακή μουσική, λόγω του ρυθμού και του μελωδικού περιγράμματος.

Ωστόσο, παρά τις όποιες συνάφειες, η δεύτερη ενότητα έρχεται ως αντιθετικό στοιχείο ως προς την ενότητα Α και έχει τελείως διαφορετική υφή (ως προς τον ρυθμό, τις μελωδικές γραμμές, και τη δυναμική) καθώς και διαφορετική φθογγική δομή. Το χρωματικό συνάθροισμα ολοκληρώνεται εξίσου συχνά, με τη διαφορά ότι ο Σκαλκώτας, στο Β, οργανώνει το σύνολο της μουσικής επιφάνειας με βάση τα εξάχορδα. Η εξαχορδιακή αυτή δομή γίνεται περισσότερο φανερή στο τελευταίο τμήμα της ενότητας, όπου το βασικό θεματικό στοιχείο παίζεται από το πιάνο, πρώτα με τη μορφή συνδυασμού δύο μείζονων συγχορδιών και στο τέλος δύο αυξημένων συγχορδιών. Στην Εικόνα 5 παρουσιάζεται η ανάλυση των πρώτων μέτρων της ενότητας με τάξεις φθογγικών συνόλων, στην οποία φαίνεται σαφώς ο υψηλός βαθμός οργάνωσης σε επίπεδο εξαχόρδων.



Εικόνα 5. Φθογγική δομή των μ. 25–31, ενότητα Β.



Εικόνα 6. Παράδειγμα τελευταίας εμφάνισης του θεματικού στοιχείου β στα μ. 42–45 με τη χρήση διατονικών συγχορδιών.

Επακολούθως, εφαρμόζεται ανάλυση με βάση τα γένη των τάξεων φθογγικών συνόλων της παραπάνω κατάτμησης.[13]

Πίνακας 6. Πίνακας γενών συνόλων της ενότητας Β.

	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9	G10	G11	G12
4-19				**X**				x	x	x		
4-20										**X**		
6-z36 – 6-z3	x	x	x		x	x	x	**X**				
6-z4	x	x			x	x		**X**				
6-z38 – 6-z6	**X**	x										
6-14				**X**	x	x	x	x	x	x	x	x
6-15	x	x	x	**X**	x	x	x	x	x	x		x
6-z43 – 6-z17	x	x	x			x		x	x	**X**		x
6-z44 – 6-z19	x	x	x	**X**				x	x	x		
6-22	x	x		**X**	x	x	x	x	x	x	x	x
6-z24	x	x	x			x	x	x	x	**X**	x	x
6-47 – 6-z25	x	x	x				x			**X**	x	x
6-27	x	x	x			x	x		**X**			x
6-z50 – 6-z29	x	x	x				x		**X**			x
6-31	x	x	x	**X**		x	x	**X**	x	x	x	x
6-33	x	x					x			**X**	x	x
16	14	14	10	6	5	9	10	11	11	12	6	10
Squo	.138	.136	.145	.218	.107	.125	.138	.167	.167	.182	.129	.138
	1			6				2	2	5		

Από αυτήν την ανάλυση, τα δύο γένη που αναδεικνύονται ως επικρατέστερα του αρμονικού είδους είναι το γένος G4, το επονομαζόμενο «αυξημένο», το οποίο βασίζεται στο τρίχορδο 3-12 (γεννήτορας [0,4,8], αυξημένη συγχορδία) και το γένος G10 «ατονικό-τονικό» με γεννήτορες τα σύνολα 3-4 [0,1,5] και 3-11 ([0,3,7],

13 Βλ. υποσημείωση 6.

μείζονα-ελάσσονα συγχορδία). Το γεγονός, δηλαδή, της υπεροχής της τρίφωνης συγχορδίας (σύμφωνης ή διάφωνης), η οποία γίνεται σαφής στο τελευταίο τμήμα της ενότητας (μ. 43–49, βλ. Εικόνα 6), αλλά ενυπάρχει και από την αρχή της μέσω της συχνής χρήσης διαστημάτων 3ης (και 6ης) και 5ης (και 4ης), χωρίς όμως τη σαφήνεια των τελευταίων μέτρων, αποτελεί τελικά και το βασικό χαρακτηριστικό του αρμονικού είδους στο οποίο ανήκει το απόσπασμα. Εάν, δηλαδή, η ενότητα Α προτείνει τη χρωματικότητα, η ενότητα Β αντιτίθεται σε αυτή μέσω μιας ανάδειξης διατονικών και τροπικών χαρακτηριστικών, μέσω της αναπτυσσόμενης παραλλαγής, καθώς η ίδια η μελωδική γραμμή έχει χαρακτηριστικά συγκρίσιμα με αντίστοιχες γραμμές της αρχής.

Μέχρι το μ. 49, λοιπόν, έχει εμφανιστεί το σύνολο του μουσικού υλικού του μέρους και οι ενότητες που ακολουθούν, όπως φαίνεται και στον μορφολογικό πίνακα (βλ. Πίνακα 2), αποτελούν παραλλαγές αυτού. Έτσι, στα μ. 50–63 επανέρχεται το υλικό των μ. 9–24, εκτός των μ. 11–16, τα οποία αντικαθίστανται με ένα τετράμετρο, στο οποίο παρουσιάζεται το βασικό μελωδικό σχήμα με φθόγγο έναρξης το Α μία 5η καθαρή από το D που είναι και ο επαναλαμβανόμενος φθόγγος. Οι παραλλαγές γενικά αφορούν περισσότερο αλλαγές στη διάταξη των φθόγγων και διαφοροποιήσεις κάποιων ρετζίστρων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Σκαλκώτας παρουσιάζει μια παραλλαγμένη εκδοχή της ενότητας Α, με διατήρηση όλων των φθογγικών σχέσεων της αρχικής. Τελικά, το μοναδικό στοιχείο που λείπει στο Α΄ σε σχέση με το Α είναι το πρώτο τμήμα, με τον φθόγγο Α ως επαναλαμβανόμενο φθόγγο, δημιουργώντας απομάκρυνση από αυτόν για να επανέλθει αργότερα στην Coda.

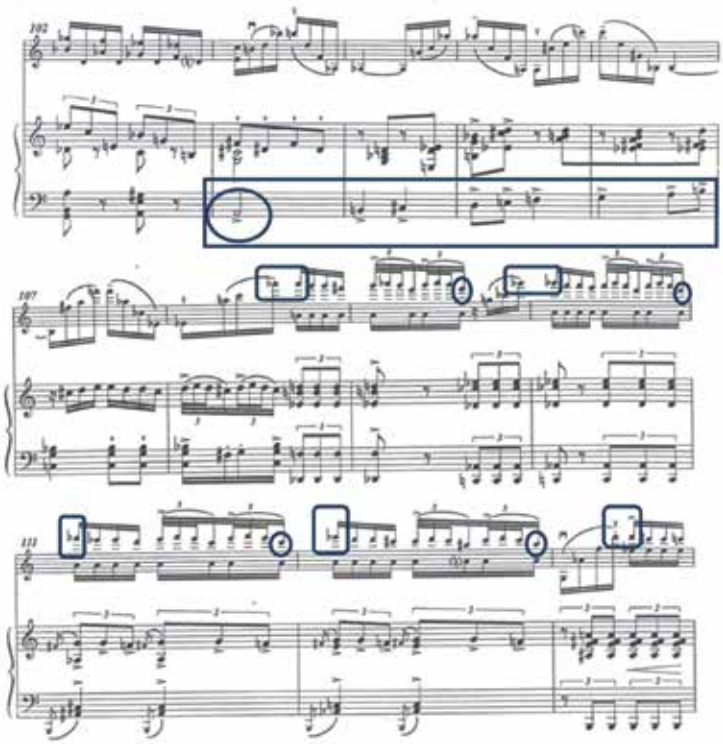
Η επόμενη ενότητα (Β΄) επαναφέρει το υλικό του Β σε μία ακόμα παραλλαγή, η οποία διατηρεί απαράλλακτα τόσο τη δομή όσο και τον ρυθμό του αρχικού Β. Οι παραλλακτικές διαδικασίες που εφαρμόζονται στο υλικό είναι: αναστροφή με αντικατοπτρική κίνηση της μελωδικής γραμμής του βιολιού και μεταφορές στο συνοδευτικό υλικό του πιάνου. Συνολικά, η ενότητα έχει έκταση 28 μέτρα, δηλαδή, τέσσερα μέτρα περισσότερα από το αρχικό Β, καθώς προστίθεται συνδετικό τετράμετρο στο τέλος της Β΄, το οποίο οργανώνεται βάσει εξαχορδιακών δομών που προκύπτουν για τα δύο πρώτα μέτρα (μ. 89–90) από μεταφορά των μ. 87–88 και στη συνέχεια (μ. 90–91) αρχίζουν να φέρουν το στοιχείο του τριήχου που χαρακτηρίζει τις ενότητες Α.

Στα μ. 92–102 επαναφέρεται το υλικό των μ. 1–7 και μ. 13–16, με παράλειψη, αυτή τη φορά, μέρους του μεσαίου και ολόκληρου του τελευταίου τμήματος του αρχικού Α και παρόμοιου τύπου παραλλαγές. Στη συνέχεια, με αρχή το τμήμα των μ. 103–107, που αποτελεί συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στα δύο τμήματα, έρχεται το καταληκτικό τμήμα του μέρους (Coda), το οποίο βασίζεται και αυτό στο υλικό του Α. Μέσα από τις διάφορες μεταφορές του υλικού και με παρόμοιες φθογγικές σχέσεις που κυριαρχούσαν στις προηγούμενες ενότητες, αποκαλύπτεται ενός είδος φθογγικής κατεύθυνσης προς τον φθόγγο Α. Ξεκινώντας από το τέλος, η μελωδική γραμμή του βιολιού, στην οποία παρουσιάζεται μία ακόμη εκδοχή της

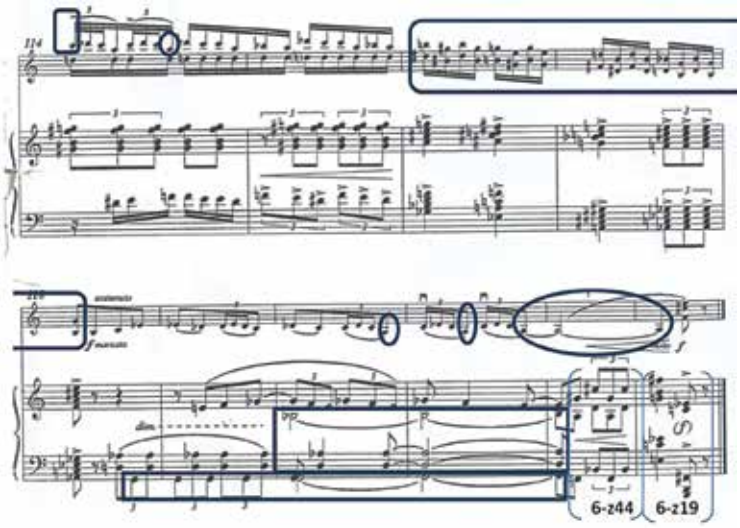
αρχικής μελωδίας, σε μεγέθυνση αυτήν τη φορά, βασίζεται στο πεντάχορδο A-B-C-D♭-E♭ με υποτονική το G (μ. 118) και ο τελικός φθόγγος (A) δείχνει να είναι και τελικός «προορισμός» (μ. 122) λόγω της διάρκειας και της θέσης του. Με την υπόθεση αυτή σχετίζονται και άλλα γεγονότα της μουσικής επιφάνειας που συνδέονται με κάποιου είδους αρμονική κίνηση σχετική με κάποιου είδους κεντρικότητα του φθόγγου A. Σημαντικότερα από αυτά είναι:

1. Οι φθόγγοι κατάληξης των μικρότερων φράσεων στα μ. 109 (E), μ. 110 (D), μ. 111 (C), μ. 112 (A♮=B♭) και τέλος μ. 114 (A) παρουσιάζουν σαφή καθοδική πορεία ενός πεντάχορδου με βάση και κατάληξη το A (βλ. Εικόνα 7).
2. Το τμήμα των μ. 103–107 αρχίζει με εμφατική θέση, διάρκεια και άρθρωση του φθόγγου A στο αριστερό χέρι του πιάνου και συνεχίζει με μια διαδοχή που προσομοιάζει σε μια μείζονα-ελάσσονα κλίμακα Λα, τονισμένη με accent σε όλους τους φθόγγους της. Η διαδοχή αυτή φθόγγων δεν καταλήγει ξανά στο φθόγγο A αλλά στην έναρξη της Coda.
3. Ο φθόγγος A, ως επαναλαμβανόμενος φθόγγος στη διάρκεια του θέματος, παρουσιάζεται μόνο στην αρχή και στην τελευταία ενότητα (μ. 92–κ.ε.), η οποία, υπό αυτήν την έννοια, λειτουργεί και σαν επαναφορά. Στις ενδιάμεσες ενότητες αποφεύγεται με τρόπο συστηματικό.
4. Η συγχορδία της Σολ ελάσσονας δείχνει να έχει έναν ρόλο συνήχησης που οδηγεί στην «τονική», η οποία προηγείται αυτής, και ο ρόλος αυτός τονίζεται στα τελευταία μέτρα (μ. 120–121) όπου εμφανίζεται ως πεντάλ μέχρι την έλευση του Λα στο βιολί.
5. Από τον συνδυασμό των α και δ προκύπτει μία ακόμα πορεία, η οποία ξεκινά στο μ. 108 με τους φθόγγους έναρξης των διάφορων μεταφορών του θεματικού πυρήνα, ξεκινώντας από το φθόγγο A♭, G♭ στο μ. 110, F♭ στο μ. 111, E♭ στο μ. 112, D στο μ. 113, C στο 114 και B-G-D-B♭ που καταλήγουν στο G των μ. 118–121 ως φθόγγο που οδηγεί στο τελικό A.[14]

14 Η διαδοχή αυτή θυμίζει αντίστοιχες διαδοχές που βρέθηκαν στο πλαίσιο της αρχικής παρουσίασης του υλικού. Βλ. παραπάνω.



Εικόνα 7. Απόσπασμα, μ. 102–123.



Εικόνα 7. (Συνέχεια).

Εάν, λοιπόν, βάσει των παραπάνω, ελεγχθεί η μουσική επιφάνεια από την αρχή του μέρους, θα γίνει σαφές ότι υπήρχε υπόνοια φθογγοκεντρικότητας μέσω διαφόρων τρόπων, η οποία έγινε σαφής και ακουστή μόνο στο τέλος.[15] Η αρχική εντύπωση μιας σταθερότητας στα μ. 1–2, που σύντομα εξαφανίζεται, πραγματώνεται ουσιαστικά στην τελευταία ενότητα του μέρους. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει και κάποια ουσιαστική αλλαγή στο αρμονικό είδος, στο οποίο τελικά ανήκει το μέρος, με στοιχεία χρωματικότητας και ατονικότητας συνεχώς να εναλλάσσονται. Χαρακτηριστικό είναι το τέλος, όπου, μετά την επαναφορά της αρχικής μελωδίας σε μεγέθυνση και την οργάνωση του τμήματος των μ. 118–121 σε φθογγικό επίπεδο παρόμοια με το Α, στα μ. 122–123 εμφανίζεται ολόκληρο το χρωματικό συνάθροισμα στις συνηχήσεις του πιάνου, χωρισμένο σε δύο εξάχορδα, τα πιο συχνά εμφανιζόμενα κατά τη διάρκεια των ενοτήτων τύπου Β (6-z19, 6-z44, βλ. Εικόνα 7) και με τις συνηχήσεις αυτές τελειώνει το μέρος. Επί της ουσίας, στην Coda, φθογγικά στοιχεία των Α και Β, καθώς και ο αντίστοιχος τρόπος φθογγικής οργάνωσης της μουσικής επιφάνειας, συνδυάζονται μεταξύ τους.

Ωστόσο, τα παραπάνω στοιχεία που σχετίζονται με κάποιου είδους φθογγοκεντρικότητα αποτελούν μια ερμηνεία των όσων συμβαίνουν στη μουσική επιφάνεια, χωρίς να εξηγούν πλήρως τον τρόπο οργάνωσής της, η οποία περιγράφεται και αναλύεται παραπάνω. Απόδειξη ότι αυτή είναι μόνο μία από τις ερμηνείες που μπορεί να δοθούν ως προς την τροπικότητα ή κεντρικότητα του μέρους, αποτελεί η ύπαρξη διαφορετικών ερμηνειών από αναλυτές.[16] Τελικά, όμως, η κεντρικότητα που φθόγγου Α, δεδομένων και όλων των τροπικών στοιχείων και του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζονται αλλοιωμένα χρωματικά, δείχνει να είναι δόκιμη, καθώς επίσης και σχετιζόμενη με το δεύτερο μέρος της σουίτας.

3.2 *2η Μικρή Σουίτα για βιολί και πιάνο*

Το δεύτερο αναλυτικό παράδειγμα της παρούσας εργασίας είναι η *2η Μικρή Σουίτα για βιολί και πιάνο*, γραμμένη τον Αύγουστο του 1949. Πρόκειται για την τελευταία χρονιά της ζωής του συνθέτη, η οποία ήταν αρκετά παραγωγική για εκείνον και περιελάμβανε έργα τόσο ατονικά όσο και δωδεκάφθογγα και τονικά. Τα τρία μέρη της υπό εξέταση σουίτας δεν φέρουν τίτλους που να παραπέμπουν στην ελληνική τους προέλευση. Το ζήτημα αυτό σχολιάζεται σε αντιδιαστολή με την *1η Σουίτα για βιολί και πιάνο* που αναλύθηκε παραπάνω, στην οποία ο συνθέτης, ιδιαίτερα στο δεύτερο και τρίτο μέρος, αναγράφει στον τίτλο τη σχέση με κάποιου

15 Η πρακτική αυτή θυμίζει, σε έναν βαθμό, τον τρόπο με τον οποίο επιβεβαιώνεται το κέντρο B♭ στο *Κοντσέρτο για βιολί, πιάνο και ορχήστρα* του συνθέτη. (βλ. Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου, *Οργάνωση φθογγικού υλικού και μορφής στα διπλά κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα: κλασική παράδοση και καινοτομία*, διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2019, 70–73).

16 Βλ. και Zervos, "Twelve-tone Technique and Modality", ό.π., σ. 138–148.

είδους ελληνική μουσική. Ωστόσο, όπως θα φανεί και στην πορεία της ανάλυσης, η παραπομπή είναι σαφής αν και έμμεση.

Μορφολογική οργάνωση

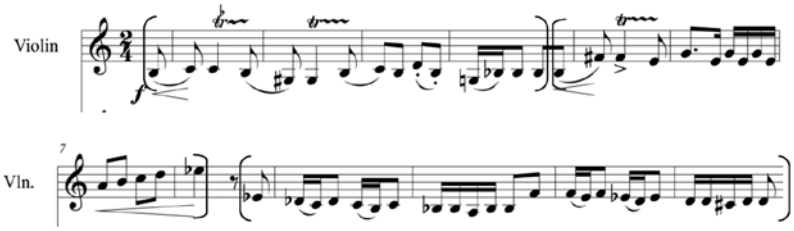
Το τρίτο μέρος της σουίτας, σε απόλυτη συνάφεια με τα προηγούμενα μέρη, οργανώνεται και αυτό βάσει της συνεχούς παραλλαγής μίας και μόνο θεματικής ιδέας. Οι μετασχηματισμοί στους οποίους τίθεται περιλαμβάνουν μεταφορές, ρυθμικές τροποποιήσεις, ενορχηστρωτικές διαφοροποιήσεις και αλλαγές στην άρθρωση. Τελικά, όμως, παρότι το θέμα εν πολλοίς δεν υφίσταται δομικές αλλαγές ευρείας κλίμακας, κάθε νέα ενότητα που εισάγεται με αυτό είναι λίγο μεγαλύτερη σε έκταση από την προηγούμενη. Πρόκειται λοιπόν για μια σειρά παραλλαγών πάνω στο θέμα που εκτίθεται στα μ. 1–12:

Πίνακας 7. Μορφολογική οργάνωση του 3ου μέρους της *2ης Σουίτας για βιολί και πιάνο.*

μ. 1-12	μ. 13-29	μ. 30-50	μ. 51-75	μ. 76-92	μ. 93-122	μ. 123-138
Θέμα	I	II	III	IV	V	Coda

Ιδίωμα και ελληνικότητα

Ο χορευτικός χαρακτήρας του θέματος που τίθεται σε παραλλαγές δίνει απευθείας την εντύπωση ενός ελληνικού γρήγορου χορού, ενώ η γραφή για το βιολί φέρει χαρακτηριστικά της δεξιοτεχνίας του παραδοσιακού βιολιού. Ωστόσο, εάν διερευνηθούν τα φθογγικά χαρακτηριστικά της μελωδικής γραμμής, γίνεται φανερό ότι πρόκειται για μια μάλλον δημοτικοφανή μελωδία. Συγκεκριμένα, στα μ. 1–4, η μελωδία περιλαμβάνει όλους τους χρωματικούς φθόγγους από το G έως το D (G, G♯, A, B♭, B, C, D♭, D, βλ. Εικόνα 8). Στα μ. 5–8, οι φθόγγοι της μελωδίας δημιουργούν μια οκτάφθογγη κλίμακα, η οποία διαφέρει από την ελάσσονα μόνο ως προς την κατάληξή της σε βαρυμένο το φθόγγο της τονικής: E-F♯-G-A-B-C-D-E♭. Στη συνέχεια, τα μ. 9–12 φέρουν τα χρωματικά ημιτόνια ως βασικό παράγοντα δόμησης της μελωδίας, παρουσιάζοντας τους φθόγγους από A έως F. Στο τελευταίο αυτό τμήμα, βεβαίως, η χρωματικότητα δίνεται με πολύ μεγαλύτερη σαφήνεια απ' ότι στο πρώτο τμήμα, υπό την έννοια ότι η μελωδική γραμμή κινείται ημιτονιακά.



Εικόνα 8. Μελωδική γραμμή βιολιού, μ. 1–12.

Πρόκειται, λοιπόν, για τρεις φράσεις, εκ των οποίων η πρώτη και η τελευταία έχουν καθαρά χρωματικό χαρακτήρα, ενώ η μεσαία είναι περισσότερο τροπική. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά είναι που εναλλάσσονται κατά τη διάρκεια των παραλλαγών και άλλοτε το φθογγικό υλικό τείνει προς το ένα, άλλοτε προς το άλλο. Παράλληλα, εξετάζοντας το σύνολο της μουσικής επιφάνειας, θα προκύψουν διατονικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες ή φθογγικά κέντρα και τονικές πορείες (βλ. παρακάτω φθογγική οργάνωση). Ωστόσο, αυτά ακριβώς είναι τα στοιχεία που ο Σκαλκώτας δανείζεται με έντεχνο τρόπο από τη δημοτική μουσική, εντάσσοντάς τα οργανικά σε ένα καθαρά ατονικό περιβάλλον με έντονα χρωματικά στοιχεία.

Φθογγική οργάνωση

Όπως και στα δύο προηγούμενα μέρη, το φθογγικό υλικό δεν οργανώνεται βάσει δωδεκαφθογγισμού ή βάσει συμπληρωματικών συνόλων, όπως ισχύει στην περίπτωση της *1ης Σουίτας για βιολί και πιάνο*. Η μοτιβική παραλλαγή και ο διαστηματικός μετασχηματισμός είναι οι παράγοντες βάσει των οποίων προκύπτει κάθε νέο στοιχείο. Καθεμία από τις παραλλαγές, πέραν του διαφορετικού επιπέδου μεταφοράς, φέρει και ένα χαρακτηριστικό που προκύπτει είτε από τον μετασχηματισμό ενός στοιχείου που προέκυψε σε κάποια προηγούμενη είτε από την κατά τρόπο ενίσχυση ενός από τα χαρακτηριστικά του θέματος ή των παραλλαγών του.

Για παράδειγμα, η πρώτη παραλλαγή χαρακτηρίζεται από την μεταφορά του υλικού κατά 6 ημιτόνια (T6), την επιμήκυνση της τελευταίας φράσης του θέματος (μ. 22–29) αλλά και την εμφάνιση διατονικών συγχορδιών και συνηχήσεων με τρίτες. Οι παρακάτω πίνακες γενών αφορούν στο θέμα αρχικά (Πίνακας 8) και την διαφοροποίηση της αρμονίας όταν προστίθενται και τα φθογγικά σύνολα της πρώτης παραλλαγής (Πίνακας 9):

Πίνακας 8. Πίνακας γενών θέματος.

	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9	G10	G11	G12
8-1 – (4-1)					**X**							
4-8	**X**											
4-14										**X**		
4-26												**X**
4-27		x	**X**									x
7-1 – 5-1					**X**	x						
6-2	x	x	x		**X**	x	x	x				
6-z4	x	x			**X**	x		x				
8	3	3	2		4	3	1	2		1		2
SQuo	.059	.058	.058		.172	.083	.027	.060		.030		.055

Πίνακας 9. Πίνακας γενών θέματος και 1ης παραλλαγής.

	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9	G10	G11	G12
3-1					**X**							
8-1 – (4-1)					**X**							
4-8	**X**											
4-14										**X**		
4-16	**X**	x										
4-19				x				x	**X**	x		
4-26												**X**
4-27		x	**X**									x
7-1 – 5-1					**X**	x						
6-2	x	x	x		**X**	x	x	x				
6-z4	x	x			**X**	x		x				
6-5	x	x	**X**									
6-z6	**X**	x										
6-z11	x	x	x		**X**	x	x	x	x	x	x	x
6-z28	x	x	**X**			x			x			x
6-z29	x	x	**X**				x		x		x	x
6-34	x	x	**X**	x		x	x	x	x	x	x	x
17	9	9	7	2	6	6	4	5	5	4	3	6
SQuo	.084	.082	.095	.058	.121	.078	.052	.071	.071	.057	.060	.078
	3		**5**		**6**				**1**	**1**		**1**

Από τους παραπάνω πίνακες γίνεται φανερό, κατ' αρχήν, ότι το χρωματικό γένος G5 (chroma) είναι αυτό που και στις δύο περιπτώσεις υπερισχύει ως χαρακτηριστικότερο του αρμονικού γένους. Παρόλα αυτά, οι διαφορές στους δύο πίνακες είναι που δίνουν και τα απαραίτητα στοιχεία για τη διαδικασία του μετασχηματισμού σε επίπεδο αρμονίας. Το πρώτο αξιοσημείωτο στοιχείο είναι ότι, ενώ στον πρώτο πίνακα οι διαφορές στις ενδείξεις σχετικής ισχύος είναι μεγάλες (μικρότερη τιμή το 0,027, μεγαλύτερη τιμή το 0,172, καθώς και γένη που δεν έχουν καν μέλη), στον δεύτερο οι διαφορές αυτές αμβλύνονται (0,052 και 0,121 αντίστοιχα), καταδεικνύοντας ότι τα νέα αυτά φθογγικά σύνολα που εισέρχονται στον πίνακα συνενώνουν τα κατά κάποιο τρόπο αντιφατικά στοιχεία που παρουσιάστηκαν στο θέμα. Τα γένη G1, G10 και G12 καταλήγουν στον τελικό πίνακα με σύνολα που ανήκουν μόνο σε αυτά (singletons), χωρίς μάλιστα να προσαρτούν και κάποιο άλλο μέλος του πίνακα. Τα σύνολα αυτά, όμως, και κατ' επέκταση και τα γένη τα οποία φέρουν ως δευτερεύοντα χαρακτηριστικά του αρμονικού είδους, θα επανέλθουν ίσως στις μετέπειτα παραλλαγές. Παράδειγμα αποτελεί το ατονικό γένος G1 (atonal), το οποίο, στον δεύτερο πίνακα, που αφορά στα μ. 1–29 και περιλαμβάνει και την πρώτη παραλλαγή, έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία,

περιλαμβάνοντας τρία από τα φθογγικά σύνολα του τελικού συνοπτικού πίνακα. Παράλληλα, ένα στοιχείο που έδειχνε να έχει όση βαρύτητα έχουν, για παράδειγμα, και τα περισσότερο τονικά γένη G10 και G12 στον πρώτο πίνακα, το γένος G3 στον δεύτερο πίνακα αποτελεί το δεύτερο σημαντικότερο γένος στο ιδιαίτερο αυτό αρμονικό είδος που δημιουργείται, έχοντας και τον δεύτερο μεγαλύτερο δείκτη σχετικής ισχύος αλλά και ικανοποιητικό αριθμό φθογγικών συνόλων στον τελικό συνοπτικό πίνακα. Το ελαττωμένο γένος G3 φαίνεται να προκύπτει τελικά ως αποτέλεσμα της χρήσης του διαστήματος της 3ης μικρής, το οποίο εμφανίζεται κυρίως στις συνηχήσεις της συνοδείας του πιάνου. Κάθε παραλλαγή που ακολουθεί, παρά την σαφή επικράτηση του χρωματικού στοιχείου με διαφορετικές αναλογίες κάθε φορά, φέρει τα δικά της χαρακτηριστικά.

4. Συμπέρασμα-σύγκριση

Συγκρίνοντας τα δύο υπό εξέταση έργα, των οποίων οι αναλύσεις προηγήθηκαν, εν πρώτοις φανερώνονται μεγάλες διαφοροποιήσεις σε ουσιώδη χαρακτηριστικά τους. Οι διαφορές συνοψίζονται στα εξής σημεία:

1. Ως προς τη μορφή, η *1η Σουίτα για βιολί και πιάνο* βασίζεται σε παρατακτικές μορφές στα τρία μέρη της και διθεματικότητα, ενώ η *2η* βασίζεται σε παραλλαγές μίας μοναδικής ιδέας, είτε με μακροδομική οργάνωση σε μορφή παραλλαγών είτε όχι.
2. Ως προς τη φθογγική οργάνωση, στην *1η Σουίτα* η συμπληρωματικότητα είναι αυτή βάσει της οποίας οργανώνεται το φθογγικό υλικό στη μουσική επιφάνεια, ενώ στη *2η* κυριαρχεί η ελεύθερη ατονικότητα και ο μοτιβικός μετασχηματισμός είναι αυτός βάσει του οποίου αναπτύσσεται το υλικό στον χρόνο.
3. Ως προς την αρμονία, όπως δείχθηκε και στις παραπάνω αναλύσεις, το αρμονικό είδος και τα γένη που τελικά υπερέχουν ως περισσότερο χαρακτηριστικά του εκάστοτε είδους διαφέρουν σημαντικά.
4. Ως προς την έκφανση ελληνικότητας, τα δύο αυτά αναλυτικά παραδείγματα, εξαρχής μέσω των θεμάτων τους, παρουσιάζουν δύο διαφορετικές πραγματώσεις ελληνικότητας: ένα θέμα που προέρχεται από γνωστό δημοτικό τραγούδι στην *1η* και ένα καθαρά δημοτικοφανές θέμα στη *2η Σουίτα για βιολί και πιάνο*. Παράλληλα, όμως, πρέπει να σημειωθεί ότι με την έκφανση ελληνικότητας σχετίζεται και η μορφή που αναφέρθηκε παραπάνω στο σημείο α: η μορφή της *2ης Σουίτας για βιολί και πιάνο* δείχνει να βρίσκεται με περισσότερη συνέπεια στην ουσία της δημοτικής μουσικής, καθώς ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των δημοτικών τραγουδιών είναι αυτή ακριβώς η ύπαρξη μίας και μόνο ιδέας (μοτιβικής-θεματικής) που τίθεται σε συνεχείς μετασχηματισμούς. Φαίνεται, λοιπόν, ότι, παρά το γεγονός ότι βασίζεται σε δημοτικοφανές και όχι δημοτικό θέμα (όπως η *1η Σουίτα για βιολί και πιάνο*), η εν λόγω σουίτα έχει μια οργανική σχέση με τη ελληνική παραδοσιακή μουσική μέσω της μορφής της.

Ωστόσο, μέσω των παραπάνω αναλύσεων, αναδείχθηκαν κάποια στοιχεία που κατά κάποιον τρόπο αμβλύνουν τις προαναφερθείσες διαφορές, εστιάζοντας σε ομοιότητες που προκύπτουν στην αρμονική γλώσσα και συνδέονται με τον τρόπο που τελικά ο Σκαλκώτας ενσωματώνει οργανικά το ελληνικό στοιχείο στο έργο του. Εκτός, λοιπόν, της χρήσης κοινών συνθετικών τεχνικών, όπως ο διαστηματικός μετασχηματισμός και η σταδιακή αλλοίωση τροπικών χαρακτηριστικών, οι ομοιότητες σε επίπεδο αρμονικού είδους είναι οι εξής:

1. Η σημαντικότερη ομοιότητα έγκειται στο ότι παρά την σαφή, έστω και με διαφορετικό τρόπο, αναφορά στη δημοτική μουσική, σε καμία από τις δύο περιπτώσεις δεν προέκυψε κάποιο διατονικό ή διατονικό-τονικό γένος ως προεξέχον του αρμονικού είδους, γεγονός το οποίο θα ήταν απόλυτα φυσιολογικό δεδομένου ότι η μουσική αναφοράς είναι διατονική-τροπική.
2. Τα γένη G3 (ελαττωμένο) και G4 (αυξημένο), τα οποία εμφανίστηκαν σε δύο από τους τελικούς πίνακες των παραπάνω αναλύσεων ως δευτερεύοντα στοιχεία του εκάστοτε αρμονικού είδους, προέκυψαν λόγω της ύπαρξης συγχορδιακών κατασκευών στη μουσική επιφάνεια. Οι συγχορδιακές, όμως, αυτές αναφορές δεν επέφεραν κάποια τάση προς διατονικότητα. Αντίθετα, εντάχθηκαν οργανικά στο ευρύτερο ατονικό ή χρωματικό (κατά περίπτωση) είδος, χωρίς να προσθέτουν κάποιο τελείως αντιθετικό στοιχείο. Εξάλλου, το γένος G3 ιδιαίτερα ανήκει και στο πρώτο ατονικό υπεργένος (βλ. Πίνακα 1).
3. Τα γένη G5 και G6 (χρωματικό και ημιχρωματικό αντίστοιχα), εκτός του ότι ανήκουν στο 2ο υπεργένος που χαρακτηρίζεται ως χρωματικό, συνδέοντας τα δύο έργα βάσει του πρωταρχικού τους παράγοντα αρμονίας, μοιράζονται και τον γεννήτορα 3-2.

Έτσι, προκύπτει ως δεδομένο ότι το πεδίο της έρευνας είναι σχετικά ομοιογενές υπό την έννοια της ύπαρξης του ελληνικού στοιχείου. Παρά, λοιπόν, τις ενδεχόμενες διαφοροποιήσεις που έχουν τα δύο υπό εξέταση έργα, φαίνεται ότι πάντα υπάρχει ένας κοινός παράγοντας σε επίπεδο αρμονίας. Πρόκειται για ενός είδους διατονικότητα ή τροπικότητα ή ακόμα και χρωματικότητα (όπως αναδείχθηκε στις παραπάνω περιπτώσεις) ως στοιχείο επιλεκτικά εξαγόμενο από τρόπους της δημοτικής μουσικής. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, την οργανική, δηλαδή, σύνδεση ετερόκλιτων στοιχείων, η ανάλυση με γενετικούς πίνακες έδειξε, με αντικειμενικό και σαφή τρόπο, τον ρόλο που έχει κάθε ένα από αυτά τα στοιχεία στο τελικό ενοποιημένο αποτέλεσμα σε κάθε περίπτωση.

Η παρούσα έρευνα συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών - Β΄ Κύκλος» (MIS-5033021), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΕΣΠΑ 2014-2020

Ντετερμινιστική τυχαιότητα και συνθετική ισορροπία στο έργο του Ξενάκη

Δημήτρης Έξαρχος

Εισαγωγή

Με τον όρο «ντετερμινισμό» εδώ αναφερόμαστε στην σχέση αιτίου–αιτιατού, όπου το βήμα σε ένα πρότερο στάδιο καθορίζει την έκβαση στα επόμενα στάδια. Συγκεκριμένα, αναφορικά με τη συνθετική διαδικασία στη λόγια δυτική μουσική, ο ντετερμινισμός μπορεί να θεωρηθεί σε σχέση με την ιδιάζουσα λογική της εκάστοτε μουσικής ρητορικής. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του Arnold Schönberg, ο μουσική λογική και συνεκτικότητα (developing variation) εμπεριέχει ντετερμινιστικά βήματα, χωρίς αυτό να υπονοεί περιορισμούς σε δημιουργικές λύσεις.[1] Ο Ξενάκης άσκησε δριμεία κριτική στον ντετερμινισμό του σειραϊσμού, καθώς το μουσικό αποτέλεσμα («επιφάνεια», «μάζα») δεν ανταποκρίθηκε στην ιδιάζουσα φύση της μεθόδου («γραμμική»).[2] Η απάντηση του Ξενάκη σε αυτό το αδιέξοδο πήρε τη μορφή της «στοχαστικής μουσικής». Πρόκειται περί σύνθεσης που καταπιάνεται με ηχητικές «μάζες», πολύπλοκα, δηλαδή, μουσικά φαινόμενα, εξαιρετικά δύσκολο να γίνουν αντιληπτά στη λεπτομέρεια τους. Σύμφωνα με τον συνθέτη, η στοχαστική μουσική αναφέρεται σε «μια ασυμπτωτική εξέλιξη προς μια σταθερή κατάσταση, προς ενός είδους στόχο».[3] Βασικό εργαλείο αυτής της μεθόδου αποτέλεσε η μαθηματική θεωρία πιθανοτήτων. Ενώ, στη συμβατική της εφαρμογή, η θεωρία πιθανοτήτων χρησιμοποιείται κατά κανόνα για να περιγράψει, αναλύσει και μοντελοποιήσει διάφορα φαινόμενα (φυσικά ή άλλα), εδώ ο Ξενάκης πραγματοποιεί μια αντιστροφή: χρησιμοποιεί τις πιθανότητες προκειμένου να δημιουργήσει συγκεκριμένες εκφράσεις γνωστών μαθηματικών πιθανοτικών μοντέλων (π.χ. συγκεκριμένων στατιστικών κατανομών). Στο τελικό αποτέλεσμα, αν και τα γεγονότα σε τοπικό επίπεδο είναι τυχαία, η συνολική τάση είναι λίγο έως πολύ ξεκάθαρη.

Συνθετική ισορροπία

Με τον όρο «συνθετική ισορροπία», ο Charles Ames περιγράφει μια συνθετική αρχή (working principle), μη αυστηρά ορισμένη, η οποία αναφέρεται στις «σχετι-

1 Arnold Schoenberg, "Bach, 1950", στο: Leonard Stein (επιμ.), Leo Black (μτφρ.), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Faber, London 1975, σ. 397.

2 Iannis Xenakis, *Keleütha (Ecrits)*, L'Arche, Paris 1994, σ. 39 κ.ε.

3 Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon Press, Hillsdale, NY 1992, σ. 4.

κές εντάσεις που αποδίδονται στις διάφορους συνθετικούς πόρους».[4] Το βασικό ζήτημα που θέτει ο Ames έχει να κάνει με τη χρήση των συνθετικών πόρων: δεδομένο το πλήθος τους, πώς θα πρέπει η συνθέτης να χρησιμοποιήσει τους εκάστοτε πόρους (φθόγγοι, διάρκειες, δυναμικές, κ.ο.κ.), έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να αντανακλά τη φύση του αρχικού υλικού (πόρων); Παραδείγματος χάρη, ένα σύνολο φθόγγων, από το οποίο χρησιμοποιούνται συγκεκριμένοι φθόγγοι εις βάρος άλλων, χάνει την όποια ιδιάζουσα ισορροπία είχε από κατασκευής. Κατά τον συγγραφέα, το ζήτημα αυτό έχει αγνοηθεί από τη μουσικολογική ανάλυση, αν και απασχόλησε ξεκάθαρα τους «εμπειριστές» της σύνθεσης με υπολογιστή (computer empiricists) από το 1956 και εξής.

Περιοδολόγηση του έργου του Ξενάκη

Σε αυτό το άρθρο θα εξεταστεί η προσέγγιση του Ξενάκη σε σχέση με την έννοια της συνθετικής ισορροπίας, όπως αυτή ορίστηκε παραπάνω. Αυτή η μελέτη, όμως, θα γίνει όχι σχετικά με τη στοχαστική μουσική του Ξενάκη, αλλά με αυτήν της ώριμης περιόδου, κατά την οποία ο Ξενάκης κάνει συχνή χρήση υπολογιστή στη σύνθεση. Αναφορά θα γίνει και στη μέση περίοδο, η οποία χαρακτηρίζεται από ντετερμινιστικές διαδικασίες και υψηλό επίπεδο τυποποίησης. Ο Πίνακας 1 παρουσιάζει μια περιοδολόγηση του έργου του Ξενάκη.

Πίνακας 1. Περίοδοι στο έργο του Ξενάκη.

Περίοδος	**Έργο**	**Μέθοδος**
Πρώιμη	*Metastasis* (1953–54)	Ηχητικές μάζες
	Pithoprakta (1955–56)	Στοχαστική μουσική
	Achorripsis (1956–57)	Στοχαστική μουσική
	Duel (1959)	Θεωρία παιγνίων
Μέση: τυποποίηση	*Herma* (1961)	Σύνολα, Συμβολική λογική
	Akrata (1964–65)	Ομάδες, Κόσκινα
	Nomos alpha (1965–66)	Ομάδες, Κόσκινα
	Persephassa (1969)	Ρυθμικά κόσκινα
Μέση: bricolage	*Synaphaï* (1969)	(Δενδρώσεις)
	Mikka (1971)	Τυχαίοι περίπατοι
	Evryali (1973)	Δενδρώσεις
Ώριμη	*Jonchaies* (1977)	Ηχητικές αύρες, Νέα κόσκινα
	Aïs (1980)	Τυχαία κόσκινα
	Horos (1986)	Κυψελωτά αυτόματα

4 Charles Ames, "Statistics and Compositional Balance", *Perspectives of New Music* 28/1, 1990, σ. 81. Όλες οι μεταφράσεις από την Αγγλική γλώσσα είναι δικές μου.

Στην αριστερή στήλη του πίνακα, οι περίοδοι χωρίζονται σε τρεις (πρώιμη, μέση και ώριμη), ενώ η μέση υποδιαιρείται σε δύο: «τυποποίηση» και «bricolage». Στη μεσαία στήλη παρατίθενται ενδεικτικά έργα (πρώτα στο είδος ή σημαντικά με άλλον τρόπο). Τέλος, στη δεξιά στήλη αντιστοιχούνται, με κάθε ένα έργο, οι χαρακτηριστικές συνθετικές μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν (σε παρένθεση εμφανίζεται μη συστηματική εφαρμογή της εκάστοτε μεθόδου). Ο πίνακας, λοιπόν, προτείνει μια περιοδολόγηση σύμφωνα με τις συνθετικές μεθόδους που εισήγαγε και ανέπτυξε ο Ξενάκης σε όλη την πορεία του. Η πρώτη περίοδος εισάγει τις ηχητικές μάζες και μετέπειτα τη διαχείρισή τους, αλλά και τη διαχείριση της μακροδομής του έργου, με τη χρήση εργαλείων από την Θεωρία Πιθανοτήτων (στοχαστική μουσική). Η μέση περίοδος, στην πρώτη υπο-περίοδο, εισάγει μια αυστηρή τυποποίηση με την εφαρμογή μαθηματικών θεωριών που αποσκοπούν σε μια ντετερμινιστική συνθετική διαδικασία, όπως η Θεωρία Συνόλων, η Θεωρία Κοσκίνων, και η Θεωρία Ομάδων. Χαρακτηριστικό έργο είναι το *Herma* (1961), του οποίου η μακροδομή προκύπτει από μια προκαθορισμένη διαδικασία συνδυασμού φθογγοσυνόλων μέσα από τις λογικές λειτουργίες της ένωσης, τομής και συμπλήρωσης. Η δεύτερη υπο-περίοδος έχει τον τίτλο «bricolage», όρος τον οποίο χρησιμοποίησε ο Μάκης Σολωμός (ο οποίος, με τη σειρά του, τον δανείστηκε από τον Claude Lévi-Strauss) και ο οποίος δηλώνει την ευρετική διάσταση της συνθετικής διαδικασίας πέρα από την τυποποίηση·[5] ένα είδος μαστορέματος που μπορεί ενίοτε να κάνει χρήση και των τυποποιημένων μεθόδων αλλά με ελεύθερη επιλογή. Χαρακτηριστική μέθοδος της περιόδου αποτελεί η γραφιστική προσέγγιση με τους τυχαίους περιπάτους (στοχαστικά σχεδιασμένες καμπύλες σε δύο διαστάσεις) και τις δενδρώσεις (μορφές διακλαδώσεων που αποσκοπούν σε ένα νέο είδος πολυφωνίας). Τέλος, η ώριμη περίοδος χαρακτηρίζεται από μια απλοποίηση του υλικού και της ενορχήστρωσης, και μια ανανεωμένη και εκτεταμένη εφαρμογή κοσκίνων ως κλίμακες φθόγγων, αυτήν τη φορά με αλγοριθμική προσέγγιση. Άλλες τεχνικές που συνδυάστηκαν με τα κόσκινα αποτελούν η ηχητική αύρα (ένα είδος ετεροφωνίας) και τα κυψελωτά αυτόματα (μια μαθηματική εφαρμογή αυτο-επαναλαμβανόμενων βημάτων που σχετίζεται με δυναμικά συστήματα και την Θεωρία του Χάους).

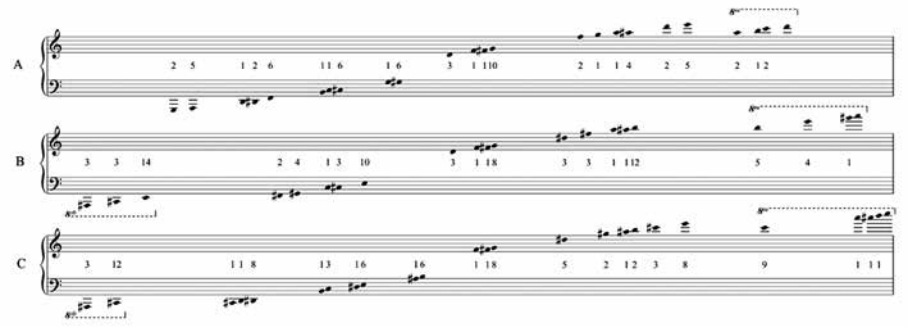
5 Makis Solomos, "Cellular Automata in Xenakis's Music. Theory and Practice", στο: Makis Solomos, Anastasia Georgaki, Giorgos Zervos (επιμ.), *International Symposium Iannis Xenakis, Athens, May 2005 - Definitive Proceedings*, Centre de recherche Informatique et Création Musicale, Paris 2006, http://cicm.mshparisnord.org/ColloqueXenakis/.

Μέση περίοδος: Θεωρία Συνόλων και Θεωρία Κοσκίνων

Όπως αναφέρθηκε, το έργο *Herma* (1961) κάνει χρήση των βασικών πράξεων της Θεωρίας Συνόλων:

- Ένωση («ή»): συμπερίληψη των στοιχείων που ανήκουν σε οποιοδήποτε από τα αρχικά σύνολα
- Τομή («και»): συμπερίληψη μόνο των κοινών στοιχείων από τα αρχικά σύνολα
- Συμπλήρωμα («όχι»): συμπερίληψη όλων εκείνων των στοιχείων που δεν ανήκουν στο αρχικό σύνολο.

Τα σύνολα A, B και C αποτελούν φθογγοσύνολα, όπως στο Παράδειγμα 1.

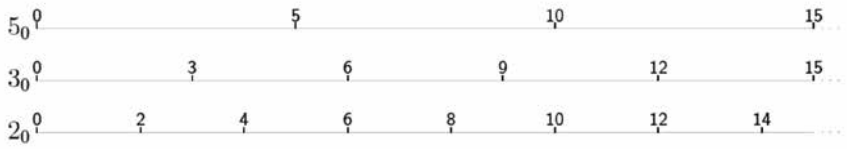


Παράδειγμα 1. Φθογγοσύνολα A, B και C στο έργο *Herma* (1961).

Το έργο κάνει επίσης χρήση του «παγκόσμιου συνόλου» (στην προκειμένη περίπτωση, της χρωματικής κλίμακας σε όλο το εύρος του πιάνου).

Ντετερμινιστικά κόσκινα

Από τα έργα *Akrata* (1964–1965) και *Nomos Alpha* (1965–1966) και έπειτα, ο Ξενάκης αναπτύσσει και χρησιμοποιεί τη Θεωρία Κοσκίνων, η οποία αποσκοπεί στη δημιουργία κλιμάκων φθόγγων ή ρυθμικών ακολουθιών. Ως κόσκινο θεωρείται μια αφαιρετική γενίκευση της έννοιας της κλίμακας, η οποία προκύπτει από (ή αναλύεται σε) συνδυασμό ενός συγκεκριμένου τύπου συνόλων, των κλάσεων υπολοίπων (ΚΥ). Η εμπειρία, δηλαδή, του *Herma* εφαρμόζεται εδώ όχι σε απλά φθογγοσύνολα, αλλά σε ΚΥ, οι οποίες ορίζονται ως σύνολα αριθμών που δίνουν το ίδιο υπόλοιπο όταν διαιρεθούν με τον ίδιο διαιρέτη. Στο Παράδειγμα 2, η κάθε ΚΥ συμβολίζεται με έναν φυσικό αριθμό (M), που αναφέρεται στον διαιρέτη, και έναν δείκτη που αναφέρεται στο υπόλοιπο (I): M_I. Έτσι, το σύνολο 2_0 αποτελείται από τους αριθμούς {0,2,4,…} κ.ο.κ.



Παράδειγμα 2. Τρεις παραδειγματικές περιπτώσεις ΚΥ.

Στο Παράδειγμα 3, βλέπουμε ένα παράδειγμα ένωσης συνόλων (2_0+3_0), ενώ, στο Παράδειγμα 4, ένα παράδειγμα τομής συνόλων (3_0*5_0).

Παράδειγμα 3. Παράδειγμα ένωσης συνόλων (2_0+3_0).

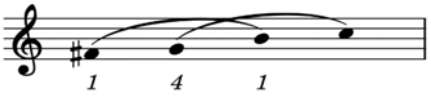
Παράδειγμα 4. Παράδειγμα τομής συνόλων (3_0*5_0).

Αξίζει να σημειωθεί πως, στις σημειώσεις όπου ο Ξενάκης μελετάει τις δυνατότητες των κοσκίνων (καθώς και των ομάδων), οι συμβολισμοί A, B και C, διατηρούνται, μόνο που τώρα αναφέρονται στις ΚΥ των παραπάνω παραδειγμάτων (A = 2_0, B = 3_0, C = 5_0). Στο *Akrata*, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε διάφορους συνδυασμούς αυτών με τις προαναφερθείσες λογικές πράξεις.

Τα κόσκινα αυτής της περιόδου (δεκαετία του 1960) είναι ντετερμινιστικά, στον βαθμό που επιφέρουν την εμπειρία του *Herma* αναφορικά με τον τυποποιημένο σχεδιασμό των κοσκίνων και της μακροδομής του έργου. Για παράδειγμα, στο *Nomos Alpha,* τα κόσκινα (κλίμακες φθόγγων με μονάδα το τέταρτο του τόνου) παράγονται από μια αυστηρή φορμαλιστική διαδικασία αντικατάστασης των όρων του μαθηματικού τύπου που περιλαμβάνει έναν πολύπλοκο συνδυασμό ΚΥ. Πρόκειται, δηλαδή, περί ενός πολύπλοκου μηχανισμού παραγωγής κλιμάκων, οι οποίες προορίζονται για χρήση με τη σειρά που αυτές παράγονται από το σύστημα («εντός χρόνου» στην Ξενακική ορολογία).

Ώριμη περίοδος

Όπως προαναφέρθηκε, στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο Ξενάκης έκανε μια στροφή αναφορικά με τη σύνθεση με κόσκινα. Αυτή η στροφή έχει να κάνει πρωτίστως με μουσικο-αισθητικούς παράγοντες. Συγκεκριμένα, ο Ξενάκης επηρεάστηκε από τα χαρακτηριστικά μιας κλίμακας της μουσικής της Ιάβας, την pelog, της οποίας η δομή βασίζεται στην συναρμογή δύο καθαρών διαστημάτων τέταρτης, π.χ. των ανιουσών διαστημάτων τέταρτης Σολ-Ντο και Φα♯-Σι. Σε μια τέτοια διαστηματική δομή το Φα♯ λειτουργεί ως προσαγωγέας του Σολ και το Σι ως προσαγωγέας του Ντο· επίσης, εμπεριέχεται το διάστημα τριτόνου Ντο-Φα♯, όπως στο Παράδειγμα 5.[6]



Παράδειγμα 5. Κλίμακα κατασκευασμένη στη βάση της συναρμογής δύο καθαρών διαστημάτων τέταρτης.

Τα κόσκινα της ώριμης περιόδου είναι όλα κλίμακες φθόγγων (και όχι, π.χ., ρυθμικές ακολουθίες). Οι όροι «κόσκινο» και «κλίμακα» μπορούν συνεπώς να χρησιμοποιούνται εναλλακτικά εν προκειμένω (αν και, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο πρώτος υποδηλώνει μια γενίκευση του δεύτερου). Την περίοδο αυτή, ο Ξενάκης φαίνεται να κατασκευάζει τα κόσκινα με αλγοριθμικό τρόπο, ίσως και με χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή. Σε αντιδιαστολή με την μέση περίοδο, όπου η κατασκευή των κοσκίνων ακολουθούσε μια προ-αποφασισμένη διαδικασία (για την παραγωγή είτε νέων κοσκίνων, είτε διαφορετικών μορφών ενός και μόνο κοσκίνου), κατά την ώριμη περίοδο, ο Ξενάκης φαίνεται να χρησιμοποιεί πιθανοτικές διαδικασίες.

Αν και ο ίδιος ο συνθέτης δεν έχει αναφερθεί σε αυτό, το παρόν άρθρο προτείνει την υπόθεση ότι ο Ξενάκης βασίστηκε για τα κόσκινα της ώριμης περιόδου σε ένα μαθηματικό μοντέλο, γνωστό στην μαθηματική βιβλιογραφία από τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Πριν εξετάσουμε αυτό το μοντέλο, ας δούμε τα χαρακτηριστικά των κοσκίνων της περιόδου. Ένα κόσκινο αποτελεί μια «κλάση» κλιμάκων, υπό την έννοια ότι διαφορετικές κλίμακες μπορεί να ανήκουν στο ίδιο κόσκινο. Ένα παράδειγμα που έδωσε ο ίδιος ο Ξενάκης είναι οι τρόποι των λευκών πλήκτρων του πιάνου: «τα λευκά πλήκτρα στο πιάνο αποτελούν ένα μοναδικό κόσκινο (κλίμακα) επάνω στο οποίο σχηματίζονται οι "τρόποι" της Ντο μείζονας, Ρε, Μι, Σολ, Λα (φυσική ελάσσων), κ.λπ.»,[7] καθώς η εσωτερική διαστηματική δομή διατηρείται και μόνο το διάστημα εκκίνησης αλλάζει. Στην ώριμη περίοδο αυτή,

6 Bálint AndrásVarga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber, London 1996, σ. 145.
7 Xenakis, *Formalized Music*, ό.π., σ. 4.

η γενίκευση ενισχύεται σε μεγαλύτερο βαθμό, καθώς ο Ξενάκης κατασκευάζει πλέον τις κλίμακές του με διαστήματα από ένα περιορισμένο πλήθος επιλογών και με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά:

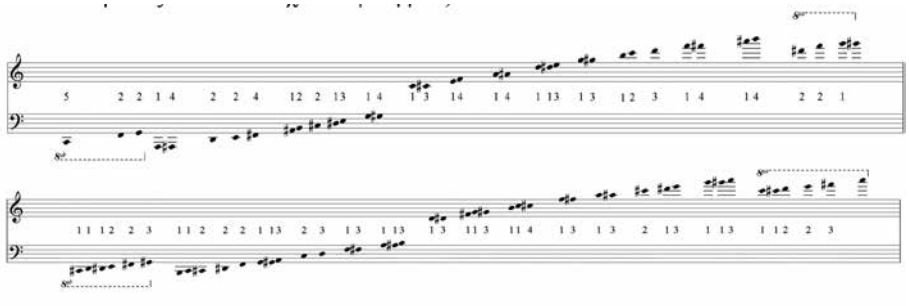
1. Χρήση ημιτονίων (και όχι τετάρτων του τόνου)
2. Το εύρος διαστημάτων μεταξύ διαδοχικών φθόγγων είναι μεταξύ του διαστήματος μικρής δεύτερης και του διαστήματος μεγάλης τρίτης
3. Δεν υπάρχει διαδοχή ημιτονίων μακρύτερη των δύο
4. Η πυκνότητα, δηλαδή, ο λόγος του εύρους του κοσκίνου (η απόσταση σε ημιτόνια μεταξύ του υψηλότερου από τον χαμηλότερο φθόγγο), είναι περίπου 50%.

Το χαρακτηριστικό (2) εξασφαλίζει πως το συμπλήρωμα του κοσκίνου (δηλαδή, η κλίμακα με τους φθόγγους που δεν περιλαμβάνονται στο αρχικό) θα έχει ως μέγιστο διάστημα αυτό της μεγάλης τρίτης. Το χαρακτηριστικό (4) σημαίνει πως το μέσο διάστημα είναι αυτό της μεγάλης δεύτερης.

Το προαναφερθέν μαθηματικό μοντέλο, το οποίο μπορούμε να θεωρήσουμε ως βάση του παραπάνω, ονομάζεται «τυχαίο κόσκινο» (random sieve) και αποτελεί μια μοντελοποίηση του κοσκίνου του Ερατοσθένη. Το τελευταίο αποτελεί μια αλγοριθμική διαδικασία κατά την οποία, σε μια διαδοχή φυσικών αριθμών, εκκινώντας από το 2, διαγράφεται κάθε πολλαπλάσιό του όρου, με αποτέλεσμα να απομένουν μόνο οι αρχικοί όροι, οι οποίοι είναι οι πρώτοι αριθμοί (δηλαδή οι αριθμοί που δεν έχουν ακέραιο διαιρέτη). Στο τυχαίο κόσκινο του David Hawkins, η διαδικασία είναι ίδια, μόνο που η αφαίρεση όρων γίνεται με τη χρήση πιθανοτήτων, με τρόπο τέτοιον ώστε το τελικό κόσκινο να προσιδιάζει σε αυτό του κοσκίνου του Ερατοσθένη.[8] Οι μαθηματικές ιδιότητες μεταξύ του τυχαίου κοσκίνου και των κοσκίνων του Ξενάκη στην ώριμη περίοδο είναι κοινές και επιβεβαιώνονται με βάση θεμελιώδη θεωρήματα της Θεωρίας Αριθμών.[9] Σχεδόν όλα τα κόσκινα της περιόδου μοιράζονται τα εν λόγω χαρακτηριστικά, ενώ η χρήση των διαστημάτων είναι τυχαία (πάντα εντός των προαναφερθέντων πλαισίων). Έτσι, μπορούμε να ορίσουμε μία ακόμα ευρύτερη κλάση κοσκίνου, η οποία θα περιλαμβάνει όλες τις εν λόγω κλίμακες φθόγγων: το κόσκινο του Ξενάκη. Ένα τυπικό δείγμα τέτοιου κοσκίνου είναι αυτό του κουιντέτου για πιάνο *Akea* (1986). Στο Παράδειγμα 6 φαίνονται το κόσκινο καθώς και το συμπλήρωμά του (οι αριθμοί αναφέρονται στην απόσταση σε ημιτόνια μεταξύ των διαδοχικών φθόγγων).

8 David Hawkins, "Mathematical Sieves", *Scientific American* 199/6, 1958, σ. 105–112.

9 Dimitris Exarchos, "On The Evolution of Xenakis's Compositional Thinking", στο: Eva Mantzourani, Costas Tsougras, Petros Vouvaris (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, Routledge, London & New York (επίκειται).



Παράδειγμα 6. Το κόσκινο του Ξενάκη και το συμπλήρωμά του στο *Akea* (1986).

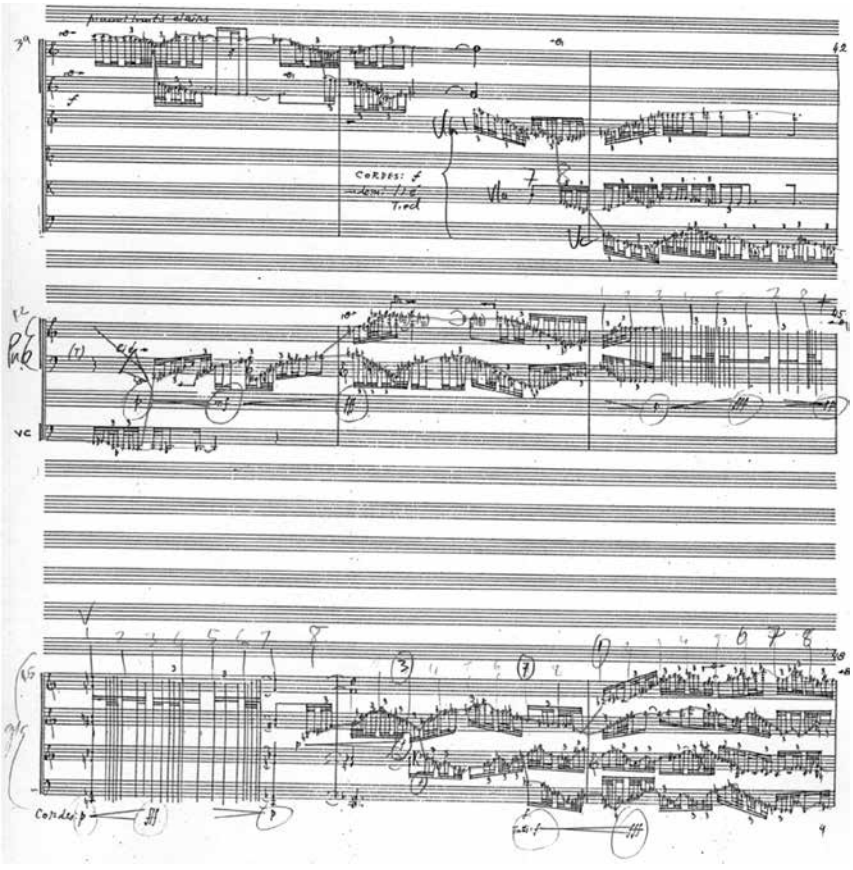
Συνθετική ισορροπία και κόσκινα

Κατά τη σύνθεση με φθογγοσύνολα, συνήθως η συνθέτης θα πρέπει να βρει έναν τρόπο να επιλέξει αυτό που ο Ames ορίζει ως «σχετικές εντάσεις» (relative stresses),[10] ώστε κάποιοι φθόγγοι να αποκτήσουν περισσότερο ειδικό βάρος. Η διαδικασία αυτή θα αποδώσει και το τελικό αποτέλεσμα, δηλαδή, το είδος της συνθετικής ισορροπίας του Ames. Όπως διευκρινίζει ο συγγραφέας, αυτές οι επιλογές (ένταση δυναμικών, περισσότερη κινητικότητα, διαπεραστικό ηχόχρωμα, κ.ά.) χαρακτηρίζονται από ένα είδος «στατιστικής κατανομής». Η τελευταία έννοια αναφέρεται στην καταγραφή του κάθε ενός παρατηρηθέντος συμβάντος, συνδυαζόμενου με τη συχνότητα εμφάνισης (ή σχετικής έντασης) που το συνοδεύει. Επί παραδείγματι, σε μια κανονική κατανομή, όλοι οι φθόγγοι του αρχικού συνόλου θα παρουσιάζονται με την ίδια ακριβώς συχνότητα (ή σχετική ένταση)· αλλά, σε άλλου είδους κατανομές, κάποιοι φθόγγοι θα ακούγονται λιγότερο συχνά (ή με λιγότερη ένταση, κ.ο.κ). Το ποιοι φθόγγοι θα ευνοηθούν και ποιοι όχι αποτελεί χαρακτηριστικό της εκάστοτε στατιστικής κατανομής. Στην πρώιμη περίοδο, ο Ξενάκης έκανε χρήση συγκεκριμένων κατανομών ανάλογα με το επιθυμητό αποτέλεσμα: π.χ. στον υπολογισμό των χρονικών αξιών, επέλεγε κατά κανόνα τη λεγόμενη εκθετική κατανομή, η οποία ευνοεί κατά πολύ τις μικρότερες αξίες. Για αυτόν τον λόγο, ο Ames συγκαταλέγει τον Ξενάκη στους πρωτοπόρους της πρακτικής με βάση την αρχή της συνθετικής ισορροπίας.[11] Αυτό που έχει σημασία για την παρούσα εργασία είναι πως, στην ώριμη περίοδο, ο Ξενάκης προβαίνει σε μια αρκετά ριζοσπαστική λύση: αποφεύγει την οποιαδήποτε διαδικασία επιλογής παραμέτρων στάθμισης των σχετικών εντάσεων. Όπως έχει ο ίδιος επισημάνει, κατά την σύνθεση με κόσκινα, δεν ενδιαφερόταν να δημιουργήσει μελωδικά σχήματα ή συγχορδιακές ακολουθίες· το ίδιο το κόσκινο αποτελούσε, όχι το υλικό της σύνθεσης, αλλά ένα είδος ηχοχρώματος:

10 Ames, ό.π., σ. 81.
11 Στο ίδιο, σ. 86 κ.ε.

> Η δομή της μελωδικής κλίμακας είναι πολύ σημαντική, όχι μόνο σχετικά με τα μελωδικά σχήματα —μελωδίες— αλλά και σχετικά με την παραγωγή συγχορδιών διαφορετικού ηχοχρώματος. Σε μια δοσμένη έκταση, και αν η δομή της κλίμακας είναι αρκούντως πλούσια, μπορεί κανείς να μείνει εκεί χωρίς να είναι απαραίτητο να καταφύγει σε μελωδικά σχήματα —η εναλλαγή των ίδιων των ήχων σε μια ελεύθερη κίνηση παράγει μια μελωδική ροή η οποία δεν αποτελεί ούτε συγχορδίες ούτε μελωδικά σχήματα.[12]

Αυτό φαίνεται στο Παράδειγμα 7, από τα μέτρα 39–47 του *Akea*, όπου ο Ξενάκης κάνει χρήση, επί του κοσκίνου του προηγούμενου παραδείγματος, των προαναφερθέντων «δενδρώσεων»: ενός είδους πολυφωνίας, όπου μια μελωδική γραμμή γεννάται από ένα σημείο κάποιας άλλης, με το αποτέλεσμα να θυμίζει πολύπλοκες διακλαδώσεις.



Παράδειγμα 7. Απόσπασμα από την παρτιτούρα του *Akea* (1986), μ. 39–47.

12 Varga, ό.π., σ. 145.

Τυχαίο/Στοχαστικό

Σύμφωνα με τον ορισμό που παρατέθηκε στην αρχή αυτού του άρθρου, ο όρος «στοχαστική» αναφέρεται σε μια «ασυμπτωτική [διαδικασία] εξέλιξη[ς] προς μια σταθερή κατάσταση, προς ενός είδους στόχο».[13] Υπό αυτήν την έννοια, ο χαρακτηρισμός «τυχαίο» (και όχι στοχαστικό) για το κόσκινο του Hawkins είναι ορθός. Ένα κόσκινο, ως κλίμακα, δεν αναφέρεται στην διαδοχή που θα έχουν οι φθόγγοι στο τελικό έργο, ούτε σε όποια άλλη σχετική ένταση λάβουν αυτοί· είναι, δηλαδή, στην Ξενακική ορολογία, «εκτός χρόνου». Μια στοχαστική διαδικασία, από την άλλη, υπονοεί την εξέλιξη μέσα στον χρόνο, όπου η χρήση όλων των στοιχείων μαζί με τις σχετικές τους εντάσεις είναι κρίσιμη, ώστε να αποδοθεί το τελικό αποτέλεσμα «εντός χρόνου». Έτσι, λοιπόν, δεν δικαιούται κανείς να μιλάει για στοχαστικά κόσκινα. Από την άλλη, όμως, ένα εμβληματικό στοχαστικό έργο της πρώιμης περιόδου, το *Achorripsis* (1956–1957), είναι κατασκευασμένο μέσω μιας διαδικασίας συμπλήρωσης ενός μητρικού πίνακα με στοχαστικές διαδικασίες εκ των άνω προς τα κάτω. Στο *Achorripsis,* δηλαδή, δεν παρατηρούμε τις ασυμπτωτικές διαδικασίες που βλέπουμε, π.χ., στο πρότερο *Pithoprakta* (1955–1956). Σε ποιον βαθμό οι στοχαστικές διαδικασίες μπορούν να αναφέρονται σε «εκτός χρόνου» δομές; Προς το παρόν, ας αφήσουμε αυτό το ερώτημα ανοικτό και ας κλείσουμε με κάποιες παρατηρήσεις περί συνθετικής ισορροπίας σε αυτήν την περίοδο του Ξενάκη.

Το ενδιαφέρον στοιχείο στην πορεία του Ξενάκη, σχετικά με το εν λόγω θέμα, έγκειται σε δύο σημεία. Πρώτον, ο Ξενάκης επέστρεψε σε παλαιότερες συνθετικές τεχνικές με νέο τρόπο, ο οποίος περιλαμβάνει τις τυχαίες διαδικασίες. Αυτήν την φορά, όμως, με την εξέλιξη της πληροφορικής, η εφαρμογή των διαδικασιών αυτών γίνεται αλγοριθμικά. Να σημειώσουμε πως ο Ξενάκης έφτιαξε και χρησιμοποίησε προγράμματα Η/Υ από τις αρχές τις δεκαετίας του 1960· όμως, μόνο κατά την δεκαετία του 1980 έκανε χρήση αλγοριθμικών διαδικασιών. Τέτοιες διαδικασίες αποτελούνται από διαδοχικά βήματα και έτσι συχνά έχουν συνάφεια με ντετερμινιστικές λήψεις αποφάσεων σε μικροσκοπικό επίπεδο αλλά όχι αναγκαστικά σε μακροσκοπικό (η ίδια μαθηματική πράξη, επαναλαμβανόμενη με διαφορετικά δεδομένα, μπορεί να παραγάγει διαφορετικό, κάθε φορά, αποτέλεσμα). Συγκεκριμένα επί της κατασκευής κοσκίνων, ο Ξενάκης επανεισάγει το τυχαίο σε μια κατασκευή που παλαιότερα (δεκαετία του 1960) ήταν αμιγώς ντετερμινιστική. Συγκεκριμένα, το τυχαίο αυτό στοιχείο εισάγεται μέσα στην αλγοριθμική διαδικασία, κατά την οποία ο Ξενάκης ελέγχει τα μακροσκοπικά χαρακτηριστικά (εύρος και μέσο μέγεθος διαστημάτων, κ.ά.). Δεύτερον, με αυτόν τον τρόπο, ο Ξενάκης επιτυγχάνει ένα είδος συνθετικής ισορροπίας με έναν τρόπο που θα φάνταζε παράδοξος στον Ames: αυτή λαμβάνει χώρα στην προ-συνθετική διαδικασία, χωρίς να χρειάζεται κανείς να καταφύγει σε απόδοση σχετικών εντάσεων. Με έναν τρό-

13 Xenakis, *Formalized Music*, ό.π., σ. 4.

πο, δηλαδή, ο Ξενάκης έχει περάσει από το «εντός χρόνου» στο «εκτός χρόνου», με τρόπο που να διατηρεί την αναλογία προς το στοχαστικό: αν και τα μικροσκοπικά στοιχεία του κοσκίνου (διαστήματα) είναι κατανεμημένα με τρόπο τυχαίο, η συνολική δομή και το «μακροσκοπικό» ηχόχρωμα είναι εύκολα αντιληπτά.

Ιάννης Ξενάκης, ένας διανοητής στην εξορία: Σκέψεις γύρω από τη δυναμική του τραύματος

Σωκράτης Γεωργιάδης

Μιλώντας για τους διανοητές στην εξορία, νοιώθω ότι το πρώτο πράγμα που κανείς πρέπει να έχει στο μυαλό του, είναι αυτή ακριβώς η έννοια της εξορίας. Ξεπερνώντας ως προφανή τη φυσική απόσταση που ένας εξοστρακισμός επιβάλλει, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε, στο συμβολικό περιεχόμενο αυτής της πράξης, τις έννοιες της απόρριψης, της ακύρωσης και της άρνησης σε βαθμό εκμηδενισμού της ίδιας της ύπαρξης του εξόριστου. Σε ό,τι δε αφορά έναν πολιτικό εξόριστο, η άρνηση αυτή στοχεύει ουσιαστικά στην ακύρωση της σκέψης του, που, μετουσιωμένη σε δράση, συγκρούεται με τον πυρήνα της εξουσίας κατά της οποίας βάλλει. Το τραύμα είναι διπλό και αμφίδρομο: για τον εξόριστο, ο αποχωρισμός από το οικείο, ο ακρωτηριασμός από το σώμα της «μητέρας»· για τον τόπο, η απόρριψη της εξέλιξης, η ακύρωση, φυσική και διανοητική, της δυναμικής που οδηγεί στο μέλλον. Το αποκομμένο μέλος, αλλά και το σώμα από το οποίο αποσπάστηκε, οδηγούνται, έστω και πρόσκαιρα, σε μαρασμό.

Μιλώντας για τον Ιάννη Ξενάκη, το πρώτο πράγμα που συνειδητοποιεί κανείς, είναι ότι δεν είναι καθόλου εύκολο να περιγράψει μέσα σε λίγες γραμμές μια πραγματική «εποποιία». Σχεδόν είκοσι χρόνια από την αναχώρησή του,[1] ο άνθρωπος που υπήρξε κατ' όνομα και εξ' ανάγκης ένας διαρκής ξένος, κατάφερε να διασχίσει το πιο θυελλώδες κομμάτι του 20ού αιώνα, αφήνοντας ανεξίτηλα σημάδια της ύπαρξης και της σκέψης του, ως ένας πρωτοπόρος δημιουργός και διανοητής που, μέσα από τη δράση του, φώτισε διαδρομές, η σημασία των οποίων φαίνεται να είναι σήμερα πιο επίκαιρη παρά ποτέ.

1 Η παρούσα συμβολή αποτελεί μια εμπλουτισμένη και σημαντικά πιο εκτενή εκδοχή ενός κειμένου μου στα γαλλικά με τίτλο: "Iannis Xenakis, penseur en exil: réflexions sur la dynamique du trauma" που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του συνεδρίου *Penser en exil: les intellectuels grecs en France (1945–1980)* που διοργάνωσε η Σχολή Νομικών, Κοινωνικών και Πολιτικών επιστημών του Université Sorbonne Paris Nord στο Maison des Sciences de l'Homme - Paris Nord στο Παρίσι, Γαλλία, στις 29/11/2019.

Ο Ιάννης Ξενάκης γεννιέται το 1921/2[2] στη Βράιλα[3] της Ρουμανίας από Έλληνες γονείς.[4] Ζει στη Βράιλα μια σχετικά ήρεμη παιδική ηλικία. Μεγαλώνει μαζί με τους δύο μικρότερους αδερφούς του, Ιάσονα και Κοσμά, σε ένα μάλλον τυπικό για την εποχή αστικό περιβάλλον. Το 1927, η μητέρα του, Φωτεινή, σε κατάσταση εγκυμοσύνης, ασθενεί με ιλαρά και τη μεταδίδει στο μωρό της, ένα μικρό κορίτσι. Πεθαίνουν και οι δύο λίγο καιρό μετά τη γέννα. Αναφερόμενη στην περίοδο του θανάτου της μητέρας του Ξενάκη, η Μάχη Ξενάκη μας παραθέτει μια διήγηση με ιδιαίτερο ενδιαφέρον:

> Όταν ήμουν παιδί, ο πατέρας μου διηγούνταν συχνά την παρακάτω ιστορία: η μητέρα του καθόταν μπροστά σ' έναν καθρέφτη έχοντας απλά ξεχάσει ότι αυτός έπαιζε δίπλα της. Ενώ βούρτσιζε αργά τα μακριά της μαλλιά, έβγαλε ξαφνικά μια φοβερή μακρόσυρτη κραυγή που αντήχησε σε ολόκληρο το σιωπηρό σπίτι. Κάθε φορά έχω την αίσθηση ότι ξαναζεί με τόσο πολύ πόνο αυτήν τη στιγμή και ότι συνεχίζει ακόμη να αναζητά το νόημά της. Είναι αυτό για το οποίο θα μιλήσει στα πρώτα του σημειωματάρια; Είναι αυτό το θλιβερό ουρλιαχτό που ακούει κανείς στο έργο του *Aïs* για βαρύτονο, κρουστά και ορχήστρα, που δημιουργήθηκε το 1980, όπου, ως αποκορύφωμα αυτού του έργου, παραθέτει τον Όμηρο που περιγράφει τον Οδυσσέα στον κόσμο των νεκρών που προσπαθεί να αγκαλιάσει το φάντασμα της μητέρας του; Αυτή η κραυγή και ο θάνατος της μητέ-

2 Όπως σημειώνει ο Μάκης Σολωμός, ο Ιάννης Ξενάκης γεννήθηκε του 1921 ή το 1922, την πρωτομαγιά ή στις 29 Μάιου, διευκρινίζοντας ότι γενικώς προκρίνεται η 29 Μαΐου του 1922, όμως «θα μπορούσε κάλλιστα να είναι και η 1 Μαΐου. Το δε 1922 δεν είναι ούτε κι αυτό βέβαιο καθώς πολλά σφάλματα και πλαστογραφήσεις μας οδηγούν να συναγάγουμε ότι πρόκειται, στην πραγματικότητα, για το 1921», βλ. Makis Solomos, *Iάννης Ξενάκης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008, σ. 17 και σ. 41, υπ. 1). Για το ίδιο ζήτημα, η κόρη του Ιάννη Ξενάκη θα μας πει: "Mon père naît le 21 mai 1921 ou 1922, on ne sait pas très bien, les papiers ayant disparu pendant la guerre", βλ. Mâkhi Xenakis, *Iannis Xenakis: Un Père bouleversant,* Actes Sud, Paris 2015, σ. 18.

3 Ένα λιμάνι της Ρουμανίας χαρακτηριστικό των Βαλκανίων των αρχών του 20ού αιώνα όπου συνυπήρχαν η ελληνική με την εβραϊκή και την αρμενική κοινότητα, βλ. Makis Solomos, ό.π., σ. 17.

4 Η οικογένεια Ξενάκη είναι εύπορη οικογένεια εμπόρων της ελληνικής κοινότητας. Ο πατέρας, Κλέαρχος Ξενάκης, είναι ο πρωτότοκος γιος ενός εμπόρου που εγκαταστάθηκε στη Ρουμανία. Για την καταγωγή του Κλέαρχου Ξενάκη, λέγεται συνήθως ότι είναι γόνος οικογένειας Κρητικών που εγκαταστάθηκαν στη Νάξο, από ‹κει στην Εύβοια και αργότερα στη Ρουμανία. Η γυναίκα του, Φωτεινή Παύλου, είναι κόρη ενός βιομήχανου της Βράιλας που κατάγεται από τη Λήμνο. Προτού νυμφευθεί τον Κλέαρχο, που είναι δεκαεπτά χρόνια μεγαλύτερός της, είχε φοιτήσει σε μονή, όπου είχε μάθει πιάνο καθώς και ξένες γλώσσες (Γαλλικά και Γερμανικά), βλ. Makis Solomos, ό.π., σ. 18 και σ. 41, υπ. 2.

> ρας του θα τον στοιχειώνει καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του και θα είναι πανταχού παρούσα στη μουσική του.[5]

Το 1932 θα βρει τον Ξενάκη στην Ελλάδα. Ο πατέρας του θα τον στείλει οικότροφο, να συνεχίσει την εκπαίδευσή του στην Αναργύρειο-Κοργιαλένιο Σχολή Σπετσών, ένα καλής φήμης σύγχρονο σχολείο. Εκεί, κατά τη διάρκεια μιας αποφασιστικής για τη διανοητική του εξέλιξη περιόδου, ο έφηβος Ξενάκης, μοναχικός και αποτραβηγμένος στα βιβλία, θα έρθει σε επαφή με τις επιστήμες και την αρχαία ελληνική γραμματεία, στοιχεία κομβικά για τη μετέπειτα πορεία του. Το 1938, έχοντας ολοκληρώσει τις δευτεροβάθμιες σπουδές του και έχοντας ήδη στο σχολικό του περιβάλλον μια πρώτη συστηματική επαφή με τη μουσική, θα εγκατασταθεί στην Αθήνα, ξεκινώντας, παράλληλα, προετοιμασία για τις δύσκολες εξετάσεις εισαγωγής στο Πολυτεχνείο. Παρότι θα ήθελε να σπουδάσει Φυσική και Μαθηματικά, θα προετοιμαστεί για τη σχολή Πολιτικών Μηχανικών. Διαβάζει πολύ, ιδιαίτερα τους Διαλόγους του Πλάτωνα, και παθιάζεται όλο και περισσότερο με οτιδήποτε έχει να κάνει με την αρχαία Ελλάδα. Όπως επισημαίνει ο Μάκης Σολωμός, ο Ξενάκης δηλώνει: «Στα νιάτα μου πίστευα ότι είχα γεννηθεί σε λάθος εποχή, εικοσιπέντε αιώνες αργότερα»[6] και, σχολιάζοντας αργότερα αυτήν την περίοδο της ζωής του, θα πει: «τελικά ανέπτυξα για τον εαυτό μου ένα ιδιαίτερο σύμπαν που δεν είχε τίποτα να κάνει με τη ζωή που με περιέβαλε».[7] Αυτό το ιδιαίτερο σύμπαν, που φαίνεται να αποτελεί το καταφύγιο του Ξενάκη ήδη από την παιδική του ηλικία, διευρύνεται σταδιακά δημιουργώντας ένα κουκούλι μέσα στο οποίο διαμορφώνονται κάποια από τα στοιχεία που θα εκφραστούν αργότερα με το έργο του.

Την ίδια περίοδο, και ενώ, παρακολουθώντας μαθήματα πιάνου, αρχίζει σταδιακά να προσανατολίζεται προς τη σύνθεση, οι δυνάμεις που θα καθορίσουν σε μεγάλο βαθμό την πορεία του, συγκεντρώνονται ως μαύρα σύννεφα πάνω από τον ουρανό της Ευρώπης. Το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και η εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο την 28η Οκτωβρίου του 1940 βρίσκει τον Ξενάκη να έχει μόλις πληροφορηθεί την επιτυχία του στις εισαγωγικές εξετάσεις του Πολυτεχνείου. Το κουκούλι θα σπάσει βίαια. Η σαρωτική δύναμη του πολέμου και οι καταιγιστικές πολιτικές εξελίξεις των επόμενων χρόνων θα συνδέσουν καίρια τον Ξενάκη με την εποχή και τους συγχρόνους του. Οι σπουδές του Πολιτικού Μηχανικού, που θα ολοκληρωθούν, μετά από πολλές διακοπές, τον Φεβρουάριο του 1946, αλλά και η όποια ενασχόληση με τη μουσική, περνούν σε δεύτερη μοίρα. Στο προσκήνιο αναδύεται ο πολιτικός Ξενάκης. Η επαφή του με τη σκληρή πολιτική πραγματικότητα θα διαμορφώσει έναν ιδεολόγο της δράσης που πολύ

5 Mâkhi Xenakis, ό.π., σ. 18, 20.

6 François Delalande, "*Il faut être constamment un immigré*": *Entretiens avec Xenakis,* Buchet-Chastel/INA-GRM, Paris 1997, σ. 33.

7 Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis,* Farber and Farber, London 2003, σελ. 15.

σύντομα θα εξελιχθεί σε μια εμβληματική φιγούρα της αντίστασης. Προσπαθώντας να κατανοήσουμε τις διαδρομές του συνθέτη, έχει σημασία να φωτίσουμε αυτήν ακριβώς την περίοδο και τα γεγονότα που τον καθορίζουν.

Η συμμετοχή του Ξενάκη στην αντίσταση κατά των Γερμανών τεκμηριώνεται ήδη από το 1941. Η ένταξή του στο ΕΑΜ, η συμμετοχή του στα Δεκεμβριανά, οι μάχες του κατά των Βρετανών, ως ηγετικής μορφής του περίφημου σπουδαστικού λόχου «Λόρδος Μπάιρον» του ΕΛΑΣ, ο βαρύς τραυματισμός του στο πρόσωπο από θραύσματα βρετανικής οβίδας και η απώλεια του ενός ματιού στη μάχη των Εξαρχείων —στο κτίριο της γωνίας Διδότου και Μαυρομιχάλη— την Πρωτοχρονιά του ’45, αποτελούν φωτεινά κομμάτια του ίδιου ζοφερού παζλ· μια σπάνια συλλογή τραυμάτων, ακόμη και για έναν αγωνιστή της γενιάς του, που όμως δεν αρκούν για να τον αδρανοποιήσουν. Θα αναλάβει και πάλι δράση μερικούς μήνες αργότερα. Θα συλληφθεί αρκετές φορές. Μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας, και παρά τον τραυματισμό του, καλείται να στρατευτεί στον εθνικό στρατό. Αναγνωρίζοντας τον κίνδυνο που διατρέχει από τους δοσίλογους ακροδεξιούς αξιωματικούς και τον πιθανό επικείμενο εκτοπισμό του σε κάποιο από τα στρατόπεδα εξορίας που έχουν δημιουργηθεί για τους αντιστασιακούς της Αριστεράς, θα λιποτακτήσει, περνώντας στην παρανομία. Θα δικαιωθεί σύντομα. Το 1947, θα καταδικαστεί σε θάνατο «για πολιτική τρομοκρατία» και, το 1951, ένα στρατιωτικό δικαστήριο θα τον καταδικάσει «ερήμην σε δεκαετή κάθειρξη επί λιποταξία», αφαιρώντας του την ελληνική ιθαγένεια. Τελικά, τον Σεπτέμβριο του 1947, θα καταφέρει, με τη βοήθεια του πατέρα του και με πλαστό διαβατήριο, να μπαρκάρει για την Ιταλία. Αρχικός του στόχος, να μεταναστεύσει στις ΗΠΑ. Εν τέλει, τον Νοέμβριο εγκαθίσταται και τελικά παραμένει στο Παρίσι.[8] Για την περίοδο αυτή, η Μάχη Ξενάκη σημειώνει:

> Θα γίνει δεκτός στη Γαλλία ως άπατρις. Με το πραγματικό του πια όνομα πρέπει να επικυρώνει τα έγγραφά του στη Γενική Ασφάλεια κάθε δύο εβδομάδες. Μόλις το 1964, ο Georges Pompidou θα του δώσει τη γαλλική υπηκοότητα. Δεν θα επιστρέψει στην Ελλάδα πριν τον Νοέμβριο του 1974, όταν ο Κωνσταντίνος Καραμανλής θα άρει τις δύο καταδίκες του σε θάνατο. Θα έχει ζήσει είκοσι επτά χρόνια στην εξορία.[9]

Μέσα σε αυτά τα είκοσι επτά χρόνια, αλλά και τα υπόλοιπα που θα ακολουθήσουν, από τα «σκάνδαλα» των *Μεταστάσεων* και του *Πιθοπρακτά* της δεκαετίας του 1950, μέχρι το τελευταίο του έργο, το *O-Mega* του 1997,[10] ο Ξενάκης θα επι-

8 Makis Solomos, ό.π., σ. 20. Για την ίδια περίοδο, βλ. επίσης Mâkhi Xenakis, ό.π., σ. 27–35.

9 Mâkhi Xenakis, ό.π., σ.35.

10 Για αναλυτικά εργοβιογραφικά στοιχεία, πηγές, βιβλιογραφικές αναφορές και δισκογραφία, μπορεί κανείς να ανατρέξει, μεταξύ άλλων, στην επίσημη σελίδα του συνθέτη:

δοθεί σε μια ξέφρενη, πολύπλευρη και πρωτοποριακή δημιουργία. Αρχικά, παράλληλα με την εργασία του ως πολιτικού μηχανικού και αργότερα ως αρχιτέκτονα με τον Le Corbusier, θα βρεθεί να πρωτοστατεί, αν όχι σε μερικές περιπτώσεις να επινοεί, κάποιες από τις πιο σημαντικές διαδρομές της νέας μουσικής. Την ίδια στιγμή, στα θεωρητικά του κείμενα, τα οποία οφείλουν να αποτελούν σώμα του ίδιου του έργου του, θα αποτυπώσει οραματικές σκέψεις και συχνά προφητικούς προβληματισμούς, που, παρά τον, σε μερικές περιπτώσεις, ουτοπικό χαρακτήρα που έφεραν την περίοδο που διατυπώθηκαν, σήμερα μπορούν εύκολα να διαβαστούν ως ένα εγχειρίδιο αποφυγής της δυστοπίας.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτήν τη διάσταση, είναι ακριβώς σε αυτό το σημείο που η ματιά μας θα πρέπει να αρχίσει να εστιάζει στα αποτυπώματα του τραύματος. Βιώνοντας μια διαδρομή που θα μπορούσε πράγματι να περιγραφεί ως μια «εποποιία»[11] και έχοντας, ήδη από την παιδική του ηλικία, σημαδευτεί από το φάσμα του αμετάκλητου αποχωρισμού, θα καταφύγει σταδιακά σε έναν τυπικό αμυντικό μηχανισμό· αυτόν της αποστασιοποίησης. Το υπόστρωμα για μια τέτοια προσέγγιση υπάρχει. Νομίζω ότι το αποτυπώνει με θαυμάσιο τρόπο η ίδια η Μάχη Ξενάκη στην εισαγωγή μιας ραδιοφωνικής συνέντευξης με τίτλο *Iannis Xenakis, le résistant* του 2015:

> Ήθελα σε αυτό το πορτρέτο να δείξω πώς τα διαδοχικά δράματα που βίωσε κατά τη νεότητά του παραμένουν πανταχού παρόντα στη μουσική του. Και πώς, αυτός ο νεαρός, πολιτικός πρόσφυγας, καταδικασμένος σε θάνατο, παθιασμένος με τη φύση και την ελληνική αρχαιότητα, κατάφερε μέσα σε λίγα χρόνια, χάρη στον Olivier Messiaen και τον Le Corbusier, να δημιουργήσει νέες γέφυρες μεταξύ μουσικής, αρχιτεκτονικής και μαθηματικών, προτείνοντας ένα έργο που μας βυθίζει σε έναν μοναδικό τελλουρικό και κοσμικό ηχητικό χώρο. Βάζοντας τάξη στο χάος. Το χάος των σκέψεών του. Το χάος της ζωής. Αυτός ήταν ο κύριος αγώνας του.[12]

Όπως, επίσης πολύ εύστοχα, επισημαίνει ο Μάκης Σολωμός αναφερόμενος στην περίοδο της κατοχής και της αντίστασης:

> Αυτή η περίοδος της ζωής του Ξενάκη δεν προσφέρεται καθόλου για μουσικές αναζητήσεις. Θα ενισχύσει όμως την πεποίθησή του

https://www.iannis-xenakis.org/, μέσω τις οποίας είναι δυνατή η πρόσβαση και στο αρχείο του δημιουργού, καθώς και στον αντίστοιχο ιστότοπο της βάσης δεδομένων για τη σύγχρονη μουσική του IRCAM: http://brahms.ircam.fr/iannis-xenakis#bio.

11 Makis Solomos, ό.π., σ. 17.

12 Mâkhi Xenakis, στην εκπομπή: "Une vie, une œuvre par Martin Quenehen: Iannis Xenakis, le résistant (1921–2001)" στις 12/09/2015, προσβάσιμο στο: https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/iannis-xenakis-le-resistant-1921-2001

> ότι μόνο η δημιουργία συνιστά δρόμο σωτηρίας. Το πιο αποτελεσματικό μέσο του, καθώς δεν έχει περάσει μία *φυσιολογική* περίοδο εκπαίδευσης, θα είναι η ακραία δυνατότητά του για αποστασιοποίηση (αφαίρεση) αναφορικά με την πραγματικότητα. Αυτή η ικανότητα αποκαλύπτεται σε όλες της τις διαστάσεις στην περιγραφή που έδωσε ο ίδιος για τις διαδηλώσεις που έζησε κατά τη διάρκεια της Κατοχής στις αρχές των Δεκεμβριανών.[13]

Πράγματι, όπως αφηγείται ο ίδιος ο συνθέτης:

> Όλος ο κόσμος έχει παρατηρήσει τα ηχητικά φαινόμενα ενός μεγάλου πολιτικοποιημένου πλήθους δεκάδων ή εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων. Ο ανθρώπινος ποταμός απαγγέλλει ένα σύνθημα με ομόφωνο ρυθμό. Έπειτα, ένα άλλο σύνθημα ακούγεται από την κεφαλή της διαδήλωσης που μεταδίδεται έως την ουρά αντικαθιστώντας το πρώτο. Έτσι ένα κύμα μετάβασης ξεκινά από την κεφαλή έως την ουρά. Η οχλοβοή γεμίζει την πόλη, η αναχαιτιστικά δύναμη της φωνής και του ρυθμού είναι ύψιστη. Πρόκειται για ένα συμβάν ιδιαιτέρως έντονο και ωραίο στην αγριότητα του. Έπειτα σημειώνεται η σύγκρουση των διαδηλωτών και του εχθρού. Ο άψογος ρυθμός του τελευταίου συνθήματος διασπάται σε ένα τεράστιο πλήθος από χαοτικές κραυγές που και αυτές διαδίδονται έως την ουρά. Ας φανταστούμε επιπλέον τις ριπές δεκάδων πολυβόλων και τον συριγμό των σφαιρών που προσθέτουν τον τονισμό τους σε αυτή την ολοκληρωτική αταξία. Έπειτα, πολύ γρήγορα το πλήθος διαλύεται και την ηχητική και οπτική κόλαση διαδέχεται μια εκρηκτική ηρεμία, γεμάτη απελπισία, θάνατο και σκόνη. Οι στατιστικοί νόμοι αυτών των γεγονότων, απαλλαγμένων από το πολιτικό ή ηθικό τους περιεχόμενο, είναι οι ίδιοι με αυτούς των τζιτζικιών ή της βροχής. Είναι οι νόμοι του περάσματος από την τέλεια τάξη στην απόλυτη αταξία με τρόπο συνεχή ή εκρηκτικό. Πρόκειται για τους στοχαστικούς νόμους.[14]

Το σε ποιον βαθμό ο μηχανισμός αυτός της αφαίρεσης προϋπάρχει ως παρακαταθήκη της επαφής του με την αρχαία ελληνική σκέψη ή απλά υιοθετείται, ή έστω ανανοηματοδοτείται ως μετατραυματική αντίδραση, αποτελεί ένα ερώτημα που δεν είναι εύκολο να απαντηθεί με ασφάλεια. Σε κάθε περίπτωση, οι δύο αυτές όψεις γίνονται, στην περίπτωση του Ξενάκη, οι δύο πλευρές του ίδιου πολύτιμου

13 Makis Solomos, ό.π., *σ*. 21.

14 Iannis Xenakis, *Musiques formelles: Nouveaux principes formels de composition musicale*, Stock, Paris 1981, σ. 19, και *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Ψυχογιός, Αθήνα 2013, σ. 73–74.

νομίσματος. Οι εμπειρίες του και η επίδραση των συνεχών ανατροπών των κοινωνικών και ψυχοσυναισθηματικών πλεγμάτων μέσα στα οποία αναπτύσσεται, διαμορφώνουν έναν χαρακτήρα ανεξάρτητο, με ροπή προς την αυτάρκεια και την αυτονομία.

Ένα επίσης κομβικό στοιχείο του ξενακικού σύμπαντος αποτελεί η ανάγκη για έλεγχο. Μια ανάγκη που μπορεί κανείς να ανιχνεύσει ακόμη και πίσω από λεκτικές και διανοητικές υπερβολές και γενικεύσεις που όχι σπάνια διανθίζουν τον κατά τ' άλλα καινοτόμο λόγο του. Όμως, αυτή η ανάγκη, που με πολύ κόπο και εργασία προσπαθεί αρχικά να επιβάλει, ουσιαστικά υποσκάπτεται εκ των έσω. Ξεκινώντας από την υιοθέτηση ανοιχτών γεωμετρικών σχημάτων (βλ. *Metastaseis, PH*, αλλά και τις κατασκευές που προκύπτουν από τη μεταφορά αυτής της προσέγγισης στην αρχιτεκτονική) και περνώντας μέσα από τη μαθηματική αποτύπωση πιθανοτικών διεργασιών που «στοχαστικά» προσεγγίζουν το τυχαίο, ο Ξενάκης θα μετακινηθεί σταδιακά σε συνθετικές προσεγγίσεις που αποσκοπούν στην απόδοση όσο το δυνατόν πληρέστερου ελέγχου στις αρχικές συνθήκες και τους μηχανισμούς, που, με έναν, φαινομενικά τουλάχιστον, αυτόνομο τρόπο, θα αναλάβουν την ευθύνη της επιτέλεσης. Αργότερα, βέβαια, και ιδιαίτερα όσο περισσότερο πλησιάζουμε προς τις υστερότερες δημιουργικές περιόδους, θα εμφανιστεί όλο και πιο ξεκάθαρα η πρακτική του συνθέτη να παρεμβαίνει, όπου κρίνει ότι αυτό είναι αναγκαίο, στη μορφή, το περιεχόμενο και την τελική αισθητική διαμόρφωση του έργου.

Ο δημιουργός/ρυθμιστής, ο οποίος, σε μια πρώτη ανάγνωση, δείχνει να μπορεί να υποκαταστήσει μεταφυσικές κατηγορίες όπως αυτές του Θεού και της συμπαντικής Τάξης, και η ντετερμινιστική πεμπτουσία ενός απόλυτου ελέγχου δείχνουν να αντιπαρατίθενται με τις στατιστικές κατανομές, την τυχαιότητα και τα απρόβλεπτα, πολλές φορές χαοτικά αποτελέσματα. Εντούτοις, τα επιτεύγματα της μαθηματικής σκέψης και η μοντελοποίηση του φυσικού περιβάλλοντος και των νόμων που κυβερνούν τις διάφορες κανονικότητες, δείχνουν ν' αποτελούν για τον Ξενάκη εργαλεία στην προσπάθεια ανάκτησης αυτού ακριβώς του χαμένου ελέγχου.

Σε αυτήν τη φαινομενική αντίφαση, φαίνεται να αποτυπώνεται η εσωτερική σύγκρουση αλλά και η απόπειρα εξισορρόπησης, ίσως και συμφιλίωσης, των εξωτερικών αντιθέσεων που ο συνθέτης έχει βιώσει σε διάφορα επίπεδα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Για τον Ξενάκη, η μουσική δείχνει να αποτελεί ένα μέσο. Η τυποποίηση, μέσω των μαθηματικών και φυσικών νόμων, αποτελεί το κλειδί για μια νέα παγκόσμια μουσική, για το μέλλον αλλά και για την κατανόηση της μουσικής του παρελθόντος. Όχι όμως μόνο της μουσικής· της τέχνης και της φιλοσοφίας γενικότερα. Ένας ουτοπικός φορμαλισμός με ισχυρές επιρροές από τη σκέψη των Ελλήνων φιλοσόφων που θαύμαζε και με τους οποίους ήταν συνδεδεμένος, τον Πυθαγόρα, τον Παρμενίδη και τον Πλάτωνα.[15]

15 Eldon Fayers, "Utopian Aesthetics: Philosophical Perspectives on the Work of Iannis

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η επίκληση του «μεταφυσικού», που εμφανίζεται συχνά στο έργο του Ιάννη Ξενάκη, συγκαλυμμένη κάτω από τον μανδύα της τεχνολογικής εξέλιξης, θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια εμβληματική μορφή υπεραναπλήρωσης, ως μια εργώδης προσπάθεια εξισορρόπησης μιας βαθιά εσωτερικευμένης αίσθησης αδυναμίας· ίσως, ακόμη και αυτής της καταλυτικής αίσθησης αδυναμίας, που θα μπορούσε να έχει βιώσει όχι μόνο ως μάρτυρας αλλά και ως θύμα βομβαρδισμού.

Πόσο λοιπόν καιρό παίρνει να κατασιγάσεις το χάος μέσα σου; Και πόσο άραγε κόπο; Πώς προχωράς επιδιώκοντας μια ιδιότυπη τάξη που τελικά δεν βρίσκεται υπό τον έλεγχό σου; Πώς αποδέχεσαι και πώς διαχειρίζεσαι το χάος; Ιδιαίτερα αν ο δρόμος που διάλεξες είναι η μουσική. Είναι ακριβώς η επίκληση αυτής της ανάγκης που αποτελεί ισχυρότατη ένδειξη του βάθους αλλά και του συμβολικού βάρους που φέρει για τον Ξενάκη η δημιουργική δράση, τόσο ως εργαλείο ελέγχου του υλικού του όσο και ως εργαλείο ερμηνείας του κόσμου μέσα στο οποίο υπάρχει. Αν, για τον δημιουργό Ξενάκη, η κατανόηση και ο έλεγχος επάνω στο υλικό του, ανεξάρτητα από τον βαθμό πολυπλοκότητας στον οποίο θέλει να υπεισέλθει κανείς, αποτελεί αναγκαίο αίτημα, αυτό είναι γιατί σε μεγάλο βαθμό, για τον άνθρωπο Ξενάκη, οι απόπειρες σύνδεσης με αυτό το αίτημα βιώθηκαν ως τραύματα.

Η οντολογία της δράσης του αποτελεί μια προσωπική διαδρομή που, εκκινώντας από την αναγνώριση της ατομικότητας, διέρχεται μέσα από τη βίαιη ενηλικίωση των συγκρούσεων της πολιτικής δράσης και, προσαρμοσμένη στις νέες συνθήκες, προβάλλεται γενικευμένη στο έργο του, στην οξυδέρκεια της σκέψης του και τη μουσική του πρωτοπορία. Σε όλη αυτήν την πορεία, παρά τα όποια προβλήματα και τις δυσκολίες της καθημερινότητας, η ελευθερία της βούλησης αποτελεί για τον Ξενάκη μια κομβική επιδίωξη. Δίνοντάς μας ένα ακόμη κλειδί, σε μια από τις εναλλακτικές προσεγγίσεις που δίνει για την τέχνη το 1975, θα μας πει:

> Μια δεύτερη προσέγγιση της τέχνης είναι ότι αποτελεί μία «συντέλεση» ένα ατομικό «πλήρωμα». Όταν κάνει κανείς αυτό που θέλει, «πληρώνει», γεμίζει τον εαυτό του, αισθάνεται να εκπληρώνει έναν προορισμό. Αισθάνεται πολύ καλύτερα, λιγότερο άγχος.[16]

Ας ορίσουμε λοιπόν το τραύμα.[17] Η αρχαία ελληνική λέξη παραπέμπει στον φυσικό τραυματισμό. Σύμφωνα με τα τρέχοντα διεθνή πρότυπα που αφορούν στη

Xenakis", *Proceedings of the Xenakis International Symposium*, Southbank Centre, London, 1–3 April 2011, σ. 2. www.gold.ac.uk/ccmc/xenakis-international-symposium.

16 Iannis Xenakis, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής, ό.π., σ. 114.

17 Βλ. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders—DSM-5***,** American Psychiatric Association, May 2013 **και** *International Classification of Diseases 11th Revision, ICD-11***,** World Health Organization, June 2018: Post-traumatic stress disorder (PTSD).

διάγνωση και κατηγοριοποίηση των ψυχικών διαταραχών, ο όρος τραύμα περιλαμβάνει την αντίδραση στην προσωπική βίωση ή την άμεση έκθεση σε ένα ιδιαζόντως απειλητικό και τρομακτικό γεγονός ή ακολουθία γεγονότων, όπως μια φυσική καταστροφή, ένα σοβαρό ατύχημα, μια τρομοκρατική ενέργεια, πόλεμο/μάχη, βιασμό ή άλλη βίαιη προσωπική επίθεση. Σύμφωνα με μια επιπρόσθετη διαβάθμιση, τα τραύματα μπορεί να είναι μείζονα (εξαιρετικής έντασης και απειλητικά για τη ζωή γεγονότα) ή ελάσσονα (μη απειλητικά για τη ζωή, που εντούτοις μπορούν να προκαλέσουν συμπτώματα). Έχει επίσης σημασία ότι η επίδραση των τραυμάτων λειτουργεί αθροιστικά, τα μετατραυματικά σύνδρομα μπορεί, και συνήθως είναι, σύνθετα, η διάγνωση τους περίπλοκη και η θεραπεία και διαχείρισή τους πολυσύνθετη και μακροχρόνια.

Προφανώς μια ψυχιατρική διάγνωση ή μια ψυχολογικού τύπου αποτίμηση της ζωής και του έργου του Ξενάκη, πέρα από το ότι θα ήταν ανούσια, ελλιπής και καταφανώς άδικη στη μερικότητά της, δεν είναι στις προθέσεις μας και, σε κάθε περίπτωση, θα ερχόταν σε σύγκρουση με το πνεύμα του ίδιου του δημιουργού. Αν, όμως, οι ορισμοί που προαναφέραμε περιλαμβάνουν ή έστω και υποκρύπτουν τη βίαιη διάρρηξη μιας κατάστασης ισορροπίας, μέσα στην οποία το υποκείμενο δρα, αλληλεπιδρώντας με ένα δίκτυο σχέσεων και συγκειμένων, η περίπτωση του Ιάννη Ξενάκη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ίσως όχι τόσο για την αντίδραση του δημιουργού σε αυτά που βίωσε και χρειάστηκε να αντιμετωπίσει, όσο κυρίως για τον εξαιρετικά πολυσχιδή τρόπο με τον οποίο μετουσίωσε την αντίδρασή του αυτή σε διαρκή και πολύπλευρη πρωτοποριακή δημιουργία. Σε αντίθεση με την αναμενόμενη λειτουργία άρνησης, απώθησης και τελικά διαγραφής που τυπικά ενεργοποιείται στις περισσότερες περιπτώσεις τραυμάτων, η αποστασιοποίηση του Ξενάκη λειτουργεί ως εκλυτικός παράγοντας που οδηγεί στην υπέρβαση. Έχοντας πρώτα δοκιμαστεί στην πράξη, συνεχίζει επανασχηματοποιώντας την ανάγκη βίωσης της ουτοπίας μέσα από τη δημιουργία.

Θα μπορούσε εύλογα κανείς εδώ να αντιτάξει, και ορθά, ότι αυτή ακριβώς είναι η ανθρώπινη συνθήκη. Είναι η κοινή μοίρα όλων των ανθρώπων που δοκιμάζονται. Είναι, μ' έναν, κατά Ξενάκη, «στοχαστικό» τρόπο, η κοινή μοίρα όλων μας. Αυτό, όμως, που καθιστά κάποιους μοναδικούς και αξιομνημόνευτους στη μικρή αλλά και τη μεγάλη ιστορία της ανθρωπότητας είναι η ένταση και η διάρκεια. Η δύναμη με την οποία μετουσιώνουν το τραύμα σε δημιουργία και η εμβέλεια με την οποία το παράδειγμά τους προβάλει στο μέλλον. Και σε αυτήν την κατηγορία πιστεύω ότι ο Ιάννης Ξενάκης κατέχει δικαιωματικά μια περίοπτη θέση, καθώς η επαφή με το ελεύθερο πνεύμα του εκλύει μια δυναμική αναδιατύπωσης του αιτήματος για μια κοινωνική/ανθρώπινη ουτοπία εξίσου επίκαιρη και στις μέρες μας.

Κλείνοντας αυτήν την αναγκαστικά συνοπτική παρουσίαση, ίσως θα ήταν σκόπιμο να δώσουμε και πάλι τον τελευταίο λόγο στον Ξενάκη. Σε μία συνέντευξη με τίτλο "Changer l'homme", που ο Olivier Revault D'Allonnes παραθέτει και σχολιάζει στο άρθρο του "Xenakis et la Modernité", και απαντώντας στην ερώτηση για το τι πιστεύει για την ψυχανάλυση, ο Ξενάκης θα μας πει:

Το ενδιαφέρον, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι να διηγηθείς την ιστορία σου, αλλά να δημιουργήσεις, να δράσεις. Θα προτιμούσα μια μορφή ενεργού θεραπείας, χάρη στην οποία τα εμπόδια που συναντά ο ασθενής θα γίνονταν για τον ίδιο μέσα δημιουργίας, υπέρβασης.

Η τακτική που διδάσκει η ζωή είναι η πάλη, η υπέρβαση με τις νίκες και τις αποτυχίες της, είναι η παραγωγή. Όλοι είναι λίγο-πολύ άρρωστοι, όλοι έχουν τις αναστολές τους, τους τρόμους τους. Τους υπερνικάμε με την προσπάθεια της δουλειάς και της σκέψης στον καθημερινό αγώνα και όχι με τον εγκλεισμό μας στο στείρο περιβάλλον της ψυχανάλυσης. Έναν αιώνα πριν, ο Μαρξ έλεγε να αλλάξουμε τον κόσμο. Σήμερα πρέπει να αλλάξουμε τον ίδιο τον άνθρωπο, γιατί ξέρουμε ότι ο κόσμος δεν είναι τίποτε άλλο παρά το όραμα που έχουμε γι' αυτόν.[18]

18 Iannis Xenakis & Olivier Revault D'Allonnes, "Entretien II : Changer l'homme", *L'Arc* 51, 1972, σ. 27–31.

«Δρόμος» προς την «Ανατολή» ή τη «Δύση»; Ιδεολογία και αναπαραστάσεις της μελωδικής οντολογίας του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου

Σπύρος Θ. Δελέγκος

Εισαγωγή

Το ρεμπέτικο μπορεί να εκληφθεί ως μια μικτογενής μουσικο-πολιτισμική σκηνή, που συνδηλώνει μια σειρά από ιστορικά αστικά λαϊκά μουσικά ιδιώματα («Πολίτικα», «Σμυρναίικα», «Πειραιώτικα» κ.λπ.) και συνακόλουθα εντάσσεται στην κατηγορία του όρου-ομπρέλα «ελληνική αστική λαϊκή μουσική». Από το παρελθόν ως σήμερα, η χρήση του όρου «ρεμπέτικο» έχει ευρέως καθοριστεί από εμπορικές επιταγές (Pennanen, 2004: 18–19· Fabbri, 2016: 30–31), ενώ η εννοιολόγηση, η περιοδολόγηση, αλλά και ο/οι τόπος/οι γέννησης αυτού χαρακτηρίζονται από αρκετή ρευστότητα τόσο στο επίπεδο του καθημερινού λόγου όσο και σε αυτό του ακαδημαϊκού λόγου (πρβλ. Tragaki, 2015: 243–244· Delegos, 2021: 328).

Πέραν των υφιστάμενων δυσδιάκριτων ορίων, το ρεμπέτικο θεάται ως μια μουσικο-πολιτισμική οντότητα με χρονική συντεταγμένη, λιγότερο ή περισσότερο, εκατέρωθεν της περιόδου του ελληνικού Μεσοπολέμου (1922–1940) και κατ' εξοχήν εντός αυτής. Εκεί, αυτό φαίνεται να προσλαμβάνει σαφέστερη μορφή με τη δημιουργική δράση (agency) ισχυρών ατομικοτήτων, όπως ο Σπύρος Περιστέρης (1900–1966), ο Μάρκος Βαμβακάρης (1905–1972), ο Βασίλης Τσιτσάνης (1915–1984) κ.ά., αλλά και με την πιο συστηματική εμπορική παραγωγή γραμμοφωνικών δίσκων που το αντικειμενοποιεί, αποκρυσταλλώνοντας δείγματα της εν λόγω μουσικής κουλτούρας.

Η χωρική συντεταγμένη γέννησης και ανάπτυξης του ρεμπέτικου ακολουθεί διάφορες αναγνώσεις που συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με περιβάλλοντα που προσδιορίζονται από την ερμηνευτική οπτική του εκάστοτε ιδεολογικο-πολιτισμικού αφηγήματος. Κατά αυτήν τη θεώρηση, το ρεμπέτικο εμφανίζεται ως μουσικο-πολιτισμικό προϊόν προερχόμενο από ουσιοκρατικά ορισμένους τόπους: άλλοτε από την Ανατολή ή/και τη Δύση σε ένα διχοτομικό σχήμα μεταξύ τους, άλλοτε από τα Βαλκάνια και άλλοτε από την Ανατολική Μεσόγειο (πρβλ. Tragaki, 2015: 245). Σε γεωγραφικό επίπεδο, υποδεικνύονται ο εξελισσόμενος αστικός κόσμος του νεοελληνικού κράτους σε παράλληλη και τέμνουσα σχέση με την καθοριστικά ενεργητική ελληνική κοινότητα του άστεως της οθωμανικής αυτοκρατορίας (Δελέγκος, 2018: 10), ενώ σημαντική, αλλά λιγότερο επισημασμένη, είναι η συμβολή των Η.Π.Α. ως par excellence τόπος της ελληνικής διασποράς κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Μεταπολεμικά, το εγχείρημα κάποιων Ελλήνων πρωτοπόρων, για την εποχή τους, διανοουμένων (Μάνος Χατζιδάκις, Μίκης Θεοδωράκης, κ.ά.) —που συμβαδίζει με το ανάλογο ευρωπαϊκό πνεύμα (πρβλ. Οικονόμου, 2020: 281)— σχετίζεται με την απο-περιθωριοποίηση και την αυθεντικοποίηση του ρεμπέτικου στην κυρίαρχη νεοελληνική συνείδηση, με την απόπειρα συμβολοποίησης, αλλά και ενσωμάτωσής του στο πλαίσιο της τότε προτεινόμενης «ελληνικότητας».[1] Έκτοτε, και σταδιακά, αναβαπτίζεται η διαδικασία αυτή μέσα από διαφόρων μορφών αναβιώσεις,[2] με επακόλουθο, από την ελληνική μεταπολίτευση και έπειτα, να εκκινούν εκτεταμένα οι διάφορες απόπειρες εγγράμματης προσέγγισης του ρεμπέτικου.[3]

Στο εν λόγω άρθρο, εξετάζονται κριτικά χαρακτηριστικές έντυπες κωδικοποιήσεις της μελωδικής οντολογίας του ρεμπέτικου και ευρύτερα,[4] εστιάζοντας στις πιο «ηχηρές» και κοντινότερες στο πεδίο του ύστερου μεσοπολεμικού ρεμπέτικου που αφορούν στο στυλ του τρίχορδου μπουζουκιού. Αυτές οι αναπαραστάσεις εμφανίζονται με τη μορφή παράθεσης των επιμέρους απεικονίσεων του μουσικού όρου «δρόμος» ή των αντίστοιχων αποδόσεων αυτού («μακάμ», «λαϊκός δρόμος» κ.λπ.). Αυτά τα μουσικά εγχειρίδια τοποθετούνται συγγραφικά από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και έπειτα, ασκώντας αξιοσημείωτη επιρροή τόσο στο στενό επιτελεστικό περιβάλλον, όσο και κατά την εκπαιδευτική διαδικασία, ενώ δημοσιεύσεις ερευνητικών άρθρων με κριτικό χαρακτήρα πάνω στα συναφή φαινόμενα είναι ευάριθμες.[5]

Η μεθοδολογία κινείται πέρα από τις αντιλήψεις «διαχωρισμού» (disjuncture) μουσικής-πολιτισμού, δηλαδή, στο πνεύμα της λεγόμενης "musicological juncture" του Seeger (1977: 45–63),[6] προκειμένου να αξιοποιηθεί ζυγιασμένα η κριτική εθνομουσικολογική οπτική σε συνδυασμό με την ανάλυση λόγου και μουσικής σε μια λογική ενδιαμεσότητας (in-betweenness), αλλά και υπέρβασης του σχετικού διπολισμού. Συνεπώς, ερμηνεύεται το κείμενο (text) σε σχέση με το κοινωνικο-πο-

1 Παραδείγματος χάρη, το 1949, η ιστορικά κομβική διάλεξη του Χατζιδάκι περί της αισθητικής αξίας του ρεμπέτικου σηματοδότησε την απαρχή μιας θετικά προσκείμενης στάσης προς τη μουσική αυτή από πλευράς μερίδας διανοουμένων της εποχής και στη συνέχεια από ευρύτερα κοινωνικά στρώματα.

2 Περί αναβίωσης του ρεμπέτικου και των φάσεων αυτής, βλ. Tragaki (2007: 109–145).

