13ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Μουσική και Επανάσταση»

Κέρκυρα, 19-21 Νοεμβρίου 2021

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου,
Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

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

Ελληνική
Μουσικολογική Εταιρεία

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Μουσικών Σπουδών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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

13ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Μουσική και Επανάσταση»

Κέρκυρα, 19-21 Νοεμβρίου 2021

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου,
Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας

Γενική συντονίστρια του συνεδρίου
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου
Πάνος Βλαγκόπουλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Γιώργος Κοκκώνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Γιώργος Σακαλλιέρος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου
Σπύρος Δεληγιαννόπουλος
Κώστας Καρδάμης
Μαρία Ντούρου
Αναστασία Σιώψη
Νίκος Τσούχλος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *13ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική και Επανάσταση»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 19-21 Νοεμβρίου 2021), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2023.

Πρώτη έκδοση: Μάρτιος 2023

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

ISBN 978-618-82210-6-2

ISSN 2945-0624

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 9

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ
Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824-1907): *Marco Bozzaris*. Melodrama in tre Atti.
Η πρώτη ελληνική επαναστατική όπερα; Αποκατάσταση, κριτική έκδοση
και σχολιασμός 11

ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΜΕΡΕΝΤΙΤΗ
Μια ελληνική όπερα για τη Γαλλική Επανάσταση:
Παύλου Καρρέρ, *Μαρία Αντωνιέττα* – Ιστορικοαναλυτική προσέγγιση 21

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ
Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου
μελοποιούν Λόρδο Βύρωνα 35

ΡΕΝΑΤΑ ΔΑΛΙΑΝΟΥΔΗ
Τραγουδώντας την Επανάσταση. Σύγχρονη μουσική δημιουργία,
εμπνευσμένη από την Επανάσταση. Μουσικολογική αποτίμηση 56

π. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΣΑΜΠΑΤΖΙΔΗΣ
1821-2021: 200 χρόνια από την επανάσταση της μουσικής αναγλυπτογραφίας –
Ιστορική επισκόπηση, τάσεις, καινοτόμες δράσεις και προοπτικές 69

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΦΙΣΤΟΥΡΗΣ
Η Τουρκική Εθνική Σχολή Μουσικής στη διελκυστίνδα ανάμεσα στον
επαναστατικό νεοτουρκικό εθνικισμό και την οθωμανική κληρονομιά 95

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ
20ός-21ος αιώνας: μια ανολοκλήρωτη μουσική επανάσταση; 115

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ
Η επανάσταση της ατονικότητας και η συστηματοποίηση της αναλυτικής πρακτικής
με τη θεωρία φθογγικών συνόλων 123

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΝΙΟΥ
Η ανασύσταση της φωνής ως «επανάσταση»: Η προσέγγιση της φωνητικής
performance από τον Demetrio Stratos και η μετέπειτα εξέλιξή της 134

ΜΑΙΗ ΚΟΚΚΙΔΟΥ, ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΒΑΜΒΑΚΙΔΟΥ, ΠΑΝΑΓΙΟΥΛΑ ΚΑΡΕΤΣΟΥ
Η ελληνικότητα στο επίσημο μουσικό βιντεοκλίπ για τον εορτασμό των 200 χρόνων
από την επανάσταση 144

ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΚΑΛΟΠΑΝΑ
Ο Διαγωνισμός Σύνθεσης του 1991 με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους 159

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΠΟΥΡΛΗ & ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ
Μουσική, νεολαία και επανάσταση:
Φιλμικές αναπαραστάσεις του φεστιβάλ Woodstock 185

ΖΗΣΗΣ ΣΕΓΚΛΙΑΣ & ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Η ποιοτική έρευνα ως εργαλείο υποβοήθησης της συνθετικής διαδικασίας
στο έργο *Study on Artaud* 193

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΟΝΟΓΛΟΥ
Η εμφάνιση της κιθάρας στο εθνικό κράτος ως μουσικοϊστορικό γεγονός
με πολιτικοκοινωνικές προεκτάσεις 216

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Οι οργανολογικοί πειραματισμοί του Δημητρίου Λεβίδη κατά την εποχή
του Μεσοπολέμου: μια ιστορική και συστηματική προσέγγιση 223

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Ρόντο, σονάτα ή μήπως ροντώ; Η μορφολογική οργάνωση των ρόντο
της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Carl Philipp Emanuel Bach 238

ΘΑΛΕΙΑ ΑΔΕΛΦΟΠΟΥΛΟΥ
Οι τρεις άριες του 1815 του Ν. Χ. Μάντζαρου: Μια αναλυτική προσέγγιση 253

ΓΙΩΡΓΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ
Εξετάζοντας την τροπικότητα στο έργο του Απόστολου Χατζηχρήστου 265

ΛΑΜΠΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΦΑΝΗΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ
Από το βουνό στα προγράμματα συναυλιών.
Εκδοχές και προσλήψεις του τραγουδιού «Λαγιαρνί» 271

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ
Μουσική και μνήμη: αναγνώσεις της έννοιας του “χρόνου”
μέσα από τελετουργικές παραστάσεις αρχαίου δράματος τον εικοστό αιώνα 288

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΘ. ΜΑΜΑΛΗΣ
Από τη σκηνική μουσική στη μουσική μορφή: έργα ελλήνων συνθετών με
μουσικές και μουσικοδραματικές μορφές ως αποκύημα της εμπειρίας
παραστάσεων του Αρχαίου Δράματος στη σύγχρονη σκηνή 295

ΑΝΝΑ ΧΑΤΖΗΑΘΑΝΑΣΙΟΥ
Το Ιστορικό Μουσικό Αρχείο της Διεύθυνσης Μουσικού του
Γενικού Επιτελείου Στρατού (Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ) 308

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Γ. ΞΥΝΑΔΑΣ
Κοσμική μουσική σε μουσικά χειρόγραφα της Βέροιας:
Εννέα δημοτικά τραγούδια από τη συλλογή Κωνσταντίνου Βαφείδη 315

ΧΡΥΣΑ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ
Οι συναυλίες της Εθνικής Χορωδίας Θεσσαλονίκης κατά το χρονικό διάστημα
από την απελευθέρωση της πόλης από τη Γερμανική Κατοχή έως το 1949 332

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ
Χρήστος Δέλλας. Κριτική έκδοση της *Ελληνικής Συμφωνίας αρ. 1* 342

ΣΠΗΛΙΟΣ ΚΟΥΝΑΣ
Αυτοσχεδιασμοί στις λαϊκές μουσικές, συνέχειες ή συνεχείς «επαναστάσεις» 355

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΕΡΤΟΣ
Οι αισθητικές διαφοροποιήσεις στη μελωδική, ρυθμική και αρμονική συγκρότηση
του ρυθμικού μοτίβου του καμηλιέρικου ζεϊμπέκικου στο έργο του Άκη Πάνου 364

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 13ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Μουσική και Επανάσταση» έλαβε χώρα στην Κέρκυρα, από τις 19 έως τις 21 Νοεμβρίου 2021, και την οργάνωσή του ανέλαβε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου υπό τον γενικό συντονισμό της προέδρου του, κ. Αναστασίας Σιώψη. Το συνέδριο ήταν αφιερωμένο στη μνήμη του διακεκριμένου ιδρυτικού μέλους της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Απόστολου Κώστιου (1935-2021). Ο θεσμός του επιτυχημένου ετήσιου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου διεξήχθη για μία ακόμη χρονιά υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας χάρη στην κοινή προσπάθεια των συναδέλφων να συνεχίσουν τις γόνιμες ακαδημαϊκές συνεργασίες και να συνδράμουν στη διατήρηση των διατμηματικών συνεργειών με δημιουργική προοπτική και διεθνή προβολή. Στο δίκτυο αυτό των ακαδημαϊκών θεσμικών συνεργασιών που επιχειρούν τα τέσσερα πανεπιστημιακά τμήματα μουσικής και μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων, δηλαδή τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, του Ιονίου Πανεπιστημίου, καθώς και το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, προστέθηκε το 2021 και η συμμετοχή εκπροσώπων του (πέμπτου) Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Παρά τις αντίξοες συνθήκες και δυσκολίες λόγω της συνεχιζόμενης κρίσης της πανδημίας COVID-19, η παράδοση συνεχίστηκε και, όπως κάθε χρόνο, το τριήμερο Διατμηματικό Συνέδριο παρείχε τη δυνατότητα στους συνέδρους – μέλη Δ.Ε.Π., επιστημονικούς συνεργάτες, διδάκτορες μουσικολογίας και υποψήφιους διδάκτορες από τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών των ελληνικών Α.Ε.Ι. αλλά και του εξωτερικού – να παρουσιάσουν τις εισηγήσεις τους μέσα από ένα ευρύ φάσμα εξειδικευμένων προσεγγίσεων από όλους τους τομείς της Μουσικολογίας, που αντιστοιχούν εν μέρει και στους τομείς των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Εκτός τούτων, οι εισηγήσεις εστιάστηκαν και σε πρωτότυπες διεπιστημονικές προσεγγίσεις, προσφέροντας νέες διαθεματικές συνδέσεις και πλούτο πληροφοριών, συμβάλλοντας έτσι στον εμπλουτισμό των ειδικών θεματικών κύκλων της Μουσικολογίας.

Ακολουθώντας την ετήσια παράδοση, στο πλαίσιο των εργασιών του 13ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου έλαβε χώρα και η Ζ΄ Συνάντηση του Ακαδημαϊκού Βυζαντινομουσικολογικού Δικτύου, με συντονιστές τους συναδέλφους Αχιλλέα Χαλδαιάκη και Μαρία Αλεξάνδρου, ενώ η ερευνητική ομάδα «Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές» παρουσίασε εισηγήσεις στο πλαίσιο στρογγυλής τράπεζας με θέμα «Η Βυζαντινή Μουσική στον καιρό της πανδημίας: Προκλήσεις και προοπτικές». Εκτός τούτων, οι ερευνητικές ομάδες της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας συμμετείχαν στις εργασίες του συνεδρίου με ειδικές εισηγήσεις των μελών τους, καθώς με πρωτοβουλία των συντονιστών τους οργανώθηκαν ποικίλες θεματικές συνεδρίες, όπως: «Νεοελληνική Μουσική (19ος-21ος αι.)», «Μουσική Θεωρία και Ανάλυση», «Όπερα» κ.ά. Επίσης, η Ερευνητική Ομάδα της Ε.Μ.Ε. «Φιλοσοφία και Αισθητική της Μουσικής» παρουσίασε μια στρογγυλή τράπεζα με θέμα «Μουσική και Μνήμη» με συντονίστρια την Αναστασία Σιώψη και τη συμμετοχή μελών της ερευνητικής ομάδας (Αναστασία Σιώψη: «Μουσική και μνήμη: αναγνώσεις της έννοιας του "χρόνου" μέσα από τελετουργικές παραστάσεις αρχαίου δράματος τον εικοστό αιώνα»).

Σύμφωνα με την καθιερωμένη πρακτική των τελευταίων ετών, στο πλαίσιο του 13ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου πραγματοποιήθηκε και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, στοχεύοντας στην άμεση ενημέρωση των μελών της σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο αυτής της διατμηματικής μουσικολογικής σύμπραξης, μέλη των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών τίμησαν την μνήμη του διακεκριμένου ιδρυτικού μέλους της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Απόστολου Κώστιου (1935-2021), διοργανώνοντας αφιέρωμα στο έργο του (τιμητική συνεδρία εις μνήμην Απόστολου Κώστιου, με συντονίστρια την Εύη Νίκα-Σαμψών και τη συμμετοχή των συναδέλφων Νίκου Μαλιάρα και Τάσου Κολυδά).

Κλείνοντας, θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου καταρχάς στη συντονίστρια του συνεδρίου, Αναστασία Σιώψη, καθώς και στα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής (Σπύρο Δεληγιαννόπουλο, Κώστα Καρδάμη, Μαρία Ντούρου, Αναστασία Σιώψη, Νίκο Τσούχλο) και της Επιστημονικής Επιτροπής (Πάνο Βλαγκόπουλο, Γιώργο Κοκκώνη, Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, Γιώργο Σακαλλιέρο, Ιωάννη Φούλια) του 13ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, που στήριξαν τις επιδιώξεις της διατμηματικής συνεργασίας και συνέδραμαν καθοριστικά σε αυτή την ομαδική προσπάθεια, έχοντας ως κοινό στόχο την προβολή και τη διάχυση της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας. Οπωσδήποτε, ιδιαίτερα θερμές ευχαριστίες αναλογούν και στους επιμελητές του τόμου των *Πρακτικών του 13ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου* (Κώστα Καρδάμη, Πέτρο Βούβαρη, Μαρία Ντούρου, Γιώργο Σακαλλιέρο και Ιωάννη Φούλια) για το αμέριστο ενδιαφέρον, την αξιέπαινη συνέπεια και την ουσιαστική τους προσφορά στη διατήρηση μιας εκδοτικής συνέχειας και στον εμπλουτισμό της ελληνικής μουσικολογικής βιβλιογραφίας.

Εύη Νίκα-Σαμψών
Ομότιμη Καθηγήτρια Α.Π.Θ.
Πρόεδρος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824-1907): *Marco Bozzaris*. Melodrama in tre Atti. Η πρώτη ελληνική επαναστατική όπερα; Αποκατάσταση, κριτική έκδοση και σχολιασμός

Αθανάσιος Τρικούπης

Εισαγωγή

Βάσει των μέχρι στιγμής δεδομένων, το τρίπρακτο μελόδραμα *Marco Bozzaris* του κεφαλλήνα μουσουργού Νικολάου Μεταξά Τζανή σε libretto του ζακύνθιου ποιητή Γεωργίου Λαγουϊδάρα (Giorgio Languidara ή Laguidara, 1814-1865), το οποίο έφερε στο φως η έρευνα του γράφοντος, μπορεί να θεωρηθεί ως το παλαιότερο γνωστό ολοκληρωμένο μελόδραμα έλληνα συνθέτη που βασίζεται σε νεοελληνική θεματολογία και συγκεκριμένα στην Ελληνική Επανάσταση. Από όσο γνωρίζουμε, το έργο γράφτηκε με σκοπό την παρουσίασή του στην Κεφαλονιά το 1854, στο πλαίσιο του εορτασμού της εθνικής παλιγγενεσίας. Αυτό όμως δεν κατέστη δυνατό λόγω ενός απρόσμενου λοιμού που προήλθε από μυκητιασική μόλυνση της τοπικής παραγωγής σιτηρών σε συνδυασμό με τη διακοπή της εισαγωγής των ρωσικών δημητριακών που επέφερε ο Κριμαϊκός Πόλεμος.[1] Τελικά, η πρώτη παγκόσμια σκηνική παρουσίαση του έργου έλαβε χώρα στην Αθήνα, στις 7 Οκτωβρίου 2021, στο Βεάκειο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, από τη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με την υποστήριξη της Περιφέρειας Αττικής, επ' ευκαιρία της επετείου των 200 χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση (βλ. Εικόνα 1). Το έργο ερμηνεύτηκε από τη Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών και τη Μικτή Χορωδία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του καθηγητή Νικόλαου Μαλιάρα και σε σκηνοθεσία του Ισίδωρου Σιδέρη. Πρωταγωνιστικούς ρόλους είχαν ο βαρύτονος Γιάννης Σελητσανιώτης, ως Μάρκος Μπότσαρης, και η υψίφωνος Ελένη Καλένος, ως η γυναίκα του ήρωα, Χρυσή Μπότσαρη.[2]

[1] Για τον ιστορικό σχολιασμό του έργου, βλ. Αθανάσιος Τρικούπης, «Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824-1907): *Marco Bozzaris*. Melodrama in tre Atti. Ανακαλύπτοντας πολύτιμες σελίδες της ελληνικής οπερικής δημιουργίας μετά από 166 χρόνια αφάνειας», ανακοίνωση στο 12ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο που διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στις 27-29 Νοεμβρίου 2020, υπό έκδοση στον τόμο πρακτικών του συνεδρίου.

[2] Για αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με την παράσταση, βλ. *Νικόλαου Μεταξά-Τζανή, Μάρκος Μπότσαρης, πρόγραμμα παραστάσεων 7ης και 8ης Οκτωβρίου 2021 στο Βεάκειο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά*, Φιλοσοφική Σχολή Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η παράσταση της 8ης Οκτωβρίου αναβλήθηκε λόγω βροχόπτωσης και πραγματοποιήθηκε στις 22 Οκτωβρίου 2021 στην Aula της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α.

Εικόνα 1: Εξώφυλλο προγράμματος της πρώτης παγκόσμιας σκηνικής παρουσίασης του έργου

Τα χειρόγραφα τεκμήρια του μελοδράματος σώζονται στο Ιδιωτικό Ιστορικό Αρχείο Γεωργίου, Ειρήνης και Χαρίκλειας Δημακοπούλου (εφεξής: Αρχείο Δημακοπούλου), όπου φυλάσσεται ένα μεγάλο μέρος της συνθετικής δημιουργίας του κεφαλλήνα μουσουργού Νικολάου Μεταξά Τζανή, καθώς και κάποια έργα άλλων συνθετών, απογόνων αλλά και συνοδοιπόρων του μουσουργού. Το εν λόγω αρχείο βρίσκεται σήμερα στην κατοχή της ιστορικού του δικαίου και δημοσιογράφου, Δρ. Χαρίκλειας Δημακοπούλου, τρισέγγονης του Νικολάου Μεταξά Τζανή από την πλευρά του μικρότερου γιου του, Ιωάννη (1860-1945). Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι ο Ιωάννης

Μεταξάς υπήρξε νομικός και δεν είχε κάποια στενή σχέση με τη μουσική τέχνη, και γνωρίζοντας ότι ο δεύτερος από τους πέντε γιους του μουσουργού, Σπυρίδωνας (1849-1923), αλλά και ο γιος αυτού, Γεώργιος, ασχολήθηκαν με τη σύνθεση και είχαν στην κατοχή τους ένα σημαντικό μέρος της δημιουργίας του Νικολάου Μεταξά Τζανή, μπορούμε να αιτιολογήσουμε σε έναν βαθμό τις ελλείψεις του σωζόμενου υλικού του μελοδράματος στο Αρχείο Δημακοπούλου και να υποθέσουμε την ύπαρξη συμπληρωματικού σχετικού υλικού κάπου στην κεντρική Ευρώπη, όπου έζησαν ο Σπυρίδων και ο Γεώργιος Μεταξάς, το οποίο δεν έχει εντοπισθεί μέχρι σήμερα.[3]

Περιγραφή του σωζόμενου υλικού

Το μεγαλύτερο μέρος του σωζόμενου υλικού αφορά στην αρχική ιδιόχειρη γραφή της παρτιτούρας από τον συνθέτη, δηλαδή σε υλικό που ανάγεται στην πρωτογενή διαδικασία της συνθετικής δημιουργίας. Αυτό αποδεικνύεται από ουσιαστικές αλλαγές που παρατηρούνται σε διαδοχικές σελίδες του αυτογράφου, όπως, για παράδειγμα, στην αρχή της δεύτερης Σκηνής της δεύτερης Πράξης, την οποίαν ο συνθέτης ξεκίνησε να γράφει δύο φορές πριν καταλήξει στην τελική εκδοχή: γράφει την πρώτη εκδοχή στη Φα-μείζονα με τη χρήση άλλου εναρκτήριου μοτιβικού υλικού από αυτό που εν τέλει χρησιμοποιήθηκε, γράφει τη δεύτερη πάλι στη Φα-μείζονα αλλά με τη χρήση του μοτίβου που τελικά χρησιμοποιήθηκε, και καταλήγει στην τρίτη και τελική εκδοχή με ελαφρώς τροποποιημένη ενορχήστρωση σε σχέση με τη δεύτερη και μεταφερμένη στη Μι-ύφεση-μείζονα.

Είναι αυτονόητο ότι αυτό το υλικό δεν αφορά την τελική μορφή του έργου, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να πούμε μετά βεβαιότητας ότι απέχει ιδιαίτερα από αυτήν, και βέβαια δεν χρησιμοποιήθηκε για τις ανάγκες της εκτέλεσης του έργου. Η διαφορά είναι εμφανής σε σχέση με το υλικό που αφορά την καθαρογραμμένη παρτιτούρα από αντιγραφέα, η οποία προορίζεται για τις ανάγκες της εκτέλεσης. Σε αυτή τη μορφή σώζεται η πέμπτη και η έκτη Σκηνή από τη δεύτερη Πράξη. Η παρτιτούρα αυτή φέρει αριθμητικές ενδείξεις 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. Η προαναφερόμενη αρίθμηση καλύπτει ανάγκες ενδοσυνεννόησης των μουσικών με τον αρχιμουσικό κατά τις πρόβες του έργου. Το εν λόγω καθαρογραμμένο υλικό φέρει διαφορετική ενορχήστρωση από το αντίστοιχο σωζόμενο χειρόγραφο του συνθέτη. Εδώ δεν χρησιμοποιούνται το piccolo (αντ' αυτού υπάρχει ένα μέρος για δεύτερο φλάουτο), τα όμποε και τα φαγκότα. Μάλιστα, όσον αφορά την έκτη Σκηνή της δεύτερης Πράξης, αυτή είναι εντελώς διαφορετική από την αντίστοιχη στο εκδοθέν λιμπρέτο του 1854: βασίζεται στο πρωτότυπο λιμπρέτο του Λαγουϊδάρα, όπως προκύπτει από το σωζόμενο αυτόγραφο του συγγραφέα στο Αρχείο Δημακοπούλου και αντιστοιχεί σε ένα τερτσέτο, το οποίο αντικαταστάθηκε τελικά στο εκδοθέν λιμπρέτο από μία διευρυμένη εκδοχή, τόσο σε ποιητικό περιεχόμενο όσο και σε σκηνική παρουσία, με τη συμμετοχή πολλών προσώπων καθώς και της ανδρικής και της γυναικείας χορωδίας.[4]

[3] Ο Πρόεδρος του Δ.Σ. της Φιλαρμονικής Σχολής Κεφαλληνίας εν έτει 1940, Μεμάγγελος Αλιβιζάτος, αναφέρεται σε ταξίδι στην Κεφαλονιά του διαμένοντος στη Βιέννη εγγονού του Νικολάου Μεταξά Τζανή, Γεωργίου Σπυρίδωνος Μεταξά, κατά το οποίο τον παρακάλεσε 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*, Κεφαλονιά 1940, σ. 12.

[4] Βλ. σχετικά, Αθανάσιος Τρικούπης, «Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824-1907). Μία πρώτη συνοπτική καταγραφή των σωζόμενων μουσικών έργων στο οικογενειακό αρχείο του Κεφαλλήνα μουσουργού», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 9, 2021, σ. 16-56: 19-20.

Συνεπώς, το συγκεκριμένο καθαρογραμμένο υλικό μάλλον προέρχεται από μία παρουσίαση των εσωκλειόμενων σε αυτό Σκηνών, η οποία πρέπει να προηγήθηκε της προγραμματισμένης για το 1854 πρεμιέρας της όπερας.

Στο Αρχείο Δημακοπούλου δεν βρίσκεται υλικό που αφορά την τρίτη και τελευταία Πράξη του μελοδράματος. Αυτό όμως δεν είναι το μόνο υλικό που λανθάνει. Για παράδειγμα, απουσιάζει ένα μέρος από την Cabaletta της Χρύσας, από το τέλος της τέταρτης Σκηνής της δεύτερης Πράξης, από την οποία σώζονται οι οκτώ τελευταίες σελίδες της παρτιτούρας. Οι υπάρχουσες ελλείψεις δεν συσχετίζονται με πιθανή ημιτελή σύνθεση του έργου. Η περάτωση του μελοδράματος επιβεβαιώνεται από την έκδοση του λιμπρέτου για τις ανάγκες της πρώτης προγραμματισμένης παρουσίασης του έργου στην Κεφαλονιά το 1854, η οποία εν τέλει δεν πραγματοποιήθηκε. Ανάτυπο του λιμπρέτου σώζεται στο Αρχείο Δημακοπούλου.[5] Επιπρόσθετα, ο σύγχρονος του μουσουργού και μακρινός συγγενής του, Επαμεινώνδας Μεταξάς (1828/1830-1907), επιβεβαιώνει την περάτωση του έργου αναφέροντας για τον «Νικόλαον Μεταξάν Τσαννήν» ότι «εμελώδησεν έναν των ηρώων της επαναστάσεως, τονίσας επιτυχώς το μελόδραμα "Μάρκος Βότσαρης", αλλ' όπερ μέχρι τούδε δεν ανεβιβάσθη επί της σκηνής».[6]

Ταξινόμηση του υλικού κατά σειρά Πράξεων και Σκηνών

Το σωζόμενο μουσικό υλικό (παρτιτούρες και πάρτες οργάνων και σολιστικών φωνών) του μελοδράματος βρίσκεται ανακόλουθα ταξινομημένο σε επιμέρους υποσύνολα, τα οποία διαχωρίζονται με αριθμημένα διπλωμένα λευκά φύλλα εντός των οποίων έχουν τοποθετηθεί. Ο διαχωρισμός των φύλλων πενταγράμμου δεν γίνεται απαραίτητα βάσει της υπάρχουσας συρραφής τους, διότι υπάρχουν και μεμονωμένα φύλλα που έχουν αποκολληθεί από αυτήν και έχουν συμπεριληφθεί σε άσχετα με αυτά υποσύνολα. Το υλικό του μελοδράματος βρίσκεται στα επιμέρους υποσύνολα B1-B8, B10, B14-B15, B18 και B20-B21 του Αρχείου Δημακοπούλου. Το σύμβολο Β αφορά το δεύτερο από τα δύο μεγάλα κουτιά αρχειοθέτησης, στα οποία βρίσκεται το σύνολο του αρχειακού υλικού του μουσουργού. Ο αριθμός που ακολουθεί το σύμβολο Β αναφέρεται στο αντίστοιχα αριθμημένο λευκό φύλλο από τα 22 συνολικά που περιέχει το συγκεκριμένο κουτί. Η ορθή διαδοχή του υλικού κατά αύξοντα αριθμό Πράξης και Σκηνής παρουσιάζεται στο ακόλουθο σχεδιάγραμμα. Οι καταγεγραμμένες Πράξεις και οι Σκηνές δεν αναφέρονται πάντα στο χειρόγραφο και όταν αναφέρονται, στην ιταλική γλώσσα, δεν ταυτίζονται πάντα με τις αντίστοιχες που αναφέρονται στο λιμπρέτο. Εδώ καταγράφονται σύμφωνα με το εκδοθέν λιμπρέτο του 1854. Οι πληροφορίες που καταγράφονται στην ιταλική γλώσσα, οι οποίες αφορούν τους τίτλους από τα μουσικά μέρη (π.χ. Preludio) και την αρίθμηση από τα τμήματα του έργου (π.χ. No. 1), μεταφέρονται αυτούσιες από την αντίστοιχη καταγραφή τους στο χειρόγραφο από τον συνθέτη, με τη διαφορά ότι παρεμβάλλονται οι αρχικές και οι τελικές λέξεις του κειμένου που αποδίδει ο εκάστοτε μονωδός ή οι χορωδίες (ανδρική και γυναικεία) για τον προσανατολισμό του ενδιαφερόμενου μελετητή. Στην περίπτωση που δεν καταγράφεται κείμενο λιμπρέτου μετά την αναφορά προσώπου ή χορωδίας, τούτο σημαίνει πως δεν υφίσταται ακόμα σχετική συμμετοχή στις συγκεκριμένες σελίδες. Τέλος, μέσα σε αγκύλες μετά από τα προαναφερόμενα δεδομένα, αναφέρονται τυχόν άλλοι συμμετέχοντες, που δεν ονοματίζονται στον τίτλο που δίνει ο συνθέτης, μαζί με το κείμενο που αποδίδουν.

[5] *Marco Bozzaris. Melodrama in tre Atti posto in Musica dal Maestro Nicolo Metaxa Zanin*, Cefalonia 1854.

[6] Βλ. Επαμεινώνδας Κ. Μεταξάς, *Ιστορία της Οικογένειας Μεταξά από του 1081 μέχρι του 1864 έτους*, τυπ. Αλεξ. Παπαγεωργίου, Αθήνα 1893, σ. 274.

Νικόλαος Μεταξάς Τζανής: *Marco Bozzaris*. Melodrama in tre Atti.
Σχεδιάγραμμα θέσης των μουσικών χειρογράφων στο Αρχείο Δημακοπούλου
κατά αύξοντα αριθμό Πράξης και Σκηνής

Β1 (Παρτιτούρα)

Πράξη 1, Σκηνή 1
- No. 1 (σ. 1-39)
  - Preludio ed Introduzione (σ. 1-10)
  - Coro di Soldati Greci ("E fin'a quand'o – di vincere o morir") (σ. 11-39)
- No. 2 (σ. 40-46)
  - Coro ("Morte all' empio – Musulmano qui fur-"), uscita di Hago, e Cavatina[7] Ulisse. Scena 2[8]

Β15 (Παρτιτούρα)

Πράξη 1, Σκηνή 1 (συνέχεια) – Σκηνή 2
- No. 2 (συνέχεια, σ. 47-71)
  - Coro ("-tive – si uccida"),[9] uscita di Hago ("Cosi barbari – mel credete"), e Cavatina Ulisse ("Non è l'ora – al suo valor"). Scena 2

Πράξη 1, Σκηνή 3 (σ. 72 – σελίδα χωρίς αρίθμηση)[10]
- Coro ("Bozzaris giunge – felon") e Scena e Cavatina[11] Marco ("Che ascolto? – sospira"). [Ulisse ("Un pessimo – colto"), Hago ("Hago Vassiar – delira")]

Β1 (Παρτιτούρα)

Πράξη 1, Σκηνή 3 (συνέχεια)
- No. 3 (χωρίς αρίθμηση σελίδων)
  - Aria di Marco ("Se intrepido – libertà"), e Coro
  - Coro ("Se vendetta – bagnerà")
    [Marco ("Va ritorna – aparrirà")]
    Fine del Prologo
    Segue Scena Costa e Ulisse

Β3 (Παρτιτούρα)

Πράξη 2,[12] Σκηνή 1 (αρχή)
- Scena 1. Costa ("Di me – Io tremo!") e Bozzaris e Ulisse ("Si Costa – periglio estremo")
  Attaca la Romanza di Costa

Β2 (Παρτιτούρα)

Πράξη 2, Σκηνή 1 (συνέχεια)
- Romanza di Costa ("Io tremar? – a paventar")
  Seg. Recitativo

Πράξη 2, Σκηνή 2[13] (αρχή)
- Rec. col Duetto
  [Costa ("Dove corri – mille spade"), Marco ("Dove? – cor m'invade")]

[7] Εντός του μουσικού κειμένου (σ. 59), μετά το τέλος του προηγηθέντος ρετσιτατίβου, αναφέρεται ως Cabaletta ("segue Cab.").

[8] Στο συγκεκριμένο χειρόγραφο, ο συνθέτης ταυτίζει τη δεύτερη Σκηνή (Scena 2) της πρώτης Πράξης με το τμήμα που αριθμείται από αυτόν ως No. 2, ενώ, σύμφωνα με το εκδοθέν λιμπρέτο του 1854 η αρχή του εν λόγω τμήματος βρίσκεται στο τέλος της πρώτης Σκηνής.

[9] Εντός του εκδοθέντος λιμπρέτου, η συγκεκριμένη ιταλική λέξη γράφεται "uccida", ενώ στην αυτόγραφη παρτιτούρα αναγράφεται από τον συνθέτη ως "ucidiam".

[10] Η αρίθμηση σταματάει στη σελίδα 73.

[11] Στο τέλος του ρετσιτατίβου αναφέρεται ως άρια ("attaca l'aria Marco"). Ομοίως και στην έναρξη του αντίστοιχου μουσικού κειμένου, στο Β1, αναφέρεται ως άρια ("Aria di Marco, e Coro").

[12] Δεν αναφέρεται στο χειρόγραφο. Η έναρξή της συμπεραίνεται από το λιμπρέτο.

[13] Δεν αναφέρεται στο χειρόγραφο. Η έναρξή της συμπεραίνεται από το λιμπρέτο.

Β8 (Παρτιτούρα)

Πράξη 2,[14] Σκηνή 2 (συνέχεια)

– Duetto Marco (“Io giurai – possa mitigar”) e Costa (“Miglior tempo – Quale squilla?”)

Β10 (Παρτιτούρα)[15]

Πράξη 2, Σκηνή 2 (συνέχεια)

– [Marco (“Che mai sento! – il ragionar”), Costa (“Marco! – prieghi”)]

Β20 (Παρτιτούρα)

Πράξη 2, Σκηνή 2 (συνέχεια)

– [Marco (“T’allontana – libertà”), Costa (“miei! – libertà”)]

Β10 (Παρτιτούρα)

Πράξη 2, Σκηνή 3

– Scena 3. Coro di Donne Greche (“Crise è desta – ed orror”)
Segue Scena, Recitativo e Cavatina Crise

Πράξη 2, Σκηνή 4

– Scena e Recitativo Crise (“Ah! non – il dipinge”) e Sofia (“Crise, qual veggo – l’involla”)
Attaca il sogno di Crise

– Cavatina[16] Crise (il sogno) (“Il veggo – Morte ha dipinta in”)

Β18 (Παρτιτούρα)

Πράξη 2, Σκηνή 4 (συνέχεια)

– Cavatina Crise (il sogno) (συνέχεια) (“volto – valor cadrà”)
[Sofia (“Scaccia si – verrà”), Coro (“Forse – verrà”)]
Attaca subito la Cabaletta

– Cabaletta Crise (“Tutto cader devrà”)[17]
[Sofia e Coro (“Forse – verrà”)]

Β4 (Παρτιτούρα)

Πράξη 2, Σκηνή 5[18]

– Scena e Duetto Crise (“Guerrier – tu riedi?”) e Marco (“Ecco il diletto – M’ abbraccia”)
[Crise (“Ahime! – seguo nel ci-”) e Marco (“Io le straggi – Greco il cor”)][19]

Β14 (Παρτιτούρα)[20]

Πράξη 2, Σκηνή 5

– Duetto. Marco (“Io le stragi – al valor ”) e Crise (“Ahime! – s’attenti”)

[14] Πράξεις και σκηνές δεν αναφέρονται στη συγκεκριμένη παρτιτούρα. Αναγράφονται κατ’ αντιστοιχία με το λιμπρέτο.

[15] Το συγκεκριμένο υλικό αφορά μόνο στις δύο τελευταίες σελίδες που εμπεριέχονται στον φάκελο.

[16] Εναλλακτική ημιτελής εκδοχή της Cavatina της Crise (“Il veggo – il mio valor”) υφίσταται στο Β21.

[17] Η Cabaletta της Χρύσας υφίσταται ελλιπής. Στην αρχή του φακέλου βρίσκονται μόνο οι 8 τελικές σελίδες από την παρτιτούρα του συγκεκριμένου μέρους. Έπονται οι σελίδες από την παρτιτούρα της Cavatina που κανονικά προηγείται στη διαδοχή των μερών του έργου.

[18] Δεν αναφέρεται στο χειρόγραφο. Η έναρξή της συμπεραίνεται από το λιμπρέτο.

[19] Το συγκεκριμένο τμήμα από το Duetto της Χρύσας και του Μάρκου είναι ελλιπές. Εναλλακτική ολοκληρωμένη μορφή, όσον αφορά το Duetto Marco (“Io le stragi – il tuo dolor”) e Crise (“Ahime! – nel cimento”), βρίσκουμε στην αρχή του Β14.

[20] Το υλικό του δεν αποτελεί συνέχεια από το υλικό του Β4. Ξεκινά με την εναλλακτική μορφή ενός ενδιάμεσου τμήματος της Σκηνής 5 της δεύτερης Πράξης, όπως αναφέρεται στην προηγούμενη υποσημείωση. Το υπόλοιπο συνολικό υλικό της Σκηνής 5 δεν βρίσκεται ούτε σε αυτόν τον φάκελο. Απουσιάζει ένα τελικό τμήμα.

Β5 (Παρτιτούρα)[21]

Πράξη 2, Σκηνή 5[22]

- [Marco ("Oltraggiata – il cor"), Crise ("Il furor – Ah! no!")]
  Attaca subito Recitativo e Terzetto

Πράξη 2, Σκηνή 6[23]

- [Marco ("Vaneggi – che nome non ha"), Crise (Taci – figli pieta"), Costa ("Ti frena' o Marco – figli pieta")]

Β6 (Πάρτες Violino Principale)[24]

Πράξη 2,[25] Σκηνές 4-6

Cavatina, Duetto e Terzetto nell' Opera Marco Bozzaris

- Cavatina Crise
- Duetto Marco e Crise
- Terzetto[26]

Β7 (Πάρτες σολιστικών φωνών)[27]

Πράξη 2,[28] Σκηνή 4

Cavatina Crise nell' Opera Marco Bozzaris

[21] Το περιεχόμενό του είναι σχετικά πιο καθαρογραμμένο 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. Επίσης, η ενορχήστρωση είναι διαφοροποιημένη αφού δεν χρησιμοποιούνται το piccolo (αντ' αυτού υπάρχει ένα μέρος για δεύτερο φλάουτο), τα όμποε και τα φαγκότα.

Το περιεχόμενο του Β5 αλληλεπικαλύπτεται σε έναν βαθμό με αυτό του Β14. Εν τέλει όμως, μπορούμε να έχουμε μία πλήρη εικόνα της Σκηνής 5 της δεύτερης Πράξης, έστω και εν μέρει με διαφορετικές ενορχηστρώσεις.

[22] Δεν αναφέρεται στο χειρόγραφο. Συμπεραίνεται από το πρωτότυπο λιμπρέτο του Λαγουϊδάρα, το οποίο ακολουθείται. Το υλικό ξεκινά από ένα ενδιάμεσο σημείο και φτάνει μέχρι το τέλος της Σκηνής 5 της δεύτερης Πράξης.

[23] Δεν αναφέρεται στο χειρόγραφο. Συμπεραίνεται από το τέλος της προηγούμενης Σκηνής στο πρωτότυπο λιμπρέτο του Λαγουϊδάρα, το οποίο ακολουθείται. Η συγκεκριμένη Σκηνή είναι εντελώς διαφορετική από την αντίστοιχη στο εκδοθέν λιμπρέτο του 1854. Βασίζεται στο πρωτότυπο λιμπρέτο του Λαγουϊδάρα, όπως προκύπτει από το σωζόμενο αυτόγραφο του συγγραφέα.

[24] 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, σε αυτά καταγράφονται κυρίως κάποιες παύσεις και μέρος του ποιητικού κειμένου που αποδίδουν οι σολιστικές φωνές. Στα σημεία που συνοδεύει ολόκληρη η ορχήστρα ή σε αυτά όπου ο ερμηνευτής έχει παύσεις, καταγράφονται κάποια σημεία από τις μελωδικές γραμμές άλλων οργάνων με κυρίαρχο ρόλο.

[25] Πράξεις και σκηνές δεν αναφέρονται στη συγκεκριμένη πάρτα. Αναγράφονται κατ' αντιστοιχία με το πρωτότυπο λιμπρέτο του Λαγουϊδάρα, στο οποίο η Cavatina, το Duetto και το Terzetto της όπερας αντιστοιχούν στις Σκηνές 4, 5 και 6 της δεύτερης Πράξης.

[26] Τα κείμενα και ο συσχετισμός προσώπων δεν αντιστοιχούν στο σωζόμενο λιμπρέτο του 1854. Συνεπώς, εξάγεται το συμπέρασμα ότι ο συνθέτης έγραψε τις εν λόγω πάρτες για τις ανάγκες της εκτέλεσης μόνο του συγκεκριμένου αποσπάσματος του έργου, που ακόμα δεν γνωρίζουμε πότε έλαβε χώρα.

[27] Η πάρτα είναι κοινή για τις δύο φωνές. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τρία πεντάγραμμα για την καταγραφή: στο πάνω γράφεται η φωνή της Crise, στο μεσαίο η φωνή της Sofia και στο κάτω η γραμμή του μπάσου. Στην Cavatina της Crise παραλείπεται, όπως είναι λογικό, το πεντάγραμμο της φωνής της Sofia. Παρομοίως, κατά τη συμμετοχή της χορωδίας, προστίθενται άλλα δύο πεντάγραμμα για τις χορωδιακές φωνές.

[28] Πράξεις και σκηνές δεν αναφέρονται στη συγκεκριμένη πάρτα. Αναγράφονται κατ' αντιστοιχία με το απόσπασμα του λιμπρέτου που τυπώθηκε το 1858 στην Κεφαλονιά για τις ανάγκες της παρουσίασης μόνο του χορωδιακού και της καβατίνας της Χρύσας, τα οποία αντιστοιχούν στις Σκηνές 3 και 4 της δεύτερης Πράξης της όπερας.

- Recitativo Crise ("Ah!, tu non – il dipinge") e Sofia ("Crise, qual veggo – tuo l'involla")
- [Crise ("Il veggo – Il mio valor")]
- [Crise ("No, che a tremendi – del suo valor cadrà"), Sofia ("Scaccia si triste – a te verrà"), Coro ("Forse al novello – a te verrà")][29]
- [Crise ("Ma se il presaggio – tutto cader dovrà")], Sofia ("Forse al novello giorno – tutto cader dovrà"), Coro ("Forse al novello giorno – tutto cader dovrà")]

Μουσικολογικός σχολιασμός – Παρεμβάσεις αποκατάστασης / ανασύνθεσης

Όπως προκύπτει από τα προαναφερόμενα, οι Πράξεις και οι Σκηνές, γενικά, δεν αναφέρονται στο χειρόγραφο και, συνεπώς, δεν υφίσταται σαφής διαχωρισμός τους, αλλά συμπεραίνονται από το λιμπρέτο. Αντ' αυτών, αρχικά υφίσταται ένας αριθμητικός διαχωρισμός τμημάτων (No. 1, No. 2 κ.λπ.), όπως επίσης και σελιδαρίθμηση, τα οποία όμως αμφότερα διακόπτονται αρκετά σύντομα. Ο συνθέτης καταγράφει σταθερά μόνο τα επί μέρους διακριτά μουσικά μέρη του έργου (Preludio, Aria, Coro, Romanza κ.λπ.) και λίγες φορές αναφέρεται σε Σκηνές (π.χ. Scena 2 στο B15). Βέβαια, ο αρχικός αριθμητικός διαχωρισμός (No. 1, No. 2 κ.λπ.) θα μπορούσε να αναφέρεται στις Σκηνές της πρώτης Πράξης. Αυτό προκύπτει ως λογικό συμπέρασμα βάσει του διαχωρισμού των μουσικών τμημάτων αλλά και της εξέλιξης των εικόνων και του νοηματικού περιεχομένου του λιμπρέτου. Για παράδειγμα, το No. 2 τοποθετείται εκεί όπου το λιμπρέτο δίνει οδηγίες σχετικά με το άκουσμα πυροβολισμών που ταράζουν τους έλληνες στρατιώτες, οι οποίοι σηκώνονται και τρέχουν πάνω στους λόφους. Ταυτόχρονα, η χορωδία τους αναφέρεται στον ερχομό ενός μουσουλμάνου. Αντίθετα, η δεύτερη Σκηνή, κατά το λιμπρέτο, ξεκινάει αμέσως μετά, όταν, σύμφωνα με τις αντίστοιχες οδηγίες, εμφανίζεται ο μουσουλμάνος επί της σκηνής και ξεκινά ο διάλογός του με τη χορωδία των ελλήνων πολεμιστών. Η διαφορά είναι μικρή, αλλά μπορεί να υποδηλώνει μία διαφορετική επεξεργασία στην τελική μορφή του έργου, η οποία για την ώρα λανθάνει.

Στο πρώτο χορωδιακό του έργου (B1, No. 1, Coro di Soldati Greci, σ. 11-39), ο συνθέτης χρησιμοποιεί δύο φορές μία εσωτερική αρίθμηση μέτρων με τους αριθμούς 1-28 στις σελίδες 13-18 και 24-28, αντίστοιχα, για να δηλώσει την ταύτιση της ενορχήστρωσης, αφήνοντας κενές τις σελίδες 19-23, στις οποίες γράφει μόνο το μέρος της χορωδίας και μόνο στο σημείο όπου χρησιμοποιείται διαφορετικό ποιητικό κείμενο από αυτό των σελίδων 13-18. Η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται και σε άλλα σημεία του έργου.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η μουσική της τρίτης Πράξης του έργου λανθάνει. Αντ' αυτής, κατά την εκτέλεση του μελοδράματος παρουσιάστηκε μία θεατρική αναπαράσταση του όρκου των Φιλικών, της μάχης, του θανάτου και του προσκυνήματος του νεκρού ήρωα. Χρησιμοποιήθηκαν κείμενα της εποχής από τους *Ελεύθερους πολιορκημένους* του Σολωμού, από τον *Θούριο* του Ρήγα Φεραίου και από την *Ωδή στον Μάρκο Μπότσαρη* του αμερικανού φιλέλληνα ποιητή Fitz-Greene Halleck (1790-1867) σε μετάφραση Δανάης Κωσταλία.[30]

[29] Στο λιμπρέτο η χορωδία ξεκινάει να τραγουδάει μαζί με τη Sofia τη φράση "Scaccia si triste immagini dal tuo pensier turbato", ενώ στη συγκεκριμένη πάρτα εμφανίζεται να τραγουδάει για πρώτη φορά μαζί με τη Sofia την επόμενη φράση μετά την απάντηση της Crise.

[30] Βλ. Νικόλαος Μαλιάρας, «Μερικές σκέψεις για τη μουσική και όχι μόνο…», στο: *Νικόλαου Μεταξά-Τζανή, Μάρκος Μπότσαρης, πρόγραμμα παραστάσεων 7ης και 8ης Οκτωβρίου 2021 στο Βεάκειο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά*, Φιλοσοφική Σχολή Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, σ. 11-13: 13.

Επίσης, η Cabaletta της Χρύσας με τη Σοφία και τη Χορωδία από το τέλος της τέταρτης Σκηνής της δεύτερης Πράξης υφίσταται ελλιπής: όπως φαίνεται στο σχεδιάγραμμα που αποτυπώνει το σωζόμενο υλικό ανά φάκελο του Αρχείου, έχει βρεθεί μόνο ένα τμήμα από το τέλος της Cabaletta. Σε αυτήν την περίπτωση, οι σωζόμενες πάρτες των σολιστικών φωνών και του πρώτου βιολιού αποδείχτηκαν σωτήριες για την ανασύνθεση του μέρους. Οι συγκεκριμένες πάρτες εμπεριείχαν επιπρόσθετη σημαντική πληροφορία. Η πάρτα του οργάνου εμπεριέχει συνεχώς δύο παράλληλα πεντάγραμμα: στο κατώτερο από αυτά γράφεται το όργανο, ενώ το ανώτερο χρησιμεύει ως οδηγός, στον οποίο καταγράφονται οι είσοδοι των φωνών άλλων οργάνων και ενδεικτικά σημεία από τις μελωδικές γραμμές άλλων οργάνων με κυρίαρχο ρόλο. Παρομοίως, στην κοινή πάρτα των φωνών ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα επιπλέον πεντάγραμμο για την καταγραφή του συνόλου της γραμμής του μπάσου. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με το σωζόμενο τμήμα, ήταν επαρκή για να οδηγήσουν σε μία καλή προσέγγιση της αρχικής παρτιτούρας του μέρους.

Η διαφορετική ενορχήστρωση της παρτιτούρας που σώζεται από το τελικό τμήμα της Σκηνής 5 και από τη Σκηνή 6 της δεύτερης Πράξης δεν δημιούργησε ιδιαίτερο πρόβλημα, διότι οι αλλαγές περιοριζόντουσαν κυρίως στην απουσία κάποιων ζευγών από τα ξύλινα πνευστά, ενώ, όσον αφορά τα χάλκινα πνευστά, η οφικλείδα αντικαταστάθηκε από την τούμπα.

Ζητήματα κριτικής έκδοσης

Το μεγαλύτερο πρόβλημα στην αποκατάσταση του συνόλου της παρτιτούρας ήταν η δυσαναγνωσιμότητα που προκύπτει σε αρκετά σημεία, κυρίως από τη βιαστική γραφή του συνθέτη και, κατά δεύτερο λόγο, από διορθώσεις του ιδίου, από λεκέδες, κυρίως από μελάνη, επίσης από την απορρόφηση της μελάνης και τη δημιουργία σημαδιών στην παρτιτούρα της πίσω σελίδας του ίδιου φύλλου, καθώς και από διάφορες φθορές που επέφερε η πάροδος του χρόνου. Στις πιο κρίσιμες των περιπτώσεων, τη λύση την έδωσε η μελέτη και ο επαρκής χειρισμός της αρμονικής γλώσσας του Μεταξά στο συγκεκριμένο έργο, η οποία ανάγεται μεταξύ όψιμου κλασικισμού και πρώιμου ρομαντισμού.

Αντίστοιχες διορθώσεις επιχειρήθηκαν και στις περιπτώσεις αβλεψίας του συνθέτη, που δεν ήταν λίγες, κυρίως όσον αφορά τις απουσίες σημείων αλλοίωσης και, κατά δεύτερο λόγο, όσον αφορά λάθη γραφής, όπως π.χ. στην αρχή της πέμπτης Σκηνής της δεύτερης Πράξης, στο Β4, όπου χρησιμοποιείται αρχικά για τη φωνή της Χρύσας το κλειδί του ντο της τέταρτης γραμμής αντί για το αντίστοιχο της πρώτης γραμμής, και στην αρχή της έκτης Σκηνής της δεύτερης Πράξης, στο Β5, όπου στον οπλισμό εμφανίζονται τρεις αναιρέσεις (σι, μι και λα), γεγονός που δεν συνάδει με τον προϋπάρχοντα οπλισμό της Λα-ύφεση-μείζονος. Παρ' όλο που το χειρόγραφο του Β5 είναι γραμμένο από αντιγραφέα, το λάθος στον οπλισμό, το οποίο παρατηρείται στο σύνολο της παρτιτούρας, με εξαίρεση κάποια όργανα μεταφοράς, λογικά προέρχεται από τον συνθέτη. Αντίθετα, στο αντίστοιχο σημείο της σωζόμενης πάρτας του violino principale, στο Β6, χρησιμοποιείται οπλισμός με τέσσερεις αναιρέσεις, οι οποίες ακυρώνουν τον προϋπάρχοντα οπλισμό της Λα-ύφεση-μείζονος. Στην ίδια πάρτα όμως, 9 μέτρα πιο κάτω, έχει λανθασμένα παραλειφθεί ο οπλισμός της νέας τονικότητας, της Ρε-μείζονος, ο οποίος ορθά έχει τοποθετηθεί στην αντίστοιχη θέση της παρτιτούρας.

Όσον αφορά το λιμπρέτο, υπήρχαν διαφοροποιήσεις σχετικά με την ορθογραφία της ίδιας λέξης (βλ. υποσημείωση 9), είτε από εσφαλμένη γραφή είτε λόγω χρήσης εναλλακτικών γραμματικών τύπων, όπως και ενίοτε χρήση άλλων λέξεων από αυτές που αναγράφονται στο λιμπρέτο. Στην πρώτη περίπτωση, ζητήθηκε η συνδρομή του

μεταφραστή για να διευκρινιστεί εάν πρόκειται για λάθος του συνθέτη στη χρήση της ιταλικής γλώσσας στο χειρόγραφο ή για λάθος στην έκδοση του λιμπρέτου. Στις περιπτώσεις εναλλακτικών γραμματικών τύπων της ίδιας λέξης ή χρήσης άλλης λέξης χρησιμοποιήθηκε ό,τι θεωρήθηκε πιο δόκιμο από τον μεταφραστή ή πιο κατάλληλο για μελοποίηση βάσει των φθόγγων της μελωδικής γραμμής στο συγκεκριμένο σημείο.

Επίσης, υπήρχαν αρκετά σημεία όπου δεν ήταν σαφής η αντιστοίχιση συλλαβών και φθογγόσημων, σπανιότερα λόγω της βιαστικής γραφής του συνθέτη και συχνότερα λόγω των υπεράριθμων συλλαβών έναντι των αντίστοιχων φθογγόσημων. Σε αυτή την τελευταία περίπτωση, προτιμήθηκε ορθά από τον κύριο Μαλιάρα η ακέραιη διατήρηση των λεξικών τύπων στο κείμενο για τη διευκόλυνση των ελλήνων τραγουδιστών στη χρήση και κατανόηση της ιταλικής γλώσσας, θέτοντας απλά μία κάθετο μεταξύ των συλλαβών που συμπίπτουν στον ίδιο φθόγγο, αποφεύγοντας τη χρήση αποστρόφου για τη σημειολογική δήλωση του απολεσθέντος κατά τη μουσική απόδοση φωνήεντος και αφήνοντας τη διαχείριση της έκκρουσης των φωνηέντων (έκθλιψη, αφαίρεση ή αποκοπή) στη διακριτική ευχέρεια των ερμηνευτών.

Τέλος, υπήρχαν σημεία διαφορετικής αντιστοίχισης του κειμένου ως προς τις φωνές που το αποδίδουν. Για παράδειγμα, στην τέταρτη Σκηνή της δεύτερης Πράξης, στο Β7, στο λιμπρέτο η χορωδία εμφανίζεται να τραγουδάει μαζί με τη Σοφία τη φράση “Scaccia si triste immagini dal tuo pensier turbato”, ενώ στη συγκεκριμένη πάρτα η Σοφία τραγουδάει μόνη της τη συγκεκριμένη φράση και η χορωδία τραγουδάει για πρώτη φορά μαζί με τη Σοφία την επόμενη φράση μετά την απάντηση της Χρύσας. Είναι πιο λογικό να υποθέσουμε ότι στην τελική μορφή του έργου έγινε διαφορετική επεξεργασία του συγκεκριμένου σημείου, παρά να εικάσουμε ότι παραλείφθηκε στην πάρτα των φωνών ολόκληρο χορωδιακό τετράμετρο.

Επίλογος

Τα προαναφερόμενα αποδίδουν ενδεικτικά και όχι αντιπροσωπευτικά τα ζητήματα και τα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει ο μουσικολόγος στην προσπάθεια αποκατάστασης ενός παλαιού συνθετικού αυτογράφου με σκοπό τη μουσική του απόδοση. Είναι επίσης αντιληπτό ότι όλα τα προβλήματα δεν έχουν μία μοναδική λύση και η συνεργασία του μουσικολόγου με τον μουσικό θα αναδείξει τις εναλλακτικές δυνατότητες για την επίτευξη μιας ικανοποιητικής αναδημιουργίας. Η συνύπαρξη ουσιαστικών μουσικών και μουσικολογικών γνώσεων στους εμπλεκόμενους ασφαλώς διευκολύνει περαιτέρω την επιτυχία του εγχειρήματος. Σε επίπεδο κριτικής έκδοσης, οι απαιτήσεις είναι ακόμα πιο αυξημένες δεδομένου ότι πρέπει να μελετηθούν διεξοδικά όλες οι εναλλακτικές μορφές λιμπρέτου, μουσικής και ενορχήστρωσης που δεν χρησιμοποιήθηκαν στην εκτέλεση του έργου.

Μια ελληνική όπερα για τη Γαλλική Επανάσταση: Παύλου Καρρέρ, *Μαρία Αντωνιέττα* – Ιστορικοαναλυτική προσέγγιση

Τζωρτζίνα Μερεντίτη

Ο Παύλος Καρρέρ (ή Καρρέρης) γεννήθηκε στη Ζάκυνθο στις 12 Μαΐου του 1829 και πέθανε στις 7 Ιουνίου 1896. Χαρακτηρίστηκε ως ο πρώτος Έλληνας «εθνικός» μουσουργός. Ήταν γόνος αριστοκρατικής οικογένειας, με μακρινές ρίζες από την Κύπρο.[1] Σύζυγός του ήταν η Ισαβέλλα Ιατρά, υψίφωνος, η οποία ήταν πρωταγωνίστρια και ερμηνεύτρια των έργων του. Σε ηλικία δέκα χρονών τον έστειλαν στην Κέρκυρα ως εσωτερικό μαθητή στο νεοσύστατο τότε Ιόνιο Γυμνάσιο και αργότερα ταξίδεψε με το θείο του και διέμεινε για αρκετά χρόνια στη Γαλλία, στο Λονδίνο, το Λίβερπουλ και το Δουβλίνο.[2] Το 1843 επέστρεψε στη Ζάκυνθο, όπου ξεκίνησε μαθήματα με δύο Ιταλούς δασκάλους, τον Giuseppe Cricca και τον Francesco Marangon, και έτσι επηρεάστηκε πολύ από την ιταλική όπερα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα: τον Donizetti, τον Rossini τον πρώιμο Verdi, και, γενικά, το bel canto. Η συνθετική του δραστηριότητα ξεκινά με ένα βαλς με τίτλο *Το αηδόνι*, του οποίου το χειρόγραφο έχει χαθεί. Το κομμάτι αυτό εκτελέστηκε με επιτυχία από τη Φιλαρμονική της Ζακύνθου και κατόπιν το δώρισε στη Φιλαρμονική Εταιρία Κέρκυρας, από την οποία έπειτα αναγορεύτηκε «επίτιμος εταίρος». Έτσι, το 1848 παίρνει την απόφαση να μαθητεύσει στην Κέρκυρα, όπου μαρτυρείται ότι σπούδασε δίπλα στο Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο.[3]

Το 1850 ο Παύλος Καρρέρ αναχώρησε για την Ιταλία και εγκαταστάθηκε στην πρωτεύουσα της Ιταλικής όπερας, το Μιλάνο. Εκεί ξεκίνησε μαθήματα ανωτέρων θεωρητικών με τους Raimondo Boucheron, Pietro Tassistro και Giuseppe Winter. Δεν πέρασαν λίγοι μήνες και ήδη είχαν αρχίσει να παίζονται έργα του, να γίνεται γνωστός και να εξελίσσεται ραγδαία,[4] κάνοντας, το καλοκαίρι του 1852, το οπερατικό του ντεμπούτο στο θέατρο Carcano με την όπερα *Δάντης και Βεατρίκη* σε λιμπρέτο του Serafino Torelli, του οποίου το χειρόγραφο δυστυχώς πλέον δεν σώζεται. Ακολούθησαν δύο ακόμη επιτυχημένες όπερες, η *Ισαβέλλα του Άσπεν* και η *Redivіva*.

Ο Καρρέρ εγκαταλείπει το Μιλάνο στις 29 Ιουλίου 1857. Αποφασίζει να ακολουθήσει το όραμά του για τη δημιουργία εθνικής μουσικής και αφιερώνεται στη σύνθεση οπερών με θέματα βγαλμένα από την ελληνική επανάσταση του 1821. Ξεκινά με τον *Μάρκο Βότζαρη*[5] (1858-1860) και συνεχίζει με τη *Μαριάνθη* (1867) και την *Κυρά-Φροσύνη* (1868). Δεκαέξι χρόνια μετά την επιστροφή του, το 1873, συνθέτει τη *Μαρία Αντωνιέττα* (Maria Antonietta), στην Ιταλική γλώσσα, σε λιμπρέτο με την υπογραφή του Ζακυνθινού λογοτέχνη Γεωργίου Ρώμα. Η όπερα έχει διασωθεί ολόκληρη στην πρωτότυπη μορφή της, σε χειρόγραφη παρτιτούρα από το χέρι του συνθέτη και σε χειρόγραφες πάρτες. Ψηφιακά αντίγραφα όλου του υλικού έθεσε ευγενώς στη διάθεσή μας το Μουσείο Σολωμού της Ζακύνθου, όπου φυλάσσεται το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου του συνθέτη, και η διευθύντριά του, κ. Κατερίνα Δεμέτη. Το ψηφιακό αυτό

[1] Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ,* Fagotto, Αθήνα 2013, σ. 20.
[2] Στο ίδιο, σ. 22 κ.ε.
[3] Στο ίδιο, σ. 24-25.
[4] Στο ίδιο, σ. 36.
[5] Στο ίδιο, σ. 75.

υλικό φυλάσσεται στο Εργαστήριο Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η *Maria Antonietta* ανέβηκε για πρώτη φορά, αρκετά χρόνια μετά τη σύνθεσή της, στις 28 Ιανουαρίου 1884 στο Δημοτικό Θέατρο Ζακύνθου «Φώσκολος» και γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία.[6] Το έργο αυτό θεωρείται από τα ωραιότερα του συνθέτη, αν και δεν ξαναπαίχτηκε εκείνη την εποχή ποτέ ολόκληρο, παρά μόνο η εισαγωγή του, διασκευασμένη από κάποιες φιλαρμονικές κυρίως ορχήστρες πνευστών. Το 2015, μέσω του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, υπό την επίβλεψη και καθοδήγηση του Καθηγητή κ. Νικόλαου Μαλιάρα, ομάδα φοιτητών ανέλαβε τη μεταγραφή και αποκατάστασή της όπερας σε ψηφιακή παρτιτούρα, την οποία συνέχισα και ολοκλήρωσα κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής μου εργασίας. Έτσι, με τη συμβολή του κ. Μαλιάρα και του αρχιμουσικού κ. Βύρωνα Φιδετζή, οι οποίοι συνέβαλαν κι εκείνοι καθοριστικά στην καθαρογράφηση και μουσικολογική επιμέλεια του έργου, η *Μαρία Αντωνιέττα* του Παύλου Καρρέρ αποκαταστάθηκε και παρουσιάστηκε ξανά συναυλιακά μετά από 135 χρόνια από τη Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών και εκλεκτό επιτελείο λυρικών σολίστ και χορωδιών στις 2 Δεκεμβρίου 2019 σε διεύθυνση Βύρωνος Φιδετζή. Είχα την τύχη να βιώσω εκ των έσω αυτήν την ιστορική και συνάμα συγκλονιστική εμπειρία, καθώς συμμετείχα στην οργάνωση, ως διοικητικό στέλεχος της ορχήστρας, επιμελήθηκα μέρος των παρτών και τραγούδησα τα χορωδιακά μέρη ως μέλος της Ακαδημαϊκής Χορωδίας Νέων Αθηνών. Η διανομή είχε ως εξής: Σολίστ: Σοφία Κυανίδου (Μαρία Αντουανέτα), Κασσάνδρα Δημοπούλου (Ελισάβετ), Χάρης Ανδριανός (Λουδοβίκος), Φίλιππος Μοδινός (Μπαρνάβ), Γιάννης Σελητσανιώτης (Δαντόν), Νίκος Καραγκιαούρης , Διονύσης Τσαντίνης, Νικήτας Γκρίτζαλης (Ιακωβίνοι και Κλερύ). Χορωδίες: Ακαδημαϊκή Χορωδία Νέων Αθηνών, Χορωδία του Εθνικού Ωδείου.

Για την καλύτερη κατανόηση του έργου, στην παρούσα εισήγηση θα γίνει αρχικά μια αναφορά στα ιστορικά γεγονότα που το πλαισιώνουν. Στην Ευρώπη του 19ου αιώνα, μια ανεπηρέαστη προσέγγιση της πολυδιάστατης όσο και αμφιλεγόμενης προσωπικότητας της Μαρίας-Αντουανέτας και της ιστορίας της φαντάζει πολύ δύσκολη. Η χρονική απόσταση από τα ιστορικά γεγονότα της αιματηρής εκείνης περιόδου της Γαλλικής Επανάστασης είναι, στην εποχή του Καρρέρ, ακόμη σχετικά μικρή και οι μνήμες των γεγονότων νωπές. Γύρω από το πρόσωπο της Μαρίας-Αντουανέτας σχηματίζεται ένας μύθος που διογκώνεται με διάφορες πληροφορίες, μαρτυρίες, φήμες, αναμνήσεις, πολλές φορές ανακριβείς ή αναληθείς. Αυτή η γυναίκα προκάλεσε μίσος, οίκτο και θαυμασμό ταυτόχρονα. Ο βίος και η δράση της, αλλά και ο βίαιος θάνατός της, είχε προκαλέσει ευρύτατο πολιτικό αναβρασμό σε όλα τα κράτη με μοναρχικά καθεστώτα, καθώς σε όλη την Ευρώπη φουντώνουν οι αγώνες κατά των βασιλικών δυναστειών και υπέρ της Δημοκρατίας.[7] Με το έργο τους, ο Καρρέρ και ο Ρώμας, πρώτοι στον τομέα της όπερας, «αγγίζουν» με μεγάλη τόλμη αυτό το πολύ ευαίσθητο θέμα. Υποψιάζεται κανείς, διαβάζοντας το λιμπρέτο, ότι ο Ρώμας, και μαζί του ο Καρρέρ, ενδεχομένως να διάκεινται θετικά προς το απολυταρχικό καθεστώς του Λουδοβίκου, κάτι που φαίνεται από τον θετικό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζουν τον Λουδοβίκο, τη Μαρία Αντουανέτα και την Ελισάβετ, και τον αρνητικό με τον οποίο παρουσιάζουν τους Ιακωβίνους Επαναστάτες. Αυτό ίσως έχει να κάνει με την αριστοκρατική καταγωγή τους ή με το πολίτευμα που επικρατούσε εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα, όπου αναφορές σε αγώνες για τη δημοκρατία θα θεωρούνταν πιθανότατα αποσταθεροποιητικές ενέργειες κατά της μοναρχίας και θα λογοκρίνονταν.

[6] Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και εργογραφία,* Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2003, σ. 151.

[7] Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 326.

Ο τόπος που διαδραματίζεται η πλοκή είναι τα ανάκτορα των Βερσαλλιών και στη συνέχεια το Παρίσι κατά την χρονική περίοδο από το 1790 μέχρι το 1793. Βασίζεται στην ιστορία της Μαρίας Αντουανέτας, αυστριακής πριγκίπισσας και συζύγου του βασιλιά Λουδοβίκου 16ου. Το κεντρικό πρόσωπο του δράματος, η Μαρία-Αντουανέτα, παρατηρούμε πως βιώνει μια πολύ σημαντική μεταλλαγή κατά τη διάρκεια της πλοκής. Αρχικά σκιαγραφείται ως μια φοβισμένη και επιπόλαιη γυναίκα, σταδιακά όμως διαμορφώνεται σε προσωπικότητα με μεγαλείο ψυχής. Οι υπόλοιποι ρόλοι ακολουθούν, ως κάποιον βαθμό, τις συμβάσεις διανομής που ισχύουν στην ιταλική όπερα της εποχής. Η Ελισάβετ, αδελφή του Λουδοβίκου, μεσόφωνος, τραγουδά σε λίγο πιο μετριοπαθές ύφος. Οι ανδρικοί ρόλοι παρουσιάζουν περισσότερο ενδιαφέρον ως προς τη φωνητική τους επεξεργασία. Αντί για τον Λουδοβίκο, ο τενόρος είναι ο νεαρός δευτεραγωνιστής Μπαρνάβ, ενώ ο Λουδοβίκος εκπροσωπεί τη φωνή του βαρύτονου, πιο ταιριαστή στην εικαζόμενη ηλικία του. Η διανομή αυτή από τον Καρρέρ μάς παραπέμπει ενδεχομένως στην ανάγκη για ρεαλισμό στην όπερα από τους συνθέτες, μια τάση που παρατηρείται να ξεκινά και να εξελίσσεται από το 1830-1850.[8] Αντίθετα προς τις συνήθεις συμβάσεις, οι τρεις Ιακωβίνοι, με προεξάρχοντα τον Δαντόν, τραγουδούν κατά κανόνα όλοι μαζί, ως τερτσέτο, και με τον τρόπο αυτό ο Καρρέρ δηλώνει την ενότητα και τη συλλογικότητα της επαναστατικής αρχής, αλλά ίσως και το απρόσωπο της επαναστατικής εξουσίας.

Υπόθεση

Πράξη Α΄: Η φυγή

Στο Ανάκτορο των Βερσαλλιών παρατίθεται πολυτελές δείπνο και χορός σε μια μεγάλη αίθουσα. Εκεί βρίσκονται ευγενείς και αυλικοί που δειπνούν και διασκεδάζουν υπό τη μουσική της στρατιωτικής μπάντας. Όταν εισέρχεται ο βασιλιάς Λουδοβίκος με την οικογένειά του, τον αποθεώνουν, όμως, το θετικό αυτό κλίμα διακόπτεται απρόσμενα όταν ακούγονται σπαρακτικές κραυγές από τον εξαθλιωμένο λαό, ο οποίος, συγκεντρωμένος κάτω από τα παράθυρα του ανακτόρου, εκλιπαρεί για λίγο ψωμί. Ο θαλαμηπόλος Κλερύ ενημερώνει τον Λουδοβίκο ότι ο λαός βρίσκεται σε αναβρασμό και από στόμα σε στόμα διαδίδεται το σύνθημα «Έξω ο βασιλιάς». Εν τέλει, όλη η βασιλική οικογένεια εγκαταλείπει τις Βερσαλλίες και καταφεύγει στο Παρίσι. Εκεί, στον κήπο του Κεραμεικού, οι Ιακωβίνοι οραματίζονται ένα δημοκρατικό μέλλον για τη Γαλλία και αρχίζουν να συνωμοτούν κατά του Λουδοβίκου. Η βασιλική οικογένεια κρατείται αιχμάλωτη και περιφρουρημένη από την εθνοφυλακή σε μια αίθουσα του ανακτόρου του Κεραμεικού. Ο βασιλιάς έχει κληθεί να παρουσιαστεί στην Εθνοσυνέλευση, αλλά η βασίλισσα προσπαθεί να τον πείσει να εγκαταλείψουν το Παρίσι. Εκείνος αρχικά αρνείται, αλλά, με τη βοήθεια της Ελισάβετ, πείθεται. Ο Κλερύ ανακοινώνει πως όλα είναι έτοιμα για την αναχώρησή τους.

Πράξη Β΄: Η σύλληψη

Ο λαός είναι συγκεντρωμένος στην αίθουσα της Συντακτικής Εθνοσυνέλευσης. Αναγγέλλεται από τον Δαντόν η σύλληψη και η επικείμενη δίκη του Λουδοβίκου. Στη συνέχεια, εισέρχεται στην αίθουσα η βασιλική οικογένεια μαζί με το Μπαρνάβ, αντιπρόσωπο της Συνέλευσης και εντεταλμένο συνοδό-φρουρό των βασιλέων. Ο Λουδοβίκος, στην απολογία του, καταγγέλλει ως παράνομη τη διαδικασία και προσπαθεί να αντικρούσει τις κατηγορίες του Δαντόν για προδοσία. Η Εθνοσυνέλευση εν τέλει εκδίδει καταδικαστική απόφαση.

[8] Roger Parker, "The Opera Industry", στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, London 2002, σ. 104-105.

Πράξη Γ΄: Ο πύργος του τέμπλου[9]

Η Μαρία-Αντουανέτα, μαζί με την Ελισάβετ, βρίσκονται σε ένα φρουρούμενο δωμάτιο στον πύργο. Η Μαρία-Αντουανέτα διηγείται έναν εφιάλτη που προμηνύει τον θάνατο του συζύγου της και βρίσκει παρηγοριά στην αγκαλιά των δυο παιδιών της. Ο Λουδοβίκος έρχεται με τη συνοδεία του Μπαρνάβ και των ανδρών της φρουράς, και τους ανακοινώνει ότι είναι πλέον καταδικασμένος σε θάνατο. Από έξω ακούγεται το πλήθος να τραγουδά τη «Μασσαλιώτιδα» και οργισμένες κραυγές ζητούν το αίμα του βασιλιά. Μπαίνουν οι τρεις Ιακωβίνοι, ο Λουδοβίκος αποχαιρετά την οικογένειά του και οδηγείται έξω. Ακούγονται τα τύμπανα που συνοδεύουν τον βασιλιά στο ικρίωμα και ένας κανονιοβολισμός αναγγέλλει την καρατόμηση του «πολίτη Λουδοβίκου Καπέτου».

Πράξη Δ΄: Η Κονσιερζερί και το μαρτύριο

Η Μαρία-Αντουανέτα προσεύχεται σε ένα σκοτεινό κελί στη φυλακή της Κονσιερζερί μέσα στη νύχτα.[10] Ο Μπαρνάβ, γοητευμένος από το μεγαλείο και την ευγένεια της πρώην βασίλισσας, και απελπισμένα ερωτευμένος μαζί της, πηγαίνει να της συμπαρασταθεί. Εκείνη, όμως, είναι συμφιλιωμένη με την ιδέα του θανάτου. Ο Μπαρνάβ της λέει ότι υπάρχει τρόπος να σωθεί, αλλά εκείνη αρνείται να δραπετεύσει. Το ρολόι χτυπάει 4 το πρωί και ο αβάς Ζιράρ προσεύχεται, κρατώντας ένα σταυρό, για να συνοδεύσει τη Μαρία-Αντουανέτα στον τόπο της εκτέλεσης.

Η τελευταία σκηνή λαμβάνει χώρα στην πλατεία της Επανάστασης, η οποία κατακλύζεται από πλήθος. Ο λαός χλευάζει τη «χήρα του Καπέτου» και παραληρεί όταν την αντικρίζει να φέρεται με τα χέρια δεμένα πίσω από την πλάτη. Η Μαρία-Αντουανέτα συγχωρεί τις προσβολές του πλήθους και ανεβαίνει ήρεμη τα σκαλιά του ικριώματος. Ο Μπαρνάβ τρέχει πίσω της, προσπαθώντας απεγνωσμένα να τη σώσει, και ο Δαντόν προσπαθεί να τον σταματήσει. Παγώνουν, όμως, και οι δύο στο άκουσμα του κρότου της λαιμητόμου. Η θυσία ετελέσθη.

Ανάλυση

Προκειμένου να προσεγγίσουμε πλέον αναλυτικά και τη μουσική της όπερας, επιλέγουμε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά αποσπάσματα: τη σκηνή της δίκης του Λουδοβίκου ενώπιον του Επαναστατικού Συμβουλίου, στο τέλος της 2ης πράξης (No 10: Sestetto con cori, Finale Secondo). Μέσα από την αναλυτική προσέγγιση της μουσικής και της σχέσης της με τον λόγο εξασφαλίζονται εφόδια για να κατανοηθεί η δημιουργική ματιά του συνθέτη, αλλά και η μουσική γλώσσα και το εκφραστικό του ιδίωμα.

[9] Το «Τέμπλο», αρχικά, ήταν οχυρωμένο μοναστήρι των Ναϊτών ιπποτών και αργότερα βασιλική φυλακή. Χτίστηκε τον 12ο αιώνα βορειοανατολικά της πόλης, εκεί που βρίσκεται τώρα η συνοικία Temple του Παρισιού. Μέχρι τον 13ο αιώνα, ο ναός, ειδικά τα φυλάκια ή οι πύργοι του, χρησιμοποιούνταν για να αποθηκεύουν τους θησαυρούς όχι μόνο των Ναϊτών αλλά και του βασιλιά της Γαλλίας. Αργότερα, οι πύργοι χρησίμευσαν κυρίως ως βασιλικές φυλακές, τόσο για εγκληματίες όσο και για οφειλέτες. Εκεί κρατήθηκε και η οικογένεια του Λουδοβίκου ΙΣΤ' και της Μαρίας Αντουανέτας μέχρι την εκτέλεσή τους. Βλ. σχετικά Meredith Cohen, "The Making of a Royal City: Paris and the Architecture of Philip Augustus", στο: Meredith Cohen (επιμ.), *The Sainte-Chapelle and the Construction of Sacral Monarchy: Royal Architecture in Thirteenth-century Paris*, Cambridge University Press, New York 2015, σ. 14-65.

[10] Η Κονσιερζερί (γαλ. *La Conciergerie*) είναι φυλακή στο Παρίσι, τμήμα του παλαιού βασιλικού παλατιού Παλαί ντε λα Σιτέ. Αποτελεί μέρος ενός μεγαλύτερου συγκροτήματος κτιρίων και χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα για δικαστικούς σκοπούς. Εκατοντάδες φυλακισμένων εκτελέστηκαν εκεί στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης. Βλ. σχετικά Monique Delon, *La Conciergerie: Palais de la Cité.* Patrimoine, Paris 2000, σ. 4-7.

Το απόσπασμα που θα σχολιάσουμε διαδραματίζεται ακριβώς μετά τη δίκη, την καταδίκη και την καθαίρεση του Λουδοβίκου. Παρόντες είναι ο Λουδοβίκος, η Αντωνιέττα, η Ελισάβετ, ο Μπαρνάβ, ο Κλερύ, ο Δαντόν και οι δύο Ιακωβίνοι (Μαρά και Ροβεσπιέρος), και μερίδα λαού (χορωδία), δηλαδή, όλοι οι χαρακτήρες της όπερας ανεξαιρέτως.

Εκείνο που κυρίως παρατηρούμε και αξίζει να σημειώσουμε είναι ότι όλοι σχεδόν οι συμμετέχοντες έχουν ξεχωριστές μελωδικές γραμμές, πολύ περίτεχνα και αντιστικτικά κατασκευασμένες, με τρόπο τέτοιον που οδηγεί στη δημιουργία πολλών παράλληλων επιπέδων: 1) του Λουδοβίκου, ο οποίος ξεκινά με έναν εισαγωγικό μονόλογο, στίχους του οποίου συνεχίζει να τραγουδά και αργότερα, εκφράζοντας τη στάση του έναντι της Επανάστασης και των εκπροσώπων της, 2) της Αντωνιέττας και της Ελισάβετ, οι οποίες καταφέρονται με οργή κατά των επαναστατών, 3) του Μπαρνάβ, ο οποίος βρίσκεται σε μια εσωτερική σύγχυση, διότι θεωρεί τον εαυτό του υπεύθυνο που η γυναίκα που αγαπά, η Αντωνιέττα, βρίσκεται σε κίνδυνο, 4) των Ιακωβίνων, 5) του λαού και του Κλερύ. Μια τέτοια παράλληλη δράση όλων ταυτόχρονα των χαρακτήρων, μόνο στο είδος της όπερας, από όλες τις άλλες παραστατικές τέχνες, μπορεί να δημιουργηθεί με τέτοια πειστικότητα και επιτυχία, δυνατότητα που ο Καρρέρ αξιοποιεί στο έπακρο, παρουσιάζοντάς μας ένα συνθετικό αριστούργημα σε αυτήν τη σκηνή.

Η σκηνή ξεκινάει, όπως συνήθως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις στην ιταλική όπερα, με έναν μονόλογο του Λουδοβίκου σε μορφή καβατίνας: έχει χαρακτήρα μελωδικό, είναι μικρής διάρκειας και χωρίς επαναλήψεις.[11] Το κύριο μέρος είναι το "sestetto", το οποίο αποτελεί και το φινάλε της δεύτερης πράξης του έργου. Ο συνθέτης ονομάζει τη σκηνή αυτή "sestetto" και όχι "septetto", παρόλο που στην πραγματικότητα συμμετέχουν επτά σολίστ, πιθανότατα διότι ο Κλερύ έχει πολύ μικρή συμμετοχή και η μελωδική του γραμμή ταυτίζεται με τη μελωδική γραμμή της χορωδίας. Η συνθετική αξία του Καρρέρ φαίνεται από τον τρόπο που διαχειρίζεται τους χαρακτήρες, σκιαγραφώντας τον καθένα με διαφορετική μουσική και δημιουργώντας επάλληλα μουσικά επίπεδα. Με το τέλος του μονόλογου του Λουδοβίκου, έχουμε αλλαγή μέτρου από τα 4/4, που είναι το μέτρο της αρχής, στα 3/4. Το μέτρο θα επανέλθει στα 4/4 όταν ετοιμάζονται ο λαός με τους Ιακωβίνους να σύρουν τη βασιλική οικογένεια στο Τέμπλο, λίγο πριν την ολοκλήρωση της σκηνής και της πράξης. Ο συνθέτης επιλέγει τη Λα ύφεση μείζονα, μια τονικότητα σκοτεινή, και τη μεταχειρίζεται έτσι ώστε να εκφράσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις έντονες αντιθέσεις των χαρακτήρων και τον ζόφο της στιγμής.

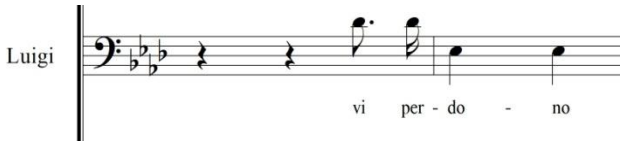
Σε όλη τη σκηνή, παρακολουθούμε μια μουσική αντιπαράθεση και σκιαγράφηση των χαρακτήρων μέσω της μουσικής. Το ensemble ξεκινά σταδιακά και οι είσοδοι των φωνών ακολουθούν η μία την άλλη. Κάθε επίπεδο εκπροσωπεί έναν χαρακτήρα ή μια μικρή ομάδα χαρακτήρων και, εκτός από το διαφορετικό κείμενο, έχει και τη δική του διακριτή μουσική φυσιογνωμία.

Πρώτο επίπεδο

Ας προχωρήσουμε στην ανάλυση των επιπέδων, ξεκινώντας από το πρώτο επίπεδο, αυτό του Λουδοβίκου. Ο Λουδοβίκος παρουσιάζεται εξιδανικευμένος από το δίδυμο Καρρέρ-Ρώμα. Παρουσιάζεται ήρεμος, αλλά αδικημένος, φιλόστοργος και ανιδιοτελής, που, ακόμη και τη στιγμή που όλοι είναι εναντίον του και απειλείται η ζωή του, εκφράζει το παράπονο πως δεν τον κατάλαβαν ποτέ, αλλά και την ψυχική δύναμη και ωριμότητα να τους συγχωρέσει. Πρωταγωνιστεί στην αρχή του μέρους με τον μονόλογό του.

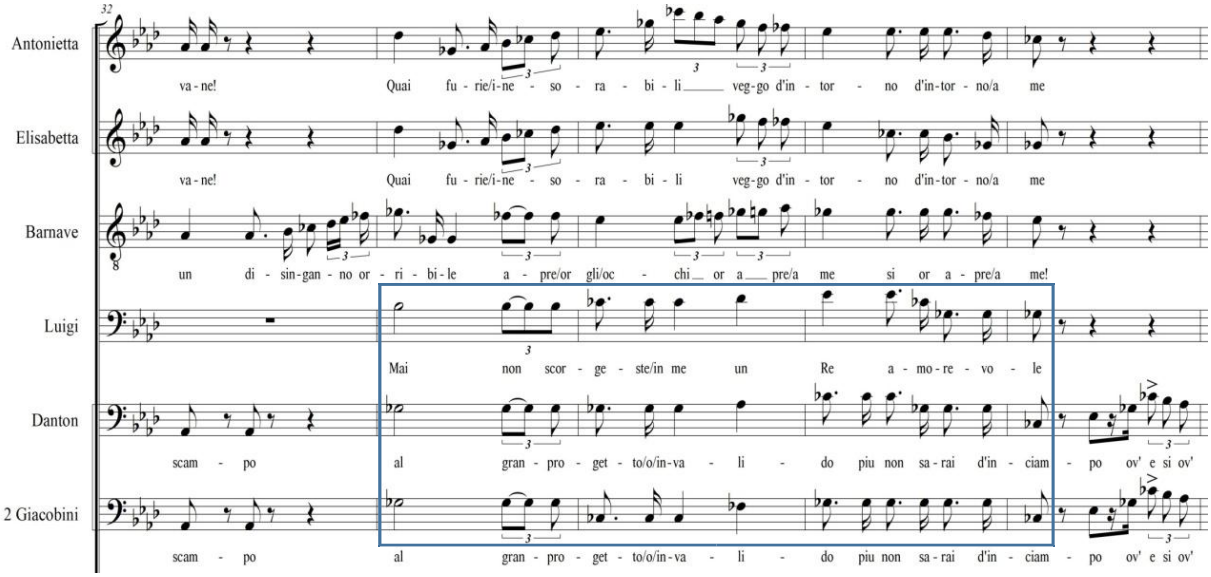
[11] Για τη μορφή της καβατίνας, βλ. σύντομα λήμμα "Cavatina", στο: St. Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London & New York 1992, τ. 1, σ. 790.

Η θετική διάθεση με την οποία τον προσεγγίζει ο συνθέτης φαίνεται στην επανάληψη των φράσεων: «Δε με θαμπώνει ο θρόνος», «απαρνήθηκα ένα τόσο όμορφο δώρο», «λυπάμαι και σας συγχωρώ». Οι πρώτες λέξεις του, μάλιστα, είναι «σας ευγνωμονώ και σας ευχαριστώ που με απαλλάξατε». Μια χαρακτηριστική 7η στο μ. 26 προς 27, δηλώνει την αντίθεση στη μουσική και τα λόγια. Λέει: «σας συγχωρώ», όμως η μουσική δηλώνει ότι μέσα του εύχεται να τον λυπηθούν και να τον αφήσουν.

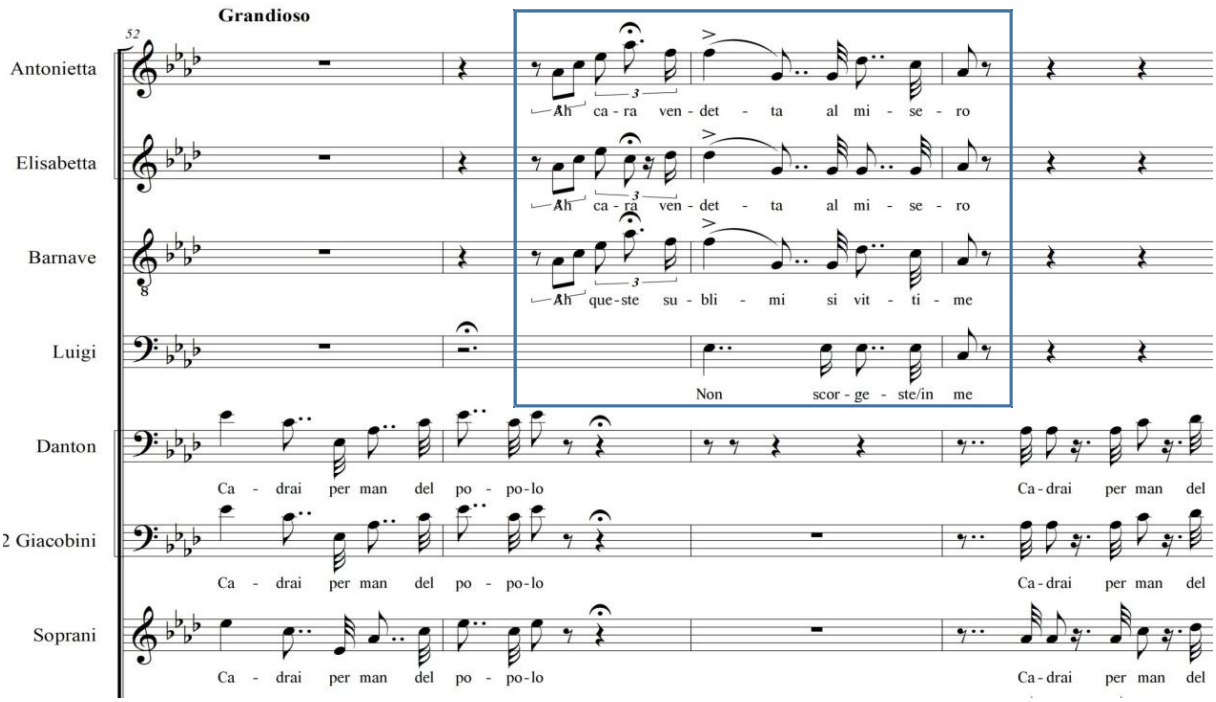


Παράδειγμα 1: Χαρακτηριστικό διάστημα 7ης (μτφρ: «Σας συγχωρώ»)

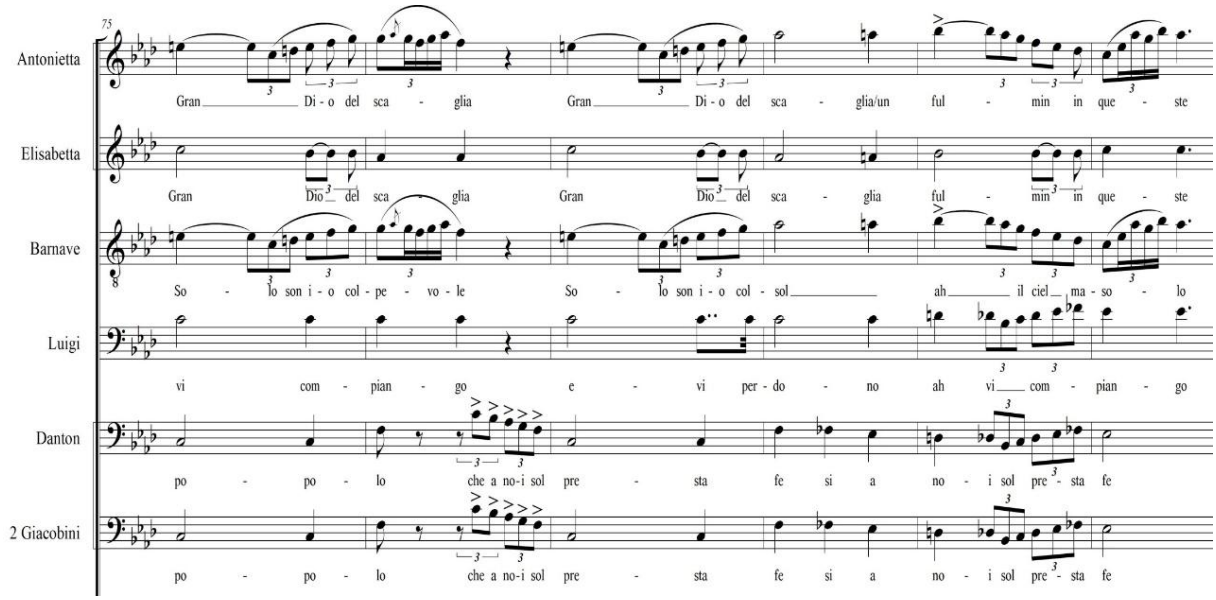
Στο φωνητικό σύνολο που ακολουθεί, εκείνος χρησιμοποιεί τους ίδιους ακριβώς στίχους του λιμπρέτου, με μικρά διαστήματα στη μελωδική του γραμμή. Από ένα σημείο και μετά, περνά δεξιοτεχνικά και ενσωματώνεται σε όλα τα άλλα επίπεδα, υιοθετώντας τη μελωδική τους γραμμή (χορωδία, Ιακωβίνοι, με την Αντωνιέττα και την Ελισάβετ). Με άλλα λόγια, σταδιακά, ακολουθεί πότε τη μια μελωδία και πότε την άλλη, σαν να μην ξέρει με ποιον να συνταχτεί, και σταδιακά χάνει την αυτοκυριαρχία του.



Παράδειγμα 2: Πέρασμα του Λουδοβίκου στο επίπεδο των Ιακωβίνων



Παράδειγμα 3: Προσχώρηση του Λουδοβίκου στο 2ο επίπεδο (Αντουανέτα-Ελισάβετ-Μπαρνάβ)



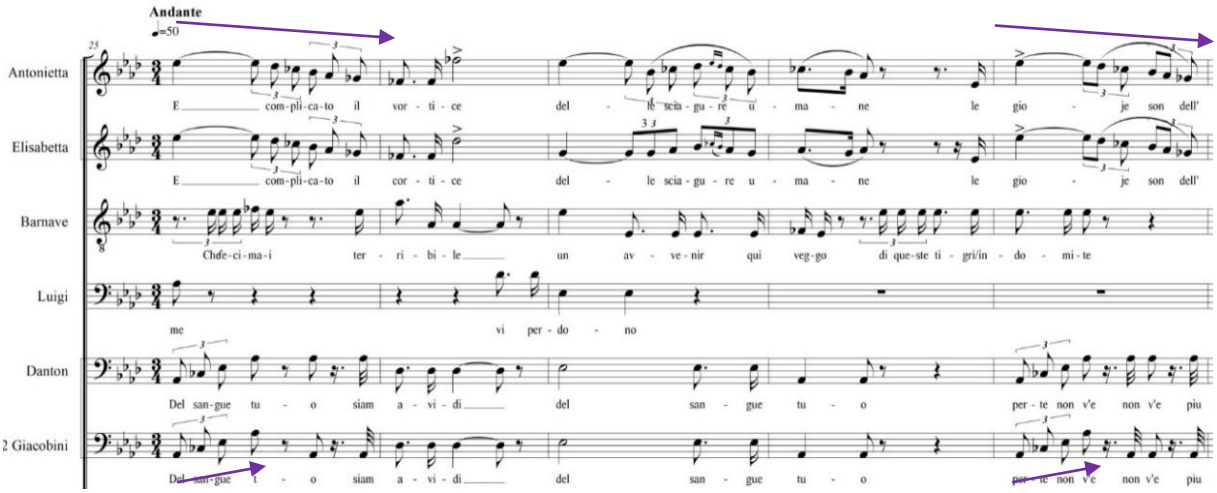
Παράδειγμα 4: Προσχώρηση στο επίπεδο των Ιακωβίνων

Δεύτερο επίπεδο

Η Αντουανέτα (ή Αντωνιέττα, όπως την αναφέρει ο Καρρέρ) με την Ελισάβετ βρίσκονται στο δεύτερο επίπεδο και τάσσονται ενάντια στους επαναστάτες, αποκαλώντας τους θηρία. Έχουν τα ίδια λόγια και τραγουδούν unisono ή σε τρίτες. Η γραμμή της Αντουανέτας είναι πιο διανθισμένη, όπως είναι και πιο πρωταγωνιστικός ο ρόλος της στην όπερα, ενώ η Ελισάβετ έχει δευτερεύοντα μελωδικό ρόλο. Ξεκινούν με έντονα ανεβοκατεβάσματα της μελωδίας, η οποία εκφράζει πολύ παραστατικά τις «θυελλώδεις περιπέτειες» και τις «συμφορές της ζωής» στις οποίες αναφέρονται οι δύο κυρίες. Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι, από την πρώτη στιγμή που ξεκινά το ensemble στο μ. 25, ο Καρρέρ επισημαίνει και μουσικά την αντίθεση των χαρακτήρων: οι Ιακωβίνοι ανεβαίνουν ορμητικά προς τα πάνω, τραγουδώντας: «το αίμα σου

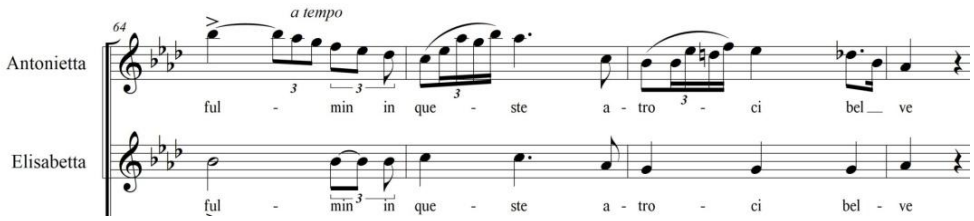
άπληστα ποθούμε» και οι γυναίκες κατεβαίνουν βηματικά προς τα κάτω, τραγουδώντας: «Θυελλώδεις είναι οι ανθρώπινες περιπέτειες».

Στο μ. 64, διαφοροποιείται λίγο η γραμμή της Ελισάβετ και αργότερα υιοθετεί τον ρυθμό της χορωδίας, στοιχεία που υποδηλώνουν κάθε φορά σε ποιον απευθύνεται.



Παράδειγμα 5: Έντονα ανεβοκατεβάσματα της μελωδίας (οι «θυελλώδεις περιπέτειες» και οι «συμφορές της ζωής»), αντίθεση με επίπεδο Ιακωβίνων

Χαρακτηριστική είναι η κορώνα τους στα μέτρα 68 και 72, καθώς και σε όλες τις επαναλήψεις της συγκεκριμένης φράσης, μια ακόμη ιταλική σύμβαση.



Παράδειγμα 6: Διαφοροποίηση της Ελισάβετ από την Αντουανέτα

Τρίτο επίπεδο

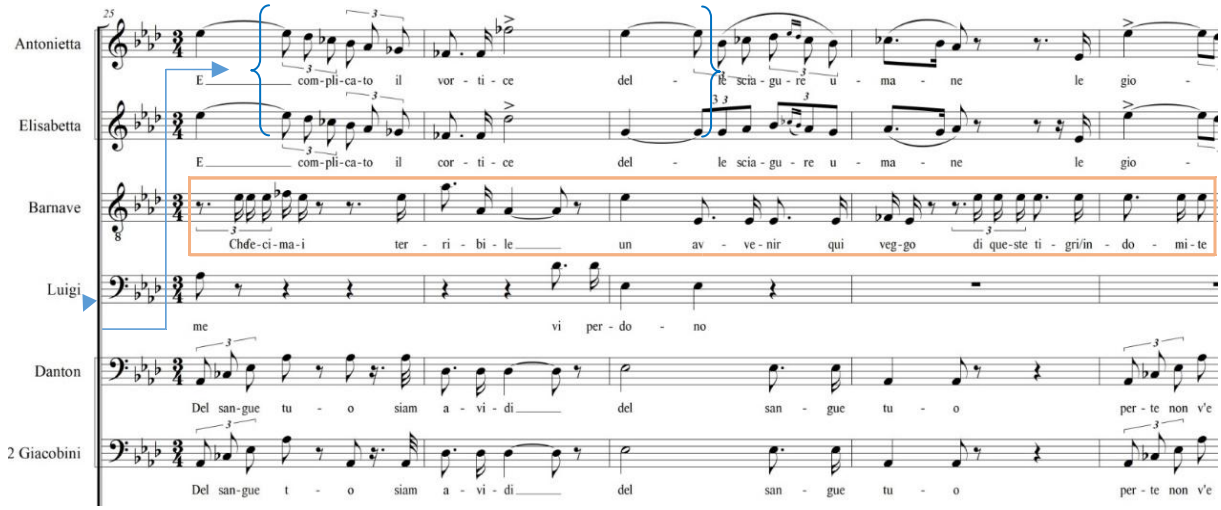
Ο Μπαρνάβ αποτελεί το τρίτο επίπεδο. Ο ρομαντικός, θα λέγαμε, ρόλος του Μπαρνάβ, που θαυμάζει τη βασίλισσα και την ακολουθεί στον θάνατο, υπήρξε ιστορικό πρόσωπο. Κατά τη σύλληψη της βασιλικής οικογένειας, μετά την απόπειρά της να δραπετεύσει, ο Antoine Pierre Joseph Marie Barnave ήταν ένας από αυτούς που την οδήγησαν πίσω στο Παρίσι. Ήταν ένα από τα ιδρυτικά στελέχη της λέσχης των Φεγιαντίνων και υπέρμαχος της Συνταγματικής Μοναρχίας.[12] Η έλξη που νιώθει για τη βασίλισσα ανήκει πιθανότατα στη σφαίρα της φαντασίας, όμως μαρτυρείται, μέσα από επιστολές που βρέθηκαν, ότι η Μαρία-Αντουανέτα προσπαθούσε να τον χειραγωγήσει, έτσι ώστε να τη βοηθήσει να βελτιώσει τη θέση της.[13] Εκείνος είναι μια ακόμη τραγική φιγούρα, καθώς βιώνει μια εσωτερική συναισθηματική σύγκρουση: το καθήκον του ως επαναστάτη ενάντια στο συναίσθημα. Έκανε το καθήκον του και δεν τους άφησε να ξεφύγουν, τώρα, όμως, το μετανιώνει και παίρνει την ευθύνη πάνω του για όσα

[12] Fr. Dendena, "A New Look at Feuillantism: The Triumvirate and the Movement for War in 1791", *French History* 26/1 (2012), σ. 6-33.

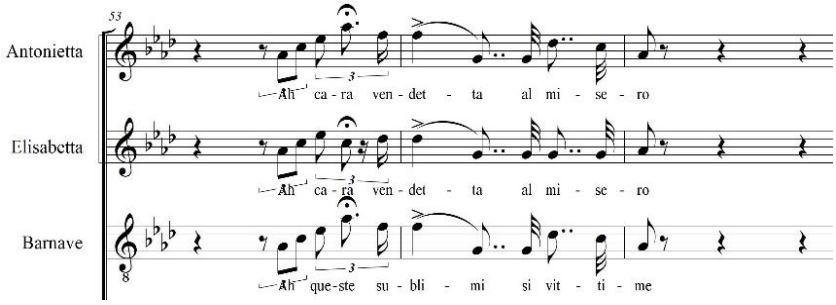
[13] Βλ. τα σχετικά κείμενα στο Oscar Gustaf von Heidenstam, *The Letters of Marie Antoinette, Fersen and Barnave*, Pierides Press, London 2007.

πρόκειται να συμβούν στους βασιλείς, βλέποντας πια τους επαναστάτες ως εγκληματίες. Αποκαλεί τους βασιλείς «περήφανα θύματα». Είναι και εκείνος αγνός επαναστάτης, αλλά με ανθρώπινα πάθη, όπως ίσως το μεγαλύτερο: τον έρωτα, που κατάφερε να τον τυφλώσει. Οι μικρές αξίες και τα ανεβοκατεβάσματα των οκτάβων υποδηλώνουν και αυτά με τον τρόπο τους τον τρόμο, την ανησυχία και τη συναισθηματική του σύγχυση.

Ενώ ξεκινά με τη δική του μελωδική γραμμή, σύντομα ενσωματώνεται στο επίπεδο των γυναικών (επίπεδο 2), δείχνοντας, με τον τρόπο αυτό, ότι παίρνει το μέρος τους. Κατά το μεγαλύτερο ποσοστό, τραγουδά τις ίδιες ακριβώς νότες με την Αντουανέτα, πάνω, όμως, στους δικούς του στίχους του λιμπρέτου. Με τον τρόπο μας δείχνει ο συνθέτης πόσο προσκολλημένος είναι πάνω της.



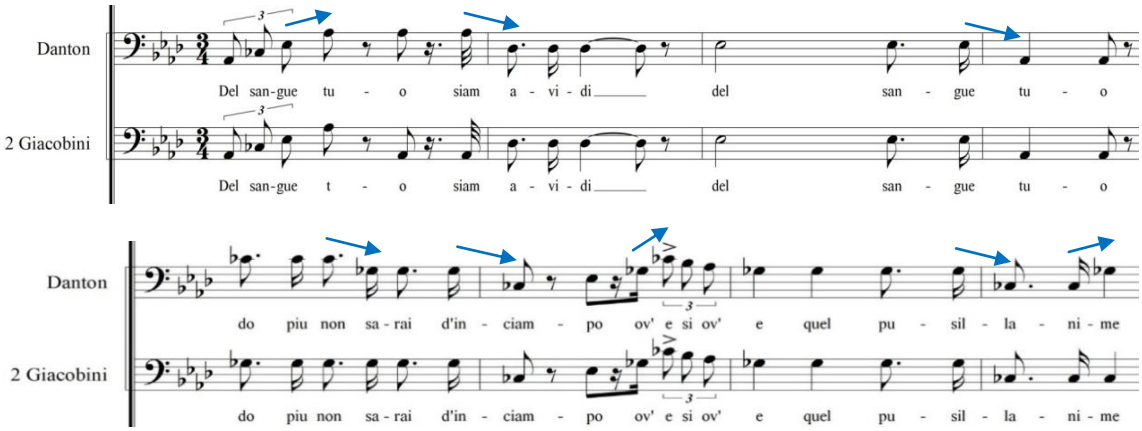
Παράδειγμα 7: Χαρακτηριστικά «σύγχυσης» στη μελωδική γραμμή του Μπαρνάβ



Παράδειγμα 8: Ενσωμάτωση του Μπαρνάβ στο 2ο επίπεδο, αυτό της Ελισάβετ και της Αντουανέτας

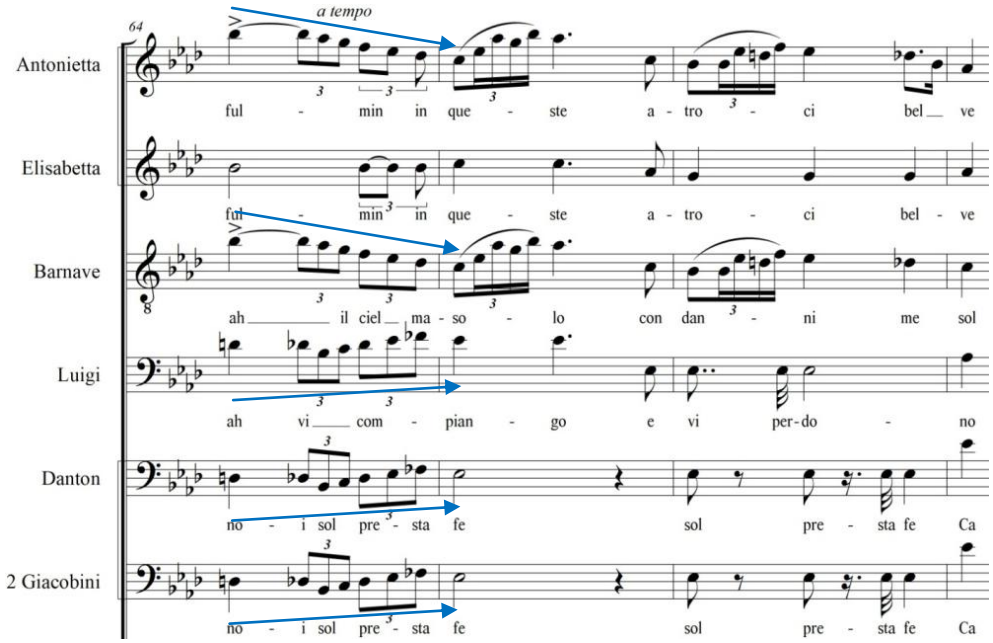
Τέταρτο επίπεδο

Οι Ιακωβίνοι, το τέταρτο επίπεδο, είναι γραμμένοι σε δύο πεντάγραμμα, στο ένα ο Δαντόν και στο άλλο ο Μαρά και ο Ροβεσπιέρος (ίσως γι' αυτό να ονομάζεται σεξτέτο αντί για σεπτέτο). Τραγουδούν, όμως, ακριβώς την ίδια μελωδία και τα ίδια λόγια, έχοντας, μερικές φορές, υποστήριξη μουσική και νοηματική από τη χορωδία και τον Κλερύ, τον θαλαμηπόλο του βασιλιά, ο οποίος δείχνει, έτσι, ότι ουσιαστικά συντάσσεται με τους επαναστάτες, χωρίς, όμως, και να ταυτίζονται απόλυτα μαζί τους. Οι Ιακωβίνοι εκπροσωπούν τη συλλογική φωνή της Επανάστασης και παρουσιάζονται αιμοδιψείς από τον Καρρέρ. Τραγουδούν κυρίως διαστήματα 4ης και 5ης, με πολλές παρεστιγμένες αξίες, στοιχεία τα οποία προσδίδουν στους χαρακτήρες αυτούς μια σιγουριά, αυστηρότητα και αποφασιστικότητα, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους.



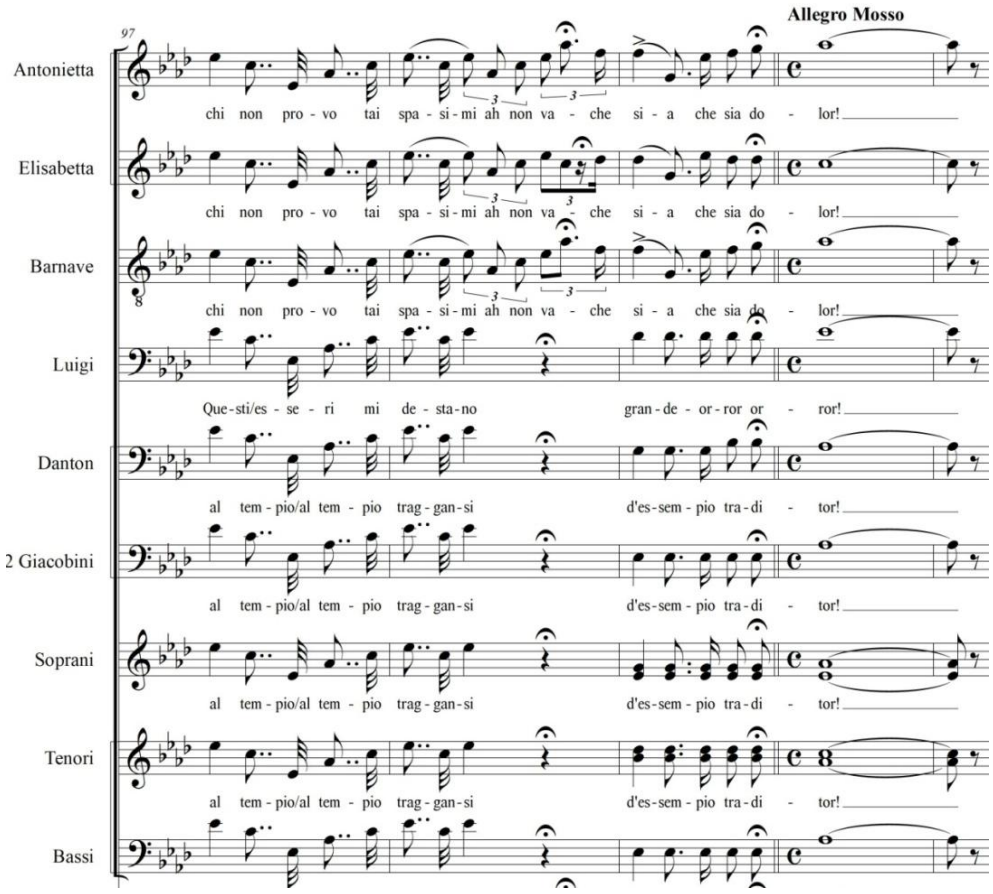
Παράδειγμα 9: Χαρακτηριστικά διαστήματα μελωδικής γραμμής των Ιακωβίνων

Χαρακτηριστικά είναι τα μ. 40-45, όπου τραγουδούν μόνοι τους με τον λαό, μια επίδειξη της δύναμης των επαναστατών από τον συνθέτη. Η φράση που επαναλαμβάνουν συνεχώς είναι: «θα πέσεις από το χέρι του λαού». Ενδιαφέρουσα είναι η αντίθετη κίνηση σε σχέση με το επίπεδο των γυναικών στο 84, με μια ελαττωμένη συγχορδία να ενισχύει την ένταση της στιγμής.



Παράδειγμα 10: Αντίθεση επιπέδων

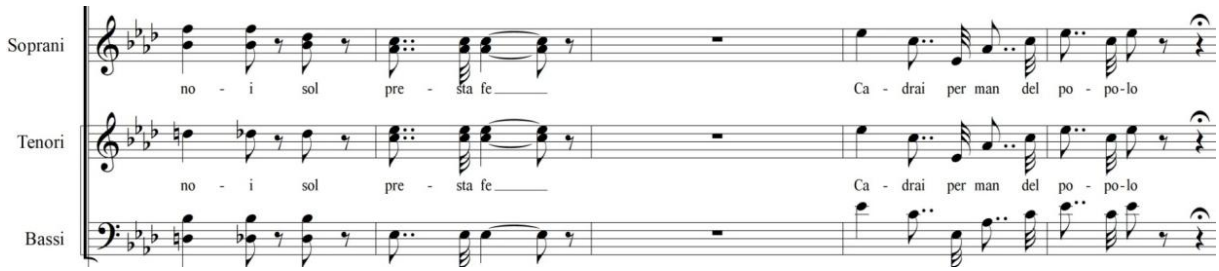
Στα μ. 97-101, παρατηρούμε ότι επικρατεί ο ρυθμός των Ιακωβίνων σε όλα τα επίπεδα. Διαφοροποιούνται μόνο οι «κραυγές» των γυναικών και του Βαρνάβα με την κορώνα στο μ. 98.



Παράδειγμα 11: Τελική επικράτηση του ρυθμού των Ιακωβίνων σε όλα τα επίπεδα

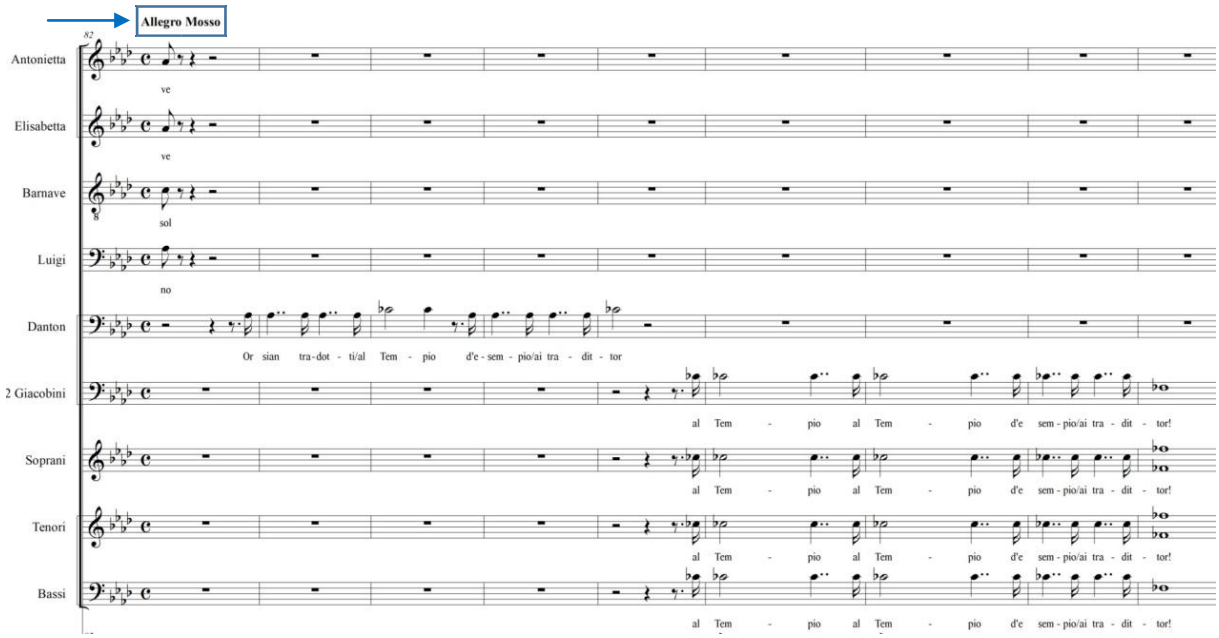
Πέμπτο επίπεδο

Στο πέμπτο και τελευταίο επίπεδο, βρίσκεται ο Κλερύ και η χορωδία, η οποία έχει αρκετά ενεργό ρόλο σε όλη την όπερα. Ο Καρρέρ σημειώνει τις γυναικείες φωνές στο ίδιο πεντάγραμμο, οι οποίες ταυτίζονται συνήθως, και τους τενόρους και τους μπάσους χωριστά, όπως σχεδόν πάντα έκαναν οι Ιταλοί συνθέτες της εποχής του. Η χορωδία ξεκινά να τραγουδά μαζί με τον Κλερύ, από το νούμερο 82 και μετά σε unisono.



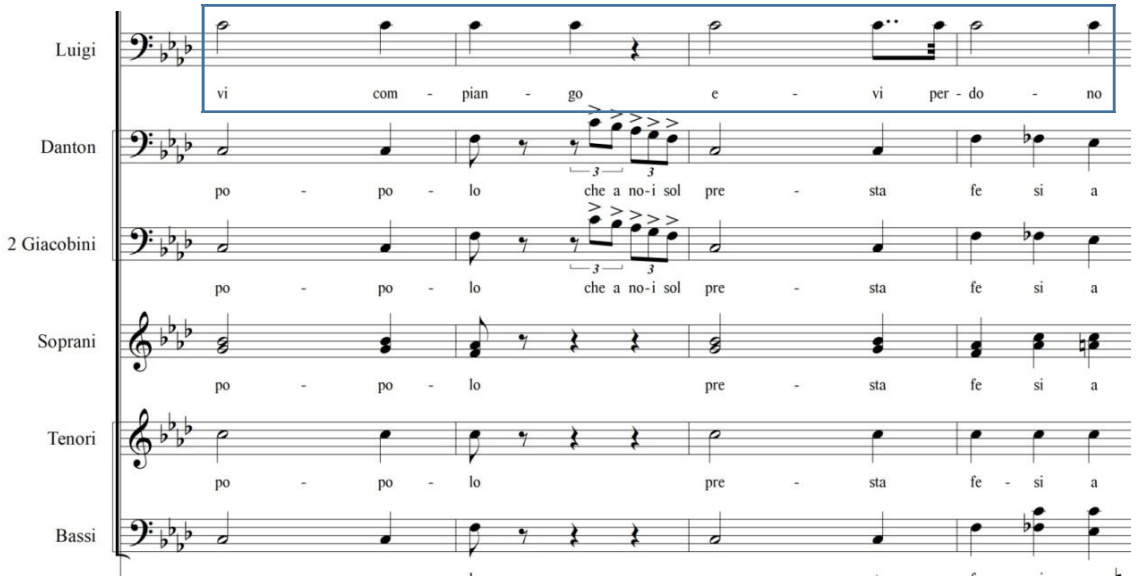
Παράδειγμα 12: Εναλλαγή ομοφωνίας-ταυτοφωνίας

Λίγα μέτρα μετά, η χορωδία ενσωματώνεται στη γραμμή των Ιακωβίνων. Αυτό υποδηλώνει ότι έχουν τη δική τους γνώμη, αλλά μοιράζονται και με τους επαναστάτες τις ίδιες περίπου σκέψεις. Το αρχικό unisono, στο 84, εξελίσσεται σε πολυφωνία, στοιχείο που επαναλαμβάνεται. Ανεξαρτητοποιείται πάλι η γραμμή τους για τέσσερα μέτρα και ταυτίζονται ξανά στην ίδια γραμμή με unisono, σε μια απόφαση κοινή, ότι είναι ώρα πια να οδηγηθούν στο Τέμπλο οι βασιλείς. Η αλλαγή του ρυθμού σε πιο γρήγορο (Allegro Mosso) συνηγορεί σε αυτήν την απόφαση και στη μεταλλαγή της ατμόσφαιρας.



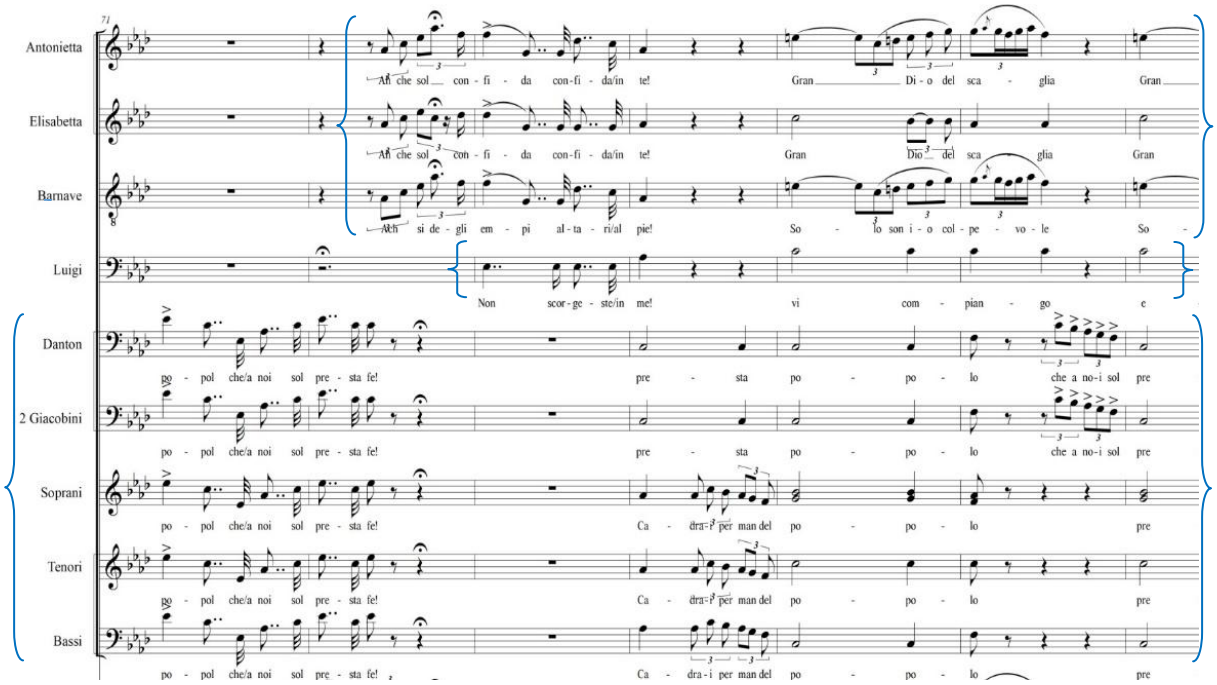
Παράδειγμα 13: Αλλαγή ρυθμού

Ίσως η προηγούμενη πολυφωνία να υποδηλώνει το χάος στην αίθουσα και τις διαφορετικές απόψεις που ακούγονται. Μαζί τους τραγουδά στο τέλος και ο Λουδοβίκος, ο οποίος παίρνει απόφαση πια ότι δεν πρόκειται να αλλάξει η κατάσταση.



Παράδειγμα 14: Ο Λουδοβίκος τελικά προσχωρεί στο επίπεδο των Ιακωβίνων-Κλερύ-λαού

Από το μ. 71 και μετά, δημιουργείται ένας διάλογος του επιπέδου των γυναικών και του Μπαρνάβ με όλους τους υπόλοιπους και μικρές παρεμβολές του Λουδοβίκου, άρα τα πέντε επίπεδα συγχωνεύονται πια σε τρία. Στο σημείο αυτό, ο Λουδοβίκος ουσιαστικά επιστρέφει στον μονόλογο της αρχής, διότι ακολουθεί μόνο ρυθμικά το επίπεδο των γυναικών.



Παράδειγμα 15: Κατάληξη σε τρία επίπεδα

Σχεδιάζοντας ένα σύντομο συμπέρασμα, διαπιστώνουμε πως ο συνθέτης δείχνει μεγάλη γνώση και εμπειρία στον χειρισμό του είδους της όπερας, και συνδυάζει δεξιοτεχνικά τη μουσική, το κείμενο και τη θεατρική πλοκή με τέτοιον τρόπο ώστε να είναι ένα πλήρες και πειστικό μουσικοθεατρικό δημιούργημα.

Ο Καρρέρ κατάφερε μέσα σε λίγα χρόνια να γίνει γνωστός στη χώρα που γέννησε την όπερα και να γίνει ισάξιος άλλων μεγάλων συνθετών της εποχής μέσα σε ένα κλίμα τεράστιου ανταγωνισμού. Το λυρικό του έργο μαρτυρεί έμφυτο ταλέντο, μεγάλες ικανότητες και σκληρή δουλειά, κάτι που φαίνεται ολοκάθαρα από το απόσπασμα που αναλύσαμε παραπάνω. Με την ταυτόχρονη ανάπτυξη των διαφορετικών μελωδικών επιπέδων, ξεχωριστών για κάθε ομάδα προσώπων, καταφέρνει να συνταιριάξει ένα ολοκληρωμένο και συγκροτημένο μουσικό οικοδόμημα, και ταυτόχρονα να απεικονίσει πειστικά τα έντονα συναισθήματα, τις ψυχικές μεταπτώσεις και τις ακραίες συγκρούσεις χαρακτήρων που μια κατάσταση όπως αυτή περιέχουν. Η μουσική του έχει βάθος και γνήσια μουσική ουσία, και δεν αναλώνεται στη σύνθεση εύπεπτων μελωδιών, προσπαθώντας να γίνει αγαπητή στο κοινό, αλλά δίνει πραγματική υπόσταση στους χαρακτήρες του έργου με όλα τα μουσικά μέσα που διαθέτει.

Μπορούμε ακίνδυνα να ισχυριστούμε πως το έργο αυτό σχετίζεται με το αρχόμενο κίνημα του βερισμού, χωρίς να αφίσταται από την ιστορική όπερα με την επιλογή ενός θέματος που αφορά ένα πολύ σημαντικό μέρος της πρόσφατης τότε ιστορίας που επηρέασε όλους τους ευρωπαϊκούς λαούς της εποχής. Η γλαφυρότητα και η εκφραστικότητα της μουσικής του, η οποία ακόμη και σε συναυλιακή παρουσίαση κάνει τον ακροατή να βλέπει την ιστορία να διαδραματίζεται μπροστά του, η διανομή των φωνών στους χαρακτήρες, η Μασσαλιώτιδα, που ερμηνεύεται από τον λαό-χορωδία, ο ήχος της γκιλοτίνας που ακούγεται χαρακτηριστικά από την ορχήστρα κατά την εκτέλεση της βασίλισσας της Γαλλίας στο φινάλε της τελευταίας πράξης και η έκφραση του ψυχισμού και των ανθρώπινων παθών είναι κάποια από τα στοιχεία της όπερας που το αποδεικνύουν.

Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα ενός πολύ αξιόλογου έργου, το οποίο δεν υστερεί σε τίποτα σε σύγκριση με άλλες, καθιερωμένες όπερες του διεθνούς

ρεπερτορίου. Με την ανάλυσή μας προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε λίγο καλύτερα την ουσία της μουσικής του Παύλου Καρρέρ, αλλά και να φανεί η αξία του ως συνθέτη, μέσω ενός αριστουργήματος, που, δυστυχώς, βρισκόταν χαμένο για πάρα πολύ χρόνο.

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου μελοποιούν Λόρδο Βύρωνα

Μαρία Ντούρου

Εισαγωγή

Στις 24 Δεκεμβρίου 1809, σε ηλικία μόλις 21 ετών, ο άγγλος ποιητής Τζωρτζ Γκόρντον Λόρδος Μπάιρον,[1] ο γνωστός στην Ελλάδα ως Λόρδος Βύρων, επισκέφτηκε για πρώτη φορά την Αθήνα. Τη νοσταλγία του για το πρότερο ένδοξο παρελθόν των αρχαίων Ελλήνων, τη συγκίνησή του για την άθλια κατάσταση του τουρκοκρατούμενου Ελληνισμού αλλά και τις εκκλήσεις του για επανάσταση και αναδημιουργία της Ελλάδας αποτυπώνει στο Δεύτερο Άσμα του πολύστιχου ποιήματός του *Το προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ* (*Childe Harold's Pilgrimage*).[2] Επιλεγμένοι στίχοι του Δεύτερου Άσματος μελοποιήθηκαν το 1984 από τον έλληνα συνθέτη της διασποράς Ντίνο Κωνσταντινίδη υπό τον γενικό τίτλο *Η Ελλάδα του Μπάιρον* (*Byron's Greece*) για βαρύτονο, παιδική χορωδία, μεικτή χορωδία και ορχήστρα πνευστών και κρουστών.

Στις 19 Ιουνίου 1823 ο Λόρδος Βύρων γράφει το ποίημα *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά* (*Journal in Cephalonia*), στο οποίο εκφράζει τον ενθουσιασμό του για την επανάσταση των Ελλήνων και δηλώνει την επιθυμία του να συμμετέχει ενεργά στον αγώνα τους. Στις 10 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς γράφει και το ποίημα *Αριστομένης* (*Aristomenes*), εμπνευσμένο από τον ομώνυμο ήρωα του Β΄ Μεσσηνιακού Πολέμου και από τον θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη. Τα δύο αυτά ποιήματα επιλέγει να μελοποιήσει το 1989 ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου για φωνή και πιάνο, και αποτελούν το κύκνειο άσμα της συνθετικής του δημιουργίας.

Στην παρούσα εισήγηση σκιαγραφείται το ιστορικό πλαίσιο των ποιημάτων και των τραγουδιών και επιχειρείται μουσικοποιητική ανάλυση του μελοποιημένου Λόρδου Βύρωνα από τους Κωνσταντινίδη και Παπαϊωάννου με στόχο την ανάδειξη των μουσικών εκφραστικών μέσων και των συνθετικών ευρημάτων που αποδίδουν μουσικά τη γεμάτη αντιθέσεις ποιητική γλώσσα αλλά και την έντονη συναισθηματική φόρτιση και επαναστατική διάθεση του ποιητή. Κατά την ανάλυση των έργων εξετάζονται η επιβεβαίωση της δομής του ποιήματος κατά τη μουσική του απόδοση, το είδος της μελοποίησης, οι εκδοχές απόδοσης και εκφοράς του μέλους, ο χαρακτήρας των οργανικών μερών, ο ρόλος του κλαρινέτου και του πιάνου, το αρμονικό πλαίσιο (τονικό, τροπικό, ατονικό), η δημιουργία μουσικών αντιθετικών εικόνων και η χρήση νεωτεριστικών τεχνικών.

[1] Το επώνυμο του ποιητή στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία παρουσιάζεται με τις εκδοχές «Μπάυρον», «Μπάϋρον», «Μπάϊρον», «Μπάιρον» και σπανιότερα «Μπάυρων». Στην παρούσα εργασία υιοθετείται η εκδοχή «Μπάιρον» που είναι και η επικρατέστερη.

[2] Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, W. B. Conkey Company Publishers, Chicago 1900, https://ir.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/1792/Childe%20Harolds%20Pilgrimage%2c%20Byron.pdf?sequence=1&isAllowed=y (τελευταία πρόσβαση: 10.06.2021).

1. Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Η Ελλάδα του Μπάιρον* (*Byron's Greece*)

1.1. *Το προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ* (*Childe Harold's Pilgrimage*)

Το προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ είναι ένα πολύστιχο και αυτοβιογραφικού χαρακτήρα ποίημα, αποτελούμενο από τέσσερα Άσματα. Η συγγραφή του ξεκίνησε το 1809 και «τον Απρίλιο του 1818 παραδόθηκε ολοκληρωμένο στη δημοσιότητα και στην κρίση της ιστορίας».[3] Πιο συγκεκριμένα, στις 2 Ιουλίου 1809 ο Μπάιρον, μαζί με τον φίλο του Τζων Καμ Χομπχάουζ, εγκαταλείπει την Αγγλία και ταξιδεύει στην Πορτογαλία, την Ισπανία, το Γιβραλτάρ, τη Σαρδηνία και τη Μάλτα. Αυτό το πρώτο του διεθνές οδοιπορικό διαρκεί μία διετία. Σε επιστολές προς την μητέρα του αφηγείται τις περιπέτειες του ταξιδιού του και συνάμα συλλαμβάνει την ιδέα της ταύτισής του με τον Τσάιλντ Χάρολντ, τον υπερευαίσθητο, φιλελεύθερο, κυνικό, ριζοσπαστικό και ρομαντικό ήρωα του ποιητικού έργου, το οποίο έμελλε να χαρίσει τη δόξα στον Μπάιρον. Οι πρώτες στροφές του Πρώτου Άσματος (Canto the First) γράφονται στα Γιάννενα, στη διώροφη οικία του Νικολάου Αργύρη. Στο πρώτο άσμα, ο ποιητής «εξαίρει τις προσπάθειες των ισπανών αγωνιστών να αποτινάξουν το ζυγό της σκλαβιάς».[4] Το Δεύτερο Άσμα (Canto the Second) γράφεται στην Αθήνα και την Σμύρνη και αποτελεί λογοτεχνική απόδοση του ταξιδιού του ποιητή στην Ήπειρο, την Αθήνα και την Αλβανία. Ο Μπάιρον φτάνει στην Αθήνα παραμονή Χριστουγέννων του 1809 και φιλοξενείται στην οικία της Θεοδώρας Μακρή, όπου και «συνθέτει τα πιο ρωμαλέα λυρικά μέρη του ποιήματος».[5] Εμπνευσμένος από το αρχαίο ελληνικό κλέος, θλιμμένος και συντετριμμένος από την παρακμή της τουρκοκρατούμενης Ελλάδας και την έλλειψη του επαναστατικού πνεύματος, καλεί τους Έλληνες να θυμηθούν τις πράξεις των ένδοξων προγόνων τους και να φανούν αντάξιοι συνεχιστές τους. Επιπλέον, καταγγέλλει τον Λόρδο Έλγιν για τη λεηλασία της Ακρόπολης και πλέκει ένα περίτεχνο εγκώμιο στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Το Πρώτο και το Δεύτερο Άσμα δημοσιεύονται στις 10 Μαρτίου 1812, προκαλώντας το ενδιαφέρον των σημαντικών πνευματικών κύκλων της Ευρώπης για το υπόδουλο ελληνικό έθνος αλλά και καθιστώντας αμέσως διάσημο τον Μπάιρον. Ο Αντρέ Μωρουά σημειώνει σχετικά ότι «η ζωή του Μπάιρον μεταμορφώθηκε ξαφνικά σαν την ζωή ενός ήρωα ανατολίτικου παραμυθιού που τον άγγιξε το ραβδί ενός μάγου».[6] Την πρώτη έκδοση των πεντακοσίων αντιτύπων, «η οποία εξαντλήθηκε μέσα σε τρεις μέρες, ακολούθησαν έξι απανωτές εκδόσεις μέσα στο διάστημα ενός μηνός».[7]

Εντωμεταξύ, ο ποιητής από τις 11 Απριλίου 1811 έχει αφήσει την Ελλάδα και, μετά από σαράντα δύο ημερών ταξίδι, έχει επιστρέψει στην Αγγλία, όπου και παραμένει πέντε χρόνια μέχρι και τις 25 Απριλίου 1816 που αφήνει τη γενέτειρα χώρα του χωρίς πλέον επιστροφή. Αυτή η νέα αναχώρηση και απομάκρυνση από την πατρίδα ωθούν τον ποιητή να επαναταυτιστεί με τον Τσάιλντ Χάρολντ, ο οποίος, εμπνευσμένος από την ενατένιση του πεδίου της μάχης του Βατερλώ, δημιουργεί τις δύο πρώτες στροφές του Τρίτου Άσματος (Canto the Third) του ποιήματος. Στο Τρίτο Άσμα, ο ποιητής – Τσάιλντ Χάρολντ ενσωματώνει στοχαστικές αναδρομές στην ιστορία, αναδεικνύοντας ιστορικά γεγονότα που ο ποιητής θεωρεί παράλληλα, όπως τη μάχη του Μαραθώνα και τη μάχη

[3] Παναγιώτης Κανελλόπουλος, *Λόρδος Βύρων. Η ζωή και το έργο του*, Διον. Γιαλλελής, Αθήνα 1983, σ. 146.

[4] Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου, «Ρομαντικός Φιλ-ελληνισμός στην Αγγλία του 19ου αιώνα. Ποίηση και πολιτική. Το πορτραίτο του ποιητή ως επαναστάτη», στο: Πάνος Τριγάζης (επιμ.), *Μπάϊρον εναντίον Έλγιν*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2004, σ. 61.

[5] Δημήτρης Κοσμόπουλος, «Η προσκύνηση του Τσάιλντ Χάρολντ», *Χάρτης* 27, 2021, https://www.hartismag.gr/hartis-27/metafrash/h-proskynhsis-toy-tsailnt-xarolnt (τελευταία πρόσβαση: 25.06.2022).

[6] Αντρέ Μωρουά, *Λόρδος Μπάϋρον*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2000, σ. 156.

[7] Κοσμόπουλος, ό.π.

στην πολίχνη Μορά, όπου οι Ελβετοί νίκησαν το 1476 τον δούκα της Βουργουνδίας Κάρολο. Το Τρίτο Άσμα ολοκληρώνεται στη Γενεύη τον Ιούλιο του 1816 και εκδίδεται τον Νοέμβριο του ίδιου έτους. Το Τέταρτο, τελευταίο και πιο εκτεταμένο Άσμα (Canto the Fourth) είναι καρπός του ταξιδιού του ποιητή στη Φλωρεντία και τη Ρώμη. Γράφεται το καλοκαίρι του 1817 μέσα σε λίγες εβδομάδες και ολοκληρώνεται με προσθήκες έως τα τέλη του ίδιου χρόνου στη Βενετία. Αφιερώνεται στον πιστό φίλο του ποιητή, τον Χομπχάουζ, για τον οποίο ο Μπάιρον γράφει μία επιστολή,[8] η οποία και ενσωματώνεται στο Άσμα. Ο Τσάιλντ Χάρολντ αυτή τη φορά βρίσκεται στα ερείπια της αρχαίας Ρώμης και από τα χείλη του ζωντανεύει και περνάει στην αιωνιότητα ο βάρβαρος, μέχρι πρότινος άσημος και άγνωστος Γότθος Μονομάχος που πεθαίνει για να διασκεδάσουν οι Ρωμαίοι.

Ολοκληρώνοντας, το πλούσιο λεξιλόγιο, οι συνεχείς, λεπτομερείς και παραστατικές εικόνες, η ποικιλία των εκφραστικών μέσων, η νοσταλγία για το παρελθόν, η ανάδειξη του αγώνα των λαών για την ελευθερία, η περιγραφή της φύσης, οι αρχαιολογικοί χώροι αλλά και η έκφραση των συναισθημάτων του ποιητή μέσα από την ταύτισή του με τον κεντρικό ήρωα του ποιήματος καθιστούν το έργο αντιπροσωπευτικό δείγμα του κινήματος του ρομαντισμού στη λογοτεχνία.

1.2. Νοηματική ανάλυση των μελοποιημένων αποσπασμάτων

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης μελοποιεί τις στροφές 73, 74, 85, 86, 87, 88, 89 και 90 του Δεύτερου Άσματος του πρωτότυπου κειμένου (βλ. Πίνακα 1). Η επιλογή των στροφών από τον συνθέτη είναι εξαιρετικά επιτυχημένη, αφού διασφαλίζονται η νοηματική συνέχεια αλλά και η κορύφωση του νοήματος του ποιήματος. Πιο συγκεκριμένα, ο Μπάιρον στους στίχους *Ελλάς ωραία! Λείψανο θλιβερό αξίας που ’χει δύσει! / Ανύπαρκτη, μα αθάνατη, τρανή, μα ξεπεσμένη*[9] (*Fair Greece, sad relic of departed worth! / Immortal, though no more; though fallen, great!*) συνθέτει την εικόνα *της γης των χαμένων θεών και των θεανθρώπων* (*land of lost gods and godlike men*), όπως χαρακτηριστικά αποκαλεί την Ελλάδα και ιδιαίτερα την αττική γη, προβαίνει στην παράθεση αντιθέσεων, οι οποίες αποτελούν τον κύριο κειμενικό δείκτη του ποιητή και τις οποίες υιοθετεί και αποδίδει με ποικίλα μουσικά εκφραστικά μέσα ο Κωνσταντινίδης, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω. Η Ελλάδα η ωραία, η αθάνατη, η τρανή και ταυτόχρονα η ανύπαρκτη, η ξεπεσμένη, που στερείται σθεναρού ηγέτη που θα συσπειρώσει τα παιδιά της και θα την αναστήσει (*Who now shall lead thy scattered children forth, / And long accustomed bondage uncreate?*). Αναστενάζει ο επαναστάτης και ελεύθερος ποιητής στην εικόνα της σκλαβωμένης και άλλοτε ιερής γης (*Lingering, like me, perchance, to gaze, and sigh “Alas!”*). Ωστόσο, τη δύναμη που συνθλίβει *τους βωμούς και όλα τα μνημεία* (*Each hill and dale, each deepening glen and wold / Defies the power which crushed thy temples gone*) του ένδοξου παρελθόντος αψηφούν η απαράμιλλη ομορφιά του ελληνικού τοπίου, τα καταπράσινα χωράφια, το άρωμα της ελιάς και του μελιού, η λάμψη του πεντελικού μάρμαρου, ο ήλιος, τα αγριόβραχα και όλα όσα συνθέτουν το βασίλειο των θαυμάτων στο οποίο ο πολυταξιδεμένος ποιητής *αναθωρεί πολλά από τα νεανικά του όνειρα* (*The scenes our earliest dreams have dwelt upon*). Το συγκινησιακό φορτίο του αποσπάσματος κορυφώνεται όταν ο ποιητής κάνει ιδιαίτερη αναφορά στον Μαραθώνα και με περίτεχνη, γλαφυρή ποιητική γλώσσα

[8] Στην επιστολή, ο Μπάιρον μνημονεύει μεγάλα ονόματα του ιταλικού πολιτισμού αλλά και τον κερκυραϊκής καταγωγής λόγιο Ανδρέα Μουστοξύδη, τον οποίο είχε γνωρίσει στη Βενετία (πρβλ. Κανελλόπουλος, ό.π., σ. 145).

[9] Για τη μετάφραση της στροφής 73, βλ. Μαρία Σχοινά, *Τζωρτζ Γκόρντον Μπάυρον*, σ. 9, https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/gsg285_bayron.pdf (τελευταία πρόσβαση: 21.05.2022).

μνημονεύει την αλλοτινή, ξέμακρη, ένδοξη νίκη των αρχαίων Ελλήνων εναντίον των Περσών, κατά την οποία ο *Έλλην ο φλογερός* (*fiery Greek*) κατατρόπωσε τον ασιάτη κατακτητή (*Death in the front, Destruction in the rear!*). Το απόσπασμα ολοκληρώνεται με δύο ρητορικά ερωτήματα, τα οποία μεταφέρουν τον αναγνώστη εμφατικά στην σύγχρονη με τον ποιητή εποχή, υπενθυμίζοντας τη θλιβερή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο αδρανοποιημένος ελληνικός λαός και τη βεβήλωση των μνημείων που άλλοτε θύμιζαν *τα χαμόγελα της λευτεριάς και τα ασιατικά δάκρυα* (*Such was the scene what now remaineth here? / What sacred trophy marks the hallowed ground, / Recording Freedom's smile and Asia's tear?*).

Συνοψίζοντας, στο απόσπασμα σκιαγραφείται η Ελλάδα του Μπάιρον. Η χώρα-όραμα και ταυτόχρονα πόνος. Ο ποιητής προσδοκά η φωνή του να γίνει φωνή όχι μόνο των σκλαβωμένων Ελλήνων αλλά όλων των καταπιεσμένων ανθρώπων της εποχής του. Εξάλλου ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του πολίτη του κόσμου και δήλωνε χαρακτηριστικά: «Θα ξεσηκώσω, αν μπορέσω, και τις πέτρες ακόμα ενάντια στους τυράννους της γης».[10]

1.3. Το ιστορικό πλαίσιο του μουσικού έργου

Το έργο *Byron's Greece* για βαρύτονο, παιδική και μικτή χορωδία, ορχήστρα πνευστών και κρουστών ολοκληρώθηκε από τον Ντίνο Κωνσταντινίδη το 1984 και εκδόθηκε στις 24 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιά στο Baton Rouge της Λουϊζιάνας από τις εκδόσεις Magni Publications. Το χειρόγραφο της πιανιστικής εκδοχής του έργου φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη του Κρατικού Πανεπιστημίου της Λουϊζιάνα[11] και διατίθεται ψηφιακά στη Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και στο Ιδρυματικό Αποθετήριο του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.[12] Επίσης, η ορχηστρική εκδοχή φυλάσσεται σε δύο αντίτυπα στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»,[13] τα οποία δωρίθηκαν από τον συνθέτη και τον Θωμά Ταμβάκο. Η παρτιτούρα του έργου έφτασε στα χέρια της γράφουσας με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο από τον ίδιο τον συνθέτη στις 20 Μαΐου 2021, μόλις δύο μήνες πριν την εκδημία του στις 20 Ιουλίου 2021.

Το έργο εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 5 Μαΐου 1985 στη Νέα Υόρκη από την παιδική χορωδία του Κολοράντο, από μικτό χορωδιακό σύνολο και από την Αμερικάνικη Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του ελληνοαμερικανού μαέστρου και μουσικού παραγωγού Peter Tiboris.

1.4. Το έργο

Σύμφωνα με τον Αθανάσιο Ζέρβα, στα έργα του Ντίνου Κωνσταντινίδη «η μουσική επιφάνεια πριμοδοτεί την αφηγηματικότητα, την ηχητική ροή, την συναισθηματική περιπλάνηση ως αποτέλεσμα της καλοϋπολογισμένης συνύπαρξης της μελωδίας, της αντίστιξης, της αρμονίας, του ρυθμού, της ενορχήστρωσης».[14] Τωόντι, στο έργο *Byron's*

[10] Μπάιρον, στο: Τριγάζης, ό.π., σ. 15.

[11] Stack Location 33A, 99, OS: C, Box: 1, Folder: 64. Πρβλ. Leslie Bourgeois, *Dinos Constantinides Papers*, Mss 4613, Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections, Special Collections, Hill Memorial Library, Louisiana State University Libraries, Baton Rouge, Louisiana State University, 2008, Updated 2019, σ. 9, https://www.lib.lsu.edu/sites/default/files/sc/findaid/4613.pdf (τελευταία πρόσβαση: 30.10.2021).

[12] Πιανιστική εκδοχή του έργου διαθέσιμη στο: https://dspace.lib.uom.gr/2159/18956/1/Byron%20Piano%20Version%20Complete%20Score.pdf (τελευταία πρόσβαση: 28.05.2021).

[13] Βιβλιοστάσιο, κωδικός: 2053990.

[14] Αθανάσιος Ζέρβας και Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Λυρισμός και πανδιατονικότητα», στο: Αθανάσιος Ζέρβας και Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου (επιμ.), *Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας «Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία»*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 2, http://www.muse.gr/muse-e-journal/Πρακτικά_Ημερίδας_Δ.Θέμελης-Ντ.Κωνσταντινίδης.pdf (τελευταία πρόσβαση: 15.09.2021).

Greece ανιχνεύονται ξεκάθαρα τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά της μουσικής πένας του Κωνσταντινίδη, καθιστώντας το αντιπροσωπευτικό της συνθετικής του δημιουργίας.

Το έργο αριθμεί συνολικά 538 μέτρα και αποτελείται από εισαγωγή (μ. 1-45), τέσσερις ενότητες (μ. 46-142, 143-241, 242-371 και 372-476) και επίλογο (μ. 477-538).

Η ορχήστρα πνευστών αποτελείται από κλαρινέτο σε σι-ύφεση, τέσσερα κόρνα σε φα, τρεις τρομπέτες σε ντο, τρία τρομπόνια και τούμπα. Η ορχήστρα κρουστών από τύμπανα, τρίγωνο, ταμπούρο, ταμπουρίνο, κύμβαλα, καμπάνες και τσελέστα. Το οργανικό σύνολο συμπληρώνουν το πιάνο και η άρπα. Το πιάνο και η τσελέστα μοιράζονται την ίδια παρτιτούρα.

Οι ενότητες του μουσικού έργου, οι στροφές του ποιήματος που μελοποιούνται, καθώς και τα εισαγωγικά, μεταβατικά, καταληκτικά οργανικά μέτρα του έργου συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα:

Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Η Ελλάδα του Μπάιρον* (*Byron's Greece*), 1984	
	Εισαγωγή (μ. 1-45)
	μ. 1-32 (μ. 1-20, μ. 21-29: είσοδος solo κλαρινέτου, μ. 30-32)
	μ. 33-45: χορωδία S.A.T.B. (φωνητικά κλάστερς)
Στροφές 73-74 (LXXIII-LXXIV)	**Α΄ Ενότητα (μ. 46-142)**
	Α΄ υποενότητα
	μ. 46-51: οργανικά εισαγωγικά μέτρα
Στροφή 73	**μ. 52-85**
Fair Greece, sad relic of departed worth! Immortal, though no more; though fallen, great!	μ. 52-61: solo & παιδική χορωδία
though fallen, great! (επανάληψη)	μ. 62-66: solo & παιδική χορωδία
Who now shall lead thy scattered children forth, And long accustomed bondage uncreate? Not such thy sons who whilome did await. The hopeless warriors of a willing doom, In bleak Thermopylae's sepulchrat strait – Oh! Who that gallant spirit shall resume, Leap from Eurotas banks, and call thee from the tomb?	μ. 67-85: χορωδία S.A.T.B. a cappella
Στροφή 74	**μ. 86-142**
Spirit of freedom!	μ. 86-89: χορωδία S.A.T.B. a cappella κορύφωση Α΄ υποενότητας
	Β΄ υποενότητα
Fair Greece, though fallen, great! (2) (εμβόλιμοι στίχοι, στρ. 73)	μ. 90-95: solo & παιδική χορωδία
Spirit of freedom! When on Phyle's brow Thou sat'st with Thrasybulus and his train, Couldst thou forbode the dismal hour which now Dims the green beauties of thine Attic plain? Not thirty tyrants now enforce the chain, But every carle can lord it o'er thy land; Nor rise thy sons, but idly rail in vain.	μ. 94-110: χορωδία S.A.T.B. a cappella

	μ. 111-112: οργανικά καταληκτικά μέτρα
	μ. 113-119: χορωδία S.A.T.B. (φωνητικά κλάστερς)
Trembling beneath the scourge of Turkish hand, From birth till death enslaved; in word, in deed, unmanned.	μ. 120-128: χορωδία S.A.T.B. (κραυγή – απαγγελία – ψίθυροι)
	μ. 129-130: οργανικά μέτρα
Fair Greece, sad relic of departed worth! Immortal, though no more; though fallen, great!	μ. 131-141: solo & παιδική χορωδία
	μ. 141-142: οργανικά καταληκτικά μέτρα ενότητας
Στροφές 85-86 (LXXXV-LXXXVI)	**Β΄ Ενότητα (μ. 143-241)**
	Α΄ υποενότητα
Στροφή 85	**μ. 143-179**
And yet how lovely in thine age of woe, Land of lost gods and godlike men, art thou! Thy vales of evergreen, thy hills of snow, Proclaim thee Nature's varied favorite now; Thy fanes, thy temples to thy surface bow, Commingling slowly with heroic earth, Broke by the share of every rustic plough	μ. 144-173: solo
(So perish monuments of mortal birth, So perish all in turn, save well-recorded Worth);	μ. 174-179: solo (απαγγελία)
Immortal, though no more; though fallen, great!	μ. 145-150: παιδική χορωδία
Fair Greece, sad relic of departed worth! (2)	μ. 157-159: παιδική χορωδία μ. 162-164: παιδική χορωδία
	Β΄ υποενότητα
Στροφή 86	**μ. 180-216**
Save where some solitary column mourns Above its prostrate brethren of the cave; Save where Tritonia's airy shrine adorns Colonna's cliff, and gleams along the wave; Save o'er some warrior's half-forgotten grave, Where the gray stones and unmolested grass Ages…	μ. 180-205: solo (νεωτεριστικές τεχνικές)
… but non oblivion, feebly brave, While strangers only not regardless pass,	μ. 205-213: χορωδία S.A.T.B.: οι στίχοι μοιρασμένοι στις 4 φωνές
Lingering, like me, perchance, to gaze, and sigh "Alas!"	μ. 212-216: solo (κορύφωση)
"Alas!" (2)	μ. 215-217: χορωδία S.A.T.B. (κραυγή, ψίθυρος)
	μ. 218: οργανικό μεταβατικό μέτρο
	μ. 219-241: χορωδία S.A.T.B. (φωνητικά κλάστερς) μ. 224: είσοδος κλαρινέτου

Στροφές 87-88 (LXXXVII-LXXXVIII)	**Γ΄ Ενότητα (μ. 242-371)**
	Α΄ υποενότητα
Στροφή 87 Yet are thy skies as blue, thy crags as wild; Sweet are thy groves, and verdant are thy fields, Thine olive ripe as when Minerva smiled, And still his honeyed wealth Hymettus yields; There are blithe bee his fragrant fortress builds, The freedom wanderer of thy mountain air; Apollo still thy long, long summer gilds, Still in his beam? Mendeli's marbles glare; Art, Glory, Freedom fail, but Nature still is fair.	**μ. 242-270:** παιδική χορωδία από μ. 250: solo κλαρινέτο , πιάνο & τσελέστα
	μ. 271: καταληκτικό ομάδας μέτρων
	μ. 272-275: σύντομα εισαγωγικά οργανικά μέτρα (solo κλαρινέτο)
	Β΄ υποενότητα
Στροφή 88	**μ. 276-369**
Where'er we tread 'tis haunted, holy ground;	μ. 276-279: παιδική χορωδία
	μ. 280-283: solo κλαρινέτο και κρουστά
No earth of thine is lost in vulgar mold,	μ. 284-287: παιδική χορωδία
But one vast realm of wonder spreads around, And all the Muse's tales seem truly told,	μ. 288-306: παιδική χορωδία
	μ. 302-315: solo κλαρινέτο & κρουστά (Επιτάφιος του Σείκιλου)
	μ. 316: οργανικό εισαγωγικό μέτρο ομάδας μέτρων
Till the sense aches with gazing to behold The scenes our earliest dreams have dwelt upon: Each hill and dale, each deepening glen and wold Defies the power which crushed thy temples gone:	μ. 317-353: παιδική χορωδία (3φωνο fugato)
	μ. 354-360: solo κλαρινέτο & κρουστά
	μ. 361: οργανικό μέτρο
Age shakes Athena's tower…	μ. 362-364: solo
	μ. 365: οργανικό μέτρο
Fair Greece, sad relic of departed worth!	μ. 366-368: παιδική χορωδία
… but spares gray Marathon.	μ. 368-369: solo
	μ. 370-371: καταληκτικά οργανικά μέτρα
Στροφές 89-90 (LXXXIX-XC)	**Δ΄ Ενότητα (μ. 372-476)**
	Α΄ υποενότητα
	μ. 372-374: οργανικά εισαγωγικά μέτρα

Στροφή 89	**μ. 375-403**
The sun, the soil, but not the slave, the same, Unchanged in all except its foreign lord- Preserves alike its bounds and boundless fame The Battlefield, where Persia's victim horde First bowed beneath the brunt of Hellas' sword,	μ. 375-386: solo
… bowed beneath the brunt of Hellas' sword	μ. 387-388: χορωδία S.A.T.B. (απαγγελία)
As on the norm to distant Glory dear,	μ. 388-390: solo
When Marathon became a magic word,	μ. 390-391: χορωδία S.A.T.B. (απαγγελία)
Which uttered, to the hearer's eye appear,	μ. 391-394: solo
The camp, the host, the fight, the conqueror's career.	μ. 395-403: χορωδία S.A.T.B. (απαγγελία) – 4φωνο σύντομο ρυθμικό fugato
	μ. 404-435: οργανικό μέρος (κορύφωση)
	Β΄ υποενότητα
Στροφή 90	**μ. 436-476**
The flying Mede, his shaftless broken bow; The fiery Greek, his red pursuing spear; Mountains above, Earth's Ocean's plain below; Death in the front, Destruction in the rear! Such was the scene… The fiery Greek (4) Death (4), Destruction	μ. 436-461: παιδική χορωδία (απαγγελία) μ. 439-462: χορωδία S.A.T.B. (απαγγελία) – 4φωνο ρυθμικό fugato
	μ. 463: οργανικό μέτρο
	μ. 464-465: χορωδία S.A.T.B. (φωνητικά κλάστερς)
… what now remaineth here? What sacred trophy marks the hallowed ground, Recording Freedom's smile and Asia's tear?	μ. 466-476: χορωδία S.A.T.B. (κορύφωση)
	Επίλογος (μ. 477-538)
The rifled urn, the violated mound, The dust thy courser's hoof, rude stranger, spurns around.	μ. 477-502: χορωδία S.A.T.B.
Till the sense aches with gazing to behold The scenes our earliest dreams have dwelt upon (στ. 5-6, στρ. 88).	μ. 478-494: solo & παιδική χορωδία
	μ. 503: οργανικό
Each hill and dale, each deepening glen and wold Defies the power which crushed thy temples gone: Age shakes Athena's tower but spares gray Marathon (στ. 7-9, στρ. 88). Fair Greece though fallen, great! Great! Great!	μ. 504-527, μ. 528-532 (επανάληψη), μ. 533-536 (επανάληψη), μ. 537-538: παιδική χορωδία (μέχρι μ. 521) & χορωδία S.A.T.B. σε 4φωνο fugato (τελική κορύφωση)

Πίνακας 1: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece* για βαρύτονο, παιδική χορωδία, μικτή χορωδία, ορχήστρα πνευστών και κρουστών. Σύνοψη έργου

Μερικές επισημάνσεις επί του πίνακα προκύπτουν απαραίτητες:

- Η λατινική αρίθμηση των στροφών υιοθετείται από την έκδοση του λογοτεχνικού έργου.

- Με κόκκινο σημειώνονται οι στίχοι που επανέρχονται κατά την εξέλιξη του έργου και παρεμβάλλονται στη ροή της υπό μελοποίηση στροφής. Είναι κυρίως οι στίχοι 1-2 της στροφής 73, οι οποίοι ερμηνεύονται πάντα από τον βαρύτονο και την παιδική χορωδία. Επίσης, στον Επίλογο του έργου επανέρχονται οι στίχοι 5 έως 9 της στροφής 88. Οι στίχοι 5-6 της στροφής 88 ερμηνεύονται από την παιδική χορωδία και τον βαρύτονο ταυτόχρονα με τους στίχους 8-9 της στροφής 90, οι οποίοι ερμηνεύονται από τη μικτή χορωδία, επισφραγίζοντας την τελική κορύφωση του έργου. Η επανάληψη των στίχων καταδεικνύει την ιδιαίτερη νοηματική τους βαρύτητα και το συγκινησιακό τους φορτίο.
- Σε κάθε ενότητα μελοποιούνται δύο στροφές, χωρίζοντας την ενότητα σε δύο υποενότητες. Εξαίρεση αποτελούν η Α΄ Ενότητα, στην οποία η Α΄ υποενότητα ολοκληρώνεται με τη μελοποίηση της ιδιαίτερα εμφατικής πρώτης φράσης της στροφής 74 (*Spirit of freedom*), με την επανάληψη της οποίας ξεκινάει η Β΄ υποενότητα, και η Δ΄ Ενότητα, στην οποία οι δύο τελευταίοι στίχοι της στροφής 90 δεν μελοποιούνται. Ο συνθέτης επιλέγει να αποτελέσουν μαζί με την επανάληψη των στίχων 5 έως 9 της στροφής 88 το φωνητικό μέρος του Επιλόγου του έργου.
- Τα οργανικά μέρη είναι σύντομα. Η Εισαγωγή και το καταληκτικό οργανικό μέρος της Β΄ υποενότητας (μ. 404-435) είναι τα μοναδικά εκτεταμένα οργανικά μέρη του έργου.
- Τα φωνητικά κλάστερς της μικτής χορωδίας αντισταθμίζουν τη σύντομη παρουσία των οργανικών μερών κατά την εξέλιξη του έργου.

1.5. Η μουσική απόδοση των αντιθέσεων

«Η ποίηση του Μπάιρον προσφέρει πολλές αντιθετικές ιδέες, οι οποίες μου έδωσαν την ιδέα να χρησιμοποιήσω αντιθετικά μουσικά σύνολα», αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κωνσταντινίδης δια στόματος John W. Barker στο πρόγραμμα της πρώτης εκτέλεσης του έργου.[15]

Οι συνεχόμενες αντιθετικές εικόνες αποδίδονται μουσικά από τον συνθέτη με τη συνύπαρξη-συνοδοιπορία αντιθετικών στοιχείων, όπως νεωτεριστικών τεχνικών σύνθεσης και ακουσμάτων από την ελληνική μουσική παράδοση ή φωνητικών σολιστικών αλλά και χορωδιακών μερών, στα οποία η παιδική χορωδία αντιπαρατίθεται με την τετράφωνη μικτή χορωδία. Επιπλέον, οι αντιθέσεις αποδίδονται με την παράθεση φωνητικών κλάστερς χωρίς παρουσία κειμένου (μ. 37-40, 114-119 και 219-221) και χορωδιακών fugati, όπως το τρίφωνο fugato που ερμηνεύεται από την παιδική χορωδία (μ. 317-353) μόνο με τη διακριτική παρουσία κρουστών και τα τρία τετράφωνα fugati που ερμηνεύονται από τη μικτή χορωδία (μ. 395-403, 439-462 και 504-532). Ακόμα όμως και στην περίπτωση των fugati που ερμηνεύονται από την ίδια χορωδία, ο συνθέτης δημιουργεί αντιθέσεις στον τρόπο της μουσικής απόδοσης του κειμένου, καθώς τα fugati της μικτής χορωδίας διαφοροποιούνται. Το πρώτο και το δεύτερο είναι ρυθμικά και ο στίχος απαγγέλλεται, ενώ το τρίτο είναι μελωδικό, ο στίχος τραγουδιέται και επιπλέον οι σοπράνο διπλασιάζονται από την παιδική χορωδία. Επιπροσθέτως, στο φωνητικό μέρος έρχονται σε αντιδιαστολή τα ευρύτερα μουσικά αφηγηματικά μέρη, ερμηνευμένα είτε από τον βαρύτονο είτε από κάποια χορωδία, με τις έντονες μουσικές στιχομυθίες, όπου ο διάλογος μεταξύ των ερμηνευτών του μέλους είναι έντονος, ειδικά στις κορυφώσεις του έργου (μ. 387-403 κ.α.).

[15] Dinos Constantinides, *Byron's Greece, for Baritone voice, Children's Chorus, Chorus (SATB) and Wind and Percussion Orchestra*, Magni Publications, Baton Rouge 1984, σ. 2, όπου αναδημοσιεύεται το σημείωμα του Barker για την πρώτη εκτέλεση του έργου.

Ενδεικτικό παράδειγμα διαδοχής αντιθετικών μουσικών εικόνων αποτελεί η συνοδοιπορία του κλαρινέτου με τη μικτή χορωδία (μ. 219-241) και αμέσως μετά με την παιδική χορωδία (μ. 250-270). Στα μ. 219-241 ο χαρακτήρας του χορωδιακού μέρους είναι καθαρά οργανικός, καθώς δημιουργεί με φωνητικά κλάστερς το ηχητικό φόντο για την καντέντσα, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο συνθέτης, του κλαρινέτου, η οποία κινείται κυρίως στη χαμηλή προς μεσαία περιοχή του οργάνου με μόλις δύο αρπισματικά ξεπετάγματα. Η μελωδική γραμμή, ιδιαίτερα λυρική, είναι σε δώριο από σολ. Χωρίζεται με κορώνες σε μικρότερες μουσικές φράσεις και φέρει ιδιαίτερο συναισθηματικό φορτίο, καθώς έχει προηγηθεί ο αναστεναγμός του ποιητή (*Alas*, μ. 215-217), με τον οποίο έχει κορυφωθεί νοηματικά και μουσικά η Β΄ Ενότητα του έργου. Αμέσως μετά, όμως, το μουσικό σκηνικό αλλάζει, καθώς ο συνθέτης καλείται να αποδώσει μουσικά το εγκώμιο της ελληνικής φύσης, την οποία θαύμαζε και αγαπούσε ιδιαίτερα ο Μπάιρον. Ενδεικτικά, ο Barker αναφέρει: «solo clarinet and children's voices portray the beauties of the land in suggestions of folk style».[16] Ο συνθέτης λοιπόν επιλέγει τη συνοδοιπορία του σόλο κλαρινέτου με την παιδική χορωδία για να αποδώσει μουσικά τις ομορφιές του ελληνικού τοπίου, το οποίο αντιστέκεται στο χρόνο και στον κατακτητή. Η παιδική χορωδία αφήνει πίσω της τα σκοτεινά φωνητικά κλάστερς και περνάει σε δώριο από σολ με πρόσκαιρη βάρυνση του δεύτερου φθόγγου του, υιοθετώντας την πρότερη μελωδική γραμμή του κλαρινέτου, το οποίο πλέον παρουσιάζεται πιο παιγνιδιάρικο, ανάλαφρο και ταυτόχρονα λυρικό.

Συνοψίζοντας, η δημιουργία αντιθετικών μουσικών εικόνων συντελείται σε δύο επίπεδα. Ενδεικτικά, σε πρώτο επίπεδο υπάρχουν μουσικές εικόνες όπου η παιδική αντιτίθεται στη μικτή χορωδία, ο βαρύτονος αντιτίθεται στη μικτή χορωδία κ.λπ. Σε δεύτερο επίπεδο, οι αντιθετικές μουσικές εικόνες ερμηνεύονται από το ίδιο φωνητικό και οργανικό σύνολο, αλλά διαφοροποιούνται αισθητά κατά παραμέτρους, δηλαδή ως προς τον τρόπο εκφοράς του μέλους, τη χορωδιακή τεχνική, την αρμονία και την ευρύτερη μουσική περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Η συνεχής εναλλαγή αντιθετικών μουσικών εικόνων προσδίδει στο έργο ακατάπαυστη ροή, έντονο δραματουργικό χαρακτήρα, και συνθέτει ένα μουσικό έπος αντίστοιχο του ποιητικού, υπό το πρίσμα πάντα του προσωπικού υστερορομαντικού κυρίως ιδιώματος του συνθέτη αλλά και ενός γόνιμου πολυστιλιστικού συνδυασμού.[17]

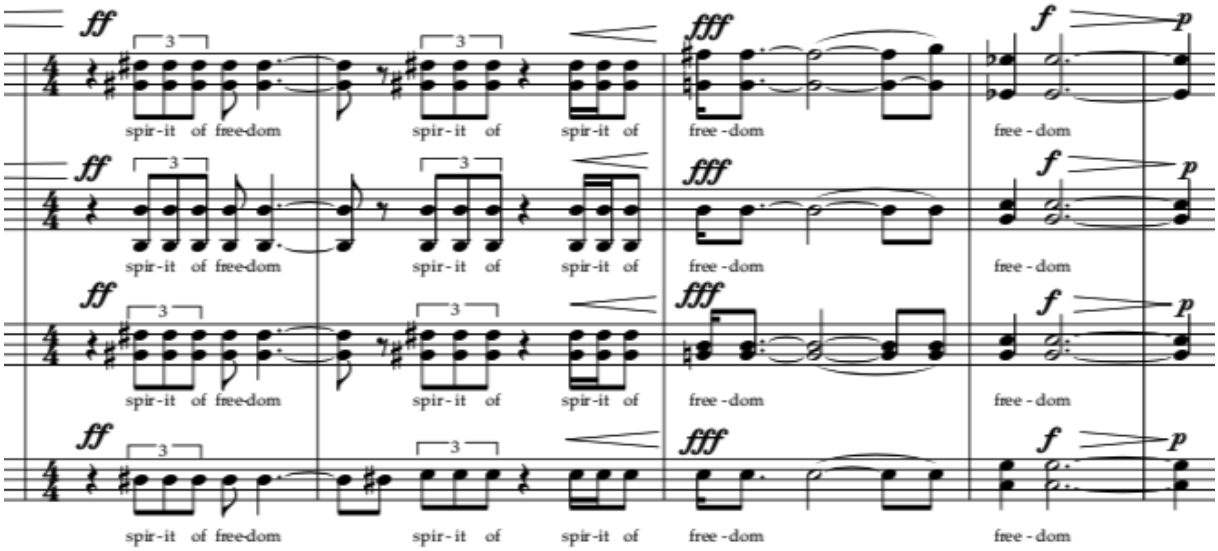
1.6. Ο τρόπος μελοποίησης. Εκδοχές απόδοσης του μέλους

Η μελοποίηση είναι συλλαβική και σπανίως μελισματική, με σεβασμό στον τονισμό των λέξεων. Η εκφορά του μέλους είναι συμβατική και μη συμβατική (ρυθμική απαγγελία, ψίθυροι, ακόμα και κραυγές). Το μέλος αποδίδεται κάθε φορά με ποικίλους τρόπους και συνδυασμούς των φωνητικών συνόλων και του αφηγητή με το οργανικό σύνολο και με το σόλο κλαρινέτο. Μία εκδοχή είναι το μοίρασμα του στίχου στις φωνές της μικτής χορωδίας ή στον βαρύτονο και την παιδική χορωδία. Με αυτή την εκδοχή, ο συνθέτης μελοποιεί τους δύο πρώτους στίχους της στροφής 73 (μ. 51-60), οι οποίοι, όπως προαναφέρθηκε, έχουν ιδιαίτερη νοηματική βαρύτητα, καθώς συνοψίζουν την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η τουρκοκρατούμενη Ελλάδα. Άλλη εκδοχή

[16] John W. Barker, στο: Constantinides, ό.π.