3 Γύρω από το 1955, ο τραγουδοποιός του ρεμπέτικου Δημήτρης Γκόγκος ή Μπαγιαντέρας (1903–1985) εξέδωσε μια μέθοδο εκμάθησης του τρίχορδου μπουζουκιού, η οποία φαίνεται να είναι η πρώτη στην ιστορία (τηλεφωνική επικοινωνία με τον Ανέστη Μπαρμπάτση). Ωστόσο, προς το παρόν, είναι άγνωστος ο αντίκτυπος που είχε εκείνη την εποχή το εν λόγω εγχειρίδιο.

4 Ενδεικτικά, βλ. Παγιάτης ([1987]1992), Βούλγαρης & Βανταράκης (2006), Τσιαμούλης (2010), Μυστακίδης (2013), Ανδρίκος (2018). Λόγω περιορισμένου εύρους της μελέτης στο εν λόγω άρθρο, επιλέγουμε την κριτική εξέταση τριών βιβλίων από τα παραπάνω ως των πιο αντιπροσωπευτικών σε σχέση με το ερευνητικό ζητούμενο.

5 Σχετικά, βλ. Ανδρίκος (2010), Δελέγκος (2018: 96–104), Δελέγκος (2019).

6 Περί "musicological juncture", βλ. Seeger (1977: 45–63) και πρβλ. Bohlman (2003).

λιτισμικό συγκείμενο (context), αναδεικνύοντας τις μουσικο-θεωρητικές και ιδεολογηματικές διαστάσεις των φαινομένων.

Ο «δρόμος» υπό το πρίσμα δρώντων του ρεμπέτικου: Τρόπος ή κλίμακα;

Πριν την κριτική προσέγγιση των σχετικών εντύπων, θα παρουσιαστεί ενδεικτικά το πώς προσλαμβάνεται ο μουσικός όρος «δρόμος»[7] —ισοδύναμα με τον όρο «μακάμι»— από, σε προχωρημένη ηλικία, βασικούς δρώντες (agents) του ύστερου μεσοπολεμικού ρεμπέτικου, όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης και ο Στέλιος Κηρομύτης (1908–1979). Ειδικότερα, σε διάφορες συνεντεύξεις, στη συνήθη ερώτηση για το ποιος είναι ο τάδε «δρόμος», αυτοί φαίνεται να απαντούν αποκλειστικά με ένα ταξίμι (αυτοσχεδιασμός) στο τρίχορδο μπουζούκι. Ο δημοσιογράφος Γιώργο Κοντογιάννης (2005), σε συνάντησή του με τον Μάρκο Βαμβακάρη, αφηγείται τα εξής:

> […] πριν απ᾽ αυτά, στο υπόγειο του παλιού του σπιτιού στα Άσπρα Χώματα, του ζήτησα κάνα δυο φορές να μου παίξει τους δρόμους. Έπαιξε κάποιους, αλλά όχι με τη μορφή κλιμάκων ντο, ρε, μι, φα, σολ κ.λπ., αλλά υπό την μορφή ταξιμιών και μοτίβων πάνω στον κάθε δρόμο […][8]

Δηλαδή, ο Βαμβακάρης δεν αντιμετώπισε τον «δρόμο» απλώς ως κλίμακα, παραθέτοντας απλά οκτώ φθόγγους στη σειρά, αλλά εκτέλεσε ένα ταξίμι, καταδεικνύοντας την όλη συμπεριφορά της μελωδίας με τις κινήσεις, τις φράσεις και τα άλλα γνωρίσματα αυτής, που χαρακτηρίζουν τον δρόμο με την έννοια του μουσικού τρόπου (Δελέγκος, 2015: 94). Εξάλλου, ο ίδιος ο Βαμβακάρης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του (1973) ότι «[ο] κάθε δρόμος, το νιαβέντι, το ράστι, το χετζάζ κ.λπ., έχει και το ταξίμι του».

Άκρως διαφωτιστική, που συνηγορεί υπέρ των παραπάνω, είναι η συρραφή αποσπασμάτων από τρεις συνεντεύξεις, η οποία παρουσιάζεται σε ηχογράφημα:[9]

1. Τα παρακάτω αποσπάσματα προέρχονται από την απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης του Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη το 1975. Μαρκαρισμένα με κίτρινο είναι τα συναφή σχόλια με τα ερευνητικά μας ζητούμενα (Εικόνα 1).

7 Για περαιτέρω πάνω στο εν λόγω θέμα, βλ. Δελέγκος (2018: 96–104) και Δελέγκος (2019). Περί τρόπων και μακάμ σε σχέση με την έννοια της κλίμακας στο ευρύτερο οθωμανοτουρκικό πλαίσιο, βλ. Δελέγκος (2019: 31–68).

8 Εκτιμάται, από τα συμφραζόμενα στο άρθρο, ότι η χρονολογία της συνάντησης αυτής θα πρέπει να είναι περίπου το 1970.

9 https://youtu.be/YExKNK378_g (unlisted link).

Σ.Κ.: Αυτή την έννοια έχει το μακάμι. Δηλαδή λες ότι σ' αυτό το μακάμι, δηλαδή σ' αυτόν το δρόμο.
Π.Κ.: Ναι.
Σ.Κ.: Παίζουμε ράστι, ας πούμε, και λες τώρα του συνάδερφού σου στο ίδιο μακάμι βγάλε άλλο ένα.
Π.Κ.: Ναι.
Σ.Κ.: Κατάλαβες; Μακάμι δηλαδή πάει να πει, δηλαδή, στην ίδια πορεία. Παίζεις από

Π.Κ.: Εσείς την χρησιμοποιούσατε την έννοια αυτή όταν μιλάγατε μεταξύ σας;
Σ.Κ.: Βέβαια.
Π.Κ.: Ε;
Σ.Κ.: Κι εμείς την είχαμε μάθει από άλλους.
Π.Κ.: Κυκλοφορούσε δηλαδή αυτός…
Σ.Κ.: Απ' τους τουρκομερίτες την έχουμε μάθει.
Π.Κ.: Ναι.
Σ.Κ.: Εμείς την έχουμε μάθει απ' αυτούς τη… Εμείς ξέραμε απ' τον ίδιο δρόμο κάνει το ίδιο πράμα.
Π.Κ.: Ναι.
Σ.Κ.: Αλλά με το μακάμι το μάθαμε απ' αυτούς.
Κώστας: Ο Περιστέρης το 'λεγε αυτό.
Σ.Κ.: Ο Περιστέρης, άλλοι μουσικοί, που δούλεψα με παλιούς, εγώ, Τουρκομερίτες, όλοι τους…

Εικόνα 1. Αποσπάσματα από την απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης του Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη το 1975 (Κουνάδης, 2019).

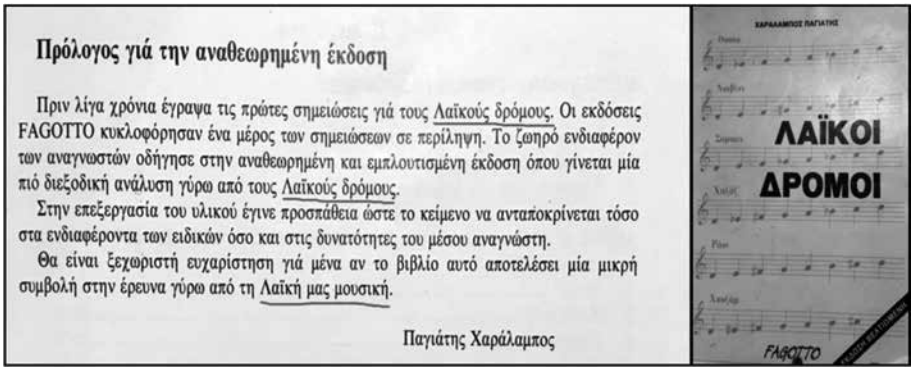
2. Ο ηλικιωμένος Μάρκος Βαμβακάρης, σε συνέντευξη στην Αγγέλα Βέλλου-Κάιλ το 1969, παρουσιάζει τον δρόμο (μακάμι) «Νιαβέντι», εκτελώντας ένα σχετικό ταξίμι.
3. Ομοίως, ο Στέλιος Κηρομύτης, για τον δρόμο (μακάμι) «Χιτζάζ», σε ραδιοφωνική συνέντευξη στη Σοφία Μιχαλίτση (Κηρομύτης, 1975;).

«Λαϊκοί δρόμοι»: Έκφανση μιας «δυτικοπρεπούς ελληνικής λαϊκότητας»;

Εκκινώντας με το εγχειρίδιο *Λαϊκοί δρόμου* του Χαράλαμπου Παγιάτη, από την αναθεωρημένη έκδοση του 1992 (πρώτη έκδοση το 1987), στο προλογικό του σημείωμα, ο συγγραφέας κάνει λόγο για «λαϊκούς δρόμους», αλλά και «λαϊκή μουσική», χρησιμοποιώντας χαρακτηριστικά το γράμμα «λ» με κεφαλαίο (Εικόνα 2).

Είναι φανερό ότι, απευθυνόμενος προς το αναγνωστικό κοινό, κατά αυτόν τον τρόπο, επιχειρεί να προσδώσει κύρος και αίγλη στο νόημα της λαϊκότητας προς μια αυθεντικοποίηση του όρου. Αυτός ο επιθετικός προσδιορισμός με κεφαλαίο «λ», πέρα από τη σχεδόν ιεροποιημένη μορφή που προσλαμβάνει, λειτουργεί ως το κατάλληλο υπόβαθρο αιτιολόγησης και δικαιολόγησης του εγχειρήματός του, αλλά και αναγόρευσης του ίδιου του συγγραφέα ως μιας μορφής θεματοφύλακα της «ελληνικής λαϊκότητας», μέρους της «ελληνικότητας». Το τελευταίο εύλογα

ενισχύεται και από την επίκληση της γνωστής κτητικής αντωνυμίας «μας», που εντάσσει αυτόματα το ζήτημα εντός του διπολικού σχήματος «εγώ/εμείς-άλλος/οι», με τον δεύτερο όρο, βεβαίως, στον ρόλο του ανήκοντα εκτός της σφαίρας του λαϊκού.



Πρόλογος γιά την αναθεωρημένη έκδοση

Πριν λίγα χρόνια έγραψα τις πρώτες σημειώσεις γιά τους Λαϊκούς δρόμους. Οι εκδόσεις FAGOTTO κυκλοφόρησαν ένα μέρος των σημειώσεων σε περίληψη. Το ζωηρό ενδιαφέρον των αναγνωστών οδήγησε στην αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη έκδοση όπου γίνεται μία πιό διεξοδική ανάλυση γύρω από τους Λαϊκούς δρόμους.

Στην επεξεργασία του υλικού έγινε προσπάθεια ώστε το κείμενο να ανταποκρίνεται τόσο στα ενδιαφέροντα των ειδικών όσο και στις δυνατότητες του μέσου αναγνώστη.

Θα είναι ξεχωριστή ευχαρίστηση γιά μένα αν το βιβλίο αυτό αποτελέσει μία μικρή συμβολή στην έρευνα γύρω από τη Λαϊκή μας μουσική.

Παγιάτης Χαράλαμπος

ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

FAGOTTO

Εικόνα 2. Προλογικό σημείωμα και εξώφυλλο της αναθεωρημένης έκδοσης του βιβλίου Λαϊκοί δρόμοι του Χ. Παγιάτη ([1987]1992: 3). Οι υπογραμμίσεις με κόκκινο είναι από τον γράφοντα.

Συνεπώς, ο δρόμος ή μακάμι, όπως τον επικαλούνταν ισχυροί δρώντες του ρεμπέτικου, εδώ —όπως θα δούμε βεβαίως και παρακάτω— αναβαπτίζεται και αναπλάθεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, σε εκείνο της λεγόμενης «Λαϊκής μας μουσικής» και μάλιστα στη διαχρονία της. Επίσης, η χρήση της κτητικής αντωνυμίας «μας» δημιουργεί μια οικειότητα ανάμεσα στον συγγραφέα και τους αναγνώστες υπό μια μορφή κοινότητας, έξω από εξειδικεύσεις και ακαδημαϊκότητες που συνδηλωτικά δεν ανήκουν στη σφαίρα της λαϊκότητας.[10] Κατά αυτόν τον τρόπο, ο δρόμος, αυτή η τροπική οντότητα, καθίσταται πλέον στη συνείδηση των περισσοτέρων, από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, ως «λαϊκός δρόμος» είτε με κεφαλαίο «λ» είτε χωρίς, σηματοδοτώντας την αφετηρία μιας ισχυρής παράδοσης που διατηρείται ακόμα μέχρι και τις μέρες μας σε διάφορα εγχειρήματα.

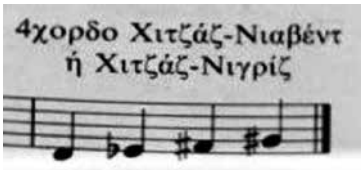
Τα επίσημα βιογραφικά στοιχεία του Παγιάτη,[11] απόφοιτου σχολής πνευστών οργάνων της Φιλαρμονικής της Κέρκυρας, με δίπλωμα ωδικής του Εθνικού Ωδείου και συμμετοχές σε ορχήστρες νυχτερινών κέντρων διασκέδασης, σε συναυλίες

10 Στο τελευταίο συνηγορεί και το ακόλουθο συνοδευτικό κείμενο που συναντά κανείς σε διάφορα e-shops, μεταξύ αυτών και του ίδιου του εκδοτικού οίκου: «[...] χωρίς να αποτελεί μια μουσικολογική μελέτη [το βιβλίο], επικεντρώνεται πάνω στις κλίμακες, που κυρίως εφαρμόζονται στο παραδοσιακό λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι» (https://fagottobooks.gr/el/59-paradosiakh_laikoidromoi1.html).

11 Για το βιογραφικό σημείωμα του Χαράλαμπου Παγιάτη από τον εκδοτικό οίκο Fagotto, βλ. https://fagottobooks.gr/el/authors/pagiatis-charalampos

και δισκογραφία, έρχονται να ερμηνεύσουν αρκετές από τις πτυχές του εγχειρήματός του. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα θεωρητικό κατασκεύασμα με πληθώρα ιδεολογηματικών αποχρώσεων. Σε αυτό επινοείται, χωρίς ιδιαίτερη επεξεργασία και ιστορικό υπόβαθρο, μια σύνθεση υπαρκτών, αλλά και αυθαίρετων αντιλήψεων από την Ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική παράδοση («βυζαντινή μουσική»), την τονική θεωρία της «ευρωπαϊκής» μουσικής, τη μουσική θεωρία της αρχαίας Ελλάδας σε συνδυασμό με τη θεωρία των οθωμανοτουρκικών μακάμ, δηλαδή, στην ουσία, των οθωμανικών μακάμ, ερμηνευμένων μέσα από το νεωτερικό τουρκικό θεωρητικό πρίσμα του Râuf Yektâ Bey (1871–1935) και των συνεχιστών του, Mehmed Suphi Ezgi (1869–1962) και Hüseyin Saadettin Arel (1880–1955).

Πιο συγκεκριμένα, ο Παγιάτης, αποκομμένος ουσιαστικά από την οντολογία του ζητήματος, αναμειγνύει τετράχορδα και πεντάχορδα —τονίζοντας, βεβαίως, την αρχαιοελληνική τους προέλευση— με «συγχορδίες έλξης και δεσπόζοντα φθόγγου» (Παγιάτης [1987]1992: 10-11). Αυτοί οι ασαφώς και αβάσιμα επινοημένοι fusion όροι από την τονική θεωρία και τη θεωρία της Ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής συνδυάζονται επιπλέον με κάποιους υπαρκτούς ή/και ανύπαρκτους όρους μακάμ ανάλογου εξωτισμού, (στο ίδιο: 8–12), π.χ. το «4χορδο Χιτζάζ-Νιαβέντ» (Εικόνα 3), το οποίο συνιστά μια κλιμακική/δομική υπομονάδα, ιστορικά αβάσιμη από πλευράς ορολογίας, αλλά και αδόκιμη στους προφορικούς κώδικες. Γενικότερα, ο Παγιάτης έχει χρησιμοποιήσει σωρεία αυθαίρετων και εσφαλμένων ονομάτων για κλιμακικές υπομονάδες, με ανάλογα αποτελέσματα και στην ονομασία των δρόμων, π.χ. ταυτίζει τον όρο «Κιουρδί» με τον όρο «μινόρε», πρόταση επίσης ιστορικά ανυπόστατη (στο ίδιο: 8).



Εικόνα 3. Τετράχορδο Χιτζάζ-Νιαβέντ (Παγιάτης, [1987]1992: 8).

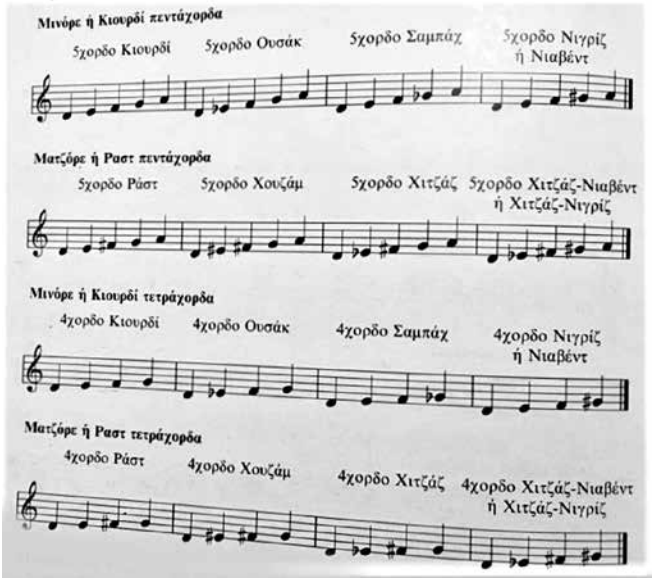
Το όλο εγχείρημα φαίνεται να είναι εμποτισμένο, εν πολλοίς, με το γνωστό ιδεολόγημα της πολιτισμικής συνέχειας:[12] Αρχαία Ελλάδα → Βυζάντιο → Νεοελληνικό κράτος, σε συνδυασμό με έναν οριενταλισμό ισχυρών δόσεων «ανατολίτικου» εξωτισμού. Συνεπώς, δεν πρόκειται για μια μελέτη που στηρίζεται τόσο στους δρώντες, τη μουσική πράξη και το ρεπερτόριο· εξάλλου, τα δύο τελευταία αντιμετωπίζονται από τον συγγραφέα καθολικά ωσάν συμπαγής και αδιάβλητη σφαίρα μέσα στον χωροχρόνο, κάνοντας χρήση του γενικόλογου και συμβολο-

12 Περί του ιδεολογήματος της πολιτισμικής συνέχειας, βλ. Herzfeld ([1982]2002: 20–21 & 32-34), Hamilakis (2007). Επίσης, πρβλ. Pennanen (2008: 135), Kallimopoulou (2009: 37) και Μιχαήλ (2014).

ποιημένου σημαίνοντος «Ελληνική Λαϊκή Μουσική» (στο ίδιο: 8). Κατά αυτόν τον τρόπο, εμποδίζεται η ανάδειξη όλων εκείνων των αποχρώσεων που καθιστούν επιτακτική τη θεώρηση μέσα από υποτυπώδη ειδολογική διάκριση:[13]

> Οι Λαϊκοί Δρόμοι στην Ελληνική Λαϊκή Μουσική συνηθίζεται να αναφέρονται σαν επτάφθογγες κλίμακες, σύμφωνα με την αντίληψη που επικρατεί στην δυτικοευρωπαϊκή Μουσική. (Στο ίδιο: 8)

Από το παραπάνω παράθεμα είναι φανερό ότι ο συγγραφέας εκλαμβάνει σαφώς τον δρόμο ως «δυτικογενή» κλίμακα οκταβικού χαρακτήρα, ενώ στη συνέχεια παραθέτει μια σειρά από κλιμακικές/δομικές υπομονάδες πενταχορδικού και τετραχορδικού τύπου, όλες στην τονικότητα του Ρε αποκλειστικά (Εικόνα 4). Η αντίληψη αυτή είναι προφανώς κλιμακοκεντρική και, ουσιαστικά, χωρίς καμία αναφορά στα τροπικά γνωρίσματα της μελωδικής ανάπτυξης, όπως φρασεολογία, μελωδικές κινήσεις/συμπεριφορά, αναλογία θεωρητικών βάσεων (πρβλ. Ανδρίκος, 2010: 2–3· Δελέγκος, 2015: 93· Δελέγκος, 2018: 64–65 & 106–107).



Εικόνα 4. Πενταχορδικές και τετραχορδικές δομές στην τονικότητα του Ρε (Παγιάτης, [1987]1992: 8).

13 Ασφαλώς, από μια άλλη πλευρά, τα ζητήματα ταξινομίας στον χώρο της μουσικής ενέχουν άλλου τύπου ρευστότητες: συμβάσεις ως προς τα χωροχρονικά όρια και τον προσδιορισμό του περιεχομένου ενός μουσικού είδους όσο το δυνατόν έξω από εμπορικές επιταγές. Ωστόσο, θα έλεγε κανείς ότι αυτά τα ζητήματα είναι σχεδόν αναπόφευκτα για αναλυτικούς λόγους προς εστίαση και οργάνωση του προς έρευνα πεδίου.

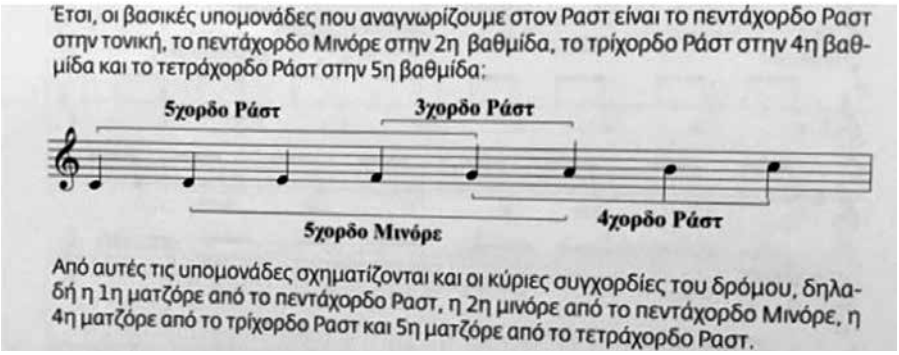
«Λαϊκός Δρόμος»: Μουσικο-πολιτισμική τομή της Ανατολικής Μεσογείου;

Περνώντας στο βιβλίο *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση* του Δημήτρη Μυστακίδη (Εικόνα 5), ένα από τα προβλήματα που εντοπίζεται στο εγχείρημά του είναι ότι, για άλλη μια φορά, δεν προσδιορίζεται σαφώς το πεδίο θεώρησης, ούτε ειδολογικά ούτε χρονολογικά.[14] Ο συγγραφέας προβαίνει σε μια χωροχρονικά γενικόλογη θεωρητική απεικόνιση και επεξεργασία των δρόμων, τους οποίους τους προσδιορίζει ως «λαϊκούς» (Μυστακίδης, 2013: 79), ακολουθώντας τη γραμμή του Παγιάτη —πλέον παγιωμένη για το έτος 2013— χωρίς, όμως, να συνδέει τις παρατηρήσεις του με το φρασεολόγιο των κομματιών που έχουν μεταγραφεί και παρατίθενται μετά από κάθε ενότητα. Παραδείγματος χάρη, όταν γίνεται λόγος για ένα πεντάχορδο μινόρε στη 2η βαθμίδα του δρόμου Ραστ (Εικόνα 6) — παρατήρηση αμφιβόλου αξιοπιστίας— αναμένει κανείς, σε οποιαδήποτε των περιπτώσεων, την ανάλογη τεκμηρίωση με αντιστοίχιση σε φράση από το ρεπερτόριο που έχει αποτυπωθεί σημειογραφικά, αν όχι με βιβλιογραφική αναφορά. Οι αντίστοιχες αναφερόμενες συγχορδίες δεν συνιστούν απόδειξη, καθώς τίθενται ως παραγόμενες και όχι ως παράγουσες.

Εικόνα 5. Το εξώφυλλο του βιβλίου *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση* (Μυστακίδης, 2013).

14 Εκτός του Παγιάτη και του Μυστακίδη, στην ίδια λογική κινείται και μια σειρά άλλων εγχειριδίων. Ενδεικτικά, βλ. Μπουκουβάλας (1998), Νικολόπουλος (χ.χ.), Πολυκανδριώτης (2014).

Ειδικότερα στο προπολεμικό ρεπερτόριο, το σύνηθες στην περίπτωση του δρόμου Ραστ σε σχέση με τη 2η βαθμίδα είναι η χρήση της συγχορδίας Λα μείζονος, ενίοτε και με μπάσο Μι, αντί της Μι ελάσσονος.[15] Παραδείγματος χάρη, στην εισαγωγή από το τραγούδι «Απόψε πια δεν βάσταξα» του Γρηγόρη Ασίκη, ηχογράφηση του 1938,[16] ή στην εισαγωγή από το τραγούδι του Ανέστη Δελιά «Ο Νίκος ο τρελάκιας», ηχογράφηση του 1936. Η συγχορδία Μι ελάσσονα εμφανίζεται σε ρεπερτόριο που ακολουθεί κυρίαρχα τη λογική της μείζονος κλίμακας κατά το πρότυπο της λαϊκής καντάδας, π.χ. στο τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη «Μ' έναν πικρό αναστεναγμό», ηχογράφηση του 1940.[17]



Εικόνα 6. Πεντάχορδο μινόρε στη 2η βαθμίδα του δρόμου Ραστ (Μυστακίδης, 2013: 90).

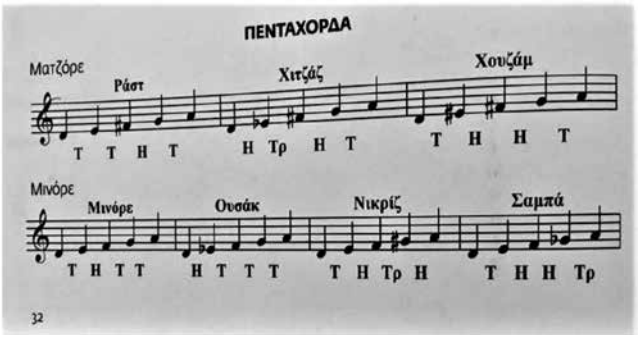
Συνεπώς, είναι άξιο απορίας πώς τεκμηριώνονται και σε ποια μουσική πρακτική και περίοδο[18] αναφέρονται οι απόψεις του συγγραφέα για το προηγούμενο παράδειγμα, αλλά και για άλλες διαπιστώσεις του, όπως π.χ. ότι η ματζόρε κλίμακα —όχι «ματζόρε δρόμος»— συγκροτείται από ένα πεντάχορδο Ραστ και ένα τετράχορδο Ραστ και, μάλιστα, χωρίς την προβολή αυτών σε αντίστοιχο ρεπερτόριο (Εικόνα 7).

15 Για περαιτέρω περί εναρμόνισης σε σχέση με τα φαινόμενα τροπικότητας στο προπολεμικό ρεμπέτικο, βλ. Δελέγκος (2015: 95–96), Δελέγκος (2018: 109–110) και Delegos (2021).

16 Για τη μουσική ανάλυση του εν λόγω τραγουδιού, βλ. Δελέγκος (2018: 107–114).

17 Για τη μουσική ανάλυση του εν λόγω τραγουδιού, βλ. Delegos (2021: 345–348).

18 Παραδείγματος χάρη, είναι πιθανό οι παρατηρήσεις του συγγραφέα να παραπέμπουν σε σύγχρονες μουσικές πρακτικές. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, αυτό δεν διευκρινίζεται, πράγμα που συνιστά τουλάχιστον μεθοδολογική αστοχία.



Εικόνα 7. Η ματζόρε κλίμακα κατά Μυστακίδη (Μυστακίδης, 2013: 80).

Σημειωτέον δε ότι το μεγαλύτερο μέρος των μεταγραφών στο βιβλίο αναφέρεται σε ρεπερτόριο του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου, χωρίς όμως αυτό να διευκρινίζεται και χωρίς, βεβαίως, να επισημαίνεται σε ποια ακριβώς εκτέλεση ανταποκρίνονται αυτές οι μεταγραφές, στις αρχικές γραμμοφωνικές ηχογραφήσεις ή σε μεταγενέστερες ή/και προσωπικές εκτελέσεις; Επομένως, διαπιστώνονται σημαντικές ελλείψεις μεθοδολογικού χαρακτήρα και τεκμηρίωσης του συγγραφικού υλικού, συνηγορώντας χαρακτηριστικά σ' αυτά και η πλήρης απουσία βιβλιογραφίας, ενώ, στην καλύτερη των περιπτώσεων, υπονοείται άτυπα ως πηγή μια μορφή προφορικού κώδικα, η οποία, και αυτή ερευνητικά, ως γνωστόν, χρίζει διακρίβωσης.[19]

Σε άλλο σημείο του βιβλίου ο συγγραφέας αναφέρει τα εξής:

> Ενώ στην Ευρωπαϊκή μουσική οι κλίμακες αντιμετωπίζονται σαν ενιαίες, στην μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, αντιμετωπίζονται σαν συνδυασμός επιμέρους υπομονάδων. Αυτό συμβαίνει στους λαϊκούς δρόμους. (Μυστακίδης, 2013: 32)

Η επίκληση του συγγραφέα στον χώρο της Ανατολικής Μεσογείου, με τη συνεπαγόμενη ένταξη της θεώρησής του στο αντίστοιχο ιδεολόγημα του Μεσογειανισμού (Mediterraneanism),[20] αλλά και η επιδίωξή του να αποφύγει το άλλο μεγάλο ιδεολογηματικό σχήμα «Ανατολή-Δύση», δεν υποστηρίζονται επαρκώς με την αναφορά και μόνο στις «υπομονάδες», εννοώντας, δηλαδή, τα πεντάχορδα, τα τετράχορδα και τα τρίχορδα.[21]

19 Ο προκάτοχός του, Παγιάτης —διαθέτοντας βιβλιογραφία τουλάχιστον— έχει θεωρήσει τον ματζόρε και ως «λαϊκό δρόμο», με συνέπεια την επίκληση σε κάποια παραδείγματα, έστω και εσφαλμένα (Παγιάτης [1987]1992: 31–34). Ωστόσο, ο Μυστακίδης αποκαθιστά, ως προς την ονοματολογία, τους «δρόμους» Καρτσιγιάρ, Σεγκιάχ και Χουζάμ.

20 Περί Μεσογειανισμού (Mediterraneanism), βλ. Herzfeld (2005: 45–63).

21 Ως γνωστόν, τετράχορδα και πεντάχορδα, δηλαδή, επιμέρους δομικές υπομονάδες,

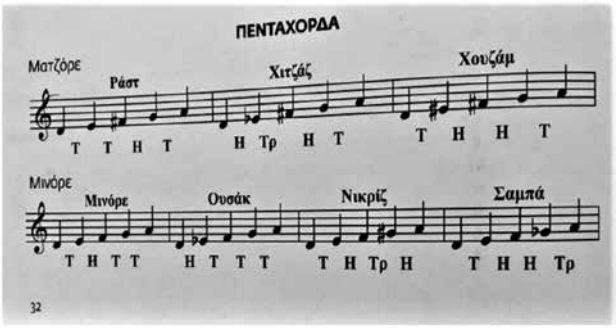
Κατ' αρχάς, στην πραγματικότητα, το περιεχόμενο αυτών των χώρων (spaces), δηλαδή, της «Ανατολής», της «Δύσης» —εδώ ως Ευρώπη— και της «Ανατολικής Μεσογείου», διακρίνεται από εγγενή ρευστότητα, ενώ τα αντίστοιχα σημαινόμενα αποκρυσταλλώνονται επίπλαστα με μια φαντασιακή χωρική σταθερότητα και ιστορική συνέχεια (πρβλ. Giaccaria & Minca, 2010: 348–349) εντός του ιδεολογηματικού τους πλαισίου μέσα από ουσιοκρατικές αντιλήψεις που, φανερά από το προηγούμενο απόσπασμα, υιοθετούνται και στο εν λόγω εγχειρίδιο.

Σε ένα γενικό πλαίσιο, ο Μεσογειανισμός απορρέει από μια μορφή ιδιότυπου οριενταλισμού, καθώς λειτουργεί ως μια εναλλακτική μορφή ετερότητας για τη «Δύση» (πρβλ. Giaccaria & Minca, 2010: 347· Herzfeld 2005: 48· Tragaki, 2015: 245). Στην περίπτωση της μουσικής, το στοιχείο εκείνο το οποίο λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις διάφορες ανατολικο-μεσογειακές μουσικές κουλτούρες, συγκροτώντας τη φαντασιακή μουσικοθεωρητική ενότητα αυτών, είναι η μελωδική τροπικότητα. Όμως, οι κλιμακικές/δομικές υπομονάδες πενταχορδικού, τετραχορδικού και τριχορδικού τύπου δεν αποτελούν ικανή συνθήκη για την ύπαρξη της τροπικότητας και δεν συνεπάγονται αφ' εαυτών αυτήν. Οι δομικές υπομονάδες και οι κλίμακες, γενικότερα, είναι βασική προϋπόθεση για τα μουσικοθεωρητικά συστήματα, αλλά, χωρίς την επισήμανση της ανάλογης φρασεολογίας και μελωδικών κινήσεων/μελωδικής συμπεριφοράς, είναι «σαν ένας σκελετός χωρίς ζωή», όπως χαρακτηριστικά διατείνεται ο ερευνητής Karl Signell (1986: 48).[22]

Επομένως, η έλλειψη αναφοράς, από πλευράς Μυστακίδη, σε μελωδικά μοτίβα και στις ανάλογες μελωδικές κινήσεις γύρω από συγκεκριμένους φθόγγους, σε αντιστοίχιση με το μελωδικό υλικό των ηχογραφήσεων, αντανακλά την αδυναμία της πραγμάτευσής του πάνω στη μελωδική οντολογία, όπου η τροπικότητα κατέχει τον κεντρικό ρόλο. Παρά την επίκληση σε πενταχορδικές, τετραχορδικές και τριχορδικές δομές, στην ουσία, αντιμετωπίζει τους δρόμους, όχι ως μουσικούς τρόπους, αλλά ως κλίμακες. Σε αυτό συνηγορεί και η παρουσίαση των δομικών υπομονάδων αποκλειστικά στην τονικότητα του Ρε (Εικόνα 8), αποστερώντας ένα εξίσου σημαντικό τροπικό γνώρισμα που αφορά στην αναλογία των θεωρητικών βάσεων των τρόπων (πρβλ. Ανδρίκος, 2010: 3· Δελέγκος, 2015: 93· Δελέγκος, 2018: 64–65 & 106–107).

υπάρχουν και στην τροπική μουσική της λεγόμενης «Δύσης». Ενδεικτικά, βλ. Φιτσιώρης (2010: 133–135).

22 "The mere scale of makam is like a lifeless skeleton. The life-giving force, the forward impetus of the melody is supplied by the seyir (progression)" (Signell, 1986: 48).



Εικόνα 8. Τα διάφορα πεντάχορδα με θεωρητική τοποθέτηση στην τονικότητα του Ρε (Μυστακίδης, 2013: 32).

Έτσι, π.χ. όταν θελήσει κανείς να ερμηνεύσει την εμφάνιση φράσεων Νικρίζ στο περιβάλλον του δρόμου Χιτζάζ, οι οποίες απαντώνται στην πράξη έναν τόνο χαμηλότερα της βάσης, έρχεται να προσκρούσει σε τείχος, καθώς η κλιμακοκεντρική θεώρηση του βιβλίου αποτυπώνει τις αντίστοιχες δομικές υπομονάδες αυτών εσφαλμένα πάνω στην ίδια θεωρητική βάση. Γενικότερα, η τροπική θεώρηση που απορρέει από τη μελωδική οντολογία υπαγορεύει: Ρε Χιτζάζ - Ντο Νικρίζ, ενώ η κλιμακοκεντρική θεώρηση τοποθετεί και τα δύο πεντάχορδα στην ίδια βάση: Ρε Χιτζάζ - Ρε Νικρίζ.

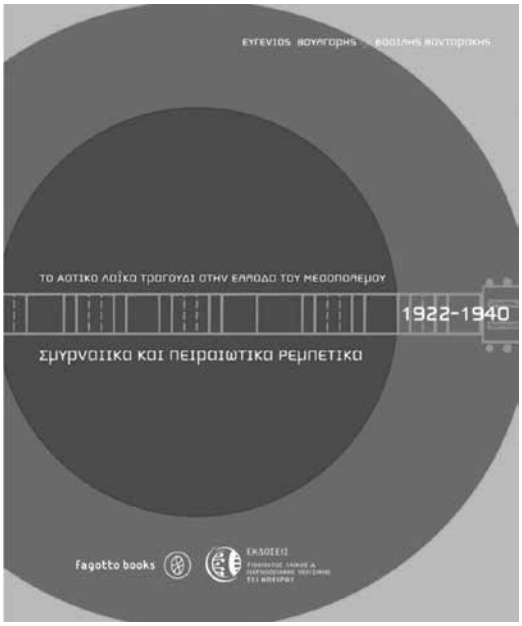
Συμπερασματικά, πέρα από τον ιδιότυπο οριενταλισμό που ενέχει ο φερόμενος Μεσογειανισμός του συγγραφέα, διατηρεί επιπλέον και τη στερεοτυπική απόσταση από τη μακάμ τροπικότητα, που λειτουργεί ως συνδήλωση της «Ανατολής», καθώς, όπως αναφέραμε, δεν διαπιστώνονται οι εκλεκτικές συγγένειες με αυτήν στον βαθμό που η μελωδική οντολογία το υποδεικνύει. Παρά τις όποιες δηλώσεις, η οπτική του συγγραφέα πάνω στους λεγόμενους «λαϊκούς δρόμους», εγκλωβίζεται στο διχοτομικό σχήμα «Ανατολή-Δύση», όντας κλιμακοκεντρική και ουσιαστικά «αρμονικο-κεντρική» λόγω της αφετηρίας του που είναι η λεγόμενη λαϊκή κιθάρα.[23]

«Οθωμανοτουρκικό μακάμ» στο μεσοπολεμικό ρεμπέτικο: Νεο-οριενταλισμός και ουσιοκρατική αντίληψη;

Αναφορικά με το εγχείρημα των Ευγένιου Βούλγαρη και Βασίλη Βανταράκη (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και*

23 Η πλειοψηφία των μουσικών φαινομένων του προπολεμικού ρεπερτορίου δεν καθορίζονται τόσο από την εναρμόνιση, όσο από την μελωδική ανάπτυξη και τον τροπικό της χαρακτήρα. Ασφαλώς, υφίστανται και επιπρόσθετοι παράγοντες που επενεργούν, όπως το οργανολόγιο, η ενορχήστρωση κ.ά. (βλ. Delegos, 2021). Ωστόσο, ο συγγραφέας αναγνωρίζει εύστοχα ότι η εναρμόνιση δεν πραγματοποιείται αποκλειστικά με τους όρους της αρμονίας της τονικής θεωρίας (Μυστακίδης, 2013: 33–34).

Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922–1940 (Εικόνα 9), σε αντίθεση με τα προηγούμενα, οι συγγραφείς, ήδη από τον τίτλο, προσδιορίζουν το ειδολογικό και χρονικό πλαίσιο πραγμάτευσης με όρους ιστορικότητας, ενώ στη συνέχεια καθιστούν σαφή τη μεθοδολογική τους προσέγγιση, επικαλούμενοι το «θεωρητικό σύστημα […] των μακάμ στην έκδοση που χρησιμοποιεί η σύγχρονη τουρκική μουσική» (Βούλγαρης & Βανταράκης, 2006: 11). Πρόκειται για μια συγχρονική θεώρηση που εστιάζει στο μεσοπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα πάνω σε δύο καθιερωμένους στυλιστικούς άξονες: των Σμυρναίικων και των Πειραιώτικων ρεμπέτικων αντίστοιχα.



Εικόνα 9. Το εξώφυλλο του βιβλίου: *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922–1940* (Βούλγαρης & Βανταράκης, 2006).

Αυτή η κατηγοριοποίηση του ρεμπέτικου φαίνεται να έχει επικρατήσει στο επίπεδο του δημόσιου λόγου, ενώ συχνά υφίστανται αναγνώσεις στις οποίες τα δυο στυλ εμφανίζονται άλλοτε ως αισθητικές οντότητες, διπολικά αντιμαχόμενες, άλλοτε απλώς σε ιστορική διαδοχή και άλλοτε σε σχέση συμβίωσης μέχρι ενός χρονικού σημείου.

Όσον αφορά στον όρο «Σμυρναίικα», η ακαδημαϊκή έρευνα έχει αναδείξει το προβληματικό του όρου λόγω της ιδεολογικής του χροιάς.[24] Ωστόσο, τα «Σμυρ-

24 Μεταξύ άλλων, βλ. Pennanen (1997: 66), Pennanen (2004: 2–4 & 16), Ordoulidis (2012: 18), Δελέγκος (2018: 14) και Ανδρίκος, (2018: 15).

ναίικα», ήδη αυθεντικοποιημένα στην κοινή συνείδηση εντός της λεγόμενης Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, σταδιακά από τη μεταπολίτευση και έπειτα, (πρβλ. Kallimopoulou, 2009: 13–132), λειτουργούν, στην ουσία, ως το όχημα που συνδηλωτικά μεταβιβάζει ιδεολογικές αντιλήψεις που συνδέονται κυρίως με τη λεγόμενη «καταστροφή της Σμύρνης» το 1922, επιφορτίζοντας με την ανάλογη νοσταλγία τα διάφορα προτάγματα περί ελληνικότητας.

Το ρεπερτόριο που φέρεται να εκφράζει ο όρος «Σμυρναίικα», τουλάχιστον σε επίπεδο δισκογραφίας, προκύπτει από το αποτέλεσμα της απο-εδαφοποίησης της μουσικής κουλτούρας των Οθωμανών Ελλήνων από τον ευρύτερο χώρο της Μικράς Ασίας και την ανα-εδαφοποίηση της στον κυρίως ελλαδικό χώρο μετά την εξαναγκαστική προσφυγική μετακίνησή τους το 1922–1923. Στην πραγματικότητα, στην κατηγορία «Σμυρναίικα» συστεγάζεται μια σειρά μουσικών ιδιωμάτων της Ανατολίας, συστήνοντας, όμως, ως κύριο και αποκλειστικό φορέα τη Σμύρνη, κάτι που, βέβαια, είναι ιστορικά αβάσιμο, καθώς πληθώρα αστικών και περιφερειακών δικτύων έχει συμβάλει στη διαμόρφωση αυτών των στυλ (π.χ. Πόλη, Θεσσαλονίκη, Καππαδοκία, περίχωρα της Σμύρνης κ.λπ., πρβλ. Δελέγκος, 2018: 18–19).

Πάνω στη βάση της ένταξης των λεγόμενων «Σμυρναίικων» στον χώρο της «Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής», που τροφοδοτείται από το ιδεολόγημα της «καθ' ημάς Ανατολής» —συνδήλωση των «ανατολικών» πτυχών της «ελληνικότητας»—[25] έχει συγκροτηθεί μια αντίληψη για τροπική θεώρηση προς ερμηνεία του ρεπερτορίου αυτού, κυρίως από τη μεταπολίτευση και έπειτα.[26] Αυτή η αντίληψη έλκει την καταγωγή της από τη μεταβυζαντινή μουσική από τον 18ο αιώνα, κατά την οποία εμφανίζονται μια σειρά πραγματειών και ανθολογήσεων από θεωρητικούς της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής, κάνοντας λόγο για μακάμ(ια) σε ένα πνεύμα συγκριτικής θεωρητικής μελέτης με την οθωμανική αυλική μουσική (Χαλατζόγλου, Κύριλλος Μαρμαρινός, Κηλτζανίδης κ.ά., πρβλ. Zannos, 1990: 42 & 49).[27]

Έτσι, και οι συγγραφείς του προς εξέταση βιβλίου, έχοντας ως σαφή στόχο να αναδείξουν τον τροπικό χαρακτήρα του προς πραγμάτευση ρεπερτορίου, όπως

25 Περί του εν λόγω ιδεολογήματος σε σχέση με το ρεμπέτικο, βλ. Tragaki (2007: 144, 289, 291, 307, 308).

26 Σε αυτήν την αντίληψη, καθοριστικό ρόλο έχουν παίξει ο Σίμων Καράς, ο Χρίστος Τσιαμούλης, ο Ρος Ντέιλι (βλ. Kallimopoulou, 2009: 13–132).

27 Επιπλέον, πληθώρα από Ρωμιούς μουσικούς και τραγουδιστές συμμετέχουν πλέον ενεργά και καθοριστικά στα δρώμενα της μουσικής της οθωμανικής αυλής (Πέτρος ο Πελοποννήσιος, Ζαχαρίας ο χανεντές κ.ά.) (Πούλος, 2015: 64–65). Η εκκλησιαστική (ήχος) και η κοσμική (μακάμ) μουσική μπορούν να ιδωθούν ως ένα αλληλένδετο σχήμα, και ως τέτοιο ζυμώνεται κυρίαρχα στο πολυπολιτισμικό αστικό κέντρο της οθωμανικής Κωνσταντινούπολης, με συνέπεια οι δύο αυτές ισχυρές μουσικές τροπικές παραδόσεις, παρά τη διαφορετική τους λειτουργικότητα, να πλησιάζουν ως προς την αντίληψη και την εκτέλεση (Δελέγκος, 2018: 49).

αναφέρουν και οι ίδιοι, βρίσκονται απέναντι στην επιλογή ανάμεσα σε δύο θεωρητικά συστήματα: της βυζαντινής μουσικής και των μακάμ. Επιλέγουν το δεύτερο και, όπως ισχυρίζονται, είναι για λόγους πρακτικούς ως προς τη γραφή και την επικοινωνία, αλλά και λόγω μεγαλύτερης συνάφειας του συστήματος αυτού με το πεδίο πραγμάτευσής τους (Βούλγαρης & Βανταράκης, 2006: 11). Όμως, αυτή η μεθοδολογική τους επιλογή φαίνεται να μην περιορίζεται στο ρεπερτόριο των λεγόμενων «Σμυρναίικων», όπου σε μεγάλο βαθμό οργανολογικά και τραγουδιστικά τα μικροδιαστήματα είναι σχετικά δεδομένα, με λιγότερο ή περισσότερο «αλά τούρκα», «αλά γκρέκα» ή «αλά φράνγκα» διαστηματικές ερμηνείες.[28] Τι συμβαίνει, όμως, στην περίπτωση του ίσα συγκερασμένου ρεπερτορίου, και μάλιστα αυτού που είναι καθολικού χαρακτήρα, δηλαδή, σε οργανολογικό και τραγουδιστικό επίπεδο;[29]

Σε αυτή την περίπτωση, η εν λόγω μεθοδολογία φαίνεται να υπερβαίνει τα όρια του καθιερωμένου πλαισίου της και κάλλιστα η συγκεκριμένη οπτική θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως μια μορφή μεθοδολογικής παρόρμησης ή ακράτειας: οι συγγραφείς εκλαμβάνουν την τροπική οντότητα του «δρόμου»/«μακαμιού», μέσα στο καθολικά ίσα συγκερασμένο περιβάλλον, ως αναλλοίωτο οθωμανοτουρκικό μακάμ, χωρίς να αναδεικνύουν τον μουσικό συγκρητισμό που ενέχει το όλο φαινόμενο. Ασφαλώς, η φρασεολογία και η μελωδική κινησιολογία παραπέμπουν, ως επί το πλείστον, στο πνεύμα του μακάμ, ωστόσο, ο «δρόμος» ουσιαστικά συνιστά μια δευτερογενή μορφή μακάμ μέσα από μουσικές συγκράσεις. Επομένως, εύστοχα, έστω και ασυνείδητα, οι δρώντες του μεσοπολεμικού ρεπερτορίου στο στυλ του ίσα συγκερασμένου τρίχορδου μπουζουκιού χαρακτήριζαν ως «μακάμι» αυτήν την τροπική οντότητα, υπονοώντας, έτσι, την προέλευσή της. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια δευτερογενή μορφή μακάμ συγκρητικού χαρακτήρα που γεφυρώνει τους θεωρητικά ασύμβατους πόλους του δυισμού «μακάμ - ίσος συγκερασμός» (Δελέγκος, 2018: 145).[30]

Η συγκεκριμένη προσέγγιση από τους συγγραφείς θα μπορούσε να ερμηνευθεί στο γενικότερο πλαίσιο της «δυτικής» μετα-αποικιακής κριτικής επί της νεωτερικότητας, σύμφωνα με την οποία, μέσα από μια νεο-οριενταλιστική οπτική,[31]

28 Περί «αλά τούρκα», «αλά γκρέκα» και «αλά φράνγκα» ερμηνείες, βλ. Κοκκώνης (2017: 123) και Δελέγκος (2018: 69–70).

29 Βλ. Δελέγκος (2018: 105–106).

30 Μια ορολογία που αποδίδει το φαινόμενο είναι: το μακάμ στην ίσα συγκερασμένη του εκδοχή ή το «ίσα συγκερασμένο μακάμ». Για περαιτέρω πληροφορίες, βλ. Δελέγκος (2018).

31 «Νεο-οριενταλισμός», υπό την έννοια ότι η «δυτική» ματιά της μετααποικιακής κριτικής στη νεωτερικότητα προωθεί έναν κουλτουραλισμό, που εκφράζεται από μερίδα γηγενών με τη ουσιοκρατική μορφή μιας παράδοσης. Κατά αυτήν τη θεώρηση, η τελευταία συνήθως αναβιώνεται εις το όνομα της χαμένης ορθής εθνικής ταυτότητας των παλαιών χρόνων, μέσα από τον χαρακτήρα μιας αυθεντικής και ανόθευτης έκφρασης. Περί «νέο-οριενταλισμού» με αφορμή το τουρκικό πλαίσιο, βλ. Kandiyoti (1997: 114) και Navaro-Yashin (2002: 8–9).

προωθείται η κριτική στάση πάνω σε αναλυτικά εργαλεία της νεωτερικής σκέψης, όπως είναι οι έννοιες της εκδυτικοποίησης και του εκσυγχρονισμού —εν προκειμένω αναφορικά με το μεσοπολεμικό μουσικό φαινόμενο. Αυτή η κριτική, ναι μεν αποτινάζει τον όποιο θετικισμό, ο οποίος συνοδεύεται από την επίκληση διαφόρων δυϊσμών (παραδοσιακό-μοντέρνο, συλλογικότητα-ατομικότητα: συνδηλώσεις του διπόλου «Ανατολή-Δύση» κ.ά.), αλλά, από την άλλη μεριά, διανοίγει την οδό για ουσιοκρατικές αντιλήψεις. Στην εξεταζόμενη περίπτωση, αυτές αφορούν στην ατόφια διατήρηση της μακάμ παράδοσης στο ρεπερτόριο του ρεμπέτικου, ακόμα και σε αυτό που είναι βασισμένο στο ίσα συγκερασμένο τρίχορδο μπουζούκι.

Αυτή η μορφή ουσιοκρατίας περί της ύπαρξης ενός αναλλοίωτου και αυθεντικού Οθωμανικού μακάμ —έστω και στη λαϊκή του εκδοχή— σε όλες τις εκφάνσεις του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου δεν είναι αντιπροσωπευτική της πραγματικότητας: είναι άλλο η αναγκαία διαπίστωση και ανάδειξη της μελωδικής τροπικότητας στο ρεμπέτικο, η οποία, σαφώς, προέρχεται από το οθωμανικό μακάμ,[32] και άλλο η επίκληση στην καθ' όλα διατήρησή του. Ακριβώς γι' αυτό, οι συγγραφείς δεν αναφέρονται καθόλου στις συγκράσεις που λαμβάνουν χώρα κατά το μουσικό φαινόμενο, οι οποίες οφείλονται, εν πολλοίς, στον ίσο συγκερασμό και τη συγχορδιακή αρμονία. Κατά αυτήν τη λογική, δεν γίνεται καμία διευκρίνιση της διαφορετικότητας του «δρόμου»/«μακαμιού» σε σχέση με το οθωμανικό μακάμ.

Επίσης, αυτή η άκρατη «μακαμοποίηση», πέρα από τη θετική ανάδειξη της πραγματικής όψης της μελωδικής τροπικότητας, θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια μορφή απο-εδαφοποίησης των νεωτερικών τουρκικών θεωρήσεων (Râuf Yektâ Bey κ.ά.) που συνακόλουθα ανα-εδαφοποιούνται στο μετανεωτερικό ελληνικό περιβάλλον προς ερμηνεία των φαντασιακά εθνικών, αστικών και μη, μουσικών (ρεμπέτικο, δημοτικό κ.ά.). Συνεπώς, το εγχείρημα των Βούλγαρη και Βανταράκη φαίνεται να εγκλωβίζεται και αυτό στο διπολικό σχήμα «Ανατολή-Δύση», τροφοδοτώντας εμμέσως τον πρώτο πόλο.

Coda

Κλείνοντας, θα λέγαμε ότι υπάρχει η αναγκαιότητα θέασης του ρεμπέτικου ως ενός «άλλου μουσικο-πολιτισμικού τόπου», δηλαδή, μιας μουσικο-πολιτισμικής ετεροτοπίας,[33] η οποία, ως τέτοια, εγγενώς θέτει σε αμφισβήτηση την ιδεολογικά

32 Ασφαλώς, η έννοια του μουσικού «τρόπου» υφίσταται στο εν λόγω μουσικό φαινόμενο και εδώ είναι και η μεγάλη συμβολή αυτών των αντιλήψεων έναντι της «δυτικογενούς» κλιμακοκεντρικής αντίληψης, η οποία λειτουργεί ακόμα και μέχρι τώρα ηγεμονικά στον Ελλαδικό χώρο επιζητώντας την επιβεβαίωση συμπλεγματικά στις «δυτικές» επιταγές.

33 Η έννοια της αμφισβήτησης συνιστά εγγενές χαρακτηριστικό μιας ετεροτοπίας κατά Foucault (1986: 24). Οι ετεροτοπικές πτυχές του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου είναι υπό έρευνα από τον γράφοντα στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής με θέμα

φορτισμένη διχοτομία «Ανατολή-Δύση» και τις άλλες ουσιοκρατικές αντιλήψεις σχετικές με τα ιδεολογήματα του «Μεσογειανισμού» και του «Βαλκανισμού».[34] Κατά αυτήν τη θεώρηση, θα αναδειχθούν όλες οι —λιγότερο ή περισσότερο— λεπτές εκφάνσεις τροπικότητας του μελωδικού φαινομένου σε συνδυασμό με μια σειρά από άλλους παράγοντες που επενεργούν, όπως η ενορχήστρωση, η ιδιοσυγκρασιακή αρμονική ανάπτυξη και άλλες πρακτικές τέτοιου χαρακτήρα. Τα ανωτέρω φιλτραρισμένα μέσα από τα κοινωνικο-πολιτισμικά συμφραζόμενα —σε ένα πνεύμα "bottom-up" σχημάτων επεξεργασίας, τα οποία εκκινούν από τον πυρήνα προς την περιφέρεια των φαινομένων, όσο το δυνατόν έξω από ιδεολογηματικές αγκυλώσεις, δηλαδή, εξωγενείς και ιδεολογικά φορτισμένες αναπαραστάσεις— συμβάλλουν στην ανάδειξη και ερμηνεία των μουσικο-πολιτισμικών συγκράσεων και της τροπικής ετεροτοπίας που χαρακτηρίζουν το μεσοπολεμικό ρεμπέτικο.

Κατάλογος αναφορών

Bohlman, V. Philip (2003): "Music and Culture Historiographies of Disjuncture", στο: Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (επιμ.), *Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, New York & London, σ. 45–56.

Delegos, Spiros Th. (2021): "Modality vs. Chordal Harmony: Hybrid Aspects of Rebetiko during the Interwar Period", *Series Musicologica Balcanica* 1/2, σ. 326–354.

Fabbri, Franco (2016): "A Mediterranean Triangle: Naples, Smyrna, Athens", στο: Goffredo Plastino & Joseph Sciorra (επιμ.), *Neapolitan Postcards: The Canzone Napoletana as Transnational Subject,* Rowman & Littlefield, Lanham, σ. 29–44.

Foucault, Michel (1986): "Of Other Spaces", *Diacritics* 16/1, Jay Miskowiec (μτφρ.), σ. 22–27.

Giaccaria, Paolo, & Claudio Minca (2010): "The Mediterranean Alternative", *Progress in Human Geography* 35/3, σ. 345–365.

Hamilakis, Yiannis (2007): *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford University Press, Oxford & New York.

Herzfeld, Michael [1982](2002): *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας,* Μ. Σαρηγιάννης (μτφρ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Herzfeld, Michael (2005): "Practical Mediterraneanism: Excuses for Everything, from Epistemology to Eating", στο: William V. Harris (επιμ.), *Rethinking the Mediterranean*, Oxford University Press, Oxford & New York.

Kallimopoulou, Eleni (2009): *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Farnham, Ashgate.

Kandiyoti, Deniz (1997): "Gendering the Modern: On Missing Dimensions in the study of Turkish Modernity", στο: Resat Kasaba & Sibel Bozdogan (επιμ.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Seattle & London.

"Heterotopia and Ideology in Interwar Rebetiko" (Sibelius Academy, UniArts Helsinki).

34 Περί Βαλκανισμού, βλ. Todorova (2009). Περί των ιδεολογημάτων σε σχέση με το ρεμπέτικο, πρβ. Tragaki (2015: 245).

Navaro-Yashin, Yael (2002): *Faces of the State: Secularization and Public Life in Turkey*, Princeton University Press, Princeton & Oxford.

Ordoulidis, Nikolaos (2012): *The Recording Career of Vasílis Tsitsánis (1936–1983). An Analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*, διδακτορική διατριβή, University of Leeds, School of Music.

Pennanen, Risto Pekka (1997): "The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s", *British Journal of Ethnomusicology* 6/1, σ. 65–116.

Pennanen, Risto Pekka (2004): "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece", *Ethnomusicology* 48/1, σ. 1–24.

Pennanen, Risto Pekka (2008): "Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy", *Muzikologija/Musicology* 8, σ. 127–147.

Seeger, Charles (1977): *Studies in Musicology: 1935–1975*, University of California Press, Berkeley.

Signell, Karl L. (1986): *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo Press, New York.

Todorova, Maria Nikolaeva (2009): *Imagining the Balkans*, αναθεωρημένη έκδοση, Oxford University Press, Oxford & New York.

Tragaki, Dafni (2007): *Rebetiko Worlds*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.

Tragaki, Dafni (2015): "Rebetiko Cosmopolitanisms: Questions for an Ethnography of Musical Imagination", στο: I. Medic, & K. Tomasevic (επιμ.), *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction*, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Department of Fine Arts and Music SASA, Belgrade, σ. 243–258.

Zannos, Iannis (1990): "Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music", *Yearbook for Traditional Music* 22, σ. 42–59.

Ανδρίκος, Νίκος (2010): «Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Τετράδια ΤΕΙ Ηπείρου* 5, σ. 96–106.

Ανδρίκος, Νίκος (2018): *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδίασμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Εκδόσεις Τόπος, Αθήνα.

Βαμβακάρης, Μάρκος (1973): *Αυτοβιογραφία*, Αγγελική Βέλλου-Κάιλ (επιμ.), Παπαζήσης, Αθήνα.

Βούλγαρης, Ευγένιος & Βασίλης Βανταράκης (2006): *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και Πειραιώτικα 1922–1940*, Fagotto & Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Αθήνα.

Δελέγκος, Σπύρος Θ. (2015): «Θεωρητικές προσεγγίσεις στο χώρο της Ελληνικής Αστικής Λαϊκής Μουσικής: Ανάγκη για διαμόρφωση θεωρητικού μοντέλου και εκπαιδευτική αξιοποίηση αυτού», στο: *1ο Πανελλήνιο Συνέδριο Καλλιτεχνικής Παιδείας: Όπου ακούς μουσική… Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές προσεγγίσεις*, 18–20 Ιουνίου 2015, Πάτρα, σ. 90–99.

Δελέγκος, Σπύρος Θ. (2018): *Η εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων και το ίσα συγκερασμένο μακάμ: δύο αλληλένδετες μορφές εκσυγχρονισμού στον χώρο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής του Μεσοπολέμου*, διπλωματική εργασία στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Εθνομουσικολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία» του τμήματος

Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2819617.

Δελέγκος, Σπύρος (2019): «"Δρόμος": μακάμ(ι) ή κλίμακα;», *Η Κλίκα*, https://klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/211-dromos-makami-i-klimaka.html.

Κηρομύτης, Στέλιος (1975;): «Ραδιοφωνική συνέντευξη στη Σοφία Μιχαλίτση», https://www.youtube.com/watch?v=_ntU8DwbUPM&list=PL3FF4A32383899F04 (σε πέντε μέρη).

Κοκκώνης, Γιώργος (2017): *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto books, Αθήνα.

Κοντογιάννης, Γιώργος (2005): «Ο Μάρκος και οι Δρόμοι των μπουζουξήδων», *Η Κλίκα*, http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2010/02/blog-post_27.html.

Κουνάδης, Παναγιώτης (2019): «Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη, Γ΄ Μέρος», https://www.vmrebetiko.gr/item?id=1263.

Μιχαήλ, Χριστίνα (2014): «Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο», στο: *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204–2014): Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, πρακτικά* Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2–5 Οκτωβρίου 2014, σ. 523–532.

Μπουκουβάλας, Δημήτρης (1998): *Μπουζούκι: Οι δρόμοι (λαϊκές κλίμακες) με τα κλεισίματα τους*, Αθήνα.

Μυστακίδης, Δημήτρης (2013): *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη.

Νικολόπουλος, Χρήστος (χ.χ.): *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής για όλα τα μουσικά όργανα*, Κώστας Γανωσσέλης (επιμ.), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.

Οικονόμου, Λεωνίδας (2020): «Το "ρεμπέτικο" και το "λαϊκό" τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα», στο: Χ. Δεμερτζόπουλος & Γ. Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι: Προσεγγίσεις στη λαϊκή κουλτούρα και την εμπειρία της καθημερινότητας*, Opportuna, Πάτρα, σ. 277–303.

Παγιάτης, Χαράλαμπος [1987] (1992): *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα.

Πολυκανδριώτης, Θανάσης (2014): *Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι: Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειογραφία και λαϊκούς δρόμους*, Άννα Φανουργάκη (επιμ.), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.

Πούλος, Παναγιώτης (2015): *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο:* Πηγές, θεωρήσεις πρακτικές, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα.

Τσιαμούλης, Χρίστος (2010): *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, Panas music Papagrigoriou-Nakas, Αθήνα.

Φιτσιώρης, Γιώργος (2010): *Τα χορικά του Μπαχ. Ενταγμένα σε μια ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος–18ος αιώνας)*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα.

Η *Δοξολογία* και η *Λειτουργία* του Ελισαίου Γιανίδη ως περιπτώσεις εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής

Λαμπρογιάννης Πεφάνης* & *Στέφανος Φευγαλάς

Εισαγωγή

Ο Σταμάτης Σταματιάδης (ψευδώνυμο: Ελισαίος Γιανίδης)[1] γεννήθηκε το 1865[2] ή το 1866[3] στο Νιχώρι του Βοσπόρου, όπου ολοκλήρωσε τη βασική εκπαίδευση.[4] Σπούδασε Γεωπονία στο Πανεπιστήμιο του Μονπελιέ (1884–1887) και έναν χρόνο στα χημικά εργαστήρια του Πανεπιστημίου του Μπορντώ.[5] Έπειτα δίδαξε σε διάφορες γεωργικές σχολές στην Ελλάδα (1888–1897). Σπούδασε επίσης Μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, όπου ολοκλήρωσε τη σχετική διδακτορική του διατριβή (1901), και στη συνέχεια εργάστηκε ως καθηγητής μαθηματικών στην Ελλάδα και στην Κωνσταντινούπολη.[6] Η επαφή του με τη μουσική ξεκίνησε από το Νιχώρι, στον Ναό της Παναγίας της Καμαριώτισσας, όπου δραστηριοποιήθηκε ως ψάλτης, ύστερα ως κανόναρχος και στη συνέχεια ως δομέστιχος. Δάσκαλός του υπήρξε ο πρωτοψάλτης Γιάγκος.[7] Ο Γιανίδης φαίνεται ότι ήταν κυρίως αυτοδίδακτος στην ευρωπαϊκή μουσική. Σημαντικό, όμως, ρόλο στη γενικότερη μουσική του μόρφωση έπαιξε η συλλογή του Ηλία Τανταλίδη Άσματα εις ευρωπαϊκήν μελωδίαν (1876), μέσω της οποίας κατάφερε να αποκωδικοποιήσει τα βασικά

1 Στο παρόν κείμενο διατηρείται η γραφή «Γιανίδης» και όχι «Γιαννίδης», με βάση τη σχετική προτίμηση του δημιουργού.

2 Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας - Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 143, και Χριστόφορος Χρηστίδης, *Ελισαίος Γιανίδης. Ο άνθρωπος - το έργο του*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1981, σ. 13.

3 Στο ιδιόχειρο και υπογεγραμμένο από τον ίδιο "Notice biographique" του Institut Néo-hellénique à la Sorbonne, Universit*é* de Paris, αναγράφεται το έτος 1866. Βλ. Σταμάτης Σταματιάδης, "Notice biographique" [χειρόγραφο], 1930, Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

4 Εκτενές βιογραφικό του Ελισαίου Γιανίδη, με έμφαση στην περί μουσικής δραστηριότητά του, στο: Κωνστάντζος, Ταμβάκος & Τρικούπης, ό.π., σ. 143–150.

5 Χρηστίδης, ό.π., σ. 25.

6 Σταματιάδης, "Notice biographique", ό.π.

7 Χρηστίδης, ό.π., σ. 13–15 και 26.

στοιχεία της μουσικής σημειογραφίας.[8] Επιπλέον, συμμετείχε ως βιολιστής (ερασιτεχνικά)[9] σε ορισμένες συναυλίες στον Όμιλο Φιλομούσων,[10] ενώ παράλληλα έπαιζε αρμόνιο.[11]

Στα αδημοσίευτα και δημοσιευμένα κείμενα του Γιανίδη αποτυπώνονται η σταδιακή σχηματοποίηση των απόψεών του σχετικά με τη μονοφωνική βυζαντινή μουσική και τα υφολογικά ζητήματα της απόδοσής της, οι θέσεις του για πολιτισμικά ζητήματα «Ανατολής-Δύσης», για ζητήματα παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος, για ζητήματα που αφορούν σε αισθητικές, θρησκευτικές και εθνικές παραμέτρους της μουσικής, καθώς και οι απόψεις του για τη μουσική της Ρώσικης Εκκλησίας. Επίσης, σε τεχνικό επίπεδο, υπάρχουν αρκετές αναφορές στις εκτιμήσεις του για τα μουσικά διαστήματα, τη δική του αντίληψη των Ήχων, τη σύνδεση της δυνατότητας της εναρμόνισης με το φαινόμενο του συγκερασμού, αλλά και επεξεργασμένη κριτική στην «αθηναϊκή» τετραφωνία και γενικά στους «πολυφωνιστές». Στη μελέτη αυτή παρουσιάζονται οι βασικές πλευρές του συστήματος εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής του Γιανίδη, όπως προκύπτουν από τα κείμενά του και ιδιαίτερα από την ανάλυση της *Δοξολογίας* και της *Λειτουργίας* του.

Το κοσμοθεωρητικό σύστημα του Γιανίδη και η εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής

Στις παρεμβάσεις του Γιανίδη στον Τύπο της εποχής, στις διαλέξεις και στις εκδόσεις του, περιλαμβάνονται θέματα γλωσσολογίας, μαθηματικών, αστρονομίας, οινοποιίας, φιλοσοφίας και μουσικής. Ο ίδιος θεωρεί ότι η ενασχόληση με τα — κατά την άποψή του— σημαντικά θέματα προκύπτει ως κοινωνική υποχρέωση και όχι ως εναλλακτική απασχόληση,[12] ενώ αναφέρει ότι είναι προϋπόθεση να παρακολουθεί κάποιος τις επιστημονικές εξελίξεις[13] «για να μπορή να πη κάτι

8 Στο ίδιο, σ. 13–14 και 44.

9 Ο ποιητής Γ. Σουρής, σε ποίημά του (1902), ανέφερε: «Ο κύριος Σταμάτιος Σταματιάδης, φίλος, […] καθηγητής των φυσικών, και στο βιολί βαρβάτος, […]». Επίσης, ο Κ. Παλαμάς έγραψε το 1903 ότι ο Γιανίδης «με το βιολί ρυθμίζει τους στοχασμούς του». Βλ. Χρηστίδης, ό.π., σ. 18, 10–21 και 47.

10 Σε προγράμματα συναυλιών, αναφέρεται η συμμετοχή του, στο βιολί, σε διάφορα τρίο του Mozart (το 1893) και του Beethoven (το 1894). Βλ. Στο ίδιο, σ. 49.

11 Κωνστάντζος, Ταμβάκος & Τρικούπης, ό.π., σ. 143, και Χρηστίδης, ό.π., σ. 14 και 21.

12 Σταμάτης Σταματιάδης, «Το γλωσσικό ζήτημα, μέρος Γ΄: Διάλεξις του Σ. Δ. Σταματιάδη προς τους μαθητάς της Βιομηχανικής Ακαδημίας», Κριτική 10, 1903, σ. 311.

13 Ο επιστημονικός προσανατολισμός του έχει αναμφίβολα επηρεάσει τη συγκρότησή του ως ανθρώπου σε όλα τα επίπεδα. Ιδού πώς περιγράφει μια ερωτική περιπέτειά του σε νεαρή ηλικία (πιθανόν το 1887), όταν βρέθηκε για έξι μήνες στη βόρεια Ιταλία, στο πλαίσιο εκπαιδευτικής περιοδείας: «Πολύ λίγο κοίταξα αν ο λόφος είταν ωραίος. Ένας άλλος λόφος έσβηνε την ομορφιά του, είταν το εξαίσιο στήθος της παρέας μου. Ένας άλλος Ήλιος είταν πολύ πιο όμορφος, είταν το πρόσωπό της. Δεν ένοιωθα το βάρος του κεφαλιού μου· αν το τραβούσε μια ελκτική δύναμη, αυτή δεν προερχόταν πια από

καινούριο».[14] Ήδη το 1902, στην εφημερίδα *Σκριπ*, ο Γιανίδης χαρακτηρίστηκε ως «πολυεπιστήμων», ενώ ο Κωστής Παλαμάς σημείωσε ότι «είναι ένας άνθρωπος θρεμμένος με τη θετική επιστήμη».[15] Είναι αλήθεια ότι ο Γιανίδης βλέπει τον κόσμο στην κίνησή του, ο οποίος, κάτω από συγκεκριμένες προϋποθέσεις —ως αποτέλεσμα ανθρώπινων ενεργειών— «θα βαδίζη με δύο πόδας αναπνέων ελευθέρως και τρέχων προς την πρόοδον», με γενική κατεύθυνση προς «την αρχή της οριστικής ακμής της Ανθρωπότητος».[16] Σε φιλοσοφικό επίπεδο, φαίνεται ότι επηρεάστηκε καθοριστικά από τον Henri-Louis Bergson.[17] Ο ίδιος επικαλείται τον Ernst Haeckel,[18] αποστασιοποιείται από τον «σπιριτισμό του Allan Kardec και του Leon Denis»[19] και απορρίπτει το «υλιστικό σύστημα […] ως αναγκαίο τάχα εξαγόμενο της θετικής επιστήμης».[20] Από τις σημειώσεις του, φαίνεται ότι έχει έρθει σε επαφή με τις θετικιστικές αποκλίσεις του ιστορικού υλισμού, έχοντας μελετήσει κριτικά το έργο του Νικολάι Μπουχάριν[21] και συμπεραίνοντας ότι «ο υλισμός έρχεται σε αντίφαση με τη θετική Επιστήμη».[22]

Ο Γιανίδης θεωρεί ότι οι «μεγάλες αλήθειες» βρίσκονται και πρέπει να αναζητούνται στη Φύση[23] και υποστηρίζει ότι η ύπαρξη των πραγμάτων αποδεικνύεται μόνο μέσω της παρατήρησης,[24] ενώ η κατασκευή των αισθητήριων οργάνων παί-

το κέντρο της Γης. Το ελκτικό κέντρο —εκείνο το ωραίο της στήθος, το γεμάτο αγνότητα, γύρω στο οποίο περιστρεφόταν η κεφαλή μου, έτοιμη να πέσει επάνω με ολοένα αυξημένη ταχύτητα». Σταμάτης Σταματιάδης, «Ανάμνηση από το Τουρίνο» [επιστολή προς τον Mazade], χ.χ., Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

14 Ελισαίος Γιαννίδης, «[Επιστολή στον *Λόγο*]», *Ο Λόγος* 1/1, 1918, σ. 37.

15 Χρηστίδης, ό.π., σ. 18–21.

16 Ελισαίος Γιανίδης, «[Γράμμα προς την Κ. Παρρέν]» [χειρόγραφο], χ.χ., Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

17 Κωνστάντζος, Ταμβάκος & Τρικούπης, ό.π., σ. 149.

18 Ελισαίος Γιανίδης, «Το μεγάλο πρόβλημα. Δοκίμιο κριτικής του υλιστικού συστήματος», *Ο Λόγος* 1/6, 1919, σ. 206.

19 Ελισαίος Γιανίδης, «Το μεγάλο πρόβλημα. Απάντηση στον κ. Ν. Γιαννιό», *Δημοκρατία*, 21 Μαΐου 1925.

20 Γιανίδης, «Το μεγάλο πρόβλημα. Δοκίμιο κριτικής του υλιστικού συστήματος», ό.π., σ. 205.

21 Ελισαίος Γιανίδης, «Σημειώσεις. Γλωσσικές και άλλες» [χειρόγραφο], χ.χ., Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

22 Ελισαίος Γιανίδης, «Το μεγάλο πρόβλημα. Απάντηση στον κ. Ν. Γιαννιό», ό.π.

23 Σταμάτης Σταματιάδης, «Το γλωσσικό ζήτημα, μέρος Α΄. Διάλεξις του Σ. Δ. Σταματιάδη προς τους μαθητάς της Βιομηχανικής Ακαδημίας», *Κριτική* 8, 1903, σ. 245.

24 Γιανίδης, «Το μεγάλο πρόβλημα. Δοκίμιο κριτικής του υλιστικού συστήματος», ό.π., σ. 205.

ζει καθοριστικό ρόλο στη «δική μας αίσθηση».[25] Συσχετίζει τη μεταφυσική σκέψη με την ανάγκη της απλοποίησης, δηλαδή την «ανάγκη της εξήγησης που αισθάνεται ο νους όταν βρίσκεται μπροστά σ᾽ ένα φαινόμενο περίπλοκο».[26] Έτσι, ορίζει και ανάγει τη μεταφυσική σε κύρια μέθοδο της εργασίας του: «Απλοποίηση λοιπόν ζητούμε. Μα απλοποίηση όταν λέμε, δεν εννοούμε βέβαια χάος και αυθαιρεσία, την εννοούμε με τάξη και με σύστημα. Και σύστημα εδώ θα πει ένα άθροισμα κανόνων που να μην έρχουνται ποτέ σε σύγκρουση μεταξύ τους».[27]

Η κοσμοαντίληψη του Γιανίδη έχει διαμορφώσει και τις απόψεις του για τα μουσικά πράγματα και έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στο σύστημα εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής που ανέπτυξε. Από τις αναφορές του γίνεται σαφές ότι έχει αναπτύξει ένα ενιαίο σύστημα αντιμετώπισης των διάφορων ζητημάτων εναρμόνισης, γι᾽ αυτό και αντλεί επιχειρήματα από τον χώρο της επιστήμης και την πρακτική της καθημερινότητας. Για παράδειγμα, για να υποστηρίξει την άποψη ότι κάθε μουσική φράση μπορεί να εναρμονιστεί, κάνει συσχετισμούς με την αντίληψη των φυσικών φαινομένων (βαρύτητα, θερμότητα, ηλεκτρισμός) σε διαφορετικές φάσεις εξέλιξης του ανθρώπου.[28] Στις αντιπαραθέσεις του για τη βυζαντινή μουσική, επικαλείται την αξία της «παρατήρησης», σε αντιπαράθεση με την αξιοποίηση αποκλειστικά της «θεωρίας».[29] Παραλληλίζει το ακουστικό φαινόμενο της αντίληψης της φυσικής και της συγκερασμένης κλίμακας με το οπτικό φαινόμενο που σχετίζεται με την αντίληψη της ευθείας γραμμής.[30] Σχετικά με το ερώτημα αν επιδέχονται εναρμόνιση όλες οι μουσικές φράσεις, αντλεί επιχειρήματα από τη ζωγραφική,[31] ενώ παραβάλλει την εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής με τη μετάφραση ενός λογοτεχνικού έργου, δηλαδή, με την απόδοση ενός καλλιτεχνικού έργου σε «άλλη γλώσσα, στη γλώσσα της πολύφωνης μουσικής».[32] Τέλος, παραλληλίζει τη φυσική εξέλιξη των διαστημάτων με την εξέλιξη της γλώσσας και της προφοράς.[33]

25 Ελισαίος Γιανίδης, «Το μεγάλο πρόβλημα. Εισαγωγή» [χειρόγραφο], χ.χ., Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

26 Γιανίδης, «Το μεγάλο πρόβλημα. Δοκίμιο κριτικής του υλιστικού συστήματος», ό.π., σ. 203.

27 Ελισαίος Γιανίδης, *Στοιχεία Αστρονομίας. 103 σχήματα, 9 εικόνες έξω από το κείμενο*, Τυπογραφείο Γ. Η. Καλέργη, Αθήνα 1930, σ. γ΄.

28 Ελισαίος Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 24 Ιουνίου 1939.

29 Ελισαίος Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Δ΄», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 17 Ιουνίου 1939.

30 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 27 Νοεμβρίου 1910, σ. 370.

31 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 30 Ιουνίου 1912, σ. 229.

32 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

33 Σταμάτης Δ. Σταματιάδης, «Το ζήτημα της Μουσικής», *Εστία*, 28 Μαΐου 1902, και Στα-

Θεωρεί ότι η ευρωπαϊκή μουσική είναι «ανώτερη» από τη βυζαντινή, κάτι που διατυπώνεται με σαφήνεια στα πρώιμα κείμενά του και έρχεται ως απόρροια της εξελικτικής του προσέγγισης. Συγκεκριμένα, για τη βυζαντινή μουσική, θεωρεί ότι έχει «στενούς» κανόνες και υστερεί σε εκφραστική ποικιλία σε σύγκριση με την ευρωπαϊκή.[34] Αντίθετα, η ευρωπαϊκή μουσική συνδέεται με την ανεπτυγμένη μουσική αντίληψη και τον «καλλιεργημένο άνθρωπο».[35] Ως προς τη λειτουργική παράμετρο, επισημαίνει ότι η ευρωπαϊκή μουσική έχει τη δυνατότητα να εκφράζει τις διάφορες ψυχικές διαθέσεις και «έχει την δύναμιν να διερμηνεύει και την κατάστασιν ψυχής δεομένης ή υμνούσης τον Θεόν»,[36] ενώ κατηγορεί τους «βυζαντινούς μουσικούς» για έλλειψη πρωτοτυπίας και δημιουργίας.[37] Στην κύρια επιχειρηματολογία του, ο Γιανίδης τονίζει ότι η εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής παρουσιάζεται ως φαινόμενο της εσωτερικής της εξέλιξης, το οποίο προκύπτει από τα φυσικά δεδομένα (και συγκεκριμένα τα διαστήματα).[38] Με αυτήν την έννοια, αντιλαμβάνεται και το ίσον ως μια «εμβρυώδη αρμονία»,[39] συσχετίζοντάς το με την πρακτική του "point d'orgue".[40] Θεωρεί ότι «δια τον σημερινόν άνθρωπον μουσική άνευ αρμονίας είναι πράγμα ημιτελές».[41] Ισχυρίζεται ότι οι νόμοι της αρμονίας είναι «φυσικοί» και «παγκόσμιοι»,[42] και, συνεπώς, δεν μπορεί η αρμονία να θεωρείται ευρωπαϊκή, αλλά «οργανική εξέλιξη» της μουσικής γενικά.[43] Έτσι, η εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής προκύπτει επί της ουσίας ως εφαρμογή των κατάλληλων σε κάθε περίπτωση νόμων,[44] στων οποίων την «περιοχή […] υπάρχει απέραντο στάδιο εκλογής των μουσικών στοιχείων». Η επιτυχία ή μη της εναρμόνισης εξαρτάται από «την κατάλληλη εκλογή» αυτών των μουσικών στοιχείων,[45] ενώ οι όποιες δυσκολίες ερμηνεύονται ως πρόσκαιρη και αναμενόμενη αδυναμία

μάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 31 Δεκεμβρίου 1910, σ. 410.

34 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», *Εστία*, 28 Μαρτίου 1893, σ. 195.

35 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 27 Νοεμβρίου 1910, σ. 367.

36 Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», ό.π., σ. 198.

37 Ελισαίος Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 27 Μαΐου 1939.

38 Σταμάτης Δ. Σταματιάδης, «Αι δύο μουσικαί», *Εστία*, 21 Μαΐου 1902.

39 Ελισαίος Γιαννίδης, «Η εκκλησιαστική μουσική ως Παράδοσις και ως Τέχνη», *Ελεύθερο Βήμα*, 24 Απριλίου 1939, και Ελισαίος Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της», ό.π., 27 Μαΐου 1939.

40 Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», ό.π., σ. 197.

41 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 30 Ιουνίου 1912, σ. 230.

42 Στο ίδιο.

43 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

44 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Δ΄», ό.π.

45 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

των ανθρώπων να κατανοήσουν τους φυσικούς νόμους.[46] Τέλος, επισημαίνει ότι αργά ή γρήγορα θα επιτευχθεί η «εφαρμογή των καταλλήλων αρμονιών», ακόμα και αν δεν το καταφέρει ο ίδιος.[47]

Με αυτά τα δεδομένα, η πρόταση του Γιανίδη συνιστά «μουσική μεταρρύθμισι» που περιλαμβάνει την εισαγωγή «της τετραφώνου μουσικής».[48] Στη συνολική του πρόταση, συμπεριλαμβάνεται η υπό όρους «διατήρηση της μονόφωνης» βυζαντινής μουσικής ως προς τα «θετικά» της στοιχεία.[49] Από εκεί και πέρα, όμως, διαχωρίζει την «ελεύθερη πολυφωνική σύνθεση» από την «ομόφωνη αρμονία».[50] Για την πολυφωνική σύνθεση που είναι εμπνευσμένη από μοτίβα της βυζαντινής μουσικής, θεωρεί ότι μπορεί να παραγάγει πολύ ωραία έργα, αλλά το τελικό αποτέλεσμα δεν μπορεί να θεωρηθεί βυζαντινή μουσική.[51] Κατά τον Γιανίδη, η «δίφωνος» και η «τετράφωνος» είναι «όλα αρμονία εις διαφόρους βαθμούς τελειότητος»,[52] ωστόσο, η «τετράφωνος» είναι η «καθαρώς ευρωπαϊκή μουσική».[53] Στην «τετράφωνο», δηλαδή, στην «ομόφωνη αρμονία», όπως αναφέρει, διατηρείται η βυζαντινή μελωδία και οι τρεις άλλες φωνές είναι «υποδουλωμένες» σε αυτήν, με τρόπο που να ανταποκρίνεται στις αισθητικές απαιτήσεις της εποχής.[54] Επιπλέον, επισημαίνει ότι για κάθε μελωδία υπάρχει —«εκτός λεπτομερειών»— μία μόνο σωστή εναρμόνιση.[55] Όταν, δηλαδή, μια μελωδία «προϋπάρχει και είναι λίγο ή πολύ ριζωμένη στην ψυχή των ακροατών», η εναρμόνισή της δεν γίνεται όπως στην ελεύθερη σύνθεση, αλλά «τότε έχει από πριν έννοια εντελώς ορισμένη, γι' αυτό και η αρμονία εκείνη, που όταν εφαρμοστεί απάνω της δε θ' αλλάξει την εντύπωση, φαντάζομαι πως είναι ορισμένη στις γενικές γραμμές».[56] Έτσι, η αρμονία «συμπληρώνει»[57] και «πλουτίζει» τη μελωδία,[58] και, χωρίς να αλλοιώνει τη

46 Στο ίδιο.

47 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 16 Ιουνίου 1912, σ. 212.

48 Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», ό.π., σ. 195.

49 Στο ίδιο, σ. 195 και 198.

50 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η Βυζαντινή Μουσική επιδέχεται εναρμόνισιν», *Αθηναϊκά Νέα*, 14 Ιουνίου 1932.

51 Στο ίδιο και Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

52 Σταμάτης Δ. Σταματιάδης, «Το ζήτημα της μουσικής», *Εστία*, 23 Μαΐου 1902.

53 Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», ό.π., σ. 198.

54 Σταματιάδης, «Η Βυζαντινή Μουσική επιδέχεται εναρμόνισιν», ό.π., και Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

55 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 14–15.

56 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

57 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 27 Νοεμβρίου 1910, σ. 367.

58 Σταμάτης Σταματιάδης, «Προς την αξιότιμον Ενοριακήν Επιτροπήν του ιερού Ναού των Αγίων Πάντων Καλλιθέας» [χειρόγραφο], 26 Μαρτίου 1936, Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

γνωστή της «εντύπωση»,[59] παρακολουθεί και αποδίδει πιστά την «κρυπτόμενην μουσικήν έννοιαν» της μελωδίας, πολλαπλασιάζοντας τη θρησκευτική εντύπωση και ενισχύοντας τον κατανυκτικό χαρακτήρα.[60] Επιπλέον, ο Γιανίδης επισημαίνει ότι, με την εναρμόνιση, πρέπει να διαμορφώνεται θρησκευτικό ύφος κατάλληλο για ψυχική συγκέντρωση και κατάνυξη, αλλά, ταυτόχρονα, αυτή να έχει και εθνικό χαρακτήρα.[61] Παράλληλα, τονίζει ότι η εναρμόνιση θα συμβάλει τόσο στην πρωτοτυπία των εκκλησιαστικών ασμάτων όσο και στην ανάδειξη των μελωδιών.[62] Έτσι, με βάση την εμπειρία του, ο Γιανίδης κατάφερε σταδιακά να «καταρτίσει πλήρες σύστημα εκκλησιαστικής μουσικής».[63]

Διατυπωμένες τεχνικές επεξεργασίας του μουσικού υλικού

Σύμφωνα με τον Γιανίδη, σε πρώτο επίπεδο, στόχος είναι να κατορθώνεται η «πιστή τήρησις της βυζαντινής μελωδίας»[64] και να διατηρείται «ακέραιος ο χαρακτήρας της».[65] Ως προς την επιλογή των προς εναρμόνιση μελωδιών, ακολουθεί «κατά γράμμα την παράδοσιν παίρνοντας άσματα στερεότυπα […] με την στερεότυπον αυτών μορφήν». Όταν αυτά παρουσιάζονται σε διάφορες εκδοχές, διαλέγει εκείνα που θεωρεί ωραιότερα, ενώ σε κάποια ενσωματώνει στοιχεία από διαφορετικές εκδοχές.[66] Θεωρεί λανθασμένη την πρακτική της εναρμόνισης δεδομένων βυζαντινών μελών με την προσθήκη δεύτερης φωνής (σε παράλληλες τρίτες ή έκτες) ή και μιας τρίτης φωνής (ως βαθύφωνου), σχολιάζοντας ότι, με αυτόν τον τρόπο, προκύπτει ένα ανούσιο μείγμα βυζαντινής και ευρωπαϊκής μουσικής που στερείται και τη μελωδικότητα της μιας και την αρμονία της άλλης.[67] Ειδικά για την πρακτική του «αυτοσχέδιου σεκόντου» με τρίτες, ο Γιανίδης δεν τη θεωρεί «αρμονία» αλλά μόνον «καντάδα», δηλαδή, μια «νηπιώδη απόπειρα προς

59 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 14–15.

60 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 27 Νοεμβρίου 1910, σ. 367.

61 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 14–15.

62 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 27 Νοεμβρίου 1910, σ. 367.

63 Σταματιάδης, «Προς την αξιότιμον Ενοριακήν Επιτροπήν […]», ό.π.

64 [Σταμάτης Σταματιάδης], «Προς το αξιότιμον Διοικητικόν Συμβούλιον του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών» [χειρόγραφο], 15 Οκτωβρίου 1935, Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

65 Σταματιάδης, «Προς την αξιότιμον Ενοριακήν Επιτροπήν […]», ό.π.

66 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 30 Ιουνίου 1912, σ. 229.

67 Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», ό.π., σ. 198.

απομίμησιν της αρμονίας», και τη χαρακτηρίζει «γελοία».[68] Ωστόσο, αργότερα, όταν κατηγορήθηκε ότι μεταχειρίζεται «ατελεύτητες τρίτες», διατύπωσε την άποψη ότι «οι τρίτες δεν θα λείψουν ποτέ από την μουσικήν, όσον τεχνική και αν γίνη».[69] Τέλος, σημειώνει ότι, κατά την εναρμόνιση, πρέπει να αποφεύγονται η συχνή ή αδιάκοπη χρήση των κύριων συγχορδιών, οι αλλεπάλληλες τέλειες πτώσεις, η έλλειψη άλλου είδους πτώσεων («καταλήξεων»), η έλλειψη της αντίθετης κίνησης των φωνών (και ιδιαίτερα του βαθύφωνου προς τις άλλες), η έλλειψη του «απροσδοκήτου», η «φτωχή» και «άτεχνη» αρμονία.[70]

Το σύστημα εναρμόνισης του Γιανίδη σχηματοποιείται σταδιακά κυρίως μέσα από τη θεωρητική προσέγγιση των Ήχων της βυζαντινής μουσικής, σε παράλληλη πορεία με την κριτική του στους «πολυφωνιστές» («[…] λαβών αφορμήν εκ της εσφαλμένης αποδόσεως των Ήχων η οποία γίνεται εν τη Αθηναϊκή τετραφωνία, […]»).[71] Αφετηρία για την προσέγγιση των Ήχων αποτελεί η πολυδιατυπωμένη θέση του Γιανίδη ότι η «φυσική» κλίμακα έχει κυριαρχήσει ούτως ή άλλως και η υποδιαίρεση του ημιτονίου υπάρχει πλέον μόνο στη «φαντασία μερικών ανθρώπων με τη βοήθεια της αυθυποβολής».[72] Θεωρεί ότι η «κατάταξη των Ήχων στη θεωρία της βυζαντινής μουσικής παρουσιάζει μεγάλη σύγχυση και ακαταστασία και είναι κάθε άλλο παρά επιστημονική».[73] Ο ίδιος πιστεύει ότι, παρά τις διαφορές στη μελωδική ανάπτυξη («μελωδίαν», «φράσεις», «καταλήξεις»), οι Ήχοι πρέπει να ομαδοποιούνται με μοναδικό κριτήριο το φθογγικό υλικό (δηλαδή, τις «κλίμακες») που αξιοποιούν.[74] Έτσι, οι προτάσεις του για την κατηγοριοποίηση των Ήχων προκύπτουν ως άμεσες συνέπειες των παραπάνω θεωρήσεων. Αρχικά, υποστηρίζει ότι, αφού δεν είναι παραδεκτή η ύπαρξη διαστημάτων μικρότερων του ημιτονίου, καταργείται αυτόματα και το εναρμόνιο γένος (Ήχος Γ΄ και Βαρύς) και «συγχωνεύεται εν μέρει εις το μείζον και εν μέρει εις το έλασσον γένος».[75] Το 1893 προτείνει τη συγχώνευση των Ήχων σε έξι. Αναφερόμενος στον Βαρύ (με τροπική βάση τον Ζω), διατυπώνει την άποψη ότι είναι προορισμένος να εισαχθεί στην αρμονία στο μέλλον, ξεκινώντας μια νέα εποχή στη μουσική.[76] Το 1911 κατατάσσει τις βυζαντινές μελωδίες με κριτήριο τις τεχνικές δυσκολίες που παρουσιάζει η εναρμόνισή τους. Στην πρώτη ομάδα περιλαμβάνονται τα μέλη που

68 Στο ίδιο, σ. 197.

69 Σταματιάδης, «Η Βυζαντινή Μουσική επιδέχεται εναρμόνισιν», ό.π.

70 Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», ό.π., σ. 198.

71 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 16 Ιουνίου 1912, σ. 211.

72 Ενδεικτικά, βλ.: Σταμάτης Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», Εκκλησιαστική Αλήθεια, 25 Δεκεμβρίου 1910, σ. 402, και Ελισαίος Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Β΄», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 3 Ιουνίου 1939.

73 Ελισαίος Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Γ΄», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 10 Ιουνίου 1939.

74 Σταμάτης Δ. Σταματιάδης, «Η βυζαντινή και η ευρωπαϊκή», *Εστία*, 30 Μαΐου 1902.

75 Σταματιάδης, «Η βυζαντινή και η ευρωπαϊκή», ό.π., και Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 15–16.

76 Σταματιάδης, «Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος», ό.π., σ. 196.

«ως προς την κλίμακα» συγγενεύουν προς τις ευρωπαϊκές μελωδίες: στο «μείζον γένος της ευρωπαϊκής μουσικής» υπάγονται «τα του πλαγίου δ΄, του τετάρτου μόνον τα αργά (βάσις Δι), του τρίτου, και τέλος του βαρέος μόνον τα εκ του Γα)». Στη δεύτερη ομάδα περιλαμβάνονται οι «ιδιόρρυθμες κλίμακες» της βυζαντινής μουσικής, δηλαδή, εκείνες που «δεν έχουν ακριβώς αντίστοιχον εν τη ευρωπαϊκή μουσική (πρώτος και πλάγιος α΄, δεύτερος και πλάγιος β΄, λέγετος και βαρύς εκ του Ζω)».[77] Το 1939 κατηγοριοποιεί τους Ήχους σε δύο ομάδες, εκείνους που κινούνται στη διατονική κλίμακα και εκείνους που κινούνται στη χρωματική:[78]

Α΄ ομάδα:

1. Βάση Ντο (Ήχος Πλ. Δ΄, αντιστοιχεί με τον μείζονα τρόπο)
2. Βάση Ρε (Ήχος Α΄ και Ήχος Πλ. Α΄)
3. Βάση Μι (Ήχος Δ΄ «λέγετος»)
4. Βάση Φα με Σι♭ (Ήχος Γ΄ και Βαρύς) που, όπως αναφέρει, ανήκουν και οι δύο στο «ματζόρε»
5. Βάση Σολ με Φα φυσικό (Ήχος Δ΄ στο Παπαδικό)
6. Βάση Λα (Ήχος Πλ. Α΄ στο Ειρμολογικό)
7. Βάση Σι (Βαρύς)

Β΄ Ομάδα:

8. Ήχος Β΄ και Ήχος Πλ. Β΄ (χρωματική κλίμακα)

Ο Α΄ Ήχος χαρακτηρίζεται από τον Γιανίδη ως «το μεγάλο αίνιγμα» και αναγνωρίζει ότι η εναρμόνιση που ο ίδιος προτείνει είναι γενικά μη αναμενόμενη.[79] Κατακρίνει τη συνήθη «μινόρε» προσέγγισή του ως «καταστρεπτική παρερμηνεία», αφού έτσι αυτός χάνει τον «φαιδρό» του χαρακτήρα.[80] Αντίθετα, θεωρεί ότι «είναι ένα είδος ματζόρε δίχως προσαγωγέα». Έτσι, προτείνει την εναρμόνιση των μελωδιών σε «Σολ ματζόρε» (χωρίς να αποκλείει «παροδικές μετατροπές στο Φα, στο Ντο, ακόμη και στο Ρε μινόρε»).[81] Αντίστοιχες παρατηρήσεις κάνει και για τον Πλ. Α΄ στο Ειρμολογικό (με βάση Λα),[82] κατακρίνοντας τη συνήθη εναρμόνισή του και θεωρώντας ότι ακούγεται «παραμεμορφωμένος» (για παράδειγμα, «το γνωστόν πήδημα Πα-Δι […], επειδή παρουσιάζει πολλήν δυσκολίαν η αρμονική

77 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 15–16.
78 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Γ΄», ό.π.
79 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.
80 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 15–16.
81 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.
82 Στο ίδιο.

του ερμηνεία, μετατρέπεται χάριν ευκολίας εις Νη-Κε»).[83] Όταν εναρμονίζεται σε «Λα μινόρε, το Φα♭ και το Σολ φυσικό διαμαρτύρονται, αλλά με τον κατάλληλο στραγγαλισμό της μελωδίας καταπνίγουμε τις διαμαρτυρίες τους», με αποτέλεσμα οι Ήχοι αυτοί να «γίνονται αγνώριστοι».[84] Επίσης, ο Γιανίδης κατακρίνει έντονα (ως «φρικτήν δολοφονίαν»)[85] την εναρμόνιση του Δ΄ Ήχου (βάση Μι) με τον μείζονα τρόπο (βάση Ντο), γιατί «τότε χάνεται στον ακροατή η εντύπωση του Μι ως κυριαρχικού φθόγγου της μελωδίας».[86] Αντίθετα, αντιλαμβάνεται τον Δ΄ Ήχο ως «ένα είδος μινόρε με ημιτόνιο στην πρώτη βαθμίδα», δεδομένου ότι η τρίτη του από τη βάση σχηματίζει διάστημα 3ης μικρής. Έτσι, δεν μπορεί παρά να εναρμονίζεται με βάση τη «μινόρε συγχορδία του Μι».[87]

Το 1902 ο Γιανίδης δηλώνει σαφώς την αντιπάθειά του προς το χρωματικό γένος, για το οποίο θεωρεί πως «δεν δύναται να υπαχθή εις τους κανόνας της αρμονίας και ότι έχει χαρακτήρα εκνευριστικώς μελαγχολικόν, τον οποίον το νευρικόν σύστημα των ευρωπαϊκών λαών ευθύς εξαρχής απέκρουσεν, ενώ διεσώθη παρά τοις ανατολικοίς λαοίς, όπου αι ψυχολογικαί συνθήκαι ήσαν διάφοροι». Μάλιστα, το ότι αποκλείστηκε από την ευρωπαϊκή μουσική αποδεικνύει ότι δεν είναι «ωραίον».[88] Ωστόσο, στη συνέχεια, και καθώς επεκτείνεται η αξιοποίηση του σχετικού υλικού και από τους άλλους «τετραφωνιστές», ο Γιανίδης αναπτύσσει συγκεκριμένη κριτική και προτάσεις για τη διαχείρισή του. Το βασικό του επιχείρημα για τον Β΄ Ήχο αφορά την κατάργηση της ύφεσης της 6ης βαθμίδας και τη συνεπακόλουθη «μεταβολή του χαρακτήρα του άσματος» και της ιδιαίτερης χροιάς του προς την κατεύθυνση της μετατροπής των μελωδιών «σε κοινή καντάδα γένους ματζόρε».[89] Για τον Πλ. Β΄, επισημαίνει ότι «παρ' όλη τη φαινομενική ιδιορρυθμία του, δεν είναι άλλο στην ουσία του παρά ένα Σολ μινόρε με το απάνω τετράχορδο Ρε- Μι♭-Φα♯-Σολ συστηματικά "αρμονικό" και με προαιρετική δίεση στην 4η βαθμίδα: […] Σολ-Λα-Σι♭-Ντο(♯)-Ρε-Μι♭-Φα♯-Σολ. Το Ντο είναι πότε φυσικό και πότε με δίεση. Είναι φυσικό όταν η μελωδία ανεβαίνει μόνο ως το Ντο και επιστρέφει, ενώ, όταν φτάνει και στο Ρε, τότε δίνει Ντο♯. Με αυτήν την αρμονική έννοια ο Ήχος δίνει ωραία τετράφωνα άσματα».[90]

83 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 15–16.

84 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

85 Σταμάτης Σταματιάδης, «Η Βυζαντινή Μουσική επιδέχεται εναρμόνισιν», *Αθηναϊκά Νέα*, 15 Μαρτίου 1932.

86 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 15–16, και Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

87 Στο ίδιο.

88 Σταματιάδης, «Η βυζαντινή και η ευρωπαϊκή», ό.π.

89 Σταματιάδης, «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», ό.π., 15 Ιανουαρίου 1911, σ. 15–16, και Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

90 Γιαννίδης, «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της. Ε΄», ό.π.

Η *Δοξολογία* και η *Λειτουργία*: Ύφος, τροπικότητα και αρμονία

Μεταξύ του 1937 και του 1939, δημοσιεύτηκε, σε τρία τεύχη από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Μιχαήλ Κωνσταντινίδη, το έργο *Βυζαντινή μουσική σε τετράφωνη αρμονία.*[91] Πρόκειται για μουσικό υλικό το οποίο επεξεργαζόταν ο Γιανίδης σε τετράφωνη μορφή για αρκετά χρόνια.[92] Η *Δοξολογία* και η *Λειτουργία* περιλαμβάνονται στο Β΄ τεύχος, το οποίο τυπώθηκε το 1939 και είναι το τελευταίο (καθώς είχε προηγηθεί το Γ΄ τεύχος).[93] Σύμφωνα με τον ίδιο, στη *Δοξολογία* αξιοποιούνται διάφοροι Ήχοι προκειμένου να επιτυγχάνεται ένα επίπεδο ποικιλίας, προσπαθώντας, παράλληλα, αυτό να μην γίνεται με μηχανιστικό («τεχνητό», «προγραμματικό») τρόπο.[94] Στη *Λειτουργία* περιλαμβάνονται μόνο τα μέλη τα οποία, κατά τον Γιανίδη, έχουν «καθαρά βυζαντινό» χαρακτήρα και, κατά τη γνώμη του, χρειάζονται αποκατάσταση, ενώ παραλείπονται το Χερουβικό και το Κοινωνικό, καθώς είναι «φτωχά» ως προς τη «μουσική ιδέα» και ακατάλληλα («άχρηστα») για αρμονική επεξεργασία.[95]

Στη *Δοξολογία* και τη *Λειτουργία*, οι μεταγραφές του Γιανίδη διακρίνονται από μια αφαιρετική διάθεση, όπου η διάνθιση έχει τελείως δευτερεύοντα χαρακτήρα, καθώς οι επερείσεις και τα ποικίλματα σπάνια χρησιμοποιούνται. Στις περισσότερες περιπτώσεις, οι μεταγραφές του είναι κοντά στις διάφορες εκδοχές των ύμνων της *Λειτουργίας*, με εξαίρεση τη *Δοξολογία*, η οποία συνειδητά, όπως αναφέρει στον πρόλογό του, μεταγράφεται σε διάφορους Ήχους και όχι σε έναν (για να αποφευχθεί η μονοτονία), αλλά και το *Εἴδομεν τὸ φῶς*, το οποίο, ενώ κατά την παράδοση ψάλλεται σε Β΄ Ήχο, μεταγράφεται στη Λα μείζονα ή στους ήχους που αντιστοιχούν, κατά τον Γιανίδη, στον μείζονα τρόπο. Επιπλέον, στις μεταγραφές του, υπάρχουν εναλλαγές μέτρων που προκύπτουν από την ασύμμετρη ρυθμική δομή ορισμένων μελωδιών, την οποία ο Γιανίδης σέβεται, χωρίς όμως να προβαίνει και στην επισήμανση του μέτρου. Μάλιστα, θεωρεί ότι η διατήρηση της ανώμαλης ρυθμικής διαίρεσης εξασφαλίζει την επισήμανση των ισχυρών χρόνων, γεγονός που έχει θεμελιώδη σημασία για την εναρμόνιση.[96]

91 Χρηστίδης, ό.π., σ. 54.

92 Το 1930, ήδη αναφέρει, ως έργο ανέκδοτο, την Τετράφωνη εκκλησιαστική μουσική με βάση τις βυζαντινές μελωδίες· στο: Σταματιάδης, "Notice biographique", ό.π.

93 Κωνστάντζος, Ταμβάκος & Τρικούπης, ό.π., σ. 147.

94 Ελισαίος Γιαννίδης, *Βυζαντινή Μουσική σε τετράφωνη αρμονία. Τεύχος Β΄. Δοξολογία, Λειτουργία*, Μιχαήλ Κωνσταντινίδης, Αθήνα [χ.χ.], σ. 2. Αρχείο Ελ. Γιανίδη, Ιστορικό Αρχείο Α.Π.Θ. - Ι.Ν.Σ. - Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, προσβάσιμο στην ιστοσελίδα *Psifiothiki AUTh digital collections* (http://digital.lib.auth.gr).

95 Στο ίδιο.

96 Ο ίδιος αναφέρει ότι «η ανώμαλη ρυθμική διαίρεση φανερώνει τον αληθινό τονισμό της μελωδίας […]». Στο ίδιο.

Ο Γιανίδης χρησιμοποιεί τον ομοφωνικό τρόπο εναρμόνισης, με τη μελωδία να βρίσκεται πάντα σε πρώτο πλάνο και τις υπόλοιπες τρεις φωνές να λειτουργούν υποστηρικτικά (δείγμα απόλυτης ομοφωνίας αποτελεί το *Πάτερ ἡμῶν*, όπου όλες οι συνηχήσεις αποτελούνται από ίδιες αξίες, ακολουθώντας πιστά τη μελωδική γραμμή της πρώτης φωνής).[97] Αυτός είναι και ο λόγος που τα αντιστικτικά στοιχεία είναι ελάχιστα, με την πάνω φωνή, όμως, να έχει πάντα καθοδηγητικό ρόλο. Έτσι, εξαιρετικά σπάνια εμφανίζονται σε συνήχηση μικρότερες αξίες στις τρεις κάτω φωνές σε σχέση με την πρώτη. Παράλληλα, αποφεύγονται κάθε είδους αντιστικτικές τεχνικές που σχετίζονται με τη μίμηση. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η δεύτερη φωνή κινείται παράλληλα με τη μελωδία σε τρίτες, λιγότερο συχνά σε έκτες, ενώ διαφαίνεται, σε αρκετές περιπτώσεις, η προσπάθεια του Γιανίδη να ανακόψει τα συνεχόμενα διαστήματα τρίτης ή έκτης με εμβόλιμες συνηχήσεις άλλων διαστημάτων (κυρίως τέταρτης και πέμπτης). Πιο σπάνια, και μόνο εμβόλιμα, η τρίτη φωνή ακολουθεί την πρώτη σε διαστήματα έκτης (π.χ. *Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαββαώθ*) και η τέταρτη ακολουθεί την πρώτη σε διαστήματα δέκατης (π.χ. *Ἄξιόν ἐστιν,* Β΄ Ήχος). Σε ορισμένες περιπτώσεις, η τέταρτη φωνή, εμβόλιμα και για μόλις ένα μέτρο, κινείται αντίθετα σε σχέση με την πρώτη (π.χ. *Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαββαώθ*).

Γενικά, στο έργο κυριαρχεί η βηματική κίνηση των φωνών, ενώ, ως προς την κινητικότητά τους, η τρίτη φωνή είναι πιο στατική και η τέταρτη χαρακτηρίζεται από πηδήματα. Ο Γιανίδης χρησιμοποιεί τέσσερις φωνές κατά την εναρμόνιση, με μόνη εξαίρεση την τρίτη εκδοχή του *Ἄξιόν ἐστιν* (Β΄ Ήχος) όπου, ενδεχομένως λόγω της έντονης μελισματικότητας, αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τρεις φωνές. Ως προς τη ρυθμική διαφοροποίηση, στις καταλήξεις χρησιμοποιεί κορώνες και διάφορα σημεία που επιβραδύνουν τη χρονική αγωγή (π.χ. *rall.*). Αν και ο Γιανίδης χρησιμοποιεί τις τεχνικές της τονικής αρμονίας, σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρούνται αντισυμβατικές συνδέσεις συγχορδιών ως απόρροια της τροπικής δομής των μελωδιών.

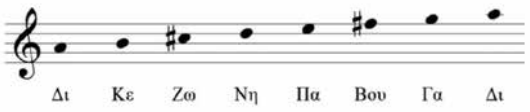
Παρακάτω αναλύονται ενδεικτικά ορισμένοι ύμνοι της *Δοξολογίας* και της *Λειτουργίας* ανά Ήχο, ώστε να αναδειχθούν οι μέθοδοι εναρμόνισης που υιοθετεί ο Γιανίδης στην προσπάθειά του να ανταποκριθεί στα εκάστοτε τροπικά φαινόμενα.

Ήχος Α΄

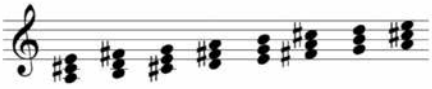
Η μοναδική περίπτωση παραδείγματος που ανήκει στον Α΄ Ήχο είναι ο ύμνος *Ὅσοι εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθητε*. Η μελωδία μεταγράφεται με τροπική βάση το Μι που αντιστοιχεί στον φθόγγο Πα και οπλισμό Φα♯ και Ντο♯. Ωστόσο, ο Γιανίδης,

97 Σύμφωνα με τον Γιανίδη, το *Πάτερ ἡμῶν* έχει για λειτουργικούς λόγους «ως κεντρική ιδέα το μοτίβο της απαγγελίας». Στο ίδιο.

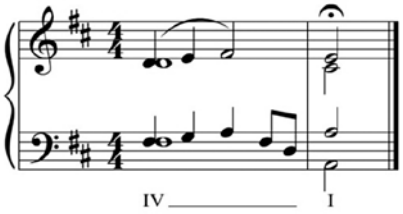
κατά την εναρμόνιση, εκλαμβάνει ως τροπική βάση το Λα και κάνει χρήση της παρακάτω κλίμακας (της Λα μείζονος χωρίς προσαγωγέα, δηλαδή, με Σολ φυσικό):



Έτσι, οι τρίφωνες συγχορδίες που σχηματίζονται είναι οι εξής:



Παρατηρείται, δηλαδή, το φαινόμενο της διάστασης της τροπικής βάσης μεταξύ μελωδίας και εναρμόνισης. Στις εντελείς και τελικές καταλήξεις στον Πα/Μι, ο Γιανίδης εναρμονίζει με την I και το ίδιο κάνει και με τις ατελείς καταλήξεις στον Δι/Λα. Γενικά, στις εντελείς και τελικές καταλήξεις, χρησιμοποιεί το πτωτικό σχήμα IV-I. δημιουργώντας μια ιδιαίτερη εντύπωση, αφού η I της εναρμόνισης είναι η τέταρτη της τροπικής βάσης της μεταγραμμένης μελωδίας:



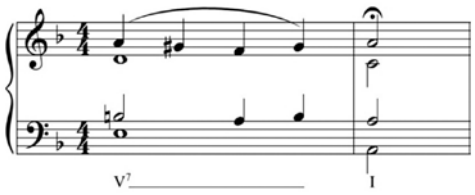
Επιπλέον, σε ορισμένα μέτρα, ο Ζω/Ντο εμφανίζεται στη μελωδία στη φυσική του θέση, φαινόμενο που σχετίζεται με την ιδιαίτερη τροπική συμπεριφορά του Ζω (στην άνοδο φυσικός, στην κάθοδο με ύφεση) και τη διφορούμενη αντίληψή του στο πλαίσιο του δυτικού συγκερασμένου συστήματος. Ωστόσο, κατά τη μεταγραφή της μελωδίας, παρατηρούμε ότι ο Γιανίδης χρησιμοποιεί το Ντο φυσικό χωρίς να υπολογίζει εάν η μελωδία βρίσκεται σε άνοδο ή κάθοδο. Επιπλέον, εναρμονίζει το Ντο φυσικό σκεπτόμενος τονικά, αφού το αντιμετωπίζει ως έβδομη στη σχέση V^7/VII-VII ή ως θεμέλιο φθόγγο της III.

Ἦχος Δ΄ (Παπαδικός)

Στους ύμνους που ανήκουν σε αυτόν τον Ήχο, ο Γιανίδης μεταγράφει και εναρμονίζει με διάφορους τρόπους, σκεπτόμενος κυρίως τονικά με βάση τον μείζονα τρόπο. Επιπλέον, η βάση που επιλέγει δεν αντιστοιχεί σε συγκεκριμένο τονικό ύψος (π.χ. πότε είναι Σολ, πότε είναι Φα κ.λπ.). Έτσι, στο *Ἐπὶ σοὶ Χαίρει*, χρησιμο-

ποιεί τη Σολ μείζονα, όπου η βάση του ήχου Δι αντιστοιχεί στο Σολ. Η έλξη του Γα από τον Δι στις καταλήξεις εκλαμβάνεται από τον Γιανίδη ως προσαγωγέας της Σολ μείζονος (Φα♯). Στις εντελείς καταλήξεις (στον Δι) χρησιμοποιείται το πτωτικό σχήμα V-I και στις τελικές το IV-I με βαρυμένη την έκτη βαθμίδα. Στις ατελείς στον Ζω/Σι εναρμονίζει με την I (και όχι με την III) και στις ατελείς στον Βου/Μι με την VI.

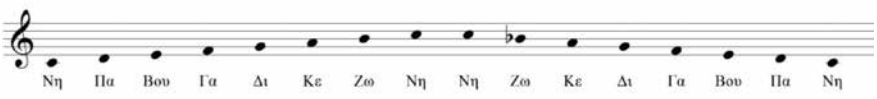
Οι τρεις πρώτοι στίχοι της *Δοξολογίας* μεταγράφονται και εναρμονίζονται στον Δ΄ Ήχο, με το Φα να αντιστοιχεί στον Δι. Γενικά, ο Γιανίδης σκέφτεται τονικά σαν να βρίσκεται στη Φα μείζονα. Οι δύο πρώτοι στίχοι καταλήγουν στον Ζω/Λα, πραγματοποιώντας ατελή κατάληξη, ενώ ο τρίτος στον Δι/Φα, πραγματοποιώντας τελική. Και στις δύο, όμως, περιπτώσεις ο Γιανίδης εναρμονίζει με την τονική (Φα μείζονα). Στον δεύτερο στίχο, όπου το μέλος περιστρέφεται γύρω από τον Ζω/Λα, ο Κε/Σολ οξύνεται και ο Γιανίδης αντιλαμβάνεται αυτή την όξυνση ως Σολ♯, το οποίο «συμπαρασύρει», κατά την εναρμόνιση, το Σι♭, που έρχεται στη φυσική του θέση και το υλικό εναρμονίζεται στη Λα ελάσσονα. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρούμε και στην κατάληξη στον Ζω/Λα του πέμπτου στίχου, όπου η όξυνση του Κε/Σολ συμπαρασύρει και το Σι♭, με αποτέλεσμα να πραγματοποιείται μετατροπία στη Λα ελάσσονα, ενώ στη μελωδία ηχεί το τριημιτόνιο Φα-Σολ♯:



Ήχος Πλ. Δ΄

Τα χαρακτηριστικά που, κατά την εναρμόνιση του Γιανίδη, διαφοροποιούν τον Πλ. Δ΄ από τον Δ΄ Ήχο είναι η διφορούμενη θεώρηση του Ζω (φυσική θέση ή ύφεση) και η μετάθεση της βάσης κατά μία πέμπτη καθαρή χαμηλότερα σε σχέση με τη βάση του Δ΄ Ήχου. Στο *Ἄξιόν ἐστιν*, το μέλος καταγράφεται με τροπική βάση το Ντο, με τον Βου να εκλαμβάνεται πάντα ως φυσικός συγκερασμένος φθόγγος (Μι φυσικό), ενώ ο Ζω ως διφορούμενος (Σι♭/Σι φυσικό). Στη διφορούμενη αντίληψη του Ζω, ο Γιανίδης φαίνεται να ακολουθεί την ιδιαίτερη τροπική συμπεριφορά του φθόγγου (στην άνοδο στη φυσική του θέση, στην κάθοδο σε ύφεση), αν και σε ορισμένες περιπτώσεις κάνει το ακριβώς αντίθετο.

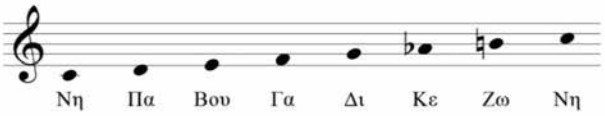
Γενικά, η κλίμακα που χρησιμοποιεί κατά την εναρμόνιση είναι η εξής:



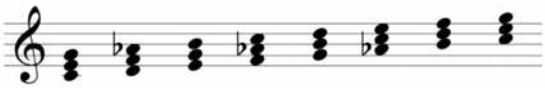
Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου εμφανίζονται κατά την εναρμόνιση διάφοροι χρωματικοί φθόγγοι που μικροτονικοποιούν το Λα και το Σολ στο πλαίσιο παρενθετικών δεσποζουσών (V/VI-VI, V/V-V) και οδηγούν την εναρμόνιση προς μια τονική θεώρηση του υλικού. Έτσι, στις εντελείς και τελικές καταλήξεις στον Νη/Ντο προηγείται πάντα η δεσπόζουσα (V-I) και στις ατελείς στον Δι/Σολ η δεσπόζουσα της δεσπόζουσας (V/V-V). Τονικό στοιχείο αποτελεί, στην τελευταία φράση, η βάρυνση της έκτης βαθμίδας στο πλαίσιο της υποδεσπόζουσας και στο πτωτικό σχήμα IV-V-I, όπως επίσης και η εναρμόνιση του Ζω/Σι♭ ως 7η της παρενθετικής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας (V^7/IV-IV).