[17] Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης αυτοπροσδιορίζεται κυρίως «ως νεορομαντικός συνθέτης, ο οποίος χρησιμοποιεί τη δωδεκαφθογγική τεχνική [και ευρύτερα τις νεωτεριστικές τεχνικές] παράλληλα με μουσικά στοιχεία του ρομαντισμού»· πρβλ. Leonard Earl Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides (B. 1929)*, LSU Digital Commons Dissertations and Theses: 7257, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 2000, σ. 4 https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/7257 (τελευταία πρόσβαση: 20.06.2022).

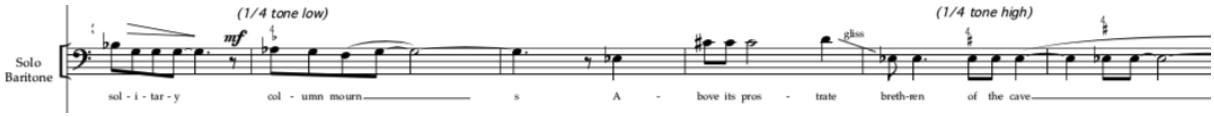
απόδοσης του μέλους είναι a cappella από τη μικτή χορωδία, εκδοχή που πρωτοστατεί στην Α΄ Ενότητα του έργου και που καταλήγει προοδευτικά σε μία δυναμική κορύφωση, όπου ερμηνεύεται ομοφωνικά η πολύ φορτισμένη νοηματικά φράση του ποιήματος *Spirit of freedom*. Ο συνθέτης αποδίδει μουσικά το πνεύμα της ελευθερίας με επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις σε τρίτες, οι οποίες βαθμιαία διευρύνονται ή τροποποιούνται χρωματικά. Πιο συγκεκριμένα, η αρχική σολ-δίεση-ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή διευρύνεται σε Μι-μείζονα με μεγάλη έβδομη και κατόπιν σε μι-ελάσσονα με μεγάλη ένατη (μ. 88), την οποία ακολουθεί, ως απόηχός της, η συγχορδία της ντο-ελάσσονος, με την οποία έχει χρωματική σχέση τρίτης. Την κορύφωση επιτείνουν και οι δυναμικές *ff* και *fff* (βλ. Παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 86-89, *Spirit of freedom*. Ομοφωνική απόδοση του μέλους

Όπως προαναφέρθηκε, το μέλος ερμηνεύεται από τις χορωδίες σε τρίφωνα και τετράφωνα fugati, και από την παιδική χορωδία με τη συνοδοιπορία του κλαρινέτου. Επιπλέον, ερμηνεύεται από τις δύο χορωδίες σε διάλογο ή και ταυτόχρονα κατά την κορύφωση του έργου (μ. 504-538).

Άλλη εκδοχή ερμηνείας του μέλους είναι μόνο από τον βαρύτονο με τη διακριτική παρουσία των χάλκινων (μ. 180-204) ή σε διάλογο με τη μικτή χορωδία. Στο μέρος του βαρύτονου απαντούν και νεωτεριστικές τεχνικές, όπως *glissando* και διαστήματα τετάρτων του τόνου (μ. 181-188· βλ. Παράδειγμα 2).

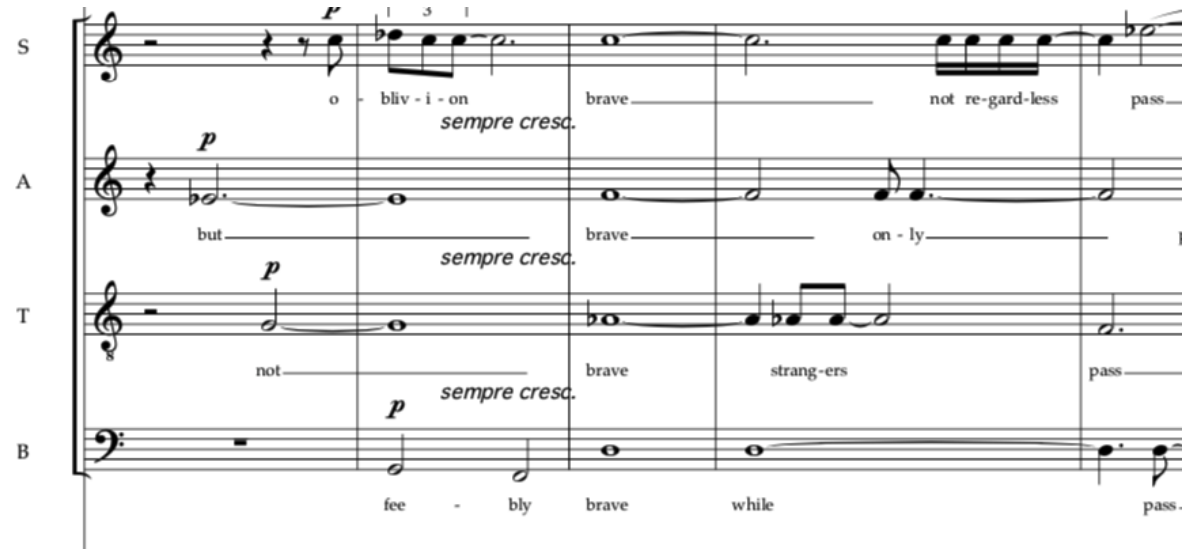


Παράδειγμα 2: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece,* μ. 181-188, *... some solitary column mourns / Above its prostrate brethren of the cave*. Νεωτεριστικές τεχνικές στο μέρος του βαρύτονου

1.7. Μελοποίηση λέξεων και φράσεων με ιδιαίτερη νοηματική βαρύτητα

Πέρα από το στοιχείο της επανάληψης του στίχου ή της φράσης κατά την εξέλιξη του έργου με όμοιες χαρακτηριστικές συγχορδίες, όπως στην περίπτωση της μελοποίησης για χορωδία με συγχορδίες σε χρωματικές σχέσεις τρίτης, η μελοποίηση με επαναλαμβανόμενους φθόγγους που δημιουργούν ομοφωνικά ξεσπάσματα στη χορωδιακή

γραφή είναι εμφατική (μ. 135-139, 145-150 και 157-159), ειδικά αν έχει προηγηθεί ελεύθερη αντιστικτική κίνηση των φωνών. Επιπλέον, η ερμηνεία της ίδιας μελωδικής γραμμής από το σύνολο της χορωδίας (tutti, στα μ. 242-270, 276-279 και 284-287), ο διαμοιρασμός του στίχου ή της φράσης στις φωνές της χορωδίας και η ταυτόχρονη εκτέλεση των τμημάτων τους (μ. 205-213· βλ. Παράδειγμα 3) είναι στις πρώτες επιλογές του συνθέτη για τη μουσική απόδοση στίχων με ιδιαίτερη νοηματική βαρύτητα.



Παράδειγμα 3: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece,* μ. 205-213, *but non oblivion, feebly brave / while strangers only not regardless pass* (στ. 7-8, στρ. 86).
Διαμοιρασμός στίχων στις φωνές της χορωδίας

Παράλληλα, εμφατικά ως προς το μέλος λειτουργεί επιλεκτικά και το οργανικό μέρος του έργου, όταν διαλέγεται με το μέλος κάποιο όργανο ή ομάδα οργάνων, όταν ο τονισμός της τονισμένης συλλαβής της λέξης επιτείνεται με κρουστό όργανο, όταν το μέλος διπλασιάζεται από κάποιο όργανο ή όταν κάποιο από τα χορωδιακά σύνολα διπλασιάζεται από ομάδα οργάνων (μ. 92-95 και 157-159).

1.8. Τα οργανικά μέρη και η τελική κορύφωση του έργου

Τα αμιγώς οργανικά μέρη του έργου είναι σύντομα. Αρκούν δύο μέτρα για να επισφραγίσουν ομάδες μέτρων (μ. 111-112 και 129-130) και ενότητες (μ. 141-142 και 217-218) ή μόνο ένα μέτρο (μ. 316, 361, 365, 463, 503 κ.ά.) ως σύντομη ανάσα στη ροή του μέλους. Στην Εισαγωγή του έργου και στα σύντομα ενδιάμεσα οργανικά μέτρα κυρίαρχο ρόλο έχει το κλαρινέτο, για το οποίο θα γίνει ιδιαίτερος λόγος παρακάτω. Η μελωδική και αρμονική πλοκή στην Εισαγωγή του έργου έχουν ως γενεσιουργό κύτταρο το διάστημα 7ης, το οποίο παρουσιάζεται μεγάλο ή μικρό, γυμνό είτε μέσα σε αρπισμούς και έρχεται σε αντιδιαστολή με επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις που εμφατικά ερμηνεύονται από τα χάλκινα και προαπαντούν το κλαρινέτο, το οποίο προαναγγέλλει την είσοδο της μικτής χορωδίας που παρουσιάζεται ως κατάληξη του εισαγωγικού οργανικού μέρους με ερμηνεία φωνητικών κλάστερς χωρίς λόγια.

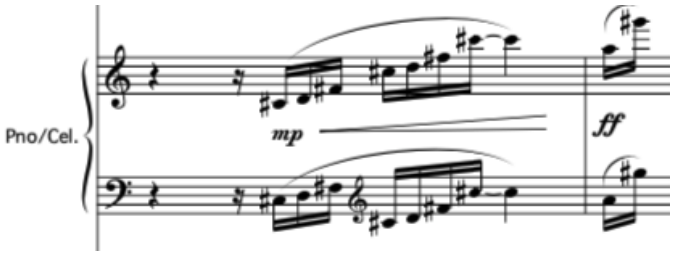
Στην εξέλιξη του έργου παρουσιάζονται σύντομες εισαγωγικές, συνδετικές ή καταληκτικές ομάδες οργανικών μέτρων, οι οποίες διαχωρίζουν τις φράσεις του ποιήματος. Χαρακτηριστικό είναι το κλείσιμο υποενοτήτων του έργου με αρπισματικές γρήγορες ρυθμικές φιγούρες που ταξιδεύουν μεταξύ των χάλκινων πνευστών δημιουργώντας σύντομες κορυφώσεις και υπογραμμίζουν τη μελοποίηση του επιθέτου *great*. Μεταξύ των ενοτήτων θα περίμενε κάποιος να υπάρχουν εκτεταμένα οργανικά

μέρη, τα οποία θα ενίσχυαν τον επικό χαρακτήρα του έργου. Αντ' αυτών, ο συνθέτης επιλέγει σύντομα μεταβατικά μέρη με τη συμμετοχή των φωνητικών συνόλων (παιδική χορωδία και βαρύτονος μεταξύ της Α΄ και της Β΄ Ενότητας, φωνητικά κλάστερς σε συνδυασμό με το κλαρινέτο και τα κρουστά μεταξύ της Β΄ και της Γ΄ Ενότητας) και μόνο μεταξύ της Γ΄ και της Δ΄ Ενότητας υπάρχει ένα αμιγές σχετικά εκτεταμένο οργανικό μέρος (μ. 404-435) με χαρακτήρα μουσικής αφηγηματικής αναδρομής, από το οποίο απουσιάζει το κλαρινέτο και στο οποίο ο Κωνσταντινίδης αποδίδει μουσικά τον απόηχο της ένδοξης νίκης των Ελλήνων κατά των Περσών στον Μαραθώνα, συγκροτώντας τη μοναδική κορύφωση που συντελείται στο έργο χωρίς την παρουσία του μέλους και αξιοποιώντας το ρυθμικομελωδικό υλικό της Εισαγωγής.

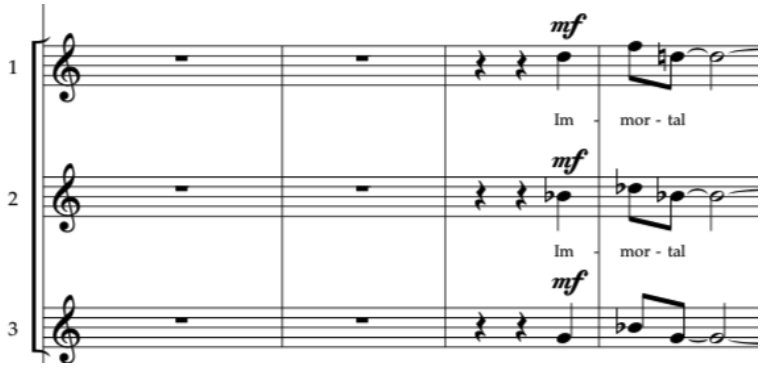
Στην Δ΄ Ενότητα το έργο κορυφώνεται. Επισφραγίζεται με Επίλογο, στον οποίο μελοποιούνται οι δύο τελευταίοι στίχοι της στροφής 90. Η ερμηνεία τους από τη μικτή χορωδία έρχεται σε αντιδιαστολή με την παιδική χορωδία και τον βαρύτονο, οι οποίοι τραγουδούν ταυτόχρονα τους τελευταίους στίχους της στροφής 88. Ο Επίλογος ολοκληρώνεται με την εμφατική επανάληψη της φράσης *Fair Greece though fallen, great!!!* μέσα σε ένα συνηχησιακό πομπώδες ορχηστρικό tutti, απαλλαγμένο από διαφωνίες, και πυκνά ρυθμικά σχήματα με επικό χαρακτήρα αλλά και επαναλαμβανόμενες πτώσεις στον αιόλιο από ντο μέσα σε συνεχόμενο *crescendo* και *accelerando*.

1.9. Το αρμονικό πλέγμα του έργου

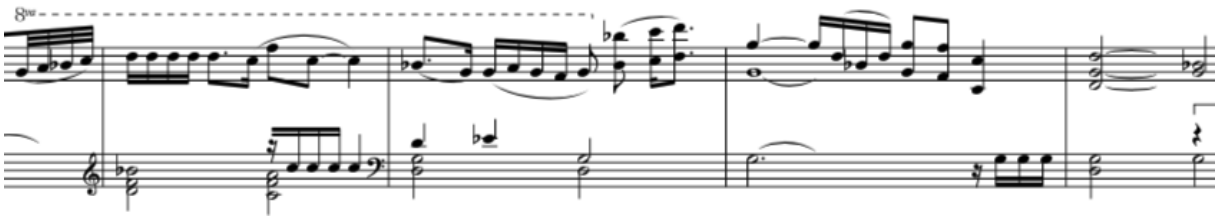
Το αρμονικό πλέγμα του έργου συντίθεται από επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις και αρπισμούς με μεγάλες 7ες και 9ες (βλ. Παράδειγμα 4), καθώς και υστεροροματικές χρωματικές συνηχήσεις (βλ. Παράδειγμα 5), οι οποίες είναι απελευθερωμένες από τις λειτουργικές σχέσεις του στενού τονικού πλαισίου και εναλλάσσονται με αρμονίες στο δώριο και το μιξολύδιο από σολ (βλ. Παράδειγμα 6) αλλά και στον αιόλιο τρόπο από ντο, οι οποίες και επικρατούν στο τέλος του έργου, επικυρώνοντας την ελληνότροπη ταυτότητά του.



Παράδειγμα 4: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 9-10.
Αρπισμοί με γενεσιουργό κύτταρο το διάστημα της 7ης



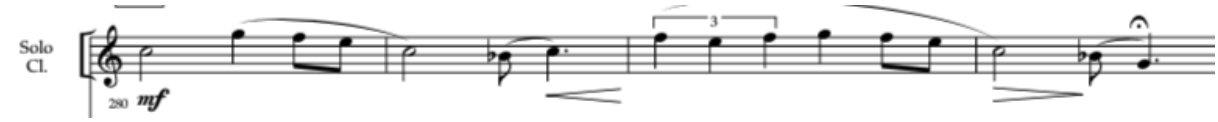
Παράδειγμα 5: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 53-54, *Immortal*.
Τρίφωνες συνηχήσεις με χρωματική σχέση τρίτης



Παράδειγμα 6: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 261-264. Πέρασμα στον αιόλιο από σολ· έχει προηγηθεί η συνοδοιπορία της παιδικής χορωδίας με το κλαρινέτο σε δώριο από σολ

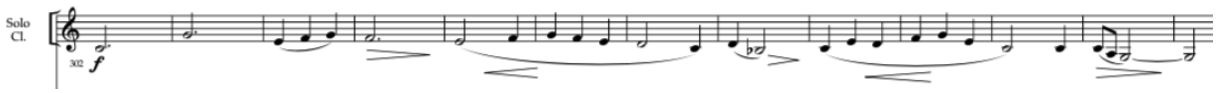
1.10. Ο ρόλος του κλαρινέτου

Η παρουσία του κλαρινέτου στο έργο επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Αποτελεί αντιπροσωπευτική πινελιά της παραδοσιακής μας μουσικής, άμεσα συνδεδεμένη με την ιδιαίτερη πατρίδα του συνθέτη αλλά και με τον τόπο στον οποίο ξεκίνησε ο Μπάιρον τη συγγραφή του έργου του *Το προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ*, τα Ιωάννινα. Αποκτά τον ρόλο του μουσικού αφηγητή, όταν εμφανίζεται στο οργανικό εισαγωγικό μέρος του έργου. Πρωτοστατεί στη μουσική απόδοση του ελληνικού τοπίου, όταν συνοδοιπορεί με την παιδική χορωδία, και ταυτόχρονα γίνεται η φωνή του ίδιου του συνθέτη, ο οποίος, μέσα από τις μελωδικές γραμμές του κλαρινέτου, κάνει τη δική του μουσική ιστορική αναδρομή, φέρνοντας στο σήμερα και ενσωματώνοντας στο έργο του τον *Επιτάφιο του Σείκιλου*.[18] Η μελωδική γραμμή του αρχαίου ελληνικού επιτύμβιου επιγράμματος κάνει σταδιακά αισθητή την παρουσία της στο μέρος του κλαρινέτου (βλ. Παράδειγμα 7).



Παράδειγμα 7: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 272-275 και 280-283. Μελωδική γραμμή εμπνευσμένη από τον *Επιτάφιο του Σείκιλου*

Χαρακτηριστικό είναι το εναρκτήριο ανιόν διάστημα 5ης καθαρής και η κατάληξη της μελωδικής γραμμής μία 4η καθαρή χαμηλότερα, η οποία δημιουργεί μία αίσθηση ανολοκλήρωτης τελικότητας, όπως ακριβώς συμβαίνει στον *Επιτάφιο του Σείκιλου*. Επίσης, αξίζει να επισημανθεί ότι το κλαρινέτο στα προηγούμενα μέτρα ολοκληρώνει πεισματικά τις μουσικές του φράσεις σε ρε (μ. 229, 234, 238, 264, 265, 267, 268 και 271), δημιουργώντας συνεχώς την αίσθηση ανολοκλήρωτων πτώσεων στο δώριο από σολ, η οποία, ωστόσο, δεν επιβεβαιώνεται κατά τη συνοδοιπορία του κλαρινέτου με την παιδική χορωδία και το πιάνο. Επίσης, στα μέτρα που ακολουθούν, το έργο από δώριο σε σολ περνάει σε μιξολύδιο από σολ (μ. 276-279 και 284-301), μέχρι την εμφάνιση της μελωδικής γραμμής του αρχαίου ελληνικού επιτύμβιου επιγράμματος σε μιξολύδιο από ντο στα μ. 302-314 (βλ. Παράδειγμα 8). Δεν είναι διόλου τυχαία η επιμονή του συνθέτη να κινείται σε τρόπους από σολ (δώριο και μιξολύδιο), αν συνυπολογιστεί ότι ο *Επιτάφιος του Σείκιλου* είναι γραμμένος σε αρμονία από σολ.[19]

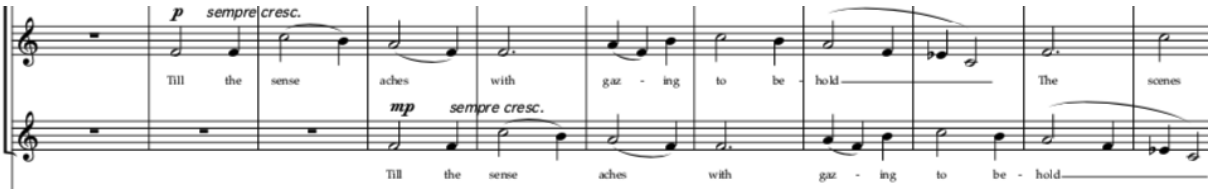


Παράδειγμα 8: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 302-314. Ρυθμική παραλλαγή και μεταφορά της μελωδικής γραμμής του *Επιτάφιου του Σείκιλου* σε μιξολύδιο από ντο

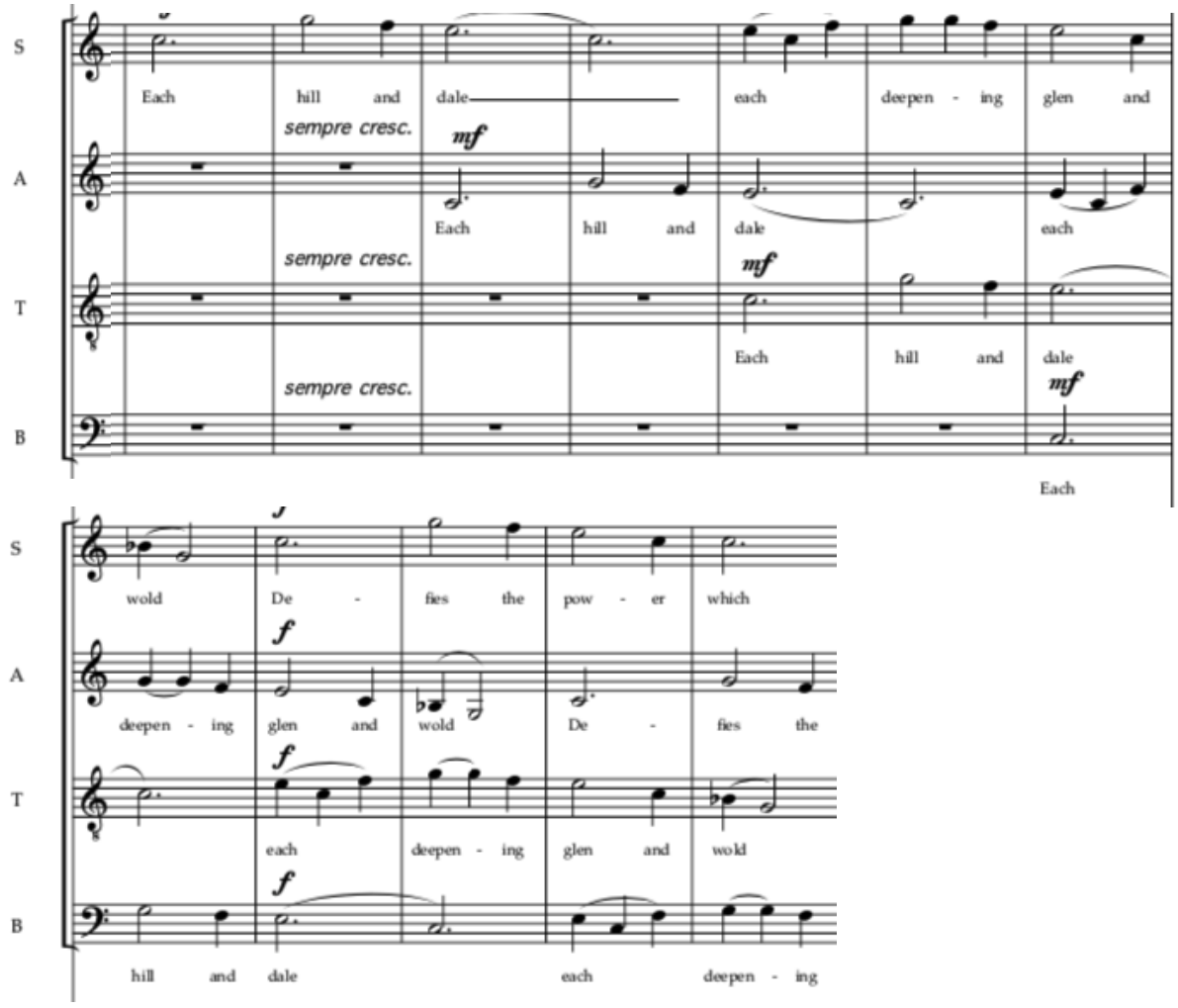
[18] Πρβλ. Martin L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Παπαδήμας, Αθήνα 2010, σ. 408, όπου η παρτιτούρα του επιγράμματος του Σείκιλου.

[19] West, ό.π., σ. 259 και 409.

Εμπνευσμένα από τον *Επιτάφιο του Σείκιλου* είναι τα θέματα και οι μελωδικές γραμμές των fugati. Τα θέματα είναι το ένα παραλλαγή του άλλου (μ. 317-353 και 504-527) και τα δύο μαζί παραλλαγή της μελωδικής γραμμής του κλαρινέτου των μ. 272-275 και 280-283 (βλ. Παραδείγματα 9 και 10).



Παράδειγμα 9: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 317-353, *Till the sense aches with gazing to behold*. Τα εναρκτήρια μέτρα του τρίφωνου fugato. Το θέμα εμπνευσμένο από τον *Επιτάφιο του Σείκιλου*



Παράδειγμα 10: Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Byron's Greece*, μ. 504-515, *Each hill and dale, each deepening glen and wold*. Τα εναρκτήρια μέτρα του τετράφωνου fugato. Το θέμα εμπνευσμένο από τον *Επιτάφιο του Σείκιλου*

Συνοψίζοντας, ο ρόλος του κλαρινέτου στο έργο είναι πολυποίκιλος και ιδιαίτερος. Προάγει την εξέλιξη του έργου, λειτουργεί ως μουσικός αφηγητής και συνοδοιπόρος των ερμηνευτών του μέλους. Είναι κομιστής μηνυμάτων του ποιητή και του συνθέτη. Είναι το νήμα που συνδέει την αρχαία ελληνική και την ελληνική παραδοσιακή μουσική με τις νεορομαντικές και τις νεωτεριστικές συνθετικές αναζητήσεις του Κωνσταντινίδη.

2. Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, *Δύο τραγούδια σε ποίηση Λόρδου Βύρωνα*, Α.Κ.Ι.-Ντ 247

2.1. Το ιστορικό πλαίσιο των ποιημάτων

Το *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά* (*Journal in Cephalonia*) γράφτηκε, όπως προαναφέρθηκε, στις 19 Ιουνίου 1823 στη Γένοβα, λίγο πριν ο Μπάιρον ξεκινήσει το ταξίδι του με προορισμό την επαναστατημένη Ελλάδα και ενδιάμεσο σταθμό την υπό βρετανική κατοχή Επτάνησο. Το ποίημα βρέθηκε χωρίς τίτλο σε ένα τεφτέρι, το οποίο προοριζόταν να γίνει το ημερολόγιο του Μπάιρον κατά την παραμονή του στην Κεφαλονιά. Για αυτό το λόγο, οι μελετητές του ποιητή έδωσαν εκ των υστέρων στο ποίημα τον τίτλο *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά* (*Journal in Cephalonia*). Ο ποιητής έφτασε στην Κεφαλονιά στις 3 Αυγούστου 1823. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου αναφέρει σχετικά με τον σκοπό της παραμονής του ποιητή στο νησί: «Εκεί εμελέτησε. Και εκεί εγύμνασε τον χαρακτήρα του εις την αντίστασιν εναντίον της ελληνικής διχόνοιας, εις το ανέβασμα μέχρι του ύψους, όπου εστέκετο η ελευθερία, ο σκοπός, η Ελλάς και το μέλλον της».[20] Ο Μπάιρον λοιπόν είχε αποφασίσει να επιστρέψει στην Ελλάδα για να βοηθήσει με όλες του τις δυνάμεις τον ελληνικό απελευθερωτικό αγώνα. Το ποίημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1901 στο περιοδικό *The Letters*. Μαζί με άλλα άγνωστα ποιήματά του συμπεριλήφθηκε στην ανθολογία ποιημάτων *Εφήμεροι στίχοι*. Στην ελληνική γλώσσα, το ποίημα υπάρχει μεταφρασμένο σε δύο εκδοχές: η πρώτη χρονολογείται το 1951[21] και η δεύτερη το 1998.[22]

Το ποίημα *Αριστομένης* (*Aristomenes*) γράφτηκε στις 10 Σεπτεμβρίου 1823 και είναι οι πρώτοι στίχοι ενός εκτεταμένου έργου που ο Μπάιρον δεν πρόλαβε να συνεχίσει και να ολοκληρώσει. Το χειρόγραφό του βρέθηκε στα χαρτιά που άφησε ο ποιητής στην Κεφαλονιά πριν αναχωρήσει για το Μεσολόγγι. Ο τίτλος του ποιήματος δεν είναι τυχαίος, καθώς ο Αριστομένης, κατά τον Παυσανία, ήταν ήρωας του Β΄ Μεσσηνιακού Πολέμου[23] και, σύμφωνα με νεότερες πηγές, ηγήθηκε εξέγερσης κατά των Σπαρτιατών στο τέλος του 7ου π.Χ. αιώνα. Το ποίημα, προφανώς, θα ήταν ακόμα ένας αναστοχασμός ιστορικών γεγονότων με αφορμή τον εθνικό διχασμό των Ελλήνων που μαίνεται εκείνη την περίοδο στην Πελοπόννησο και προβληματίζει ιδιαίτερα τον φιλέλληνα ποιητή. Ο Πιέτρο Γκάμπα, που συνόδευε τον Μπάιρον στο ταξίδι του, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όταν έμαθον την συμφοράν ταύτην [τον θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη], μας ηγγέλθη ταυτοχρόνως η είδησις ότι τα πράγματα εν Πελοποννήσω οσημέραι επεδεινούντο και ότι το φατριακόν πνεύμα επηύξανεν από ημέρας εις ημέραν τας υπάρχουσας δυσχερείας».[24] Στο *Προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ* ο ποιητής πραγματοποιεί ιστορικούς αναστοχασμούς, στον *Αριστομένη* όμως ο ιστορικός αναστοχασμός φαίνεται να συνδέεται άμεσα με γεγονότα της σύγχρονης εποχής του ποιητή. Το ποίημα μεταφράστηκε στην ελληνική από τη Μαρία Μουρκούση για τις ανάγκες της έρευνας της γράφουσας με αφορμή την εκπόνηση της διδακτορικής της διατριβής.[25]

[20] Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Η θέλησις του Βύρωνος», *Ελληνική Δημιουργία* 77, έτος Δ΄ / τόμος 7ος, Αθήναι, 15 Απριλίου 1951, σ. 621.

[21] Σπύρος Μελάς, «Ο Βύρων και η Ελλάς», *Ελληνική Δημιουργία* 77, έτος Δ΄ / τόμος 7ος, Αθήναι, 15 Απριλίου 1951, σ. 583, όπου συμπεριλαμβάνεται η μετάφραση του ποιήματος.

[22] Μάριος-Βύρων Ραΐζης, «Ο Μπάιρον και το πνεύμα της ελευθερίας», στο: Τριγάζης (επιμ.), ό.π., σ. 49.

[23] Ο Μπάιρον είχε μελετήσει πονήματα συμπατριωτών του για την ελληνική ιστορία και συγκεκριμένα για τους Μεσσηνιακούς Πολέμους, όπως των George Grote, William Mitford κ.ά.· πρβλ. Κυριακούλα Σολωμού, *Byron and Greek Poetry*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Aberdeen, Aberdeen 1980, σ. 302.

[24] Conte Pietro Gampa, *Ο Λόρδος Βύρων στην Ελλάδα*, Βεργίνα, Αθήνα 2007, σ. 30.

[25] Μαρία Ντούρου, *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2008, τ. Α΄, σ. 215.

Και τα δύο ποιήματα συμπεριλήφθησαν στα *Άπαντα* του ποιητή, που εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1905 με τον γενικό τίτλο *The Complete Poetical Works of Lord Byron* από τις Εκδόσεις της Οξφόρδης.

2.2. Νοηματική ανάλυση των ποιημάτων

Στο ποίημα *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά*, η είδηση της επανάστασης δίνει σάρκα και οστά στον πόθο του φιλέλληνα ποιητή να δει την Ελλάδα ελεύθερη. Ο ποιητής είναι ενθουσιασμένος. Οι αλλεπάλληλες διαπιστώσεις και τα ρητορικά ερωτήματα της πρώτης νοηματικής ενότητας του ποιήματος, με την επανάληψη του εμφατικού *Shall I* (στ. 1-3), δίνουν έντονο επαναστατικό τόνο στο ποίημα. Η μάχη καλεί τον Μπάιρον. Ο ήχος της τρομπέτας ηχεί στα αυτιά και την καρδιά του, μεταφέροντας την πολεμική κραυγή των Ελλήνων. Μετά τη συγγραφή του ποιήματος, επιβιβάστηκε στο πλοίο με προορισμό την Κεφαλονιά.

Το ποίημα *Αριστομένης* διέπεται από νοσταλγική διάθεση για το ένδοξο παρελθόν των Ελλήνων και για τον πολιτισμό της Αρχαίας Ελλάδας, η οποία *γέννησε ηρώων τρανή φυλή / που τα ονόματά τους πλανώνται στους λόφους και πάνω στις θάλασσες* (*High heroic race / whose names are on the hills and o'er the seas*). Η αναφορά στον θάνατο του Πάνα είναι εμπνευσμένη από τον Πλούταρχο[26] και συμβολίζει το τέλος του παγανιστικού κόσμου και των ειδωλολατρικών θρησκειών στον ελλαδικό χώρο και την εδραίωση του Χριστιανισμού. Οι πηγές[27] αναφέρουν πως ο ποιητής σκόπευε να συνεχίσει το ποίημα με αναφορά στην επαναστατική δράση των Ελλήνων, προσπαθώντας ακόμα μία φορά να στηρίξει τον δίκαιο αγώνα τους.

Η νοηματική σύνδεση των δύο ποιημάτων έγκειται στο ότι είναι εμπνευσμένα από την ελληνική ιστορία (αρχαία και σύγχρονη του ποιητή). Και τα δύο ποιήματα διέπονται από διάθεση για αγώνα, δράση και συνέχιση των κατορθωμάτων της ελληνικής φυλής. Ο συνθέτης επιλέγει να ακουστεί το *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά* ως δεύτερο τραγούδι, αν και το ποίημα γράφτηκε πρώτο, διότι αφενός το περιεχόμενό του έπεται ιστορικά του Αριστομένη, αφετέρου θα μπορούσε να αποτελέσει μία σύντομη μνεία στην επαναστατική δράση και τα κατορθώματα των Ελλήνων, τα οποία υποθετικά θα παρουσίαζε το ημιτελές λογοτέχνημα.

2.3. Το ιστορικό πλαίσιο του μουσικού έργου

Αφορμή για τη σύνθεση των τραγουδιών στάθηκε η διοργάνωση μουσικής βραδιάς από το Βρετανικό Συμβούλιο επ' ευκαιρία της δεύτερης επετείου της νεοσυσταθείσας τότε Ελληνικής Εταιρείας Βύρωνος το 1989, με κύρια στελέχη την πιανίστα Αγγελική Παπαγεωργακοπούλου και τον τενόρο Paul Saint Pierre. Η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα του Βρετανικού Συμβουλίου στις 15 Μαΐου 1989, τέσσερις μέρες μετά την εκδημία του Παπαϊωάννου, ο οποίος δεν πρόλαβε να ακούσει τα τραγούδια ούτε σε πρόβα λόγω του ότι ο τενόρος δεν ένιωθε ακόμα έτοιμος να τα ερμηνεύσει.

Η Αλέκα Συμεωνίδου, με αφορμή τη δεύτερη εκτέλεση των τραγουδιών από τους ίδιους καλλιτέχνες στις 2 Ιουνίου του ίδιου έτους, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η απέριττη γραφή της ωριμότητας, όλο νόημα στην αρμονική και ρυθμική της τολμηρότητα».[28] Έκτοτε τα τραγούδια ερμηνεύτηκαν ξανά το 1998 και το 2004 από τους ίδιους ερμηνευτές, ενώ το 2006 από τον Γιάννη Χριστόπουλο και τη Γιαννούλα Παπάζογλου.[29]

[26] Πρβλ. Πλούταρχος, *Ηθικά, τ. 11: Περί των εκλελοιπότων χρηστηρίων*, κεφ. 17(b-e), Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 156-157.

[27] Σολωμού, ό.π., σ. 307.

[28] Ντούρου, ό.π., σ. 213.

[29] Πρβλ. Ντούρου, ό.π., σ. 213-214, όπου γίνεται λεπτομερής παράθεση των εκτελέσεων, των μεταδόσεων και των ηχογραφήσεων των τραγουδιών.

Ο Παπαϊωάννου σημείωσε στο ημερολόγιό του την ημέρα ολοκλήρωσης των δύο τραγουδιών: ήταν η 19η Απριλίου 1989. Την ίδια μέρα εν έτει 1824 ο Λόρδος Βύρωνας είχε αφήσει την τελευταία του πνοή στο Μεσολόγγι. Τα χειρόγραφα των τραγουδιών φυλάσσονται στο Αρχείο Παπαϊωάννου (φ. 38) στο Τμήμα Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη. Σκίτσα για τη σύνθεσή τους δεν υπάρχουν. Τα τραγούδια δεν έχουν εκδοθεί μέχρι την συγγραφή της παρούσης μελέτης.

2.4. Τα τραγούδια

Σε αντιδιαστολή με το μουσικό έπος του Κωνσταντινίδη, τα τραγούδια του Παπαϊωάννου *Αριστομένης* και *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά* για φωνή και πιάνο έχουν χαρακτήρα μουσικών επιγραμμάτων. Οι ενότητες, οι στίχοι καθώς και τα εισαγωγικά, μεταβατικά και καταληκτικά οργανικά μέτρα των τραγουδιών συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα:

Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, *Δύο τραγούδια σε ποίηση Λόρδου Βύρωνα*, Α.Κ.Ι.-Ντ 247 (1989)	
1ο τραγούδι: *Αριστομένης* (*Aristomenes*)[30]	
	μ. 1-3: εισαγωγικά οργανικά μέτρα (παρεστιγμένα σχήματα που διανύουν όλο το τραγούδι)
στ. 1-4	**Α΄ Ενότητα: μ. 3-19**
The Gods of old are silent in their shore,	μ. 3-6
Since the great Pan expired, and though the roar Of the Ionian waters broke a dread Voice which proclaim'd the "Mighty Pan is dead".	μ. 7-17 από μ. 11 (ostinato στο αριστερό χέρι)
	μ. 18-19: οργανικά καταληκτικά μέτρα (ostinato)
στ. 5-11	**Β΄ Ενότητα: μ. 20-39**
How much died with him!	μ. 20-21
False or true, the dream Was beautiful which peopled every stream With more than finny tenants,	μ. 21-26
and adorn'd The wood's and waters with cot nymphs that scorn'd	μ. 27-30
Pursuing Deities or in the embrace Of gods brought forth the high heroic race Whose names are on the hills and o'er the seas.	μ. 30-37: 4 σύντομες αντιθετικές κορυφώσεις
	μ. 38-39: οργανικά καταληκτικά μέτρα (τελική συνήχηση)
2ο τραγούδι: *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά* (*Journal in Cephalonia*)[31]	
	μ. 1-13: εισαγωγικά οργανικά μέτρα (παρεστιγμένα σχήματα που διανύουν όλο το τραγούδι)

[30] Βλ. https://verse.press/poem/aristomenes-3213 (τελευταία πρόσβαση: 15.10.2021).
[31] Βλ. https://www.poetryloverspage.com/poets/byron/journal_in_cephalonia.html (τελευταία πρόσβαση: 15.10.2021).

στ. 1-3	**Α΄ Ενότητα: μ. 14-28**
The dead have been awaken'd – shall I sleep?	μ. 14-17
	μ. 18-19: οργανικά μεταβατικά μέτρα
The World's at war with tyrants – shall I crouch? The harvest's ripe – and shall I pause to reap?	μ. 20-25
στ. 4-6	**Β΄ Ενότητα: μ. 25-35**
I slumber not; the thorn is in my couch; Each day a trumpet soundeth in mine ear, Its echo in my heart.	μ. 25-33
	μ. 34-35: οργανικά καταληκτικά μέτρα (τελική συνήχηση)

Πίνακας 2: Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, *Δύο τραγούδια σε ποίηση Λόρδου Βύρωνα*, Α.Κ.Ι.-Ντ 247 (1989). Σύνοψη έργου

Μερικές σύντομες επισημάνσεις επί του πίνακα προκύπτουν ενδιαφέρουσες:

- Παρεστιγμένα σχήματα διατρέχουν και τα δύο τραγούδια.
- Το δεύτερο τραγούδι έχει μία εκτεταμένη, εν σχέσει με τη διάρκειά του, εισαγωγή 13 μέτρων. Κατόπιν, και στα δύο τραγούδια τα μ. 18-19 είναι οργανικά (καταληκτικά ή μεταβατικά), ενώ αμφότερα ολοκληρώνονται με δύο οργανικά μέτρα.
- Στο πρώτο τραγούδι απαντά ένα ostinato στο αριστερό χέρι στο πιάνο. Ostinato δεν υπάρχει σε άλλο τραγούδι στο ύστερο έργο του Παπαϊωάννου.

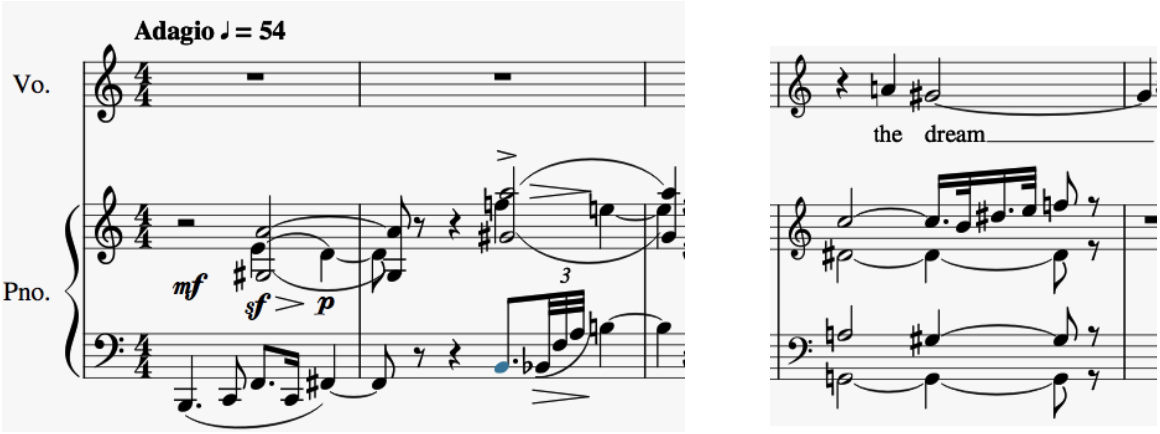
2.5. Ο τρόπος μελοποίησης. Το μέλος

Η μελοποίηση των ποιημάτων είναι συλλαβική. Ο συνθέτης μελοποιεί τα ποιήματα με σεβασμό στον τονισμό των λέξεων και συνθέτει τις ενότητες και τις μουσικές φράσεις σύμφωνα με τις νοηματικές ενότητες και φράσεις των ποιημάτων.

Το μέλος είναι ιδιαίτερα λιτό, διαυγές, φωτεινό αλλά και λυρικό. Συχνά διπλασιάζεται από το πιάνο, διαφοροποιώντας τα τραγούδια αυτά από τα υπόλοιπα στο ύστερο έργο του Παπαϊωάννου.[32] Εντούτοις, το φωνητικό μέρος παρουσιάζει στοιχεία που είναι αντιπροσωπευτικά του ατονικού προσωπικού ιδιώματος του συνθέτη. Το πρώτο είναι η χρήση του διαστήματος της 7ης για τη μελοποίηση της τονισμένης συλλαβής λέξεων με ιδιαίτερη νοηματική βαρύτητα (μ. 7-8, 9, 11-12, 15, 27, 30, 34 του πρώτου τραγουδιού και μ. 21 του δεύτερου). Το δεύτερο είναι ότι συχνά το νόημα των λέξεων ή της φράσης υποδεικνύει τα ρυθμικομελωδικά στοιχεία που το αποδίδουν. Ενδεικτικά, στο πρώτο τραγούδι, το *expired* αποδίδεται με κατιόν διάστημα 7ης και *glissando* (μ. 8-9), ενώ η φράση *the Mighty Pan is dead* μελοποιείται με ανιούσα κίνηση και κορύφωση μέχρι τη λέξη *Pan* και κατόπιν το *is dead* αποδίδεται με κατιόντα διαστήματα, καταλήγοντας σε ημιτόνιο (μ. 14-16). Επιπλέον, η φράση *are on the hills* μελοποιείται με ανιούσας κίνησης μελωδική γραμμή. Στο δεύτερο τραγούδι, το ρητορικό ερώτημα *shall I sleep?* μελοποιείται σε ψηλά τονικά ύψη με δυναμική *f*, υποδηλώνοντας την συναισθηματική φόρτιση του ποιητή αλλά και την αρνητική απάντηση (μ. 16-17), ενώ η φράση *a trumpet soundeth in mine ear* αποδίδεται με μελωδική γραμμή ανιούσας κίνησης που καταλήγει σε *f* (μ. 30-31).

[32] Πρβλ. Ντούρου, ό.π., σ. 222.

Στα τραγούδια προτάσσεται ένα ακόμα χαρακτηριστικό του προσωπικού ιδιώματος του Παπαϊωάννου, που είναι η επεξεργασία, ανάπτυξη και εξέλιξη ρυθμικομελωδικών παρεστιγμένων κυττάρων και μοτίβων μέσα σε ένα ελεύθερα ατονικό περιβάλλον (βλ. Παράδειγμα 11).



Παράδειγμα 11: Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, *Δύο τραγούδια σε ποίηση Λόρδου Βύρωνα* για φωνή και πιάνο, Α.Κ.Ι.-Ντ 229, *Αριστομένης*, μ. 1-2 και 22. Χαρακτηριστικά παρεστιγμένα ρυθμικομελωδικά σχήματα

Τα παρεστιγμένα που διατρέχουν και τα δύο τραγούδια συντίθενται από πολλούς διαφορετικούς συνδυασμούς ρυθμικών αξιών. Στο Παράδειγμα 11, ενδεικτικά, απαντούν τέσσερα διαφορετικά παρεστιγμένα σχήματα, τα οποία είναι το συνθετικό εύρημα του Παπαϊωάννου για τη μουσική απόδοση της επαναστατικής διάθεσης του ποιητή, η οποία, ωστόσο, λόγω κυρίως του αργού tempo, παρουσιάζεται ενδεδυμένη με έναν λυρικό «μανδύα». Ενδεικτικά, στα μ. 30-31 του δεύτερου τραγουδιού, η παρουσία των παρεστιγμένων αποδίδει τον απόηχο του πολέμου που μεταφέρει η τρομπέτα, αλλά το αργό tempo αφαιρεί τον στόμφο από το μέλος και προσδίδει έναν απρόσμενο λυρισμό στο τραγούδι, καθώς η φλογερή επαναστατική διάθεση του ποιητή περνάει από το φίλτρο της ωριμότητας του κατασταλαγμένου συνθέτη.

Τέλος, ιδιαίτερα ευρηματικές είναι οι κορυφώσεις του μέλους στα τελευταία μέτρα του πρώτου τραγουδιού, οι οποίες συντελούνται με ανιούσα κίνηση του μέλους και διέπονται από εξωστρεφή λυρισμό, εν αντιθέσει με εκείνες που συντελούνται με κατιούσα κίνηση και κρύβουν μια εσωτερική συναισθηματική φόρτιση, ένταση και συγκίνηση.

2.6. Ο ρόλος του πιάνου

Ο ρόλος του πιάνου είναι ποικίλος. Άλλοτε δημιουργεί το ηχητικό φόντο και τη βάση για το ξετύλιγμα του μέλους και άλλοτε το διπλασιάζει. Στον *Αριστομένη*, η παρουσία του είναι πιο δυναμική. Συμπορεύεται και διαλέγεται με το μέλος. Ερμηνεύει χαρακτηριστικά παρεστιγμένα σχήματα, τα οποία είναι η εξέλιξη των παρεστιγμένων σχημάτων που κατακλύζουν και τα δύο τραγούδια. Επίσης, το πιάνο συμβάλλει στην απόδοση του μέλους, καθώς το νόημα των στίχων το επηρεάζει άμεσα. Ενδεικτικά, στο πρώτο τραγούδι, το αρπισματικού χαρακτήρα ostinato αποδίδει μουσικά το υγρό στοιχείο που αναφέρεται στη φράση *the roar of the Ionian waters* (μ. 11-14) αλλά και στο ουσιαστικό *seas* (μ. 37). Επίσης, το *adorn'd* συνοδεύεται από ένα διανθισμένο παρεστιγμένο σχήμα.

Στο *Ημερολόγιο στην Κεφαλονιά*, μετά από μία λυρική εισαγωγή με ιδιαίτερα στοχαστική διάθεση, ο ρόλος του πιάνου περιορίζεται στο πλαισίωμα και τον περιστασιακό

διπλασιασμό του μέλους. Δεν κυριαρχεί ποτέ, αλλά αφήνει το μέλος να αναδειχθεί, δημιουργώντας ένα λυρικό, ελεύθερα ατονικό ηχητικό φόντο.

2.7. Στοιχεία συγγένειας των τραγουδιών

Η ανάλυση των τραγουδιών κατέδειξε τη μουσική τους συγγένεια, η οποία είναι προϊόν της νοηματικής συγγένειας των ποιημάτων, της συλλαβικής μελοποίησης, του σταθερού tempo, της διαστηματικής πλοκής και των παρεστιγμένων σχημάτων του μέλους και του πιάνου, του διπλασιασμού του μέλους από το πιάνο, της ελεύθερης ατονικής αρμονίας αλλά και των παρεμβάσεων σύμφωνων συνηχήσεων ή συνηχήσεων μεθ' εβδόμης (βλ. ενδεικτικά τα μ. 26, 30, 33 και 36 του πρώτου τραγουδιού).

Επίλογος – Ευχαριστίες

Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάστηκε ο μελοποιημένος Λόρδος Βύρωνας από τους Ντίνο Κωνσταντινίδη και Γ. Α. Παπαϊωάννου. Υστεροροματικός, με νεωτεριστικές εκφάνσεις αλλά και στοιχεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης ο πρώτος, ελεύθερα ατονικός και μοντερνιστής ο δεύτερος, μας έδωσαν αντίστοιχα ένα μουσικό έπος και δύο μουσικά επιγράμματα, κατασταλάγματα της προσωπικής τους συνθετικής τεχνικής και ευαισθησίας.

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον αείμνηστο Ντίνο Κωνσταντινίδη για την ηλεκτρονική αποστολή της παρτιτούρας του έργου του, καθώς και στην πιανίστα και ερευνήτρια του πιανιστικού έργου του συνθέτη, κ. Φρόσω Κτιστάκη, για τη διευκόλυνση της επικοινωνίας της γράφουσας με τον συνθέτη.

Τραγουδώντας την Επανάσταση.
Σύγχρονη μουσική δημιουργία, εμπνευσμένη από την Επανάσταση.
Μουσικολογική αποτίμηση

Ρενάτα Δαλιανούδη

Εισαγωγικά

Η ελληνική επανάσταση ως θεματολογία στη λογοτεχνία (ποίηση, πεζογραφία, απομνημονεύματα, περιγραφές περιηγητών) ενέπνευσε τόσο λόγιους συγγραφείς και ποιητές, όσο και τη λαϊκή ποιητική μούσα. Το τραγούδι, είτε ανώνυμο παραδοσιακό, είτε βασισμένο σε έντεχνη ποίηση και μελοποιημένο από λόγιο συνθέτη, ανήκει στον εθνικό κορμό του ελληνικού πολιτισμού και συνιστά μια ιδεολογική «κατασκευή» με σκηνοθετικά υλικά τον στίχο, τη θεματολογία, τον ρυθμό και τη μελωδία, ενώ η αισθητική και η λειτουργικότητά του είναι προσφιλή στον λαό (με την ευρύτερη ή στενότερη έννοια). Μέσα από τα εμπνευσμένα από την ελληνική επανάσταση τραγούδια αναπαριστάνεται η εθνική μας ιστορία, η εθνική εικόνα για τους Έλληνες και για τους ξένους, και χτίζεται έτσι «η εθνοποιητική λειτουργία του πολιτιστικού μηχανισμού».[1]

Στην παρούσα εισήγηση γίνεται για πρώτη φορά ταξινόμηση και αποτίμηση των τραγουδιών, των οποίων οι δημιουργοί (συνθέτες και ποιητές) έχουν εμπνευστεί από τον αγώνα του 1821. Η κατάταξη & αποτίμηση – ανάλυση γίνεται με τρία κριτήρια:

α) Τη μελοποίηση επώνυμων ποιημάτων (εμπνευσμένων από την ελληνική επανάσταση) από λόγιους συνθέτες του 19ου αιώνα, για να φανεί η επίδραση των ιστορικών γεγονότων στους δημιουργούς και στις τέχνες αυτές (ποίηση και μουσική), όπως και ο τρόπος πρόσληψης και εν τέλει μελοποίησης των επώνυμων αυτών ποιημάτων από τους συνθέτες της Επτανησιακής Σχολής (π.χ. Π. Καρρέρ) και του μουσικού θεάτρου / οπερέτα (π.χ. Θ. Σακελλαρίδης).

β) Τη μελοποίηση επώνυμων ποιημάτων (εμπνευσμένων από την ελληνική επανάσταση) από έντεχνους λαϊκούς συνθέτες (Μ. Χατζιδάκις, Δ. Λάγιος, Γ. Μαρκόπουλος, Ν. Μαμαγκάκης, Χ. Λεοντής) για να φανεί η επίδραση των ιστορικών γεγονότων σε μετα-πολεμικούς δημιουργούς του 20ου αιώνα, όπως και ο τρόπος πρόσληψης και εν τέλει μελοποίησης των επώνυμων αυτών ποιημάτων στο πλαίσιο της έντεχνης λαϊκής μουσικής.[2] Με άλλα λόγια, μέσα από αυτά τα δυο πρώτα κριτήρια θα δούμε πώς ακρογωνιαίοι λίθοι της νεο-ελληνικής ποίησης (όπως Κάλβος, Σολωμός κ.ά.) μελοποιούνται από έντεχνους συνθέτες του 19ου και του 20ού αιώνα, όπως Π. Καρρέρ, Θ. Σακελλαρίδης κ.ά., και πώς από πιο σύγχρονους συνθέτες, όπως Μ. Χατζιδάκις, Δ. Λάγιος, Γ. Μαρκόπουλος, Ν. Μαμαγκάκης, Χ. Λεοντής κ.ά.

γ) Τη μελοποίηση λαϊκών στιχουργημάτων από λαϊκούς συνθέτες, ερευνώντας πώς η επίσημη Ιστορία, η προφορική ιστορία και η συλλογική μνήμη περνάνε στη σύγχρονη

[1] Γιάννης Μηλιός & Θάνος Μικρούτσικος, *Στην υπηρεσία του έθνους. Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής στην ελληνική μουσική,* Εταιρία Νέας Μουσικής, Αθήνα 1984, σ. 37.

[2] Dimitris Papanikolaou, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece,* Legenda, Great Britain 2007· Kalliopi Stigka, "Mikis Theodorakis: la rencontre éternelle de la Poésie et de la Musique", *ATeM Archiv für Textmusikforschung,* 6(2), 2021, p. 1-16.

λαϊκή στιχουργία και την αστικο-λαϊκή μουσική.[3]

Η εργασία βασίζεται στα μεθοδολογικά εργαλεία της Ιστορικής Μουσικολογίας, της (Ιστορικής) Εθνομουσικολογίας και της Λαογραφίας.

Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο: Φιλελληνισμός

Ο Αγώνας των Ελλήνων αποτέλεσε τομή στη νεότερη ελληνική ιστορία, με πανευρωπαϊκή σημασία και εμβέλεια. Η Ελληνική Επανάσταση υπήρξε απόρροια του επιδιωκόμενου εθνισμού στην Ευρώπη με την αντίστοιχη δημιουργία εθνών-κρατών,[4] του ελληνικού Διαφωτισμού (επιρροή από τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό),[5] των ευρύτερων κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών,[6] ενώ ενδυναμώθηκε από τον έντονο φιλελληνισμό[7] σε Ευρώπη, Βαλκάνια και Αμερική, έτσι όπως αυτός εκδηλώθηκε στην ποίηση[8] (Βίκτωρ Ουγκώ, Λόρδος Βύρωνας, ο Φιτζ-Γκρην Χάλε *the American Byron* κ.ά.), τα εικαστικά[9] (κυρίως ζωγραφική, Ντελακρουά, Λουντοβίκο Λιπαρίνι, Πέτερ φον Ες και φυσικά τον Καρλ Κρατσάιζεν – γνωστό για τα σκίτσα, λιθογραφίες και τα πορτρέτα Ελλήνων αγωνιστών) και τη μουσική (Μπετόβεν, Μπερλιόζ, Ροσίνι κ.ά.).[10]

[3] Dimitris Papanikolaou, ό.π.

[4] Πέτρος Πιζιάνας, «Επανάσταση και Έθνος – Μια ιστορική – κοινωνιολογική προσέγγιση του ’21», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770 – 2000,* Αθήνα, 2003, τ. 3, σ. 33 – 51· Παπαγεωργίου, Στέφανος Π., *Από το Γένος στο Έθνος – Η θεμελίωση του ελληνικού κράτους 1821 – 1862*, Αθήνα, 2004 (όλο το βιβλίο. Κυρίως σ. 79 – 83)· Όλγα, Κατσιαρδή–Hering, «Από τις εξεγέρσεις στις Επαναστάσεις των Χριστιανών υποτελών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στη νοτιοανατολική Ευρώπη (περίοδος 1530–1821). Μια απόπειρα τυπολογίας», στο *Τα Βαλκάνια. Εκσυγχρονισμός, Ταυτότητες, Ιδέες,* Συλλογή κειμένων προς τιμήν της Καθηγήτριας Νάντιας Ντάνοβα, Ηράκλειο, 2014, σ. 575–618.

[5] Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000,* Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.

[6] Σπυρίδων Τρικούπης, *Ιστορία της Ελληνικής Επαναστάσεως*, 24 Γράμματα, Αθήνα 1888, τ. 1-4, σ. 1· Νίκος Σβορώνος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1976, σ. 60–63· Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. Αρχές και διαμόρφωσή του,* Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2000, τ. 1· Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, *Η Μεγάλη Επανάσταση – Οι Προϋποθέσεις και οι Βάσεις της (1813-1822),* Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 1980, τ. 5 (όλο το βιβλίο. Κυρίως σ. 42-53)· Βασίλης Κρεμμύδας, *Η Ελληνική Επανάσταση του 1821 – Τεκμήρια, Αναψηλαφήσεις, Ερμηνείες*, Αθήνα 2016, (όλο το βιβλίο. Κυρίως σ. 38-45).

[7] Άννα Μανδηλαρά, Νίκος Αναστασόπουλος, Λάμπρος Φλιτούρης, *Φιλελληνισμός: το ενδιαφέρον για την Ελλάδα και τους Έλληνες από το 1821 ως σήμερα,* Πρακτικά από το ομότιτλο συνέδριο (Άρτα 7-9 Ιουλίου 2013), Ηρόδοτος, Αθήνα 2015· Roderick Beaton, “Philhellenism”, in: Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England The Belknap 2021, p. 593-613· Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, *Η Μεγάλη Ελληνική Επανάσταση (1821 – 1829). Ο Ιωάννης Καποδίστριας ή Η επώδυνη γένεση του νεο-ελληνικού κράτους (1827-1828 – Σεπτέμβριος 1831),* Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 1988, τ. 8.

[8] Rosa Mucignat & David Ricks, “The Revolution and the Romantic Imagination”, in: Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 639-658.

[9] Fani-Maria, Tsigakou, “The Visual Narration of the Greek War of Independence”, in Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 622-638.

[10] Katerina Levidou, “Sounding the Greek Revolution: Music and the Greek War of Independence”, in Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 659-667 και κυρίως p. 662-666· Λάμπρος Λιάβας, & Χάρης Σαρρής, *Τραγουδώντας την Επανάσταση,* Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ & Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 2021. Διαθέσιμο στο: https://www.openbook.gr/tragoydontas-tin-epanastasi [τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλίου 2022].

Εικόνα 1: Liparinni, *Θάνατος του Μ. Μπότσαρη*

Στην ιστορία της παγκόσμιας μουσικής έχουν καταγραφεί όπερες, τραγούδια και άλλα συμφωνικά έργα, εμπνευσμένα από τα ιστορικά γεγονότα και τα πρόσωπα της Ελληνικής Επανάστασης, όπως ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη, η έξοδος του Μεσολογγίου, η πολιορκία της Κορίνθου, η πολιορκία των Αθηνών, η ναυμαχία του Ναβαρίνου κ.ά.[11]

Τα φιλελληνικά έργα, σε συνδυασμό και με τον εθελοντισμό πολλών αξιωματούχων Φιλελλήνων, αφενός ήταν μια έκφραση στήριξης του ελληνικού αγώνα, που ενθάρρυνε την τόλμη και την αυτοθυσία των Ελλήνων, αφετέρου ήταν και μια πράξη αυτοπραγμάτωσης των ίδιων των Φιλελλήνων για συμβολή στον αγώνα κατά του κατακτητή, εφόσον δεν μπόρεσαν να το κάνουν στη δική τους πατρίδα. Σε ό,τι αφορά την Ιταλία, υπήρχε μια αίσθηση «κοινότητας» με την Ελλάδα από τους Ιταλούς, η οποία βασιζόταν στο ελληνορωμαϊκό παρελθόν και την αντίσταση στους κατακτητές.[12]

[11] Καίτη Ρωμανού, «Μουσική εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000,* Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 345-360· Πλεμμένος, «Η καλλιτεχνική συμβολή των Φιλελλήνων στην Επανάσταση του 1821: Δημιουργοί, ρεπερτόριο, απήχηση», στο Α. Μανδυλαρά – Ν. Αναστασόπουλος – Λ. Φλιτούρης (επιμ.) *Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα και τους Έλληνες από το 1821 ως σήμερα*, Πρακτικά από το ομότιτλο συνέδριο στην Άρτα (7-9 Ιουλίου 2013), Ηρόδοτος, Αθήνα 2015, σελ. 543-574 και κυρίως σ. 546. Λιάνα Μαλανδρενιώτη, «Ελληνική Επανάσταση και Μουσική», *Η Εποχή,* 29 Μαρτίου 2020. Διαθέσιμο στο: https://www.epohi.gr/article/33200/mousikes-protaseis-83 [τελευταία πρόσβαση 20 Ιουλίου 2022].

[12] Ρωμανού, «Ο ιταλικός φιλελληνισμός και η επτανησιακή σκηνική μουσική η εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση», στα Πρακτικά συνεδρίου *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο ως το 1953,* Τμ. Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011, σελ. 145-160 και κυρίως 150.

Εικόνα 2: Eugene Delacroix, *Η σφαγή της Χίου*

Κατάταξη μουσικών έργων εμπνευσμένων από το 1821

α) Έντεχνοι συνθέτες μελοποιούν έντεχνα ποιητικά έργα εμπνευσμένα από τον Αγώνα του ’21

Στην ιστορία της ελληνικής μουσικής, η Επτανησιακή Σχολή Μουσικής συναντάται με την Επτανησιακή Σχολή Λογοτεχνίας, μέσα από τη μελοποιημένη ποίηση και μέσα από τη δραματοποίηση ιστορικών γεγονότων σε μορφή όπερας, με θέματα όπως ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη και η έξοδος του Μεσολογγίου.[13]

Στο ενδιαφέρον των Επτανησίων για την Ελληνική Επανάσταση σημαντικό ρόλο έπαιξε από τη μια μεριά η μυθοποίησή της μέσα από το πρίσμα του φιλελληνισμού, όπου η αυτοθυσία των Ελλήνων καθίσταται ένδοξο πρότυπο φιλοπατρίας και ηρωισμού (εποποιία). Από την άλλη, ο αγώνας αυτός θρέφει την αγωνιστικότητα και το πατριωτικό φρόνημα των Επτανησίων για τις δικές τους εθνικές διεκδικήσεις. Ο Γ. Ραυτόπουλος υποστηρίζει ότι η πολιτική, πατριωτική και αντιστασιακή δράση των Επτανησίων λογίων, ποιητών και μουσουργών, από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τα

[13] Καίτη Ρωμανού, «Μουσική εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000,* Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 345-360· Πλεμμένος, «Η καλλιτεχνική συμβολή των Φιλελλήνων στην Επανάσταση του 1821: δημιουργοί, ρεπερτόριο, απήχηση», στο: Α. Μανδυλαρά – Ν. Αναστασόπουλος – Λ. Φλιτούρης (επιμ.) *Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα και τους Έλληνες από το 1821 ως σήμερα*, Πρακτικά από το ομότιτλο συνέδριο στην Άρτα (7-9 Ιουλίου 2013), Ηρόδοτος, Αθήνα 2015, σελ. 543-574.

μέσα του 20ού είχαν μια παράλληλη πορεία με του υπόδουλου ελληνισμού.[14] Με άλλα λόγια, τα έργα της Επτανησιακής Σχολής που εμπνέονται από το 1821, απέβλεπαν έμμεσα στον αγώνα του επτανησιακού λαού για την απελευθέρωσή τους από την Αγγλοκρατία.

Ο Δ. Σολωμός, αλλά και άλλοι εξω-σολωμικοί ποιητές, όπως Α. Κάλβος, Αρ. Βαλαωρίτης, γράφουν ποίηση εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση[15] και αποτελούν ερέθισμα για τους Επτανήσιους λόγιους συνθέτες να τους μελοποιήσουν. Ο *Ύμνος εις την Ελευθερίαν* (1823) (το πρώτο δημοσιευμένο ποίημα του Σολωμού, το οποίο χαρακτηρίστηκε ως «εθνικό», προτού μάλιστα γίνει ο εθνικός ύμνος για την Ελλάδα το 1865), μελοποιήθηκε από τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο ως ένας παιάνας διθυραμβικός, που μουσικολογικά εντάσσεται στην έντεχνη μουσική του επτανησιακού ύφους. Παρότι τα εμπνευσμένα από την Ελληνική Επανάσταση έργα του Ν. Χαλικιόπουλου-Μάντζαρου είναι γραμμένα σε μια πιο απλή μουσική γλώσσα σε σχέση με τα σκηνικά του έργα,[16] το συγκεκριμένο -τουλάχιστον θα λέγαμε ότι- αρμόζει στις μουσικές που παίζονται από τις επτανησιακές φιλαρμονικές μπάντες, καθιστώντας έτσι τις έντεχνες μουσικές πιο εκλαϊκευμένες. Το πολύ γνωστό τραγούδι «Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη» (1824), σε ποίηση Δ. Σολωμού, μελοποιήθηκε από τον Ιωάννη Τσακασιάνο, στο ύφος της καντάδας, με ανδρική χορωδία και ενοργάνωση με μαντολινάτα.[17] Ουσιαστικά εδώ η λόγια ποίηση παντρεύεται με την αστικο-λαϊκή μουσική, έτσι όπως αυτή εκφράζεται μέσα από το ωδικό, αρμονικό είδος της καντάδας, προσφιλές στον αστικό πληθυσμό των Επτανήσων.

Ο μεγάλος ξεσηκωμός των Ελλήνων έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης για πολλούς συνθέτες με κυριότερο ίσως τον μεγάλο συνθέτη της όπερας Παύλο Καρρέρ.[18] Οι τρεις όπερές του *Μάρκος Βότζαρης / Μάρκος Μπότσαρης* (1861), *Φροσύνη / Μια εκδίκηση του Αλή Πασά* (1868) [*Una Vendetta di Ali Pascia*] και *Δέσπω, η ηρωίς του Σουλίου* (1882)[19] παραπέμπουν ευθέως στους ήρωες της Επανάστασης, την αυτοθυσία τους και τα θρυλικά κατορθώματά τους.[20] Αυτό, όμως, που έχει περάσει στο συλλογικό υποσυνείδητο ως το ηχοτοπίο της 25ης Μαρτίου είναι αναμφίβολα οι μελωδίες του δημοφιλούς εμβατηρίου «όλη δόξα, όλη χάρη», που αποδίδεται από τις στρατιωτικές και πολιτικές μπάντες, σε διασκευή του Αριστοτέλη Καζαντζή.[21] Ο συγκεκριμένος θούριος είναι σύνθεση του διαπρεπούς συνθέτη και μουσικοδιδάσκαλου, φιλολόγου, ιεροψάλτη και μεταρρυθμιστή της Εκκλησιαστικής μουσικής Ιωάννη Σακελλαρίδη (1853-1938). (Ο υιός του Θεόφραστος ήταν εκ των πρωτεργατών της ελληνικής οπερέτας.) Η ποίηση είναι του Γ.Μ. Γεωργόπουλου και δημοσιεύτηκε στο βιβλίο του Σακελλαρίδη *Τυρταίος* το 1907.

[14] Γιώργος Ε. Ραυτόπουλος, *Ο Ριζοσπαστισμός στη μουσική και την ποίηση,* Σύγχρονες Εκδόσεις Κορυφή, Αθήνα 1996, σελ. 54· Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Το εθνικό στοιχείο στην επτανησιακή όπερα. Η περίπτωση του Παύλου Καρρέρ», *Αριάδνη 16*, 2010, σελ. 169-199 και κυρίως σ. 174.

[15] Peter Mackridge, "The revolution as creative experience", in: Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 571-590 και κυρίως p. 572· Μητσάκης, Κάρολος (επιμ.), *Νεοελληνική μουσική και ποίηση. Ανθολογία*, Γρηγόρη, Αθήνα 1979.

[16] Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 157.

[17] «Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη»: https://www.youtube.com/watch?v=BKVHNpsId5g [Τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλίου 2022].

[18] Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Το εθνικό στοιχείο στην επτανησιακή όπερα. Η περίπτωση του Παύλου Καρρέρ», *Αριάδνη* 16, 2010, σ. 169-199.

[19] Τρικούπης, ό.π. σ. 183. Avra Xepapadakou, "Despo, the first Hellenic tragic melodrama", Greek National Opera, Athens 2021, p. 114-121.

[20] Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ,* Fagotto, Αθήνα 2013.

[21] «Όλη δόξα όλη χάρη»: http://www.lixouri.gr/filarmoniki-sxoli-lixouriou-arthro [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

Εικόνα 3: Όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ

Ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Π. Καρρέρ, ο οποίος στην όπερά του *Μάρκος Βότζαρης / Μάρκος Μπότσαρης,* σε ιταλικό λιμπρέτο του Τζιοβάνι Κατσιαλούπι, ενσωματώνει ως άρια το μελοποιημένο από τον ίδιο τραγούδι «ο Γερο Δήμος»,[22] σε ποίηση του Αρ. Βαλαωρίτη, εμπνευσμένο κι αυτό με τη σειρά του από το δημοτικό τραγούδι «ο Δήμος και το καρυοφύλλι του». Το ενδιαφέρον, εν προκειμένω, όπως και στην περίπτωση του τραγουδιού «η καταδίκη του κλέφτη» (ή αλλιώς «έχετε γεια ψηλά βουνά»), επίσης του Καρρέρ, δεν έγκειται στον δανεισμό από τη λαϊκή μούσα και στην ελληνική θεματολογία των τραγουδιών[23] (θέμα με το οποίο έχουν ασχοληθεί ήδη μεταξύ άλλων ο Ν. Μαλιάρας, ο Γ. Λεωτσάκος, η Α. Ξεπαπαδάκου, ο Γ. Πλεμμένος, ο Θ. Τρικούπης), αλλά στην πρόσληψη του τι θεωρεί ο επτανήσιος συνθέτης ως έννοιες *ελληνικό, ως παραδοσιακό*, τι θεωρεί και πώς αντιλαμβάνεται το *κλέφτικο* τραγούδι.

Παρότι ο Π. Καρρέρ υπήρξε μελετητής του δημοτικού τραγουδιού[24] και συνειδητά επιλέγει στα έργα του το δημοτικό τραγούδι ως τεκμήριο ελληνικού χρώματος/ ελληνικού ιδιώματος, οι επιλογές του δεν αφορούν όλα τα δομικά και αισθητικά στοιχεία ενός τραγουδιού στο σύνολό τους, ήτοι μελωδία, ρυθμό, ενοργάνωση, γλώσσα, ύφος. Με άλλα λόγια, το επιθυμητό ελληνικό χρώμα δεν το επιδιώκει με χρήση λαϊκής ενορχήστρωσης και λαϊκής φωνής, αλλά με δυτικού τύπου ορχήστρες και λυρικές φωνές (τεχνική που συναντάμε και στον Καλομοίρη, σύμφωνα με τον Ν. Μαλιάρα).[25] Χωρίς να υποτιμάται στο ελάχιστο η προσφορά του εν λόγω συνθέτη στον εθνισμό, (έτσι όπως αυτός εκδηλώθηκε πρώτα στην Επτανησιακή Μουσική Σχολή τον 19ο αι. και ακολούθησε η Εθνική Σχολή Μουσικής[26] στον 20ό αι.), η έννοια της *ελληνικότητας* αφορούσε κυρίως την ποιητική πηγή (δημοτικό τραγούδι) και τη θεματολογία, (απ' όπου τεκμηριώνεται η ελληνική καταγωγή), και όχι τα υφολογικά και αισθητικά στοιχεία του πρωτότυπου τραγουδιού.

[22] «Ο γέρο-Δήμος». Ποίηση Αριστοτέλη Βαλαωρίτη. Ερμηνεία: Β. Χατζησίμος. Ορχήστρα δυτικού τύπου και λυρική ανδρική φωνή (τενόρος) https://www.youtube.com/watch?v=WmReyqUOAnU [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

[23] Κώστας Γεωργουσόπουλος, Νατάσα Μποζίνη, *Μουσικογραφίες: Παύλος Καρρέρ,* ντοκιμαντέρ στο πλαίσιο της σειράς *Ταξίδι στον Πολιτισμό*, Υπ.Πο.: https://www.youtube.com/watch?v=Jflm8DxREF0&t=287s [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

[24] Ξεπαπαδάκου, 2013, ό.π., σ. 269· Τρικούπης, ό.π. 2021, σ. 189.

[25] Κάτι αντίστοιχο σε ό,τι αφορά τα μουσικά όργανα παρατηρείται και στον Μανώλη Καλομοίρη, βλ. Νίκος Μαλιάρας, «Ο χειρισμός της ορχήστρας στις επεξεργασίες δημοτικών τραγουδιών για φωνή και ορχήστρα του Μ. Καλομοίρη», στο Μαλιάρας Ν. – Χαρκιολάκης Α. (επιμ.), *Ο Μανώλης Καλομοίρης – 50 χρόνια μετά*, Fagotto, Αθήνα 2013, σ. 211-254 και κυρίως 252-253.

[26] Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας,* Ίδρυμα Μεσογειακών Ερευνών, Αθήνα 1990.

Αξίζει ν' ακούσει κανείς και το τραγούδι «η καταδίκη του κλέφτη» ή «έχετε γεια ψηλά βουνά», του Π. Καρρέρ, με τη φωνή Κώστα Πετρόπουλου και τη συνοδεία μεγάλη ορχήστρας, υπό τη δ/νση του Γρ. Κωνσταντινίδη, σε ποίηση Ι. Τυπάλδου, που χρονολογείται από το 1859.[27]

Με άλλο παράδειγμα το ποίημα «έχε γεια καημένε κόσμε» ή «χορός του Ζαλόγγου» (μάλλον του 1908), σε ποίηση Σπυρίδωνα Περεσιάδη από το ομώνυμο θεατρικό έργο του θεατρικού συγγραφέα Σπυρίδωνα Περεσιάδη, μελοποιημένο από τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη, μπορεί να διαπιστώσει κανείς την ώσμωση του λόγιου με το λαϊκό στοιχείο. Πιο συγκεκριμένα, ο Σπ. Περεσιάδης χρησιμοποιεί τον οικείο επτάσημο ρυθμό του καλαματιανού για να δημιουργήσει ένα τραγούδι, που μέσα από τη θεατρική σκηνή, τα θεατρικά μπουλούκια και τον «ζωντανό» μύθο της αυτοκτονίας και βρεφοκτονίας των Σουλιωτισσών το 1803, αφομοιώνεται πλήρως στη λαϊκή παράδοση, ποιητική και μουσική, στον βαθμό που να θεωρείται από πολλούς ανώνυμο δημώδες άσμα.

Επιλέγω –και προτείνω– την ακρόαση από μια σπάνια εκδοχή με την Μαρίκα Παπαγκίκα (ιστορική ηχογράφηση στην Αμερική το 1925), όχι τόσο για τη σπανιότητα της ηχογράφησης αλλά γιατί η μετάβασή του στις Η.Π.Α., είναι δείγμα *ετερο-τοπικότητας* (ο όρος αποτελεί νέα κατάθεση της γράφουσας στις εθνολογικές και λαογραφικές σπουδές), που σημαίνει μετάβαση, μεταφορά πολιτισμικού υλικού από έναν τόπο σε έναν άλλον, και συνεπακόλουθη προσαρμογή του στα νέα πολιτισμικά δεδομένα.[28] Έτσι, στην Αμερική ηχογραφείται με κλαρίνο και σαντούρι από την περίφημη στην εποχή της τραγουδίστρια μικρασιάτικων τραγουδιών, οθωμανικής μουσικής και οπερέτας, Μαρία Παπαγκίκα.[29]

Περνώντας από το επτανησιακό τραγούδι στο αθηναϊκό αστικό τραγούδι, επιλέγω και προτείνω τον «Το γέρο του Μοριά», σε στίχους του θεατρικού συγγραφέα και στιχουργού Μίμη Τραϊφόρου και μελοποίηση του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Η ερμηνεία είναι της Σοφία Βέμπο (1947). Πρόκειται για έναν μπάλλο, ουσιαστικά, στο ύφος ελαφρού τραγουδιού και στο πλαίσιο του ρεύματος της δημοτικοφανούς μουσικής, με δημοτικο-φοξάκια και συρτο-μπάλλους, που παρατηρήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 40, ξεπηδώντας κυρίως μέσα από την επιθεώρηση.

<u>β) Σύγχρονοι λαϊκοί δημιουργοί (συνθέτες & στιχουργοί) εμπνέονται από τον Αγώνα του '21</u>

Στο τραγούδι «Να 'τανε το 21»[30] (1969), σε μουσική Σταύρου Κουγιουμτζή, στίχους Σώτιας Τσώτου και ερμηνεία Γ. Νταλάρα ακούμε ξεκάθαρα τον χορευτικό ρυθμό του χασάπικου. Είναι ένα λαϊκό τραγούδι, ενορχηστρωμένο με λαϊκή ορχήστρα μπουζουκιών και φλάουτο.

Στον πολύ γνωστό «Τσάμικο»[31] (1975) σε μουσική Μάνου Χατζιδάκι και στίχους Νίκου Γκάτσου και ερμηνεία Μανόλη Μητσιά κυριαρχεί η παράδοση τόσο μέσα από τον παραδοσιακοφανή στίχο του Ν. Γκάτσου, όσο και με τον χορευτικό ρυθμό του τσάμικου. Ενορχήστρωση με μπουζούκι και λαϊκή ορχήστρα, με ένα προβάδισμα στην

[27] Τρικούπης, 2021: 185. https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=9664ω [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

[28] Ρενάτα Δαλιανούδη, *Εθνογραφίες μετάβασης: Ηγεμονισμό, Ετεροτοπικότητα, Αστικοποίηση, Εκδυτικισμός. 5+1 ερμηνευτικά κείμενα για τη μουσική και τον χορό από επιτόπια έρευνα,* Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 62, 64, 103-104, 307, 309.

[29] «Χορός του Ζαλόγγου»: https://www.youtube.com/watch?v=CcBPNnTNs8Y [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

[30] «Να τανε το 21»: https://www.youtube.com/watch?v=vKH7epxnB-w [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

[31] «Τσάμικος»: https://www.youtube.com/watch?v=8oUHeQkn_34 [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

κιθάρα, η οποία μοιράζεται το βασικό μελωδικό θέμα και συνδιαλέγεται έντονα με το μπουζούκι.

Στην εισαγωγή του τραγουδιού «Κολοκοτρώνης»[32] (1971), σε μουσική Νίκου Μαμαγκάκη, στίχους Δημήτρη Ιατρόπουλου και ερμηνεία Λάκη Παππά, η ελεύθερη ρυθμού μελωδία ακούγεται ως βιβλικό ανάγνωσμα, με ισοκράτημα, η οποία όμως γυρίζει αριστοτεχνικά στον ρυθμό του ζεϊμπέκικου. Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει μπουζούκι, σαντούρι και λαϊκή ορχήστρα ύφους δεκαετίας ’70.

Στα τρία αυτά παραδείγματα παρατηρούμε ότι οι μουσικές επιλογές των δημιουργών ποικίλουν: άλλοτε δανείζονται ρυθμούς από την παραδοσιακή μουσική (όπως ο τσάμικος του Μ. Χατζιδάκι), άλλοτε από την αστικολαϊκή μουσική (χασάπικο και ζεϊμπέκικο) και άλλοτε από την βυζαντινή υμνωδία. Αυτό που είναι κοινό και σταθερό ως ηχητικό/πολιτισμικό πλαίσιο είναι η ενορχήστρωση με λαϊκή ορχήστρα με μπουζούκια –ενίοτε διευρυμένη με όργανα, όπως σαντούρι και φλάουτο– αναπαράγοντας έτσι την αισθητική του λαϊκού τραγουδιού της εποχής.

Να σημειώσουμε εδώ, ότι τα δύο από τα τρία τραγούδια και οι δύο από τους τρεις συνθέτες (Χατζιδάκις, Μαμαγκάκης) εμπίπτουν στο είδος μουσικής, που αδοκίμως (κατά την άποψή μου)[33] λέγεται «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι.[34] Σύμφωνα με τις διακηρύξεις του θεμελιωτή του «έντεχνου» λαϊκού τραγουδιού, Μ. Θεοδωράκη, και σύμφωνα με όσα ακολούθησαν, ευσεβής του πόθος κι επιδίωξη είναι η αναμόρφωση του λαϊκού τραγουδιού, και βάσει αυτής όλου του ελληνικού πολιτισμικού συστήματος. Βασικό μέσο γι’ αυτή την αναμόρφωση είναι η ίδια η γλώσσα, στην επεξεργασμένη της όμως μορφή, την ποίηση, που σύντομα θα κωδικοποιηθεί ως «μελοποιημένη ποίηση»,[35] ενώ όταν αποκτήσει την ειδολογική του διεύρυνση, ο όρος θα συμπεριληφθεί στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι.[36] Μια μουσική και πολιτισμική πρακτική, που θα εκφράσει τον λαό με όρους εθνικούς, μέσα από τον εκδημοκρατισμό της λόγιας ποίησης.[37]

γ) Σύγχρονοι λαϊκοί δημιουργοί (συνθέτες & τραγουδιστές) διασκευάζουν και ερμηνεύουν παραδοσιακά τραγούδια του ’21

Τα **«**Σαράντα παλικάρια»[38] είναι παραδοσιακό σε διασκευή του Βαγγέλη Παπαθανασίου. Το ερμηνεύει η Ειρήνη Παππά, το 1979. Πρόκειται για ηλεκτρονική μουσική – με ηχητικά εφέ, που για εκείνη την εποχή φάνταζε ιδιαίτερα εντυπωσιακή έως και φουτουριστική.

[32] «Κολοκοτρώνης»: https://www.youtube.com/watch?v=UMk533VA7KY [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

[33] Η δική μου αντιπρόταση είναι *λαϊκογενές λόγιο τραγούδι.* Ρενάτα Δαλιανούδη, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι,* Ελληνικά Πρόσωπα, Αθήνα 2010, σ. 22, 67.

[34] Για τα χαρακτηριστικά του «έντεχνου λαϊκού» τραγουδιού βλ. Ρενάτα, Δαλιανούδη, *Μάνος Χατζιδάκις και ελληνική μουσική παράδοση. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο ‘έντεχνο λαϊκό’ τραγούδι,* Ελληνικά Πρόσωπα-Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα 2010, σ. 185-187· Της ίδιας, «Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι – Καταβολές και διακρίσεις», στο Ευάγγελος Γ. Αυδίκος (επιμ.), *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση – Από το Παρελθόν στο Μέλλον,* ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, Αθήνα 2014, σ. 316-317.

[35] Κώστας Μυλωνάς, *Μελοποιημένη ποίηση. Ένας αμφιλεγόμενος γάμος,* Κέδρος, Αθήνα 2015· Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση. Τραγούδια,* τ. Α’, Ύψιλον βιβλία, Αθήνα 2003· Γιώργος Γιάνναρης, *Μελοποιημένη ποίηση και μουσικά έργα,* Θεωρία, Αθήνα 1985.

[36] Φοίβος Ανωγειανάκης, 1964, «Η έντεχνη λαϊκή μουσική. Ένα κίνημα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 118, σ. 11-20.

[37] Δημήτρης Παπανικολάου, «Όταν χάθηκε η άνω τελεία· Η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του ’60», στο Καστρινάκη, Αγγέλα – Πολίτης Αλέξης – Τζιόβας Δημήτρης (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Προτάσεις ανασυγκρότησης. Θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου,* (Ρέθυμνο, 20-22 Μαΐου 2011), 2012, ΠΕΚ, σ. 305-325 και κυρίως σ. 309.

[38] «Σαράντα παλικάρια» Β. Παπαθανασίου: https://www.youtube.com/watch?v=LjdlOf6gjIE [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

Σε αντίθεση, η ερμηνεία του παραδοσιακού αυτού τραγουδιού «Σαράντα παλικάρια»[39] από τον Στέλιο Καζαντζίδη, και με παραδοσιακή ενορχήστρωση με κλαρίνο, βιολί και κρουστό, καθιστούν το τραγούδι πιο οικείο.

Στο πρώτο παράδειγμα ο Βαγγέλης Παπαθανασίου έχει μια οικουμενική - συμπαντική αίσθηση για την έννοια της *ελληνικότητας* (διαφορετική από την ερμηνεία της γενιάς του '30),[40] γι' αυτό και τολμά να χρησιμοποιεί ηλεκτρονική μουσική και ηχητικά εφέ, με τη δωρική -απόκοσμη εδώ- φωνή της Ειρήνης Παππά και τη συνοδεία ανδρικής χορωδίας (που προφανώς παραπέμπει στον μαχόμενο ανδρικό πληθυσμό των αγωνιστών). Ενώ στο δεύτερο παράδειγμα έχουμε μια πιο «συμβατική» ερμηνεία παραδοσιακού τραγουδιού από τον Στ. Καζαντζίδη και ενορχήστρωση με κλαρίνο, βιολί και κρουστό.

Ιδεολογικοποίηση μέσω της μουσικής

Η δημοτική μουσική και οι παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί προβάλλονται ως τεκμήριο (διαχρονικής) *ελληνικότητας* και *παραδοσιακότητας*[41] και αυτό γιατί σύμφωνα με τη Λαογραφία,[42] το δημοτικό τραγούδι, ο παραδοσιακός χορός και οι τα παραδοσιακά μουσικά όργανα γενικότερα θεωρούνται οι βασικές συνιστώσες της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, άρα και της εθνικής μας πολιτισμικής ταυτότητας,[43] ενώ συνδέονται με τον αγώνα της ελληνικής Παλιγγενεσίας.

Η μουσική ως παράλληλο αφηγηματικό εργαλείο, που υπηρετεί τον λόγο συνδηλωτικά, ενισχύει την *ελληνικότητα* της γλώσσας είτε με αυτούσιες μελωδίες παραδοσιακών τραγουδιών, είτε με τεχνοτροπίες που προσομοιάζουν με το παραδοσιακό ύφος, είτε με ρυθμούς από την ελληνική παράδοση. Ενδεικτικά, το ελληνικό στοιχείο μπορεί ν' αντιπροσωπεύεται -ή ακόμη και να υπονοείται- είτε από ένα κλέφτικο τραγούδι (περίπτωση Καρρέρ), από ένα τραγούδι σε ρυθμό τσάμικο ή σε συρτό καλαματιανό.

Από τα στοιχεία που προ(σ)δίδουν ελληνικότητα είναι και η ενσωμάτωση αυτούσιων παραδοσιακών στίχων, μέσα από τα οποία εκθειάζεται η γενναιότητα των Ελλήνων, η αντίστασή τους στον οθωμανικό ζυγό, δημιουργώντας έτσι το πρότυπο του εθνικού (χριστιανού) ήρωα,[44] ιδανικό και για τους Επτανήσιους συνθέτες, που προσέβλεπαν στον δικό τους αγώνα ανεξαρτησίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα βρίσκουμε στα κλέφτικα τραγούδια, τα οποία –ως γνωστόν– ιδεολογικοποιήθηκαν από την ελληνική Λαογραφία και Ιστοριογραφία στα μέσα του 19ου αιώνα, για ν' αποδείξουν

[39] «Σαράντα παλικάρια» με Καζαντζίδη: https://www.youtube.com/watch?v=JGDxp67RlvI [Τελευταία πρόσβαση 20 Ιουλίου 2022].

[40] Dimitris Tziovas, "Introduction" in: Dimitris Tziovas (ed.), *Greek Modernism and Beyond*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland 1997, σ. 2· Τζιόβας, Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του '30. Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011· Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

[41] Ο Μ.Γ. Μερακλής περιγράφει την *παραδοσιακότητα* ως μια ενσυνείδητη «αναβίωση παραδοσιακών μορφών λαϊκού βίου και πολιτισμού». Μιχάλης Γ. Μερακλής, «Τι είναι ο Folklorismus", *ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ* 28, Αθήνα 1972, σ. 27-38.

[42] Η Λαογραφία στην πρακτική και πρωτο-επιστημονική της φάση και μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα υποστήριζε ότι ο *γνήσιος* λαϊκός πολιτισμός είναι μόνον ο πολιτισμός (ήθη, έθιμα, πρακτικές, τραγούδια, χοροί κ.λπ.) της υπαίθρου. Ακόμη και όταν στα πεδία της Λαογραφίας εντάχθηκε και ο λαϊκός πολιτισμός του άστεως, το δημοτικό τραγούδι (ως τριφυές δρώμενο: μουσική-λόγος-χορός) παρέμεινε και παραμένει βασική συνιστώσα της πολιτισμικής ταυτότητας της Ελλάδας.

[43] Ρενάτα Δαλιανούδη, «Η μουσική στον κινηματογράφο ως συνιστώσα εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας», *ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ* 41, Αθήνα 2009, σ. 281-291.

[44] Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ., *Δημοτικό Τραγούδι – Μία διαφορετική Προσέγγιση*, Εκδόσεις Αρσενίδης, Αθήνα 1990.

την αδιάλειπτη ελληνικότητα μέσα από την πολιτισμική συνέχεια των Μέσων Χρόνων του Βυζαντίου και τη σθεναρή αντίσταση των Ελλήνων έναντι των Τούρκων.[45]

Εν κατακλείδι

Ο τρόπος που οι ποιητές αφηγούνται την Ελληνική Επανάσταση και που οι συνθέτες εισπράττουν την επανάσταση και την αποτυπώνουν στη μουσική τους αφήγηση, εξαρτάται τόσο από το αν βρίσκονται χρονικά κοντά στα ιστορικά γεγονότα και πώς είναι η περιρρέουσα ατμόσφαιρα στον εκάστοτε χωρο-χρόνο, όσο και από το είδος και ύφος της μουσικής γλώσσας που επιλέγουν ή που ανήκουν οι συνθέτες. Επίσης, ο τρόπος που προσέλαβαν τα ιστορικά γεγονότα οι επόμενες γενιές μέσω της προφορικής και γραπτής παράδοσης (συλλογική μνήμη),[46] είναι ερωτήματα, που γεννά η ερευνητική διαδικασία σε τέτοιες περιπτώσεις για τη διαμεσολάβηση της ιστορίας.

Βιβλιογραφία

Γιάνναρης, Γιώργος, *Μελοποιημένη ποίηση και μουσικά έργα,* Θεωρία, Αθήνα 1985.

Δαλιανούδη, Ρενάτα, *Εθνογραφίες μετάβασης: Ηγεμονισμός, ετερο-τοπικότητα, αστικοποίηση. 5+1 ερμηνευτικά κείμενα για τη μουσική και τον χορό από επιτόπια έρευνα,* Αντ. Σταμούλης, Θεσσαλονίκη 2020.

Δαλιανούδη, Ρενάτα, «Το δημοτικό τραγούδι στην Οθωμανοκρατία. Ιδεολογία – Ιστορική και Μουσικολογική προσέγγιση», Διάλεξη στην Εταιρεία Μελέτης Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Σπίτι της Κύπρου, 17/10/2017.

Δαλιανούδη, Ρενάτα, «Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι – Καταβολές και διακρίσεις», στο Ευάγγελος Γ. Αυδίκος (επιμ.), *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση – Από το Παρελθόν στο Μέλλον,* ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, Αθήνα 2014α, σ. 314-328.

Δαλιανούδη, Ρενάτα *Δημοτικό Τραγούδι: Μουσικολογική Προσέγγιση*, (Διδακτικές Σημειώσεις), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Γιάννενα 2014β.

Δαλιανούδη, Ρενάτα, *Μάνος Χατζιδάκις και ελληνική μουσική παράδοση. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο 'έντεχνο λαϊκό' τραγούδι,* ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ-ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ, Αθήνα 2010.

Ρενάτα Δαλιανούδη, «Η μουσική στον κινηματογράφο ως συνιστώσα εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας», *ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ* 41, Αθήνα 2009, σ. 281-291.

Θεοδωράκης, Μίκης, *Μελοποιημένη ποίηση. Τραγούδια,* τ. Α', Ύψιλον βιβλία, Αθήνα 2003.

Θεοδωράκης, Μίκης, *Μελοποιημένη ποίηση. Λυρικές τραγωδίες,* τ. Γ', Ύψιλον βιβλία, Αθήνα 1999.

Θεοδωράκης, Μίκης, *Μελοποιημένη ποίηση. Συμφωνικά και μετασυμφωνικά ορατόρια,* τ. Β', Ύψιλον βιβλία, Αθήνα 1998.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ., *Δημοτικό Τραγούδι – Μία διαφορετική Προσέγγιση*, Εκδόσεις Αρσενίδης, Αθήνα 1990.

[45] Γιώργος Κοντογιώργης, *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία. Πολιτικο-κοινωνική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1979· Ερατοσθένης Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκης, Αθήνα 1996· Ρενάτα Δαλιανούδη, «Το δημοτικό τραγούδι στην Οθωμανοκρατία. Ιδεολογία – Ιστορική και Μουσικολογική προσέγγιση», Διάλεξη στην Εταιρεία Μελέτης Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Σπίτι της Κύπρου, 17/10/2017, σ. 15-18.

[46] Μαρία Κουμαριανού, «Προφορική ιστορία και μνήμη. Η διερεύνηση της συλλογικής μνήμης στους απογόνους των Εξοδιτών του Μεσολογγίου», Πρακτικά από το Β' Ιστορικό και Αρχαιολογικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας, (29-31 Μαρτίου 2002), Ιστορική Αρχαιολογική Εταιρεία Δυτικής Στερεάς Ελλάδας, Μεσολόγγι 2004, σ. 1069-1080.

Κοντογιώργης, Γιώργος, *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία. Πολιτικο-κοινωνική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1979.

Κατσιαρδή-Hering, Όλγα, «Από τις εξεγέρσεις στις Επαναστάσεις των Χριστιανών υποτελών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στη νοτιοανατολική Ευρώπη (περίοδος 1530–1821). Μια απόπειρα τυπολογίας», στο *Τα Βαλκάνια. Εκσυγχρονισμός, Ταυτότητες, Ιδέες,* Συλλογή κειμένων προς τιμήν της Καθηγήτριας Νάντιας Ντάνοβα, Ηράκλειο, 2014, σ. 575-618.

Κουμαριανού, Μαρία «Προφορική ιστορία και μνήμη. Η διερεύνηση της συλλογικής μνήμης στους απογόνους των Εξοδιτών του Μεσολογγίου», Πρακτικά από το Β' Ιστορικό και Αρχαιολογικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας, (29-31 Μαρτίου 2002), Ιστορική Αρχαιολογική Εταιρεία Δυτικής Στερεάς Ελλάδας, Μεσολόγγι 2004, σ. 1069-1080.

Λιάβας, Λάμπρος & Σαρρής, Χάρης, *Τραγουδώντας την Επανάσταση,* Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ & Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 2021. Διαθέσιμο στο: https://www.openbook.gr/tragoydontas-tin-epanastasi [τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλίου 2022].

Μαλιάρας, Νίκος, «Η σχέση Λόγου και Μέλους στις 'καζαντζακικές' όπερες του Μ. Καλομοίρη», στο Γ. Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο*, Πρακτικά συνεδρίου, Μ.Μ.Α., (27-29 Μαρτίου 2009), ΜΜΑ, Αθήνα 2009, σ. 100-112.

Μαλιάρας, Νίκος, «Ο χειρισμός της ορχήστρας στις επεξεργασίες δημοτικών τραγουδιών για φωνή και ορχήστρα του Μ. Καλομοίρη», στο Μαλιάρας Ν. – Χαρκιολάκης Α. (επιμ.), *Ο Μανώλης Καλομοίρης – 50 χρόνια μετά*, Fagotto, Αθήνα 2013, σ. 211-254.

Μερακλής, Μιχάλης Γ., «Τι είναι ο Folklorismus", *ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ* 28, Αθήνα 1972, σ. 27-38.

Μητσάκης, Κάρολος (επιμ.), *Νεο-ελληνική μουσική και ποίηση. Ανθολογία,* Γρηγόρη, Αθήνα 1979.

Μηλιός, Γιάννης & Μικρούτσικος, Θάνος, *Στην υπηρεσία του έθνους. Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής στην ελληνική μουσική,* Εταιρία Νέας Μουσικής, Αθήνα 1984, σ. 37.

Μυλωνάς, Κώστας, *Μελοποιημένη ποίηση. Ένας αμφιλεγόμενος γάμος,* Κέδρος, Αθήνα 2015.

Μυλωνάς, Κώστας, *Η ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 1960-1970,* τ. Β', Κέδρος Αθήνα 2006.

Ξεπαπαδάκου, Αύρα, *Παύλος Καρρέρ,* Fagotto, Αθήνα 2013.

Ξεπαπαδάκου, Αύρα, «Το εθνικό στοιχείο στην επτανησιακή όπερα. Η περίπτωση του Παύλου Καρρέρ», *Αριάδνη* 16, 2010, σ. 169-199.

Παπαγεωργίου, Στέφανος Π., *Από το Γένος στο Έθνος – Η θεμελίωση του ελληνικού κράτους 1821 – 1862*, Αθήνα, 2004.

Παπανικολάου, Δημήτρης, «Όταν χάθηκε η άνω τελεία: Η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του '60», στο Καστρινάκη, Αγγέλα – Πολίτης Αλέξης – Τζιόβας Δημήτρης (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Προτάσεις ανασυγκρότησης. Θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου,* (Ρέθυμνο, 20-22 Μαΐου 2011), 2012, ΠΕΚ, σ. 305-325.

Πιζιάνας, Πέτρος «Επανάσταση και Έθνος – Μια ιστορική – κοινωνιολογική προσέγγιση του '21», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000,* Αθήνα, 2003, τ. 3, σ. 33-51.

Ρωμανού, Καίτη, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

Τζιόβας, Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του '30. Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011.

Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

Τρικούπης, Αθανάσιος, «Παύλος Καρρέρ (1829-1896): *Δέσπω.* Πρώτον Ελληνικόν τραγικόν Μελόδραμα (1875), Συνθετική πρόθεση και υλοποίηση εθνικής μουσικής», Πρακτικά συνεδρίου *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο ως το 1953,* Τμ. Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2021, σ. 182-205.

Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας,* Ίδρυμα Μεσογειακών Ερευνών, Αθήνα 1990.

Beaton, Roderick, "Philhellenism", in Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England The Belknap 2021, p. 593-613.

Levidou, Katerina, "Sounding the Greek Revolution: Music and the Greek War of Independence", in: Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 659-667. κυρίως 662-666.

Mackridge, Peter, "The revolution as creative experience", in: Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 571-590.

Mucignat, Rosa & Ricks, David, "The Revolution and the Romantic Imagination", in: Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 639-658.

Papanikolaou, Dimitris (2007), *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece,* Legenda, Great Britain 2007.

Stigka, Kalliopi, "Mikis Theodorakis: la rencontre éternelle de la Poésie et de la Musique", *ATeM Archiv für Textmusikforschung,* 6(2), 2021, p. 1-16.

Tsigakou, Fani-Maria, "The Visual Narration of the Greek War of Independence", in: Kitromilides, P. – Tsoukalas, C. (eds.), *The Greek Revolution. A critical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2021, p. 622-638.

Tziovas, Dimitris (1997), "Introduction", in Dimitris Tziovas (ed.), *Greek Modernism and Beyond*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland 1997.

Χεραpadakou, Avra, "Despo, the first Hellenic tragic melodrama", Greek National Opera, Athens 2021, p. 114-121.

Διαδικτυογραφία

Λιάβας, Λάμπρος & Σαρρής, Χάρης, *Τραγουδώντας την Επανάσταση,* Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ & Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 2021. Διαθέσιμο στο: https://www.openbook.gr/tragoydontas-tin-epanastasi [τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλίου 2022].

Γεωργουσόπουλος, Κώστας - Μποζίνη, Νατάσα, *Μουσικογραφίες: Παύλος Καρρέρ,* ντοκιμαντέρ στο πλαίσιο της σειράς *Ταξίδι στον Πολιτισμό*, Υπ.Πο.: https://www.youtube.com/watch?v=Jflm8DxREF0&t=287s [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

https://www.youtube.com/watch?v=nor2Rx2TSdw&t=67s (εικαστικά με μουσικά και χορό).

https://www.maxmag.gr/afieromata/ellada1821/i-elliniki-epanastasi-mesa-apo-tin-poiisi.

«Σαράντα παλικάρια»: https://www.youtube.com/watch?v=LjdlOf6gjIE [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

«Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη»: https://www.youtube.com/watch?v=BKVHNpsId5g [Τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλίου 2022].

«Όλη δόξα όλη χάρη»: http://www.lixouri.gr/filarmoniki-sxoli-lixouriou-arthro [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

«Το γέρο του Μοριά» : https://www.youtube.com/watch?v=kcfJaiz5UNY.

Σαράντα παλικάρια» Β. Παπαθανασίου: https://www.youtube.com/watch?v=LjdlOf6gjIE [Τελευταία πρόσβαση, 10 Ιουλίου 2022].

«Σαράντα παλικάρια» με Καζαντζίδη: https://www.youtube.com/watch?v=JGDxp67RlvI.

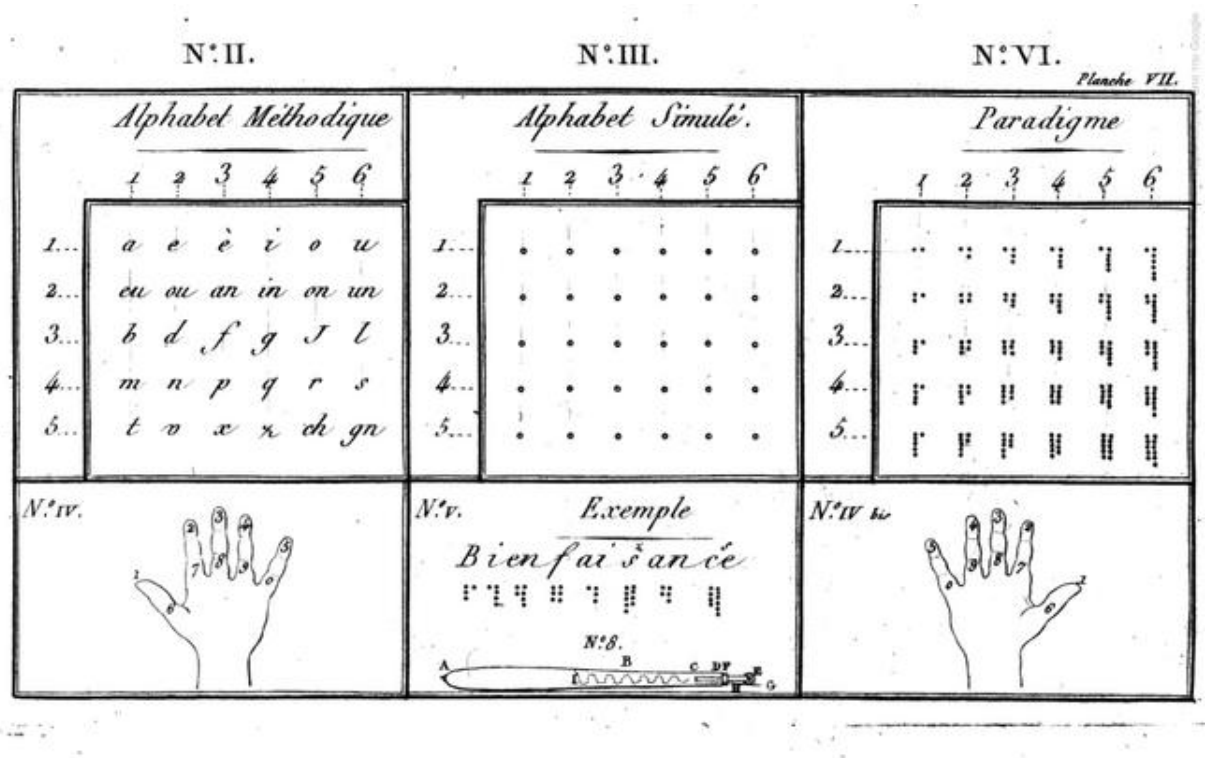
1821-2021: 200 χρόνια από την επανάσταση της μουσικής αναγλυπτογραφίας – Ιστορική επισκόπηση, τάσεις, καινοτόμες δράσεις και προοπτικές

π. Θεόδωρος Τσαμπατζίδης

Ιστορική επισκόπηση

Το ιστορικό 1821, τον καιρό που υψώνονταν οι διάφορες σημαίες της μεγάλης ελληνικής επανάστασης, σηματοδοτεί και την επαναστατική επινόηση και εφεύρεση των εξάστιγμων ανάγλυφων κωδικών από τον δωδεκάχρονο Louis Braille στο Παρίσι. Ο Louis Braille[1] είναι ο μεγάλος δημιουργός και εφευρέτης του ομώνυμου συστήματος ανάγλυφης γραφής για τα πρόσωπα με οπτική αναπηρία που χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα (Jiménez et al., 2009· Kugelmass, 1954). Καταλυτικό ρόλο, πηγή έμπνευσης για τη νέα μεγάλη εφεύρεση, που αλλάζει την ιστορία για τον κόσμο των ανθρώπων με προβλήματα όρασης, αποτέλεσε η επίσκεψη του Charles Barbier de la Serre που πραγματοποιείται το 1821 (Morse, 2017· Κατσούλης & Χαλικιά, 2007). Ο Barbier ήταν ανώτερος Γάλλος στρατιωτικός, ο οποίος δημιούργησε μία μέθοδο νυχτερινής γραφής για τον στρατό του Ναπολέοντα (Jiménez et al., 2009). Ο κώδικας νυχτερινής γραφής βασίζεται στην περίφημη Σκακιέρα του Πολύβιου, που χρησιμοποιούνταν για κωδικοποίηση μηνυμάτων που αντάλλασσαν φυλάκια στις σκοπιές. Τον κώδικα του Barbier χρησιμοποιούσαν οι στρατιώτες για να στέλνουν μηνύματα ο ένας στον άλλο σε απόλυτο σκοτάδι, μέσω ενός συστήματος υπερυψωμένων κουκίδων. Το σύστημα του Barbier, όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 1, αποτελούνταν από χαρακτήρες οκτώ ανάγλυφων κουκίδων σε μορφή ορθογωνίου, έξι κουκίδων στο ύψος και δύο κουκίδων στο πλάτος που αντιπροσωπεύουν γράμματα της αλφαβήτας, αντί για ήχους.

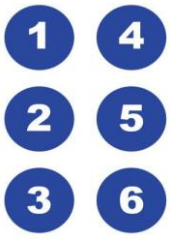
[1] Ο Louis Braille Γεννήθηκε στις 4 Ιανουαρίου 1809, στην πόλη Coupvray, κοντά στο Παρίσι. Σε ηλικία τριών ετών τραυματίζεται σοβαρά στον δεξιό οφθαλμό από αιχμηρό εργαλείο, το οποίο πήρε από το εργαστήριο, όπου εργαζόταν ο πατέρας του που ήταν σελοποιός. Λίγους μήνες αργότερα, το αριστερό μάτι παθαίνει φλεγμονή και κατέστη ολικά τυφλός και στα δύο μάτια σε ηλικία πέντε χρόνων από συμπαθητική οφθαλμία που συμβαίνει, όταν στο ένα μάτι έχει προηγηθεί διαμπερής τραυματισμός ή σοβαρή χειρουργική επέμβαση (Bullock, 2009). Παρά την τύφλωσή του, οι γονείς του ήταν επίμονοι στο να λάβει εκπαίδευση. Ο πατέρας του τον βοήθησε να μάθει να διαβάζει σφυρηλατώντας καρφιά σε σχήματα γραμμάτων πάνω σε ξύλο. Μέσω της αφής των στρογγυλών, υπερυψωμένων κεφαλιών των καρφιών, ο Louis έμαθε το αλφάβητο. Λόγω των εξαιρετικών επιδόσεών του στο σχολείο, λαμβάνει υποτροφία και εγγράφεται, σε ηλικία δέκα χρόνων, στο Institut National des jeunes aveugles που ίδρυσε ο Haüy (Kersten, 1977· Jiménez et al., 2009).



Εικόνα 1: Ανάγλυφος κώδικας του Barbier

Ο χαρισματικός δωδεκάχρονος Louis Braille, κατά την επίσκεψη του Barbier, εντυπωσιάζεται και εργάζεται ακούραστα και προσπαθώντας να βελτιώσει αυτό το νέο σύστημα. Γενικότερα, ο πολυτάλαντος Louis δεν ήταν ευχαριστημένος, γιατί το σύστημα ανάγνωσης που χρησιμοποιούσαν στη Σχολή ήταν δύσχρηστο (Kersten, 1977· Jiménez et al., 2009). Σε σύντομο χρονικό διάστημα, μέχρι την ηλικία των δεκατριών χρόνων, αναπτύσσει τους δικούς του κωδικούς.

Ο κώδικας του Braille χρησιμοποίησε λιγότερες κουκκίδες από το σύστημα του Barbier, καθιστώντας ευκολότερη την εκμάθηση. Τα στοιχεία των εξάστιγμων χαρακτήρων του κώδικα ήταν αρκετά μικρά, ώστε να μπορούν να γίνουν αντιληπτά και με το άκρο ενός μόνο δακτύλου. Το γεγονός αυτό καθιστά εύκολη την προσβασιμότητα και την ταχύτητα ανάγνωσης σε σχέση με τους βλέποντες. Με βάση το σύστημα Braille κάθε ομάδα των έξι κουκίδων ονομάζεται κελί, έχει ύψος τριών κουκίδων και πλάτος δύο κουκίδων, όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 2 (Παπαδόπουλος, 2005).

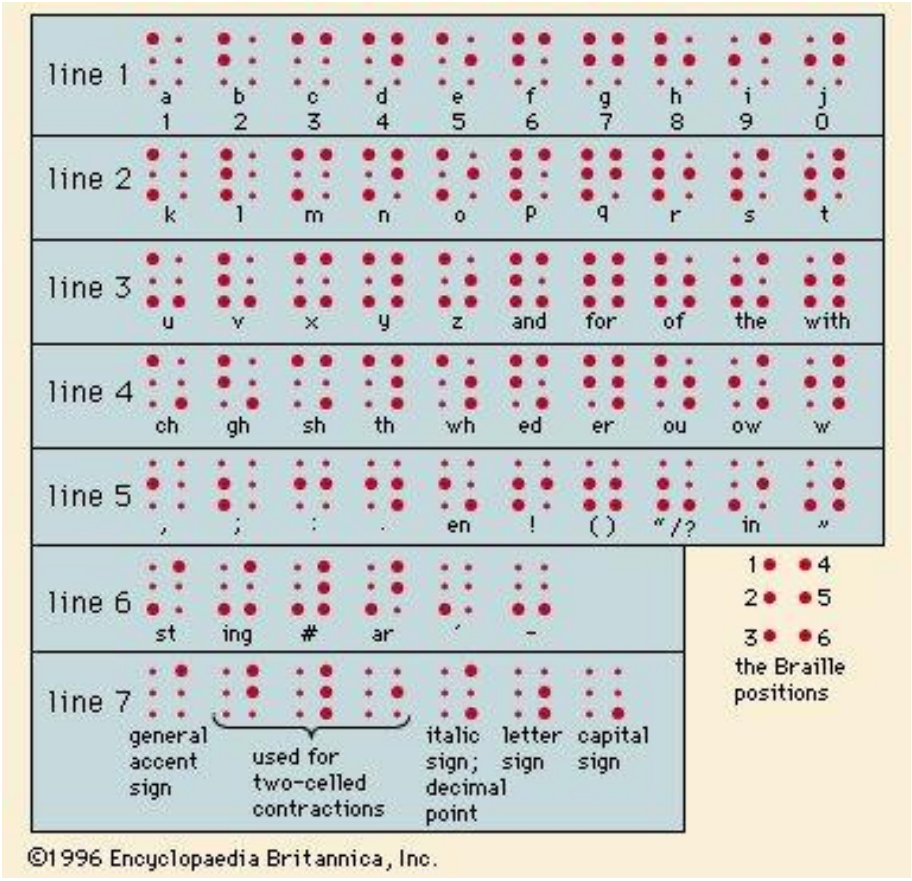


Εικόνα 2: Το εξάστιγμο σύστημα κελιών Braille

Ο κώδικας σχεδιάστηκε με κάποια λογική που τον καθιστά απλό και προσιτό. Υπάρχει η δυνατότητα εξήντα τριών διαφορετικών συνδυασμών που μπορούν να αποτυπώσουν, με ανάγλυφους εξάστιγμους κωδικούς, οπτικά σύμβολα, όπως γράμματα, αριθμούς, σημεία στίξης, μαθηματικά σύμβολα και μουσική σημειογραφία.

Στοιχείο του κώδικα, θεωρείται και ο κενός χαρακτήρας, χωρίς καμία κουκίδα, που χρησιμοποιείται για να δηλώσει το κενό ανάμεσα στις λέξεις ή όπου αλλού απαιτείται (Παπαδόπουλος, 2000· Κατσούλης, χ.χ.).

Ο Louis Braille σχεδιάζει τους εξάστιγμους κωδικούς με λογική σειρά που καθιστά τον κώδικα αρκετά απλό προς εκμάθηση και χρήση με καταλογογράφηση των 63 συνδυασμών σε 7 σειρές, όπως καταγράφεται στον Πίνακα 1 (*Braille writing system*, 1994).



Πίνακας 1: Πλήρης κατάλογος των 63 συνδυασμών του συστήματος Braille

Με αυτόν τον τρόπο προκύπτει το λατινικό αλφάβητο που χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα, όπως στον Πίνακα 2.

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				

Πίνακας 2: Το λατινικό αλφάβητο Braille

Με τους συνδυασμούς των υπόλοιπων εξάστιγμων κωδικών μεταφέρονται τα υπόλοιπα σημεία στίξης, τονισμού και διάφοροι δείκτες (Παπαδόπουλος, 2005). Είναι

αξιοσημείωτο ότι, πριν σχεδιάσει ο Braille τους εξάστιγμους κώδικες για το αλφάβητο, ξεκινά ένα πρώτο σύστημα απτικής μουσικής σημειογραφίας (Παπαδόπουλος, 2005). Το μουσικό σύστημα Braille βασίζεται στην απτική αποτύπωση γραμμάτων: Ντο – d, Ρε – e, Μι – f, Φα – g, Σολ – h, Λα – i και Σι – j. Ανάλογα με την προθήκη κουκίδων 3 και 6 καταγράφεται απτικά η διάρκεια κάθε φθόγγου, όπως στον Πίνακα 3.

	Ντο	Ρε	Μι	Φα	Σολ	Λα	Σι	Παύση
Όγδοο	⠙	⠑	⠋	⠛	⠓	⠊	⠚	⠭
Τέταρτο	⠹	⠱	⠫	⠻	⠳	⠪	⠺	⠥
Μισό	⠝	⠕	⠏	⠟	⠗	⠎	⠞	⠥
Ολόκληρο ή 16°	⠽	⠵	⠯	⠿	⠷	⠮	⠾	⠍

Πίνακας 3: Το βασικό μουσικό σύστημα Braille

Το σύστημα του Braille έγινε αμέσως αποδεκτό από τους άλλους τυφλούς μαθητές της σχολής, οι οποίοι διαπίστωσαν τη μεγάλη του ευχρησία. Όταν, όμως, ο Braille παρουσίασε το νέο αλφάβητό του στους δασκάλους του προέβαλαν τη δικαιολογία ότι θα δημιουργούνταν προβλήματα. Οι καθηγητές χωρίς προβλήματα όρασης δεν θα είχαν προσβασιμότητα και δε θα μπορούσαν να διαβάζουν τα βιβλία των τυφλών (Farrell, 1956).

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 point*, δηλαδή "Διαδικασία για να γράψει κανείς λέξεις, μουσική και απλά τραγούδια με κουκίδες". Στην Εικόνα 3 αποτυπώνεται απόσπασμα από εσωτερικό του απτικού βιβλίου (Perkins School for the Blind, χ.χ.).

Εικόνα 3: Το πρώτο απτικό βιβλίο παρουσίασης του κώδικα Braille

Στο Εθνικό Ινστιτούτο που σπούδασε, διορίζεται ο ίδιος ως καθηγητής. Ούτε το Ινστιτούτο ούτε η εθνική κυβέρνηση ενθουσιάστηκαν ιδιαίτερα με την καινοτομία του Braille. Παρά το γεγονός ότι ο Braille παρουσίασε το σύστημα με τις κουκίδες στον Βασιλιά Louis-Philippe I της Γαλλίας, το 1834, και αγωνίστηκε ακόμα να πείσει την κυβέρνηση να αποδεχθεί το σύστημά του, δεν τα κατάφερε. Ο Braille πεθαίνει από φυματίωση στις 6 Ιανουαρίου 1852, σε ηλικία σαράντα τριών χρόνων, χωρίς να έχει

εκτιμηθεί, όπως έπρεπε το τεράστιας αξίας έργο του. Εκτός από την επινόηση του συστήματος αυτού, διακρίθηκε ως ταλαντούχος τσελίστας και οργανίστας (Morse, 2017· Jiménez et al., 2009· Τσαμπατζίδης, 2007).

Αν και ο κώδικας δημοσιεύτηκε το 1829, η επίσημη υιοθέτησή του από το Ινστιτούτο, όπου δίδασκε, έγινε το 1854, δύο χρόνια μετά το θάνατο του Braille. Η Γαλλική κυβέρνηση ενέκρινε, τελικά, το σύστημα των υπερυψωμένων κουκίδων, το παγκοσμίως σήμερα γνωστό σύστημα ανάγνωσης και γραφής Braille. Το 1858, εκπρόσωποι των περισσότερων ευρωπαϊκών χωρών συναντήθηκαν στο Παγκόσμιο Συνέδριο των Τυφλών και ψήφισαν, ώστε το σύστημα Braille να αποτελέσει το σύστημα ανάγνωσης και γραφής των τυφλών σε όλο τον κόσμο (Παπαδόπουλος, 2005). Στη μεγάλη Βρετανία χρησιμοποιήθηκε, επίσημα, το 1870 (McCall, 2011), ενώ το 1869, στην Αμερική, το Missouri School for the Blind έγινε το πρώτο σχολείο των ΗΠΑ που υιοθέτησε τον κώδικα Braille (Irwin, 1932). Η UNESCO, το 1950 υιοθετεί επίσημα το σύστημα Braille ως ένα παγκόσμιο σύστημα ανάγνωσης και γραφής για τους τυφλούς.

Το σύστημα Braille επιφέρει τεράστια αλλαγή και αποτελεί επανάσταση στον χώρο της εκπαίδευσης και της καθημερινής ζωής των προσώπων με προβλήματα όρασης. Σταδιακά προσαρμόστηκε και εφαρμόστηκε ο κώδικας στη διδασκαλία των γνωστικών αντικειμένων, όπως μαθηματικά, χημεία, λογοτεχνία και σε διάφορα επίπεδα - grades (McCall, 2011).

Η σημαντική κληρονομιά που άφησε στη γη ο Louis Braille, στην οποία παρέμεινε για μόλις 43 χρόνια, σήμερα ονομάζεται σύστημα Braille, μια εφεύρεση που τον έχει αιώνια στην ιστορία της ανθρωπότητας. Το σύνολο των προσώπων με τύφλωση οφείλει τόσα πολλά στον Louis Braille, όσο και η ανθρωπότητα στον Gutenberg. Επάξια και δίκαια τιμήθηκε με τις λέξεις “Louis Braille, έξι κουκίδες, δύο εποχές”, από τον καθηγητή Edison Ribeiro Lemos (1928-2004) με αφορμή την 150η επέτειο της εφεύρεσης του συστήματος Braille (Bullock, 2009). Ο καινοτομικός και συστηματικός τρόπος μεταφοράς φέρνει τη δύναμη του γραμματισμού σε γενιές τυφλών και αλλάζει ριζικά τη ζωή των ανθρώπων με οπτική αναπηρία.

Διεθνές μουσικό σύστημα Braille

Διερευνώντας την εξέλιξη του μουσικού συστήματος Braille, παρατηρούμε μια εξελικτική πορεία, μέχρι την καθιέρωση ενός μουσικού συστήματος με κοινή αποδοχή σε παγκόσμιο επίπεδο. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε διάφορους παράγοντες και παραμέτρους, όπως, για παράδειγμα, οι συνεχείς βελτιώσεις και αναθεωρήσεις, οι νέες προσθήκες, η καθυστέρηση αναγνώρισης και ευρείας αποδοχής του μουσικού κώδικα του Louis Braille, η παράλληλη χρήση διαφόρων συστημάτων μεταγραφής της μουσικής στο απτικό σύστημα, γλωσσικές διαφοροποιήσεις στο απτικό αλφάβητο ανάμεσα στα διάφορα κράτη, η 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. (Braille Authority of North America, 2016· Παπαδόπουλος, 2005· Kersten, 1997· Rodenberg, 1931).

Στον διεθνή κώδικα μουσικής Braille έχουν καθορισθεί σήμερα 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, τρόπος μεταφοράς ενός πολυφωνικού έργου μουσικής ή ακόμα και μιας παρτιτούρας ορχήστρας στον απτικό μουσικό κώδικα (Braille Authority of North America, 2015; Jenkins, 1960).

Με βάση τις βιβλιογραφικές πηγές και υλικό που συγκεντρώθηκε σε συνεργασία με την Sally-Anne Zimmermann, μουσική Σύμβουλο Royal National Institute of Blind People, στο Λονδίνο, μπορούμε να επισημάνουμε σημαντικότερους σταθμούς εξέλιξης του μουσικού κώδικα Braille:

- 1829: Ο Louis Braille ολοκληρώνει και παρουσιάζει την εφεύρεση του πρώτου κώδικα μουσικής σημειογραφίας.
- 1834: Ο Louis Braille τροποποιεί το σύστημά του.
- 1839: Το Ίδρυμα του Παρισιού δημοσιεύει τα πρώτα βιβλία με χρήση του συστήματος Braille.
- 1854: Η Σχολή Παρισίων για τους Τυφλούς υιοθετεί επίσημα τον κώδικα του Braille.
- 1871: Ο Thomas Armitage, ο ιδρυτής του Βρετανικού Ινστιτούτου Τυφλότητας, κυκλοφορεί ένα φυλλάδιο στην αγγλική γλώσσα που εξηγεί τον τρόπο διδασκαλίας του μουσικού κώδικα Braille στο Παρίσι.
- 1878: Έκδοση του έργου "Exposé de l'Anaglyptographie" του Louis Braille. Εκδόθηκε από τον Levitte.
- 1879: Η Γερμανία υιοθετεί μουσική Braille, με μικρές τροποποιήσεις.
- 1885: Το Ίδρυμα του Παρισιού δημοσιεύει το πρώτο του εγχειρίδιο για τον κώδικα Braille.
- 1888: Το πρώτο Διεθνές Συνέδριο για μουσική Braille πραγματοποιείται στην Κολωνία. Στα πορίσματα του συνεδρίου παρουσιάζεται ο μουσικός κώδικας Braille “The Cologne Key” με κοινή αποδοχή από τη Γαλλία, την Αγγλία, τη Γερμανία και τη Δανία. Μέχρι το Συνέδριο της Κολωνίας, κάθε χώρα είχε αναπτύξει τις δικές της παραλλαγές του κώδικα. Το Συνέδριο έθεσε κανόνες σχετικά με διάφορους εξάστιγμους κωδικούς που αφορούν τα μουσικά στολίδια και τις επαναλήψεις.
- 1896: Ο φορέας British and Foreign Blind Association (σήμερα RNIB) δημοσιεύει ένα βελτιωμένο εγχειρίδιο μουσικής Braille.
- 1897: Το Ίδρυμα του Παρισιού δημοσιεύει ένα βελτιωμένο εγχειρίδιο μουσικής Braille.
- 1901: Ο φορέας British and Foreign Blind Association δημοσιεύει το βιβλίο Primer for Braille music του Edward Watson σε απτική μορφή.
- 1902: Το βιβλίο Primer for Braille music του Edward Watson δημοσιεύεται σε έντυπη μορφή από τη Novello. Αποτελεί την πρώτη σειρά μαθημάτων εκμάθησης μουσικού συστήματος Braille στον κόσμο.
- 1903: Δημοσίευση εκκλησιαστικών μουσικών κειμένων στο σύστημα Braille από τον Adolphe Marty στο Παρίσι.
- 1912: Ο φορέας British and Foreign Blind Association διορίζει μια επιτροπή αναθεώρησης μουσικής Braille. Έργο της επιτροπή αποτέλεσε η διερεύνηση των παραλλαγών του κώδικα Braille στα διάφορα κράτη.
- 1913: Ο Marty στη Γαλλία καταγράφει κανόνες μουσικής Braille για το Γρηγοριανό μέλος.
- 1917: Το National Institute for the Blind στη Βρετανία (NIB), σημερινό Royal National Institute of Blind People (RNIB) δημοσιεύει το έργο Additions to Braille Music Notation, με προσθήκη μεθόδων καταγραφής πολυφωνίας, Bar by Bar και Vertical Score.
- 1919: Οι ΗΠΑ εκδίδουν εγχειρίδιο εκμάθησης μουσικού κώδικα Braille, χωρίς να χρησιμοποιούν τους κανόνες NIB. Ωστόσο, υιοθετείται η Βρετανική μέθοδος μεταφοράς Bar by Bar και επιπρόσθετα εφαρμόζεται η διάταξη Bar over Bar.

- 1922: Το NIB εκδίδει νέο εγχειρίδιο Revised Key to Braille Music Notation σε απτική μορφή Braille.
- 1925: Η NIB εκδίδει νέο εγχειρίδιο Key to Braille Music Notation σε έντυπη μορφή που επιμελείται ο L. W. Rodenberg.
- 1927: Αναθεωρείται και επανεκδίδεται το Primer for Braille music του Edward Watson σε απτική μορφή.
- 1929: Ο Monsieur Raverat στον Οργανισμό American Braille Press αναφέρεται στο έργο του NIB, με σκοπό τη επίτευξη συνεργασίας και συμφωνίας με τις ευρωπαϊκές χώρες πάνω στον κώδικα του NIB 1922.
- 1929: Διεθνές συνέδριο στο Παρίσι που καθορίζει τον διαμοιρασμό της οργανικής σημειογραφίας πληκτροφόρων οργάνων για τα δύο χέρια. Εισάγονται για πρώτη φορά τα κλειδιά μουσικής που χρησιμοποιούνται στα συστήματα πενταγράμμου. Δεν υιοθετούνται αυτές οι αλλαγές από όλες τις χώρες. Δημοσιεύεται το εγχειρίδιο "Braille Music Notation" από τον εκδοτικό οίκο American Braille Press.
- 1954: 2ο Διεθνές Συνέδριο στο Παρίσι. Εισάγεται το σύμβολο «t» για επισήμανση της αλλαγής της σελίδας εκτύπωσης στο σύστημα Braille, προκειμένου να βοηθήσει τους τυφλούς δασκάλους των μαθητών με προβλήματα όρασης.
- 1956: Δημοσιεύεται το Revised Manual of Music Notation του H. V. Spanner στο Ηνωμένο Βασίλειο, το οποίο αποκλίνει από το σύστημα που έγινε δεκτό στο Διεθνές Συνέδριο του 1929 (Spanner, 1956).
- 1960: Εκδίδεται το εγχειρίδιο του Alexander Reuss (Reuss, 2018).
- 1975: American Addendum – Προσθήκη κωδικών από διορισθείσα μόνιμη επιτροπή μουσικής από το φορέα American Braille Authority, με πρόεδρο τον Edward Jenkins και στη συνέχεια τον John diFrancesco.
- 1978: Ο Gleb Smirnov δημοσιεύει το δικό του μουσικό σύστημα σημειογραφίας Braille (Smirnov, 1988).
- 1979: Δημοσίευση του Dictionary of Braille Music Signs του Bettye Krolick, το οποίο εκδίδεται από τη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου ΗΠΑ. Περιλαμβάνει και ενότητες σχετικά με τις διεθνείς διαφορές στον μουσικό κώδικα Braille.
- 1981: American Addendum - Προσθήκη συμβόλων για κιθάρα με τη συμβολή του Dr Marjorie Hooper και του Florida State University στο Tallahassee.
- 1982: 3ο Διεθνές Συνέδριο στη Μόσχα, με εκπροσώπους από εννέα χώρες. Σε αυτήν τη συνάντηση συγκροτείται μια υποεπιτροπή, με σκοπό την από κοινού ενοποίηση της μουσικής σημειογραφίας Braille.
- 1985: Εκδίδεται το εγχειρίδιο του Smirnov στα αγγλικά και στα γαλλικά. Αυτά τα εγχειρίδια στάλθηκαν σε όλους τους εγγεγραμμένους οργανισμούς των τυφλών, με το αίτημα να στείλουν τις προτάσεις τους στην υποεπιτροπή με μια περιγραφή των δικών τους μουσικών σημειωμάτων, χωρίς να υπάρξει θετική ανταπόκριση.
- 1985: Διεθνής Συνάντηση στην Πράγα.
- 1987: Διεθνές Συνέδριο στο Marburg της Γερμανίας, με εκπροσώπους από έντεκα χώρες. Το συνέδριο αναλύει και αξιολογεί τους πίνακες μεταφοράς μουσικής Spanner, Reuss και Smirnov. Οι εξάστιγμοι κωδικοί χωρίζονται σε δύο ομάδες: η πλειονότητα των εξάστιγμων κωδικών που γίνονταν, γενικώς, αποδεκτοί και είκοσι έξι εξάστιγμοι κωδικοί που χρησιμοποιούνται σε διάφορες χώρες.
- 1988: The Manual of Braille Music Notation, American edition. Περιλαμβάνει διορθώσεις του κώδικα 1956 του Spanner και προσθήκες για σύγχρονη μουσική σημειογραφία του 20ου αιώνα στη μουσική, κυρίως, για κρουστά.
- 1990: Working Group Meeting για τη σημειογραφία Braille μουσικής για Ακορντεόν, Fredericia, Denmark.

- 1992: Διεθνές συνέδριο στο Saanen της Ελβετίας, με εκπροσώπους από την Αυστραλία, την Τσεχοσλοβακία, τη Δανία, τη Φινλανδία, τη Γαλλία, τη Γερμανία, την Ιταλία, την Ιαπωνία, την Ολλανδία, την Πολωνία, τη Ρωσία, την Ισπανία, την Ελβετία, το Ηνωμένο Βασίλειο, τις ΗΠΑ και τον Καναδά. Αυτό το συνέδριο είχε ως στόχο την καθιέρωση ενός κοινά αποδεκτού κώδικα που θα συμπεριλάμβανε όλα τα μουσικά σύμβολα και σημεία, όπως το segno, σημεία επανάληψης, braille repeats, τρόπους ερμηνείας staccato, staccatissimo, tenuto-staccato, tenuto, martellato, πεντάλ, φυσικοί αρμονικοί, καταγραφή συγχορδιών, μουσική για ακορντεόν κ.ά.
- 1993: Η Τεχνική Επιτροπή Μουσικής του Braille Authority of North America (BANA) καθορίζει τη μουσική σημειογραφία Braille για το δεξί και το αριστερό χέρι σε κρουστά και άλλες λεπτομέρειες ερμηνείας.
- 1997: New International Manual of Braille Music Notation ή όπως είναι ευρέως γνωστό Music Braille Code 2017 από τον B. Krolick, ένα συγκεντρωτικό εγχειρίδιο αναφοράς του μουσικού κώδικα Braille με ευρεία αποδοχή και εκδόσεις Amsterdam, Zurich, San Diego.
- 2006-2009: Contrapunctus. Αποτελεί έργο της Ευρωπαϊκής Ένωσης, με σκοπό τον σχεδιασμό και την ανάπτυξη υπηρεσιών ταχύτερης και ευκολότερης πρόσβασης και διαμοιρασμού μουσικού υλικού από μουσικές βιβλιοθήκες για χρήστες μουσικών παρτιτούρων Braille, εστιάζοντας στην ανάπτυξη διεθνών προτύπων, με βάση τη χρήση ηλεκτρονικών αναπαραστάσεων μουσικής Braille.
- 2015: Έκδοση Music Braille Code 2015 από την Τεχνική Επιτροπή Μουσικής του Braille Authority of North America. Αποτελεί αναλυτικό εγχειρίδιο τετρακοσίων τεσσάρων σελίδων σε ψηφιακή μορφή. Προστίθενται κωδικοί για μουσική σημειογραφία άρπας. Το περιεχόμενο της έκδοσης, όπως αναφέρεται στον πρόλογο, προτείνεται να αποτελέσει θέμα περαιτέρω διερεύνησης σε επόμενο παγκόσμιο συνέδριο.

Το ελληνικό σύστημα γραφής Braille

Η πρώτη αναφορά του όρου «αναγλυπτογραφία» στον ελληνικό χώρο γίνεται στην Κέρκυρα, το 1882, από τον Κερκυραίο ιατρό και πολιτικό Αντώνιο Παλατιανό (Βούλγαρις, 1893).[2] Ο Παλατιανός υπήρξε ο πρώτος Έλληνας βουλευτής που ασχολήθηκε με τα θέματα που αφορούν στην εκπαίδευση τυφλών και κωφαλάλων (Βόμβα, 2012). Καθώς ήταν γνώστης των εξελίξεων στην εκπαίδευση των τυφλών, που συντελούνταν στην Ευρώπη, θέλησε να μεταλαμπαδεύσει και στην αγαπημένη του πατρίδα τις νέες αντιλήψεις. Το 1882, εκδίδει το πρώτο του βιβλίο με τίτλο «Τυφλοί και κωφάλαλοι εν Ελλάδι», το οποίο παρουσιάζει την κατάσταση τυφλών και κωφαλάλων στην Ελλάδα. Αναφέρει χαρακτηριστικά "δύο τάξεις δυστυχών όντων εισίν έτι μάλλον δυστυχείς δια μόνον λόγον ότι γεννώνται εν Ελλάδι, οι τυφλοί και οι κωφάλαλοι'' (Παλατιανός, 1882a, σ.3). Στο ίδιο έργο, συσχετίζοντας δεδομένα από άλλες χώρες, προσδιορίζει ότι στην Ελλάδα οι τυφλοί είναι περίπου 2.000 και οι κωφάλαλοι 4.000, επισημαίνοντας ότι ούτε η πολιτεία ούτε ο δήμος ούτε η κοινωνία έχουν αναλάβει πρωτοβουλία για να τους προσφέρουν στήριξη και ότι η κατάσταση είναι χειρότερη

[2] Ο Παλατιανός γεννήθηκε στις 21 Φεβρουαρίου του 1833. Αποτελεί τον πρώτο εμπνευστή και μεγάλο οραματιστή της εκπαίδευσης των τυφλών στην Ελλάδα (Αλεξόπουλος, 2021· Τσαβαλιά, 2015). Καταγόταν από οικογένεια ευγενών, που είχαν έρθει στην Κέρκυρα στα μέσα του 15ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη. Το 1555, η περίφημη οικογένεια των Παλατιανών καταγράφεται στη Χρυσόβιβλο, στο περίφημο Libro d' Oro των ευγενών της Κέρκυρας και τα μέλη της οικογένειας Παλατιανού είχαν μια σπουδαία διαδρομή στους επόμενους αιώνες, πολλοί ως κληρικοί και νοτάριοι.

στις τάξεις των εργατών και των φτωχών, καθώς καμία μέριμνα δεν λαμβάνεται από την οικογένειά τους. Θεωρεί την κατάσταση αυτή ντροπιαστική. Παρουσιάζει στο ίδιο έργο μια σειρά από στοιχεία προς απόδειξη των λεγομένων του, μέσα από μια ιστορική αναδρομή, σκιαγραφεί την ιστορία της εκπαίδευσης των τυφλών από τις πρώτες προσπάθειες του Valentin Haüy, τον πρώτο εφευρέτη της αναγλυπτογραφίας, μέχρι τις μέρες του με τα διάφορα εκπαιδευτήρια τυφλών σε πολλές χώρες. Παράλληλα, καταγράφει δεδομένα σχετικά με τον αριθμό των οικότροφων, την ηλικία τους, τα δίδακτρα, τη χρηματοδότηση, τα μαθήματα, την επαγγελματική εκπαίδευση και αποκατάσταση των τυφλών που φοιτούν σε δημόσια εκπαιδευτήρια στην Γαλλία, στην Ιταλία και την Αγγλία υποστηρίζοντας ότι τα πλεονεκτήματα της εκπαίδευσης των τυφλών έχουν γίνει ήδη εμφανή, καθώς και από τις δύο αυτές τάξεις ανθρώπων έχουν προέλθει διαπρεπείς επιστήμονες, βιομήχανοι και καλλιτέχνες.

Η εισαγωγή της γραφής Braille στην Ελλάδα είναι το επόμενο μεγάλο βήμα και επιδίωξη. Ο Παλατιανός γνώριζε ότι σε εκπαιδευτήριο στην Αγγλία διδάσκονταν σε τυφλούς γόνους ευγενών τα αρχαία ελληνικά επισημαίνοντας και το γεγονός ότι τυπώθηκε σε αυτήν η Καινή Διαθήκη και κείμενα αρχαίων συγγραφέων (Τσαβαλιά, 2015). Υποστηρίζει ότι η εφαρμογή απέβη ατελής "μη λαμβάνουσα υπόψιν τους τόνους" (Παλατιανός, 1882a, σ. 15) και ότι γίνονται προσπάθειες τελειοποίησης. 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 (Παλατιανός, 1882b).

Οι μεγάλες προσπάθειές του Παλατιανού, μέχρι τις 13 Φεβρουαρίου 1893, ημερομηνία θανάτου του, δεν απέδωσαν τους καρπούς που περίμενε για τη δημιουργία σχολείου τυφλών, όπως οραματιζόταν, σίγουρα, όμως, έθεσαν τα θεμέλια για το μέλλον της εκπαίδευσης των τυφλών και κωφαλάλων μαθητών στην Ελλάδα. Ο ίδιος προνόησε και άφησε στη διαθήκη του πλούσιο κληροδότημα και μετοχές για υποτροφίες σε τυφλούς. (Τσαβαλιά, 2015, σ. 47). Το όνομά του μεγάλου αυτού Κερκυραίου πολιτικού αναγράφεται τιμητικά στους Μεγάλους Ευεργέτες στον Οίκο Τυφλών, σημερινό ΚΕΑΤ, στην Αθήνα.

Η ίδρυση του Οίκου Τυφλών και η συμβολή της Ειρήνης Λασκαρίδου

Η ίδρυση του Οίκου Τυφλών, ως Εταιρεία προς Εκπαίδευσιν και προστασίαν των Τυφλών, το έτος 1906, σηματοδοτεί την αρχή μια νέας σημαντικής πορείας στον χώρο της εκπαίδευσης και της ειδικής αγωγής προσώπων με προβλήματα όρασης. Εκεί στεγάζεται και λειτουργεί η πρώτη εκπαιδευτική μονάδα για τυφλά παιδιά που ξεκινά το 1907, με διευθύντρια την παιδαγωγό Ειρήνη Λασκαρίδου (Τσαβαλιά, 2015). Ο Οίκος Τυφλών, με βάση το καταστατικό, αναγνωρίζεται ως φιλανθρωπικό σωματείο, με Πρόεδρο τον εκάστοτε Αρχιεπίσκοπο Αθηνών και διανύει μια μακροχρόνια πορεία πολυσχιδών δράσεων, ως το 1979. Τη χρονιά εκείνη μετονομάζεται σε Κέντρο Εκπαιδεύσεως και Αποκαταστάσεως Τυφλών, όπως είναι γνωστό μέχρι και σήμερα και λειτουργεί ως Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου, σύμφωνα με το Προεδρικό Διάταγμα 265/17-04-79, ΦΕΚ 74/17-04-1979.

Δύο σπουδαία πρόσωπα συνδέονται με την ίδρυση του Οίκου τυφλών, ο Δημήτριος Βικέλας και ο δημοφιλής ποιητής και πεζογράφος Γεώργιος Δροσίνης, διευθυντής του περιοδικού και αργότερα της εφημερίδας Εστία, ιδρυτής και του εκπαιδευτικού περιοδικού Εθνική Αγωγή. Ο Βικέλας και ο Δροσίνης, πρόεδρος και γραμματέας αντίστοιχα του φιλεκπαιδευτικού «Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων» κινητοποιούν τον δραστήριο σύλλογο, με τα δεκάδες μέλη και τις υψηλές διασυνδέσεις,

για την ίδρυση του Οίκου τυφλών. Η ενέργεια αυτή εντάσσεται στην έντονη κίνηση σωματείων, κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, με σκοπό τη διάδοση της εκπαίδευσης, εντός και εκτός των συνόρων του ελληνικού κράτους ως παράγοντα εθνικής αποκατάστασης (Μπελιά, 1999).

Η Ειρήνη Λασκαρίδου, με την ίδρυση της Σχολής διαμορφώνει και εισάγει προς εκπαιδευτική χρήση ένα προσαρμοσμένο σύστημα γραφής και ανάγνωσης των τυφλών Braille στα ελληνικά. Αυτό το σύστημα, το ονομάζει "αλφάβητο εκ στιγμών κατά το Βραΐλλειον σύστημα εφαρμοσθέν εις την ελληνικήν γλώσσαν" (Τσαβαλιά, 2015). Το σύστημα αυτό αποτελεί τον πρόδρομο της ελληνικής γραφής Braille. Όπως παρατηρούμε, υπάρχει διαφοροποίηση σε σχέση με τον ισχύοντα σήμερα κώδικα. Εφαρμόζεται διαφορετική στρατηγική προσαρμογής και κωδικοποίησης των χαρακτήρων Braille του γαλλικού συστήματος.

Το απτικό σύστημα ανάγνωσης και γραφής Braille που χρησιμοποιούμε στην Ελλάδα σήμερα προσαρμόστηκε σταδιακά από το γαλλικό σύστημα του Louis Braille για τις ανάγκες των Ελλήνων τυφλών, με βάση τον κώδικα μεταφοράς αρχαίας ελληνικής γλώσσας της Λειψίας (Κατσούλης & Χαλικιά, 2007). Υπήρχαν σε Ευρωπαϊκά κέντρα αξιόλογες προσπάθειες μελέτης, μετατροπής και μεταφοράς κειμένων της ελληνικής γλώσσας και, κυρίως, της Καινής Διαθήκης στο σύστημα Braille. Ο κώδικας της Λειψίας εφαρμόστηκε στην Ελλάδα λίγο μετά το 1948, μετά από κρίση μιας πενταμελούς επιτροπής, η οποία είχε συσταθεί γι' αυτό τον σκοπό, αντικαθιστώντας δύο γράμματα του αλφαβήτου, ορισμένους διφθόγγους και κάποια σημεία στίξης (Παπαδόπουλος, 2005).

Το Σωματείο «Φάρος Τυφλών Ελλάδος», το οποίο λειτουργεί από το 1946 ως Φιλανθρωπικό Σωματείο Προστασίας των Τυφλών, αλλά και ως κέντρο ανάπτυξης σπουδαίων πολιτιστικών και εκπαιδευτικών δράσεων, λαμβάνει μέρος το 1949 στο Ιδρυτικό Συνέδριο του Παγκοσμίου Συμβουλίου Τυφλών της Οξφόρδης. Κατόπιν οδηγιών, «επεξεργάστηκε και προσάρμοσε το Ελληνικό αλφάβητο Braille, σύμφωνα με τις οδηγίες της Unesco (Θεοδωρή, 2013, σ. 52) Το σύστημα αυτό εγκρίνεται σε ειδικό Συνέδριο το 1950 στο Παρίσι, εγκρίνεται από το Ελληνικό Υπουργείο Παιδείας και καθιερώνεται ως το επίσημο αλφάβητο για την εκπαίδευση των Ελλήνων τυφλών (Παπαδόπουλος, 2005· Κατσούλης & Χαλικιά, 2007).

Από τους συνδυασμούς των έξι στιγμών του βασικού κελιού χαρακτήρα Braille, δημιουργούνται οι 63 συνδυασμοί που συνθέτουν τον κώδικα. Από τους συνδυασμούς αυτούς δημιουργείται το ελληνικό αλφάβητο Braille, όπως καταγράφεται στον Πίνακα 4.

α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ	ψ	ω
⠁	⠃	⠉	⠙	⠑	⠵	⠱	⠹	⠊	⠅	⠇	⠍	⠝	⠭	⠕	⠏	⠗	⠎	⠞	⠥	⠋	⠯	⠽	⠺

Πίνακας 4: Το ελληνικό αλφάβητο Braille. Πηγή: Κατσούλης, Φ., & Χαλικιά, Ι. (2007). Διαναπηρικός οδηγός εξειδίκευσης: Εισαγωγή στην εκπαίδευση των μαθητών με μερική ή ολική απώλεια όρασης. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, σ. 39 (https://www.openbook.gr/eisagwgi-stin-ekpaideysi-twn-mathitwn-me-meriki-i-oliki-apwleia-orasis)

Το μαθησιακό περιβάλλον στον Οίκο Τυφλών

Πολύτιμα στοιχεία σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας και το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Σχολής του Οίκου Τυφλών, του πρώτου ειδικού εκπαιδευτηρίου μαθητών με προβλήματα όρασης που εγκαινιάζεται το 1907, αντλούμε από τις ετήσιες

λογοδοσίες και τον κανονισμό λειτουργίας της Σχολής, από το Αρχείο της Ειρήνης Λασκαρίδου. Οι πρώτοι τρόφιμοι, κατά το πρώτο έτος λειτουργίας του Οίκου Τυφλών, ήταν τέσσερα αγόρια και δύο κορίτσια, ηλικίας από 6 έως 11 ετών (Τσαβαλιά, 2015). Βασικές εκπαιδευτικές αρχές, σύμφωνα με την πρώτη διευθύντρια της Σχολής Ειρήνη Λασκαρίδου, ήταν ότι ο παιδαγωγός πρέπει να καταλάβει ποια είναι τα πράγματα που δεν εμπίπτουν στην κατανόηση του τυφλού παιδιού και αποκτώνται μέσω των λοιπών αισθήσεών του και να τα διδάξει με τρόπο, ώστε να γίνουν οικεία σε αυτό. Η ιδεώδης δασκάλα για τα τυφλά παιδιά, σύμφωνα με τη Λασκαρίδου, πρέπει να έχει καλή φωνή, καλές αρχές μουσικής και ευθυμία, για να την μεταδίδει στους φύσει μελαγχολικούς μαθητές της. Επέλεξε δύο μαθήτριες, απόφοιτες του Ανώτερου Παρθεναγωγείου Αικατερίνης Λασκαρίδου, την Μαρία Χατζηδάκι και την Κλημεντίνη Καραγιαννοπούλου, ώστε να εκπαιδευτούν καταλλήλως, και, μετά από πρακτική ενός έτους, να αποκτήσουν ειδικό πτυχίο «διδασκαλίσσης των τυφλών» (Τσαβαλιά, 2015, σ. 110) και να αναλάβουν τη διδασκαλία των τυφλών μαθητών.

Στη Σχολή γίνονταν δεκτά τυφλά παιδιά ηλικίας από έξι έως το πολύ δώδεκα ετών, τα οποία μπορούσαν να αποφοιτήσουν στα δεκαοκτώ τους χρόνια και, στη συνέχεια, είτε θα επέστρεφαν στις οικογένειές τους είτε θα εισέρχονταν στο Άσυλο των Τυφλών για να εργαστούν και να κερδίζουν τα του βίου τους.

Η Σχολή Τυφλών περιλάμβανε:

- Νηπιαγωγείο διαιρούμενο σε τρία τμήματα για παιδιά ηλικίας από πέντε έως οκτώ χρόνων.
- Εκπαιδευτήριο διαιρούμενο σε έξι τάξεις προτύπου για παιδιά ηλικίας από έξι έως δεκαπέντε χρόνων.
- Επαγγελματική σχολή αρρένων, από το 1925, για εκπαιδευόμενους ηλικίας από δεκατρία έως είκοσι ενός χρόνων.
- Επαγγελματική σχολή θηλέων για εκπαιδευόμενες ηλικίας από δεκατρία έως είκοσι ενός χρόνων.

Επιπρόσθετα, η Σχολή περιλάμβανε τυπογραφείο και δανειστική βιβλιοθήκη. Υποχρεωτικά μαθήματα που διδάσκονταν ήταν τα θρησκευτικά και η εκκλησιαστική μουσική, τα ελληνικά, η ανάγνωση και η γραφή, η αριθμητική, η ιστορία, η πατριδογραφία, η γεωγραφία, η φυσιογνωσία, η γεωμετρία, η πραγματογνωσία, η πλαστική, η σχολική χειροτεχνία, η γυμναστική, η ωδική, η μουσική θεωρία, η υγιεινή, τα εργόχειρα, η εκμάθηση ενός τουλάχιστον επαγγέλματος και η κηπουρική. Τα προαιρετικά μαθήματα που διδάσκονταν ήταν οι ξένες γλώσσες, γαλλικά, γερμανικά ή αγγλικά, και η οργανική μουσική, όπως πιάνο και βιολί. Γι' αυτά τα μαθήματα καταβάλλονταν επιπρόσθετα δίδακτρα και λάμβαναν χώρα μόνο με υπόδειξη και συγκατάθεση της διευθύντριας. Μετά από δοκιμασία και παρέλευση λίγων μηνών, η διευθύντρια έκρινε ποια τυφλά παιδιά διέθεταν το απαραίτητο χάρισμα και την κλίση για να συνεχίσουν με επιτυχία. Το καθημερινό πρόγραμμα των τροφίμων δεν υστερεί καθόλου από εκείνα τα οποία οι σύγχρονοι κανόνες παιδαγωγικής και υγιεινής απαιτούσαν για παιδιά τής ηλικίας αυτής τού γενικού πληθυσμού. Το σχολικό ωρολόγιο πρόγραμμα είναι το ίδιο που διδάσκεται και στα σχολεία των βλεπόντων, σύμφωνα με τις οδηγίες του Υπουργείου Παιδείας (Τσαβαλιά, 2015, σ. 113).

Η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής καταλαμβάνει σημαντική θέση στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Σχολής, εντασσόμενη στο μάθημα των Θρησκευτικών. Περιλάμβανε δια ακροάσεως ερμηνεία τροπαρίων και ύμνων, ανάλογα με τη εκκλησιαστική περίοδο. Η πρωινή και βραδινή προσευχή ήταν μέρος του καθημερινού προγράμματος και εκκλησιασμός των μαθητών γινόταν κάθε Κυριακή (Θεοδωρή, 2013, σ. 97).

Τα βασικά μουσικά όργανα που διδάσκονταν οι μαθητές ήταν, κυρίως, ακορντεόν και το πιάνο, ενώ υπήρχε δυνατότητα να μάθουν και άλλα όργανα όπως κιθάρα, βιολί, μαντολίνο κ.ά.

Στις 26 Δεκεμβρίου 1913, οι τρόφιμοι του Οίκου Τυφλών δίνουν παράσταση υπέρ του Οίκου στην Αίθουσα του Συλλόγου «Παρνασσός» που περιλάμβανε εκκλησιαστικούς ύμνους, χορωδιακά τραγούδια, ορχήστρα και μουσικά σύνολα αποτελούμενα από πιάνο, βιολί, μαντολίνο, κιθάρα και αυλούς. Στο έντυπο πρόγραμμα της εκδήλωσης αναγράφεται αναλυτικά το παρουσιαζόμενο καλλιτεχνικό μουσικό πρόγραμμα. Η εκδήλωση ξεκινά με ψαλμώδηση τροπαρίων των Χριστουγέννων. Στην παρουσίαση του εξαποστειλαρίου "Επεσκέψατο ημάς εξ ύψους ο Σωτήρ ημών" αναγράφεται χορωδία μετά συνοδείας αρμονίου που σημαίνει ότι γινόταν χρήση και μουσικής οργανικής συνοδείας, κατά τη διδασκαλία και εκτέλεση των βυζαντινών ύμνων (Λογοδοσία Οίκου Τυφλών έτους 1913, όπως αναφέρεται στο Τσαβαλιά, 2015).

Το 1914, ο αριθμός των μαθητών ανέρχεται σε 32 και προσέρχεται ως τρόφιμος στη Σχολή ο Δημήτριος Χρυσαφίδης από τα Καλάβρυτα, ως αυτοσυντήρητος, προερχόμενος από εύπορη οικογένεια. Ο Δημήτριος 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 (Τσαμπατζίδης, 2007· Τσακιρίδης, 2008). Το σύστημα αυτό βασίζεται στη μεταφορά του μουσικού κειμένου βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο, με την προσθήκη εξάστιγμων κωδικών, που αφορούν χαρακτήρες ποιότητας, φθορικά σημεία, χρόες και άλλους χαρακτήρες που πρέπει να επισημανθούν. Φαίνεται ξεκάθαρα η επιρροή του από τη χρήση μουσικής συνοδείας κατά την εκμάθηση της ψαλτικής στη Σχολή. Η τρόπος διδασκαλίας του βυζαντινού μέλους, με παράλληλη μουσική οργανική συνοδεία στους τυφλούς μαθητές λειτουργούσε ως έναν τρόπο αυτοματοποιημένης μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής στο ευρωπαϊκό, δυτικό σύστημα μουσικής γραφής, με βάση το πεντάγραμμο.

Από τον Οκτώβριο του 1922, οι τρόφιμοι στον Οίκο Τυφλών αυξήθηκαν κατά πολύ, λόγω των προσφύγων από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Τα δύο δημοτικά σχολεία της Καλλιθέας επιτάσσονται, ενώ οι τρόφιμοι κοιμούνται σε διαδρόμους και στα εργαστήρια της Σχολής. Είναι η χρονιά που εγγράφεται στη Σχολή ο Δοσίθεος Παρασκευαΐδης, ο μετέπειτα δημιουργός του συστήματος Braille Βυζαντινής μουσικής (Μπασιάς, 1998).

Στη Σχολή του Οίκου Τυφλών φοίτησαν σπουδαίοι και αξιόλογοι ιεροψάλτες, όπως ο Λεωτσάκος και ο Μανώλης Μπασιάς, ο οποίος είναι σήμερα επικεφαλής της προσπάθειας διατήρησης και διάδοσης του σπουδαίου έργου μεταφοράς της βυζαντινής στο σύστημα Braille, με βάση τον κώδικα του Δοσιθέου μοναχού.

Ο κώδικας Braille βυζαντινής μουσικής Χρυσαφίδη

Η πρώτη μορφή κωδικοποίησης και μεταφοράς του συστήματος σημειογραφίας ψαλτικού μουσικού κειμένου στο απτικό σύστημα Braille πραγματοποιείται από τον Δημήτριο Χρυσαφίδη, στις αρχές του εικοστού αιώνα, στη Σχολή του Οίκου Τυφλών στην Αθήνα (Τσαμπατζίδης, 2007· Τσακίρης, 2008). Με βάση τη μέθοδο Χρυσαφίδη μεταφέρεται το μουσικό κείμενο βυζαντινής μουσικής κατά το τρόπο μεταγραφής της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας στο πεντάγραμμο, με προσθήκη εξάστιγμων κωδικών που αφορούν χαρακτήρες ποιότητας, φθορικά σημεία, χρόες και άλλους χαρακτήρες που πρέπει να επισημανθούν.

Οι βασικοί εξάστιγμοι κωδικοί στη μέθοδο Χρυσαφίδη προκύπτουν από την μεταφορά και μεταγραφή του ψαλτικού κειμένου στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille,

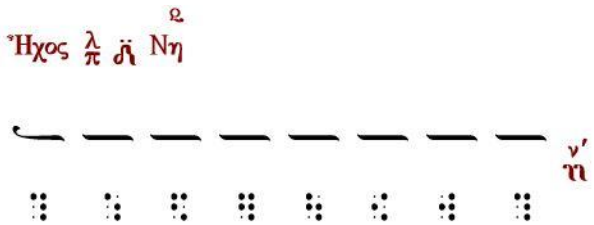
όπως ακριβώς γίνεται η μεταφορά βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο. Σύμφωνα με την αντιστοίχιση, προκύπτουν οι παρακάτω εξάστιγμοι κωδικοί, όπως καταγράφονται στον Πίνακα 5 και αποτυπώνουν απτικά τους βασικούς χαρακτήρες που χρησιμοποίησε ο Χρυσαφίδης το 1929.

	ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	Παύση
Όγδοο	⠹	⠑	⠋	⠛	⠓	⠊	⠚	⠭
Τέταρτο	⠹	⠑	⠫	⠻	⠳	⠌	⠼	⠧
Μισό	⠹	⠑	⠋	⠛	⠓	⠊	⠚	⠥
Ολόκληρο ή 16°	⠹	⠑	⠫	⠻	⠳	⠌	⠼	⠍

Πίνακας 5: Βασικοί χαρακτήρες εξάστιγμων κωδικών μεθόδου Χρυσαφίδη

Σημείωση. Σύμφωνα με τη μέθοδο Χρυσαφίδη, η οποία βασίζεται στη μεταγραφή βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο, η χρήση των κουκίδων 1, 2, 4 & 5 γίνεται προκειμένου να μεταφερθούν σε απτική μορφή το είδος του φθόγγου βάσει επτά γραμμάτων του λατινικού αλφαβήτου, ενώ η χρήση ή απουσία των κουκίδων 3 και 6 προσδιορίζει τη χρονική διάρκεια.

Ο Χρυσαφίδης, βασιζόμενος στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, δεν χρησιμοποιεί μαρτυρικά σημεία ούτε επινοεί εξάστιγμους κωδικούς μαρτυριών για εκπαιδευτική χρήση. Στην αρχή του μουσικού κειμένου παρατηρούμε ότι γίνεται η καταγραφή του ονόματος του ήχου, ενώ σε σειρά τροπαρίων δεν είναι απαραίτητη αυτή η επισήμανση. Στο παρακάτω παράδειγμα, όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 4, παρατηρούμε τον τρόπο μεταφοράς του ψαλτικού κειμένου, με βάση τη μέθοδο του Χρυσαφίδη.



Εικόνα 4: Μεταφορά κλίμακας πλ. Δ΄ ήχου με τη μέθοδο Χρυσαφίδη

Ο Χρυσαφίδης επινόησε ειδικούς εξάστιγμους κωδικούς προκειμένου να μεταφερθούν στο σύστημα Braille οι χαρακτήρες ποιότητας- έκφρασης, η πεταστή και οι άφωνες και άχρονες υποστάσεις που υποδηλώνουν μικρό φωνητικό ποίκιλμα, όπως καθιέρωσαν οι τρεις δάσκαλοι της νέας μεθόδου, Χρύσανθος ο εκ Μαδύτου, Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας και Γρηγόριος Πρωτοψάλτης το 1814/1815 (Χρύσανθος, 1821).

Ο τρόπος μεταφοράς της πεταστής και των άφωνων υποστάσεων γίνεται μέσω ειδικών εξάστιγμων απτικών κωδικών, όπως καταγράφεται στον Πίνακα 6.

Σημειογραφικός χαρακτήρας	Απτική επισήμανση	Εξάστιγμος κωδικός Κουκίδες
Πεταστή	⠒	2,3,6
Αντικένωμα	⠢	2,5,6
Βαρεία	⠶	2,3,5,6
Ψηφιστόν	⠲	2,3,5
Ομαλόν	⠦	3,5,6
Έτερον ή Σύνδεσμος	⠤	1,4
Ενδόφωνον	⠴	2,6

Πίνακας 6: Μεταφορά πεταστής και άφωνων υποστάσεων στο σύστημα Χρυσαφίδη

Το 1931, η μέθοδος Χρυσαφίδη εγκρίνεται από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος (Tsampatzidis, 2012). Αποτελεί το πρώτο βήμα με εύκολη χρήση από μαθητές που γνωρίζουν τον μουσικό κώδικα Braille. Η μέθοδος Χρυσαφίδη μπορεί να θεωρηθεί ως ένας κώδικας μεταφοράς ψαλτικού Braille βασικού επιπέδου πρώτης βαθμίδας. Πολλοί ιεροψάλτες, μουσικοδιδάσκαλοι και εκπαιδευτικοί μουσικής με οπτική αναπηρία, μαθητές μουσικών σχολείων, αλλά και σπουδαστές της ψαλτικής τέχνης με οπτική αναπηρία διδάχθηκαν μέσω αυτής της μεθόδου, γνωρίζουν τον κώδικα του Χρυσαφίδη και, παρόλο τον περιορισμό της κωδικοποιημένης μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας στο πεντάγραμμο, μπορούν να αποδίδουν με πιστότητα το βυζαντινό μέλος(Μπασιάς, 1998· Φεφές, 1984). Η σημειογραφία οποιασδήποτε μορφής, άλλωστε, είναι το μέσο, ο οδηγός που μαζί με την ενεργητική ακρόαση και την παιδαγωγική και διδακτική καθοδήγηση στο εκπαιδευτικό περιβάλλον, οδηγεί σε αξιόλογα μαθησιακά επιτεύγματα μάθησης.

Ο κώδικας Braille βυζαντινής μουσικής Δοσιθέου μοναχού

Μια δεύτερη προσπάθεια κωδικοποίησης και μεταφοράς του συστήματος σημειογραφίας ψαλτικού μουσικού κειμένου στο απτικό σύστημα Braille ξεκινά από τον Δοσίθεο μοναχό στις αρχές της δεκαετίας του 1930, λίγο αργότερα από τη μέθοδο του Χρυσαφίδη. Με βάση τη μέθοδο Δοσιθέου μοναχού, μεταφέρεται το μουσικό κείμενο βυζαντινής μουσικής, με ειδικούς εξάστιγμους χαρακτήρες, που αντιστοιχούν στο σύνολο της βυζαντινής σημειογραφίας περιλαμβάνοντας όλους τους χαρακτήρες, φωνητικούς, χρονικούς και έκφρασης, τις μαρτυρίες, τις πλοκές χαρακτήρων, τα φθορικά σημεία και κάθε άλλο εν χρήσει χαρακτήρα.

Για χαρτογράφηση του κώδικα ο Δοσίθεος μοναχός επινοεί ειδικούς εξάστιγμους χαρακτήρες κωδικούς από τους 63 δυνατούς συνδυασμούς του συστήματος Braille. Η προσαρμογή, με βάση τη μέθοδο του Δοσιθέου, γίνεται προκειμένου να μεταφερθούν με ακρίβεια κάθε χαρακτήρας της σημαδογραφίας της ψαλτικής, με βάση την εγκεκριμένη νέα αναλυτική σημειογραφία των τριών διδασκάλων, Χρυσάνθου Μητροπολίτου Δυρραχίου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Κατά τη μεταφορά, ο Δοσίθεος μοναχός συμπεριλαμβάνει όλα τα βυζαντινά μουσικά σημάδια, τους εν χρήσει χαρακτήρες, φωνητικούς, χρονικούς, τις μαρτυρίες, τις πλοκές χαρακτήρων, τα φθορικά σημεία, άφωνες υποστάσεις, τις χρόες.