Ήχος Β΄

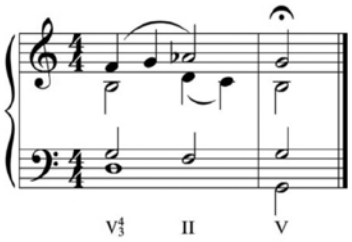
Η βάση του Β΄ Ήχου είναι ο φθόγγος Δι κατ' αντιστοιχία με τον φθόγγο Σολ της δυτικής μουσικής. Αυτόν τον φθόγγο θεωρεί και ο Γιανίδης, στις περισσότερες περιπτώσεις, ως βάση για τη μεταγραφή των μελωδιών. Ωστόσο, κατά την εναρμόνισή του χρησιμοποιεί την εξής κλίμακα, που σχετίζεται με τη μελωδική συμπεριφορά του ήχου:



Χαρακτηριστικό της κλίμακας αυτής είναι το άνω χρωματικό τετράχορδο (Σολ-Λα♭-Σι-Ντο) που δημιουργείται από τη συγκερασμένη εκδοχή του Κε/Λα, ο οποίος, στο πλαίσιο του Β΄ Ήχου, βαρύνεται με μια μονόγραμμη ύφεση. Από τη συγκεκριμένη κλίμακα προκύπτουν οι εξής τρίφωνες συγχορδίες:



Ο Γιανίδης, δηλαδή, κατά την εναρμόνιση, εκλαμβάνει ως τροπική βάση το Ντο (Νη) και όχι το Σολ (Δι), το οποίο προκύπτει από τη μεταγραφή της μελωδίας. Εδώ, επομένως, εντοπίζεται, για άλλη μια φορά, το φαινόμενο της διάστασης μεταξύ της τροπικής βάσης της μεταγραμμένης μελωδίας και της τροπικής βάσης που χρησιμοποιείται κατά την εναρμόνιση. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την αναφορά του Γιανίδη, στην εισαγωγή του έργου του, σχετικά με τη βάρυνση της έκτης βαθμίδας (του Λα♭ με βάση το Ντο) και όχι της δεύτερης (του Λα♭ με βάση το Σολ). Αυτή η σύγχυση είναι και ο λόγος που στις περισσότερες περιπτώσεις οι ύμνοι που αντιστοιχούν στον Β΄ Ήχο ολοκληρώνονται στην V, με την ιδιαίτερη μάλιστα συγχορδιακή ακολουθία V-II-V που έρχεται σε αντιδιαστολή με τους κανόνες της τονικής αρμονίας:



Επιπλέον, σε ορισμένες περιπτώσεις, παρατηρείται η περιστασιακή βάρυνση της τρίτης βαθμίδας (Βου/Μι), κάτι που σχετίζεται με την ιδιαίτερη τροπική συμπεριφορά του Βου, την αναντιστοιχία της με το δυτικό συγκερασμένο σύστημα και τη διφορούμενη θεώρησή της σε αυτό το πλαίσιο (Μι/Μι♭).

Γενικά, κατά την εναρμόνιση, γίνεται εκτεταμένη χρήση των βαθμίδων I, II, IV και V. Στις πτώσεις εμφανίζονται οι τύποι IV-V, II-V, V-I και I-V. Πιο συγκεκριμένα, στις εντελείς και τελικές καταλήξεις στον Δι (Σολ), ο Γιανίδης εναρμονίζει με την V και στις ατελείς στον Βου (Μι) εναρμονίζει με την I. Με αυτόν τον τρόπο, εναρμονίζονται οι σύντομοι ύμνοι *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου, Τὸν εὐλογοῦντα και Ἀλληλούια*, που το ambitus της μελωδίας τους εκτείνεται σε ένα εξάχορδο, από τον Βου (Μι) έως τον άνω Νη (Ντο). Με παρόμοιο τρόπο γίνεται η εναρμόνιση και σε μεγαλύτερης διάρκειας μέρη της *Λειτουργίας* που ανήκουν στον Β΄ Ήχο, όπως το *Τρισάγιον* και τα *Αντίφωνα*. Σε αυτά, φανερώνεται και το διατονικό κάτω τετράχορδο του Β΄ Ήχου.

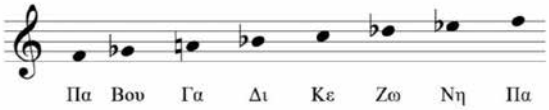
Σε ορισμένους ύμνους που ανήκουν στον Β΄ Ήχο, παρεισφρέουν, κατά την εναρμόνιση, τονικά στοιχεία. Για παράδειγμα, στο *Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαββαώθ* (της Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου) και στο *Τὸν Σταυρόν σου προσκυνοῦμεν*, πραγματοποιούνται εμβόλιμα, κατά την εναρμόνιση, πτώσεις στη Φα ελάσσονα. Ο λόγος που οδηγεί τον Γιανίδη σε αυτήν την απόφαση είναι η ύπαρξη, κατά τη μεταγραφή της μελωδίας, του Σι♭ που αντιστοιχεί στον Ζω με ύφεση. Η εμφάνιση αυτού του φθόγγου, σε συνδυασμό με την ύπαρξη του Λα♭, οδηγεί τον Γιανίδη στην απόφαση να πραγματοποιήσει μετατροπία στη Φα ελάσσονα, εκλαμβάνοντας το Λα♭ ως τρίτη βαθμίδα του νέου τονικού κέντρου. Βέβαια, η συνύπαρξη του Λα♭ με το Σι♭ και η αποχρωματικοποίηση του άνω τετραχόρδου ενδεχομένως να σχετίζεται και με τη διφορούμενη αντίληψη, στο πλαίσιο του δυτικού συγκερασμού, του μαλακού χρωματικού διαστήματος Κε-Ζω και επομένως η πτώση στη Φα ελάσσονα, με την «αναγκαστική» εμφάνιση και του Ρε♭ στην εναρμόνιση (το οποίο δεν υπάρχει στη μελωδία) να ήταν πιο εύλογο να συμβεί στη Φα μείζονα με την αναίρεση του Λα♭ (Κε).

Στο *Ἄξιόν ἐστιν,* ο Γιανίδης μεταγράφει τη μελωδία με τον Δι να αντιστοιχεί στο Μι. Ο οπλισμός που χρησιμοποιεί είναι αυτός της Λα μείζονος και, επειδή ο Κε (Φα♯) είναι μόνιμα σε ύφεση (ως Φα φυσικό), υπάρχει εσωτερικά συνεχώς αναίρεση στο Φα. Επιπλέον, ο Βου παρουσιάζεται ως Ντο♯ μόνο στην εναρμόνιση και, όταν ακολουθείται κατιούσα μελωδική κίνηση, εμφανίζεται ως φυσικός.

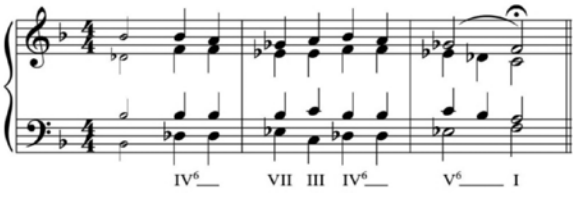
Αυτό σχετίζεται με την ιδιαίτερη τροπική συμπεριφορά αυτού του φθόγγου και τη διφορούμενη αντίληψή του στο πλαίσιο του συγκερασμένου συστήματος. Παρ' όλο που η τροπική βάση της μελωδίας είναι το Μι, ο Γιανίδης εναρμονίζει με βάση το Λα (φαινόμενο διάστασης της τροπικής βάσης). Έτσι, οι εντελείς και τελικές καταλήξεις στον Δι/Μι εναρμονίζονται με την V και οι ατελείς καταλήξεις στον Βου/Ντο♯ εναρμονίζονται με την I. Στις πτώσεις ακολουθούνται οι τύποι IV-V και I-V. Αρμονικά, το Ντο φυσικό ως κύριος φθόγγος, παρουσιάζεται στο πλαίσιο της I και της VI, με την τελευταία να εμφανίζεται μόνο στην εκδοχή όπου το Ντο είναι φυσικό. Έτσι, οι τρίφωνες συγχορδίες που προκύπτουν είναι οι ακόλουθες:

Ήχος Πλ. Β΄

Τον Πλ. Β΄ τον συναντάμε σε αρκετούς στίχους της *Δοξολογίας*. Γενικά, ο Γιανίδης, τόσο στη μεταγραφή της μελωδίας όσο και στην εναρμόνιση, τηρεί τους κανόνες της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής, τόσο ως προς τις καταλήξεις όσο και ως προς το ιδίωμα του Ήχου, που στο άνω τετράχορδο συνήθως «εργάζεται» διατονικά. Μιας και η *Δοξολογία* στο σύνολό της έχει τροπική/τονική βάση το Φα, ο Γιανίδης, στις περιπτώσεις του Πλ. Β΄, αντιστοιχεί αυτόν τον φθόγγο με τον Πα, που είναι η βάση του Πλ. Β΄. Έτσι, η κλίμακα που χρησιμοποιεί είναι η εξής:



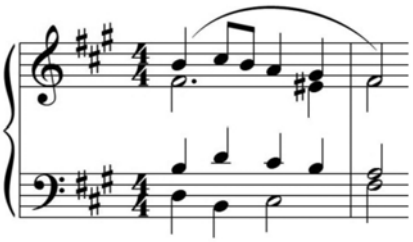
Στις ατελείς καταλήξεις στον Δι/Σι♯, πραγματοποιεί πτώση στην IV, ενώ στις εντελείς και τελικές στον Πα/Φα, στην I. Στις πρώτες κυριαρχεί το σχήμα V/IV-IV, ενώ στις δεύτερες το V-I. Η κατάληξη πολλές φορές είναι στερεοτυπική:



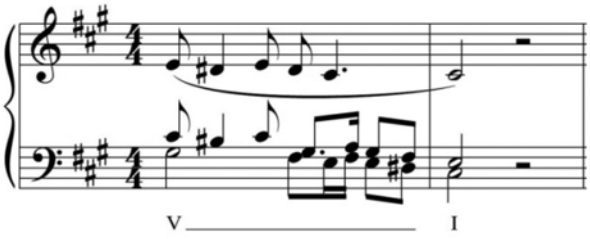
Σε αρκετές περιπτώσεις, όταν το άνω τετράχορδο στη μεταγραφή είναι χρωματικό, το κάτω είναι διατονικό και το αντίθετο, κάτι που παρατηρείται έντονα στον δέκατο τέταρτο στίχο της *Δοξολογίας*.

Ήχος Γ΄ [ήχος εναρμόνιος]

Στον Γ΄ Ήχο, και με τονική βάση το Λα, μεταγράφεται η τρίτη εκδοχή του *Ἄξιόν ἐστιν*. Η εγγύτητα της διαστηματικής συμπεριφοράς αυτού του ήχου με τον μείζονα τρόπο, λόγω της έλξης του Βου/Σολ♯ από τον Γα/Λα, οδηγεί τον Γιανίδη στην τονική εναρμόνιση του δοσμένου υλικού στη Λα μείζονα. Στις τελικές καταλήξεις (στον Γα/Λα), εναρμονίζει με την τονική και πιο σπάνια με μετατροπία στη Φα♯ ελάσσονα, επιλογή που δεν είναι τόσο αναμενόμενη με βάση την τροπική συμπεριφορά του Ήχου. Γενικά, στις εντελείς καταλήξεις στον Πα/Φα#, εναρμονίζει είτε με την VI της Λα μείζονος, είτε πραγματοποιώντας μετατροπία στη σχετική Φα♯ ελάσσονα:



Στις ατελείς καταλήξεις στον Κε/Ντο#, ο Γιανίδης εναρμονίζει με μετατροπία στη γειτονική Ντο♯ ελάσσονα. Στην επιλογή αυτή, καθοριστικό ρόλο παίζει η διατονική συμπεριφορά του Ζω. Αν και ο Ζω, σύμφωνα με την τροπική του συμπεριφορά στο πλαίσιο του Γ΄ Ήχου, βρίσκεται μόνιμα σε ύφεση (Ρε φυσικό), στις περιπτώσεις όπου γίνεται διατονικός, εκλαμβάνεται από τον Γιανίδη ως Ρε♯, κατά τη μεταγραφή της μελωδίας, και έτσι οδηγείται στη Ντο♯ ελάσσονα:



Αξίζει να αναφερθεί ότι, σε ορισμένους στίχους της Δοξολογίας, παρατηρούμε εμβόλιμα περάσματα και σε άλλους Ήχους που η χρήση τους σχετίζεται με ρητορικά στοιχεία. Για παράδειγμα, στον τέταρτο στίχο, η φράση «ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου» μεταγράφεται και εναρμονίζεται στερεοτυπικά με τους Ήχους του χρωματικού γένους, εκφράζοντας την αρνητική σημασία της λέξης «ἁμαρτίαν». Αρχικά, εναρμονίζεται στον Β΄ Ήχο με τροπική βάση το Ντο (ο Δι αντιστοιχεί στο Ντο) και, κατά την επανάληψή του στον Πλ. Β΄, με τροπική βάση το Φα (ο Πα αντιστοιχεί στο Φα).

Συμπεράσματα

Ο Ελισαίος Γιανίδης υπήρξε μια πολυσχιδής προσωπικότητα. Το επιστημολογικό του υπόβαθρο επηρέασε στον μέγιστο βαθμό τις αντιλήψεις του για την εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής. Αν και αυτοδίδακτος στην ευρωπαϊκή μουσική, κατάφερε να διαμορφώσει ένα πολύ ιδιαίτερο και προσωπικό σύστημα εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής, το οποίο βασίζεται στην κλιμακοκεντρική αντίληψή του σε σχέση με την τροπική υφή των προς εναρμόνιση μελωδιών. Κάθε μελωδία υποδεικνύει, κατά τον Γιανίδη, την εναρμόνισή της, αρκεί κάποιος να μπορέσει να αντιληφθεί τον —πολλές φορές— έναν και μοναδικό τρόπο εναρμόνισης. Στο σύστημα που ανέπτυξε, σκοπός είναι η ανάδειξη της εκάστοτε μελωδίας μέσω της εναρμόνισής της. Αυτός είναι και ο λόγος που χρησιμοποιεί τον ομοφωνικό τρόπο εναρμόνισης, με τις τρεις χαμηλότερες φωνές να είναι πλήρως «υποταγμένες» στη μελωδία. Η τροπική φύση των μελωδιών τον απασχολεί ιδιαίτερα και γι' αυτόν τον λόγο εισάγει, για κάθε Ήχο, έναν συγκεκριμένο τρόπο εναρμόνισης που ακολουθεί μια ιδιαίτερη αρμονική ακολουθία, η οποία διαφέρει σε αρκετές περιπτώσεις από τις αντίστοιχες ακολουθίες της τονικής αρμονίας. Ουσιαστικά, ο Γιανίδης διαμορφώνει ένα σύστημα τροπικής αρμονίας που έρχεται ως πρόταση στη γενικότερη συζήτηση σε σχέση με την εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής. Ωστόσο, στο σύστημά του ξεχωρίζουν ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες διαμορφώνεται μια ιδιαίτερη σχέση μεταξύ του τροπικού χαρακτήρα των μελωδιών και της εναρμόνισής τους, αφού παρατηρείται διάσταση μεταξύ της αρμονικής επιλογής και της τροπικής βάσης των μελωδιών.

Ο Παναγιώτης Νικήτας: Η θέση του στον πνευματικό βίο της Μυτιλήνης, ως ψάλτη, δάσκαλου, καταγραφέα και αρθρογράφου

Νίκος Ανδρίκος & Στέφανος Φευγαλάς

Το παρόν άρθρο αποτελεί μια πρώτη απόπειρα συστηματικής παρουσίασης της ζωής, της δράσης και του έργου του Παναγιώτη Νικήτα (Εικόνα 1), ειδικά δε όσον αφορά στον τομέα της μουσικής. Ο ίδιος υπήρξε σημαίνον πρόσωπο στη μουσική ζωή της Μυτιλήνης ως και τα μέσα της δεκαετίας του 1960, έχοντας ενεργό δράση στον χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής, της μουσικής εκπαίδευσης, καθώς και στον τομέα των μουσικών καταγραφών τραγουδιών της λεσβιακής υπαίθρου. Παράλληλα, έντονη υπήρξε η παρουσία του στον τοπικό Τύπο, όπου αρθρογραφούσε σχετικά με ανακύπτοντα ζητήματα που αφορούσαν στη μουσική επιτέλεση. Πιο συγκεκριμένα, στην παρούσα εισήγηση, μέσα από τα κείμενα του Νικήτα —με αφορμή την επέκταση της πολυφωνίας στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας— αναδεικνύεται το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο των αντιπαραθέσεων, καθώς επίσης και οι εν γένει απόψεις του αναφορικά με τη σχέση λαϊκής και εκκλησιαστικής μουσικής. Παράλληλα, επιχειρείται η ανάδειξη της δράσης του στο πλαίσιο συλλογικοτήτων και πρωτοβουλιών πολιτιστικού και εκπαιδευτικού χαρακτήρα, με απώτερο στόχο τη σκιαγράφηση του ευρύτερου πνευματικού περιβάλλοντος που συνδέεται με τον αστικό χώρο της Μυτιλήνης κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

Εικονα 1. Προσωπογραφίες Παναγιώτη Νικήτα.[1]

1 Η φωτογραφία στα αριστερά είναι από το: Κώστας Μίσσιος, *Ανθολόγιο λεσβίων ποιητών*, τ. 10, [χ.ε.], Μυτιλήνη 1998, σ. 614· η φωτογραφία στα δεξιά είναι από το: Κώστας

Βίος και δράση του Παναγιώτη Νικήτα

Ο Νικήτας γεννήθηκε το 1889 στη Μυτιλήνη και υπήρξε γιος του Γεωργίου Νικήτα[2] και της Κάντρως (Αλεξάνδρα),[3] το γένος Ζαχαριά.[4] Μεγάλωσε στη λαϊκή συνοικία Νιό Χωριό και, αφού έφθασε στην Γ΄ Γυμνασίου, εργάστηκε στο ξυλεμπορικό του μετέπειτα δημάρχου Νικολάου Πετρόπουλου.[5] Υπηρέτησε βασικά ως δημοτικός υπάλληλος, ενώ την 1η Αυγούστου 1923 ενυμφεύθη τη Βικτωρία Φουντή, με την οποία απέκτησε τις θυγατέρες Πολύμνια και Νέδα.[6] Ο Παναγιώτης Νικήτας έφυγε από τη ζωή τη «δευτέραν πρωινήν» της 8ης Σεπτεμβρίου του 1965 από ανακοπή καρδιάς[7] και μετά από πολυετή ασθένεια της οποίας «τ' αλλεπάλληλα αδόκητα ατυχήματα, τον κρατούσαν αδρανή και ανήμπορο, μπροστά στο ατέλειωτο έργο του».[8] Η εξόδιος δε ακολουθία τελέσθηκε στις 9 Σεπτεμβρίου του 1965 στις 3 μ.μ. στον Ιερό ναό Αγίου Γεωργίου.[9]

Αναφορικά με τη μουσική του πορεία και δράση, θα πρέπει να αναφερθεί πως υπήρξε μαθητής του περίφημου Δασκάλου και μελοποιού Νικολάου Παπαγεωρ-

---

Μίσσιος, «Παναγιώτης Νικήτας (1889–1965)», στο: Παναγιώτης Νικήτας, *Το λεσβιακό μηνολόγιο*, (δεύτερη έκδοση), Μυτιλήνη 2001.

2 Σύμφωνα με τον Μίσσιο, ο Νικήτας χρησιμοποιούσε το προσωνύμιο «Αμουργιώτης» λόγω της ιδιαίτερης καταγωγής του πατέρα του από την Αμοργό (βλ. Κώστας Μίσσιος, *Φιλολογικά (και πάρεργα) της Μυτιλήνης, πλην και άλλα. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τ. 6, Αστερίας, Μυτιλήνη 1996, σ. 546). Ο ίδιος ο Νικήτας αναφέρει ως προσωνύμιο του πατέρα του το «Αμοργώτης», αλλά σημειώνει ότι ο πατέρας του είναι Μυτιληνιός (βλ. *Λεσβιακά φύλλα 2*, Ιούνιος 1928, σ. 89· Παναγιώτης Νικήτας, *Το λεσβιακό μηνολόγιο. Λεσβιακά*, τ. Α΄, τεύχος Α΄, Τυπογραφείον Πασπάτη-Παράσχου, Μυτιλήνη 1953).

3 Μίσσιος, ό.π.

4 Στρατής Παρασκευαΐδης, «Παναγιώτης Νικήτας», *Λεσβιακά*, τ. Ε΄, 1966, σ. 223. Σύμφωνα με τον Λεοντή, ο Νικήτας είχε καταγωγή από τον Μανταμάδο (Δημήτριος Λεοντής, «Λέσβιοι βάρδοι της βυζαντινής μουσικής», *Λεσβιακά*, τ. Ι΄, 1987, σ. 174). Αντίθετα, σύμφωνα με τον Βαλέτα, η σχέση του Νικήτα με τον Μανταμάδο εντοπίζεται στο γεγονός ότι παντρεύτηκε εκεί (Γιώργος Βαλέτας, «Ο Μυριβήλης της Μυτιλήνης. Τα πρώτα του χρόνια και η πρώτη μεγάλη δημιουργική του περίοδος», *Νέα Εστία* 1033, 1970, σ. 912).

5 Ό.π.

6 Κώστας Μίσσιος, «Παναγιώτης Νικήτας», ό.π.

7 *Δημοκράτης*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

8 Παρασκευαΐδης, ό.π.

9 *Δημοκράτης*, 9 Σεπτεμβρίου 1965. Επικήδειους απηύθυναν, εκ μέρους της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών, ο Αθ. Παρασκευαΐδης, ο Γ. Χατζημαμώλης, εκ μέρους των Δημοτικών Υπαλλήλων, και, εκ μέρους των Ιεροψαλτών, ο Ι. Καμαριανός. Στη δε οικογένεια του εκλιπόντος απέστειλε από την Αθήνα, όπου βρισκόταν, ειδικό συλλυπητήριο τηλεγράφημα ο Μητροπολίτης Μυτιλήνης Ιάκωβος Κλεομβρότος (*Ο Ποιμήν* 9-10, έτος Λ΄, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1965, σ. 211). Τέλος, ψήφισμα με αφορμή την εκδημία του Νικήτα κατέθεσε και το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών (*Λεσβιακός Κήρυξ*, 10 Σεπτεμβρίου 1965).

γίου κατά την περίοδο της Πρωτοψαλτείας του στη Μητρόπολη Μυτιλήνης.[10] Σύμφωνα με τον Παρασκευαΐδη, ο Νικήτας συνεργάστηκε με τον Παπαγεωργίου κατά την περίοδο 1908–1912 ως δομέστιχος του Μητροπολιτικού Ναού,[11] ενώ στη συνέχεια υπηρέτησε στην Ευαγγελίστρια του Ακλειδιού μαζί με τον μετέπειτα δικαστικό, επίσης πρώην δομέστιχο της Μητρόπολης, συνομήλικο και φίλο του, Αγαθόνικο Παναγιωτίδη.[12] Από το 1916, και για 19 χρόνια, εχρημάτισε Πρωτοψάλτης της Μητροπόλεως Μυτιλήνης[13] και έπειτα του Αγίου Θεράποντος έως και το 1942,[14] οπότε τον διαδέχθηκε ο Γεώργιος Κρητικός.[15] Στις πηγές, ο Νικήτας συναντάται ως χοράρχης στον Μητροπολιτικό Ναό τη Μ. Παρασκευή του 1926,[16] στα εγκαίνια του Αγίου Θεράποντος την Κυριακή 1 Σεπτεμβρίου του 1935,[17] στη Δοξολογία που ετελέσθη στον ίδιο ναό με αφορμή την επίσκεψη του Βασιλιά Γεωργίου του Β΄ την Κυριακή 21 Φεβρουαρίου 1937,[18] στη Δοξολογία στον Μητροπολιτικό Ναό επί τη επισκέψει του Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος Χρυσοστόμου την 21η Μαΐου 1937,[19] στη μαθητική Λειτουργία του Γυμνασίου Θηλέων στον Μητροπολιτικό Ναό την 25η Νοεμβρίου (εορτή της Αγίας Αικατερίνης) 1938.[20] Ο Νικήτας ασχολήθηκε, ήδη από το 1925, με τη διδακτική διαδικασία,

10 Για τον Παπαγεωργίου, βλ. Νίκος Ανδρίκος, «Η εκκλησιαστική μουσική παραγωγή στη Λέσβο του 20ού αιώνα: Ιστορική - υφολογική προσέγγιση», *Πολυφωνία* 18, Άνοιξη 2011, σ. 127 και 128.

11 *Φόρμιγξ* 10-11-12, περίοδος Β΄, έτος Ζ΄ (Θ΄), Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1911, σ. 4.

12 Παρασκευαΐδης, ό.π. και *Φόρμιγξ* 5-6, έτος Ζ΄, 15 & 30 Σεπτεμβρίου 1911, σ. 4, όπου ο Παναγιωτίδης αναφέρεται ως «δομέστιχος» της Μητρόπολης Μυτιλήνης. Ο ίδιος, στο εν λόγω φύλλο της *Φόρμιγγος*, παρουσιάζει «Έθιμα και κάλανδα του νέου έτους εν Μυτιλήνη», παραθέτοντας και καταγραφές του Παναγιώτη Νικήτα.

13 Παρασκευαΐδης, ό.π. και *Ο Ποιμήν* 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1977, σ. 183.

14 Παρασκευαΐδης, ό.π.

15 Σχετικά με τον Κρητικό, βλ. Νίκος Ανδρίκος, «Ο Γεώργιος Κρητικός ως συνθέτης, συλλέκτης και καταγραφέας κοσμικών, αστικών και δημωδών ασμάτων», *Λεσβιακά*, τ. ΚΣΤ΄, 2020. Αν θεωρηθεί ακριβής η χρονολογία που παραδίδει ο Παρασκευαΐδης αναφορικά με το τέλος της θητείας του Νικήτα στον Άγιο Θεράποντα, τότε η πρωτοψαλτεία του Κρητικού θα πρέπει να τεθεί εντός της περιόδου από το 1942 έως τα τέλη του 1969.

16 *Ελεύθερος λόγος*, έτος 10ον, αριθ. 2856, 1 Μαΐου 1926.

17 *Ο Ποιμήν* 9, έτος Γ΄, Σεπτέμβριος 1935, σ. 226 και 230.

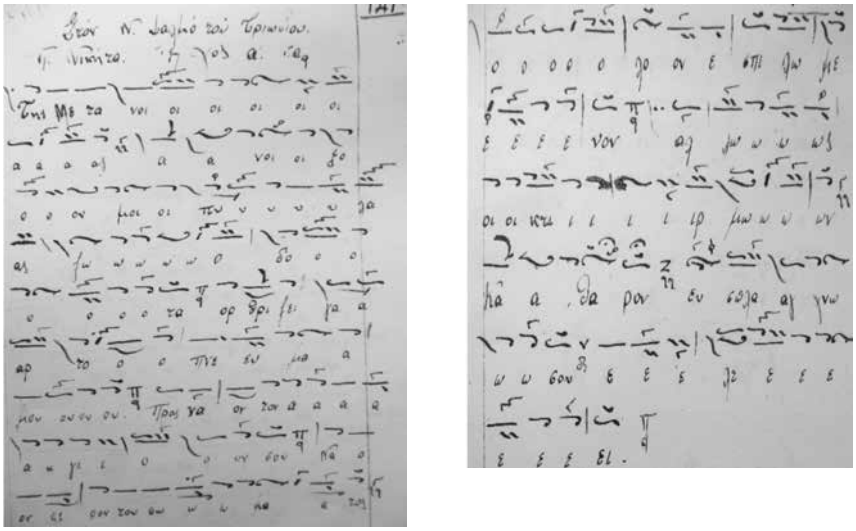
18 «Κατά την δοξολογίαν, ήτις ετελέσθη εν μέσω βαθείας κατανύξεως και εν απολύτω τάξει, οι ιεροψάλται των ιερών ναών της πόλεως έψαλον εν χορώ υπό την διεύθυνσιν του κ. Παναγ. Νικήτα μελωδικότατα τα τροπάρια "Σώσον, Κύριε, τον λαόν Σου", "Τη Υπερμάχω…" και τον υπέροχον ψαλμόν του Δαυίδ "Ο Θεός το κρίμα σου τω Βασιλεί δος…". Ο Βασιλεύς, ιστάμενος ακίνητος επί του Αρχιερατικού Θρόνου ήκουε μετά προσοχής και ευλαβείας τας γλυκυτάτας ψαλμωδίας και τους ωραίους ύμνους της Εκκλησίας μας» (*Ο Ποιμήν* 3, έτος Ε΄, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1937, σ. 35).

19 *Ο Ποιμήν* 5-6, έτος *Ε΄*, Μάιος-Ιούνιος 1937, σ. 88.

20 Ο Νικήτας, στην εν λόγω Λειτουργία, διεύθυνε «άριστα κατηρτισμένο χορό εκ μαθητριών» (*Ο Ποιμήν* 11, έτος ΣΤ΄, Νοέμβριος 1938, σ. 227).

παραδίδοντας μαθήματα μουσικής (ιστορία, μελοποιία, δημοτικά τραγούδια, εκκλησιαστικά άσματα κ.λπ.).[21] Έντονη διδακτική δραστηριότητα επέδειξε και στο πλαίσιο της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής που ιδρύθηκε το 1954 υπό την αιγίδα της Μητροπόλεως Μυτιλήνης, της οποίας υπήρξε Διευθυντής,[22] ενώ μουσική δίδαξε επίσης στο Γυμνάσιο Θηλέων και στο Διδασκαλείο.[23] Ο Μίσσιος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Νικήτας έγραψε «Διάφορες Βυζαντινές Μελωδίες»,[24] ενώ ο Καλλοναίος κάνει λόγο για ύπαρξη Βυζαντινών συνθέσεών του.[25] Πάντως, σε μια εποχή κατά την οποία η αντιγραφή συνθέσεων σε χειρόγραφα «δεφτέρια» ήταν η πλέον συνήθης πρακτική, θα ήταν απολύτως λογικό —όπως συμβαίνει σε περιπτώσεις άλλων μελοποιών της Λέσβου— αν ο Νικήτας είχε επιδείξει ευρύ μελοποιητικό έργο, ψάλτες από τον κύκλο του να είχαν ενσωματώσει δικά του μέλη στις συλλογές τους. Συνεπώς, χωρίς βέβαια να μπορεί να αποκλειστεί η ύπαρξη πρωτογενούς συνθετικού έργου του Νικήτα, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι, στο σύνολο των δεκάδων χειρόγραφων αρχειακών συλλογών που μελετήθηκαν τα τελευταία δεκαπέντε έτη από τον Νίκο Ανδρίκο, έχει εντοπιστεί μόλις μία σύνθεση αποδιδόμενη στον ίδιο. Πρόκειται για το *Δόξα-Και νυν* του Ν΄ Ψαλμού της Μεγάλης Τεσσαρακοστής σε Α΄ Ήχο και εμπεριέχεται στη χειρόγραφη συλλογή του Απόστολου Καρανικόλα (Εικόνα 2). Το μέλος αυτό αποτελεί μια εξαιρετικά πρωτότυπη και άκρως ενδιαφέρουσα συνθετική πρόταση στον ανοίκειο, σε σχέση με τις πρακτικές μελοποίησης του εν λόγω υμνογραφικού κειμένου, Α΄ Ήχο. Σε επίπεδο μορφής και τροπικής ανάπτυξης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η γενικότερη μελωδική ανάδειξη των βαθμίδων του Γα και Ζω ύφεση, παραπέμποντας έμμεσα στο φαινόμενο "Saba". Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει στην φράση «όλον εσπιλωμένον», η χρωματική πτώση Δι-Νη, κατά τα πρότυπα "Nikriz", η εν συνεχεία ανάδειξη του τονικού κέντρου του Πα και η οριστική διατονική λύση λίγο πριν την κατάληξη. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από εξαιρετικά αναλυτική χρήση της σημειογραφίας, ενώ λειτουργεί αρχετυπικά και για το αντίστοιχο *Και νυν… Της Σωτηρίας*.

21 *Ταχυδρόμος*, 28 Οκτωβρίου 1925.
22 Ανδρίκος, ό.π., σ. 60–61.
23 Μίσσιος, ό.π.
24 Στο ίδιο.
25 Μιχάλης Καλλοναίος, *Λέσβος. Το νησί της αγάπης και της αρμονίας*, Τυπογραφείον Α. Ζ. Διαλησμά, Αθήνα 1934, σ. 178.



Εικόνα 2. *Δόξα-Και νυν* του Ν΄ Ψαλμού της Μεγάλης Τεσσαρακοστής σε Α΄ Ήχο (Συλλογή Απόστολου Καρανικόλα).

Ωστόσο, προβληματισμό εγείρει η ύπαρξη της εν λόγω σύνθεσης σε ελαφρώς παραλλαγμένη/απλοποιημένη σημειογραφικά εκδοχή σε υπογεγραμμένη αυτόγραφη συλλογή του Γεωργίου Κρητικού (Αρχείο Ευστρατίου Κονιαρέλλη). Ο Κρητικός, λοιπόν, παραθέτει την αποδιδόμενη στον Νικήτα εκδοχή χωρίς να τον κατονομάζει, ενώ στη συνέχεια προσθέτει στο όλο corpus και το *Τα πλήθη* στον ίδιο Ήχο, με δική του υπογραφή.[26] Οι υποθέσεις που μπορούν να γίνουν αναφορικά με την πατρότητα του μέλους είναι πολλές, χωρίς, ωστόσο, να είναι εύκολη προς το παρόν η αποδοχή με πλήρη βεβαιότητα μιας από αυτές.

Στην πολιτιστική δραστηριότητα του Νικήτα, εντάσσεται η ενασχόλησή του με τον *Φιλοτεχνικό Όμιλο Μυτιλήνης*,[27] τον σύλλογο *Αδέλφια* (1919) και τον *Σύλλογο Ελληνικών Μουσικών Τεχνών* (1925), στους οποίους διετέλεσε και πρόεδρος,[28] όπως και η εμπλοκή του με τη Σχολή Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς

26 Ο Κρητικός έχει συνθέσει τα *Πεντηκοστάρια* του όρθρου της Μεγάλης Τεσσαρακοστής σε όλους τους Ήχους εκτός από τον βαρύ. Βλ. ενδεικτικά Αρχεία Κονιαρέλλη και Καρανικόλα.

27 *Ελεύθερος Λόγος*, 27 Αυγούστου 1927.

28 Αριστείδης Καλάργαλης, *Η «Λεσβιακή Άνοιξη». Η ανασύσταση ενός πολιτισμικού φαινομένου μέσα από την αποτύπωσή του στον Τύπο (1910–1932), διδακτορική διατριβή*, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου 2014, σ. 118· Μαρία Σταματογιαννοπούλου, «Σύλλογοι και διαπραγματεύσεις του τοπικού στη Μυτιλήνη του Μεσοπολέμου: Η ανακάλυψη της "παράδοσης"», στο: Έφη Αβδελά, Χάρης Εξερτζόγλου & Χρήστος Λυριντζής (επιμ.), *Μορφές δημόσιας συλλογικότητας στην αστική Ελλάδα του 20ού αιώνα*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2015, σ. 202.

Μητρόπολης Μυτιλήνης, στην οποία διατέλεσε και διευθυντής.[29] Είχε παρουσία στον Τύπο της Μυτιλήνης με το ψευδώνυμο «Π. Ψάλτης» και υπήρξε και αρχισυντάκτης της εφημερίδας *Σάλπιγξ*.[30]

Η αρθρογραφία του Νικήτα στον Τύπο της εποχής με επίκεντρο την εκκλησιαστική μουσική

Ο Νικήτας, με την υπογραφή «Π. Ψάλτης», δημοσίευσε, αρχικά στο περιοδικό *Τα Νιάτα* (1919–1920) και έπειτα στην εφημερίδα *Καμπάνα* (το 1923), μια σειρά από εκτενή κείμενα με τίτλο Η *Βυζαντινή Μουσική*.[31] Τα συγκεκριμένα άρθρα έχουν έντονα επιθετικό χαρακτήρα και γράφτηκαν για να κατακρίνουν και να αναχαιτίσουν συγκεκριμένη ψαλτική πρακτική, η οποία φαίνεται ότι επεκτείνεται, σε εκείνη τη φάση, στη Μυτιλήνη. Αφετηριακά, ο Νικήτας παραπέμπει στον Δημήτριο Βερναρδάκη, προβάλλοντας επιχειρήματα για την ανωτερότητα της βυζαντινής μουσικής σε σχέση με την ευρωπαϊκή: «σε έκφραση και σε αρχοντιά από χρώματα και τονικά διαστήματα, επισημαίνοντας ότι η μεν Εκκλησιαστική τυγχάνει εις άκρον πλουσία και ποικίλη, η δε Ευρωπαϊκή πενιχρά και μονοειδής».[32] Η επιχειρηματολογία του Βερναρδάκη, αναπτύχθηκε ήδη από τη δεκαετία του 1870, οπότε και εκτιμήθηκε από συγκεκριμένους κύκλους ότι το μέλλον του ελληνισμού διακυβεύεται λόγω της επέκτασης του ευρωπαϊκού πολιτισμού.[33] Ο Νικήτας, εξειδικεύοντας το επιχείρημα, γράφει ότι η αρμονία στην ευρωπαϊκή μουσική «είναι ένα ντύσιμο της γύμνιας της», συγκρίνοντας ένα ευρωπαϊκό τραγούδι χωρίς «αρμονία, όργανα και θεατρικά σκέρτσα» με ένα «κλέφτικο» τραγούδι.[34]

Το ζήτημα της εναρμόνισης της εκκλησιαστικής μουσικής εξελίχθηκε σε ένα ιδιαίτερα ακανθώδες ζήτημα.[35] Τη δεκαετία του 1910, οι υποστηρικτές της τετρά-

29 Ανδρίκος, ό.π., σ. 60–61.

30 Καλάργαλης, ό.π., σ. 65 και Μίσσιος, «Φιλολογικά», ό.π., σ. 289 και 304.

31 Ο Νικήτας συναντάται επίσης ως συντάκτης άρθρου με αφορμή διάλεξη του Νικολάου Παπαγεωργίου, η οποία πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα της Λαϊκής Σχολής και αφορούσε στη σχέση εκκλησιαστικής ποίησης και μουσικής. Ο ομιλητής μάλιστα αφού καυτηρίασε —όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά— την τάση νόθευσης του εκκλησιαστικού μέλους με την χρήση της τετραφώνου ευρωπαϊκής, παρουσίασε αδιάσειστα στοιχεία για την καταγωγή του Βυζαντινού μέλους. Έπειτα, αφού έκανε λόγο για τη δημοτική ποίηση και μουσική, απέδωσε δημοτικά τραγούδια προερχόμενα από διαφορετικά ιδιώματα (*Φόρμιγξ* 16-17-18, περ. Β΄, 29 Φεβρουαρίου, 15 & 31 Μαρτίου 1912). Επίσης, ο Κολλοναίος δημοσιεύει κείμενο του Νικήτα με το ψευδώνυμο «Π. Ψάλτης», υπό τον τίτλο: *Η Λεσβιακή μουσική: Γεώργιος ο Λέσβιος* (Καλλοναίος, ό.π., σ. 178–182).

32 *Καμπάνα*, 6 Νοεμβρίου 1923 και 20 Νοεμβρίου 1923.

33 Merih Erol, "The 'Musical Question' and the Educated Elite of Greek Orthodox Society in Late Nineteenth-Century Constantinople", *Journal of Modern Greek Studies* 32, 2014, σ. 148.

34 *Καμπάνα*, 27 Νοεμβρίου 1923.

35 Για το ζήτημα αυτό, και ειδικά αναφορικά με τον τρόπο που παρουσιάζεται μέσα από

φωνης αρμονίας συνεχίζουν να εισχωρούν σταδιακά στους ναούς, προωθώντας, επί της ουσίας, μια νέου τύπου σχέση της μουσικής με τη λατρεία. Οι «υπερασπιστές της παράδοσης» και «πολέμιοι των εισβολέων-τετραφωνιστών» συνεχίζουν τις δημόσιες παρεμβάσεις τους και προσπαθούν οργανωμένα να ισχυροποιήσουν τις πιέσεις για ένα ζήτημα στο οποίο επίσημα η Εκκλησία δεν είχε πάρει θέση.[36] Ο Νικήτας κατακρίνει τις προσπάθειες για την εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής και υποστηρίζει ότι γίνεται οργανωμένη προσπάθεια να συγκροτηθεί «καινούριο Εθνικό σύστημα».[37] Σημειώνει ότι η βυζαντινή μουσική κινδυνεύει από «τον μαϊμουδισμό για κάθε ξένη τέχνη», διαπομπεύεται και διακωμωδείται (π.χ. στον κινηματογράφο) από άσχετους ανθρώπους,[38] ενώ επισημαίνει ότι η πρακτική αυτή έχει επεκταθεί και στη μουσική της Μυτιλήνης από συγκεκριμένα πρόσωπα, χωρίς όμως να τα κατονομάζει:

> Είχαμε έναν Σακελαρίδη στην Αθήνα. Τώρα βρήκαμε κι' άλλον στις επαρχίες. Έχουμε και δω. Και όλοι τους καραγκιόζηδες, κολλήσανε στα ψεύτικα στασίδια και κοροϊδεύουνε τα ιερά, […] με μουσικές που ούτε στις θεατρικές επιθεωρήσεις δεν αρμόζουνε.[39] […] έχουμε κ' εδώ Σακελλαρίδηκες μουσικές κι ακόμα πιο χειρότερες. Αρπούνε δυο φωνές κάτου από μια μουσική γραμμή και γένηκε γιαμιάς η διφωνία. Κ ύστερα σου λένε νάτητνα κ' η αρμονία, που τόσο δύσκολη μας τη λένε οι Εβρωπαίοι. […] Νομίζουνε πως […] η αρμονία, τόσο έφκολη είναι και πως απαράλλαχτη αρμονία έχουνε κ' οι Εβρωπαίοι στις Εκκλησίες τους. Αλλοίμονο.[40]

Το πρόσωπο που αναφέρει, δηλαδή ο Ιωάννης Σακελλαρίδης, αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους μουσικούς που προώθησαν την πολυφωνία στην εκ-

---

τον Τύπο της εποχής, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησης 1901–1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σ. 31–95 και 235–249.

36 Γιάννη Φιλόπουλος, *Εισαγωγή στην ελληνική εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική*, Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ. 151–156.

37 *Καμπάνα*, 27 Νοεμβρίου 1923.

38 *Καμπάνα*, 6 Νοεμβρίου 1923. Αντίστοιχα επιχειρήματα θα αναπτύξει και ο Στράτης Μυριβήλης σε αντίστοιχη επί του θέματος διάλεξή του το 1953 στον «Σύλλογο φίλων της Βυζαντινής Μουσικής». (βλ. *Ο Ποιμήν* 3-4, έτος ΙΗ΄, Μάρτιος-Απρίλιος 1953, σ. 72, όπου και αναδημοσίευση αποσπασμάτων της διάλεξης του Μυριβήλη). Το γεγονός της επανεκκίνησης του θέματος της εισαγωγής της πολυφωνίας στη λατρεία, εκ μέρους του επίσημου περιοδικού της Μητροπόλεως Μυτιλήνης, καταρχάς μαρτυρά την ύπαρξη του όλου ζητήματος στον χώρο της επιτέλεσης. Σε δεύτερο δε επίπεδο, η αντιρρητική χρήση των απόψεων του Μυριβήλη εκ μέρους της Μητροπόλεως, προδίδει την εν γένει επί του θέματος τοποθέτησή της.

39 *Καμπάνα*, 6 Νοεμβρίου 1923.

40 *Καμπάνα*, 20 Νοεμβρίου 1923.

κλησιαστική μουσική. Έδρασε στην Αθήνα, ήταν μελοποιός, ψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος, και βρέθηκε στο επίκεντρο της αντιπαράθεσης για το παραπάνω ζήτημα.[41] Σύμφωνα με τον Φιλόπουλο, ένας λόγος που η πρακτική του είχε μεγάλη επιτυχία ήταν ότι διατηρούσε τις εκκλησιαστικές μελωδίες, απαλλάσσοντάς τες από «άσκοπα τερετίσματα και πολλές φορές αφόρητο ανατολισμό», αφήνοντας ταυτόχρονα τη δυνατότητα στο εκκλησίασμα να συμμετέχει ενεργά, είτε τραγουδώντας την πρώτη φωνή, είτε κάποια άλλη (παράλληλες τρίτες ή έκτες).[42] Ανάμεσα στις προϋποθέσεις για την επέκταση αυτής της πρακτικής ήταν και η διάδοση του ευρωπαϊκού ρεπερτορίου και της ευρωπαϊκής μουσικής παιδείας,[43] κάτι το οποίο έχει ήδη συμβεί στη Μυτιλήνη, σε έναν βαθμό, εκείνη την περίοδο.

Το ζήτημα αυτό δεν φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερα τον τοπικό Τύπο, ωστόσο, υπάρχουν ορισμένες αναφορές για αυτήν την πρακτική στη Μυτιλήνη. Για παράδειγμα, με αφορμή την Ακολουθία του Νυμφίου στον Ναό του Αγίου Συμεών το 1913, γίνεται θετική κριτική στην πρακτική που ακολουθήθηκε («οι δύο άριστα κατηρτισμένοι χοροί υπό τους κ.κ. Αντ. Καλαματιανόν και Ιγν. Ευστρατιάδην ψάλλουσιν εν τετραφωνία τα διάφορα τροπάρια») και επισημαίνεται η λειτουργικότητά της («Το τροπάριον της Κασσιανής ψαλλόμενον ούτω εμμελώς προκαλεί ρίγη συγκινήσεως»).[44] Από τα δημοσιεύματα φαίνεται ότι η πρακτική αυτή προϋπάρχει στη Μυτιλήνη, όμως, σε εκείνη τη φάση, είναι τόσο δημοφιλής, ώστε να προβάλλεται ως τρόπος προσέλκυσης των πιστών στις εκκλησίες.[45] Επίσης, ο Νικήτας καταφέρεται με τέτοια ένταση εναντίον αυτής της ψαλτικής πρακτικής, ώστε σχηματίζεται η εικόνα ότι έχει επεκταθεί σε αρκετούς ναούς της Μυτιλήνης:

> Μα οι μουσικολογιώτατοι ψαλτάδες μας δεν θέλουν να το καταλάβουν πως καμμιά σκέση δεν έχουν οι καντάδες τους, με τη ξένη την αρμονία. Τη μεγάλη τη βδομάδα να πάτε στις εκκλησιές που κάνουν αρμονίες, και να δήτε ρεζιλίκια. […] Το ξέρουμε πως είναι μόδα τώρα […].[…] τον κατήφορο αφτό, τον πέρνουνε κείνοι, που δεν έχουνε ιδέα από Βυζαντινή μουσική και που ο λάρυγγάς τους ο ξυλένιος, δεν έχει τη δύναμη και τη λιγεράδα, να τραγουδήσει την πλούσια, τη θεόσταλτη τη μουσική μας.[46]

41 Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*, Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, Αθήνα 1890, σ. 472–488· Φιλόπουλος, ό.π., σ. 109–110.

42 Στο ίδιο, σ. 113.

43 Στο ίδιο.

44 *Λαϊκός αγών*, 10 Απριλίου 1913.

45 *Λαϊκός αγών*, 10 Απριλίου 1913.

46 *Καμπάνα*, 20 Νοεμβρίου 1923.

Σύμφωνα με τον Νικήτα, ο λανθασμένος αυτός υφολογικός —και όχι μόνο— μουσικός προσανατολισμός είναι αποτέλεσμα της «κανταδόρικης μόδας». Για την επέκτασή της, καταλογίζει ευθύνες στους επιτρόπους, τους χοράρχες και τους ιεροψάλτες, τους οποίους κατηγορεί τόσο για άγνοια σχετικά με τη βυζαντινή μουσική, όσο και για αδύναμη φωνητική τεχνική.[47] Για τον λόγο αυτό, ο Νικήτας προσπαθεί να αποκαταστήσει τη χρήση του όρου «αρμονία» («Έτσι την καταλαβαίνανε οι αρχαίοι την αρμονία, κ' έτσι τη θέλει κ' η Βυζ. Μουσική»)[48] σε σχέση με την «ξένη την αρμονία», που εννοείται η «ετεροφωνία, πολυφωνία, ή συμφωνία».[49] Αντίθετα, οι υποστηρικτές της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής ισχυρίζονταν ότι η πρακτική αυτή συνέβαλε καθοριστικά στο «ξεκαθάρισμα των βυζαντινών μελωδιών από τους ρύπους «της αρρυθμίας και εκμελείας», τους οποίους συσσώρευσε η μακραίωνη δουλεία στον Τούρκο κατακτητή.[50]

Η αναφορά της εκκλησιαστικής μουσικής της Λέσβου στο τοπικό ιδίωμα της Σμύρνης είναι ανιχνεύσιμη ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα.[51] Ψάλτες και δάσκαλοι με καταγωγή από τη Λέσβο θα δραστηριοποιηθούν δυναμικά στο περιβάλλον της Σμύρνης, ανήκοντας σε ένα ευρύ δίκτυο με κεντρικό «κόμβο» τον Νικόλαο Σμύρνης.[52] Σε επιτελεστικό δε επίπεδο, στη Μυτιλήνη, τα έργα των Σμυρνιών συνθετών κάλυπταν μεγάλο μέρος του εν χρήση ρεπερτορίου έως και πρόσφατα.[53] Επίσης, σε επίπεδο τόσο πρωτογενούς συνθετικής δημιουργίας όσο και ερμηνευτικού-υφολογικού προσανατολισμού, οι αναγωγές προς το περιβάλλον της «Σχολής της Σμύρνης» είναι παραπάνω από πασιφανείς. Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία, αναφορικά με το θέμα που εξετάζεται, είναι η γενικότερη ανοχή στην εκδυτικοποίηση της εκκλησιαστικής μουσικής στη Σμύρνη. Πιο συγκεκριμένα,

47 *Καμπάνα*, 20 Νοεμβρίου 1923.

48 Δηλαδή, «δυό φωνές μαζί, σε μια συνηχητική γραμμή από δυό οχτάβες, την απάνου και την κάτου οχτάβα. Την απάνου πέρνανε οι ψηλόφωνοι και την κάτου οι βαθύφωνοι» (*Καμπάνα*, 20 Νοεμβρίου 1923).

49 *Καμπάνα*, 20 Νοεμβρίου 1923.

50 Φιλόπουλος, ό.π., σ. 114.

51 Νίκος Ανδρίκος, «Η εκκλησιαστική μουσική παραγωγή στη Λέσβο», ό.π., σ. 125.

52 Στο ίδιο, σ. 126 και Νίκος Ανδρίκος, *Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800–1922)*, Β΄ έκδοση (εμπλουτισμένη), Τόπος, Αθήνα 2015, σ. 111 και 112. Επίσης, σε δεύτερη φάση, ψάλτες από τη Μυτιλήνη θα μαθητεύσουν σε δασκάλους προερχόμενους από το περιβάλλον του Μισαήλ Μισαηλίδη. Χαρακτηριστική η περίπτωση του Πρωτοψάλτη Μητροπόλεως Μηθύμνης Κωνσταντίνου Παπαδόπουλου, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Ηρακλή Βεντούρα στη Σμύρνη (συνέντευξη με τον Δημήτριο Παπαδόπουλο τον Ιούλιο 2004).

53 Κάτι τέτοιο είναι ανιχνεύσιμο στις χειρόγραφες συλλογές ντόπιων ψαλτών, όπου, για λόγους χρηστικούς κατά την επιτέλεση, αντιγράφεται μεγάλο μέρος συνθέσεων του Νικολάου και του Μισαηλίδη, όπως *Χερουβικά*, *Δοξαστικά*, *Άξιον εστίν*, *Δοξολογίες*, κ.ά., από τις αντίστοιχες έντυπες εκδόσεις. Η χρήση σμυρναίικου ρεπερτορίου από τους ψάλτες της Λέσβου τεκμαίρεται επίσης από τις πληροφορίες τις οποίες δίνουν ψάλτες της περιοχής στο πλαίσιο δεκαπενταετούς και πλέον επιτόπιας εθνογραφικής έρευνας μέσω συνεντεύξεων και καταγραφών αρχειακού υλικού από τον Νίκο Ανδρίκο.

ο ίδιος ο Μισαηλίδης, καταφεύγοντας στην αρχαιοελληνική σκέψη, αναφέρεται στο «Όλον» της μουσικής, αποφεύγοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, οποιοδήποτε άτεγκτο δυιστικό μοντέλο.[54] Γεγονός, πάντως, είναι ότι, στις αρχές του 20ού αιώνα, η δυτικότροπη εκτελεστική πρακτική φαίνεται να έχει εδραιωθεί στη Σμύρνη, καθώς πολυφωνικές χορωδίες, υπό τη διεύθυνση επιφανών δασκάλων, ψάλλουν κατά το σύστημα είτε του Σακελλαρίδη είτε του Χαβιαρά.[55] Κάτι τέτοιο, ιδεολογικά αλλά και πολιτισμικά, έρχεται να συσταθεί με την ευρύτερη διάθεση προοδευτισμού και χειραφέτησης της Σμύρνης από τα Αυτοκρατοριοκεντρικά πρότυπα, με αποτέλεσμα τον εμφανή προσανατολισμό της, σε κάθε επίπεδο του κοινωνικού βίου και της έκφρασης, προς την Ευρώπη.[56]

Η εν γένει λοιπόν υφολογική και αισθητική αναφορά των ψαλτών της Λέσβου προς το περιβάλλον της Σμύρνης ενθάρρυνε τη διείσδυση του ευρωπαϊκού μέλους στη λατρεία. Άλλωστε, συνθέσεις πολυφωνικού χαρακτήρα και δυτικότροπου ύφους εντοπίζονται συχνά σε προερχόμενες από ντόπιους ψάλτες χειρόγραφες συλλογές, ενώ ρεπερτόριο και αντίστοιχες πρακτικές ανιχνεύονται και σε ζωντανές εκτελέσεις των Μιχαήλ Καρύκα και Δημητρίου Κυπραίου —μέσα δεκαετίας του '50— από τον Μητροπολιτικό Ναό.[57] Εκτός, όμως, από την ενσωμάτωση δυτικότροπου ρεπερτορίου και αντίστοιχων πρακτικών εκ μέρους των ψαλτών τη Μυτιλήνης, από νωρίς τεκμαίρεται η εκτέλεση της Λειτουργίας από την ανδρική πολυφωνική «Χορωδία Μυτιλήνης».[58] Η εν λόγω χορωδία έψαλε, επί σειρά δεκαετιών, από τον γυναικωνίτη του Μητροπολιτικού Ναού τη δεύτερη Λειτουργία των Κυριακών,[59] υπό τη διεύθυνση του Νίκου Μυρογιάννη, με μέλη των Ιωάννου Σακελλαρίδη και Θεμιστοκλέους Πολυκράτη.[60] Ο Νικήτας, ωστόσο, μαζί με τον

54 Ανδρίκος, ό.π., σ. 127–134. Άλλωστε, ο Μισαηλίδης είχε συνθέσει τετράφωνα *Λειτουργικά*, καθώς και αντίστοιχα δυτικότροπα εξωλατρευτικά μέλη. Στο ίδιο, σ. 250–255.

55 Στο ίδιο, σ. 119–120.

56 Στο ίδιο.

57 Αρχείο Πολύδωρου Αμπατζή και Γεωργίου Σωτηρίου.

58 Για παράδειγμα, η «Χορωδία Μυτιλήνης», στις 16 Ιουλίου 1933, Κυριακή των Αγίων Πατέρων, «έψαλε μετά πολλής της επιτυχίας την λειτουργίαν του Lambelet» στον Μητροπολιτικό Ναό, «υπό την διεύθυνσιν του κ. Σκέντερ». Τη Λειτουργία «παρηκολούθησε πλήθος κόσμου και ιδία εκ της τάξεως των διανοουμένων» (*Ο Ποιμήν* 8, έτος *Α΄*, Αύγουστος 1933, σ. 165 και 190).

59 Η δεύτερη Λειτουργία στη Μητρόπολη καθιερώθηκε από την πρώτη Κυριακή του Νοεμβρίου του 1936, όπου αρχικά έψαλε «η χορωδία του ναού» (*Ο Ποιμήν* 12, *έτος Δ΄*, Δεκέμβριος 1936, σ. 260).

60 Η «Χορωδία Μυτιλήνης», υπό τη διεύθυνση του Μυρογιάννη, εντοπίζεται στις πηγές με αφορμή την παρουσία της σε λειτουργίες, καθώς ψάλλει «*τη αδεία του Σεβασμ. Μητροπολίτου*» εκ περιτροπής κάθε Κυριακή σε διαφορετικούς ναούς της πόλης (*Ο Ποιμήν* 2, έτος ΚΔ΄, Φεβρουάριος 1959, σ. 69· *Ο Ποιμήν* 3, *έτος ΚΔ΄*, Μάρτιος 1959, σ. 109). Επίσης, η Χορωδία έψαλλε στην επιμνημόσυνο δέηση για τον Ουγγροβλαχίας Ιγνάτιο που τελέσθηκε στον Άγιο Θεράποντα στις 21 Μαρτίου του 1965 παρουσία του Βασιλιά Κωνσταντίνου. Ο Βασιλιάς μάλιστα, «εξέφρασε διά του Σεβ. Μητροπολίτου την ευαρέσκειαν αυτού προς τα μέλη της Χορωδίας» (*Ο Ποιμήν* 4, έτος *Λ΄*, Απρίλιος

διάδοχό του στην Πρωτοψαλτεία του Αγίου Θεράποντος, Γεώργιο Κρητικό,[61] φαίνεται να αντιστάθηκαν σθεναρά στην όλη διαδικασία, τόσο με τη μη ενσωμάτωση δυτικότροπων έργων στο ρεπερτόριό τους, όσο και μέσω της μη χρήσης παράλληλων φωνών από τα μέλη των χορών των οποίων διηύθυναν.[62] Παρ' όλα αυτά, η εισαγωγή της πολυφωνικής πρακτικής στη λατρεία αποκτά τέτοια ευρύτητα, σε σημείο που να εγείρει αντιδράσεις και από την ίδια τη Μητρόπολη, μεταξύ άλλων και μέσω ειδικών επιστολών.[63] Αναμφίβολα, η χρήση της δυτικότροπης μουσικής στη λατρευτική επιτέλεση ακολουθεί τις διαθέσεις και τις αισθητικές προτιμήσεις της αστικής «ελίτ» της Μυτιλήνης, η οποία προσανατολίζεται σε δυτικά πρότυπα αναφοράς, σε επίπεδο μουσικής εκπαίδευσης αλλά και διασκέδασης.[64] Κάτι τέτοιο τεκμηριώνεται τόσο από την εκτεταμένη χρήση δυτικών οργάνων, σε επίπεδο επιτέλεσης, όσο και από την ευρύτατη λειτουργική ενσωμάτωση δυτικότροπων κομματιών —διαφορετικών τύπων και ετερόκλητης προέλευσης— στο ρεπερτοριακό corpus της περιοχής.[65]

1965, σ. 96 και 118).

61 Ανδρίκος, «Η εκκλησιαστική μουσική παραγωγή στη Λέσβο», ό.π., σ. 129 και 130 και Ανδρίκος, «Ο Γεώργιος Κρητικός», ό.π.

62 Συνεντεύξεις με τους μαθητές του Κρητικού Νικόλαο Χατζημανώλη (Αύγουστος 2004), Ευστράτιο Κονιαρέλλη (Αύγουστος 2004) και Δημήτριο Τσακύρη (Ιούλιος 2017).

63 Για παράδειγμα, εντύπωση προκαλεί η κοινοποιηθείσα επιστολή σε όλους του Ναούς της «Μητροπόλεως […] ίνα λάβωσι γνώσιν πάντες οι Εφημέριοι και οι Ιεροψάλται της καθ' ημάς Θεοσώστου Επαρχίας προς γνώσιν αυτών και συμμόρφωσιν». Στο πλαίσιο της εν λόγω επιστολής (16η Σεπτεμβρίου 1961, αρ. Πρωτ. 1993), γίνεται αυστηρά σύσταση στον Εφημέριο και στους Ιεροψάλτες του Ιερού Ναού Εισοδίων της Θεοτόκου Θερμής —στους οποίους απευθύνεται η συνταχθείσα από τον Μητροπολίτη επιστολή— μετά από καταγγελία ξένων προσκυνητών περί ψαλμώδησης εκ μέρους των Ιεροψαλτών του ναού τετράφωνων μελών, υπό την ανοχή του εφημερίου. Η επιστολή, στη συνέχεια, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «[…] πολλάκις επιστήσαμεν την προσοχήν των Αιδεσιμ. Εφημερίων και των Ιεροψαλτών επί της ανάγκης όπως παραμείνωσιν ανεπηρέαστοι από την ξένην προς την Ορθόδοξον Ανατολικήν Εκκλησίαν Ευρωπαϊκήν Μουσικήν, και καλλιεργούσι τουναντίον μετά αφοσιώσεως το Βυζαντινόν μέλος […]. Κατόπιν της παρατηρηθείσης παραβάσεως, εφιστώμεν εκ νέου την προσοχήν υμών επί ποινής αργίας του Εφημερίου και απολύσεως των Ιεροψαλτών εκείνων οίτινες θα θελήσωσι εις το μέλλον να ψάλλωσι ευρωπαϊκά μέλη, τετραφωνίας και άλλα ξένα προς την Βυζαντινήν Μουσικήν της Εκκλησίας μέλη» (Αρχείο Ι. Μ. Μυτιλήνης).

64 Ανδρίκος, «Η εκκλησιαστική μουσική παραγωγή στη Λέσβο», ό.π., σ. 134· Νίκος Διονυσόπουλος, *Τραγούδια και σκοποί της Λέσβου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Επιτροπή Ερευνών Πανεπιστημίου Αιγαίου, Ηράκλειο 1997, σ. 22–6 και Δημήτρης Παπαγεωργίου, «Οι μουσικές πρακτικές», στο: Σωτήρης Χτούρης (επιμ.), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος–20ός αι.),* Πανεπιστήμιο Αιγαίου - Υπουργείο Αιγαίου - Εξάντας, Αθήνα 2000, σ. 136–144.

65 Athanasios Trikoupis, *Western Music in Hellenic Communities. Musicians and Institutions,* National and Kapodistrian University of Athens, Αθήνα 2015, σ. 138· Παπαγεωργίου, στο ίδιο.

Η συζήτηση αυτή ουσιαστικά αφορά σε ένα μεγαλύτερο ζήτημα, το οποίο ξεφεύγει από τα αισθητικά και λειτουργικά πλαίσια, θέτοντας ευρύτερα πολιτισμικά ζητήματα, σχετικά με τη διαχείριση του ιστορικού παρελθόντος και τον προσανατολισμό του χαρακτήρα της επιθυμητής «εθνικής ταυτότητας» που διαμορφώνεται εκείνη την περίοδο. Ήδη, τις προηγούμενες δεκαετίες, στην προσπάθεια για προσδιορισμό της νεοελληνικής ταυτότητας, αξιοποιήθηκαν, ως επιχειρήματα, από μερίδα της ελληνικής ιστοριογραφίας, διάφορες εκφάνσεις του πολιτισμού, κυρίως για την ενίσχυση της σύλληψης της «ελληνικής ιστορικής συνέχειας».[66] Στο πλαίσιο της ιδεολογικο-πολιτικής στήριξης των διεκδικήσεων της σχετικής γεωπολιτιστικής κληρονομιάς, οι εκπρόσωποι της εθνικής ιστοριογραφίας προσανατολίστηκαν στην αποκατάσταση του Βυζαντίου.[67] Ταυτόχρονα, μέσω της διαμόρφωσης των κατάλληλων συμβολικών συστημάτων, προχώρησε και η αξιοποίηση των σχετικών πνευματικών προϊόντων του βυζαντινού πολιτισμού.[68]

Στο ζήτημα αυτό, και συγκεκριμένα στον προσδιορισμό του «ελληνικού πολιτισμού» σε σχέση με τον πολιτισμό της Δύσης και της Ανατολής, τοποθετείται και ο Νικήτας. Το κύριο ερώτημα που θέτει είναι το ποια θα πρέπει να θεωρηθεί ως «ελληνική μουσική». Ξεκινάει από την αφετηρία ότι «πρώτο το δικό μας το Έθνος τραγούδησε και καλλιέργησε τις καλές τέχνες».[69] Η θέση αυτή δεν χρειάζεται τεκμηρίωση, αφού δηλώνεται ότι «έχει αποδειχτεί πια ιστορικά αλλά και ως τα σήμερα όλος ο ντουνιάς το ξέρει και το διαλαλεί».[70] Στη συνέχεια, αξιοποιεί το επιχείρημα της σύνδεσης με την αρχαία ελληνική μουσική, ένα επιχείρημα διαδεδομένο ήδη από πολύ νωρίτερα, το οποίο αναζωπυρωνόταν από τη δεκαετία του 1870 και ύστερα, σε αντιστοιχία με τις σχετικές αντιπαραθέσεις.[71] Έτσι, υποστηρίζεται ότι η εκκλησιαστική μουσική έχει κληρονομηθεί «απαράλλαχτη» από την αρχαία ελληνική υμνολογία, εξαιτίας, μάλιστα, των ειδικών συνθηκών της οθωμανικής κυριαρχίας. Ως πρώτο επιχείρημα, δηλαδή, αξιοποιείται η απευθείας

66 Νίκος Ρωτζόκος, «Η νεοελληνική εθνική ιδεολογία και η εθνική ιστοριογραφία», στο: *Εισαγωγή στον ελληνικό πολιτισμό,* τ. Γ΄, *Νεότερη και σύγχρονη ελληνική ιστορία,* Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 1999, σ. 220–221

67 Γιάννης Κουμπουρλής, «Ο "Σπυρίδων Ζαμπέλιος" του Νίκου Σβορώνου και ο ελληνικός ιστορισμός», Νέα Εστία 170, 2011, σ. 906· Γιάννης Κουμπουρλής, *Οι ιστοριογραφικές οφειλές των Σπ. Ζαμπέλιου και Κ. Παπαρρηγόπουλου. Η συμβολή Ελλήνων και ξένων λογίων στη διαμόρφωση του τρισήμου σχήματος του ελληνικού ιστορισμού (1781–1846),* ΙΙΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 2012, σ. 527 και 551–553.

68 Έφη Γαζή, «Μια ρομαντική ιστορική επιστήμη: Η περίπτωση του Σπυρίδωνος Π. Λάμπρου (1851–1919)», στο: Πασχάλης. Μ. Κιτρομηλίδης και Τριαντάφυλλος Ε. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833–2002. Δ΄ Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας: Πρακτικά, Τ.Α΄*, ΙΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 2004, σ. 205–206· Κουμπουρλής, *Οι ιστοριογραφικές οφειλές*, ό.π., σ. 546–547.

69 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.

70 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.

71 Erol, ό.π., σ. 145–146.

σύνδεση με την αρχαία ελληνική μουσική λόγω της αδιάρρηκτης συνέχειας και των αμετάβλητων φαινομένων:

> Και ρωτούνε μερικοί γιατί να μείνει στάσιμη. Μα στα χρόνια της σκλαβιάς, ο δούλος δεν έβρισκε καιρό, ούτε το θάρρος είχε και τη δύναμη να δουλέψει τη μουσική του. Είχε κουράγιο πια κι' όρεξη, να τραγουδήσει, να μελοποιήσει, τη στιγμή που η Ρωμιοσύνη απροστάτευτη περνούσε απ' το λεπίδι του Τούρκου καταχτητή; Δε μπορούσε, παρά να θυμηθεί τον ψαλμό του Δαβίδ […].[72]

Ο Νικήτας αξιοποιεί ως δεύτερο κύριο επιχείρημα το υλικό του λαϊκού παρόντος. Ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα, είχαν γίνει προσπάθειες, για ιδεολογικοπολιτικούς λόγους, να συνδεθεί το δημοτικό τραγούδι με τη βυζαντινή περίοδο και τον βυζαντινό πολιτισμό. Με αυτόν τον προσανατολισμό, άλλωστε, οι έλληνες λόγιοι προσέγγισαν τον νεοελληνικό λαϊκό πολιτισμό και επιδίωξαν να αναζητήσουν τα ψήγματα του ένδοξου παρελθόντος τους.[73] Ο Νικήτας, παρ' όλο που ξεκαθαρίζει ότι υποστηρίζει τον σαφή διαχωρισμό της θρησκευτικής από τη λαϊκή μουσική («ποτές η μία δεν ανακατωνότανε στη δουλειά της άλλης. Αδελφές κ' οι δυο, είχανε η καθεμιά τους νόμους και τα σύνορά τους»),[74] επισημαίνει ότι είχαν αντίστοιχη ιστορική πορεία. Μάλιστα, θεωρεί ότι συνιστούν δύο αυτόνομα και παράλληλα συστήματα («κάθε ρωμέικο σύστημα»), τα οποία συναποτελούν τη «μουσική της Ρωμιοσύνης».[75] Έτσι, αξιοποιεί τα μουσικολαογραφικά ευρήματα της εποχής του, και συγκεκριμένα το ύφος της προφορικής μουσικής παράδοσης, ως επιχείρημα για τον προσδιορισμό του επιθυμητού ύφους της εκκλησιαστικής μουσικής:

> Μ' αυτήνα μοιρολόγησε το Έθνος ολάκαιρους αιώνες, ίσαμε τη λεφτεριά που του δώσανε του Πίνδου οι κλέφτες και του Ολύμπου, με το τραγούδι στο στόμα και με την ίδια μουσική, που ως τα σήμερα βαστιέται, ζητώντας τώρα προστασία η λευτερώτρα μουσική απ τους λεφτερωμένους. […] Ακούτε το λαό, πως τραγουδά στο δρόμο, στο σπίτι, στην παρέα. Έτσι κι' ο ψάλτης ψέλνει στην Εκκλησιά, με περισσότερο σεβασμό, με κατάνυξη, με παρακάλιο. Απαράλλαχτη η μουσική. Ρωμέικη παντού. Ακούστε τον ψάλτη, ακούστε και τον τραγουδιστή. Το ίδιο το ύφος και στους δυο. Σα δεν πιστέβετε πως

72 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.

73 Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική Ανάλυση*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2007, σ. 25.

74 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.

75 *Καμπάνα*, 27 Νοεμβρίου 1923.

> της Εκκλησιάς η μουσική είναι δική μας, είναι Ρωμέικη, ακούστε το τραγούδι του λαού και πιστέψτε το.[76]

Ως συμπληρωματικό επιχείρημα αξιοποιείται η άποψη των ευρωπαίων μουσικών, οι οποίοι —κατά τον Νικήτα— προσδιορίζουν σωστά την «ελληνική μουσική».[77] Από την άλλη πλευρά, αναφέρει ότι συγκεκριμένοι αυτοαποκαλούμενοι «δημοτικιστές», ως πρακτική «ωφέλιμου νεωτερισμού», ωθούν «να πετάξουμε τη δική μας μουσικής και ναγκαλιάσουμε την Εβρωπέικη».[78] Έτσι, οι Ευρωπαίοι θεωρούν τη μονοφωνική μουσική ελληνική, ενώ οι Αθηναίοι νεωτεριστές μουσουργοί, τη θεωρούν τούρκικη:

> Ελληνική μουσική τη νοματίζει ο ξένος μουσουργός. Εμείς ντρεπόμαστε να την πούμε δική μας. Δική μας λέμε κείνην που σκαρώνουν οι μουσουργοί της Αθήνας, με νότες της Εβρωπ. Μουσικής. Και Ανατολίτισσα, Τούρκισσα, λέμε τη μουσική της Ρωμιοσύνης.[79]

Τέλος, χρειάζεται να επισημανθεί ότι, παρά την ουσιαστική επαφή του αρθρογράφου με τον πλούτο της λαϊκής μουσικής της λεσβιακής υπαίθρου και το σημαντικό του μουσικολαογραφικό έργο που απλώνεται σε όλο το νησί, ο Νικήτας επιλέγει να μην αντλήσει επιχειρήματα από αυτό. Σε όλες τις σχετικές αναφορές σε «Ρωμιό», «Ρωμιούς», «ρωμιό λαό», «Ρωμιοσύνη» κ.λπ., τα επιχειρήματα αντλούνται από το «κλέφτικο»,[80] αφού εκεί αποδίδεται και η «λεφτεριά που του δώσανε του Πίνδου οι κλέφτες και του Ολύμπου».[81] Φαίνεται, λοιπόν, ότι η ίδια η νοητική κατηγορία του «δημοτικού τραγουδιού», που προέκυψε ως αποτέλεσμα της καταγραφής του και του περάσματός του στη γραπτή παράδοση σε συγκεκριμένη ιστορική φάση, αντλεί το υλικό της από ορισμένες μόνο γεωγραφικές περιοχές. Στις περιοχές αυτές, δεν περιλαμβάνεται η Λέσβος, ούτε καν από τους πλέον αρμόδιους λόγιους, από τους μόνους που θα μπορούσαν να το επιχειρήσουν.

Οι καταγραφές ασμάτων από τον Παναγιώτη Νικήτα

Ο Νικήτας, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1910, επιδόθηκε στην καταγραφή, σε «παρασημαντική», δημωδών ασμάτων, τα οποία και απέστειλε προς έκδοση στα μουσικά περιοδικά *Φόρμιγξ* και *Μουσική* (Πίνακας 1).

76 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.
77 Αναφέρεται και ο κοινής αποδοχής Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Καμπάνα*, 20 Νοεμβρίου 1923.
78 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.
79 *Καμπάνα*, 20 Νοεμβρίου 1923.
80 *Καμπάνα*, 27 Νοεμβρίου 1923.
81 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.

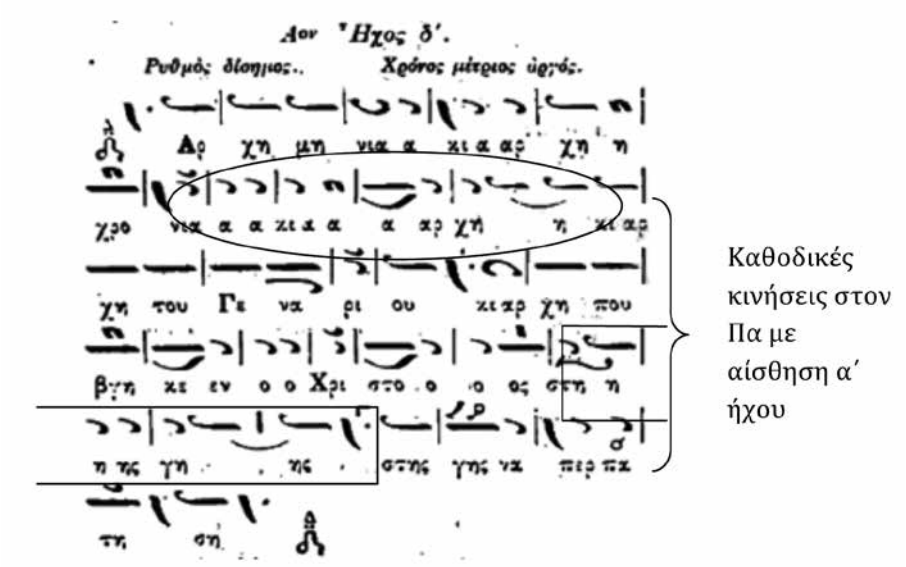
Πίνακας 1. Δημοσιευμένες καταγραφές δημωδών ασμάτων σε παρασημαντική.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ	**Αρ. τεύχους, σελίδα**	**Έτος**	**Ονομασία**	**Ήχος**	**Ρυθμός**	**Χρόνος**
ΦΟΡΜΙΓΞ	5-6, 15 & 30 Σεπτεμβρίου, σ. 4	1911	Κάλανδα Μυτιλήνης (του νέου έτους): *Αρχιμηνιά κι αρχιχρονιά*	Δ΄ Δι	2σημος	Μέτριος αργός
ΦΟΡΜΙΓΞ	5-6, 15 & 30 Σεπτεμβρίου, σ. 4	1911	Κάλανδα Μυτιλήνης (του νέου έτους): *Άγιος Βασίλης έρχεται*	Βαρύς Ζω	3σημος	Μέτριος αργός
ΦΟΡΜΙΓΞ	5-6, 15 & 30 Σεπτεμβρίου, σ. 4	1911	Κάλανδα Μυτιλήνης (των Φώτων): *Ήλθανε τα φώτα και φωτισμοί*	Α΄ Πα	12σημος (εκ 4σήμου και 8σήμου)	Μέτριος
ΦΟΡΜΙΓΞ	5-6, 15 & 30 Σεπτεμβρίου, σ. 5	1911	Κάλανδα Σινώπης (των Φώτων): *Καλήν εσπέραν άρχοντες*	Α΄ Πα	4σημος	Μέτριος
ΦΟΡΜΙΓΞ	10-11-12, 30 Νοεμβρίου, 15 & 31 Δεκεμβρίου, σ. 4	1911	*Τα δένδρα κλαίγουν για βροχή* (Άσμα δημώδες αδόμενον εν Ποταμώ [Μυτιλήνης])	α΄ Πα	Μικτός (το Α΄ ημιστίχιον εις ρυθμόν 7σημον Δ΄ επίτριτον, το δε Β΄ εις ρυθμόν 9σημον)	
ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ	Περίοδος Β΄, έτος Ε΄, 1, σ. 3–4	1910	*Πουλάκι μου αυτού που πας* (Νεκρώσιμος θρήνος γυναικών, καθ' ον τρόπον άδεται εν Μυτιλήνη)	Πλ. Α΄ Πα	4σημος	Μέτριος
ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ	Περίοδος Β΄, έτος Ε΄, 1, σ. 4–5	1910	*Τ' αδέλφια*	Πλ. Α΄ Πα	4σημος	Μέτριος
ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ	Περίοδος Β΄, έτος Ε΄, 1, σ. 5–6	1910	*Ώρα καλή* (άδεται εις τους Γάμους)	Βαρύς Ζω	4σημος	Μέτριος
ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ	Περίοδος Β΄, έτος Ε΄, 1, σ. 5–6	1910	*Ώρα καλή* (άδεται εις τους Γάμους)	Δ΄ Δι	4σημος	Μέτριος
ΜΟΥΣΙΚΗ	24, σ. 266, Δεκέμβριος	1913	*Η Βουλγάρα* Δημώδες (Άσμα αδόμενον εν Μυτιλήνη)	Α΄ Πα	4σημος	Μέτριος
ΜΟΥΣΙΚΗ	31-32, σ. 194, Ιούλιος–Αύγουστος	1914	*Ποια ειν' εκείνη* (Δημώδες Άσμα Πανόρμου)	Α΄ Κε	4σημος	Μέτριος

Από τα παραπάνω κομμάτια που καταγράφει ο Νικήτας και δημοσιεύονται στη *Φόρμιγγα* και στη *Μουσική*, θα ήταν χρήσιμο να σταθεί κανείς ενδεικτικά σε ορισμένα από αυτά, τα οποία, σε μουσικολογικό επίπεδο, φέρουν ξεχωριστό ενδιαφέρον.

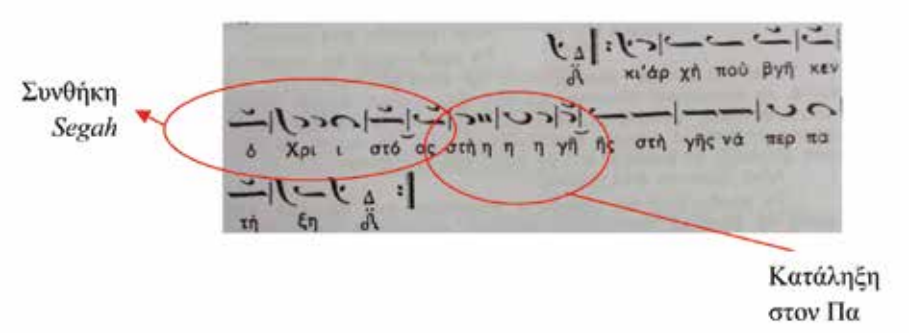
Κάλανδα νέου έτους (α)

Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα εκδοχή καλάντων σε Ήχο Δ΄ Άγια, παραλλαγή των οποίων θα καταγράψει αργότερα ο Νικήτας στο πλαίσιο του *Λεσβιακού μηνολογίου* που θα εκδοθεί το 1953. Βασικό χαρακτηριστικό του κομματιού, σε επίπεδο τροπικής συμπεριφοράς, είναι η μελωδική κίνηση κατά τα πρότυπα του μαλακού διατονικού Ήχου *Άγια*, καθώς και οι χαρακτηριστικές πτωτικές κινήσεις στον παράμεσό του, όπου δημιουργείται αίσθηση που παραπέμπει σε περιβάλλον Α΄ Ήχου, μέσω στερεοτυπικών φρασεολογικών καταλήξεων στον Πα (Εικόνα 3).



Εικόνα 3. Κάλανδα νέου έτους σε Ήχο Δ΄ Άγια (Πηγή: βλ. Πίνακα 1).

Στη μεταγενέστερη εκδοχή, εκτός από τη διαφορετική διάταξη των στίχων σε σχέση με το μουσικό κείμενο, ο Νικήτας προσθέτει ένα επιπλέον θέμα, όπου η μελωδία στέκεται παροδικά στον Βου, προσδίδοντας «άρωμα» “Segah”, πριν την ατελή καθοδική φράση στον Πα. Σε κάθε περίπτωση, η μελωδία θα καταλήξει οριστικά στον Δι κατά τα πρότυπα του Άγια.

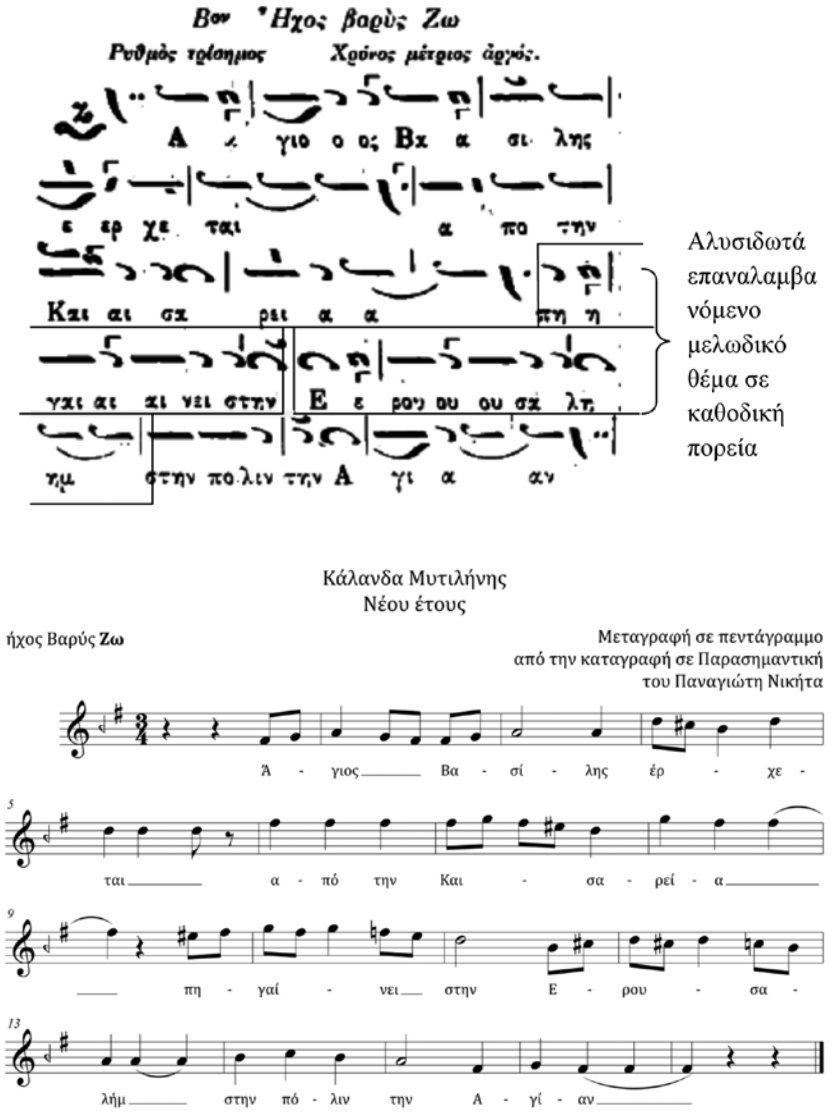


Εικόνα 4. Κάλανδα νέου έτους σε ήχο Δ΄ Άγια με προσθήκη νέου θέματος (Πηγή: Παναγιώτης Νικήτας, *Το λεσβιακό μηνολόγιο. Λεσβιακά*, Τ. Α΄, τεύχος Α΄, Τυπογραφείον Πασπάτη-Παράσχου, Μυτιλήνη 1953, σ. 23).

Κάλανδα νέου έτους (β)

Το συγκεκριμένο κομμάτι φέρει εξαιρετικό ενδιαφέρον λόγω της ιδιαίτερης τροπικής του υπόστασης που παραπέμπει στην οικογένεια του Βαρέος διατονικού Ήχου. Το μελωδικό θέμα εκτυλίσσεται εντός του ρυθμικού πλαισίου του τρισήμου ρυθμού και άρχεται από τη βάση, δείχνοντας την 3η βαθμίδα. Από τον Πα, λοιπόν, η μελωδία θα σταθεί στον Δι και από εκεί θα κινηθεί ανοδικά έως τον Ζω΄, δημιουργώντας συνθήκη "Evc". Αμέσως μετά, η κάθοδος θα επιτευχθεί βαθμηδόν με ατελείς καταλήξεις στον Δι και στον Πα, πριν την αντίστοιχη οριστική στον Ζω. Ενδιαφέρον, τέλος, φέρει το κοινό καθοδικό μελωδικό θέμα, το οποίο εκτείνεται αρχικά από τον Κε και καταλήγει στον Δι, ενώ, στη συνέχεια, παρουσιάζεται εκ νέου από τον Βου με κατάληξη στον Πα (Εικόνα 5).[82]

82 Αναφορικά με τη μεθοδολογία της μεταγραφής στο πεντάγραμμο, προτιμήθηκε το καθιερωμένο σύστημα Ârel-Ezgi, βάσει του οποίου ως αντίστοιχο συμβατικό ύψος του Πα ("Dügâh") λαμβάνεται το Λα. Στη συγκεκριμένη δε καταγραφή του Βαρέος Ήχου, εκτός από την απαιτούμενη ενός κόμματος βάρυνση του Ζω και του Βου, σημειώθηκε η υπονοούμενη μαλακή όξυνση του Κε προς τον Ζω, απαραίτητη για τη δημιουργία περιβάλλοντος "Segah" στο "Evc". Επίσης, σημειώθηκαν προαιρετικές μαλακές οξύνσεις του Γα σε ανοδικές φράσεις, όπου το μελωδικό κέντρο βάρους μετατοπίζεται προς το Δι.



Εικόνα 5. Κάλαντα νέου έτους (β) σε παρασημαντική (Πηγή: βλ. Πίνακα 1) και μεταγραφή στο πεντάγραμμο (Μεταγραφή: Νίκος Ανδρίκος).

Αλλά και σε επίπεδο στιχουργικού περιεχομένου, η συγκεκριμένη εκδοχή Καλάντων φέρει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για το ταξίδι του Μεγάλου Βασιλείου προς την Ιερουσαλήμ, κατά τη διάρκεια του οποίου συναντά τους άλλους δύο από τους Τρεις Ιεράρχες, τον Γρηγόριο Θεολόγο και τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο, με τους οποίους και συνδιαλέγεται (Εικόνα 6). Κατ'

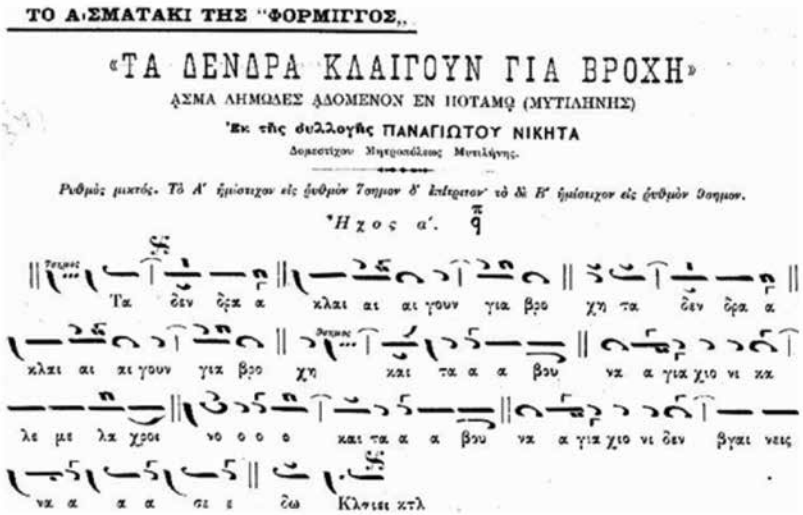
αυτόν τον τρόπο, συνδέεται η εορτή του Αγίου Βασιλείου με την αντίστοιχη των Τριών Ιεραρχών, που εορτάζεται και εκείνη κατά τον μήνα Ιανουάριο.

—Στὸ ὁμῶμο ποῦ ἐπήγαινε βρίσκει τὸν Ἰωάννην
ὁμοῦ μὲ τὸν Γρηγόριον καὶ τοὺς ἐχαιρετάτι.
— Ὥρα καλὴ Γρηγόριε τριάδα τῆς Ἁγίας
καὶ τοῦ Χριστοῦ ὑπέρμαχε καὶ τῆς ὑπεραγίας.
— Χαῖρε καὶ σὺ Χρυσόστομε μέγιστα καὶ φωστῆρα
διδάσκαλε ποῦ ἔγραψες τὴν θείαν λειτουργίαν.
— Χαῖρε καὶ σὺ Βασίλειε καὶ πόθεν κατάβαίνεις
ἀπὸ πολὰ χώρα ἔρχεσαι καὶ τώρα ποῦ πηγαίνεις ;
—Ἔρχομ' ἀπ' τὴ Καισάρεια κι' ἀπ' τὴ Καππαδοκία,
πηγαίνω στὴν Ἐρουσαλὴμ στὴν πόλιν τὴν ἁγία.
—Θὰ πάγω εἰς τὸ σπήλαιον νὰ πῶ νὰ δῶ τὸν τόπον
ποῦ ἐγεννήθη ὁ Χριστός, ὃς κάμω καὶ τὸν κόπον.

Εικόνα 6. Στίχοι Καλάνδων νέου έτους (β) (Πηγή: βλ. Πίνακα 1).

Τα δένδρα κλαίγουν για βροχή

Πρόκειται για κομμάτι μη ενεργό στη σύγχρονη επιτέλεση, με περιοχή προέλευσης το Πλωμάρι της Λέσβου (Ποταμός), το οποίο ο Νικήτας το κατατάσσει στην ευρύτερη τροπική οντότητα του Α΄ Ήχου. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση, είναι η ρυθμική υπόσταση του κομματιού, η οποία είναι μικτή, καθώς το πρώτο ημιστίχιο ακολουθεί το ρυθμικό σχήμα του επτάσημου (3+2+2), ενώ το δεύτερο του εννεάσημου ρυθμού (2+2+2+3).


ΤΟ ΑΣΜΑΤΑΚΙ ΤΗΣ "ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ,,

«ΤΑ ΔΕΝΔΡΑ ΚΛΑΙΓΟΥΝ ΓΙΑ ΒΡΟΧΗ»

ΑΣΜΑ ΛΗΜΩΔΕΣ ΑΔΟΜΕΝΟΝ ΕΝ ΠΟΤΑΜΩ (ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ)

Ἐκ τῆς συλλογῆς ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΝΙΚΗΤΑ

Δομεστίχου Μητροπόλεως Μυτιλήνης.

Ρυθμὸς μικτός. Τὸ Α' ἡμίστιχον εἰς ρυθμὸν 7σημον δ' ἑπόμενον· τὸ δὲ Β' ἡμίστιχον εἰς ρυθμὸν 9σημον.

Ἦχος α'.

Τα δεν δρα α κλαι αι γουν για βρο χη τα δεν δρα α

κλαι αι γουν για βρο χη και τα α α βου να α για χιο νι κα

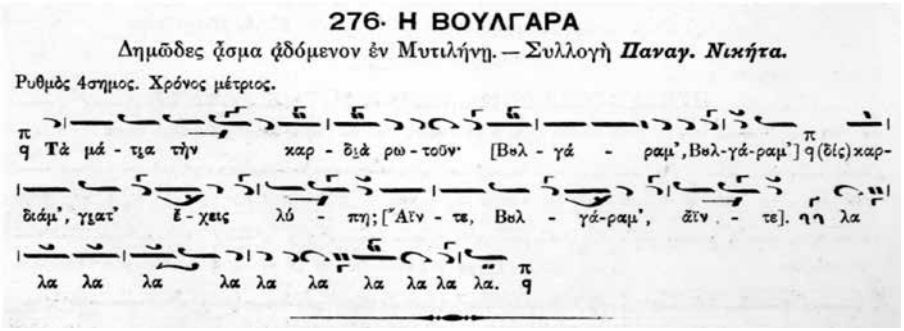
λε με λα χροι νο ο ο ο και τα α α βου να α για χιο νι δεν βγαι νεις

να α α α σε ε ζω Κλαιει κτλ

Εικόνα 7. *Τα δένδρα κλαίγουν για βροχή*. (Πηγή: βλ. Πίνακα 1).

Η Βουλγάρα

Η τελευταία περίπτωση που θα εξετασθεί είναι εκείνη της καταγραφής του φωνητικού κομματιού *Η Βουλγάρα,* το οποίο ο Νικήτας εντάσσει στον Α΄ Ήχο (Εικόνα 8).



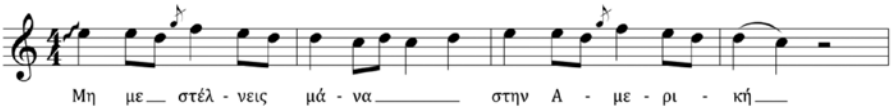
Εικόνα 8. *Η Βουλγάρα* (Πηγή: βλ. Πίνακα 1).

Ο τίτλος, ενώ παραπέμπει σε δύο ξεχωριστές περιπτώσεις από το ρεπερτόριο της Λέσβου, ουσιαστικά δεν φαίνεται να σχετίζεται επί της ουσίας με αυτές σε επίπεδο μελωδικού περιεχομένου. Το πρώτο από τα εν λόγω κομμάτια —δημοφιλές έως σήμερα— ακολουθεί, ως μορφή, την περίπτωση του χασάπικου, με εμφατική αύξηση της ταχύτητας μετά το πρώτο μέρος, ενώ, σε επίπεδο μελωδικού περιεχομένου, κινείται σε εντελώς διαφορετικά πρότυπα από εκείνα της προς εξέταση εκδοχής. Το δεύτερο κομμάτι με τον τίτλο *Βουλγάρα* θεωρείται «αφηγηματικό»,[83] έχει εμφανώς φωνητικό χαρακτήρα, αλλά, παρά την κίνησή του στο πλαίσιο του μαλακού διατονικού περιβάλλοντος του Α΄ Ήχου, δεν μπορεί να θεωρηθεί σε καμιά περίπτωση μουσικολογικό παράλληλο της αντίστοιχης εκδοχής που παραδίδει ο Νικήτας. Το γεγονός που φέρει ξεχωριστό ενδιαφέρον σε επίπεδο διακειμενικότητας, είναι η ύπαρξη μιας ολόκληρης φράσης από την καταγραφή του Νικήτα, η οποία συναντάται πανομοιότυπα στο μεσοπολεμικό αστικό *Μη με στέλνεις μάνα*, το οποίο ηχογραφείται το 1934 με τη φωνή της Ρίτας Αμπατζή.[84]

83 Χτούρης, ό.π., σ. 416–417, όπου η καταγραφή σε βυζαντινή παρασημαντική, καθώς και απόδοση από ομάδα γυναικών από τον Μεσότοπο (12 Αυγούστου 1997). Επίσης, βλ. ό.π., σ. 539–540 και Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων, τ. Α΄,* Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου, 1990 (επανέκδοση), σ. 88, σχετικά με πληροφορίες αντίστοιχων ανά την ελληνική επικράτεια εκδοχών. Τέλος, αναφορικά με διαφορετικές εκδοχές της εν λόγω «παραλογής», βλ. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (εκλογή), τ.* Α΄, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2000 (πρώτη έκδοση: 1962), σ. 451–454· Γιώργος Ιωάννου (επιμ.), *Παραλογές, το δημοτικό τραγούδι*, Εστία, Αθήνα 1983, σ. 138 και 139.

84 *Μη με στέλνεις μάνα* (1934), σύνθεση: Δημήτρης Σέμσης, στίχοι: Γιώργος Καμβύσης, Δίσκος HMV AO-2196 και Orthophonic S 319. https://rebetiko.sealabs.net/.

Πρόκειται για τη φράση: «Καρδιάμ' γιατ' έχεις λύπη [Άιντε Βουλγάραμ' άιντε]», η οποία ταυτίζεται με την αντίστοιχη εναρκτήρια του προαναφερθέντος μεσοπολεμικού τραγουδιού (Εικόνα 9).



Εικόνα 9. Απόσπασμα από το αστικό *Μη με στέλνεις μάνα* (Καταγραφή: Νίκος Ανδρίκος).

Ως μουσικολογικό παράλληλο —παρά τις επιμέρους διαφορές και την ατελή κατάληξη στην 4η βαθμίδα— μπορεί να χαρακτηρισθεί και η φράση που συναντάται στις δύο καταγεγραμμένες εκδοχές, όπως παραδίδονται από τον Samuel Baud-Bovy στο Δωδεκανησιακό *Σαράντα μέρες έκαμα*.[85] Ουσιαστικά, η *Βουλγάρα* του Νικήτα εμπεριέχει το χαρακτηριστικό φαινόμενο της ανάπτυξης σκληρού διατόνου μία 3η οξύτερα από τη βάση του Πα ("Dügah"), ενώ το κύριο διαστηματικό περιβάλλον χαρακτηρίζεται από μαλακή διατονική διατύπωση. Το εν λόγω φαινόμενο παραπέμπει σε πρακτικές της νησιωτικής μουσικής του Αιγαίου, ενώ εντοπίζεται και σε δημοφιλή κομμάτια στη Λέσβο, όπως π.χ. το *Μπουλγούρ* (ενδιάμεση γέφυρα πριν την επανάληψη), το *Αμυγδαλάκι*, τα *Κανάρια* (οργανικό μέρος).

Η ενασχόληση του Νικήτα με τη Λαογραφία: *Το λεσβιακό μηνολόγιο*

Στο «λαογραφικό κίνημα» των νέων της Μυτιλήνης, που διαμορφώθηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 1910, συνέβαλε καθοριστικά ο Σ. Μυριβήλης και πρωτοστάτησε ο Αντώνης Πρωτοπάτσης.[86] Ο Πρωτοπάτσης, έχοντας αναγνωριστεί σιωπηρά ως «αρχηγός των φιλολογούντων νέων» στη Μυτιλήνη,[87] άσκησε έντονη επίδραση και στον Νικήτα[88] και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μύησή του στη Λαογραφία.[89] Σημαντικό κίνητρο για τις λαογραφικές έρευνες του Νικήτα ήταν

85 Baud-Bovy, ό,π., σ. 88.

86 Βαλέτας, ό.π., σ. 912, 937.

87 *Εφημερίς των Λεσβίων*, 8 Νοεμβρίου 1936, σ. 2.

88 Καλάργαλης, ό.π., σ. 121.

89 Μίσσιος, «Παναγιώτης Νικήτας», ό.π. και Παρασκευαΐδης, ό.π., σ. 223–224. Μαζί με τον Πρωτοπάτση, ο Νικήτας επιμελήθηκε τα σκέτς της «Κούνιας» και του «Νανουρίσματος» στο πλαίσιο της «*Λεσβιακής έκθεσης*», η οποία πραγματοποιήθηκε στον περίβολο του σχολείου της Αγίας Ειρήνης τον Ιούλιο του 1939, επιλέγοντας παράλληλα και τους λαϊκούς χορευτές (*Ο Ποιμήν* 7, Έτος Ζ΄, Ιούλιος 1939, σ. 188). Ο Νικήτας, μάλιστα, υπήρξε ένας εκ των ομιλητών σχετικά με τη ζωή και το έργο του Πρωτοπάτση

και η επαφή του με τις εκδόσεις του Λαογραφικού Αρχείου και ιδιαίτερα του Ν. Πολίτη. Ο ίδιος, μάλιστα, αναφέρει ότι παρακολουθούσε τη μεθοδολογία των λαογράφων (όπως του Σ. Κυριακίδη) και μελετούσε τις σχετικές συλλογές (του Γ. Παχτίκου, της Μ. Μερλιέ και του Ωδείου Αθηνών).[90] Έτσι, ο Νικήτας, μαζί με τους υπόλοιπους Μυτιληνιούς λόγιους, σταδιακά σχηματοποίησαν, μέσα από βραχύβιους συλλόγους και περιοδικά, το πλαίσιο και τη μεθοδολογία της «λεσβιακής λαογραφίας», σε σύνδεση μάλιστα με τη διάχυση των ευρημάτων.[91] Για παράδειγμα, στους σκοπούς του *Συλλόγου Ελληνικών Μουσικών Τεχνών*, που ιδρύθηκε το 1925 (στον οποίο ο Νικήτας διετέλεσε πρόεδρος), περιλαμβανόταν η έρευνα, η διάδοση και η διδασκαλία της «Ελληνικής Μουσικής», των «Νεοελληνικών Χορών», της δημώδους ποίησης και του «Νεοελληνικού θεάτρου».[92] Το 1928, στο σημείωμα του περιοδικού *Λεσβιακά φύλλα* (στο οποίο ο Νικήτας ήταν διαχειριστής), περιγράφεται ο προσανατολισμός στην παρουσίαση «ό,τι καλλίτερου έχει η Λέσβο σε λαϊκή ποίηση και τέχνη (τραγούδι, μουσική, παραμύθι, χειροτεχνία, αρχιτεκτονική κ.τ.λ.) και γενικά στη λαογραφία του νησιού».[93] Μέχρι το 1950, ο Νικήτας αποδίδει σε διάφορες περιστάσεις «τίτλους Λεσβιακής πνευματικής ιδιοκτησίας» σε όλα τα είδη της λαϊκής τέχνης, εξαιρώντας όμως το λαϊκό παραμύθι, το οποίο, κατά την άποψή του, «δεν μπορούμε να το ονομάσουμε Λεσβιακό, καθώς δεν έχει πατρίδα και ανήκει σ' όλους τους λαούς της γης».[94]

Η προσωπική του μεθοδολογία συλλογής του λαογραφικού υλικού προκύπτει άμεσα από τα κίνητρα και τους στόχους της έρευνάς του. Στην κατεύθυνση «να μη χαθή ο λαογραφικός θησαυρός, που υπάρχει ακόμα στο στόμα του Λεσβιακού λαού», ο ίδιος εντοπίζει τη συμβολή του στο γεγονός ότι πλέον «κρατάμε στα χέρια μας τα παλιά Μυτιληνιά τραγούδια, μαζεμένα από σαράντα χρόνια και δω με τους σκοπούς τους, ώστε να μην υπάρχη φόβος να παραλλαγούν ή να χαθούν».[95] Σε ένα γενικό σχόλιο για τον χαρακτήρα των Μυτιληνιών τραγουδιών, ο Νικήτας αναφέρει ότι «εδώ […] υπάρχει μονάχα μουσική πηγαία και ανόθευτη, βέρα Μυτιληνιά, χωρίς ξένες παραλλαγές, σεμνή, αρρενωπή και μερακλίδικη».[96] Θεωρεί ότι η προσωπική του ερευνητική συμβολή εστιάζεται στο κενό που άφησαν οι μελετητές και οι συλλογείς μουσικολαογραφικού υλικού που δεν συμπεριέλαβαν τη

στο φιλολογικό μνημόσυνο που πραγματοποιήθηκε στις 10 Μαΐου 53 στην αίθουσα της «Χορωδίας Μυτιλήνης» (*Ο Ποιμήν* 5-6, Έτος ΙΗ΄, Μάιος-Ιούνιος 1953, σ. 119).

90 Παναγιώτης Νικήτας, *Το λεσβιακό μηνολόγιο,* ό.π., σ. 224· Παναγιώτης Ψάλτης, «Λαογραφικά σημειώματα», στο: Αρ. Ν. Δελής, Δ. Π. Μαντζουράνης (επιμ.) *Λεσβιακές σελίδες 1950* (δεύτερη έκδοση), Χαρτοπωλείο «Πετρά» Ν. Χριστόπουλος, Μυτιλήνη 1999, σ. 139–140.

91 *Εφημερίς των Λεσβίων,* 15 Νοεμβρίου 1936, σ. 2 και Βαλέτας, ό.π., σ. 912 και 937.

92 *Πρακτικόν ιδρύσεως* [25 Φεβρουαρίου 1925] και *Καταστατικόν σωματείου «Σύλλογος Ελληνικών Μουσικών Τεχνών»*, Γ.Α.Κ. - Αρχεία Λέσβου.

93 *Λεσβιακά φύλλα* 1, Μάρτιος 1928, σ. 44.

94 Ψάλτης, ό.π., σ.139–140.

95 Στο ίδιο, σ. 139–140.

96 Στο ίδιο, σ. 140.

Λέσβο στις έρευνές τους («ασχολήθηκαν για τη μουσική λαογραφία μονάχα της Παλιάς Ελλάδας, της Κρήτης, της Θράκης και της Ανατολής»).[97] Κατά συνέπεια, με το λαογραφικό υλικό που ο ίδιος παρουσιάζει, «ο Λεσβιακός λαός […] παίρνει μια ξεχωριστή θέση μέσα στην Πανελλήνια λαϊκή Καλλιτεχνική δημιουργία».[98] Τέλος, ο Νικήτας παραδίδει σημαντικές πληροφορίες για τον τρόπο και τη μεθοδολογία της έρευνάς του:

> […] οφείλω να τονίσω ότι το λαογραφικό μας υλικό δεν το πήρα από δεύτερο κα τρίτο στόμα, όπως κάνουν μερικοί νεώτεροι, ξεφυλλίζοντας ακόμα και ξένες συλλογές και ημερολόγια για να μαζέψουν όπως όπως και με τον ευκολώτερο τρόπο όσα βρουν κι όπως τα βρουν. Τα τραγούδια του τόπου μας, τ' άκουγα από μικρό παιδί στις συναναστροφές των εργατικών λαϊκών στρωμάτων, απ' όπου προέρχομαι, τραγουδώντας και γω μαζί με τους μεγάλους και χορεύοντας στα γλέντια τους και στα παναγύρια, στις ταβέρνες και στους καφενέδες, με τη λαχτάρα να μιμηθώ τον καλό τραγουδιστή και ν' αντιγράψω τα αρμονικά και ρυθμικά πατήματα των χορευτάδων, που με τραβούσανε ολόψυχα.[99]

Από τα σχόλια του Νικήτα γίνεται σαφής η προβολή του «ελληνικού στοιχείου έναντι του ευρωπαϊκού πολιτισμού και της προόδου», τα οποία συχνά παραπέμπουν στον «εκφυλισμό».[100] Κατά τη γνώμη του, τα «δημοτικά τραγούδια» πρέπει να παρουσιάζονται με τέτοιον τρόπο που να παραπέμπει σε «καλλίτερη και ελληνικώτερη εκτέλεση, μακριά από κάθε σαλονίστικη μουσική επένδυση πούχε κατακαθήσει απάνω τους και τα ρεζίλευε και τάκανε αγνώριστα».[101] Σε κάθε περίπτωση, ο Νικήτας έχει σε μεγάλη εκτίμηση την πνευματική παραγωγή του «λαού», τον οποίο ανυψώνει σε μια αυθύπαρκτη —σχεδόν μεταφυσική— οντότητα:

> Και τι δε χρωστούμε στο λαό, που μας φύλαξε γλώσσα, μουσική, τραγούδια, συνήθειες, παράδοσες και χίλιους δύο αρίγνητους θησαβρούς; […] Κυτάξτε το Ρωμιό το λαό, τι μεγάλος πούναι. Ποιητής μαζί και μουσικός μεγάλος, μας αφίνει κάθε τόσο τ' αριστουργήματά του, να τα διαβάζουμε και να τα τραγουδούμε, ανοίγοντας αφτός πρώτος το δρόμο, για να τον πιστέβουμε και να τον ακολουθούμε. Έναν τέτοιο λαό ελάτε όλοι να τον προσκυνήσουμε.[102]

97 Στο ίδιο, σ. 140.
98 Στο ίδιο, σ. 149–150.
99 Στο ίδιο, σ. 149.
100 *Τα Νιάτα* 7, 15 Ιουλίου 1919, σ. 55.
101 *Εφημερίς των Λεσβίων*, 29 Νοεμβρίου 1936, σ. 2.
102 *Καμπάνα*, 25 Δεκεμβρίου 1923.

Αναμφίβολα, ως επιστέγασμα, όσον αφορά στην ενασχόληση του Νικήτα με τη Λαογραφία, θα πρέπει να θεωρηθεί η έκδοση του *Λεσβιακού μηνολογίου* του 1953. Αφορμή για την έκδοση του έργου αποτέλεσε ειδικός διαγωνισμός, ο οποίος προκηρύχθηκε από τον Δήμο Μυτιλήνης επί Δημαρχείας Βαμβακίτη, με σκοπό τη βράβευση της «[…] καλλίτερης συλλογής των λατρευτικών εθίμων του λεσβιακού λαού […]».[103] Μετά από κρίση ειδικής επιτροπής, αποτελούμενης εκ των Δημητρίου Βερναρδάκη, Χρύσανθου Μολίνου και Βασίλειου Αρχοντίδη, βραβεύτηκε ως η πληρέστερη και μεθοδικότερη συλλογή ανέκδοτου λαογραφικού υλικού ηθών και εθίμων της νήσου Λέσβου.[104] Η έκδοση δε, αποτέλεσε τον Α΄ Τόμο των ΛΕΣΒΙΑΚΩΝ, της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών, με τον πλήρη τίτλο: «*ΛΕΣΒΙΑΚΑ, Δελτίον της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών*, Τόμος Α΄, Τευχος Α΄, Παν. Νικήτα, *Το Λεσβιακό Μηνολόγιο*, Τυπογραφείον Πασπάτη-Παράσχου, Μυτιλήνη 1953».[105] Ακολουθώντας τις πρακτικές και τις οδηγίες του Πολίτη και του Κυριακίδη,[106] διαχειρίζεται μεθοδολογικά την ύλη του, χωρίζοντας το έργο σε δύο μέρη: Στο Α΄ μέρος κατατάσσει την παλιότερη εργασία του (1912–1953), όπου περιλαμβάνει έθιμα της Λέσβου, κατά μήνα και με ημερολογιακή βάση, ακολουθώντας το εκκλησιαστικό εορτολόγιο.[107] Στο Β΄ μέρος, κατατάσσει το υλικό της έρευνας που εκπόνησε μεταξύ Ιανουαρίου και Απριλίου 1953 για τις ανάγκες του διαγωνισμού.[108] Η παρουσίαση του υλικού γίνεται ανά χωριό της Λέσβου, όπου παρουσιάζονται τα επιμέρους έθιμα μέσα από αφηγήσεις σύγχρονων με τον Νική-

103 Νικήτας, ό.π., σ. 1. Ο πρώτος διαγωνισμός συλλογής ανέκδοτου τοπικού λαογραφικού υλικού προκηρύχθηκε στις 7 Ιανουαρίου 1953. Συνίστατο «[…] ιδιαιτέρως η συλλογή Λαϊκών Εθίμων και εορτών Μυτιλήνης και χωρίων, εχόντων ενιαύσιον περιοδικόν χαρακτήρα και συνδεδεμένων προς το Λαϊκόν εορτολόγιον». Σε μεθοδολογικό επίπεδο, προτείνεται «[…] ο τύπος της ημερολογιακής σειράς. Ήτοι περιγραφή εθίμων και εορτών αγίων και λαϊκών πανηγύρεων, τελουμένων καθ' όλον το έτος και εντός εκάστου μηνός […]» (*Ο Ποιμήν* 1-2, έτος ΙΗ΄, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1953, σ. 38).

104 Νικήτας, ό.π., σ. θ' και ι', όπου και απόσπασμα από την εισηγητική έκθεση της επιτροπής. Η τελετή της απονομής του επάθλου πραγματοποιήθηκε στις 5 Ιουλίου 1953 στις 11:00, στο κινηματοθέατρο «Αρίων», όπου μίλησε ο πρόεδρος της *Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών*, Δημήτριος Βερναρδάκης, καθώς και ο ίδιος ο Νικήτας (*Ο Ποιμήν* 7-8, Έτος ΙΗ΄, Ιούλιος-Αύγουστος 1953, σ. 162 και 163).

105 Αναφορικά με παρουσιάσεις και βιβλιοκρισίες του *Λεσβιακού μηνολογίου*, βλ. ενδεικτικά, *Ταχυδρόμος*, 13 Ιανουαρίου 1954, όπου και κείμενο του Μολίνου· Τάκης Χατζηαναγνώστου, «Παν. Νικήτα Λεσβιακό Μηνολόγιο», Λόγος 6, 1954· Παρακευαΐδης, ό.π.· Μιχαήλ Στεφανίδης, Λεσβιακά, τ. Β΄, τεύχ. Α΄, 1955, σ. 214–215, όπου αναδημοσιεύεται κείμενο από την *Καθημερινή* (φυλ. 16ης Μαρτίου 1955)· Μίσσιος, ό.π. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι ακόμη μία λαογραφικού περιεχομένου συλλογή του Νικήτα με τίτλο *Ανθολογία λεσβιακής λαογραφίας*, αν και βραβεύτηκε το 1957 στον «Ρουσσέλειο διαγωνισμό», παρέμεινε ανέκδοτη.

106 Νικήτας, ό.π., σ. 2 και Παρασκευαΐδης, ό.π., σ. 224.

107 Νικήτας, στο ίδιο, σ. 3.

108 Στο ίδιο.

τα χωρικών στο τοπικό γλωσσικό ιδίωμα.[109]

Αναφορικά με το μουσικό υλικό, ο Νικήτας παρουσιάζει, καταγεγραμμένα σε βυζαντινή παρασημαντική και πεντάγραμμο, τα κομμάτια που φαίνονται στον Πίνακα 2.

Πίνακας 2. Μουσικές καταγραφές της Λέσβου στα Λεσβιακά από τον Νικήτα.

ΜΗΝΑΣ	**ΤΙΤΛΟΣ**	**ΗΧΟΣ**	**ΡΥΘΜΟΣ**
Γενάρης	*Τα κάλαντα της Μυτιλήνης*	Δ΄ Άγια	2σημος
Γενάρης	*Τα κάλαντα των Φώτων στη Μυτιλήνη*	Α΄	4σημος
Γενάρης	*Κάλαντα του Μανταμάδου*	Α΄	4σημος
Φλεβάρης	*Πώς του τρίβουν του πιπέρι*	Α΄	4σημος
Φλεβάρης	*Πήγα πισ' στου Νταμ' μας*	Α΄	4σημος
Φλεβάρης	*Η Νιούνια η Φ'στανούδα*	Πλ. Δ΄ χρωματικός	4σημος
Φλεβάρης	*Το πιοτί*	Α΄	7σημος
Φλεβάρης	*Ποιος είδι θηλυκό παπά*	Α΄	4σημος
Μάρτης	*Μάρτη Μάρτη μου καλέ*	Α΄	4σημος
Οι Μεγάλες μέρες	*Βάγια βαγια του κανιώ*	Γ΄	3σημος
Οι Μεγάλες μέρες	*Σήμιρα μαύρους Ουρανός*	Α΄	3σημος
Οι Μεγάλες μέρες	*Χριστός Ανέστη μάτια μου*	Πλ. Δ΄	4σημος
Μάης	*Η Γαϊδάρα*	Γ΄	4σημος
Θεριστής	*Το τραγούδι της κούνιας*	Β΄	7σημος
Θεριστής	*Κούνια κούνια, ρέταρέτα*	Β΄	3σημος
Αύγουστος	*Στη Παναγιά την Τηνιακιά*	Δ΄ λέγετος	4σημος
Οχτώβρης	*Βρέξιπαπού*	Α΄	4σημος

Στο σημείο αυτό, θα ήταν χρήσιμο να αναλυθούν ορισμένα ζητήματα σχετικά με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο Νικήτας την έννοια της τροπικότητας, καθώς κατατάσσει τις εκάστοτε ρεπερτοριακές περιπτώσεις στο σύστημα της «Οκταηχίας». Στην πραγματικότητα, ο ίδιος ακολουθεί το καθιερωμένο μεθοδολογικό πρότυπο καταγραφής και τροπικής διαχείρισης μουσικού υλικού με λαϊκό πρόσημο, βάσει του Χρυσανθινού συστήματος της οκταηχίας.[110] Πιο συγκεκριμένα,

109 Στο ίδιο.