Δεν παραλείπει να επινοήσει ειδικά εξάστιγμα για ειδικούς χαρακτήρες του υμνολογικού κειμένου και γενικότερα κάθε άλλου εν χρήσει χαρακτήρα, προκειμένου να μπορούν να μεταγραφούν στη γραφή Braille όλα τα γραπτά μνημεία του μουσικού πολιτισμού του Βυζαντίου και να υπάρχει κοινό πεδίο συνεννόησης, συνεργασίας και επικοινωνίας ανάμεσα στη μουσική γραφή τυφλών και βλεπόντων.

Μέσω της κωδικοποίησης, ταξινόμησης και χαρτογράφησης των εξάστιγμων κωδικών της μεθόδου του Δοσιθέου μοναχού, μπορεί κάθε τυφλός να μεταγράψει εύκολα μουσικά κείμενα από την γραφή των βλεπόντων, ακόμα και να διδάξει σε βλέποντες μαθητές, να διδαχθεί και να υπαγορεύσει μουσικά κείμενα, επιτυγχάνοντας άριστη συνεργασία ανάμεσα σε ιεροψάλτες, μαθητές και δασκάλους της ψαλτικής (Μπασιάς, 1998). Μέσω της χαρτογράφησης, ο γέροντας Δοσίθεος κατόρθωσε να διδαχθεί από βλέποντες δασκάλους, να μεταφέρει στη γραφή των τυφλών πλήθος βιβλίων, να έχει δεκάδες μαθητές βλέποντες, και να υπαγορεύει έργα του σε βλέποντες με μεγάλη ευχέρεια και ακρίβεια. Ακόμα και σήμερα τυφλοί ιεροψάλτες μπορούν να μεταγράφουν με ευκολία μουσικά κείμενα στο σύστημα Braille καθ΄ υπαγόρευση προσώπων που γνωρίζουν στοιχειωδώς τους χαρακτήρες της ψαλτικής. Επιπρόσθετα, με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνεται μεγαλύτερη αυτονομία, ενισχύοντας και υποστηρίζοντας σε μεγάλο βαθμό το συμπεριληπτικό περιβάλλον μάθησης.

Για την καταλογογράφηση και κωδικοποίηση των εξάστιγμων απτικών συμβόλων, που επινοεί ο γέροντας Δοσίθεος, ταξινομεί τους χαρακτήρες σε ένα πίνακα, τον οποίο ονομάζει “Πίναξ διδασκαλικός”. Στον Πίνακα 7, αποτυπώνεται ο Διδασκαλικός αυτός Πίνακας του Δοσιθέου μοναχού που χρησιμοποιεί στα βιβλία του (Δοσίθεος, 1992).

Πίνακας 7: Διδασκαλικός Πίνακας Δοσιθέου μοναχού

Το 1960, η μέθοδος αυτή εγκρίθηκε από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος. Αποτελεί το δεύτερο σπουδαίο και μεγάλο βήμα για εκπαιδευτική χρήση κατά τρόπο συστηματικό, που παρέχει τη δυνατότητα συνεκπαίδευσης μαθητών με ή χωρίς προβλήματα όρασης (Tsampatzidis, 2012·Μπασιάς, 1998).

Η μέθοδος Δοσιθέου μοναχού μπορεί να θεωρηθεί ως ένας κώδικας μεταφοράς ψαλτικού Braille δεύτερης βαθμίδας. Η χρήση του όρου κώδικας δεύτερης βαθμίδας

γίνεται κατά αντιστοιχία με τον λογοτεχνικό κώδικα δεύτερης βαθμίδας που αποτελείται από πολύ περισσότερα στοιχεία, συντμήσεις λέξεων και στοιχεία με διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης. Στον ψαλτικό κώδικα δεύτερης βαθμίδας συναντάμε περισσότερα στοιχεία με διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης και υπάρχουν εξάστιγμοι κωδικοί για κάθε χαρακτήρα από τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής. Επιπρόσθετα, δεν υπάρχει συσχέτιση με τη μεταφορά στο πεντάγραμμο, αλλά υπάρχουν και κοινά στοιχεία που μπορούν να χαρακτηρίσουν τον κώδικα μεταφοράς του Δοσιθέου μοναχού ως εξέλιξη του κώδικα του Χρυσαφίδη. Μέσω του κώδικα Δοσιθέου μοναχού μπορούν μαθητές με προβλήματα όρασης να έχουν πρόσβαση κατά μέγιστο βαθμό σε μουσικά κείμενα βυζαντινής μουσικής και να συνεργάζονται άριστα σε διαπροσωπικό περιβάλλον ατόμων χωρίς προβλήματα όρασης (Μπασιάς, 1998· Γκρέκας 2020).

Ηλεκτρονικός κώδικας βυζαντινής μουσικής με βάση τη μέθοδο Χρυσαφίδη

Ο ηλεκτρονικός κώδικας βυζαντινής μουσικής, με βάση τη μέθοδο Χρυσαφίδη, αναπτύχθηκε και σταδιακά εφαρμόστηκε στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης από το 1996 για εκπαιδευτική χρήση, στο πλαίσιο διδασκαλίας του μαθήματος της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, στα Τμήματα Ένταξης για μαθητές με προβλήματα όρασης και (Τσαμπατζίδης, 2014). Για πρώτη φορά στην Ελλάδα, μέσα από υλοποίηση ευρωπαϊκού έργου (https://www.etwinning.net) που αφορά στη συνεργασία σχολικών μονάδων της Ευρώπης, επινοήθηκε και έγινε χρήση ειδικού ηλεκτρονικού κώδικα προκειμένου να μεταγραφούν τα κείμενα δυτικής, βυζαντινής και ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε μορφή ηλεκτρονικού κειμένου Braille, προκειμένου να αναρτηθούν στην ψηφιακή πλατφόρμα και το αποθετήριο του έργου Music Library. Παρατηρούμε ότι η εκπόνηση του έργου αποτελεί σημαντικό βήμα στον τομέα συμπερίληψης μαθητών με διάφορα προβλήματα όρασης, με μαθησιακές δυσκολίες και διάχυτες αναπτυξιακές διαταραχές. Μαθητές με ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες και μαθητές τυπικής μάθησης έμαθαν να συνεργάζονται και να αλληλοϋποστηρίζονται δημιουργικά. Μαθητές χωρίς οπτική ανεπάρκεια έμαθαν να μεταγράφουν μουσική σε μορφή Braille για μαθητές με προβλήματα όρασης και να συνεργάζονται με εκπληκτικά αποτελέσματα σε μουσικές εκδηλώσεις (Tsampatzidis, 2021).

Το εκπαιδευτικό έργο ξεκίνησε ως μία προσπάθεια ψηφιακής κωδικοποίησης μουσικής με βάση τη μελέτη χειρογράφων απτικής μορφής από το *Αναστασιματάριο* του Χρυσαφίδη. Εφαρμόστηκαν και συστηματοποιήθηκαν ηλεκτρονικοί κωδικοί, προκειμένου να γίνει η μεταφορά του ψαλτικού κειμένου σε ηλεκτρονική εκτυπώσιμη μορφή Braille. Ο τρόπος μεταφοράς που ακολουθήθηκε βασίστηκε στον ηλεκτρονικό κώδικα eBraille και στον εν χρήσει διεθνή μουσικό κώδικα Braille (King, 2001). Αρχικά εφαρμόστηκε για τη μεταφορά μουσικών κειμένων δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής από το πεντάγραμμο στο ηλεκτρονικό σύστημα Braille, προκειμένου να μπορούν οι μαθητές να επεξεργάζονται με ευκολία μουσικό κείμενο Braille στην επιφάνεια εργασίας του υπολογιστή. Με τον τρόπο αυτό, μεταγράφηκαν αρκετά μουσικά έργα για τις ανάγκες των μουσικών μαθημάτων, στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης, και δημιουργήθηκε η πρώτη ψηφιακή βιβλιοθήκη που εμπλουτίστηκε με έργα μαθητών από διάφορες σχολικές μονάδες, στο πλαίσιο εκπόνησης συνεργατικών eTwinning. Ακολούθως, έγινε προσαρμογή του ηλεκτρονικού κώδικα για τη μεταγραφή μουσικών κειμένων στο γνωστικό αντικείμενο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και ψαλτικής τέχνης (Τσαμπατζίδης, 2007).

Στον ηλεκτρονικό ψαλτικό κώδικα Braille γίνεται αντιστοίχιση κάθε μουσικού χαρακτήρα με γράμματα του λατινικού αλφαβήτου, από το καθιερωμένο σύστημα

γραφής. Κάθε χαρακτήρας αντιστοιχεί σε μουσικό σημάδι-σύμβολο εξάστιγμου κωδικού Braille. Στον Πίνακα 8, καταγράφεται ο τρόπος ψηφιακής χαρτογράφησης και αντιστοίχισης βασικών κωδικών μεταφοράς της ψαλτικής σημειογραφίας στο ηλεκτρονικό σύστημα ψαλτικού Braille, βάσει της μεθόδου Χρυσαφίδη.

ΧΡΟΝΙΚΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	Παύση
Όγδοο	D	E	F	G	H	I	J	X
Τέταρτο	?	:	$	]	\	[	W	V
Μισό	N	O	P	Q	R	S	T	U
Ολόκληρο ή 16ο	Y	Z	&	=	(	!	)	M

Πίνακας 8: Βασικοί κωδικοί μεταφοράς ψαλτικής στο ηλεκτρονικό σύστημα Braille, βάσει της μεθόδου Χρυσαφίδη

Η καταγραφή της πεταστής, των αφώνων και αχρόνων υποστάσεων στον ηλεκτρονικό κώδικα Braille γίνεται με τη χρήση ειδικών χαρακτήρων-κωδικών. Κάθε χαρακτήρας αντιστοιχεί σε μουσικό σημάδι-σύμβολο εξάστιγμου κωδικού Braille, βάσει της μεθόδου Χρυσαφίδη.

Στον Πίνακα 9, καταγράφεται ο τρόπος ψηφιακής κωδικοποίησης και αντιστοίχισης της πεταστής, των αφώνων και αχρόνων υποστάσεων της ψαλτικής σημειογραφίας.

Σημειογραφικός Χαρακτήρας	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμος Κωδικός	Ηλεκτρονικός Κωδικός
Πεταστή	⠒	2,3,6	8
Αντικένωμα	⠢	2,5,6	4
Βαρεία	⠶	2,3,5,6	7
Ψηφιστόν	⠖	2,3,5	6
Ομαλόν	⠲	3,5,6	0
Έτερον-Σύνδεσμος	⠔	1,3	C
Ενδόφωνον	⠦	2,6	5

Πίνακας 9: Καταγραφή πεταστής, αφώνων και αχρόνων υποστάσεων στον ηλεκτρονικό κώδικα ψαλτικού Braille, σύμφωνα με τη μέθοδο Χρυσαφίδη

Όπως ακριβώς στην απτική απεικόνιση εξάστιγμων κωδικών της μεθόδου Χρυσαφίδη, οι χαρακτήρες-κωδικοί του ηλεκτρονικού ψαλτικού κειμένου τοποθετούνται πριν από τον φθόγγο που επηρεάζουν, εκτός από την περίπτωση συνδέσμου που τοποθετείται ανάμεσα στους δύο φθόγγους, τους οποίους συνδέει, όπως στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille.

Στον Πίνακα 10 καταγράφονται οι ηλεκτρονικοί κωδικοί Braille που αποτυπώνουν απτικά τους ελληνικούς χαρακτήρες, ο οποίοι μπορούν να χρησιμοποιηθούν στον ηλεκτρονικό ψαλτικό κώδικα Braille.

Χαρακτήρας Αλφαβήτου	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμος Κωδικός	Ηλεκτρονικός Κωδικός
Α	⠁	1	A
Β	⠃	1,2	B
Γ	⠛	1,2,4,5	G
Δ	⠙	1,4,5	D
Ε	⠑	1,5	E
Ζ	⠵	1,3,5,6	Z
Η	⠱	3,4,5	>
Θ	⠹	1,4,5,6	?
Ι	⠊	2,4	I
Κ	⠅	1,3	K
Λ	⠇	1,2,3	L
Μ	⠍	1,3,4	M
Ν	⠝	1,3,4,5	N
Ξ	⠭	1,3,4,6	X
Ο	⠕	1,3,5	O
Π	⠏	1,2,3,4	P
Ρ	⠗	1,2,3,5	R
Σ	⠎	2,3,4	S
Τ	⠞	2,3,4,5	T
Υ	⠽	1,3,4,5,6	Y
Φ	⠋	1,2,4	F
Χ	⠓	1,2,5	H
Ψ	⠯	1,2,3,4,6	&
Ω	⠺	2,4,5	J

Πίνακας 10: Ηλεκτρονικοί κωδικοί Braille αποτύπωσης ελληνικών χαρακτήρων

Η σύνδεση μεταξύ υμνολογικού και μουσικού ψαλτικού κειμένου, συλλαβή προς συλλαβή, στον ηλεκτρονικό ψαλτικό κώδικα και με βάση τη μέθοδο Χρυσαφίδη, γίνεται με τη χρήση μιας παύλας που τοποθετείται ως ενωτικό ή διαχωριστικό σημάδι ανάμεσα στη συλλαβή του υμνολογικού κειμένου και στο συσχετιζόμενο μουσικό κείμενο και αντιστοιχεί σε απτικό εξάστιγμο κωδικό αποτελούμενο από τις κουκίδες 3 και 6.
Όπως και στην απτική απεικόνιση εξάστιγμων κωδικών της μεθόδου Χρυσαφίδη, οι χαρακτήρες-κωδικοί του ηλεκτρονικού ψαλτικού κειμένου χρησιμοποιούνται μόνο στις περιπτώσεις που απαιτείται για να προσδιοριστεί η περιοχή ψαλμώδησης, όταν στην απτική καταγραφή πρέπει να επισημανθεί μελωδική κίνηση της φωνής σε άλλη περιοχή με υπερβατή ανάβαση ή κατάβαση σε μουσικό διάστημα τετάρτης ή πέμπτης και υποχρεωτικά σε περίπτωση μελισματικής κίνησης με διαστηματική απόσταση ίση ή μεγαλύτερη από διάστημα έκτης.

Στην Εικόνα 5 καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς του Κεκραγαρίου του πρώτου ήχου από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου στον ηλεκτρονικό απτικό κώδικα Braille, βάσει της μεθόδου Χρυσαφίδη.

.>hos prjtos .pa
.ky-8$ ri-: e-: e-$ ke-6q kra-p xa-4:'d pros-7dj? se-8$o %s-: sa-8r ku-]\ son-7]'fe4f: mu:' %-f sa-]6<hg ku-f:' son-ef: mu-7?w .ky-?:$gh ri-7]'fe4f: e-o .ky-8\ ri-] e-] e-\ ke-6[<w kra-[\ xa-8]'$ pro-: os-$ se-ghq %-: sa-: ku-: so-6]'f:d on-ej mu-72djit pro-r shes-0q t>-] fj-$ n>-]hg$: t>s-7dj? de-o >-fg$ se-]\ j-7]'fef js-: mu-o en-] tj-] ke-$ kra-] ge-6@n n<->t me-s pros-4\'g se-7!(=&gh]' %-f sa-]\ ku-r so-gh on-gf mu-o .ky-$]8\'g ri-7]'fe4f: e-o'

Εικόνα 5: Κεκραγάριο Α΄ ήχου στον ηλεκτρονικό κώδικα Braille βυζαντινής μουσικής βάσει του συστήματος Χρυσαφίδη

Ο ηλεκτρονικός ψαλτικός κώδικας Braille παρέχει τη δυνατότητας εύκολης προσβασιμότητας στο μουσικό κείμενο μετατρέποντας το μαθησιακό περιβάλλον σε ψηφιακό και καλλιεργεί πρακτικές ψηφιακού γραμματισμού στη σύγχρονη μουσική εκπαίδευση. Με τον τρόπο αυτό, μαθητές με σοβαρά προβλήματα όρασης, με παράλληλη χρήση υποστηρικτικών τεχνολογιών, μπορούν να γράφουν, να μελετούν και να επεξεργάζονται εύκολα ψαλτικό κείμενο. Το ηλεκτρονικό κείμενο αποθηκεύεται και εκτυπώνεται εύκολα σε εκτυπωτή ανάγλυφης μορφής ή μονάδα εξόδου Braille (Leonardis et al., 2017).

Επιπρόσθετα, με την εφαρμογή του ηλεκτρονικού ψαλτικού κώδικα Braille επιτυγχάνονται σημαντικά πλεονεκτήματα στο εκπαιδευτικό περιβάλλον. Ο ψαλτικός ηλεκτρονικός κώδικας αποτελεί χρήσιμο εκπαιδευτικό εργαλείο για το συμπεριληπτικό και ψηφιακό περιβάλλον. Παρέχει αυξημένη προσβασιμότητα και διευκολύνει την καλύτερη οργάνωση και ταξινόμηση του μαθησιακού υλικού σε σχέση με τα συμβατικά βιβλία απτικής μορφής. Επίσης, συντελεί σε μεγάλο βαθμό στην επέκταση εφαρμογής εξ αποστάσεως εκπαίδευσης, συντελεί σημαντικά στην οικονομία χώρου, σε σχέση με τον μεγάλο όγκο των απτικών βιβλίων, και παράλληλα δεν απαιτεί επιπρόσθετο οικονομικό κόστος.

Εφαρμογή ηλεκτρονικού ψαλτικού κώδικα Braille στη μέθοδο Δοσιθέου

Με βάση τον ηλεκτρονικό ψαλτικό κώδικα Braille (Tsampatzidis, 2012), μπορεί να γίνει αντιστοίχιση κάθε μουσικού χαρακτήρα με γράμματα του λατινικού αλφαβήτου, από το καθιερωμένο σύστημα γραφής. Κάθε σημειογραφικός απτικός χαρακτήρας της μεθόδου Δοσιθέου μπορεί να μεταφερθεί σε ηλεκτρονική μορφή προς περαιτέρω επεξεργασία στην οθόνη του υπολογιστή και με χρήση φωνητικού οδηγού.

Το ίσον, χαρακτήρας ισότητας και αρχή των σημείων της ψαλτικής, αποτυπώνεται απτικά, σύμφωνα με τη μέθοδο Δοσιθέου μοναχού, με εξάστιγμο κωδικό που αποτελείται από τις κουκίδες 2, 4 και 6. Ο απτικός χαρακτήρας αντιστοιχεί με το σύμβολο [από το διεθνές σημειογραφικό σύστημα.

Στον Πίνακα 11, καταγράφεται αναλυτικά ο οπτικός σημειογραφικός χαρακτήρας για τον χαρακτήρα ίσον, η απτική επισήμανσή του, η περιγραφή των ανάγλυφων κουκίδων του εξάστιγμου κωδικού με αναλυτική αριθμητική μορφή και ο ηλεκτρονικός κωδικός ως συμβολικός χαρακτήρας που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στον ηλεκτρονικό ψαλτικό κώδικα για επεξεργασία σε υπολογιστή και εξαγωγή σε μονάδα εξόδου Braille.

Όνομα Χαρακτήρα	Οπτική Απεικόνιση	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμος Κωδικός Κουκίδες	Ηλεκτρονικός Κωδικός
Ίσον			2,4,6	[

Πίνακας 11: Ο χαρακτήρας ίσον στη μέθοδο Δοσιθέου

Στον Πίνακα 12, καταγράφονται αναλυτικά οι βασικοί σημειογραφικοί χαρακτήρες ανάβασης και κατάβασης, σύμφωνα με τη μέθοδο Δοσιθέου μοναχού.

Όνομα Χαρακτήρα	Οπτική Απεικόνιση	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμος Κωδικός Κουκίδες	Ηλεκτρονικός Κωδικός
Ολίγον			1,5,6	:
Πεταστή			1,2,3,6	v
Κέντημα			1,2,4,5,6	]
Κεντήματα			3,4,5,6	#
Υψηλή			2,4,5,6	w
Απόστροφος			1,2,5,6	\
Ελαφρόν			1,2,4,6	$
Υπορροή			3,4,6	+
Χαμηλή			1,4,5,6	?

Πίνακας 12: Βασικοί σημειογραφικοί χαρακτήρες ανάβασης και κατάβασης στη μέθοδο Δοσιθέου μοναχού

Στην Εικόνα 6, καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς του Κεκραγαρίου του πρώτου ήχου από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου στον ηλεκτρονικό απτικό κώδικα Braille, βάσει της μεθόδου Δοσιθέου μοναχού.

.>hos _9-! _pa4
.ky-v ri-\ e-[e-: ke-,o kra-r xa-\5'h9 pro-[h os-: se-@vr _p5 %-[sa-^u ku-*\#9 so-r/e5 on-\ mu-s _p5 %-e sa-:,: ku-mh' so-*[> on-\9 mu-\\ .ky-:#::>9 ri-r/e5\ e-s _p5 .ky-^v ri-\ e-[e-: ke-,:<# kra-\\ xa-8r pro-m os-# se-:>r _g7 %-$ sa-[ku-[so-,q/\ on-h9 mu-:2+o _z0 pro-@t6 shes-r t>-[fj-\ n>-:,:/\9 t>-\h >s-: de-o >-:>\ se-:#9 j-r/e5 js-\ mu-s _p5 en-] tj-[ke-\ kra-: ge-,t n<-r-w me-r pro-\5' os-h9 se-]3+\:>r _g7 %-h sa-:# ku-s so-*\> on-\ mu-m' .ky-:#,uh9 ri-s/e5\ e-!

Εικόνα 6: Μεταφορά Κεκραγαρίου Α΄ ήχου Πέτρου Πελοποννησίου στον ηλεκτρονικό κώδικα Braille βυζαντινής μουσικής βάσει της μεθόδου Δοσιθέου

Μεταφορά χαρακτήρων παλαιογραφίας βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille

Ένα σπουδαίο κέντρο διάδοσης και εξ αποστάσεως ενημέρωσης σχετικά με τον ψαλτικό κώδικα της μεθόδου Δοσιθέου μοναχού είναι το μοναστήρι του Αγίου Αντωνίου στην Αριζόνα. Μέσα από την ιστοσελίδα της Ιεράς Μονής παρέχεται η δυνατότητα πρόσβασης σε ψηφιακό υλικό, που αφορά στον κώδικα μεταφοράς βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille, όπως μέθοδος εκμάθησης και μουσικά κείμενα βυζαντινής μουσικής σε προσβάσιμη ψηφιακή μορφή (Saint Anthony's Greek Orthodox Monastery, χ.χ.).

Το παρεχόμενο ψηφιακό υλικό είναι προσαρμοσμένο σε ηλεκτρονική μορφή, με βάση το υλικό που χορηγήθηκε από τον Σύλλογο Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής Τυφλών Ιεροψαλτών «Η Νέα Παρασημαντική», το οποίο απέστειλε ο Μανώλης

Μπασιάς. Παρατηρούμε, ότι μέσα από την ιστοσελίδα της ίδιας Ιεράς Μονής, παρέχεται και μία πρόταση μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής παλαιογραφίας στο απτικό σύστημα γραφής Braille. Στον Πίνακα 13, καταγράφονται οι εξάστιγμοι απτικοί κωδικοί που προτείνονται για τη μεταφορά χαρακτήρων της παλαιογραφίας βυζαντινής μουσικής.

Όνομα Χαρακτήρα	Οπτική Απεικόνιση	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμος Κωδικός Κουκίδες	Ηλεκτρονικός Κωδικός
Μικρόν ίσον ή Ισάκι			1,3 & 2,4	ki
Διπλή βαρεία ή Πίεσμα			3,5 & 3,5	99
Οξεία			2,3,5,6	7
Τσάκισμα			1,3 & 1,3,5,6	kz
Λύγισμα			1,3 & 1,2,3	kl
Τρομικόν			1,3 & 2,3,4,5	kt
Στρεπτόν			1,3 & 2,3,4	ks
Παρακλητική			1,3 & 1,2,3,4	kp

Πίνακας 13: Απτική αποτύπωση χαρακτήρων παλαιογραφίας βυζαντινής μουσικής

Παρατηρούμε ότι η προτεινόμενη απτική σήμανση για τη διπλή βαρεία στηρίζεται στον εξάστιγμο κωδικό της βαρείας του Δοσιθέου με διπλή επανάληψη. Η οξεία καταγράφεται απτικά με το εξάστιγμο που φέρει τις κουκίδες 2, 3, 5 και 6, που αντικαθιστά το ολίγον. Οι υπόλοιποι προτεινόμενοι χαρακτήρες αποτυπώνονται απτικά με διπλό εξάστιγμο κωδικό, από τους οποίους ο πρώτος είναι σταθερός και φέρει τις κουκίδες 1 και 3, που αντιστοιχεί στο γράμμα k. Όπως αναφέρεται, χαρακτηριστικά, η επιλογή αυτή γίνεται προς τιμή του Σίμωνος Καρά, μεγάλου δασκάλου και ερευνητή πάνω στην εθνική μουσική παράδοση (Saint Anthony's Greek Orthodox Monastery, χ.χ.).

Προοπτικές χρήσης και εφαρμογής ψηφιακών τεχνολογιών

Η αλματώδης ανάπτυξη της τεχνολογίας και η συνεχής ανάπτυξη τεχνολογικών εργαλείων έχουν βελτιώσει πολύπλευρα τη ζωή των προσώπων με προβλήματα όρασης (Senjam, 2021· DeMott, 2017). Η χρήση και οι εφαρμογές νέων τεχνολογιών, ιδιαίτερα, στο χώρο της εκπαίδευσης των ατόμων με προβλήματα όρασης έχουν σημειώσει ραγδαία πρόοδο. Γενικότερα, τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα και εφαρμογές επιτρέπουν στους μαθητές με προβλήματα όρασης την παροχή καλύτερης πρόσβασης στις πληροφορίες, ενισχύουν την αυτονομία τους και, κατ' επέκταση, βελτιώνουν το μαθησιακό τους γνωστικό επίπεδο (Argyropoulos et al., 2019). Μαθητές, εκπαιδευτικοί και οι γονείς των μαθητών με προβλήματα όρασης μπορούν να αξιοποιήσουν μια σειρά υποστηρικτικών τεχνολογιών, ψηφιακών εργαλείων και μέσων με σημαντικά οφέλη. Τα υποστηρικτικά υλικά, μέσα και εργαλεία για τους μαθητές με προβλήματα όρασης βοηθούν στην πρόσβαση στο εκπαιδευτικό υλικό, στην καλλιέργεια και ανάπτυξη συμπεριληπτικού περιβάλλοντος παρέχοντας ίσες ευκαιρίες στη μάθηση, ενισχύοντας όλα τα στάδια της εκπαιδευτικής διαδικασίας, όπως τη πρόσβαση στο εκπαιδευτικό

υλικό οργάνωση και αναζήτηση διαδικτυακών πηγών και στη συμμετοχή σε εξετάσεις (Κουλικούρδη, 2009).

Τα τελευταία χρόνια, η εξ αποστάσεως εκπαίδευση έχει γίνει πολύτιμο εργαλείο για έναν αυξανόμενο αριθμό μαθητών με προβλήματα όρασης με πολυεπίπεδα οφέλη. Οι μαθητές με προβλήματα όρασης μπορούν, μέσω των ψηφιακών μέσων, να αξιοποιήσουν ένα ευρύ φάσμα πηγών πληροφοριών σε διαφορετικές μορφές που προσφέρονται μέσω της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης. Η εξ αποστάσεως εκπαίδευση μπορεί να εφαρμοστεί σε όλα τα επίπεδα εκπαίδευσης, με εκπαιδευτικό υλικό μπορεί να μπορεί να προσαρμοστεί με τη χρήση κατάλληλων ψηφιακών μέσων. Το βασικό κλειδί για την επιτυχημένη προσβασιμότητα περιλαμβάνει τη διασφάλιση της κατάλληλης πληροφορίας, στον κατάλληλο χρόνο και με την κατάλληλη μορφή.

Για ένα βέλτιστο αποτέλεσμα στη σύγχρονη παιδαγωγική προσέγγιση μπορούν να αξιοποιηθούν τα μέσα της σύγχρονης τεχνολογίας που παρέχουν προσιτό εξοπλισμό, όπως τα tablets και τα smartphones, και εύκολα προσβάσιμες στη χρήση εφαρμογές, οι οποίες μπορούν να υποστηρίξουν το μαθησιακό περιβάλλον (Καϊμάρα κ.ά., 2020). Τα σημαντικότερα εμπόδια περιορισμού χρήσης των υποστηρικτικών τεχνολογιών είναι το υψηλό κόστος ορισμένων υποστηρικτικών προϊόντων και η ελλιπής κατάρτιση του εκπαιδευτικού προσωπικού (Argyropoulos et al., 2019).

Ειδικότερα, οι εφαρμογές της μουσικής τεχνολογίας στην εκπαίδευση στο γνωστικό αντικείμενο της μουσικής τα σύγχρονα ψηφιακά μέσα και εφαρμογές μπορούν να λειτουργήσουν καταλυτικά για τους μαθητές με προβλήματα μάθησης, τόσο σε επίπεδο της προσβασιμότητας και παροχής ίσων ευκαιριών μάθησης, όσο και στην ανάπτυξης σύγχρονου εκπαιδευτικού περιβάλλοντος μάθησης, με εφαρμογές νέων προτύπων διδασκαλίας και μάθησης πάνω στη διδακτική της μουσικής, μέσα από διαδικτυακές δομές με οργανωμένες βάσεις πληροφοριών με ηχητικά αρχεία και εκπαιδευτικό υλικό, όπου παρέχεται η δυνατότητα γνωριμίας, εντρύφησης και εξοικείωσης με τον πλούτο και τους θησαυρούς της μουσικής πολιτιστικής κληρονομιάς.

Με χρήση σύγχρονων τεχνολογικών μέσων αναπτύχθηκαν συστήματα αυτόματης μεταφοράς της μουσικής από το πεντάγραμμο στο Μουσικό σύστημα Braille (Καλιατζιά, 2014· Τσαμπατζίδης 2007). Τα συστήματα αυτά συμβάλλουν καταλυτικά στην μουσική εκπαίδευση των μαθητών χωρίς όραση. Η εταιρεία DancingDots (https://www.dancingdots.com) που εδρεύει στις Η.Π.Α προσφέρει μια σειρά από αξιόλογες υποστηρικτικές τεχνολογίες και λύσεις πάνω στην εκπαίδευση μαθητών με προβλήματα όρασης. Η δημοφιλέστερη μουσική εφαρμογή με παγκόσμια χρήση και εμβέλεια για χρήστες με προβλήματα όρασης είναι το λογισμικό πακέτο GOODFEEL, το οποίο παρέχει τη δυνατότητα αυτόματης μετατροπής μιας τυπωμένης παρτιτούρας μουσικής για βλέποντες σε αντίστοιχη παρτιτούρα μουσικού Braille σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Μέσω του σαρωτή Sharp Eye Music Reader μπορεί κανείς να εισάγει και να ψηφιοποιήσει μια έντυπη παρτιτούρα μουσικής. Η εφαρμογή υποστηρίζει και τα προγράμματα μουσικής γραφής Finale και Sibelius. Μετά την εισαγωγή της παρτιτούρας του μουσικού κειμένου, σε περίπτωση χρήσης του σαρωτή Sharp Eye γίνεται έλεγχος του κειμένου και διορθώσεις πιθανών λαθών. Ο έλεγχος αυτός μπορεί να γίνει είτε από βλέποντα χρήστη με αντιπαραβολή των δύο μουσικών κειμένων, του πρωτότυπου και του παραχθέντος ή μέσω της ακουστικής αναπαραγωγής της παρτιτούρας μέσω της εφαρμογής.

Ακολούθως, μέσω της εφαρμογής Lime notation editor μπορούν να εισαχθούν στην παρτιτούρα επιπρόσθετα στοιχεία, όπως τίτλος, συνθέτης και άλλες οδηγίες. Κατά το τελικό στάδιο γίνεται η εξαγωγή του έργου σε μουσική παρτιτούρα Braille, η οποία μπορεί να εκτυπωθεί σε εκτυπωτή ανάγλυφης μορφής ή να σταλεί σε μια μονάδα

εξόδου Braille display που λειτουργεί ως ανανεώσιμη πινακίδα με ακίδες. Η όλη διαδικασία μετατροπής γίνεται με τη χρήση φωνητικού οδηγού-συνθετητή φωνής Lime Aloud επιτρέποντας όχι μόνο την ανάγνωση, αλλά και τη συγγραφή - σύνθεση μουσικής παρτιτούρας προσφέροντας αυτονομία και πολλαπλές δυνατότητες ενορχήστρωσης και επεξεργασίας μουσικού κειμένου.

Γενικότερα, το λογισμικό πακέτο GOODFEEL αποτελεί ένα χρήσιμο εκπαιδευτικό υποστηρικτικό εργαλείο που μπορεί να αξιοποιηθεί στη διδασκαλία της μουσικής, σε βιβλιοθήκες και από φορείς μουσικής εκπαίδευσης μαθητών με προβλήματα όρασης.

Ένα άλλο πολύ χρήσιμο εκπαιδευτικό εργαλείο επεξεργασίας μουσικής για μαθητές και μουσικούς με προβλήματα όρασης είναι το Sibelius Speaking, το οποίο είναι διαθέσιμο και για Έλληνες μαθητές και μουσικούς με πρόβλημα όρασης, καθώς έχει γίνει προσαρμογή του στα ελληνικά (Τσακιρίδης, 2008). Μέσα από το περιβάλλον του Sibelius Speaking, και ιδιαίτερα με τη χρήση MIDI πληκτρολογίου Keyboard μπορεί να παραχθεί εύκολα μουσικό υλικό από μαθητές με προβλήματα όρασης. Οι μαθητές μπορούν όχι μόνο να δημιουργήσουν τις δικές τους προσωπικές συνθέσεις αλλά και να δημιουργήσουν μουσικές παρτιτούρες για βλέποντες μέσα σε ένα εύχρηστο περιβάλλον. Τέλος, πρέπει να επισημανθεί ότι γενικότερα για την καλύτερη επικοινωνία των λογισμικών μετατροπής μουσικών αρχείων παρτιτούρων για χρήστες με προβλήματα χρησιμοποιούνται και υποστηρίζονται αρχεία μορφής xml ή midi τα οποία είναι συμβατά με τις εφαρμογές GOODFEEL και Sibelius. Οι εταιρείες παρέχουν αναβαθμίσεις εκδόσεων, ενημερωτικά δελτία, σημειώσεις και λίστες επικοινωνίας για αντιμετώπιση διαφόρων θεμάτων που ανακύπτουν από τη μεταφορά μουσικού κειμένου σε ηλεκτρονική μορφή μουσικού κειμένου Braille.

Άλλα χρήσιμα λογισμικά μετατροπής μουσικής στο σύστημα Braille είναι το FreeDots (https://delysid.org/freedots.html) και BME – Braille Music Editor (https://braillemusiceditor.com) που υποστηρίζουν αρχεία MusicXML και παρέχουν συνεργασία με προγράμματα συγγραφής και επεξεργασίας μουσικής Finale, Sibelius κ.ά.

Ειδικότερα, στο γνωστικό αντικείμενο της βυζαντινής μουσικής, τα λογισμικά αυτόματης μεταφοράς κειμένου βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille μέσω του ηλεκτρονικού κώδικα Braille θα μπορούσαν να έχουν πολλαπλά εκπαιδευτικά οφέλη.

Γενικότερα, τα σύγχρονα ψηφιακά μέσα και εφαρμογές αναβαθμίζουν την εκπαιδευτική διαδικασία, προάγουν την ηλεκτρονική μάθηση, παρέχουν τη δυνατότητα ανάπτυξης καινοτόμων και πλήρως προσβάσιμων μοντέλων μάθησης, όπως η «Ανεστραμμένη τάξη», που μπορούν να προσαρμοστούν εύκολα και κατάλληλα ανάλογα με τους επιδιωκόμενους εκπαιδευτικούς στόχους για τους μαθητές με προβλήματα όρασης (Παναγιωτάκου & Παγγέ, 2011).

Βιβλιογραφία

Argyropoulos, V., Padeliadu, S., Avramidis, E., Tsiakali, T., & Nikolaraizi, M. (2019). An investigation of preferences and choices of students with vision impairments on literacy medium for studying. *British Journal of Visual Impairment*, *37*(2), 154-168. https://doi.org/10.1177/0264619619838667

Braille Authority of North America. (2015). *Music Braille Code 2015*. Author. http://www.brailleauthority.org/music/Music_Braille_Code_2015.pdf

*Braille writing system. (*1994). Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/Braille-writing-system.

Bullock, J. (2009). The story of Louis Braille. *Archives of Ophthalmology, 127*(11), 1532-1533, https://doi.org/10.1001/archophthalmol.2009.286.

Βούλγαρις, Ν. Τ. (1893). Αντώνιος Παλατιανός. *Παρνασσός*, *15*(12), 901-909.

Βόμβα, Κ. (2012). *Η νομοθεσία της ειδικής αγωγής από τον 1143/1981 έως τον 3699/2008: Νομοθετικές αλλαγές και θέσεις των κομμάτων για την εκπαίδευση των παιδιών με ειδικές ανάγκες* [Μεταπτυχιακή διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. http://ikee.lib.auth.gr/record/ 129786?ln=el

Γκρέκας, Σ. (2020). *Η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής στη γραφή Braille.* Ανακτήθηκε 2021, Μάιος 21 από https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2921298/theFile.

DeMott, K. (2017, February 3). *Five innovations harness new technologies for people with visual impairment, blindness*. https://nei.nih.gov/news/briefs/five-innovations-harness-new-technologies-people-visual-impairment-blindness.

Δοσίθεος [μοναχός]. (1992). *Μικρά οκτώηχος.* Ιερά Μονή Αγίων Κυπριανού και Ιουστίνης.

Θεοδωρή, Α. (2013). *Η εκπαιδευτική διαδικασία και η επαγγελματική αποκατάσταση των τυφλών στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα* [Μεταπτυχιακή διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο]. http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:6626

Irwin, R. B. (1932). Uniform Braille possible in 1932. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, *26*(2), 71–72. https://doi.org/10.1177/0145482X3202600202

Jenkins, E. (1960). *Primer of Braille music*. American Printing House for the Blind.

Farrell, G. (1956). *The Story of Blindness*. Cambridge: Harvard University Press

Jiménez, J., Olea, J., Torres, J., Alonso, I., Harder, D., & Fisher, K. (2009). Biography of Louis Braille and invention of the Braille alphabet. *History of Ophthalmology, 54*(1), 142-149. https://doi.org/10.1016/j.survophthal.2008.10.006.

Καϊμάρα, Π., Οικονόμου, Α, & Δεληγιάννης, Ι. (2020). Σχεδιασμός διαμεσικών μαθησιακών περιβαλλόντων για τη συνεκπαίδευση. *Διάλογοι! Θεωρία και πράξη στις επιστήμες αγωγής και εκπαίδευσης, 6*, 239-286. https://doi.org/10.12681/dial.23330.

Καλιατζιά, Ι. (2014). Μουσικός κώδικας για άτομα με πρόβλημα όρασης και σύγχρονα μέσα πρόσβασης τους στη μουσική. Στα Πρακτικά του 4ου Πανελληνίου Συνεδρίου Επιστημόνων Εκπαίδευσης (σσ. 116-134). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. http://dx.doi.org/10.12681/edusc.204.

Κατσούλης, Φ. (χ.χ.). *Οδηγός εκπαιδευτικού για την εκπαίδευση στο ανάγλυφο σύστημα γραφής και ανάγνωσης Braille.* Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής. http://prosvasimo.iep.edu.gr/Books/2020/BRAILLE/%CE%9F%CE%94%CE%97%CE%93%CE%9F%CE%A3%20%CE%95%CE%9A%CE%A0%CE%91%CE%99%CE%94%CE%95%CE%A5%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A5_BRAILLE_FINAL_10.pdf.

Κατσούλης, Φ., & Χαλικιά, Ι. (2007). *Διαναπηρικός οδηγός εξειδίκευσης: Εισαγωγή στην εκπαίδευση των μαθητών με μερική ή ολική απώλεια όρασης*. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. https://www.openbook.gr/eisagwgi-stin-ekpaideysi-twn-mathitwn-me-meriki-i-oliki-apwleia-orasis.

Kersten, F. (1997). The history and development of Braille music methodology. *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, *18*(2), 106–125. https://doi.org/10.1177/153660069701800202.

King, A. (2001). *Text and Braille computer translation.* [Master dissertation. University of Manchester. Institute of Science and Technology].

Κουλικούρδη, Α. (2009). *Πληροφοριακή συμπεριφορά των ατόμων με αναπηρία και οι υποστηρικτικές τεχνολογίες σε περιβάλλον βιβλιοθηκών* [Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αρχειονομίας και Βιβλιοθηκονομίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο], http://dx.doi.org/10.12681/eadd/17257.

Kugelmass, J. A. (1954). *Louis Braille: Windows for the blind.* Julian Messner Inc.

Leonardis, D., Claudio, L., & Frisoli, A. (2017, July). A survey on innovative refreshable braille display technologies. In *International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics* (pp. 488-498). Springer, Cham.

McCall, S. (2011). Η εξέλιξη του εγγραμματισμού μέσω της αφής. Στο Η. Mason & S. McCall (Επιμ.), Α. Ζώνιου-Σιδέρη, Ε. Ντεροπούλου-Ντέρου (Επιστημονική Επιμ.), *Παιδιά και νέοι με προβλήματα όρασης: Η πρόσβαση στην εκπαίδευση* (σσ. 246-260). Πεδίο.

Morse, A. R. (2017). Valentin Haüy and Louis Braille: Enabling education for the blind. In M. Marmor & D. Albert (Eds.), *Foundations of Ophthalmology* (pp. 45-63). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-59641-9_5.

Μπασιάς, Ε. (1998, Νοέμβριος 2). *Ο τρόπος μελέτης και απόδοσης μουσικών κειμένων από άτομα στερούμενα όρασης. Εκτύπωση και έκδοση ειδικών μουσικών κειμένων* [Εισήγηση στον Πειραϊκό Σύνδεσμο]. http://www.eoty.gr/main/pass.asp?titlenumber_fo=6115.

Μπελιά, Ε. (1999). *Ο σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων: Διαδρομή μιας εκατονταετίας 1899-1999.* Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων.

Παλατιανός, Α. (1882a). *Τυφλοί και κωφάλαλοι εν Ελλάδι*. Κοραής.

Παλατιανός Α. (1882b). *Δοκίμιον περί εφαρμογής εις την ελληνικήν γλώσσαν της αναγλυπτογραφίας Βράιλ προς εκπαίδευσιν των τυφλών*. Κοραής.

Παναγιωτάκου, Χ., & Παγγέ, Τ. (2011). Η διδακτική της μουσικής με τη χρήση νέων τεχνολογιών σε μαθητές πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Επιστημονική Επετηρίδα Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων: *Η διδακτική της μουσικής με τη χρήση Νέων Τεχνολογιών σε μαθητές πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, *4*, 25-36. http://dx.doi.org/10.12681/jret.8702

Παπαδόπουλος, Κ. (2000). *Χαρτογραφία και χάρτες αφής* [Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Πολυτεχνική, Τμήμα Αγρονόμων και Τοπογράφων Μηχανικών].

Παπαδόπουλος, Κ. (2005). *Τύφλωση και Ανάγνωση: Διαβάζοντας με την αφή.* Ζήτη.

Perkins School for the Blind. (n.d.). *Braille's most famous book* [Picture]. https://www.perkins.org/brailles-most-famous-book/

Rodenberg, L. W. (1931). Musical education of the blind of France. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, *25*(2), 73–119. https://doi.org/10.1177/0145482X3102500203.

Saint Anthony's Greek Orthodox Monastery, (n.d.). *Braille notation*, https://stanthonysmonastery.org/pages/braille-notation.

Senjam, S. S. (2021). Smartphones as assistive technology for visual impairment. *Eye, 35,* 2078–2080. https://doi.org/10.1038/s41433-021-01499-w.

Τσαβαλιά, Π. (2015). *Η ιστορία τού Οίκου Τυφλών της Ελλάδος*. [Μεταπτυχιακή διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών]. http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:13528.

Τσακιρίδης, Δ. (2008). *Μουσική εκπαίδευση για άτομα με προβλήματα όρασης: Η προσαρμογή του Sibelius speaking, στα ελληνικά Windows*. Ανακτήθηκε 2021, Σεπτέμβριος 14 από https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/3982/2/TsakiridisPE2008.pdf.

Τσαμπατζίδης, Θ. (2007). Οι δυνατότητες μεταφοράς της βυζαντινής παρασημαντικής στο σύστημα γραφής μπράιγ. *Γρηγόριος Παλαμάς, 90*(817), 253-271.

Τσαμπατζίδης, Θ. (2014). Βραβευμένες, καινοτόμες, εκπαιδευτικές δράσεις στην ειδική αγωγή μέσω εφαρμογής προγραμμάτων eTwinning. Στα Πρακτικά του 1ου Πανελλήνιου Συνεδρίου eTwinning: *Αξιοποίηση των ΤΠΕ στα σχολικά προγράμματα για την Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση* (σσ. 537-544). Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων. http://www.etwinning.gr/images/praktika2014/1o-CONF-2014-Praktika.pdf.

Τσαμπατζίδης, Θ. (2020). Καταγραφή και μεταφορά ισοκρατήματος στο μουσικό σύστημα Braille για εκπαιδευτική χρήση διδασκαλίας ψαλτικής τέχνης σε μαθητές με μειωμένη όραση. Στα Πρακτικά του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου. Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία. (Υπό έκδοση).

Tsampatzidis, T. (2012). Special educational needs and music education: Transcribing byzantine chant music into braille [Master's Thesis. Middlesex University]. http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.24130.50885.

Tsampatzidis, T. (2021a). Innovative and prize-winning educational music activities in special education thought the eTwinning Project. *European Journal of Special Education Research, 7*(3). http://dx.doi.org/10.46827/ejse.v7i3.3913.

Φεφές, Θ. [Αρχιμανδρίτης]. (1984). *Κύριος σοφοί τυφλούς: Δημήτρης Χρυσαφίδης*. Σήμαντρο.

Χρύσανθος [εκ Μαδύτων]. (1821). *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της* εκκλησιαστικής *μουσικής.* Εκ της τυπογραφίας Ριγνίου.

Η Τουρκική Εθνική Σχολή Μουσικής στη διελκυστίνδα ανάμεσα στον επαναστατικό νεοτουρκικό εθνικισμό και την οθωμανική κληρονομιά

Δημοσθένης Φιστουρής

1. Εισαγωγή – Το ιστορικό πλαίσιο

Η ίδρυση του νεοτουρκικού κράτους το 1923, ως αποκύημα μιας δυναμικής ενδογενούς επανάστασης που έθετε το τέλος στην έξι αιώνων διαδοχή οθωμανών σουλτάνων, υπαγόρευε τη δρομολόγηση ραγδαίων πολιτικοκοινωνικών μεταρρυθμίσεων μέσα στο πλαίσιο των έντονων κελευσμάτων του εθνικισμού και του εκσυγχρονισμού.[1] Ο εκσυγχρονισμός της μουσικής για τον Κεμάλ αποτελούσε μέρος ενός δραστικού μεταρρυθμιστικού προγράμματος για τη δημιουργία και προβολή της νεοτουρκικής εθνικής κουλτούρας. Ως εκ τούτου, η επίταξη θαρραλέων πρωτοβουλιών στο χώρο της μουσικής μοιραία υπαγορεύθηκε από τις αξίες του Τουρκισμού όσον αφορά τον προσδιορισμό της εθνικής μουσικής ταυτότητας.[2] Το μανιφέστο του Κεμάλ για τη νεοτουρκική μουσική ήταν ξεκάθαρο: πλήρης αποποίηση της οθωμανικής κληρονομιάς και στροφή στην πεμπτουσία της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής με την παράλληλη επεξεργασία αυτής βάσει των σύγχρονων κανόνων της κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής.[3] Ο στόχος ήταν η ανάδειξη μιας Νέας Εθνικής Τουρκικής Μουσικής στο διεθνές μουσικό στερέωμα.[4]

Η πραγμάτωση του νεοτουρκικού οράματος προϋπέθετε το κόψιμο του ομφάλιου λώρου με το οθωμανικό παρελθόν. Και προς αυτή την κατεύθυνση είχε ήδη συμβάλει με το έργο του ο εθνικιστής τούρκος κοινωνιολόγος Ziya Gökalp (1876-1924), ο οποίος επηρέασε σημαντικά το μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα του Μουσταφά Κεμάλ.[5] Ο Gökalp, αποποιούμενος την οποιαδήποτε πολιτιστική κληρονομιά της έντεχνης οθωμανικής μουσικής λόγω της βυζαντινής της προέλευσης,[6] προσπάθησε να ταυτίσει την

[1] Βλ. Fatma Acun, «Osmanlı'nın Torunları Cumhuritet'in Çocukları, Osmanlıdan Cumhuritet'e Değişme ve Süreklilik», *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi sosyal Bilimler Dergisi* 15, 2007, σ. 39-64, και Utkan Kocatürk, *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri*, Turhan Kitabevi, Ankara 1984, σ. 71-73.

[2] Για τον Τουρκισμό και τον εθνικιστή Ziya Gökalp, κατεξοχήν εκφραστή αυτής της ιδεολογίας, βλ. Δημοσθένης Φιστουρής, «Ο εξευρωπαϊσμός της τουρκικής έντεχνης μουσικής από τα οθωμανικά εμβατήρια του Donizetti Πασά στη σύγχρονη Εθνική Σχολή Μουσικής της Τουρκικής Δημοκρατίας», στο: Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης, Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-1917)*, Εκδόσεις Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 256-291: 256-258 και 275.

[3] Ahmet Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1981, σ. 48-49.

[4] Afet Inan, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, Türkiye Iş Bankası Kültür Yayınları, Istanbul 2007, σ. 132-135.

[5] Ο Κεμάλ έλεγε χαρακτηριστικά ότι, όπως ο φυσικός πατέρας του ήταν ο Ali Rıza effendi, έτσι κι ο πνευματικός του πατέρας ήταν ο Ziya Gökalp. Βλ. Ziya Gökalp, *Hars ve Medeniyet*, Toker Yayınları, Istanbul 2012, σ. 7.

[6] Ο Ziya Gökalp υποστήριζε ότι η οθωμανική μουσική αναπτύχθηκε αποκλειστικά στους κόλπους των σαραγιών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και επειδή προερχόταν από τη βυζαντινή μουσική δεν ήταν εφικτή η εναρμόνισή της λόγω των μικροδιαστημάτων στις κλίμακες των μακαμιών. Βλ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, επιμ. Mahmet Kaplan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayiinları (Türk Klasikleri), Istanbul 1996, σ. 145-147. Για το ζήτημα της βυζαντινής προέλευσης της οθωμανικής μουσικής, βλ. John

ιδιοσυστασία του διαχρονικού τουρκικού πνεύματος με τα δημοτικά παραδοσιακά τραγούδια του λαού, των οποίων η εφικτή και ευκταία εναρμόνισή τους, σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, θα έδινε τη δυνατότητα στην Τουρκία να αποκτήσει αφενός μια ουσιαστική εθνική μουσική ταυτότητα και αφετέρου μια επάξια ευρωπαϊκή εκπροσώπηση.[7]

Για τον Κεμάλ, η άμεση και αποτελεσματική υλοποίηση ενός ευρωπαϊκής κατεύθυνσης μεταρρυθμιστικού μουσικού εκπαιδευτικού και εκπολιτιστικού προγράμματος υπαγόρευε αφενός την πλήρη περιθωριοποίηση της οθωμανικής έντεχνης μουσικής και αφετέρου την αποκλειστική στόχευση στην αναβάθμιση των σπουδών, τη σύσταση, οργάνωση και λειτουργία νέων θεσμών για τη δημιουργία της νεοτουρκικής έντεχνης μουσικής. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος, κλείσθηκαν όλες οι σχετικές σχολές διδαχής της οθωμανικής μουσικής, όπως π.χ. οι Enderun (μουσική σχολή της Υψηλής Πύλης), Mehterhane (οθωμανική μουσική μπάντα) και οι τεκέδες (tekke, χώρος συνεστίασης των δερβίσηδων μουσικών), ως απόρροια της κατάργησης του Χαλιφάτου και της απέλασης όλων των μελών του Σουλτανάτου (1924), καθώς αποτελούσαν απειλή τόσο για τον ίδιο τον Κεμάλ όσο και για το εθνικό του όραμα.[8] Όσον αφορά το κατεξοχήν μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα, οι βασικές ενέργειες ήταν:[9]

1. Η ίδρυση της Σχολής Δασκάλων Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Μουσικής Εκπαίδευσης στην Άγκυρα (1924).
2. Η ανασύσταση του πρώτου Κρατικού Ωδείου της Κωνσταντινούπολης (κατάλοιπο από την Οθωμανική Αυτοκρατορία), με βάση τα δυτικά πρότυπα και η έκδοση ειδικού μουσικού περιοδικού (1926).
3. Η συστηματική χορήγηση κρατικών υποτροφιών για την μετεκπαίδευση ταλαντούχων νέων μουσικών σε ανώτερα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα της Ευρώπης (κυρίως στη Γαλλία και τη Γερμανία), με στόχο την επικείμενη στελέχωση της δημόσιας μουσικής παιδείας.
4. Η ίδρυση κρατικών ορχηστρών, θεάτρων και σχολών όπερας και μπαλέτου.
5. Η περισυλλογή και καταγραφή της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.

Παράλληλα, για την καλύτερη οργάνωση του δημόσιου συστήματος μουσικής παιδείας, ζητήθηκαν οι εμπειρογνωμοσύνες διακεκριμένων ξένων ειδικών, όπως των Joseph Marx (1932), Lico Amar (1934), Paul Hindemith (1935), Hermann von Schmeidel (1935), Béla Bartók (1936), Eduard Zuckmayer (1936) και Carl Ebert (1939).[10]

Την περίοδο εκείνη εμφανίσθηκαν νέοι ταλαντούχοι μουσικοί, οι οποίοι μετά την περάτωση των σπουδών τους στην Ευρώπη επέστρεψαν στην πατρίδα τους για να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους σε πολλαπλούς τομείς. Ωστόσο, οι μουσικοί αυτοί, αφού ήρθαν σε επαφή με τα ευρωπαϊκά μουσικά ρεύματα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνος, κλήθηκαν αφενός να αφουγκραστούν τους εθνικιστικούς παλμούς και αφετέρου να αποποιηθούν την οθωμανική τους μουσική κληρονομία, για να δημιουργήσουν τη σύγχρονη Τουρκική Εθνική Σχολή Μουσικής. Από την πρώτη αυτή γενιά διακρίθηκαν κυρίως πέντε μουσικοσυνθέτες: Cemal Reşid Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) και Necil

Morgan O'Connell, «Sound Sense: Mediterranean Music from a Turkish Perspective», στο: David Cooper και Kevin Dawe (επιμ.), *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, The Scarecrow Press Inc. (European Ethnomusicologies and Modernities: 3), Lanham 2005, σ. 3-26: 5-7.

7 Gökalp, *Hars ve Medeniyet*, ό.π., σ. 18.

8 Güneş Ayas, *Mûsiki Inkilâbının Sosyolojisi. Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi, Istanbul 2014, σ. 117.

9 Βλ. Φιστουρής, ό.π., σ. 276-278.

10 Στο ίδιο.

Kâzım Akses (1908-1999). Αργότερα, οι πέντε αυτοί συνθέτες της πρώτης γενιάς της Τουρκικής Δημοκρατίας χαρακτηρίσθηκαν ως η «Τούρκικη Εθνική Ομάδα των Πέντε» (Türk Beşleri), στο πρότυπο της Εθνικής Ρώσικης Σχολής της «Ομάδας των Πέντε».[11]

Τελικά, αυτοί οι πέντε συνθέτες, πώς εξέλιξαν το μουσικό τους ιδίωμα και εξισορρόπησαν στη διελκυστίνδα ανάμεσα στον ζωηρό επαναστατικό νεοτουρκικό εθνικισμό και το προγονικό τους οθωμανικό κλέος; Η διερεύνηση του ζητήματος αυτού προϋποθέτει μια θεώρηση της εργογραφίας και των αισθητικών αναζητήσεων των παραπάνω συνθετών.

2. Η Ομάδα των «Πέντε» – Η Τουρκική Εθνική Σχολή Μουσικής

2.1. Cemal Reşid Rey

Ο Cemal Reşid Rey (Τζεμάλ Ρεσίτ Ρεγ) είναι αναμφισβήτητα η ηγετική φυσιογνωμία της Τουρκικής Εθνικής Σχολής Μουσικής.[12] Γεννήθηκε στις 25 Οκτωβρίου 1904 στην Ιερουσαλήμ, όπου ο πατέρας του, ο Ahmet Reşit Rey, εργαζόταν ως κυβερνητικός διοικητής της Υψηλής Πύλης. Πήρε τα πρώτα μαθήματα πιάνου από την μητέρα του, Fethiye Hanım (Φετχιγέ Χανίμ), η οποία, ως εγγονή του Μεγάλου Βεζίρη İbrahim Ethem Pasha, είχε το προνόμιο να σπουδάσει πιάνο και γαλλικά.[13]

Το 1913 η οικογένεια Rey εγκαθίσταται στο Παρίσι και χάρη στον κύκλο γνωριμιών του πατέρα του ο μικρός Cemal δίνει σε ηλικία 11 ετών ακρόαση ενώπιον του Gabriel Fauré, ο οποίος αμέσως δίνει τις απαραίτητες συστάσεις στη διακεκριμένη πιανίστρια και καθηγήτρια του Κονσερβατουάρ του Παρισιού Marguerite Long (1874-1966) για να τον αναλάβει. Ο Cemal Reşid Rey για ένα χρόνο σπουδάζει πιάνο δίπλα στην Marguerite Long και παρακολουθεί το αυστηρό πρόγραμμα των μαθημάτων του Κονσερβατουάρ.[14] Όταν ξεσπά ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, τον Αύγουστο του 1914, η οικογένεια Rey αναγκάζεται να μετακομίσει στη Γενεύη, όπου εκεί ο Cemal γράφεται στο κολέγιο St. Antoine για τις εγκύκλιες σπουδές του και παράλληλα συνεχίζει τις μουσικές του σπουδές στο Κονσερβατουάρ της Γενεύης μέχρι τη λήξη του πολέμου, κερδίζοντας πρώτες διακρίσεις στο πιάνο και το σολφέζ.[15] Το 1919 η οικογένεια Rey επιστρέφει στο Παρίσι και ο Cemal ξαναγράφεται στο Κονσερβατουάρ της πόλης για ανώτερες σπουδές, όπως στο πιάνο με την Marguerite Long, στη σύνθεση και την αισθητική της μουσικής με τον Gabriel Fauré, στη σύνθεση και την ενορχήστρωση με τον Raul Laparra (1876-1943), και στη διεύθυνση ορχήστρας με τον Henri Derosse.[16]

Το 1923 ο Cemal Reşid Rey επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη, όπου διορίσθηκε καθηγητής πιάνου και σύνθεσης στο ανασυσταθέν Ωδείο της Κωνσταντινούπολης. Στη συνέχεια, ανέλαβε πολύ σημαντικές πρωτοβουλίες για την ίδρυση και καθιέρωση θεσμών, μουσικών συνόλων και ιδρυμάτων, ενώ για μία περίπου πεντηκονταετία είχε

[11] Βλ. Yılmaz Aydın, *Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi, Ankara 2011, σ. 23. Το προσηγορικό όνομα της ομάδας των «Πέντε» επικράτησε αργότερα, κυρίως από τούρκους αλλά και ξένους μουσικολόγους-ερευνητές, όπως, ενδεικτικά, τους Halil Bedi Yönetken (βλ. Elvin Ilyasoğlu, *Cemal Reşid Rey: Müzikten ibaret bir dünyada gezintiler*, Dünya Kitapları, İstanbul 2005, σ. 124-126), Mahmut Ragip Gazimihal και Sidney Finkelstein (βλ. Sidney Finkelstein, *Composer and Nation: the folk heritage of music*, International Publishers, New York 1960/[2]1989, όπως παρατίθεται στο: Ünsal Deniz, *Millî Mûsiki ve Tûrk Beşleri*, Gece Kitaplığı, Ankara 2016, σ. 179-184).

[12] Όπως αναφέρει ο Adnan Saygun: «Υπάρχουν μερικοί άνθρωποι που είναι σαν να τους έστειλε ο Θεός στον κόσμο για να εκπληρώσουν ένα συγκεκριμένο καθήκον. Ο Τζεμίλ είναι ένας από αυτούς». Βλ. Ahmet Adnan Saygun, «Kardeşim Cemil», *Orkestra dergisi* 146, 1985, σ. 6-7.

[13] Ilyasoğlu, ό.π., σ. 21-24, 29-32 και 59.

[14] Στο ίδιο, σ. 60-61.

[15] Στο ίδιο, σ. 62-64.

[16] Στο ίδιο, σ. 64-65.

έντονη καλλιτεχνική δράση. Το 1926 δημιούργησε ένα χορωδιακό σύνολο, ενώ το 1934 ίδρυσε ένα σύνολο εγχόρδων, το οποίο αργότερα, το 1945, με την προσθήκη πνευστών και κρουστών, εξελίχθηκε σε μία πλήρη ορχήστρα με την ονομασία İstanbul Şehir Orkestrası (Δημοτική Ορχήστρα Κωνσταντινούπολης), την οποία διηύθυνε μέχρι το 1968.[17] Από το 1938 μέχρι το 1940 εργάσθηκε ως διευθυντής του μουσικού προγράμματος του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Άγκυρας, ενώ από το 1949 έως το 1950 ανέλαβε τη διεύθυνση του μουσικού προγράμματος του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Κωνσταντινούπολης.[18] Το 1945 ίδρυσε την İstanbul Filarmoni Derneği (Φιλαρμονική Εταιρεία Κωνσταντινούπολης).[19] Ως αρχιμουσικός της Φιλαρμονικής Εταιρείας από το 1945 έως το 1960 συνεργάσθηκε με πολλούς διάσημους μουσικούς, όπως, ενδεικτικά, τους Alfred Cortot, David Oistrach, Jacques Thibaud, Wilhelm Kempff, Yehudi Menuhin, Pierre Fournier, Joaquín Rodrigo κ.ά.[20] Το 1949 διηύθυνε την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, ενώ το 1952 συνεργάσθηκε με τον Μανώλη Καλομοίρη για το μουσικό φεστιβάλ των Βαλκανίων.[21] Μετά τη συνταξιοδότησή του και μέχρι τον θάνατό του, στις 7 Οκτωβρίου 1985, συνέχισε τόσο το διδακτικό του έργο (στο Κρατικό Ωδείο του Πανεπιστημίου Mimar Sinan, όπου δίδαξε σύνθεση) όσο και το συνθετικό του έργο.

Ο πολυσχιδής αυτός μουσικοσυνθέτης έχει ένα ογκώδες και πολύ αξιόλογο συνθετικό έργο που καλύπτει σχεδόν όλα τα είδη της έντεχνης μουσικής. Το προσωπικό του μουσικό ιδίωμα παρουσιάζει μια εξελισσόμενη πολυχρωμία που αναπτύσσεται κυρίως σε μια ιμπρεσιονιστική βάση, ως απόρροια των μουσικών του σπουδών στο Παρίσι.[22] Η περιοδολόγηση της ευρείας εργογραφίας του μπορεί να γίνει σε τέσσερις περιόδους.[23]

Η πρώτη περίοδος, 1919-1926, αφορά έργα της νιότης του, όπως ενδεικτικά:

- Όπερες: *La Geisha* (αχρ.) σε διασκευή από τη μουσική του Sydney Jones, *Yann Marek* (1920) σε λιμπρέτο του Xavier Fromentin, *Faire sans dire* (1920) σε λιμπρέτο του αδελφού του, Ekrem Reşit Rey, ο οποίος έκανε τη διασκευή από το ομώνυμο έργο του Alfred de Musset, *Sultan Cem* (1922-1923) σε λιμπρέτο του αδελφού του, Ekrem Reşit Rey, *L'Enchantement* (1924) σε λιμπρέτο του Ekrem Reşit Rey βασισμένο σε σενάριο της Madame Roussel Despierre. Δυστυχώς, όλες αυτές οι όπερες της πρώτης περιόδου θεωρούνται χαμένες.
- Οπερέτα: *Le Petit Chaperon Rouge* (*Η κοκκινοσκουφίτσα*, 1920).
- *Trois mélodies* για φωνή και πιάνο (1920) σε ποιήματα του Verlaine και του Lahore. Εκδόθηκαν από τον παρισινό μουσικό οίκο Fromont.
- *Au Jardin* (1923) σε ποίηση του Philoxène Boyer. Παρουσιάσθηκε στην αίθουσα Salle des Agriculteurs σε ένα ρεσιτάλ του βαρυτόνου Roger Bourdin (το έργο θεωρείται χαμένο).
- *Souvenir d'automne*, σουίτα για πιάνο (1920-[;]).[24]
- *Σονάτα για πιάνο – τέσσερα χέρια* (1924).

[17] Η ορχήστρα αυτή το 1972 μετονομάστηκε στη σημερινή İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (Κρατική Συμφωνική Ορχήστρα Κωνσταντινούπολης). Βλ. την επίσημη ιστοσελίδα της ορχήστρας στη διεύθυνση http://www.idso.gov.tr/kategori/2088-orkestra-tarihcesi (πρόσβαση: 10 Ιουλίου 2022).

[18] Φιστουρής, ό.π., σ. 280.

[19] Βλ. την επίσημη ιστοσελίδα της Φιλαρμονικής στη διεύθυνση https://istanbulfilarmoni.org/hakkimizda/tarihce (πρόσβαση: 11 Ιουλίου 2022).

[20] Ilyasoğlu, ό.π., σ. 196.

[21] Στο ίδιο, σ. 209.

[22] Στο ίδιο, σ. 124.

[23] Στο ίδιο, σ. 283-290.

[24] Στο ίδιο, σ. 288. Σύμφωνα με τον Aydin Karlibel, η σουίτα αυτή ανήκει στην πρώτη περίοδο του συνθέτη.

Η στροφή του προς την εθνική μουσική έγινε τυχαία, όταν μια μέρα στο Κρατικό Ωδείο της Κωνσταντινούπολης, καθώς έπαιζε στο πιάνο, ο βιβλιοθηκάριος του ωδείου τού είπε με αφοπλιστική αφέλεια: «Εσύ, Ευρωπαίε, φτάνει πια αυτή η ευρωπαϊκή μουσική. Έχουμε και εμείς τους χορούς μας και τα παραδοσιακά μας τραγούδια, γράψε κάτι γι' αυτά». Τότε ο Cemal Reşid Rey συνειδητοποίησε ότι η μουσική που έπαιζε και έγραφε μέχρι τότε δεν είχε καμία εθνική διάσταση παρά μόνο ευρωπαϊκή και ειδικότερα γαλλική. Όταν δικαιολογήθηκε στο βιβλιοθηκάριο, ότι δεν είχε στα χέρια του κάποιο μουσικό υλικό, τότε αυτός τον οδήγησε στον Udi Sedat Bey, ο οποίος με το ούτι του τού έπαιξε διάφορα τραγούδια και χορούς, τα οποία ο συνθέτης τα κατέγραψε, στη συνέχεια τα επεξεργάσθηκε και έτσι προέκυψε το πρωτόλειο μουσικό υλικό της πρώτης του σημαντικής συλλογής *Douze chants d'Anatolie*.[25]

Σχετικά με την εθνική Σχολή Μουσικής της Τουρκίας, το 1925 ο Cemal Reşid Rey ανέφερε τα εξής: «Φυσικά, πρώτος μας στόχος είναι να δουλέψουμε πάνω στη μουσική της πατρίδας και του λαού μας και να δημιουργήσουμε πρωτότυπα έργα. Ως εκ τούτου, με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσουμε να έχουμε μια ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στις άλλες εθνικές σχολές».[26]

Η δεύτερη περίοδος, 1926-1931, αποτελείται από έργα όπου διακρίνεται καθαρά το χρώμα της εθνικής μουσικής. Ο συνθέτης εμπνέεται από τους ρυθμούς και τις μελωδίες της τουρκικής δημοτικής μουσικής, χωρίς να λείπουν και οι έντεχνες οθωμανικές πινελιές:

- *Douze chants d'Anatolie* (1926) για φωνή και πιάνο. Θεωρείται το πρώτο έργο της Τουρκικής Εθνικής Σχολής Μουσικής.[27] Η μουσική σε μια ιμπρεσιονιστική βάση εμπλουτίζεται όχι μόνο με τα ρυθμικομελωδικά σχήματα της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής αλλά και με το τροπικό σύστημα των μακαμιών της οθωμανικής μουσικής.[28] Η συλλογή αυτή εκδόθηκε από τον παρισινό εκδοτικό οίκο Heugel, όπου παράλληλα με τους τουρκικούς στίχους υπήρχε και η έμμετρη γαλλική απόδοση που έκανε ο αδελφός του συνθέτη, ο Ekrem Reşit Rey. Τέσσερα από τα τραγούδια, σε ενορχηστρωμένη μορφή, ερμηνεύθηκαν στις 16 Ιανουαρίου του 1927, στο θέατρο Mogador του Παρισιού, από το ρωσικό φωνητικό σύνολο Kedroff και την ορχήστρα Pasdeloup υπό τη διεύθυνση του Albert Wolff, αποσπώντας ευνοϊκές κριτικές από τον γαλλικό τύπο.[29]
- *Scènes Turques* (1928), σουίτα για πιάνο με έξι τουρκικούς λαϊκούς χορούς, αφιερωμένη στον πιανίστα Alfred Cortot. Εκδόθηκε από τον οίκο Heugel. Τέσσερεις από τους χορούς, σε ενορχηστρωμένη μορφή, ερμηνεύθηκαν το 1928 από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Παρισιού υπό τη διεύθυνση του Eugène Bigot.[30]
- *Impressions d'Anatolie* (1928), για πιάνο και βιολί.
- *La Légende du bébé* (1928), συμφωνικό ποίημα σε τρία μέρη, που στηρίζεται σε ένα θρύλο της Ανατολίας. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται ένας γάμος μιας φυλής. Το δεύτερο μέρος αναπαριστά ένα καραβάνι το οποίο διασχίζει ένα δάσος, ενώ μια κούνια με ένα μωρό μπλέκεται στα πυκνά κλαδιά ενός δένδρου και κατασπαράζεται από τα αρπακτικά πουλιά. Στο τρίτο μέρος, όταν η μάνα αντιλαμβάνεται την εξαφάνιση του μωρού της, γυρίζει πίσω, ακολουθώντας τα ίχνη των ζώων· ακούει τις κραυγές των γυπών και, όταν αντικρίζει το

[25] Στο ίδιο, σ. 106-107.
[26] Cansevil Tebiş και Bahattin Kahraman, *Halil Bedi (Yönetken)'den seçme müzik makaleleri*, Müzik Eğitimi, Ankara 2012, σ. 44.
[27] Elvin İlyasoğlu, *71 Türk Bestecisi / 71 Turkish Composers*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, σ. 11.
[28] Olcay Kolçak, *Cemal Reşid Rey – biografi*, Kastaş Yayınevi, Istanbul 2006, σ. 42.
[29] Ilyasoğlu, *Cemal Reşid Rey*, ό.π., σ. 108-112.
[30] Στο ίδιο, σ. 113.

κατασπαραγμένο μωρό της, χάνει τα λογικά της και θρηνεί το μωρό της με ένα νανούρισμα.[31] Το έργο κατακλύζεται από ένα ιδιόμορφο ανατολίτικο χρώμα παραδοσιακών ρυθμικομελωδικών μοτίβων, ενώ η τροπικότητα των μακαμιών εμπλουτίζει τα μελωδικά σχήματα που προβάλλονται από τα ηχοχρώματα των οργάνων κυρίως πάνω σε αρμονικούς ισοκράτες.[32] Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 29 Δεκεμβρίου του 1929, στο Théâtre des Champs Elysées του Παρισιού, από την ορχήστρα Pasdeloup υπό τη διεύθυνση του Inghelbrecht, αποσπώντας και πάλι τις ευμενείς κριτικές του γαλλικού τύπου.[33] Το έργο αυτό θεωρείται το πρώτο συμφωνικό έργο προγραμματικής μουσικής της τουρκικής έντεχνης μουσικής.

- *Δύο λαϊκές μελωδίες* (1930), για φωνή και κουαρτέτο εγχόρδων.
- *Instantanés – Impressions pour orchestre* (1931), συμφωνικό ποίημα σε πέντε μέρη. Ο συνθέτης εμπνέεται από διάφορα τοπία και εικόνες της Κωνσταντινούπολης. Παίχτηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι από την ορχήστρα École Normale de Musique υπό τη διεύθυνση του Alfred Cortot, ενώ σε ένα μέρος στο πιάνο έπαιξε ο ίδιος ο συνθέτης.[34]
- *Karagueuz* (1931), συμφωνικό ποίημα. Στις 12 Φεβρουαρίου 1932 το διηύθυνε ο ίδιος ο συνθέτης με την ορχήστρα Pasdeloup, στο Théâtre des Champs Elysées.
- *Concerto chromatique* (1931-1932). Το κοντσέρτο αυτό για πιάνο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1933 με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Παρισιού υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου στην αίθουσα Pleyel, όπου στο πιάνο έπαιξε ο ίδιος ο συνθέτης.[35] Μετά από δύο χρόνια, το κοντσέρτο επαναλήφθηκε στη Βιέννη με διευθυντή ορχήστρας τον Oswald Kabasta. Το πρώτο μέρος του εκδόθηκε ως αυτόνομο έργο στη Βιέννη από τον εκδοτικό οίκο Universal Edition.

Η τρίτη περίοδος, από το 1931 έως το 1950, αποτελείται από οπερέτες και μουσικές επιθεωρήσεις. Σε όλες τις οπερέτες, ο συνθέτης συνεργάσθηκε με τον λιμπρετίστα αδερφό του Ekrem Reşit Rey (1900-1959), όπως ενδεικτικά στις:

- *Üç Saat* (*Τρεις ώρες*, 1932) σε στίχους τραγουδιών του Nazım Hikmet (1902-1963).
- *Lüküs Hayat* (*Λουσάτη ζωή*, 1933) σε τρεις πράξεις. Είναι η πιο γνωστή και δημοφιλής οπερέτα των αδελφών Rey, οι οποίοι σατιρίζουν την αμέριμνη ζωή των νεόπλουτων Τούρκων της δεκαετίας του 1930.
- *Deli Dolu* (*Τρελοί*, 1934).
- Saz Caz (*Σαζ και Τζαζ*, 1935).
- *Maskara* (*Μασκαράτα*, 1936).
- *Hava Cıva* (*Περί ανέμων και υδάτων*, 1937).
- Μουσικές επιθεωρήσεις: *Adalar Revüsü* (*Μουσική επιθεώρηση Πριγκηπονησίων*, 1934), *Alabanda* (*Οχύρωμα*, 1941) και *Aldırma* (*Μη νοιάζεσαι*, 1942).

Αξιοσημείωτη είναι η όπερα *Çelebi* (1944), η τελευταία όπερα σε λιμπρέτο του Ekrem Reşid Rey. Πραγματεύεται την ιστορία του μουεζίνη Çelebi, ο οποίος έζησε κατά τον 18ο αιώνα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Η τρίτη αυτή περίοδος κλείνει με την *Πρώτη συμφωνία* του συνθέτη, η οποία πρωτοπαρουσιάσθηκε με την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του ιδίου, στην τελετή έναρξης της Κρατικής Όπερας της Άγκυρας στις 2 Απριλίου του 1948. Το 1951, ο Rey την παρουσίασε ξανά στη Ρώμη, διευθύνοντας την Ορχήστρα της Santa Cecilia.[36]

[31] Yalçın Tura, «Cemal Reşit Rey ve Bebek Efsanesi», *Orkestra dergisi* 347, 2003, σ. 11-27: 19.
[32] Ilyasoğlu, *Cemal Reşid Rey*, ό.π., σ. 114-118.
[33] Στο ίδιο.
[34] Στο ίδιο, σ. 118-120.
[35] Στο ίδιο, σ. 122.
[36] Στο ίδιο, σ. 140.

Η τέταρτη και τελευταία περίοδος καλύπτει τα έργα που έγραψε μετά το 1950. Πρόκειται για συνθέσεις και συμφωνικά ποιήματα για μεγάλη ορχήστρα, εμπνευσμένα κυρίως από τη μυστικιστική φιλοσοφία των Σούφι, ενώ η μουσική παρουσιάζει μια ιδιάζουσα τροπικότητα από το σύστημα των οθωμανικών μακαμιών.[37]

- *L'Appel* (1950), συμφωνικό ποίημα. Πρώτη παρουσίαση στις 3 Απριλίου 1952 με την Γαλλική Εθνική Ορχήστρα στο θέατρο Empire του Παρισιού.
- *Fatih – Le Conquérant* (*Μωάμεθ ο Πορθητής*, 1953), συμφωνικό ποίημα. Πρώτη εκτέλεση το 1957 στο Παρίσι με τη Συμφωνική Ορχήστρα Radiodiffusion υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.
- *Pièces concertantes* (1954), για βιολοντσέλο και ορχήστρα, αφιερωμένα στον Pierre Fournier. Πρώτη εκτέλεση στις 6 Μαΐου 1954, με σολίστα τον Pierre Fournier και τη Γαλλική Εθνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του André Clytens στο θέατρο Champs Elysées.
- *Scherzi symphoniques* (1959).
- *Variations sur une Chanson d´Istanbul* (1961-1962), για πιάνο και ορχήστρα, αφιερωμένες στον Samson François. Πρώτη παρουσίαση στις 25 Νοεμβρίου 1965, με την Idil Biret στο πιάνο και την Ορχήστρα Tonkünstler της Βιέννης υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.
- *Symphonic Concerto* (1963), για έγχορδα.
- *Andante et Allegro* (1967), για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων, αφιερωμένο στην Suna Kan. Πρώτη παρουσίαση στις 30 Νοεμβρίου 1973, με την Suna Kan (βιολί) υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.
- *Δεύτερη συμφωνία* (1969). Πρώτη παρουσίαση το 1979 από την Κρατική Ορχήστρα Κωνσταντινούπολης υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.
- *Türkiye* (1971), συμφωνικό ποίημα. Πρώτη παρουσίαση το 1972 από την Κρατική Ορχήστρα Κωνσταντινούπολης υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.
- *Ellinci Yıla Giriş* (1973), συμφωνικό ποίημα για την πεντηκοστή επέτειο της Τουρκικής Δημοκρατίας.
- *Guitar Concerto* (1978), αφιερωμένο στον Alirio Díaz.
- *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* (1978).
- *Vocalise-Fantaisie* (1975), για σοπράνο και ορχήστρα, αφιερωμένη στην σοπράνο Suna Korat. Πρώτη παρουσίαση στις 20 Ιουνίου 1977.
- *Τρία δημοτικά τραγούδια της Ανατολίας* (1976), αφιερωμένα στην σοπράνο Suna Korat.

Έγραψε και διάφορα εμβατήρια για ειδικές επετείους, όπως, ενδεικτικά, της Τουρκικής Δημοκρατίας (για τη δεκαετή της επέτειο, το 1933) και του Κεμάλ Ατατούρκ (για την εκατονταετηρίδα από τη γέννησή του, το 1981).

Ο Cemal Reşid Rey απέσπασε σημαντικές διακρίσεις και βραβεία, όπως, ενδεικτικά, τα Alfonso el Sabio (1953), Stella della Solideriеta (1957), Chevalier de la Légion d'Honneur, καθώς και το βραβείο του Κρατικού Καλλιτέχνη της Τουρκίας (1981).

2.2. Hasan Ferid Alnar

Ο Hasan Ferid Alnar (Χασάν Φερίτ Αλνάρ) γεννήθηκε στις 11 Μαρτίου 1906 στην Κωνσταντινούπολη.[38] Σπούδασε στο Γερμανικό Σχολείο και Λύκειο της Κωνσταντινούπολης. Καθώς η οικογένειά του έτρεφε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την οθωμανική μουσική,[39] ο

[37] Kolçak, ό.π., σ. 43.

[38] Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, Istanbul 2005, σ. 26.

[39] Η μητέρα του, Saime Hanım, ήξερε να παίζει κανονάκι. Βλ. Erdoğan Okyay, *Ferid Alnar'a Armağan*, Ankara Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1999, σ. 21-23.

Alnar από μικρή ηλικία έδειξε ένα πρώιμο ταλέντο στο κανονάκι και εξελίχθηκε σε έναν καταξιωμένο δεξιοτέχνη του οργάνου.[40] Ενώ συνέχισε να ασχολείται με την έντεχνη οθωμανική μουσική, πήρε μαθήματα αρμονίας από τον Sadettin Arel[41] και αντίστιξης και φούγκας από τον Edgar Manas.[42] Όταν πήγε στο Βερολίνο για να ηχογραφήσει δίσκους, τράβηξε την προσοχή του συνθέτη Franz Schreker. Στη συνέχεια, αποφάσισε να μη σπουδάσει αρχιτεκτονική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών και να αφοσιωθεί στην μουσική. Πήρε μέρος στις εξετάσεις του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας, όπου κέρδισε τον διαγωνισμό για ανώτερες μουσικές σπουδές στην Μουσική Ακαδημία της Βιέννης, δίπλα στον Joseph Marx (σύνθεση) και τον Oswald Kabasta (διεύθυνση).[43] Όταν ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Βιέννη, το 1932, επέστρεψε στην Τουρκία και εργάσθηκε ως διευθυντής ορχήστρας και εκπαιδευτικός. Το 1952, λόγω κόπωσης, έπαψε τις δραστηριότητές του στην Τουρκία και άρχισε να εμφανίζεται σποραδικά ως φιλοξενούμενος αρχιμουσικός στη Βιέννη, τη Στουτγκάρδη και την Άγκυρα.[44]

Στα νεανικά του χρόνια ο Alnar έγραψε αρκετά έργα σε τεχνοτροπία οθωμανικής μουσικής. Ως εκ τούτου, στα επόμενά του έργα, τα οποία εντάσσονται στο πλαίσιο της Εθνικής Σχολής Μουσικής, παρατηρείται μια ιδιαίτερη έλξη προς τα μακάμια και τα ρυθμικομελωδικά σχήματα της οθωμανικής μουσικής.