110 Βλ. ενδεικτικά, Ιωάννης Κέϊβελης, *Μουσικόν απάνθισμα διαφόρων ασμάτων μελοποι-*

ο Νικήτας έχει να διαχειριστεί αποκλειστικά φωνητικό προφορικό υλικό δημώδους προέλευσης, το οποίο, όμως, ο ίδιος, ως εγγράμματος μουσικός του αστικού χώρου, αποπειράται να καταγράψει και να χαρακτηρίσει σε επίπεδο τροπικού περιεχομένου. Εκμεταλλευόμενος τη θεωρητική υποδομή του στην εκκλησιαστική μουσική, καθώς και τη δεξιότητά του στη μουσική καταγραφή, παραδίδει το ρεπερτόριο αποτυπωμένο σημειογραφικά σε παρασημαντική, με ταυτόχρονη — όπως είναι αυτονόητο— ένδειξη του εκάστοτε Ήχου. Στην εν λόγω μέθοδο, μπορεί να ανιχνευθεί μια διεσταλμένη αντίληψη της οντολογίας του Ήχου ως μεγέθους αναφοράς τροπικών περιπτώσεων. Πιο συγκεκριμένα, ο Ήχος, ως μοντέλο αναφοράς στην εκκλησιαστική μουσική, συνίσταται —πέρα από τη διαστηματική του σύσταση— από μια ομάδα μελωδικών χαρακτηριστικών (βαθμίδα παραγωγής, δεσπόζοντες φθόγγοι, στερεοτυπικές καταλήξεις, καθιερωμένο φρασεολόγιο, κ.ά.). Κατά συνέπεια, στην προσπάθεια αναγωγής ενός φαινομένου από το εκκλησιαστικό ρεπερτόριο σε έναν Ήχο, πέρα από το φθογγικό υλικό, λαμβάνεται υπόψη και μια σειρά από παραμέτρους μελωδικής συμπεριφοράς, οι οποίες σε πολλές περιπτώσεις καθορίζονται από το είδος μελοποιίας, στο οποίο ανήκει το εκάστοτε μέλος, καθιστώντας το θεωρητικό σύστημα της βυζαντινής οκταηχίας ως «ημιτροπικό» ("semi-modal").[111] Ο Νικήτας, λοιπόν, διαχειρίζεται την έννοια του Ήχου δίνοντας ειδική έμφαση στη βαθμίδα παραγωγής και στο διαστηματικό περιεχόμενο, παρακάμπτοντας εσκεμμένα τις υπόλοιπες παραμέτρους, οι οποίες θεωρούνται απαραίτητες για την κατηγοριοποίηση των εκκλησιαστικών μελών, αλλά είναι προφανές πως δεν είναι δυνατό να εντοπιστούν με συνέπεια στο πλαίσιο φωνητικών ιδιωματικών δημωδών ασμάτων με μικροδομική μάλιστα μελωδική ανάπτυξη. Έτσι, η όποια αναγωγή άσματος στο σύστημα της οκταηχίας σε καμιά περίπτωση δεν θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως πανάκεια, αλλά, αντίθετα, θα ήταν σκόπιμο να θεωρηθεί ως μια μεθοδολογική σύμβαση, η οποία έρχεται να καλύψει απλώς την ανάγκη θεωρητικής αξιοποίησης και διαχείρισης του εν λόγω υλικού.

Ο Παναγιώτης Νικήτας, δρώντας στο ανήσυχο πνευματικό περιβάλλον του αστικού χώρου της Μυτιλήνης κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, θα αναδειχθεί ως ένας εκ των πλέον σημαντικών προσωπικοτήτων της εποχής, δρώντας σε πεδία, όπως η ψαλτική επιτέλεση, η διδασκαλία, η οργάνωση πολιτιστικών φορέων, η αρθρογραφία, η συλλογή λαογραφικού υλικού, η καταγραφή δημωδών ασμάτων κ.ά. Σε κάθε περίπτωση, προσωπικότητες όπως του Νικήτα αποτελούν τεκμήριο της γενικευμένης κινητικότητας που παρατηρείται στη Μυτιλήνη μετά το 1912 και την προσάρτησή της στο ελλαδικό εθνικό κράτος. Η σύνολη δραστηριότητα της εν λόγω περιόδου θα κινηθεί σε ένα ευρύτατο φάσμα, το οποίο καλύπτει μια

ηθέντων παρά διαφόρων μελοποιών, Εκ του Τυπογραφείου «Η Ανατολή», Κωνσταντινούπολη 1872, *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας*, περ. *Φόρμιγξ*, *Μουσική* κ.ά.

111 Markos Skoulios, "Modern Theory and Notation of Byzantine Chanting Tradition: A Near Eastern Musicological Perspective", *Near Eastern Musicology Online 1*, 2012, p. 24–25.

σειρά μορφών πνευματικής δημιουργίας και έκφρασης από τον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών. Η μελέτη του έργου προσωπικοτήτων όπως του Νικήτα έρχεται —πέρα των άλλων— να θέσει προς συζήτηση ζητήματα ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού, ιδεολογικής τοποθέτησης, συλλογικής μνήμης, πολιτισμικού προσανατολισμού κ.ά. Το πολύπλευρο έργο, η πολιτιστική παρακαταθήκη και ο εν γένει στοχασμός του Παναγιώτη Νικήτα αποτελούν αναμφίβολα σημαντικό τεκμηριωτικό υλικό αναφορικά με την μελέτη της σύγχρονης τοπικής ιστορίας τη Λέσβου. Η μελέτη και επιστημονική διαχείριση του εν λόγω υλικού δύναται να συνεισφέρει καθοριστικά στην ερμηνεία και κατανόηση δράσεων και συμπεριφορών στον χώρο της τέχνης και της διανόησης στη Λέσβο, τουλάχιστον κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

Οι ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά

Νίκος Ορδουλίδης

Εισαγωγικά

Το παρόν άρθρο αφορά στη μεταδιδακτορική έρευνα που εκπονείται στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, τυπικά από τον Ιανουάριο του 2020 μέχρι τον Δεκέμβριο του 2021. Ο βασικός στόχος του ερευνητικού προγράμματος είναι η ανάδειξη μιας ξεχωριστής και ανεξερεύνητης πτυχής του πιάνου: του ρόλου του εκτός του συνηθισμένου του πλαισίου, αυτού που συνήθως αποκαλείται «κλασική μουσική». Το ερευνητικό πρόγραμμα εστιάζει στη δισκογραφία που απαντά σε ποικίλες μουσικές πραγματικότητες, εντός ενός ευρέως γεωγραφικού τόξου: Ανατολική Ευρώπη, Βαλκάνια, Ανατολική Μεσόγειος, Βόρειος Αφρική, Μέση Ανατολή. Οι γεωγραφικές περιοχές που καλύπτονται από την έρευνα πληθαίνουν, με αποτέλεσμα το τόξο να μεγαλώνει.[1]

Η επιλογή του πιάνου, ως οχήματος για μια έρευνα «στα ανατολικά», μοιάζει εκ πρώτης όψεως παράδοξη: το όργανο αυτό είναι, υποτίθεται, εντοπισμένο γεωγραφικά και πολιτισμικά. Οι ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά είναι ,ακριβώς για αυτόν τον λόγο, μια ιδιαίτερη ερευνητική πρόκληση. Συνδέονται με μια συνθήκη οριακότητας του ρόλου του ως οργάνου, μέσα σε ιδιώματα που έχουμε συνηθίσει να εννοούμε ως εξαρτημένα από μια συντηρητική παράδοση, με αυστηρούς αντι-δυτικούς προσανατολισμούς. Μια προσεκτική ματιά στηνδισκογραφία, από τις αρχές του 20ού αιώνα, αναδεικνύει πλήθος ηχογραφήσεων, που εκπλήσσουν με την ποικιλία και την ευρηματικότητα των τρόπων ένταξης του πιάνου στα εξεταζόμενα μουσικά είδη.

Οι μουσικές πραγματώσεις που μελετάμε συνιστούν «ετεροτοπίες», με την έννοια που δίνει στον όρο η πασίγνωστη διάλεξη του Φουκώ (2012). Είναι δύσκολο

1 Για παράδειγμα, έχουν έρθει στο φως ιστορικές ηχογραφήσεις από τη Βιρμανία, όπου το πιάνο απέκτησε κι εκεί διαφορετικό ρόλο και εκτελείται με διαφορετικό τρόπο. Αν και οι νεότατες αυτές ανακαλύψεις δεν πρόκειται να απασχολήσουν το συγκεκριμένο κείμενο, καθώς δεν έχουν τεκμηριωθεί ακόμη πλήρως, δίνουν τη δυνατότητα αναστοχασμού περί μάλλον μιας ανατολικότερης Ανατολής, με δικά της χαρακτηριστικά, όσον αφορά στο μουσικό της πλαίσιο (θεωρία και πράξη). Αιτία για αυτό το ανατολικότερο άνοιγμα αποτελεί η καλλιτεχνική δράση του Alex Peh, καθηγητή στο Music Department New Paltz, State University of New York. Ο Peh, με καταγωγή από τη Βιρμανία, έτυχε χρηματοδότησης, μέσω του προγράμματος Fulbright, με σκοπό να επισκεφτεί το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ενδιαφερόμενος για την έρευνα που διεξάγεται εκεί σχετικά με τις «ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά».

να μιλήσουμε για τις μουσικές αυτές με εθνικά πρόσημα ή να τις κλειδώσουμε μέσα στις πολιτικές γεωγραφικές οριοθετήσεις όπου καταγράφηκαν, καθώς πρόκειται περισσότερο για τόπους πνευματικούς και πολιτισμικούς. Βασικό χαρακτηριστικό των τόπων αυτών είναι ο συγκρητισμός, η δυναμική και η ρευστότητα. Η κίνηση και το πέρασμα προς το διαφορετικό και η αλληλοπεριχωρητική συμπεριφορά των ετεροτήτων, με προϊόντα που μαρτυρούν μάλλον ένα πλαίσιο συμφιλίωσης κατά την σύγκραση. Οι τόποι αυτοί είναι τόποι του μη κανονικού, παρόλα αυτά πραγματικοί. Η φράση «στα ανατολικά» επιστρατεύεται σκόπιμα, καθώς κρίνεται λιγότερο φαντασιακή από τον όρο «Ανατολή», τουλάχιστον για την περίοδο που μας απασχολεί, η οποία είναι αυτή της εμφάνισης του ανατρεπτικού φαινομένου της δισκογραφίας, στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα. Επιπλέον, το «στα ανατολικά» μαρτυράει και την αποστασιοποίηση από μια συγκεκριμένη διπολική θεώρηση, που εννοεί την Ανατολή εντός περιγεγραμμένων γεωγραφικών και πολιτισμικών ορίων, με βάση ένα συγκεκριμένο φαντασιακό «αντιπαλότητας» προς μια εξίσου φαντασιακή Δύση.

Στα συγκεκριμένα ρεπερτόρια, το πιάνο το συναντάμε τόσο στην επίσημη εμπορική δισκογραφία, προϊόν κυρίως μεγάλων ευρωπαϊκών εταιριών, οι οποίες αποστέλλουν κινητά συνεργεία ηχογράφησης σε διάφορα μέρη του κόσμου, όσο και στα πάλκα, σε χώρους με ζωντανή μουσική. Σχετικά με τη δεύτερη αυτή κατηγορία, το φωτογραφικό υλικό, αλλά και οι βιογραφίες των πρωταγωνιστών, αποτελούν τα βασικά τεκμήρια. Όσον αφορά στην ιστορική δισκογραφία, από νωρίς το πιάνο αποτελεί δημοφιλή επιλογή. Άλλωστε, το ρεπερτόριο που έχει στη διάθεσή του είναι απέραντο και διαρκώς μεγαλώνει, προερχόμενο από μεγάλες και ιστορικές μουσικές παραδόσεις από συγκεκριμένους τόπους της Ευρώπης. Παρόλα αυτά, εμφανίζεται στη δισκογραφία και εντός μιας άλλης αισθητικής, διαφορετικής από τη συνηθισμένη. Συμμετέχει σε διαφορετικά πλαίσια, εκτελεί άλλα ρεπερτόρια, με άλλους τρόπους και συγκροτεί, τελικά, μια άλλη αυτοδύναμη οντότητα. Οι πιανιστικές αυτές ετερότητες, τις οποίες συναντάμε ενεργητικότατες και σήμερα, δεν μελετήθηκαν όσο αυτές της κλασικής Ευρώπης.

Ενδεχομένως, και αυτό ίσως είναι πολύ κρίσιμο, η μουσικολογία της Δύσης αγνόησε αυτήν την παρουσία του πιάνου, σκεπτόμενη είτε ότι θα πέσει επάνω σε κάτι ήδη γνωστό σε αυτήν, στην καλύτερη περίπτωση, είτε ότι οι συγκεκριμένες πρακτικές αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, αλλοίωση της φύσης του οργάνου. Από την άλλη, η μουσικολογία της Ανατολής εγκλωβίστηκε μέσα στις αγκυλώσεις περί των διαστηματικών κόσμων, των αλλοιωμένων παραδόσεων κ.λπ. Θεώρησε, δηλαδή, ότι το πιάνο δεν μπορεί να υπηρετήσει τις ανατολικές μουσικές ταυτότητες, οπότε, και αυτή με τη σειρά της, το άφησε έξω από τον νυμφώνα. Αξίζει να αναφερθεί ένα πολύ ενδιαφέρον σχετικό περιστατικό που έλαβε χώρα στο περιβόητο διεθνές μουσικολογικό συνέδριο του αραβικού κόσμου, το οποίο πραγματοποιήθηκε στο Κάιρο στην Αίγυπτο το 1932. Κατά την διάρκεια των εργασιών, μεταξύ των άλλων, τέθηκε σε ψηφοφορία το εξής, εξαιρετικά φλέγον για την εποχή και για την περιοχή, ζήτημα: εάν θα επιτραπεί ή όχι η συνέχιση της

χρήσης του πιάνου στις τοπικές παραδόσεις· χρήση, η οποία, το 1932, αποτελούσε ήδη μια δυναμική πραγματικότητα, με εκατοντάδες ηχογραφήσεις, σχολές και μαθητές στους τόπους της Ανατολής.[2] Ένα ξεχωριστό στοιχείο αυτής της προϋπάρχουσας δυναμικής αφορά στις εταιρείες και στις επιλογές των ρεπερτορίων και του οργανολογίου. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι, σε αυτές τις πρώτες δεκαετίες του δισκογραφικού φαινομένου, κυριαρχεί ακόμη το ρίσκο της επένδυσης από την πλευρά των παραγωγών. Τόσο η παραγωγή των δίσκων όσο και οι μετακινήσεις των συνεργείων για να ηχογραφήσουν μουσικούς κοστίζουν ακριβά, κάτι που καθιστά προσεκτικότερους τους παραγωγούς και τους κατά τόπους απεσταλμένους. Δεν είναι όμως μόνο ευρωπαίοι αυτοί που αποφασίζουν να ηχογραφήσουν το πιάνο σε τέτοιους ρόλους, αλλά και οι ίδιοι οι Άραβες. Για παράδειγμα, η εταιρεία Baidaphon, που ιδρύεται την δεκαετία του 1910 και εδρεύει στο Μπεϊρούτ, δημιουργεί παραρτήματα σε διάφορους τόπους του αραβικού κόσμου. Με την ετικέτα της Baidaphon κυκλοφορούν πολλοί πιανίστες το έργο τους, εκτελώντας το όργανο με διαφορετικούς τρόπους, σε σχέση με τους συνηθισμένους της κλασικής Ευρώπης.

Μέχρι στιγμής η βιβλιογραφία σχετικά με αυτούς τους διαφορετικούς ρόλους του πιάνου είναι ελάχιστη. Μία διδακτορική διατριβή του Maryam Farshadfar με τίτλο *The Practice of Persian Piano in Iran from 1879 to 1979* σε πανεπιστήμιο του Καναδά, ασχολείται με τις πιανιστικές σχολές στο Ιράν (2017). Ένα επίσης πρόσφατο διδακτορικό (2018) του Rym Mansour Harbaoui με τίτλο *L'utilisation du piano dans la musique arabe du XXème siècle: organologie et analyse*, προέρχεται από γαλλικό πανεπιστήμιο, το οποίο, όπως είναι λογικό, ασχολείται με τη Βόρειο Αφρική και τις γαλλικές αποικίες. Ένα ακόμη διδακτορικό με τίτλο *Arabic Music and the Piano: The Use of the Piano in Lebanon and Egypt During the Golden Aga of Arabic Music*, που υποστηρίχθηκε από τον Patricio Fadel Molina τον Ιανουάριο του 2021, αφορά στη χρήση του πιάνου στον Λίβανο και την Αίγυπτο. Επιπλέον, υπάρχουν ορισμένες βιογραφίες κάποιων εμβληματικών καλλιτεχνικών, οι οποίες δεν προέρχονται από τον ακαδημαϊκό χώρο και αφορούν επίσης τις γαλλικές αποικίες. Ενδεικτικά, σε επιμέλεια Max Reinhardt: *Maurice El Médioni - A Memoir (1938–1992): From Oran to Marseilles (1938–1992)*.

Ιστορική εμπορική δισκογραφία

Από τους βασικούς άξονες του ερευνητικού εγχειρήματος είναι η δισκογραφία, η εξέταση και ανάλυση της οποίας επιτρέπει την κατάρτιση μιας ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων, η οποία συμπεριλαμβάνει όλες τις ιστορικές ηχογραφήσεις που

2 Σχετικά με το συνέδριο στο Κάιρο, βλ. Katz, 2015. Πολύ ενδιαφέρουσα αποτελεί η συνέντευξη που παραχώρησε ένας από τους πρωταγωνιστές, ο Maurice El Médioni (1928–) στον Max Reinhardt. Γεννημένος στο Οράν το 1928, ο Médioni μιλάει για τους δασκάλους και τις πιανιστικές σχολές της εποχής (Reinhardt, 2017: 51–57).

εντοπίζονται. Η βάση ήδη περιέχει 600 ιστορικές ηχογραφήσεις. Το κάθε ηχογράφημα αποτελεί ξεχωριστή εισαγωγή στη βάση, συμπληρώνοντας στοιχεία που αφορούν στη δισκογραφική του τεκμηρίωση. Συγκεκριμένα, τα πεδία είναι τα εξής: α) Τίτλος, β) Εθνοπολιτισμική ομάδα, εάν πρόκειται, για παράδειγμα, για σεφαραδίτη εβραίο μουσικό ή/και ρεπερτόριο, γ) Τόπος ηχογράφησης, δ) Μέρος της Αυτοκρατορίας ή αποικιών ή οποιασδήποτε άλλης διοικητικής οντότητας, αναλόγως της ημερομηνίας ηχογράφησης, ε) Ημερομηνία ηχογράφησης, στ) Ετικέτα (label), ζ) Κωδικός μήτρας, η) Κωδικός δίσκου, θ) Άλλη πλευρά δίσκου, ι) Συνθέτης, ια) Στιχουργός, ιβ) Τραγουδιστής Α, ιγ) Τραγουδιστής Β, ιδ) Ορχήστρα, ιε) Σχόλια.

Όσον αφορά στην τεκμηρίωση, η οποία αποτελεί ένα από τα προβληματικότερα ζητήματα τέτοιων ερευνών διεθνώς (Pennanen, 2005· Trezis, 2009· Gronow, 2014), πληροφορίες αντλούνται από μια πλειάδα επιλογών που είναι διαθέσιμες σήμερα, οι οποίες, ναι μεν, διαρκώς αυξάνονται, αλλά αυτό συμβαίνει με εξαιρετικά αργούς ρυθμούς, κρατώντας πάντα επιφυλάξεις όσον αφορά στην ακρίβεια κάποιων από αυτές. Το κατά πόσο μπορούμε να τεκμηριώσουμε ένα ιστορικό ηχογράφημα με ακρίβεια εξαρτάται εν πολλοίς από τις εξής παραμέτρους:

1. Από τη γεωγραφική περιοχή που πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση και τη σημερινή διοικητική οντότητα στην οποία υπάγεται η περιοχή αυτή. Ποια πολιτική ακολουθεί όσον αφορά στο αρχειακό υλικό και την ιστορική δισκογραφία, ποιο το status του συγκεκριμένου ερευνητικού πεδίου στα πανεπιστημιακά και ερευνητικά ιδρύματα της περιοχής, τον αριθμό των συλλεκτών που υπάρχουν εκεί και το κατά πόσο όλοι οι παραπάνω συμμετέχουν στο παγκόσμιο δισκογραφικό δίκτυο σήμερα (για παράδειγμα, εάν μιλούν διεθνείς γλώσσες ή/και αν διαθέτουν τους καταλόγους τους και σε κάποια διεθνή γλώσσα). Έτσι, είναι ευκολότερη η τεκμηρίωση της ιστορικής δισκογραφίας που πραγματοποιήθηκε στην Αμερική, για παράδειγμα, από αυτήν που πραγματοποιήθηκε στο Ιράν.
2. Από την ιστορική περίοδο κατά την οποία πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση, σε συνδυασμό και με τις υπόλοιπες παραμέτρους. Όπως είναι λογικό, όσο παλαιότερη η ηχογράφηση, τόσο δυσκολότερη η τεκμηρίωσή της ή/και η εύρεση του ηχητικού τεκμηρίου ή/και της ετικέτας του δίσκου. Σε μια ιδανική κατάσταση, η πλήρης τεκμηρίωση θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει την πρόσβαση στο ηχητικό υλικό, στην ετικέτα του δίσκου και στις βασικές πληροφορίες ηχογράφησης, όπως η χρονολογία. Βεβαίως, αναλόγως με τη γεωγραφική περιοχή και την εταιρεία, ο παραπάνω κανόνας «όσο παλιότερη ηχογράφηση τόσο δυσκολότερη η τεκμηρίωση», δεν ισχύει πάντα (για παράδειγμα, βλ. την περίπτωση της Αμερικής).
3. Από την εταιρεία/ετικέτα ηχογράφησης και το κατά πόσο υπάρχουν διαθέσιμα αρχεία της σήμερα. Η συγκεκριμένη παράμετρος είναι εξίσου σύνθετη, καθώς δεν μιλάμε πάντα για τα κεντρικά γραφεία μιας εταιρείας με διεθνή δισκογραφική δραστηριότητα, όπως για παράδειγμα η αγγλική Gramophone (μετέπειτα EMI), η οποία έχει στην κατοχή της και τυπώνει δίσκους με τις

ετικέτες His Master's Voice, Columbia και άλλες μικρές ή μεγάλες ετικέτες, οι οποίες αποτελούσαν παλαιότερα αυτόνομες εταιρείες, μέχρι να αγοραστούν από τη Gramophone. Πολλές φορές δημιουργήθηκαν τοπικά γραφεία και τα ιστορικά τεκμήρια καταλογογραφούνταν μόνο εκεί, χωρίς να αποσταλούν στα κεντρικά. Για παράδειγμα, η γαλλική Disque Gramophone πραγματοποίησε αμέτρητες ηχογραφήσεις στον αφρικανικό Βορρά· ή το τοπικό γραφείο/παράρτημα της Gramophone στην Τουρκία τύπωσε ετικέτες His Master's Voice ως Sahibinin Sesi, δηλαδή, «του κυρίου του η φωνή».

Με βάση τα παραπάνω, για την τεκμηρίωση των ευρημάτων αξιοποιούνται τόσο επίσημα αρχεία και βάσεις δεδομένων όσο και ανεπίσημοι κατάλογοι που συντάσσουν κατά τόπους συλλέκτες και ερευνητές. Παρακάτω δίνεται ένα δείγμα των διαθέσιμων εργαλείων / πηγών της τεκμηρίωσης:

- British Library Sounds, https://sounds.bl.uk
- Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, http://phonotheque.cmam.tn
- Cemal Ünlü Fonograf Gramofon, http://tasplak.pankitap.com
- Discography of American Historical Recordings, https://adp.library.ucsb.edu
- Ahmed Hachlef & Mohamed Elhabib Hachlef (1993): *Anthologie de la Musique Arabe, 1906–1960*, Paris, Publisud.
- Henry König, http://www.musiktiteldb.de
- Joel Bresler Sephardic Music, www.sephardicmusic.org
- Kelly On-line Database, www.kellydatabase.org
- National Library of Serbia, www.nb.rs
- Rainer E. Lotz, www.lotz-verlag.de
- Recording Pioneers, www.recordingpioneers.com
- The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), www.charm.kcl.ac.uk
- The Arhoolie Foundation, www.arhoolie.org
- The Great 78 Project, http://great78.archive.org
- The International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), www.iasa-web.org
- The Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, www.oeaw.ac.at/en/phonogrammarchiv
- Paul Vernon (1995): *Ethnic and Vernacular Music, 1898–1960*. Greenwood Press, Westport.
- Yuri Bernikov Russian Records www.russian-records.com.

Θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως η αναζήτηση, εύρεση και εισαγωγή των ηχογραφημάτων στη βάση γίνεται κυρίως με ποιοτικά παρά με ποσοτικά χαρακτηριστικά. Βασικός σκοπός αποτελεί η εκπροσώπηση όσων περισσότερων μουσικών ειδών και τόπων είναι δυνατόν. Πρωταρχικός σκοπός δεν είναι η πλήρης αποδελτίωση της δισκογραφίας, πράγμα που ούτως ή άλλως φαντάζει ακατόρθωτο, αλλά η χαρτογράφηση του δισκογραφημένου υλικού, αναλύοντας και συγκρίνοντας τις εκάστοτε περιπτώσεις. Τα τεκμήρια της δισκογραφίας επιτρέπουν μια σαφή απεικόνιση της ιστορικής διαδρομής του οργάνου.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνται από κινητά συνεργεία που περιπλανιούνται σε αμέτρητους τόπους για να ηχογραφήσουν τοπικούς μουσικούς. Τα συνεργεία αυτά στέλνονται από μεγάλες εταιρείες, όπως η αγγλική Gramophone, η γερμανική Odeon και η γαλλική Pathé. Η δισκογραφική έρευνα αποκαλύπτει πως δημιουργείται γρήγορα ένα δίκτυο δισκογραφίας, άκρως ενδιαφέρον. Για παράδειγμα, συναντάμε περιπλανώμενους μουσικούς σκοπούς σε διάφορα σημεία στη Μεσόγειο, τα Βαλκάνια, την Ανατολική Ευρώπη και την Αμερική, όπου τοπικοί μουσικοί τους οικειοποιούνται και τους ανακατασκευάζουν, όπως επίσης και αντιδάνεια όσον αφορά στις πρακτικές εκτέλεσης. Το εύρος του ρεπερτορίου είναι ατελείωτο, το οποίο απο-εδαφικοποιείται και αναμιγνύεται με άλλα ρεπερτόρια, τα οποία διαθέτουν πλέον υπερτοπικά χαρακτηριστικά: η κοσμοπολίτικη φύση μεγάλων αστικών κέντρων, σε συνδυασμό με τα νέα τεχνολογικά μέσα, αναδεικνύουν τους πολυστιλισμούς και τις πολυμορφικότητες των μουσικών πραγματικοτήτων.

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε το πλαίσιο της δισκογραφίας από κινητά συνεργεία, καθώς δεν υπάρχουν ακόμη ειδικά διαμορφωμένοι χώροι, καλά ηχητικά μέσα, συγκεκριμένες πολιτικές από την πλευρά των εταιρειών, ούτε καν συγκεκριμένες μουσικές τοπικές ταυτότητες, καθώς οι μουσικοί βρίσκονται συχνά σε κίνηση, υπηρετούν πολυποίκιλα ρεπερτόρια, προέρχονται από ετερογενείς εθνοπολιτισμικές ομάδες κ.λπ. Με άλλα λόγια, το πιάνο το συναντάμε σε αυτήν την πρώιμη δισκογραφία μόνο εφόσον προϋπάρχει στα μέρη που έχουν επιλεγεί ως χώροι ηχογράφησης (για παράδειγμα, μια μεγάλη αίθουσα ξενοδοχείου). Η παρουσία του πιάνου στη δισκογραφία είναι πιο συχνή από την ώρα που κατασκευάζονται τοπικά εργοστάσια, προφανώς διότι, μέσα σε αυτά, αποτελεί μόνιμη παρουσία μέσα στην αίθουσα ηχογράφησης. Το γεγονός ότι στην Αμερική το συναντάμε εξαρχής στις ιστορικές ηχογραφήσεις δεν είναι τυχαίο, καθώς τα εργοστάσια αποτελούν τη μοναδική συνθήκη εκεί. Παρόλες τις αντικειμενικές δυσκολίες εύρεσης χώρων με πιάνο, η έρευνα έχει φέρει στο φως ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα (για παράδειγμα, ελληνικού ενδιαφέροντος στην Κωνσταντινούπολη από το 1906).

Η γεωγραφία των ηχογραφήσεων

Δισκογραφημένο πιανιστικό ρεπερτόριο έχει ήδη ανιχνευτεί και καταλογογραφηθεί στις εξής χώρες, με βάση την σημερινή τους μορφή και τα πολιτικά τους σύ-

νορα: Ρωσία, Σερβία, Σλοβακία, Ρουμανία, Ελλάδα, Τουρκία, Αρμενία, Αζερμπαϊτζάν, Ισραήλ, Λίβανος, Αίγυπτος, Τυνησία, Αλγερία, Ιράν και Ινδία.[3] Είναι, όμως, σχετικά ασφαλής η υπόθεση ότι και οι όμορές τους διαθέτουν παρόμοιο υλικό.

Εικόνα 1. Οι περιοχές (στη σημερινή τους κρατική μορφή) όπου έχουν εντοπιστεί ηχογραφήσεις με πιάνο στα ανατολικά (δημιουργία με mapchart.net).

Θα πρέπει οπωσδήποτε να αναφερθεί η παράλληλη πραγματικότητα της Αμερικής. Τα περισσότερα από τα εξεταζόμενα ρεπερτόρια ήκμασαν παράλληλα σε μεγάλα αστικά κέντρα των Ηνωμένων Πολιτειών, εξαιτίας του μεταναστευτικού κόσμου που έζησε εκεί. Μια εξαιρετικά κρίσιμη παρατήρηση, όμως, αφορά στη διαφοροποίηση των πρακτικών εκτέλεσης, αλλά και συχνά του ίδιου του έργου, αν κάποιος συγκρίνει την ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκε στον ευρωπαϊκό χώρο, στον τόπο ή, πολλές φορές, στους τόπους «καταγωγής» του, με την ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκε από τους μετανάστες.[4] Στο σημείο αυτό, ανοί-

3 Θερμές ευχαριστίες στους παρακάτω συλλέκτες, για την ευγενική χορηγία υλικού από τα αρχεία τους: Martin Schwartz, Παναγιώτης και Λεονάρδος Κουνάδης, Νίκος Διονυσόπουλος, Chris Silver, Cemal Ünlü, Παναγιώτα Αναγνώστου, Tony Klein.

4 Για δύο σχετικά παραδείγματα από το ελληνικό ρεπερτόριο, βλ. Ορδουλίδης, 2017· Ορδουλίδης, 2020).

γει ένα ουσιαστικό ζήτημα: το ευρύτερο σύνολο των έργων που ηχογραφούνται μπορεί να θεωρηθεί ως ένα εκτεταμένο δίκτυο, που φέρνει κοντά τόπους γεωγραφικά και πολιτισμικά απομακρυσμένους. Ο τρόπος με τον οποίον κυκλοφορούν τα μουσικά δάνεια και αντιδάνεια μέσα στο σχήμα αυτό δεν είναι πάντα η ευθεία οδός της άμεσης γειτνίασης, αλλά η τεθλασμένη του ταξιδιού και της μετανάστευσης, και προπαντός των νέων μέσων, του ραδιοφώνου, του κινηματογράφου και φυσικά της δισκογραφίας. Για παράδειγμα, συναντάμε μια πλούσια δισκογραφία ελληνόφωνου αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Αμερική, ή σεφαραδίτικης εβραϊκής δισκογραφίας στην Βόρειο Αφρική, όπως για παράδειγμα στην Αλγερία και την Τυνησία, την ώρα που πολλές από τις εν λόγω περιοχές αποτελούν γαλλικές αποικίες. Η τεθλασμένη αυτή κίνηση φέρνει επανάσταση, αφού υπερβαίνει τα γεωγραφικά σύνορα και απο-εδαφικοποιεί τα ρεπερτόρια, αποδίδοντας στο πιάνο νέους ρόλους σε νέους χώρους.

Αυτού του τύπου η πραγμάτευση αποκτά διαφορετικές διαστάσεις όταν εμπλέκεται ο αποικιοκρατισμός της Ευρώπης. Με αυτόν τον τρόπο, ορισμένα ιδιώματα εξελίχθηκαν σε μια μορφή, η οποία επισωρεύει, για παράδειγμα, στοιχεία του Αραβικού κόσμου της Βόρειας Αφρικής (αυτού που συχνά αναφέρεται ως "Maghrib" ή «Μπαρμπαριά») και μουσικών ιδιωμάτων, τα οποία ταξίδευσαν από την κεντρική Ευρώπη, κυρίως από Γάλλους.[5] Τα τελικά δισκογραφικά προϊόντα που καταλογογραφούνται για την εν λόγω έρευνα χαρακτηρίζονται από έναν πολιτισμικό συγκρητισμό ξεχωριστού ενδιαφέροντος και αξίας, καθώς φέρουν πολυεπίπεδες πληροφορίες της ζωής των διαφορετικών τόπων, οι οποίοι τον συνθέτουν. Η Ανατολή δείχνει πως δεν είναι ενιαία και συμπαγής, αλλά μια «ετεροτοπία» με σύνθετες και ποικίλες αισθητικές αξίες. Μέσα σε αυτόν τον χώρο, το πιάνο διεισδύει και πότε προσαρμόζεται στις πρακτικές και πότε προσαρμόζει αυτές πάνω του· δεν αποτελεί εργαλείο μίας χρήσης ή ένα δοκιμαστικό στάδιο.

Εντός του παραπάνω πλαισίου των μετακινούμενων ρεπερτορίων, η μουσική των τσιγγάνων και των εβραίων παίζει καταλυτικό ρόλο στον εμπλουτισμό των τοπικών ρεπερτορίων και αποτελεί όχημα για τη διάχυση τεχνικών, πρακτικών, υφών και αισθητικών. Η υπερατλαντική μετανάστευση δίνει δε στη διάχυση αυτή πραγματικά οικουμενικές διαστάσεις, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με το ευρωπαϊκό klezmer, τη λαϊκή μουσική των Ασκενάζι, που συναντά την αμερικάνικη τζαζ. Αποικιοκρατία, επαναστάσεις, συρράξεις, προσφυγικά ρεύματα, αλλά και οι κυκλοφορίες στους πάσης φύσεως εμπορικούς διαύλους, μέσα σε έναν κόσμο που εξελίσσεται δυναμικά και ανισότροπα, διαμορφώνουν ένα σύνθετο πλέγμα από «κέντρα» και «περιφέρειες» σε εναλλασσόμενους ρόλους, που θέτουν τα μουσικά ιδιώματα σε κίνηση, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Η δισκογραφική παραγωγή διαμορφώνεται μέσα από την κίνηση αυτή και, με τη σειρά της, διαμορφώνει εκ νέου τις διαδρομές και αναδιατάσσει τις καλλιτεχνικές προτεραιότητες. Στη «γε-

5 Για παράδειγμα, βλ. *Haramtou bik Nouassi*, Baidaphon B 095129 – 130, Αλγέρι, περίπου 1934: https://youtu.be/Tq8VdE_Me38.

ωγραφία των ηχογραφημάτων», είναι δύσκολο να προσδιορίσει κανείς την «Ανατολή» και τη «Δύση», με βάση τον συμβατικό προσανατολισμό και τα πολλαπλά ιστορικά του συμφραζόμενα. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές αν εστιάσουμε στον ρόλο του πιάνου στη μουσική ιστορία των Βαλκανίων και της Μέσης Ανατολής: οι ηχητικές μαρτυρίες δεν επιτρέπουν να χαρακτηριστεί ως «εργαλείο εκδυτικοποίησης», ούτε ως «αλεξικέραυνο» έναντι των ανατολίτικων αισθητικών. Αντίθετα, αναδεικνύουν τάσεις και καλλιτεχνικές ζυμώσεις που, παρά την περιθωριακότητά τους, ή μάλλον χάρη στην περιθωριακότητά τους, επιτρέπουν μια αποστασιοποιημένη ματιά, οδηγώντας σε πιο πλατιά και πιο βαθιά κατανόηση των μουσικών πολιτισμών που συναντιούνται στα ανατολικά.

Τροπισμοί

Ο όρος «τροπισμός» χρησιμοποιείται συνειδητά προκειμένου να συμπεριλάβει σημασιοδοτήσεις που συνήθως επαφίενται στις λέξεις «λαϊκό», «Ανατολή» και «τροπικότητα». Τα προβλήματα των δύο πρώτων είναι πασιφανή: οι ενδιάμεσοι «τόποι» μεταξύ των πόλων του λόγιου και του λαϊκού, και της Ανατολής και της Δύσης είναι αμέτρητοι και με όρια δυσδιάκριτα. Η τρίτη λέξη, η τροπικότητα, παρουσιάζει δύο προβληματικά σημεία: αφενός έχει καταχρηστικώς συνδεθεί με τις ανατολικές μουσικές, παρόλο που δεν αποτελεί αποκλειστικότητά τους, αφετέρου περιγράφει μια απλή συστηματική ανάλυση της κίνησης της μελωδίας και (σπανιότερα) της εναρμόνισής της. Ο εναλλακτικός όρος «τροπισμός» θέτει συνολικά στο επίκεντρο τη συμπεριφορά μιας μουσικής οντότητας με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ρυθμό, μελωδία, αρμονία κ.λπ., όχι όμως ως θεωρητική υπόσταση με αυτοτελείς κανόνες, αλλά ως υλοποιημένη περιπτωσιολογία. Με άλλα λόγια, εξετάζεται το πώς αυτή λειτουργεί στην καλλιτεχνική πράξη: το πλαίσιο δημιουργίας και χρήσης της, η επιτέλεση των πρωταγωνιστών (μουσικών, διαμεσολαβούντων, κοινού), οι πρακτικές και οι τεχνικές εκτέλεσης, ζητήματα τεχνολογίας και άλλα. Η προσέγγιση αυτή ενσωματώνει τα στοιχεία εκείνα που περιγράφονται από τους όρους «Ανατολή» και «τροπικότητα», διευρύνοντας συγχρόνως την εμβέλειά τους. Συγχρόνως δε αναδεικνύει ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό των λαϊκών μουσικών εκφράσεων, που δεν είναι άλλο από την προφορικότητα, και τη συνεπαγόμενη ρευστότητα κατά την πραγμάτωση (Ορδουλίδης, 2018: 17).

Ο τροπισμός εκκινεί από το μουσικό σκεπτικό των εκτελεστών, βάζοντας στο επίκεντρο τον άνθρωπο-καλλιτέχνη και τα μουσικά του βιώματα, θέτοντας τα μηχανοποιημένα θεωρητικά στερεότυπα σε δεύτερο πλάνο. Με άλλα λόγια, ο τροπισμός δεν εναντιώνεται στο δυτικό και το λόγιο, ούτε όμως αντικαθιστά το ανατολίτικο και το λαϊκό. Παράλληλα, δείχνει πως ενυπάρχει ως εργαλείο στις πρακτικές εκτέλεσης τόσο των λαϊκών μουσικών όσο και των λόγιων. Ο αναδειγμένος αυτός τροπισμός μετατρέπει τις δύο αυτές μεγάλες ομάδες από τυπικές κατηγοριοποιήσεις, που βασίζονται στο προϊόν τους, σε πιο ανθρώπινες οντότητες, που βασίζονται στον δημιουργό του προϊόντος, επιτρέποντας και διευκολύνοντας

την εξέταση υλικού που δημιουργήθηκε από μουσικούς, οι οποίοι υπηρέτησαν και τις δύο κατηγοριοποιήσεις.

Καταλογογραφώντας και αναλύοντας το ρεπερτόριο, ήρθαν στην επιφάνεια δύο δυναμικά δίπολα. Φιλτράροντας μέσα από αυτές τις σχέσεις το δισκογραφημένο ρεπερτόριο, προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα, τα οποία βοηθούν να κατανοήσουμε τις ιστορικές διεργασίες που έλαβαν χώρα στις υπό εξέταση περιοχές, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η μουσική και οι μουσικοί λειτούργησαν: τον τροπισμό. Έτσι, προκύπτουν δύο βασικοί άξονες, οι οποίοι λειτουργούν ως φακοί παρατήρησης: η ανατολικότητα και η λαϊκότητα. Θα πρέπει να κοιτάξουμε τους άξονες αυτούς ως ενδιάμεσους τόπους των διπόλων, στοχεύοντας σε μια πραγματιστική αισθητική ανάλυση του ρεπερτορίου. Ακολουθώντας τη μεθοδολογία αυτή, τα χαρακτηριστικά των ενδιάμεσων αυτών τόπων μετατρέπονται σε συνδετικούς τους κρίκους.

Παρά τη μεγάλη διασπορά, ο χώρος στον οποίον επιχειρούμε να χαρτογραφήσουμε τη θέση του πιάνου παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά. Οι τροπισμοί των μουσικών και των ρεπερτορίων διέπονται από κοινούς κώδικες. Οι τρόποι με τους οποίους γίνεται προσπάθεια να ενταχθεί το όργανο στις κατά τόπους πραγματικότητες φέρνουν στην επιφάνεια κάτι εξαιρετικά ενδιαφέρον: την εξωτική ματιά με την οποία ο μουσικός πρωταγωνιστής κοιτάζει τη δική του παράδοση, ένας σαφής «αυτοεξωτισμός» (βλ. και Scott, 2015). Εδώ, βέβαια, κρίσιμο ρόλο παίζει η ισορροπία που προσπαθεί να κρατήσει ο πρωταγωνιστής, μεταξύ αυτού που βιωματικά επιθυμεί να υλοποιήσει και αυτού που του επιβάλει το «θεωρητικό ορθόδοξο», το πλαίσιο, δηλαδή, μέσα στο οποίο έχει γνωρίσει τη μουσική: «ορθά» διαστήματα, ποικίλματα, πορεία μελωδίας, εναρμόνιση, καταλήξεις, δυναμικές, χρωματισμοί. Αν μη τι άλλο, είναι πιο πρόσφορο να υπηρετήσεις την πολιτισμική σου ταυτότητα με ένα ούτι στα χέρια, παρά με ένα πιάνο. Μην ξεχνάμε ότι η περίοδος που μελετάμε ορίζεται από τους εθνισμούς και τους εθνικισμούς, και τα σύμβολα παίζουν καταλυτικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο ο καθένας βλέπει τον εαυτό του ως μέρος συνόλων. Προφανώς, μια τέτοιου τύπου εξέταση επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις σε πολλαπλά επίπεδα, από την επιλογή του ρεπερτορίου που θα δισκογραφηθεί, μέχρι τη μυϊκή μνήμη που θα παίξει τον ρόλο της κατά την υλοποίηση.

Από τη μια, οι υλοποιήσεις ή/και το ρεπερτόριο παρουσιάζουν μια κάποια αίσθηση ανατολικότητας, παρότι ο όρος είναι προφανώς γενικός και ασαφής. Οι παρακάτω επεξηγήσεις, όμως, προσπαθούν να κοιτάξουν αυτούς τους κώδικες στην προσπάθεια να κατανοήσουμε τα όρια μιας πραγματιστικής ανατολικότητας. Τρεις μεγάλες υποκατηγορίες προκύπτουν από την εξέταση του υλικού. Η πρώτη από αυτές αφορά σε ηχογραφήσεις που παρουσιάζουν αρκετά ξεκάθαρα έναν ανατολικό τροπισμό.[6] Στην κατηγορία αυτή, η συγχορδιακή αρμονία είναι

6 Για παράδειγμα, βλ. *Bashraf nawa'ather Yusuf Bey*, Gramophone FX 135 (OK 159 – 30-7832), Κάιρο, 9 Απριλίου 1931: https://youtu.be/LUrb_xwRONo.

σχεδόν πλήρως απούσα. Ακόμη και στις περιπτώσεις που τηρείται ένα ρυθμικό σχήμα, αυτό εκτελείται σε οκτάβες στο αριστερό χέρι. Επιλέγεται, δε, ρεπερτόριο και αναφορές σε όρους, τα οποία ταυτίζονται με την ίδια την τοπική θεωρητική παράδοση, προσθέτοντας μια κάποια αυθεντικότητα (για παράδειγμα, ονόματα τρόπων). Ο αφρικανικός Βορράς, το Ιράν και η Ινδία είναι ορισμένες από τις περιοχές που παρουσιάζουν συνήθως τέτοιου τύπου δισκογραφημένο ρεπερτόριο.

Η δεύτερη κατηγορία περιέχει ηχογραφήσεις των οποίων ο τροπισμός είναι μάλλον περισσότερο ανατολικότροπος.[7] Συχνά κυριαρχεί, δηλαδή, μια αίσθηση φαντασίωσης της Ανατολής, στην προσπάθεια μουσικών να αφομοιώσουν παραδόσεις που προέρχονται από τα ανατολικά. Επιπλέον, διάφορες παράμετροι καθιστούν ούτως ή άλλως ανατολικότροπες τις υλοποιήσεις που εντοπίσαμε, όπως, για παράδειγμα, το χρησιμοποιούμενο οργανολόγιο ή η τοποθέτηση της φωνής. Περιοχές που ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία παρουσιάζουν δυναμικότερες σχέσεις με την Ευρώπη, είτε γιατί βρίσκονται γεωγραφικά πιο κοντά, είτε γιατί υπάρχει μια παράδοση επικοινωνίας με αυτήν, είτε γιατί το ίδιο το ρεπερτόριο παρουσιάζει διασπορά, όπως, για παράδειγμα, το εβραϊκό, στο οποίο λογίζεται το «ταξίδι» πολλών μουσικών σκοπών. Η Τουρκία, η Αρμενία και η Ελλάδα συγκαταλέγονται στην εν λόγω κατηγορία.

Τέλος, στην τρίτη κατηγορία περιλαμβάνονται ηχογραφήσεις στις οποίες παρατηρείται μια ισορροπία στοιχείων (ανατολικών ή/και ανατολικότροπων με δυτικών ή/και δυτικότροπων).[8] Και πάλι η γεωγραφία και οι σχέσεις των περιοχών παίζουν καταλυτικό ρόλο, με τόπους που παραδοσιακά αποτελούν κόμβους ένωσης των πόλων, όπου εκεί η μη συγκεκριμένη πολιτισμική ταυτότητα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ταυτότητάς τους, όπως η Ρουμανία, η Ρωσία, η Ελλάδα και η Τουρκία.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το γεγονός ότι αυτές οι μάλλον συνοπτικές/εικονικές κατηγορίες δεν είναι εξολοκλήρου συνδεδεμένες με μια γεωγραφική περιοχή. Σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρείται μια μίξη στο δισκογραφημένο ρεπερτόριο εντός της ίδιας γεωγραφικής περιοχής (για παράδειγμα, στην Τουρκία). Όταν το πιάνο διεισδύει μέσα στις παραδόσεις αυτές, είτε συμμετέχοντας σε ορχηστρικά σύνολα είτε σολιστικώς, μας υποχρεώνει να επανεκτιμήσουμε τα όρια ανάμεσα στη «δυτική» και την «ανατολική» μουσική, αλλά και την ίδια την υποτιθέμενη αντίθεσή τους, εντός ενός ιδιαιτέρως φορτισμένου διπόλου. Μας επιτρέπει επίσης να αποδομήσουμε τους πάσης φύσεως εξωτισμούς (orientalism–occidentalism), αποκαλύπτοντας τεκμήρια μιας δημιουργικής συνύπαρξης, η οποία υπερβαίνει τα συμβατικά σύνορα και τα πολιτισμικά στερεότυπα.

7 Για παράδειγμα, βλ. *Hattikva*, Disque Gramophone BG 1266 – 25-212346 – K 4362, Τύνιδα, 4 Δεκεμβρίου 1930: https://youtu.be/mw3Sb_Htv1Y.

8 Για παράδειγμα, βλ. *Cocoşel Cu Două Creste*, Columbia WHR 450-1 – DR 33, 1935: https://youtu.be/Bwy8yIySqhY.

Προφανώς, οι πρακτικές και τα ρεπερτόρια διαφέρουν από τόπο σε τόπο. Αν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για δύο οντότητες που προκύπτουν από την ακρόαση του υλικού αυτού του μεγάλου γεωγραφικού τόξου, θα λέγαμε πως η συχγορδιακή αρμονία είναι αυτή που διαφοροποιείται από τόπο σε τόπο: σε κάποιες τοποθεσίες έχει πολύ έντονη παρουσία, όπως στη Ρωσία, στη Ρουμανία και στην Ελλάδα,[9] ενώ σε άλλες όχι, όπως στην Αλγερία, στην Τυνησία και στο Ιράν.[10] Από την άλλη, υπάρχουν γεωγραφικές περιοχές, όπως η Τουρκία, που παρατηρούνται υλοποιήσεις και στις δύο κατηγορίες.[11]

Το δεύτερο εργαλείο παρατήρησης είναι η λαϊκότητα. Ένας έτερος συνδετικός κρίκος, ο οποίος αφορά στην οριακότητα που συχνά παρατηρείται στις πρακτικές εκτέλεσης, οι οποίες ακροβατούν μεταξύ αυτού που ονομάζεται, στον κόσμο των μουσικών, «παίζω με το αυτί» και ενός πιο τυποποιημένου, παρόλα αυτά εμφανώς ρευστού τρόπου εκτέλεσης. Μια, δηλαδή, κάποια αίσθηση λαϊκότητας. Εδώ βέβαια ανακύπτει το εξαιρετικά μεγάλο ζήτημα των σχέσεων μεταξύ «προφορικότητας» και «εγγραμματοσύνης», για το οποίο η βιβλιογραφία είναι πλούσια και ουσιαστική. Γίνεται, δηλαδή, προσπάθεια κατανόησης των σχετικών ωσμώσεων και των ενδιάμεσων «τόπων», όπου η λαϊκότητα και η λογιότητα μπαίνουν σε δημιουργικό διάλογο με ποικίλους τρόπους, ανάλογα με τις ιστορικές συνθήκες. Από τη μια, έχουμε πρωταγωνιστές, οι οποίοι χειρίζονται και τη μουσική γραφή, και από την άλλη, αυτούς που επιστρατεύουν μόνο την εμπειρία για την όποια υλοποίηση.

Ακόμα και στις παραδόσεις όπου το πιάνο είναι σχετικά δυσπρόσιτο, οι καλλιτέχνες δεν διστάζουν να δανειστούν πρακτικές και «διαλέκτους» φαινομενικά ανοίκειες, προκειμένου να εκφραστούν δημιουργικά. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις, τα ίδια πρόσωπα δισκογραφούν ρεπερτόριο προερχόμενο και από τις δύο κατηγορίες (όπως η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού που εξετάζεται παρακάτω).

Δείγματα του υλικού

Η πρώτη περίπτωση που θα εξεταστεί είναι αυτή του Γιώργου Μπατζανού (1900–1977). Χριστιανός στο θρήσκευμα, κάτοικος της Κωνσταντινούπολης, κατά την αλλαγή της συνθήκης από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην Τουρκική Δημοκρατία, γύφτος και ελληνόφωνος, με καταγωγή από την περιοχή της Σηλυβρίας, μια παραθαλάσσια περιοχή 76 χιλιόμετρα δυτικά της Κωνσταντινούπολης.[12] Με

9 Για παράδειγμα, βλ. *Μινόρε μανές (σκληρό το πεπρωμένο μου)*, Odeon GO 2067 – GA 1766, Αθήνα, 1934: https://youtu.be/gxNt_tWP8kA.

10 Για παράδειγμα, βλ. *Fad El Wahsh,* Baidaphon B 095131, Αλγέρι, περίπου 1934: https://youtu.be/FetQHf-KhtU.

11 Για παράδειγμα, βλ. *Atesin Gozleri Ruha,* Pathé 76357, περίπου 1927: https://youtu.be/il5VeL8wD18· *Cifte Telli Oyun Havasi*, Pathé X 76293 – 11677, περίπου 1927.

12 Η περιοχή της Σηλυβρίας: https://goo.gl/maps/Apgh2RVdVvKWBvBJ8.

βάση τη σχετική βιβλιογραφία, διαφαίνεται το κοσμοπολίτικο και συγκρητικό πρότυπο της εποχής, το οποίο ακολουθεί και ο Μπατζανός, γνωρίζοντας αφενός τον εγγράμματο και τον λόγιο μουσικό κόσμο, και αφετέρου αυτόν της «πιάτσας» των λαϊκών μουσικών, στην οποία ξεκίνησε να συμμετέχει από την παιδική του ηλικία. Γνωρίζει, επίσης, και άλλες κουλτούρες ταξιδεύοντας στο Βερολίνο και στο Παρίσι (Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998: 40). Κατάφερε να αναμορφώσει το ούτι, το οποίο ήταν το όργανο ειδίκευσής του, και να καθιερωθεί, από την εποχή του ακόμη, ως ένας εκ των σπουδαιότερων βιρτουόζων.[13] Πρόκειται για έναν σημαντικό αναμορφωτή, τόσο όσον αφορά στην τεχνική αλλά και στην αισθητική.

Αρχικά, η σχετική δισκογραφική έρευνα είχε αποφέρει την ανακάλυψη μιας σπουδαίας αλλά αρκετά δημοφιλούς ηχογράφησης του Μπατζανού σε ένα ταξίμι για σόλο πιάνο.[14] Μια πιο ενδελεχής αναζήτηση στην ιστορική δισκογραφία της Κωνσταντινούπολης απέφερε αύξηση των ηχογραφήσεών του στον ρόλο του πιανίστα, φτάνοντας τελικά τις οκτώ τεκμηριωμένες ηχογραφήσεις (να σημειωθεί εδώ πως η Τουρκία αποτελεί μία εκ των προβληματικότερων περιοχών, όσον αφορά στην τεκμηρίωση της ιστορικής δισκογραφίας). Έχουν βρεθεί τέσσερεις επιπλέον ηχογραφήσεις, στις οποίες πιθανολογείται η συμμετοχή του. Το ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό της τεχνικής εκτέλεσης του Μπατζανού επικουρεί στην παραπάνω επιχειρηματολογία, καθώς, στις υπολειπόμενες ατεκμηρίωτες ηχογραφήσεις, το ηχόχρωμα και ο ρόλος του πιάνου είναι κατά πολύ όμοιος με τις τεκμηριωμένες.

Στην ηχογράφηση του ταξιμιού *Piyano İle Taksim*, είναι έκδηλη η προσπάθεια εφαρμογής της τεχνικής από το κανονάκι. Την ίδια προσέγγιση και τεχνική χρησιμοποιεί και στα *Gördüm Gözünü*[15] και *Gülle Hem Bezmi Visaliz*[16], τα οποία αποτελούν πρωτότυπα gazel των Kemal Bey και Sadettin Kaynak αντίστοιχα. Η τεχνολογία και η κατασκευαστική αρχιτεκτονική του πιάνου δείχνουν πως βοηθάνε τον Μπατζανό, όχι μόνο στο να εφαρμόσει την «αλά κανονάκι» τεχνική, αλλά και να την εξελίξει επί τόπου, κάτι το οποίο αποτελεί μια από τις παραδοσιακότερες έξεις των λαϊκών μουσικών. Εδώ γίνεται λόγος για την «έμπνευση της στιγμής» και τον αυτοσχεδιασμό, αλλά και τον αξιακό κώδικα των μουσικών, οι οποίοι προσπαθούν να εντυπωσιάσουν, με τη δεξιοτεχνία τους και τη φαντασία τους, πρώτα (και ίσως κυριότερα) τους συναδέλφους τους.

Σε μια άλλη άξια αναφοράς περίπτωση, ηχογραφεί και πάλι με το πιάνο, μαζί με τον αδερφό του Αλέκο, ο οποίος παίζει kemence.[17] Ο Γιώργος συνοδεύει με

13 Για τον Μπατζανό, βλ. Bacanos, 1997· Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998· Ανδρέου, 2014.

14 *Piyano İle Taksim*, Odeon, CO 320 – RA 202521, Κωνσταντινούπολη, 1928: https://youtu.be/tlEJ8GXBWKA.

15 *Gördüm Gözünü,* Columbia 12560, Κωνσταντινούπολη, 1931 (πριν τον Μάιο): https://youtu.be/QFVMOcw1_sA.

16 Gülle Hem Bezmi Visaliz, Odeon Lxx 126503-A, περίπου 1930: https://youtu.be/O9S_bM5YWbY.

17 *Arap Çiftetellisi*, Odeon RX 131543, Κωνσταντινούπολη, περίπου 1927–1928: https://

ξεχωριστό τρόπο. Ενδιαφέρον προκαλεί η φόρμα του κομματιού και το πέρασμα από τη μια πάρτα στην άλλη, δεδομένου και του χρονικού περιορισμού στην ηχογράφηση κατά τη συγκεκριμένη εποχή. Προφανώς, οι δυο τους παίζουν στο πάλκο μαζί και αισθάνονται καλλιτεχνική οικειότητα. Από την άλλη, ο Γιώργος δείχνει πως γνωρίζει το όργανο και, σε συνδυασμό με το ότι γνωρίζει το ρεπερτόριο καλά, το πώς αυτό λειτουργεί, στρώνει το ρυθμικοαρμονικό υπόστρωμα στον Αλέκο, δημιουργώντας μαζί ένα αίσθημα άψογης συνεννόησης, αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «γκρούβα».

Ο Μπατζανός, με τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις, στιγμάτισε τη δισκογραφία συστήνοντας μια διαφορετική τεχνική. Φαίνεται πως διακατέχεται από μια ιδιάζουσα αντίληψη του κλαβιέ, των ηχοχρωμάτων του οργάνου, αλλά και της εφαρμογής της τροπικότητας στο πιάνο. Καταλυτικές σε αυτό είναι και οι εθνοτικές του καταβολές, οι οποίες τον ωθούν διαρκώς σε νέες ηχητικές ανακαλύψεις και πειραματισμούς, κάτι στο οποίο συνεισέφεραν και οι ποικιλόμορφοι μουσικοί κόσμοι που είχαν αναπτυχθεί στην Κωνσταντινούπολη.

Μέσω των ηχογραφήσεων του Μπατζανού, διαφαίνεται ο αξιακός κώδικας της αισθητικής υπόστασης του λαϊκού μουσικού, ο οποίος δεν προβληματίζεται για την «παραδοσιακή» θέση ενός οργάνου σε συγκεκριμένα ρεπερτόρια και για δογματικές θεωρητικού τύπου επιχειρηματολογίες. Μια αναλυτική ματιά στη δισκογραφία 130 χρόνων φανερώνει πως όργανα, τα οποία φαινομενικά προέρχονται από συγκεκριμένα και «κλειστά» ρεπερτόρια, χρησιμοποιούνται κατά κόρον από λαϊκούς μουσικούς εντός διαφορετικών πλαισίων. Επιπροσθέτως, οι μουσικοί δεν δείχνουν να απασχολούνται από τις θεωρητικές επιταγές, όπως για παράδειγμα τον διαστηματικό κόσμο των τροπικών ανατολίτικων μουσικών και το καλοσυγκερασμένο κούρδισμα του πιάνου. Η λαϊκή υπόσταση, αισθητική και ύφος, στέκεται ανάμεσα, δείχνοντας να αδιαφορεί —πολλές φορές «προκλητικά»— για τη θεωρητική φιλολογία, η οποία, ούτως ή άλλως, έπεται της δικής της δημιουργίας. Με μια πιο τεχνική γλώσσα, είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος με τον οποίο ο Μπατζανός διαχειρίστηκε τη μικροδιαστηματική γλώσσα της λύρας στο *Arap Çiftetellisi* και τη συνόδευσε με ένα όργανο, το οποίο, ενώ θεωρητικά δεν μπορεί να αναπαράξει τα ίδια διαστήματα, μπορεί όμως να «συνεννοηθεί», δείχνοντας πως ο Μπατζανός είναι γνώστης αυτής της γλώσσας και της χρήσης της. Αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως η συμφιλίωση που εμπεριέχεται στο συγκρητικό πολιτισμικό πλαίσιο κατά τη συνάντηση των ετεροτήτων, παρά ως σύγκρουση και τριβή μεταξύ των ετερογενών στοιχείων· μια ένωση, η οποία είναι αποτέλεσμα της ανάγκης για καλλιτεχνική έκφραση, βασικός παράγοντας στον αξιακό κώδικα των μουσικών. Επί της ουσίας, ξεφεύγοντας από τις θεωρητικές επιταγές, ο Μπατζανός μετατρέπει σε προτέρημα τη διαστηματική διαφορετικότητα του πιάνου, συστήνοντας, μέσα από τις ηχογραφήσεις του, έναν διαφορετικό

youtu.be/kIGd3mDRXJc.

τρόπο εκτέλεσης του οργάνου· μια άλλη γλώσσα με την οποία το όργανο μπορεί να αρθρώσει λόγο.

Ορισμένες από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Μπατζανός, όπως αυτή στα ταξίμια του, είναι γνώριμη, καθώς την έχουμε εντοπίσει και σε άλλες περιοχές. Για παράδειγμα, ο σεφαραδίτης εβραίος Messaoud Habib στην Τυνησία κάνει κι αυτός ένα ταξίμι, χρησιμοποιώντας παρόμοιες πρακτικές επάνω στο όργανο. Ο Habib μπαίνει στη δισκογραφία ως πιανίστας από τις αρχές τις δεκαετίας του 1920. Παίζει, επίσης, και αερόφωνο αρμόνιο. Νωρίτερα, όμως, περίπου στο τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ξεκίνησε γράφοντας piano rolls για τον μουσικό οίκο Bembaron. Οι Jacques και Aurelio Bembaron είναι σεφαραδίτες εβραίοι, οι οποίοι, περίπου το 1903, ξεκίνησαν την εμπορική τους δραστηριότητα στην Τυνησία, εισάγοντας όργανα και κυρίως πιάνα. Αργότερα, είχαν τον ρόλο των εκπροσώπων των μεγάλων ευρωπαϊκών δισκογραφικών εταιρειών.

Ο Habib συμμετείχε σε ποικίλων αισθητικών ρεπερτόρια και ηχογραφήσεις τους: σόλο πιάνο, πιάνο-φωνή, σε ορχηστρικά σύνολα ως πιανίστας, αλλά και σε εβραϊκούς θρησκευτικούς ύμνους ως πιανίστας. Συνεργάστηκε με τους πιο δημοφιλής σταρ (μουσικούς και τραγουδιστές) της εποχής και της περιοχής. Για ορισμένους εξ αυτών, δε, θεωρείται ως ο αποκλειστικός υπεύθυνος για τη δημοφιλία που απέκτησαν, δεδομένης και της ισχυρής θέσης που ο ίδιος κατείχε στα παραρτήματα των μεγάλων εταιρειών στην περιοχή. Συγκεκριμένα, διετέλεσε σε ρόλο υπεύθυνου ρεπερτορίου για τη Gramophone και την Pathé. Στον Μεσοπόλεμο, υπήρξε ο διευθυντής της στρατιωτικής ορχήστρας του Τυνήσιου μονάρχη. Θα πρέπει να σημειωθεί πως η Τυνησία είναι μια από τις χώρες της Βόρειας Αφρικής, όπου συναντάμε πλήθος ιστορικών ηχογραφήσεων με το πιάνο σε τέτοιου είδους ρόλους. Εκτός από τον αραβικό κόσμο, στον αφρικανικό βορρά κατοικούν μεγάλοι πληθυσμοί σεφαραδιτών εβραίων, την ίδια ώρα που οι περιοχές αυτές αποτελούν γαλλικές αποικίες.[18]

Η ηχογράφηση του ταξιμιού με τίτλο *Istikhbar Ochak* πραγματοποιείται από τον Habib περίπου το 1928.[19] Το βασικό σκεπτικό της τεχνικής που χρησιμοποιεί είναι απλό: τα δύο χέρια εκτελούν παράλληλα την ίδια μελωδική γραμμή. Το δεξί χέρι, όμως, είναι αυτό που στολίζει τις φράσεις με ποικίλους τρόπους: ποικίλματα που σκοπό έχουν να φορτίσουν την ερμηνεία και να δημιουργήσουν ένα συγκεκριμένο αισθητικό τοπίο. Σε συγκεκριμένα τμήματα της αφήγησης, το άνοιγμα των χεριών, η απόσταση που δημιουργείται μεταξύ τους επάνω στο κλαβιέ είναι δύο και τριών οκτάβων, με το δεξί χέρι να εκτελεί στην υψηλότερη περιοχή του οργάνου. Επιπλέον, σε ορισμένες καταλήξεις φράσεων ακούγεται να ηχεί η τελευταία νότα της φράσης από το αριστερό χέρι σε ακόμη μία χαμηλότερη οκτάβα από αυτήν που βρίσκεται σε εκείνο το σημείο. Κάτι που φαίνεται να θέλει να τονίσει αυτές τις ιδιόμορφες άνω τελείες του κειμένου. Ο Habib φαίνεται να εκμεταλλεύ-

18 Για τον Habib αλλά και για τον αφρικανικό Βορρά, βλ. Silver, 2017.

19 *Istikhbar Ochak*, Columbia, Μάιος 1928: https://bit.ly/3x3K1p8.

εται, επίσης, και τις δυνατότητες που του δίνει το όργανο στους χρωματισμούς και τις δυναμικές. Ακολουθεί την πορεία των φράσεων, πότε δυναμώνοντας την ένταση ή τονίζοντας συγκεκριμένες νότες και πότε το αντίστροφο, οικοδομώντας έτσι μια συγκροτημένη ατμόσφαιρα. Στα μισά του έργου τοποθετεί τα χέρια πιο κοντά μεταξύ τους και αλλάζει τεχνική, δείχνοντας πως η έμπνευσή του προέρχεται από το κανονάκι. Αν και η ηχογράφηση κατηγοριοποιείται στα ρεπερτόρια που δεν κάνουν χρήση της συγχορδιακής αρμονίας, με βάση αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω στο κείμενο, εντούτοις, ο Habib δείχνει πως είναι γνώστης και του συγκεκριμένου περιβάλλοντος, καθώς ακούγεται μια συγχορδία στην αρχή και, κυρίως, κλείνει ορισμένες από τις φράσεις του με συγχορδιακά αρπίσματα.

Το διαφορετικό κούρδισμα και οι κατασκευαστικές προσπάθειες που έγιναν κατά καιρούς, ώστε να καταφέρει το πιάνο να αναπαράξει τα «ορθά», κατά τις διάφορες ανατολικές θεωρίες, διαστήματα είναι ένα εξαιρετικά ευρύ πεδίο μελέτης με μεγάλο ιστορικό. Αν και δεν θα απασχολήσει το παρόν κείμενο, θα γίνει παρόλα αυτά αναφορά σε δύο περιοχές, οι οποίες επέδειξαν, και συνεχίζουν να επιδεικνύουν, ρεπερτόριο ηχογραφημένο με πιάνο το οποίο έχει κουρδιστεί με διαφορετικό τρόπο.

Μια από αυτές τις περιοχές είναι το Ιράν. Η τάση του διαφορετικού κουρδίσματος εκεί σύντομα πήρε διαστάσεις σχολής, η οποία είναι ενεργή μέχρι και τις μέρες μας.[20] Το πιάνο στο Ιράν φαίνεται να φτάνει από τις αρχές του 19ου αιώνα και αρχικά τοποθετείται και εκτελείται αποκλειστικά στο παλάτι. Δυναμικές προσωπικότητες, όμως, και ανήσυχα μουσικά πνεύματα, που διέπονταν από μοντερνιστικές διαθέσεις, όχι μόνο κατόρθωσαν να χρησιμοποιηθεί το όργανο μαζικότερα, αλλά άφησαν και μια δισκογραφική και παιδαγωγική παρακαταθήκη. Πιανίστες όπως ο Moshir Habibollah Homayoun Shahrdar (1886–1969), ο οποίος, με βάση τις πηγές, φαίνεται να είναι ο πρώτος που ηχογράφησε με το πιάνο για τις μεγάλες ευρωπαϊκές εταιρείες που σάρωναν την περιοχή για να ηχογραφήσουν τοπικό υλικό· και μάλιστα φαίνεται πως ταξίδεψε και στο Λονδίνο το 1909, όπου πραγματοποίησε ηχογραφήσεις. Ο Javad Maroufi (1912–1993), με πιο έντονες τις επιρροές από τις κλασικές ευρωπαϊκές παραδόσεις και μια διάθεση σύγκρασης με τις περσικές κλασικές. Και ο Morteza Mahjubi (1900–1965), ο οποίος, στη σχετική φιλολογία, θεωρείται ως η πιο ηγετική φυσιογνωμία, ο μεγάλος Ostad (δάσκαλος, αυθεντία). Ο Mahjubi έπαιζε πιάνο για το Golha ραδιόφωνο, το εθνικό Ιρανικό ραδιόφωνο. Δεν γνώριζε ανάγνωση και γραφή, χρησιμοποιούσε όμως ένα δικό του σύστημα γραφής για τα έργα που εκτελούσε (Farshadfar, 2017: 40).

Ο Shahrdar πραγματοποιεί, το 1933, μια ηχογράφηση για τη βρετανική Columbia.[21] Πρόκειται για πιανιστικό αυτοσχεδιασμό, βασισμένο σε μια συγκεκριμένη τροπική οντότητα του ιρανικού συστήματος, του λεγόμενου dastgāh.

20 Βλέπε, για παράδειγμα, την Ghazal Nazerfasihi: https://youtu.be/97cC8r4jsp0.

21 *Rāst-Panjgāh,* Columbia PPX 1 – 0X 9-1 / 0X 10-1 / WOX 9, Τεχεράνη, Ιούνιος 1933: https://youtu.be/kIboD3npMoc.

Λόγω της διάρκειάς του, δε, καταλαμβάνει και τις δύο πλευρές του δίσκου 78 στροφών. Το όργανο είναι προετοιμασμένο: αφενός, έχει κουρδιστεί με διαφορετικό τρόπο και αφετέρου φαίνεται πως ο Shahrdar έχει παρέμβει στα σφυριά ή/και στις χορδές, με σκοπό να μειώσει την φυσική ηχώ που προκύπτει μετά την κρούση των σφυριών στις χορδές. Υποτίθεται πως ο αυτοσχεδιασμός βασίζεται επάνω σε συγκεκριμένες κλασικές συνθέσεις. Η δεξιοτεχνία του Shahrdar είναι εμφανής: διαθέτει αξιοσημείωτη μικροτεχνική, με καθαρά ποικίλματα, γρήγορες αλλαγές θέσεις του δεξιού χεριού επάνω στο κλαβιέ, χρωματισμούς που δίνουν νότα εξπρεσιονισμού στην αφήγηση, αλλά δεν διστάζει κιόλας να δείξει άλλες επιρροές του, μια από αυτές τα αρπέζ που συχνά χρησιμοποιεί. Ορισμένα μέρη του αυτοσχεδιασμού είναι ένρυθμα, τα οποία ο Shahrdar φαίνεται να απολαμβάνει ιδιαίτερα. Μετακινεί τις μελωδικές γραμμές από το ένα χέρι στο άλλο, δημιουργεί μιας μορφής ισοκράτημα στην υψηλή περιοχή αλλά και ένα μπάσο ρυθμικό ισοκράτημα, χτίζοντας μια ιδιόμορφη «γκρούβα». Σε άλλα μέρη του αυτοσχεδιασμού, εισάγει απαντήσεις σε μικρά μοτίβα, που εκτελούνται σε άλλες περιοχές του κλαβιέ, και συχνά χρησιμοποιεί τρίλιες και αποτζιατούρες περισσότερο με διάθεση δημιουργίας ηχητικών εφέ, παρά στολίσματος των μελωδιών.

Διαφορετικό κούρδισμα εντοπίσαμε επίσης και στον Λίβανο. Οι πρώτες προσπάθειες κατασκευής πιάνου με διαφορετικό κούρδισμα πραγματοποιούνται από τον Wadih Sabra (1876–1952) το 1922, ενώ ζει στη Γαλλία. Μάλιστα, ο Sabra παρουσίασε το όργανο που κατασκεύασε στο συνέδριο στο Κάιρο το 1932. Τη σκυτάλη πήρε ο Abdallah Chahine, (1894–1975), με σπουδές επάνω στη μουσική αλλά και στην κατασκευή και συντήρηση πιάνων. Ο Chahine σχεδίασε ένα όχι καλοσυγκερασμένο όργανο, το οποίο κατασκευάστηκε τελικά στη Βιέννη, από το εργοστάσιο Hoffman, σε συνεργασία με το εργοστάσιο Renner της Στουτγάρδης. Χρησιμοποιούσε δύο πρόσθετα πεντάλ στα πόδια, με τα οποία κατάφερνε να αλλάζει γρήγορα το κούρδισμα στο όργανο. Ο Chahine πραγματοποίησε κάποιες ηχογραφήσεις στο πρωτότυπο όργανο που είχε κρατήσει στον Λίβανο. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν περίπου το 1960, οι οποίες κυκλοφόρησαν σε δίσκο το 1965, με τίτλο "Al-nagham al-khaled: Angham min alsharq".22 Πρόκειται για αυτοσχεδιασμούς επάνω σε θεωρητικές τροπικές οντότητες. Μετά τους αυτοσχεδιασμούς, εκτελούνται συγκεκριμένα έργα, με συνοδεία κρουστού οργάνου. Και εδώ συναντάμε την τεχνική που προσπαθεί να μιμηθεί το κανονάκι. Όλες αυτές οι προσπάθειες μίμησης δίνουν την εντύπωση πως αναζητείται μετά μανίας ένας τρόπος να εκσυγχρονιστεί το παλιό, χωρίς όμως να χαθούν οι αναφορές σε αυτό. Η επιτέλεση του Chahine στα αυτοσχεδιαστικά μέρη είναι απλή, δείχνοντας ότι το ενδιαφέρον του στρέφεται γύρω από την τήρηση της σωστής ανάπτυξης του ταξιμιού. Παραδόξως, στα μέρη των έργων που ακολουθούν τους αυτοσχεδιασμούς, φαίνεται ότι απελευθερώνεται περισσότερο, χρησιμοποιώντας ποικίλες

22 'Oriental Bouquet', Parlophone, XCVOX 83 / 334 – LPVDX 134, 1965: https://bit.ly/3h4OGS4.

καλλωπιστικές τεχνικές, με τις οποίες στολίζει την κύρια μελωδία που εκτελείται από το δεξί χέρι, με το αριστερό πότε να ακολουθεί, εκτελώντας και αυτό τις ίδιες μελωδίες, και πότε να τηρεί έναν περισσότερο ρυθμικό ρόλο.

Η τελευταία περίπτωση που θα εξεταστεί είναι αυτή του Colea Serban, τσιγγάνου Ρουμάνου (1924–1974). Ο Serban προέρχεται από μουσική οικογένεια, η οποία, κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, άλλαξε το όνομά της σε Serbanescu, ώστε να φαίνεται περισσότερο ρουμάνικο παρά τσιγγάνικο. Ο αδελφός του, Gregor (1907–1997), υπήρξε ένα από τα διασημότερα βιολιά της περιόδου, ενώ ο πατέρας τους Andrei, ο οποίος τους μύησε στην μουσική, τσιμπαλίστας. Ο Colea συμμετείχε στην ορχήστρα του Gregor και σύντομα εγκαταστάθηκαν μόνιμα στην Ολλανδία, όπου σπούδασαν μουσική και δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά. Ο Colea ήταν ένας δεινός παίχτης, ο οποίος είχε συνειδητοποιήσει τη δεξιοτεχνία του, την οποία προφανώς του προσέφεραν οι κλασικές του σπουδές, σε έναν βαθμό, αλλά και τα εργαλεία που απέκτησε μέσω της συνθήκης της προφορικότητας. Η οικειότητα που είχε με το λαϊκό περιβάλλον είναι ξεκάθαρη από τις ηχογραφήσεις και τα βίντεο που άφησε.

Περίπου το 1960 πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις για την εταιρεία Fontana. Φαίνεται ότι τα ίδια ηχητικά χρησιμοποιήθηκαν και για την παραγωγή οπτικού υλικού. Ο Serban συμμετέχει ως σολίστας μαζί με ένα τσίμπαλο και συνοδεύονται από συμφωνικού τύπου ορχηστρικό σύνολο, όλοι ντυμένοι σε φολκλόρ ρουμάνικη ενδυμασία.

Μεταξύ των άλλων, ηχογραφούν την διάσημη "hora morii", ή "hora de la moara" ή "la moara la harta-scarta". Το συγκεκριμένο πλαίσιο εκτέλεσης της διάσημης χόρας, γνωστής σε μας ως «καροτσέρης»,[23] αποτελεί μία προσαρμογή της πρώτης ραψωδίας του George Enescu, ο οποίος ενέταξε στο έργο του τη μελωδία, σημειώνοντας πως την άκουσε, με αυτόν τον τρόπο, από τους «λαουτάρι», δηλαδή, τους τσιγγάνους ως επί των πλείστων ρουμάνους λαϊκούς μουσικούς. Το νέο στοιχείο που προστίθεται σε σχέση με το έργο του Enescu; Το ταξίμι ενδιάμεσα, όπου ο Serban δείχνει, ίσως, πως, με αυτόν τρόπο, το έργο είναι πλέον ολοκληρωμένο. Την ίδια στιγμή, ο μεγάλος ηγεμόνας τσίμπελο κρατάει τον ρυθμό στο ταξίμι του πιάνου.[24]

Βιβλιογραφικές αναφορές

Farshadfar, Maryam (2017): *The Practice of Persian Piano in Iran from 1879 to 1979*, *διδακτορική διατριβή,* Faculté de Musique, Université de Montréal.

Foucault, Michel (2012): *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα (1967),* μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα.

23 Αναλυτικότερα, βλ. Κοκκώνης, 2017: 148.

24 Colea Serban, Ραψωδία Enescu: https://youtu.be/r_rLIBdv9vA.

Gronow, Pekka (2014): "The World's Greatest Sound Archive: 78 rpm Records as a Source for Musicological Research", *Traditiones* 43/2, σ. 31–49.

Hachlef, Ahmed, & Mohamed Elhabib Hachlef (1993): *Anthologie de la Musique Arabe, 1906–1960,* Publisud, Paris.

Katz, Israel (2015): *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932),* Brill, Leiden.

Mansour, Rym (2018): *L'utilisation du piano dans la musique arabe du XXème siècle: organologie et analyse*, διδακτορική διατριβή, École doctorale Lettres, langues, linguistique, arts, Université Lyon.

Molina, Patricio Fadel (2021): *Arabic Music and the Piano: The Use of the Piano in Lebanon and Egypt During the Golden Aga of Arabic Music*, διδακτορική διατριβή, School of Graduate Studies, The University of New Jersey.

Pennanen, Risto Pekka (2005): "Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views", *Svensk tidskrift för musikforskning* 87, σ. 81–98.

Reinhardt, Max (επιμ.) (2017): *Maurice El Médioni - A Memoir (1938–1992): From Oran to Marseilles (1938–1992),* μτφρ. Jonathan Walton, Duncan Baird Publishers.

Scott, Derek (2015): "'I Changed My Olga for the Britney': Occidentalism, Auto-Orientalism and Global Fusion in Music", στο: Vesa Kurkela & Markus Mantere (επιμ.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Routledge, σ. 141–158.

Silver, Christopher Benno (2017): *Jews, Music-Making, and the Twentieth Century Maghrib*, *διδακτορική διατριβή*, Department of History, University of California.

Trezise, Simon (2009): "The Recorded Document: Interpretation and Discography", στο: Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech Wilkinson & John Rink (επιμ.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge, σ. 186–209.

Vernon, Paul (1995): *Ethnic and Vernacular Music, 1898–1960*, Greenwood Press, Westport.

Yorgo Bacanos 1900–1977 (1997): Kalan, compact disc.

Ανδρέου, Ανδρέας (2014): *Υφολογική ανάλυση στη φόρμα taksim. Η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού,* πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής, ΤΕΙ Ηπείρου.

Κοκκώνης, Γιώργος (2017): «Χόρα, σίρμπα και ντόϊνα στην ελληνική δισκογραφία», στο: Γεώργιος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto books, Αθήνα, σ. 133–156.

Ορδουλίδης, Νίκος (2017): «Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos» στο: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις* (Πρακτικά 9ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1–3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, σ. 418–423.

Ορδουλίδης, Νίκος (2018): *Το λαϊκό πιάνο: Η εποχή του ρεμπέτικου*, Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη.

Ορδουλίδης, Νίκος (2020): «Η περιπλάνηση της πριγκηπέσσας», στο: Γιώργος Κοκκώνης & Σόνια Κοζιού (επιμ.), *Αστικές λαϊκές μουσικές* (Πρακτικά 7ου Πανελληνίου Συνεδρίου, Καρδίτσα, 18–20 Οκτωβρίου 2019), Κέντρο Ιστορικής & Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Καρδίτσα, σ. 185–203.

Τσιαμούλης, Χρίστος & Παύλος Ερευνίδης (1998): *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος–20ός αι.)*, Δόμος, Αθήνα.

Η παρούσα έρευνα *συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών - Β΄ Κύκλος» (MIS-5033021), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).*

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΕΣΠΑ 2014-2020

Η έμμεση παγιοποίηση του συνοδευτικού ρόλου της κιθάρας στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών μέσα από το συνθετικό έργο του Σπύρου Περιστέρη

Αθανασίου Ιωάννης

Στην παρούσα ανακοίνωση καλούμαστε να προσδιορίσουμε την εξελισσόμενη ταυτότητα της κιθάρας στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών βάσει μιας πρώτης προσέγγισης του δισκογραφικού έργου του Σπύρου Περιστέρη. Ο ίδιος υπήρξε συνθέτης, πολυοργανίστας και μουσικός παραγωγός με πλήθος συμμετοχών τόσο στη μεσοπολεμική όσο και στη μεταπολεμική περίοδο. Πραγματοποιώντας μια πρώτη επισκόπηση στο έργο του, είναι φανερό πως ο Περιστέρης υπήρξε ένας από τους κύριους εκπροσώπους της δεύτερης δεκαετίας της μεσοπολεμικής περιόδου, συμμετέχοντας ως ενεργός μουσικός σε όλες του τις συνθέσεις.

Η μελέτη εστιάζει στην κομβική κλασική περίοδο του ρεμπέτικου (Δαμιανάκος, 2001), εποχή κατά την οποία συντελούνται σημαντικές κοινωνικοπολιτικές, μουσικές και τεχνολογικές αλλαγές στον ελλαδικό χώρο (Κουνάδης, 2003α: 386˙ Κοκκώνης, 2005). Αποκορύφωμα των αλλαγών αυτών είναι το Καθεστώς της 4ης Αυγούστου του 1936 (λογοκρισία του Μεταξά), όπου γίνεται ολοένα καταφανέστερη η τάση για εκδυτικοποίηση μέσω, πλην των άλλων, του ελέγχου της δισκογραφικής παραγωγής από την επιτροπή λογοκρισίας (Βλησίδης, 2004: 24–27). Έτσι, επιχειρείται, εκτός των άλλων, μια πρώτη εστίαση στην παρούσα εποχή ως προς τους αρμονικούς μετασχηματισμούς που σταδιακά παγιοποιούνται με το πέρασμα του χρόνου. Μπροστά από την παγιοποίηση τοποθετούμε το επίθετο «έμμεση», διότι ο Περιστέρης, σε αντίθεση με έναν αμιγώς κιθαρίστα (όπως ο δισκογραφικός συνοδοιπόρος, συνθέτης και μουσικός παραγωγός Κώστας Σκαρβέλης), δεν είναι μόνο κιθαρίστας, αλλά πολυοργανίστας. Λόγω αυτού, δεν φαίνεται να τον απασχολεί ιδιαίτερα ο στιγματισμός του ως κιθαρίστα, ώστε να φέρει στη δισκογραφική επιφάνεια το εξεταζόμενο όργανο. Ακολούθως, ως προς την εκτέλεση της κιθάρας, ο ίδιος ασχολείται διττά, δηλαδή, σολιστικά και συνοδευτικά. Η χρήση του οργάνου διαφοροποιούταν κατά την αρέσκειά του και τη συνολική διαθεσιμότητα των μουσικών για το εκάστοτε δισκογραφικό εγχείρημα. Μέσα από μια πρώτη ακρόαση των συνθέσεων του Περιστέρη, είναι εξαρχής καταφανές πως η κιθάρα αντιμετωπίζεται σταθερή και διακριτική ως προς τον συνοδευτικό της ρόλο.

Παρόλα αυτά, με τη γενικότερη θεματολογία των τραγουδιών (ποιητικό κείμενο) και της τροπικότητας να αλλάζει, έχει άραγε βάση η κοινή παραδοχή πως η γενική τάση για εκδυτικοποίηση μέσω της λογοκρισίας φέρει μια πιο οργανωμέ-

νη αρμονική παρέμβαση και ευταξία στα τροπικά συστήματα; Ποια η συνθετική συμβολή του Περιστέρη σε αυτές τις εξελίξεις; Έχοντας διάφορες, ανά περίσταση, υφολογικές καταβολές για να εφαρμόσει στο παρόν ρεπερτόριο, πώς εκμεταλλεύεται το πολυμορφικό έδαφος κατά τη διαδικασία της μουσικής δημιουργίας; Πώς ο ίδιος έχει παραλλάξει και οικειοποιηθεί την τροπικότητα του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου; Μέσα από τη συστηματική μουσικολογική ανάλυση των πρακτικών, όπως αντλούνται από τους κιθαρίστες επί του συνθετικού έργου του Περιστέρη την εξεταζόμενη περίοδο, επιχειρούνται να τεκμηριωθούν οι άνωθεν συλλογισμοί.

Τόσο σε ζητήματα συνθετικά όσο και κιθαριστικά, ο Περιστέρης διακατέχεται από μουσική πολυμορφικότητα και πολυστιλισμό, κυριολεκτικές και ουσιαστικές έννοιες που εισάγει ο Ορδουλίδης στην αντίστοιχη ανακοίνωσή του σχετικά με το έργο του συνθέτη (Ordoulidis, 2017). Δυστυχώς, περαιτέρω εκτεταμένες αναφορές στο μουσικό έργο του συνθέτη δεν είναι ακόμη διαθέσιμες. Στοιχεία ευρύτερα για τον βίο και την καλλιτεχνική του προσφορά, πλην της απτής δισκογραφίας, μπορούμε να εντοπίσουμε με επιφυλάξεις μόνο στις πρώτες προσεγγίσεις πτυχιακών εργασιών που εκπονήθηκαν σε ελληνικά πανεπιστημιακά ιδρύματα (βλ. Χονδροπήδας, 2020) και κατά τις αξιόλογες εναρκτήριες έρευνες του Κουνάδη (2003β, 2003α), Πετρόπουλου (1991), Σχορέλη (1977) όπως και από τον Τύπο της εποχής (βλ. ενδεικτικά Βλησίδης, 2006: 128).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε πως είναι σημαντικό να υπάρχουν διαρκείς διαβουλεύσεις σχετικά με το πεδίο της ελληνικής αστικής λαϊκής και ιδιαίτερα γύρω από το αρκετά παραμελημένο ζήτημα της εναρμόνισης. Η εναρμόνιση έχει πολλές μορφές και λειτουργίες κατά την εξεταζόμενη περίοδο (1934–1941). Κάθε συνθέτης/κιθαριστής, εφόσον η κιθάρα αποτελεί το κύριο όργανο συνοδείας (Ορδουλίδης, 2014: 149–151), την οικειοποιείται διαφορετικά, τη διαμορφώνει και τη χρησιμοποιεί ώστε να καθορίσει το αισθητικό πλαίσιο του εκάστοτε κομματιού. Αποτελεί, ως επί το πλείστον, τη βάση και τον πυλώνα της ενορχήστρωσης, και τον ρυθμιστή του αισθητικού περιβλήματος του εκάστοτε κομματιού, κάτι που, δυστυχώς, μέχρι στιγμής, απασχολεί λιγότερο την έρευνα συγκριτικά με το κομμάτι της μελωδικής ανάλυσης, το οποίο με τον καιρό καλπάζει ολοένα, με περισσότερους ενεργούς μελετητές να το προσεγγίζουν διεξοδικά. Ο Ανδρίκος, στη σχετική μελέτη του, αναφέρεται στην εναρμόνιση ως «συγκρατημένη και διακριτική σε σχέση τουλάχιστον με τον κυρίαρχο ρόλο που θα παίξει τη δεκαετία του 1940 και εξής», μη δίνοντας την πρέπουσα σημασία που αρμόζει (Ανδρίκος, 2018: 39). Βέβαια, η προσέγγισή του είναι διαφορετική, εφόσον εστιάζει σε διάφορους μουσικούς πολυτροπισμούς και εφαρμογές του ρεπερτορίου υπό το πρίσμα του τούρκικου μακάμ.

Η δισκογραφία είναι επαρκής για να κάνουμε μια πρώτη μουσικολογική διείσδυση στους μετασχηματισμούς και τη λειτουργία της κιθάρας επί του ρεπερτο-

ρίου.[1] Κάνοντας μια σύντομη δισκογραφική ανασκόπηση και διεισδύοντας ολοένα στη συνθετική ιδιότητα του Περιστέρη, δημιουργείται η υπόνοια πως, μέσω των συνθέσεών του, οι οποίες έλκουν τη στιλιστική τους συμπεριφορά (τροπική, αρμονική, ενορχηστρωτική κ.ά.) από τη Δύση, έμμεσα παγιοποιείται η τεχνική της κιθάρας, με την αρμονική συνοδεία να εκδυτικοποιείται και να εξελίσσεται συνάμα, οδηγώντας σε μια ολοκληρωμένη εικόνα του οργάνου, όπως αυτή παρατηρείται στη συνέχεια της ελληνικής δισκογραφίας. Οι αρμονικές ενδυμασίες του Περιστέρη είναι πολυποίκιλες εν αντιθέσει με άλλους συνθέτες της εποχής, εφόσον ο ίδιος γνωρίζει να ελίσσεται σε διάφορα στυλ και ρεύματα μουσικής, και είναι υφολογικά κατατοπισμένος για καθένα από αυτά, μέσα από μια δική του κωδικοποίηση. Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε με απόλυτη βεβαιότητα τους συντελεστές μουσικούς της εκάστοτε σύνθεσης. Αυτός είναι γενικός προβληματισμός ως προς την ευρύτερη διείσδυση στο ρεπερτόριο (Ορδουλίδης, 2017). Κάτι τέτοιο εμποδίζει και την παρούσα έρευνα, ώστε να τεκμηριώσουμε τη συμμετοχή συγκεκριμένων εκτελεστών στην υπάρχουσα δισκογραφία. Δεν μπορεί να αποδειχθεί πως ο Περιστέρης έχει συμμετάσχει ως συνοδός κιθαρίστας στο πλήρες φάσμα των συνθέσεών του. Το «αυτί», εκτός του ότι μπορεί να αποβεί παραπλανητικό, δεν μπορεί να δώσει αυτήν την απάντηση. Μέσα από καλλιτεχνικές επιμιξίες και παραλλακτικότητα του είδους, ακόμη και οι ίδιοι οι μουσικοί συχνά παραλλάσουν το προσωπικό επιτελεστικό τους ύφος, πειραματίζονται και αυτοσχεδιάζουν. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω (πάντα με επιφυλάξεις), έπειτα από ενδελεχή έρευνα στη συνολική δισκογραφία του Περιστέρη, επιχειρείται συστηματική μουσικολογική ανάλυση βασισμένη στα μοντέλα ανάλυσης της δημοφιλούς μουσικής, όπως παρουσιάζονται στο συλλογικό έργο του Allan F. Moore (2003), ώστε να εντοπιστεί η λειτουργία και τα επικρατέστερα χαρακτηριστικά του συνοδευτικού ρόλου της κιθάρας.

Τεχνικά και αρμονικά χαρακτηριστικά στη συνοδεία της κιθάρας

Τεχνικές εκτέλεσης της κιθάρας

Η συγκεκριμένη τεχνοτροπία της κιθάρας διακατέχεται από την αίσθηση του downstroke (κάτω χτύπου της πένας). Είναι δεδομένο πως, κατά την εξεταζόμενη εποχή, οι μηχανισμοί των κιθαριστικών τεχνικών που εκτελούνται με την πένα βρίσκονται σε πρώιμο στάδιο. Δεν υπάρχουν αναπτυγμένες τεχνικές της πένας, ενώ η επικράτηση της εναλλακτικής πενιάς (alternate picking), πόσο μάλλον της οικονομικής (economy picking), βρίσκεται στη διάθεση των μουσικών και σίγου-

1 Βλ. τον κατάλογο των 78 στροφών του Μανιάτη (2006) και το VM του Κουνάδη (https://www.vmrebetiko.gr), πάντοτε με πάσα επιφύλαξη ως προς το πόσο άρτια είναι η τεκμηρίωση.

ρα δεν έχει κατακτήσει οικουμενικά τον κιθαριστικό χώρο. Τόσο σε συνοδευτικό όσο και σε σολιστικό επίπεδο, η τεχνογνωσία της ακουστικής κιθάρας εξελίσσεται διαφορετικά για να καλύψει τις ανάγκες του εκάστοτε στυλ που περικλείει.[2]

Ένα ακόμη τεχνικό στοιχείο είναι το χαρακτηριστικό απότομο σβήσιμο του ήχου (mute) με την είσοδο κάθε μπάσου και συγχορδίας. Κάτι τέτοιο συμβαίνει ενδεχομένως για λόγους διαφάνειας της μπασογραμμής και διαχωρισμού της από τη συγχορδία. Ο έντονος αυτός τύπος staccato θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως μειώνει το release του ηχητικού κύματος που παράγεται κατά την εκτέλεση.

Τρόποι εναρμόνισης

Στο σύνολο της δισκογραφίας του Περιστέρη και στο ομοφωνικό πλαίσιο που επικρατεί, η συγχορδιακή διαχείριση (Pennanen, 1997), ελίσσεται κυρίως γύρω από την κάθετη τρίφωνη και ρυθμική αρμονική συνοδεία (block chords), ενώ εμφανίζονται συχνά τετράφωνες συγχορδίες μέσω της πτωτικής V^7, ελαττωμένης και πιο σπάνια ημι-ελαττωμένης. Βέβαια, κατά τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου, χρησιμοποιούνται αλληλένδετα διάφοροι επιπλέον τρόποι εναρμόνισης (μονοφωνική συνοδεία με ισοκράτη, ετεροφωνική συνοδεία με στοιχεία κινητικότητας στη μπασογραμμή και παραλλαγές των παραπάνω). Ο Περιστέρης, όμως, φαίνεται να διατηρεί την άποψη πως η κιθάρα έχει έναν συγκεκριμένο ρόλο συνοδείας μέσα στην ορχήστρα. Είτε εκτελεί ο ίδιος είτε κάποιος άλλος (όπως ο Σκαρβέλης), παρατηρούμε πως σπάνια θα συναντήσουμε (πλην ελάχιστων εξαιρέσεων) εμμονή στη μονοφωνική συνοδεία με ισοκράτη, πόσο μάλλον την ετεροφωνική συνοδεία, κάτι που εκλείπει εντελώς από τις συνθέσεις του, πλην απλών υποστηρικτικών ντουπλαρισμάτων της μελωδίας. Έτσι, επικρατεί ένας κώδικας εναλλαγής I και V βαθμίδας στα ισχυρά και ασθενή μέρη του μέτρου.

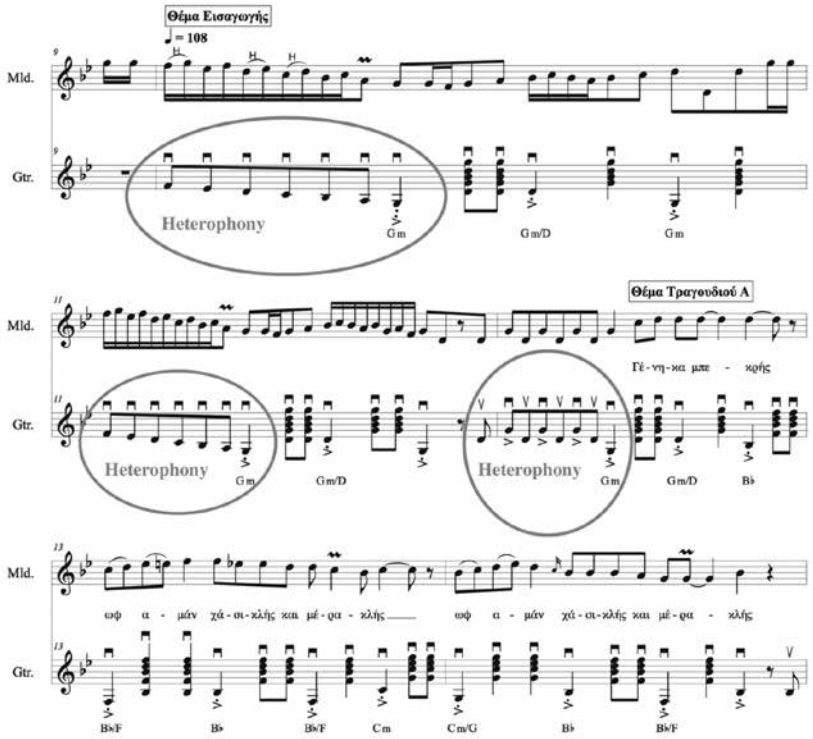
Νεωτερισμοί στην εναρμόνιση

Στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο, λόγω της συνεχούς συγχορδιακής ανάπτυξης, παρατηρούνται ορισμένοι απλοί δανεισμοί συγχορδιών (borrowed chords/modal interchanges), με τις δευτερεύουσες δεσπόζουσες των διατονικών ακόρντων να έχουν σημαντική παρουσία (παρενθετική V^7). Επίσης, παρατηρούνται νέα αρμονικά περάσματα στα τροπικά περιβάλλοντα (π.χ. η III στο αρμονικό πλαίσιο του λαϊκού δρόμου Σαμπά και η πτωτική VII/II στο αρμονικό πλαίσιο του λαϊκού δρόμου Χιτζάζ). Τέλος, χαρακτηριστικό στοιχείο είναι και οι αναπτυγμένες γραμμές μέσω των εναλλασσόμενων μπάσων των συγχορδιών.

2 Επί παραδείγματι, συγκριτικά με το εξεταζόμενο ρεπερτόριο και το αντίστοιχο manouche στη Γαλλία, ιδιαίτερο τύπο downstroke χρησιμοποιεί και οικειοποιείται εν τέλει ο Django Reinhardt από τον Περιστέρη, ο οποίος, όντας ο ίδιος μαντολινίστας, έχει δανειστεί και αναπτύξει μια εναλλακτική πενιά στο σολιστικό του μέρος.

Στοιχεία ανάλυσης υλικού

Ξεκινώντας από το ευρέως γνωστό κομμάτι *Ωφ αμάν*[3] του 1934, ήδη διαπιστώνεται η εφαρμογή της παγιοποιημένης συνοδείας πάνω στον απτάλικο ρυθμό.[4] Ο κιθαρίστας εναρμονίζει, μέσω μπλοκ ακόρντων τρίφωνων και ρυθμικών, στα διατονικά πλαίσια του φυσικού Μινόρε, με άξονα τη μελωδική πορεία του κομματιού. Δεδομένης της εποχής και του εξεταζόμενου ρεπερτορίου, δεν υπάρχει εμμονή στον ισοκράτη, ενώ ενδιαφέρον παρατηρείται στην εκτέλεση της κιθάρας, με το release της διαρκώς να κόβεται με την τεχνική του mute από τον κιθαρίστα στο τέλος κάθε χτυπήματος μπλοκ ακόρντου, κάτι που υπερισχύει στην τεχνοτροπία της κιθάρας στη συνέχεια. Η συνοδεία κάποιες φορές διακόπτεται, με μια ετεροφωνική μπασογραμμή να λειτουργεί είτε ως απλή ενίσχυση της μελωδίας στο κατέβασμα του πενταχόρδου (Παράδειγμα 1, πρώτο μέτρο) είτε ως απλή κατάληξη (πέμπτο μέτρο), εξίσου σύνηθες στο σημερινό ρεπερτόριο.

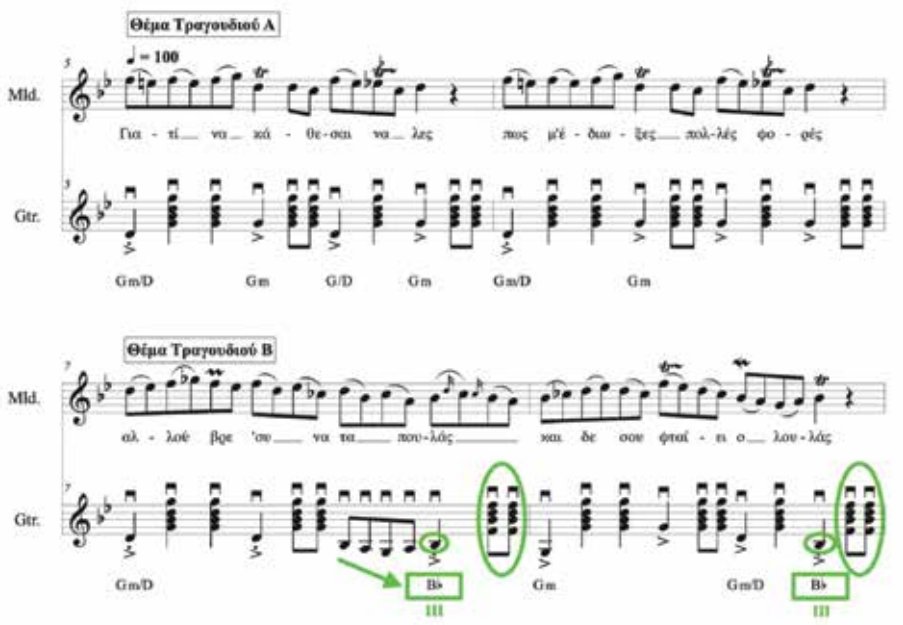


Παράδειγμα 1. Σπύρος Περιστέρης, *Ωφ αμάν*, μ. 9–14.

3 Σπύρος Περιστέρης, *Ωφ αμάν*, Odeon, GO-1923, GA-1701, 1934.

4 Στο ρεπερτόριο του Περιστέρη, εκτός από χασάπικα, συναντώνται και διάφορες εκδοχές ζεϊμπέκικων (παλιό, καινούργιο, απτάλικο και λιγότερο ο αγριλαμάς).

Το ίδιο πρότυπο εναρμόνισης και τεχνικής εφαρμόζεται και στην παραλλαγή του προηγούμενου κομματιού, *Γιατί να κάθεσαι να λες* (Παράδειγμα 2),[5] στο οποίο παρατηρείται και η τάση για εναρμόνιση στην III (βάση του Χιτζάζ). Παρότι δεν βρίσκεται αμιγώς στο αρμονικό πλαίσιο του λαϊκού δρόμου Σαμπά, αλλά ο κορμός του βρίσκεται σε φυσικό Μινόρε, το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελεί φωτεινό παράδειγμα όχι μόνο της τάσης για νεωτερισμό στο ρεπερτόριο, αλλά και των επιμιξιών των λαϊκών δρόμων που εφαρμόζονται από τους συνθέτες της εποχής.



Παράδειγμα 2. Σπύρος Περιστέρης, *Γιατί να κάθεσαι να λες*, μ. 5–8.

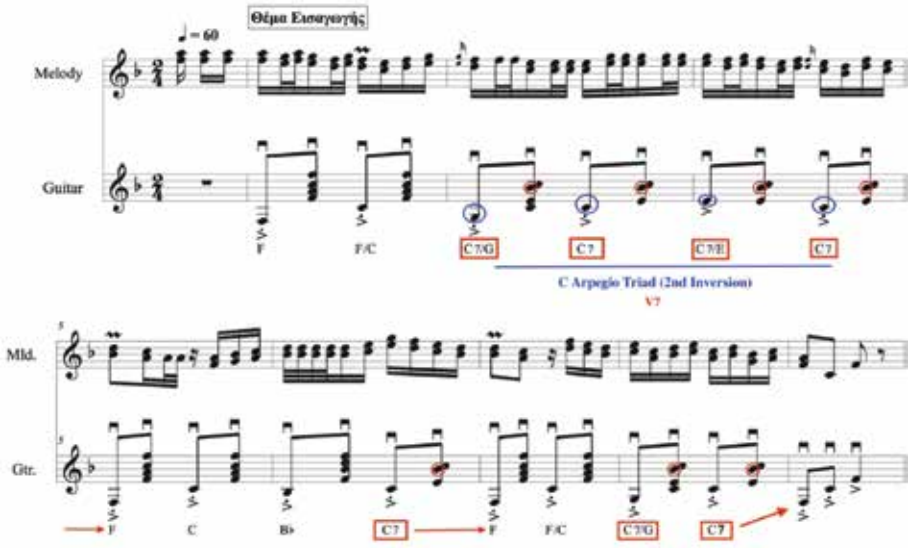
Η νεωτεριστική, όμως, συγχορδιακή διαχείριση, φυσικά, δεν είναι κανόνας για τον Περιστέρη. Στο τραγούδι *Εν τάξει*,[6] για το οποίο ο συνθέτης συνεργάζεται με μια τραγουδίστρια μαλακού διαστηματικού χαρακτήρα όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, το αρμονικό πλαίσιο του δρόμου Σεγκιά προσεγγίζεται μέσω του ρυθμικού ισοκράτηματος που υλοποιείται κυρίως με τη χρήση μιας συγχορδίας της τονικής (και ενίοτε για την πτώση την V).[7]

5 Σπύρος Περιστέρης, *Γιατί να κάθεσαι να λες*, Odeon, GO-2070, GA-1769, 1934.

6 Είναι επαρκής μια ακρόαση του τραγουδιού (Σπύρος Περιστέρης, *Εν τάξει,* Odeon, GO-2042, GA-1722, 1934).

7 Ακριβώς το ίδιο ισχύει και σε ένα αντιληπτό αριθμό συνθέσεων του συγκεκριμένου τροπικού πλαισίου. Κάτι τέτοιο ενισχύει την υποψία πως ο Περιστέρης εφαρμόζει στα κομμάτια του ένα συγκεκριμένο μουσικό ύφος στο εξεταζόμενο στυλ, χωρίς να επιλέ-

Αντιθέτως, οι δυτικές επιρροές που αντλούνται από το αρμονικό πλαίσιο του Ματζόρε και του Ραστ είναι έντονες. Στο κομμάτι *Απόψε θα περάσω*[8] τονίζεται η Ματζόρε διάσταση με απλή διατονική ανάπτυξη I-IV-V. Σημαντική είναι η ισχυρή πτώση V^7- I, με την τετράφωνη V^7 να υπερενισχύει την τέλεια πτώση στην τονική.[9] Κατά τη διάρκεια της δεσπόζουσας, είναι φανερή η υποστηρικτική γραμμή του μπάσου της συγχορδίας που εναλλάσσεται διαρκώς (Παράδειγμα 3, μ. 3–4), δημιουργώντας την αίσθηση ενός C αρπέζ σε δεύτερη αναστροφή. Στιλιστικά, φαίνεται ο κιθαρίστας να συνηθίζει την εναλλαγή των βαθμίδων τις συγχορδίας στη βάση, δημιουργώντας αναστροφές που εμπλουτίζουν τη συνοδεία και το συνθετικό αποτέλεσμα συνολικά.



Παράδειγμα 3. Σπύρος Περιστέρης, *Απόψε θα περάσω*, μ. 1–9.

Σε όλο το φάσμα του εξεταζόμενου ρεπερτορίου, γίνεται εύκολα αντιληπτό πως η ρυθμική αγωγή του χασάπικου, λόγω της σταθερότητάς του, προσφέρεται για συγχορδιακή ανάπτυξη με έντονη χρήση αναστροφών και μπασογραμμών. Στο κομμάτι *Η Κάρμεν στην Αθήνα*[10] συναντάται μια ιδιότυπη, για το ρεπερτόριο

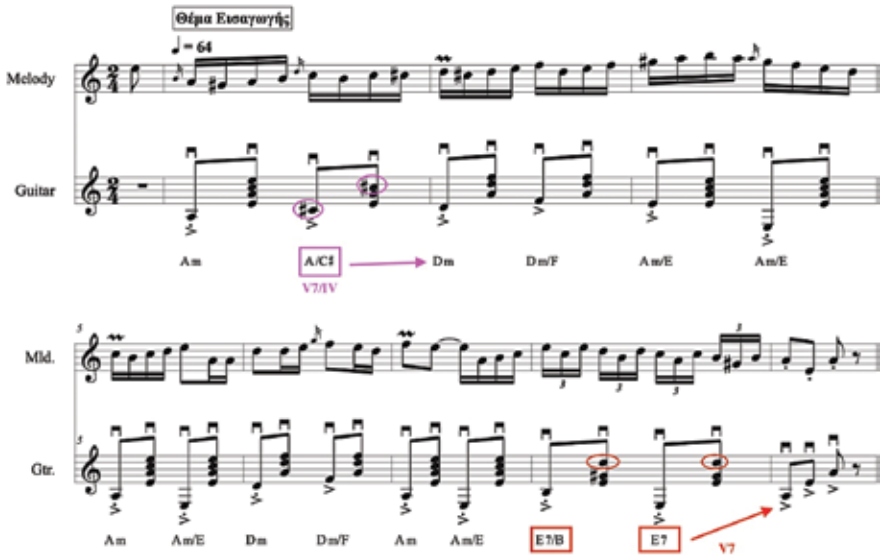
ξει να το επενδύσει με περαιτέρω συγχορδιακές εναλλαγές.

8 Σπύρος Περιστέρης, *Απόψε θα περάσω*, Odeon, GO-3417, GA-7247, 1940.

9 Η χρήση τετράφωνων συγχορδιών στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο έχουν τη μορφή πτωτικής V^7, παρενθετικής V^7 και ελαττωμένης συγχορδίας, ενώ δεν αποκλείεται και η χρήση ημι-ελαττωμένης συγχορδίας.

10 Σπύρος Περιστέρης, *Η Κάρμεν στην Αθήνα*, Odeon, GO-3364, GA-7230, 1939 και τα «συγγενικά» κομμάτια-παραλλαγές: *Ο Αντώνης ο βαρκάρης*, Columbia, CG-1942, DG-6480, 1939˙ *Το όνειρο του Μπενίτο*, Odeon, GO-3601, GA-7313, 1940.

και την εποχή, ανάπτυξη στο αρμονικό πλαίσιο του αρμονικού Μινόρε. Αυτή δεν είναι άλλη από τη χρήση παρενθετικής δεσπόζουσας V^7 που διατίθεται για τη μετάβαση στην αντίστοιχη συγχορδία στην οποία η ίδια υπάγεται (Παράδειγμα 4, μ. 2). Τέλος, δεν λείπουν από τη σύνθεση και οι μπασογραμμές που εμπλουτίζουν τη συνοδεία, ενισχύοντας έτσι τη μελωδία.

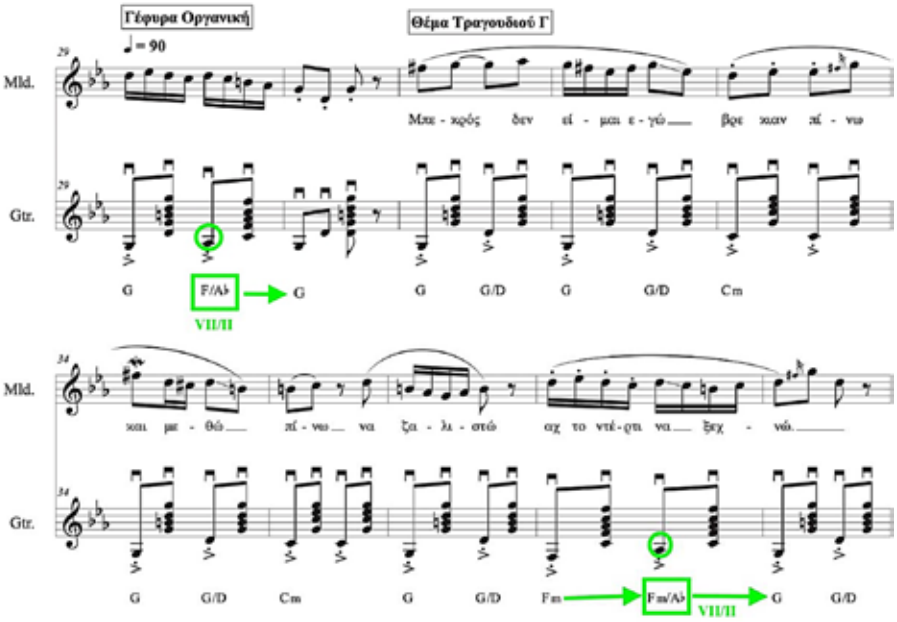


Παράδειγμα 4. Σπύρος Περιστέρης, *Η Κάρμεν στην Αθήνα*, μ. 1–9.

Ακόμη, ένα ξεχωριστό κεφάλαιο που μας απασχολεί είναι η νεωτεριστική εναρμόνιση του κιθαρίστα με αφορμή τον λαϊκό δρόμο του Χιτζάζ ήδη από το πρώιμο έργο του συνθέτη. Στο κομμάτι *Μπεκρός δεν είμαι*,[11] είναι πιο ξεκάθαρη από ποτέ η διαμόρφωση του στιλιστικού παιξίματος της κιθάρας μέσα από το συγκεκριμένο αρμονικό πλαίσιο του Χιτζάζ (στο οποίο, βέβαια, παρατηρούνται και ορισμένα στοιχεία Χιτζαζκάρ). Στιλιστικά, το κομμάτι δεν έχει πολλές διακοπές κατά τη συγχορδιακή ανάπτυξη (Παράδειγμα 5). Πρότυπο, όμως, αποτελεί το γεγονός πως η εκτέλεση του κομματιού είναι ρυθμικά σταθερή και η συγχορδιακή ακολουθία διευρύνεται μέσω υπομνήσεων της δευτερεύουσας συγχορδίας της II. Η II υποφώσκει κατά την εκτέλεση της VII/II (έβδομη συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή που, λόγω του μπάσου της, δημιουργεί την αίσθηση της II). Είναι, όπως φαίνεται, μια ξεκάθαρη «κωδικοποιημένη» πτωτική VII/II συγχορδία (βλ. κυρίως τα μέτρα 37–38, όπου όλη η ακολουθία είναι VII-VII/II-I).[12]

11 Σπύρος Περιστέρης, *Μπεκρός δεν είμαι*, Parlophone, 101577, B-21801, 1934.

12 Αν και με νεωτεριστική προσέγγιση, το ρεπερτόριο βρίσκεται ακόμη σε μεταβατικό στάδιο ως προς τη χρήση δευτερευουσών συγχορδιών. Δεν παύει, όμως, να συναντά-



Παράδειγμα 5. Σπύρος Περιστέρης, *Μπεκρός δεν είμαι*, μ. 29–38.

Συμπερασματικά, ενισχύεται η άποψη περί της πολυσχιδούς μουσικής προσωπικότητας του Σπύρου Περιστέρη. Μέσω των μουσικών δανείων από διάφορα μουσικά στυλ που τον διακατέχουν, μέσω της εναρμόνισης της κιθάρας και του κατ' επέκταση μετασχηματισμού του ρεπερτορίου, παρατηρείται η εισροή και επικράτηση δυτικότροπων στοιχείων. Ο Περιστέρης, ως κιθαρίστας, ενώ διατηρεί ένα προσωπικό εκτελεστικό στυλ, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μουσικός ορχήστρας (session musician, κατά τη σημερινή λογική) χάρη στον ακριβή τρόπο παιξίματός του (κάτι που δημιουργεί υποσυνείδητα, μεταξύ άλλων, και η συνολική εικόνα των προσεγμένων ηχογραφήσεων του). Ωστόσο, δεν είμαστε σε βέβαιη θέση να γνωρίζουμε αν οι αρμονικές επιλογές του, όταν δεν παίζει κιθάρα ο ίδιος, είναι καθ' υπόδειξή του. Μέσα από τη συνολική αισθητική προσέγγιση και τη συγχορδιακή υπόδειξη και καθοδήγηση του συνθέτη (είτε παίζει ο ίδιος είτε ο Σκαρβέλης, είτε κάποιος άλλοτε συντελεστής), το τελικό προϊόν (ηχογράφηση) διαφοροποιείται από κομμάτια άλλων συνθετών της εποχής, φανερώνοντας το προσωπικό στοιχείο του συνθέτη. Μελετώντας βαθύτερα δε το έργο του, γίνεται φανερό πως είναι από τους πρώτους που διαχειρίζεται την αρμονία με ανεπτυγμένη συγχορδιακή ακολουθία (chord progression) και δανεισμούς συγχορδιών (borrowed chords), εφόσον εισάγει νεωτερισμούς στο ρεπερτόριο σε μια εποχή

ται η ανάγκη για διεύρυνση και για επέκταση της εναρμόνισης.

που χρονολογικά δεν συναντάται ακόμη ανεπτυγμένη εναρμόνιση.[13] Αυτό, βέβαια, μπορεί να θεωρηθεί και παρερμηνεία, διότι, τη δεδομένη εποχή, η θέση του ισοκράτη ως τρόπου μονοφωνικής εναρμόνισης δεσπόζει και υπεραναπτύσσεται παράλληλα σε άλλες συνθέσεις, όπως αυτές του Σκαρβέλη, ο οποίος έχει αναπτύξει έντονα την αρμονική συνοδεία με το δικό του προσωπικό στυλ μέσω αντιστικτικών παρεμβάσεων (Αθανασίου, 2019). Ως προς το «σμυρνέικο» ρεπερτόριό του, ο Περιστέρης εμμένει κυρίως στην τονική ακόμη και όταν εναρμονίζει με τρίφωνες συγχορδίες. Αυτή η μικροεφαρμογή αποτελεί τη μεγαλύτερη «υπέρβαση» του συνθέτη στο συγκεκριμένο είδος, εφόσον οικειοποιείται το δεδομένο στυλ και το μετασχηματίζει ελαφρώς, προσθέτοντάς του το προσωπικό του στοιχείο. Παρόλα αυτά, είναι ασφαλές να εντυπωθεί πως ο Περιστέρης, ως συνθέτης, δεν παρουσιάζει υφολογικές αγκυλώσεις κατά την περίοδο της μουσικής του δημιουργίας.

Εν κατακλείδι, παρατηρήθηκε συνολικά η σημαντική συμβολή του συνθέτη όχι μόνο ως προς το κομμάτι της εναρμόνισης, αλλά και ως προς αυτό της σταδιακής επικράτησης της τεχνικής και του ρόλου της κιθάρας, όπως είναι διαδεδομένη και έχει επικρατήσει σήμερα τόσο στο μεσοπολεμικό όσο και το μεταπολεμικό ρεπερτόριο. Ακόμη και στη σημερινή εποχή, που το οργανολόγιο και οι τεχνοτροπίες αλλάζουν, δύσκολα ξεπερνάται η συγκεκριμένη συνταγή της κιθάρας στο παρόν ρεπερτόριο, εφόσον διατηρείται ακόμη σταθερή η έννοια του «μπασοκίθαρου». Τη δεκαετία του ’30, ο Περιστέρης ήταν παρών και έθεσε μαζί με άλλους τα θεμέλια της κιθάρας στο λαϊκό τραγούδι. Το 2020, η λαϊκή κιθάρα προστίθεται στο corpus της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της Unesco.[14]

Βιβλιογραφικές αναφορές

Moore, Allan F. (επιμ.) (2003): *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Ordoulidis, Nikos (2017): "Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko", ανακοίνωση στο: *Creating music across cultures in the 21st century*, The Centre for Advanced Studies in Music, Istanbul Technical University, Istanbul.

Pennanen, Risto Pekka (1997): "The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s", *British Journal of Ethnomusicology* 6/1, σ. 65–116, https://doi.org/10.1080/09681229708567262.

Αθανασίου, Ιωάννης (2019): «Το ζήτημα της εναρμόνισης στη μεσοπολεμική ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών μέσα από την περίπτωση του

13 Όπως η II στο Χιτζάζ, η οποία, κατά το consensus των μουσικών, πιστεύεται πως χρησιμοποιείται από το νεότερο ρεπερτόριο και έπειτα. Κάτι τέτοιο εφαρμόζεται στο έργο του Περιστέρη από το πρώτο μισό του μεσοπολέμου.

14 http://ayla.culture.gr/laiki-kithara/.

κιθαρίστα Κώστα Σκαρβέλη (1927–1941)», στο: *7ο Πανελλήνιο Συνέδριο: Αστικές Λαϊκές Μουσικές*, Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας & Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Καρδίτσα, σ. 151–170.

Ανδρίκος, Νίκος (2018): *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδίασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα.

Βλησίδης, Κώστας (2004): *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.

Βλησίδης, Κώστας (επιμ.) (2006): *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο, 1929–1959.* Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.

Δαμιανάκος, Στάθης (2001): *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα.

Κοκκώνης, Γιώργος (2005): «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας», στο: *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός: Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου*, Αθήνα.

Κουνάδης, Παναγιώτης (2003α): *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (τ. 2), Κατάρτι, Αθήνα.

Κουνάδης, Παναγιώτης (2003β): *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (τ. 1), Κατάρτι, Αθήνα.

Μανιάτης, Διονύσης (2006): *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα.

Ορδουλίδης, Νίκος (2014): *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936–1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*, Ιανός, Αθήνα

Ορδουλίδης, Νίκος (2017): «Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου», ανακοίνωση στο *1ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων*, Αθήνα.

Πετρόπουλος, Ηλίας (1991): *Ρεμπέτικα τραγούδια* (4η έκδ.), Κέδρος, Αθήνα.

Σχορέλης, Τάσος (1977): *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμος 3, Πλέθρον, Αθήνα.

Χονδροπήδας, Στέφανος (2020): *Μελωδικά σχήματα στο έργο του Σπύρου Περιστέρη*, διπλωματική εργασία, https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789 /11332.

Το φαινόμενο της «διαμουσικότητας» στις ηχογραφήσεις της κυρίας Κούλας και της Μαρίκας Παπαγκίκα στην Αμερική[1]

Σπήλιος Κούνας

Στο άρθρο με τίτλο "The Challenge of 'Bi-Musicality'", που δημοσιεύτηκε το 1960 στο περιοδικό *Ethnomusicology*, ο Mantle Hood χρησιμοποίησε τον όρο «δι-μουσικότητα» (bi-musicality) αναφερόμενος σε μια ικανότητα που πρέπει να διαθέτει ο εθνομουσικολόγος προκειμένου να μελετήσει επαρκώς ένα μουσικό φαινόμενο· την ικανότητα να αντιλαμβάνεται το μουσικό συντακτικό των μελετώμενων μουσικών πολιτισμών. Σύμφωνα με τον Hood, η ικανότητα αυτή επιτρέπει στον ερευνητή να εστιάζει στο μουσικό του αντικείμενο και αποκτάται εφόσον ο μουσικολόγος μαθαίνει να παίζει και τη μουσική την οποία μελετάει.[2]

Έκτοτε, ο όρος «δι-μουσικότητα» έχει κατά βάση χρησιμοποιηθεί στην εθνομουσικολογική βιβλιογραφία ως μια απαίτηση που αφορά στα μεθοδολογικά εργαλεία του ερευνητή. Ωστόσο, ο σημαντικός αμερικανός μουσικολόγος, στο ίδιο του άρθρο, αποδίδει στη δι-μουσικότητα και ένα δεύτερο σημασιολογικό περιεχόμενο, καθώς, με τον ίδιο όρο, αναφέρεται επίσης στην ιδιότητα των κοινωνικών δρώντων να εκτελούν ένα ειδολογικά ετερόκλητο μουσικό ρεπερτόριο. Το πρόσθετο νόημα του όρου προσδιορίζει ο Hood όταν περιγράφει ως bi-musical τους μουσικούς της Ιαπωνικής Αυλής, προκειμένου να σχολιάσει τη μουσική τους παιδεία, η οποία τους επιτρέπει να ανταποκρίνονται ταυτόχρονα στις απαιτήσεις εκτέλεσης της ιαπωνικής κλασικής μουσικής (Gagaku) αλλά και της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής.[3]

Με εφαλτήριο τον διάλογο που απασχόλησε τη μουσικολογία σχετικά με το δεύτερο αυτό σημαινόμενο της έννοιας του Hood, συζητάμε στο παρόν κείμενο ένα όχι σπάνιο φαινόμενο στην ιστορία της δισκογραφίας: την πρακτική ηχογράφησης από τους ίδιους μουσικούς μιας ευρείας γκάμας από διαφορετικά μουσικά

1 Στη διαμόρφωση του τελικού κειμένου συνέβαλαν τα σχόλια των συμμετεχόντων κατά τη διάρκεια της σχετικής ανακοίνωσης στο 12ο διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, τους οποίους οφείλω να ευχαριστήσω.

2 Βλ. Mantle Hood, "The Challenge of 'Bi-Musicality'", *Ethnomusicology* 4/2, 1960, σ. 55–59. Για τη χρήση και μεταφράσεις του όρου "bi-musicality" στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά Ελένη Καλλιμοπούλου και Αλεξάνδρα Μπαλάντινα (επιμ.), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία,* Ασίνη, Αθήνα 2014, σ. 21 και Σοφία Σβάρνα, *Μουσικός αυτοσχεδιασμός και διαπολιτισμικότητα στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση: Μια εθνομουσικολογική-ανθρωπολογική προσέγγιση*, μεταπτυχιακή διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2010, σ. 114–115.

3 Βλ. Hood, ό.π., σ. 55.

είδη, με την έμφαση να δίνεται εδώ στη συμμετοχή των ελληνόφωνων μεταναστών στα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας στις ΗΠΑ.

Η μέθοδος της συμμετοχικής εκμάθησης του μουσικού αντικειμένου έχει χρησιμοποιηθεί πριν από το 1960, χρονιά κατά την οποία δημοσιεύεται το άρθρο του Hood.[4] Όσον αφορά στη δι-μουσικότητα ως μεθοδολογικό εργαλείο για τον μελετητή, ο Hood πρότεινε με αυτήν έναν τρόπο εκμάθησης που λαμβάνει χώρα τόσο κατά τη διάρκεια της έρευνας στο πεδίο όσο και εκτός πεδίου, ως μέθοδο διδασκαλίας για τα ακαδημαϊκά ιδρύματα. Στη δεύτερη περίπτωση, αυτό επιτυγχάνεται μέσω της δημιουργίας συνόλων εκμάθησης/εξάσκησης μιας μη γηγενούς μουσικής, με στόχο να γνωρίσει κάποιος καλύτερα έναν διαφορετικό μουσικό πολιτισμό και, ταυτόχρονα, να είναι καλύτερα προετοιμασμένος για μια μεταγενέστερη έρευνα στο πεδίο των μουσικών επιτελέσεων.[5]

Η ανάγκη της συμμετοχικής παρατήρησης, από την πλευρά του ερευνητή, για την καλύτερη κατανόηση των πολιτισμικών πρακτικών, ως μεθόδου εξασφάλισης της πρόσβασης στην εμπειρία αντί της συλλογής δεδομένων μέσω της εξωτερικής παρατήρησης, αποτελεί έναν προβληματισμό που έχει εκφραστεί εν γένει στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Η σχετική απαίτηση, ωστόσο, στον τομέα της εθνομουσικολογίας ικανοποιήθηκε σε έναν βαθμό μέσα από την προσπάθεια να δοθεί έμφαση στην εμπειρία της επιτέλεσης, στους συμβολισμούς, στα συναισθήματα. Ο προσανατολισμός αυτός στην έρευνα παρήγαγε σημαντικές εθνογραφικές αφηγήσεις, οι οποίες παρουσιάζουν τα ερευνητικά ευρήματα με επίκεντρο τη βιωματική εμπειρία του ερευνητή. Μέσα από τη συμμετοχή του στις μουσικές επιτελέσεις, αναδιφώνται εκ των έσω σημαντικά τεκμήρια και μεταφέρονται οι μαρτυρίες των κοινωνικών δρώντων, δεδομένα τα οποία, σε συνδυασμό με τα ερμηνευτικά σχόλια του μελετητή, παρέχουν πολύτιμες περιγραφές και συνεισφέρουν σημαντικά στο να κατανοηθούν οι μουσικές πρακτικές.

Παράλληλα, ωστόσο, το ερευνητικό ενδιαφέρον φαίνεται ότι επεκτείνεται λιγότερο στα ειδολογικά χαρακτηριστικά που αφορούν στη μουσική πράξη. Στο

4 Στον οποίο και πιστώνεται η εισήγηση της έννοιας «δι-μουσικότητα». Για μια ευσύνοπτη αναφορά σε προγενέστερους μελετητές, όπως ο David McAllester και ο John Blacking, καθώς και στους συγγραφείς οι οποίοι διαπίστωσαν την ύπαρξη της μεθοδολογίας πριν τον Hood, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο Stephen Cottrell, "Local Bimusicality Among London's Freelance Musicians", *Ethnomusicology* 51/1, 2007, σ. 85–105.

5 Η πρακτική της δημιουργίας εκπαιδευτικών συνόλων που περιλαμβάνονται σε πανεπιστημιακά προγράμματα σπουδών σχολιάζεται κριτικά στο Gage Averill, "'Where's "One"?': Musical Encounters of the Ensemble Kind", στο: Ted Solis (επιμ.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, University of California Press, Berkeley 2004, σ. 95–97, καθώς επίσης και στο Anne K. Rasmussen, "Bilateral Negotiations in Bimusicality, Insiders, Outsiders, and the Real 'Version' in Middle Eastern Music Performance", στο: Ted Solis (επιμ.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, University of California Press, Berkeley 2004, σ. 215–228.

πλαίσιο του διαλόγου που εξελίσσεται στην εποχή του με αντικείμενο τη μεθοδολογία και τις ερευνητικές κατευθύνσεις του εθνομουσικολόγου, η πρόταση του Hood συνιστά μια προσπάθεια να στραφεί το ενδιαφέρον στο μουσικό συντακτικό του μελετώμενου μουσικού πολιτισμού. Καθοριστική για τη διαμόρφωση των θέσεών του φαίνεται ότι υπήρξε η αντίθεση με αυτές του ανθρωπολόγου και εθνομουσικολόγου Alan Merriam, αντίθεση η οποία εκφράστηκε και μέσω της διατύπωσης επιφυλάξεων σχετικά με το εάν η έννοια της δι-μουσικότητας στρέφει το βλέμμα στα μουσικά χαρακτηριστικά σε βάρος της θεώρησης της μουσικής ως ενός σύνθετου κοινωνικού φαινομένου.[6] Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη το πώς διαμορφώθηκαν έκτοτε οι κύριες τάσεις στην επιστήμη της εθνομουσικολογίας και ιδίως το γεγονός ότι οι μελέτες που εξετάζουν συμμετρικά το επιτελεστικό πλαίσιο όσο και τα ειδολογικά χαρακτηριστικά των μουσικών είναι ολιγάριθμες, καταδεικνύεται ότι εξακολουθεί να είναι επίκαιρη η επιστημολογική συζήτηση για ζητήματα κατευθύνσεων και μεθόδου στην έρευνα, ιδίως καθόσον φαίνεται να παραμένουν αχαρτογράφητα σημαντικά πεδία για το αντικείμενο της εθνομουσικολογίας.

Μια παράμετρος για την οποία επίσης δέχθηκε κριτική η έννοια της δι-μουσικότητας αφορά στο πρόθημα του όρου, το οποίο θεωρήθηκε ότι περιορίζει την έννοια στο να αναφέρεται σε περιπτώσεις στις οποίες ένα άτομο έχει τη δυνατότητα να εκτελεί δύο «μουσικές», δεν ικανοποιεί, δηλαδή, τη συνθήκη που αφορά σε ένα ρεπερτόριο που προέρχεται από περισσότερα των δύο διαφορετικά μουσικά είδη.[7] Μάλιστα, ο ίδιος ο Hood, στο ίδιο άρθρο στο οποίο προτείνει τον όρο, καταθέτει έναν ανάλογο προβληματισμό και με αναστοχαστική διάθεση σχολιάζει ότι τελικά η εξέταση του φαινομένου δεν έχει τόσο να κάνει με το αν θα επιλέξουμε το κατάλληλο πρόθημα (δι-μουσικότητα, τρι-μουσικότητα, τετρα-μουσικότητα κ.ο.κ.), αλλά ότι επί της ουσίας πρόκειται για ένα ζήτημα «μουσικότητας», αφήνοντας να εννοηθεί ότι αυτό που τελικά θεωρεί πιο σημαντικό προκειμένου να κατανοηθούν οι μουσικές είναι η διαμόρφωση μιας οπτικής που αντιλαμβάνεται τη διευρυμένη

6 Η αντίθεση που αναφέρεται συχνά και ως «πολεμική των Hood και Merriam» έλαβε χώρα κατά τη δεκαετία του 1960. Ενδεικτικά, βλ. Averill, ό.π., σ. 109. Εντούτοις, συχνά μελετητές δεν συμφωνούν με τις επιφυλάξεις που εξέφρασε ο Merriam. Γράφει χαρακτηριστικά ο Titon: "Bi-musicality helps me understand musicking in the world, and my being in the world musically, from a particular viewpoint: the musical knowing that follows from musical being" (Jeff Todd Titon, "Bi-Musicality as Metaphor", *The Journal of American Folklore* 108/429, 1995, σ. 290).

7 John Baily, "Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology", *British Journal of Ethnomusicology* 10/2, 2001, σ. 85–98. Ο Baily διατηρεί αποστάσεις από τις απόψεις του Hood, αναγνωρίζοντας, παρόλα αυτά, ότι το κυριότερο όφελος από τη διαδικασία εκμάθησης μουσικών οργάνων είναι το γεγονός ότι εξασφαλίζεται για τον εθνομουσικολόγο μια εγγύτερη σχέση με τους μουσικούς του πληροφορητές, καθώς καθίσταται ευκολότερη η αποδοχή και της συμμετοχής του στις επιτελέσεις, ενισχύοντας παράλληλα τη δυνατότητα να συνάψει πολύτιμες σχέσεις που θα διευκολύνουν την βαθύτερη πρόσβασή του στο πεδίο της έρευνας.

διάσταση και τις πολλαπλές παραμέτρους της μουσικής γνώσης και πράξης.[8]

Παρόμοιες κριτικές στον όρο «δι-μουσικότητα» επανέρχονται συχνά στη βιβλιογραφία, ενώ αξίζει να αναφερθεί ότι είχαν ως αποτέλεσμα να προταθούν διάφορες μεταπλάσεις του όρου, όπως για παράδειγμα, "multi-musicality"[9] και "omni-musicality".[10] Ενδεικτική περίπτωση που καταδεικνύει ότι η σχετική ορολογία καθίσταται περίπλοκη αποτελεί η προσέγγιση του Cottrell, ο οποίος, αν και πραγματοποιεί αρχικά τη διάκριση σε "bimusical" και "polymusical", προκειμένου να αντισταθμίσει τους περιορισμούς της πρώτης έννοιας, επιλέγει τον όρο του Hood για να αναφερθεί σε περισσότερα των δύο μουσικά στυλ.[11]

Η μουσικολόγος Ingrid Monson, στη μελέτη της με αντικείμενο τα μουσικά δάνεια σε ηχογραφήσεις jazz αυτοσχεδιασμών, αποκαλεί επίσης poly-musicality την ικανότητα των μουσικών να προσεγγίζουν περισσότερα από δύο μουσικά είδη, επεκτείνοντας κατά αυτόν τον τρόπο την έννοια του Hood.[12] Εντούτοις, επιλέγει, αντί αυτής, την έννοια της «δια-μουσικότητας» (inter-musicality),[13] προκειμένου να υπογραμμίσει ότι το φαινόμενο δεν αφορά απλώς ένα ζήτημα αλλη-

8 Hood, ό.π., σ. 59.

9 Ο όρος "multi-musicality" χρησιμοποιείται στο John O'Flynn, "Re-Appraising Ideas of Musicality in Intercultural Contexts of Music Education", *International Journal of Music Eduction* 23/3, 2005, σ. 191–203, αν και τελικά ο συγγραφέας προκρίνει ως πιο κατάλληλη την έννοια "inter-musicality". Σημειώνεται ότι, εκτός από τους όρους "bi-musicality" και "inter-musicality" επιλέχθηκε στο παρόν κείμενο να μην μεταφραστούν τα υπόλοιπα παράγωγα του όρου "musicality", προκειμένου να εξυπηρετηθεί η ακριβέστερη απεικόνιση των διαφοροποιήσεων μεταξύ τους. Εξάλλου, οι ιδιαίτερες απαιτήσεις του εγχειρήματος της απόδοσης με ακρίβεια όλων των παραπάνω εννοιών τοποθετούν μια τέτοια μεταφραστική απόπειρα πέρα από τους άμεσους στόχους της παρούσας έρευνας.

10 Alex W. Rodriguez, "Harmolodic Pedagogy and the Challenge of OmniMusicality", *Jazz Perspectives* 9/2, 2015, σ. 173–192.

11 Cottrell, ό.π., σ. 91 & 101.

12 Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1996, σ.131.

13 Στο ίδιο, σ. 97–132. Η Monson παραλληλίζει την inter-musicality με την έννοια της διακειμενικότητας και εκκινεί από έναν εννοιολογικό παραλληλισμό με τις απόψεις του Bakhtin σχετικά με το ότι η γλώσσα διαμορφώνεται από μια διαλεκτική αντιτιθέμενων δυνάμεων. Μεταξύ αυτών που αποκαλεί κεντρομόλων, που έλκουν προς μια κυρίαρχη αντίληψη και χρήση της γλώσσας, και των φυγόκεντρων, που ορίζουν τις αποκλίσεις από το γενικό μέσα από την ιδιαιτερότητα και διαφορετικότητα της περίπτωσης, βλ. ό.π., σ. 97–99. Ο όρος "inter-musicality", ως μια αναθεωρημένη εκδοχή του όρου "bi-musicality" στη σύγχρονη εθνομουσικολογία αναφέρεται επίσης στο Nic Beech & Stephen Broad, "Ethnomusicology", στο: Catherine Cassell, Ann L. Cunliffe και Gina Grandy (επιμ.), *The SAGE Handbook of Qualitative Business and Management Research Methods, vol. 2, Methods and Challenges*, Sage, Los Angeles 2018, σ. 398–413. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι ο Baily αναφέρει εναλλακτικά τον όρο "inter-musability" για να περιγράψει την ικανότητα μουσικών να εκτελούν διαφορετικές μουσικές, όπως παρατίθεται στο O'Flynn, ό.π., σ. 201.

λεπίδρασης στο «τεχνικό» επίπεδο της μουσικής φόρμας, αλλά για να τονίσει ότι οι μουσικές αλληλεπιδράσεις καθορίζονται από το πώς εκλαμβάνονται, τόσο από τους μουσικούς όσο και από το ακροατήριο, τα μουσικά δάνεια, οι αναφορές σε παλιότερες μουσικές εκτελέσεις ή σε άλλα μουσικά είδη. Η Monson υποστηρίζει ότι η διαδικασία της πρόσληψης των σχέσεων μεταξύ ετερόκλητων μουσικών ειδών, μεταξύ μουσικών αναφορών σε άλλα μουσικά είδη, σχετίζεται με τις επικοινωνιακές διαδικασίες εντός της κοινωνικής ομάδας, τις αισθητικές τάσεις και τα συστήματα αξιών και, κατ' επέκταση, του τρόπου με τον οποίο μια ομάδα πραγματεύεται τις πολιτισμικές της ταυτότητες.[14] Με άλλα λόγια, η επιλογή του όρου «διαμουσικότητα» αποσκοπεί στο να αναδείξει τη σχέση που συνδέει τη μουσική φόρμα με την κοινωνική και πολιτισμική συνιστώσα, σχέση η οποία αποτυπώνεται τόσο με τη μορφή διαδράσεων που εκτυλίσσονται στο παρόν όσο και ως μια διαλεκτική σχέση με το παρελθόν:[15]

> In this context, intermusical relationships may be intercultural relationships as well […] music making is an active participant in cultural discourse.[16]

Η προσπάθεια ενοποίησης των μορφολογικών χαρακτηριστικών με την πολιτισμική παράμετρο συνιστά μια ουσιώδη απόληξη του διαλόγου που πυροδότησαν οι αρχικές θέσεις του Hood. Μεταξύ των μουσικολόγων οι οποίοι εξέφρασαν αντίστοιχες οπτικές, συγκαταλέγεται ο O'Flynn, ο οποίος προκρίνει τον όρο «δια-μουσικότητα» αντί του multi-musicality για να αναδείξει τον δυναμικό χαρακτήρα των μουσικών διαδράσεων και με στόχο να επισημάνει το γεγονός ότι οι κοινωνικοί δρώντες επαναπραγματεύονται τις ετερογενείς μουσικές επιρροές τις οποίες δέχονται.[17] Μια διαφορετική εκδοχή του ίδιου όρου παρουσιάζει ο Verstraete, προτείνοντας τη θεώρηση της δια-μουσικότητας από τη σκοπιά της πρόσληψης της μουσικής και του ήχου από το ακροατήριο. Η εκδοχή αυτή εξειδικεύεται ως "inter-aurality", όρος ο οποίος περιγράφει μια διαδικασία η οποία καθορίζεται από τις σχέσεις των κοινοτήτων και τις αναπαραστάσεις τους και αφορά, όπως ο μελετητής τις αποκαλεί, σε «εναλλασσόμενες συνήθειες ακρόασης».[18]

14 Monson, ό.π., σ. 126.

15 Στο ίδιο, σ. 129.

16 Στο ίδιο, σ. 129–30.

17 O'Flynn, ό.π., σ. 196–199. Η άποψη, όπως και ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει, εναρμονίζεται με τη θεώρηση του Baily, σύμφωνα με την οποία η διαμόρφωση της μουσικότητας ενός ατόμου είναι ούτως ή άλλως το αποτέλεσμα μιας πληθώρας διαφορετικών μουσικών επιδράσεων (Baily, ό.π., 85–98).

18 Στο πρωτότυπο αναφέρονται ως "shifting listening habits" και ο μουσικολόγος τις εξετάζει μέσα από τη σύγκριση δύο μελετών περίπτωσης με αντικείμενο σύγχρονες μουσικο-θεατρικές παραστάσεις σε ένα στυλ που έχει περιγραφεί ως "turkenopera" (Pieter Verstraete, "Contested Spaces of Acoustic Community in Post-Migrant Theatre", στο: *Συνέδριο: Audio Technologies for Music and Media International Conference*, [Πρακτικά

Ο επιστημονικός διάλογος γύρω από τα παραπάνω ζητήματα μπορεί να καταστεί ιδιαίτερα χρήσιμος για τη μελέτη του φαινομένου εκτέλεσης από μια ορχήστρα ή έναν ερμηνευτή, καθώς επίσης και σύνθεσης από έναν συνθέτη,[19] ενός ετερόκλητου ρεπερτορίου, πρακτικές οι οποίες παρατηρούνται επίσης στις λαϊκές μουσικές. Ο ειδολογικός πλουραλισμός αυτής της μορφής δεν αποτελεί σπάνιο χαρακτηριστικό των σύγχρονων μουσικών πραγματώσεων και φυσικά αντανακλάται στο σώμα των ιστορικών ηχογραφήσεων που πραγματοποίησαν οι λαϊκοί μουσικοί, συνθέτες και ερμηνευτές. Ειδικότερα, το εν λόγω φαινόμενο παρατηρείται επίσης πολύ συχνά στη μουσική δραστηριότητα των κοινοτήτων των μεταναστών στις ΗΠΑ, η οποία αποτελεί ένα ιδιαίτερο και ταυτόχρονα αναπόσπαστο τμήμα της ιστορίας των λαϊκών, και όχι μόνο, μουσικών της Ευρώπης, της Ανατολικής Μεσογείου και των Βαλκανίων, υπό την έννοια ότι πρόκειται για έναν έκτοπο αλλά καίριο κλάδο που αλληλεπιδρά με τα μουσικά δίκτυα στις χώρες προέλευσης των μεταναστών.

Η πολυδιάστατη μουσική δραστηριότητα που καταγράφεται στην αμερικανική ήπειρο από τις κοινότητες των Ελλήνων μεταναστών περιλαμβάνει, εκτός των άλλων, την έντονη παρουσία και στην αναπτυσσόμενη βιομηχανία της δισκογραφίας. Είναι γνωστό ότι το ενδιαφέρον των αμερικανικών δισκογραφικών εταιρειών για τις μη γηγενείς μουσικές εκδηλώνεται πολύ νωρίς, αφενός με την εισαγωγή ξένων δίσκων αφετέρου με την παραγωγή ηχογραφήσεων με τις μουσικές, των ευρωπαίων, κυρίως, μεταναστών. Είναι επίσης γνωστό ότι από την Αμερική ξεκινάει η δισκογραφία ελληνόφωνων τραγουδιών, με τις πρώτες εμπορικές ηχογραφήσεις να πραγματοποιούνται για λογαριασμό της εταιρείας Berliner ήδη από το 1896 στη Νέα Υόρκη με τον Μιχάλη Αραχτιτζή. Εξάλλου, υπολογίζεται ότι, κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, πραγματοποιούνται στις Ηνωμένες Πολιτείες περισσότερες από χίλιες ηχογραφήσεις από μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς, προερχόμενους από την ελλαδική επικράτεια ή από περιοχές όπου διαβιούσαν ελληνόφωνοι πληθυσμοί.[20]

Στο πλαίσιο αυτής της μουσικής κινητικότητας, δύο πρόσωπα τα οποία πρωταγωνίστησαν, πραγματοποιώντας με τις ορχήστρες τους έναν ιδιαίτερα μεγάλο για την εποχή τους αριθμό ηχογραφημάτων, είναι οι ερμηνεύτριες Κυριακή Αντωνοπούλου και Μαρίκα Παπαγκίκα. Η Κυριακή Αντωνοπούλου, γνωστότερη και ως «κυρία Κούλα», καλλιτεχνικό ψευδώνυμο με το οποίο εμφανίζεται στις ετικέτες των δίσκων, συγκαταλέγεται στους ελληνόφωνους ερμηνευτές που απέκτη-

Συνεδρίου, 1–2 November 2012], Bilkent University, Ankara 2012, σ. 170–182).

19 Η αυτο-αναστοχαστική διάσταση της bi-musicality στο πλαίσιο της διαδικασίας της μουσικής δημιουργίας σχολιάζεται στο Robert Gluck, "Between, Within and Across Cultures", *Organised Sound* 13/2, Cambridge University Press, 2008, σ. 141–152.

20 Για έναν κατάλογο του μεγαλύτερου μέρους των ηχογραφήσεων αυτών, βλ. Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893–1942*, vol. 3, University of Illinois Press, Urbana 1990.

σαν διευρυμένη δημοφιλία στις Ηνωμένες Πολιτείες.[21] Επί αμερικανικού εδάφους ηχογραφεί μεταξύ 1916 και 1927 τουλάχιστον 199 τραγούδια, αριθμός εξαιρετικά μεγάλος για την εποχή, ενώ μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η αυξημένη κίνηση των πωλήσεων των δίσκων της στην αμερικανική αγορά συνέβαλε στο να αυξηθεί το ενδιαφέρον των αμερικανικών δισκογραφικών για την παραγωγή δίσκων με ελληνόφωνο ρεπερτόριο. Συγκεκριμένα, το 1916–1917 ξεκινάει τη συνεργασία της με την εταιρεία Columbia στη Νέα Υόρκη, με την οποία πραγματοποιεί 34 ηχογραφήσεις που εκτυπώνονται σε 17 δίσκους γραμμοφώνου. Στις ηχογραφήσεις αυτές, συνεργάζεται με τον βιολιστή Αθανάσιο Μακεδόνα, τον λαουτιέρη Ανδρέα Πατρινό και τον σαντουριέρη Στέλιο Μελά (Εικόνα 1). Οι ηχογραφήσεις αφορούν σε ποικίλο ρεπερτόριο το οποίο, όπως μπορούμε να διακρίνουμε και στο απόσπασμα από τους καταλόγους των ηχογραφήσεων της Columbia που παρατίθεται, αποτελείται από κλέφτικα, τσάμικα, καλαματιανά, αλλά και αμανέδες, τουρκόφωνα τραγούδια, καθώς και ορισμένα μαρς με θεματολογία πατριωτικού περιεχομένου (Εικόνα 2).

Εικόνα 1. Κατάλογος ηχογραφήσεων της Κυριακής Αντωνοπούλου στην Columbia.[22]

21 Από στοιχεία προκύπτει ότι η κυρία Κούλα ταξίδεψε περισσότερες από μία φορές στην Αμερική. Το όνομά της εντοπίζεται σε έγγραφο λίστας επιβατών του καραβιού Caronia, το οποίο ταξιδεύει από την Πάτρα στην Αμερική το 1914 (βλ. https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JJ79-SW5). Επίσης, βλ. Αντώνης Μποσκοΐτης, «Στα ίχνη της κυρίας Κούλας: Η ζωή και το έργο της πρώτης ρεμπέτισσας της Αμερικής», διαδικτυακό περιοδικό *Lifo*, 2015, https://www.lifo.gr/culture/music/sta-ihni-tis-kyrias-koylas-0. Στο άρθρο αυτό, ο αρθρογράφος μεταφέρει στοιχεία από τη σχετική έρευνα των Σταύρου Κουρούση και Κώστα Κοπανιτσάνου.

22 Spottswood, ό.π., σ.1144.

14.39. Mme. Coula *soprano*

44848-1	Elenaki Karsilamas	Co E3324
44849-2	Chifte Teli	Co E3327
44912-1	Kioutsouk Glastan-Hiouzam Canto [in Turkish]	Co E3388
44913-2	Geni Fintik (Yenti Fintik) [in Turkish]	Co E3389
44921-2	Tampahaniotikos	Co E3325
44922-2	Neos Ali Passas (Yianniotikos)	Co E3609
44923-1	Zeibekikos	Co E3365
44929-1	Sabah Manes	Co E3324
44930-1	Neo Melahrino'	Co E3325
44943-1	Kanaria Canto [in Turkish]	Co E3388
44944-1	Karsilamas	Co E3365
44945-1	Zeibekiko Vari [no vo]	Co E3327
44949-2	Politakia Galata (Adamaman)	Co E3609
44951-1	Sirtos Kota	Co E3326
44952-1	Tsamico Kaki Yitonisa	Co E3326
44990-1	Laz Havas (Las Havasi) [in Turkish]	Co E3389
59470-1	Tsamiko Triantafilia	Co E5146(12")
59471-1	Sirtos Parori	Co E5146(12")
59472-2	Tsamicos Diamanto	Co E5147(12")
59473-1	Sirtos Evga Elie	Co E5147(12")
59478-	Nea Xanthoula	Co E5152(12")
59479-1	Paraponiarico	Co E5151(12")
59481-1	Hidzaz Canto Koimasisin [in Turkish]	Co E5153(12")
59483-	Lafitsa-Kleftiko	Co E5152(12")
59484-1	Lampi O Helios-Kleftiko	Co E5151(12")
59485-1	Houvarda Cantosou [in Turkish and Greek]	Co E5153(12")
	Averof Mars	Co E3366
	Votsis Mars	Co E3366
	Kilkis Mars	Co E3367
	King Constantine Janina-March	Co E3367
	Merhamet-Hiouzam Canto [in Turkish]	Co E3387
	Kesik Kerem [in Turkish]	Co E3387
	Sirtos Silivrianos	Co E3618
	Hedzaz Manes	Co E3618
	Athanasios Makedonas-vln, Andreas Patrinos-lavouto, Stellos Melas-san	NY 1916-7

The santouri is not always present. Some copies of Co E3365 have matrix 45923-1 ("Under A Peaceful Sky" by Prince's Band) in place of 44923.

Εικόνα 2. Ετικέτα δίσκου με το πατριωτικού περιεχομένου «Μαρς Βότση».[23]

Σύμφωνα με βιογραφικά στοιχεία που παραθέτει ο Frangos,[24] μετά την επιτυχία στην Columbia, η Αντωνοπούλου έκανε περιοδεία στο Κάιρο, ενώ, μαζί με τον άνδρα της και συνεργάτη στη δισκογραφία, Ανδρέα Αντωνόπουλο, αγόρασαν από την Ευρώπη εξοπλισμό ηχογράφησης πριν μεταβούν εκ νέου στην Αμερική. Η συνέχεια είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, καθώς η κυρία Κούλα μπαίνει ακόμα πιο δυναμικά στην αμερικανική δισκογραφία, πλέον και ως επιχειρηματίας, ιδρύοντας το 1917 ή 1918, μαζί με το σύζυγό της, την πρώτη εταιρεία παραγωγής δίσκων. Η εταιρεία είχε την επωνυμία Orpheum, και, όπως προκύπτει από τα

23 Κυρία Κούλα, *Μαρς Βότση*, Columbia E3366, Νέα Υόρκη 1916–1917. Για την ετικέτα του δίσκου, βλ. https://www.discogs.com/Mme-Coula-Μάρς-Αβέρωφ-Averof-Mars-Μάρς-Βότση-Votsis-Mars/release/14933033. Ηχητικό τεκμήριο είναι διαθέσιμο στο διαδικτυακό φόρουμ *Sealabs* (https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=17906).

24 Ο Frangos βασίζεται σε αφηγήσεις του εγγονού της Αντωνοπούλου (Stavros K. Frangos, "Madame Koula [circa 1880–1954]", στο: Tina Bucuvalas [επιμ.], *Greek Music in America*, University Press of Mississippi, Jackson 2019, σ. 340–344).

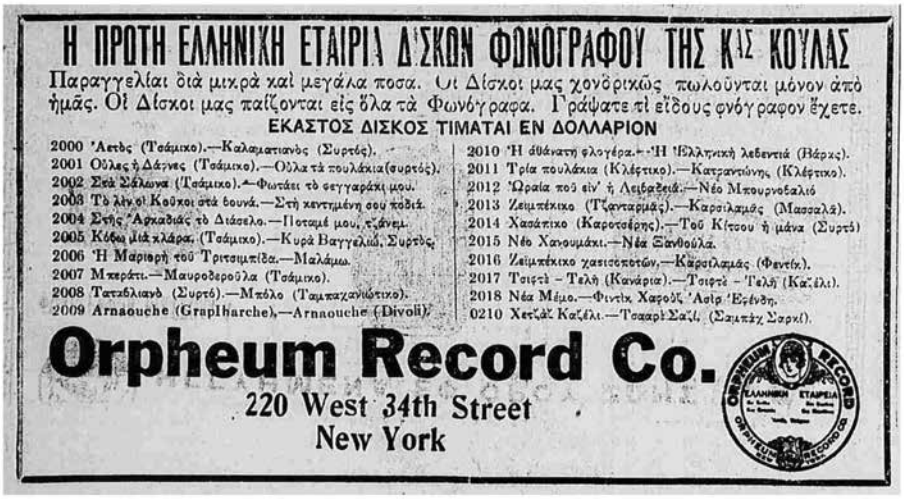
στοιχεία, η λειτουργία της αφορά σε μια διπλή δραστηριότητα: αφενός τυπώνεται μια «επίσημη» σειρά δίσκων με πρωτότυπες ηχογραφήσεις που πραγματοποιεί η κυρία Κούλα και οι συνεργάτες της, αφετέρου κυκλοφορεί, παράλληλα, μια δεύτερη σειρά που περιλαμβάνει ανατυπώσεις δίσκων άλλων εταιρειών, μεταξύ των οποίων ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη (Εικόνα 3).[25]

Εικόνα 3. Ετικέτα του δίσκου 100-Α από τη σειρά «100» της Orpheum.[26]

25 Για την παράλληλη έκδοση της σειράς «100» της Orpheum, βλ. επίσης Μένιος Καλυβιώτης, *Σμύρνη: Η Μουσική Ζωή, 1900–1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων,* Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002, σελ. 128–129.

26 Safinas Hanım, *Ousac* Gazel, Orpheum 100-A, Νέα Υόρκη 1917–1918. Αξίζει να σημειωθεί ότι, βάσει του αριθμού δίσκου, πρόκειται πιθανόν για τον πρώτο από την «πειρατική» σειρά της Orpheum και έναν από τους πρώτους δίσκους στην ιστορία των ελληνικών συμφερόντων εταιρειών δισκογραφικής παραγωγής. Ενδεχομένως να πρόκειται και για τον πρώτο δίσκο της εταιρείας της κυρίας Κούλας, καθώς δεν γνωρίζουμε για ποια από τις δύο σειρές ξεκίνησαν πρώτα οι εκτυπώσεις. Να αναφέρουμε ότι, σε φυσικό αντίτυπο του δίσκου που αποκτήθηκε κατά τη διεξαγωγή της σχετικής έρευνας, παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει αναγραφή ούτε εγχάραξη στοιχείων μήτρας από τον πρωτότυπο δίσκο, σε αντίθεση με τη συνήθη πρακτική αναγραφής των στοιχείων της έκδοσης, η οποία ανατυπώνεται όταν έχει προηγηθεί έγκριση από την εταιρεία που εξέδωσε το πρωτότυπο, γεγονός που ενισχύει την πιθανότητα να πρόκειται για πειρατική ανατύπωση. Φυσικά, η σχετική υπόθεση θα επαληθευτεί εφόσον η ίδια ηχογράφηση εντοπιστεί σε δίσκο που κυκλοφόρησε προγενέστερα από άλλη εταιρεία, κάτι που, ωστόσο, δεν κατέστη δυνατό από τον γράφοντα μέχρι τη σύνταξη του παρόντος κειμένου.

Από τη λίστα που περιλαμβάνεται σε διαφημιστική καταχώρηση της εταιρείας σε εφημερίδα της εποχής (Εικόνα 4), μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι στην Orpheum ηχογραφείται ένα ποικίλο ρεπερτόριο. Γνωρίζουμε, επίσης, ότι η κυρία Κούλα συμμετέχει και ως ερμηνεύτρια στην Orpheum.[27] Παρόλο που τα στοιχεία για την εταιρεία αυτή είναι ελάχιστα, αν λάβουμε υπόψη το ρεπερτόριο που ηχογραφεί τα προηγούμενα χρόνια στην Columbia, αλλά και τη μετέπειτα δισκογραφική της παρουσία σε άλλες εταιρείες, μπορούμε να θεωρήσουμε ως εξαιρετικά πιθανό η κυρία Κούλα να ερμηνεύει διαφορετικά μουσικά είδη και στις πρωτότυπες ηχογραφήσεις που πραγματοποιεί η Orpheum, υπόθεση, ωστόσο, η οποία θα πρέπει να διερευνηθεί περισσότερο στο μέλλον.



Η ΠΡΩΤΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΔΙΣΚΩΝ ΦΩΝΟΓΡΑΦΟΥ ΤΗΣ Κ[ΙΣ] ΚΟΥΛΑΣ

Παραγγελίαι διὰ μικρὰ καὶ μεγάλα ποσα. Οι Δίσκοι μας χονδρικῶς πωλοῦνται μόνον ἀπὸ ἡμᾶς. Οἱ Δίσκοι μας παίζονται εἰς ὅλα τὰ Φωνόγραφα. Γράψατε τί εἴδους φνόγραφον ἔχετε.

ΕΚΑΣΤΟΣ ΔΙΣΚΟΣ ΤΙΜΑΤΑΙ ΕΝ ΔΟΛΛΑΡΙΟΝ

2000 Ἀετὸς (Τσάμικο).—Καλαματιανὸς (Συρτός).
2001 Οὔλες ἡ Δάφνες (Τσάμικο).—Οὔλα τὰ πουλάκια(συρτός).
2002 Στὰ Σέλωνα (Τσάμικο).—Φωτάει τὸ σεγγαράκι μου.
2003 Τὸ λίν.ο! Κοῦκοι στὰ δουνά.—Στὴ κεντημένη σου πόδιά.
2004 Στῆς Ἀρκαδιᾶς τὸ Διάσελο.—Πιοτσμέ μου, τζάνεμ.
2005 Κόβω μιὰ κλάρα. (Τσάμικο).—Κυρὰ Βαγγελιώ, Συρτὸς.
2006 Ἡ Μαριορὴ τοῦ Τριτσιμπίδα.—Μαλάμω.
2007 Μπεράτι.—Μαυροδερούλα (Τσάμικο).
2008 Ταταβλιανὸ (Συρτό).—Μπόλο (Ταμπαχανιώτικο).
2009 Arnaouche (Graplharche).—Arnaouche (Divoli)
2010 Ἡ ἀθάνατη φλογέρα.—Ἡ Ἑλληνικὴ λεβεντιά (Βάρκας).
2011 Τρία πουλάκια (Κλέφτικο).—Κατραντώνης (Κλέφτικο).
2012 Ὡραία ποὺ εἶν' ἡ Λειβαδειά.—Νέο Μαυρυνοβαλιό
2013 Ζεϊμπέκικο (Τζανταρμᾶς).—Καρσιλαμᾶς (Μασσαλιά).
2014 Χασάπικο (Καροτσέρης).—Τοῦ Κίττου ἡ μάνα (Συρτὸ)
2015 Νέο Χανουμάκι.—Νέα Ξανθούλα.
2016 Ζεϊμπέκικο χασισοποτῶν.—Καρσιλαμᾶς (Φαντέζ.).
2017 Τσιφτὶ - Τελὴ (Κανάρια).—Τσιφτὶ - Τελὴ (Καζέλι).
2018 Νέα Μέμο.—Φιντὶκ Χαφοὺς Ἀσὶρ Ἐφένδη.
0210 Χετζὰζ Καζέλι.—Τσαρπὶ Σαζὶ. (Σαμπὰχ Σορκί).

Orpheum Record Co.

220 West 34th Street
New York

Εικόνα 4. Διαφημιστική καταχώρηση της Orpheum στο φύλλο της 6 Ιανουαρίου 1919 της εφημερίδας *Ατλαντίς*.[28]

Η συνέχεια της επιχειρηματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας της κυρίας Κούλας είναι περισσότερο γνωστή, ιδίως λόγω της δισκογραφικής εταιρείας Panhellenion Phonograph Record, την οποία ιδρύει στη Νέα Υόρκη με παράρτημα

27 Όπως προκύπτει από ετικέτες δίσκων της Orpheum (βλ. ενδεικτικά https://www.discogs.com/Κα-Κούλα-Α-Μακεδόνος-Α-Πατρινός-Μπεράτι-Μαυροδερούλα/release/14922448 και https://www.discogs.com/Κα-Κούλα-Κος-Κεφάλας-Κος-Πατρινός-Κος-Μακεδόνας-Ζεϊμπέ/release/17948527).

28 Η ελληνόφωνη εφημερίδα που εκδίδεται στη Νέα Υόρκη είναι προσβάσιμη στο https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=34191&seg. Η εν λόγω διαφήμιση αποδελτιώνεται στο Νίκος Διονυσόπουλος (επιμ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές Ηχογραφήσεις 1918–1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο & Αθήνα 2009.

και στο Σικάγο.[29] Η Panhellenion δραστηριοποιήθηκε για μία περίπου δεκαετία, πραγματοποιώντας μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων. Με κύρια ερμηνεύτρια την ίδια την Αντωνοπούλου, πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις ποικίλου ρεπερτορίου, μεταξύ των οποίων μανέδες, όπως φαίνεται από την εικονιζόμενη ετικέτα (Εικόνα 5), αλλά ακόμα και τραγούδια από το ρεπερτόριο των μουσικών θεατρικών ειδών, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον «Στραβογιώργη», που προέρχεται από το κωμειδύλλιο *Η λύρα του γερο-Νικόλα* σε κείμενο και μουσική του Δημήτρη Κόκκου.[30]

Εικόνα 5. Ετικέτα δίσκου, «Μπάλος Φα Ματζόρε» με ερμηνεύτρια την κυρία Κούλα.[31]

29 Στον πρώτο δίσκο της Panhellenion (Pan-7000), η Αντωνοπούλου ηχογραφεί την «Καμαριέρα» σε ντουέτο με την κόρη της Παρασκευή, η οποία είναι τότε περίπου δεκαοχτώ χρονών. Το 1927 πεθαίνει ο σύζυγος και διπλός συνεργάτης της, Ανδρέας Αντωνόπουλος, μουσικός και συνιδρυτής της Panhellenion. Έπειτα, η εταιρεία σταδιακά μείωσε τη δραστηριότητά της, ώστε να κλείσει περίπου το 1929, ενώ, παράλληλα με τη λειτουργία της εταιρείας της, το 1927, ηχογράφησε τουλάχιστον 4 τραγούδια μαζί με τον Τέτο Δημητριάδη στην RCA-Victor. Ορισμένα χρόνια μετά το κλείσιμο της Panhellenion, η Αντωνοπούλου άνοιξε μια καινούρια εταιρεία, την Panhellenic Records, η οποία είχε σχετικά μικρή διάρκεια δράσης, πραγματοποιώντας ηχογραφήσεις ελληνικών, τούρκικων, αρμένικων και διάφορων τραγουδιών από τις παραδόσεις του αραβικού κόσμου.

30 Ηχογράφηση που πραγματοποιείται περίπου στα 1920 με αριθμό δίσκου PAN-8053 (Διονύσης Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών,* Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006). Ηχητικό τεκμήριο διατίθεται στο διαδικτυακό φόρουμ *Sealabs* (https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=12348). Φαίνεται ότι ο «Στραβογιώργης» συγκαταλέγεται σε κομμάτια αρκετά δημοφιλή στην εποχή του, καθόσον εντοπίζονται και άλλες ηχογραφήσεις του, όπως αυτή που πραγματοποίησε για λογαριασμό της αμερικανικής Columbia λίγα χρόνια πριν, το 1916, ο τενόρος Μάριος Λυμπερόπουλος, με αριθμό δίσκου E2899.

31 Κυρία Κούλα, *Μπάλος Φα Ματζόρε*, Panhellenion Record 8026-A, Νέα Υόρκη c.1920.

Η ερμηνεία μουσικών με ιδιαίτερα απόμακρες ειδολογικές αναφορές αποτυπώνουν την ευρύτητα που αποκτά το φαινόμενο της διαμουσικότητας στις ηχογραφήσεις με ερμηνεύτρια την Αντωνοπούλου. Επιπλέον, μέσα από την εξέταση των καταλόγων με τα στοιχεία των ηχογραφήσεων, σε συνδυασμό με την ακρόαση των σωζόμενων ηχητικών τεκμηρίων, παρατηρούμε ότι διατηρείται, ανά περιόδους, μια σταθερή σύνθεση ορχήστρας, δηλαδή, οι ίδιοι συνεργάτες συμμετέχουν στις ποικίλες ηχογραφήσεις της κυρίας Κούλας, δίχως να επιλέγονται «ειδικευμένοι» μουσικοί για το εκάστοτε διαφορετικό μουσικό είδος. Όπως βέβαια μπορεί να επαληθευτεί και από την ακρόαση των εν λόγω ηχογραφήσεων, τα παραπάνω συνεπάγονται μια σχετική «ομογενοποίηση» όσον αφορά στη μουσική αισθητική και την υφολογία των ηχογραφημάτων. Ωστόσο, το φαινόμενο της διαμουσικότητας μας επιτρέπει να κατανοήσουμε έναν από τους τρόπους με τους οποίους πραγματοποιούνται οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ μουσικών ειδών, καθώς η κυρία Κούλα με τους συνεργάτες της, στο πλαίσιο της ηχογράφησης ετερόκλητου ρεπερτορίου, μετατρέπονται σε κόμβο, σε ένα δίκτυο που συνέχει ανόμοια μουσικά είδη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σχολιάσουμε μια ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση που αφορά στο δίκτυο της Αμερικής, αν το συγκρίνουμε με το αντίστοιχο δίκτυο των ελληνόφωνων ηχογραφήσεων στην ευρωπαϊκή ήπειρο. Στις ηχογραφήσεις της κυρίας Κούλας συμμετέχουν πολύ συχνά μικρές, συνήθως τριμελείς, ορχήστρες οργάνων, με χαρακτηριστικό τον τύπο βιολί-λαούτο-σαντούρι. Παρόμοιου οργανολογίου μικρά μουσικά σχήματα πρωταγωνιστούν, επίσης, σε ηχογραφήσεις του ίδιου ή σχετικού ρεπερτορίου που πραγματοποιούνται από την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα στη Μικρά Ασία. Είναι αξιοσημείωτο ότι, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην Ανατολική Μεσόγειο, στη δισκογραφία των Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ, οι μικρές αυτές ορχήστρες δεν περιγράφονται ως «εστουδιαντίνες». Η διαπίστωση αυτή, μάλιστα, αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν συνυπολογίσουμε ότι η κυρία Κούλα με τους συνεργάτες της παρακολουθούν, με βάση τα δισκογραφικά τεκμήρια, το ρεπερτόριο που ηχογραφείται στη Σμύρνη τα προηγούμενα χρόνια.[32] Παρότι τα πραγματολογικά δεδομένα μαρτυρούν ότι τα εκατέρωθεν του Ατλαντικού μουσικά δίκτυα συνομιλούν μεταξύ τους, η εν λόγω διαφοροποίηση ως προς την ορολογία φαίνεται να ενισχύει την άποψη ότι, στην καθιέρωση του όρου «εστουδιαντίνα» στο ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι, συνέβαλε η δισκογραφική δραστηριότητα στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ενδεχομένως σε μια προσπάθεια να αξιοποιηθεί εμπορικά η αναγνωρισιμότητα που αποκτούν οι εστουδιαντίνες που εμφανίζονται στην ευρωπαϊκή ήπειρο.[33]

32 Στις ηχογραφήσεις που πραγματοποιούνται στις ΗΠΑ, δεν λείπουν ακόμα και οι απευθείας αναφορές στη Σμύρνη, είτε στους τίτλους των τραγουδιών, όπως λ.χ. ο Μπάλλος Σμύρνης, είτε με προσφωνήσεις του τύπου «γεια σου Σμύρνη» που ακούγονται κατά την διάρκεια των ηχογραφήσεων.

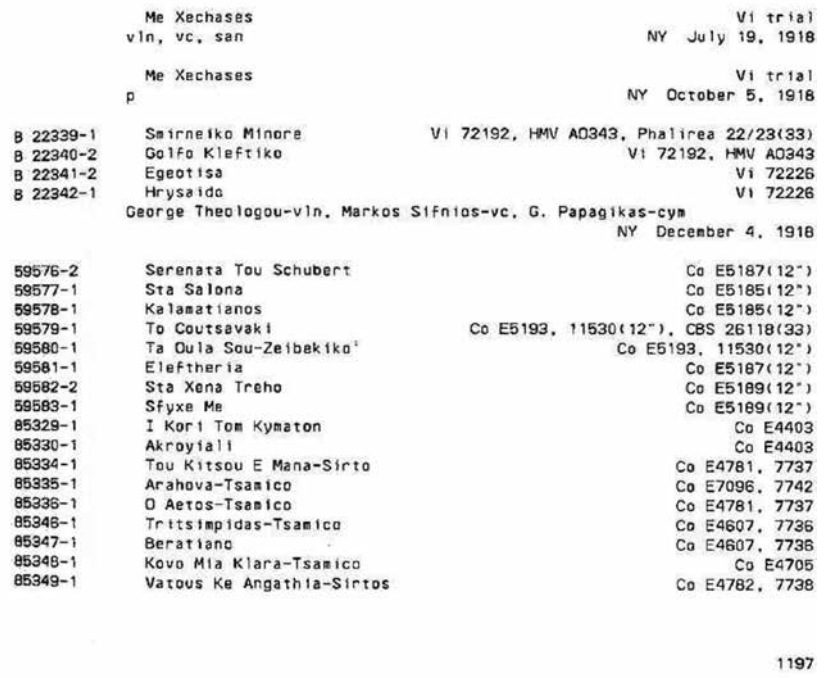
33 Για τις εστουδιαντίνες στο ελληνόφωνο λαϊκό ρεπερτόριο, βλ. Nikos Ordoulidis, "The

Μια εξίσου σημαντική πτυχή της διαμουσικότητας, που προκύπτει μέσα από την παρατήρηση των ετικετών και των στοιχείων των καταλόγων, είναι ότι, στις ηχογραφήσεις, συγκαταλέγονται, επίσης, τουρκόφωνα τραγούδια. Το γεγονός, ωστόσο, ότι παράλληλα ηχογραφούνται και ελληνόφωνα πατριωτικού περιεχομένου, όπως τα τέσσερα Μαρς «Αβέρωφ», «Βότσης», «Κιλκίς» και «Βασιλιάς Κωνσταντίνος - Γιάννινα», όπου υμνούνται τα πολεμικά κατορθώματα των Ελλήνων σε βάρος των Τούρκων, οι οποίοι σημειώνονται στα κομμάτια αυτά ως ο εθνικός εχθρός, μας κάνει να υποθέτουμε ότι η Columbia μπορούσε να στοχεύει στο ενδιαφερόμενο αγοραστικό κοινό, αξιοποιώντας, ενδεχομένως, και διαφορετικούς διαφημιστικούς και εμπορικούς διαύλους. Εξάλλου, η επιλογή των ερμηνευτών για τις ηχογραφήσεις τουρκόφωνων τραγουδιών σχετίζεται επίσης με το ότι θρησκευτικοί περιορισμοί αποθάρρυναν, ιδιαίτερα κατά τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα, τη συμμετοχή μουσουλμάνων ερμηνευτριών στη δισκογραφία.

Ένα άλλο σημαντικό πρόσωπο, του οποίου η γενικότερη μουσική δράση συνέβαλε στη διεύρυνση της δισκογραφικής παραγωγής που αφορά στα τραγούδια των μεταναστών και το οποίο, με παρόμοιο τρόπο, καθόρισε ως "key-actant"[34] τη γενικότερη μουσική δραστηριότητα στα μουσικά δίκτυα που αναπτύσσονται στις κοινότητες αυτές, είναι η Μαρίκα Παπαγκίκα. Η Παπαγκίκα καταγράφει επίσης μια καίρια παρουσία στη δισκογραφία στην Αμερική. Μάλιστα, την εποχή που η κυρία Κούλα ανοίγει τις δικές της εταιρείες παραγωγής δίσκων, τη διαδέχεται στη θέση της ερμηνεύτριας στις αντίστοιχου ρεπερτορίου ηχογραφήσεις της Columbia. Διαμορφώνεται, έτσι, ένα ιδιότυπο ανταγωνιστικό πλαίσιο, καθώς δύο διαφορετικές εταιρείες, κάθε μία με εμπορική προμετωπίδα τα αναγνωρίσιμα ονόματα της κυρίας Κούλας και της Παπαγκίκα, διεκδικούν δυναμικά την απήχηση σε ένα κοινό αγοραστικό target group. Την κοινή αυτή στόχευση αντανακλά η ηχογράφηση και από την πλευρά της Παπαγκίκα διαφορετικών μουσικών ειδών, όπως πιστοποιούν τα διαθέσιμα ηχητικά τεκμήρια και τα στοιχεία από τους καταλόγους των δισκογραφικών εταιρειών. Στο παρατιθέμενο τμήμα καταλόγου, παρατηρούμε ότι η ερμηνεύτρια αποδίδει μεταξύ άλλων μανέδες και δημοτικά, καθώς επίσης μια σερενάτα του Σούμπερτ, ενώ ερμηνεύει επίσης, όπως και η Αντωνοπούλου, τουρκόφωνα τραγούδια (Εικόνα 6).

'Ecumene' of the Greek Estudiantinas", στο: *Conference: Social, Cultural and Economic History of İzmir and the Region*, Hrant Dink Foundation, Izmir 24–25 November 2017 [υπό έκδοση].

34 Σωτήρης Χτούρης, *Ορθολογικά συμβολικά δίκτυα*, Νήσος, Αθήνα 2004, σ. 250.



	Me Xechases		Vi trial
	vln, vc, san		NY July 19, 1918
	Me Xechases		Vi trial
	p		NY October 5, 1918
B 22339-1	Smirneiko Minore	Vi 72192, HMV A0343, Phalirea 22/23(33)	
B 22340-2	Golfo Kleftiko		Vi 72192, HMV A0343
B 22341-2	Egeotisa		Vi 72226
B 22342-1	Hrysaido		Vi 72226
	George Theologou-vln, Markos Sifnios-vc, G. Papagikas-cym		NY December 4, 1918
59576-2	Serenata Tou Schubert		Co E5187(12")
59577-1	Sta Salona		Co E5185(12")
59578-1	Kalamatianos		Co E5185(12")
59579-1	To Coutsavaki	Co E5193, 11530(12"), CBS 26118(33)	
59580-1	Ta Oula Sou-Zeibekiko		Co E5193, 11530(12")
59581-1	Eleftheria		Co E5187(12")
59582-2	Sta Xena Treho		Co E5189(12")
59583-1	Sfyxe Me		Co E5189(12")
85329-1	I Kori Tom Kymaton		Co E4403
85330-1	Akroyiali		Co E4403
85334-1	Tou Kitsou E Mana-Sirto		Co E4781, 7737
85335-1	Arahova-Tsamico		Co E7096, 7742
85336-1	O Aetos-Tsamico		Co E4781, 7737
85346-1	Tritsimpidas-Tsamico		Co E4607, 7736
85347-1	Beratiano		Co E4607, 7736
85348-1	Kovo Mia Klara-Tsamico		Co E4705
85349-1	Vatous Ke Angathia-Sirtos		Co E4782, 7738

1197

Εικόνα 6. Απόσπασμα καταλόγου ηχογραφήσεων της Μαρίκας Παπαγκίκα στην Columbia.[35]

Έχει ενδιαφέρον ότι, παράλληλα με την εκτελεστική δραστηριότητα, η Παπαγκίκα αναπτύσσει και επιχειρηματική δραστηριότητα, καθώς, το 1925 περίπου, ανοίγει μαζί με τον άνδρα της Κώστα Παπαγκίκα[36] ένα μουσικό κατάστημα, το *Marika's*, έναν μικρό χώρο στον οποίο υπάρχει ζωντανή μουσική με βασική ερμηνεύτρια την ίδια.[37] Το πιο ενδιαφέρον, όμως, χαρακτηριστικό που καταγράφεται για το *Marika's* είναι η σύνθεση του πελατολογίου του, στο οποίο συγκαταλέγονταν, σύμφωνα με μαρτυρίες, Αρμένιοι, Αλβανοί, Βούλγαροι, Σύριοι, Τούρκοι και, φυσικά, Έλληνες πελάτες.[38] Η πολυπολιτισμική αυτή σύνθεση μας βοηθάει να κατανοήσουμε την απήχηση που γνωρίζουν οι δύο ερμηνεύτριες στην αμερικανική αγορά, και φυσικά στις διαφορετικές κοινότητες των μεταναστών. Βεβαίως, η Παπαγκίκα είναι ήδη γνωστή μέσα από την παρουσία της στη δισκογραφία, αλλά φαίνεται ότι η διαχείριση ενός ετερόκλητου μουσικού ρεπερτορίου δεν αποτελεί μια απαίτηση που επιτάσσουν

35 Spottswood, ό.π., σ. 1197.

36 Ο Κώστας Παπαγκίκας —παρόμοια με ό,τι συμβαίνει με το σύζυγο της Κούλας— είναι ταυτόχρονα μουσικός συνεργάτης της Μαρίκας Παπαγκίκα στη δισκογραφία.

37 Πληροφορία που αναφέρεται στο Steve Frangos, "Marika Papagika and the Transformations in Modern Greek Music", *Journal of the Hellenic Diaspora* 20/1, 1994, 43–63.

38 Στο ίδιο. Στη σχετική έρευνά του, ο Frangos καταγράφει μαρτυρίες, σύμφωνα με τις οποίες οι Αρμένιοι πελάτες του *Marika's* είναι ενίοτε περισσότεροι από τους Έλληνες.

μόνο οι ανάγκες που ορίζει η δισκογραφική παραγωγή. Όπως άλλωστε επισημαίνει και ο Slobin, οι μουσικοί, στο πλαίσιο μιας επιτέλεσης, μπορεί να κινούνται σε διαφορετικά μουσικά στυλ για διάφορους λόγους, μεταξύ των οποίων η ανάγκη να ικανοποιήσουν ένα εθνοτικά ποικίλο ακροατήριο, πρόκειται ωστόσο για φαινόμενο το οποίο μπορεί να συνδέεται με γενικότερα ζητήματα ταυτοτήτων και πολιτισμικών σχέσεων, και φυσικά δεν αφορά μόνο στις αμιγώς μουσικές τεχνοτροπίες αλλά και σε ένα πιο σύνθετο πλέγμα από κοινωνικούς κώδικες επικοινωνίας, συμπεριφοράς, συμβολισμούς κ.τ.λ.[39] Παράλληλα, επομένως, με τη δισκογραφία, διαμορφώνονται και οι αντίστοιχες απαιτήσεις στους χώρους μουσικής διασκέδασης, ενώ τα διαφορετικά αυτά πλαίσια επιτέλεσης φαίνεται ότι υπήρξαν αλληλοτροφοδοτούμενα και, υπό την καθοριστική επίδραση των πολιτισμικών συνισταμένων, διεύρυναν το φαινόμενο της διαμουσικότητας.

Επιπλέον, οι διάφορες πτυχές του φαινομένου της διαμουσικότητας αναδεικνύουν ότι συνομιλούν ετερόκλητοι μουσικοί κόσμοι, διαρρηγνύοντας συχνά τα όρια των αδρών κατηγοριοποιήσεων, όπως λόγιο-λαϊκό, ανατολικό-δυτικό κ.τ.λ. Η συχνότητα και η ισχύς με την οποία πραγματοποιούνται αυτές οι ρήξεις αντανακλάται και στο ρεπερτόριο της Παπαγκίκα, όπου συγκαταλέγονται δημοτικά τραγούδια και μανέδες, και παράλληλα τραγούδια όπως το «Γύρισε να ιδής», ετικέτα του οποίου εικονίζεται παρακάτω (Εικόνα 7).

Εικόνα 7. Ετικέτα δίσκου, «Γύρισε να ιδείς» με ερμηνεύτρια τη Μαρίκα Παπαγκίκα.[40]

39 Mark Slobin, "Code Switching and Code Superimposition in Music", *Working Papers in Sociolinguistics* 63, 1979, σ. 1–14 και ιδίως σ. 5.

40 Μαρίκα Παπαγκίκα, *Γύρισε να ιδής*, Victor 72976-B, Νέα Υόρκη 1920.

Το εν λόγω παράδειγμα, εκτός του ότι εγγράφεται σε ένα ρεπερτόριο το οποίο επηρεάζεται από τα ευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα, όπως το Αθηναϊκό τραγούδι, η καντάδα κ.τ.λ., εμφανίζει πρόσθετο ενδιαφέρον, γιατί μας αποκαλύπτει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το δίκτυο των μουσικών που πρωταγωνιστούν στη δισκογραφία του λαϊκού τραγουδιού. Συγκεκριμένα, την ευθύνη της διεύθυνσης σε δύο πρώτες απόπειρες ηχογράφησης του τραγουδιού φαίνεται να έχει ο Μάρκος Σιφνιός.[41] Από τις πηγές προκύπτει ότι ο Σιφνιός αποτελούσε μια πολυσχιδή μουσική προσωπικότητα, καθώς καταγράφονται συμμετοχές του σε διάφορες ηχογραφήσεις, από το 1918 έως το 1927, σε ποικίλο ρεπερτόριο που αποτελείται από αστικά λαϊκά τραγούδια, μανέδες, ελαφρά, δημοτικά, στις οποίες άλλοτε καταγράφεται ως τσελίστας, άλλοτε ως σαντουριέρης και άλλοτε ως υπεύθυνος της διεύθυνσης ορχήστρας.[42] Ωστόσο, έχει ενδιαφέρον ότι, για το συγκεκριμένο κομμάτι, χρειάστηκε να πραγματοποιηθεί και μια τρίτη λήψη, μάλιστα ορισμένες μέρες μετά από τις δύο πρώτες, την οποία φέρεται να διηύθυνε ο Nathaniel Shilkret.[43] Η τελευταία είναι αυτή που τελικά επιλέχθηκε για να τυπωθεί σε δίσκο, ενώ, σύμφωνα με τα στοιχεία των δισκογραφικών καταλόγων που δημοσιεύει ο Spottswood, ο Σιφνιός έπαιξε τσέλο κατά την ηχογράφηση.[44] Για τον Shilkret, πέραν του ότι υπήρξε γνωστός αμερικανός συνθέτης και κλαρινετίστας με παρουσία σε σημαντικές ορχήστρες, γνωρίζουμε ότι, περίπου το 1926, έγινε υπεύθυνος/διευθυντής στις ηχογραφήσεις «ελαφράς» μουσικής στη Victor. Πραγματοποίησε πάρα πολλές —υπολογίζονται σε χιλιάδες— ηχογραφήσεις, ενώ γνωρίζουμε, επίσης, ότι, με την ορχήστρα του, ηχογράφησε με ερμηνευτές τον Τέτο Δημητριάδη και τον Μάριο Λυμπερόπουλο. Μέσα από παραδείγματα όπως το «Γύρισε να ιδείς», η δισκογραφία μας προσφέρει μια έμμεση πληροφόρηση σχετικά με το πώς διαρθρώνεται το ρεπερτόριο στους χώρους επιτέλεσης και γενικότερα το πώς διαμορφώνονται οι μουσικές των κοινοτήτων των μεταναστών. Παράλληλα, καταδεικνύει ότι η μουσική τους δραστηριότητα επιτρέπει τη συμμετοχή σε ευρύτερα μουσικά δίκτυα και συχνά περιλαμβάνει την επαφή και σύμπραξη με μουσικούς που δραστηριοποιούνται σε διαφορετικά μουσικά στυλ.

41 "Victor matrix B-24543. Turn and look at me / Marika Papagika", *Discography of American Historical Recordings*, UC Santa Barbara Library, 2021, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700009758/B-24543-Turn_and_look_at_me.

42 "Markos Sifneos", *Discography of American Historical Recordings*, UC Santa Barbara Library, 2021, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/110533/Sifneos_Markos.

43 Βλ. υποσημείωση 41. Είναι, παρόλα αυτά, γνωστό ότι μουσικοί που αναλάμβαναν τον ρόλο του καλλιτεχνικού υπεύθυνου σε μια δισκογραφική εταιρεία ενίοτε προσυπέγραφαν ηχογραφήσεις στις οποίες δεν συμμετείχαν άμεσα. Ωστόσο, ακόμα και εάν η συγκεκριμένη ηχογράφηση αποτελεί μια από αυτές τις περιπτώσεις, εξακολουθεί να παραμένει παράδειγμα της ευρείας συνεργασίας του Σιφνιού με μουσικούς που ειδικεύονται σε διαφορετικά, πέραν των αστικών λαϊκών, μουσικά είδη.

44 Spottswood, ό.π., σ. 1198.

Εξετάζοντας συνολικά τα παραπάνω, μια πολύ σημαντική παράμετρος που προκύπτει αφορά στο ότι οι μουσικές αλληλεπιδράσεις λαμβάνουν χώρα μέσα στο αστικό τοπίο στο οποίο διαβιούν οι κοινωνικοί δρώντες. Η διαμουσικότητα, με άλλα λόγια, αναπτύσσεται σε τοπικό επίπεδο, δεν προϋποθέτει, δηλαδή, μια διαρκή γεωγραφική κινητικότητα εντός των μουσικών δικτύων. Το φαινόμενο αυτό έχει περιγράψει ο Cottrell με τον όρο «τοπική διμουσικότητα», το οποίο, όπως υποστηρίζει, εμφανίζεται πιο συχνά σε μουσικούς που δρουν στο αστικό πεδίο και ακόμα πιο συχνά σε περιοχές του επονομαζόμενου «δυτικού» κόσμου.[45] Ισχυρίζεται, επίσης, ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει κυρίως λόγω της συνύπαρξης, σε μικρές γεωγραφικές περιοχές, πολλών μουσικών στυλ και λόγω της προσφοράς περισσότερων ευκαιριών επαγγελματικής ενασχόλησης με τη μουσική, συνθήκη η οποία δημιουργεί την ανάγκη για προσαρμοστικότητα του μουσικού,[46] απαίτηση η οποία, από τα παραπάνω, φαίνεται να επαληθεύεται και για περιπτώσεις ερμηνευτριών όπως η Αντωνοπούλου και η Παπαγκίκα. Και, φυσικά, προσυπογράφουμε επίσης την άποψη την οποία υποστηρίζει ο Cottrell, ότι η μελέτη του φαινομένου είναι σημαντική προκειμένου να κατανοηθούν οι τρόποι με τους οποίους διαφορετικές μουσικές αλληλεπιδρούν με αποτέλεσμα την παραγωγή νέων μουσικών ειδολογιών.[47]

45 Cottrell, ό.π.

46 Στο ίδιο, σ. 85 & 91. Στην έρευνα του, ο Cottrell ασχολείται με μουσικούς οι οποίοι έχουν αποκτήσει μουσική παιδεία μέσα από τη μελέτη της κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής, ενώ υποστηρίζει ότι η ικανότητα καλλιεργείται μέσα από τη μελέτη διαφορετικών μουσικών ειδών αλλά και λόγω της συνύπαρξης, μέσα σε ένα μουσικό έργο, μουσικών χαρακτηριστικών που προέρχονται από διαφορετικά μουσικά είδη (στο ίδιο, σ. 91–92). Σημαντικό, επίσης, θεωρείται το ότι, πολύ συχνά, ο μουσικός, προκειμένου να αντεπεξέλθει σε ένα ανταγωνιστικό και απαιτητικό επαγγελματικό πεδίο, είναι αναγκασμένος να λαμβάνει μέρος σε διαφορετικές συνθήκες και απαιτήσεις επιτέλεσης (στο ίδιο, σ. 92–3, καθώς και στο Stephen Cottrell, *Professional Music-Making in London: Ethnography and Experience*, Ashgate, London 2004, σ. 56–76). Η Tokita έρχεται κοντά στην έννοια της «τοπικής διμουσικότητας», όπως την προσδιορίζει ο Cottrell, ως συνδυασμού, δηλαδή, μουσικών ειδών που χαρακτηρίζονται από μια τοπική εγγύτητα μέσω της συνύπαρξης στον ίδιο πολιτισμικό χώρο. Στη μελέτη της, υποστηρίζει ότι ο εξευρωπαϊσμός που συντελέστηκε στην Ιαπωνία κατά τον 19ο αιώνα, λόγω των προσπαθειών εκσυγχρονισμού της αυτοκρατορίας και στο πλαίσιο της επεκτατικής πολιτικής, συνέβαλλε στο να υιοθετηθούν ευρωπαϊκά πρότυπα της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής, η οποία απέκτησε μια κυρίαρχη παρουσία στον ιαπωνικό μουσικό πολιτισμό της εποχής, δημιουργώντας «το έδαφος για μια δι-μουσική κοινωνία» και εγκαθιστώντας «παράλληλες μουσικές κουλτούρες» (Alison Tokita, "Bi-musicality in Modern Japanese Culture", *International Journal of Bilingualism* 18/2, 2021, σ. 159–174, online version https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1367006912458394).

47 Cottrell, "Local Bimusicality", σ. 103. Ο Cottrell ακολουθεί, όπως ο ίδιος παραδέχεται, μια άποψη που έχει διατυπώσει πρωτύτερα ο Sutton, ο οποίος, ωστόσο, μελέτησε το φαινόμενο εκτέλεσης διαφορετικών μουσικών στυλ από μουσικούς της Ιάβας (Robin Anderson Sutton, "Musical Pluralism in Java: Three Local Traditions", *Ethnomusicology*

Στο γενικό επίπεδο, οι ηχογραφήσεις δύναται να εκλαμβάνονται ως οιονεί αφηγήσεις, επιτρέποντας να ψηλαφίσουμε την ιστορία, όπως διατυπώνεται από τα κάτω, μέσα από τα τραγούδια. Για παράδειγμα, η ηχογράφηση τραγουδιών ενός φορτισμένου ιδεολογικά περιεχόμενου, όπως αυτό των εκφράσεων του μεγαλοϊδεατισμού μέσα από τα εμβατήρια, και ταυτόχρονα η ηχογράφηση από τα ίδια πρόσωπα τραγουδιών σε τούρκικη γλώσσα, καταδεικνύουν ότι είναι αρκετά δύσκολο να αποτιμηθούν με μονοσήμαντο τρόπο ζητήματα σχετικά με τις επαναπραγματεύσεις των ταυτοτήτων στις κοινότητες των μεταναστών. Σε τέτοιου τύπου θέματα που απασχολούν την ευρύτερη επιστημονική κοινότητα, η μελέτη της διαμουσικότητας θα μπορούσε να φωτίσει δύσκολα προσβάσιμες πτυχές, ωστόσο, αρκετά πολύτιμες, αν λάβουμε υπόψη ότι οι διαθέσιμες γραπτές πηγές συχνά μεταφέρουν τις διαμεσολαβημένες απόψεις και επιδιώξεις ανθρώπων που κατέχουν ή επιζητούν μια θέση με ισχυρή επίδραση στα κοινά.

Η μελέτη των παραπάνω φαινομένων φανερώνει ότι η ευρύτερη πολιτισμική παράμετρος διαμορφώνει με διάφορους τρόπους τις μουσικές ειδολογίες, ορίζοντας σημεία τομής, στα οποία μουσικές ετερότητες συναντώνται και συνομιλούν, διαμορφώνοντας, έτσι, το πλαίσιο ζύμωσης παρόμοιων και ανόμοιων τεχνικών, μορφολογικών στοιχείων, υφολογιών και μουσικών αισθητικών. Οι συναντήσεις αυτές δεν αποκλείονται ακόμα και ανάμεσα σε μουσικές με απόμακρες μεταξύ τους ειδολογίες, καθώς διαρρηγνύονται τα όρια τυπικών διχοτομήσεων όπως λόγιο-λαϊκό, εγγράμματο-προφορικό, ελληνικό-«ξένο». Μέσα στη δίνη που παράγουν οι μουσικές πραγματώσεις, οι περιφέρειες ετερόκλητων μουσικών εφάπτονται και τελικά, ενίοτε, τέμνονται, οριοθετώντας, έστω προσωρινά, τους κοινούς εκείνους τόπους που θα επιτρέψουν να αναδυθεί το διαφορετικό, το μη εγγενές, το καινούργιο, τροφοδοτώντας με τα απαραίτητα ερεθίσματα που θα οδηγήσουν στις μουσικές μεταλλάξεις. Υπό μια τέτοια έννοια, η μελέτη των φαινομένων διαμουσικότητας μπορεί να συνεισφέρει στην κατανόηση της δυναμικής διάστασης που χαρακτηρίζει τις μουσικές ειδολογίες, καθώς και το πώς αυτές, υπό την επίδραση των κοινωνικών, ιστορικών, οικονομικών και ευρύτερων πολιτισμικών παραμέτρων, θέτουν υπό αναμορφώσεις τις μουσικές.

29/1, 1985, 56–85 και ιδίως 59–61). Ειδικότερα υποστηρίζει ότι η τοπική διμουσικότητα αφορά σε μουσικές οι οποίες έχουν κοινά σημεία, αλλά ταυτόχρονα αισθητικές που εύκολα γίνονται αντιληπτές ως διακριτές από τον εντόπιο πληθυσμό και τις οποίες παρομοιάζει με διαφορετικές διαλέκτους παρά με διαφορετικές γλώσσες.

Η συνθετική τεχνική σε Κοινωνικά του Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης και η σχέση της με τη μελοποιητική παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης

Ο Νικόλαος Πρωτοψάλτης Σμύρνης (ακμή περ. 1790–†1887) είναι από τους σπουδαιότερους μουσικούς του 19ου αιώνα με μεγάλη ψαλτική, διδακτική, συνθετική και εκδοτική δράση.[1] Μελοποίησε σχεδόν ολόκληρη τη σειρά των μουσικών μαθημάτων στο πλαίσιο των εκκλησιαστικών ακολουθιών του ενιαυτού και είναι ένας από τους παραγωγικότερους μουσικούς του 19ου αιώνα. Αν και η μαθητεία του και εν γένει οι καταβολές του προέρχονται από το περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης, εντούτοις το μουσικό του ύφος, αρκετά ιδιότυπο και περίτεχνο, απέχει σε μεγάλο βαθμό από το ύφος των Πατριαρχικών ψαλτών, των οποίων άλλωστε συνάντησε τις ζωηρές επιφυλάξεις. Από τη μελέτη των επιμέρους συνθέσεών του καθίσταται εμφανής η πρόθεσή του να ξεφύγει από τα στερεότυπα της εποχής και να εισαγάγει εκφραστικότερα και τεχνικότερα στοιχεία. Η αισθητική και υφολογική αυτή διαφοροποίηση του έργου του, σε σχέση με το αντίστοιχο των Κων/πολιτών και Πατριαρχικών δασκάλων, οδήγησε στη μη έγκριση των έργων του από την εκκλησιαστική αρχή της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Παρόλα αυτά, η παράδοση του έργου του διαδόθηκε με αρκετά δυναμικό τρόπο και ενσωματώθηκε στο ψαλτικό ρεπερτόριο των παραλίων της Μικράς Ασίας, καθώς και των νησιών του Ανατολικού Αιγαίου και από εκεί στην Αγιορειτική ψαλτική πρακτική μέχρι και τις μέρες μας.

Ο Νικόλαος Πρωτοψάλτης Σμύρνης έχει μελοποιήσει πλήρη σειρά Κοινωνικών των Κυριακών, του ενιαυτού, των Θεομητορικών εορτών και στις μνήμες των Αγίων και των Αποστόλων, η οποία περιέχεται στον τρίτο τόμο της μουσικής συλλογής που εξέδωσε ο ίδιος με τον τίτλο: «Νέον Ταμείον Μουσικής Ανθολογίας».[2] Ο τόμος αυτός περιέχει τα μέλη της Θείας Λειτουργίας και είδε το φως της δημοσιότητας το έτος 1867. Παρόμοια συνθετική πληρότητα σε σχέση με τα Κοινωνικά παρουσιάζει από τον προηγούμενο αιώνα ο Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος, ο οποίος εκπροσωπεί τον νέο τρόπο της μελοποιητικής μεταχείρισης που εφαρμόζεται από τον 18ο αιώνα στο είδος των Κοινωνικών. Επίσης, κατά τον 19ο αιώνα, σαφές νεωτερικό στίγμα αποτυπώνεται στα Κοινωνικά του Θεοδώρου

1 Βλ. σχετικώς στο Νίκος Ανδρίκος, *Η εκκλησιαστική Μουσική της Σμύρνης (1800-1922),* Τόπος, Αθήνα 2015 (δεύτερη έκδοση), σ. 81-95 και 167-216.

2 Νικόλαος Πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Ανθολογίας*, τ. Γ΄, εκ του Τυπογραφείου Νικολάου Πρωτοψάλτου, Σμύρνη 1867.

Φωκαέα, το οποίο εφαρμόζει με συνέπεια και σε όλες εν γένει τις αργές παπαδικές του συνθέσεις.[3]

Σε σχέση με το ευρύτατο αυτό μελοποιητικό υλικό, η αναφορά μας θα επικεντρωθεί στις συνθέσεις των Κοινωνικών του Νικολάου Σμύρνης που παρουσιάζουν έναν χαρακτήρα περισσότερο συντηρητικό σε σχέση με τη συντριπτική πλειοψηφία των παπαδικών του μαθημάτων, οι οποίες χαρακτηρίζονται από αρκετά μεγάλη ελευθερία και τεχνική ανάπτυξη. Οι «μετριοπαθείς» αυτές συνθέσεις εντοπίσθηκαν ανάμεσα στα Κοινωνικά σε μνήμες Αγίων και των Αποστόλων, και συγκεκριμένα στο «Εις μνημόσυνον αιώνιον» σε Ήχο Άγια και στο «Εις πάσαν την γην» σε Ήχο πλάγιο του Δ΄. Η συνθετική τεχνική στα δύο εν λόγω Κοινωνικά χρησιμοποιεί γενικά δύο κύριους άξονες. Αφενός αντλεί στερεότυπες μουσικές φράσεις από τη δεξαμενή της παράδοσης, τις τροποποιεί ή τις αναπτύσσει και σε κάποιες περιπτώσεις τις συντέμνει. Αφετέρου εμπλουτίζει το μέλος με νέες μουσικές γραμμές, περίτεχνες και δεινές, με αυξημένο βαθμό διαποίκιλσης, συχνή χρήση τροπικών μεταβολών και έντονη επιτήδευση, στοιχεία τα οποία εν γένει χαρακτηρίζουν και το προσωπικό του τεχνοτροπικό στίγμα. Πιο συγκεκριμένα, στο Κοινωνικό «Εις μνημόσυνον αιώνιον»[4] παρατηρείται κοινό μελωδικό υπόβαθρο με το ομόηχο «Αινείτε τον Κύριον» του Θεοδώρου Φωκαέως,[5] ενώ στο «Εις πάσαν την γήν»[6] υπάρχει σαφέστατη εξάρτηση από το ομόηχο του «της εβδομάδος», μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου.[7] Να σημειωθεί επίσης ότι, από τους προγενέστερους μελοποιούς του 18ου και 19ου αιώνα, ομόηχα Κοινωνικά συνέθεσαν για το μεν πρώτο, ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας και ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης,[8] ενώ για το δεύτερο, ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας,[9] εκ των οποίων μόνον ο τελευταίος φαίνεται να άσκησε μερική επιρροή στη σύνθεση του Νικολάου.[10]

Από τα δύο παραπάνω Κοινωνικά, θα ακολουθήσει λεπτομερέστερη εξέταση του δευτέρου Κοινωνικού του Νικολάου Σμύρνης σε σχέση με τον βαθμό εξάρτησής του από το προγενέστερο κατά έναν τουλάχιστον αιώνα αρχέτυπο του. Συγκεκριμένα, το βραχύτερο σε έκταση μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου συγκαταλέγεται ανάμεσα στη σειρά των Κοινωνικών «της εβδομάδος» και αποτελεί ένα είδος οδηγού για την αντίστοιχη σύνθεση του Νικολάου Σμύρνης. Σημειωτέον

3 Θεόδωρος Φωκαεύς, *Ταμείον Ανθολογίας*, τ. Γ΄, εν Κωνσταντινουπόλει 1889 (τέταρτη έκδοση), σ. 457-483.

4 Νικόλαος Πρωτοψάλτης Σμύρνης, ό.π., σ. 313-315.

5 Θεόδωρος Φωκαεύς, ό.π., σ. 466-469.

6 Νικόλαος Πρωτοψάλτης Σμύρνης, ό.π. σ. 330-334.

7 Ιωάννης Λαμπαδάριος & Στέφανος Δομέστικος, *Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Υμνωδίας του όλου ενιαυτού*, τ. Δ΄, Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Κωνσταντινούπολη1851, σ. 611-613.

8 Στο ίδιο, σ. 775-781.

9 Στο ίδιο, σ. 842-848.

10 Βλ. Εικόνα 1 και 2.

ότι το μέλος του Πέτρου δεν έχει σχεδόν ουδεμία σχέση με κάποια από τις εξηγημένες ομόηχες συνθέσεις των προηγούμενων αιώνων,[11] απεναντίας η εκτεταμένη του ενασχόλησή με την μελοποίηση όλων σχεδόν των στίχων του Κοινωνικού αποτελεί τομή για το είδος αυτό, την οποία εγκαινιάζει ο δάσκαλός του, Δανιήλ Πρωτοψάλτης.[12]

Η διαδικασία του παραλληλισμού μεταξύ της σύνθεσης του Νικολάου Σμύρνης και του Πέτρου Λαμπαδαρίου στο εν λόγω Κοινωνικό, με σκοπό να εντοπισθεί και να καταδειχθεί με έναν συστηματικό τρόπο το κοινό μελωδικό τους υπόβαθρο, είναι σε μερικές περιπτώσεις αρκετά δυσχερής και καθιστά απαραίτητη την αναγωγική ανάλυση του μέλους της σύνθεσης του Νικολάου, εξαιτίας της αναλυτικής καταγραφής των μελωδικών σχημάτων και του εντελώς πρωτότυπου μουσικού υλικού και ιδιότυπου τεχνοτροπικού στίγματος του μελοποιού. Γενικά, η σύνθεση του Πέτρου παρουσιάζει μια συμμετρία ως προς την έκταση μεταξύ των επιμέρους επτά μελωδικών της περιόδων, εξαντλώντας καταρχάς τις τροπικές επιλογές που του κομίζει η προ αυτού παράδοση.[13] Παράλληλα, μεταχειρίζεται μελωδικές φόρμες που έχουν καθιερωθεί από τον ίδιο και που απαντώνται, ως επί το πλείστον, και σε άλλες του συνθέσεις, αλλά και σε επανάληψη μέσα στο ίδιο υπό εξέταση Κοινωνικό.[14] Αφετέρου, ο Νικόλαος Σμύρνης επικεντρώνει την ανάπτυξή του στις τρεις από τις επτά περιόδους, όπου παρουσιάζει το προσωπικό του μελοποιητικό ύφος και θέτει τη δική του πρωτοποριακή σφραγίδα στον κρίκο της παράδοσης του συγκεκριμένου Κοινωνικού.[15] Στις υπόλοιπες, εκτός της τελευταίας, ακολουθεί κατά πόδας το μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου, είτε συντέμνοντας το,[16] είτε μεταχειριζόμενος άλλα παραδοσιακά στερεότυπα,[17] είτε διανθίζοντάς το με νεωτερικά μελωδικά σχήματα, χαρακτηριστικά της συνθετικής του ιδιοπροσωπίας και, σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα, επαναλαμβάνοντάς τα σε αναλυτικότερη η στενογραφικότερη καταγραφή.[18]

---

11 Μικρή μόνο επίδραση εντοπίζεται σε σχέση με την σύνθεση του δασκάλου του Δανιήλ Πρωτοψάλτου και κυρίως στην τρίτη μελωδική ενότητα («ο φθόγγος αυτών»), βλ. παρακάτω, υποσ. 15.

12 Βλ. παραπάνω, υποσ. 3.

13 Τροπικές μεταβολές στο πλαίσιο της 2φωνίας, 3φωνίας και 4φωνίας του βασικού ήχου μελοποίησης της σύνθεσης.

14 Βλ. Εικόνα 1, όπου παρατίθεται από την σύνθεση του Πέτρου ένα ενδεικτικό παράδειγμα μουσικής γραμμής με ευρύτατη χρήση και σε άλλες του συνθέσεις (θέση που αντιστοιχεί στην υπόσταση του Ψηφιστοπαρακαλέσματος), καθώς και μία επιμέρους μεμονωμένη φράση, η οποία επαναλαμβάνεται δύο φορές, με διαφορετική όμως τελική πτώση (θέση υπόστασης Συνάγματος).

15 Συγκεκριμένα, η κύρια ανάπτυξη της σύνθεσής του εντοπίζεται στην πρώτη (*Εις πάσαν την γην*), τρίτη (*ο φθόγγος αυτών*) και έκτη περίοδο (*τα ρήματα αυτών*) του Κοινωνικού.

16 Βλ. Εικόνα 2.

17 Βλ. Εικόνα 3.

18 Βλ. Εικόνα 4.

Συνολικά, από τη συστηματική αντιπαραβολή των δύο συνθέσεων, προκύπτει ότι η του Πέτρου Λαμπαδαρίου λειτουργεί σε γενικές γραμμές ως ραχοκοκαλιά και διάγραμμα της εκτενέστερης σύνθεσης του Νικολάου, με δεδομένο ότι οι εναρκτήριοι πόδες των μελωδικών περιόδων ταυτίζονται σε μεγάλο βαθμό. Σε ακόμη ευρύτερη κλίμακα, ταυτίζονται οι καταληκτικές φράσεις, οι οποίες αποτελούν, ως επί το πλείστον, στερεότυπα της παλαιάς βυζαντινής παράδοσης του Παπαδικού γένους μελοποιίας.[19] Ακόμη, ο Νικόλαος μεταχειρίζεται και ενδιάμεσα μελωδικά μοτίβα του Πέτρου και, σε μερικές περιπτώσεις, τα συντέμνει και τα προσαρμόζει στο δικό του πλάνο σύνθεσης, ενώ ο μεγαλύτερος βαθμός σύγκλισης εντοπίζεται στην τρίτη περίοδο («ο φθόγγος αυτών»), όπου η ταύτιση είναι αποκαλυπτική και σχεδόν απόλυτη.[20]

Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι, στο πρώτο τμήμα της έκτης περιόδου («τα ρήματα αυτών»), όπου ο Νικόλαος χρησιμοποιεί τριμερή δομή και, ως εκ τούτου, πλατειάζει αρκετά τη σύνθεσή του, αξιοποιεί με ευρηματικό τρόπο την αντίστοιχη σύνθεση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος.[21] Αφού ο Νικόλαος, κατά την προσφιλή του τακτική, επιλέξει, στην αρχή της περιόδου, να αναπτύξει την έναρξη του Πέτρου Λαμπαδαρίου, εν συνεχεία ταυτίζεται και συρράπτει το μεγαλύτερο τμήμα του μέλους του Χουρμουζίου,[22] δείγμα του πόσο επιδέξια χειρίζεται τις προγενέστερες πηγές, αναμορφώνοντας, ως έναν βαθμό, και επικαιροποιώντας με δημιουργικό τρόπο παλαιότερο μελοποιητικό υλικό. Στη συνέχεια, ο Νικόλαος θέτει με εμφατικό τρόπο την προσωπική του σφραγίδα, με τη χρήση ευφάνταστων και δεινών μελωδικών σχημάτων, στο ίδιο τροπικό περιβάλλον με το πρώτο τμήμα της περιόδου αυτής,[23] και στην τελευταία επανέρχεται στο αρχέτυπό του και συντέμνει το μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου.[24]

19 Για τις «μουσικές θέσεις» στην Βυζαντινή Μελοποιία και τον στερεοτυπικό τους χαρακτήρα, βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Η εξήγησις της παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 2), Αθήναι 1978, σ. 95-97 και 102· Γρηγόριος Στάθης, *Τά Πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας, τ. Α΄: Τά Προλεγόμενα,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 101-103. Επίσης για τις «θέσεις» καί «Μεγάλες υποστάσεις» του παλαιού μουσικού Συστήματος, βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία της βυζαντινής μουσικής, Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις,* Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2017, https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487, σ. 515–572.

20 Βλ. στον Πίνακα 1 τις κοινές ανά περίοδο μελωδικές φράσεις που απαντώνται αυτούσιες ή με μικρές σημειογραφικές αποκλίσεις μεταξύ των δύο μελοποιήσεων.

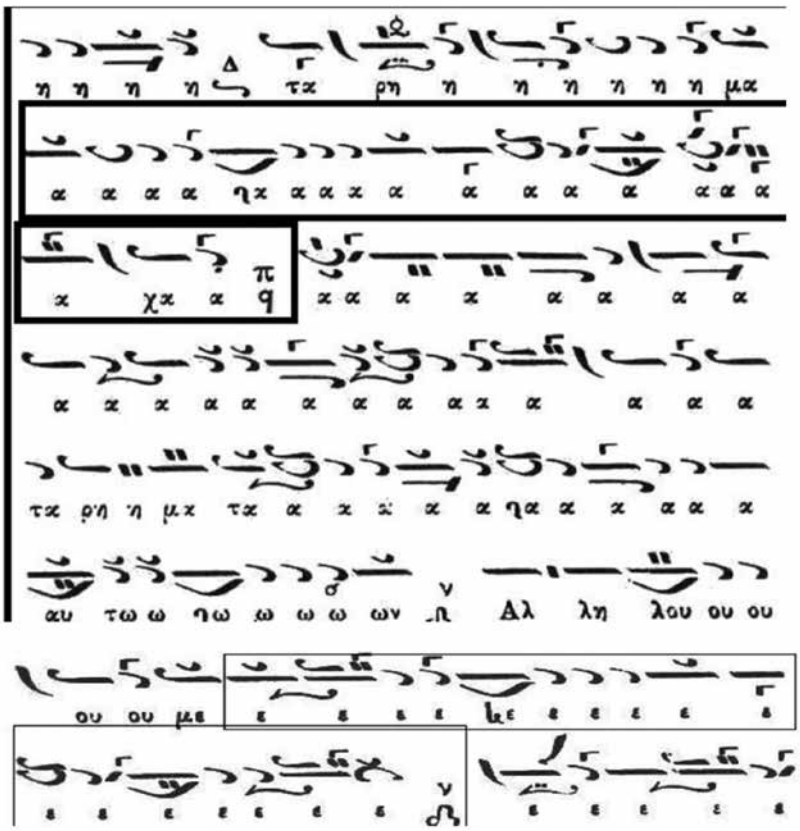
21 Βλ. Ιωάννου Λαμπαδαρίου & Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., ό.π., σ. 844-848.

22 Η μεταχείριση των θέσεων του Χουρμουζίου από τον Νικόλαο γίνεται με μικρές μελικές προσαρμογές και σε κάποιες περιπτώσεις με διαφορετικές χρονικές αξίες, βλ. Πίνακα 2.

23 Το μέλος κινείται με χρωματικά διαστήματα κατά την πορεία του Τροχού και συγκεκριμένα με το μαλακό χρωματικό Πεντάχορδο από την βάση του *Νεαγιε*, επαναλαμβανόμενο επί το οξύ συναρμοσμένο επί της Τετραφωνίας του, βλέπε Ιωάννου Λαμπαδαρίου & Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., ό.π., σ. 846.

24 Βλ. Εικόνα 2[A].

Τέλος το καταληκτικό «Αλληλούια» παρουσιάζει στη σύνθεση του Νικολάου σημαντική ομοιότητα με το αντίστοιχο μέλος από το Κοινωνικό «Αινείτε τον Κύριον» του Ιωάννου Λαμπαδαρίου και μετέπειτα Πρωτοψάλτου.[25] Επίσης, η παντελής απουσία Κρατήματος πριν από το «Αλληλούια», έστω και βραχείας έκτασης, όπως παρουσιάζεται στη σύνθεση του Πέτρου Λαμπαδαρίου, επισημοποιεί και την κατάργησή του στο είδος αυτό της Μελοποιίας, στοιχείο το οποίο, ήδη λίγο προγενέστερα, είχε εγκαταλειφθεί και από τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη στην Οκταηχία του των Κοινωνικών των Κυριακών.[26]



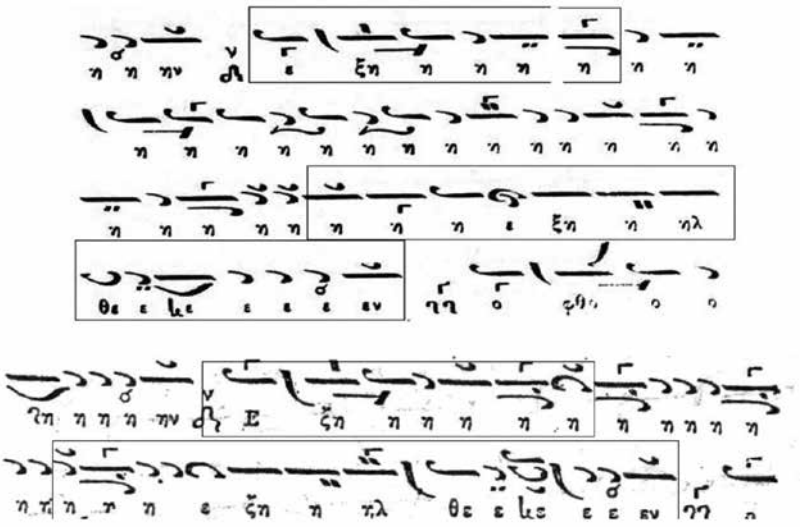
Εικόνα 1. Περίοδοι από το Κοινωνικό του Πέτρου Λαμπαδαρίου κοινές και με άλλες του συνθέσεις.[27]

25 Βλ. Ιωάννου Λαμπαδαρίου & Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., ό.π., σ. 604-05.

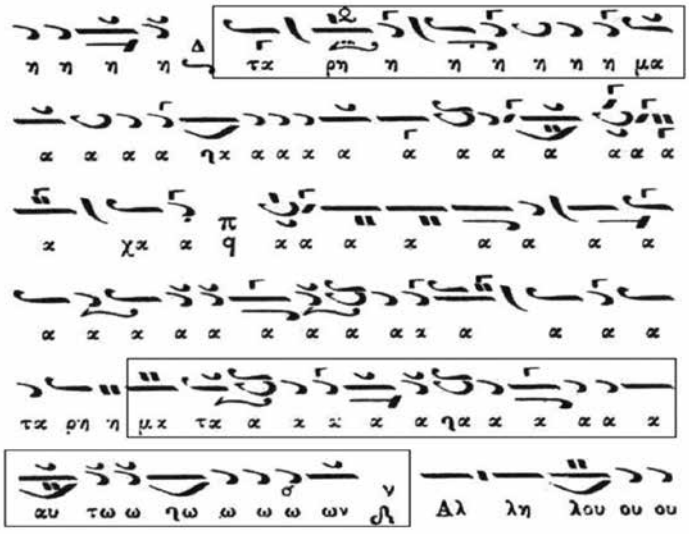
26 Στο ίδιο, σ. 587-605.

27 Το μελωδικό μοτίβο που επισημαίνεται εντός του πλαισίου, αποδίδεται στενογραφικά στην παλαιά σημειογραφία με την υπόσταση του Συνάγματος. Επαναλαμβάνεται δύο φορές στην σύνθεση του συγκεκριμένου Κοινωνικού από τον Πέτρο Λαμπαδάριο,

(A)



(B)[28]



Εικόνα 2. Συντμήσεις του Νικολάου σε μελωδικές περιόδους του Κοινωνικού του Πέτρου Λαμπαδαρίου.

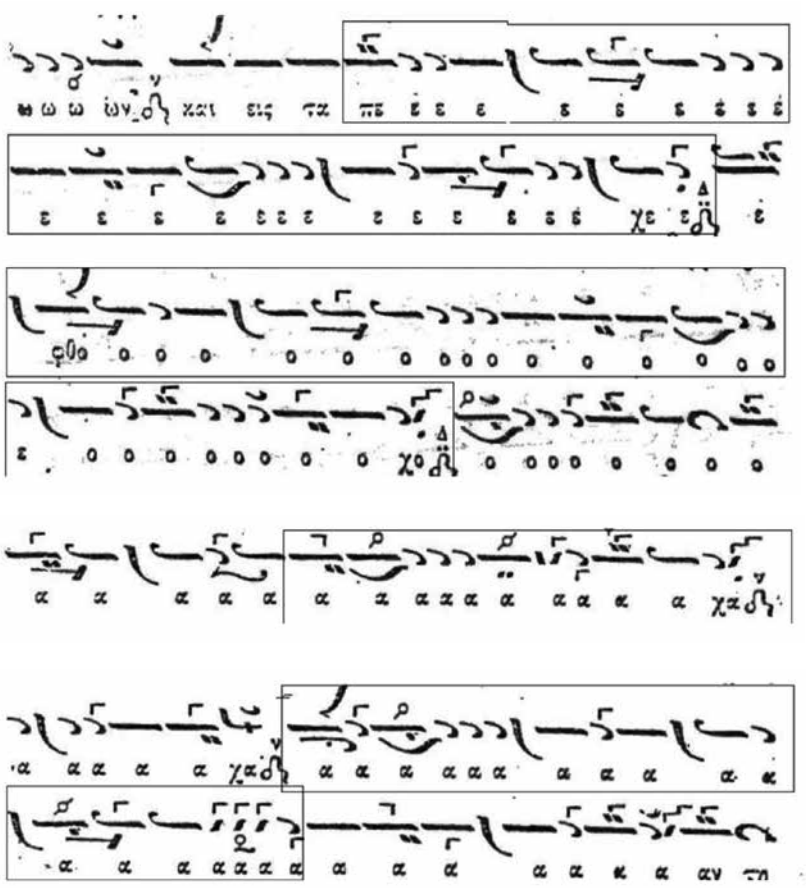
διαφοροποιημένο όμως ως προς την βαθμίδα της τελικής πτώσης (αντί του *Νεαγιε* κατάληξη στον *Ανέανες* με την προσθήκη ενός ολίγου με κλάσμα).

28 Η μελωδική περίοδος του Πέτρου που παραλείπει στην σύντμηση του ο Νικόλαος Σμύρνης συμπίπτει στην παλαιά σημειογραφία με την θέση του Ψηφιστοπαρακαλέσματος.

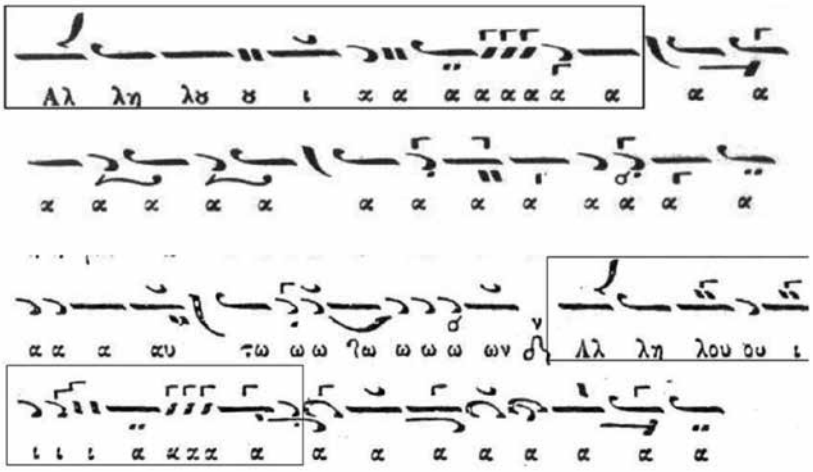
Εικόνα 3. Παραδοσιακά στερεότυπα εκτός της σύνθεσης του Πέτρου Λαμπαδαρίου.

(A)

(B)



Εικόνα 4. Νέα μελωδικά σχήματα του Νικολάου
επαναλαμβανόμενα μέσα στη σύνθεσή του.



Εικόνα 5. «Αλληλούια» Ιωάννου Πρωτοψάλτου και Νικολάου Σμύρνης.

Πίνακας 1. Κοινές μελωδικές φράσεις μεταξύ των συνθέσεων του Πέτρου Λαμπαδαρίου και του Νικολάου Σμύρνης.

Μελωδική περίοδος	Μελωδική Φράση		Πρωτότυπη σημειογραφία	Σχολιασμός
I («Εις πάσαν την γήν»)	1α	Πέτρος		Σημειογραφική ταύτιση και στους δύο μελοποιούς
		Νικόλαος		
II («εξήλθεν»)	2α	Πέτρος		Ίδιο καταληκτικό στερεότυπο με το 1α, προσαρμοσμένο επί της τριφωνίας του πλ. Δ’
		Νικόλαος		
III («ο φθόγγος αυτών»)	3α	Πέτρος		Διαφορετικός φθόγγος εκκίνησης στον Νικόλαο με εκτεταμένη περιγραφικότητα του μέλους του β’ πόδα
		Νικόλαος		
	3β	Πέτρος		Αναλυτικότερη παράσταση από τον Νικόλαο, με σύντμηση του τελευταίου πόδα (4σημος αντί του 6σημου)
		Νικόλαος		
	3γ (α+β) (θέση Κυλίσμα-τος)	Πέτρος		Η μελωδική αυτή γραμμή περικλείει δύο υποφράσεις (α=ο φθόγγος και β=αυτών), εκ των οποίων η δεύτερη καταληκτική
		Νικόλαος		

IV («και εις τα πέρατα)					Εκτός από την έναρξη δεν παρατηρείται καμία σύγκλιση
V («της οικουμένης»)	5α	Πέτρος			Καταληκτική φράση του Λεγέτου με εκτεταμένη διαποίκιλση από τον Νικόλαο
		Νικόλαος			
VI (τα ρήματα αυτών»)	6α	Πέτρος			Αρκτικό στερεότυπο σε Άγια με σημειογραφική ταύτιση μεταξύ των δύο
		Νικόλαος			
	6β	Πέτρος			Κλασικό καταληκτικό μελωδικό μοτίβο του πλ. Δ’
		Νικόλαος			

Πίνακας 2. Όμοιες μελωδικές φράσεις μεταξύ των συνθέσεων του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και του Νικολάου Σμύρνης.

Μελωδική περίοδος	Μελωδική Φράση		Πρωτότυπη σημειογραφία	Σχολιασμός
VI *(«τα ρήματα αυτών»)*	9α	Χουρμούζιος		Ο Νικόλαος μεταχειρίζεται τη χρωματική μελωδική φράση του Χουρμουζίου με κάποια ελευθερία, κυρίως στον τελευταίο πόδα
		Νικόλαος		
	9β	Χουρμούζιος		Τη σημιωτική δομή του σχήματος της παλιλογίας του Χουρμουζίου, ο Νικόλαος την προσαρμόζει στον β' και δ' πόδα στο δικό του νεωτερικό πλάνο σύνθεση
		Νικόλαος		

Αναζητώντας το παρελθόν του μέλους του τρισαγίου ύμνου[1]

Σπυρίδων Κ. Πλούμπης

Ο τρισάγιος ύμνος[2] είναι ένας από τους λεγόμενους αρχαίους ύμνους, ωστόσο, δεν καθίσταται δυνατή η εξακρίβωση του χρόνου που συνετάχθη, ούτε, όμως, και του προσώπου ή του τρόπου της σύνταξής του. Η εξιστόρηση της προέλευσης και των σταδίων διαμόρφωσης του ύμνου, διαμέσου των γεγονότων που αφορούν στην πορεία του κατά τους πρώτους αιώνες της εμφάνισής του από τις διάφορες ιστορικές πηγές της εκκλησιαστικής γραμματείας, επιφέρει ασάφεια στην προσπάθεια μιας συγκροτημένης ιστορικής επισκόπησης του τρισαγίου ύμνου. Το ίδιο άλλωστε επισημαίνει και ο Τζώγας σημειώνοντάς ότι «δεν είναι εύκολον να εξακριβώσωμεν, τι είναι ιστορικόν εις τας διηγήσεις αυτάς».[3]

Υπάρχουν έμμεσες αναφορές για την αποστολική του καταγωγή,[4] ενώ οι πρώτες άμεσες εμφανίζονται στα μέσα του τετάρτου αιώνος.[5] Οι βυζαντινοί χρονο-

1 Πρόκειται για ανάπτυξη και παρουσίαση ζητημάτων που αναδείχθηκαν κατά την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας μου (βλ. Σπυρίδων Πλούμπης, *Ο τρισάγιος ύμνος και η παράδοση του μέλους του*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας ΑΠΘ, 2020). Η εργασία εστιάζει μόνο στο μέλος του τρισαγίου ύμνου που ψάλλεται κατά τη Θεία Λειτουργία.

2 Σημαντικός σταθμός στην έρευνα του συγκεκριμένου ύμνου υπήρξε η μελέτη του Dimitri Conomos, *Byzantine Trisagia and Cherouvika of the Fourteenh and Fifteenth Centuries*, Patriarchal Institute for Patristic Studies, Thessaloniki 1974. Σε αυτήν, μελετήθηκε σημαντικός αριθμός των πρώτων αποτυπωμένων σε χαρτώα μουσικά χειρόγραφα μελών του τρισαγίου ύμνου, όπως αυτά παραδόθηκαν κατά τον ιδ΄ και τον ιε΄ αιώνα, καθώς μαρτυρεί και ο τίτλος.

3 Χαρίλαος Τζώγας, «Ο τρισάγιος ύμνος», στο: *Θεολογικόν Συμπόσιον: Χαριστήριον εις τον καθηγητήν Παναγιώτην Κ. Χρήστου*, Σπουδαστήριον Εκκλησιαστικής Γραμματείας 6, Θεσσαλονίκη 1967, σ. 283.

4 Ο βυζαντινός ιστοριογράφος Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος θεωρεί τον ύμνο αποστολικό, σύγχρονο του αρχαίου επιλυχνίου ύμνου «Φῶς Ἱλαρόν». Συμπληρώνει δε και τη μαρτυρία του Αμφιλοχίου ότι έψαλλε αυτόν και ο Μέγας Βασίλειος (330–379 μ.Χ.) (βλ. Νικηφόρος Κάλλιστος, *Εκκλησιαστική ιστορία*, στο: J.-P. Migne [επιμ.], *Patrologia Graeca Cursus Completus*, Garnier, Parissiis 1857–1891, τ. 147, στ. 433–436· πρβλ. Γεώργιος Μπεκατώρος, «Τρισάγιον», στο: Α. Π. Λυγγουρής [επιμ.], *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαιδεία,* τ. 11, Μαρίνος, Αθήνα, 1967, σ. 859.

5 Η αρχαιότερη αναφορά λέγεται ότι έγινε περί τα 330 μ.Χ., περίοδο ακμής του Θεοδώρου, επισκόπου Ηρακλείας (βλ. Μανουήλ Γεδεών, «Ο Τρισάγιος ύμνος», *Εκκλησιαστική Αλήθεια* 8, 1887, σ. 209· Τζώγας, ό.π., σ. 282· Αλέξανδρος Κορακίδης, *Αρχαίο ύμνοι*: *Ο Αγγελικός ύμνος [Gloria]*, Εκδόσεις Αλέξανδρος Κορακίδης, Αθήνα 1984, σ. 129· Μπεκατώρος, ό.π., σ. 859).

γράφοι συμφωνούν, στο σύνολό τους, ότι κομβικό σημείο για την απαρχή της σταθερής χρήσης του ύμνου υπήρξε ο πέμπτος αιώνας και συγκεκριμένα η εποχή της πατριαρχίας του Αγίου Πρόκλου, όταν ο ύμνος παραδόθηκε με θαυμαστό τρόπο από τους αγγέλους σε παιδί που αρπάχθηκε εν μέσω νεφέλης προς τον ουρανό.[6] Γίνεται, συνεπώς, λόγος για έναν εκ των αγγελικών ύμνων.

1. Στοιχεία για την παράδοση του μέλους από την προσημειογραφική περίοδο

Αναζητώντας την παράδοση του μέλους κατά τους πρώτους αιώνες της λατρείας, γίνεται προσπάθεια αξιοποίησης πληροφοριών από ιστορικά, φιλολογικά ή πατερικά κείμενα, επειδή η προσημειογραφική περίοδος χαρακτηρίζεται από την απουσία σημειογραφικού συστήματος, άρα και περαιτέρω αμέσων μουσικών πηγών.

Ο ύμνος δεν αποτέλεσε αρχαϊκό στοιχείο της Θείας Λειτουργίας, χαρακτηρίζεται, όμως, ως ένας από τους παλαιότερους που εισήχθησαν σε αυτή.[7] Αν και μαρτυρείται από τον 5ο αιώνα,[8] εισάγεται σε αυτή κατά τον 6ο, ψαλλόμενος ως εφύμνιο του οθ΄ (79ος) ψαλμού.[9] Προκύπτει δε ότι ψαλλόταν όχι μόνον τρεις φο-

6 Θεοφάνης, *Χρονογραφία*, στο: Migne, ό.π., τ. 108, στ. 244–248· Κάλλιστος, ό.π., στ. 1216–17· Ιωάννης Δαμασκηνός, *Έκδοσις ακριβής της Ορθοδόξου πίστεως*, στο: Migne, ό.π., τ. *94*, στ. 102. Πρβλ. Hippolyte Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanum e codice Sirmondiano nunc Berolinensi,* Actorum Bollandianorum, Bruxelles, σ. 79–80, https://archive.org/details/DelehayeSynaxariumConstantinopolitanum.

7 Παναγιώτης Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήναι 1997 (πρώτη έκδοση:1935), σ. 43. Πρβλ. Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Claredon Press, Oxford 1961, σ. 125.