Παρακάτω παρατίθεται ένα αντιπροσωπευτικό μέρος της εργογραφίας του:[45]

- *Τουρκική σουίτα* (1930), για βιολί και πιάνο.
- *Κουαρτέτο εγχόρδων* (1933).
- *Πρελούδιο και δύο χοροί* (1935). Πρόκειται για ένα έργο στο οποίο ο συνθέτης προβάλλει το εθνικό χρώμα μέσα από τους χορούς της παραδοσιακής μουσικής.[46]
- *Οκτώ χοροί για πιάνο* (1935).
- *Τρεις τουρκικοί χοροί για ορχήστρα* (1936).
- *Σουίτα της Ιστανμπούλ* (1938).
- *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα δωματίου* (1942). Είναι το πρώτο κοντσέρτο για βιολοντσέλο της τουρκικής έντεχνης μουσικής. Η πρώτη παρουσίασή του έγινε από τον τσελίστα David Zirkin στην Άγκυρα το 1943. Στο έργο αυτό, το χρώμα της οθωμανικής μουσικής διαφαίνεται από τα διάφορα μακάμια που το διατρέχουν, όπως τα nikriz, sûzinak, maye και hicaz.[47]
- *Κοντσέρτο για κανονάκι και ορχήστρα εγχόρδων* (1944-1951).[48] Ο συνθέτης το παρουσίασε το 1951 στη Βιέννη και το 1958 στην Άγκυρα. Θεωρείται το πιο αντιπροσωπευτικό του έργο. Είναι ο πρώτος τούρκος συνθέτης που ενέταξε ένα παραδοσιακό όργανο της οθωμανικής μουσικής σε έντεχνη κλασική μουσική μορφή.
- *Τρία παραδοσιακά τραγούδια* (1948), για σοπράνο και ορχήστρα.
- *Πρελούδιο και φούγκα* (1961), για πιάνο.
- *Δέκα δημοτικά τραγούδια* (1964), για μικτή χορωδία.

[40] Στο ίδιο.
[41] Για τον μουσικό, ερευνητή και συνθέτη Sâdeddin Arel (1880-1955), βλ. Φιστουρής, ό.π., σ. 267-268.
[42] Okyay, ό.π., σ. 24-29.
[43] Faruk Yener, «Alnar, Hasan Ferid», στο: Stanley Sadie (επιμ.), Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 1, σ. 415.
[44] Στο ίδιο.
[45] Deniz, ό.π. σ. 225-228.
[46] Aydın, ό.π., σ. 61.
[47] Στο ίδιο, σ. 72.
[48] Βλ. Dr. Halil Altınköprü, «The elements of traditional art music in Hasan Ferid Alnar's kanun concerto», *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi* 3, 2013, σ. 103-116.

- *10 Lieder μυστικιστικής μουσικής* (1970), για μικτή χορωδία. Όλα τα τραγούδια μαζί με τον τίτλο τους φέρουν και το μακάμ στο οποίο έχουν γραφτεί.

Είναι ο πρώτος συνθέτης που έγραψε μουσική για τον τουρκικό κινηματογράφο, όπως το 1931 στην ταινία *Istanbul sokakları* (*Τα σοκάκια της Πόλης*). Ο Hasan Ferid Alnar τιμήθηκε με το βραβείο İnönü για τη συμβολή του στην ανάπτυξη της πολυφωνικής μουσικής στη χώρα του. Πέθανε στην Άγκυρα, στις 27 Ιουλίου 1978.

2.3. Ulvi Cemal Erkin

Ο Ulvi Cemal Erkin (Ουλβί Τζεμάλ Ερκίν) γεννήθηκε στις 14 Μαρτίου 1906 στην περιοχή του Μακροχωρίου (Bakırköy) της Κωνσταντινούπολης.[49] Έλαβε τα πρώτα του μαθήματα πιάνου από τη μητέρα του, Nesibe Hanim, η οποία μιλούσε γαλλικά και έπαιζε πιάνο.[50] Στη συνέχεια, παράλληλα με τις εγκύκλιες σπουδές του στο λύκειο του Galatasaray, ο Ulvi Cemal Erkin έκανε εντατικά μαθήματα πιάνου με δύο αξιόλογους ξένους δασκάλους, αρχικά τον Γάλλο Mercenier και μετά τον Ιταλό Adinolfi.[51] Κερδίζοντας τον διαγωνισμό του Υπουργείου Παιδείας το 1925, απέσπασε μια σημαντική υποτροφία για το Κονσερβατουάρ του Παρισιού, όπου σπούδασε πιάνο με τους Camille Decreus και Isidor Philipp, αρμονία με τον Jean Gallon, αντίστιξη με τον Noël Gallon και αργότερα σύνθεση και πιάνο με την Nadia Boulanger στην Ecole Normale de Musique.[52] Το 1930, επιστρέφοντας στην Τουρκία, εργάσθηκε ως καθηγητής πιάνου και σύνθεσης στη Σχολή Δασκάλων Μουσικής (Musiki Mualim Mektebi), εκεί όπου γνώρισε την πιανίστρια Ferhunde Remzi,[53] με την οποία παντρεύτηκαν το 1932 και από κοινού έδωσαν πολλά ρεσιτάλ και συναυλίες.[54] Έπειτα από μια αξιόλογη σταδιοδρομία ως πιανίστας, συνέχισε να εργάζεται ως διευθυντής ορχήστρας και καθηγητής πιάνου.[55]

Ο Ulvi Cemal Erkin εξελίχθηκε σε έναν πολύ σημαντικό συνθέτη της τουρκικής έντεχνης μουσικής. Η εργογραφία του μπορεί να χωριστεί σε τρεις περιόδους.[56]

Στην πρώτη περίοδο, 1930-1940, διαφαίνεται η επίδραση του ιμπρεσιονισμού, ενώ παράλληλα ο συνθέτης πειραματίζεται με το τοπικό ρυθμικομελωδικό χρώμα των δημοτικών τραγουδιών και των λαϊκών χορών:

- *Δύο χοροί* (1930), για ορχήστρα.
- *Νανούρισμα, αυτοσχεδιασμός και ζεϊμπέκικο* (1929-1932), για βιολί και πιάνο. Πρωτοπαρουσιάστηκε το 1931. Το μέρος του αυτοσχεδιασμού (Improvisation) παραπέμπει σε ύφος ταξιμιού της οθωμανικής μουσικής. Είναι το πρώτο του έργο που εκδόθηκε από το Υπουργείο Παιδείας.
- *Πέντε σταγόνες* (1931), για σόλο πιάνο. Πρωτοπαίχτηκε από τον ίδιο τον συνθέτη στις 7 Νοεμβρίου 1931 στο Στρατιωτικό Κέντρο του Σίβας. Θεωρείται από τα πιο χαρακτηριστικά και δημοφιλή έργα της πρώτης περιόδου του συνθέτη.

[49] Lale Z. Feridunoğlu, *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*, İnkilâp Yayınları, Istanbul 2005, σ. 264.
[50] Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal Erkin – biyografi*, Kastaş Yayınevi, Istanbul 2008, σ. 9.
[51] Στο ίδιο, σ. 10-11.
[52] Faruk Yener, «Erkin, Ulvi Cemal», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 8, σ. 300.
[53] Η Ferhunde Remzi υπήρξε η πρώτη γυναίκα σολίστ του πιάνου στην Τουρκία. Σπούδασε δίπλα στον Ούγγρο Karl Berger και στη συνέχεια έλαβε την υποτροφία Alexander von Humboldt για ανώτερες μουσικές σπουδές στο Ωδείο της Λειψίας. Βλ. την επίσημη ιστοσελίδα του συνθέτη στη διεύθυνση http://www.ulvicemalerkin.com/default.htm (πρόσβαση 12 Ιουλίου 2022).
[54] Kolçak, *Ulvi Cemal Erkin – biyografi*, ό.π., σ. 16-17.
[55] Στην Άγκυρα δίδαξε στο Κρατικό Ωδείο και στο Gazi Eğitim Enstitüsü (Εκπαιδευτικό Ινστιτούτο Gazi), τον πιο σημαντικό θεσμό της δευτεροβάθμιας μουσικής εκπαίδευσης. Για το μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα στην Τουρκία, βλ. Φιστουρής, ό.π., σ. 278.
[56] Βλ. την επίσημη ιστοσελίδα του συνθέτη στη διεύθυνση http://www.ulvicemalerkin.com/default.htm (πρόσβαση: 12 Ιουλίου 2022).

- *Αηδόνι και Πανσέληνος* (1932), για σοπράνο και μικρή ορχήστρα.
- *Concertino* (1932), για πιάνο και ορχήστρα. Το έργο, σε τρία μέρη, στηρίζεται στη μορφή της σονάτας. Ιδιαίτερα το δεύτερο μέρος, σε ασματική μορφή, αναπτύσσεται πάνω σε μοτίβα της τουρκικής δημοτικής παράδοσης.[57] Η πρεμιέρα του δόθηκε το 1934 από την Προεδρική Φιλαρμονική Ορχήστρα, υπό τη διεύθυνση του συνθέτη και με την σύζυγο του, τη Ferhunde Erkin, στο πιάνο.
- *Μπαϊράμ* (*Γιορτή*, 1934), για ορχήστρα. Πρόκειται για ένα έργο πολύ μικρής διάρκειας (διαρκεί περίπου τρία λεπτά) που χαρακτηρίζεται από το ιδιαίτερό του αρμονικό ιδίωμα σε συνδυασμό με τα δημοτικά μελωδικά ηχοχρώματα. Η πρεμιέρα του δόθηκε στις 11 Μαΐου 1934 από την Προεδρική Φιλαρμονική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του συνθέτη, ενώ το ίδιο έτος παίχτηκε και από τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Μόσχας στο Μπακού.
- *Κουαρτέτο εγχόρδων* (1935-1936). Πρωτοπαρουσιάσθηκε το 1936, ενώ αργότερα ερμηνεύθηκε από το γερμανικό Κουαρτέτο Εγχόρδων της Σιλεσίας και το Τσεχοσλοβάκικο Κουαρτέτο Εγχόρδων. Το 1992 ηχογραφήθηκε από την Hungaroton.
- *Επτά δημοτικά τραγούδια* (1936), για φωνή (μπασοβαρύτονο) και πιάνο. Το 1939 ο συνθέτης τα ενορχήστρωσε.
- *Δώδεκα δημοτικά τραγούδια* (1936), για δίφωνη χορωδία, μετά από πρόταση του Paul Hindemith.
- *Αισθήσεις* (1937), 11 κομμάτια για πιάνο. Πρώτη παρουσίαση από την Ferhunde Erkin στις 17 Απριλίου 1947 στην Άγκυρα. Έκτοτε το έργο έχει παρουσιασθεί πολλές φορές στην Τουρκία και στο εξωτερικό με ιδιαίτερη επιτυχία.
- *Επτά δημοτικά τραγούδια* (1939), για φωνή και ορχήστρα.

Κατά τη δεύτερη περίοδο, 1940-1950, ο συνθέτης επεκτείνεται σε μεγάλες ορχηστρικές μορφές, όπου αρχίζει να διαμορφώνει το προσωπικό του μουσικό ιδίωμα, με πλούσια και πολύχρωμη ενορχήστρωση καθώς και πιο δεξιοτεχνική επεξεργασία των ρυθμικομελωδικών στοιχείων της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής:[58]

- *Κοντσέρτο* (1942), για πιάνο. Πρώτη παρουσίαση στις 11 Μαρτίου 1943, στο Ραδιοφωνικό Σταθμό της Άγκυρας από την Προεδρική Φιλαρμονική Ορχήστρα, υπό τη διεύθυνση του Ernst Praetorius και με τη Ferhunde Erkin στο πιάνο. Στη συνέχεια, στις 18 Οκτωβρίου 1943, παίχτηκε στο Βερολίνο από την Städtisches Orchester Berlin υπό τη διεύθυνση του Fritz Zaun και με τη Ferhunde Erkin στο πιάνο. Το 1951 εκδόθηκε από την Universal Edition στη Βιέννη, με αφιέρωση στη Ferhunde Erkin.
- *Köçekçe* (*Κιότσεκτσε*, 1943), χορευτική ραψωδία για ορχήστρα. Θεωρείται το πιο γνωστό και δημοφιλές έργο του Ulvi Cemal Erkin. Εμπνέεται από τους παραδοσιακούς λυγερούς ανδρικούς χορούς köçek[59] της πατρίδας του. Πρώτη παρουσίαση την 1η Φεβρουαρίου 1943 από την Προεδρική Φιλαρμονική Ορχήστρα με διευθυντή τον Ernst Praetorius στο Ραδιοφωνικό Σταθμό της Άγκυρας.
- *Έξι δημοτικά τραγούδια* (1945), για μικτή χορωδία.
- *Κουιντέτο* (1946), για πιάνο, δύο βιολιά, βιόλα και τσέλο (σε ύφος νεοκλασικό).
- *Σονάτα για πιάνο* (1946). Πρώτη παρουσίαση από την Ferhunde Erkin στις 15 Ιανουαρίου 1948. Το 1958 εκδόθηκε από το Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας.

[57] Kolçak, *Ulvi Cemal Erkin – biyografi*, ό.π., σ. 34.

[58] Στο ίδιο.

[59] Ο *Köçekçe* είναι ζωηρός, λυγερός και εύθυμος χορός που εκτελείται από άνδρες που φοράνε γυναικεία ρούχα. Βλ. Dr. Hasan Eren (επιμ.), *Türkçe Sözlük*, 6η έκδοση, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1981, σ. 511.

- *Συμφωνία αρ. 1* (1944-1946), σε τέσσερα μέρη. Πρωτοπαρουσιάστηκε στις 20 Απριλίου 1946 από την Προεδρική Φιλαρμονική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Ulvi Cemal Erkin, στο αμφιθέατρο του Κρατικού Ωδείου της Άγκυρας. Το 1947 ξαναπαίχθηκε από τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Τσεχίας, πάλι υπό τη διεύθυνση του συνθέτη. Είναι η πρώτη συμφωνία τούρκου συνθέτη που παρουσιάσθηκε για πρώτη φορά στο εξωτερικό.[60]
- *Κοντσέρτο για βιολί* (1946-1947). Το έργο αναπτύσσεται πάνω σε κλασική δυτική δομή, ενώ στο τελευταίο μέρος ένα ιδιόμορφο ταξίμι σε μακάμι νιγκρίζ δείχνει ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα της αλατούρκα αυτοσχεδιαστικής τεχνικής του βιολιού.[61] Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 2 Απριλίου 1948 στην τελετή εγκαινίων της Όπερας της Άγκυρας (Κτήριο Κρατικής Όπερας και Θεάτρου) με την Προεδρική Φιλαρμονική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του συνθέτη και τον Lico Amar στο βιολί. Το 1968 εκδόθηκε από το Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας.
- *Συμφωνία αρ. 2* (1948-1951 το πρώτο σχεδίασμα και ενορχήστρωση το 1958), σε τρία μέρη. Το τελευταίο μέρος, Allegro alla köçekçe, αναπτύσσεται εξ ολοκλήρου πάνω σε λαϊκούς παραδοσιακούς σκοπούς. Πρεμιέρα στις 2 Ιουλίου 1958 με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Μονάχου υπό τη διεύθυνση του Karl Oehring.

Έργα της τρίτης περιόδου, 1950-1972:

- *Keloğlan* (*Κέλογλαν, το φαλακρό παιδί*, 1950), μουσική μπαλέτου. Πρεμιέρα στις 2 Ιουνίου 1950 σε χορογραφία της Ninette de Valos. Το έργο γράφτηκε με αφορμή την ίδρυση της Κρατικής Σχολής Χορού το 1947, ως προέκταση του Κρατικού Ωδείου της Άγκυρας.
- *Sinfonietta* (1951-1959), για ορχήστρα εγχόρδων σε τρία μέρη. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 17 Φεβρουαρίου 1967 στο Ραδιοφωνικό Σταθμό της Άγκυρας από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Gotthold Ephraim Lessing.
- *Δέκα δημοτικά τραγούδια* (1963), διασκευασμένα για μικτή χορωδία. Παραγγελία της Yapı & Kredi Bank για τους εορτασμούς της εικοσαετούς επετείου της Τράπεζας.
- *Έξι πρελούδια για πιάνο* (1965-1967).
- *Sinfonia concertante*, για πιάνο και ορχήστρα (1965-1966), σε τρία μέρη. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στο πλαίσιο της Εβδομάδας Σύγχρονης Τουρκικής Μουσικής, στις 10 Νοεμβρίου 1967, με την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Gotthold Ephraim Lessing και με την Verda Erman στο πιάνο. Το έργο ήταν ανάθεση της Τουρκικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης (TRT). Το 1967 εκδόθηκε από το Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας.
- *Συμφωνικό μέρος* (1968-1969), για μεγάλη ορχήστρα. Το έργο αυτό ήταν ανάθεση της Τουρκικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης (TRT). Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 8 Οκτωβρίου 1976 στην Άγκυρα, από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα με διευθυντή τον Jean Périsson.

Άλλο ένα αξιόλογο έργο του Ulvi Cemal Erkin είναι οι μετρικές μεταφράσεις ξένων λυρικών έργων στα τούρκικα.

Ο Ulvi Cemal Erkin έλαβε πολλές διακρίσεις και βραβεία, όπως τις Légion d'honneur "Chevalier" (1959), Légion d'honneur "Officier" (1970) και Ordine al Merito della Repubblica Italiana (1963). Επίσης, απέσπασε τον τίτλο του Κρατικού Καλλιτέχνη (1971). Πέθανε στις 15 Σεπτεμβρίου 1972, στην Άγκυρα.

[60] Kolçak, *Ulvi Cemal Erkin – biyografi*, ό.π., σ. 42.
[61] Önder Kütahyalı, «Erkin'in keman konçertosu üzerine», *Orkestra* 152, 1986, σ. 2-9.

2.4. Ahmet Adnan Saygun

Ο Ahmet Adnan Saygun (Αχμέτ Αντνάν Σαϊγκούν) γεννήθηκε στις 7 Σεπτεμβρίου 1907 στη Σμύρνη.[62] Στη μουσική ξεκίνησε τραγουδώντας στη χορωδία του δημοτικού σχολείου και σε ηλικία 13 ετών άρχισε μαθήματα πιάνου με ένα ιταλό δάσκαλο, ονόματι Rosati, ενώ αργότερα συνέχισε με έναν ουγγρικής καταγωγής μουσικοδιδάσκαλο, τον Tevfik Bey.[63] Μελέτησε μόνος του αρμονία και αντίστιξη, διαβάζοντας γαλλικά θεωρητικά βιβλία μουσικής. Από το 1925 εργάσθηκε ως δάσκαλος μουσικής στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενώ το 1928, κερδίζοντας τον διαγωνισμό του Υπουργείου Παιδείας, σπούδασε στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού, αλλά σύντομα άλλαξε σχολή και γράφτηκε στη Schola Cantorum, όπου σπούδασε αρμονία και αντίστιξη με τον Eugène Borrel και αργότερα σύνθεση με τον Vincent d'Indy, εκκλησιαστικό όργανο με τον Eduard Souberbielle, αντίστιξη με τον Paul le Flem και γρηγοριανό μέλος με τον Amédée Gastoué.[64]

Το 1931 επέστρεψε στην Τουρκία και άρχισε να διδάσκει και να διευθύνει ορχήστρες. Το 1936 συνεργάστηκε με τον Béla Bartók στην καταγραφή και μελέτη των τραγουδιών της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ζήτημα του πεντατονισμού στην τουρκική μουσική και συνέγραψε πολλά σχετικά άρθρα.[65] Από το 1946 μέχρι το 1972 δίδαξε σύνθεση στο Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας. Διετέλεσε μέλος του Εκπαιδευτικού Συμβουλίου (1960-1965) και του Διοικητικού Συμβουλίου της Κρατικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης / TRT (1972-1978). Από το 1973 μέχρι το θάνατό του δίδαξε εθνομουσικολογία στο Κρατικό Ωδείο του Πανεπιστημίου Mimar Sinan. Ο Saygun πέθανε στις 6 Ιανουαρίου 1991 στην Κωνσταντινούπολη. Τα έργα, τα βιβλία και τα προσωπικά του αντικείμενα κληροδοτήθηκαν στο Κέντρο Μουσικής Έρευνας και Εκπαίδευσης Ahmet Adnan Saygun που ιδρύθηκε ως ειδική πτέρυγα του Πανεπιστημίου Bilkent.[66]

Ο Saygun υπήρξε ένας πολύ παραγωγικός συνθέτης και έχει ογκώδες έργο. Έγραψε έργα σε όλα τα είδη της έντεχνης μουσικής και, ειδικότερα, είναι ο πρώτος τούρκος συνθέτης που έγραψε όπερες και ορατόριο μετά την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας. Στις αρχικές του συνθέσεις είναι εμφανές ένα ιδιόμορφο μίγμα ρομαντισμού και ιμπρεσιονισμού, που συνδυάζεται με δεξιοτεχνική αντιστικτική επεξεργασία των μακαμιών της οθωμανικής μουσικής και των ρυθμικομελωδικών χαρακτηριστικών της λαϊκής παράδοσης. Στα μεταγενέστερά του έργα προσπάθησε να ανανεώσει το μουσικό του ιδίωμα με νεότερες τεχνικές και ασχολήθηκε με μεγαλύτερες μορφές.[67] Το έργο το οποίο αποτελεί ορόσημο στην εργογραφία του, όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης, είναι το ορατόριο *Yunus Emre* (1942) και, ως εκ τούτου, η περιοδολόγηση της εργογραφίας του μπορεί να γίνει βάσει αυτού. Σύμφωνα με την αρίθμηση ανά opus από τον ίδιο τον συνθέτη, τα έργα του ανέρχονται στα 75 και από αυτά τα κυριότερα είναι, ενδεικτικά, τα ακόλουθα:[68]

– *Ορατόριο:*

- *Yunus Emre* (1942), ορατόριο σε τρία μέρη, opus 26. Το έργο βασίζεται στα

[62] Olcay Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, Kastaş Yayınevi, Istanbul 2005, σ. 13.

[63] Βλ. Faruk Yener και Münir Nurettin Beken, «Saygun, Ahmet Adnan», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 22, σ. 359-360.

[64] Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, ό.π., σ. 17.

[65] Όπως, π.χ., τα «Des danses d'Anatolie et de leur caractère rituel» στο *Journal of the International Folk Music Council* (1950) και «La musique turque» της *Encyclopédie de la Pléiade* (1960).

[66] Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, ό.π., σ. 38-43.

[67] Önder Kûtahyali, «Saygun'nu anlamak», *Orkestra* 211, 1991, σ. 2-6.

[68] Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, ό.π., σ. 57-61.

ποιήματα του Σούφι μυστικιστή ποιητή Γιουνούς Εμρέ (1241;-1321;).[69] Η πρώτη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε το 1946 στην Άγκυρα, ενώ ακολούθησαν επανεκτελέσεις τόσο το 1947 στο Παρίσι όσο και το 1958 στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Leopold Stokowski. Το έργο μεταφράσθηκε στα αγγλικά, τα γαλλικά, τα γερμανικά και τα ουγγαρέζικα. Θεωρείται το κορυφαίο του έργο που τον καθιέρωσε στο εξωτερικό.[70] Ο ίδιος ήθελε πολύ το έργο αυτό να παιχτεί στον εξαιρετικής ακουστικής χώρο του ιερού ναού της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης, αλλά δεν πρόλαβε να το δει, καθώς παρουσιάσθηκε εκεί εννέα μέρες μετά τον θάνατό του, στις 15 Ιανουαρίου 1991.[71]

– *Όπερες:*

- *Özsoy* (*Το βασικό γένος*), opus 3. Η πρώτη όπερα του συνθέτη ήταν μια παραγγελία και ιδέα του ίδιου του Κεμάλ Ατατούρκ. Η όπερα ανέβηκε στις 19 Ιουνίου 1934 στην Άγκυρα, στο πλαίσιο της επίσκεψης του Σάχη της Περσίας Rıza Pehlevi, για τη σύσφιξη των διπλωματικών σχέσεων Τουρκίας – Ιράν.[72] Η υπόθεση της τρίπρακτης όπερας βασίζεται στον θρύλο *Feridūn* από το έπος *Şehnâme* του πέρση ποιητή Firdevsî (940-1020) και αναφέρεται στην τουρκο-ιρανική αδελφική συγγένεια και φιλία στο διάβα των αιώνων. Η μουσική του έργου έχει μια ιδιάζουσα χρωματικότητα με πολλά στοιχεία couleur local. Ωστόσο, οι έντονες πολιτικές επιταγές της όπερας αυτής αφενός της στέρησαν την ιδιότητα της πρώτης εθνικής όπερας της τουρκικής έντεχνης μουσικής και αφετέρου της προσέδωσαν μια εφήμερη διάσταση, όπως άλλωστε επισημάνθηκε και από τον ίδιο τον παραγγελιοδότη της, τον Κεμάλ, ο οποίος ανέφερε τα εξής: «Η όπερα *Özsoy* είναι ωραία, αλλά […] η αξία της ήταν μόνο για το σήμερα. Δεν μπορεί να παιχτεί ξανά».[73]
- *Taş Bebek* (*Πέτρινη κούκλα*, 1934), opus 11. Μονόπρακτη λυρική φαντασία που ανέβηκε στις 27 Δεκεμβρίου 1934 στην Άγκυρα.[74]
- *Kerem* (1952), opus 28, όπερα σε τρεις πράξεις και οκτώ εικόνες. Το λιμπρέτο του Metnini Selahattin Batu στηρίζεται σε ένα λαϊκό μύθο της Ανατολίας, του Κερέμ και της Ασλί.[75] Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 22 Μαρτίου 1953 στην Όπερα της Άγκυρας. Στην όπερα αυτή, ο ρόλος της χορωδίας είναι ιδιαίτερα σημαντικός, ενώ η μουσική ενίοτε παραπέμπει σε στοιχεία ορατορίου, ενδεχομένως ως επακόλουθο έργο του ορατορίου *Yunus Emre*. Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο

[69] Ο Yunus Emre είναι ένας από τους κορυφαίους ποιητές της Ανατολίας, που έζησε την περίοδο της παρακμής των Σελτζούκων και της ίδρυσης του οθωμανικού κράτους. Βλ. Zekeriya Başkal, *Yunus Emre: The Sufi Poet in Love*, Blue Dome Press, New York 2010.

[70] Yener και Beken, «Saygun, Ahmet Adnan», ό.π.

[71] Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, ό.π., σ. 33.

[72] Βλ. επίσης: Emre Araci, «The Turkish Music Reform: From Late Ottoman Times to the Early Republic», στο: Celia Kerslake, Kerem Öktem και Philip Robins (επιμ.), *Turkey's Engagement with Modernity: Conflict and Change in the Twentieth Century*, Palgrave Macmillan, New York 2010, σ. 341.

[73] Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, ό.π., σ. 88.

[74] Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στους αρχαίους χρόνους, όπου ένας μάστορας κατασκευάζει μια πανέμορφη πέτρινη κούκλα, η οποία τον ερωτεύεται, αλλά μετά τον εγκαταλείπει φεύγοντας με τον βοηθό του και πεθαίνει. Το ηθικό δίδαγμα της υπόθεσης αποδίδεται στο τέλος από τη γυναίκα βοηθό του μάστορα, η οποία του λέει: «Είσαι σε λάθος δρόμο, η δουλειά σου δεν είναι να δημιουργείς ανθρώπους, αλλά να πλουτίζεις πνευματικά τον άνθρωπο που δημιούργησε ο Θεός». Βλ. Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, ό.π., σ. 94-95.

[75] Πρόκειται για έναν ερωτικό μύθο ανάμεσα σε δύο νέους που τελικά οδηγούνται στον θάνατο (παραπέμπει σε αυτόν του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας). Ο μύθος αυτός ήταν γνωστός ήδη από τον 16ο αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολίας μέχρι και το Αζερμπαϊτζάν. Βλ. Ali Duymaz, *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Kültür Bakanlığı, Yayınları, Ankara 2001, σ. 5-35 και 201-217.

είναι αυτό της έντονης τροπικότητας, η οποία, πέρα της κλασικής της χρήσης, επεκτείνεται συμπεριλαμβάνοντας λαϊκά ρυθμικομελωδικά σχήματα και κλίμακες από το σύστημα των μακαμιών, όπως, ενδεικτικά, των segah, hicaz και nigriz.[76] Θεωρείται η πρώτη εθνική όπερα της τουρκικής έντεχνης μουσικής.

- *Köroğlu* (1972-1973), opus 52, όπερα σε τρεις πράξεις και σε λιμπρέτο του Metnini Selahattin Batu. Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στην Ανατολία, την περίοδο στασιμότητας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 23 Ιουνίου 1973 στο Πρώτο Θερινό Φεστιβάλ της Κωνσταντινούπολης από την Κρατική Όπερα και Μπαλέτο της Κωνσταντινούπολης.
- *Gılgameş* (1964-1979), opus 65, τρίπρακτο επικό δράμα που βασίζεται στο Έπος του Γκιλγκαμές.

– *Συμφωνίες:*

- *1η συμφωνία*, opus 29 (1953), σε τέσσερα μέρη, με εύθυμο και ποιμενικό χαρακτήρα. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στη Βιέννη υπό τη διεύθυνση του Litschauer και μετά στις 27 Νοεμβρίου 1954 στην Άγκυρα. Το 1988 ηχογραφήθηκε από την Northern Sinfonia υπό τη διεύθυνση του Howard Griffiths.[77]
- *2η συμφωνία*, opus 30 (1958), σε τέσσερα μέρη. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στην Άγκυρα στις 24 Απριλίου 1970 από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Gotthold Ephraim Lessing.
- *3η συμφωνία*, opus 39 (1960), σε τέσσερα μέρη. Παραγγελία του Ιδρύματος Κουσεβίτσκυ. Πρωτοπαρουσιάσθηκε το 1963 στο Μπακού.
- *4η συμφωνία*, opus 53 (1974), σε τέσσερα μέρη. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στην Άγκυρα το 1974 από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα.
- *5η Συμφωνία*, opus 70 (1985), σε τέσσερα μέρη. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στην Άγκυρα στις 17 Ιανουαρίου 1985 από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του αρχιμουσικού Hikmet Şimşek.

– *Κοντσέρτα:*

- *1ο κοντσέρτο για πιάνο*, opus 34 (1958). Πρωτοπαρουσιάσθηκε το 1958 στις Βρυξέλλες με την Idil Biret στο πιάνο υπό τη διεύθυνση του συνθέτη. Στο έργο αυτό ο συνθέτης χρησιμοποιεί ρυθμικομελωδικά στοιχεία τόσο της παραδοσιακής όσο και της οθωμανικής μουσικής.
- *2ο κοντσέρτο για πιάνο*, opus 71 (1985).
- *Κοντσέρτο για βιολί*, opus 44 (1967). Πρωτοπαρουσιάσθηκε στην Άγκυρα στις 27 Δεκεμβρίου 1968 με την Suna Kan στο βιολί και την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Gotthold Ephraim Lessing. Το κοντσέρτο αυτό έχει έναν ιδιαίτερο συμφωνικό χαρακτήρα.
- *Κοντσέρτο για βιόλα*, opus 59 (1977).
- *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο*, opus 74 (1987).

– *Μουσική δωματίου:*

- *1ο κουαρτέτο εγχόρδων*, opus 27 (1947). Πρωτοπαρουσιάσθηκε το 1947 στην Ecole Normale του Παρισιού. Ο μουσικός πυρήνας του έργου είναι ένα μοτίβο από τέσσερεις νότες που αναπτύσσεται και μετασχηματίζεται μέσα σε μια υφή που εμπλουτίζεται με το σύστημα των μακαμιών.
- *2ο κουαρτέτο εγχόρδων*, opus 35 (1957). Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 22 Νοεμβρίου 1958 από το Κουαρτέτο Julliard στην Αμερική.

[76] Kolçak, *A. Adnan Saygun – biyografi*, ό.π., σ. 90-91.
[77] Στο ίδιο, σ. 139.

– *Ορχηστρικά έργα:*

- *Divertimento*, opus 1 (1930). Είναι το πρώτο έργο του συνθέτη από την περίοδο του Παρισιού, το οποίο κέρδισε το α΄ βραβείο σε ένα διαγωνισμό και πρωτοπαρουσιάσθηκε το 1931 στο Παρίσι. Ένα ιδιαίτερο στοιχείο του είναι το σαξόφωνο και η νταρμπούκα που προσδίδουν ένα couleur locale.
- *Ορχηστρική σουίτα*, opus 14 (1939).

– *Εκπαιδευτικό βιβλίο για πιάνο:*

- *İnci'nin Kitabı* (*Το βιβλίο της Ιντζί*), 7 κομμάτια για πιάνο, opus 10 (1934). Ο συνθέτης το αφιέρωσε στον καθηγητή του Eugène Borrel (1876-1962). Το έργο προτάθηκε από την American Music Teachers Association ως εκπαιδευτικό εργαλείο. Τα επτά αυτά κομμάτια για πιάνο σε μορφή σουίτας αντικατοπτρίζουν στοιχεία της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής. Αργότερα, σε ενορχηστρωμένη μορφή, παρουσιάσθηκε στις 12 Απριλίου 1948 από την Προεδρική Φιλαρμονική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του George Weldon. Το έργο προσαρμόσθηκε αργότερα από τον κιθαριστή Siegfried Behrend για δύο κιθάρες. Κυκλοφόρησε στην Κωνσταντινούπολη από τον εκδοτικό οίκο Jorj. D. Papajorjiu και στις Η.Π.Α. από τον Southern Music Publishing Co Inc (1952).

– *Χορωδιακά έργα:*

- *Çoban Armağanı* (*Το δώρο του βοσκού*), opus 7 (1933). Πέντε τουρκικά παραδοσιακά τραγούδια για μικτή χορωδία.
- *Dağlardan Ovalardan* (*Από τα βουνά και τους κάμπους*), opus 18 (1939). Δέκα τουρκικά παραδοσιακά τραγούδια για μικτή χορωδία.

– *Μουσική μπαλέτου:*

- *Bir Orman Masalı* (*Ένα παραμύθι του δάσους*), opus 17 (1943).
- *Kumru Efsanesi* (*Ο μύθος των τρυγονιού*), opus 75 (1989).

Τα περισσότερα έργα του Saygun έχουν εκδοθεί από ξένους μουσικούς οίκους, ενώ για το σύνολο του έργου του έχει λάβει διάφορα κρατικά και διεθνή βραβεία, όπως, ενδεικτικά, τα Palmes académiques (1949), Stella della Solideriate (1958), Pro Cultura Hungarica (1986), Βραβείο Τεχνών του Ατατούρκ (1981) καθώς και Τούρκου Καθηγητή-Καλλιτέχνη (1985).[78]

2.5. Necil Kâzım Akses

Ο Necil Kâzım Akses (Νετζίλ Καζούμ Άκσες), το νεότερο μέλος της τουρκικής πεντάδας, γεννήθηκε στις 6 Μαΐου 1908 στην Κωνσταντινούπολη. Ο Akses, σε ηλικία 14 ετών, ξεκίνησε σπουδές βιολιού και μετά βιολοντσέλου, ενώ παράλληλα σπούδασε αρμονία δίπλα στον Cemal Reşit Rey στο Δημοτικό Ωδείο της Κωνσταντινούπολης.[79] Το 1926 πήγε στην Κρατική Ακαδημία Μουσικής της Βιέννης, όπου παρακολούθησε μαθήματα αρμονίας, αντίστιξης και σύνθεσης δίπλα στον Joseph Marx, καθώς και βιολοντσέλου με τον Walter Kleinecke. Το 1931, αφού αποφοίτησε από το τμήμα σύνθεσης της Μουσικής Ακαδημίας της Βιέννης με πρώτη διάκριση, πήγε στην Πράγα, όπου σπούδασε με τους Josef Suk και Alois Hába. Όταν το 1934 επέστρεψε στην Τουρκία, αρχικά συνεργάστηκε με τον Paul Hindemith, ο οποίος είχε προσκληθεί από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας, για την ίδρυση του Κρατικού Ωδείου της Άγκυρας. Το 1936 διορίστηκε καθηγητής σύνθεσης του ωδείου, ενώ παράλληλα συμμετείχε στις λαογραφικές έρευνες των Béla Bartók και Adnan Saygun. Στη συνέχεια, ανέλαβε

[78] Yener και Beken, «Saygun, Ahmet Adnan», ό.π.

[79] Faruk Yener και Münir Nurettin Beken, «Akses, Necil Kâzım», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 1, σ. 265.

σημαντικές θέσεις στον εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό τομέα.[80] Τα τελευταία του χρόνια, ο συνθέτης δίδαξε σύνθεση στη Μουσική Σχολή του Πανεπιστημίου Bilkent. Ο Akses πέθανε στις 16 Φεβρουαρίου 1999 στην Άγκυρα.

Τα έργα του Necil Kâzım Akses παρουσιάζουν εύρωστη αρμονική δομή, πλούσια ενορχήστρωση και έντονη έκφραση. Ως ο κατεξοχήν πρωτοποριακός συνθέτης της Εθνικής Τουρκικής Σχολής, πειραματίσθηκε με τις νέες τεχνικές της εποχής του. Τα έργα του, σε αντίθεση με αυτά των άλλων μελών της τουρκικής πεντάδας που προέρχονται από τη γαλλική κυρίως σχολή, όπως ο C. R. Rey, ο U. C. Erkin και ο A. Saygun, συνδυάζουν την αυστριακή μουσική κουλτούρα με την τουρκική μούσα τόσο της έντεχνης οθωμανικής όσο και της παραδοσιακής μουσικής. Ο ίδιος ο συνθέτης χωρίζει την εργογραφία του, η οποία συνίσταται σε 60 συνολικά έργα, σε τέσσερις περιόδους.[81] Παρακάτω παρατίθενται ενδεικτικά τα πιο γνωστά έργα από κάθε περίοδο του συνθέτη.[82]

Πρώτη περίοδος (1929-1946)

– *Για πιάνο:*

- *Πρελούδια και Φούγκες* (1929).
- *Πέντε κομμάτια* (1930). Έκδοση από την Universal Edition.
- *Τουρκική ενβανσιόν* (1930).
- *Σονάτα για πιάνο* (1930). Πρώτη παρουσίαση στις 5 Μαΐου 1931 στη Βιέννη από τον Friedrich Statzer.
- *Μινιατούρες* (1936). 7 μικρά κομμάτια για πιάνο, αφιερωμένα στον συνάδελφό του Ulvi Cemal Erkin. Πρώτη παρουσίαση το 1936 στην Κωνσταντινούπολη και μετά το 1947 στην Πράγα. Από τα πιο γνωστά πιανιστικά έργα της πρώτης περιόδου του συνθέτη.

– *Μουσική δωματίου:*

- *Εισαγωγή και Φούγκα* (1930-1931), για κουαρτέτο εγχόρδων. Πρώτη παρουσίαση στη Βιέννη, στις 5 Μαΐου 1931, από το Rothschild Quartet.
- *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1* (1946). Πρώτη παρουσίαση στην Πράγα, στις 26 Σεπτεμβρίου 1947, από το Τσεχοσλοβάκικο Κουαρτέτο Εγχόρδων.

– *Όπερες:*

- *Mete* (1933), μονόπρακτη όπερα.
- *Bayönder* (*Ο κύριος ηγέτης*), μονόπρακτη όπερα. Πρεμιέρα: 27 Δεκεμβρίου 1934 στην Άγκυρα υπό τη διεύθυνση του Adnan Saygun. Η υπόθεση του έργου βασίζεται σε ένα τουρκικό έπος, το οποίο προσαρμόσθηκε με συμβολικές αναφορές στον ηγέτη Κεμάλ Ατατούρκ.[83] Πρόκειται για μια όπερα πολιτικών επιταγών υπό το πνεύμα της περιόδου του έντονου Κεμαλισμού, όπως άλλωστε και η όπερα *Õzsoy* του Adnan Saygun.

– *Ορχηστρικά έργα:*

- *Ποίημα* (1946). Συμφωνικό ποίημα για την Μεσόγειο. Αρχικά το έργο αυτό είχε γραφτεί για βιολί και πιάνο και πρωτοπαρουσιάσθηκε στη Βιέννη το 1930 από την Christa Richter (βιολί) και τον Friedrich Statzer (πιάνο). Αργότερα, με προτροπή του βιολοντσελίστα David Zirkin, ο συνθέτης το διασκεύασε για τσέλο

[80] Στο ίδιο. Ενδεικτικά: καλλιτεχνικός διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Άγκυρας το 1948, διευθυντής της Κρατικής Όπερας της Άγκυρας το 1958, διευθυντής της Κρατικής Όπερας και Μπαλέτου μεταξύ των ετών 1958-1960, καθώς και πολιτιστικός ακόλουθος στις πόλεις της Βέρνης και της Βόννης.

[81] Olcay Kolçak, *Necil Kâzım Akses – biyografi*, Kastaş Yayınevi, Istanbul 2005, σ. 42-45.

[82] Στο ίδιο, σ. 46-90.

[83] Η όπερα ήταν παραγγελία για την 15η επέτειο της άφιξης του Κεμάλ Ατατούρκ στην Άγκυρα.

και ορχήστρα και πρωτοπαρουσιάσθηκε το 1946.[84] Το 1949 παρουσιάσθηκε από τη συμφωνική ορχήστρα της RAI υπό τη διεύθυνση του Franco Caraccioto και με σολίστα στο βιολοντσέλο τον Antonio Saldarelli.

- *Ankara Kalesi* (*Ο πύργος της Άγκυρας*, 1938-1942), συμφωνικό ποίημα. Πρωτοπαρουσιάσθηκε στις 22 Οκτωβρίου 1942 από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Ernst Praetorius στην Άγκυρα. Εκδόθηκε από το Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας.[85] Είναι ένα καθαρά εθνικιστικό έργο που αναπαριστά μουσικά τον αγώνα ανεξαρτησίας του νεοτουρκικού κράτους και εμπνέεται από το ομώνυμο ποίημα του Behçet Kemal Çağlar (1908-1969). Στην Τουρκία θεωρείται ένα από τα πιο δημοφιλή έργα του συνθέτη.

Δεύτερη περίοδος (1947-1968)

- *Μπαλάντα* (1947). Ο συνθέτης εμπνέεται από την μυστικιστική θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης μέσω του χορού. Πρώτη παρουσίαση στις 14 Απριλίου 1948 στην Άγκυρα από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Ferid Alnar. Από το 1950 είναι το πιο πολυπαιγμένο έργο του συνθέτη στο εξωτερικό, καθώς έχει παρουσιασθεί σε πόλεις όπως το Λονδίνο, το Εδιμβούργο, το Μπέρμιγχαμ, το Παρίσι, οι Βρυξέλλες, το Μύνστερ, η Βιέννη, το Τέπλιτσε, το Βουκουρέστι, η Τύνιδα, η Πράγα και η Μόσχα.
- *Δυο αρχαίοι χοροί* (1962). Από τα πιο χαρακτηριστικά πρωτοποριακά ατονικά έργα του συνθέτη. Πρώτη παρουσίαση στις 25 Νοεμβρίου 1969 στην Άγκυρα από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Hikmet Şimşek.
- *Δέκα κομμάτια* για πιάνο (1964). Θεωρείται από τα πιο σημαντικά έργα για πιάνο τόσο του συνθέτη όσο και της Τουρκικής Ομάδας των Πέντε.
- *Συμφωνία αρ. 1* (1966). Πρώτη παρουσίαση στις 10 Νοεμβρίου 1967 στην Άγκυρα από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Gotthold Ephraim Lessing.

Τρίτη περίοδος (1969-1975)

- *Scherzo από το Neva Kâr του Itri* (1969). Στο έργο αυτό ο συνθέτης εμπνέεται από το κορυφαίο έργο φωνητικής κοσμικής μουσικής *Neva Kâr* του Buhurizade Mustafa Itri (1640-1702), ο οποίος θεωρείται ο σπουδαιότερος συνθέτης-μελοποιός της έντεχνης οθωμανικής κοσμικής και θρησκευτικής μουσικής.[86] Στη μορφή του κλασικού scherzo σε δομή ΑΒΑ, ο συνθέτης αξιοποιεί διάφορα χαρακτηριστικά ρυθμικομελωδικά μοτίβα από το εν λόγω έργο του Itri. Πρώτη παρουσίαση στις 25 Δεκεμβρίου 1970 στην Άγκυρα από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Hikmet Şimşek.
- *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 2* (1971).
- *Seslenişş* (*Επίκληση*, 1973), για την 50ή επέτειο της Τουρκικής Δημοκρατίας.

Τέταρτη περίοδος (1975-1999)

- *Γκαζέλ από ένα Ντιβάν* (1976), για σόλο τενόρο και ορχήστρα. Είναι το πρώτο έργο της τελευταίας περιόδου. Ο συνθέτης εμπνέεται από ένα γκαζέλ (λυρικό ποίημα) που έγραψε ο σουλτάνος Σουλεϊμάν Α΄ ο Μεγαλοπρεπής (1494-1566) για τη γυναίκα του, τη Χουρέμ Σουλτάν.[87] Το έργο αυτό απασχόλησε τον Akses

[84] Kolçak, *Necil Kâzım Akses – biyografi*, ό.π., σ. 71 και 123.

[85] Στο ίδιο, σ. 62-64.

[86] Για τον κορυφαίο συνθέτη της έντεχνης οθωμανικής κοσμικής και θρησκευτικής μουσικής Buhurizade Mustafa Itri, βλ. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı (1163), Ankara 1990, σ. 374-376.

[87] Το «Γκαζέλ» (Gazel) είναι ένα ποίημα γραμμένο σε δίστιχα, ενώ το «Ντιβάν» (Divan) είναι όρος που αποδίδεται σε συλλογές ποιημάτων από διάφορες περιόδους της οθωμανικής λογοτεχνίας. Βλ. Faruk

περίπου δύο χρόνια και σε αυτό χρησιμοποίησε για πρώτη φορά την αλεατορική τεχνική. Πρώτη παρουσίαση στις 24 Δεκεμβρίου 1976.

- *Κοντσέρτο για ορχήστρα* (1976-1977). Πρώτη παρουσίαση την 1η Απριλίου 1977 στην Άγκυρα από την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Otakar Trhlik.
- *Κοντσέρτο για βιόλα* (1977).
- *Συμφωνία αρ. 2* (1978), για ορχήστρα εγχόρδων.
- *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3* (1979).
- *Συμφωνία αρ. 3* (1979-1980).
- *Συμφωνία αρ. 4, Sinfonia Romanesca Fantasia* (1982-1984), για σόλο τσέλο και ορχήστρα.
- *Συμφωνία αρ. 5*, *Τάδε έφη Atatürk / Sinfonia Rhetorica* (1988), για τενόρο, χορωδία, παιδική χορωδία, όργανο και ορχήστρα.
- *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 4* (1990).

Ο Akses αναφέρει τα εξής σχετικά με τον ελεύθερο τρόπο χρήσης των μακαμιών της οθωμανικής μουσικής στα έργα του: «Ο δικός μου τρόπος σύνθεσης δεν είναι να πάρω ένα μακάμι και να το επεξεργαστώ πολυφωνικά. Αλλά, πέρα από μια τεχνική άποψη ή την μελωδική του πορεία, με τις ίδιες τις νότες του μακαμιού να χαράξω έναν διαφορετικό δρόμο. […] Υπό την έννοια της πολυτονικής μουσικής, εμείς τα μακάμια μπορούμε να τα χρησιμοποιήσουμε και ως μη-τροπικά. Δηλαδή, αν τα μακάμια θεωρούνται τροπικά, τότε μπορούν να γίνουν και πολυτροπικά και, ως εκ τούτου, ένα μακάμι μπορεί να χρησιμοποιηθεί ανεξάρτητα από τον κλασικό τρόπο θεώρησής του, δηλαδή από την ίδια τη μελωδική του πορεία. Έχοντας κάνει αυτές τις σκέψεις, το πρώτο μου βήμα έγινε στο *Scherzo από το Neva Kâr του Itri* και έκτοτε κατέληξε στον σημερινό τρόπο γραφής».[88]

Ο Akses έγραψε επίσης τραγούδια για φωνή και πιάνο, χορωδιακά και εμβατήρια, καθώς και έργα σκηνικής μουσικής. Ο Akses βραβεύθηκε με πολλές διακρίσεις και βραβεία, όπως της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας (1957), του Cavaliere Ufficiale της Ιταλίας (1963), το Παράσημο Τέχνης και Πολιτισμού της Τυνησίας Bourguiba (1973), του Κρατικού Καλλιτέχνη (1971), το Βραβείο Τεχνών Ατατούρκ (1981) και το χρυσό μετάλλιο Sevda Cenap And Müzik Vakfı (1992).

3. Συμπεράσματα

Η πραξικοπηματική επανάσταση του Μουσταφά Κεμάλ εναντίον της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας που βρισκόταν στο χείλος της καταστροφής και ο επακόλουθος απελευθερωτικός αγώνας οδήγησαν στη δημιουργία της Τουρκικής Δημοκρατίας. Αυτή η νέα τάξη πραγμάτων υπαγόρευε επαναστατικές μεταρρυθμίσεις για τον εκσυγχρονισμό του νέου κράτους σύμφωνα με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα. Απειλή για τον ίδιο τον Κεμάλ, και συνάμα τροχοπέδη στο όραμά του, ήταν η λιμνάζουσα οθωμανική κληρονομιά και νοοτροπία. Ο εξορκισμός της οθωμανικής ραστώνης σε όλους τους τομείς δρομολογήθηκε μέσω της ουσιαστικής συνειδητοποίησης της νέας τουρκικής εθνικής ταυτότητας σύμφωνα με το ιδεολόγημα περί Τουρκισμού του Ziya Gökalp. Ως εκ τούτου, αυτό έπρεπε να γίνει πρωτίστως μέσω της συστηματικής θεμελίωσης ενός οργανωμένου προγράμματος εκπαίδευσης και εκπολιτισμού. Μέρος αυτής της διαδικασίας ήταν και η δημιουργία μιας νέας τουρκικής έντεχνης μουσικής που θα

Tuncay και Λεωνίδας Καρατζάς, *Τουρκοελληνικό Λεξικό – Türkçe Yunanca Sözlük*, Κέντρο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμού, Αθήνα 2000, σ. 183 και 249.

[88] Kolçak, *Necil Kâzım Akses – biyografi*, ό.π., σ. 42-43.

αξιοποιούσε τα επιτεύγματα της δυτικής μουσικής για να προβάλει τη δική της ιδιοσυστασία μέσω της λαϊκής-παραδοσιακής μούσας. Οι βασικές προϋποθέσεις είχαν ορισθεί σαφώς στο μανιφέστο του Κεμάλ: πλήρης αποποίηση της οθωμανικής κληρονομιάς και στροφή στην πεμπτουσία της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής με την παράλληλη επεξεργασία αυτής βάσει των σύγχρονων κανόνων της κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής. Και έτσι εγεννήθη η Εθνική Σχολή Μουσικής της Τουρκίας.

Ενώ στις εθνικές σχολές μουσικής της ευρωπαϊκής περιφέρειας η ανάγκη έκφρασης της εθνικής ταυτότητας εκδηλώθηκε και οργανώθηκε κυρίως με την πρωτοβουλία σημαντικών συνθετών, στην Τουρκία η χρονικά καθυστερημένη έκφραση της εθνικής ταυτότητας στην μουσική ήταν κυρίως μια πολιτική πράξη της νέας τάξης πραγμάτων, η οποία καρποφόρησε αφενός χάρη στον ορμητικό και πολύ αποφασιστικό τρόπο δράσης του κεμαλικού καθεστώτος και αφετέρου χάρη στις ευνοϊκές ιστορικές συγκυρίες, καθώς εμφανίσθηκαν νέοι ταλαντούχοι μουσικοί. Από την πρώτη γενιά αυτών των νέων μουσικών διακρίθηκαν και καταξιώθηκαν στο διεθνές μουσικό στερέωμα πέντε συνθέτες, οι Cemal Reşid Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun και Necil Kâzım Akses. Αργότερα, οι πέντε αυτοί συνθέτες της πρώτης γενιάς της Τουρκικής Δημοκρατίας χαρακτηρίσθηκαν με το προσηγορικό όνομα «Η Τουρκική Ομάδα των Πέντε» (Türk Beşleri) με βάση το πρότυπο της Εθνικής Ρώσικης Σχολής της Ομάδας των Πέντε.

Εξετάζοντας την εργογραφία καθενός ξεχωριστά, διαπιστώνουμε τα εξής:

- Η ηγετική φυσιογνωμία της ομάδας αυτής, ο Cemal Reşid Rey, ο οποίος έγραψε και το πρώτο έργο της Εθνικής Σχολής της Τουρκίας (τη συλλογή *Douze chants d'Anatolie*, για φωνή και πιάνο, το 1926), ως ένας κατεξοχήν ευρωπαίος-κοσμοπολίτης συνθέτης έκανε τη στροφή προς την εθνική μουσική από μια τυχαία συγκυρία και όχι ωθούμενος από μια διακαή προσωπική ανάγκη έκφρασης. Στη συνέχεια, αφού μελέτησε συστηματικά το μουσικό υλικό της παραδοσιακής τουρκικής μουσικής, εργάσθηκε για την υπόθεση της εθνικής μουσικής, έγραψε πολλά έργα με τα οποία καταξιώθηκε διεθνώς και πρόβαλε τη νεοτουρκική έντεχνη μουσική δημιουργία.
- Ο Hasan Ferid Alnar, ένας ταλαντούχος, μουσικά δίγλωσσος συνθέτης, ανέπτυξε και πρόβαλε τη δυτική συμφωνική εκδοχή της οθωμανικής έντεχνης μουσικής, όπως χαρακτηριστικά έκανε στο *Κοντσέρτο για κανονάκι και ορχήστρα εγχόρδων*.
- Ο Ulvi Cemal Erkin, σε συνεργασία με την πιανίστρια σύζυγό του Ferhunde Erkin, ασχολήθηκε ιδιαιτέρως με την πιανιστική φιλολογία. Στη συνέχεια, μετά τη σουίτα των ανδρικών λυγερών χορών *Köçekçe* που τον έκανε παγκοσμίως γνωστό, κατά την περίοδο της μουσικής του ωριμότητας στράφηκε στις συμφωνίες.
- Ο Ahmet Adnan Saygun διακρίθηκε ως ένας πολύ δημιουργικός συνθέτης (με 75 καταλογογραφημένα έργα σε όλα τα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής) και επίσης ως ένας πολύ αξιόλογος μουσικολόγος-ερευνητής της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής. Δικαίως θεωρείται ως ο κορυφαίος συνθέτης όπερας και ορατορίου της εθνικής ομάδας των Πέντε.
- Ο νεότερος συνθέτης αυτής της γενιάς, ο Necil Kâzım Akses, αποδείχθηκε ιδιαίτερα τολμηρός, καθώς εκφράσθηκε μέσω των πρωτοποριακών τάσεων της εποχής του. Το σύνολο των έργων του ανέρχεται στα 60 και καλύπτει όλες τις μορφές και τα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής.
- Από την εθνική ομάδα των Πέντε, τρεις συνθέτες – οι Cemal Reşid Rey, Ulvi Cemal Erkin και Ahmet Adnan Saygun – είχαν γαλλική μουσική παιδεία, ενώ οι άλλοι δύο, ο Hasan Ferid Alnar και ο Necil Kâzım Akses, μετεκπαιδεύτηκαν στην Αυστρία.

Το γεγονός αυτό συνέβαλε στη διεύρυνση της εκφραστικής παλέτας της Εθνικής Σχολής Μουσικής.

- Και οι πέντε συνθέτες μελέτησαν συστηματικά τους σκοπούς και τους χορούς της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής, και αξιοποίησαν όλα τα ρυθμικομελωδικά στοιχεία της λαϊκής μούσας στα έργα τους.
- Ωστόσο, παρά τις σαφείς κεμαλικές οδηγίες περί αποποίησης της οθωμανικής κληρονομιάς, κανένας από τους Πέντε δεν τις τήρησε ή δεν μπόρεσε να τις αποφύγει, αφού καθένας από αυτούς είχε τις δικές του οθωμανικές καταβολές και βιωματικές εμπειρίες. Ως εκ τούτου, και οι Πέντε, λίγο έως πολύ, όχι μόνο αξιοποίησαν το εξωτικό και μελίρρυτο τροπικό χρώμα της μυστικιστικής και έντεχνης οθωμανικής μουσικής παράδοσης, αλλά και εμπνεύσθηκαν από την ίδια την ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας για να εκφράσουν την εθνική τους μουσική ταυτότητα.

20ός-21ος αιώνας: μια ανολοκλήρωτη μουσική επανάσταση;

Γιώργος Ζερβός

Εάν με τον όρο «επανάσταση» εννοούμε την γενικευμένη εξέγερση ενός λαού με σκοπό την απελευθέρωσή του από τα δεσμά ενός κατακτητή (βλέπε, για παράδειγμα, την Ελληνική Επανάσταση) ή την ανατροπή ενός καθεστώτος ή μιας τάξης για πολιτικούς, κοινωνικούς ή και θρησκευτικούς λόγους (βλέπε, για παράδειγμα, τη Ρωσική, τη Γαλλική, την Ιρανική Επανάσταση κ.λπ.), θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε κατά πόσο είναι δόκιμη η εφαρμογή του όρου «επανάσταση» στην τέχνη ή ακόμη και στην επιστήμη, αφού – στην τελευταία – οι εκάστοτε επιστημονικές ανακαλύψεις δεν είναι το αποτέλεσμα συλλογικής δράσης αλλά μεμονωμένων επιστημόνων. Βέβαια, για να μην παρεξηγηθούμε, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι πάντοτε υπάρχει ένα συλλογικό υπόβαθρο και ένας συγχρονισμός των «καλλιτεχνικών και επιστημονικών επαναστάσεων» με συγκεκριμένα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα που συμβαδίζουν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό με την εσωτερική εξέλιξη της τέχνης και της επιστήμης.

Όμως ο βαθμός συλλογικότητας (ή συμμετοχικών διαδικασιών) στην τέχνη και την επιστήμη δεν είναι ο ίδιος. Ένα χτυπητό παράδειγμα αποτελούν οι λαϊκές-παραδοσιακές τέχνες, τόσο των εξωευρωπαϊκών όσο και των δυτικοευρωπαϊκών πολιτισμών, κύριο χαρακτηριστικό των οποίων είναι ο υψηλός βαθμός συμμετοχής όχι μόνο στο επίπεδο της παθητικής πρόσληψης και της αισθητικής απόλαυσης αλλά και στις ίδιες τις δημιουργικές διαδικασίες. Δεν είναι τυχαίο ότι ο όρος «επανάσταση» είναι παντελώς απών από το λεξιλόγιο, όταν πρόκειται για τέτοιες παραδόσεις. Στην ελληνική δημοτική μουσική παράδοση, για παράδειγμα, όχι μόνο δεν υπάρχουν επαναστάσεις, αλλά και οι μεταβολές στο χρησιμοποιούμενο μουσικό υλικό είναι μικρές, εξελισσόμενες αργά μέσα στον χρόνο· το ίδιο συμβαίνει και σε όλες τις αντίστοιχες παραδόσεις. Αλλά ακόμη και στο πεδίο της δυτικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας, εάν δούμε συνολικά την εξέλιξη της μουσικής από το 1600 έως το 1900 περίπου, θα διαπιστώσουμε ότι ούτε η μουσική του μπαρόκ, ούτε ο κλασικισμός, αλλά ούτε και ο ρομαντισμός μπορούν να θεωρηθούν ως επαναστατικά κινήματα. Επιπλέον – και σημαντικότερο – καμία από αυτές τις περιόδους της μουσικής δεν αμφισβήτησε τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των προηγούμενων περιόδων ή θεώρησε ότι προχώρησε συνειδητά τη μουσική παραπέρα. Κάθε μια περίοδος αποτελεί έναν ολοκληρωμένο ξεχωριστό κόσμο, με τη δική της αισθητική, αυτάρκη, ενώ και η μεγάλη χρονική διάρκεια αυτών των περιόδων (γύρω στα 100 χρόνια η κάθε μία) αποτελεί μια πραγματικότητα που ενισχύει τους παραπάνω ισχυρισμούς.

Αντίθετα με την τέχνη, στην επιστήμη και ιδιαίτερα την επιστήμη όπως αυτή εκδηλώνεται μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα και εκφράζεται κυρίως μέσω της φυσικής και των μαθηματικών, όλα τα επιτεύγματα είναι το αποτέλεσμα ερευνών μεμονωμένων προσωπικοτήτων και αυτό ισχύει από τον Πυθαγόρα και τον Αρχιμήδη έως τον Νεύτωνα και τον Γκότφριντ Βίλχελμ Λάιμπνιτς, και από τους Μάξγουελ και Μπόλτσμαν έως τον Αϊνστάιν και τον Χάιζενμπεργκ. Ένας φυσικός νόμος – εφ' όσον αποδεικνύεται πειραματικά – αποτελεί μια αναμφισβήτητη αντικειμενικότητα, καθολικά αποδεκτή, και υπό αυτήν την άποψη δεν μπορεί να συγκριθεί με ένα έργο τέχνης το οποίο υπόκειται σε ιστορικούς, κοινωνικούς και αισθητικούς όρους. Έτσι, ενώ ο νόμος της

παγκόσμιας έλξης του Νεύτωνα έχει μια παγκόσμια ισχύ (τουλάχιστον μέχρι την γενική θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν και η οποία ουσιαστικά την γενικεύει χωρίς να την απορρίπτει), η αξία του έργου του Μπαχ ή του Μπετόβεν, μολονότι αντιπροσωπεύει μια αντίστοιχη παγκόσμια αξία, εν τούτοις δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι είναι καθολική λόγω της πολιτισμικής αισθητικής και ιστορικής διαφορετικότητας των κοινωνιών. Οι αντικειμενικά εμφανείς ή υποβόσκουσες συλλογικότητες, οι οποίες παράγουν έργα τέχνης, ανάλογα με το εάν πρόκειται για παραδοσιακές-λαϊκές ή έντεχνες δημιουργίες αντίστοιχα, εμποδίζουν την εφαρμογή καθολικών κριτηρίων για όλους τους πολιτισμούς. Έτσι, εάν η αξία της μουσικής της *Ενάτης* του Μπετόβεν ή του δημοτικού τραγουδιού *Ένας αητός καθότανε* είναι δεδομένες για τη δυτικοευρωπαϊκή και την δημοτική μας παράδοση αντίστοιχα, για τη φυλή των Μασάι δεν σημαίνουν τίποτα. Αντίθετα, στην επιστήμη, η νευτώνεια κλασική μηχανική είχε και ακόμη και σήμερα έχει καθολική ισχύ, τουλάχιστον στον μακρόκοσμο και σε ταχύτητες που δεν πλησιάζουν την ταχύτητα του φωτός, αφού τόσο στον μικρόκοσμο όσο και στην περίπτωση της κίνησης των ουρανίων σωμάτων η νευτώνεια μηχανική αντικαταστάθηκε από τη θεωρητική φυσική και τη γενική θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν αντίστοιχα. Τα βήματα που ακολουθεί ένας επιστήμονας ουσιαστικά είναι πάντα τα ίδια: προσπαθώντας να ερμηνεύσει ένα φυσικό φαινόμενο, δημιουργεί έναν νόμο ο οποίος, εφ' όσον αποδειχθεί πειραματικά, έχει καθολική ισχύ, μέχρι τουλάχιστον να βρεθεί ένα άλλο φαινόμενο το οποίο δεν μπορεί να εξηγηθεί με τον ίδιο νόμο, οπότε αυτός θα πρέπει είτε να αλλάξει είτε να βελτιωθεί. Υπό αυτήν την έννοια, ο επιστήμονας δεν «επαναστατεί» (εξ άλλου εναντίον ποιανού να επαναστατήσει;), απλώς κάνει το καθήκον του. Εάν υπάρχει κάτι το οποίο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε επαναστατικό, τούτο είναι οι ανακαλύψεις της φυσικής του 20ού αιώνα, όπως αυτές εμφανίζονται μέσα από τις θεωρίες της κβαντομηχανικής, της ειδικής και γενικής θεωρίας της σχετικότητας του Αϊνστάιν, τις θεωρίες χορδών και γενικότερα τις θεωρίες που ασχολούνται με την ερμηνεία των φαινομένων του πεδίου των μικροσωματιδίων ή των θεωριών περί σύμπαντος, θεωρίες όπου η φυσική ταυτίζεται πλήρως με τα μαθηματικά δημιουργώντας μια πλήρη αφαιρετική εικόνα της πραγματικότητας, αφού μιλάμε για μια πραγματικότητα που μόνο τα ίχνη της μπορούμε να δούμε στην καλύτερη των περιπτώσεων. Όμως και σε μια τέτοια αφαιρετική κατάσταση, δεν επιδιώκεται καμία επανάσταση, οπότε ακόμη και εάν ο όρος χρησιμοποιείται εδώ καταχρηστικά, τούτο γίνεται ακριβώς λόγω αυτών των αφαιρετικών διαδικασιών, οι οποίες δυσκολεύουν την προσέγγιση και την κατανόηση των φαινομένων όχι μόνον από το ευρύ κοινό αλλά και μεταξύ των ειδικών.

Εάν κάνουμε μια σύγκριση με τα ανωτέρω, θα διαπιστώσουμε ότι η μουσική του 20ού αιώνα πολύ λίγα κοινά χαρακτηριστικά έχει με τις προγενέστερες περιόδους της μουσικής δημιουργίας: έτσι, στο πρώτο μισό του αιώνα έχομε ένα παζλ διαφορετικών ιδιωμάτων αποτελούμενο από 1) τους συνθέτες εκείνους οι οποίοι προεκτείνουν τα ρομαντικά και εθνικά ιδεώδη του 19ου στον 20ό αιώνα (Ραχμάνινοβ, Elgar, Vaughan Williams, Sibelius, Florent Schmitt, για να αναφέρουμε μερικά μόνο ονόματα), 2) μικρές ομάδες συνθετών που αντιπροσωπεύουν τον μουσικό εξπρεσιονισμό (Schönberg, Berg, Webern), 3) τον μουσικό ιμπρεσιονισμό (Debussy, Ravel), 4) την ομάδα των έξι με επικεφαλής τον Satie, 5) μεμονωμένες περιπτώσεις συνθετών όπως ο Στραβίνσκυ, ο Bartók, ο Richard Strauss, ο Σκριάμπιν ή ο Hindemith, η μουσική των οποίων χαρακτηρίζεται από ριζικές καινοτομίες. Κύριο χαρακτηριστικό όλων αυτών των συνθετών, και ανεξάρτητα από τον βαθμό «επαναστατικότητας» του έργου τους, είναι το ότι οι καινοτομίες τους πηγάζουν στο πλαίσιο της ίδιας της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης και με αφετηρία αυτή την παράδοση. Αυτό το αναφέρουμε, γιατί στο πρώτο

μισό του αιώνα άκρως πρωτοποριακά στοιχεία βρίσκουμε και στο έργο των αμερικανών συνθετών όπως οι Charles Ives, Henry Cowell και Harry Partch, καθώς και του Γάλλου Edgard Varèse – ο οποίος όμως έζησε και δημιούργησε στην Αμερική – όμως τα στοιχεία αυτά δεν είναι το αποτέλεσμα μιας συσσωρευτικής εξέλιξης του μουσικού υλικού αλλά μάλλον της έλλειψης μιας βαθιάς μουσικής παράδοσης αντίστοιχης της ευρωπαϊκής, χαρακτηριστικό που είναι πιο έντονο στην περίπτωση των τριών προαναφερθέντων αμερικανών συνθετών: χρησιμοποίηση κλάστερ, διάφοροι τρόποι κρούσης των χορδών του πιάνου, υποδιαίρεση της οκτάβας σε μικρότερα διαστήματα από το ημιτόνιο, σύνδεση του ρυθμού με την αρμονία, χρησιμοποίηση πολυτονικής και ατονικής μουσικής, κατασκευή νέων οργάνων, ανακάλυψη μορφών αλεατορισμού, ενσωμάτωση στοιχείων από το αμερικάνικο folklore και από εξωευρωπαϊκές παραδόσεις όπως την ιαπωνέζικη και περσική μουσική κ.λπ., αποτελούν όλα ένα μείγμα μοντερνισμού, εξωτισμού, ακόμη και μεταμοντερνισμού (υπό την έννοια της χρήσης πολλών διαφορετικών ιδιωμάτων ταυτόχρονα), χωρίς όμως να μπορέσουν να δημιουργήσουν μια ενιαία γλώσσα ακόμη και σε κάθε έναν συνθέτη ξεχωριστά.[1] Η περίπτωση του Varèse είναι διαφορετική, αφού, έχοντας μια ευρωπαϊκή μουσική παιδεία (σπουδές στην Schola Cantorum και στο Κονσερβατόριο), συνθέτει μια πραγματικά πρωτοποριακή μουσική, όπου το βάρος πέφτει στην υφή, τον ρυθμό και το ηχόχρωμα και όπου οι μεμονωμένοι φθόγγοι συνήθως δεν αποτελούν μέρος μελωδικών γραμμών που ωθούν τη μουσική προς τα εμπρός αλλά συστατικά μιας «ηχητικής μάζας». «Το μουσικό μας αλφάβητο θα πρέπει να εμπλουτιστεί […] χρειαζόμαστε νέα όργανα […] οι μουσικοί θα πρέπει να συνεργάζονται με επιστήμονες […] χρειάζομαι συνεχώς νέα μέσα έκφρασης […] θέλω να ανακαλύψω νέα τεχνικά μέσα που να μπορούν να εκφράσουν τις σκέψεις μου […] σκοπός μου είναι η απελευθέρωση του ήχου»,[2] έλεγε ο Varèse. Οι μουσικές του καινοτομίες είναι το αποτέλεσμα τόσο της ευρωπαϊκής του παιδείας όσο και της θετικής του σκέψης, μέσω της φυσικής και των μαθηματικών, προετοιμάζοντας τη μουσική του Ξενάκη. Η διαφορά του με τους προαναφερθέντες αμερικανούς συναδέλφους του ήταν η συγκρότηση ενός συνεπούς πρωτοποριακού κόσμου ήχων, αποφεύγοντας τη συνύπαρξη ετερογενών στοιχείων προερχόμενων από διαφορετικούς πολιτισμούς ή πειραματισμούς οι οποίοι δεν θα εξυπηρετούσαν το καλλιτεχνικό του όραμα.

Σε όλες τις ανωτέρω περιπτώσεις, οι καινοτομίες δεν αρνούνται την παράδοση, αλλά την προεκτείνουν εμπλουτίζοντάς την με νέα μέσα σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Υπάρχουν όμως και τομές, πιο βίαιες και ριζικές, που δρουν εκτός του πλαισίου της παράδοσης, εναντιωνόμενες προς αυτήν και προσπαθώντας να αντιταχθούν στην ίδια την ουσία της τέχνης όπως αυτή διαμορφώθηκε από την Αναγέννηση και ύστερα. Έτσι, μολονότι το *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου* (1893) του Debussy, τα *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα* (1909) του Schönberg ή *Η ιεροτελεστία της άνοιξης* (1913) του Στραβίνσκυ είναι επαναστατικά έργα, το κάθε ένα με τον δικό του τρόπο, και τα τρία υπακούουν σε κοινές βασικές αρχές που αφορούν στις παραδοσιακές νόρμες και αξίες της μουσικής. Αντίθετα, το φουτουριστικό μανιφέστο του ποιητή Marinetti (1909), το μανιφέστο του ζωγράφου Russolo *Η τέχνη των θορύβων* (1913), καθώς και η φουτουριστική συναυλία με τις θορυβομελοποιούς μηχανές που πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο και τους συνεργάτες του τον Απρίλιο του 1914, συνιστούν πράξεις επαναστατικές – σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο – αφού αμφισβητούν ταυτόχρονα την ίδια την ουσία της τέχνης και του έργου τέχνης. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλα κινήματα της ιδίας περιόδου, όπως, για παράδειγμα, του

[1] Robert Morgan, *Twentieth-Century Music*, W. W. Norton and Company Inc., New York – London 1991, σ. 137-148 και 295-314.

[2] Ό.π., σ. 306-307.

ντανταϊσμού, εκπρόσωποι του οποίου, όπως ο ποιητής Tristan Tzara και ο ζωγράφος Marcel Duchamp, εφάρμοσαν για πρώτη φορά τις διαδικασίες του τυχαίου στην τέχνη, ο πρώτος στην ποίηση και ο δεύτερος στη μουσική με το περίφημο *Erratum musical* το 1913.[3]

Η «επαναστατικότητα» των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα φαίνεται να κοπάζει με την πάροδο του χρόνου και η περίοδος 1920-1950 θεωρείται ως η κατ' εξοχήν περίοδος του νεοκλασικισμού. Το ενδιαφέρον αυτής της περιόδου που αφορά στον προβληματισμό της εισήγησής μας είναι ότι δύο από τους πλέον επαναστάτες συνθέτες των αρχών του αιώνα, δηλαδή ο Schönberg και ο Στραβίνσκυ, υιοθετούν τις αρχές του, αφού και οι δύο επαναφέρουν τα κλασικά και μπαροκικά είδη του 17ου και του 18ου αιώνα, ο κάθε ένας βέβαια με τον δικό του τρόπο. Η διαφορά μεταξύ των έργων της λεγόμενης ρωσικής περιόδου του Στραβίνσκυ και της νεοκλασικής είναι τόσο μεγάλη, που ακούγοντας κανείς την *Ιεροτελεστία της άνοιξης* και μετά τον *Πουλτσινέλα* (1920) δεν θα μπορούσε να πιστέψει ότι και τα δύο αυτά έργα έχουν γραφτεί από τον ίδιο συνθέτη. Στην περίπτωση βέβαια του Schönberg η διαφορά μεταξύ των *Τριών κομματιών για πιάνο*, opus 11, του 1909 και της *Σουίτας για πιάνο*, opus 25, του 1921-1923 για έναν μη εξοικειωμένο ακροατή μπορεί να μην φαίνεται τόσο μεγάλη λόγω του ότι και τα δύο έργα είναι ατονικά – ανεξάρτητα του εάν η ατονικότητα του δεύτερου είναι οργανωμένη δωδεκαφθογγικά – όμως με μια προσεκτικότερη δεύτερη ακρόαση ακόμη και αυτός θα διαπιστώσει ότι η αισθητική αλλά και μορφολογική διάσταση των δύο κομματιών είναι τελείως διαφορετική: η εξπρεσιονιστική αισθητική του πρώτου και η νεοκλασική του δεύτερου κομματιού αντιστοιχούν στην ασαφή μορφολογική διάρθρωση του πρώτου (ιδιαίτερα μάλιστα στην περίπτωση του τρίτου κομματιού του opus 11) και στο σαφέστατο μορφολογικό σχήμα στο οποίο υπακούει το δεύτερο (σουίτα: Präludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuett – Trio, Gigue). Η επιστροφή στις κλασικές μορφές, εάν για τον Στραβίνσκυ είναι απαραίτητη μετά την επαναστατικότητα της *Ιεροτελεστίας*, για τον Schönberg είναι δύο φορές απαραίτητη: όπως φαίνεται τόσο από τα κείμενα του Schönberg όσο και από τα αντίστοιχα του Webern, η «μέθοδος [σύνθεσης] με τους δώδεκα φθόγγους υπήρξε μια αναγκαιότητα», αφού μέσω αυτής θα μπορούσαν να συνθέσουν έργα μεγάλης διάρκειας. Κύριο χαρακτηριστικό των πρώτων ατονικών-εξπρεσιονιστικών έργων των αρχών του αιώνα ήταν η σύντομη διάρκειά τους και ο δωδεκαφθογγισμός αποτέλεσε το εργαλείο για τη δημιουργία έργων μεγάλης διάρκειας. Όμως ενδιαφέρον είναι το ότι, πέρα από τα πέντε «επιτεύγματα» του δωδεκαφθογγισμού που παραθέτει ο ίδιος ο Schönberg (αποφυγή τονικών κέντρων, δημιουργία ενότητας στο έργο, διευθέτηση διαφωνιών, προϋποθέσεις για να γίνει αντιληπτό και κατανοητό ένα έργο, δημιουργία έργων μεγάλων διατάσεων), δεν λέει τίποτα για το γεγονός ότι μέσω της σειράς επανεισάγει το θέμα, το οποίο κατά την περίοδο της εξπρεσιονιστικής ατονικότητας είχε συρρικνωθεί ή και εξαλειφθεί τελείως. Το θέμα, τώρα, μεταμορφώνεται στη σειρά των δώδεκα φθόγγων με φορέα το νεοκλασικό ιδίωμα, τουλάχιστον σε αυτή την πρώτη φάση του δωδεκαφθογγισμού, και αυτό φαίνεται καθαρά στα πρώτα δωδεκαφθογγικά έργα της δεκαετίας του 1920 (*Σουίτα για πιάνο*, 5ο κομμάτι από το opus 23, *Κουϊντέτο πνευστών*, opus 26 κ.λπ.). Όμως η «σειρά» δεν είναι «θέμα», όπως προέβλεψε και εφάρμοσε πρακτικά ο Webern (και ακολούθησε και ο Schönberg στα τελευταία του έργα), και ως εκ τούτου «μπορούμε να δουλέψουμε και χωρίς αυτό»,[4] μετατρέποντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ατονική αφαίρεση σε δωδεκαφθογγική μουσική αφαίρεση και οδηγώντας την τελικά

[3] Γιώργος Ζερβός, *Schönberg, Berg, Webern. Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 123-143.

[4] Ό.π., σ. 13-22.

στον καθολικό σειραϊσμό (Messiaen, Boulez, Stockhausen, Babbitt) και στο αντίθετό του κίνημα, δηλαδή στις διάφορες εκφάνσεις της μουσικής απροσδιοριστίας (Cage, Feldman, Brown, Boulez, Stockhausen, Lutosławski). Όπως έχω δείξει σε παλαιότερα κείμενά μου, η διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας του θέματος, όχι μόνο στην ατονική αλλά και στην δωδεκαφθογγική μουσική, είχε ως αποτέλεσμα την ακύρωση της κλασικής έννοιας του θέματος και, ως εκ τούτου, την ανεξαρτητοποίηση των βασικών μουσικών παραμέτρων (ύψος, διάρκεια, δυναμική), τις οποίες τώρα ο συνθέτης μπορεί να τις χρησιμοποιήσει όπως θέλει, δηλαδή είτε με τα εργαλεία του καθολικού σειραϊσμού είτε με τις μεθόδους των αρχών του τυχαίου. Το τελευταίο στάδιο αυτής της εξέλιξης – αφετηρία της οποίας είναι εν μέρει η group composition του Stockhausen – είναι η μουσική των Ξενάκη, Ligeti και Penderecki, μια μουσική την οποία σχηματικά θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ως «μουσική κινούμενων ηχητικών μαζών» (textural music την ονομάζει ο Morgan).[5] Μολονότι ο Ξενάκης προηγείται χρονικά των δύο συναδέλφων του και οι βάσεις του δεν είναι ακριβώς οι ίδιες (η μαθηματική, αρχιτεκτονική και φιλοσοφική του παιδεία ωθούν το έργο του σε διαφορετικά μονοπάτια), οι *Μεταστάσεις* (1953-1954) και τα *Πιθοπρακτά* (1955-1956), που αποτελούν μια εφαρμογή των απόψεών του οι οποίες εκφράζονται στο πασίγνωστο άρθρο του «Η κρίση της σειραϊκής μουσικής» (1955), αντικατοπτρίζουν την απάντηση στην αντίφαση μεταξύ των αυστηρών «σειραϊκών μεθόδων και του πραγματικού αποτελέσματος που είναι μια άλογη διασπορά των ήχων στο σύνολο του ηχητικού φάσματος […] μια επιφάνεια, μια άμορφη μάζα», καταλήγοντας στην περίφημη φράση: «Στην πραγματικότητα, οι γραμμικοί συνδυασμοί και οι πολυφωνικές τους στρωματώσεις δεν λειτουργούν πλέον και αυτό που μετράει είναι το στατιστικό αποτέλεσμα. Έτσι το μακροσκοπικό αποτέλεσμα θα μπορούσε να ελεγχθεί από τον νόμο των πιθανοτήτων».[6]

Εάν κανείς γνωρίζει σε βάθος την εξέλιξη του έργου των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης και ιδιαίτερα του Webern, θα διαπιστώσει ότι η πορεία από τις περίπλοκες «θεματικές ενότητες» του τελευταίου (παράδειγμα το πρώτο μέρος της *Συμφωνίας*, opus 21, το δεύτερο και τρίτο μέρος του *Κοντσέρτου*, opus 24, ή το πρώτο μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων*, opus 28) στα διάφορα είδη του καθολικού σειραϊσμού (παράδειγμα οι *Structures I* για δύο πιάνα [1952] του Boulez, και τα *Kreuzspiel* [1951] και *Kontra-Punkte* [1953] του Stockhausen) και αλεατορισμού (παράδειγμα το *Κομμάτι για πιάνο XI* [1956] του Stockhausen και η *Τρίτη σονάτα για πιάνο* [1957] του Boulez), καθώς και προς τη μουσική των Ξενάκη, Ligeti και Penderecki, αποτελούσε μια αναγκαιότητα είτε υπό τη μορφή της συνέχισης της βεμπερνικής παράδοσης είτε υπό τη μορφή της άρνησής της (βλέπε την περίπτωση Ξενάκη). Ενδιαφέρον αποτελεί η μικρή διάρκεια ζωής αυτών των κινημάτων και ιδιαίτερα του καθολικού σειραϊσμού, αλλά και η σχεδόν ταυτόχρονη συνύπαρξή τους, εάν μάλιστα λάβουμε υπόψη και τους αμερικανούς αλεατορικούς συνθέτες των αρχών της δεκαετίας του 1950. Δεν είναι τυχαίο ότι από πολλούς μουσικολόγους αλλά και συνθέτες έχει επισημανθεί το γεγονός ότι πολλές φορές δεν είναι δυνατόν να καταλάβουμε εάν ένα έργο είναι σειραϊκό ή αλεατορικό, εκτός βέβαια και εάν έχομε μελετήσει την παρτιτούρα. Το ότι ο Webern χρησιμοποιεί μορφές κανόνα (opus 21, opus 22), συμμετρίες «καθρέπτη» (opus 21, opus 27), καθώς και μορφές περιόδων (πρώτο μέρος του opus 27, τα πρώτα μέτρα του opus 30) ή και ελεύθερες μορφές, οι οποίες διακρίνονται από τη χρησιμοποίηση κοινών χαρακτηριστικών (πρώτο μέρος του opus 24), για την κατασκευή μεγάλων θεματικών ενοτήτων, οι οποίες αντικαθιστούν τα κλασικά πρότυπα της διάκρισης μεταξύ οριζόντιας και κάθετης διάστασης, δεν είναι τυχαίο. Είναι πολύ φυσιολογικό, για την

[5] Morgan, ό.π., σ. 386-397.

[6] Iannis Xenakis, "La crise de la musique sérielle", *Gravesaner Blätter* 1, Ιούλιος 1955, σ. 2-4.

εποχή που γράφτηκαν τα προαναφερόμενα έργα – μεταξύ του 1928 και του 1940 – ο συνθέτης να χρησιμοποιήσει μπαροκικά ή κλασικά μορφολογικά πρότυπα για την πραγματοποίηση του νέου αυτού ηχητικού του κόσμου, ο οποίος έμελλε να επηρεάσει σχεδόν όλα τα επόμενα κινήματα του 20ού αιώνα. Η χρησιμοποίηση μαθηματικών, γραφικών, ακόμη και φιλοσοφικών τρόπων γραφής για την πραγματοποίηση σειραϊκών, μετασειραϊκών ή αλεατορικών έργων, και γενικότερα η εφαρμογή «εξωμουσικών συστημάτων», όπως πολύ ορθά επισημαίνει ο Robert Morgan στο βιβλίο του *Twentieth-Century Music*,[7] ήταν πολύ φυσικό να επικρατήσει στην μετα-Βέμπερν εποχή.