8 Σε αυτό το σημείο, λαμβάνουμε υπόψιν την προαναφερθείσα ψαλμώδησή του, όπως αναγράφεται στα πεπραγμένα της Δ΄ Οικουμενικής Συνόδου (βλ. Γεώργιος Βεργωτής, «Τρισάγιος ύμνος», στο: Γεώργιος Βεργωτής [επιμ.], *Λεξικό λειτουργικών και τελετουργικών όρων,* Μέλισσα, Θεσσαλονίκη 1988). Σε άλλο σημείο της βιβλιογραφίας, υποσημειώνεται η πληροφορία ότι «πρωτοεμφανίζεται στην Κωνσταντινουπολίτικη λιτανεία της εβδομάδας πριν την Ανάληψη το 438–439» (βλ. Δημήτριος Βακάρος [επιμ., μτφρ.], *Το Βυζαντινό Τυπικό, δύο κείμενα ιστορικής προσέγγισης από τους Robert F. Taft και Miguel Arranz S. J.,* Ορθόδοξον Ίδρυμα Παιδείας και Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 48). Ο Κορακίδης αναφέρει ως έτος εισαγωγής του ύμνου σε λειτουργική χρήση το 434 μ.Χ., «ότε εγένετο η διεύρυνσις του τυπικού της εκκλησίας, αλλά και άλλαι μεταβολαί» (ό.π., σ. 129). Αξιοσημείωτη, πάντως, η απουσία του ύμνου από το υπόμνημα του Μαξίμου του Ομολογητού (σχετικά, βλ. Γεώργιος Φίλιας, *Λειτουργική: Η Θεία Ευχαριστία [μέχρι τον 15ο αι.]*, τ. Β΄, Γρηγόρη, Αθήνα 2016, σ. 686).

9 Ιωάννης Κογκούλης, Χρήστος Οικονόμου & Παναγιώτης Σκαλτσής, *Η Θεία Λειτουργία του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου*, Ο.Χ.Α. «Λυδία», Θεσσαλονίκη 1995 (πρώτη έκδοση: 1989), σ. 142–144.

ρές, αλλά τουλάχιστον δέκα, κατά παρόμοιο τρόπο με τη στιχολόγηση του «Χριστὸς ἀνέστη»[10] κατά τις Πασχάλιες ακολουθίες. Σύμφωνα με τη βασική μορφή της αντιφωνικής ψαλμώδησης, όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Mateos,[11] δύναται να υποτεθεί ότι ο τρισάγιος ύμνος ψαλλόταν ως εξής:

Σολίστες (όλοι): *Ἅγιος ὁ Θεός*… (τρεις φορές)
Αναγνώστες και Λαός: *Ἅγιος ὁ Θεός*… (τρεις φορές)
Σολίστας 1: α΄ στίχος
Χορός 1: *Ἅγιος Ἀθάνατος*…
Σολίστας 2: α΄ στίχος
Χορός 2: *Ἅγιος Ἀθάνατος*… κ.τ.λ.
Σολίστας 1: *Δόξα Πατρὶ, καὶ νῦν*.
Χορός 1: *Ἅγιος Ἀθάνατος*… ή *Ἅγιος ὁ Θεός*…
Σολίστες (όλοι): *Ἅγιος ὁ Θεός*…
Αναγνώστες και Λαός: *Ἅγιος ὁ Θεός*…

Γενικά, η προσθήκη των αντιφώνων στην αρχή της Θείας Λειτουργίας έγινε κατά το υπόδειγμα της ακολουθίας του ασματικού Εσπερινού,[12] ο οποίος είχε παρόμοια έναρξη.[13] Ο τρισάγιος ύμνος, όμως, αυτονομήθηκε σχετικά σύντομα, παύ-

10 Conomos, ό.π., σ. 55· Ιωάννης Φουντούλης, *Απαντήσεις εις λειτουργικάς απορίας* Ε΄, τ. Β΄, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 2006, σ. 238. Για τον τρόπο ψαλμώδησης του «Χριστός ανέστη», βλ. Aleksej Dmitrievskij, *Opisanie liturgitcheskich rukopisej I: Τυπικά*, Κίεβο 1895 (ανάτυπο: Hildesheim 1965), σ. 557–558· Aleksej Dmitrievskij, *Opisanie liturgitcheskich rukopisej III: Τυπικά (μέρος ΙΙ)*, Κίεβο 1917 (ανάτυπο: Hildesheim 1965), σ. 358, όπως αναφέρεται στο Ευαγγελία Σπυράκου, *Οι χοροί των ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 14), Αθήνα 2008, σ. 461.

11 Στο ίδιο, σ. 472–473, όπου παραπέμπει στο Robert Taft, "The Structural Analysis of Liturgical Units: An Essay in Methodology", *Worship* 52, 1978, σ. 323. Πρβλ. Δημήτριος Μπαλαγεώργος, «Ασματικές επιδράσεις στις τρεις Λειτουργίες», *Ανατολής το Περιήχημα* 1, 2014, σ. 137–139.

12 Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *Η ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του βυζαντινού κοσμικού τυπικού*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 6), Αθήνα 2001, σ. 273–275.

13 Συμεών Θεσσαλονίκης, *Περί της θείας προσευχής* στο: Migne, ό.π., τ. 155, στ. 632–634. Πρβλ. Θεόδωρος Κουμαριανός, «Οι ακολουθίες του νυχθημέρου στην Αγία Σοφία», *Εκκλησία* 92/5, 2015, σ. 308–309. Η τάξη του τρισαγίου στον εσπερινό περιγράφεται συνοπτικά και στον κατάλογο χειρογράφων του Σινά, στην καταλογογράφηση του Σινά 1312 (βλ. Δημήτριος Μπαλαγεώργος & Φλώρα Κρητικού, *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής-Σινά*, τ. Α΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2008, σ. 519–520). Περισσότερα για την παράδοση του μέλους του τρισαγίου της ακολουθίας του ασματικού εσπερινού, βλ. Μπαλαγεώργος, ό.π., 306–309. Πρβλ. Σπυράκου, ό.π., 256–257, όπου παρατίθενται περιεχόμενα ενδεικτικών μουσικών χειρογράφων του ιδ΄ και ιε΄ αιώνος, καθώς και διατάξεις από παλαιά τυπικά.

οντας να αποτελεί μέρος του αντιφώνου.[14]

Όπως το σύνολο των παραδεδομένων εκείνων μελών που αποδιδόταν κατ' αυτόν τον τρόπο την ώρα της Λατρείας, έτσι και το τρισάγιο της Θείας Λειτουργίας ίσως χαρακτηριζόταν από αυτήν την ανεπιτήδευτη μελική δομή των ασματικών μελών. Αυτό, άλλωστε, αποδεικνύεται από το αντίστοιχο μέλος του τρισαγίου ύμνου του Ασματικού Εσπερινού, το οποίο καταγράφηκε αρκετούς αιώνες αργότερα,[15] αλλά και από το γεγονός ότι υπήρξε μέλος που ψαλλόταν στη λιτή από τον λαό.[16] Θα μπορούσε, λοιπόν, να έχει παραδοθεί ένα ευμνημόνευτο συλλαβικό ή σχεδόν συλλαβικό μέλος, χωρίς ακρότητες και πολύπλοκη μελική δομή, με επαναλήψεις και χαρακτηριστικές φράσεις που επένδυαν τον λόγο του ύμνου.[17]

Οι έμμεσες μαρτυρίες της εποχής, όμως, δείχνουν ότι ο λαός δεν συμμετείχε στην ψαλμώδηση του τρισαγίου ύμνου της Θείας Λειτουργίας. Μια τέτοια μαρτυρία του 6ου αιώνος βρίσκεται σε πρακτικά Συνόδων, όπου περιγράφεται η στιγμή κατά την οποία οι ψάλτες ανέρχονται στον άμβωνα για να ψάλλουν το τρισάγιο και ο λαός σιωπώντας ακούει τον ύμνο προσευχόμενος.[18] Προσθέτοντας σε αυτήν την μαρτυρία και τη μαρτυρία του μοναχού Ιωβίου, η οποία παρουσιάζεται από τον Κωνσταντινουπόλεως Φώτιο,[19] καταλήγει κανείς στην από άμβωνος ψαλμώδηση του τρισαγίου ύμνου κατά την εποχή εκείνη, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι και τα υπόλοιπα αντίφωνα ακολουθούσαν την ίδια τάξη.[20] Αν σε αυτό το σημείο στηριχθεί κάποιος στην ιερότητα του τρισαγίου ύμνου και μόνο, αποδέχεται μια απλή μελική επεξεργασία του, ανατιθέμενη στον ψάλτη λόγω του ειδικού βάρους του λόγου και της λειτουργικής στιγμής. Κάλλιστα, όμως, μπορεί κάποιος να κάνει περαιτέρω σκέψεις και υποθέσεις για την υπόσταση ενός μέλους έντεχνου και δύσκολου, το οποίο μπορεί είτε να ήταν εξαρχής τόσο σύνθετο —γι' αυτό άλλωστε και ανατέθηκε στον ψάλτη— είτε να προέκυψε ως αποτέλεσμα της ανάθεσής του στον ψάλτη, η οποία καρποφόρησε ένα μέλος περίπλοκο,[21] γιατί όχι

14 Κογκούλης, Οικονόμου & Σκαλτσής, όπ., σ. 142· Φίλιας, ό.π., σ. 385. Μάλιστα, ο Φίλιας αναπαράγει, σε άλλο σημείο με υποσημείωση, την άποψη του Baumstark, ο οποίος υποστηρίζει ότι το Τρισάγιο ψαλλόταν ανάμεσα στα αναγνώσματα της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, ενώ, όταν τα της Παλαιάς εξέλειπαν, ο ύμνος αναγνωρίστηκε ως εναρκτήριος ύμνος της Θείας Ευχαριστίας (στο ίδιο, σ. 436).

15 Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 308–309.

16 Dmitrievskij, *Opisanie I,* σ. 152–153. Όσον αφορά, πάντως, στη χρήση του όρου «λαός», να σημειωθεί ότι δεν εννοείται ο κοσμικός εκκλησιαζόμενος λαός, αλλά όσοι στέκονται στη σωλέα. Περισσότερα για τον όρο «λαός» βλ. Σπυράκου, ό.π., σ. 160–178.

17 Conomos, ό.π., σ. 20.

18 Σπυρίδων Μήλιας, *Των Αγίων Συνόδων νέα και δαψιλεστάτη συλλογή*, τ. Β΄, [χ.ε.], Παρίσι 1761, σ. 305. Πρβλ. Σπυράκου, ό.π., σ. 461.

19 Immanuel Bekker (επιμ.), *Photii Bibliotheca,* Typis et impensis G. Reimeri, Berolini 1824, σ. 191, http://archive.org/details/bibliothecaexrec00photuoft.

20 Γεδεών, ό.π., σ. 211–212· Τζώγας, ό.π., 285–286.

21 Το τρισάγιο και οι αντί τρισαγίου ύμνοι αναφέρονται και στο «ρεπερτόριο του Άσμα-

ακόμα και αργό και εμφανώς εκτενές.[22]

Το απλό και λαϊκό στοιχείο της δομής του μέλους του τρισαγίου ύμνου θα μπορούσε, υπό προϋποθέσεις, να αντλείται και από την «Έκθεση της βασιλείου τάξεως» του Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου. Ο εν λόγω αυτοκράτορας, παραδίδοντάς μας την τάξη «Περί των άκτων επί νίκης των ηνιόχων» στον Ιππόδρομο, καταγράφει ότι το βυζαντινό πλαγίαυλο όργανο[23] τρισαγιάζει σε κάποια από τα σημεία της τελετής. Του οργάνου «τρισαγιάζοντος», οι κράκτες και ο λαός λέγουν «τρισάγιε, βοήθησον τους δεσπότας».[24] Η καταγραφή αυτή υποδεικνύει ότι το όργανο αναπέμπει τη μελωδία του τρισαγίου ύμνου,[25] μια μελωδία που φαίνεται να είναι γνωστή και χαρακτηριστική, ίσως δε ευκολομνημόνευτη και όχι πολύπλοκη. Και πάλι, όμως, η περίπτωση αυτή έχει κάποια θολά σημεία. Ένα από αυτά είναι το ίδιο το μέλος του τρισαγίου που αναπαράγεται από το όργανο, μιας και δεν είναι δυνατόν να εξακριβωθεί αν σχετίζεται με το αντίστοιχο απλό μέλος που ψαλλόταν ως αντίφωνο στην ακολουθία του ασματικού εσπερινού ή του μέλους εκείνου που έψαλλε ο λαός στη λιτή,[26] ή αν σχετίζεται με το υπό έρευνα τρισάγιο της Θείας Λειτουργίας. Ακόμα πιο περίπλοκη γίνεται η έρευνα αν υποτεθεί ότι μπορεί η μελωδία αυτή να αναφέρεται στον επινίκιο ύμνο.[27] Τα στοιχεία θεωρούνται εν δυνάμει σημαντικά.

Πέρα από την απλή δομή των μελών της κοσμικής λατρείας, η γραπτή παράδοση μάς αποκαλύπτει και μέλη έντεχνα, τα οποία συνδύαζαν τη λειτουργικότητά τους μέσα στη Λατρεία με την οργανωμένη χορωδιακή πρακτική.[28] Σημαντικοί παράγοντες, με κυριότερο την εγκατάλειψη του συγκεκριμένου τυπικού, άρα και την εγκατάλειψη του ψαλτικού περιεχομένου του,[29] οδήγησαν στο να μην εξηγηθούν στο σημερινό σύστημα γραφής πολλοί από τους ύμνους των ασματικών ακολουθιών, μεταξύ αυτών και κάποια από τα μέλη του τρισαγίου ύμνου.

Σύμφωνα με τον Taft, από την αποσύνθεση της ασματικής τάξης, παρέμειναν στα μουσικά χειρόγραφα μόνον η αρχική τριπλή επανάληψη του ύμνου και το

τος», το οποίο περιλαμβάνει το «υπερβολικά μελισματικό ρεπερτόριο των ευνούχων», βλ. Σπυράκου, ό.π., σ. 512–513.

22 Σύμφωνα με τον Τρεμπέλα, η αλλαγή της θέσεως της ευχής και της εκφωνήσεως οφείλεται σε αυτά τα μετέπειτα παρείσακτα μέλη του τρισαγίου ύμνου, τα οποία ήταν αργά και εκτενή (βλ. Παναγιώτης Τρεμπέλας, *Από την ορθόδοξον λατρεία μας,* Αδελφότης Θεολόγων «ο Σωτήρ», Αθήναι 1997, σ. 44–45).

23 Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά μουσικά Όργανα*, Panas music (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 6), Αθήνα 2007, σ. 267–432.

24 Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, *Έκθεσις της βασιλείου τάξεως*, στο: Migne, ό.π., τ. 112, στ. 612–616. Πρβλ. Μαλιάρας, ό.π., σ. 336–338.

25 Wellesz, ό.π., σ. 107.

26 Dmitrievskij, *Opisanie I* , ό.π., σ. 152–153.

27 Το θέμα αναλύεται ευρύτερα στο Μαλιάρας, ό.π., σ. 396–398.

28 Conomos, ό.π., σ. 21.

29 Μπαλαγεώργος, *Η ψαλτική παράδοση,* ό.π., σ. 325–326.

ακροτελεύτιο.[30] Έτσι, η σημερινή τάξη της ψαλμώδησης του τρισαγίου ύμνου είναι η εξής:[31]

Οι ψάλτες το τρισάγιον τρις.
Δόξα Πατρὶ, καὶ νῦν, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς.
Ο Διάκονος: *Δύναμις.*
Οι ψάλτες το τρισάγιον.

Όταν υπάρχει συλλείτουργο:

Οι ψάλτες το τρισάγιον δις.
Οι ιερείς το αυτό από του βήματος.
Οι ψάλτες το τρισάγιον.
Οι ιερείς το αυτό από του βήματος.
Οι ψάλτες *Δόξα, και νυν, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς.*
Σε αρχιερατική Λειτουργία, ο αρχιερεύς: *Κύριε, Κύριε, ἐπίβλεψον ἐξ οὐρανοῦ…*
τρις, των ιερέων ψαλλόντων τον τρισάγιο σε τέσσερις στάσεις.
Ο Διάκονος: *Δύναμις.*
Οι ψάλτες το τρισάγιον.

2. Τα μέλη των περισσών του τρισαγίου στις πρώτες έντυπες εκδόσεις

Η προηγούμενη έκθεση κάποιων από τις πληροφορίες που μας παρέχονται από την προσημειογραφική περίοδο, μας ωθεί σε υποθέσεις, σε εικασίες, δημιουργώντας πιθανολογίες για το παρελθόν του μέλους του τρισαγίου ύμνου. Ξεκινώντας πλέον να ξετυλίγουμε το νήμα της ιστορίας του ύμνου, τοποθετούμε την εκκίνηση στις παραδόσεις του μέλους στο οικείο σημερινό σύστημα σημειογραφίας, και δη στα μέλη των περισσών.

Με το πέρας της μεταρρύθμισης και την αλλαγή της σημειογραφίας, τα πρωτότυπα των εξηγήσεων του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου[32] περιέχουν τις εξής συν-

30 Tafr, ό.π., όπως αναφέρεται στο Σπυράκου, ό.π., σ. 473.

31 Γεώργιος Βιολάκης, *Τυπικόν της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας: όμοιον καθ'όλα προς την εν Κωνσταντινουπόλει εγκεκριμένην έκδοσιν, ήτις δις εξεδόθη υπό Κωνσταντίνου πρωτοψάλτου με πολλάς προσθήκας και επιδιορθώσεις υπό του πρωτοψάλτου Γεωργίου Βιολάκη, εργασθέντος μετά δύο αλλεπαλλήλων επιτροπών, επί τούτω Πατριαρχική διαταγή ορισθεισών, Σαλίβερος*, Αθήνα [χ.χ.], σ. 432–433· Κωνσταντίνος Παπαγιάννης, *Σύστημα Τυπικού των ιερών ακολουθιών του όλου ενιαυτού, καταρτισθέν επί τη βάσει της τυπικής παραδόσεως της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 2012, σ. 84–85 και 703–704.

32 Γρηγόριος Στάθης, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την νέαν μέθοδον σημειογραφίας*, τ. Β΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 91.

θέσεις: σύντομο «Δύναμις», το οποίο περιέχεται στο σύντομο μέλος του τρισαγίου ύμνου, το «συνειθισμένον», το «αγιορείτικον», το αποδιδόμενο στον Ξένο Κορώνη[33] και το τρισάγιον του Βήματος. Τα πρωτόγραφα των εξηγήσεων του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος[34] περιέχουν τις εξής συνθέσεις: σύνθεση «δύναμις», η οποία περιέχει το μέλος του τρισαγίου ύμνου, το «αγιορείτικον», το αποδιδόμενο στον Κορώνη «δύναμις» και το τρισάγιο του Βήματος, το οποίο αποτελεί ποίημα του Χρυσάφη του Νέου.

2.1. Η αποδιδόμενη στον Ξένο Κορώνη σύνθεση

Το «Δύναμις» το αποδιδόμενο στον Κορώνη, αποτελεί μια παλαιότατη σύνθεση, η οποία πλέον παραδίδεται συντετμημένη και τροποποιημένη. Η ιστορική πορεία της σύνθεσης μελετάται εις βάθος από τον Γιαννόπουλο,[35] ωστόσο, κάποια σημεία περί της σύνθεσης αποτελούν χρήσιμα στοιχεία στην αναζήτηση του παρελθόντος του τρισαγίου ύμνου ευρύτερα.

Το γεγονός που κάνει ξεχωριστή την σύνθεση αυτή είναι καταρχάς η ίδια η δομή της. Πρόκειται για τη μοναδική σύνθεση που ξεκινά με μέλισμα επί της λέξεως «δύναμις», συνεχίζεται με το μέλος του τρισαγίου, το κράτημα και την επανάληψη της λέξεως «δύναμις» ως κατάληξη. Όλες οι υπόλοιπες συνθέσεις που απαντώνται στις παπαδικές της εποχής που καταγράφεται για πρώτη φορά, δομούνται με το καλοφωνικό μέλισμα της λέξεως «δύναμις», το κράτημα, και το τρισάγιο να έπεται.[36] Μια δεύτερη σημαντική παρατήρηση αφορά στο ίδιο το μέλος του τρισαγίου, το οποίο αποτελεί μία μοναδική και ξεχωριστή σύνθεση. Η μοναδικότητα του μέλους επισημαίνεται σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη των περισσών, τα οποία είτε επαναλαμβάνουν ολόκληρο το αρχικό μέλος του τρισαγίου, είτε καταγράφουν απλώς την αρχή του, υπονοώντας το, για προφανείς λόγους οικονομίας χαρτιού, αλλά και λόγους που σχετίζονται με τη ροή και τις απαιτήσεις του χρόνου κατά τη διάρκεια της λατρείας.[37]

Η περιγραφή που μας δίνει ο Conomos είναι η εξής: το «Δύναμις», το τρισάγιον της λειτουργίας, το κράτημα για τις αρχιερατικές λειτουργίες.[38] Μπορεί

33 Σημειώνεται ως «μελοποιηθέν παρά Ξένου Κορώνη».

34 Στάθης, ό.π., σ. 52.

35 Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Η σύνθεση *Δύναμις* του Τρισαγίου ύμνου του πρωτοψάλτη Ξένου Κορώνη. Από τον 14ο στον 21ο αιώνα», στο: Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Η ψαλτική τέχνη: Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης Εκλησίας*, τ. Β΄, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 305–322.

36 Conomos, ό.π., σ. 82–97.

37 Γρηγόριος Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 12), Αθήνα 2005, σ. 157. Πρβλ. Γρηγόριος Στάθης, «Η ψαλτική έκφραση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας», στο: *Το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, Πρακτικά Γ΄ πανελληνίου λειτουργικού συμποσίου στελεχών ιερών μητροπόλεων, Ιερά Μητρόπολις Νεαπόλεως και Σταυρουπόλεως, 2001*, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος (Σειρά Ποιμαντική Βιβλιοθήκη 8), Αθήνα 2004, σ. 265.

38 Conomos, ό.π., σ. 96.

κάποιος να δει κάτω από αυτήν την περιγραφή μια τριπλή χρήση του ύμνου, ανάλογα με τον αριθμό των επιμέρους στοιχείων του που θα χρησιμοποιηθούν.[39] Το σημαντικό είναι πως, εν τέλει, δύναται να μείνει ένα από τα μέλη του τρισαγίου της εποχής, από το οποίο προκύπτει ως αποτέλεσμα μια πρώτη εκτίμηση για τη δομή, αλλά και για την έκταση του μέλους του τρισαγίου ύμνου ευρύτερα.

2.2. Το «συνειθισμένον»

Το πιο ενδιαφέρον, ωστόσο, μέλος είναι η σύνθεση που σήμερα επιγράφεται ως «συνειθισμένον».[40] Ο Καραγκούνης υποθέτει: «[…] θα ριψοκινδύνευα την υπόθεση ότι οι απαρχές του πρέπει να αναζητηθούν στην βυζαντινή περίοδο. Η ανθολόγησή του στις Παπαδικές και Ανθολογίες πριν από το "Δύναμις" του Κορώνη θα μπορούσε να είναι ένδειξη της αρχαιότητος αυτού, αν συμβαίνει στα "Δύναμις" αυτό που ισχύει, επί παραδείγματι, στα Χερουβικά να ανθολογούνται, δηλαδή, σύμφωνα με την χρονική σειρά των ποιητών τους».[41]

Το μέλος της συγκεκριμένης σύνθεσης παραδίδεται με όμοιες τις αρχές των δύο πρώτων κώλων του τρισαγίου ύμνου, μέχρι το σημείο που ξεκινά η πτώση προς την πλαγιότητα, δηλαδή όσο εκτείνεται η μελοποίηση της λέξεως «άγιος». Η κάθοδος προς την πλαγιότητα δεν πραγματοποιείται όμοια στα δύο κώλα, με το πρώτο να καταλήγει εκεί, ενώ το δεύτερο να την αγγίζει πορευόμενο και πάλι προς τα πάνω. Δεν υπάρχει κορύφωση προς τις υψηλότερες τονικές περιοχές, αντιθέτως, στο τελευταίο κώλον του μαθήματος το μέλος εκτείνεται προς αρκετά χαμηλές, για τα δεδομένα του δευτέρου Ήχου, τονικές περιοχές. Πρόκειται, δηλαδή, για σύνθεση δίχως μελικές εξάρσεις και έντονα καλοφωνικά στοιχεία, ακριβώς όπως παραδόθηκαν και τα πρώτα γραπτά μέλη του τρισαγίου ύμνου,[42] δίχως, δηλαδή, τα δεδομένα του σημερινού τρόπου μελοποίησης της περισσής

39 Αν, για παράδειγμα, εξαιρέσουμε τη μελοποίηση της λέξεως «δύναμις» και το κράτημα, τότε έχουμε ένα ακόμα μέλος τρισαγίου ύμνου. Αν σε αυτό προσθέσουμε τη μελοποίηση της λέξεως «δύναμις», τότε έχουμε ένα μέλος της περισσής. Αν δε προσθέσουμε και το κράτημα, τότε έχουμε ένα μέλος περισσής, ψαλλόμενο κατά τις προβλεπόμενες επίσημες περιστάσεις. Η δομή της σύνθεσης από την πλευρά της ακριβούς αναδείξεως του ποιητικού κειμένου είναι «Νεδυνα-δύναμις, δύναμις, Άγιος ο Θεός, Άγιος Ισχυρός, Άγιος Αθάνατος, ελέησον ημάς… ερερερετερετοτοερερε… δύναμις, άγιος».

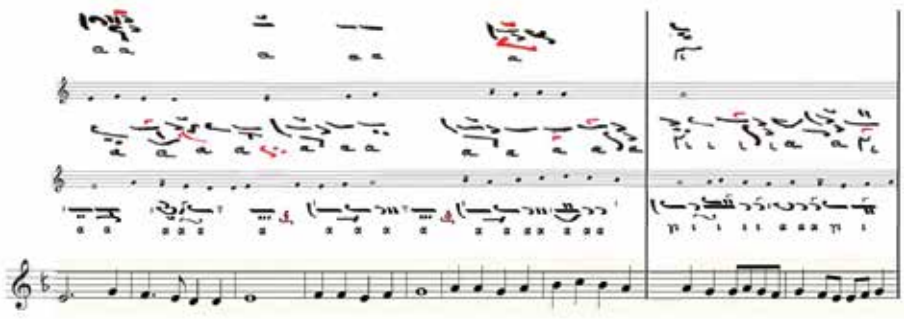
40 Ιωάννης Λαμπαδάριος & Στέφανος Δομέστικος, *Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Υμνωδίας του όλου ενιαυτού*, τ. Δ΄, Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Κωνσταντινούπολη1851, σ. 34–35.

41 Κωνσταντίνος Καραγκούνης, «Μία "εξήγηση" τού «*Δύναμις. Άγιος ο Θεός…*» του Ξένου Κορώνη από τον μελουργό και εξηγητή Ρηγίνο εκ Ζαγοράς (Πήλιο)» , στο *Modus – Modis – Modality*, (Ανακοίνωση στο 7ο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο, Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία, 6- 10 Σεπτεμβρίου 2017), http://tomeaspsaltikis.gr/el/2017-09-06/#more-976.

42 Conomos, ό.π., σ. 56–69.

τρισαγίου, πρόδρομος του οποίου υπήρξε η σύνθεση του Κρητός στις απαρχές του ιθ΄ αιώνος.[43]

Σε κώδικες, όπως ο ΕΒΕ 3469 (φφ. 195v–196r), η σύνθεση παραδίδεται παράλληλα με την καταγραφή του μέλους στο προηγούμενο στάδιο της σημειογραφίας. Με αυτήν τη σημειογραφία συναντάται και σε άλλους κώδικες, τιτλοφορούμενο ως «σύντομον»,[44] «μικρόν»,[45] «κοινόν»,[46] «αρχαίον».[47] Η σημειογραφική απεικόνιση του μέλους, σε συνδυασμό με την αναζήτηση για την ευρύτερη παράδοση του μέλους προ της μικράς δοξολογίας, κατά την επικρατούσα τυπική διάταξη, οδήγησε την έρευνα στο σημείο της ταύτισης του μέλους του τρισαγίου της εν λόγω περισσής, με το μέλος του τρισαγίου ύμνου, όπως ψάλλεται αρχικώς. Η μόνη διαφορά απαντάται στην κατάληξη του ύμνου, η οποία, στην περίπτωση της περισσής, είναι τελική (βλ. Εικόνα 1, όπου για τον προαναφερθέντα λόγο δεν παρατίθεται το τελευταίο κώλον του ύμνου).



Εικόνα 1. Αναδρομικός παραλληλισμός στα τρία πρώτα λογικά κώλα του τρισαγίου ύμνου. Παρατίθενται η καταγραφή του τρισαγίου ύμνου στους κώδικες του ιστ΄–ιζ΄ αιώνα με τον μεταγραμματισμό της, η καταγραφή της περισσής του τρισαγίου ύμνου στους κώδικες με την εξηγητική γραφή του Πέτρου Λαμπαδαρίου και τον μεταγραμματισμό της και, τέλος, η καταγραφή του μέλους στη Νέα Μέθοδο σημειογραφίας με τη μεταφορά της στο σύστημα του πενταγράμμου.

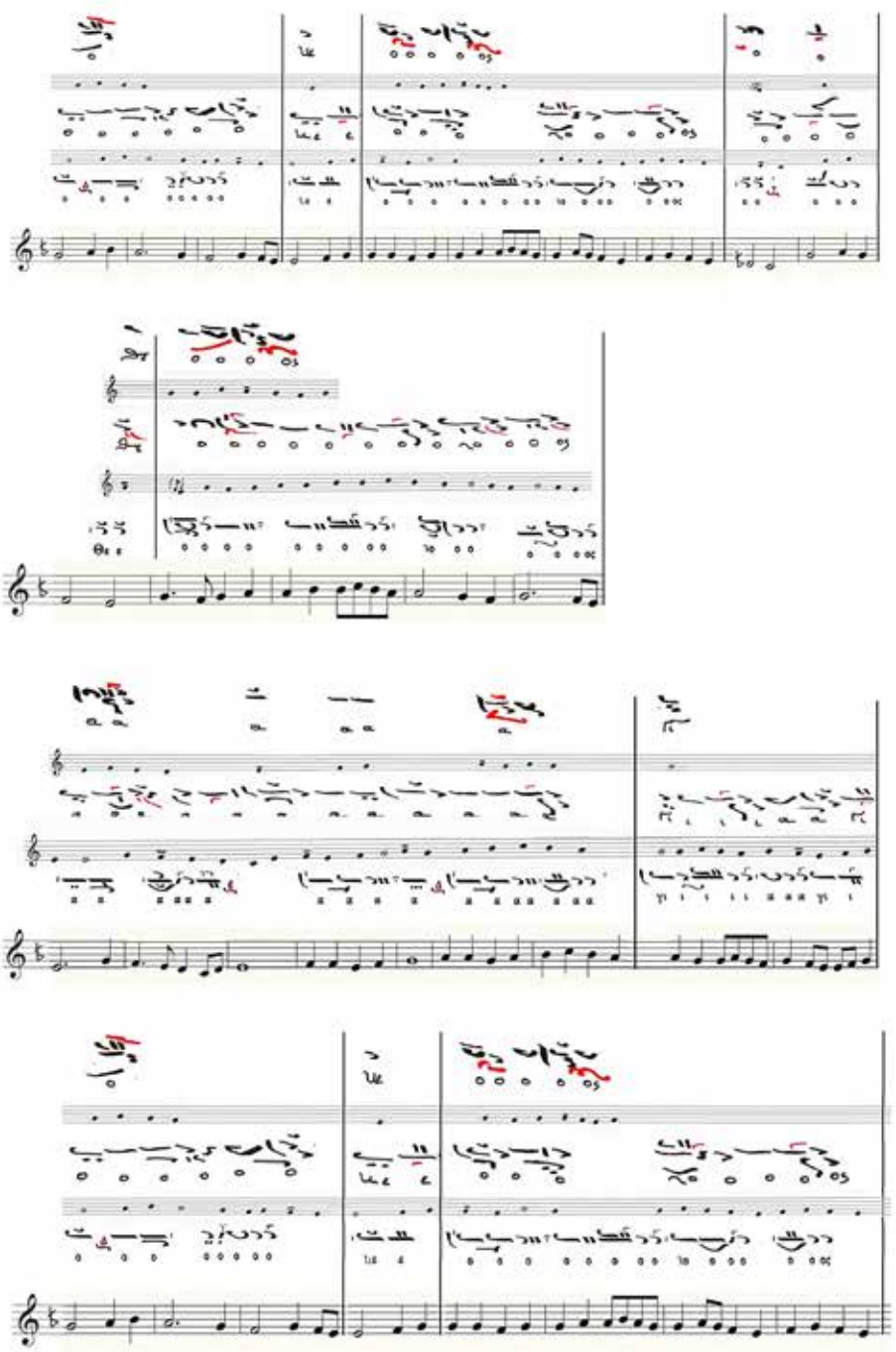
43 Ιωάννης Λαμπαδάριος & Στέφανος Δομέστικος, ό.π., σ. 35–36. Πρβλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής: Άγιον Όρος*, τ. Α΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1975, σ. 603.

44 Ενδεικτικά, βλ. τον κώδικα Μητρ. Κιτίου 71, φ. 69v.

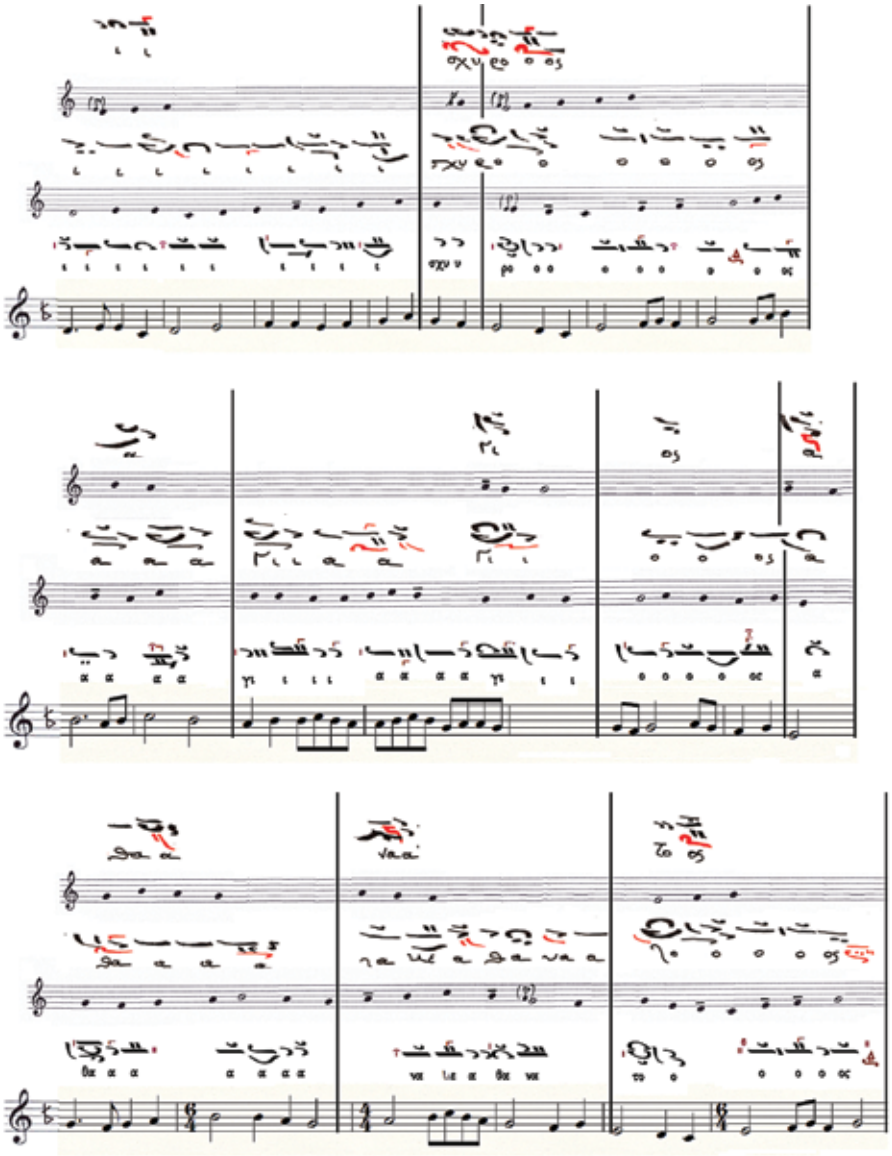
45 Ενδεικτικά, βλ. τον κώδικα Λαύρας 709, φ. 36r.

46 Ενδεικτικά, βλ. κώδικες Ιβήρων 970, φ. 122r· ΕΒΕ 3469, φ. 195v και Σινά 1469, φ. 125r.

47 Ενδεικτικά, βλ. τον κώδικα ΕΒΕ 926, φ. 79v.



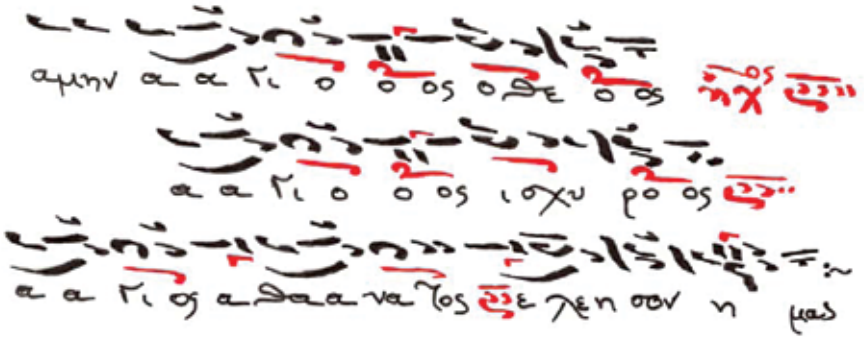
Εικόνα 2. (Συνέχεια).



Εικόνα 3. (Συνέχεια).

Το μέλος αυτό συμπεριλαμβάνεται ως βασικό μέλος του τρισαγίου στους κατά τον ιστ΄ αιώνα κώδικες. Μάλιστα, στον Ξηροποτάμου 271 (φφ. 5r–v) υπάρχει σημείωση στο κάτω περιθώριο της σελίδας, η οποία αναγράφει τη μελοποίηση της λέξεως «δύναμις» και την αρχή του μέλους, κατά την συνήθη πρακτική της ψαλμώδησης του ίδιου μέλους και ως περισσή. Η πρόταση της σύνθεσης ως περισσή

ακολουθεί το μέλος του τρισαγίου ύμνου, του οποίου η μετροφωνική ανάγνωση μας οδηγεί στο σημερινό γνωστό μέλος του δευτέρου Ήχου (Εικόνα 2). Υπάρχουν, ωστόσο, κώδικες στους οποίους αναφέρονται και οι δύο αυτές συνθέσεις ως μέλη τρισαγίου, με το εκτενέστερο, το μέλος του παραδοθέντος ως «συνειθισμένον», να επιγράφεται, σε περιπτώσεις όπως στον Σινά 1480 (φ. 11v), ως «έτερον εκκλησιαστικόν».



Εικόνα 4. Το σύντομο μέλος του τρισαγίου ύμνου, όπως παραδίδεται σε κώδικες του 17ου αι. και εξής.

Καταλήγοντας την ιστορική αναδρομή της συγκεκριμένης σύνθεσης, σημειώνεται πως η ίδια καταγραφή ανιχνεύεται επίσης στον κώδικα Σινά 1312, ο οποίος χρονολογείται στον ιε΄ αιώνα.[48] Στον συγκεκριμένο κώδικα (φ. 77r), το μέλος επιγράφεται ως εξής: «ετέρα αρχή, καθώς ψάλλεται παρά των νέων ούτως». Με δεδομένο το ότι οι κώδικες περιλαμβάνουν κατά κόρον συνθέσεις τις εποχής που χρονολογούνται, αλλά και ίσως και ακόμα και συνθέσεις κατά δύο αιώνες νωρίτερα παραδεδομένες, προσεγγίζουμε ήδη αρκετά παλαιές εποχές, κατά τις οποίες μπορούμε να υποθέσουμε ότι το εν λόγω μέλος ήταν ήδη εν χρήσει.

2.3. Το «αγιορείτικον»

Εξίσου παλαιό και παρόμοιο —ως προς τη δομή— με το προηγούμενο μέλος αποτελεί το τιτλοφορούμενο ως «αγιορείτικον».[49] Η συγκεκριμένη σύνθεση απαντάται ως σύνθεση περισσής μέχρι και σε κώδικες των απαρχών του ιστ΄ αιώνος,[50] με χαρακτηρισμούς όπως «μέγιστον».[51] Η αρχή των δύο πρώτων κώλων έχει την

48 Μπαλαγεώργος & Κρητικού, ό.π., σ. 512.

49 Ιωάννης Λαμπαδάριος & Στέφανος Δομέστικος, ό.π., σ. 36–38.

50 Ένας από τους πρώτους χρονολογικά κώδικες είναι ο κώδικας Φιλαρχαίου Εταιρείας Αλμυρού Μαγνησίας «η Όθρυς» αρ. 15, ο οποίος είναι αυτόγραφος του Χρυσάφη, βλ. Καραγκούνης, ό.π.

51 Ενδεικτικά, βλ. κώδικες Ιβήρων 1008, φ. 268r και ΕΒΕ 947, φ. 75v.

ίδια μελοποίηση με τη σύνθεση του «συνειθισμένου», ενώ, στην εν λόγω σύνθεση, χρησιμοποιείται επιπλέον στην αρχή του τρίτου κώλου. Πρόκειται για μέλος το οποίο δεν έχει εντελείς καταλήξεις ανάμεσα στα κώλα του κειμένου, με την πρώτη εντελή κατάληξη, που συμπίπτει με τέλος κάποιου κώλου του κειμένου, να βρίσκεται στο τέλος του τρίτου κώλου. Κατά συνέπεια, με βάση την αρχαιότητα της σύνθεσης και των θέσεων που χρησιμοποιεί, δύναται να υποτεθεί ότι πρόκειται και πάλι για μέλος που προέρχεται τουλάχιστον από τους πρώτους αιώνες των εντύπων καταγραφών.[52] Την άποψη αυτή ενισχύει και η σύγκρισή του με μέλη περισσών τρισαγίου ύμνου που παραδίδονται τον ιδ΄ αιώνα, καθώς η αρχή και το τέλος των μελοποιήσεων των κώλων του κειμένου στη μεσότητα, αλλά και η κατάληξη του τρίτου κώλου στην πλαγιότητα, είναι ενδεικτικά πολλών από εκείνες τις πρώτες συνθέσεις που παραδόθηκαν εκείνη την εποχή.[53] Συνυπολογίζοντας σε αυτές τις πληροφορίες και την πλοκή της σύνθεσης, με εμφανή την έλλειψη καταλήξεων στα τέλη των δύο πρώτων κώλων, φανερώνεται η ενότητα και η συνεχής ροή του μέλους.

Προβληματισμοί - Συμπεράσματα

Από τη μελέτη και ανάλυση των τριών αυτών συνθέσεων των περισσών, δηλαδή της φερόμενης ως του Κορώνη και των επιγεγραμμένων ως «συνειθισμένον» και «αγιορείτικον», προκύπτουν προβληματισμοί, οι οποίοι αφορούν κυρίως στην αντιφωνική φύση της ψαλμώδησης του ύμνου. Η έλλειψη καταλήξεων στα τέλη των δύο πρώτων κώλων φανερώνει την ενότητα και συνεχή ροή του μέλους, ενώ, σε σχέση με την προέλευσή του, δηλαδή, ως μέλος τρισαγίου που επαναλαμβανόταν τρεις φορές, καθιστά τη σύνθεση μονόχορη.[54] Αλλά ακόμα και αυτές οι επαναλήψεις του τρισαγίου ύμνου πιθανολογείται ότι γινόταν αδιάσπαστα, καθώς σε χειρόγραφα όπως ο ΕΒΕ 935 (φφ. 111v–112r), η τριπλή επανάληψη καταγράφεται αδιάκοπη.

Όσον αφορά στα της περισσής, αρκεί να ειπωθεί ότι το «αγιορείτικον» παρουσιάζεται επίσης δίχως εμφανή κατάληξη στο τέλος του μέλους του πρώτου λογικού κώλου του ύμνου, ενώ το ίδιο, όπως και το φερόμενο ως του Κορώνη,

52 Η προέλευση της ονομασίας του δεν είναι δυνατόν να εξακριβωθεί, όμως θα μπορούσε να παραπέμπει σε κάποια προσαρμογή του αρχαίου μέλους, όπως αυτό ψαλλόταν στο Άγιον Όρος.

53 Πρβλ. τους μεταγραμματισμούς που παρατίθενται στις συνθέσεις της μίας περισσής του Γλυκέως (Conomos, ό.π., σ. 88) και των συνθέσεων των επονομαζομένων «συνοπτικόν» (στο ίδιο, σ. 93) και «πολίτικον» (στο ίδιο, σ. 95).

54 Στον κώδικα ΕΒΕ 1869, ο οποίος αποτελεί αυτόγραφο του Αποστόλου Κώνστα του Χίου (βλ. Λίνος Πολίτης, *Κατάλογος χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος αρ.1857-2500*, Γραφείον δημοσιευμάτων της Ακαδημίας Αθηνών [Πραγματείαι της Ακαδημίας Αθηνών 54], Αθήνα 1991, σ. 8–9), η σύνθεση αναφέρεται ως δίχορη στο φ. 403r.

καταλήγουν στην πλαγιότητα στο τέλος του μέλους του τρίτου λογικού κώλου, πράγμα σχετικά ασυνήθιστο στις σημερινές παραδόσεις της αντιφωνικής ψαλμώδησης του τρισαγίου ύμνου. Το ίδιο διαφαίνεται και στο νεότερο μέλος του Πέτρου Εφεσίου,[55] το οποίο είναι χρονικά παλαιότερο από άλλες μεταγενέστερες συνθέσεις που παραδίδονται ως δίχορες. Το μέλος του Εφεσίου δεν αποτελείται από εμφανείς μελικές καταλήξεις στα αντίστοιχα τέλη των λογικών κώλων. Η μη αντιφωνική ψαλμώδηση της περισσής του τρισαγίου ύμνου δεν αποκλείεται από τη λειτουργική τάξη, καθώς προβλέπεται από τις σχετικές διατάξεις,[56] ενώ εφαρμόζεται στους αντί του τρισαγίου ύμνους μέχρι σήμερα, παρόλο που παραδίδονται δείγματα χωρισμού των ύμνων στα παρατιθέμενα ως μέλη «του βήματος».

Όσον αφορά στην ίδια τη μορφολογική δομή των μελών της περισσής, παρατηρείται πως έχει αλλάξει κατά την εποχή της νέας γραφής, της οποίας η αναλυτική φύση κατέχει πρωτεύοντα ρόλο στην αλλαγή αυτή. Τα παλαιότερα μέλη διατηρούν ένα εσωστρεφές μέλος, δίχως μεγάλες μελικές εξάρσεις και μια συνεχή πλοκή θέσεων, η οποία καταλήγει στην παράδοση ισορροπημένων συνθέσεων. Όλα τα στοιχεία αυτά δημιουργούν ανεπτυγμένο το αίσθημα της ιεροπρέπειας. Από την άλλη πλευρά, με πρώτο παραδοθέν το μέλος του Γεωργίου Κρητός, οι σύγχρονες περισσές παρουσιάζουν έντονα καλοφωνικά στοιχεία, με κορύφωση στο τρίτο κώλον του κειμένου, όπου η μελωδία αναπτύσσεται συνήθως σε υψηλότερα τονικά ύψη. Το μέλος είναι αρκετά εξωστρεφές και απαιτεί τόσο τη γνώση όσο και την υψηλή δεξιοτεχνική ικανότητα ενός σολίστα για να αποδοθεί. Πολλές φορές δε, αυτή η ίδια η σύνθεση ή και η απόδοσή της από τους ψάλτες, οδηγεί στην παρεξήγηση ως αγγίζουσα τα όρια εξωλατρευτικών καταστάσεων.[57]

Συμπερασματικά, το μέλος του τρισαγίου που εμπεριέχεται στις περισσές ταυτιζόταν με το μέλος που ψαλλόταν προ της μικράς δοξολογίας, ψαλλόμενο από έναν μόνο χορό. Κατά συνέπεια, με την επικράτηση του συντομοτέρου μέλους του τρισαγίου κατά την αντιφωνική του ψαλμώδηση, η περίπτωση της ψαλμώδησης των περισσών αποτελεί σημείο τριβής, με αρχικό παράγοντα την εμφανή διαφορά στην έκταση των δύο μελών. Παραδοσιακά, η περισσή αποτελεί σύνθεση ξεχωριστή, με μεγαλύτερη και μελισματικότερη δομή από αυτήν του προηγηθέντος μέ-

55 Ιωάννης Λαμπαδάριος, *Ανθολογία*, Εκ της Τυπογραφίας Θαδδαίου Διβιτζιάν, Κωνσταντινούπολη 1846, σ. 370–372

56 Παπαγιάννης, *ό.π.*, σ. 84· Γεωργίου Ρήγα, *Τυπικόν*, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 120–121.

57 Ο Διονύσιος Ψαριανός (βλ. *Η Θεία Λειτουργία σε 52 ομιλίες*, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 2011, σ. 154), θέτει θέμα πρόκλησης «ζημιάς» στην προσευχή από το «περίφημο», όπως λέγει, μέλος της περισσής, το οποίο, σε κείμενό του, το παρομοιάζει με «τούρκικο αμανέ» (βλ. το υπόμνημα που υπέβαλε προς την Ιεραρχία το 1985, το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό Σύναξη: Διονύσιος Ψαριανός, «Μετά αιδούς και ευλαβείας», *Σύναξη* 73/1, 2000, σ. 109–123).

λους,[58] με έντονα στοιχεία καλοφωνίας, ώστε ο ύμνος να «αντηχήσει διάπλατα».[59] Η συρρίκνωση του λειτουργικού χρόνου αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα στην ψαλμώδηση εκτενών περισσών, αποτελεί, όμως, τον μόνο τρόπο για να διασωθούν τα παλαιά μέλη του τρισαγίου ύμνου. Άλλωστε, η παράδοση του μέλους τους διαφοροποίησε τον ρόλο τους στη ροή του χρόνου, μετατρέποντάς τα σε μέλη περισσών. Τίθεται θέμα διάκρισης και ισορροπίας στη χρήση τους, καθώς αποδεικνύεται ότι η παράδοση εφίσταται αενάως της διατήρησης και διαιώνισης των ξεχωριστών της μελών, τις περισσότερες δε φορές δίχως να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο αυτό συμβαίνει, παρά μόνο ατενίζοντας εκ των υστέρων τη θαυμαστή αυτή συνέχεια.

58 Ιρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 3), Αθήνα 2008, σ. 98. Το λήμμα «περισσός» ερμηνεύεται ως «ο υπερβαίνων τον συνήθη αριθμόν ή το σύνηθες μέγεθος, υπερβάλλων, μέγας, έξοχος, λαμπρός, θαυμαστός» (βλ. Henry G. Liddell & Robert Scott, *Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσης,* Ιωάννης Σιδέρης, Αθήναι 2007 [πρώτη έκδοση: 1907], τ. Γ′, σ. 560–561).

59 Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η ορθοδοξία,* Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 346.

Συγκριτική μελέτη των Ένδεκα Εωθινών Δοξαστικών στο χειρόγραφο Σινά 1477 και ψαλτική τους απόδοση στην Νέα Μέθοδο

Παναγιώτης Σάρμας

Εισαγωγή

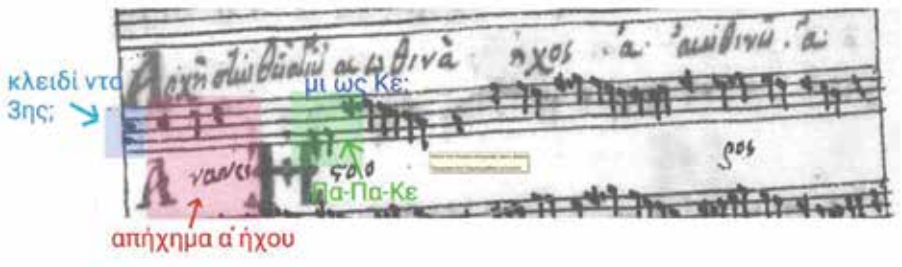
Το χειρόγραφο Σινά 1477 (1700–1760), μαζί με το «αδελφό» χειρόγραφο Λένινγκραντ 586 (αχρόνιστος) και τέσσερα επιπλέον,[1] τα οποία καλύπτουν μία περίοδο από το 1676 έως το 1769 και είναι γραμμένα σε πενταγραμμική σημειογραφία του Κιέβου, αποτελούν, κατά τον Γρηγόριο Στάθη, μια ισχυρότατη μαρτυρία για τη συνοπτικότητα της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας.[2] Αποτελούν ανθολογίες μελών από το ειρμολογικό, στιχηραρικό και παπαδικό γένος μελοποιΐας, και δεν αναγράφονται σε αυτά οι μελουργοί των εκεί καταγεγραμμένων μελών.

Το σύστημα καταγραφής, πολύ συνοπτικά, δύναται να περιγραφεί ως εξής:

1. Χρησιμοποιείται πιθανώς το πεντάγραμμο με κλειδί ντο 3ης γραμμής
2. Καταγράφονται με σχετική ακρίβεια οι ρυθμικές αξίες του μέλους
3. Δεν χρησιμοποιούνται σημεία αλλοίωσης, όπως επίσης δεν φαίνεται να λαμβάνεται υπόψη η διαστηματική δομή του πενταγράμμου (π.χ. σι-ντο, μι-φα ημιτόνιο κ.ο.κ.)
4. Το πεντάγραμμο χρησιμοποιείται ως ένα σημείο αναφοράς για την κίνηση του μέλους, χωρίς να υποδεικνύει αυστηρές διαστηματικές σχέσεις.

1 Δίγλωσσοι κώδικες είναι τρεις δίγλωσσοι, στους οποίους, όμως, οι περιεχόμενοι ελληνικοί ύμνοι είναι μεταγραμματισμένοι με κυριλλικά στοιχεία: Βιβλιοθήκη Ρουμανικής Ακαδημίας Επιστημών 10846 (έτους 1676), 10845 (έτους 1684) και 525 (περί το 1731–1733). Ένας σλαβοελληνικός, στον οποίο οι περιεχόμενοι ελληνικοί ύμνοι είναι γραμμένοι με γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου: Κώδικας Κιέβου (1769 μ.Χ.).

2 Γρηγόριος Στάθης, «Το μουσικό χειρόγραφο Σινά 1477» και «Βυζαντινή μουσική μεταγραμμένη στην πενταγραμμική σημειογραφία του Κιέβου», στο: Αχιλλέας Χαλδαιάκης (επιμ.), *...τιμή προς τον Διδάσκαλον*, Ανατολής το Περιήχημα, Αθήνα 2001, σ. 467–487 και 688–695 αντίστοιχα.



Εικόνα 1. Χαρακτηριστικά του πενταγραμμικού συστήματος καταγραφής (πηγή: χφ. Σινά 1477 (α΄ μισό 18ου αι.), φ. 35r).

Οι ρυθμικές αντιστοιχίσεις είναι οι εξής:[3]

Ο Στάθης έχει καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο/οι γραφέας/-είς των χειρογράφων ήταν πιθανώς κάποιος/-οι που γνώριζε/-αν σε υψηλό βαθμό το βυζαντινό σύστημα σημειογραφίας, αλλά όχι τόσο όσο το ευρωπαϊκό.[4] Η υπόθεση αυτή αποτελεί αφετηρία για το παρόν κείμενο, με την πρόθεση να τεκμηριωθεί περαιτέρω. Επιπλέον, ο Στάθης απέδωσε τα μέλη σε συγκεκριμένους μελοποιούς και, με βάση αυτήν την υπόθεση, τα συνέκρινε με τα πρωτότυπα μεσοβυζαντινά μέλη. Κατέληξε στη γενική διαπίστωση ότι τα μέλη του κώδικα Σινά 1477 είναι εκτενέστερα.[5]

Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για κώδικες με πενταγραμμική σημειογραφία του Κιέβου παρατηρείται σε σειρά προσφάτων ερευνών. Πιο συγκεκριμένα, ο Ευστάθιος Μακρής πραγματοποίησε μια καίρια συγκριτική μελέτη πάνω στο Πασαπνοάριο του Μανουήλ Γαζή, όπως αυτό καταγράφεται στους κώδικες του Lavriv (έτους 1677) και Petropolitanus 238.[6] Τα συμπεράσματά του θα συνυπολογισθούν

3 Ιρηγόριος Στάθης, «Το μουσικό χειρόγραφο Σινά 1477», ό.π., σ. 477.
4 Στο ίδιο, σ. 479.
5 Στο ίδιο, σ. 479–483.
6 Eustathios Makris, "Exegisis beyond borders", στο: Gerda Wolfram & Christian Troelsgård (επιμ.), *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3*

κατά την καταληκτήρια εξαγωγή συμπερασμάτων της παρούσης εισήγησης. Πρόσφατα, οι Πολύκαρπος Πολυκαρπίδης και Γεράσιμος Παπαδόπουλος μελέτησαν, σε σειρά κωδίκων, τη Δοξολογία σε πλ. του δ΄, μεταξύ των οποίων, ο κώδικας Σινά 1477.[7] Επίσης, ο Φώτιος Κατζούρος είχε παραδώσει μια σύντομη μελέτη το 1984.[8] Η συζήτηση για θέματα που απορρέουν από τη μελέτη αυτού του υλικού αγγίζει κεντρικά θέματα της Βυζαντινής Παλαιογραφίας, όπως π.χ. τη φύση της εξηγητικής διαδικασίας.

Συγκριτική παρουσίαση θέσεων από τρία Εωθινά

Το παρόν κείμενο δεν στοχεύει να αναζητήσει σε βάθος τα χαρακτηριστικά της πενταγραμμικής σημειογραφίας, αλλά πραγματοποιείται στο πλαίσιο της εν εξελίξει διδακτορικής διατριβής του γράφοντος, με επίκεντρο τα ένδεκα Εωθινά Δοξαστικά στην Ψαλτική Τέχνη.[9] Το έναυσμα για την εισήγηση δόθηκε κατά την μεταγραφή των ένδεκα Εωθινών του κώδικα Σινά 1477 στη σύγχρονη ευρωπαϊκή σημειογραφία. Διαπιστώθηκε ότι πολλά σημεία των Εωθινών του συγκεκριμένου κώδικα φανερώνονται ακουστικά οικεία κατά την ψαλμώδησή τους και παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες με θέσεις του αργού Στιχηραρίου.

Κατά συνέπεια, αναζητήθηκε αρχικά κάποιο πιθανό αντίστοιχο μέλος εξηγημένο από τον Χουρμούζιο και στη συνέχεια από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη. Η παρατήρηση του Στάθη, ότι πιθανώς στον κώδικα Σινά 1477 είναι καταγεγραμμένος ο καλλωπισμός του Χρυσάφη του Νέου,[10] οδήγησε την έρευνα στα χειρόγραφα ΜΠΤ 702 (α΄ μισό 19ου αι., πιθανώς β΄ ή γ΄ δεκαετία) και ΜΠΤ 758 (έτους 1826). Το πρώτο περιέχει την εξήγηση του Παλαιού Στιχηραρίου και το δεύτερο αυτήν του Αναστασιματαρίου Χρυσάφου του Νέου από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Παράδοξο είναι ότι, και στις δύο περιπτώσεις, ο Χουρμούζιος εξηγεί τον καλλω-

November 2008, Peeters, Leuven 2013, σ. 291–317.

7 Γεράσιμος-Σοφοκλής Παπαδόπουλος & Πολύκαρπος Πολυκαρπίδης, «Στοιχεία εξέλιξης του τρόπου ψαλμώδησης των Δοξολογιών από τον 18ο μέχρι τον 19ο αιώνα», https://www.academia.edu/44618587/ (μετάφραση από τα αγγλικά του άρθρου: Gerasimos-Sophocles Papadopoulos & Polykarpos Polykarpidis, "Elements in the development of how the Great Doxologies were sung from the 18th to the 19th century, *Journal of the International Society of Orthodox Church Music* 4/2, 2020, σ. 293–322).

8 Φώτης Κατζούρος, «Η μεταγραφή του σιναϊτικού μουσικού χειρογράφου 1477», *Θεολογία* 55/ 3, 1984, σ. 801–809.

9 Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον αγαπητό φίλο, πρωτοψάλτη και χοράρχη Άγγελο Σέφκα για την ηχογράφηση των μελών με τον Ψαλτικό του χορό «Κλίμαξ» και για την ανατροφοδότηση που έδωσε σε θέματα ερμηνείας. Επίσης, την εξαιρετική επιστήμονα Ευγενία Ιγνατένκο, για τη βοήθεια στην μεταγραφή των μελών του κώδικα Σινά 1477 και, τέλος, τον μόνιμο Επίκουρο Καθηγητή Εμμανουήλ Γιαννόπουλο για την πολυεπίπεδη υποστήριξη του.

10 Στάθης, ό.π., σ. 482.

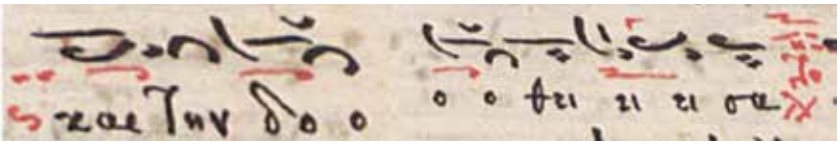
πισμό του Παναγιώτη Χρυσάφη στο μέλος του Γλυκέως με ελαφρώς διαφορετικό τρόπο.

Από το σύνολο των Εωθινών που μελετήθηκαν, παρουσιάζονται επιλεγμένες θέσεις από τρία Εωθινά, όπως αυτές καταγράφονται στο κώδικα Σινά 1477, αρχικά μεταγραμμένες στο σύγχρονο πεντάγραμμο και στην συνέχεια στη Νέα Μέθοδο. Η μεταγραφή στη Νέα Μέθοδο δεν μπορεί να ακολουθήσει ακριβώς τους κανόνες της μουσικής της ορθογραφίας, γι' αυτό έχουν εφαρμοστεί με κάποια ελαστικότητα.

Στον Πίνακα 1,[11] καταγράφεται, επάνω από το πρώτο πεντάγραμμο, το μεσοβυζαντινό μέλος του Παναγιώτη Χρυσάφη από τον κώδικα ΕΒΕ 947 (έτους 1680, βλ. Εικόνα 1) και, επάνω από το δεύτερο, το μέλος του Σινά 1477 σε σύγχρονο πεντάγραμμο και παρασημαντική. Επάνω από το τρίτο, καταγράφεται το προερχόμενο από τον κώδικα ΜΠΤ 702, που περιέχει την εξήγηση Χουρμουζίου για το Παλαιό Στιχηράριο, αλλά, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, με τον καλλωπισμό του Παναγιώτη Χρυσάφη.[12] Η αντιμετώπιση ζητημάτων ερμηνείας, όπως π.χ. ποικίλματα, έλξεις κ.λπ., βασίζεται στη συνήθη προφορική παράδοση ψαλμώδησης της εξήγησης του Χουρμουζίου. Οι θέσεις που αναλύονται είναι επιλεγμένες με βάση δύο κριτήρια:

1. τη σημασία τους στο μεσοβυζαντινό σύστημα θέσεων
2. την παρουσία σημαντικών μουσικών φαινομένων, όπως π.χ. τη μεταχείριση της υπερβατής κίνησης του μεσοβυζαντινού μέλους από τον εξηγητή.

Από το Α΄ Εωθινό σε Ήχο έξω α΄, παρουσιάζεται συγκριτικά η θέση των στραγγισμάτων με λύγισμα που υποδεικνύει πορεία προς λέγετο, όπως δηλώνει επίσης η μαρτυρία που μεταχειρίζεται ο Χρυσάφης (Εικόνα 2).[13]



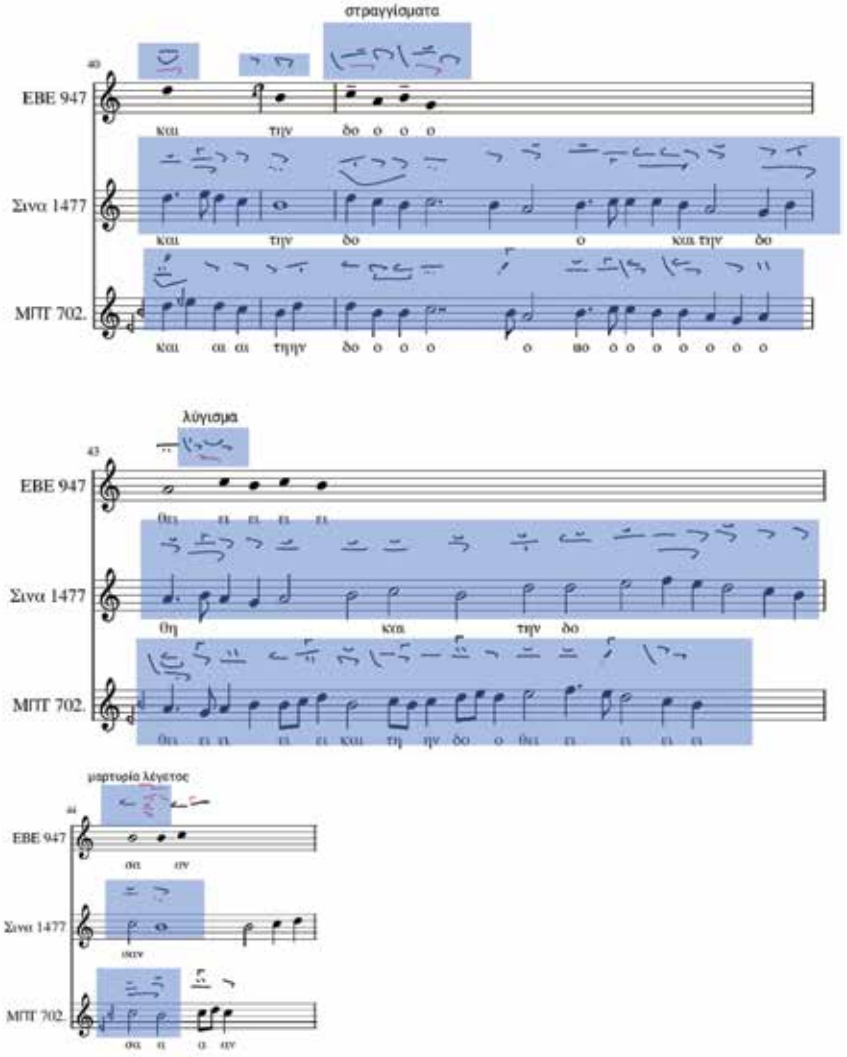
Εικόνα 2. «Και την δοθείσαν», απόσπασμα Α΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 46r.

11 Όπως επίσης στους Πίνακες 2–10 και 12–14.

12 Κατά την παρουσίαση δόθηκαν ηχογραφημένα παραδείγματα.

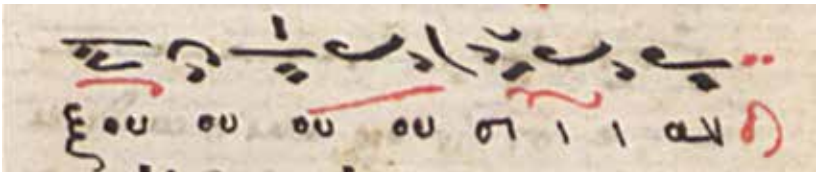
13 https://youtu.be/pdlobCXDdQU.

Πίνακας 1. «Και την δοθείσαν», μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.



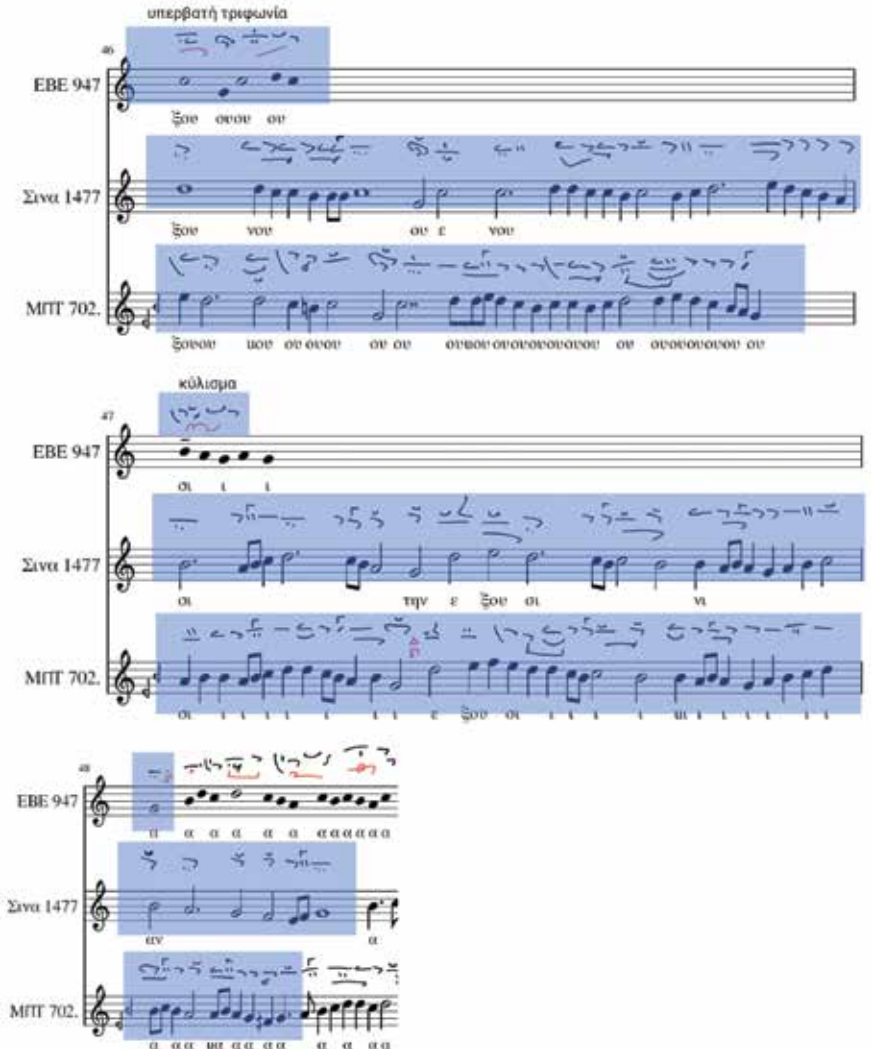
Ακολουθεί η συνέχεια του μέλους, όπου μελετάται η μεταχείριση διαδοχικών υπερβατών τριφωνιών, αρχικά καθοδικής και μετέπειτα ανοδικής, ακολουθούμενης από κύλισμα (Εικόνα 3, Πίνακας 2).[14]

14 https://youtu.be/bKi0CynMAPk.

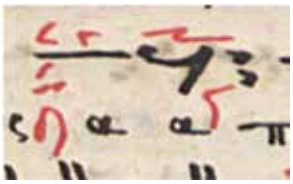


Εικόνα 3. «Εξουσίαν, απόσπασμα του Α΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 46r.

Πίνακας 2. «Εξουσίαν», μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.

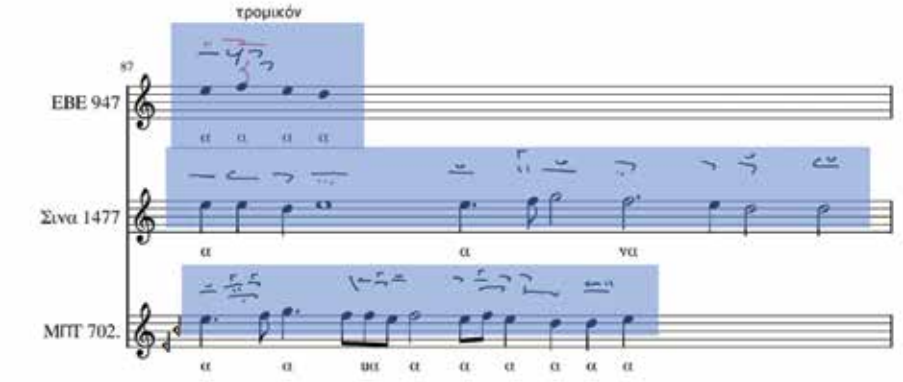


Ανάλογα αποτυπώνεται η θέση του τρομικού (Εικόνα 4, Πίνακας 3).[15]



Εικόνα 4. Απόσπασμα του Α΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 46v.

Πίνακας 3. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.

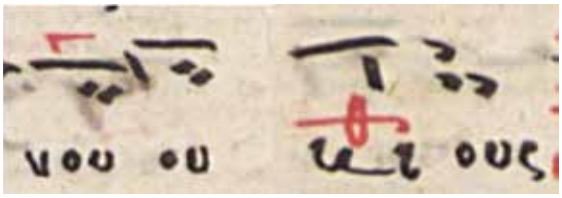


Τέλος, μελετάται ο θεματισμός έσω. Στο σημείο αυτό, είναι αναγκαία κάποια σχόλια για αυτήν τη συχνά απαντούμενη θέση. Στον κώδικα Σινά 1477, η εξήγηση του θεματισμού έσω εκτείνεται σε διφωνία προς τα επάνω, κίνηση που εντοπίζεται σε όλες τις εμφανίσεις της θέσης στα ένδεκα Εωθινά. Αυτός ο τρόπος είναι εγγύτερος προς τη μεσοβυζαντινή γραφή, που, όπως είναι γνωστό[16], τοποθετείται δίφωνη ανάβαση πάνω από την υπόσταση του θεματισμού έσω, ενώ τοποθετείται τρίφωνη ανάβαση σε αυτήν του θεματισμού έξω. Αντίθετα, ο Χουρμούζιος επεκτείνει πάντα σε τριφωνία την εξήγησή του θεματισμού έσω. Στο παρόν παράδειγμα βρισκόμαστε σε Άγια, οπότε ο Χουρμούζιος εξηγεί σε διάστημα Δι-Νη, ενώ ο Σινά 1477 σε Δι-Ζω. Για τον λόγο αυτό, κατά την ηχογράφηση του συγκεκριμένου σημείου, προκρίθηκε η ψαλμώδηση του Ζω ως φυσικό, έτσι ώστε να φανεί η τάση

15 https://youtu.be/3XFw9oV7ufA.

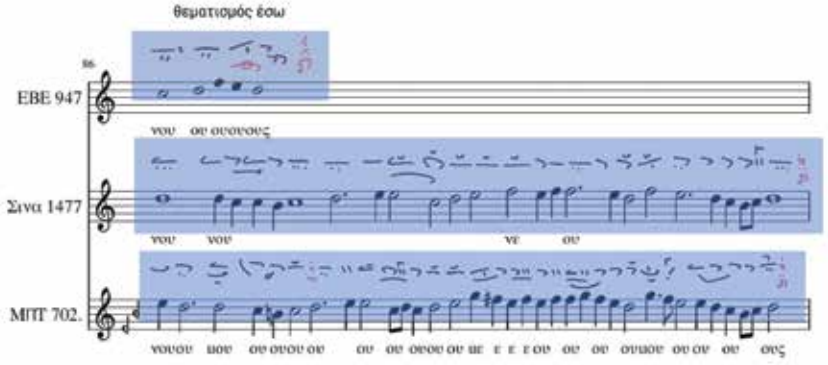
16 Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία της βυζαντινής μουσικής: Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2017, https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487, Παράρτημα 2, σ. 21.

προς τον Νη, όπως επίσης και το γεγονός ότι στον Ζω υπάρχει «τονή»[17] (Εικόνα 5, Πίνακας 4).[18]

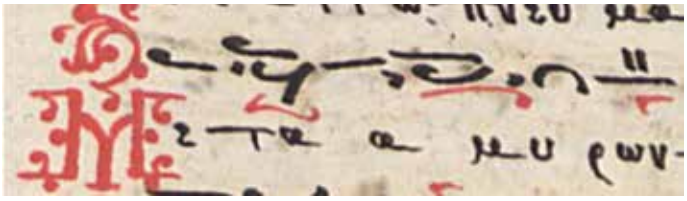


Εικόνα 5. Απόσπασμα του Α΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 46v.

Πίνακας 4. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.



Στο Β΄ Εωθινό, οι δύο πρώτες θέσεις είναι το Κρατημοϋπορροοανάσταμα και τα Δαρτά (Εικόνα 6, Πίνακας 5).[19]



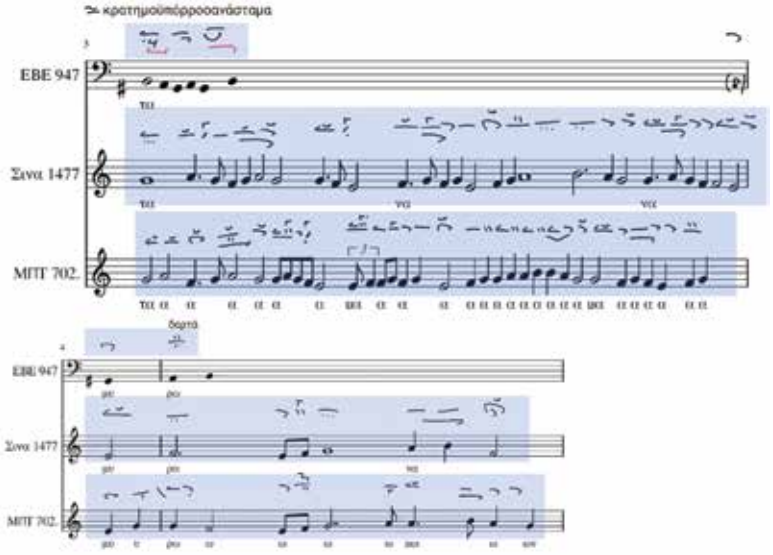
Εικόνα 6. Απόσπασμα του Β΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 47r.

17 Αβραάμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής*, [χ.έ.], Θεσσαλονίκη 1997, σ. 26: «Φθόγγος που διαρκεί περισσότερο από έναν χρόνο ονομάζεται μακρός. Η διάρκεια του μακρού φθόγγου ονομάζεται "τονή"».

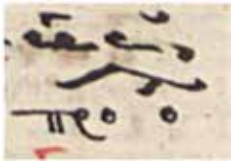
18 https://youtu.be/nYnMTITmf8g.

19 https://youtu.be/X5WYdhwXH00.

Πίνακας 5. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.

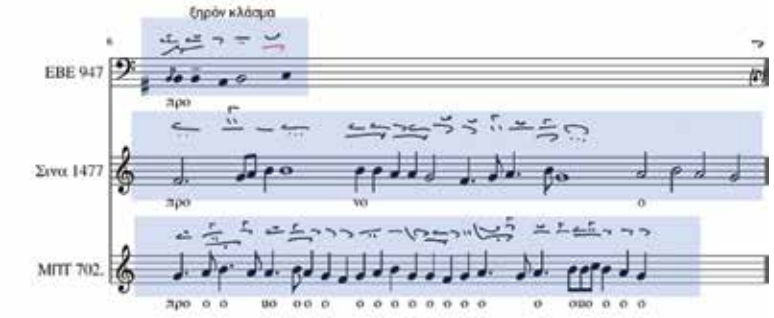


Η επόμενη θέση του Β΄ Εωθινού είναι αυτή του Ξηρού Κλάσματος (Εικόνα 7, Πίνακας 6).[20]



Εικόνα 7. Απόσπασμα του Β΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 47r.

Πίνακας 6. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.

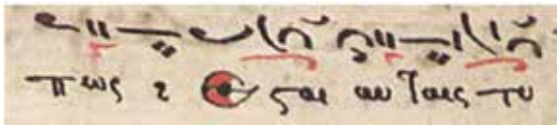


20 https://youtu.be/k68wYP9xC-A.

Ένα πολύ σημαντικό μουσικό φαινόμενο των χρωματικών ήχων είναι το δίπολο:

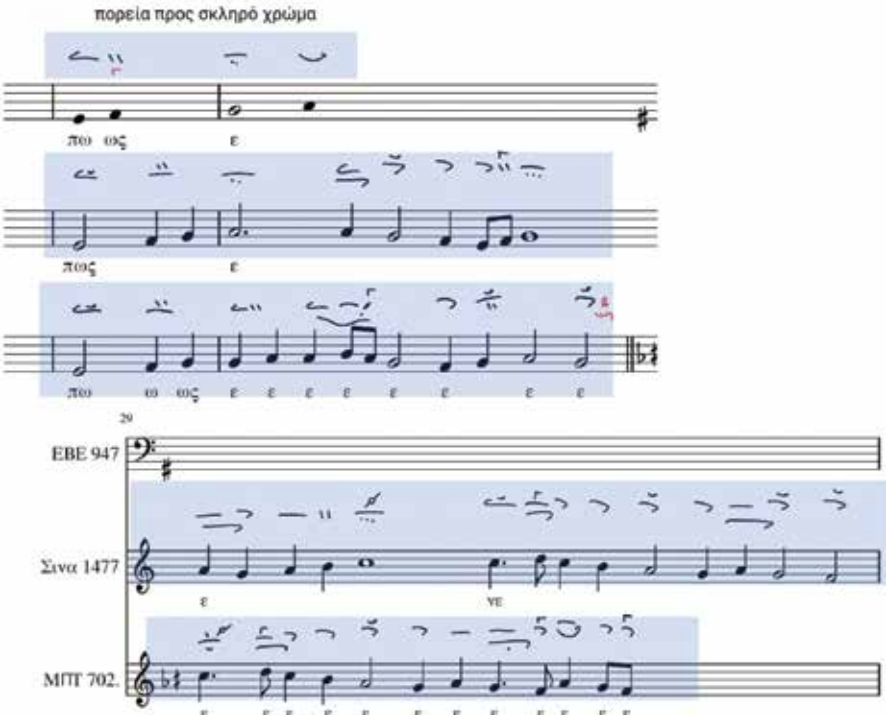
1. κίνηση σε διφωνίες-μαλακά διαστήματα
2. κίνηση σε τριφωνίες-σκληρά διαστήματα.

Στον κώδικα Σινά 1477, το δίπολο αυτό παρουσιάζεται ευκρινώς με τις διφωνίες Βου-Δι, Δι-Ζω να εναλλάσσονται με τις τριφωνίες Νη-Γα, Δι-Νη΄ (Εικόνα 8, Πίνακας 7).

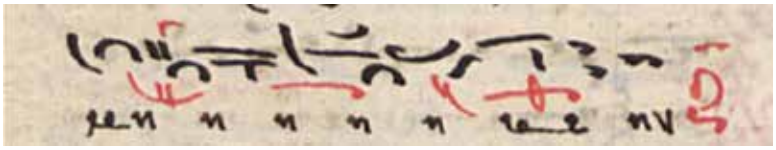


Εικόνα 8. Απόσπασμα του Β΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 47r.

Πίνακας 7. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.

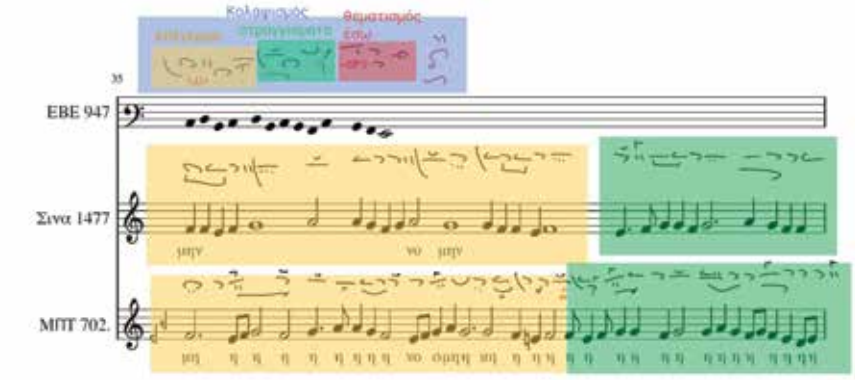


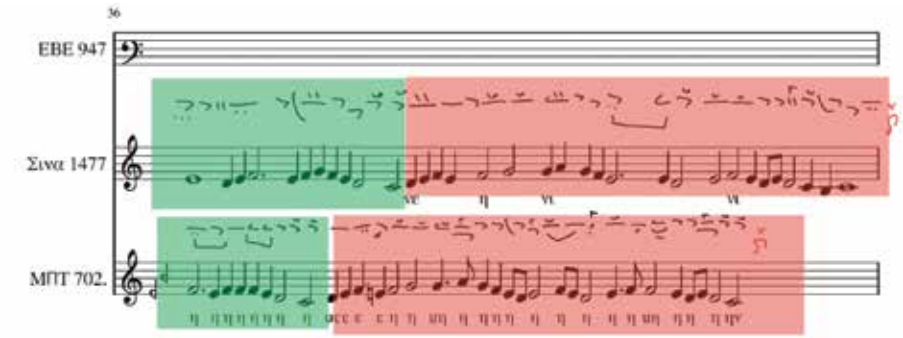
Από το ΙΑ΄ Εωθινό, επιλέγεται η θέση του κολαφισμού (Εικόνα 9), μια σύνθετη θέση που αποτελείται από επέγερμα, ακολουθούμενο από στραγγίσματα και καταλήγει με θεματισμό έσω (Πίνακας 8).



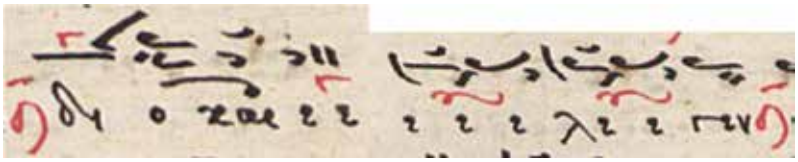
Εικόνα 9. Απόσπασμα του ΙΑ΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 62ν.

Πίνακας 8. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία (με διαφορετικό χρώμα τα τρία συνθετικά της θέσης του κολαφισμού).



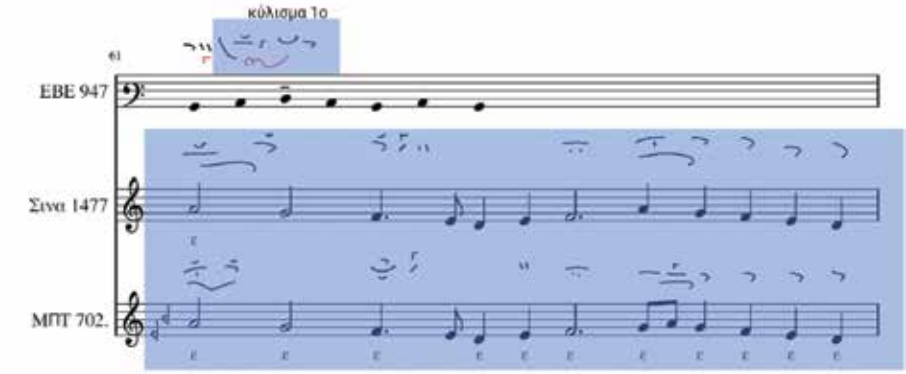


Από το ίδιο Εωθινό, δύο διαδοχικές θέσεις κυλισμάτων, ακολουθούμενες από καταληκτική θέση (Εικόνα 10, Πίνακας 9).[21]

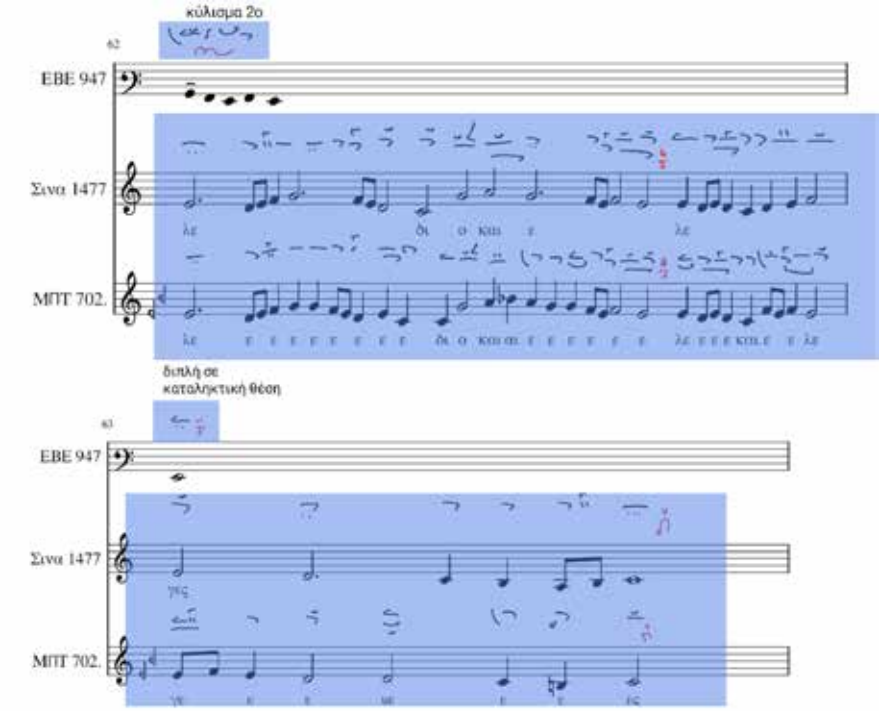


Εικόνα 10. Απόσπασμα του ΙΑ΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680 μ. Χ., φ. 63[a]).

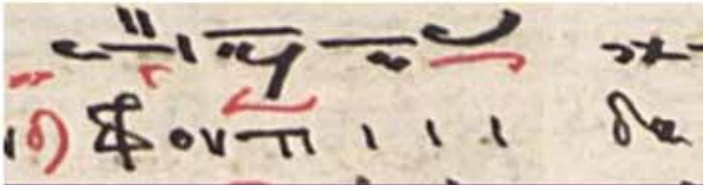
Πίνακας 9. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.



21 https://youtu.be/uCH0bvko8CM.



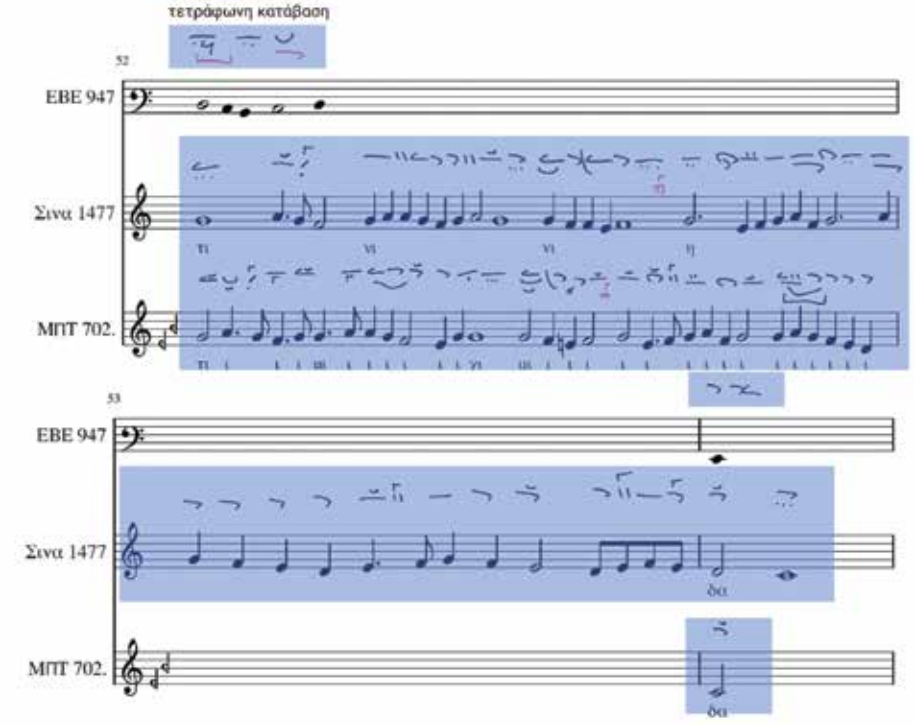
Τέλος, αναλύεται η μεταχείριση τετράφωνης υπερβατής κατάβασης από τον εξηγητή του Σινά 1477 (Εικόνα 11, Πίνακας 10).[22]



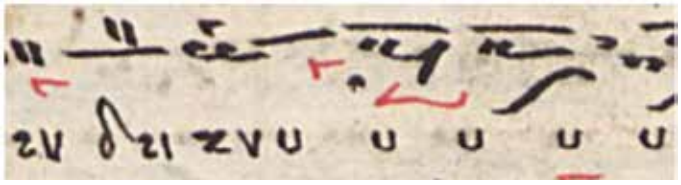
Εικόνα 11. Απόσπασμα του ΙΑ΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 63r.

22 https://youtu.be/acTYMRww2XA.

Πίνακας 10. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.



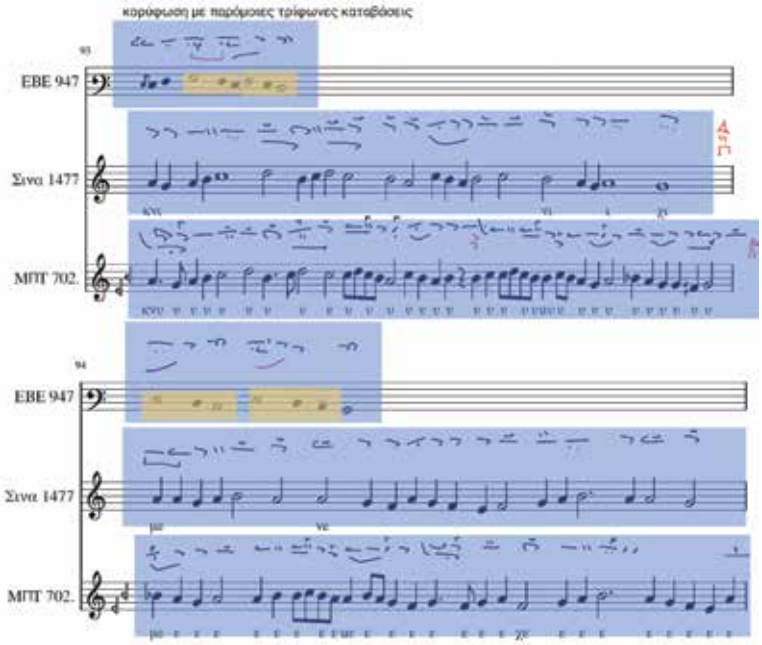
Το συγκεκριμένο σημείο αποτελεί την κορύφωση του μέλους (Εικόνα 12, Πίνακας 11).[23]



Εικόνα 12. Απόσπασμα του ΙΑ΄ Εωθινού από το χφ. ΕΒΕ 947 (έτους 1680), φ. 63v.

23 https://youtu.be/UERa1eh2uHY.

Πίνακας 11. Μεταγραφές στο πεντάγραμμο και σε βυζαντινή σημειογραφία.



Εξειδικευμένες σημειογραφικές παρατηρήσεις

Με βάση τα παραπάνω, πραγματοποιείται μία περαιτέρω συνοπτική σύγκριση τριών εξηγήσεων: α) Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, όπως εντοπίζεται στο χειρόγραφο Supplément grec 253 (αρχές 19ου αι., φ. 3r),[24] β) κώδικα Σινά 1477 και γ) Χουρμουζίου από τον κώδικα ΜΠΤ 702. Στο χειρόγραφο Supplément grec 253, ο Γρηγόριος εξακολουθεί να μεταχειρίζεται το τρομικόν, το αντικένωμα με διπλή κ.ά., σημάδια τα οποία σε επόμενα στάδια τελικά εγκαταλείφθηκαν.[25] Παράλληλα, γίνεται αναφορά σε ένα ιδιαίτερα ασυνήθιστο ρυθμικό χαρακτηριστικό που εντοπίζεται στην εξήγηση Γρηγορίου, πιο συγκεκριμένα, η χρήση της αξίας της τετραπλής (Εικόνα 13).

24 Για το συγκεκριμένο χειρόγραφο, βλ. αναλυτικότερα Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Χειρόγραφες ψαλτικές συλλογές των αρχών του 19ου αιώνα», στο: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1–3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 321–322.

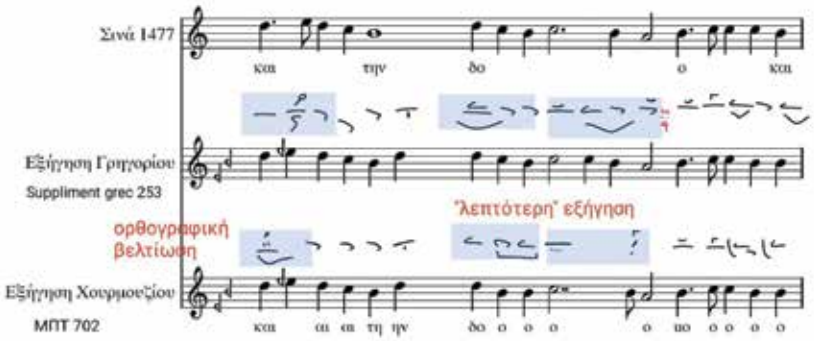
25 Στο ίδιο, σ. 321.

Εικόνα 13. Η τετραπλή στο χειρόγραφο Supplément grec 253 (αρχές 19ου αι.), φ. 3r, απόσπασμα από Εικόνα 14.

Προκειμένου να εντοπιστούν τα γενικά χαρακτηριστικά των τριών εξηγήσεων, χρησιμοποιείται ως παράδειγμα το μέλος «και την δοθείσαν εξουσίαν» από το Α΄ Εωθινό (Εικόνες 2 & 3, Πίνακες 1 & 2). Αρχικά είναι εμφανές ότι ο Γρηγόριος και ο Χουρμούζιος σχεδόν ταυτίζονται, ενώ το απόσπασμα από τον κώδικα Σινά 1477 είναι διαφοροποιημένο σε αρκετά σημεία. Παρόλα αυτά, εντοπίζονται διαφορές μεταξύ Γρηγορίου και Χουρμουζίου, οι οποίες είναι δύο ειδών:

1. Ο Χουρμούζιος βελτιώνει την μουσική ορθογραφία (π.χ. αλλάζει τον συνδυασμό ολίγον+ολίγον σε ολίγον+κεντήματα)
2. Η εξήγηση του Χουρμουζίου είναι «λεπτότερη», όπως και ο ίδιος την χαρακτηρίζει (φ. 91r).

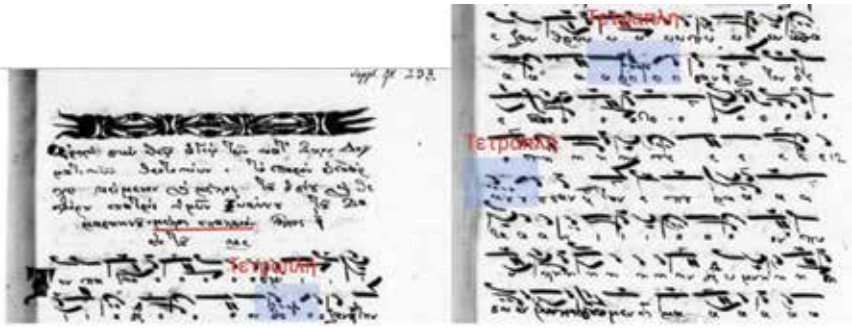
Πίνακας 12. Σύγκριση θέσεων από το Α΄ Εωθινό.



Το συγκεκριμένο ενδεικτικό παράδειγμα είναι αντιπροσωπευτικό, καθώς ανάλογα φαινόμενα εντοπίζονται σε πολλές περιπτώσεις εντός του μέλους.

Όσον αφορά δε στο ζήτημα του ασυνήθους ρυθμικού στοιχείου που μεταχειρίζεται ο Γρηγόριος, δύναται να θεωρηθεί ως συσχετισμός με τα παλαιότερα ψαλτικά ρεπερτόρια. Πιο συγκεκριμένα, το κυρίως περιεχόμενο του χειρόγραφου Supplément grec 253 είναι η εξήγηση των οκτώ δογματικών Θεοτοκίων και των ένδεκα Εωθινών σε καλλωπισμό Χρυσάφη του Νέου από τον Γρηγόριο. Όμως, στην αρχή του χειρογράφου, υπάρχει μόνο το α΄ δογματικό Θεοτοκίο σε «κείμενον και μέλος Ιωάννου του Δαμασκηνού, μέλος παλαιόν», όπως αναφέρεται από τον ίδιο το γραφέα (φ. 3r, βλ. Εικόνα 14). Το εάν ο ισχυρισμός αυτός είναι βάσι-

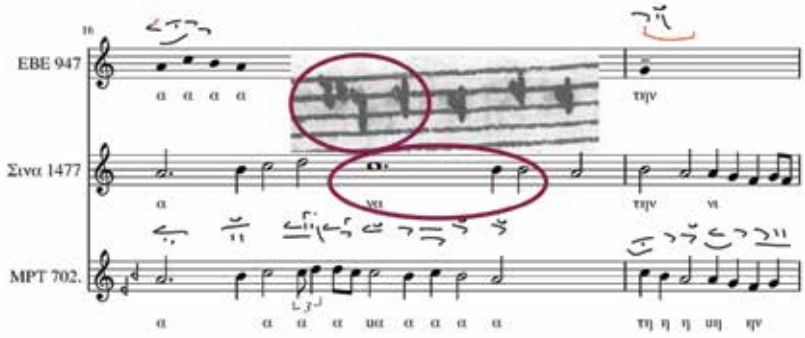
μος, χρήζει περαιτέρω έρευνας. Δύναται όμως να υποτεθεί ότι η διατύπωση αυτή του Γρηγορίου τον επηρεάζει ως προς τον τρόπο με τον οποίο εξηγεί το μέλος. Πιο συγκεκριμένα, αποκλειστικά και μόνο σε αυτό το φύλλο του χειρογράφου (Εικόνα 14), εντοπίζεται η αξία της τετραπλής (5 χρόνοι), γεγονός που δύναται να τεκμηριώσει τον ισχυρισμό ότι ο Γρηγόριος θεωρεί τη χρήση της ως στοιχείο του παλαιότερου ρεπερτορίου.



Εικόνα 14. Τα σημεία της τετραπλής στο α΄ δογματικό Θεοτοκίο από τον κώδικα Supplément grec 253 (αρχές 19ου αι.), φ. 3r.

Το γεγονός αυτό είναι σημαντικό, διότι στον κώδικα Σινά 1477 εντοπίζεται ένα ρυθμικό στοιχείο, το οποίο είναι ίσως το μόνο που δεν απαντάται στις εξηγήσεις της Νέας Μεθόδου. Επιπλέον, δεν συνάδει συνολικά με την ρυθμική ροή του μέλος στο σημείο που βρίσκεται. Αυτό είναι η αξία του ολόκληρου παρεστιγμένου που ισοδυναμεί με 6 χρόνους (Πίνακας 13).

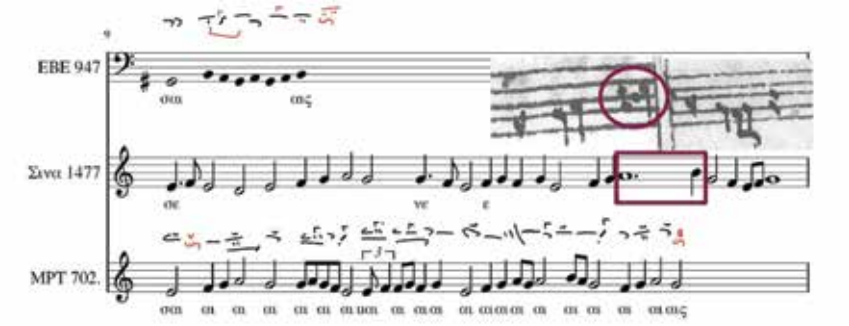
Πίνακας 13. Το ολόκληρο παρεστιγμένο σε μεταγραφή και σύγκριση με το αντίστοιχο μεσοβυζαντινο μέλος Παναγιώτη Χρυσάφη (ΕΒΕ 947, φ. 45v) και την εξήγησή του από τον Χουρμούζιο (ΜΠΤ 702, φ. 91r).



Αν συνεξεταστούν τα δύο παραπάνω ρυθμικά στοιχεία, δηλαδή, η τετραπλή και το ολόκληρο παρεστιγμένο, φανερώνεται ότι ακολουθούνται πάντοτε από

χαρακτήρες αξίας ενός και δύο χρόνων (Πίνακας 14). Το γεγονός αυτό δείχνει ότι το μέλος εξελίσσεται και το ρυθμικό σημάδι δεν χρησιμοποιείται ως μέρος καταληκτικής θέσης, όπως π.χ. συμβαίνει με την αξία της διπλής ή της τριπλής.[26]

Πίνακας 14. Το ολόκληρο παρεστιγμένο και η εξέλιξή του σε μεταγραφή και σύγκριση με το αντίστοιχο μεσοβυζαντινο μέλος Παναγιώτη Χρυσάφη (ΕΒΕ 947, φ. 47r) και την εξήγησή του από τον Χουρμούζιο (ΜΠΤ 702, φ. 92r).



Με βάση τα προαναφερθέντα, προτείνεται μια ερμηνεία για την ύπαρξη της τετραπλής στην εξήγηση Γρηγορίου από τον κώδικα Supplément grec 253: το ότι η αξία της τετραπλής είναι ένα στοιχείο που εντοπίστηκε στην εξήγηση κατά τον 18ο αι, έφτασε μέχρι την εποχή του Γρηγορίου, ο οποίος τη θεωρούσε στοιχείο του παλαιότερου ρεπερτορίου, αλλά τελικά εγκαταλείφθηκε εντελώς και εξαφανίστηκε. Πιο συγκεκριμένα, στον κώδικα Σινά 1477, όταν ο γραφέας χρησιμοποιεί ολόκληρο παρεστιγμένο (Εικόνες 13 & 14), δύναται να εκληφθεί ως αναφορά στην αξία της τετραπλής, διότι μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο δεν ανατρέπεται η δίσημη ροή θέσης-άρσης στο μέλος. Όμως, μη μπορώντας να αποδώσει ακριβώς την αξία αυτή, καθώς απαιτείται χρήση σύζευξης (𝅗𝅥⁀♩), η οποία δεν απαντάται σε κανένα σημείο του Σινά 1477, ο γραφέας μεταχειρίζεται το ολόκληρο παρεστιγμένο. Επισημαίνεται επίσης ότι η χρήση παρεστιγμένων τετάρτων, μισών και ολοκλήρων αποτελεί φαινόμενο πολύ συχνό στον κώδικα Σινά 1477.

Η ερμηνεία αυτή είναι συμβατή με την υπόθεση που έχει διατυπώσει ο Στάθης, δηλαδή, ότι ο γραφέας του Σινά 1477 δεν είναι βαθύς γνώστης της ευρωπαϊκής σημειογραφίας και τη χρησιμοποιεί προσεγγιστικά. Εάν η προτεινόμενη ερμηνεία για την ύπαρξη τετραπλής ισχύει, από τη μια βοηθάει να γίνει ορθότερα αντιληπτή η χρήση του ολοκλήρου παρεστιγμένου στο Σινά 1477 και από την άλλη δείχνει τη ρευστότητα και εξελικτική φύση της εξηγητικής διαδικασίας.

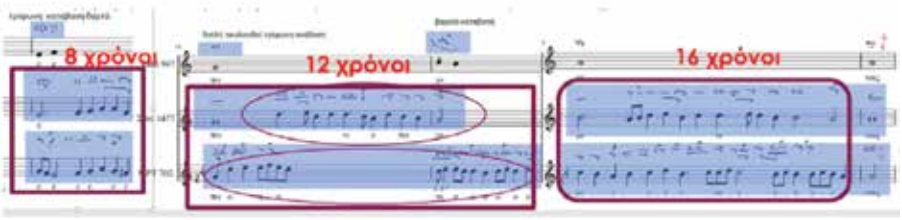
26 Ενδεικτικά, βλ. κώδικα ΜΠΤ 702 (α΄ ή β΄ δεκαετία 19ου αι.), φ. 94r.Ε.

Συμπεράσματα

Από την ενδεικτική συγκριτική μελέτη των εξηγήσεων των ένδεκα Εωθινών του κώδικα Σινά 1477 με τις αντίστοιχες του Χουρμουζίου, ανακύπτουν δύο βασικά χαρακτηριστικά:

1. Υπάρχει, σε γενικές γραμμές, ρυθμική αντιστοιχία ένα προς ένα, ανάμεσα στις δύο εξηγήσεις, όχι πάντοτε στα ίδια σημεία, ούτε ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Όμως, η εξήγηση προκύπτει από τον ίδιο μηχανισμό ρυθμικής αντιστοίχισης με τη μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Έτσι, π.χ. η ίδια θέση εξηγείται με τους ίδιους χρόνους πρώτους ή, όπου υπάρχει διαφορά στη διάρκεια της εξήγησης μιας θέσης, τη βλέπουμε να εξισορροπείται σε γειτονικό σημείο. Εξαιρέσεις φυσικά υπάρχουν αρκετές, αλλά δεν επηρεάζουν τη γενική εικόνα (Πίνακας 15).
2. Η μελωδική γραμμή στις δύο εξηγήσεις είναι σχεδόν ταυτόσημη, με μικρές διαφορές, τις οποίες δικαιολογεί η χρονική απόσταση που χωρίζει τις δύο καταγραφές.

Πίνακας 15. Ο μηχανισμός εξισορρόπησης του ρυθμού κατά τη διαδικασία της εξήγησης.

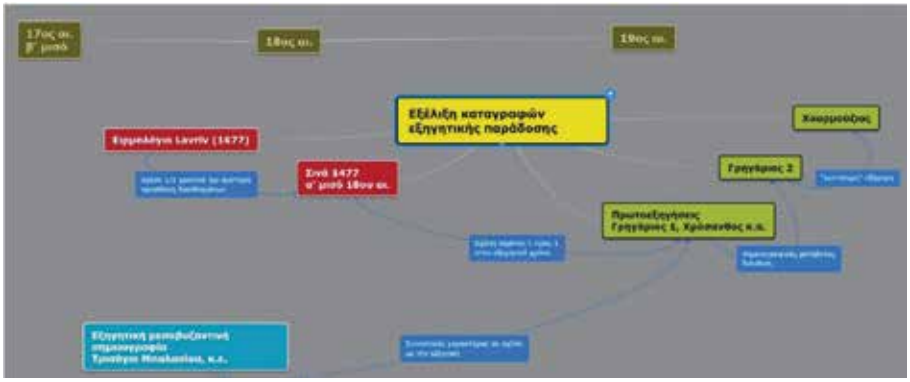


Στο συγκεκριμένο κείμενο επιλέγεται ο όρος «καταγραφές», διότι κρίνεται ότι οι γραφείς των δύο εξηγήσεων καταγράφουν μία ισχυρή, κοινή και εν εξελίξει προφορική παράδοση. Εξαιτίας της ίδιας της φύσης των δύο σημειογραφικών συστημάτων και πιθανώς του διαφορετικού επιπέδου τεχνογνωσίας και ικανότητας των εξηγητών, ο κωδικογράφος του Σινά 1477 καταγράφει αυτήν την παράδοση με ατελέστερο διαστηματικά, ρυθμικά και ερμηνευτικά τρόπο, ενώ ο Χουρμούζιος την οδηγεί στο απόγειο και στο κορύφωμά της.

Με βάση τις παρατηρήσεις που προέκυψαν κατά τη συγκριτική μελέτη μελών της εισήγησης, και λαμβάνοντας υπόψη τα πορίσματα του Ευσταθίου Μακρή από την ανάλυση του χειρογράφου του Lavriv από το έτος 1677, παραδίδεται νοητικός χάρτης για τη σχηματική απόδοσή τους (Πίνακας 16). Πιο συγκεκριμένα, θεωρείται ως δεδομένη μια ισχυρή, ζώσα και εν εξελίξει προφορική εξηγητική παράδοση, η οποία, κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, αποτυπώνεται τόσο στη μεσοβυζαντινή εξηγητική γραφή, όσο και στα χειρόγραφα με πενταγραμμική σημειογραφία. Η θεμελιώδης διαφορά μεταξύ των δύο αποτυπώσεων έγκειται στο

ότι η πενταγραμμική αντιστοιχίζεται ρυθμικά σε αναλογία ένα προς ένα με την εξήγηση της Νέας Μεθόδου, ενώ η μεσοβυζαντινή εξηγητική γραφή παραμένει στενογραφική και γίνεται αναλυτικότερη μόνο όταν συντρέχουν λόγοι, όπως π.χ. η καταγραφή μιας καινοφανούς θέσης.

Πίνακας 16. Η εξηγητική παράδοση σε πενταγραμμική και μεσοβυζαντινή εξηγητική γραφή.



Ο ρόλος και φωνή του ρίχτη στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι

Παναγιώτης Τέλλης

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση λαϊκής πολυφωνίας στον Ελλαδικό χώρο και ειδικότερα στο δημοτικό τραγούδι. Πρόκειται για οργανωμένο σύστημα πολυφωνίας με λιτές μελωδικές γραμμές και αρμονικές συνηχήσεις που συνδέονται άμεσα με τον τροπικό χαρακτήρα των μελωδιών.

Γεωγραφική περιοχή - προσέγγιση

Το πολυφωνικό ιδίωμα της Ηπείρου γεωγραφικά τοποθετείται στα χωριά της επαρχίας Πωγωνίου, σε κάποια της Κόνιτσας του νομού Ιωαννίνων, καθώς και σε λιγοστά χωριά που βρίσκονται στους πρόποδες του όρους Μουργκάνα του νομού Θεσπρωτίας. Από την άλλη πλευρά των συνόρων (Αλβανική επικράτεια), συνεχίζεται σε ολόκληρη την περιοχή της Άνω και Κάτω Δερόπολης, της Ρίζας και Πάνω Πωγωνίου του νομού Αργυροκάστρου, στα χωριά του Θεολόγου και Βούρκου των νομών Δελβίνου και Αγίων Σαράντα, και στα ελληνόφωνα χωριά της Χειμάρρας.[1]

«Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου» υπό Σπυρίδωνος Δ. Περιστέρη (1958)

Η πρώτη και πολύ σημαντική μελέτη στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι είναι αυτή του ερευνητή-μουσικολόγου Σπυρίδωνος Δ. Περιστέρη με τίτλο «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου» και δημοσιεύτηκε το 1958.[2] Πρόκειται για τα αποτελέσματα της έρευνας που διεξήχθη για λογαριασμό του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών το 1951 (Ιωάννινα) και 1957[3] (Πέρδικα, Ρίζιανη-περιοχή Ηγουμενίτσας και Λάκκας Πωγωνίου) με επικεφαλής τους ερευνητές Σπ. Περιστέρη και Δ. Οικονομίδη. Η μελέτη αυτή θα γνωστοποιήσει το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι στον χώρο της εθνομουσικολογίας και συγχρόνως θα το τοποθετήσει στον χάρτη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

1 Κώστας Λώλης, *Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι*, χ.ε., Ιωάννινα 2006, σ.16.

2 Σπυρίδων Περιστέρης, «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* 9-10, Αθήνα 1958, σ. 105–133.

3 Ο ερευνητής έχει συμπεριλάβει στη μελέτη και στοιχεία από την αποστολή του 1954 στην περιφέρεια Κονίτσης (Περιστέρης, ό.π., σ.116–117).

Ο ρόλος του ρίχτη

Η φωνή-ρόλος φαίνεται να μην εμφανίζεται στις ηχογραφήσεις πριν το 1950. Μετά το 1950, γίνεται αναφορά από τον Σπ. Περιστέρη[4] ως ιδιαίτερος ρόλος «εἷς τῶν ισοκρατῶν», χωρίς όμως να προστίθεται τέταρτη διαφορετική φωνή στο πολυφωνικό άκουσμα. Συγκριμένα, αναφέρει:

> Χαρακτηριστικόν ἔτι μουσικόν στοιχεῖον τῶν Δεροπολίτικων τραγουδιῶν εἶναι καί τό λεγόμενον «ρίξιμο τοῦ τραγουδιοῦ». Εἷς τῶν ἰσοκρατῶν, ὁ ἐκ δεξιῶν τοῦ παρτή, πλην τοῦ ἐκτελουμένου παρ᾽ αὐτοῦ ἰσοκρατήματος, ὅπως λέγουν, «ρίχνει τό τραγούδι», ἐξ οὗ καί καλεῖται οὗτος ρίχτης. Οὗτος ἐκτελεῖ εἰς ὡρισμένον σημεῖον τοῦ ἄσματος, καί συγκεκριμένως ἀμέσως μετά τήν μονωδίαν τοῦ παρτή, ένα φθόγγον ἀπέχοντα κατά μίαν τετάρτην καθαράν κάτωθεν τῆς τονικῆς μέ ἕν ἁπλοῦν ἤ καί διπλοῦν ποίκιλμα. Ὅπως δέ ἐκτελεῖται ἀποτόμως ὁ φθόγγος οὗτος καί μέ μεγαλυτέραν διάρκειαν, φαίνεται πράγματι, σάν νά ρίχνεται καί νά σταματᾶ. Μέ τόν φθόγγον τοῦτον ὁ ρίχτης, ὡς λέγουν οἱ ἴδιοι, δίδει ἀέρα εἰς τόν παρτήν καί τόν ξεκουράζει διά νά προετοιμασθῆ οὗτος διά τήν περαιτέρω συνέχισην τοῦ ἄσματος μέ τάς ἄλλας φωνάς μαζί.[5]

Επιπλέον ο Σπ. Περιστέρης, για το «ρίξιμο», συμπληρώνει:

> Τό ρίξιμον τοῦτο ἐκτελεῖ κάποτε καί ὁ κλώστης εἰς μίαν πέμπτην καθαράν ἄνω τῆς τονικῆς, λόγω τῆς κεφαλικῆς (falcetto) φωνῆς μέ τήν ὁποίαν ἄδει, ὅπως συμβαίνει εἷς τό ὑπ᾽ ἀριθ. 9 ἆσμα.[6] Εἰς τό ἴδιον ἆσμα καί εἰς τάς δύο ἑπομένας μουσικάς φράσεις τό ρίξιμον ἐκτελεῖ ὁ ἴδιος ὁ παρτής εἰς μίαν τρίτην μικράν ἄνωθεν τῆς τονικῆς. Τό ρίξιμον τοῦ τραγουδιοῦ ἀπό τόν παρτήν ἔχω παρατηρήσει καί εἰς ἄλλας περιπτώσεις ἀσμάτων.

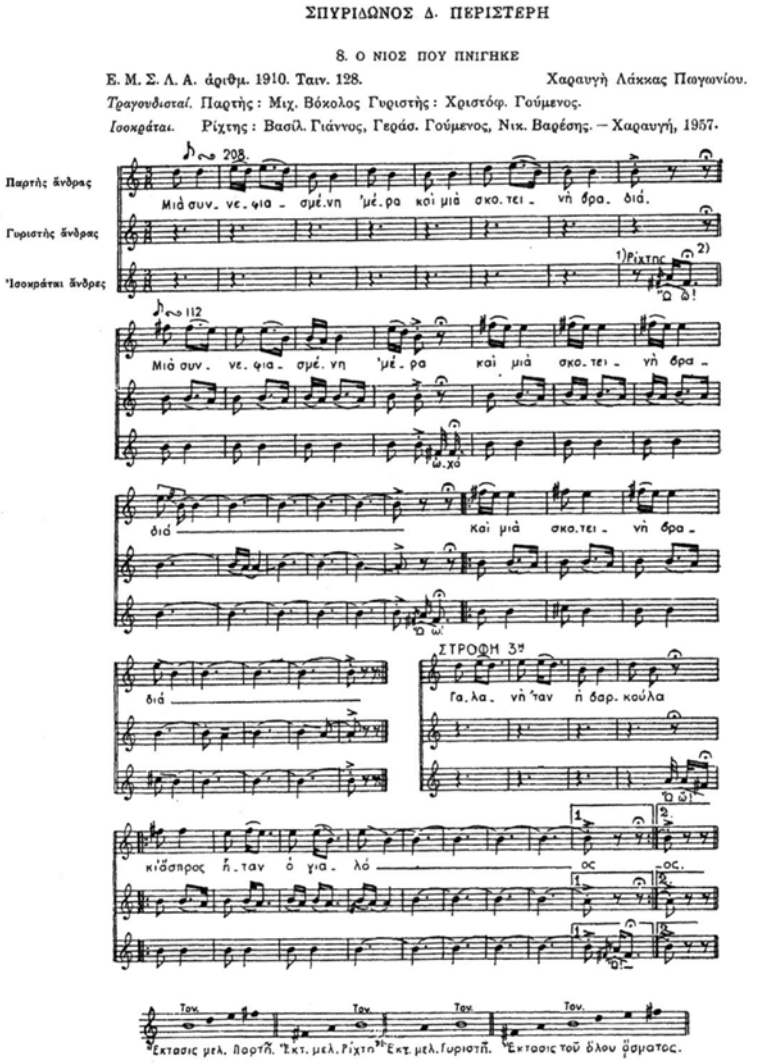
Στις νεότερες ερμηνείες οι φωνές του κλώστη και του πάρτη εμφανίζουν βεβαίως παρόμοιες μελωδικές κινήσεις με τα επιφωνήματα στις καταλήξεις-πτώσεις, χωρίς όμως να ορίζονται ως «ρίξιμο του τραγουδιού».

«Ο νιος που πνίγηκε» (Χαραυγή Πωγωνίου, ανδρικό σύνολο, 1957)

4 Στο ίδιο, σ. 11–115.

5 Παρόμοια περίπτωση ρόλου συναντάμε στο τραγούδι «Κλαιν᾽ οι πέρδικες στα πλάγια» από το πολυφωνικό συγκρότημα Κτισμάτων Πωγωνίου (1984, Ocora Radio France, LP 558631).

6 Με τίτλο «Κόρη και γέρος άνδρας», πρόκειται για το τραγούδι «Κλαίν΄ οι πέτρες τα λιθάρια».



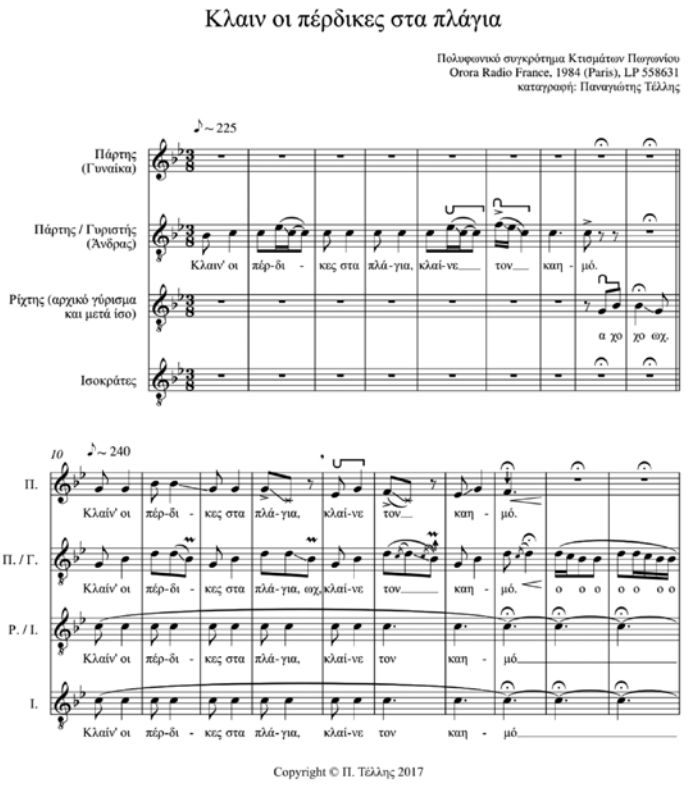
Παράδειγμα 1. «Ο νιος που πνίγηκε», καταγραφή Σπ. Περιστέρη.[7]

Στο σύνολο από τη Χαραυγή, εμφανίζεται ο σπάνιος ρόλος του ρίχτη και στις ενδιάμεσες καταλήξεις. Ο ρόλος του ρίχτη, τον οποίο έχει αναλάβει ένας από τους ισοκράτες, είναι κυρίως να «ρίχνει»/κόβει το τραγούδι αμέσως μετά την έκθεση/«πάρσιμο» του τραγουδιού από τον πάρτη με ένα σύντομο επιφώνημα «Ω-χο» και

7 Περιστέρης, ό.π., σ. 128.

με μια μικρή μελωδική κίνηση στους φθόγγους υποτονική-κάτω τέταρτη καθαρή (Παράδειγμα 1, μ. 8).[8] Το «ρίξιμο» του τραγουδιού εμφανίζεται και ενδιάμεσα στην εξέλιξη του τραγουδιού (Παράδειγμα 1, μ. 12 και 21), ενώ, κατά την τελική πτώση ,κόβουν όλες οι φωνές απότομα. Οι μελωδικές κινήσεις του γυριστή περιορίζονται στην κίνηση τονική-υποτονική. Η λιτή μελωδική κίνηση του γυριστή παρατηρείται και στις καταλήξεις, σε αντίθεση με τις σύγχρονες ερμηνείες που παρατηρούνται έντονες μελωδικές κινήσεις. Το τραγούδι είναι γνωστό ως «Μια συννεφιασμένη ημέρα».

«Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια»[9] (Κτίσματα Πωγωνίου, μεικτό σύνολο, 1984)

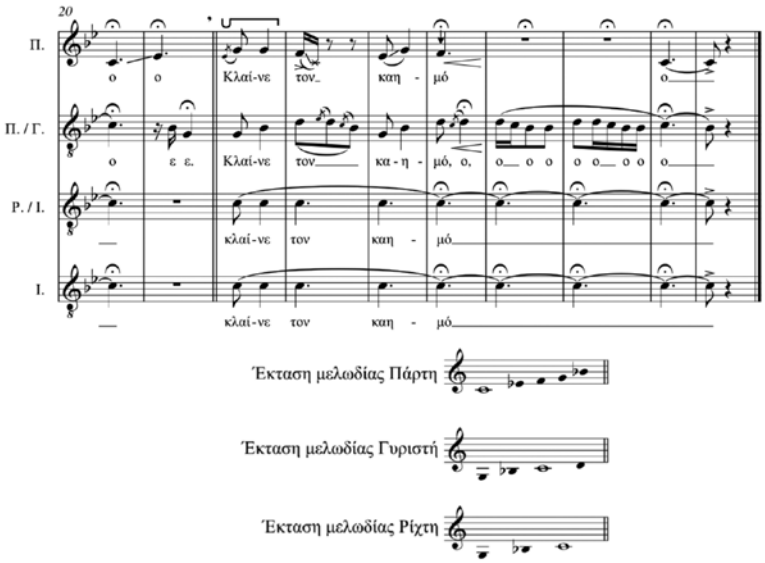


Παράδειγμα 2. «Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια», καταγραφή Π. Τέλλης.[10]

8 Τον ρόλο αυτόν, στις σύγχρονες ερμηνείες, τον έχει αναλάβει ο γυριστής ή ο κλώστης (με αναστροφή διαστημάτων, τονική-έβδομη μικρή).

9 Πρόκειται για το τραγούδι «Κλαίν' οι πέτρες, τα λιθάρια». Η παραλλαγή του πρώτου στίχου πιθανόν να έγινε από τα ίδια τα μέλη του συνόλου.

10 Παναγιώτης Τέλλης, *Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι: Καταγραφές του Σπυρί-*



Παρατηρήσεις:
1) Το τονικό ύψος μεταβάλλεται προς το τέλος της δεύτερης στροφής κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα (Ντο - Ντο♯ // C4 - C♯4)
2) Σε όλες τις επόμενες στροφές το μέτρο 6, στη φωνή του πάρτη εκτελείται με τη νότα Μι ύφεση (τέταρτο παρεστιγμένο). Η έκτη στροφή εκτελείται όπως η πρώτη.
3) Ο ρίχτης χρησιμοποιεί εκτός από το επιφώνημα «Α-χο-χο» και τα: «Άιντε βρε» ή «Άιντε ντε».
4) Η φωνή του ρίχτη γράφτηκε σε ξεχωριστό πεντάγραμμο, κυρίως για να τονίσει το διαφορετικό ρόλο που έχει ένας ισοκράτης κάνοντας το «ρίξιμο», δηλαδή το πρώτο γύρισμα (α-χο-χο).
5) Ο πάρτης – γυναίκα έχει γραφτεί στο απόλυτο τονικό ύψος ενώ οι άλλες φωνές ηχούν μια οκτάβα χαμηλότερα.

Copyright © Π. Τέλλης 2017

Παράδειγμα 2. (Συνέχεια).

Η ερμηνεία του τραγουδιού από το μεικτό σύνολο των Κτισμάτων είναι τρίφωνη, με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή και των ισοκρατών. Επιπλέον, προστίθεται και ο ρόλος του ρίχτη, σε έναν από τους ισοκράτες, στο αρχικό «ρίξιμο» του τραγουδιού (Παράδειγμα 2, μ. 8–9). Επίσης, υπάρχει εναλλαγή του ρόλου του πάρτη από άνδρα (Παράδειγμα 2, μ. 1–8) σε γυναίκα (μ. 10 έως τέλος της στροφής).

Ο γυριστής χαρακτηρίζεται από έντονη ρυθμο-μελωδική κίνηση πάνω στους φθόγγους κάτω τέταρτη-υποτονική-άνω δεύτερη με χρωματισμούς-επιφωνήματα και ποικίλματα επί της μελωδίας του πάρτη, σε αντίθεση με τη λιτή μελωδική

δωνος Περιστέρη και σύγκριση με νεότερες καταγραφές-ηχογραφήσεις, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2017, σ. 134–135.

κίνηση του γυριστή τονική-υποτονική στο τραγούδι «Ο νιος που πνίγηκε» (αρ. 8) στην καταγραφή του Σπ. Περιστέρη. Παρατηρούμε ότι το αρχικό «ρίξιμο» γίνεται μόνο στην αρχική πτώση (πάρσιμο) και όχι στις ενδιάμεσες πτώσεις. Όλες οι φωνές εισάγονται ταυτόχρονα και τον ρόλο του πάρτη αναλαμβάνει γυναίκα, τον ρόλο του γυριστή ο άνδρας-πάρτης και ο ρίχτης ακολουθεί την ομάδα των ισοκρατών.

Να αναφέρουμε ότι οι εναλλαγές αυτές των ρόλων είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του πολυφωνικού από τα Κτίσματα Πωγωνίου.[11] Επίσης, είναι ένα από τα λίγα πολυφωνικά σύνολα, αν όχι το μοναδικό, που διατήρησε την ανάθεση του ρίχτη σε έναν από τους ισοκράτες, ίσως και για πρακτικούς λόγους ερμηνείας, λόγω βεβαίως της εναλλαγής αυτής των ρόλων. Επιπλέον, το χωριό Κτίσματα βρίσκεται κοντά στο χωριό Χαραυγή.

Μουσικό οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου: Ήπειρος, Γιάννενα

Στη μουσική εκπομπή της ΕΡΤ το 1976 παρουσιάζεται το πολυφωνικό συγκρότημα από τα Κτίσματα Πωγωνίου.[12] Η ερμηνεία του τραγουδιού «Χαριτωμένη συντροφιά» έχει παρόμοια υφή με το τραγούδι «Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια». Στην οπτική προβολή διακρίνεται ο τραγουδιστής, ο οποίος έχει αναλάβει τον ρόλο του ρίχτη (ένας από τους ισοκράτες) και βρίσκεται δεξιά του γυριστή και αριστερά του πάρτη. Μετά την έκθεση/«πάρσιμο» του στίχου από τον πάρτη, ακολουθεί το «ρίξιμο» του τραγουδιού από τον ρίχτη με το επιφώνημα «Ω-χο» και στη συνέχεια ακολουθεί τη φωνή των ισοκρατών. Το «ρίξιμο»/κόψιμο από τον ρίχτη γίνεται μόνο στην αρχική έκθεση του στίχου και όχι κατά την εξέλιξη της στροφής (ενδιάμεσες πτώσεις), όπως και στο τραγούδι «Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια». Στο τραγούδι αυτό υπάρχει, επίσης, εναλλαγή ρόλων μεταξύ του γυριστή (βλ. υποσημείωση 11) και του πάρτη, ο οποίος και συνεχίζει το τραγούδι με την εισαγωγή όλων των φωνών.

Η φωνή του ρίχτη στις νεότερες ερμηνείες

Στις νεότερες ερμηνείες, ο όρος «ρίχτης» εμφανίζεται ως άλλη ανεξάρτητη φωνή με τελείως διαφορετική μελωδική κίνηση και ενέργεια.[13] Η εμφάνιση και εισαγω-

11 Ένας όρος που εμφανίζεται και αναφέρεται κυρίως από το σύνολο των Κτισμάτων είναι ο όρος «προλογιστής». Ο όρος είναι αντίστοιχος με τον όρο πάρτη ή παρτή ή σηκωτή. Πιθανόν, όμως, να πρόκειται και εδώ για ανάθεση ρόλου. Ο τραγουδιστής που «παίρνει» το τραγούδι, «προλογίζει», εκθέτει τον στίχο ή μέρος του στίχου και στη συνέχεια ακολουθεί άλλον ρόλο (συνήθως του γυριστή). Για περισσότερα βλ. Τέλλης, ό.π., σ. 148–149.

12 https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.shows&id=272.

13 Βλ. και Λώλης, ό.π., σ. 41–42.

γή της νέας φωνής στο πολυφωνικό σύνολο είναι εκ των πραγμάτων σύγχρονη, χρησιμοποιείται, όμως, ο παλαιότερος όρος «ρίχτης». Συγκεκριμένα:

- Ρίχτης είναι η τρίτη φωνή που εμφανίζεται ως «σολιστική» φωνή (μαζί με τον πάρτη και τον γυριστή) και τον ρόλο τον έχει αναλάβει ένας τραγουδιστής (γυναίκα ή άνδρας).

- Ο ρίχτης εμφανίζεται μόνο στα τετράφωνα πολυφωνικά τραγούδια, συμπληρώνοντας, έτσι, την πλήρη πολυφωνική έκφραση με τον πάρτη, τον γυριστή και τους ισοκράτες.[14]

- Η μελωδική γραμμή του ρίχτη κινείται από τη βάση του ισοκρατήματος και προς τα επάνω. Μπαίνει στη συνήχηση μαζί με τους ισοκράτες και συνήθως «στέκεται» στον τρίτο φθόγγο πάνω από τη τονική βάση (διάστημα 3ης μικρής), σχηματίζοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια συνήχηση που μας παραπέμπει σε ελάσσον αρμονικό άκουσμα. Στις καταλήξεις συναντά τους ισοκράτες στη βάση του τραγουδιού ή μένει στον τρίτο φθόγγο.

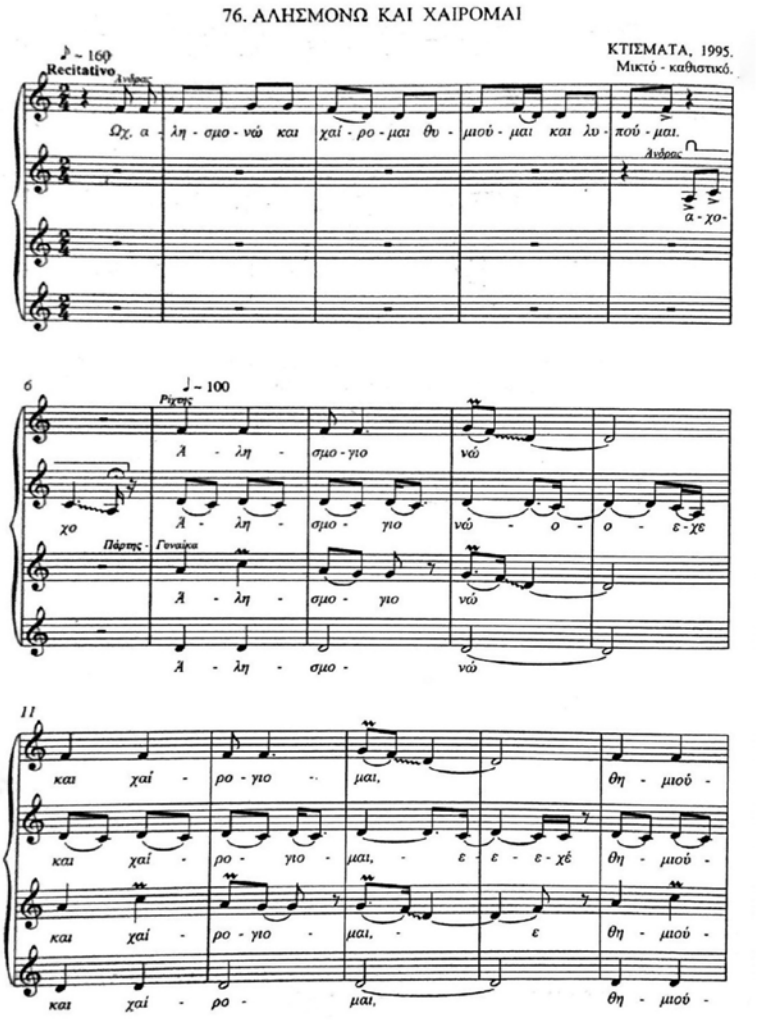
- Ιδιαίτερη περίπτωση του ρίχτη συναντάμε στα τετράφωνα τραγούδια από το χωριό Πολύτσανη (Άνω Πωγώνι-Αργυροκάστρου). Ο ρίχτης εδώ εκτελεί περισσότερες μελωδικές κινήσεις «ανταγωνιζόμενος» τον πάρτη και έχει ιδιαίτερο ρόλο στις καταλήξεις/πτώσεις (κάνοντας χρήση και της άνω τέταρτης).

- Ενδιαφέρον παρουσιάζει η φωνή του ρίχτη στα τραγούδια που προέρχονται κυρίως από την περιοχή της Χειμάρρας. Εδώ, ο τραγουδιστής (συνήθως άνδρας) χρησιμοποιεί πολύ έντονο και δυνατό τρεμούλιασμα (vibrato) στο διάστημα τρίτης μικρής πάνω από τη βάση του ισοκρατήματος, χωρίς να εκτελεί καμία άλλη μελωδική κίνηση (σαν ένας ισοκράτης). Ακολουθεί την ίδια ρυθμική αγωγή με τις άλλες φωνές, σπάνια, όμως, καταλήγει στη βάση του τραγουδιού (τονική).

- Σε ελάχιστες περιπτώσεις τραγουδιών, παρατηρούμε και το φαινόμενο ο ρίχτης να ανεβαίνει έναν τόνο πάνω από τη βάση (επιτονική) (Τσάτιστα, Πολύτσανη).

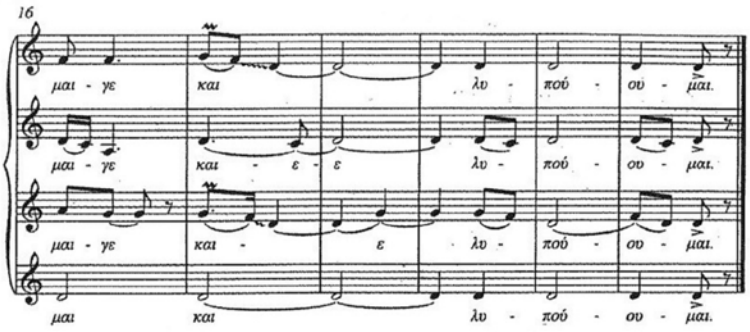
14 Η φωνή του κλώστη δεν εμφανίζεται στα τετράφωνα πολυφωνικά τραγούδια.

«Αλησμονώ και χαίρομαι» (Κτίσματα Πωγωνίου, μεικτό σύνολο, 1993).



Παράδειγμα 3. «Αλησμονώ και χαίρομαι», καταγραφή Κ. Λώλης.[15]

15 Λώλης, ό.π., σ. 216–217.



Αλησμονώ και χαίρομαι, θυμιούμαι και λυπούμαι.
Θυμήθηκα την ξενιτιά και θέλω να πηγαίνω.
- Σήκου, μάνα μ', και ζύμωσε καθάριο παξιμάδι.
Με πόνους βάζει το νερό, με δάκρυα το ζυμώνει
5 και με πολύ παράπονο βάζει φωτιά στο φούρνο.
- Άργησε, φούρνε, να καείς και 'συ ψωμί να γένεις,
για να περάσει ο κερατζής κι ο γιος μου ν' απομείνει.

Της ξενιτιάς.

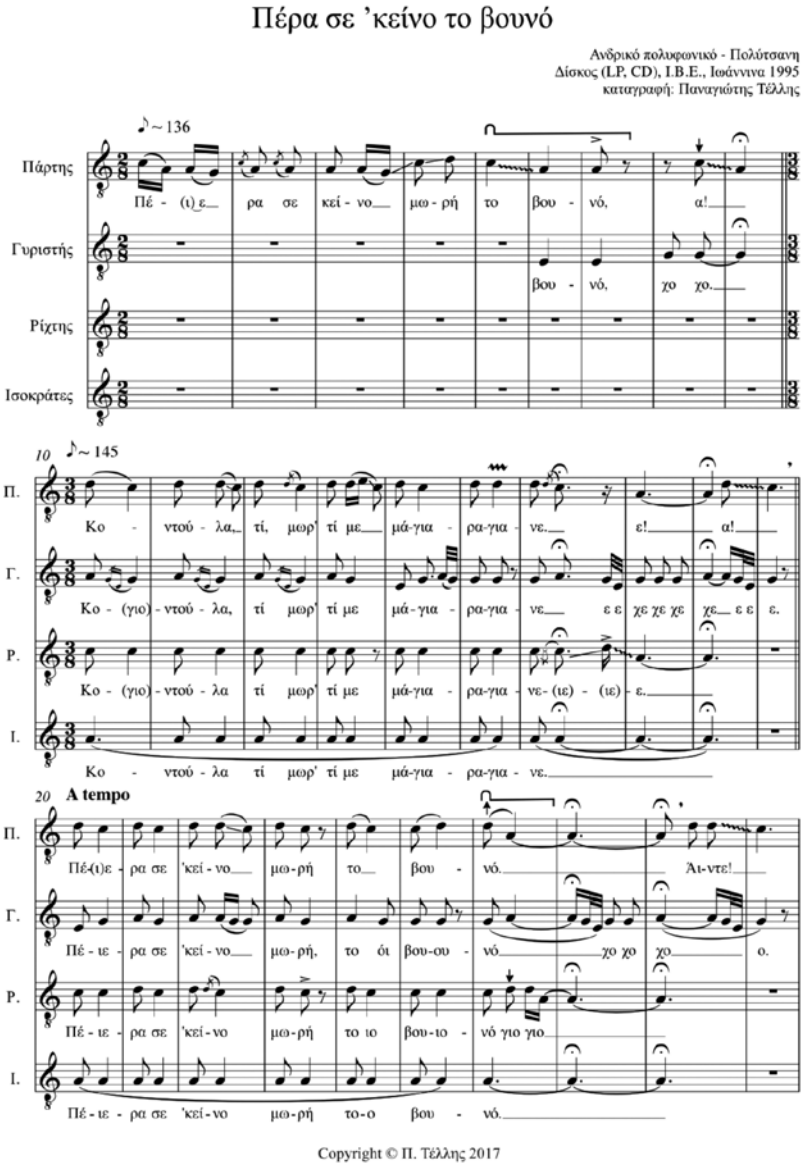
Μετά την έκθεση "recitativo" ο άνδρας-πάρτης γίνεται "ρίχτης" και το ρόλο του τον παίρνει μια γυναίκα. Αυτό συμβαίνει και σε άλλα τραγούδια των Κτισμάτων.

Παράδειγμα 3. (Συνέχεια).

Η συγκεκριμένη ερμηνεία του τραγουδιού «Αλησμονώ και χαίρομαι» από το μεικτό σύνολο των Κτισμάτων είναι τετράφωνη με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή, του ρίχτη και των ισοκρατών. Επίσης, υπάρχει εναλλαγή του ρόλου του πάρτη από άνδρα (Παράδειγμα 3, μ. 1–6) σε γυναίκα (μ. 7 έως το τέλος της στροφής). Το παλαιότερο «ρίξιμο του τραγουδιού» έχει ανατεθεί στον γυριστή με το ανάλογο επιφώνημα «Α-χο-χο-ωχ». Πλέον, μπορούμε να το ονομάσουμε «γύρισμα».

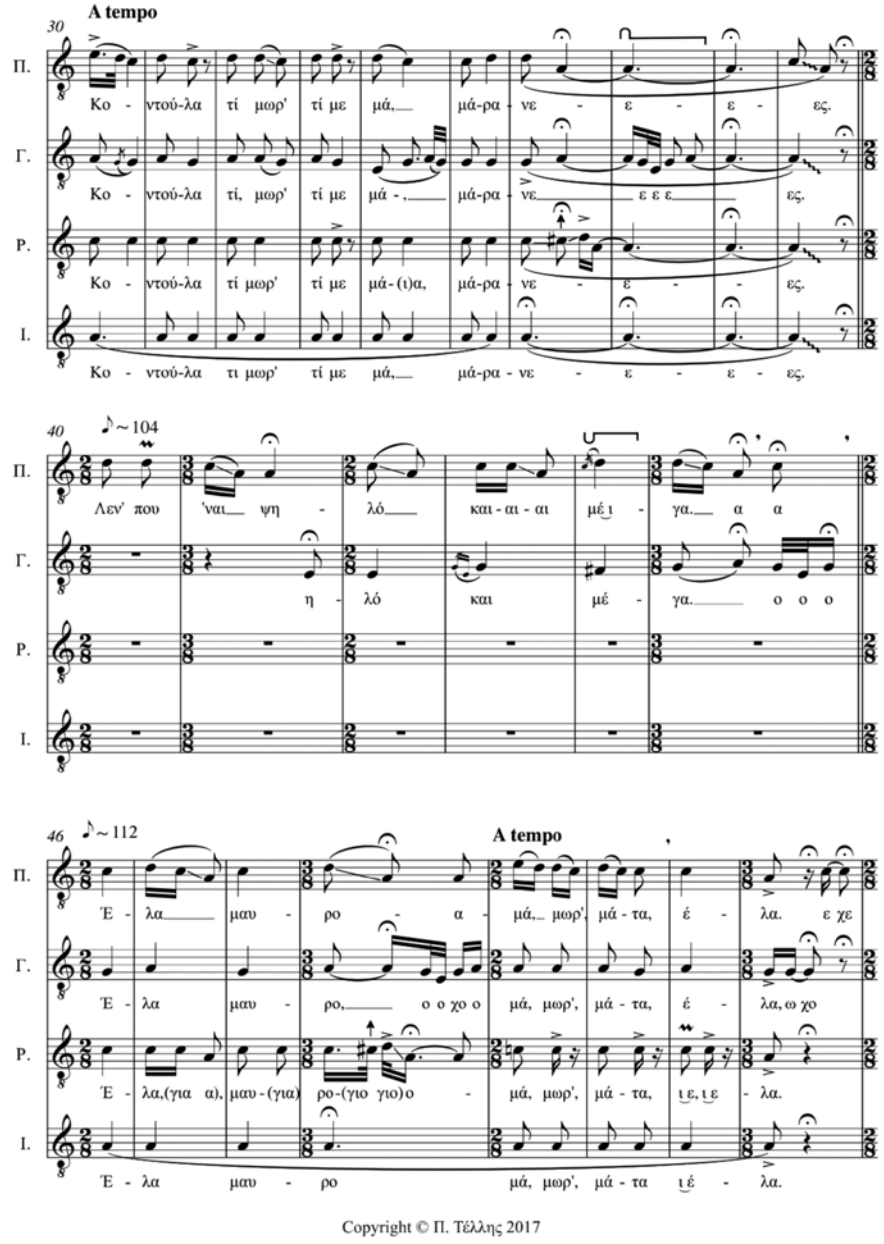
Με την ταυτόχρονη είσοδο όλων των φωνών, η γυναίκα/πάρτης συνεχίζει την πρώτη φωνή, ο άνδρας αναλαμβάνει τη φωνή του ρίχτη, ο γυριστής συνεχίζει στο ρόλο του και οι ισοκράτες στη βάση του τραγουδιού. Ο γυριστής κινείται από τη βάση του ισοκρατήματος και κάτω, στους φθόγγους υποτονική και κάτω τέταρτη. Ο ρίχτης κινείται από τη βάση του ισοκρατήματος και επάνω, στο μελωδικό διάστημα της 3ης μικρής, ενώ στις καταλήξεις ακολουθεί τη φωνή του πάρτη στην 4η, 3η, και 1η μελωδική βαθμίδα. Η φωνή του πάρτη κινείται στην υψηλή περιοχή, στην 5η και 7η μελωδική βαθμίδα και, στις καταλήξεις, στην 4η, 3η και 1η μελωδική βαθμίδα, κάνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, χρήση όλης της πεντάφθογγης ανημίτονης κλίμακας. Η πλήρης έκταση (ambitus) της ανημίτονης κλίμακας είναι ένα χαρακτηριστικό της τετράφωνης ερμηνείας στο πολυφωνικό τραγούδι, χωρίς όμως να είναι και απόλυτο κριτήριο.

«Πέρα σε κείνο το βουνό» (Πολύτσανη Άνω Πωγωνίου, ανδρικό σύνολο, 1995)



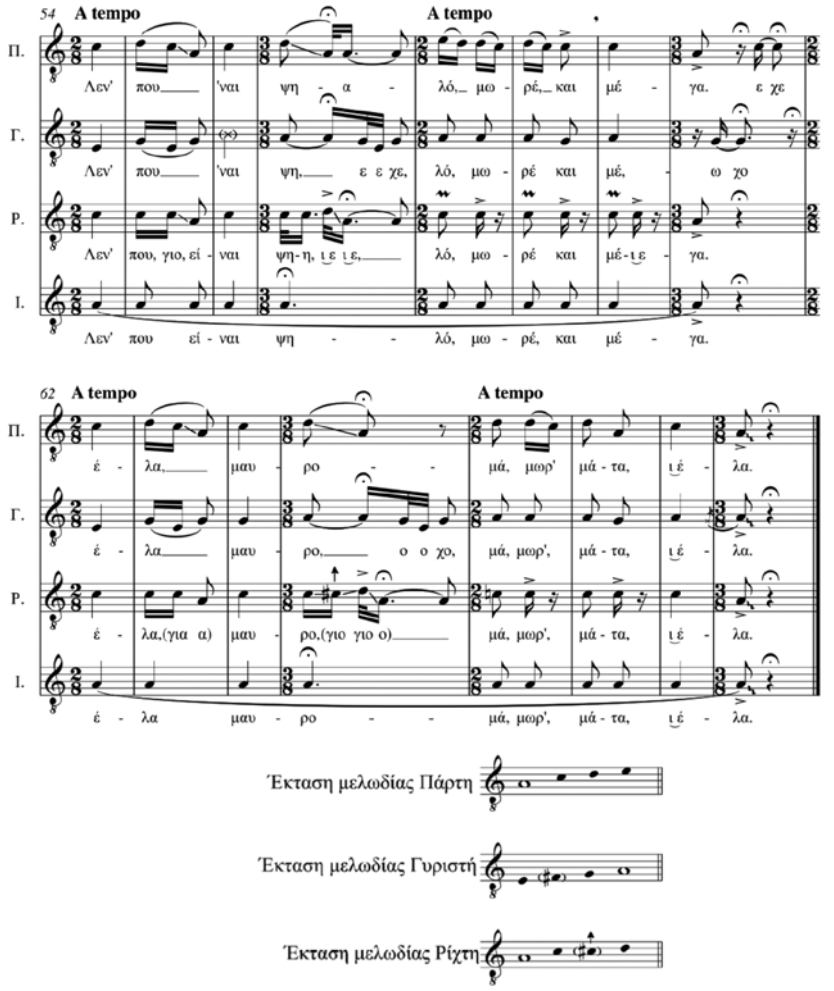
Παράδειγμα 4. «Πέρα σε κείνο το βουνό», καταγραφή Π. Τέλλης.[16]

16 Τέλλης, ό.π., σ. 108–110.



Copyright © Π. Τέλλης 2017

Παράδειγμα 4. (Συνέχεια).



Παρατηρήσεις:
1) Το τονικό ύψος βρίσκεται μεταξύ Λα ύφεση και Λα φυσικό (A♭3-A3). Η καταγραφή έγινε στο φυσικό τόνο Α3 μεταφερόμενο στο πεντάγραμμο στο Α4.
2) Δεν έγινε καταγραφή των φωνών (ρίχτης-ισοκράτες) στην αρχή του δεύτερου ημιστιχίου. Πιθανό λάθος εισαγωγής των φωνών με αδιευκρίνιστο τονικό ύψος.

Copyright © Π. Τέλλης 2017

Παράδειγμα 4. (Συνέχεια).

Πρόκειται για μια τετράφωνη ερμηνεία από το ανδρικό σύνολο της Πολύτσανης, με τις φωνές του πάρτη του γυριστή, του ρίχτη και των ισοκρατών. Το τραγούδι

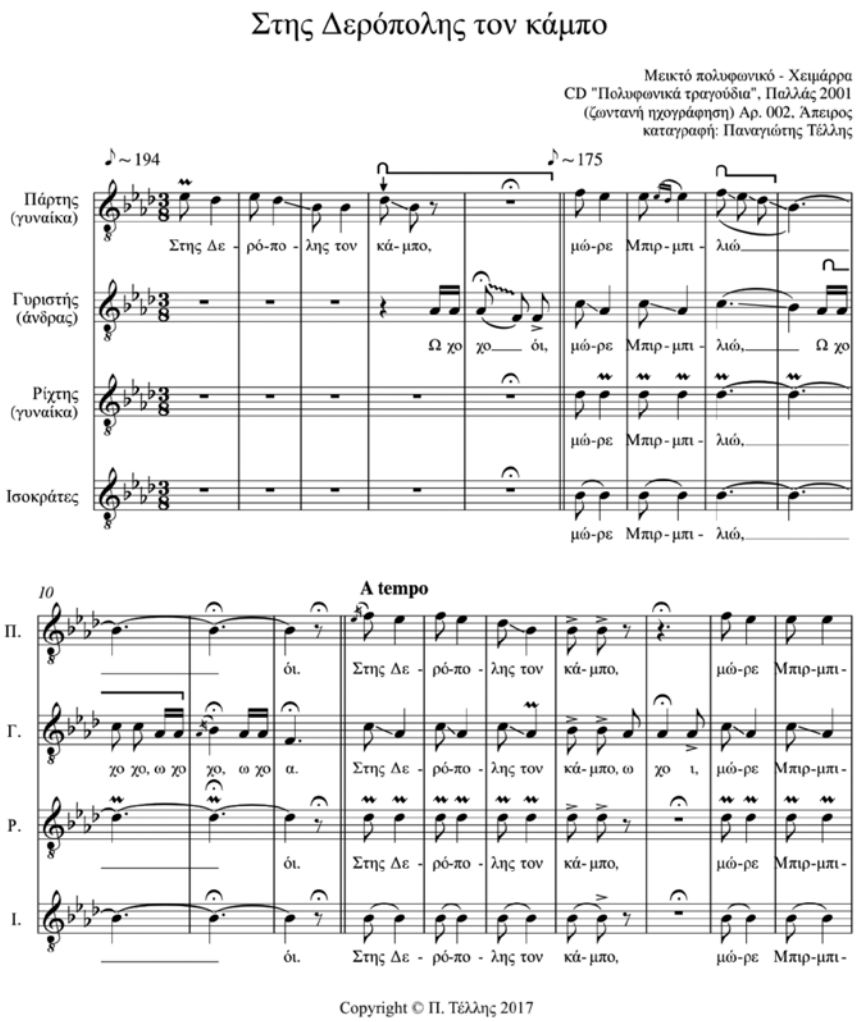
εξελίσσεται πάνω σε μια αργή[17] συλλαβική και εκφραστική ερμηνεία με δομημένες πτώσεις και των τριών «σολιστικών» φωνών (ρίχτης, γυριστής, πάρτης). Οι κινήσεις των φωνών περιορίζονται σε κοντινούς φθόγγους κατά την εξέλιξη του τραγουδιού και εκτελούν συγκεκριμένες μελωδικές κινήσεις κατά τις πτώσεις/καταλήξεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνεται ένα αρμονικό και, παράλληλα, μελωδικό άκουσμα. Κατά την εξέλιξη του τραγουδιού, οι ισοκράτες ισοκρατούν στη βάση, ο ρίχτης στον τρίτο φθόγγο (διάστημα 3ης μικρής) πάνω από τη βάση (με ποικίλματα στον τέταρτο φθόγγο), ο γυριστής κινείται στην τονική-υποτονική-κάτω τέταρτη και ο πάρτης κυρίως στον τέταρτο και τρίτο φθόγγο πάνω από τη βάση. Όλες οι φωνές ακολουθούν σχεδόν τον ίδιο ρυθμικό τονισμό.

Παρατηρούμε το λεγόμενο «ρίξιμο του τραγουδιού» από τον γυριστή στην πρώτη έκθεση (πάρσιμο, μ. 6–9) εδώ να συνοδεύεται από τη φωνή του πάρτη, έχοντας πλέον ένα αρμονικό άκουσμα και, ουσιαστικά, να χάνει τον πρακτικό του ρόλο, την ξεκούραση του πάρτη. Επιπλέον, ο γυριστής φέρει τις δυο τελευταίες συλλαβές του πάρτη (στην κάτω τέταρτη) και στη συνέχεια ακολουθεί το επιφώνημα του, μαζί, όμως, με το επιφώνημα του ρίχτη (αυτό που ονομάζει ο Σπ. Περιστέρης ως «ρίξιμο από τον πάρτη»).

Για τη φωνή του ρίχτη, έχουμε να παρατηρήσουμε την ιδιαίτερη πτωτική κίνηση. Στις ενδιάμεσες και τελικές πτώσεις ακολουθεί μια ανοδική μελωδική πορεία από τον τρίτο φθόγγο (διάστημα 3ης μικρής) χρωματικά προς την τρίτη μεγάλη (διάστημα 3η μεγάλης), με γλίστρημα προς τον τέταρτο-τονισμένο-φθόγγο και με γρήγορη κατάληξη στην τονική. Η μελωδική αυτή κίνηση φέρει και επιφωνήματα όπως «ιε-ιε», «γιο-γιο» ή «ε-ε». Αυτό συμβαίνει μόλις ο στίχος έχει τελειώσει και ο πάρτης, με γρήγορο γλίστρημα από την άνω τέταρτη, έχει σχεδόν καταλήξει στην τονική και ουσιαστικά αρχίζει η διαδικασία της πτώσης. Αμέσως ακολουθεί η φωνή του γυριστή με κατιούσα πορεία στην υποτονική, τέταρτη καθαρή, υποτονική ή και τονική με επιφωνήματα όπως «ε-χε-χε-χε», «ο-χο-χο-χο» ή «ε-ε-ε». Τέλος, παρατηρούμε ότι, αν και η έκταση (ambitus) του πάρτη δεν υπερβαίνει την 5η μελωδική βαθμίδα, αυτό δεν εμποδίζει την ερμηνεία να είναι τετράφωνη.

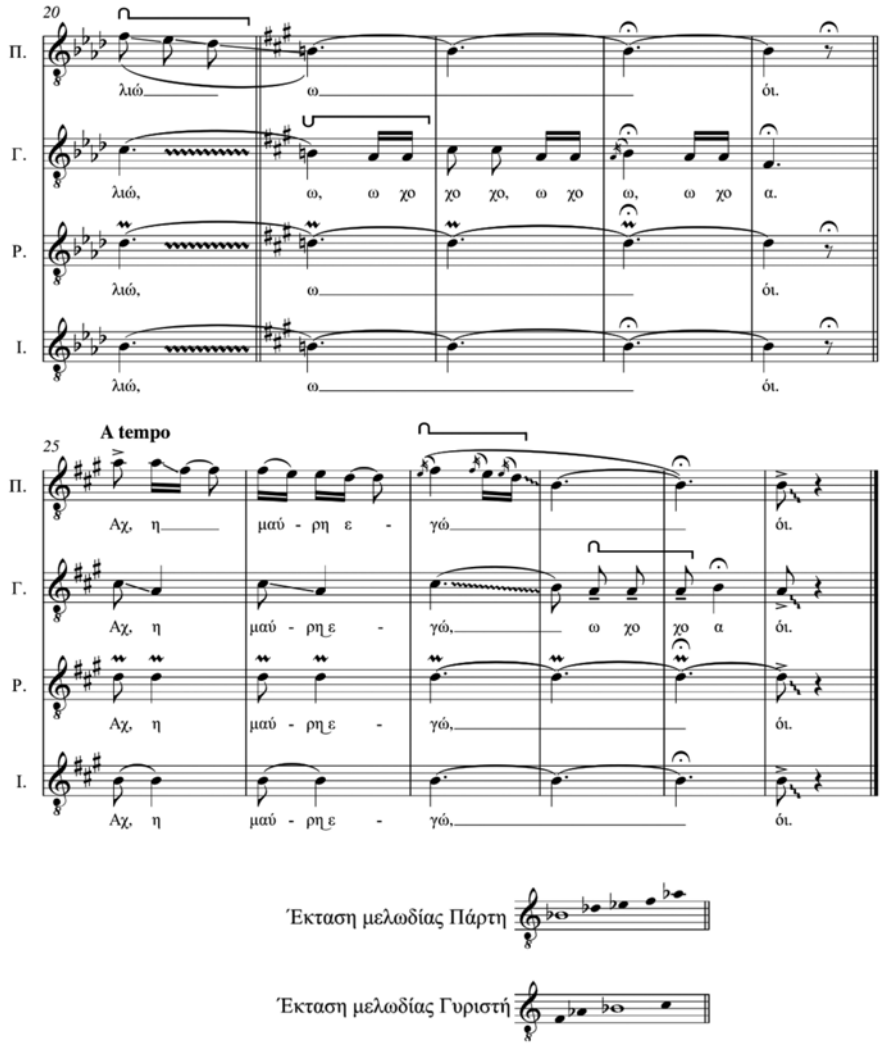
17 Ο όρος έχει σχέση με την ερμηνεία και όχι με τη χρονική αγωγή.

«Στης Δερόπολης τον κάμπο» (Χειμάρρα, μεικτό σύνολο, 2001)



Παράδειγμα 5. «Στης Δερόπολης τον κάμπο», καταγραφή Π. Τέλλης.[18]

18 Τέλλης, ό.π., σ. 98–99.



Έκταση μελωδίας Πάρτη

Έκταση μελωδίας Γυριστή

Παρατήρηση: Το τονικό ύψος μεταβάλλεται στις πτώσεις με σταδιακή άνοδο, κυρίως από τις φωνές των ισοκρατών. Από το μέτρο 10 έως το μέτρο 20 το τονικό ύψος βρίσκεται μεταξύ Σι ύφεση και Σι φυσικό (B♭3-B3). Αρχικό τονικό ύψος Σι♭ (B♭3), τελικό Ντο♯ (C♯4).

Copyright © Π. Τέλλης 2017

Παράδειγμα 5. (Συνέχεια).

Η εκδοχή του γνωστού τραγουδιού «Στης Δερόπολης τον κάμπο» από το πολυφωνικό σύνολο της Χειμάρρας είναι τετράφωνη, με τις φωνές του πάρτη (γυναίκα), γυριστή (άνδρας), του ρίχτη (γυναίκα) και των ισοκρατών. Το ύφος της

ερμηνείας μπορεί να χαρακτηριστεί ως αργό, μελωδικό, με αργή ρυθμική αγωγή. Δεν εμφανίζονται ιδιαίτερα ποικίλματα/στολίδια στις φωνές. Η βαρύτητα έχει μεταφερθεί στην αρμονική συνήχηση των φωνών και στον σαφή διαχωρισμό των ρόλων στο πλαίσιο που επιβάλει η τετραφωνία. Οι κινήσεις των φωνών (μελωδικές και ρυθμικές) έχουν άμεση σχέση με τη δομή/μορφή του τραγουδιού, την επικοινωνία μεταξύ των τραγουδιστών και την εξέλιξη του τραγουδιού.

Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε σε δυο ομάδες το σύνολο: πάρτης-γυριστής και ρίχτης-ισοκράτες. Η πρώτη ομάδα έχει σχέση με την εξέλιξη, καταλήξεις/πτώσεις του τραγουδιού, ενώ η δεύτερη με την ισορροπία/κούρδισμα των φωνών. Οι ισοκράτες ισοκρατούν στη βάση του ήχου, ενώ ο ρίχτης (γυναίκα) ισοκρατεί σταθερά στον τρίτο φθόγγο πάνω από τη βάση (διάστημα 3ης μικρής) με έντονο βιμπράτο. Οι δυο αυτές φωνές ακολουθούν γενικά την ίδια ρυθμική αγωγή, ιαμβικό τονισμό, κρατημένους φθόγγους, κοψίματα. Κατά την εξέλιξη, η φωνή του γυριστή χρησιμοποιεί τους φθόγγους επιτονική (διάστημα 2ης μεγάλης), υποτονική και τονική με ιαμβικό τονισμό. Η έκταση της φωνής του πάρτη (γυναίκα) διευρύνεται μέχρι και την έβδομη μελωδική βαθμίδα. Ένα άλλο βασικό δομικό στοιχείο που έχει παρατηρηθεί στην ερμηνεία από το σύνολο της Χειμάρρας είναι η όξυνση του τονικού ύψους, κυρίως από τις φωνές που ισοκρατούν στις πτώσεις/καταλήξεις (αρχικό τονικό ύψος Σι♭, τελικό Ντο♯, B♭3-C♯4).

Συμπεράσματα

Στις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε ο Σπ. Περιστέρης τη δεκαετία του ’50, τα τραγούδια ήταν τρίφωνα·[19] με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή ή κλώστη και των ισοκρατών. Ο ρόλος του ρίχτη ως «εἷς τῶν ισοκρατῶν» δεν τον καθιστά διαφορετική φωνή, αλλά περισσότερο ανάθεση ρόλου. Με τη διευρυμένη σε έκταση φωνή του γυριστή στις νεότερες ερμηνείες, ο ρόλος του ρίχτη ενσωματώθηκε στην τεχνική του γυριστή. Η ενέργεια ως «ρίξιμο»/κόψιμο στην πολυφωνική ερμηνεία απέμεινε, αλλά στον ρόλο του γυριστή. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που εξαφανίστηκε ο ρόλος του ρίχτη, αλλά όχι ο όρος. Στις νεότερες ερμηνείες, ο όρος «ρίχτης» εμφανίζεται ως άλλη ανεξάρτητη φωνή με τελείως διαφορετική μελωδική κίνηση και ενέργεια. Η εισαγωγή της νέας «σολιστικής» φωνής διαφοροποίησε την πολυφωνική σύνθεση και την αρμονική συνήχηση.

Για τη διαμόρφωση της διευρυμένης τετράφωνης πολυφωνίας (πάρτης, γυριστής, ρίχτης και ισοκράτες) μπορούμε όμως να εκφράσουμε κάποιες σκέψεις. Οι προβληματισμοί του Σπ. Περιστέρη για την «ύπαρξη τρίτης φωνής», «συνύπαρξη κλώστη και γυριστή», «άλλες μελωδικές γραμμές από τον ή τους ισοκράτες» ή «κύρια μελωδία από κάποιον ή κάποιους ισοκράτες όταν οι υπόλοιποι ισοκρα-

19 Από τις ακροάσεις που πραγματοποίησε ο γράφων στο Κ.Ε.Ε.Λ. (από 19 έως 21 Ιουλίου 2016), διαπιστώθηκαν και ομοφωνικά τραγούδια.

τούν»[20] θα λέγαμε ότι είναι εξαιρέσεις στο πολυφωνικό τραγούδι και συμβαίνουν όταν δεν υπάρχει ομοιογένεια στο σύνολο. Πρέπει, όμως, να αναφέρουμε και την υπόθεση ότι ίσως, μέσω των παραπάνω διεργασιών/αναζητήσεων, να προέκυψε η νεότερη «σολιστική» φωνή του ρίχτη που ηχεί μια τρίτη μικρή (διάστημα 3ης μικρής) πάνω από την τονική. Ίσως, πάλι, και σε συνδυασμό με έντεχνη παρέμβαση, το πολυφωνικό τραγούδι να διαμορφώθηκε και σε τετράφωνο. Όπως και να διαμορφώθηκε η τετράφωνη πολυφωνία στο ηπειρώτικο τραγούδι, σμιλεύθηκε όμορφα και μας παραδόθηκε από τους λαϊκούς τραγουδιστές της Ηπείρου.

20 Δεν πρέπει να συγχέεται η περίπτωση των πολυφωνικών τραγουδιών χωρίς ισοκράτημα.

Το «Πρόγραμμα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια του Ιονίου Πανεπιστημίου» μέσα από το πρίσμα της επικοινωνιακής μουσικότητας

Ζωή Διονυσίου, Δήμητρα Κωτσοπούλου

Εισαγωγή

Τις τελευταίες δεκαετίες, η μουσική αγωγή στη βρεφική και νηπιακή ηλικία έχει γνωρίσει μεγάλη ανάπτυξη, καθώς τα παιδιά και οι γονείς δείχνουν με πολλούς τρόπους το ενδιαφέρον τους για τη μουσική. Παρατηρείται ότι ολοένα και περισσότερο οι γονείς εναποθέτουν μέρος της αγωγής των παιδιών τους, από τη νηπιακή ακόμα ηλικία, σε ειδικούς, κάτι που δικαιολογεί το ενδιαφέρον που έχει αναπτυχθεί σε πολλές χώρες και κοινωνίες για ομαδικές δράσεις μουσικής με μικρά παιδιά (Dionyssiou, 2009).

Τα σύγχρονα ερευνητικά δεδομένα συγκλίνουν στο ότι η μουσική αγωγή συμβάλει ποικιλότροπα στη μουσική ανάπτυξη των παιδιών βρεφικής και νηπιακής ηλικίας, την ενδυνάμωση της σχέσης μητέρας-βρέφους, και τη βελτίωση της γνωστικής, της ψυχοκινητικής, της συναισθηματικής, της κοινωνικής και της αισθητικής τους ανάπτυξης. Το ερευνητικό ενδιαφέρον για τη μουσική ανάπτυξη των παιδιών εστιάζεται ολοένα και σε μικρότερες ηλικίες (Trehub, 2019· Anselmi κ.ά., 2017). Πλήθος ερευνών έχουν αναφερθεί στη μουσική ενασχόληση κατά την πρώιμη ή προσχολική ηλικία (0 έως 8 ετών) και ανέδειξαν ότι το νεογέννητο παιδί διαθέτει μουσική αντίληψη, εκδηλώνει την προτίμησή του στο τραγούδι της μητέρας του, έλκεται περισσότερο από την ανθρώπινη τραγουδιστική φωνή παρά την ηχογραφημένη, και δηλώνει τις μουσικές του προτιμήσεις οι οποίες συμβαδίζουν με αυτές της οικογένειας και του ευρύτερου κοινωνικοπολιτισμικού του περιβάλλοντος (Johnson-Green, 2012· Dissanayake, 2000). Επομένως η μουσική αντίληψη, οι μουσικές προτιμήσεις και οι ικανότητες που διαθέτουν τα βρέφη φιλτράρονται από το περιβάλλον στο οποίο ζουν.

Αυτό που ανέδειξε νέους δρόμους στην έρευνα της μουσικής αγωγής κατά την προσχολική ηλικία ήταν η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το ίδιο το παιδί στη σχέση του παιδιού με τους οικείους του. Η «θεωρία της διυποκειμενικότητας» λειτούργησε καταλυτικά στην κατανόηση της μουσικής ενασχόλησης των βρεφών και νηπίων μέσα από τη σχέση τους με τους «σημαντικούς άλλους» και ιδιαίτερα με τη μητέρα. Η διαπίστωση αυτή οδήγησε στη «θεωρία της επικοινωνιακής μουσικότητας», που υποστήριξε ότι η επικοινωνία του παιδιού με τον κόσμο γύρω του είναι κατά βάση μουσική και παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην κοινωνικοσυναισθηματική του ανάπτυξη.

Στο πρώτο μέρος του κειμένου αναφερόμαστε στις αρχές της θεωρίας της έμφυτης διυποκειμενικότητας και της επικοινωνιακής μουσικότητας. Στο δεύτερο μέρος περιγράφεται η μεθοδολογία της παρούσας έρευνας, η ανάλυση των αποτελεσμάτων και τα συμπεράσματα της έρευνας.

Έμφυτη διυποκειμενικότητα

Από τη στιγμή της γέννησής τους, τα βρέφη ενισχύουν τη γνωστική τους ανάπτυξη, καθώς πειραματίζονται με τη λειτουργία του κόσμου, μέσα από καθοριστικής σημασίας για τα ίδια κοινωνικές σχέσεις, σχέσεις αλληλεπίδρασης, όπου οι σύντροφοί τους, «σημαντικοί άλλοι», ανταποκρίνονται στις προσπάθειες και στα ενδιαφέροντά τους. Άλλωστε, η εξέλιξη των έμφυτων ικανοτήτων τους εξαρτάται από την ποιότητα των κοινωνικών σχέσεων που έχουν αναπτύξει, καθώς η ανταπόκριση των άλλων είναι σημαντική για την επικύρωση της σχέσης και την άντληση της γνώσης (Murray, 2017). Αυτή η αλληλεπίδραση είναι κάτι παραπάνω από την κάλυψη των βιολογικών αναγκών και από το αίσθημα ασφάλειας που τους προσφέρεται. Είναι μια διαδικασία αμοιβαίας προσοχής και ρυθμικού συγχρονισμού σε περιόδους που το βρέφος είναι ήρεμο και δεν αισθάνεται πείνα, κούραση ή φόβο (Murray, 2017).

Μια από τις βασικές έρευνες που συνέβαλε στην ανάπτυξη της διυποκειμενικότητας ήταν η θεωρία των κατοπτρικών νευρώνων. Οι Gallese κ.ά. (1996), μελετώντας τους πιθήκους-μακάκους, κατέληξαν στο ότι οι κατοπτρικοί νευρώνες ενεργοποιούνται όταν υπάρχουν εμπρόθετες κινητικές δράσεις. Μέσα από μεθόδους βιολογικής-μηχανικής ανάλυσης ανάλογων εμπρόθετων δράσεων των βρεφών και μέσα από τις εξελίξεις στη σύγχρονη νευροαπεικόνιση των λειτουργιών του εγκεφάλου, αποδείχθηκε ότι η εκάστοτε εμπειρία μητέρας-βρέφους είναι κατεξοχήν διυποκειμενική (Κουγιουμουτζάκης, 2007).

Στη συμπεριφορά και την έκφραση ενός βρέφους και της μητέρας του αναδύονται οι έμφυτες ανθρώπινες προσδοκίες για επικοινωνία, καθώς επίσης και η ανάγκη του για κατανόηση του περιβάλλοντος και των πολιτισμικών αξιών της ζωής. Τα βρέφη αναπτύσσουν τις έμφυτες ικανότητές τους μέσα από τις κοινωνικές τους σχέσεις, αλλά και μέσα από τον συνεχή πειραματισμό τους με αντικείμενα του περιβάλλοντός τους, ώστε να κατανοήσουν τον κόσμο γύρω τους. Έτσι, το βρέφος, ως πλάσμα χωρίς ανεπτυγμένο λόγο και ερμηνείες, χρησιμοποιεί συνειδητά ανθρώπινες μορφές έκφρασης και διεγείρει συμπαθητικές μορφές επικοινωνίας στους άλλους, κυρίως τους φροντιστές του, ώστε να γνωρίσει και να προσαρμοστεί στο περιβάλλον του (Trevarthen, 2017).

Από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα ευρήματα διαφορετικών ερευνητικών προσεγγίσεων κατέδειξαν ότι τα βρέφη δεν είναι «μωρά». Στη βιβλιογραφία αναφέρονται δύο ερευνητικές τάσεις. Η πρώτη βασίζεται στη μελέτη και καταγραφή βρεφών τα οποία αντιδρούν σε μια συγκεκριμένη συνθήκη χωρίς να αλληλεπιδρούν με άλλα άτομα, ενώ η δεύτερη τάση έρευνας αφορά στην καταγραφή της

αυθόρμητης αλληλεπίδρασης των βρεφών με τη μητέρα ή με άλλα σημαντικά πρόσωπα στον χώρο του σπιτιού. Σε αυτήν την περίπτωση, μονάδα ανάλυσης είναι η δυάδα (μητέρα-βρέφος), ή η τριάδα (γονείς-βρέφος). Τα ευρήματα και των δύο ερευνητικών προσεγγίσεων οδήγησαν στην ανάπτυξη της θεωρίας της έμφυτης διυποκειμενικότητας (Κουγιουμουτζάκης, 2016).

Σύμφωνα με τον κύριο εκφραστή της θεωρίας, Colwyn Trevarthen, η διυποκειμενικότητα ορίζεται ως η ψυχολογική ικανότητα να έχεις και να μοιράζεσαι σκοπούς, ενδιαφέροντα και συγκινήσεις. Σημαντικό λόγο έχουν τα κίνητρα τα οποία ωθούν τους ανθρώπους να δρουν ανάλογα. Η έμφυτη διυποκειμενικότητα αποτελεί κίνητρο και ρυθμιστή της ανθρώπινης ψυχολογικής ανάπτυξης. Αναφέρεται στην εγγενή τάση του βρέφους για επικοινωνία, τη σκοπιμότητα των ενεργειών του, την προσπάθειά του να συγχρονίσει χωροχρονικά και να ταιριάξει τις κινήσεις, τις επιθυμίες και τις σκέψεις του με τη μητέρα (Κουγιουμουτζάκης, 2016· Κοκκινάκη, 2016). Περιλαμβάνει το αμοιβαίο μοίρασμα πράξεων, κινήτρων, συγκινήσεων, προθέσεων, προσδοκιών και ιδεών, με στόχο την ανθρώπινη ανάπτυξη. Η διυποκειμενικότητα ή συντροφικότητα είναι μια εγγενής ανάγκη για αμοιβαία αναγνώριση και επικοινωνιακή ανταλλαγή. Το βρέφος έχει ισχυρό ένστικτο και επιθυμία να βρεθεί με άλλους ανθρώπους, να αποτελέσει μέρος μια κοινότητας, να μοιραστεί κοινά νοήματα και εμπειρίες μαζί τους (Trevarthen, 2007).

Οι πρώιμες εμπρόθετες μιμητικές ικανότητες που εμφανίζει το βρέφος αποτελούν σημαντικές συγκινησιακές επιδράσεις για εκείνο (Melzoff, 1993· Nagy, 2004). Μέσα από τα κίνητρα συνεργασίας, το βρέφος ρυθμίζει τις διαπροσωπικές σχέσεις, ωθεί σε κοινές δράσεις, δημιουργεί προϋποθέσεις για μοίρασμα. Με αυτόν τον τρόπο, η υποκειμενική εμπειρία μεταβάλλεται σε διυποκειμενική. Είναι η αυγή της έμφυτης αίσθησης του ξεχωριστού-από-τους-άλλους εαυτού, του δυαδισμού, της διάδρασης και της σχέσης.

Ο Trevarthen (2007) υποστηρίζει ότι οι ρίζες της υποκειμενικότητας και της διυποκειμενικότητας ανιχνεύονται κατά την περίοδο της κύησης, καθώς το βρέφος διασυνδέεται εξαρχής με το σώμα της μητέρας του μέσω της σπλαχνικής οικειότητάς τους. Στην όγδοη εβδομάδα της κύησης το έμβρυο έχει ολοκληρωμένα τα όργανα της αφής, της όρασης, της ακοής, έχει μάθει τη φωνή της μητέρας του και κινείται σύμφωνα με τους ήχους της ομιλίας της. Έτσι μετά τη γέννηση κινητοποιείται το διυποκειμενικό μοίρασμα μέσα από συγκινήσεις αμοιβαίου ενδιαφέροντος, ευχαρίστησης, αλλά και με τις εκφραστικές συμπεριφορές, δηλαδή, με την κιναισθητική επικοινωνία των φωνών και των χεριών των άλλων ανθρώπων, καθώς και με τις εκφράσεις των συγκινήσεών τους. Αυτό το διυποκειμενικό μοίρασμα με έναν σύντροφο δεν είναι απλώς μια επιθυμία, ούτε τυχαίος συντονισμός, αλλά αποτελεί βιολογική ανάγκη για το ανθρώπινο σώμα (Trevarthen, 2016).

Επικοινωνιακή μουσικότητα

Η ανθρώπινη ανάγκη για συντροφικότητα είναι ισχυρή από τη στιγμή που ερχόμαστε στον κόσμο. Η συγκίνηση είναι η πρώτη μας γλώσσα, καθώς το βρέφος, μέσω του κλάματος, δημιουργεί την πρώτη συναισθηματική επικοινωνία με τους «άλλους» (Oatley & Jenkins, 2004). Η εγγενής ικανότητα ανταπόκρισης στις προκλήσεις ενός συντρόφου χαρακτηρίζεται από αρμονία και ρυθμό στις εκφραστικές κινήσεις και στις μιμητικές αφηγήσεις των ανθρώπινων προθέσεων. Έτσι, αυτή η ικανότητα ανταπόκρισης είναι κατά βάση μουσική (Trevarthen, 2007). Η επικοινωνιακή μουσικότητα σχετίζεται με την πρόθεση του βρέφους να συνδεθεί με τους άλλους μέσω χρονικού συντονισμού, συγκινησιακής έκφρασης και αμοιβαίου κατοπτρισμού. Με τον όρο «χρονικό συντονισμό», η θεωρία της επικοινωνιακής μουσικότητας εννοεί ότι το βρέφος και η μητέρα συντονίζονται ρυθμικά σε πραγματικό χρόνο μέσω του μελωδικού ή του ρυθμικού λόγου, της κίνησης του σώματος, και της πρόσωπο-με-πρόσωπο επαφής. Με τον όρο «συγκινησιακή έκφραση» θεωρείται η αποτύπωση των συναισθημάτων μητέρας-βρέφους στο πρόσωπο, στο σώμα και στον λόγο με τρόπο που δηλώνει τη συναισθηματική δέσμευση μεταξύ τους. Αμοιβαίος κατοπτρισμός είναι η μαρτυρία μιας νευροφυσιολογικής βάσης για την αναγνώριση της ομοιότητας του εαυτού και του άλλου σε μια διαδική σχέση (Trevarthen, 1999· Reddy, 2019).

Ο Malloch (1999), θέλοντας να μελετήσει τη δομή του ήχου κατά τη διάρκεια της αλληλεπίδρασης μητέρας - βρέφους, ανέλυσε ανάλογες καταγραφές που είχαν γίνει από τον Trevarthen και τους συνεργάτες του, χρησιμοποιώντας ένα ειδικό λογισμικό. Μέσα από φασματογραφικά σχέδια αναδείχθηκε ο χρονισμός και η σύνθεση του ήχου με ακριβή μέτρηση του ρυθμού. Έτσι, ο Malloch υπολόγισε τη συνήχηση των ήχων της φωνής και διαπίστωσε την ποιότητα του ηχοχρώματος, καθώς η μητέρα προσπαθούσε να προσελκύσει την προσοχή της κόρης της με αρμονικό ήχο, ο οποίος συνόδευε το συναίσθημα του βρέφους ακριβώς εκείνη τη στιγμή και ταίριαζε με τη μεταβαλλόμενη ένταση και διάθεσή του. Μητέρα και κόρη μοιράστηκαν μια αφήγηση συγκινησιακά φορτισμένη μέσα από τέσσερα στάδια: την εισαγωγή, την ανάπτυξη, την κορύφωση και τη λύση-ηρεμία.

Συνοψίζοντας τη θεωρία της επικοινωνιακής μουσικότητας ο Malloch κατέληξε σε τρία δομικά χαρακτηριστικά της: τον «παλμό» (pulse, κανονική αλληλουχία στον χρόνο), την «ποιότητα» (quality, περιγράμματα της εκφραστικής και σωματικής χειρονομίας/κίνησης) και την «αφήγηση» (narrative, αφήγηση ατομικής εμπειρίας, συγκροτούμενης από την ακολουθία μονάδων παλμού και ποιότητας που συνυπάρχουν στις από κοινού χειρονομίες/κινήσεις) (Trevarthen, 2007).

Έρευνες των τελευταίων είκοσι χρόνων καταδεικνύουν ότι οι μητέρες αλληλεπιδρούν με τα βρέφη τους μέσα από μουσικούς διαλόγους, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από χρονικό συντονισμό και συμπληρωματικότητα των συμπεριφορών και των συγκινήσεών τους. Η μητέρα βοηθά στη ρύθμιση του ερεθίσματος, «διαβάζοντας» τα σήματα του βρέφους, ενώ ταυτόχρονα συγχρονίζεται με τις αντιδρά-

σεις του (Μαζοκοπάκη, 2016). Αυτή η εναρμόνιση μητέρας-βρέφους επηρεάζει την ευημερία του (Oatley & Jenkins, 2004). Σύμφωνα με την Gratier (2007), κατά τη διάρκεια της μουσικής αλληλεπίδρασης μητέρας-βρέφους, η μητέρα δίνει τον παλμό κι έχει την ευθύνη διαμόρφωσης και διατήρησης του χρόνου, ενώ το βρέφος, αναγνωρίζοντας τα ρυθμικά μοτίβα, συμμετέχει αυτοσχεδιάζοντας, τηρώντας τον χρόνο, συγχρονισμένο με τη μητέρα του. Έτσι, ο παλμός αποτελεί αίσθηση εμπιστοσύνης για τους εταίρους, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση αλληλεπίδρασης των μουσικών σε πολλές προφορικές παραδόσεις, όπως στην τζαζ, στην ελληνική παραδοσιακή μουσική και σε άλλους μουσικούς πολιτισμούς. Οι Macrae κ.ά. (2008) υποστηρίζουν ότι ο συγχρονισμός αυτός ενισχύει την πρώιμη κοινωνικότητα του παιδιού, καθώς προωθείται η προσοχή των βρεφών στην επικοινωνία με τους άλλους και παράλληλα απελευθερώνονται ορμόνες, όπως οξυτοκίνη και ενδορφίνες, οι οποίες ενισχύουν το αίσθημα της ευχαρίστησης.

Σημαντικό στοιχείο της αλληλεπίδρασης βρέφους-μητέρας αποτελεί ο τρόπος ομιλίας της μητέρας προς το παιδί. Ο λόγος της είναι ποιητικός, μουσικός, με παλμό και τονικά ύψη. Χρησιμοποιεί σύντομες λέξεις, σε ίσα διαστήματα, με απαλούς τονισμούς και ήρεμη φωνή, η οποία παίζει σπουδαίο ρόλο στην επικοινωνία των συγκινήσεων εισάγοντας έναν ευδιάκριτο μελωδικό τρόπο έκφρασης. Η μητρική ομιλία (motherese) στα ελληνικά ονομάστηκε «διαισθητική μητρική ομιλία» (Μαζοκοπάκη, 2016). Τα χαρακτηριστικά της έχουν επιβεβαιωθεί σε πολλές διαφορετικές γλωσσικές, κοινωνικές και πολιτισμικές ομάδες, στοιχείο που αποδίδει την οικουμενικότητα της χρήσης της. Τα στοιχεία της ενισχύουν την επικοινωνία βρέφους-μητέρας, καθώς ελκύουν την προσοχή του βρέφους και προσφέρουν πληροφορίες για τις προθέσεις, τα κίνητρα και τη συγκινησιακή φόρτιση της μητέρας (Papoušek, 1996).

Το «ενδιαφέρον» του βρέφους για τη μουσικότητα της μητρικής ομιλίας, κάτι που εκδηλώνεται με πολλούς τρόπους, όπως απέδειξε η θεωρία της διυποκειμενικότητας, εμφανίζεται με τη γέννησή του, καθώς προσπαθεί να συγχρονιστεί με τις εκφράσεις της μητέρας του. Στη συνέχεια ανταποκρίνεται περισσότερο ενεργά στα παιχνίδια της, παρακινώντας την σε συνεργατικά ρυθμικά, κινητικά και μελωδικά παιχνίδια. Στην ηλικία του ενός έτους, είναι ένας άξιος μουσικός συνοδοιπόρος στα μουσικά τους παιχνίδια, καθώς μιμείται με ακρίβεια, τραγουδά μελωδίες των ενηλίκων, αυτοσχεδιάζει και διασκεδάζει με τα ακούσματά τους (Trevarthen & Malloch, 2002). Η επικοινωνιακή μουσικότητα ως τέχνη της ανθρώπινης επικοινωνίας προσφέρει ευκαιρίες «συγκίνησης» και «μοιράσματος» μέσα από τη συνεργασία μητέρας και παιδιού σε έναν μουσικό διάλογο (Malloch, 1999). Η αλληλεπίδραση μητέρας-βρέφους είναι σαράντα φορές πιο δυνατή από μια αλληλεπίδραση ενηλίκων και ο συντονισμός τους παραλληλίζεται με αυτόν των μουσικών της τζαζ όταν αυτοσχεδιάζουν (Schögler, 1998).

Η επικοινωνιακή μουσικότητα αποτυπώνεται με την εκτεταμένη χρήση του τραγουδιού σε παιδιά βρεφικής ηλικίας, στην οικογένεια, σε βρεφονηπιακούς σταθμούς και νηπιαγωγεία. Πολλές έρευνες έχουν εστιάσει στη σημασία της ενί-

σχυσης του παραδοσιακού τραγουδιού μεταξύ μητέρας-βρέφους και την πολιτισμική κοινωνικοποίηση των παιδιών μέσα από νανουρίσματα, ταχταρίσματα και παιχνιδοτράγουδα. Αυτό το μοίρασμα ενισχύει την αλληλεγγύη της κοινότητας, καθώς παιδί και γονέας μοιράζονται πολιτισμικές αξίες, συναισθήματα, στιγμές χαλάρωσης μέσα από τη συναισθηματική φύση των τραγουδιών (Doja, 2014· Διονυσίου, 2018). Το τραγούδι καλλιεργεί τις σχέσεις τόσο γονέα-παιδιού όσο και των παιδιών μεταξύ τους, καθώς δημιουργεί την αίσθηση του ανήκειν και προωθεί την οικοδόμηση της ταυτότητάς τους (Niland, 2015).

Η μουσική εντός της οικογένειας λειτουργεί τουλάχιστον με τρεις τρόπους: ως μέσο οικοδόμησης της ταυτότητας του παιδιού, ως μέσο της συναισθηματικής δέσμευσης μεταξύ τους και ως αίσθηση της κοινής οικογενειακής ταυτότητας (Higgins, 2012). Η Cali (2017), μελετώντας μια οικογένεια Μαλαισιανής και Πορτογαλικής καταγωγής στις ΗΠΑ ως μελέτη περίπτωσης, διαπίστωσε ότι η μουσική λειτουργούσε ως ισχυρό μέσο σύνδεσης ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας και ως συντροφιά, ιδιαίτερα για τη μητέρα, προκαλώντας της συναισθήματα ευφορίας. Χωρίς να έχουν οι γονείς μουσική κατάρτιση, στο σπίτι βίωναν τη μουσική ως κοινό σημείο της οικογένειας, που ευνοούσε την αίσθηση του ανήκειν και έπαιζε σημαντικό ρόλο στην κοινωνική και συναισθηματική εξέλιξη και την αίσθηση της ταυτότητας κάθε μέλους (Cali, 2017).

Συμφωνία παρατηρείται στο ότι η διυποκειμενικότητα και η επικοινωνιακή μουσικότητα αποτελούν φυσικές και έμφυτες εσωτερικές ανάγκες του παιδιού, που μπορούν να αξιοποιηθούν κατά τη αγωγή του σε βρεφονηπιακούς σταθμούς και νηπιαγωγεία (Bannan & Woodward, 2009· Custodero, 2009). Παρ' όλα αυτά, έχουν διεξαχθεί σχετικά λίγες έρευνες που επιχειρούν να αναλύσουν πτυχές τους σε ομαδικά μαθήματα μουσικής. Η παρούσα έρευνα επιχειρεί να καλύψει αυτό το κενό, καθώς μελετά πώς αποτυπώνονται επεισόδια επικοινωνιακής μουσικότητας σε μαθήματα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια και να τα ερμηνεύσει σε ένα μουσικοπαιδαγωγικό πλαίσιο. Επιχειρεί, δηλαδή, να αναδείξει πώς η μελέτη της μουσικής επικοινωνιακής εμπειρίας των παιδιών μπορεί να προσφέρει νέα δεδομένα στη μουσική αγωγή κατά την προσχολική ηλικία.

Μεθοδολογία

Στην παρούσα έρευνα θα εξετάσουμε πώς αυτά τα επιστημονικά δεδομένα εφαρμόζονται στο «Πρόγραμμα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια» του Ιονίου Πανεπιστημίου. Το πρόγραμμα υλοποιείται εθελοντικά εδώ και δέκα χρόνια από φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών (κατεύθυνση Μουσικής Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Μουσικής), με πρωτοβουλία και εποπτεία της πρώτης ερευνήτριας. Τα μαθήματα διεξάγονται σε εβδομαδιαία βάση σε χώρο της Ιατροχειρουργικής Εταιρείας Κέρκυρας. Το πρόγραμμα προσφέρεται από το 2008-2009 και ακολούθως από το 2011 έως σήμερα. Κατά τα τελευταία χρόνια παρακολουθούν περίπου 90 παιδιά κάθε χρόνο, μοιρασμένα σε 6 ομάδες των 15 ατόμων ηλι-

κιακά διαβαθμισμένες (1-2, 2-3, 3-4, 4-5,5).

Σκοπός της έρευνας είναι να εξετάσει επεισόδια επικοινωνιακής μουσικότητας στα μαθήματα του προγράμματος μουσικής αγωγής που διεξάγονται κατά τα τελευταία τέσσερα χρόνια. Εντοπίσαμε και μελετήσαμε τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα: α) ποια είναι η συμβολή της θεωρίας της επικοινωνιακής μουσικότητας σε ομαδικά μαθήματα μουσικής για βρέφη και νήπια, και β) πώς διαμορφώνεται η διδασκαλία της μουσικής σε παιδιά προσχολικής ηλικίας μέσα από το πρίσμα της επικοινωνιακής μουσικότητας.

Η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε είχε δύο σκέλη. Στο πρώτο σκέλος αναλύθηκαν βιντεοσκοπημένες δραστηριότητες που πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο των εβδομαδιαίων μαθημάτων. Τα βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα αναλύθηκαν υπό το πρίσμα των παραμέτρων της θεωρίας της επικοινωνιακής μουσικότητας. Χρησιμοποιήσαμε τις παρακάτω κλείδες παρατήρησης που προήλθαν από τα ερωτήματά μας σε συνδυασμό με την υπάρχουσα βιβλιογραφία: τις ενδείξεις της επικοινωνιακής μουσικότητας (παλμός, ποιότητα και αφήγηση), τη σχέση δυάδας (γονέα-παιδιού), τη σχέση δασκάλου-δυάδας και δασκάλου-παιδιού.

Αναλύθηκαν 229 αποσπάσματα βιντεοσκοπημένων δραστηριοτήτων, συνολικής διάρκειας 428,55′ (λεπτών), με μέσο όρο 1,52′ λεπτά ανά δραστηριότητα. Οι βιντεοσκοπημένες δραστηριότητες καταγράφηκαν ως εξής: δραστηριότητα (τίτλος τραγουδιού ή ακροάματος ή παιχνιδιού), ηλικία παιδιών, χρονική διάρκεια, αριθμός συμμετεχόντων (δάσκαλοι, παιδιά, γονείς, φοιτητές-παρατηρητές) και τρόποι αποτύπωσης της επικοινωνιακής μουσικότητας στην ομάδα. Στη συνέχεια αναλύθηκε ποιοτικά το τελευταίο στοιχείο, δηλαδή, τρόποι εμφάνισης της επικοινωνιακής μουσικότητας στην ομάδα σύμφωνα με την μέθοδο ανάλυσης περιεχομένου (Braun & Clarke, 2006), ώστε να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα σχετικά με το πότε και πώς προωθείται η διδασκαλία μουσικής με επικοινωνιακή μουσικότητα.

Στο δεύτερο σκέλος ερευνήθηκε ο αναστοχαστικός λόγος έξι φοιτητριών-μουσικοπαιδαγωγών που συμμετείχαν στο πρόγραμμα κατά τα τελευταία τέσσερα έτη, μέσα από δύο ομάδες εστίασης και από τα αναστοχαστικά τους ημερολόγια. Οι δύο ομαδικές συνεντεύξεις απομαγνητοφωνήθηκαν, αναλύθηκαν ποιοτικά σύμφωνα με την ανάλυση περιεχομένου (Braun & Clarke, 2006). Εντοπίστηκαν θεματικές, οι οποίες παρουσιάζονται στη συνέχεια. Η ίδια διαδικασία ακολουθήθηκε και με τα αναστοχαστικά ημερολόγια.

Αναλύσεις βιντεοσκοπημένων δραστηριοτήτων

Κατά τη διάρκεια των τεσσάρων ακαδημαϊκών χρόνων (2016 έως 2020) καταγράφηκαν τυχαία μαθήματα ή μέρη μαθημάτων, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως δείγμα μελέτης των βιντεοσκοπημένων δραστηριοτήτων στην παρούσα έρευνα. Έτσι, συγκεντρώθηκαν και αναλύθηκαν φαινομενολογικά 229 δραστηριότητες. Σε αυτά τα μαθήματα συμμετείχαν 14 φοιτητές μουσικοπαιδαγωγοί, εκ των οποί-

ων 1 άντρας και 13 γυναίκες. Όλοι βρίσκονταν στο 4ο ή 5ο έτος του πενταετούς προγράμματος προπτυχιακών σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και είχαν ήδη παρακολουθήσει έναν αριθμό μαθημάτων μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια κατά τα προηγούμενα έτη, πριν αναλάβουν τον ρόλο του δασκάλου. Κάποια εξάμηνα αναλάμβαναν τη διδασκαλία φοιτητές σε ζευγάρια και άλλα εξάμηνα μόνοι τους, δηλαδή, ο καθένας αναλάμβανε διαφορετικές ομάδες παιδιών. Κάποιες από τις βιντεοσκοπήσεις κατέγραφαν μία δραστηριότητα, ενώ κάποιες άλλες κατέγραφαν περισσότερες από μία, οπότε τα αποσπάσματα αναλύθηκαν ανά δραστηριότητα.

Οι τρεις παράμετροι της επικοινωνιακής μουσικότητας —παλμός, ποιότητα και αφήγηση— ήταν διακριτές στις περισσότερες διόδους επικοινωνίας. Στις περισσότερες βιντεοσκοπημένες δραστηριότητες παρατηρήθηκαν στοιχεία επικοινωνιακής μουσικότητας, δηλαδή, ενδείξεις συντονισμού της ομάδας (δασκάλας-δυάδας, δυάδας γονέα-παιδιού, και παιδιών μεταξύ τους) στον λόγο, στη μουσική και στην κίνηση. Ακολουθούν παραδείγματα καταγραφής δύο δραστηριοτήτων:

> Τραγούδι *Κουκουβάγια*, 1–2 ετών, 2 δασκάλες, 9 παιδιά, 8 γονείς, 1 παρατηρητής: Παρατηρείται ποιότητα και αφήγηση από την πλευρά της μίας δασκάλας. Η δασκάλα κρατάει το κουκλάκι της κουκουβάγιας και διατηρεί πολύ καλή βλεμματική επαφή με τα παιδιά, ενώ κατεβαίνει ή ανεβαίνει στο ύψος τους για να τα προσεγγίσει καλύτερα. Εκφραστικό τραγούδι από τη δασκάλα, όχι αρκετά ενεργή συμμετοχή από τους γονείς.
>
> Τραγούδι *Τίνγκα-λαλί*, 1–2 ετών, 2 δασκάλες, 9 παιδιά, 8 γονείς, 1 παρατηρητής: Παρατηρείται παλμός, ποιότητα και αφήγηση σε όλη τη διάρκεια της δραστηριότητας εκτός από ένα σημείο στο τέλος, που κάποιοι γονείς μιλούν μεταξύ τους. Πριν συμβεί αυτό, όλοι οι γονείς συμμετέχουν ενεργητικά, τραγουδώντας, χτυπώντας ρυθμικά και κάνοντας μιμητικές κινήσεις, όπως υποδεικνύουν οι δασκάλες. Όλα τα παιδιά, εκτός από 2-3 που κάποιες φορές κάθονται στην αγκαλιά των γονιών τους, κάθονται στη μέση του κύκλου και διατηρούν βλεμματική επαφή εναλλάξ με τις δασκάλες και τους γονείς.

Ο λόγος της φαινομενολογικής ανάλυσης των δραστηριοτήτων ήταν να διαπιστώσουμε πότε και πώς, μέσα στη διδασκαλία μουσικής, προωθείται η επικοινωνιακή μουσικότητα στα ομαδικά μαθήματα βρεφών και νηπίων. Οι παρατηρήσεις μας καταγράφηκαν και ομαδοποιήθηκαν, και ακολούθως έγινε θεματική ανάλυση και αναδύθηκαν θεματικές που αφορούσαν στις μουσικές δραστηριότητες, στη διδακτική προσέγγιση και πρακτικές. Συγκεκριμένα, καταλήξαμε στις παρακάτω θεματικές: α) τραγούδι, β) παιγνιώδης προσέγγιση, γ) κίνηση στον χώρο, δ) εκτέλεση μουσικών οργάνων, ε) χρήση οργάνων και εποπτικού υλικού, στ) διδακτική

προσέγγιση, ζ) παιδαγωγικό κλίμα της τάξης, η) ροή ανάμεσα στις δραστηριότητες, θ) ο ρόλος των γονιών.

α) **Η διδασκαλία του τραγουδιού** συνοδευόταν από κινήσεις ρυθμικές ή μιμητικές, επί τόπου ή στον χώρο, με ταυτόχρονες εναλλαγές του παλμού σε χέρια και πόδια. Οι επαναλήψεις του τραγουδιού με παραλλαγές κατά το ίδιο μάθημα και σε άλλα μαθήματα διατηρούσε αμείωτο το ενδιαφέρον των παιδιών. Αυτό το παιχνίδι ανάμεσα στο γνωστό και στο άγνωστο, ταυτόχρονα με τη χρήση εποπτικού υλικού σχετικού με το τραγούδι (κούκλες, φωτογραφίες), προσέλκυε περισσότερο τα παιδιά. Ήταν θετικό όταν τα παιδιά ζητούσαν αγαπημένα τους τραγούδια και οι δάσκαλοι ανταποκρίνονταν στις επιθυμίες τους. Συχνά, μια εισαγωγική συζήτηση για το θέμα του τραγουδιού ενεργοποιούσε την ομάδα και την προετοίμαζε για το τι θα ακολουθήσει. Ξενόγλωσσα τραγούδια ήταν προσφιλή, αρκεί οι στίχοι και οι δραστηριότητες να ήταν συμβατά με την εκάστοτε ηλικία.

β) **Το παιγνιώδες στοιχείο** ήταν απαραίτητο στοιχείο σε κάθε ηλικιακή ομάδα. Αφορούσε στα μικρά αυτοτελή ρυθμομελωδικά αφηγηματικά επεισόδια-παιχνίδια, καθώς και στην παιγνιώδη διδασκαλία κάθε δραστηριότητας. Αγαπητά για τα παιδιά ήταν τα παιχνίδια παύσεων, όπου τα παιδιά στέκονταν στο χώρο «παγωμένα» (αγαλματάκια), τα παιχνίδια όπου άλλαζαν μεταξύ τους όργανα ή έκρυβαν το πρόσωπό τους με μαντήλια. Τα ταχταρίσματα και τα παιχνιδοτράγουδα με διάφορους ρυθμο-κινητικούς συνδυασμούς ευνοούσαν τη διάδραση της δυάδας (παιδιού-γονέα). Σε αυτό ανταποκρίνονταν ιδιαίτερα οι γονείς, καθώς ανακαλούσαν γνωστό τους ρεπερτόριο και το μοιράζονταν ευκολότερα με τα παιδιά τους.

γ) **Η ρυθμική και ελεύθερη/εκφραστική κίνηση στο χώρο** καλλιεργούσε ιδιαίτερα την αισθησιοκινητική ανάπτυξη των παιδιών. Συνήθως συνοδευόταν από ακρόαση ηχογραφημένης μουσικής ή τραγουδιών. Κάποιες φορές η δασκάλα πρότεινε χορογραφία και η ομάδα την ακολουθούσε. Οι οδηγίες της δασκάλας είναι χρήσιμο να δίνονται μέσω της βλεμματικής επαφής και της κίνησης του σώματος, και όχι λεκτικά, ώστε να μην επικαλύπτεται η μουσική και να δίνεται η δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης του παιδιού. Η χρήση πολύχρωμων μαντηλιών κατά την ακρόαση μουσικής βοηθούσε στην εκφραστική κίνηση παιδιών και γονέων, και δημιουργούσε κλίμα χαράς στην ομάδα, απελευθερώνοντας πρωτίστως τους γονείς και δευτερευόντως τα παιδιά.

δ) **Η εκτέλεση μουσικών οργάνων** ήταν από τις πιο ευχάριστες δραστηριότητες για τα παιδιά. Καλό είναι να προσφέρονται όμοια όργανα στην ομάδα (π.χ. μόνο μαράκες, μόνο κουδουνάκια, κ.λπ.), ώστε να δημιουργείται ένα ηχόχρωμα διακριτό για το κάθε όργανο. Τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν σε μικρό μέγεθος, ώστε να τα χειρίζονται εύκολα τα παιδιά, και ήταν επαρκή για όλα τα μέλη της ομάδας. Κατά τη «συμμετοχική μουσική ακρόαση», τα παιδιά έπαιζαν όργανα, συνοδεύοντας μουσικά αποσπάσματα με διαφορετικές δυναμικές, ρυθμό και ποιότητα (Campbell, 2004). Η χρήση μουσικών οργάνων από τα παιδιά βοηθούσε

στην ανάπτυξη του συντονισμού, της ομαδικότητας, της συνεργασίας και της έκφρασης. Όργανα όπως μεταλλόφωνο, γιουκαλίλι, ηχητικές ράβδοι ενδείκνυνται, καθώς προσφέρουν ευκαιρίες αυτοσχεδιασμού. Συχνά, ένα παιδί αυτοσχεδίαζε ελεύθερα και η ομάδα κρατούσε τον παλμό. Αυτό έδενε την ομάδα και βοηθούσε τα παιδιά να χαλαρώσουν. Σημειώθηκε θετικά η παρουσίαση μουσικών οργάνων στα παιδιά από τις ίδιες τις δασκάλες ή προσκεκλημένους μουσικούς.

ε) **Η χρήση μουσικών οργάνων και εποπτικού υλικού** (μαντήλια, αερόστατο, πανιά, καρτέλες, στεφάνια, κ.ά.) πλαισίωναν τις στιγμές του μαθήματος και διατηρούσαν αμείωτο το ενδιαφέρον των παιδιών. Επίσης, οριοθετούσαν τον χώρο, δίνοντας τη δυνατότητα πολλαπλών χρήσεων του εκάστοτε υλικού (πάνω-κάτω, γύρω-γύρω, αέρας, κίνηση με παλμό, κ.λπ. Επίσης, δρούσαν απελευθερωτικά για τα πιο συνεσταλμένα παιδιά και συνέβαλαν στη συνεκτικότητα της ομάδας. Ιδιαίτερα τα μαντήλια και το αερόστατο βοηθούσαν τους γονείς να εκφραστούν κινητικά με μεγαλύτερη ευκολία.

στ) Στα μαθήματα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια, ο/η μουσικοπαιδαγωγός καλείται να υιοθετεί **μια πιο ελεύθερη διδακτική προσέγγιση της ομάδας**, επιτρέποντας τα παιδιά να συμμετέχουν κατά τη βούλησή τους και δίνοντάς τους χρόνο να συμμετέχουν ενεργά στην ομάδα όταν αισθανθούν έτοιμα. Συχνά, τα παιδιά έμπαιναν και έβγαιναν από τον κύκλο με ευκολία, χωρίς να αποσυντονίζουν τον παλμό της ομάδας, ούτε να αποσυντονίζονται τα ίδια. Σε αυτές τις περιπτώσεις, ο/η μουσικοπαιδαγωγός είναι καλό να προσκαλεί διακριτικά τα παιδιά να συμμετέχουν και όχι να αδιαφορεί για αυτά, ούτε να τα επαναφέρει στην ομάδα πιεστικά.

ζ) Ο/Η μουσικοπαιδαγωγός είναι υπεύθυνος **για το παιδαγωγικό κλίμα της τάξης**, καθώς είναι το κύριο πρόσωπο που καλείται να εμπνεύσει και να εμπλέξει γονείς και παιδιά, «διαβάζοντας» τις επιθυμίες και τις ανάγκες της ομάδας και δημιουργώντας καλό συναισθηματικό κλίμα (Creemers & Reezigt, 2003). Όταν η ομάδα είναι δεμένη και συντονισμένη, τα παιδιά δεν αποσπώνται, ούτε αποσυντονίζονται από εξωτερικούς περισπασμούς. Το κλίμα της τάξης βελτιώνεται σημαντικά όταν υπάρχει καλή ροή δραστηριοτήτων χωρίς μεγάλες παύσεις, όπου επικρατεί ηρεμία σε όλα τα μέλη της ομάδας. Η καλή οπτική επαφή του/της μουσικοπαιδαγωγού με όλα τα παιδιά της ομάδας είναι προϋπόθεση της επικοινωνιακής μουσικότητας στα μαθήματα. Βοηθητικά στοιχεία είναι ο/η δάσκαλος να βρίσκεται στο ύψος των παιδιών, να συμβαίνουν δραστηριότητες σε πολλά επίπεδα στο χώρο (π.χ. όρθιοι, στα γόνατα, καθισμένοι, μπρούμυτα, ξαπλωμένοι). Όταν δύο δάσκαλοι διδάσκουν σε ζευγάρια, απαραίτητο είναι να υπάρχει καλή συνεργασία μεταξύ τους, καλό παιδαγωγικό κλίμα, ώστε τα παιδιά να μην αποσυντονίζονται, ενώ ο προγραμματισμός και η ευελιξία είναι απαραίτητα στοιχεία για να διατηρείται ο έλεγχος της τάξης. Παρατηρήθηκε ότι ο μεγάλος αριθμός παρατηρητών στην αίθουσα αλλοίωνε το κλίμα της τάξης και διατάρασσε την ισορροπία της ομάδας.

η) **Η ροή ανάμεσα στις δραστηριότητες** είναι σημαντική για τη δημιουργία καλού κλίματος στην τάξη. Παρατηρήθηκε ότι όταν η μουσική επικοινωνία υπερτερεί της λεκτικής, και η ομάδα «συνεννοείται» μέσω της μελωδίας, του παλμού και της αφήγησης, τότε βελτιώνεται και η ροή του μαθήματος. Όσο λιγότερος ήταν ο προφορικός λόγος των δασκάλων, τόσο μεγαλύτερα επίπεδα της επικοινωνιακής μουσικότητας καταγράφηκαν. Η επικοινωνιακή μουσικότητα είναι κατά βάση πολυτροπική, γιατί εκφράζεται ποικιλότροπα μέσω της βλεμματικής, της κιναισθητικής, και της ακουστικής επικοινωνίας. Στη διατήρηση καλής ροής βοηθούν τα τραγούδια ρουτίνας, όπως τραγούδια εισαγωγής/τέλους, τραγούδια ανάμεσα στις δραστηριότητες (για μοίρασμα και μάζεμα των οργάνων ή άλλου εποπτικού υλικού, για αλλαγή θέσης στο χώρο, χαλάρωση, κ.λπ.). Βοηθούν ακόμα οι εναλλαγές στον παλμό των δραστηριοτήτων (αργά-γρήγορα), στη διάταξη της ομάδας στο χώρο (σε κύκλο, σειρές, ζευγάρια, καθισμένοι, όρθιοι), στο είδος των δραστηριοτήτων (τραγούδια, ακρόαση, εκτέλεση οργάνων, κίνηση, αυτοσχεδιασμός), καθώς και να υπάρχουν στιγμές χαλάρωσης με χαμηλό φωτισμό και ανάλογη μουσική υπόκρουση.

θ) **Ο ρόλος των γονιών** είναι σημαντικός, καθώς, στις πιο μικρές ηλικίες, τα παιδιά μιμούνται τους γονείς και η συμμετοχή των παιδιών είναι ανάλογη της συμμετοχής των γονέων. Είναι χρήσιμο οι γονείς να εμπλέκονται στη διδακτική διαδικασία και να επιδιώκεται η διάδραση της δυάδας, καθώς αυτό φέρνει πολύ καλή συμμετοχή παιδιών και γονέων στην ομάδα. Ανασταλτικός παράγοντας είναι ο φόβος έκθεσης των γονέων, που είναι δυνατόν να αντιμετωπιστεί με προτροπή και βοήθεια από τον δάσκαλο.

Ο λόγος των φοιτητριών-μουσικοπαιδαγωγών

Το δεύτερο σκέλος της έρευνας εστίασε στις φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγούς που συμμετείχαν στη διδασκαλία του προγράμματος κατά τα τελευταία τέσσερα χρόνια. Μέσα από δύο ομάδες εστίασης (focus groups, τεσσάρων και δύο ατόμων), επιδιώξαμε να μελετήσουμε εμπειρίες, εντυπώσεις και τι αποκόμισαν από τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα. Αναλύοντας τις συνεντεύξεις, καθώς και τα αναστοχαστικά τους ημερολόγια, καταλήξαμε στις παρακάτω θεματικές, οι οποίες παρουσιάζονται συνοδευόμενες από αποσπάσματα των συνεντεύξεων.

Διαδικασία της διδασκαλίας

Όλες οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί τόνισαν τη σημασία του προγραμματισμού για την επίτευξη των στόχων τους. Ο προγραμματισμός τους πρόσφερε ένα πλαίσιο ασφάλειας, καθώς οργανώνονταν καλύτερα, σχεδίαζαν το πρόγραμμα με βάση την ανάγκη εναλλαγής δραστηριοτήτων, στοχεύοντας στη γνωστική, ψυχοκινητική και κοινωνικο-συναισθηματική ανάπτυξη του παιδιού, και χρησιμοποιώ-

ντας έναν συνδυασμό γνωστού και άγνωστου ρεπερτορίου και δραστηριοτήτων. Αναφέρθηκε πόσο σημαντικό είναι να έχει ο/η μουσικοπαιδαγωγός πάντα ένα εναλλακτικό πλάνο, σε περίπτωση που το πρόγραμμα τελειώσει νωρίτερα ή τα παιδιά δεν δείξουν το ανάλογο ενδιαφέρον σε κάτι. Οι παιδαγωγικοί στόχοι είναι πάντα υψηλής προτεραιότητας σε ένα πρόγραμμα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια. Συχνή αναφορά έγινε στην αξία του αυτοσχεδιασμού σε ένα πλάνο μαθήματος, καθώς οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί βρίσκονταν σε ετοιμότητα, αξιοποιώντας δυνατότητες για ευελιξία, αυτοσχεδιασμό και αλλαγές στο πρόγραμμα, ώστε να ανταποκρίνονται καλύτερα στα ενδιαφέροντα των παιδιών:

> Ανά πάσα ώρα και στιγμή μπορεί να συμβεί κάτι άλλο το οποίο δεν το έχεις υπολογίσει, οπότε εκείνη τη στιγμή πρέπει να αυτοσχεδιάσεις για κάτι άλλο. Επομένως, από αυτό βγαίνει το συμπέρασμα ότι ο.k. κάνεις ένα προγραμματισμό του μαθήματος, ξέρεις τι θα κάνεις, το έχεις προετοιμάσει, αλλά ταυτόχρονα πρέπει να έχεις κι άλλα τραγούδια, ρεπερτόριο ή να σκεφτείς εκείνη τη στιγμή ότι: α, αυτό το τραγούδι δεν μου βγαίνει έτσι, άρα μήπως να χρησιμοποιήσω ένα άλλο εργαλείο, μαντήλια, όργανα ή κάτι άλλο για να το κάνω πιο προσιτό στα παιδιά;

Όλες θεωρούσαν την ευελιξία ως απαραίτητη προϋπόθεση για ένα καλό μάθημα και έκαναν προσπάθειες να γίνουν οι ίδιες πιο ευέλικτες και προσαρμοστικές στις ανάγκες των παιδιών, του προγράμματος και των συνθηκών κάθε μαθήματος. Έδειξαν να προτιμούν τη σιγουριά γνωστών δραστηριοτήτων και ρεπερτορίου, ενώ πιο δύσκολα τόλμησαν δοκιμές και αλλαγές. Αναγνώρισαν την ανάγκη των παιδιών για δραστηριότητες-ρουτίνες, γιατί επιβεβαίωναν το ασφαλές πλαίσιο της τάξης, ώστε τα παιδιά να συμμετέχουν με προσμονή και να ανταποκρίνονται θετικά στο μάθημα. Η επικοινωνία της δασκάλας με τα παιδιά μέσω λεκτικής, μη λεκτικής, και βλεμματικής επικοινωνίας ήταν από τους κύριους άξονες που καθόρισαν τη διδασκαλία τους:

> Άλλος τρόπος επικοινωνίας που παρατηρούσα ήταν ο μη λεκτικός, δηλαδή, κάθε φορά που γυρνούσα να πάρω κάτι ή έβγαζα ένα συγκεκριμένο αντικείμενο πριν αρχίσω να χτυπάω τη μαράκα ή να παίζω γιουκαλίλι ή να κάνω κάτι, ας πούμε καταλάβαιναν και τα πιο μεγάλα μιλούσαν και λέγαν: ααα μπορεί να έρθει αυτό, ή να πούμε αυτό...

Αυτή η μη λεκτική επικοινωνία λειτουργούσε για τις φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγούς ως μια επιβεβαίωση ότι το μάθημα προχωρούσε καλά, ότι τα παιδιά ήξεραν τι θα ακολουθήσει κι έτσι αισθάνονταν ότι είχαν κερδίσει τη συμμετοχή των παιδιών, και είχαν επιβεβαιώσει το παιδαγωγικό κλίμα της τάξης.

Μεγάλη αναφορά έγινε στο ρεπερτόριο τραγουδιών και ακροαμάτων που χρησιμοποιήθηκαν για τη διεξαγωγή του μαθήματος και την καλύτερη προσέγ-

γιση των παιδιών:

> Κάτι άλλο που μου άρεσε και βασικά εμένα με βοήθησε είναι ότι ανακάλυψα μια τεράστια γκάμα παιδικών τραγουδιών που δεν είχα ιδέα ότι υπήρχαν. Εε, δηλαδή, από πού να ξεκινήσω; από ερμηνευτές, εκτελεστές... όλα αυτά. Δηλαδή δεν είχα ιδέα, και ήταν ένα μέσο για να γνωρίσω κι αυτό το είδος της μουσικής, τα παιδικά τραγούδια, τα νανουρίσματα, τα πάντα.

Το ρεπερτόριο έδειξε να βοηθά τις φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγούς στον σχεδιασμό του μαθήματος. Όλες αναγνώρισαν τη σύνδεση θεωρίας και πράξης, καθώς είδαν τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα ως μια ευκαιρία σύζευξης και επιβεβαίωσης της θεωρίας που μαθαίνουν στα μαθήματα του Πανεπιστημίου με την πράξη που μόνο μέσω της διδασκαλίας επιτυγχάνεται:

> Αξίζει επιπλέον να προσθέσω ότι προσωπικά έμαθα μέσω της πράξης. Κάθε μέρα που περνούσε γινόμουν πιο σίγουρη, το πότε είναι η κατάλληλη ώρα για να κάνουμε μια δραστηριότητα ανάλογα με τα «θέλω» των παιδιών. Σε αυτό με βοήθησε το γεγονός ότι, παράλληλα με τα μαθήματα, μαθαίναμε το πώς να προσαρμοζόμαστε με το πρόγραμμα και να γινόμαστε πιο ευέλικτοι σε αυτό.

Σχέση δασκάλου-παιδιού

Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων, τα παιδιά δομούσαν μια σχέση με τη δασκάλα μέσω της βλεμματικής επαφής, που λειτουργούσε ως κώδικας επικοινωνίας. Τα παιδιά ένιωθαν τι θα ακολουθήσει, περίμεναν με λαχτάρα τη συνέχεια και αυτό λειτουργούσε ευεργετικά στη σχέση τους με τη δασκάλα:

> Εμένα η αλήθεια είναι ότι μου έχει μείνει περισσότερο η επικοινωνία με τα παιδιά... το eye contact. Δηλαδή, όταν κοιταζόμαστε, μπορεί να καταλάβαιναν πότε σταματούσαμε ή πότε ξεκινούσαμε, ή τέλος πάντων ότι κάτι θα συμβεί εκείνη την στιγμή..., το οποίο το θεώρησα ένα πολύ σημαντικό εργαλείο προς την επικοινωνία μας.

> Ήταν πολύ σημαντικό για εμένα να χτίσω αυτή τη σχέση, αφού θεωρούσα πως η επικοινωνία ήταν μία από τις σημαντικότερες βάσεις ώστε να πετύχω τους στόχους του κάθε μαθήματος. Πιστεύω πως εάν δεν υπάρχει επικοινωνία στην ομάδα, δεν μπορεί να υπάρξει συνεργασία, και ως εκ τούτου υπάρχει χάος στην τάξη, αν σκεφτεί κανείς πως τα βρέφη αποσυντονίζονται με το παραμικρό ερέθισμα.

Δίνονταν πολύ σημασία στην επικοινωνία τους με τα παιδιά με στόχο την οικοδόμηση σχέσεων με γερές βάσεις, γιατί αναγνώριζαν ότι μόνο τότε υπήρχε εξέλιξη

των παιδιών.

Η καλή συνεργασία μεταξύ των δύο δασκάλων, όταν δίδασκαν σε ζευγάρια, αποτυπωνόταν στον παλμό, τον ρυθμό και την ποιότητα που μετέδιδαν στην τάξη. Τότε τα παιδιά ανταποκρίνονταν καλύτερα και συντονίζονταν με τον παλμό της ομάδας:

> Ήταν πολύ καλό ταίριασμα, αυτό που είχαμε με τη … [συμφοιτήτριά μου], δηλαδή, δεν τραβούσε απλά η μία την άλλη, την πήγαινε παραπέρα να κατακτήσει αυτά που δεν είχε κατακτήσει. Πραγματικά, δηλαδή, για μένα έπαιξε τρομερό ρόλο το γεγονός ότι είχα έναν άνθρωπο με τον οποίο είχαμε τις ίδιες σκέψεις, τις ίδιες κατευθυντήριες, συνεννόηση. Υπήρχε κατανόηση, επικοινωνία και λειτούργησε όλο αυτό πολύ ρολόι. Πηγαίναμε και κάναμε αυτό που ήταν να κάνουμε.

Σχέση δασκάλου-γονέων

Η διαχείριση της ομάδας γονέων-παιδιών δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Απαιτούσε δεξιότητες επικοινωνίας, δυναμισμό και σεβασμό για την ίδια τη μουσική και τους τρόπους που επέλεγαν οι δασκάλες για να επικοινωνούν με την ομάδα:

> Ήθελε μια διαχείριση όλο αυτό το ανθρώπινο δυναμικό και δεν είναι εύκολο όταν είναι τόσα άτομα μέσα, και ο καθένας κάνει το μακρύ του και το κοντό του και να μείνεις προσηλωμένος σ' αυτό που έχεις σκεφτεί, αλλά και να μην χαλάσετε και τις καρδιές σας, γιατί δεν γνωρίζεστε και κάποιος μπορεί να παρεξηγηθεί πολύ εύκολα. Θυμάμαι ότι υπήρχαν φορές στις οποίες ήμουν απότομη ή αδιάφορη και εκεί πέρα η καλή μου συνεργάτης, που στάθηκε δίπλα μου να μου πει ότι καλό είναι να αντιμετωπίζουμε τα προβλήματα, να μην αδιαφορούμε για αυτά.

Στην αρχή κάθε τετραμήνου, οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί ένιωθαν άγχος για την επικοινωνία τους με τους γονείς. Η έκθεσή τους στους γονείς και η ανάγκη τους για αποδοχή από αυτούς στην αρχή επισκίαζε το μάθημα. Σταδιακά, όμως, το ενδιαφέρον τους μετατοπίστηκε προς τα παιδιά. Καθώς υπήρχε πιο ουσιαστική διάδραση, τα παιδιά είχαν πιο ενεργή συμμετοχή στο μάθημα και γίνονταν πιο χαρούμενα, ενώ οι δασκάλες απέβαλαν το άγχος της έκθεσής τους στους γονείς με αποτέλεσμα να επικεντρώνονται στη σχέση τους με τα παιδιά:

> Ταυτόχρονα απέκτησα μεγάλη εμπειρία μέσω της επικοινωνίας μου με τους γονείς και τους κηδεμόνες των παιδιών, και κατάφερα, ως έναν βαθμό, να διαχειρίζομαι διάφορες συμπεριφορές που προκύπταν, για παράδειγμα την υπερπροστατευτικότητα τους ή το να μιλάνε μεταξύ τους στο μάθημα.

Αυτό δείχνει ότι από τη μια μεριά οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί απέκτησαν μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και όρισαν καλύτερα το παιδαγωγικό κλίμα της τάξης τους, με αποτέλεσμα οι γονείς σταδιακά να «καταλάβουν την ουσία του όλου πράγματος». Έτσι δικαιολογείται η θετική εξέλιξη των γονιών στη συμμετοχή και τη στάση τους στο πρόγραμμα, όπως αναφέρθηκε πολλές φορές στις συνεντεύξεις και στα αναστοχαστικά ημερολόγια:

> Στην αρχή οι γονείς δεν συμμετείχαν, ενώ τα παιδιά είχαν θέληση να συμμετέχουν, αλλά γινόταν πάρα πολύ φασαρία από τους γονείς. Στην πορεία αυτό άλλαξε.
>
> Μετά τον ένα μήνα, πιστεύω ότι τα πράγματα ηρέμησαν και κατάλαβαν και οι γονείς πού βρίσκονται.

Φάνηκε ότι η μη ενεργή συμμετοχή των γονιών δυσχεραίνει το παιδαγωγικό έργο σε αντίστοιχες ομάδες μουσικής αγωγής, γι' αυτό είναι χρήσιμο να δίνονται κίνητρα και παραδείγματα για καλή συμμετοχή των γονιών στην ομάδα και ενίσχυση του ρόλου τους στη «δυάδα».

Σχέση δυάδας (γονέα-παιδιού)

Η συμμετοχή του παιδιού βρεφικής ή νηπιακής ηλικίας σε μια ομάδα πραγματοποιείται μέσω της διάδρασής του με τον γονέα. Δηλαδή, το παιδί αναζητά το «μοίρασμα» της μουσικής δραστηριότητας με τον γονέα του. Ο γονιός γίνεται ο καθρέφτης του και το βοηθά να προχωρήσει στη σχέση του με τα άλλα παιδιά και άλλους συντρόφους:

> Εγώ αναγνώριζα τον καθρεπτισμό... Δηλαδή, έβλεπα ότι όταν ο γονιός ήταν πιο ευδιάθετος και συμμετείχε, τότε συμμετείχε και το παιδί αντίστοιχα. [....] Επίσης όταν ο γονέας ήταν στενοχωρημένος ή οτιδήποτε άλλο… δηλαδή στεκόταν πιο πίσω, το παιδί δε συμμετείχε.
>
> Οι γονείς και τα παιδιά σ' αυτή την ηλικία είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι, δηλαδή, δεν μπορείς να τους δεις ξεχωριστά, έχουν ένα συνδετικό κρίκο. Έτσι, συγκεντρώθηκα και στους δύο. Δηλαδή, τους δικούς μου τους γονείς τους έβαζα κάποιες φορές σε ένα πρόγραμμα, προσπαθούσα λίγο να τους κινητοποιήσω. Εγώ προσωπικά δεν το άφησα, γιατί θεωρούσα ότι και οι δύο πρέπει να είναι εκεί συγκεντρωμένοι σε αυτό που κάνουν.

Όπως φαίνεται στα παραπάνω αποσπάσματα, οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί κατανοούσαν τη σημασία της διάδρασης της δυάδας. Βέβαια, υπήρχαν και περι-

πτώσεις στις οποίες οι γονείς δεν συμμετείχαν ενεργά, κάτι που έφερνε σε αμηχανία τις φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγούς καθώς και τα ίδια τα παιδιά. Αναφέρθηκε ένα περιστατικό όπου το ίδιο το παιδί αναζητούσε σύντροφο στη δραστηριότητα, ακόμα και ανάμεσα σε άλλους γονείς, αφού ο δικός του γονιός δεν ανταποκρινόταν:

> Εγώ είχα μερικές φορές περιστατικά που επειδή ο γονέας δε συμμετείχε και το παιδί προσπαθούσε να τον τραβήξει λίγο, κυρίως τα μεγαλύτερα παιδάκια, όταν έβλεπε ότι δεν ανταποκρίνεται, πήγαινε λίγο είτε σε εμένα είτε στους φοιτητές που συνέχιζαν και χόρευαν κανονικά, ή πήγαινε δίπλα σε άλλα παιδάκια που ήταν μαζί με τους γονείς τους, ζητούσε να βρει ένα άτομο για να συμμετέχει μαζί του.

Θετικά αναφέρθηκε η περίπτωση παιδιών που τα συνόδευαν και οι δύο γονείς στο μάθημα. Στην περίπτωση αυτή, συνήθως συμμετείχε ένας από τους δύο, εναλλάξ. Αυτό επιβεβαίωνε ότι και οι δύο γονείς γνώριζαν το ρεπερτόριο τραγουδιών και δραστηριοτήτων, και ότι είχαν κοινή πορεία στη διάδρασή τους με το παιδί.

Συχνά οι γονείς ένιωθαν τα μαθήματα μουσικής αγωγής ως μια διέξοδο για τους ίδιους και λειτούργησαν ως μια δική τους ευκαιρία κοινωνικοποίησης με άλλους γονείς. Στις ομάδες παιδιών 2-3 ετών, οι γονείς ήταν συνήθως πιο ομιλητικοί, κάτι που πολλές φορές ενοχλούσε τις φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγούς. Αλλά, με μια διαφορετική ανάγνωση, αυτό αποδεικνύει ότι, μετά τα δύο έτη των παιδιών, ο ρόλος της δυάδας αποδυναμώνεται και το παιδί μπορεί να λειτουργήσει πιο ανεξάρτητα μέσα στην ομάδα, αλλά και οι γονείς χαίρονται να βλέπουν την αυτονομία του παιδιού τους.

Σχέση παιδιών μεταξύ τους

Συχνές αναφορές έγιναν στο πώς εξελίχθηκαν τα παιδιά, πώς ένιωσαν σταδιακά μέλη της ομάδας και πώς κοινωνικοποιήθηκαν. Στις συνεντεύξεις και στα αναστοχαστικά ημερολόγια, όλες οι συμμετέχουσες έδειξαν να αναγνωρίζουν την εξέλιξη των παιδιών, καθώς μοιράστηκαν με τους γονείς τους κοινά μουσικά βιώματα μέσα από μουσικές δραστηριότητες με παλμό, ποιότητα και αφήγηση:

> Το πιο σημαντικό, όμως, απ' όλη αυτήν την εμπειρία είναι να βλέπεις τα παιδιά χαρούμενα και να συμμετέχουν ενεργά μαζί με τους γονείς τους στο μάθημα της μουσικοκινητικής.

Η σχέση της δυάδας βοηθά το παιδί να προχωρήσει στην ομάδα, δηλαδή στην κοινωνικοποίησή του με άλλα παιδιά και άλλους συντρόφους:

> Δεν σταμάτησε να μου κάνει εντύπωση το πόσο μεγάλη ανάγκη έχουν τα παιδιά στις ηλικίες αυτές για συμμετοχή σε δημιουργικές

> δράσεις με τους γονείς τους. Σε περίπτωση που οι γονείς δεν είναι ιδιαίτερα πρόθυμοι τα παιδιά [...] συχνά αναζητούν έντονα κάποιο άλλο άτομο για να μιμηθούν, να παρακολουθήσουν και γενικότερα να αλληλεπιδράσει μαζί τους.

Οι σχέσεις των παιδιών μεταξύ τους φαίνεται να αρχίζουν να αναπτύσσονται περισσότερο γύρω στα τρία έτη. Μέχρι τότε, σημείο αναφοράς του παιδιού είναι η δυάδα. Μεγαλώνοντας, αναζητά κι άλλους κοινωνικούς συντρόφους για να μοιραστεί αμοιβαία συναισθήματα και εμπειρίες.

Σχέση της ομάδας με άλλους (συμφοιτητές-παρατηρητές)

Η εθελοντική παρακολούθηση των μαθημάτων από άλλους φοιτητές μικρότερων ετών δημιουργεί μια ζύμωση μεταξύ των φοιτητών που ενδιαφέρονται για τη μουσική στην προσχολική ηλικία με αυτούς μεγαλύτερων ετών που διδάσκουν στο πρόγραμμα. Τις περισσότερες φορές, οι παρατηρητές λειτουργούσαν ως βοηθοί και καθοδηγούσαν δοκιμαστικά κάποιες δραστηριότητες. Αυτό, για τη συνέχιση του ίδιου του προγράμματος, δημιουργεί μια μορφή παράδοσης, καθώς οι νεότεροι φοιτητές μαθαίνουν από τους μεγαλύτερους και μυούνται σε ρεπερτόριο και δραστηριότητες για παιδιά ως μια προφορική παράδοση.

Οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί δήλωσαν ότι ο μικρός αριθμός παρατηρητών, με ειλικρινή διάθεση συμμετοχής στην ομάδα, λειτουργούσε καλύτερα. Ενώ, όταν ο αριθμός των παρατηρητών ήταν μεγάλος και δεν είχαν καλή ενσωμάτωση στην ομάδα, αυτό λειτουργούσε αποσπαστικά και αποσυντόνιζε το παιδαγωγικό κλίμα της τάξης.

Παιδαγωγική ταυτότητα των συμμετεχόντων

Όλες οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί δήλωσαν ότι η εμπειρία διδασκαλίας τους στο «Πρόγραμμα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια» ήταν εξαιρετικά θετική, ευεργετική για τη δική τους προσωπικότητα ως εκπαιδευτικοί και, στις περισσότερες συμμετέχουσες, καθόρισε την επαγγελματική τους πορεία. Δήλωσαν ότι απέκτησαν άνεση στον προγραμματισμό και ευελιξία στη ροή των προγραμμάτων. Μίλησαν με ενδιαφέρον και χαρά που βρήκαν τον επαγγελματικό προσανατολισμό τους ως μουσικοπαιδαγωγοί και εξοικειώθηκαν με μικρές ηλικίες παιδιών:

> Από το ιατρείο και μετά κατάλαβα με τι ηλικίες θέλω να ασχοληθώ περισσότερο.

> Προφανώς από την αρχή ήμουν πολύ διαφορετική μέχρι το τέλος …, ξεκινάς και ξετυλίγεσαι, μαθαίνεις καλές πλευρές του εαυτού

> σου, από το πρώτο μάθημα έως το τελευταίο βελτιώνεσαι όσον αφορά στον εαυτό σου, στην επαφή σου με τα παιδιά και γενικά σε όλο το μάθημα.
>
> Πάντως το ιατρείο σαν εμπειρία και σαν διδασκαλία είναι αυτή που για αυτές τις ηλικίες κρατάω σαν τοπ.

Έμαθαν να λειτουργούν αυτοκριτικά για τον εαυτό τους και ανέπτυξαν ικανότητες αναστοχασμού:

> Σταδιακά μέσα από κάθε μάθημα έμαθα πώς να καταλαβαίνω καλύτερα τις ανάγκες ενός παιδιού την ώρα του μαθήματος (πότε έχει κουραστεί, πότε βαριέται κ.λπ.) και πώς να διαχειριστώ τις ανάγκες του ενός σε συνδυασμό και με τις ανάγκες όλων των υπόλοιπων παιδιών, πώς να προσεγγίσω τα παιδιά που ντρέπονται ή είναι γενικότερα λιγότερα ενεργά και πώς να τους κεντρίσω το ενδιαφέρον.

Ενώ στην αρχή οι φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγοί είχαν άγχος, κυρίως για να ολοκληρωθεί το διδακτικό τους πλάνο, σταδιακά ξεπερνούσαν το άγχος τους και η χαρά των παιδιών τους οδηγούσε να δίνουν περισσότερη έμφαση στην ομάδα και επομένως στη δική τους ολοκλήρωση:

> Καθώς ήταν η πρώτη φορά που αναλάμβανα κάτι τέτοιο μόνη μου και όχι στο πλαίσιο μιας ομάδας, όπως συνηθίζεται στα μαθήματα της σχολής, ήταν μια πολύ καλή ευκαιρία ώστε να βρω τον δικό μου τρόπο οργάνωσης και σχεδιασμού μιας τέτοιας διαδικασίας και κυρίως ήταν μια πρόκληση το να καταφέρω σταδιακά να εξοικειωθώ στη γρήγορη λήψη αποφάσεων με βάση την εξέλιξη του εκάστοτε μαθήματος και στην ουσία να μάθω να «διαβάζω» την ομάδα μου και να λειτουργώ με βάση τις ανάγκες της σε συνθήκες που πρέπει να βγω εκτός προγράμματος.
>
> Εμένα με διακατείχε ένα αίσθημα ολοκλήρωσης βλέποντας τα παιδιά να χρησιμοποιούν τις δεξιότητες που ανέπτυξαν στο πλαίσιο του μαθήματος στην καθημερινή τους ζωή, όχι επειδή έπρεπε να μάθουν, αλλά επειδή έμαθαν διασκεδάζοντας.

Μια φοιτήτρια-μουσικοπαιδαγωγός δήλωσε ότι άλλαξε η κοσμοθεωρία της. Ενώ πριν διδάξει στο πρόγραμμα φοβόταν να ασχοληθεί με παιδιά, μέσα από την εμπειρία των μαθημάτων μουσικής αγωγής, ανακάλυψε τη χαρά της συνεργασίας μαζί τους:

> Βασικά να πω ότι μου έκανε πάρα πολύ καλό. Πιστεύω ότι μέχρι να φτάσω στα μαθήματα της πρωτοβάθμιας και της δευτεροβάθμιας, δεν ήθελα να δω μπροστά μου παιδιά, φοβόμουνα το πώς να συ-

> μπεριφερθώ στα παιδιά. Από τη στιγμή όμως που ξεκίνησα αυτά τα μαθήματα στο Πανεπιστήμιο, και τη μουσικοκινητική στο Ιατρείο άλλαξε εντελώς η οπτική μου προς τα παιδιά κι είναι κάτι για το οποίο χαίρομαι, γιατί τα παιδιά σου δίνουν μόνο χαρά, τίποτε άλλο.

Άλλη αναφορά έγινε στο γεγονός ότι η δασκάλα ξεπέρασε τον φόβο έκθεσης στο κοινό μέσα από τη διαδικασία των μαθημάτων, καθώς εξοικειώθηκε να παίζει χωρίς παρτιτούρα και να τραγουδά μπροστά σε άλλους:

> Ξεπέρασα το κομμάτι της έκθεσης, από όσο θυμάμαι τον εαυτό μου τότε. Δηλαδή, μόλις είχα αρχίσει να ξεπερνώ τον φόβο μου και τότε ήρθε το ιατρείο, που λειτούργησε ως επιστέγασμα.

Η εμπειρία αυτή λειτούργησε ως κάθαρση για τις φοιτήτριες-μουσικοπαιδαγωγούς, καθώς όχι μόνο τους δημιουργούσε καλή διάθεση, αλλά ταυτόχρονα άνοιξε σε αυτές δρόμους προσωπικούς και επαγγελματικούς:

> Εκείνο το εξάμηνο που έκανα το ιατρείο, μου είχε φανεί ως εμπειρία πάρα πολύ καθαρτική. Δηλαδή πήγαινα και μπορεί ας πούμε μια ημέρα να ένιωθα κάπως περίεργα και τα σχετικά και έλεγα πώς θα είμαι τώρα να μην είμαι υποτονική, πήγαινα με μέτρια διάθεση ας πούμε και μετά από 2-3 ώρες έφευγα κι ήμουνα πάμε τέλεια.

Αποτελέσματα

Η συνεργασία δασκάλου-παιδιού και η συμμετοχή των παιδιών στην ομάδα έρχεται μέσα από τη σχέση της δυάδας (γονέα-παιδιού). Όταν η σχέση της δυάδας είναι καλή, τότε ο δάσκαλος επηρεάζει καλύτερα τα παιδιά και τα βοηθά να κοινωνικοποιηθούν. Δηλαδή, πρώτα έρχεται η συνεργασία δασκάλας-δυάδας και ακολούθως το παιδί παίρνει τον ρόλο του στην ομάδα.

Η επικοινωνιακή μουσικότητα είναι κατά βάση πολυτροπική έκφραση. Διαμορφώνεται μέσα από τον ρυθμικό, εκφραστικό και τραγουδιστικό λόγο, την εκφραστική κίνηση του σώματος, τη βλεμματική επικοινωνία, και τη θέση των μελών της ομάδας στον χώρο. Διατρέχει όλες τις δραστηριότητες και προσφέρει χαρά, βίωμα, αίσθηση του «ανήκειν» σε ένα σύνολο, αίσθηση του «εδώ και τώρα» και συμβάλλει στην ολόπλευρη ανάπτυξη του παιδιού. Προσφέρει σε γονείς και παιδιά στιγμές χαράς, αποφόρτισης, επιβεβαίωσης του συναισθηματικού τους δεσμού.

Η ιδέα της επικοινωνιακής μουσικότητας διακατέχει όλο τον προγραμματισμό και τη διδακτική του μαθήματος. Είναι παρούσα και καθορίζει τη δομή των δραστηριοτήτων, καθώς και τη δημιουργία του κλίματος της τάξης, τον τρόπο που η δασκάλα απευθύνεται στην ομάδα, τη μετάβαση από μια δραστηριότητα σε άλλη, την οριοθέτηση του χώρου, την εισαγωγή και το τέλος του μαθήματος. Είναι μια

παιδαγωγική φιλοσοφία, ένας τρόπος σκέψης και τρόπος επικοινωνίας με το παιδί και την ομάδα.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στις κ.κ. Σοφία Καλογρούλη, Βίλμα Κατσέλη, Κλειώ Κωνσταντάκου, Χριστίνα Λιάνου, Κατερίνα Μουλλάλλη, Θέα Παπαδοπούλου, όλες απόφοιτες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (κατεύθυνση Μουσική Παιδαγωγική και Ψυχολογία της Μουσικής) για τη συμμετοχή τους στη διδασκαλία του «Προγράμματος μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια» στο Ιατρείο Κέρκυρας κατά τα τελευταία χρόνια. Τις ευχαριστούμε, επίσης, για τη συμμετοχή τους στη διαχείριση, ταξινόμηση και πρώτη ανάλυση του οπτικοακουστικού υλικού, προερχόμενου από τα μαθήματα μουσικής αγωγής, καθώς και για το ότι μοιράστηκαν τις εμπειρίες, τις σκέψεις και τους προβληματισμούς τους μαζί μας. Ευχαριστούμε, επίσης, την Ιατροχειρουργική Εταιρεία Κέρκυρας και την Πρόεδρο Δρ. Μαρία Μάνδυλα για την παραχώρηση του χώρου και τη συνεχή στήριξη στη διεξαγωγή του προγράμματος από το 2008 έως σήμερα.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Anselmi, P., Z. Dionysiou, L. A. Epelde, I. Etmektsoglou, P. S. Hughes & A. Pieridou Skoutella (2017): *Early Childhood Music Education in the Mediterranean: Raising children's musicality, evaluating music learning and raising teachers' preparation*, Cyprus Centre for the Research and Study of Music (C.C.R.S.M.), Nicosia.

Bannan, N., & S. Woodward (2009): "Spontaneity in the Musicality and Music Learning of Children", στο: S. Malloch & C. Trevarethen (επιμ.), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford University Press, Oxford, σ. 465–494.

Braun, V., & V. Clarke (2006): "Using Thematic Analysis in Psychology", *Qualitative Research in Psychology* 3, σ. 77–101.

Cali, C. (2017): "Creating Ties of Intimacy through Music: The Case Study of a Family as a Community Music Experience", *International Journal of Community Music* 10/3, σ. 305–316, doi: http://10.1386/ijcm.10.3.305_1

Campbell, P. S. (2004): *Teaching Music Globally*, Oxford University Press, Oxford.

Creemers, B. P. M., & G. Reezigt (2003): *The Role of School and Classroom Climate in Elementary School*, Routledge Falmer, London.

Custodero, L. A. (2009): "Intimacy and Reciprocity in Improvisatory Musical Performance: Pedagogical Lessons from Adult Artists and Young Children" στο: S. Malloch & C. Trevarethen (επιμ.), *Communicative Musicality: Exploring the*

Basis of Human Companionship, Oxford University Press, Oxford, σ. 513–529.

Dionyssiou, Z. (2009): "Encouraging Musical Communication between Babies and Parents: Report of a Case Study from Corfu", στο: A. R. Addessi & S. Young (επιμ.), *MERYC 2009 Proceedings of the 4th Conference of the European Network of Music Educators and Researchers of Young Children*, Bononia University Press, Bologna, σ. 313–322.

Dissanayake, E. (2000): *Art and Intimacy*, University of Washington Press, Seattle, WA.

Doja, A. (2014): "Social Enchantement: A Social Anthropological Approach to Infant-Directed Singing, Music Education and Cultural Socialization", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 45/1, σ. 115–147, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01018755/document

Gallese, V., L. Fadiga, L. Fogassi & G. Rizzolatti (1996): "Action Recognition in the Premotor Cortex", *Brain* 119*,* σ. 593–609.

Gratier, M. (2007): «Η ανακάλυψη και η ανάπτυξη των ριζών: Η μουσική δύναμη του ανήκειν», στο: Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Συμπαντική αρμονία μουσική και επιστήμη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 295–332.

Higgins, L. (2012): *Community Music: In Theory and in Practice*, Oxford University Press, New York, NY.

Johnson-Green, E. (2012): "Musical Transitions: Parenting Practices through Change", στο: A. Niland & J. Rutkowski (επιμ.), *Passing on the Flame: Making the World a Better Place Through Music*, Proceedings of the Early Childhood Commission Seminar (ECME 2012), σ. 14–20).

Macrae C. N., O. K. Duffy, L. K. Miles & J. Lawrence (2008): "A Case of Hand Waving: Action Synchrony and Person Perception", *Cognition* 109, σ. 152–156.

Malloch, S. (1999): "Mothers and Infants and Communicative Musicality", *Musicae Scientiae* 3/1*, σ.* 29–57, https://doi.org/10.1177/10298649000030S104.

Malloch, S., & C. Trevarthen (επιμ.) (2009): *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship,* Oxford University Press, Oxford.

Meltzoff, A. N. (1993): "The Centrality of Motor Coordination and Proprioception in Social and Cognitive Development", στο: G. J. P. Savelsbergh (επιμ.), *The Development of Coordination in Infancy,* Elsevier, Amsterdam, *σ.* 463–496.

Murray, L. (2017): *Η ψυχολογία των βρεφών: Πώς οι σχέσεις υποστηρίζουν την ανάπτυξη των βρεφών από τη γέννηση μέχρι την ηλικία των δύο ετών,* Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.

Nagy, E., & P. Molnar (2004): "Homo Imitans or Homo Provocans? Human Imprinting Model of Neonatal Imitation", *Infant Behavior and Development* 27, σ. 54–63.

Niland, A. (2015): "Row, Row, Row your Boat: Singing, Identity and Belonging in

a Nursery", *International Journal of Early Years Education* 23/1, σ. 4–16, https://doi.org/10.1080/09669760.2014.992866.

Oatley, K., & J. Jenkins (2004): *Συγκίνηση: Ερμηνείες και κατανόηση*, Παπαζήση, Αθήνα.

Papoušek, M. (1996): "Intuitive Parenting: A Hidden Source of Musical Stimulation in Infancy", στο: I. Deliège & J. Sloboda (επιμ.), *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence,* Oxford University Press, Oxford, *σ.* 88–112.

Reddy, V. (2019): *Πώς τα βρέφη γνωρίζουν τον νου*, μτφρ. Χ. Μιλτιάδου & Γ. Κουγιουμουτζάκης, επιμ. Γ. Κουγιουμουτζάκης, Παπαζήση, Αθήνα.

Schögler, B. (1998): "Music as a Tool in Communications Research", *Nordic Journal of Music Therapy* 7/1, σ.40–49.

Trehub, S. E. (2019): "Nurturing Infants with Music", *International Journal of Music in Early Childhood,* 14/1, σ. 9–15, doi: https://doi.org/10.1386/ijmec.14.1.9_1.

Trevarthen, C. (1999): "Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: Evidence from Human Psychobiology and Infant Communication", στο: I. Deliège (επιμ.), *Rhythms, Musical Narrative, and the Origins of Human Communication. Musicae Scientiae, Special Issue, 1999–2000*, European Society for the Cognitive Sciences of Music, Liège, σ. 157–213.

Trevarthen, C. (2007): «Επικοινωνιακή Μουσικότητα: Πώς αναπτύσσεται το νόημα στο ρυθμό και στη συμπάθεια», στο: Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Συμπαντική αρμονία: Μουσική και επιστήμη,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 353–410.

Trevarthen, C. (2016): «Ο κοινός νους των βρεφών: Η ιστορία στην Θεωρία και η Ανάπτυξη στη Φύση», στο: Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Το συν της συγκίνησης: Ψυχολογία εμβρύων, βρεφών και νηπίων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο σ. 45–79.

Trevarthen, C. (2017): «Πρόλογος», στο: L. Murray (επιμ.), *Η ψυχολογία των βρεφών,* Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα σ. 17–20.

Trevarthen, C., & S. Malloch (2002): "Musicality and Music before Three: Human Vitality and Invention Shared with Pride", *Zero to Three* 23/1, σ. 10–18.

Διονυσίου, Ζ. (2014): «Η μουσική ζωή στην ελληνική οικογένεια με παιδιά 0-6 ετών», *Μουσικοπαιδαγωγικά* 12*,* σ. 9–33.

Διονυσίου, Ζ. (2018): «Η επικοινωνιακή μουσικότητα στα ελληνικά παραδοσιακά παιχνιδοτράγουδα», *Μουσικοπαιδαγωγικά* 16, σ. 49–68.

Κοκκινάκη, Θ. (2016): «Τα βρέφη και η μίμηση: τα κίνητρα», στο: Γ. Κουγιουμουτζάκης (Επιμ.), *Το συν- της συγκίνησης: Ψυχολογία εμβρύων, βρεφών και νηπίων,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 135–156.

Κουγιουμουτζάκης, Γ. (2007): «Εισαγωγή», στο: Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Συ-*

μπαντική Αρμονία Μουσική και Επιστήμη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο σ. 11–29.

Κουγιουμουτζάκης, Γ. (επιμ.) (2016α): *Το συν- της συγκίνησης: Ψυχολογία εμβρύων, βρεφών, νηπίων,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

Κουγιουμουτζάκης, Γ. (2016β): «Από τους Μαορί στον Μότσαρτ», στο: Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Το συν- της συγκίνησης: Ψυχολογία εμβρύων, βρεφών, νηπίων. Προς τιμήν του Colwyn Trevarthen,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 1–28.

Μαζοκοπάκη, Κ. (2016): «Τα βρέφη και η επικοινωνιακή μουσικότητα», στο :Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Το συν- της συγκίνησης: Ψυχολογία εμβρύων, βρεφών, νηπίων,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 89–107.

Η παιδαγωγική του πιάνου στα τέλη του 18ου αιώνα, μέσα από το εγχειρίδιο *Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin* των J. C. Bach και F. P. Ricci: Κριτική ανάλυση και ζητήματα γνησιότητας περιεχομένου

Γιάννης Μυγδάνης & Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού

Εισαγωγή

Η *Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin* των Johann Christian Bach και Francesco Pasquale Ricci αποτελεί ένα από τα σχετικά λίγα εγχειρίδια εκμάθησης πιάνου του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα,[1] η οποία χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα σε μαθήματα μουσικής.[2] Το περιεχόμενό της, εκτός της μουσικής-ιστορικής του αξίας, καταδεικνύει πλήθος στοιχείων σχετικά με τις αρχές της παιδαγωγικής των μουσικών οργάνων κατά την υπό εξέταση εποχή. Στα 240 περίπου χρόνια ζωής της, η μέθοδος αυτή έχει επανεκδοθεί αρκετές φορές, ως ανατύπωση της έκδοσης του οίκου LeDuc στο Παρίσι το 1786. Ωστόσο, ο εντοπισμός μιας πρότερης, κατά επτά χρόνια, έκδοσης στην Ολλανδία, με διαφορετικό τίτλο και ειδοποιούς διαφορές στο περιεχόμενο, εγείρει ζητήματα περί γνησιότητας του περιεχομένου καθώς και του βαθμού εμπλοκής των συγγραφέων στον σχεδιασμό της.

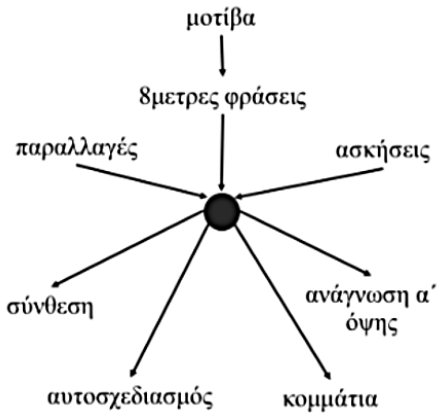
Ο σκοπός της παρούσας ανακοίνωσης είναι διττός. Αφενός, πραγματοποιείται μια κριτική ανάλυση του διδακτικού υλικού, ώστε να αναδυθούν πτυχές των τρόπων εκμάθησης των μουσικών οργάνων κατά τον 18ο αιώνα. Αφετέρου, καταβάλλεται προσπάθεια ώστε να αποκαλυφθεί ο αρχικός πυρήνας του περιεχομένου, αλλά και να διασαφηνισθούν οι αιτίες που οδήγησαν σε ενέργειες αλλοίωσης, διαμορφώνοντας το υλικό στη μορφή με την οποία είναι γνωστό σήμερα.

1 Ο αριθμός των εγχειριδίων εκμάθησης πληκτροφόρου οργάνου του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα υπολογίζεται σε τριάντα εννέα (Deval, 1991: 396–401).

2 Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα υπάρχουν στην ιστοσελίδα: http://fpricci.com/praise.

Η παιδαγωγική των μουσικών οργάνων κατά τον 18ο αιώνα

Η εκτέλεση των μουσικών οργάνων, έως και τα μέσα του 19ου αιώνα, θεωρείτο «δημιουργική τέχνη» (Martin & Parncutt, 1998: 23). Οι σπουδαστές ανέπτυσσαν την εκτέλεση με πρακτική εφαρμογή συστημάτων κανόνων του basso continuo, αντίστιξης, δακτυλοθεσίας και μουσικών στολιδιών (Gellrich & Sundin, 1993) στη σύνθεση δικών τους κομματιών, καθώς και μέσα από τη μελέτη έργων των δασκάλων τους, τα οποία χρησιμοποιούσαν ως πηγή μουσικών ιδεών (Doll, 1987). Τον πρώτο χρόνο, τα μαθήματα πραγματοποιούνταν σε καθημερινή βάση, ενώ σταδιακά ο καθηγητής μάθαινε τους σπουδαστές πώς να μελετούν αυτόνομα (Gellrich & Sundin, 1993). Οι τρόποι εκμάθησης ήταν κατά κανόνα προφορικοί. Τα διδακτικά εγχειρίδια ήταν λίγα, ενώ συγγραφική δραστηριότητα εντοπίζεται κυρίως στο δεύτερο μισό του αιώνα, οπότε τα παραπάνω συστήματα κανόνων άρχισαν να ομαδοποιούνται, να καταγράφονται και να εκδίδονται σε μορφή εκπαιδευτικών εγχειριδίων (Martin & Parncutt, 1998).



Εικόνα 1. Η φιλοσοφία των μαθημάτων οργάνου κατά τον 18ο αιώνα.

Κεντρικός άξονας στην εκμάθηση των μουσικών οργάνων κατά τον 18ο αιώνα ήταν η χρήση «περασμάτων» (passages), μικρών μουσικών τμημάτων τεσσάρων ή οκτώ μέτρων, με αρμονική αλυσίδα, κορύφωση και τελική πτώση. Ο καθηγητής κατέγραφε στο πεντάγραμμο passages, στα οποία ο σπουδαστής καλείτο να εφαρμόσει στην πράξη τα συστήματα και τους μουσικούς κανόνες που μάθαινε (Gellrich & Sundin, 1993). Συνήθως, ο τρόπος εφαρμογής ακολουθούσε μια σταθερή πορεία διάρθρωσης. Αρχικά, ο σπουδαστής εκτελούσε το πρωτότυπο passage, έπειτα δημιουργούσε παραλλαγές και στη συνέχεια αυτοσχεδίαζε πάνω στην αρμονική διαδοχή. Έτσι, αποκτούσε τις απαιτούμενες τεχνικές δεξιότητες

και μουσικές γνώσεις (βλ. Εικόνα 1), μέσα από τον αυτοσχεδιασμό, τη σύνθεση και την ανάγνωση εκ πρώτης όψεως, που οδηγούσαν εν τέλει στην ανάπτυξη της μουσικής εκτέλεσης (Martin & Parncutt, 1998). Στα αρχικά μαθήματα, τα περάσματα παρατίθεντο σε προφορικό επίπεδο (Wieck, 1853), ενώ σταδιακά ο καθηγητής ζητούσε από τον μαθητή να κατασκευάσει δικά του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η φιλοσοφία των passages αποτέλεσε και τη βάση για τα περισσότερα από τα μετέπειτα μουσικά εκπαιδευτικά εγχειρίδια, όπως αυτά του Carl Czerny (Gellrich & Sundin, 1993).

Καταγεγραμμένες ασκήσεις ανάπτυξης τεχνικής —κλίμακες, αρπισμοί, σπασμένες συγχορδίες, μουσικά στολίδια κ.ά.— με τη σημερινή μορφή δεν υπήρχαν, καθώς διδάσκονταν σε θεωρητικό επίπεδο υπό μορφή πινάκων και εφαρμόζονταν στην πράξη μέσω του αυτοσχεδιασμού και της ανάπτυξης παραλλαγών (Martin & Parncutt, 1998). Επίσης, ιδιαίτερη έμφαση δινόταν στη δακτυλοθεσία. Ο σπουδαστής εκτελούσε τις παραπάνω ασκήσεις σε διαφορικές θέσεις, ώστε να απομνημονεύει με μηχανικό τρόπο μελωδικά μοτίβα και να τα ενσωματώνει στον αυτοσχεδιασμό, στην ανάγνωση εκ πρώτης όψεως, στην ερμηνεία και στην εκτέλεση από μνήμης (Gellrich & Sundin, 1993). Η διαδικασία αυτή αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής μελέτης του σπουδαστή, η οποία μπορεί να διαρκούσε τρεις με έξι ώρες (Martin & Parncutt, 1998).

Εν ολίγοις, η εκτέλεση των μουσικών οργάνων, κατά τον 18ο αιώνα, δεν εστιαζόταν στην ερμηνεία αλλά στην ανάπτυξη της μουσικής δημιουργικότητας μέσω του αυτοσχεδιασμού, της σύνθεσης και της ανάπτυξης παραλλαγών. Στα μετέπειτα χρόνια, οι αυξημένες απαιτήσεις και τεχνικές δυσκολίες των συνθέσεων του 19ου αιώνα μετασχημάτισαν την αντίληψη περί της εκτέλεσης των μουσικών οργάνων, περιορίζοντάς την σχεδόν αποκλειστικά στην ερμηνεία (Goehr, 1992) και την ανάπτυξη δεξιοτήτων εκτέλεσης μέσα από τεχνικές ασκήσεις όπως αυτές του Carl Czerny (Gellrich & Sundin, 1993: 141).

Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin

Ως συγγραφείς της *Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin* αναφέρονται ο Johann Christian Bach και ο Francesco Pasquale Ricci. Οι δυο τους γνωρίζονταν επί σειρά ετών, ενώ, από την πρώτη συνάντησή τους στο Μιλάνο, ξεκίνησε μια διαρκής επικοινωνία, η οποία εξελίχθηκε σε μακρά φιλία έως τον θάνατο του Bach (Metzelaar, 2010).

Ο Johann Christian Bach ήταν ο ενδέκατος γιος του Johann Sebastian Bach, από τον οποίο έλαβε τα πρώτα μαθήματα μουσικής. Ήταν ο πιο κοσμοπολίτης της οικογενείας, γνωστός για το ιδιαίτερο συνθετικό του ύφος, καθώς και για την επιρροή στο ύφος του κοντσέρτου του Wolfgang Amadeus Mozart (Root & Roe, 2017). Έμεινε για χρόνια στην Ιταλία, ενώ εργάστηκε ως οργανίστας στον καθεδρικό ναό του Μιλάνου το 1760. Συνέθεσε έργα για πιάνο και τσέμπαλο,

συμφωνίες, καντάτες, κουαρτέτα και έργα για ποικίλα μουσικά σύνολα. Αν και οι συνθέσεις του έως το 1755 στο Βερολίνο είναι έντονα επηρεασμένες από τον μεγάλο του αδερφό Carl Philipp Emanuel Bach, κατά την παραμονή του στην Ιταλία διαμορφώνει ένα ιδιαίτερο προσωπικό στιλ, αποτάσσοντας την προτεσταντική σοβαρότητα των πρώιμων έργων του (Root & Roe, 2017) και αγκαλιάζοντας τον καθολικισμό και την ιταλική όπερα (Schwarz, 1901). Τον περισσότερο χρόνο της ζωής του έζησε στο Λονδίνο, όπου και απεβίωσε το 1782 (Root & Roe, 2017).

Ο Francesco Pasquale Ricci γεννήθηκε στο Κόμο της Ιταλίας το 1732. Σπούδασε μουσική δίπλα στον γνωστό μουσικό της εποχής Giuseppe Vignati. Το 1758, χειροτονήθηκε ιερέας, ενώ, έναν χρόνο αργότερα, ανέλαβε τη θέση του maestro di cappella και οργανίστα στον καθεδρικό ναό του Κόμο. Κατά τη διάρκεια της ζωής του εξέδωσε αρκετά έργα στο Λονδίνο, όπως σονάτες για πιάνο, βιολί ή βιολοντσέλο και κουιντέτα. Στο Μιλάνο έγινε γνωστός ως καθηγητής πιάνου σε έφηβα κορίτσια της αριστοκρατικής τάξης (Metzelaar, 2010: 94) και, από το 1764, η φήμη του ως μουσικού και καθηγητή εξαπλώθηκε πέραν των ιταλικών συνόρων. Το 1765 εγκαταστάθηκε στην Ολλανδία, ως μέλος στην ορχήστρα του κυβερνήτη Γουλιέλμου Ε΄ της Οράγγης. Σταδιακά γίνεται γνωστός στις αριστοκρατικές οικογένειες για τις ικανότητές του στη διδασκαλία των πληκτροφόρων οργάνων και, το 1779, εκδίδει τη μέθοδο για πιάνο με τίτλο *Recueil de Connaissances Élémentaires pour le Forte-piano* (Metzelaar, 2010). Το 1780, επιστρέφει στην Ιταλία, όπου και θα ζήσει για το υπόλοιπο της ζωής του στο Κόμο έως το 1812 (Abert, 2007).

Συνοπτική περιγραφή της μεθόδου

Η περιγραφή της μεθόδου βασίζεται στην έκδοση της Minkoff, μιας ανατύπωσης της έκδοσης LeDuc του 1786 (Bach & Ricci, 1786). Συγκριτικά, εκτός ελάχιστων διαφορών σε γραφιστικά ζητήματα σχεδιασμού των μουσικών κλειδιών και της φοράς των στελεχών των νοτών, το περιεχόμενο παραμένει αναλλοίωτο.

DANS une Pièce de Muſique, pour le FORTE-PIANO, il y a principalement à conſidérer,
I. Le TON.
II. Le MODE.
III. La CLEF & ſa poſition.
IV. L'eſpèce de la MESURE.
V. Le MOUVEMENT.
VI. Le LIEU ou la POSITION de CHAQUE NOTE.
VII. La FIGURE qui détermine la valeur de la Note.
VIII. Les ACCIDENS qui peuvent l'accompagner.
IX. Les SIGNES communément reçus.
X. Les Nuances des FORTS & des DOUX.
XI. L'ENSEMBLE.
XII L'EXÉCUTION RÉGULIERE.
J'expliquerai tous ces Articles en détail, toujours ſuivant les définitions des meilleurs Auteurs.

Εικόνα 2. Τα κεφάλαια του θεωρητικού μέρους.

Όπως δηλώνεται στο εξώφυλλο, η μέθοδος σχεδιάστηκε για τις ανάγκες του Ωδείου της Νάπολης για την εκμάθηση πιάνου ή τσέμπαλου. Είναι χωρισμένη σε δύο μέρη, θεωρητικό και πρακτικό. Το θεωρητικό μέρος αναπτύσσεται σε μια σειρά δώδεκα κεφαλαίων, τα οποία εξετάζουν συνοπτικά τα μουσικά στοιχεία και τους ορισμούς που πρέπει να γνωρίζει ένας σπουδαστής πιάνου, «ακολουθώντας τους ορισμούς των πιο σημαντικών μουσικών συγγραφέων» (Bach & Ricci, 1974: 7). Κάθε κεφάλαιο φέρει λατινική αρίθμηση, συνοδευόμενη από τίτλο για την επεξήγηση ενός κάθε φορά μουσικού θεωρητικού στοιχείου. Η επιλογή των κεφαλαίων και πεζών γραμμάτων δεν πραγματοποιείται με δομημένο τρόπο (βλ. Εικόνα 2). Παραδείγματα σε μουσική σημειογραφία δεν εντοπίζονται, ενώ σε ειδικές περιπτώσεις υπάρχουν παραπομπές σε συγκεκριμένα κομμάτια του πρακτικού μέρους με την ένδειξη «βλέπε αρ. […]». Τα κεφάλαια έχουν ως εξής:[3]

I. Η τονικότητα (Le Ton): επιχειρείται η οριοθέτηση της τονικότητας μέσω των επτά διατονικών νοτών και συγχορδιών σε αντιπαράθεση με τις πέντε χρωματικές. Τονίζεται ότι η τονική μπορεί να είναι οποιαδήποτε νότα και επεξηγείται η έννοια της τονικής μεταφοράς (trasporto).

II. Ο τρόπος / Η κλίμακα (Le Mode): αναπτύσσεται η φιλοσοφία του τονικού συστήματος με αντιπαραβολή του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου από ένα τονικό κέντρο και έμφαση στη μέση βαθμίδα. Παρατίθενται ορισμοί για τις σχετικές κλίμακες, τις κύριες συγχορδίες και το φαινόμενο της μετατροπίας. Τέλος, εντοπίζεται πίνακας με τους οπλισμούς των κλιμάκων, με ιδιαίτερη αναφορά στις εναρμόνιες κλίμακες.

III. Το μουσικό κλειδί (La Clef & sa Position): εξηγείται η χρήση των μουσικών κλειδιών του Σολ και του Φα, του μουσικού συστήματος στο πιάνο και της εναλλαγής των χεριών. Μικρή έκταση δίνεται στη συζήτηση για τα κλειδιά του Ντο.

IV. Τα είδη του μουσικού μέτρου (L'espèce de la Mesure): ορίζονται έννοιες σχετικές με τον μουσικό παλμό και το μέτρο (π.χ. Mesure, Tems), τις μουσικές αξίες και το φαινόμενο του αντιχρονισμού.

V. Η μουσική κίνηση (Le Mouvement): προσδιορίζεται η έννοια της χρονικής αγωγής (tempo) και αποσαφηνίζονται όροι για την ταχύτητα της εκτέλεσης (π.χ. Adagio, Largo).

VI. Η θέση κάθε νότας (Le Lieu ou la Position de Chaque Note): παρουσιάζονται όλες οι νότες της έκτασης των πέντε οκτάβων (ΦΑ–φα′′′) που είχε ένα πληκτροφόρο όργανο κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα (Ripin, 2001). Αναλύονται οι σχέσεις των διατονικών φθόγγων, οριοθετούνται τα χρωματικά και φυσικά ημιτόνια, και γίνεται αναφορά στο basso continuo.

3 Τα ονόματα των κεφαλαίων αποτελούν κατά λέξη μετάφραση από τη γαλλική γλώσσα, στην οποία εκπονήθηκε η συγγραφή της μεθόδου.

VII. Καθορισμός των αξιών των φθόγγων (La Figure qui détermine la valeur de la Note): παρουσιάζονται οι αξίες των μουσικών φθόγγων και των παύσεων, οι παρεστιγμένοι φθόγγοι και τα τρίηχα. Στη συνέχεια, εξηγούνται τα μουσικά στολίδια (π.χ. gruppetto, appoggiatura, acciaccatura) και οι αξίες των φθόγγων που τα απαρτίζουν.

VIII. Αλλοιώσεις που μπορούν να συνοδεύουν [τη νότα] (Les Accidents qui peuvent l'accompagner): παρατίθενται οι ορισμοί της δίεσης, της ύφεσης και της αναίρεσης, καθώς και οι ορισμοί των διπλών αλλοιώσεων.

IX. Συχνά μουσικά σύμβολα (Les Signes communément reçus): αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα σε έκταση κεφάλαια και περιλαμβάνει ορισμούς συμβόλων επανάληψης (π.χ. da capo, dal segno), έκφρασης (π.χ. staccato, legato), μουσικών στολιδιών (π.χ. mordente, trille) και γενικότερων μουσικών όρων (π.χ. tutti, solo).

X. Οι αποχρώσεις του δυνατού και του σιγανού (Les Nuances des Forts et des Doux): αναλύονται μουσικοί όροι που αφορούν δυναμικές, καθώς αυτές «[…] μπορούν να εκφραστούν με μεγαλύτερη ακρίβεια στο πιάνο από οποιοδήποτε άλλο όργανο» (Bach & Ricci, 1974: 8).

XI. Το μουσικό σύνολο (L'Ensemble): πρόκειται για το μεγαλύτερο σε έκταση κεφάλαιο, όπου παρατίθενται ορισμοί για μουσικά είδη (π.χ. menuetto, toccata) και μουσικά σύνολα (π.χ. solo, duo, trio κ.λπ.), καθώς «ο εκτελεστής θα πρέπει να γνωρίζει το είδος του κομματιού που ερμηνεύει για να μπορεί να προσδώσει τον κατάλληλο χαρακτήρα» (Bach & Ricci, 1974: 9).

XII. Ο ορθός τρόπος εκτέλεσης (L'Exécution Régulière): Το τελευταίο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην ερμηνεία και την εκτέλεση, μέσω οδηγιών δακτυλοθεσίας και θέσης του χεριού, ώστε οι κινήσεις των δακτύλων και του καρπού να περιορίζονται στις πλέον απαραίτητες (Kosovske, 2011). Στη συνέχεια, παρατίθεται ένας οδηγός εκτέλεσης για το εκκλησιαστικό όργανο και τα ποδόπληκτρα, ο οποίος καλύπτει μεγάλη έκταση του κεφαλαίου, καθώς οι συγγραφείς «έχουν δει σπουδαίους εκτελεστές πιάνου να ντροπιάζονται κατά την εκτέλεση του οργάνου» (Bach & Ricci, 1974: 11).

Η τελευταία ενότητα —χωρίς λατινική αρίθμηση— παρουσιάζει έναν ιδιαίτερο τρόπο κουρδίσματος των πληκτροφόρων οργάνων, προερχόμενο από το σύστημα των αρχαίων Ελλήνων και προσαρμοσμένο στο συγκερασμένο σύστημα (Joubert de la Salette, 1810: 93). Το κούρδισμα ξεκινάει από τη νότα Λα, σε διάστημα μικρής τρίτης κάτω από το μεσαίο Ντο, και, με το χόρδισμα καθαρών διαστημάτων πάνω και κάτω, κουρδίζεται σταδιακά όλο το πληκτρολόγιο. Τέλος, εντοπίζεται ένας συνοπτικός πίνακας με μουσικά στολίδια και αξίες, καθώς και ένας ακόμα με μουσικά κλειδιά στην τελευταία σελίδα της μεθόδου.

Το πρακτικό τμήμα της μεθόδου απαρτίζεται από 118 κομμάτια, χωρισμένα σε δύο μέρη με 100 και 18 αντίστοιχα. Σε όλες τις συνθέσεις, υπάρχουν υποδείξεις

των συγγραφέων σχετικά με το μουσικό είδος, την ταχύτητα εκτέλεσης ή υποδείξεις έκφρασης (π.χ. moderato, allemande, rondo, presto κ.λπ.), κατά κανόνα, μία κάθε φορά. Τέλος, δεν εντοπίζονται συμβολισμοί για το πεντάλ, ενώ οι αριθμοί για τους δακτυλισμούς είναι περιορισμένοι.

Κριτική ανάλυση της μεθόδου

Σε ένα γενικό πλαίσιο, η μέθοδος φαίνεται να ακολουθεί ενιαίο ρυθμό μάθησης μέσα από ένα σταθερό και γραμμικό πλαίσιο διάρθρωσης, ανεξαρτήτως ηλικίας και γνωστικού υποβάθρου. Δεν εντοπίζεται πρόλογος ή υπόδειξη για τους καθηγητές σχετικά με την εφαρμογή του διδακτικού υλικού. Η μέθοδος διαχωρίζει τους τρόπους μουσικής εκμάθησης σε θεωρητικό και πρακτικό, ενώ, σε μόλις έντεκα σελίδες, εξαντλεί όλη τη θεωρητική μουσική πληροφορία που θα πρέπει να γνωρίζει ένας σπουδαστής πιάνου και να συμβουλεύεται κατά την εκμάθηση και εκτέλεση του οργάνου. Τέλος, δεν παραθέτει τρόπους αξιολόγησης για την κατανόηση της μουσικής γνώσης, όπως θεωρητικές ασκήσεις, που εντοπίζονται σε ανάλογες μεθόδους της εποχής (Deval, 1991).

Αναφορικά με το θεωρητικό μέρος, παρατηρείται μια δομημένη διάρθρωση του κειμένου. Ο τρόπος καταγραφής φαίνεται προσεγμένος, χωρίς συντακτικά ή ορθογραφικά λάθη. Σε μουσικοπαιδαγωγική βάση, σημαντικό στοιχείο αποτελεί η αναφορά στη σωματική βίωση της μουσικής αντί της απλής εκτέλεσης φθόγγων, ρυθμού και δυναμικών, καθώς η άρτια εκτέλεση απαιτεί καλό μουσικό αυτί, επαρκή τεχνική και καλή αίσθηση (Parrish, 1944: 432).

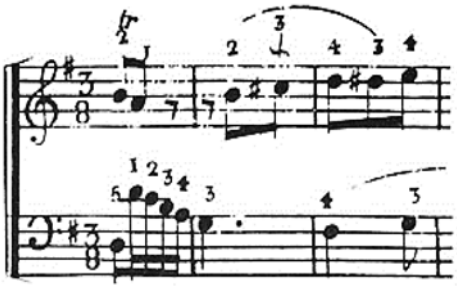
Η σειρά των κεφαλαίων παρουσιάζει ασυνέπειες στη διάρθρωση του περιεχομένου, καθώς εντοπίζονται περιπτώσεις με αναφορές σε μουσικά στοιχεία που επεξηγούνται σε μετέπειτα κεφάλαια. Ενδεικτικά, η ανάλυση της τονικότητας, των διατονικών και των χρωματικών φθόγγων, με την ταυτόχρονη παράθεση των οπλισμών των μουσικών κλιμάκων, παρουσιάζεται στα κεφάλαια Ι και ΙΙ, ενώ η επεξήγηση των αλλοιώσεων στο κεφάλαιο VIII. Επιπλέον, οι παραπομπές σε κομμάτια για την επεξήγηση μουσικών ορισμών είναι διάσπαρτες σε όλη την έκταση και όχι οργανωμένες με βάση το επίπεδο δυσκολίας. Για παράδειγμα, στο κεφάλαιο Ι εντοπίζεται παραπομπή για το κομμάτι 88 ενώ στο κεφάλαιο Χ για το κομμάτι 24, κάτι που φανερώνει ότι η ανάγνωση μουσικής σημειογραφίας λαμβάνεται ως δεδομένη. Πιθανόν, το θεωρητικό μέρος να εστιαζόταν στην απλή καταγραφή μουσικών πληροφοριών και όχι στην οργάνωση της μουσικής θεωρητικής γνώσης με στόχο την εκμάθησή της.

Ένα στοιχείο μουσικής-ιστορικής αξίας που δεν συναντάται σε άλλες μεθόδους πιάνου είναι οι υποδείξεις για την εκτέλεση του εκκλησιαστικού οργάνου στο κεφάλαιο XII. Ίσως αυτό να δηλώνει ότι ένας εκτελεστής πιάνου και τσέμπαλου της εποχής ήταν παράλληλα και οργανίστας. Επίσης, συνδέεται και με το γεγονός ότι τόσο ο J. C. Bach όσο και ο Ricci είχαν εργαστεί ως οργανίστες σε καθεδρικούς ναούς.

Στο πρακτικό μέρος, εντοπίζονται 118 ασκήσεις, οι περισσότερες στη βάση

της φιλοσοφίας των passages. Αποτελούν συνθέσεις των συγγραφέων, κάτι συνηθισμένο για τους σπουδαστές εκείνης της εποχής, που μάθαιναν μελετώντας κομμάτια των καθηγητών τους (Doll, 1987). Ωστόσο, ο διαχωρισμός σε δύο μέρη δεν παρουσιάζει παιδαγωγική επικύρωση. Μια ακόμα ασυνέπεια είναι ότι οι παραπομπές των παραδειγμάτων του θεωρητικού μέρους δεν υπερβαίνουν την εκατοστή άσκηση.

Ο ρυθμός ανάπτυξης του περιεχομένου, συγκρινόμενος με τις σύγχρονες μεθόδους πιάνου, είναι πολύ γρήγορος και το επίπεδο δυσκολίας αυξάνεται απότομα. Πιθανόν αυτό να δικαιολογείται στο πλαίσιο των καθημερινών μαθημάτων και της πολύωρης μελέτης (Martin & Parncutt, 1998). Από την πρώτη άσκηση, ο σπουδαστής έρχεται σε επαφή με όλα τα πλήκτρα του οργάνου μέσα από την ανιούσα χρωματική κλίμακα. Στη συνέχεια, μαθαίνει την κλίμακα της Ντο μείζονος μέσα από ασκήσεις που εστιάζονται σε μελωδικά μοτίβα με διαφορετικές αξίες, κατά τη φιλοσοφία των passages. Αν και δεν εντοπίζονται ασκήσεις σε άλλες τονικότητες, είναι πιθανόν να γίνονταν σχετικές υποδείξεις από τον καθηγητή σε προφορικό επίπεδο.



Εικόνα 3. Δακτυλοθεσία (σ. 49).

Οι συγγραφείς φαίνεται να αποφεύγουν να αναγράψουν δακτυλισμούς στις νότες, εκτός από συγκεκριμένες περιπτώσεις, όπως σε δεξιοτεχνικά περάσματα ή στην εκτέλεση μουσικών στολιδιών. Αριθμοί δακτυλοθεσίας εντοπίζονται στην ανιούσα και κατιούσα κίνηση της κλίμακας της Ντο μείζονος, ενώ στη συνέχεια εμφανίζονται μετά το πέρας του μισού υλικού. Πιθανώς, σε προφορικό επίπεδο, ο καθηγητής να παρότρυνε τον σπουδαστή να εκτελεί τις ασκήσεις με διαφορετικούς τρόπους δακτυλισμών (Martin & Parncutt, 1998). Επίσης, εντοπίζονται επιλογές που στις μέρες μας δεν θα θεωρούνταν δόκιμες, όπως το μεσαίο δάκτυλο να κινείται πάνω από τον παράμεσο (βλ. Εικόνα 3).[4] Τέλος, η απουσία συμβόλων χρήσης του pedal είναι αναμενόμενη, καθώς, παρ' όλο που από το 1770 χρησι-

4 Μια τέτοια κίνηση φαίνεται ότι είναι συμβατή με την τεχνική της εποχής και τη διδάσκει και ο C. P. E. Bach στο *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Bach, 1753: Tab. I, Fig. IV).

μοποιούνταν μοχλοί τοποθετημένοι κάτω από το πληκτρολόγιο, οι συνθέτες της εποχής δεν το σημείωναν στην παρτιτούρα (Rosenblum, 1993).

Εν ολίγοις, η παρούσα μέθοδος φαίνεται να αντανακλά τη φιλοσοφία της παιδαγωγικής του οργάνου κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, ενώ η διάρθρωση του περιεχομένου της παραπέμπει στους τρόπους αξιοποίησης των διδακτικών εγχειριδίων της εποχής (Doll, 1987). Αν και απουσιάζουν αναφορές στη σύνθεση, τον αυτοσχεδιασμό, την ανάπτυξη παραλλαγών και την ανάγνωση εκ πρώτης όψεως, αναπόσπαστα κομμάτια της παιδαγωγικής του 18ου αιώνα (Gellrich & Sundin, 1993), πιθανόν αυτά θα θεωρούνταν δεδομένα για την εποχή και θα υπήρχαν προφορικές υποδείξεις από τον καθηγητή (Martin & Parncutt, 1998), ο οποίος θα χρησιμοποιούσε την παρούσα μέθοδο για να οργανώσει την εκπαιδευτική του διαδικασία.

Οι διαφορετικές εκδόσεις της μεθόδου

Η υπό εξέταση μέθοδος μετράει πάνω από 240 χρόνια ζωής. Σε αυτό το διάστημα, υπήρξαν πολλές ανατυπώσεις από διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους. Ωστόσο, οι διακριτές εκδόσεις είναι οι δύο πρώτες χρονικά. Η πρώτη εκδόθηκε το 1779 στη Χάγη, με τίτλο *Recueil de Connaissances Élémentaires pour le Forte-piano* και συγγραφέα τον F. P. Ricci, ενώ η δεύτερη το 1786 στο Παρίσι, με τίτλο *Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin* και συγγραφείς τους J. C. Bach και F. P. Ricci.

Η πρώτη έκδοση του 1779

Η ιστορία της μεθόδου ξεκινάει τον Νοέμβριο του 1778, όταν ο Ricci ανακοινώνει στην εφημερίδα της Χάγης ότι η μέθοδός του με τίτλο *Recueil de Connaissances Élémentaires pour le Forte-piano* πρόκειται να εκδοθεί μέσα στον επόμενο χρόνο (Metzelaar, 2010). Μαζί με μια σειρά έργων, την αφιερώνει στην κόρη του Γουλιέλμου Ε΄ της Οράγγης, πριγκίπισσα Λουΐζα. Ο αριθμός των αντιτύπων δεν είναι διευκρινισμένος.[5]

Η μέθοδος απαρτίζεται από ένα θεωρητικό μέρος έκτασης έντεκα σελίδων και 100 κομμάτια. Επίσης, περιλαμβάνει ξεχωριστό φυλλάδιο με μέρος βιολιού, ώστε να συνοδεύει και να καθοδηγεί ο καθηγητής τον μαθητή —όπως συνήθιζε να διδάσκει ο ίδιος ο Ricci. Η συνολική έκταση της έκδοσης αυτής είναι 45 σελίδες. Αξίζει να αναφερθεί ότι πρόκειται για αυτοέκδοση, καθώς δεν εντοπίζεται επωνυμία ή λογότυπος εκδοτικού οίκου.

5 Η έκδοση αυτή είναι δυσεύρετη και η περιγραφή της στηρίζεται σε microfilm από τη βιβλιοθήκη του Nederlands Muziek Instituut.

Εικόνα 4. Eccl. 32,5.

Στην πρώτη σελίδα υπάρχει ένα εισαγωγικό σημείωμα, όπου ο συγγραφέας, σε α΄ πρόσωπο, απευθύνεται στους καθηγητές και εξηγεί τα κίνητρα που τον ώθησαν να αναπτύξει τη μέθοδο, καταλήγοντας ότι «ο ζήλος που οδηγεί τους καθηγητές να διδάξουν τους μαθητές τους είναι ο ίδιος ζήλος που παρακίνησε και εμένα να γράψω αυτή τη μέθοδο» (Ricci, 1779: 1). Στη δεύτερη σελίδα, εντοπίζεται μια γκραβούρα με τη λεζάντα "Non impedias musicam non non", απόσπασμα από τη *Βίβλο* (Eccl. 325),[6] μελοποιημένο σε μια μελωδία στη Ντο ελάσσονα (βλ. Εικόνα 4). Ειδική αναφορά εντοπίζεται στο θεωρητικό μέρος, όπου επεξηγείται η μορφή του κανόνα με τη διαδοχική είσοδο των φωνών στις ενδείξεις "S.".

Στην τελευταία σελίδα, ο συγγραφέας υπογράφει ως "F. P. Ricci A14", ενώ δίπλα υπάρχει η υπογραφή ενός "Stechwey", το όνομα του οποίου εντοπίζεται και σε αλληλογραφία του F. P. Ricci το 1783 και είναι ο χαράκτης της έκδοσης. Πιθανόν να πρόκειται για τον Antoine Stechwey, τον χαράκτη των 6 κουαρτέτων (opus 9 [8]) του J. C. Bach το 1772 στο Άμστερνταμ (Metzelaar, 2010: 105).

Η έκδοση της LeDuc το 1786

Η πιο δημοφιλής έκδοση προέρχεται από τον εκδοτικό οίκο LeDuc στο Παρίσι, τον Μάρτιο του 1786 (Breckbill, 2013). Αποτελεί τη βάση για τις μετέπειτα εκδόσεις, με πρόσφατο παράδειγμα την ανατύπωση από τις εκδόσεις Philidor το 2017. Φέρει διαφορετικό τίτλο: *Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin*, ενώ περιλαμβάνεται και το όνομα του J. C. Bach ως συγγραφέα και μάλιστα πρώτο.

Η συνολική διάρθρωση παραμένει κοινή και το θεωρητικό μέρος είναι πανομοιότυπο με την έκδοση του 1779. Ωστόσο, δεν εντοπίζεται κάποιος πρόλογος,

6 Eccl. 32,5 [= Ecclesiasticus Jesu filii Sirach, Κεφ. 32, στίχος 5· στα ελληνικά: Σοφία Σειράχ, 32,5].

ενώ απουσιάζουν η γκραβούρα και η πάρτα συνοδείας του βιολιού. Στο πρακτικό τμήμα παρατηρούνται κάποιες μικρές τροποποιήσεις σχετικά με την επιλογή νοτών και τη χρήση μουσικών στολιδιών, χωρίς όμως να υπάρχει αλλαγή στη σειρά των ασκήσεων (Grave, 1989). Επιπλέον, έχουν προστεθεί 18 κομμάτια με την ένδειξη «Δεύτερο μέρος» στο τέλος του βιβλίου, ενώ στην τελευταία σελίδα δεν υπάρχουν οι υπογραφές των συγγραφέων ή του χαράκτη.

Συζήτηση και προβληματισμοί περί των δύο εκδόσεων

Η οικογένεια LeDuc αποτελούσε έναν φημισμένο εκδοτικό οίκο στο Παρίσι του 18ου αιώνα (Harden & Macnutt, 2001) και ήταν φυσικό η έκδοση του 1786 να είναι η πιο διαδεδομένη. Ωστόσο, η τελευταία έχει απασχολήσει τον ερευνητικό χώρο όσον αφορά σε ζητήματα γνησιότητας του υλικού αλλά και ως προς τον ρόλο και την εμπλοκή που είχαν οι συγγραφείς στην ανάπτυξή της.

Η επικρατέστερη άποψη υποστηρίζει ότι τα κείμενα της μεθόδου ανήκουν στον Ricci (Hinson, 2004: 11), ενώ ο J. C. Bach πραγματοποίησε ορισμένες αλλαγές σε μια διαδικασία επιμέλειας της πρότερης έκδοσης, προσθέτοντας 18 κομμάτια του ως δεύτερο μέρος (Kosovske, 2011). Ωστόσο, η λαθεμένη χρήση μουσικών συμβόλων συγκριτικά με την αρχική έκδοση (Ferguson, 1989), καθώς και κάποιες ιδιάζουσες συνηχήσεις φθόγγων που δεν συνάδουν με το συνθετικό ύφος του Ricci ή η συχνή χρήση παράλληλων κινήσεων και υπερβολικών μετατροπιών που δεν συνάδουν με το στιλ του Bach (Grave, 1989), εγείρουν προβληματισμούς.

Άλλη άποψη υποστηρίζει ότι ο Ricci, λόγω της πολύχρονης φιλίας του με τον J. C. Bach, προέβη στη δεύτερη έκδοση τέσσερα χρόνια μετά τον θάνατο του τελευταίου, προσθέτοντας 18 επιπλέον κομμάτια του τιμής ένεκεν (Kidd, 2001). Ωστόσο, κάτι τέτοιο έχει διαψευστεί από τον Schwarz (1901), ο οποίος εντόπισε αρχικά ότι το κομμάτι αρ. 116 αποτελεί απόσπασμα της *Σονάτας σε φα-ελάσσονα* του C. P. E. Bach, κάτι που σταδιακά οδήγησε, εν τέλει, στην ταυτοποίηση και όλων των κομματιών στο βιβλίο *The Bach Family* (Geiringer & Geiringer, 1954).

Συνοπτικά, αν και υπάρχουν σημαντικά ευρήματα ήδη από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα που αμφισβητούν τη γνησιότητα του περιεχομένου, η αποσπασματικότητα των ερευνών έχει οδηγήσει στο γεγονός η παρούσα έκδοση να συνεχίζει να ανατυπώνεται αυτούσια. Αξίζει να τονιστεί ότι ο πρώτος προβληματισμός σε ανατύπωση παρατηρείται μόλις το 1987 από τις εκδόσεις Novello, όπου ο επιμελητής διατηρεί στον πρόλογο μια μικρή επιφύλαξη σχετικά με την εμπλοκή του J. C. Bach στο θεωρητικό μέρος (Bach & Ricci, 1987: 3). Σε αυτό το πλαίσιο, η παρούσα μελέτη εστιάζεται όχι μόνο στον εντοπισμό των παρερμηνειών αλλά και στην αποσαφήνιση των κινήτρων που οδήγησαν σε αυτές τις αλλαγές.

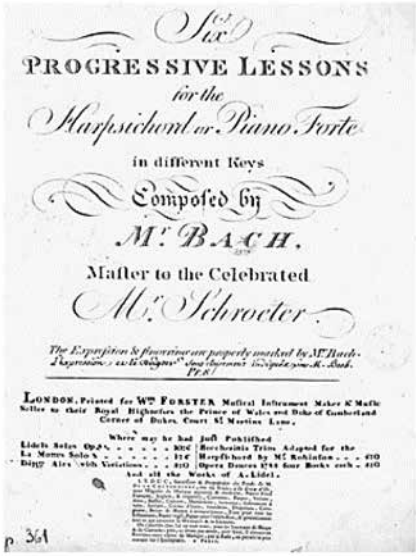
Ένα γεγονός στο οποίο οι προηγούμενες έρευνες δεν επικεντρώνονταν, ήταν η απουσία προλόγου, σε αντίθεση με την έκδοση του 1779. Θα ήταν αναμενόμενο οι δύο, πλέον, συγγραφείς να αναπτύσσουν από κοινού μια εισαγωγή, τεκμηριώνοντας τα κίνητρα της επανέκδοσης. Το ίδιο ισχύει και για την αφαίρεση της γκραβούρας. Ο Ricci, όντας ιερέας, δεν θα ήταν δυνατόν να απομακρύνει τη

μόνη θρησκευτική αναφορά στο βιβλίο. Επ' αυτού, η επεξήγηση της μορφής του κανόνα στο κεφάλαιο XI, με αναφορά στη μελωδία της γκραβούρας ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, εγείρει προβληματισμούς σχετικά με τη σκοπιμότητα της αφαίρεσης.

Επιπλέον, οι παλαιότερες έρευνες δεν λάμβαναν υπόψη τον συσχετισμό της γαλλικής γλώσσας με την καταγωγή των συγγραφέων αλλά και την περιοχή όπου προοριζόταν να χρησιμοποιηθεί η έκδοση. Όπως αναφέρεται στο εξώφυλλο, η έκδοση σχεδιάστηκε για το «Ωδείο της Νάπολης». Αν και υπήρχαν πολλά μουσικά ιδρύματα στην ίδια πόλη εκείνη την εποχή, κανένα δεν ονομαζόταν "Conservatoire de Naples" (Romana Veneziano κ.ά., 2001).

Η ενσωμάτωση των 18 κομματιών στο τέλος οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο J. C. Bach δεν γνώριζε την ύπαρξη της έκδοσης και δεν ενεπλάκη στη διαδικασία του επανασχεδιασμού της. Αφενός είχε πεθάνει τέσσερα χρόνια νωρίτερα και αφετέρου τα κομμάτια αυτά αποτελούσαν συνθέσεις του αδερφού του. Από ιστορικές πηγές είναι γνωστό ότι είχε δικαστικές διενέξεις με άλλους εκδοτικούς οίκους για ζητήματα πνευματικών δικαιωμάτων (Deval, 1991: 98), επομένως θα ήταν αναμενόμενο να είχε προβεί σε ανάλογες κινήσεις και στην παρούσα περίπτωση.

Παρόμοιος φαίνεται να είναι και ο βαθμός της εμπλοκής του Ricci στην ανατύπωση του 1786. Γνωρίζουμε ότι την ίδια χρονιά ενημερώνεται από τον μουσικό εκδοτικό οίκο των Artaria ότι έχουν απομείνει 11 αντίτυπα προς πώληση στη Βιέννη (Metzelaar, 2010: 119), κάτι που πιθανώς να αποτελεί λόγο ανατύπωσης αλλά όχι αναγκαστικά και νέας έκδοσης. Επιπλέον, η άποψη περί επανέκδοσης τιμής ένεκεν (Kidd, 2001) καταρρίπτεται, καθώς ο Ricci είναι αναμενόμενο να γνώριζε ότι το συνθετικό υλικό των 18 κομματιών δεν ανήκε στον φίλο του. Εξάγεται λοιπόν το συμπέρασμα ότι και ο ίδιος δεν πρέπει να γνώριζε για την επανέκδοση. Εξάλλου, το 1786, βρισκόταν στην Ιταλία και θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι στη Γαλλία, καθώς πλησίαζε η επανάσταση, το κλίμα ήταν τεταμένο και άρα η επικοινωνία με το Παρίσι δύσκολη (Soboul, 1977: 129). Σε αυτό το πλαίσιο, η αφαίρεση όλων των στοιχείων της προσωπικής του ταυτότητας —πρόλογος, υπογραφή, γκραβούρα— και η απομάκρυνση του μέρους του βιολιού φαίνεται ότι αποτελούν σκόπιμη κίνηση εξάλειψης των στοιχείων που επικυρώνουν ότι είναι ο μοναδικός συγγραφέας.



Εικόνα 5. Mr. Bach, *Six Progressive Lessons for the Harpsichord or Piano in Different Keys*.

Καταλήγοντας, όλα τα στοιχεία συγκλίνουν στο γεγονός ότι οι αλλαγές προέκυψαν από το χέρι του εκδότη με την προσθήκη των 18 κομματιών του C. P. E. Bach στο τέλος. Το «λάθος» φαίνεται να προέρχεται από το εγχειρίδιο *Six Progressive Lessons for the Harpsichord or Piano in Different Keys*, το οποίο περιέχει το σύνολο των κομματιών και εκδόθηκε από τον William Forster στο Λονδίνο το 1782 (Bach, 1782). Σύμφωνα με ετικέτα στο εξώφυλλο, ο LeDuc είχε τα δικαιώματα αποκλειστικής εισαγωγής και διανομής της παρούσας έκδοσης στο Παρίσι (βλ. Εικόνα 5), όπου ως συνθέτης αναγράφεται ο "Mr. Bach" και πιθανώς ο εκδότης να υπέθεσε ότι πρόκειται για τον «Άγγλο» Bach.

Εν ολίγοις, εκείνη την εποχή, τα εκπαιδευτικά βιβλία ήταν ελάχιστα. Σίγουρα, μια μέθοδος σχεδιασμένη από δύο δημοφιλείς συνθέτες, καθηγητές και συνάμα φίλους, προορισμένη για ένα ιταλικό ωδείο στην Νάπολη και εμφανιζόμενη από έναν τόσο γνωστό εκδοτικό οίκο, θα συνιστούσε μια επιτυχημένη επιχειρηματική κίνηση. Όπως διαφαίνεται, εκτός της φιλίας τους, τα δύο πρόσωπα μοιράζονταν πολλά κοινά χαρακτηριστικά, όπως την εκτέλεση εκκλησιαστικού οργάνου, την παραμονή τους στην Ιταλία αλλά και τη συνεργασία τους με τον ίδιο χαράκτη, χαρακτηριστικά που θα δικαιολογούσαν μια τέτοια σύμπραξη. Επιπλέον, δεδομένου του θανάτου του J. C. Bach και της παραμονής του Ricci στην Ιταλία, καθώς και του ελαφρώς τροποποιημένου τίτλου του εγχειριδίου, οι πιθανότητες δικαστικών παρεμβάσεων για πνευματικά δικαιώματα θα ήταν μειωμένες.

Επίλογος

Η *Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin* αποτελεί ένα σημαντικό ιστορικό τεκμήριο για την παιδαγωγική των πληκτροφόρων οργάνων στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Αν και με μικρές αποκλίσεις, αντανακλά τη φιλοσοφία εκμάθησης του πιάνου της εποχής και, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, αποτελεί την απαρχή της καταγραφής του μέχρι τότε προφορικού τρόπου διδασκαλίας.

Η παρούσα έρευνα έρχεται να ρίξει φως σε μια σειρά παρερμηνειών, ορισμένες εκ των οποίων είχαν εντοπιστεί και παλαιότερα, αν και με αποσπασματικό τρόπο. Από τα εξαγόμενα συμπεράσματα, διαφαίνεται ότι ο J. C. Bach δεν ενεπλάκη στον σχεδιασμό της μεθόδου. Το περιεχόμενό της αναπτύχθηκε αποκλειστικά από τον Ricci, ενώ όλες οι αλλαγές στη δεύτερη έκδοση πραγματοποιήθηκαν από το χέρι του εκδότη. Η σειρά αυτή των παρερμηνειών συνεχίζεται ακόμα και στις μέρες μας, με αναφορές στην ενεργό συμμετοχή του Bach. Ενδεικτικά, στο βιβλίο *The Pianist's Dictionary*, υποστηρίζεται ότι τα κείμενα ανήκουν στον Ricci και τα κομμάτια στον Bach (Hinson, 2004: 11), ενώ, στο *Historical Harpsichord Technique*, τονίζεται η συνεισφορά του Bach, αν και παραμένει ασαφής ο τρόπος της εμπλοκής του, δηλαδή, το κατά πόσον αυτή αφορά στη σύνθεση, τη συγγραφή ή την επιμέλεια (Kosovske, 2011: 146).

Βιβλιογραφικές αναφορές

Abert, H. (2007): *W. A. Mozart*, Yale University Press, New Haven.

Bach, C. P. E. (1753): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, αυτοέκδοση, Berlin.

Bach, J. C., & F. P. Ricci (1974): *Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin*, Minkoff Reprint, Paris.

Bach, J. C., & F. P. Ricci (1786): *Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin*, LeDuc, Paris.

Bach, J. C., & F. P. Ricci (1987): *Introduction to the Piano: Method or Collection of Elementary Studies for the Forte-Piano or Harpsichord*, επιμ. Beatrice Erdely, Novello, London.

Bach, Mr. [C. P. E. Bach] (1782): *Six Progressive Lessons for the Harpsichord or Piano in Different Keys*, Forster, London.

Breckbill, A. (2013): "Music Publishing by Subscription in 1820s France: A Preliminary Study", *Notes* 69/3, σ. 453–471.

Deval, D. J. (1991): *Gradus ad Parnassum: The Pianoforte in London, 1770–1820*, διδακτορική διατριβή, University of London, London.

Doll, E. (1987): *Quellen zum Improvisationsunterricht auf Tasteninstrument-*

en von 1600 bis 1800, διδακτορική διατριβή, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Würzburg.

Ferguson, H. (1989): "Review: *Introduction to the Piano: Method or Collection of Elementary Studies for the Forte-Piano or Harpsichord* by J. C. Bach, F. P. Ricci and Beatrice Erdely", *Music & Letters* 70/3, σ. 443–444.

Geiringer, K., & I. Geiringer (1954): *The Bach Family*, Allen & Unwin, London.

Gellrich, M., & B. Sundin (1993): "Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries", *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 119, σ. 137–145.

Gellrich, M., & R. Parncutt (1998): "Piano Technique and Fingering in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Bringing a Forgotten Method Back to Life", *British Journal of Music Education* 15/1, σ. 5–23.

Goehr, L. (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York.

Grave, F. (1989): "Review: *Introduction to the Piano: Method or Collection of Elementary Studies for the Forte-Piano or Harpsichord* by J. C. Bach, F. P. Ricci and Beatrice Erdely", *Notes: the Quarterly Journal of the Music Library Association* 45/4, σ. 834–836.

Harden, J., & R. Macnutt. (2001): "Leduc Family", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16245.

Hinson, M. (2004): *The Pianist's Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington.

Joubert de la Salette, P. J. (1810): *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne*, Goujon, Paris.

Kidd, R. (2011): "Ricci, Francesco Pasquale", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23361.

Kosovske, Y. L. (2011): *Historical Harpsichord Technique: Developing La douceur du toucher*, Indiana University Press, Bloomington.

Metzelaar, H. (2010): "'MON CHER AMI': A New Source on Francesco Pasquale Ricci (1732–1817), his Music Career and his Dutch Pupils", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 60/1, σ. 91–124.

Parrish, C. (1944): "Criticisms of the Piano When It was New", *The Musical Quarterly* 30/4, σ. 428–440.

Ricci, F. P. (1779): *Recueil de Connaissances Élémentaires pour le Forte-piano*, αυτοέκδοση, Hague.

Ripin, E. M., S. Pollens, P. R. Belt, M. Meisel, A. Huber, M. Cole, G. Hecher, B. K. de Pascual, C. A. Hoover, C. Ehrlich, E. M. Good, R. Winter & J. B. Robinson (2001): "Pianoforte: History of the Instrument", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21631.

Romana Veneziano, G. A., R. Di Benedetto & D. Fabris (2001): "Naples", *Grove*

Music Online, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42068.

Root, D., & S. Roe (2017): "Bach, Johann [John] Christian", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278196.

Rosenblum, S. (1993): "Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present", *Performance Practice Review* 6/2, σ. 158–178.

Schwarz, M. (1901): "Johann Christian Bach", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 2/3, σ. 401–454.

Soboul, A. (1977): *A Short History of the French Revolution, 1789–1799*, University of California Press, Oakland.

Wieck, F. (1853): *Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Whistling, Leipzig.

Μέθοδοι καταγραφής και ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι

Λάμπρος Ευθυμίου

I. Εισαγωγή

Στην παρούσα μελέτη επιχειρείται μια απόπειρα παρουσίασης των διάφορων μεθόδων ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής του δημοτικού τραγουδιού. Παρουσιάζονται οι κύριες τεχνικές μεταγραφής του μουσικού κειμένου σε σημειογραφία. Δίνεται έμφαση στους τρόπους καταγραφής και αντιστοίχισης των στίχων και ημιστιχίων με τις μελωδικές φράσεις, στα είδη των τσακισμάτων και στον ρόλο τους στη δημιουργία νέων συλλαβικών ενοτήτων, οι οποίες αποτελούν δομικό στοιχείο της άρρηκτης σχέσης μελωδίας-κειμένου. Μελετώνται τρόποι καταγραφής των τονισμών του κειμένου και της μελωδίας, και προτείνεται σχετική μέθοδος συστηματοποίησής τους με σκοπό την κατανόηση της λειτουργίας των παρατονισμών στο δημοτικό τραγούδι.

Από τις αρχές του 19ου αιώνα εμφανίζονται οι πρώτες απόπειρες καταγραφής του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Οι καταγραφές αυτές πραγματοποιούνται είτε από έλληνες λόγιους (εγγράμματους, δασκάλους κ.λπ.) είτε από ευρωπαίους «ρομαντικούς» ερευνητές της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Στην πλειονότητά τους, οι καταγραφές αφορούν σε ποιητικές συλλογές, σε συλλογές, δηλαδή, στις οποίες παρουσιάζεται μόνο το «καθαρό» κείμενο των τραγουδιών.[1] Στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα και έπειτα παρατηρείται πλήθος εγχώριων ποιητικών συλλογών τόσο τοπικού όσο και «πανελλήνιου» χαρακτήρα. Είναι η εποχή, άλλωστε, που εισάγεται η επιστήμη της Λαογραφίας στην Ελλάδα από τον Νικόλαο Πολίτη με χαρακτηριστικό τη συστηματική πλέον ιστορική, φιλολογική

1 Ενδεικτικά παρατίθενται ορισμένες από τις πρώτες συλλογές δημοτικών τραγουδιών λόγιων ελλήνων και ξένων περιηγητών του 19ου αιώνα, οι οποίες επικεντρώνονται στην αποτύπωση του ποιητικού κειμένου: Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grece modern*, Firmin Didot, Paris 1824–1825· Arnoldus Passow, *Τραγούδια ρωμαϊκα – Carmina popularia Graecia recentioris*, Teubner, Leipzig 1860· Luis-Albert Baurgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de la Grèce et d' Orient*, H. Lemoine at Cie Editeurs, Paris 1876· Wilhelm Wagner, *Αλφάβητος της αγάπης. Das ABC der Liebe – eine Sammlung Rhodischer Liebslieder,* Teubner, Leipzig 1879· Αντώνιος Μανούσος, *Τραγούδια εθνικά, Μέρος Β΄*, Τυπογραφείο Ερμής, Κέρκυρα 1850· Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*, Τυπογραφείο Ερμής, Κέρκυρα 1852· Αθανάσιος Ιατρίδης, *Συλλογή δημοτικών ασμάτων παλαιών και νέων μετά διαφόρων εικονογραφιών*, Τυπογραφείο Μαυρομάτη, Αθήνα 1859.

και λαογραφική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού.[2] Η μελέτη της μουσικής του δημοτικού τραγουδιού, καθώς και η σχέση του με το κείμενο, ξεκινά κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ωστόσο, από τα στοιχεία που έχουμε έως τώρα στη διάθεσή μας, ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα πραγματοποιούνται οι πρώτες απόπειρες.[3]

Στη συνέχεια η έρευνα εστιάζει σε ορισμένες μελέτες οι οποίες αποτέλεσαν σημείο αναφοράς και διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στην πορεία και την εξέλιξη της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Κρίνεται σκόπιμο, στο σημείο αυτό, να διευκρινιστεί η ορολογία η οποία χρησιμοποιείται στην παρούσα έρευνα προκειμένου να περιγράψει τις λέξεις, φράσεις, συλλαβές που παρεμβαίνουν στο οργανικό κείμενο του δημοτικού τραγουδιού, καθώς έχουν διατυπωθεί διάφοροι όροι για το ίδιο φαινόμενο, με επικρατέστερους το «τσάκισμα» και το «γύρισμα».[4] Σύμφωνα με τον Καϊμάκη:

> Με τον όρο *τσάκισμα* χαρακτηρίζουμε τις προσθήκες και επαναλήψεις στίχων, ημιστιχίων, λέξεων και συλλαβών που παρεμβάλλονται στο στίχο του τραγουδιού και διακόπτουν τη ροή του. Όσον αφορά τη μουσική, τα τσακίσματα συμμετέχουν στο σχηματισμό των μελωδικών φράσεων των στίχων ή των ημιστιχίων, στην αρχή, στη μέση ή στο τέλος. Τα τσακίσματα λειτουργούν είτε ως αρχικά δομικά στοιχεία, τα οποία δίνουν ώθηση στην αρχή μιας μελωδικής φράσης και συνήθως τοποθετούνται στην άρση, είτε ως κεντρικά είτε ως καταληκτικά στοιχεία. *Προσθήκη* νοείται εδώ η παρεμβολή κειμένου ξένου προς τον *καθαρό* στίχο. *Επανάληψη* θεωρείται η επανεκφορά των ίδιων στίχων, ημιστιχίων, λέξεων και συλλαβών του *καθαρού* κειμένου.[5]

2 Lampros Efthymiou, "A Bibliographical Review and Comparative Study of the Musico-Poetic Structure Analysis in Greek Folk Songs", στο: Rosy Beyhom & Dumbrill Richard (επιμ.), *NEMO-online,* 2021 (υπό δημοσίευση)· Παναγιώτης Αραβαντινός, *Συλλογή δημωδών ασμάτων Ηπείρου*, Τυπογραφείο Πέτρου Περρή, Αθήνα 1880· Συμεών Φαρασόπουλος, *Τα σύλατα*, Τυπογραφείο Δεληγιάννη, Αθήνα 1895· Αστέριος Γούσιας, *Τά τραγούδια τῆς πατρίδος μου*, Τυπογραφείο «Η καλαισθησία», Αθήνα 1901· Γεώργιος Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά ᾄσματα* (260 Greek folk songs), βιβλιοθήκη Μαρασλή, τυπογρ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905· Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού,* Τυπογραφείο Εστία, Αθήνα 1914.

3 Μάρκος Δραγούμης, «Χρονολόγιο καταγραφής, μελέτης και διάδοσης του δημοτικού τραγουδιού», στο: Λάμπρος Λιάβας (επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια: Ιστορία, παράδοση, ταυτότητα*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2008· Efthymiou, ό.π.

4 Δημήτρης Θέμελης, «Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι», *Λαογραφία* 28, Αθήνα 1972, σ. 78.

5 Ιωάννης Καϊμάκης & Σταύρος Κοκάλας, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας, τ. Β΄*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 2010, σ. 44. Στον αντί-

Στην παρούσα εργασία υιοθετείται η τεκμηρίωση του Καϊμάκη.

ΙΙ. Περίοδος Α: 1935–1980

Η πρώτη καταγραφή με πλήρες θεωρητικό πλαίσιο, κατά πολλούς η πρώτη μελέτη της τότε συγκριτικής μουσικολογίας στην Ελλάδα, είναι αυτή του Samuel Baud-Bovy. Ο Baud-Bovy πραγματοποιεί επιτόπιες ηχογραφήσεις τα καλοκαίρια του 1930, 1931 και 1933 στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής του και εκδίδει τα *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* σε δύο τόμους το 1935 και 1938 αντίστοιχα, στους οποίους παρουσιάζει αντιπροσωπευτικό δείγμα τραγουδιών από την πλειονότητα των νησιών.[6] Η συλλογή του είναι μόνο έντυπη και παραπέμπει, για τις ηχογραφήσεις του υλικού που συνέλεξε, στο Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο.

Σχετικά με το κείμενο των τραγουδιών, σημειώνει ότι δεν μπορεί να αποδοθεί πιστά η τοπική διάλεκτος. Όσον αφορά στη μουσική καταγραφή των τραγουδιών, ο ίδιος απορρίπτει τη βυζαντινή σημειογραφία, καθώς θεωρεί ότι οι βυζαντινοί Τρόποι μοιάζουν μεν με το δημοτικό τραγούδι, δεν ταυτίζονται όμως με αυτό. Για τον λόγο αυτό, επιλέγει την ευρωπαϊκή σημειογραφία, η οποία, ωστόσο, δεν αποδίδει τα διαστήματα, καθώς μερικοί φθόγγοι είναι λίγο πιο ψηλά ή λίγο πιο χαμηλά από τη φυσική θέση. Ενώ ορισμένοι σημειώνουν τους φθόγγους αυτούς με το σύμβολο (+) πάνω από το πεντάγραμμο ή με μια παύλα (-), ο Baud-Bovy σημειώνει τη δίεση και την ύφεση της βυζαντινής μουσικής.[7] Τις νότες που μόλις που τις «αγγίζει» ο τραγουδιστής (στους λαρυγγισμούς) τις τοποθετεί μεταξύ δύο κάθετων γραμμών «| |», ενώ για το σύρσιμο της φωνής από τη μια νότα στην άλλη χρησιμοποιεί μια παύλα παράλληλη με το πεντάγραμμο. Για τις νότες ακαθόριστου τονικού ύψους χρησιμοποιεί το σύμβολο -x-, με το στέλεχος να υποδηλώνει τη ρυθμική τους αξία, ενώ, όταν δεν έχουν καθόλου μουσικό ύψος, γράφεται μόνο το στέλεχος.[8]

Ο Baud-Bovy, ανάμεσα στα ευφωνικά σύμφωνα, συνήθως εισάγει το ν- με μία παύλα. Καταγράφει τα τσακίσματα σε πλάγια γράμματα, χωρίς να προσδιορίζει το

ποδα της διατύπωσης του Καϊμάκη, την ίδια περίοδο, ο Τσιάνης θεωρεί ως τσάκισμα μόνο τις προσθήκες και αναφέρει χαρακτηριστικά: «Τσακίσματα ονομάζονται οι λέξεις που διακόπτουν την κανονική ροή των στίχων σε συγκεκριμένα σημεία της μελωδικής γραμμής και συνήθως αλλάζουν το ποιητικό μέτρο και τον τονισμό, καθώς και τη μελωδία. Πρόκειται για χαρακτηριστικές επιφωνηματικές λέξεις όπως: ωρέ, αχ, άιντε, καλέ, μωρέ, αμάν, λέει κ.λπ. Τα τσακίσματα, αν και λέξεις ανεξάρτητες από γραμματική άποψη, αποτελούν απαραίτητα στοιχεία δομής των περισσότερων ελληνικών δημοτικών στίχων», Σωτήριος Τσιάνης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας, τ. Α΄*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 2010, σ. 51.

6 Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τόμος Α΄, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, Αθήνα 1935· Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τόμος Β΄, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, Αθήνα 1938.

7 Στο ίδιο, σ. κ΄.

8 Στο ίδιο, σ. κα΄.

είδος του τσακίσματος. Στη συνοδεία του μουσικού κειμένου σημειώνει με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα του κάθε στίχου.[9]

Σε αρκετές περιπτώσεις καταγράφονται πολλές παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού. Επιπλέον, χρησιμοποιεί το σύστημα καταγραφής του Béla Bartok για τις μελωδικές παραλλαγές: αυτό επιτυγχάνεται με μια οριζόντια γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο, έναν αριθμό που παραπέμπει στην παραλλαγή και τη διπλή γραμμή που διαχωρίζει διαφορετικές παραλλαγές.[10]

Στο οργανικό κείμενο που παραθέτει στο τέλος, μετά τη μεταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, δεν παρουσιάζει τα τσακίσματα. Τα παρουσιάζει όμως μέσα στο μουσικό κείμενο σε πλάγια γραφή. Επίσης, τις μονοσύλλαβες προσθήκες τις τοποθετεί εντός παρενθέσεως.

Ο Baud-Bovy ορίζει τους Τρόπους από το ίδιο το μουσικό υλικό που συνέλεξε και μελέτησε. Παρουσιάζει το βασικό τετράχορδο Ρε^2–Σολ^2, στο οποίο προστίθεται η υποτονική και μια νότα επάνω (Λα^2). Οι σταθερές νότες του Τρόπου είναι συνήθως η υποτονική, η τονική και η IV βαθμίδα. Οι φθόγγοι Μι^2 και Φα^2 σε πολλές περιπτώσεις έλκονται από τους Ρε^2 και Σολ^2 αντίστοιχα. Η ΙΙ βαθμίδα συναντάται άλλοτε σε φυσική θέση και άλλοτε σε ύφεση. Ο Τρόπος στον οποίο η ΙΙ βαθμίδα συναντάται με ύφεση θεωρείται σαν χρόα του Τρόπου του Ρε. Όταν το Μι^2 έλκεται από το Ρε^2 και το Φα^2 από το Σολ^2, αναφέρεται ως «ανατολικός χρωματισμός» λόγω του ακούσματος του «τριημιτονίου» και θεωρείται άλλη μια χρόα του Τρόπου του Ρε, στον οποίο συνυπάρχει το φυσικό και το χρωματικό τετράχορδο. Στις περιπτώσεις όπου οι μελωδίες υπερβαίνουν το φθόγγο Λα^2, το Σι^2 συναντάται σε ύφεση. Ο Baud-Bovy θεωρεί πιο ορθή τη διατύπωση του Τρόπου ως Τρόπο του Λα. Πολλές φορές όμως το Σι♭^{2} είναι απλό ποίκιλμα και μετά έρχεται στη φυσική του θέση. Σύμφωνα με το μελετητή, ο Τρόπος του Ρε με τις δύο χρόες συναντάται όχι μόνο στα Δωδεκάνησα αλλά σε όλη την Ελλάδα. Επιπλέον, συναντάται ο Τρόπος του Ντο, στον οποίο η ΙΙ βαθμίδα έλκεται από τη ΙΙ και η IV από την V.[11]

Σε επόμενη μελέτη του, ο Baud-Bovy παρουσιάζει τα σύμβολα μουσικής καταγραφής. Ως προς τα σύμβολα, ο Baud-Bovy υιοθετεί τις προτάσεις των μελετητών των διεθνών συναντήσεων που πραγματοποιήθηκαν υπό την αιγίδα της UNESCO στη Γενεύη και το Παρίσι το 1949 και το 1950 αντίστοιχα, και δημοσιεύτηκαν το 1952. Στην έκδοσή του που αφορά στα κλέφτικα τραγούδια της Ρούμελης του 1958, παρουσιάζει τα σύμβολα, τα οποία χρησιμοποιούνται στη συνέχεια από πλειάδα ερευνητών ακόμη και σήμερα στις μουσικές καταγραφές δημοτικών τραγουδιών.[12]

9 Στο ίδιο, σ. κα΄, 8.

10 Στο ίδιο, σ. 14.

11 Στο ίδιο, σ. κε΄–κη΄.

12 Samuel Baud-Bovy, "Études sur la chanson cleftique", στο: *Collection de l' institut Français d' Athènes*, Αθήνα 1958, σ. 7–9.

Για την καταγραφή του κειμένου με τα τσακίσματα, χρησιμοποιεί τον οργανικό στίχο σε πλάγια γραφή και τα τσακίσματα σε οριζόντια. Στο κείμενο του τραγουδιού, το οποίο συνοδεύει τη μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία, τα τσακίσματα συναντώνται υπογραμμισμένα και οι στροφές φέρουν αρίθμηση σε κάθε πεντάγραμμο.[13] Για τη μέτρηση των συλλαβών του στίχου ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί την αρίθμηση.[14] Η αρίθμηση γίνεται με βάση τη μετρική του στίχου και όχι των γραμματικών συλλαβών, π.χ.:

Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες
1 2 3 4 5 6 7 8/ 9 10 11 12 131415

Ο Περιστέρης με τον Σπυριδάκη εκδίδουν στα 1968 το μνημειώδες έργο τους *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*.[15] Στην εισαγωγή του έργου τους, κάνουν εκτενή αναφορά στον τρόπο καταγραφής των τραγουδιών της μελωδίας και του κειμένου των τραγουδιών. Ο τρόπος αυτός ακολουθείται τις επόμενες δεκαετίες από τις εκδόσεις του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας. Σύμφωνα με την μελέτη αυτή, στο τέλος του κάθε τραγουδιού παρουσιάζονται η Τονική, η διάταξη των φθόγγων και η έκταση της μελωδίας. Οι στροφές αναγράφονται σε αριθμούς εντός τετραγώνων. Οι μελωδικές φράσεις ορίζονται με κεφαλαία γράμματα (Α, Β, Γ, Δ). Στο κείμενο που συνοδεύει τη μελωδία, τα τσακίσματα γράφονται ανάμεσα σε παύλες. Στο κείμενο που έπεται της μεταγραφής σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, γράφονται με πλάγια γράμματα.

Στην εργασία του, ο Περιστέρης παρουσιάζει το σύνολο των Τρόπων στους οποίους ανήκουν τα τραγούδια της έκδοσης. Πρόκειται για επέκταση των Τρόπων που παρουσίασε νωρίτερα ο Baud-Bovy. Οι Τρόποι αυτοί προέκυψαν, και στην παρούσα περίπτωση, από την καταγραφή του ίδιου του υλικού που εμφανίζεται στην έκδοση. Οι Τρόποι που παραθέτει ο Περιστέρης είναι οι εξής:

A. Διατονικοί: Ρε διατονικός, Ρε διατονικός με χρόα Α (Μι♭[2] και Σι♭[2]), Ρε διατονικός με χρόα Β (Σολ♭[2] και Σι♭[2]), Ρε διατονικός με χρόα Γ (Σολ♯[2]), Ρε διατονικός με χρόα Δ (Λα♭[2]), Φα διατονικός, Τρόπος του Λα, ο οποίος θεωρείται όμοιος με τον Τρόπο του Ρε, μεταφερόμενος μια πέμπτη καθαρή προς επάνω, Τρόπος του Μι και Τρόπος του Ντο.

B. Χρωματικοί: Ρε χρωματικός που αποτελείται από δύο τετράχορδα με διαζευκτικό τόνο και Τρόπος του Ντο χρωματικός. Οι δύο Τρόποι έχουν σαφέστατες ομοιότητες. Η εναλλαγή, δε, τονικής και υποτονικής δημιουργεί πολλές φορές

13 Στο ίδιο, σ. 25 κ.ε.

14 Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2005, σ. 2.

15 Σπυριδάκης-Περιστέρης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ΄: Μουσική εκλογή*, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 1968, σ. ιε΄–λε΄.

σύγχυση και αμφιβολίες σχετικά με την κατάταξη των τραγουδιών στον έναν ή στον άλλο Τρόπο. Σε πολλές περιπτώσεις ο Περιστέρης κατατάσσει τα τραγούδια και στους δύο Τρόπους, τους οποίους θεωρεί ότι εναλλάσσονται. Επιπρόσθετα, εμφανίζει και τον χρωματικό Τρόπο του Σολ, ο οποίος αναφέρει ότι συναντάται σε ελάχιστα τραγούδια. Ο τελευταίος παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το χρωματικό Τρόπο του Ρε και επίσης δημιουργεί σύγχυση στην κατάταξη των τραγουδιών.

Σύμφωνα με τον Περιστέρη, σε πολλές περιπτώσεις παρατηρείται εναλλαγή διατονικού και χρωματικού Τρόπου, πράγμα το οποίο συμβαίνει αρκετά συχνά στο δημοτικό τραγούδι. Επίσης, ο Περιστέρης παραθέτει τους συσχετισμούς των Τρόπων με τους Ήχους της βυζαντινής μουσικής. Πέραν αυτών των Τρόπων, παρατίθενται και οι ανημίτονοι πεντατονικοί Τρόποι με βάση το Ντο και το Ρε. Στους Τρόπους αυτούς πολλές φορές παρεμβαίνουν φθόγγοι στην πορεία της μελωδίας, οι οποίοι σχηματίζουν ημιτόνια. Παρόλα αυτά, ο Περιστέρης θεωρεί τους φθόγγους αυτούς ποικίλματα.

Ο Θέμελης, σε άρθρο του στο *Λαογραφία* του 1972, παρουσιάζει επιπλέον στοιχεία και αφήνει το δικό του αποτύπωμα σχετικά με την καταγραφή της μουσικοποιητικής δομής του δημοτικού τραγουδιού.[16] Σχετικά με το κείμενο, ο Θέμελης χρησιμοποιεί κεφαλαία γράμματα για να συμβολίσει τον οργανικό στίχο και κεφαλαία με αρίθμηση (Α1, Α2 κ.λπ.) για το κάθε ημιστίχιο. Για τα τσακίσματα, τα οποία παρεμβάλλονται των ημιστιχίων, χρησιμοποιεί πεζά γράμματα με αρίθμηση ημιστιχίων (α1, α2 κ.λπ.). Σχετικά με τον συμβολισμό των μελωδικών φράσεων, τοποθετεί κεφαλαία γράμματα (Α, Β). Ο Θέμελης θεωρεί ότι η Β μελωδική φράση πρέπει να αφορά στο κείμενο του οργανικού ημιστιχίου. Σε περιπτώσεις όπου η ίδια φράση (Β) μπορεί να εμφανίζεται νωρίτερα για πρώτη φορά στο τσάκισμα που έχει προηγηθεί, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι λειτουργεί «προεξαγγελτικά» και, για τον λόγο αυτόν, τις συμβολίζει με πεζά γράμματα β1, β2. Από τα παραπάνω, και σε σχετικό παράδειγμα που παραθέτει, προκύπτει το εξής διάγραμμα:

Κείμενο:

Α1
α1
α2
Α2

όπου Α1, Α2 ημιστίχια και α1, α2 τα τσακίσματα.

16 Θέμελης, ό.π., σ. 78.

Μελωδία:

Α
β1
β2
Β

όπου Α, Β οι μελωδικές φράσεις των «καθαρών» ημιστιχίων και β1, β2 οι μελωδικές βράσεις των τσακισμάτων, οι οποίες είναι ίδιες με τη Β και έχουν προηγηθεί.

Στη μελέτη του, ο Θέμελης πραγματοποιεί ιδιαίτερες αναφορές στα είδη τσακισμάτων, δηλαδή, τις επαναλήψεις, τις προσθήκες και τις παρεμβολές ολόκληρων ημιστιχίων, ωστόσο, σε αυτήν τη μελέτη, δεν αναφέρει τον τρόπο με τον οποίο θα γίνει η διάκριση σε επίπεδο συμβόλων.

ΙΙΙ. Περίοδος Β: 1980 κι έπειτα

Κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, πραγματοποιούνται σημαντικές αλλαγές στην ελληνική πραγματικότητα. Η ίδρυση των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών θα διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στην ανάπτυξη νέων τρόπων μελέτης και ανάλυσης του δημοτικού τραγουδιού. Οι σημαντικές αλλαγές που πραγματοποιούνται στην ελληνική πραγματικότητα κατά την περίοδο αυτή θα διαδραματίσουν καταλυτικό ρόλο στην ανάπτυξη νέων τρόπων μελέτης και ανάλυσης του δημοτικού τραγουδιού και την περαιτέρω εξέλιξη των μέχρι τότε γνωστών τρόπων.

Η δημιουργία αρχικά των τριών Τμημάτων Μουσικών Σπουδών και των δύο επόμενων (Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης & Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής) στον ακαδημαϊκό χώρο δημιουργεί ένα πρόσφορο έδαφος μελέτης του δημοτικού τραγουδιού. Στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Θεσσαλονίκης, ο Καϊμάκης εστιάζει στην ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής του δημοτικού τραγουδιού και αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας αποτελεί η δημιουργία ενός πολύ αξιόλογου αρχείου δημοτικής μουσικής με οπτικοακουστικό υλικό και καταγραφές των τραγουδιών. Επίσης, στο Τμήμα εκπονούνται εκατοντάδες διπλωματικές εργασίες καταγραφής και ανάλυσης δημοτικών τραγουδιών.

Καρπό αυτής της έρευνας αποτελεί, για τον Καϊμάκη, η κοινή έκδοση με τον Τσιάνη του βιβλίου *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, έκδοση του ΚΕΕΛ της Ακαδημίας Αθηνών.[17] Στην έκδοση αυτή, ο Καϊμάκης κωδικοποιεί πιο ξεκάθαρα τον τρόπο ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής, κομίζοντας νέα στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά συνεισφέρουν στη διεξοδικότερη μελέτη της μελωδίας, του κειμένου και της μεταξύ τους σχέσης.

Για το κείμενο χρησιμοποιούνται κεφαλαία γράμματα για τον στίχο (Α, Β κ.λπ.) και, όταν αυτά συνοδεύονται από αριθμούς, δηλώνουν αριθμό ημιστιχίων

17 Καϊμάκης & Κοκάλας, ό.π., σ. 32–53· Τσιάνης, ό.π.

(Α1, Α2, Β1 κ.ο.κ.). Τονισμένα κεφαλαία γράμματα υποδηλώνουν στίχους ή ημιστίχια με τσακίσματα (Α΄ ή Α1΄ κ.λπ.). Ο Καϊμάκης διαχωρίζει τα τσακίσματα σε προσθήκες και επαναλήψεις, και αυτόν το διαχωρισμό τον αποτυπώνει στην καταγραφή του κειμένου:

Προσθήκη: όπου παρουσιάζεται στο κείμενο, γράφεται μέσα σε παρένθεση (….).

Π.χ. Α1΄ *(Άιντε) σαράντα πέντε μάστοροι*

Επανάληψη: όπου παρουσιάζεται στο κείμενο, γράφεται μέσα σε αγκύλες [….].

Π.χ. Α1΄ *Σαράντα πέ- [σαράντα πέ- σαράντα πέ-]ντε μάστοροι*

Σε πολλά δημοτικά τραγούδια συναντώνται προσθήκες μαζί με επαναλήψεις στον ίδιο στίχο ή ημιστίχιο. Σε αυτήν την περίπτωση, τα τσακίσματα σημειώνονται ως εξής:

Α1΄: *Σαράντα πέ- (κι αμάν αμάν) [σαράντα πέ-]ντε μάστοροι*

Σε όλες τις υπόλοιπες μέχρι σήμερα δημοσιευμένες σχετικές μελέτες, τα τσακίσματα καταγράφονται μεν αλλά δεν προσδιορίζεται το είδος τους. Με τον τρόπο αυτόν του Καϊμάκη, γίνεται αντιληπτό το είδος του τσακίσματος. Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, για τη μέτρηση των συλλαβών του στίχου ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί την αρίθμηση.[18]

Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες
1 2 3 4 5 6 7 8/ 9 10 11 12 1314 15

Συμπληρωματικά ο Καϊμάκης σημειώνει τους αριθμούς των τσακισμάτων ως εξής:

Α) Στις προσθήκες τοποθετούνται τονισμένοι αριθμοί μέσα σε παρενθέσεις

(Άιντε) σαράντα πέντε μάστοροι
(1΄ 2΄) 1 2 3 4 5 6 7 8/

Β) Στις επαναλήψεις επαναλαμβάνουμε τον αριθμό των συλλαβών μέσα σε αγκύλες:

18 Baud-Bovy, "Études sur la chanson cleftique", ό.π.· Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, ό.π.

Σαράντα πέ- [σαράντα πε- σαράντα πέ-]ντε μάστοροι
1 2 3 4 [1 2 3 4, 1 2 3 4] 5 6 7 8/

Γ) Προσθήκες και επαναλήψεις μαζί:

Σαράντα πέ- (κι αμάν αμάν) [σαράντα πέ-]ντε μάστοροι
1 2 3 4 (1′ 2′ 1′ 2′) [1 2 3 4] 5 6 7 8/

Για την καταγραφή και τη μελέτη της μελωδίας, χρησιμοποιεί την πλήρως αναλυτική γραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Οι μελωδικές φράσεις σημειώνονται με πεζά γράμματα. Πεζά γράμματα α, β αντιστοιχούν στο ποιητικό κείμενο Α, Β. α1, α2, β1, β2 αντιστοιχούν στα ημιστίχια Α1, Α2, Β1, Β2. Τονισμένα πεζά γράμματα α′ ή α1′ κ.ο.κ. αντιστοιχούν σε μελωδικές φράσεις που είναι ελαφρώς παραλλαγμένες των αντίστοιχων αρχικών. Όταν οι μελωδικές φράσεις ολοκληρώνονται και μετά επαναλαμβάνονται, χρησιμοποιούνται τα γράμματα που παρουσιάστηκαν την πρώτη φορά. Στο τέλος του ημιστιχίου σημειώνουμε την κατάληξη της μελωδικής φράσης:

Π.χ. Α1 *Σαράντα πέντε μάστοροι*
α1 Ρε

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι μια σημαντική διαφοροποίηση του Καϊμάκη από τον Θέμελη στην καταγραφή των μελωδικών φράσεων αποτελεί το γεγονός ότι ο Καϊμάκης σημειώνει την κάθε νέα μελωδική φράση ως αυτούσια, ανεξάρτητα αν αυτή συνοδεύει οργανικό κείμενο ή τσάκισμα.

Ο Χαψούλας, σε έκδοση του 2002, χρησιμοποιεί επίσης την ευρωπαϊκή σημειογραφία και καταγράφει στο απόλυτο τονικό ύψος.[19] Ακόμη, για την καταγραφή των τσακισμάτων χρησιμοποιεί τον τρόπο του Περιστέρη και των δημοσιευμάτων του ΚΕΕΛ, με τα τσακίσματα σε πλάγια γραφή.

Τα τραγούδια του Ξηροποτάμου, στα οποία πραγματοποιεί τις μεταγραφές, έχουν και οργανική συνοδεία. Κατά τη μεταγραφή των τραγουδιών, παρατηρείται η κάθετη συνήχηση. Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό αποτελεί η χρήση αναλυτικής γραφής. Για τον προσδιορισμό των Τρόπων χρησιμοποιεί τις μεθόδους των Hornbostel και Herzog.[20]

Στις δύο εργασίες μου κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα παρουσιάζονται τρόποι ανάλυσης των τονισμών του κειμένου (γραμματικός και μετρικός) και της μελωδίας ρυθμικός, μελωδικός, δυναμικός).[21] Στις δύο αυτές μελέτες

19 Αναστάσιος Χαψούλας, *Μουσικές καταγραφές μελωδιών Ξηροπόταμου Δράμας*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα, 2002.

20 Χαψούλας, ό.π., σ. 200.

21 Λάμπρος Ευθυμίου, *Ο κύκλος τραγουδιών «Της Άρτας το γεφύρι». Θεματικός και συ-*

αναλύθηκε η λειτουργία των μελωδικών τονισμών εκατοντάδων τραγουδιών, οι βαθμίδες εκκίνησης και κατάληξης, καθώς και οι συλλαβές στις οποίες πραγματοποιούνται. Επίσης, διερευνήθηκαν οι τονισμοί του μέτρου (μετρικοί) όχι μόνο στο οργανικό κείμενο αλλά και στις νέες συλλαβικές ενότητες που προκύπτουν από τις «παρεμβολές» των τσακισμάτων. Επιπρόσθετα, πραγματοποιείται συγκριτική μελέτη των τονισμών του εκάστοτε τραγουδιού και, στις περιπτώσεις όπου οι τονισμοί δεν συμπίπτουν, δημιουργούνται παρατονισμοί. Από τη μελέτη αυτή προέκυψε ο συγκριτικός πίνακας ανάλυσης των τονισμών τον οποίο και σας παρουσιάζω. Στον πίνακα αποτυπώνονται οι συλλαβές του τραγουδιού, η αρίθμησή τους, το τσάκισμα και οι συλλαβές στις οποίες πραγματοποιούνται τονισμοί. Ο πίνακας αυτός συνεισφέρει στην κατανόηση της σχέσης μεταξύ των τονισμών, ενώ επιπλέον και οπτικοποιεί τις περιπτώσεις των παρατονισμών:

Πίνακας 1. Ανάλυση του «Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες».

Αρίθμηση	1	2	3	4	[1	2	3	4	1	2	3	4]	5
Στίχος	Σα	ρά	ντα	πέ-	[σα	ρά	ντα	πέ-	σα	ρά	ντα	πέ-]	ντε
Τονισμοί													
Γραμματικός		√		√		√		√		√		√	
Μετρικός		√		√		√		√		√		√	
Ρυθμικός		√		√		√		√		√		√	
Μελωδικός		√											
Δυναμικός													

Αρίθμηση	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Στίχος	μά	στο	ροι	κι ε	ξή	ντα	μα	θη	τά	δες
Τονισμοί										
Γραμματικός	√				√				√	
Μετρικός	√		√		√		√		√	√
Ρυθμικός	√		√	√	√		√		√	
Μελωδικός				√					√	
Δυναμικός										

Αρίθμηση	[9	10	11	12	13	14	15]
Στίχος	[κι ε	ξή	ντα	μα	θη	τά	δες]
Τονισμοί							
Γραμματικός		√				√	
Μετρικός		√		√		√	√
Ρυθμικός	√	√		√		√	
Μελωδικός	√						
Δυναμικός							

στηματικός κατάλογος. Καταγραφές και παραλλαγές, διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2014· Λάμπρος Ευθυμίου, *Το δημοτικό τραγούδι στις κοινότητες των Τζουμέρκων,* Ισνάφι, Ιωάννινα 2018.

Επιπλέον, στις μελέτες αυτές πραγματοποιείται μελέτη της δομικής λειτουργίας των τσακισμάτων, των τύπων που αυτά καταρτίζουν και των νέων συλλαβικών ενοτήτων που δημιουργούν. Οι νέες συλλαβικές ενότητες που δημιουργούνται από τα τσακίσματα δημιουργούν, σε ορισμένες περιπτώσεις, νέα «ημιστίχια», τα οποία έχουν ίδιο αριθμό συλλαβών με τον οργανικό στίχο, ωστόσο, διαφοροποιούν τον μετρικό τονισμό, προκειμένου να υποστηριχθεί η σχέση τους με τη μελωδία. Προκειμένου να καταστεί κατανοητός ο τρόπος λειτουργίας και μελέτης των νέων συλλαβικών ενοτήτων, παρουσιάζεται το παρακάτω παράδειγμα: στο τραγούδι «Της Τρίχας το γεφύρι», στα μονά ημιστίχια, οι πρώτες οκτώ συλλαβές εκφέρονται έχοντας μετρική ιαμβικού στίχου, ενώ οι επτά επόμενες έχουν μετρική τροχαϊκού, όπως φαίνεται στον Πίνακα 2 σχηματικά:

Πίνακας 2. Ανάλυση του «Της Τρίχας το γεφύρι» (μονό ημιστίχιο).

1	2	3	4	5	6	7	8	(1′	2′	3′	4′	5′	6′	7′)
Στην	**γέ**	φυ	**ραν**	στη	**γέ**	φυ	**ραν**	(**έ**	λα	**Δάφ**	νε μ’	**πό**	τα	**με**)

Η ίδια λειτουργία της μετρικής των στίχων διαπιστώνεται και στα ζυγά ημιστίχια, με τη διαφοροποίηση ότι οι συλλαβές οι οποίες εκφέρονται με τη μετρική ιαμβικού στίχου είναι επτά, ενώ με τη μετρική τροχαϊκού στίχου είναι οκτώ (Πίνακας 3).

Πίνακας 3. Ανάλυση του «Της Τρίχας το γεφύρι» (ζυγό ημιστίχιο).

9	10	11	12	13	14	15	(8′	9′	10′	11′	12′	13′	14′	15′)
Στης	**Τρί**	χας	**το**	γε	**φύ**	**ρι**	**(ε**	Δά	**φνε μ’**	και	**μυ**	ριγ	**με**	νε)

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι, με την παρουσία των προσθηκών, δημιουργούνται δύο νέες μετρικές ενότητες, η πρώτη ιαμβικού και η δεύτερη τροχαϊκού μέτρου, όπως περιγράφεται σχηματικά στον Πίνακα 4.

Πίνακας 4. Ανάλυση του «Της Τρίχας το γεφύρι».

Α1′ ημιστίχιο	8 συλλ. «καθαρού» στίχου	7 συλλ. προσθήκη
Α2′ ημιστίχιο	7 συλλ. «καθαρού» στίχου	8 συλλ. προσθήκη
	Μετρική ενότητα ιαμβικού μέτρου	Μετρική ενότητα τροχαϊκού μέτρου

Οι παραπάνω πίνακες συνεισφέρουν στην καλύτερη μελέτη των νέων συλλαβικών ενοτήτων που δημιουργούν τα τσακίσματα. Παράλληλα, προτείνω, σε επόμενες μελέτες, η επιστημονική κοινότητα να συμβάλλει στη δημιουργία κοινών συμβόλων επάνω στο κείμενο που θα προσδιορίζουν τα είδη των τονισμών.

Στο πλαίσιο των κοινωνικών αλλαγών που συντελέστηκαν στον ελλαδικό χώρο στα τέλη του 20ού αιώνα, για τις οποίες έγινε νωρίτερα αναφορά, παρατηρήθηκε ότι, κυρίως κατά την τελευταία δεκαετία, νέοι τότε ερευνητές στρέφουν τις έρευνές τους, πέρα από την ανάλυση των τονικών συστημάτων που ήταν γνωστά στον ελλαδικό χώρο, στη σύγκριση των τονικών μουσικών συστημάτων της ευρύτερης Ανατολικής Μεσογείου. Ο Μαυροειδής πραγματοποιεί συγκριτική μελέτη τριών τονικών μουσικών συστημάτων: του βυζαντινού Ήχου, του αραβικού και του τούρκικου μακάμ.[22] Παρουσιάζει τις υπομονάδες των κλιμάκων (τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα) και έπειτα τους Ήχους της βυζαντινής μουσικής και στο επόμενο κεφάλαιο τα μακάμ. Χρησιμοποιεί παρασημαντική σημειογραφία (Ήχους) και ευρωπαϊκή σημειογραφία με τα σύμβολα που αποδίδουν τα μακάμ. Συγκρίνει τους Τρόπους και αναδεικνύει τις διαφοροποιήσεις των μορίων για τον εκάστοτε Τρόπο στα τρία τονικά μουσικά συστήματα.

Σύμφωνα με τον Μαυροειδή, τα διαστήματα των τριών τοπικών συστημάτων είναι ποικίλα και ανομοιογενή. Κοινό χαρακτηριστικό τους αποτελεί το γεγονός ότι δεν εντάσσονται στη λογική της ισοσυγκερασμένης (δυτικής) κλίμακας. Παρουσιάζουν διαφορετικές τροπικές συμπεριφορές και οργανώνονται σε καθολικό σύστημα. Επίσης, διαφοροποιούνται από τόπο σε τόπο. Παρατηρούνται άμεσες συγγένειες των τριών συστημάτων με κοινή «καταγωγή».

Ο Καλαϊτζίδης, σε μελέτη του της ίδιας περιόδου, εμφανίζει τους βασικούς Ήχους και την αντιστοιχία τους με τα μακάμ.[23] Παρουσιάζει τραγούδια που αντιστοιχούν στον κάθε Ήχο-μακάμ. Χρησιμοποιεί δυτική σημειογραφία (πεντάγραμμο) με τα σύμβολα της κλασικής οθωμανικής μουσικής και, στο τέλος της μελέτης, εμφανίζει τραγούδια της μουσικής παράδοσης σε παρασημαντική σημειογραφία. Χαρακτηριστικό της έκδοσης του Καλαϊτζίδη αποτελεί η μη χρήση της αναλυτικής γραφής. Στην ίδια κατεύθυνση κινούνται και οι Ερευνίδης και Τσιαμούλης στο έργο τους *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης* του 1998.[24]

Από τις τρεις παραπάνω μελέτες Διαπιστώνεται ότι τη δεκαετία του 1990 οι έλληνες μελετητές στρέφουν τις έρευνές τους στη σύγκριση των τονικών μουσικών συστημάτων της Ανατολικής Μεσογείου. Σε επίπεδο σημειογραφίας εντάσσεται το σύστημα των μακάμ σε αναλύσεις ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.

IV. Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία παρουσιάστηκαν οι κυριότερες έρευνες που αφορούν στη μελέτη της μουσικοποιητικής δομής του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Η

22 Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999.

23 Κυριάκος Καλαϊτζίδης, *Το ούτι*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 1996.

24 Παύλος Ερευνίδης & Χρίστος Τσιαμούλης, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, Δομός, Αθήνα 1998.

μελέτη πραγματοποιήθηκε στη βάση της διάκρισης δύο περιόδων: Α΄ περίοδος από το 1935–1980, και Β΄ από το 1980 κ.ε. Η συγκεκριμένη τομή μεταξύ των δύο περιόδων επιλέγεται καθώς, τη δεκαετία αυτή, συντελείται πλήθος κοινωνικών αλλαγών και δημιουργούνται επιστημονικές συνθήκες στον ελλαδικό χώρο που επιτρέπουν τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού υπό το πρίσμα νέων οπτικών.

Η πρώτη εθνομουσικολογική μελέτη της μουσικοποιητικής δομής ανήκει στο Baud-Bovy. Γίνεται μια πρώτη απόπειρα δημιουργίας Τροπικού συστήματος και, στις επόμενες δεκαετίες, αυτή η οπτική εξελίσσεται με τη σαφή αποτύπωση των Τρόπων εκ μέρους του Περιστέρη, τις αναφορές στους Ήχους της βυζαντινής μουσικής αλλά και τις προσθήκες των ανημίτονων Τρόπων για μια ολιστική προσέγγιση της καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών που συναντώνται στον ελλαδικό χώρο.

Οι επόμενες μελέτες του Θέμελη και του Καϊμάκη εστιάζουν στη μελέτη των τσακισμάτων, των μελωδικών φράσεων και τη σχέση τους με το κείμενο, ενώ αποτυπώνουν με ευκρίνεια και τα σύμβολα που συνεισφέρουν στη σαφή διατύπωση των παραπάνω. Ο Χαψούλας χρησιμοποιεί αναλυτική γραφή της ευρωπαϊκής σημειογραφίας και εισάγει στην ελληνική πραγματικότητα τις μεθόδους των Hornbostel και Herzog για τον προσδιορισμό των Τρόπων. Ο Ευθυμίου εστιάζει στις νέες συλλαβικές ενότητες που δημιουργούν τα τσακίσματα και προτείνει τρόπους μελέτης των τονισμών του κειμένου και της μελωδίας.

Οι μελέτες της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα προβαίνουν στη συγκριτική μελέτη των τονικών μουσικών συστημάτων της ευρύτερης Ανατολικής Μεσογείου και συνεισφέρουν στην ολιστική προσέγγιση των τροπικών συστημάτων που διέπουν τις μουσικές παραδόσεις της περιοχής.

Στον Πίνακα 5 που συνοδεύει τα συμπεράσματα, παρατίθενται συνοπτικά και κωδικοποιημένα τα νέα στοιχεία που κομίζουν οι ερευνητές σε σχέση με τις προηγούμενες έρευνες, καθώς και τα σύμβολα που χρησιμοποιούν, προκειμένου να καταστούν αντιληπτές οι επιμέρους διαφοροποιήσεις της χρήσης τους. Σε κάθε περίπτωση, το ζήτημα της καταγραφής τη μουσικοποιητικής δομής του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού αποτελεί ένα ανοιχτό πεδίο για περαιτέρω έρευνα. Στην κατεύθυνση αυτή μπορούν να συμβάλλουν καθοριστικά τα Μουσικά Τμήματα των Ανώτατων Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων, με τους τομείς και τα πεδία της έρευνας που θέτουν στα προγράμματα σπουδών τους.

Πίνακας 5. Συγκριτική ανάλυση των μέθοδων καταγραφής και ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού.

Ερευνητής	**Στίχος / ημιστίχιο**	**Μελωδικές φράσεις**	**Προσαρμογή κειμένου στη μουσική καταγραφή**
Baud-Bovy, 1935–1938			Κείμενο του τραγουδιού στη μουσική καταγραφή: η έναρξη του κάθε στίχου (πρώτο γράμμα) σημειώνεται με κεφαλαίο γράμμα.
Baud-Bovy, 1958			Τα τσακίσματα παρουσιάζονται υπογραμμισμένα.
Περιστέρης, 1968			Τα τσακίσματα τοποθετούνται ανάμεσα σε παύλες.
Θέμελης, 1970	Χρήση κεφαλαίων γραμμάτων για το στίχο, κεφαλαίων με αρίθμηση για το ημιστίχιο.	Χρήση κεφαλαίων γραμμάτων για τις μελωδικές φράσεις που ακολουθούν τον «καθαρό» στίχο και πεζών με αρίθμηση για τις μελωδικές φράσεις που ακολουθούν τσακίσματα.	
Καλαϊτζίδης, 1999	Χρήση τούρκικου στίχου με ελληνικό αλφάβητο (η επονομαζόμενη «Καραμανλίδικη» γραφή).	Χρήση κεφαλαίων γραμμάτων για τις μελωδικές φράσεις	
Καϊμάκης, 2010	Χρήση κεφαλαίων γραμμάτων για το στίχο, κεφαλαία με αρίθμηση για το ημιστίχιο: Α, Β, Α1, Α2 κλπ.	Χρήση πεζών γραμμάτων για το στίχο, πεζών με αρίθμηση για το ημιστίχιο: α, β, α1, α2 κλπ.	Χρήση των ίδιων συμβόλων που έχουν αναφερθεί στις στήλες δύο προηγούμενες στήλες.

Πίνακας 5. (Συνέχεια).

Ερευνητής	**Τσακίσματα**	**Τονισμοί**	**Πρόσθετα στοιχεία**
Baud-Bovy, 1935–1938	Τοποθέτηση τσακισμάτων σε πλάγια γράμματα χωρίς διαχωρισμό προσθηκών και επαναλήψεων.		Σημειώνονται οι μελωδικές παραλλαγές με μια οριζόντια γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο και με αρίθμηση.
Baud-Bovy, 1958	Οργανικός στίχος: πλάγια γραφή. Τσακίσματα: κανονική (όχι πλάγια) γραφή.	Αριθμούνται οι συλλαβές βάση του μετρικού τονισμού.	
Περιστέρης, 1968	Τοποθέτηση τσακισμάτων σε πλάγια γράμματα, χωρίς διαχωρισμό προσθηκών και επαναλήψεων		
Θέμελης, 1970	Χρησιμοποιούνται πεζά γράμματα για το στίχο και πεζά με αρίθμηση για το ημιστίχιο		
Χαψοιύλας, 2002			Σαφής προσδιορισμός των μεθόδων προσδιορισμού των Τρόπων.
Καϊμάκης, 2010	Διαχωρισμός είδους τσακισμάτων: προσθήκες εντός παρενθέσεων (…), επαναλήψεις εντός αγκυλών […].		
Ευθυμίου, 2014		Πίνακας αντιστοιχίας τονισμού - συλλαβών. Επισήμανση παρατονισμών.	Επισημαίνονται οι νέες συλλαβικές ενότητες που δημιουργούν τα τσακίσματα.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ISBN:978-618-5196-70-7