Υπάρχει όμως ένα ανάλογο των ανωτέρω περιγραφέντων χαρακτηριστικών με την προ-δωδεκαφθογγική περίοδο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, δηλαδή με την περίοδο της εξπρεσιονιστικής ατονικότητας, που αφορά στην διάρκειά της: δεδομένου ότι η μέθοδος σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους αρχίζει να εφαρμόζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και τα πρώτα ατονικά έργα γράφονται γύρω στο 1908, η διάρκεια ζωής αυτού του κινήματος – τουλάχιστον στην περίπτωση του μουσικού εξπρεσιονισμού – συρρικνώνεται στα 12 χρόνια! Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, μολονότι το κίνημα του εξπρεσιονισμού αγκαλιάζει όλες τις τέχνες, στη μουσική – και ιδιαίτερα στην απόλυτη μουσική – έχει τόσο μικρή διάρκεια, καθώς αυτή μετατρέπεται από ατονική-εξπρεσιονιστική σε δωδεκαφθογγική-νεοκλασική για να μπορέσει να υπάρξει, και αυτό βεβαίως ισχύει κυρίως για τον Schönberg και όχι για τον Webern. Πέρα από το γνωστό κείμενο του 1941 με τίτλο «Η μέθοδος σύνθεσης με τους 12 φθόγγους», στο οποίο αναλύει την αναγκαιότητα ύπαρξης αυτής της μεθόδου, σ' ένα άλλο κείμενό του με τίτλο «Για την επανάληψη στη μουσική», του 1931, ο Schönberg, απαντώντας στο ερώτημα γιατί αποφεύγει τις επαναλήψεις στη μουσική, γράφει: «Δεν μπορώ να κάνω διαφορετικά. Η μουσική μου δεν θα είχε νόημα, εάν γραφόταν διαφορετικά. Έχω μόνο να πω ότι δεν αποφάσισα a priori να γράφω έτσι και ότι θα ανακουφιζόμουν, εάν μπορούσα να κάνω διαφορετικά».[8] Και οι δύο «ομολογίες» του Schönberg είναι πρωτοφανείς, γιατί για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής μια ομάδα συνθετών αποφασίζει συνειδητά να αλλάξει την πορεία της μουσικής σπάζοντας τον οποιονδήποτε δεσμό με την παράδοση, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της εξπρεσιονιστικής περιόδου και αργότερα με τα δωδεκαφθογγικά έργα του Webern, πληρώνοντας τελικά υψηλό τίμημα, αφού οι διαδικασίες της σύνθεσης γίνονταν τώρα δυσκολότερες. Όπως έχω ήδη επισημάνει σε προγενέστερο κείμενό μου,[9] η ρήξη με το παρελθόν της μουσικής του 20ού αιώνα δεν είναι της ιδίας τάξης με τις προγενέστερες περιόδους της μουσικής: η ars nova δεν ανατρέπει την ars antiqua με έναν βίαιο τρόπο, ούτε η seconda την prima prattica, απλώς την εξελίσσουν, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, μέσα από τα βιβλία μαδριγαλιών του Monteverdi. Αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι από τον 16ο αιώνα και μετά το πέρασμα από την μια εποχή στην άλλη γίνεται σχεδόν ταυτόχρονα από όλους τους συνθέτες και η μουσική μπαρόκ, ο κλασικισμός ή ο ρομαντισμός δεν είναι το αποτέλεσμα δράσης μικρών μειονοτήτων αλλά μεγάλων συλλογικοτήτων με κοινές αντιλήψεις, οι οποίες δρουν και εκμεταλλεύονται κοινά κοινωνικά και καλλιτεχνικά περιβάλλοντα.

Όσον αφορά τώρα στην επιστροφή στην τονικότητα που πραγματοποιείται στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 σε Αμερική και Ευρώπη, το πρόβλημα είναι πολυσύνθετο: έτσι, ο τονικός μινιμαλισμός των Αμερικανών Riley, Reich, Glass και Adams, καθώς και των Άγγλων Nyman και Bryars, ή οι παραπλήσιες τάσεις των

[7] Morgan, ό.π., σ. 379.
[8] Ζερβός, ό.π., σ. 110.
[9] Ό.π., σ. 148-149.

Andriessen και Pärt, πηγάζουν από τη σχέση τους με τη μουσική εξωευρωπαϊκών χωρών (παράδειγμα ο Reich) ή με ένα είδος θρησκευτικότητας (παράδειγμα ο Pärt) περισσότερο, παρά από την επιθυμία τους να αλλάξουν τρόπο γραφής, αφού δεν υπήρξαν ποτέ πρωτοπόροι της avant-garde, σε αντίθεση με συνθέτες όπως ο Penderecki ή ο Ligeti, οι οποίοι μέχρι πρότινος στέκονταν στις επάλξεις της μουσικής πρωτοπορίας. Βέβαια προκύπτει το ερώτημα: «επιστροφή σε ποιο είδος τονικότητας;». Γιατί η επιστροφή αυτή δεν είναι της ιδίας τάξης και του ιδίου μεγέθους στους δύο παραπάνω συνθέτες. Εάν προσπαθούσαμε να εκφράσουμε με λόγια αυτή τη διαφορά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Penderecki από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και ύστερα στρέφεται προς τον ύστερο ρομαντισμό του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Bruckner, Mahler, Sibelius), στον οποίο όμως υπεισέρχονται και νεοκλασικά στοιχεία (Προκόφιεβ, Σοστακόβιτς), όπως φαίνεται μέσα από τις συμφωνίες του. Αντίθετα, στη μουσική του Ligeti, η τονικότητα έχει μια μετα-μοντέρνα διάσταση, αφού συνυπάρχουν στοιχεία από την αμερικάνικη μινιμαλιστική μουσική (Reich, Riley), τη μεσαιωνική και πολυφωνική μουσική της Αναγέννησης, τη μουσική gamelan και μια αφρικάνικου τύπου πολυρρυθμία, η οποία αποτελεί τον φορέα της «τονικότητας».

Η περίπτωση του Ξενάκη είναι διαφορετική, αφού όχι μόνο δεν γύρισε στην τονικότητα, αλλά ουσιαστικά ουδέποτε έγραψε τονική μουσική, με εξαίρεση μερικά πρώιμα έργα με έντονο το στοιχείο της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης (*Έξι τραγούδια* [1951], *Ζυγιά* [1952], *Πομπή στα καθαρά νερά* [1953]). Όμως οι συνεχείς αλλαγές στα χρησιμοποιούμενα μαθηματικά μοντέλα, σε συνδυασμό με την επαναφορά της ρυθμικής συνιστώσας ως φορέα μουσικού νοήματος που εμφανίζεται στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, υποδηλώνουν αφ' ενός τις προσπάθειες του συνθέτη να ανανεώνει συνεχώς το ηχητικό του σύμπαν (στην πρώτη περίπτωση) και αφ' ετέρου την σιωπηλή ανάγκη παραδοχής ότι η συνιστώσα αυτή είναι αναγκαία (στη δεύτερη περίπτωση).[10]

Είναι προφανές ότι είναι αδύνατον να αναφέρουμε στα περιθώρια αυτού του κειμένου κάθε πλευρά της μουσικής του 20ού αιώνα. Υπάρχουν δεκάδες περιπτώσεις συνθετών, καθώς και πολλές τάσεις και ριζοσπαστικά κινήματα (παράδειγμα οι Alois Hába, Conlon Nancarrow και David Del Tredici, ο φουτουρισμός, το τρίτο ρεύμα, η ηλεκτροακουστική μουσική και η musique concréte κ.λπ.), που δρουν ταυτόχρονα σε Αμερική και Ευρώπη, μερικά από τα οποία με έχουν απασχολήσει παλιότερα, όπως φαίνεται μέσα από τα κείμενά μου. Τα κινήματα αυτά και ορισμένες μεμονωμένες περιπτώσεις συνθετών δεν αναιρούν τις βασικές σκέψεις που αναπτύξαμε παραπάνω, αλλά τις συμπληρώνουν: με εξαίρεση την ηλεκτροακουστική μουσική, η οποία έχει έναν ανεξάρτητο δικό της δρόμο και η οποία σχεδόν μονίμως βρίσκεται σε συνεχή εσωτερικό πειραματισμό, όλα τα μόλις προαναφερόμενα κινήματα (παράδειγμα το τρίτο ρεύμα) και οι περισσότεροι συνθέτες (παράδειγμα ο Del Tredici) χαρακτηρίζονται από τη συνεχή ανανέωση των μεθόδων σύνθεσης και από την συνεχή εναλλαγή των χρησιμοποιούμενων μουσικών ιδιωμάτων.

Συνοψίζοντας τα ανωτέρω, μπορούμε να εξαγάγουμε τα εξής συμπεράσματα:

1) Οι μεγάλες περίοδοι της μουσικής, όπως τις γνωρίζαμε μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα και οι οποίες χαρακτηρίζονταν από ενιαία κάθε φορά μουσική γλώσσα, δεν υφίστανται, καθώς αντικαθίστανται από βραχύβια κινήματα, ως αποτέλεσμα προσωπικών μουσικών επιλογών ή επιλογών στις οποίες υποβόσκει το εθνικό στοιχείο, ή ενός συνδυασμού και των δύο.

[10] Γιώργος Ζερβός, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 140-154.

2) Υπάρχουν δύο ρήξεις με το παρελθόν: η πρώτη – και σημαντικότερη – πηγάζει μέσα από την παράδοση, ως εξέλιξη ή προέκταση αυτής της παράδοσης, ενώ η δεύτερη είναι εξωγενής, αμφισβητώντας τις βασικές αρχές της τέχνης ή προσπαθώντας να κάνει τέχνη με μη συμβατικά μουσικά μέσα.

3) Όλος ο μουσικός μοντερνισμός είναι το αποτέλεσμα των συνεπειών της ατονικότητας, η οποία έχει ως αποτέλεσμα τη διάσπαση της μελωδικορυθμικής ενότητας του θέματος και την ανεξαρτητοποίηση των μουσικών παραμέτρων, οδηγώντας νομοτελειακά στο σχήμα:

> ατονικότητα (1908-1920) → δωδεκαφθογγισμός (1920-1950) → καθολικός σειραϊσμός (1947-1955) → αλεατορισμός (1955-1970) → μεταμοντερνισμός (1965-2000) = επαναφορά της τονικότητας μέσω του μινιμαλισμού ή των νέων τονικοτήτων

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι τα όρια των προαναφερθεισών περιόδων δεν είναι απόλυτα και ότι, όπως ήδη διαπιστώσαμε, αλεατορικά στοιχεία βρίσκομε και σε έργα συνθετών των αρχών του 20ού αιώνα, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις σειραϊσμός και αλεατορισμός χρονικά συνυπάρχουν.

4) Για πρώτη φορά μια μερίδα συνθετών «υποχρεώνει» τον εαυτό της να αλλάξει ριζικά την πορεία της μουσικής, «γιατί δεν μπορεί να κάνει διαφορετικά» (Schönberg), για να διαπιστώσει όμως σύντομα ότι πρέπει να την ξαναλλάξει, αφού μέσω των νέων κάθε φορά διαδικασιών σύνθεσης δεν επιτύγχανε τον σκοπό της.

5) Αυτό που διαφοροποιεί τη μουσική του 20ού αιώνα από αυτή των προηγούμενων είναι η έλλειψη κοινής γλώσσας, ο πλουραλισμός και το προσωπικό στυλ του κάθε συνθέτη. Κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι αυτός ο πλουραλισμός είναι πλεονέκτημα, αφού δίνει την ευκαιρία στον κάθε συνθέτη να εκφραστεί όπως θέλει. Όμως εάν αυτό δεν αποτελεί πρόβλημα για το πρώτο μισό του αιώνα (αρκεί να σκεφτούμε μερικά μόνο ονόματα μεγάλων συνθετών), για το δεύτερο μισό του δεν ισχύει: η συνύπαρξη τελείως αντιθετικών τάσεων, όπως της ατονικής και της τονικής μουσικής, του σειραϊσμού και του αλεατορισμού, της μουσικής μίνιμαλ, της ηλεκτροακουστικής μουσικής, του τρίτου ρεύματος, και των νέων τονικοτήτων και ατονικοτήτων, δημιουργούν ένα εκρηκτικό μείγμα βραχύβιων-κλειστών και ανολοκλήρωτων μουσικών κόσμων. Το πιο σημαντικό είναι ότι σε μια τέτοια κατάσταση είναι πολύ δύσκολο – αν όχι αδύνατον – για έναν ακροατή να αποκτήσει κριτήρια αξιολόγησης όχι μόνο των κινημάτων αλλά και των παραγόμενων έργων. Η απομάκρυνση του κοινού από όλες τις εκφάνσεις της σύγχρονης μουσικής δεν οφείλεται μόνο στην επικράτηση των διαφόρων ειδών της λεγόμενης εμπορικής μουσικής και της έλλειψης παιδείας αλλά στο ίδιο το αδιέξοδο της μουσικής πρωτοπορίας. Καμία από τις επιμέρους επαναστάσεις δεν ολοκλήρωσε το έργο της, αφού δεν μπόρεσε να λύσει το κατ' εξοχήν πρόβλημα, δηλαδή την αντικατάσταση της τονικότητας και των παραγόμενων από αυτή μορφών και ειδών, όπως τα έχομε γνωρίσει από τον 13ο αιώνα και ύστερα, με μια διαφορετική μουσική που θα παρείχε νέες αλλά εξίσου άπειρες δυνατότητες έκφρασης, όπως συνέβαινε και στο παρελθόν. Αυτό θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο μέσα από μια κοινή μουσική γλώσσα – κατά σιωπηλό τρόπο – η οποία θα γεννιόταν μέσα και σε αλληλεπίδραση με την κοινωνία, χωρίς να χρειάζεται να καταφύγουμε σε κανενός είδους κατακερματισμένες καλλιτεχνικές επαναστάσεις.

Η επανάσταση της ατονικότητας και η συστηματοποίηση της αναλυτικής πρακτικής με τη θεωρία φθογγικών συνόλων

Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου

Η επανάσταση της ατονικότητας – Εισαγωγή

Ο 20ός αιώνας ξεκίνησε φέρνοντας ραγδαίες εξελίξεις στη μουσική, πολλές από τις οποίες ήταν ρηξικέλευθες ή επαναστατικές. Με τον χαρακτήρα της εξέλιξης της μουσικής δημιουργίας ασχολήθηκε πλήθος μελετητών, εξερευνώντας πτυχές και εκφάνσεις της. Το τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου *Η μουσική του 20ού αιώνα* του Robert Morgan φέρει τον τίτλο «Η ατονική επανάσταση».[1] Ο Morgan επιλέγει – ανάμεσα σε όλες τις καινοτομίες του 20ού αιώνα που περιγράφει στα είκοσι τρία κεφάλαια του βιβλίου του – να χαρακτηρίσει την ατονικότητα επαναστατική και το γεγονός αυτό το συνδέει με τις δύο πτυχές της «νέας επαναστατικής οργάνωσης των φθόγγων» εκ μέρους του Schoenberg: α) της χειραφέτησης της διαφωνίας και β) της απόρριψης των συμβατικών τονικών λειτουργιών.[2] Οι δύο αυτές πτυχές συνδέονται με τον θεμελιακό χαρακτήρα της μεταβολής η οποία συντελέστηκε στη μουσική και, πράγματι, αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό μίας επανάστασης. Ωστόσο, ως γνωστόν, ο ίδιος ο Schoenberg υποστήριξε σε κείμενό του, γραμμένο το 1923 («Η νέα Μουσική»): «Εγώ δεν υπήρξα ποτέ *επαναστατικός*. Ο μόνος επαναστατικός της εποχής μας είναι ο Strauss»,[3] εννοώντας τον Richard Strauss, δεδομένης και της εντύπωσης που είχε προκαλέσει με τις όπερές του στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Παρ' όλα αυτά, ο βαθμός μεταβολής των πρωταρχικών στοιχείων οργάνωσης των φθόγγων δεν αποτελεί το μοναδικό χαρακτηριστικό της ατονικότητας που την καθιστά επαναστατική. Είναι γεγονός ότι μετά το 1908-1909 και μέχρι σήμερα γράφεται ατονική μουσική και η επιρροή του Schoenberg στους μετέπειτα συνθέτες είναι αδιαμφισβήτητη. Ο Morgan αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «κανένας δεν είχε μεγαλύτερη επίδραση στη συνθετική πρακτική». Το γεγονός αυτό αποτελεί έναν ακόμα παράγοντα που καθιστά την ατονικότητα μια επανάσταση, ο βαθμός δηλαδή στον οποίο η προαναφερθείσα μεταβολή πολύ θεμελιωδών στοιχείων, όπως η λειτουργικότητα των φθόγγων στην αρμονία, επηρέασε τη μετέπειτα εργογραφία.

Στη συνέχεια, τη ριζική αυτή αλλαγή στον τρόπο σύνθεσης όφειλε εκ των πραγμάτων να ακολουθήσει και η ανάλυση. Ο τρόπος οργάνωσης της ατονικής μουσικής παρέμενε για χρόνια μυστήριο για τους αναλυτές, οι οποίοι δεν μπορούσαν με

[1] Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, W.W. Norton & Company, New York & London 1991.

[2] Morgan, ό.π., σ. 67-68. Βλ. και Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα*, μτφρ. Γιώργος Ζερβός (τίτλος πρωτότυπου: *Twentieth-Century Music: An introduction*), Νεφέλη, Αθήνα 1983. Ο Σάλτσμαν χρησιμοποιεί τον όρο «επανάσταση» τόσο για τις καινοτομίες των γάλλων συνθετών στις αρχές του 20ού αιώνα όσο και για τους Βιεννέζους, χαρακτηρίζοντας με αυτόν τον τρόπο επαναστατική τη γενικότερη τάση απομάκρυνσης από τις αρχές της τονικότητας.

[3] Arnold Schoenberg, "New Music (1923)", στο: Leonard Stein (επιμ.) και Leo Black (μτφρ.), *Style and Idea, Selected writings of Arnold Schoenberg*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1975, σ. 137. Ο Schoenberg ξεκινά το εν λόγω κείμενο αναφέροντας ότι δεν είναι ξεκάθαρο το ποιες είναι οι αρχές της νέας μουσικής. Δείχνοντας στη συνέχεια μία διστακτικότητα ως προς τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσεται η μουσική, παραθέτει τέσσερις στόχους που θα πρέπει να επιτευχθούν από τους συνθέτες της εποχής του.

τα υπάρχοντα αναλυτικά εργαλεία να προσεγγίσουν τα ατονικά έργα των συνθετών της εποχής. Μεσολάβησε ένα εύλογο χρονικό διάστημα, δεδομένων και των ταχυτήτων με τις οποίες εξελίχθηκαν τέχνη και επιστήμη κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, μέχρι να συστηματοποιηθεί η αναλυτική πρακτική προς αυτή την κατεύθυνση και, πόσο μάλλον, να προκύψει η αντίστοιχη θεωρητική-μεθοδολογική βάση. Η παρούσα εργασία στοχεύει στην ιστορική επισκόπηση της αναλυτικής πρακτικής μέχρι την ανεξαρτητοποίηση της θεωρίας των φθογγικών συνόλων ως μεθοδολογικού εργαλείου διερεύνησης της ατονικής μουσικής και εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι κριτικές που ασκήθηκαν στο πλαίσιο της μουσικής θεωρίας ως ξεχωριστού – από κάποια στιγμή και μετά – κλάδου της μουσικολογίας συνέβαλαν στην ώθηση της θεωρητικής σκέψης και την μετέπειτα εξέλιξή της. Τίθεται λοιπόν το ερώτημα εάν από την επανάσταση της ατονικότητας προέκυψε μία ακόμα επανάσταση σε επίπεδο θεωρίας ή μία αργή και συστηματική πορεία προς την ερμηνεία των νέων φθογγικών συμβάντων.

Οι απαρχές της συστηματοποίησης

Ο Morgan αναφέρει ότι γενικά συμπεράσματα για τον τρόπο οργάνωσης της ατονικής μουσικής είναι «προφανώς δύσκολα». «Δεδομένης της έλλειψης σημείου αναφοράς ως προς την αρμονία (όπως η συγχορδία), ακόμα και η αρμονία γίνεται εν πολλοίς αντιληπτή σαν ένα είδος κάθετης μελωδίας», ενώ παράλληλα «το φθογγικό υλικό αποτελείται κατά κύριο λόγο από μικρές ομάδες φθόγγων, που σήμερα ονομάζουμε φθογγικά κύτταρα ή σύνολα, οι οποίες χρησιμοποιούνται με διάφορους τρόπους ώστε να παραγάγουν νέο υλικό». Από την διαπίστωση αυτή αξίζει να σταθεί κανείς στον χρονικό προσδιορισμό «σήμερα», με τον οποίο ο συγγραφέας καταδεικνύει την απόσταση που χωρίζει την εξεύρεση και θεωρητικοποίηση των βασικών όρων που περιγράφουν ατονικά συμβάντα από την εμφάνιση της ατονικής μουσικής.

Το γεγονός εκείνο, που όχι μόνο μεσολάβησε χρονικά, αλλά και συνέβαλε καθοριστικά στην απόκτηση των κατάλληλων εργαλείων για την προσέγγιση της ατονικής μουσικής, είναι ο δωδεκαφθογγισμός. Η συστηματοποίηση σε επίπεδο σύνθεσης προέκυψε ως αναγκαιότητα, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Schoenberg (*Η σύνθεση με τους δώδεκα φθόγγους*, 1941).[4] Η ίδια αναγκαιότητα επί της ουσίας καλύφθηκε και σε επίπεδο θεωρίας. Όροι και έννοιες που ήταν απαραίτητοι για την κατανόηση και την ερμηνεία φθογγικών συμβάντων δεν θα προέκυπταν χωρίς τη συστηματική εξερεύνηση της δωδεκαφθογγικής μεθόδου. Η έννοια, για παράδειγμα, της ισοδυναμίας της οκτάβας και της αναστροφής των συγχορδιών (άρα και των συνηχήσεων-συνόλων), παρ' ότι προϋπήρχε στην αναλυτική σκέψη ήδη από το μπαρόκ (Lippius, Rameau κ.λπ.),[5] επί της ουσίας τέθηκε ως βάση και διατυπώθηκε μέσα από την πρακτική της δωδεκαφθογγικής σύνθεσης ξεκινώντας από τα μέσα της δεκαετίας του 1920,[6] ενώ καθοριστικός στη συνέχεια υπήρξε ο ρόλος των Milton Babbitt[7] και George Perle.[8] Ο Babbitt ήταν αυτός που χρησιμοποίησε τους αριθμούς 0-11 για τους φθόγγους και το modulo 12. Έτσι όλες οι δωδεκαφθογγικές διεργασίες μπορούσαν πλέον να περιγραφούν με όρους αριθμητικούς. Επιπροσθέτως,

[4] Schoenberg, ό.π., "Composition with twelve tones (1) – (1941)", σ. 216.

[5] Βλ. και Benito V. Rivera, "The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its Application in Contemporaneous Rules of Composition", *Music Theory Spectrum* 6, 1984, σ. 63-78.

[6] Erwin Stein, "Neue Formprinzipien", στο: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*, Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* 6/7-8, 1924, σ. 287-303. – Felix Greissle, "Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg", *Musikblätter des Anbruch* 7/2, 1925, σ. 63-68.

[7] Milton Babbitt, *The Collected Essays of Milton Babbitt*, επιμ. Stephen Peles, Stephen Dembski, Andrew Mead, Joseph N. Strauss, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2003.

[8] Για τη γενική συμβολή του George Perle στην εξέλιξη της θεωρητικής σκέψης της εποχής, βλ. Dave Headlam, "George Perle: An appreciation", *Perspectives of New Music* 47/2, 2009, σ. 161-164 και 166-168.

ως γνωστόν, η έννοια του φθογγικού συνόλου δεν είναι ούτε καθαρά αρμονική ούτε καθαρά μελωδική. Η κατάτμηση της μουσικής επιφάνειας μπορεί να βασιστεί σε ένα φθογγικό γεγονός που ενδέχεται να συνδυάζει οριζόντιο με κάθετο άξονα και επί της ουσίας η διαφοροποίηση ανάμεσα στους δύο άξονες καταργείται. Αυτό ακριβώς έγινε πρώτα σε επίπεδο σύνθεσης μέσω της μεθόδου σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους, καθώς η σειρά χρησιμοποιείται τόσο οριζόντια όσο και κάθετα.

Χρονικά, όμως, δείχνει να υπάρχει μία καθυστέρηση ανάμεσα στα πρώτα δωδεκάφθογγα έργα και την συστηματοποίηση σε επίπεδο ανάλυσης, πόσο μάλλον σε επίπεδο μουσικής θεωρίας. Η δεκαετία του 1920 ήταν μία δεκαετία ανακαλύψεων, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει από τις αντίστοιχες μελέτες.[9] Οι Ernst Bacon, Herbert Eimert, Erwin Stein, Felix Greissle, Alois Hába κ.ά. προσπάθησαν να περιγράψουν περισσότερο τη «νέα» μουσική, αναδεικνύοντας τα βασικά χαρακτηριστικά της. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1930, ωστόσο, άρχισε πλέον να συστηματοποιείται περισσότερο ο δωδεκαφθογγισμός, με σχετικά εγχειρίδια και μεγαλύτερες μελέτες που αναλύουν δωδεκάφθογγα έργα και εμβαθύνουν στη μέθοδο σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους.[10] Αξιοσημείωτο, πάντως, είναι το γεγονός ότι όλες οι μελέτες που συναντώνται μέχρι τη δεκαετία του 1940 γράφτηκαν από συνθέτες και όχι από αμιγώς μουσικολόγους. Τέλος, αξίζει να τονιστεί ότι η ατονική μουσική παρέμενε ακόμα ανεξερεύνητη, όχι μόνο σε επίπεδο δημοσιεύσεων αλλά και σε επίπεδο θεσμών, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική.

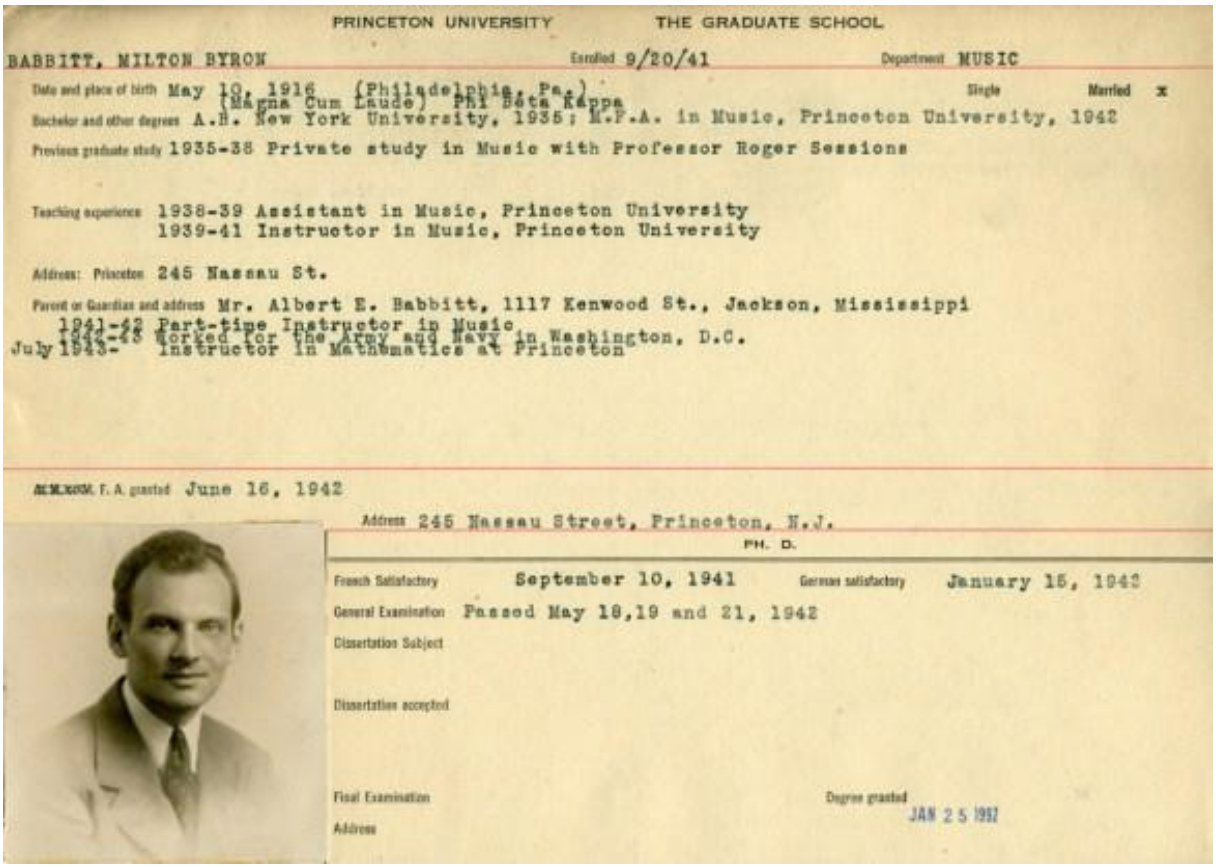
Οι θεσμοί

Παραμένοντας στη δεκαετία του 1940, παρατηρεί κανείς ότι δεν υπήρχε ακόμη πανεπιστήμιο στο οποίο να διδάσκεται το αντικείμενο της ανάλυσης της μουσικής του 20ού αιώνα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Milton Babbitt, ο οποίος ολοκλήρωσε τη διδακτορική του διατριβή πάνω στη δωδεκάφθογγη μουσική το 1946, αλλά το Princeton εκείνη την εποχή προσέφερε σε επίπεδο διδακτορικού μόνο σπουδές ιστορικής

[9] Ενδεικτικά κατά χρονολογική σειρά:
- Ernst Bacon, "Our Musical Idiom", *The Monist* 27/4, 1917, σ. 560-607.
- Herbert Eimert, *Atonale Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1924.
- Stein, "Neue Formprinzipien", ό.π.
- Felix Greissle, "Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg", ό.π.
- Fritz Heinrichklein, "Die Grenze der Halbtonwelt", *Die Musik* 17/4, 1925, σ. 281-286.
- Bruno Weigl, *Harmonielehre*, B. Schott, Mainz 1925.
- Josef Matthias Hauer, *Vom Melos zur Pauke*, Universal Edition, Wien 1925.
- Josef Matthias Hauer, *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*, Universal Edition, Wien 1926.
- Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen-, chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-tonsystems* (facsimile της έκδοσης του 1927), Universal Edition, München 1978.

[10]
- Richard Hill, "Schoenberg's Tone-rows and the Tonal System of the Future", *The Musical Quarterly* 22/1, 1936, σ. 14-37.
- Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz: Theoretischer Teil*, Schott, Mainz 1937.
- Ernst Krenek, *Über neue Musik: sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen*, Ringbuchhandlung, Wien 1937.
- Ernst Krenek, *Studies in Counterpoint*, Schirmer, New York 1940.
- Josef Schillinger, *Kaleidoscope. New resources of melody and harmony*, M. Witmark & Sons, New York 1940.
- René Leibowitz, *Schönberg et son école: L'étape contemporaine du langage musical*, J. B. Janin, Paris 1947.
- Herberd Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1950.
- Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Max Hesse, Berlin 1952.
- George Rochberg, *The hexachord and its relation to the Twelve-Tone Row*, Theodore Presser, Bryn Mawr 1956.
- George Perle, "Review: George Rochberg. The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row", *Journal of the American Musicological Society* 10/1, 1957, σ. 55-59.
- Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Bärenreiter, Kassel & New York 1959.

μουσικολογίας και όχι θεωρίας και σύνθεσης. Έτσι, η διατριβή του χαρακτηρίστηκε δυσανάγνωστη και, παρά το γεγονός ότι στάλθηκε στο τμήμα μαθηματικών (και συγκεκριμένα στον καθηγητή John W. Tukey), απορρίφθηκε· τελικά, ο τίτλος δόθηκε στον Babbitt το 1992, ένα χρόνο αφού ανακηρύχθηκε επίτιμος διδάκτορας. Φυσικά, ο Babbitt κατά τη διάρκεια αυτών των 46 ετών που μεσολάβησαν δίδασκε στο Princeton και συνέβαλε από τα πρώτα χρόνια στη δημιουργία διδακτορικού τίτλου στη θεωρία.[11]


PRINCETON UNIVERSITY THE GRADUATE SCHOOL

BABBITT, MILTON BYRON Enrolled 9/20/41 Department MUSIC

Date and place of birth May 10, 1916 (Philadelphia, Pa.) Single Married x

Bachelor and other degrees A.B. New York University, 1935; (Magna Cum Laude) Phi Beta Kappa
M.F.A. in Music, Princeton University, 1942

Previous graduate study 1935-38 Private study in Music with Professor Roger Sessions

Teaching experience 1938-39 Assistant in Music, Princeton University
1939-41 Instructor in Music, Princeton University

Address: Princeton 245 Nassau St.

Parent or Guardian and address Mr. Albert E. Babbitt, 1117 Kenwood St., Jackson, Mississippi

1941-42 Part-time Instructor in Music
1942-43 Worked for the Army and Navy in Washington, D.C.
July 1943- Instructor in Mathematics at Princeton

M.A. granted June 16, 1942

Address 245 Nassau Street, Princeton, N.J.

PH. D.

French Satisfactory September 10, 1941 German satisfactory January 15, 1942

General Examination Passed May 18,19 and 21, 1942

Dissertation Subject

Dissertation accepted

Final Examination Degree granted JAN 25 1992

Address

Εικόνα 1: Καρτέλα σπουδαστή Milton Babbitt.
Ημερομηνία απόκτησης τίτλου, κάτω δεξιά: «Jan 25, 1992» (25 Ιανουαρίου 1992)

Όπως θα φανεί και στη συνέχεια της παρούσας ιστορικής επισκόπησης, η αυγή τελικά της δεκαετίας του 1960 είναι αυτή που δείχνει να έχει λύσει πολλά από τα προαναφερθέντα ζητήματα προσέγγισης και ερμηνείας των έργων. Σε πρακτικό επίπεδο αποτέλεσε μία πραγματική έκρηξη, όχι μόνο λόγω του αριθμού των άρθρων και των μελετών που αφορούν την ατονική και τη δωδεκάφθογγη μουσική, αλλά και της πιο συστηματικής από την προηγούμενη περίοδο προσέγγισης της νέας μουσικής. Ταυτόχρονα, η πρόοδος υποστηρίχθηκε μέσω θεσμών που άρχισαν να δημιουργούνται προς αυτή την κατεύθυνση. Ένας ολοένα και αυξανόμενος αριθμός ερευνητών άρχισε να προάγει την ιδέα ότι η μουσική θεωρία θα πρέπει να διδάσκεται από θεωρητικούς και όχι από συνθέτες και ερμηνευτές. Αυτό οδήγησε στην ανάπτυξη προγραμμάτων σπουδών προς την κατεύθυνση της σύγχρονης μουσικής και της ανάλυσης, καθώς και στην ίδρυση τελικά της Society for Music Theory στην Αμερική το 1977.

Εκτός των ακαδημαϊκών ιδρυμάτων και των εταιρειών που προάγουν τη συστηματική ανάλυση, σημασία για την εξέλιξη της θεωρητικής σκέψης έχουν και τα επιστημονικά περιοδικά. Το πρώτο περιοδικό που φιλοξένησε άρθρα ανάλυσης της νέας μουσικής

[11] *Daily Princetonian* 116/7, 11 Φεβρουαρίου 1992, σ. 3.

ήταν το *Musical Quarterly*, το οποίο κυκλοφορούσε ήδη από το 1915. Ωστόσο, στις απαρχές, σημαντική ήταν η συμβολή του Herbert Eimert, όχι μόνο μέσω της μελέτης του για τη δωδεκαφθογγική μουσική, αλλά και μέσω της ίδρυσης του περιοδικού *Die Reihe* (μαζί με τον K. Stockhausen) στα μέσα της δεκαετίας του 1950 (1955), το οποίο μεταφραζόταν και στα αγγλικά. Δύο χρόνια αργότερα άρχισε να κυκλοφορεί στο Yale το *Journal of Music Theory* (1957). Η θεσμική αυτή υποστήριξη οδήγησε τελικά και στην ανεξαρτητοποίηση της μουσικής θεωρίας ως ξεχωριστού κλάδου της μουσικολογίας, πρώτα στην Αμερική και ύστερα στον υπόλοιπο κόσμο. Συγκεκριμένα, μετά το *Journal of Music Theory*, ακολούθησαν τα *Perspectives of New Music* (Princeton 1961) και *The Music Forum* (Columbia 1967-1987), ενώ το *Music Theory Spectrum* ήρθε να προστεθεί αρκετά αργότερα, το 1979.

Στην Ευρώπη, παρά το γεγονός ότι η Γερμανία κατά τα πρώτα τριάντα χρόνια του αιώνα βρισκόταν στο επίκεντρο των εξελίξεων, τα πράγματα άργησαν περισσότερο να εξελιχθούν, δεδομένων και των ιστορικών συγκυριών. Συγκεκριμένα, η πρώτη εταιρεία ιδρύθηκε μόλις το 1985 στη Γαλλία (Société d'Analyse musicale) και από αυτή προέκυψε το πρώτο συνέδριο μουσικής θεωρίας το 1989, μετά την πραγματοποίηση του οποίου άλλαξε η κατάσταση και για τις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης.[12]

Πριν όμως φτάσουμε εκεί, ας συνεχίσουμε με το περιεχόμενο των μελετών, την κριτική που ασκήθηκε στη θεωρία (κατά τα πρώτα της βήματα, τουλάχιστον) και τη σταδιακή στροφή του ενδιαφέροντος από τη δωδεκαφθογγική στην ατονική μουσική.

Η δεκαετία του 1960 και η ανάδειξη της θεωρίας των φθογγικών συνόλων

Οι δεκαετίες του 1940 και του 1950 έθεσαν ακόμα περισσότερες βάσεις σε επίπεδο ανάλυσης αλλά και θεωρίας. Οι αναλυτές βρίσκονταν, πράγματι, μπροστά στην ανάγκη της συστηματικής εξερεύνησης των φθογγικών συμβάντων στο πλαίσιο της ατονικότητας. Χαρακτηριστική είναι η προσέγγιση του Edwin von der Nüll, το 1932, στο βιβλίο του *Σύγχρονη αρμονία*, όπου επιχειρεί για πρώτη φορά τη σενκεριανή θεώρηση του πρώτου από τα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, opus 11, του Schoenberg.[13] Φυσικά, η συγκεκριμένη δεν

[12] Εταιρείες ανάλυσης στην Ευρώπη, κατά χρονολογική σειρά δημιουργίας: Société belge d'Analyse musicale (Βέλγιο 1989), Gruppo analisi e teoria musicale (Ιταλία 1989), Society for Music Analysis (Αγγλία 1991), Vereniging voor Muziektheorie (Ολλανδία 1999), Gesellschaft für Musiktheorie (Γερμανία 2000), Ρωσική Εταιρεία Μουσικής Θεωρίας (Ρωσία 2013), Πολωνική Εταιρεία Μουσικής Ανάλυσης (Πολωνία 2015), κ.λπ.

[13] Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, F. Kister & C. W. F. Siegel, Leipzig 1932. Αξίζει κανείς να δει την πορεία των αναλυτικών προσεγγίσεων του opus 11 αρ. 1 του Schoenberg, ενός έργου-σταθμού για τη μουσική του 20ού αιώνα, το οποίο έχει σαφώς τραβήξει την προσοχή των αναλυτών σε μεγάλο βαθμό για έναν αιώνα. Επιγραμματικά: οι πρώτες προσεγγίσεις (των Rufer και Leibowitz) αφορούν κυρίως τη μορφή, για την οποία μάλιστα δίνουν διαφορετικές μεταξύ τους ερμηνείες, ενώ οι μετέπειτα προσπάθειες ερμηνείας της αρμονίας ποικίλουν και βασίζονται είτε σε μετασενκεριανές προσεγγίσεις είτε σε θεωρίες ανάλυσης της ατονικής μουσικής. Χαρακτηριστικό είναι το τεύχος 5 αρ. 2 του περιοδικού *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, που εκδόθηκε το 1981 και θέτει ακριβώς το ζήτημα της τονικής ή ατονικής προσέγγισης. Στο τεύχος αυτό βρίσκεται και η πρώτη ανάλυση του Forte για το έργο (Allen Forte, "The Magical Kaleidoscope: Schoenberg's First Atonal Masterwork, Opus 11, No. 1"). Η ανάλυση αυτή, παρ' ότι δείχνει με ποιο τρόπο όλο το έργο προκύπτει από έναν μικρό αριθμό «μοτίβων» επιτυγχάνοντας την ενότητα σε επίπεδο φθόγγων, στερείται συμπερασμάτων για την αρμονία, τον μοντερνισμό ή άλλα χαρακτηριστικά του έργου. Κάποια από αυτά τα στοιχεία προσεγγίζονται στη δεύτερη ανάλυση του ίδιου, λίγα χρόνια αργότερα (1988), όπου το αρμονικό είδος του κομματιού αναλύεται με τα γένη (βλ. παρακάτω, υποσημ. 37). Η πιο πρόσφατη προσέγγιση γίνεται από τον Jack Boss το 2019 (*Schoenberg's Atonal Music. Musical Idea, Basic Image, and Specters of Tonal Function*, Cambridge University Press, New York 2019), στην οποία τίθενται πολύ περισσότερα ζητήματα και όπου μέσα από τον συνδυασμό, ουσιαστικά, των αναλυτικών τεχνικών, άρα και της αξιοποίησης των μέχρι τώρα επιτευγμάτων, προκύπτει μία πλήρης και πολυεπίπεδη ερμηνεία του κομματιού.

αποτελεί τη μοναδική για την εποχή εξέταση του εν λόγω έργου με χρήση αναλυτικών εργαλείων που προϋπήρχαν και το γεγονός αυτό καταδεικνύει με σαφήνεια την ανάγκη αυτή των αναλυτών για μία προσέγγιση που να βασίζεται σε συγκεκριμένη μεθοδολογία. Ωστόσο, αξιοσημείωτα βήματα στην πορεία προς τη συστηματοποίηση χωρίς τη χρήση των υπαρχουσών θεωριών για την τονική μουσική έγιναν και κατά την υπό εξέταση δεκαετία από τους Milton Babbitt (στη διδακτορική του διατριβή με θέμα *The function of Set Structure in the Twelve-Tone System*, Princeton 1946, και στη μετέπειτα αρθρογραφία του – βλ. παρακάτω στο παρόν), Josef Rufer (με τη μελέτη του για τον Schoenberg το 1959 – βλ. υποσημ. 10) και George Perle (βλ. υποσημ. 8). Σε αυτούς κυρίως βασίστηκε και πλήθος θεωρητικών, οι οποίοι στράφηκαν προς την κατεύθυνση της ανάλυσης της ατονικής μουσικής,[14] ενώ κάποιοι από αυτούς ήταν μάλιστα και μαθητές τους (ιδιαίτερα του Babbitt).

Τη δεκαετία του 1960, τελικά, ως προς το περιεχόμενο των μελετών φαίνεται ότι τα προηγούμενα επιτεύγματα σε επίπεδο ερμηνείας και ανάλυσης της δωδεκάφθογγης μουσικής επεκτάθηκαν και στην ατονική και φθογγοκεντρική μουσική, φέρνοντας νέες εξελίξεις. Εξάλλου, ήδη από την προηγούμενη δεκαετία είχε εμφανιστεί ο A. Forte με το *Contemporary tone-structures*,[15] ο οποίος αποτελεί κεντρική φιγούρα για την παρούσα εργασία, δεδομένης της συμβολής του στη συστηματοποίηση των φθογγικών συνόλων με αριθμούς-ονόματα συνόλων ("Forte Names"), σχέσεις ομοιότητας (Z, Rp, R0, R1), σύμπλοκα και υποσύμπλοκα (K και Kh) και, αργότερα, γένη (Genera), αλλά και της κριτικής που προκάλεσε με το *The Structure of Atonal Music*.[16]

[14] Ενδεικτικά και κατά χρονολογική σειρά:
- David Lewin, "Re: Intervallic Relations Between Two Collections of Notes", *Journal of Music Theory* 3/2, 1959, σ. 298-301.
- Howard Hanson, *The Harmonic Materials of Twentieth-Century Music*, Appleton Century Crofts, New York 1960.
- David Lewin, "Re: The Intervallic Content of a Collection of Notes, Intervallic Relations between a Collection of Notes and Its Complement: An Application to Schoenberg's Hexachordal Pieces", *Journal of Music Theory* 4/1, 1960, σ. 98-101.
- Anton Webern, *Wege zur neuen Musik*, επιμ. Willi Reich, Universal Edition, Wien 1960.
- Michael Kassler, *The Decision of Arnold Schoenberg's Twelve-Note-Class System and Related Systems*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1961.
- Milton Babbitt, "Set Structure as a compositional Determinant", *Journal of Music Theory* 5/2, 1961, σ. 72-94.
- Donald Martino, "The source set and its aggregate formations", *Journal of Music Theory* 5/2, 1961, σ. 224-273.
- George Perle, *Serial Composition and Atonality*, Faber and Faber, London 1962.
- Allen Forte, "Context and Continuity in an Atonal Work: A set Theoretic Approach", *Perspectives of New Music* 1/2, 1963, σ. 72-82.
- Arthur Berger, "Problems of Pitch Organization in Stravinsky", *Perspectives of New Music* 2/1, 1963, σ. 11-42.
- Pierre Boulez, *Musikdenken Heute*, Schott, Mainz 1963.
- Allen Forte, "A theory of set-complexes for music", *Journal of Music Theory* 8/2, 1964, σ. 136-183.
- Allen Forte, "The domain and relations of Set-Complex Theory", *Journal of Music Theory* 9/1, 1965, σ. 173-180.
- John Clough, "Pitch-Set Equivalence and Inclusion", *Journal of Music Theory* 9/1, 1965, σ. 163-171.
- Richard Teitelbaum, "Intervallic Relations in Atonal Music", *Journal of Music Theory* 9/1, 1965, σ. 72-127.
- Hubert Howe, "Some Combinatorial Properties of Pitch Structures", *Perspectives of New Music* 4/1, 1965, σ. 45-61.
- Edward Cone, "Beyond Analysis", *Perspectives of New Music* 6/1, 1967, σ. 33-51.

[15] Allen Forte, *Contemporary Tone-Structures*, Teachers College, Columbia University 1955.

[16] Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven & London 1973.

Όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει και από τον κατάλογο μελετών της δεκαετίας του 1960, όχι μόνο στα άρθρα του Forte αλλά και σε αυτά των υπόλοιπων μελετητών, η ορολογία περιελάμβανε όλους τους απαραίτητους όρους για την ερμηνεία των φθογγικών συμβάντων τόσο στη δωδεκαφθογγική όσο και στην ατονική μουσική, ενώ η βιβλιογραφία των εν λόγω μελετών αποδεικνύει και το υπόβαθρό τους, την άμεση δηλαδή αναφορά στα γραπτά των Babbitt, Krenek και Eimert.[17] Για παράδειγμα, ο όρος «σύνολο» ως μία ομάδα είτε διατεταγμένων είτε μη-διατεταγμένων φθόγγων χρησιμοποιείται ήδη από την προηγούμενη δεκαετία τόσο από τον Milton Babbitt[18] όσο και από τον George Perle,[19] ο οποίος κατά τις επόμενες δεκαετίες θα αποτελέσει αφορμή για ποικίλες συζητήσεις και κριτικές.[20] Πολύ περισσότερες έννοιες όμως φαίνεται να περιλαμβάνονται στην αναλυτική σκέψη των μελετητών της εποχής και αυτό είναι φανερό ακόμα και στους τίτλους των εργασιών τους (βλ. υποσημ. 14): «διαστηματικές σχέσεις», «συλλογές φθόγγων», «διαστηματικό περιεχόμενο», «προσέγγιση με θεωρία συνόλων», «φθογγική οργάνωση», «σύμπλοκα συνόλων», «ισοδυναμία και συμπερίληψη συνόλων φθόγγων», «δομή συνόλων», «ιδιότητα συμπληρωματικότητας σε φθογγικές δομές» κ.ο.κ.

Ωστόσο, υπήρχαν ακόμα σημεία που παρέμεναν δύσβατα σε επίπεδο ανάλυσης. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το άρθρο "Problems of Pitch Organization in Stravinsky" του Arthur Berger το 1963 (βλ. υποσημ. 14), ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά: «οποιοσδήποτε καταπιάνεται με την εξεύρεση των βασικών σχέσεων ανάμεσα σε φθόγγους στα έργα του Στραβίνσκι θα βρεθεί σε κάπως μειονεκτική θέση, δεδομένου ότι δεν έχει προκύψει θεωρία που να ασχολείται με τη φύση της μουσικής του 20ού αιώνα και να είναι φθογγοκεντρική αλλά όχι τελείως λειτουργική». Εν τέλει, στις αναλύσεις του, παρ' ότι στην αρχή αναφέρει ότι ελπίζει να συμβάλει στη νέα θεωρία που «θα προκύψει κάποτε και θα παρέχει το κατάλληλο λεξιλόγιο ώστε να είναι πειστική ως κώδικας επικοινωνίας», στα συμπεράσματα γράφει (και πράγματι αυτό αντικατοπτρίζεται στις αναλύσεις του) ότι: «παρ' ότι έγινε προσπάθεια να αποφευχθεί η τονική θεωρία ως νόρμα από την οποία εκκινεί η ανάλυση», εν ολίγοις αναγκάστηκε να την υιοθετήσει ως αποτέλεσμα του υλικού.

Οι επόμενες δύο δεκαετίες, του 1970 και του 1980, αποτελούν περίοδο συνένωσης ιδεών και αποκρυστάλλωσης της θεωρίας. Το *Structure of Atonal Music* του Forte, με χρονολογία έκδοσης το 1973, αποτελεί μόνο μία φάση στην ανάπτυξη της θεωρίας των φθογγικών συνόλων, η οποία εστιάζεται στην επίτευξη ενός καθολικότερου εργαλείου που να είναι χρήσιμο για την ερμηνεία και την ανάλυση φθογγικών συμβάντων σε περισσότερα ύφη και ιδιώματα. Ωστόσο, δεν βρίσκεται όλη η θεωρία στο βιβλίο αυτό, ούτε έχουν όλα τα κεφάλαιά του την ίδια αντοχή στο χρόνο. Επί της ουσίας, όπως φαίνεται και από την παρούσα εργασία, η θεωρία φθογγικών συνόλων χτίζεται σταδιακά στη βιβλιογραφία που εκτείνεται από το 1945 και έπειτα, με το διάστημα 1960-1990 να περιλαμβάνει την πλειονότητα των μελετών που βασίζονται στη θεωρία και ταυτόχρονα εξελίσσουν την αναλυτική σκέψη. Το γεγονός αυτό, βέβαια, αντικρούει και την άποψη ευρωπαίων αναλυτών ότι η θεωρία συνόλων αποτελεί μεμονωμένο φαινόμενο και αφορά τον Forte κυρίως. Απόδειξη αποτελεί το γεγονός ότι η θεωρία είτε αυτόνομα, είτε σε κάποια μετεξέλιξή της, είτε σε συνδυασμό με κάποια άλλη θεωρία, χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα.

[17] Βλ. υποσημ. 10.

[18] Milton Babbitt, "Review of Leibowitz, *Schoenberg et son école* (1950)" και "Some Aspects of Twelve-Tone Composition (1955)", *The Collected Essays of Milton Babbitt*, ό.π., σ. 12-15 και 41-45.

[19] Janet Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, Yale University Press, New Haven 1983, σ. 247.

[20] George Perle, "Pitch-Class Set Analysis: an Evaluation", *The Journal of Musicology* 8/2, 1990, σ. 151-172.

Η κριτική και η εξέλιξη της θεωρητικής σκέψης

Αξίζει να σταθεί κανείς στις κριτικές, οι περισσότερες από τις οποίες, όπως θα δειχθεί στην πορεία, έπαιξαν τελικά σημαντικό ρόλο στην εν λόγω εξέλιξη και την τελική διαμόρφωση της θεωρητικής και αναλυτικής σκέψης. Η επισκόπηση της κριτικής στην παρούσα ενότητα δεν θα κινηθεί χρονολογικά, όπως στις προηγούμενες, αλλά σύμφωνα με τα στοιχεία της θεωρίας που τέθηκαν σε κριτική. Κριτική ασκήθηκε σε κάθε στοιχείο της θεωρίας, από το πιο πρωταρχικό μέχρι διαδικασίες ανάλυσης και συσχετισμούς ανάμεσα σε σύνολα. Για παράδειγμα, μία αρκετά γλαφυρή κριτική για τη χρήση των αριθμών είναι αυτή του ολλανδού συνθέτη Peter Schat, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Οι φθόγγοι κρατούν τα ονόματά τους για 30 γενιές συνθετών και θεωρητικών. Αυτός που θέλει να αποστερήσει σε κάποιον το όνομά του και το παρελθόν του, του δίνει έναν αριθμό».[21] Λιγότερο συναισθηματική είναι η επόμενη κριτική για τους αριθμούς, η οποία προέρχεται από το χώρο της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης και τον David Lewin.[22] Ο Lewin κατηγόρησε την αρίθμηση των φθογγικών συνόλων ("Forte Names") ως θεωρητικά ύποπτη, συστηματικά μη-χρήσιμη και αναλυτικά περίπλοκη, θεωρώντας ότι η συσχέτιση φθόγγων με αριθμούς μπορεί να κρύψει την πραγματική φύση της μουσικής επιφάνειας. Μέσα στο άρθρο του, το οποίο επικεντρώνεται στην ανάπτυξη ενός συστήματος χωρίς αριθμητικούς προσδιορισμούς, αναφέρεται αρκετά και στην περίπτωση της φθογγοκεντρικότητας στην μουσική επιφάνεια και στην αδυναμία του συστήματος να προσεγγίσει τέτοιου είδους μουσική.

Το επόμενο στοιχείο που θα σχολιαστεί κριτικά είναι η «διαστηματική τάξη», την οποία ο Michiel Schuijer χαρακτηρίζει ως προβληματική.[23] Θέτει το ερώτημα εάν πραγματικά μία διαστηματική τάξη είναι ισοδύναμη με την αναστροφή της (inversion) και συγκρίνει αυτή τη σχέση ισοδυναμίας με την ισοδυναμία οκτάβας, η οποία δεν αμφισβητείται. Λέει λοιπόν ότι η τάξη διαστημάτων (0-6) δεν είναι της ίδιας φύσεως με την τάξη φθογγικών συνόλων, ενώ στη συνέχεια παραθέτει μελέτες που απορρίπτουν τον όρο.[24]

Ένα ακόμη ζήτημα που αντιστοίχως έχει απασχολήσει αρκετά την έρευνα είναι η έννοια της μεταφοράς ενός φθογγικού συνόλου. Με γλαφυρό και πολλές φορές ειρωνικό τόνο, ο George Perle πραγματεύεται κριτικά τη θεωρία του Forte στο άρθρο του "Pitch-Class Set Analysis: An Evolution". Ο Perle, στο εν λόγω άρθρο, αφού θέσει το ζήτημα δίνοντας αρκετά παραδείγματα στα οποία αντικατοπτρίζεται με σαφήνεια η σημασία που μπορεί να έχει μια μεταφορά έναντι μιας άλλης, καταλήγει αναφέροντας: «δεν πρέπει να υποθέσουμε, λόγω της αποτυχίας του Forte να καταδείξει τη σύνδεση, ότι η έννοια της ισοδυναμίας μεταφοράς μη-διατεταγμένων ομάδων φθόγγων δεν παίζει κανένα ρόλο στην ατονική μουσική».[25]

Επί της ουσίας, κάθε στοιχείο της θεωρίας έχει τεθεί σε κριτική και η επισκόπηση όλων αυτών είναι ανέφικτη στον χώρο της παρούσας εργασίας. Επιγραμματικά, ωστόσο, αναφέρουμε ότι μεγαλύτερη βαρύτητα από άποψη κριτικής δόθηκε, εκτός από τα κριτήρια κατάτμησης της μουσικής επιφάνειας, στις σχέσεις ανάμεσα σε σύνολα: στους interval vectors, στη ζυγωτική σχέση (Z) και, κυρίως, στα σύμπλοκα και τα υποσύμπλοκα στο δεύτερο μέρος της θεωρίας. Η κριτική αυτή ξεκίνησε ήδη από τα πρώτα reviews του

[21] Michiel Schuijer, *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*, University of Rochester Press, New York 2008, σ. 31.

[22] David Lewin, "A Label-Free Development for 12-Pitch-Class Systems", *Journal of Music Theory* 21/1, 1977, σ. 29-48.

[23] Schuijer, ό.π., σ. 39.

[24] Schuijer, ό.π., σ. 36-40.

[25] Perle, "Pitch-Class Set Analysis: an Evaluation", ό.π., σ. 159.

Structure of Atonal Music εκ μέρους του William Benjamin[26] και του Richmond Browne[27] και έφτασε μέχρι τη δεκαετία του 1980 και τον Fred Lerdahl,[28] ο οποίος, αφού εξέτασε κριτικά το υπάρχον εργαλείο, έθεσε τις δικές του βάσεις. Στο σημείο αυτό αξίζει να τονιστεί η εκ διαμέτρου αντίθετη κριτική των Browne και Benjamin όσον αφορά το ζήτημα της κατάτμησης, καθώς ο πρώτος θεωρεί ελλιπή τα κριτήρια,[29] ενώ ο δεύτερος βρίσκει τις κατευθύνσεις του Forte περιοριστικές.[30]

Παράλληλα, εκτός του πεδίου της κριτικής (η οποία μαζί με τις απαντήσεις σε άρθρα που δημοσιεύονταν ήταν πολύ συχνότερη και παραγωγικότερη απ' ό,τι σήμερα συνηθίζεται), η μουσική θεωρία κατά τη δεκαετία του 1980 έχει φτάσει σε ένα πολύ δημιουργικό σημείο, κατά το οποίο η ανασκόπηση και αναπροσαρμογή των βασικών αρχών βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και τόσο η κριτική όσο και η προσπάθεια θεωρητικής προσέγγισης μουσικών συμβάντων φέρνουν στην επιφάνεια νέα εργαλεία ανάλυσης της ατονικής μουσικής.

Για παράδειγμα, ο Charles Lord, στο άρθρο του "Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis" (1981),[31] αφού ασκεί κριτική στις σχέσεις R και στο κατά πόσον αυτές καλύπτουν όλες τις πιθανότητες, προτείνει μία συνάρτηση ομοιότητας, η οποία, ανάλογα με τις τιμές που φέρει ως αποτέλεσμα, κατανέμει σε βαθμούς ομοιότητας τις σχέσεις που μπορεί να έχουν δύο σύνολα σε επίπεδο διαστημάτων. Η συνάρτηση αυτή μπορεί να εφαρμοστεί σε σύνολα με τον ίδιο αριθμό φθόγγων (τρίχορδα, τετράχορδα κ.ο.κ.), καλύπτοντας όμως το σύνολο των σχέσεων που μπορεί αυτά να έχουν.

Τόσο πριν όσο και μετά το 1973 (το έτος που εκδόθηκε η ατονική θεωρία του Forte), οι προσπάθειες προσέγγισης του διαστηματικού περιεχομένου που έχουν γίνει, ξεκινώντας από τον Milton Babbitt και φτάνοντας μέχρι τον David Lewin με την GMIT[32] και τον Dmitri Tymoczko,[33] καλύπτουν μεγάλο μέρος της αρθρογραφίας γύρω από την ατονική μουσική. Στο ίδιο πλαίσιο της μαθηματικοποίησης των διαστηματικών σχέσεων μεταξύ συνόλων μέσω μιας συνάρτησης, οι τιμές της οποίας δείχνουν τον βαθμό ομοιότητας, κινήθηκαν νωρίτερα και οι εξής (κατά χρονολογική σειρά δημοσίευσης):

- David Lewin, "Re: Intervallic Relations Between Two Collections of Notes", *Journal of Music Theory* 3/2, 1959, σ. 298-301.
- David Lewin, "Re: The Intervallic Content of a Collection of Notes, Intervallic Relations between a Collection of Notes and Its Complement: An Application to Schoenberg's Hexachordal Pieces", *Journal of Music Theory* 4/1, 1960, σ. 98-101.
- Richard Teitelbaum, "Intervallic Relations in Atonal Music", *Journal of Music Theory* 9/1, 1965, σ. 72-127.
- David Lewin, "A Response to a Response: On PCSet Relatedness", *Perspectives of New Music* 18/1-2, 1979-1980, σ. 498-502.
- Robert Morris, "A similarity Index for Pitch-Class Sets", *Perspectives of New Music* 18/1-2, 1979-1980, σ. 445-460.
- John Rahn, "Relating Sets", *Perspectives of New Music* 18/1-2, 1979-1980, σ. 483-498.

[26] William E. Benjamin, "Review: *The Structure of Atonal Music* by Allen Forte", *Perspectives of New Music* 13/1, 1974, σ. 170-190.

[27] Richmond Browne, "Review: *The Structure of Atonal Music by Allen Forte*", *Journal of Music Theory* 18/2, 1974, σ. 390-415.

[28] Fred Lerdahl, "Atonal Prolongational Structure", *Contemporary Music Review* 4, 1989, σ. 66-67.

[29] Browne, ό.π., σ. 395.

[30] Benjamin, ό.π., σ. 177-181.

[31] Charles Lord, "Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis", *Journal of Music Theory* 25/1, 1981, σ. 91-111.

[32] David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Oxford University Press, Oxford & New York 2007.

[33] Dmitri Tymoczko, "Generalizing Musical Intervals", *Journal of Music Theory* 53/2, 2009, σ. 227-254.

Λιγότερο μαθηματική ήταν η προσέγγιση του Richard Chrisman, ο οποίος, στο άρθρο του "Describing Structural Aspects of Pitch-sets Using Successive-interval Arrays" (1977),[34] προτείνει «παρατάξεις από διαστήματα» («interval arrays»), οι οποίες τίθενται σε σύγκριση, μεταφορά, αντιμεταθέσεις κ.ά., επιτυγχάνοντας τη σαφήνεια στην έκφραση των διαστηματικών σχέσεων χωρίς μαθηματικές συναρτήσεις και, ως εκ τούτου, την ευκολία στη χρήση και τον διαχωρισμό ανάμεσα σε ένα σύνολο και την αναστροφή του, χωρίς όμως να δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο αν το σύνολο παρουσιάζεται κάθετα ή οριζόντια. Ένα ακόμη βήμα έγινε το 1987 από τον Christopher Hasty,[35] ο οποίος εξετάζει συστηματικά την έννοια της τάξης συνόλου ως προς τα διαστήματα και τις σχέσεις μεταξύ τους, καθώς και το διαστηματικό διάνυσμα, θέτοντας τέσσερις τύπους διαστηματικής ισοδυναμίας (J, K, L, M) και έχοντας στο επίκεντρο της σκέψης του το ίδιο το φθογγικό περιεχόμενο αλλά όχι ως σύνολο τάξεων φθόγγων. Ωστόσο, εξακολουθεί να παραμένει το ζήτημα της αναγωγής σε διαστηματικές τάξεις των 1-6 ημιτονίων και το διαστηματικό διάνυσμα ως παράγοντας αφαίρεσης. Αντίθετα, το 1981, στο άρθρο του "Some intervallic aspects of pitch-class set relations",[36] ο Alan Chapman εστιάζει την προσοχή του περισσότερο στα διαστήματα, επιχειρώντας την αποτίμηση της δομικής σημασίας που μπορεί να έχουν διαφορετικά φθογγικά σύνολα μέσα από τη θεώρηση των διαστηματικών σχέσεων ανάμεσα σε συνηχήσεις, μια θεώρηση που παραβλέπει τις πρωταρχικές μορφές συνόλων (καθώς αυτές ενδεχομένως δεν εμφανίζονται καν στη μουσική επιφάνεια).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 προέκυψε και η επέκταση της θεωρίας συνόλων από τον ίδιο τον Allen Forte, με το άρθρο-μονογραφία του "Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species",[37] στο οποίο προσεγγίζει το ζήτημα του αρμονικού είδους στη μοντέρνα μουσική με έναν συστηματικό τρόπο, καλύπτοντας σε μεγάλο βαθμό και το ζήτημα της μουσικής που πιθανώς να εμπεριέχει διατονικά στοιχεία ή φθογγοκεντρικότητα. Το σύστημα με τα γένη προσφέρει ένα αντικειμενικό πλαίσιο αναφοράς για το αρμονικό υλικό, ανεξάρτητο από οποιαδήποτε συνθετική πρακτική, δίνοντας τη δυνατότητα προσέγγισης περισσότερων αρμονικών ειδών, ανάμεσα στα οποία και μουσικής η οποία περιλαμβάνει διατονικά στοιχεία χωρίς να είναι τονική. Επί της ουσίας, η προσέγγιση αυτή ξεπέρασε πολλά από τα σημεία της θεωρίας που τέθηκαν σε κριτική τα προηγούμενα χρόνια και τα γένη «αντικατέστησαν» το πιο συζητήσιμο μέρος της θεωρίας, αυτό των σύμπλοκων σχέσεων, δίνοντας ταυτόχρονα ενός είδους ταυτότητα στις κατηγοριοποιήσεις που προκύπτουν.

Στην Ευρώπη, το αναλυτικό εργαλείο με τα γένη παρουσιάστηκε στο 2ο Συνέδριο Μουσικής Ανάλυσης, που έγινε στο Πανεπιστήμιο του Cambridge το καλοκαίρι του 1997 και ήταν αφιερωμένο στα 25 χρόνια από το *Structure of atonal music* έχοντας τον τίτλο "Pitch-Class Set Genera: A Symposium". Το συνέδριο αυτό αποτέλεσε σημαντικό βήμα για την ευρωπαϊκή μουσικολογία και οι ομιλίες που παρουσιάστηκαν συμπεριλήφθηκαν την επόμενη χρονιά (το 1998) στο αγγλικό περιοδικό *Music Analysis*, το οποίο και ήταν αφιερωμένο στο εν λόγω συμπόσιο. Το εργαλείο των γενών αποτέλεσε ένα νέο εύφορο πεδίο συζήτησης και αναζήτησης, που καλλιεργήθηκε και εξελίχθηκε κατά τα επόμενα χρόνια, δίνοντας τελικά στον σημερινό αναλυτή ακόμα περισσότερες δυνατότητες.

[34] Richard Chrisman, "Describing Structural Aspects of Pitch-sets Using Successive-interval Arrays", *Journal of Music Theory* 21/1, 1977, σ. 1-28.

[35] Christopher Hasty, "An Intervallic Definition of Set Class", *Journal of Music Theory* 31/2, 1987, σ. 183-204.

[36] Alan Chapman, "Some Intervallic Aspects of Pitch-class Set Relations", *Journal of Music Theory* 25/2, 1981, σ. 275-290.

[37] Allen Forte, "Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species", *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 187-270.

Συμπέρασμα

Συμπερασματικά, μέσα από την ιστορική αυτή επισκόπηση, είδαμε ότι η θεωρία στην αρχή της προέκυψε ως αναγκαιότητα για την ερμηνεία της ατονικής μουσικής, ενώ αναπτύχθηκε αρχικά από συνθέτες και στη συνέχεια από μουσικολόγους. Οι βασικές αρχές της τέθηκαν με βάση κυρίως τον τρόπο σκέψης της δωδεκάφθογγης μουσικής και στη συνέχεια προέκυψε η αντίστοιχη ορολογία, η οποία ήταν πλέον κατάλληλη για την ανάλυση και την ερμηνεία των φθογγικών σχέσεων σε ατονικά ιδιώματα. Έτσι, η θεωρία ανεξαρτητοποιήθηκε και αναπτύχθηκε περαιτέρω μέσα από εσωτερικές-μουσικολογικές ζυμώσεις. Οι προαναφερθείσες ζυμώσεις περιέλαβαν κριτικές και διευρύνσεις όρων και εννοιών που επέφεραν νέες ανάγκες και νέα ευρήματα, δίνοντας τελικά στον σημερινό αναλυτή μία πλούσια παλέτα εργαλείων για την προσέγγιση της ατονικής μουσικής, η οποία παλέτα τελικά γίνεται ακόμα πιο ευρεία συνεκτιμώντας τις αντίστοιχες πορείες των θεωριών που βασίζονται στη μουσική αντίληψη και προσθέτοντας τις περισσότερο μαθηματικές προσεγγίσεις (Neo-Riemannian – Transformational).

Η απάντηση λοιπόν στο αρχικό ερώτημα περί μιας πιθανής προκύπτουσας επανάστασης στον τομέα της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης λόγω της επανάστασης της ατονικότητας δεν έχει θετικό πρόσημο. Πράγματι, κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα (ιδιαίτερα του β΄ μισού) έγιναν αλματώδη βήματα και προέκυψαν νέες θεωρίες, μεθοδολογία και ειδική ορολογία. Τα γεγονότα αυτά, όμως, δεν συμπίπτουν με τα χαρακτηριστικά μιας επανάστασης. Η διαδικασία ήταν μάλλον σταδιακή και κάθε βήμα προέκυπτε από το προηγούμενο ως λογικό επακόλουθο ή ως αποτέλεσμα του ολοένα και αυξανόμενου ενδιαφέροντος για την ρήξη με την τονικότητα. Κατά τη δεκαετία του 1980, όπως προαναφέρθηκε, η μουσική θεωρία αποδείχθηκε ιδιαίτερα παραγωγική, τόσο σε επίπεδο νέων ιδεών όσο και σε επίπεδο κριτικής, αλλά ταυτόχρονα, σε πολλές περιπτώσεις, οδήγησε και σε ενός είδους στρουκτουραλισμό όσον αφορά τη μουσική ανάλυση. Στη συνέχεια, ο στρουκτουραλισμός αυτός αντιμετωπίστηκε κριτικά, έφερε νέες αλλαγές, «Νέα Μουσικολογία»,[38] και μετά πάλι προβλήθηκαν νέες ανάγκες και μια «επιστροφή»[39] με νέους όρους στην ανάλυση, με έναν τρόπο «όχι ακραίο».[40] Ρίχνοντας λοιπόν ένα βλέμμα στο παρόν και το μέλλον, μοιάζει δόκιμο οι ζυμώσεις αυτές να μην περιέλθουν σε αδράνεια, αλλά μέσω της κριτικής επισκόπησης και της συμπερίληψής τους στην έρευνα και την ανάλυση να αναπροσαρμοστούν τα υπάρχοντα ευρήματα στις ανάγκες της εκάστοτε ερμηνείας των μουσικών συμβάντων. Από τη διαδικασία αυτή, τελικά, είτε θα προκύψουν νέες λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερες μεθοδολογικές προσεγγίσεις, είτε θα συνδυαστούν οι υπάρχουσες με στόχο πάντα την πιο διαυγή και συνεκτική στην παρουσίαση αποτελεσμάτων ανάλυση μουσικών έργων.

[38] Lawrence Kramer, “Musicology and Meaning”, *The Musical Times* 144/1883, 2003, σ. 6-12.

[39] Kofi V. Agawu, “How We Got Out of Analysis and How to Get Back in Again”, *Music Analysis* 23/2-3, 2004, σ. 267-286. – Pieter C. Van den Toorn, “What Price Analysis?”, *Journal of Music Theory* 33/1, 1989, σ. 165-189.

[40] Robert S. Hatten, “Reconceiving Analysis”, *International Journal of Musicology* 2, 2016, σ. 237.

Η ανασύσταση της φωνής ως «επανάσταση»: Η προσέγγιση της φωνητικής performance από τον Demetrio Stratos και η μετέπειτα εξέλιξή της

Κατερίνα Μανιού

Σε μια υποθετική συνομιλία, όπου ο Wittgenstein θα αναρωτιόταν: «Τι πρέπει να υπάρχει για να συμβαίνει κάτι;»,[1] η Άρεντ θα απαντούσε: «Το ανθρώπινο οικοδόμημα θα πρέπει να είναι κατάλληλο για ομιλία και πράξη».[2] Ερευνώντας την προσέγγιση του Demetrio Stratos προς τη φωνή διαπιστώνουμε μια σειρά προαπαιτουμένων που επισείουν πολιτικών ανακατατάξεων, με τρόπο τέτοιο ώστε το αρχικό ερώτημα να μεταβάλλεται ως: «Τι πρέπει να υπάρχει για να συμβεί η φωνή;». Ως απάντηση δημιουργείται μια συναστρία δεδομένων, τα οποία κινητοποιούν προς μεταβολή εαυτού, επικοινωνίας και κόσμου, και δίνουν ώθηση στην «δύναμη»[3] να αναλειτουργήσει.

Σήμερα, το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον Demetrio Stratos μαρτυρά το πολύπλευρο δυναμικό που εισήγαγε, κατάλληλο για διεπιστημονική έρευνα και καλλιτεχνική / παιδαγωγική / τεχνική εφαρμογή. Ενδεικτικά αναφέρονται τίτλοι άρθρων και διατριβών όπως: «Το θέατρο της φωνής», «Η επανάσταση που χάθηκε», «Τραγουδώ σε εσάς που αρνείστε να με καταλάβετε», «Πέρα από τη φωνή», «Να είσαι φωνή». Αυτά εξετάζουν τον Stratos, την εποχή του και την προσφορά του από φωνολογική, μουσική, θεατρική, πολιτική, ιστορική, ψυχολογική και γλωσσολογική σκοπιά. Κατά την τριαντατετράχρονη διάρκεια της ζωής του, ο Stratos ακολουθεί ένα ένστικτο «εσωτερικής περιέργειας»,[4] σύμφωνα με τα δικά του λόγια, που τον ωθεί στην εξελικτική διάνοιξη ερευνητικών πεδίων δράσης με επίκεντρο τη φωνή. Ως τώρα, ωστόσο, δεν έχει αξιολογηθεί η σημασία της μέριμνάς του για παγκοσμιότητα της ελεύθερης φωνητικής έκφρασης, η οποία εγκαινιάζει μια πολιτική-οντολογική οπτική που επαναπροσδιορίζει το σύνολο του έργου του. Η φωνητική του προσέγγιση λειτουργεί πολλαπλώς αποκαλυπτικά: ως προς την ίδια τη λειτουργία του οργάνου, ως ερώτημα μεταφυσικής, ως απόκριση σε ιστορικές διαδικασίες αλλά και ως προοπτική μέλλοντος. Χρησιμοποιώ συνδυαστικά τους Whitehead, Wittgenstein, Arendt και Bakhtin, ανιχνεύοντας σε αυτούς μια κοινή αντίληψη που αναλύεται σε διαφορετικά επίπεδα πραγμάτευσης: ξεκινά από τη φιλοσοφία των οργανισμών, καθρεφτίζεται στην ανάπτυξη της ανθρώπινης δραστηριότητας και από εκεί στη δομή της γλώσσας. Η αντίληψη αυτή, για εμάς, επιτρέπει την επισκόπηση της μεταβλητής φύσης της φωνής οντολογικά, πολιτικά και γλωσσολογικά.

[1] Ludwig Wittgenstein*, Tractatus Logico Philosophicus*, Θ. Κιτσόπουλος (μτφρ.), Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ. 109.

[2] Hanna Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση,* Γ. Λυκιαρδόπουλος & Σ. Ροζάνης (μτφρ.), Γνώση, Αθήνα 1986, σ. 240.

[3] Χρησιμοποιούμε την έννοια της «δύναμης» όπως τη νοεί η Hanna Arendt, πράγμα που θα αναλυθεί παρακάτω.

[4] Demetrio Stratos, *Demetrio Stratos Intervista*, Τελευταία πρόσβαση: 1/11/2021 https://www.youtube.com/watch?v=6Z_M6c7YpzA.

«Στην κοινή γλώσσα συμβαίνει πολύ συχνά η ίδια λέξη να υποσημαίνει με διαφορετικούς τρόπους… έτσι δημιουργούνται εύκολα οι πιο θεμελιώδεις συγχύσεις (από τις οποίες είναι γεμάτη η φιλοσοφία)».[5] Μελετώντας κανείς τις σύγχρονες σπουδές για τη φωνή, θα διαπιστώσει ακριβώς μια σειρά αντιφάσεων που φαίνεται να πηγάζουν από την έλλειψη της αρχικής αποσαφήνισης του σε ποια μορφή φωνητικής εκφοράς αναφέρονται. Ταυτοχρόνως υποστηρίζουμε πως, αν κανείς αναζητά να ορίσει την φωνή κατά το δυνατό πιο ολοκληρωμένα, όλες οι πιθανές υποσημάνσεις της καθίστανται απαραίτητες, διότι όλες τελικά καταλήγουν σε μορφές πράξης, ακόμη και όταν αυτή η πράξη είναι η σιωπή. Η ψυχολογία, η ψυχιατρική, η ανθρωπολογία, η φαινομενολογία, ο μεταστρουκτουραλισμός οι γνωσιακές και προ-γνωσιακές αισθαντικές θεωρήσεις (affect theory), οι σπουδές του ήχου, της ταυτότητας, του φύλου κ.λπ. έχουν βρει στον αμφίσημο και πολυσήμαντο χαρακτήρα της φωνής πρόσφορο έδαφος για διεπιστημονική έρευνα. Κατοικώντας μεταξύ υλικότητας και μεταφυσικής, η φωνή, ως ενσώματη ή ακουσματική / ασώματη φωνή, σε σύνδεση με τη γλώσσα ή ως προγλωσσικός ήχος, ως εσωτερικευμένο «διαλογικό θέατρο» (D. Schafer),[6] ως «εσωτερική κοινωνικότητα» (Bakhtin),[7] ως «φωνή του αναγνώστη» (Barthes),[8] ως φαινόμενο ενός «τεχνολογικά διαποτισμένου εαυτού» (Gergen)[9] ή ως μη αναγνωρίσιμος αλλότριος εαυτός (Zizeck),[10] ως εσωτερικευμένο κοινωνικό βλέμμα, ως σωματοποιημένο τραύμα ή ως «φωνή του Θεού» κατά την παραίσθηση,[11] η έννοια «φωνή» ταυτίζεται με όλες τις πιθανές μορφές αντίληψης της παρουσίας και της υπόστασης.

Αντιμετωπίζοντας τη φωνή «δημοκρατικά», ο Stratos μελετά κάθε πιθανή εκδοχή της, στην ανάγκη του να γνωρίσει τι αυτή *είναι*: «Δεν αποβλέπω στην κινητοποίηση της έρευνας και στη μελέτη νέων δυνατοτήτων. Με ενδιαφέρει να καταλάβω τι πράγμα είναι η φωνή. Να γνωρίσω από που γεννιέται».[12] Αν «το πώς εκδηλώνεται μια οντότητα στον κόσμο, καθορίζει και το τι αυτή η οντότητα είναι»,[13] εξ ού και «καμία πρόταση δεν μπορεί να πει τι είναι, αλλά πώς είναι ένα πράγμα»,[14] τότε το τι γίνεται σε κάθε στιγμή της εκδήλωσής της η φωνή, καθορίζει και το τι αυτή είναι, πράγμα που απαιτεί τον συνυπολογισμό κάθε πιθανής πραγμάτωσής της καθώς και των περίπλοκων συνθηκών που προηγούνται της εκφοράς της. Εξετάζοντας «πρωτοφιλοσοφικά» τις εκδηλώσεις της φωνής, τη θεωρούμε ως ένα υπερβατικό όλον αντιθέσεων που συνενώνει αντίρροπες τάσεις, συμμετέχει στον κύκλο της ζωής με πολλαπλούς τρόπους και είναι ικανή να συνιστά δύναμη, ψυχή και νόημα.

Η φύση της φωνής την τοποθετεί εν τω άμα μεταξύ γίγνεσθαι και είναι, μεταξύ ενός στατικού οργάνου και των διαρκώς μετασχηματιζόμενων ηχητικών κυμάτων, τα οποία

[5] Wittgenstein, ό.π., σ. 59-60.

[6] Donovan Schafer, "What is Affect Theory?" στο: *Religious Affects, Animal Evolution, and Power,* Duke University Press, Durham 2015, http://donovanschaefer.com/what-is-affect-theory.

[7] Mikhail Bakhtin, *Δοκίμια ποιητικής*, Γ. Πινακούλιας (μτφρ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 207.

[8] "La voix du lectuer" του Barthes Roland από το άρθρο: Manfred Jahn, "The Cognitive Status of Textual Voice", *New Literary History* 32, 2001, σ. 695-697.

[9] Jonathan Kramer, "The Nature and the Origins of Postmodernism", στο: Judy Lochhead & Joseph Auner (επιμ.), *Postmodern Music, Postmodern Thought,* University of California Press, Berkeley 1995, σ. 21.

[10] Bryan Kane, "The Voice: A Diagnosis", *Polygraph* 25, 2015, σ. 2.

[11] Χαρακτηριστικές και διεξοδικά μελετημένες περιπτώσεις είναι αυτές των Antonin Artaud και Arthour Schreber. Ενδεικτικά αναφέρουμε το "The Schreber's case" του Zigmunt Freud. Ομοίως, οι Deleuze και Guattari πραγματεύονται τον Schreber στο Αντι-οιδίποδα, ενώ ενδεικτικά παρατίθεται και η μελέτη για τον Artaud "Antonin Artaud: A Critical Reader" του Edwart Scheer.

[12] Demetrio Stratos, 5 frazi di Demetrio Stratos, https://www.youtube.com/watch?v=8JaKPga6t3g.

[13] Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Free Press, Νέα Υόρκη 1928, σ. 15.

[14] Wittgenstein, ό.π., σ. 56.

διέπονται από διαφορετικές χρονικότητες μεταλλαγής. Ως κύμα, η φωνή παραπέμπει στην Ηρακλείτεια ρήση περί ροής των πραγμάτων. Ως όργανο, στην ομοίως αναντίρρητη πεποίθηση του Whitehead πως «τίποτα στον κόσμο δεν ρέει από πουθενά».[15] Η «φωνή ως όργανο» φαίνεται να ταυτίζεται σχεδόν με τις εξής αλληλοσυμπληρούμενες εκφράσεις: «το είναι αποτελεί καθαρό δυναμικό»[16] και «η έννοια του αριθμού είναι ο μεταβλητός αριθμός»[17] και ενσαρκώνει έτσι μια οντότητα, ένα μοναδικό σημείο, εμπεριέχον απεριόριστες και απρόβλεπτες δυνατότητες. Συγχρόνως, η στιγμιαία οριστικοποίηση αυτών των δυνατοτήτων στην ηχητική εκδήλωσή τους χαρακτηρίζεται τόσο από την ευπάθεια του άυλου όσο και από τη δύναμη «να αλλάξει τον ρου μιας συγκυρίας».[18] Σύμφωνα με τη φιλοσοφία των οργανισμών, στη φύση του όντος ενυπάρχει δυνατότητα για διαρκές γίγνεσθαι. Κάθε ον δεν είναι πάρα μια μονάδα αποτελούμενη από ένα πολυσυλλεκτικό πλέγμα, εμπεριέχουσα καθαρό δυναμικό, το οποίο, μέσα από αξιώματα όπως: η αρχή της ανησυχίας, της όρεξης, της δημιουργίας, κινητοποιείται προς τη μορφοποίηση νέων οντοτήτων που με τη σειρά τους φέρουν το δυναμικό προς νέο γίγνεσθαι. Ο Stratos αντιμετωπίζει τη φωνή ως διαρκή μεταλλαγή μεταξύ γίγνεσθαι και είναι, λαμβάνοντας υπόψη τον εκάστοτε αντίκτυπό της. Τη μελετά ως όργανο, ως κύμα, αλλά και ως απεύθυνση και επικοινωνία: την τοποθετεί σε ένα διϋποκειμενικό δίκτυο που βρίσκεται σε διαρκή ανατροφοδότηση και μετασχηματισμό.

Η φωνή ως κύμα, όργανο και απεύθυνση συμβολίζει πρωταρχικές διαδικασίες της ζωής, οι οποίες προωθούνται από την «ασυναρτησία προς τη συνοχή υψηλότερων ενοτήτων»,[19] ενώ ταυτοχρόνως συνδέεται καθαυτή με τον κύκλο της ζωής. Συνιστά πέρασμα από το «προ-ατομικό εμείς» του δονούμενου υδάτινου πεδίου της μήτρας, στο ατμοσφαιρικό περιβάλλον. Η πρώτη κραυγή της γέννησης ενσαρκώνει την είσοδο του ανθρώπου στον κόσμο των υπαρκτών πραγμάτων, δηλώνει τη μοναδική του ταυτότητα (έχει χαρακτηριστεί και ως αντηχούν δακτυλικό αποτύπωμα)[20] καθώς και το πέρασμα από την παθητικότητα στην ενεργή παρουσία. Η οικουμενική εμπειρία αποχωρισμού και εισόδου στον κόσμο που πραγματώνεται με την ενεργοποίηση της κατά Λόρκα «σκοτεινή μας ρίζα της κραυγής»[21] μπορεί να θεωρηθεί η βαθύτερη εκδήλωση της αντίφασης μεταξύ μοναδικότητας (ως δήλωσης μιας μοναδικής παρουσίας στον κόσμο) και οικουμενικότητας (μέσω της πανανθρώπινης εμπειρίας της γέννησης).

Ο Stratos πηγαίνει «πίσω-πίσω» και «βαθιά στην μνήμη, στο σώμα και στην ακοή», ελέγχει τι υπάρχει πριν τη λέξη, πριν τη γλώσσα και αναζητά τις άφατες διεργασίες που συνθέτουν την μοναδική εκφορά της εκάστοτε στιγμιαίας φώνησης, η οποία, σύμφωνα με την ορολογία του Bakhtin, συνιστά το «εκφώνημα». Κατά τον Bakhtin, το εκφώνημα είναι τριαδικής φύσης: αποτελείται από την «ουδέτερη λέξη, την ξένη λέξη – τη γεμάτη απόηχους ξένων εκφωνημάτων – και τη δική μου λέξη».[22] Η ουδέτερη λέξη, «η λέξη που δεν ανήκει σε κανέναν»,[23] αντιστοιχεί στις διαχρονικές παραδεδομένες γλωσσικές δομές που αποκτούν νέα ζωή, καθώς εισέρχονται και αναπτύσσονται εντός κόσμου, μέσα από την ζωντανή επικοινωνία. Η «ξένη λέξη» αντιστοιχεί στο γλωσσικό, νοηματικό, συμβολικό και αισθητηριακό περιβάλλον, το οποίο αφομοιώνεται από την εκάστοτε προσωπικότητα, κυρίως δια μέσου του αυτιού, σχεδόν αθέλητα, μιας και «η ακρόαση

[15] Whitehead, ό.π., σ. 244.
[16] Στο ίδιο, σ. 244.
[17] Wittgenstein, ό.π., σ. 113.
[18] Arendt, ό.π., σ. 261.
[19] Whitehead, ό.π., σ. 21: "It lies in the nature of things that the many enter into a complex entity".
[20] Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge 2006.
[21] Lorca Federico Garcia, *Ματωμένος Γάμος*, Ν. Γκάτσος (μτφρ.), Ίκαρος, Αθήνα 1997, σ. 99.
[22] Bakhtin, ό.π., σ. 218.
[23] Στο ίδιο, σ. 122.

λαμβάνει χώρα την ίδια στιγμή με το ηχητικό συμβάν».[24] Η σύνδεση αυτιού και φωνής έχει τύχει πραγμάτευσης μέσα από ποικίλα επιστημολογικά πρίσματα. Εντός της διαλογικής θεωρίας, μπορεί να νοηθεί ως ένας τρίτος χώρος, μέσα στον οποίο συντελείται η πορεία από τη συλλογή εξωτερικών ερεθισμάτων (αυτί) στην αμαγαλματοποίησή τους που καταλήγει στην εκφορά του μοναδικού εκφωνήματος δια της φωνητικής ταυτότητας του υποκειμένου. Το πέρασμα από την αφομοιωμένη πολυφωνία, μέσω εξίσου πολυφωνικών διεργασιών, στη μονοφωνική εκφορά εγείρει ζητήματα ταυτότητας και μεταφυσικής της παρουσίας (metaphysics of presence) που ανήκουν σε ευρείες συζητήσεις των περιοχών της ψυχολογίας και της φιλοσοφίας. Θεωρούμε πως η ανασκαφή της φωνής από τον Demetrio Stratos προσγειώνει υλικά τα ερωτήματα που άπτονται της μεταφυσικής της παρουσίας και οδηγεί στη συμφιλίωση με τις ξένες αφομοιωμένες φωνές, τις αναβεβλημένες αποκρίσεις, συμφιλιώνει με την πολυφωνία του κόσμου και αποκαλύπτει τον εαυτό ως μια ενότητα ετεροτήτων, ως φορέα δυναμικού και ως κόσμο εν τέλει, ενισχύοντας την αξία, τη μοναδικότητα και την παγκοσμιότητα της ανθρώπινης ζωής.

«Ζω σε έναν κόσμο ξένων λόγων»,[25] λέει ο Bakhtin. Το φαινόμενο της ετερογλωσσίας, δηλαδή της τεταμένης κεντρομόλου αφομοιωμένων ξένων λόγων εντός του υποκειμένου,[26] μετασχηματίζεται από τον Stratos σε πηγή δημιουργίας αντί διάσπασης. Το διτονικό, διφωνικό και αρμονικό τραγούδι, η μυθολογία της φωνής, αναπαριστάμενη με το whistle register, τους ένρινους ήχους απομίμησης πνευστών κ.λπ. κατανοούνται ως μια πολυφωνία που καταργεί τις πολιτισμικές προκαταλήψεις περί μονοδιάστατης φωνητικής ταυτότητας και αναδεικνύει την κοινή ταυτότητα των ανθρώπων στην ετερότητά τους. Για τον Stratos, η μουσική είναι «ασύλληπτα σοβαρή, ασύλληπτα σημαντική».[27] Ψάχνοντας πριν τον λόγο και τη λέξη, κωδικοποιεί εκπληκτικά αυτό που βρίσκεται πίσω από τις δυσερμήνευτα περίπλοκες διαδικασίες που δημιουργούν τη φωνητική επικοινωνία και δίνει την εξής απάντηση: «Πριν την επικοινωνία, είναι η μουσική».[28]

Η συνειδητοποίηση και αποφόρτιση ξένων λόγων και τραυματικών καταγραφών ενδυναμώνει τη γλώσσα, τη μεταγλώσσα, την ποικιλότητα της φωνητικής εκφραστικότητας και διευκολύνει την προσβασιμότητα στον προσωπικό λόγο και στη «μουσική», στον «ρυθμό του κόσμου»[29] (για να θυμηθούμε τον Βιζυηνό) στο υπερβατικό και στο παγκόσμιο. Όπως λέει ο Bakhtin: «Η αναζήτηση του προσωπικού λόγου είναι αναζήτηση για έναν λόγο που δεν είναι ακριβώς προσωπικός αλλά κάτι περισσότερο από τον εαυτό του. Είναι αγώνας να ξεφύγουμε από τον λόγο μας, με τον οποίο τίποτε ουσιαστικό δεν μπορούμε να πούμε».[30]

Αν ο «εαυτός δεν εμπεριέχεται στον κόσμο, αλλά είναι ένα όριο του κόσμου»,[31] τότε ο λόγος εξορισμού συνιστά ένα διαρκές εγχείρημα ένωσης. Η φωνή, όταν απεγκλωβίζεται από τη στενότητα του υποκειμενικού αισθήματος, αποκτά εμβέλεια, καθολικότητα και ανοίγεται προς την υπέρβαση, η οποία νοείται ως η επίγνωση του όλου που διαπνέει τα

[24] Jean Luc Nancy, *Listening*, Fordham University Press, Νέα Υόρκη 2007, σ. 14.
[25] Bakhtin, ό.π., σ. 123-124.
[26] Michael Holquist, *Διαλογικότητα: Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του,* Gutenberg, Αθήνα 2014, σ. 125.
[27] Demetrio Stratos, Intervista, ό.π.
[28] Στο ίδιο.
[29] Από τη γνωστή φράση: «Μετεβλήθη εντός μου ο ρυθμός του κόσμου». Κατά πολλούς θεωρείται από τους πλέον ευσύνοπτους και εύστοχους προσδιορισμούς της ψύχωσης. Συμπληρωματικά ιδωμένο: «Ο ρυθμός είναι ένας δεσμός που κρατά ενωμένα τα αντίθετα πράγματα» Κώστας Αξελός, *Ο Ηράκλειτος και η Φιλοσοφία*, Δ. Δημητριάδης (μτφρ.), Εξάντας, Αθήνα 1986, σ. 55-56.
[30] Bakhtin, ό.π., σ. 229.
[31] Wittgenstein, ό.π., σ. 111.

θραύσματα της περιορισμένης ανθρώπινης εμπειρίας, διανοίγοντας σχέσεις με το μυστικό στοιχείο: «το αίσθημα του κόσμου ως περιορισμένου συνόλου».[32] Δια της επίγνωσης, της ανασκαφής και της αποκάλυψης της πολυπλοκότητας που προηγείται της εκδήλωσης της μοναδικής φωνής, ο Stratos διανοίγει θύρες πρόσβασης σε εαυτό, ανθρώπινο συγκείμενο και ευρύτερη πραγματικότητα. Διεκδικεί την παρουσία του υπερβατικού που περιορίζεται κυρίως στην καλλιτεχνική πράξη, εντός της καθημερινής ζωής και επικοινωνίας, ώστε ο άνθρωπος να μην είναι «υποκείμενο αλλά το ομιλούν απόσπασμα του κόσμου»,[33] όπως υποστηρίζει ο Αξελός.

Η «πρόσθεση φωνών σε έναν διάδρομο προς την κατανόηση, σε μια εξελικτική διαπάλη όπου διαφαίνονται πάντα τα ύστατα αναπάντητα ερωτήματα»[34] συνιστά την πολυφωνία εντός της θεωρίας του Bakhtin. Εν προκειμένω, τα «ύστατα αναπάντητα ερωτήματα» φαίνεται να συνιστούν το πανανθρώπινο και, ως τέτοιο, το «αντικειμενικό» στοιχείο που ταυτίζεται με την κοινή ανθρώπινη μοίρα. Εντός της αρχετυπικής δυναμικής «καλέσματος-απάντησης»,[35] η φωνή στην εκφραστική εκδοχή της νοείται ως ερώτημα και ταυτοχρόνως ως σύσταση αυτοσχέδιων απαντήσεων απέναντι στα ύστατα ζητήματα: εκεί που η απάντηση απουσιάζει. Στην πριμιτιβιστική εκδοχή της, εκδηλώνεται και πάλι σε οικουμενικές μορφές φωνητικής επιτέλεσης, οι οποίες αναδεικνύονται από τον Demetrio και αξιοποιούνται ως μορφές λύτρωσης μέσα από την πανανθρώπινη δύναμη ενώτησης αυτού που διαφεύγει.

Ο Stratos επανειλημμένα τονίζει πως η δουλειά του αφορά τη γλώσσα, ενώ παράλληλα υπογραμμίζει πως «πρέπει να εγκαταλείψουμε τη γλώσσα ως μόνη πραγματικότητα: δεν είναι η μόνη πραγματικότητα».[36] Μέσα από τη λεπτουργική παρατήρηση και εσωτερική ακρόαση, οδηγείται στην προγλωσσική έκφραση. Περνώντας «όλο το σώμα μέσα από τη γλώσσα»,[37] φέρει στο φως την κατά Γιουνγκ «σκιά της ψυχής», επιστρατεύει μεθόδους που προσιδιάζουν σε αυτές των Wolfson / Royhart και θεραπεύει το τραύμα, το οποίο, πάλι κατά Γιουνγκ, «δεν απαιτεί μόνο λεκτική αλλά και φωνητική εκφορά που να απελευθερώνει το αρχικό συναίσθημα».[38] Ωστόσο, και εδώ η οπτική του ξεπερνά τα όρια της απελευθερωτικής καλλιτεχνικής έκφρασης και της θεραπείας. Παρατηρώντας, στο ντοκιμαντέρ cantare la voce, ένα σύντομο δείγμα της διδασκαλίας του ιταλικού αλφαβήτου σε παιδιά, ο Stratos φαίνεται να αποβλέπει στην ενίσχυση της γλώσσας μέσω της προγλωσσικής ελευθερίας, στη διατήρηση των δυνατοτήτων, της εκφραστικότητας και της κινητικότητας του φωνητικού οργάνου εντός της γλωσσικής επικοινωνίας, στοχεύοντας πάντα ακριβώς στην επικοινωνία, στη δημιουργική αλληλεπίδραση των ανθρώπων. Η προ-γλωσσική έκφραση δεν είναι μια κατ' εξαίρεσιν πραγματικότητα, αλλά οφείλει να γίνει κομμάτι της πραγματικότητας. Σε αυτό το σημείο, θεωρούμε πως ο Stratos δεν φέρνει τον

[32] Στο ίδιο, σ. 130.

[33] Κώστας Αξελός, «Συνέντευξη», Τελευταία πρόσβαση: 2/3/2022 https://www.youtube.com/watch?v=L8ZZIxy027s.

[34] Bakhtin, ό.π., σ. 232: «Η ανολοκλήρωση του Πολυφωνικού διαλόγου: του διαλόγου για τα ύστατα ερωτήματα».

[35] "Call-Response dynamic" στο πρωτότυπο. Jeff Todd Titon, "The Expressive Culture of Sound Communication among Humans and Other Beings: A Phenomenological and Ecological Approach» στο: Harris M. Berger, Kati Szego, Friedlind Riedel (επιμ.), *Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*, Oxford 2021, σ. 3.

[36] Demetrio Stratos, *Suonare la voce,* Τελευταία πρόσβαση: 1/10/2021 https://www.youtube.com/watch?v=ZC3IWYPYQHI&t=253s.

[37] Η ακριβής έκφραση σε προφορικό λόγο είναι: «Θέλω να περάσω όλο το σώμα μέσα από τη γλώσσα». Demetrio Stratos, *Suonare la voce*, ό.π.

[38] Newham, Paul, "The Psychology of Voice and the Founding of Roy Hart Theater", *New Theater Quarterly* 33, 1993, σ. 10-11.

διάλογο έναντι του μονολόγου, όπως έχει ως τώρα υποστηριχθεί. Αποκαλύπτει βιωματικά πως μονόλογος δεν υπάρχει, και όταν υπάρχει, αποτελεί βίαιο παροπλισμό και μετατόπιση των διαλογικών στοιχείων στο επίπεδο των απωθημένων, του τραύματος και της παθολογίας. Βάσει των παραπάνω δύναται να κατανοηθεί η φράση του Demetrio: «Γλώσσα είναι η ορθή προφορά»,[39] υποθέτοντας πως εννοεί μια μουσικο-φωνητική επικοινωνία σε αρμονία προς τον μεταβλητό πλούτο της φωνής που καθιστά τη φαντασία και τη συν-δημιουργικότητα αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης εμπειρίας. Κατά τον Κώστα Αξελό, «Ο λόγος εκφράζει το ρυθμό του κόσμου και τρέφει τη γλώσσα: όχι τα αυθαίρετα λόγια που ξεστομίζει το κάθε άτομο αλλά τη γλώσσα που συνδέει τους ανθρώπους μεταξύ τους, συνδέοντάς τους με το συμπαντικό».[40]

Κατόπιν των παραπάνω, θεωρούμε πως ο Stratos μελετά αλληλένδετα φωνή και γλώσσα με τρόπο τέτοιον ώστε να άρει τις αποστάσεις μεταξύ προσωπικού / παγκόσμιου, ταυτότητας / ετερότητας και υπερβατικότητας. Αποκαλύπτει το πράγμα στην πληρότητά του, το οποίο ισοδυναμεί με ικανότητα αυτεπίγνωσης που εμπεριέχει την «ταυτότητα και την διαφορετικότητα» κατά τον ορισμό του πλήρους οντότητας από τον Whitehead.[41] Κατανοεί την Έκφραση «αντικειμενικά», δηλαδή «ως εκφραστική ουσία που διαπνέει το σώμα του καλλιτέχνη πέραν του προσωπικού συναισθηματισμού»,[42] και επιζητά να ενώσει την τέχνη με τη ζωή, σε σύμπνοια προς τα αιτήματα των επαναστατικών κινημάτων της εποχής του. Για εκείνον, η προγλωσσική έκφραση παύει να είναι μια κατά Adorno «ουτοπική στιγμή μη-ταυτότητας και ένωσης με τη φύση»[43] και οφείλει να σηματοδοτήσει ένα κοινό σημείο εκκίνησης της ανθρώπινης δραστηριότητας, το οποίο εν προκειμένω ταυτίζεται με την πηγή της φωνής. Η αντορνική διαίρεση μεταξύ μιμητικού (δηλαδή χειρονομικού / τελετουργικού / χορευτικού) στοιχείου και του επικοινωνιακού στοιχείου (δηλαδή του οργανωμένου ρασιοναλιστικά σημειολογικού στοιχείου) της γλωσσικής διάστασης της μουσικής, οφείλει να υπερκερασθεί βάσει των επιδιώξεων του Stratos. Κωδικοποιούμε λοιπόν την εργασία του Stratos ως «κατάργηση των αποστάσεων» με όχημα τη συνενωτική επικοινωνιακή φύση της φωνής και την αμφισημαντότητά της. Μέσα από εξαιρετικά κοπιώδη διεπιστημονική έρευνα, ανακαλύπτει και καταργεί αποστάσεις μεταξύ πολλαπλότητας του εαυτού, μεταξύ προσωπικού και υπερβατικού λόγου, μεταξύ ακοής, σκέψης, φωνής, πράξης, τέχνης και ζωής: μεταξύ υποκειμένου και κόσμου. Εξάλλου, «κόσμος και ζωή είναι ένα».[44] Η σύγκλιση των αποστάσεων μεταξύ τέχνης-ζωής, αλλά και σκέψης-φώνησης-πράξης αποτελεί μια έκκληση για δραν και επεξηγεί την έλξη του Demetrio Stratos προς την περίπτωση του Antonin Artaud, η οποία καλεί προς την προσγείωση της πνευματικότητας στην εγγενή μεταφυσική του σώματος και της αιωνιότητας στο τώρα.

Καλύπτοντας «αποστάσεις», η φωνή συναρμόζει και διαπνέει τις χρονικότητες: παρελθόν-παρόν-μέλλον καθώς και άλλες μορφές χρονικής αντιληπτικότητας. Αν, βάσει του αριστοτέλειου ορισμού, η φωνή νοείται ως «ήχος από κάτι που έχει ψυχή» και αν «ένα αιώνιο αντικείμενο μπορεί να περιγραφεί από την ιδιότητά του να συγχωνεύεται σε νέες οντότητες»,[45] τότε η φωνή λειτουργεί ως ψυχή και ως αιώνιο αντικείμενο κατά

[39] Demetrio Stratos, "5 phrazi di Demetrios Stratos". Τελευταία πρόσβαση: 10/11/2021 https://www.youtube.com/watch?v=8JaKPga6t3g.

[40] Αξελός, ό.π., σ. 85.

[41] Whitehead, ό.π., σ. 25: «Μια οντότητα είναι πραγματική όταν έχει σημασία για τη ίδια. Με αυτό εννοούμε πως μια πραγματική οντότητα λειτουργεί χάριν της δικής της απόφασης (αποφασιστικής μορφοποίησης). Ως εκ τούτου μια πραγματική οντότητα συνδυάζει αυτό-ταυτότητα (self-identity) και αυτό-ποικιλότητα (self-diversity)». Η μετάφραση δική μου.

[42] Max Padisson, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1995, σ. 143.

[43] Στο ίδιο, σ. 143-144.

[44] Wittgenstein, ό.π., σ. 111.

[45] Whitehead, ό.π., σ. 25 (objectification).

πολλούς τρόπους. Εμφυσά ζωή στο «νεκρό γράμμα»,[46] στις «εκτός χρόνου» γλωσσικές δομές, μορφοποιώντας τις εντός χρόνου.[47] Μετατρέπει τον αέρα σε κύμα, δίνοντάς του παροδικά το στοιχείο της ταυτότητας. Κρατά ζωντανό το πλέγμα των ανθρώπινων υποθέσεων, όπου οι διαρκώς προστιθέμενες φωνές συνδιαμορφώνουν ένα κοινό επικοινωνιακό δίκτυο, ικανό να νοηματοδοτεί διαχρονικά το ανθρώπινο γίγνεσθαι. Εδώ, η έννοια της «αθανασίας», όπως τη νοεί η Arendt, επαναφέροντας το νόημά της, όπως εμπεδωνόταν από την αρχαιοελληνική δημοκρατία, συνίσταται σε ό,τι προσφέρει ζωή στο άυλο πλέγμα της ανθρώπινης εμπειρίας, επιτρέποντας τη διαρκή αναπαραγωγή του πράγματος στον κόσμο, πέρα από τα χρονικά όρια της μοναδικής ανθρώπινης ζωής.[48] Το να κρατά κανείς ζωντανή τη φωνή ισοδυναμεί με το να κρατά ζωντανή την ψυχή,[49] «τον αληθινό κόσμο που εκδηλώνεται ως το περιεχόμενο κάθε νέου δημιουργήματος».[50] Υπό αυτήν την οπτική, η παγκοσμιότητα και η δημόσια παρουσία της φωνής, όπως τη νοεί ο Stratos, φωτίζουν τη φράση: «Η αλήθεια ή το ψεύδος κάθε πρότασης αλλάζει κάτι στη γενική κατασκευή του κόσμου».[51] Επιπλέον, βρίσκουμε αντιστοιχίες μεταξύ της ρήσης: «Μια σύνθετη ψυχή θα έπαυε να είναι ψυχή»[52] με τη διατύπωση του Demetrio: «Η φωνή είναι απλώς μία»,[53] η οποία υπονοεί την αρχή από την οποία αναγεννάται διαρκώς το δυναμικό της ετερομορφίας. Στη φωνητική που προτείνει, η «αρχή» αυτή οφείλει να είναι σε διαρκή επαγρύπνηση, να αναιρεί ενδιάμεσες καταστάσεις αναβολών, να προωθεί την αντικειμενοποίηση της δράσης, της έκφρασης, του μοιράσματος και της δημιουργίας, δηλαδή να αναγεννά αενάως το ανθρώπινο, την «ψυχή».

Η διατήρηση των προϋποθέσεων διαχρονικότητας, δημιουργικότητας και αντικειμενικότητας (ως υπερβατικού και κοινού τόπου αναφοράς) συνδέει τη φωνή με το νόημα. Αυτονόητα, η φωνή συνιστά φορέα νοήματος είτε σε σύνδεση με τη γλώσσα και την τέχνη, είτε ως κατοπτρισμός βιο-ψυχο-νοητικών διεργασιών, πηγάζοντας αντανακλαστικά από το σώμα. Συντηρεί το νόημα εντός του πλέγματος των ανθρώπινων υποθέσεων, συμβάλλοντας στη διαχρονία της κοινής αντίληψης της πραγματικότητας μέσω της αναπαραγωγής της άυλης επικοινωνιακής δραστηριότητας. Διανοίγει τους ορίζοντες του βίου, κοιτώντας προς παρελθόν και μέλλον: «Κόψε από την εξίσωση το μέλλον και αμέσως το παρόν θα καταρρεύσει».[54] Η φωνή αποκαλύπτει το υποκείμενο ως φορέα της πράξης, συνιστά εμπρόσωπη παρουσία, πολλαπλασιάζει το νόημα, επιτείνει την προσοχή, το ρίσκο και την ευθύνη, γεφυρώνοντας φωνή-παρουσία-αυτοπραγμάτωση.[55]

Κατά τη δεκαετία του 1970 έχει ήδη λάβει χώρα το φαινόμενο της σχιζοφωνίας, το οποίο προκαλείται από τον «διαχωρισμό του αυθεντικού ήχου και της ηλεκτροακουστικής

[46] Arendt, ό.π., σ. 135.
[47] Robert P. Morgan, "Musical Time/Musical Space", *Critical Inquiry* 6, 1980, σ. 533.
[48] Arendt, ό.π., σ. 193.
[49] Η δομή της εν λόγω έκφρασης βασίζεται στον λόγο του Γιάννη Χρήστου: "When there is no soul, music creates it. When there is soul music sustains it". https://www.last.fm/music/Jani+Christou/+wiki.
[50] Whitehead, ό.π., σ. 65.
[51] Wittgenstein, ό.π., σ. 107.
[52] Στο ίδιο, σ. 107.
[53] Demetrio Stratos, "La voce Stratos", 2009.
[54] Steve Goodman, *Sonic Warfare, Sound Affect, and the Ecology of fear*, MIT University Press, Cambridge 2010, σ. 153.
[55] Παραθέτουμε τρεις χαρακτηριστικές φράσεις της Hanna Arendt, οι οποίες καταδεικνύουν τη σχέση μεταξύ Ομιλίας-Πράξης και κατ' επέκτασης μεταξύ Παρουσίας Υποκειμένου και Νοήματος: «Πράξη δίχως ομιλία δεν θα ήταν πλέον πράξη, διότι θα έλειπε ο πράττων, ο οποίος αποκαλύπτεται μέσα από την πράξη». «Χωρίς την αποκάλυψη του υποκειμένου της ενέργειας η πράξη χάνει τον ειδικό της χαρακτήρα και γίνεται ένα είδος επιτέλεσης ανάμεσα σε πολλά άλλα». «Η πράξη δίχως όνομα, δίχως το ποιος να την συνοδεύει, δεν έχει νόημα». Arendt, ό.π, σ. 246-248.

του μεταφοράς»,[56] εν ολίγοις από τον διαχωρισμό του ήχου από την αρχική πηγή του. Το φαινόμενο αυτό σήμερα είναι εξαιρετικά πολυσύνθετο, επισύροντας ζητήματα πολιτικής του ήχου, τα οποία κατοπτρίζονται στη φωνή με πολλαπλούς τρόπους, διαποτίζοντας, ομογενοποιώντας και συρρικνώνοντας την παρουσία του υποκειμένου, πράγμα που καθιστά τη φωνητική προσέγγιση του Stratos επιπροσθέτως επείγουσα. Επιπλέον, αν η ομιλούσα φωνή διαχωρίζει τον άνθρωπο από τα ζώα,[57] τότε η διευρυμένη φωνητικότητα, εντός και εκτός ομιλίας, ενισχύει από τη μια το ανθρώπινο στοιχείο και από την άλλη κρατά ζωντανό το φυσικό ανήκειν, φέροντας οικολογικές προεκτάσεις που εξίσου συμβάλλουν στη συνειδητοποίηση του διαχρονικού μέσα από τη φωνή.

Προϋπόθεση για τα παραπάνω αποτελούν η δημόσια έκταση, ο διαλογικός (δηλαδή ποικίλος και ισότιμος) κόσμος, η συμβίωση, η αλληλεπιδραστική πρόσθεση γνώσης, ως μιας δύναμης που αποτελεί πανανθρώπινο κτήμα. Όπως ο Τερζόπουλος καλεί τη σωματική ανασύσταση της μεθόδου του ως «επ-ανάσταση»,[58] ομοίως ο Stratos «αντλεί μια κοσμοθεωρία εκ των έσω» που κατευθύνεται προς την αντικειμενικοποίηση των αισθημάτων, προς το συλλογικό γίγνεσθαι και προϋποθέτει κοινό χώρο, αμοιβαιότητα και ποικιλομορφία. Ωθεί προς τον εκδημοκρατισμό της ανθρώπινης δραστηριότητας και εμπειρίας, έχοντας ως εκκίνηση την πολυμορφία του ίδιου του σώματος και, κατά προέκταση, της φωνής.

Ως εκ τούτου, κωδικοποιούμε την έρευνα του Stratos ως μορφή αποτίναξης της βίας και επανεισαγωγής της δύναμης. Η βία ορίζεται ως η «ύβρις»,[59] που χαρακτηρίζεται από την «απομόνωση, τη φιλυποψία» και την υποβολή του ζωντανού διαδικασιακού χαρακτήρα της ζωής σε «μονολιθικές σκοπιμότητες», οι οποίες εχθρεύονται τον λόγο και την πράξη.[60] Ο Stratos αποκαλύπτει τη *μια* φωνή ως βία: βία των ειδολογικών κατηγοριοποιήσεων, της ηχοχρωματικής ταυτότητας, των δεδομένων τρόπων εκφοράς της. Αποκαλύπτει εξίσου τη μονολογικότητα ως βία, αποδεικνύοντας σωματικά πως μονόλογος δεν υφίσταται παρά μόνο ως βίαιη απώθηση διαλογικών διαδικασιών. Επιπλέον, ανατρέπει την πολιτισμική ταύτιση των υποκειμενικών, ιδιωτευόντων

[56] Murray R. Schafer, *The Tuning of the World*, Knopf , Νέα Υόρκη 1977, σ. 90.

[57] Arendt, ό.π., σ. 280.

[58] Θεόδωρος Τερζόπουλος, *Η επιστροφή του Διονύσου*, Άττις, Αθήνα 2015.

[59] Arendt, ό.π., σ. 262.

[60] Σταχυολογούμε από διαφορετικά σημεία του της «Ανθρώπινης Κατάστασης» την έννοια της «δύναμης» και τις προϋποθέσεις της. Προϋπόθεση για τη δύναμη συνιστά «η ανθρώπινη συμβίωση» (274), η εμφάνιση διά της πράξης και του λόγου στο κοινό πλέγμα των ανθρωπίνων σχέσεων, το οποίο διασφαλίζει αναγνωρισιμότητα, κοινό πεδίο δράσης και συμβάλλει σε μια κοινή αίσθηση της εγκόσμιας πραγματικότητας. Τα παραπάνω διαφυλάσσουν την συνέχεια, την μνήμη και την «αθανασία» (193), ενισχύουν την αυτοπραγμάτωση και εν τέλει το *νόημα* για την ανθρώπινη ύπαρξη. Η Arendt συνδυάζει την δύναμη με την αριστοτέλεια εντελέχεια, όπου το έργο ενσωματώνεται στην ίδια τη διαδικασία, χωρίς να υπακούει σε σκοπιμότητες έξω από αυτό (281) και δίχως να υποβιβάζεται ως «μέσον για κάτι άλλο» (313). Η βία, από την άλλη, ταυτίζεται με την ματαιοδοξία και την «ύβρη» που πηγάζουν από την ανάγκη ελέγχου των ζωντανών διαδικασιών της ζωής. Με κύριο μέσο την «απομόνωση» (της εξουσίας από τους πολίτες και των πολιτών μεταξύ τους) (277) τοποθετεί σε ύψιστη μοίρα την ασφάλεια στη θέση της κινητικότητας, την ομογενοποίηση στη θέση της μοναδικότητας, συρρικνώνει την εμπρόσωπη παρουσία και την κοινή σφαίρα δημόσιας εμφάνισης ενώ κατακερματίζει την κοινή αντίληψη για τον κόσμο (279). Ως τέτοια, η βία μπορεί να ταυτιστεί με το κατά Whitehead, «συρρικνούμενο αίσθημα» (eliminating feeling) δηλαδή την ενέργεια που δεν συμβάλλει στην διαρκώς μετασχηματιστική διαδικασία της πραγματικότητας προς σχηματισμό νέων οντοτήτων. Αυτή βρίσκεται στον αντίποδα του θετικού αισθήματος (positive feeling) το οποίο συνιστά αντικειμενοποίηση του υποκειμενικού αισθήματος προς συμμετοχή στην ευρεία δημιουργική δυναμική. Διαφορετικά εκφρασμένο, η δύναμη συνιστά γεννησιμότητα και η βία θνησιμότητα της ζωτικής ενέργειας, καθώς και αναστολή του μετασχηματισμού και της αντικειμενικοποίησης εντός ενός κοινού πλέγματος, με τρόπο τέτοιο ώστε να ενισχύεται η αναπαραγωγή του – θείου (κατά Whitehead) και του ανθρώπινου (κατά Arendt) – πράγματος στον κόσμο, πέραν των ορίων της μοναδικής ανθρώπινης ζωής.

αισθημάτων με την «προσωπική φωνή», και αναδεικνύει την κατασταλτική τους δράση: «Δεν με ενδιαφέρει να τριγυρνώ με την κιθάρα μου τραγουδώντας για τα προσωπικά μου βάσανα»,[61] λέει χαρακτηριστικά. Το έργο και η στάση ζωής του συνιστούν αποφυγή της βίας των σκοπιμοτήτων σε τρεις μορφές: ως εμπορευματική κατηγοριοποίηση, ως εντυπωσιοθηρική ματαιοδοξία της καινοτομίας και της δεξιοτεχνίας, καθώς και ως υστεροφημία. «Αν μια καινούργια φωνητική ανακαλυφθεί, πρέπει να βιωθεί από το σύνολο κι όχι μεμονωμένα. Πρόκειται για μια προσπάθεια να απελευθέρωσης από την κατάσταση ακροατή και θεατή που ο υπάρχων πολιτισμός και πολιτική έχουν εγκαθιδρύσει. Δεν πρέπει να θεωρείται αυτή η κατάσταση ως παθητική ακρόαση αλλά ως ένα παιχνίδι στο οποίο η ζωή βρίσκεται σε κίνδυνο».[62] Η αποφυγή της σκοπιμότητας επανεισάγει την αριστοτέλεια εντελέχεια, δηλαδή την ενσωμάτωση του σκοπού (τέλους) στο ίδιο το έργο και όχι πέρα από αυτό, η οποία λειτουργεί με τη σειρά της ως αποκατάσταση της εγκόσμιας διαδικασίας των πραγμάτων: «Κάθε πράξη δημιουργίας είναι ένα σύμπαν που ενσαρκώνει εαυτόν ως ένα (μονάδα) και δεν υπάρχει τίποτα πέρα από αυτό με τη λογική της «τελικής κατάστασης».[63] Μια τέτοια στάση καλεί σε ριζικό επαναπροσδιορισμό της αντιμετώπισης των χρονικοτήτων, σε επανιεράρχηση αξιών και σε αναδόμηση κυρίαρχων κοσμοαντιλήψεων βάσει επανατοποθέτησης του «νοήματος».

Αν, κατά τον μουσικολόγο Timothy Murphy, το 1968 ήταν μια καθυστερημένη απάντηση στις ρωγμές του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, στην περίπτωση του Stratos παρατηρούμε την άρθρωση μιας απάντησης που πάει πέρα από τα σύνορα της υπογράμμισης της απουσίας νοήματος ως κάτι αρνητικό, πέραν της εφησυχαστικής αισιοδοξίας του αρχόμενου μεταμοντερνισμού ή των τάσεων φυγής μέσα από εξωτικίζοντα πολιτισμικά μορφώματα. Ο Demetrio Stratos δεν καταφεύγει στην αποδόμηση, αλλά στην αναδόμηση, στην απο-υποκειμενικοποίηση και στη δύναμη ως γεννησιμότητα μελλοντικών πράξεων. Αν «ό,τι είναι νοητό είναι και δυνατό»[64] και αν, σύμφωνα με τον Primo Levi, ο ναζισμός εισήγαγε στη σφαίρα των ανθρώπινων πραγμάτων το αφάνταστο, το αδιανόητο, πράγμα που καθρεφτίστηκε ομοίως στον ακρωτηριασμό τη γερμανικής γλώσσας εντός των στρατοπέδων συγκέντρωσης,[65] τότε υποστηρίζουμε πως ο Stratos ανταπαντά φέροντας στο πεδίο των υπαρκτών πραγμάτων τη δύναμη έναντι της βίας ως ένα διαφορετικό αφάνταστο: «Το είδος εργασίας που κάνω κανείς δεν το πιστεύει. Κανείς δεν αναζητά να το ακούσει διότι κανείς δεν το γνωρίζει. Και κυρίως κανείς δεν πιστεύει ότι υπάρχει, ώστε να το αποδεχθεί».[66] Έτσι, στην ερώτηση: «εάν αυτό είναι ο άνθρωπος» από το ομώνυμο βιβλίο του Levi, ο Stratos επαναπροωθεί το νόημα με όχημα τον ίδιο τον άνθρωπο και απαντά: Όχι, *αυτό* είναι ο άνθρωπος.

Τι συμβαίνει σήμερα στον τομέα της vocal performance; Ο Demetrio Stratos έχει αποτελέσει πρότυπο αρρενωπότητας για ορισμένους performers, ενώ το όνομά του έχει δοθεί στα ετήσια ιταλικά βραβεία για καλλιτέχνες της πειραματικής φωνής. Όπως σε όλους τους τομείς, έτσι και εδώ, υπάρχουν οι περιπτώσεις θεαματικής δεξιοτεχνίας, όπως οι Skainko Namchylack (1957), Diamanda Galas (1955), Fatima Miranda. Ωστόσο, κατά κύριο λόγο παρατηρούνται τα εξής: η σαφής στέγαση κάτω από εμπορευματικές

[61] Timothy Murphy, "I Play for You Who Refuse to Understand Me: Demetrio Stratos and Area in the Crucible of Seventies Italy», *Journal of Popular Music Studies* 30:4, 2018, σ. 143-160.

[62] Demetrio Stratos, ένθετο στον δίσκο Metrodora, Cramps, CRSLP 6205, 1976.

[63] Whitehead, ό.π., σ. 245.

[64] Wittgenstein, ό.π., σ. 53.

[65] Primo Levi, *Αυτοί που βούλιαξαν, Αυτοί που σώθηκαν*, Χ. Σαρλικιώτη (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, 2018, σ. 76, 102 και 171.

[66] Demetrio Stratos, Intervista, ό.π.

κατηγοριοποιήσεις (experimental pop, rock, avant-rock). Η επιδίωξη της απόστασης μεταξύ δεξιοτέχνη και κοινού. Συχνή είναι η παράδοση στη θνησιγένεια του υποκειμενικού αισθήματος, στην εκλεκτικιστική / διακαλλιτεχνική απεικόνιση εσωτερικών κόσμων ως ταυτοτήτων και η μικροτοπική μουσικο-πειραματική ενασχόληση (με ή χωρίς τεχνολογικά μέσα). Συγχρόνως, όπως η επαναστατική πολιτική κουλτούρα του 1968 διαιρέθηκε σε δεκάδες τομείς όπως postcolonial, gender, queer, identity studies κ.λπ., ομοίως η πολιτική χροιά των vocal performers είναι κατά κανόνα εντοπισμένη, χάνει την επαναστατική δυναμική της και συνδέεται με τα σχετικώς αποδεκτά trend του queer ακτιβισμού και της οικολογίας.

Εξακολουθεί να υπάρχει ένας μονολογικός, δηλαδή αποξενωμένος, λόγος, ο οποίος ταυτίζεται από τον Bakhtin με την ειρωνεία και εγκαινιάζεται κατά τη νεωρικότητα. «Η ειρωνεία έχει εισχωρήσει σε όλες τις γλώσσες της νεωτερικότητας. Ο νεωτερικός άνθρωπος δεν προφητεύει, απλά μιλά. Μιλά επιφυλακτικά. Ο λόγος που αποσπάστηκε από τον διάλογο είναι ο λόγος που επιβραδύνει και παγώνει τη σκέψη, απαιτώντας ευλαβική επανάληψη, όχι ανάπτυξη. Αυτός ο λόγος έχει διασπαρεί παντού, καθοδηγώντας και επιβραδύνοντας τη σκέψη και τη ζωντανή εμπειρία. Οι λετριστές ή το θέατρο του παραλόγου ίσως δεν αποτελούν παρά μορφές σιωπής».[67] Αν η ειρωνεία συνιστά συρρίκνωση, αποϊεροποίηση και σκλήρυνση του λόγου, τότε θα λέγαμε πως ο Demetrio Stratos από την «πηγή της φωνής» ανασύρει και επανεισάγει το γέλιο στη θέση της ειρωνείας. Το γέλιο που «[ο]ι θύρες του είναι ανοιχτές για όλους και για τον καθένα. Το γέλιο αίρει το εμπόδιο, ελευθερώνει τον δρόμο. Σε έναν πολυτονικό πολιτισμό, και οι σοβαροί τόνοι ηχούν διαφορετικά: πέφτουν πάνω τους οι αντανακλάσεις των γελαστών τόνων, χάνουν την αποκλειστικότητα και τη μοναδικότητά τους: Συμπληρώνονται με το στοιχείο του γέλιου».[68]

[67] Bakhtin, ό.π., σ. 226, 229.
[68] Bakhtin, ό.π., σ. 205.

Η ελληνικότητα στο επίσημο μουσικό βιντεοκλίπ για τον εορτασμό των 200 χρόνων από την επανάσταση

Μαίη Κοκκίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Παναγιούλα Καρέτσου

Εισαγωγικά: Για την ελληνικότητα

Η έννοια της ελληνικότητας, ως σύνθετο ζήτημα, περιλαμβάνει την προσπάθεια ανάκλησης της εθνικής συνείδησης σε συγκερασμό με τη δημιουργία ταυτότητας, αισθητικής και ιστορίας, και επινόησης του βιώματος από τους Έλληνες σε εθνικό και διεθνές πεδίο. Διακειμενικά, η ελληνικότητα διαμορφώθηκε στον χώρο των λογίων ως ιστορική κατασκευή τον 19ο αιώνα σε πολλές συζητήσεις δημοσιογράφων, ιστορικών, λογοτεχνών, εικαστικών και πολιτικών ως γλωσσική, πολιτισμική, ιδεολογική και πολιτική σταθεροποίηση του ελληνικού έθνους.

Ως πολιτικός και ιστορικός όρος, η ελληνικότητα δημοσιοποιήθηκε και εκλαϊκεύθηκε από τη γενιά του 1930, με λογοτέχνες, κριτικούς, δημοσιογράφους και διανοούμενους (Σεφέρης, Ελύτης, Θεοτοκάς, Τερζάκης, Καραντώνης, Δημαράς, Τσάτσος) με αστική καταγωγή και ευρωπαϊκή παιδεία. Ήταν η γενιά συνέχειας του δημοτικισμού, με αυτοσυνείδηση, ευελιξία, αλλά και τη φιλοδοξία να απαγκιστρωθεί από τον παρωχημένο ρωμέικο εθνοκεντρισμό και τη ψυχαρική μονολιθικότητα. Ήθελαν να διαχωριστούν από τους προκατόχους περί εθνικής ψυχής, σηματοδοτώντας τη μέση οδό της αποσταγμένης, φιλελεύθερης ιθαγένειας, ώστε να μην αντιφάσκει με τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό και τη δημοτικιστική παράδοση, ικανοποιώντας ταυτόχρονα και την αυταρέσκεια της διαφοράς της από τις προηγούμενες γενιές (Τζιόβας, 2006).

Με το τέλος του αλυτρωτισμού, το πρόβλημα μιας νέας και εξωστρεφούς ταυτότητας έγινε επιτακτικό. Στη θέση της γενιάς του 1930, το έθνος φαίνεται να μην ταυτίζεται μόνο με τον λαό και αποκτά περισσότερο ιδεαλιστική και ολιστική διάσταση ως αντιστάθμισμα στην ταξική διάσπαση, όπως πρότεινε ο ανερχόμενος στην Ελλάδα μαρξισμός. Η πρόκληση για τη γενιά του ’30 ανέδειξε την ελληνικότητα ως αναπλήρωση της αδυναμίας μιας καθολικής, ομογενοποιημένης συνείδησης.

Η Ελλάδα, το πρώτο από τα νεοσύστατα εθνικά κράτη, έπρεπε μετά από πέντε αιώνες να (αυτο)προσδιοριστεί γεωγραφικά και εθνικά. Πρώτος γεωγραφικός χώρος, η Πελοπόννησος. Ποιοι, όμως, θα ονοματίζονταν Έλληνες και με ποιο κριτήριο; Μετά από τόσους αιώνες ήταν φυσικό να συνυπάρχουν στον ίδιο γεωγραφικό χώρο διαφορετικές εθνότητες και θρησκείες.

Το πολιτικό και ιστορικό αίτημα ήταν η ελληνικότητα να λειτουργήσει ως ταυτότητα. Ιστοριογραφικά, ωστόσο, η ελληνικότητα επίσημα και εθνοκεντρικά καταγράφεται ως εθνική ιδεολογία μέσα από το τρίσημο σχήμα της ελληνικής ιστορίας που επεξεργάστηκε και καθιέρωσε ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος ([1853]1999). Με τη δημοσίευση της πρώτης, σύντομης εκδοχής της *Ιστορίας του ελληνικού έθνους* το 1853, έργου που ολοκληρώθηκε αργότερα (1860-1874), έθεσε τις βάσεις του πιο επιδραστικού και ανθεκτικού ιδεολογικού σχήματος για την ελληνική ιστορία: του σχήματος της τριμερούς συνέχειας ως Αρχαιότητα, Βυζάντιο, Νεότεροι χρόνοι. Ο αγώνας του να καταδείξει τα λάθη της θεωρίας του Φαλμεράυερ για την καταγωγή των νέων Ελλήνων και η συνέχιση της προσπάθειας του Ζαμπέλιου για την αποκατάσταση του Βυζαντίου εντός της εθνικής ιστορίας, οδήγησαν στην εμπλοκή της ιστοριογραφίας

με την εθνική ιδεολογία. Εκφραστής της Μεγάλης Ιδέας και επιτελικό στέλεχος της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής τον 19ο αιώνα, ενέπνευσε πολιτικούς, λόγιους, συγγραφείς, αλλά και βασιλιάδες.

Όσον αφορά την παραπομπή στην αρχαιότητα, ο στόχος ήταν να λειτουργήσει ο μύθος της συνέχειας ως δίαυλος για έναν ετερόκλητο κοινωνικό ιστό και ταυτόχρονα να δοθεί μια ανώτερη καταγωγή που θα λειτουργούσε φιλελληνικά. Η περίπτωση της Ελλάδας δεν είναι μοναδική. Οι σημερινοί Αιγύπτιοι θεωρούν επίσης τους εαυτούς τους απογόνους των αρχαίων Αιγυπτίων, ξεχνώντας το γεγονός της αραβικής εισβολής και κατάκτησης τον έβδομο αιώνα. Πολιτισμικά, η συγγένεια των Ελλήνων της εποχής της επανάστασης μάς παραπέμπει περισσότερο στο Βυζάντιο παρά στην ελληνική αρχαιότητα. Ο χριστιανισμός πολέμησε, ως ειδωλολατρικό, κάθε τι το αρχαιοελληνικό, σβήνοντας από τη συλλογική μνήμη την αρχαία φιλοσοφία και τους αρχαίους. Όπως αναρωτιέται ο Φασιανός:

> Τι ρούχα πρέπει να φοράμε; Χιτώνες; Φουστανέλες; Βράκες; Αν, βέβαια, εξαρτάται από τα ρούχα η ελληνικότητα. [...] η ελληνικότητα είναι ο τρόπος, δεν είναι η όψη. Η ελληνικότητα δεν είναι να αντιγράψεις τους Βυζαντινούς ούτε τους Αρχαίους. Είναι για να παίρνεις μαθήματα απ' αυτούς (Φασιανός 2002).

Πολλές μελέτες έχουν δείξει «τον βαθμό που η Ελληνική Επανάσταση έγινε αιτία για φιλελεύθερους και ριζοσπάστες σε όλον τον κόσμο», ως σύγκρουση αντιπαράθεσης δύο διαφορετικών πολιτισμικών συστημάτων, του χριστιανισμού και του ισλάμ, και του αντίκτυπου στην οθωμανική αυτοκρατορία (Σωτηρόπουλος, 2021: 6). Στην ποιητική πορεία προς την Επανάσταση, σημαντικές προσωπικότητες ήταν ο Ρήγας Φεραίος («Θούριος»), ο Αδαμάντιος Κοραής («Άσμα πολεμιστήριον»), ο Αθανάσιος Χριστόπουλος και ο Ιωάννης Ζαμπέλιος («Κωνσταντίνος Παλαιολόγος). Το όραμα του Ρήγα δεν συνάδει με το εγχείρημα του εγκλωβισμού του «εθνικού» «στην παγίδα ενός στείρου εθνικισμού». Το ελληνικό πνεύμα υπήρξε οικουμενικό και «κοσμοπολίτικο» (Λιάβας & Σαρρής, 2021: 8).

Κατά την περίοδο της αναζήτησης προσδιορισμού της εθνικής ιστορικής ταυτότητας και συνείδησης, τον 19ο αιώνα, εντοπίζουμε τον όρο «ελληνικότητα» που φαίνεται να πρωτοχρησιμοποίησε ο Γεώργιος Πωπ, ο οποίος γεννήθηκε στη Σάμο το 1874 και ήταν γιος του λογοτέχνη Κωνσταντίνου Πωπ. Με νομικές σπουδές στο εξωτερικό, αρθρογράφησε στα τέλη του 19ου αιώνα σε πολλές Αθηναϊκές εφημερίδες και το 1902 ίδρυσε την εφημερίδα «Αθήναι», η οποία εκδιδόταν σε μεγάλο σχήμα σταθερά για πάνω από τρεις δεκαετίες.

Την εποχή του Σολωμού, στη νεοελληνική ιστορία, το ιστορικό ερώτημα για την ελληνικότητά και τα συστατικά της εμφανίζεται ως πολιτισμικό σημαίνον. Στη σκέψη του Σολωμού για τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν» υπογραμμίζεται το «υποτάξου πρώτα στη γλώσσα του λαού και αν είσαι αρκετός, κυρίεψέ την...». Ο Ιάκωβος Πολυλάς, το 1860, απάντησε στον ιστορικό Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο, χρησιμοποιώντας ως επιχείρημα την ελληνικότητα της σολωμικής ποίησης. Ο Ζαμπέλιος και ο Παπαρρηγόπουλος εστίασαν στην ιστορική ενότητα του αρχαίου, μεσαιωνικού και νεότερου Ελληνισμού. Συνέδεσαν ιστορικά την αρχαιότητα και τη νεότερη Ελλάδα μέσω του Βυζαντίου σε ένα τρίσημο σχήμα. Το έργο του Ζαμπέλιου «Άσματα δημοτικά» (1852) αποτελεί σταθμό στη γένεση της ελληνικής ιστοριογραφίας τον 19ο αιώνα, διότι, στην εκτενή εισαγωγή του («Προοίμιον»), ανακαλύπτει το Βυζάντιο (τον ελληνικό Μεσαίωνα) ως τον χαμένο κρίκο στην αλυσίδα της ελληνικής ιστορίας.

Για τον Δημαρά (1945), η πνευματική φυσιογνωμία του νέου ελληνισμού χαράσσεται στο υπόστρωμα της μεταβυζαντινής παιδείας, με την πρόσληψη ιδεών και επιδράσεων από τον πολιτισμό της Δύσης (πολιτικοϊδεολογική προσέγγιση). Οι ευρωπαϊκές ιδέες, στην πρόσμιξη τους με τα δίκτυα των διανοούμενων και την ελληνική

παιδεία της Ανατολής, δημιούργησαν τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό, ένα πνευματικό φαινόμενο που αποτέλεσε την εκκίνηση της ελληνικής κοινωνίας και σκέψης, προκαλώντας ρήξη στην κοινή βυζαντινή παράδοση της περιοχής.

Η Γλύκατζη-Αρβελέρ (2016) θεωρεί ότι οι Νεοέλληνες έχουν τη βασική καταβολή της ταυτότητάς τους στη Ρωμιοσύνη, δηλαδή, στο Βυζάντιο. Οι αμέτρητες προφορικές παραδόσεις που επιζούν πιστοποιούν τον διαχρονικό δεσμό του ελληνισμού με τη βυζαντινή καταγωγή. Ως φυσική συνέχεια της Ρώμης, η Ελλάδα δάνεισε και δανείστηκε από την ευρωπαϊκή διανόηση, στηρίζοντας την πνευματικότητά της σε μια εσωτερική, σχεδόν μυστικιστική σχέση με το παρελθόν της. Η ελληνική ταυτότητα συμπλέει με την ευρωπαϊκή, καθορίζεται και καθορίζει. Στα εκατό χρόνια που πέρασαν από την Εθνική Επανάσταση του 1821, καλλιεργήθηκε η ιδέα, από τους ιστορικούς και πνευματικούς ηγέτες της ελληνικής αστικής τάξης, πως η σημερινή νεοελληνική εθνότητα ανάγεται στην αρχαία Ελλάδα κι ακόμα πως και το Βυζαντινό Κράτος ήταν απόλυτα ελληνικό. Στο έργο της Γλύκατζη-Αρβελέρ, η ελληνικότητα διερευνάται ως ιστορικότητα και καταγράφεται ως: α) ελληνογλωσσία και ελληνοφωνία, και ως β) συνείδηση ιστορικής συνέχειας. Ωστόσο, αυτοί που την ορίζουν ονομάζονται ήδη Ρωμιοί. Πολλά κείμενα αναφέρονται σε καθαρούς Ρωμαίους, γιατί αυτοί που ήταν στα σύνορα και είχαν επαφή με τους Σλάβους και με τους Άραβες είναι «μιξοέλληνες» ή «μιξοβάρβαροι», ενώ οι καθαροί Έλληνες, οι καθαροί Ρωμαίοι είναι «αυτοί της Πόλης». Οπότε ελληνοφωνία και συνείδηση της ιστορικής συνέχειας δομούν μια πτυχή της βυζαντινής ταυτότητας, η οποία προσλαμβάνεται ως συνείδηση έθνους χριστιανών (Γλύκατζη-Αρβελέρ, 2016). Το Βυζάντιο αφομοίωσε στοιχεία από πολλές παραδόσεις (αρμενικές, σλαβικές, ανατολικές ρωμαϊκές, μεταξύ άλλων), αλλά εκείνο που χαρακτηρίζει την πολιτιστική του υπόσταση είναι η ιστορική συνέχεια στην οποία εγγράφεται. Το βυζαντινό κράτος, ως οργανική συνέχεια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, οφείλει πολλά στο ελληνιστικό και ανατολικό συγκείμενο, αλλά ως πολιτιστική συνέχεια (και όχι μόνο γλωσσική) εγγράφεται το Βυζάντιο μονάχα ως βίωμα του Ελληνισμού.

Στο πεδίο της τέχνης, στην μεταπολεμική εποχή του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και την περίοδο της Μικρασιατικής Καταστροφής, η νεοελληνική ταυτότητα θεμελιώθηκε σε έναν διαρκή διάλογο με την παράδοση, την ιδεολογία και την αισθητική, καταλήγοντας στην επανίδρυσή τους με όρους σύγχρονους. Ο Σεφέρης εμφανίζεται σκεπτικιστής στον ορισμό της ελληνικότητας, όσον αφορά τον κίνδυνο της σχηματικής και αφηρημένης πνευματικής σύλληψής της, όταν γράφει: «Είναι μεγάλος λόγος να μιλάει κανείς για την ελληνικότητα ενός έργου» (Σεφέρης, 1999: 98). Ο ίδιος καταλήγει ότι «ρωμιοσύνη» και ελληνικό είναι ό,τι δημιουργείται από Έλληνες (στο ίδιο: 481). Ο Τσάτσος εμφανίζεται πιο ρητός για τα κριτήρια της ελληνικότητας, γράφοντας το 1938 ότι άλλοι την πλησιάζουν «από τον δρόμο της φύσης, άλλοι από τον δρόμο της Ιστορίας. Άλλοι ερχόμαστε προς αυτήν από την ποίηση και την τέχνη της ή και από τη διαδοχή των θρησκειών της» (Σεφέρης & Τσάτσος, 1979: 56).

Συνολικά, η ελληνικότητα φαίνεται να φυσικοποιεί την κατασκευή της πολιτισμικής φυσιογνωμίας, να τη μετασχηματίζει σε συνείδηση και αίσθημα, και να την καθιστά αποδεκτή από το ελληνικό κοινό. Οι ατέρμονες συζητήσεις για την ελληνικότητα, την εντοπιότητα ή την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα έχουν γίνει κύριο στοιχείο της νεοελληνικής κουλτούρας, χωρίς να αγνοούμε και την αμετακίνητη βούληση του ελληνισμού να διαφοροποιείται σε σχέση με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα (Καψωμένος, 1996).

Σήμερα, το ζητούμενο δεν είναι ο ορισμός της ελληνικότητας, αλλά η βίωση της πραγματικότητάς της με όρους ενότητας, πραγμάτωσης και ταυτότητας. Τον 21ο αιώνα, η εξάπλωση της Ελλάδας και η ένταξή της στο διεθνές πολιτικό και διπλωματικό πεδίο μετασχηματίζει την ελληνικότητα σε νέα πεδία πολιτειότητας.

Δημόσια ιστορία, ιστορικές επέτειοι, τελετές και ΜΜΕ

Η εθνική γιορτή «πρώτα και πάνω από όλα είναι κίνητρο παιδείας και αυτοσυνειδησίας». Αυτή η δήλωση του Μπαμπινιώτη (2008) περιέχει μια επίφαση, καθώς η γιορτή, ως κοινωνική κατασκευή, αποτελεί φορέα συλλογικού νοήματος και συνδέεται με όρους κοινωνικής και πολιτικής συμμετοχής.

Στη σημερινή συγκυρία της παγκοσμιοποίησης, φαίνεται ότι η συμβολική δύναμη των επετείων παραμένει αμείωτη και η τελετουργία τους παρουσιάζει αξιοσημείωτη αντοχή στον χρόνο. Τα ερωτήματα που εγείρονται είναι: ποιο είναι το νόημα των επετειακών γιορτών; ποιες αξίες και ποια πρότυπα συμπεριφοράς εμπνέουν στη νέα γενιά; Η έννοια της πατρίδας σήμερα είναι ίδια και αναλλοίωτη από την εποχή της Ελληνικής Επανάστασης; Για να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα χρειάζεται να ορίσουμε τις: α) λειτουργίες και τα χαρακτηριστικά της τελετουργίας ως σημαίνοντα και β) την κοινωνική και πολιτισμική της σήμανση ως σημαινόμενα.

Σε πολλές ακαδημαϊκές μελέτες αναλύονται οι σχολικές γιορτές ως πρόσθετες ιδεολογικές και κοινωνικές πρακτικές και στο πεδίο αυτό: α) μελετιούνται οι τρόποι με τους οποίους συμβάλλουν στην εθνική και στην πολιτική διαπαιδαγώγηση των μαθητών/τριών, επηρεάζοντας τη διαμόρφωση της συμπεριφοράς ως μελλοντικών πολιτών, και β) συλλέγονται οι απόψεις των μαθητών/τριών και των εκπαιδευτικών για τις σχολικές γιορτές. Ο σύγχρονος μετανεωτερικός προβληματισμός αφορά μια νέα προσέγγιση των σχολικών γιορτών μέσα από τα σύγχρονα κοινωνικά και εκπαιδευτικά συμφραζόμενα (Γκόλια, 2011).

Οι σημασίες μιας δημόσιας επετειακής εθνικής εορτής συνδέονται με ευρύτερες κοινωνικές λειτουργίες που οργανώνονται μέσα από επίσημα τελετουργικά. Στην εγγεγραμμένη σφαίρα της δημόσιας ιστορίας, μια τελετουργική σχέση διαμορφώνεται κάθε φορά που μια κοινωνία επιθέτει μια προκαθορισμένη στάση στα μέλη ως προς ένα αντικείμενο. Η στάση αυτή υπαγορεύει σεβασμό που εκφράζεται ακολουθώντας μια τυπολογία συμπεριφορών, πρακτικών, υπακοής και πειθαρχίας ως προς το συγκεκριμένο αντικείμενο. Συνολικά, οι τελετουργίες και η σήμανση του χώρου δράσης τους συνιστούν πολιτισμικές αξιακές πρακτικές, συνδεδεμένες με μια συγκεκριμένη κοινωνία. Εκλαμβάνονται ως τελεστική επένδυση σε γεγονότα της ευρύτερης κοινωνικής ζωής και ως μέσα διατήρησης της ιστορικής-πολιτισμικής μνήμης και της αφοσίωσης. Η έρευνα για τους πολιτισμούς έχει συνδεθεί στενά με μια «πολιτική αναπαράστασης» που υπερασπίζεται τους τρόπους ζωής των μειονεκτούντων ομάδων και επικρίνει τις κυρίαρχες δημόσιες μορφές (Johnson, 1996: 107). Η ιστορική ενσυναίσθηση συνεπάγεται την αντίληψη ότι το παρελθόν ήταν κάτι πολύ διαφορετικό από το παρόν και ότι απαιτείται έρευνα των ιστορικών πηγών, των μαρτυριών και του ιστορικού πλαισίου της εποχής για να κατανοήσουμε τα κίνητρα, τις ιδέες, τις αξίες και τις εμπειρίες των ανθρώπων που στο παρελθόν έδρασαν με συγκεκριμένο τρόπο (Foster, 2001). Σύμφωνα με τον Meer (2014: 37), τα κοινά χαρακτηριστικά μπορεί να είναι «πραγματικά ή φανταστικά» και είναι δύσκολο «να καθοριστούν αντικειμενικά». Η van Dijck (2007) σχολιάζει την αντιπαράθεση ατομικής και πολιτισμικής μνήμης, και κατανοεί ότι, κατά τη διάρκεια της ζωής μας, επαναφέρουμε τα όρια για τη διατήρηση της δημόσιας και ιδιωτικής μνήμης. Όλα αυτά τα κατασκευάζουμε ώστε να διαμορφώσουμε τον προσωπικό και τον συλλογικό μας εαυτό.

Η κουλτούρα μιας κοινωνίας ή εθνοφυλετικής ομάδας ορίζεται από τη συλλογική συνείδηση και μνήμη των φορέων της, με δυσκολία να μελετηθεί η εσωτερική αυτοσυνειδησία της (Καψωμένος, 1996). Οι άνθρωποι προσβλέπουν σε μια ανανεωμένη μνήμη, ειδικά στις συλλογικές της μορφές, για να δώσουν οι ίδιοι μια συνεκτική ταυτότητα, μια εθνική αφήγηση ή μια θέση στον κόσμο. Ο Jan Assmann (2008) υποστηρίζει την ποιοτική διάκριση μεταξύ πολιτισμικής και επικοινωνιακής μνήμης. Για

τον Assmann (2008: 110), η πολιτισμική μνήμη είναι «ένα είδος θεσμού». Συνδέεται με την πολιτική και τις υλικές αντικειμενικοποιήσεις, της οποίας τη διατήρηση, την ερμηνεία, την παρουσίαση και τη μετάδοση χειρίζονται όσοι είναι καταρτισμένοι, γνώστες και εξειδικευμένοι (ιστορικοί, αρχειοθέτες, επιμελητές μουσείων και ούτω καθεξής). Σε αντίθεση με την πολιτισμική μνήμη, η επικοινωνιακή μνήμη είναι μη-θεσμική και το περιεχόμενό της δεν είναι σταθερό αλλά μεταβλητό και παροδικό. Η επικοινωνιακή μνήμη δεν καλλιεργείται από γνώστες και ειδικούς, αλλά, αντίθετα, όλοι θεωρούνται εξίσου ικανοί να θυμούνται και να ερμηνεύουν το παρελθόν. Αυτό δεν σημαίνει ότι η πολιτισμική μνήμη δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τα ιδρύματα αλλά, όπως λέει ο Assmann (2008: 111), «χρειάζεται θεσμούς για διατήρηση και επανένταξη». Η Rigney (2005) συζητά πέντε μηχανισμούς με τους οποίους η πολιτισμική μνήμη επικοινωνεί, κυκλοφορεί και ανταλλάσσεται: η επιλεκτικότητα της ανάκλησης, η σύγκλιση των αναμνήσεων, η αναδρομικότητα στην ανάμνηση, η ανακύκλωση μοντέλων ανάμνησης και οι μεταγραφές μνήμης.

Ο Anderson (1991) έγραψε ότι «τα ΜΜΕ βοήθησαν στη δημιουργία εθνών»: όταν μια ομάδα ανθρώπων μοιράζονταν έντυπα, βιβλία και εφημερίδες, μπορούσαν όλοι να σχετίζονται με τις ίδιες πληροφορίες και, ως εκ τούτου, μεταξύ τους. Η κοινή χρήση μέσων ενισχύει και βοηθά στην «τυποποίηση μιας κοινής γλώσσας και κοινών προσδοκιών» (Anderson 1991: 5-7) Ταυτόχρονα, αυτή η ενότητα είναι σχεδόν πάντα ατελής ή προσωρινή: διαφορετικά άτομα ή ομάδες υποστηρίζουν για το πώς πρέπει να ορίζουν το έθνος τους και αυτός ο ορισμός αλλάζει με την πάροδο του χρόνου. Αν και τα έθνη φαντάζονται τον εαυτό τους ως παλιά, στην πραγματικότητα είναι πρόσφατες ιστορικές εξελίξεις, που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη του 19ου αιώνα. Σε αυτό συνέβαλλαν η τεχνολογία της εκτύπωσης, η εξάπλωση της καθολικής εκπαίδευσης και των ΜΜΕ (ραδιόφωνο, κινηματογράφος, τηλεόραση) (Gellner, 1983).

Οι τεχνολογίες των ΜΜΕ ανακυκλώνουν τις μνήμες σε νέες μορφές, ομάδες και γενιές, σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, έτσι ώστε να γίνουν τα συστατικά της επόμενης γενιάς μέσα από βιωμένες και διαμεσολαβημένες εμπειρίες (van Dijck, 2007). Τα ΜΜΕ επιτρέπουν στις πολιτισμικές αναμνήσεις να κυκλοφορούν στους ανθρώπους, οι οποίοι μπορεί να μην έχουν καμία φυσική σχέση με τα εν λόγω γεγονότα. Αλλά ακόμα κι έτσι, μαθαίνουν να ταυτίζονται με τις προτεινόμενες αναμνήσεις (Rigney, 2005). Ο ρόλος των ΜΜΕ είναι από τους κύριους διαμορφωτές του τοπίου της μνήμης και της νεοελληνικής ταυτότητας, ειδικά όταν τις παρουσιάζουν ως φολκλορικές και κατάλληλες για τουριστική χρήση.

Σκοπός της έρευνας και ερευνητικά ερωτήματα

Το 2021 συμπληρώθηκαν 200 χρόνια από την κήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης και του αγώνα της εθνικής ανεξαρτησίας. Για τον σχεδιασμό του εορτασμού της συμβολικής επετείου και τον συντονισμό του προγράμματος δράσεων, συστάθηκε η Επιτροπή «Ελλάδα 2021». Στο πλαίσιο των εορτασμών, η επιτροπή πρότεινε τη δημιουργία ενός μουσικού βίντεο επιλέγοντας το τραγούδι «Ας κρατήσουν οι χοροί» του Διονύση Σαββόπουλου.

Η παρούσα μελέτη διερευνά τις αναπαραστάσεις της ελληνικότητας στο επίσημο μουσικό βίντεο των 200 χρόνων από την κήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης (ΜΒ200), όπως αρθρώνονται μέσα από τα συστήματα της μουσικής, των στίχων και των εικόνων. Τα ερευνητικά ερωτήματα διαμορφώθηκαν ως εξής:

- Πώς αρθρώνεται η ελληνικότητα στο ΜΒ200 μέσα από την αλληλεπίδραση των συστημάτων του;
- Το βίντεο προάγει την ιστορική ενσυναίσθηση και κρίση;

- Ποιοι κώδικες, δηλώσεις και συνδηλώσεις συμβάλλουν στην αποδόμηση των νοημάτων του βίντεο σε σχέση με τον εορτασμό της εθνικής επετείου;

Μεθοδολογία

Ως μεθοδολογικό εργαλείο χρησιμοποιείται το πολυτροπικό μοντέλο ανάλυσης της Κοκκίδου (2019) που αναπτύσσεται στο τρίπτυχο Περιγραφή-Ανάλυση-Ερμηνεία. Αντλεί από την κοινωνική σημειωτική και τις μελέτες του Cook (1998) για την αλληλεπίδραση των συστημάτων σε οπτικοακουστικά αντικείμενα. Η προσφορά της κοινωνικής-σημειωτικής έγκειται στο γεγονός ότι συνδέει τις πτυχές της τελετουργίας με το κοινωνικό σύστημα, εντοπίζοντας τους διαύλους μέσα από τους οποίους αναπαράγονται ιδεολογίες και κανονιστικές αξίες.

Η ανάλυση του βίντεο γίνεται μέσα από τους κώδικες όλων των συστημάτων του (μουσική, στίχοι, εικόνες), στο επίπεδο δηλώσεων και συνδηλώσεων, με στόχο την αποδόμηση των νοημάτων στο πεδίο των αναπαραστάσεων της ελληνικότητας. Σύμφωνα με την Κοκκίδου (2019: 177), «το υλικό κάθε συστήματος μπορεί να γίνει αντιληπτό ως αναπαραστάσεις και ως σημεία που προσεγγίζονται στο επίπεδο των δηλώσεων και των συνδηλώσεων». Οι κώδικες «αφορούν στην δόμηση νοήματος από συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες και διαμεσολαβούν στις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων σε μια κοινωνία» και διαμορφώνουν «το πώς επικοινωνούμε και το πώς σκεφτόμαστε τους άλλους και τον εαυτό μας» (Κοκκίδου 2019: 199).

Τα συστήματα που συμμετέχουν στην πολυτροπική παραγωγή του βίντεο είναι: οπτικό (στατική εικόνα), οπτικό-κινηματογραφικό (κινούμενη εικόνα), ακουστικό (μουσικοί στο τραγούδι), γλωσσικό (τίτλοι, στίχοι). Οι στίχοι μελετήθηκαν μέσα από τις ισοτοπίες του Greimas (1966). Για τη μουσική λαμβάνεται υπόψη το ιστορικό συμφραζόμενο της πρώτης εκτέλεσης και μελετώνται στοιχεία μουσικής ανάπτυξης στη νέα εκδοχή του κομματιού, όπως δομή, μελωδία, αρμονία, μέτρο, ρυθμός, υφή, ενορχήστρωση, ψηφιακή επεξεργασία και φωνητική έκφραση. Η ανάλυση του οπτικού υλικού εστιάζει στους χώρους και στους έμφυλους, φυλετικούς, ηλικιακούς, ενδυματολογικούς, χρωματικού, χειρονομιακούς και κινηματογραφικούς κώδικες.

Ανάλυση της πρώτης εκτέλεσης του «Ας κρατήσουν οι χοροί» και του ιστορικού της συμφραζόμενου

Για τις ανάγκες του εορτασμού χρησιμοποιήθηκε το τραγούδι του Σαββόπουλου «Ας κρατήσουν οι χοροί», το οποίο πρωτοκυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1983 στον δίσκο του με τίτλο: «Τραπεζάκια έξω» (στίχοι και μουσική του Σαββόπουλου). Δισκογραφική εταιρεία ήταν η Lyra. Ερμηνευτής του τραγουδιού είναι ο ίδιος ο Σαββόπουλος και η διάρκεια του κομματιού είναι 2΄51΄΄. Η ορχήστρα αποτελείται από κλαρίνο, φλογέρα, βιολί, λαούτο, κιθάρα και ντραμς. Η τονικότητα είναι Σολ μείζονα / μι ελάσσονα. Η μορφή είναι στροφική και το μέτρο ποικίλλει (κυρίως επτάσημος χορός, 3+2+2). Η ενορχήστρωση είναι πρωτοποριακή για την εποχή, καθώς συνδυάζει δύο τύπους ορχήστρας, παραδοσιακή και σύγχρονη. Η βάση του κομματιού, σε μελωδικό και αρμονικό επίπεδο, είναι δημοφιλής, αλλά η χρήση των παραδοσιακών ελληνικών οργάνων εμμένει στο παραδοσιακό στιλ εκτέλεσης. Ως προς το κλαρίνο, η χρήση του παραπέμπει άμεσα σε «ζουρνατζίδικο» τρόπο εκτέλεσης. Η συγχορδιακή ακολουθία κινείται σε διατονικά πλαίσια. Ο συνθέτης, αν και χρησιμοποιεί τον ρυθμό του επτάσημου τύπου καλαματιανού, στη γέφυρα, διακόπτει τη ρυθμική κανονικότητα παρεμβάλλοντας μέτρα 6/8, 7/8 (2+2+3) και 10/8. Σπάνια συναντούμε τέτοιες ρυθμικές μεταβολές σε αντίστοιχα τραγούδια. Γενικά, ο Σαββόπουλος μεταφέρει μέσα στα τραγούδια του τις αγωνίες και τα πιστεύω της γενιάς του. Είναι μοναδικός και

τολμηρός στη δημιουργία συνθέσεων με διαφορετικά μουσικά στιλ, επινοητής προχωρημένων τάσεων στο σύγχρονο ελληνικό τραγούδι και εκφραστής κοινωνικών-πολιτικών ιδεών.

Την περίοδο που κυκλοφόρησε η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού στην Ελλάδα κυβερνούσε το ΠΑΣΟΚ και είχε γίνει η είσοδος στην ΕΟΚ. Επικρατούσε κορεσμός στο πολιτικό τραγούδι, ανάγκη για διασκέδαση και ένα αίσθημα αισιοδοξίας. Χαρακτηριστικά της εποχής είναι η ύπαρξη του ρεύματος της νεο-ορθοδοξίας και αποφυγή πολιτικών δηλώσεων-μηνυμάτων στα τραγούδια. Μια εικόνα αυτής της αλλαγής ήταν η συναυλία του Σαββόπουλου — στο πλαίσιο της γιορτής για τα 20 χρόνια του στο τραγούδι, με μια περιοδεία με τίτλο «20 χρόνια δρόμος» — στο ΟΑΚΑ (19 Σεπτεμβρίου 1983), η οποία υποστηρίχθηκε και προβλήθηκε πολλαπλά από τα ΜΜΕ της εποχής, από την προετοιμασία της μέχρι και τη ζωντανή κάλυψή της από το Δεύτερο πρόγραμμα της ΕΡΤ (Τραμπούλης, 2010: 531).

Η συναυλία αποτέλεσε ένα πρωτόγνωρο γεγονός αφού είχε διαστάσεις ενός πολυκαλλιτεχνικού θεάματος, με πλήθος σκηνικών δράσεων που συνόδευσαν το μουσικό μέρος, «δημιουργώντας μια νέα αντίληψη για τον θεσμό της συναυλίας» (Τραμπούλης, 2010: 529). Ογδόντα χιλιάδες θεατές άκουσαν τραγούδια και παρακολούθησαν ακροβάτες και ζογκλέρ. Στο φινάλε, ο Σαββόπουλος αποχαιρέτησε το κοινό από ψηλά, μέσα σε ένα αερόστατο.

Ιστορικό και πολιτικό συγκείμενο

Το τραγούδι του βίντεο αναφέρεται διακειμενικά στην περίοδο 1974-1980 (πρωθυπουργία Κωνσταντίνου Καραμανλή), 1980-1981 (Γεωργίου Ράλλη) και 1981-1989 (Ανδρέα Παπανδρέου). Σημειώνουμε ότι, τρεις μήνες πριν την κυκλοφορία του τραγουδιού, το μεσημέρι της Κυριακής 27ης Φεβρουαρίου 1983, οι κομματικές οργανώσεις του ΠΑΣΟΚ, του ΚΚΕ και του ΚΚΕ Εσωτερικού ειδοποιήθηκαν από την κυβέρνηση να πάρουν μέτρα για το ενδεχόμενο στρατιωτικού κινήματος.

Τα δελτία ειδήσεων της κρατικής τηλεόρασης έσπευσαν στις 6 μ.μ. να καθησυχάσουν το κοινό, εξηγώντας πως η όλη κινητοποίηση δεν υπήρξε παρά μια απλή «άσκηση ετοιμότητας». Ακολούθησαν δραστικές μεταβολές στην ηγεσία του στρατεύματος, με άμεση αντικατάσταση τριών από τους τέσσερις σωματάρχες, 29 στρατηγών, 52 ταξιάρχων και 100 συνταγματαρχών. Όπως διαπιστώνουμε από το Αρχείο Καραμανλή, μετά την «άσκηση» του 1983, έπαψαν οριστικά οι επικλήσεις της «ανησυχίας» του στρατού από τον εθνάρχη. Εξίσου σταμάτησαν και οι δημόσιες αναφορές του Παπανδρέου στην απαίτηση «ενοικίου» 1 δισ. για τις αμερικανικές βάσεις (Σβολόπουλος, 1997).

Πριν ολοκληρωθεί η αντιδικτατορική «άσκηση» του 1983, μια αλυσίδα δημοσιευμάτων στον κυβερνητικό Τύπο (με πρωτοπόρα «Τα Νέα» της 29/2 και 3/3) ανέλαβε να εξηγήσει στο αναστατωμένο κοινό ποιος ήταν ο πραγματικός εχθρός που απειλούσε τη δημοκρατική νομιμότητα. Οι υποθέσεις ήταν για επίδοξους πραξικοπηματίες ή «κουκουλοφόρους» αγωνιστές φαντάρους, οι οποίοι υπονόμευαν την πειθαρχία του στρατεύματος, διεκδικώντας αξιοπρεπείς συνθήκες θητείας και το σεβασμό των συνταγματικών δικαιωμάτων τους.

Περιγραφή MB200

Στο πλαίσιο των εορτασμών της συμβολικής επετείου των 200 χρόνων από την κήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης και του αγώνα της εθνικής ανεξαρτησίας, η Επιτροπή «Ελλάδα 2021» πρότεινε τη δημιουργία ενός μουσικού βίντεο, επιλέγοντας το τραγούδι «Ας κρατήσουν οι χοροί» του Σαββόπουλου. Το έγχρωμο βιντεοκλίπ διαρκεί

4′57′′ λεπτά. Ερμηνεύτηκε από επτά χορωδίες (La familia, Εστίας νέας Σμύρνης, Υπουργείου Εσωτερικών, Εθνικού Ωδείου, Παιδική Χορωδία Σπύρου Λάμπρου, Musica, ΟΤΕ, Ωδείου Αθηνών), οι οποίες συμμετείχαν αφιλοκερδώς. Συμμετείχε η ορχήστρα "The melody symphonic orchestra" και, στα κρουστά, η μπάντα "percussion4one". Τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στο Παναθηναϊκό Στάδιο και στην αγορά του Καλατράβα στο Ολυμπιακό Στάδιο.

Η σκηνοθεσία του βίντεο και η νέα ενορχήστρωση του τραγουδιού έγινε από τον Γιάννη Χριστοδουλόπουλο, υπεύθυνο των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων της επιτροπής «Ελλάδα 2021». Τη χορογραφία επιμελήθηκε η Άρτεμις Ιγνάτιου. Η διαδικασία για την ολοκλήρωση της ενορχήστρωσης και των γυρισμάτων διήρκησε 3 μήνες και συμμετείχαν 300 άνθρωποι: χορωδοί, μουσικοί, χορευτές, επιμελητές και τεχνικοί (γυρίσματα, ηχογραφήσεις, μοντάζ, επεξεργασία της εικόνας) (πηγή: https://www.greece2021.gr/as-kratisoun-oi-xoroi).

Στο ΜΒ200 αναδύονται οι εξής κώδικες:

Έμφυλος και ηλικιακός κώδικας: Στο ΜΒ200 εμφανίζονται άντρες και γυναίκες εφηβικής και μέσης ηλικίας, καθώς και αρκετά παιδιά.

Φυλετικός κώδικας: Όλα τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο ΜΒ200 ανήκουν στη λευκή φυλή και είναι σωματικά αρτιμελή.

Κώδικας χώρου: Το ΜΒ200 γυρίστηκε στο Παναθηναϊκό Στάδιο και στην αγορά του Καλατράβα στο Ολυμπιακό Στάδιο. Επίσης, εμφανίζεται σε ένα πλάνο η φωτισμένη Ακρόπολη και το μνημείο του Παρθενώνα.

Ενδυματολογικός κώδικας: Οι άνδρες και οι γυναίκες που συμμετέχουν φορούν ουδέτερα, απλά ενδύματα σε μαύρες, λευκές και γκρι αποχρώσεις. Όλα τα παιδιά είναι ντυμένα στα λευκά.

Κώδικας αντικειμένων: Στο ΜΒ200 εμφανίζονται παραδοσιακά κρουστά, προτομές αρχαίων αγαλμάτων, ελληνικές σημαίες και η σημαία των Ολυμπιακών Αγώνων.

Κώδικας έκφρασης προσώπου: Κυριαρχούν χαμογελαστές και αισιόδοξες εκφράσεις, με εξαίρεση τα λεπτά 2′22′′-2′23′′, όπου οι εκφράσεις των προσώπων γίνονται σοβαρές, αγέλαστες, σκυθρωπές, σχεδόν επιθετικές.

Κώδικες χειρονομιών και σωματικής κίνησης: Οι εκφραστικές κινήσεις και οι χειρονομίες των συμμετεχόντων παρουσιάζουν ποικιλία. Άλλοτε είναι στατικές χωρίς να μετακινούνται, άλλοτε προχωρούν με γρήγορο βάδισμα και τρέξιμο. Οι χορογραφίες ακολουθούν τον ρυθμό της μουσικής και αντιγράφουν πιστά τους στίχους του τραγουδιού και τους κυκλικούς χορούς.

Κώδικας φωτισμού: Στην αρχή του ΜΒ200 (0′00′′-0′22′′), το γήπεδο φωτίζεται με τεχνητά πλευρικά φώτα, μπλε και λευκού χρώματος. Καθ' όλη τη διάρκεια του βίντεο, ο φωτισμός είναι τεχνητός, πλευρικός, κυρίως σε κίτρινο θερμό τόνο, με εναλλαγές σε μπλε και λευκό, κόκκινο (1′25′′). Από το 2′37′′ ως το 3′00′′, όταν η χορωδία τραγουδάει a cappella, ο φωτισμός του χώρου είναι σκοτεινός, με ένα τεχνητό θερμό κίτρινο φως να φωτίζει μόνο τις ομάδες που σχηματίζουν οι ερμηνευτές.

Κώδικας χρώματος: Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το λευκό, το μπλε και το κόκκινο. Τα χρώματα του μακιγιάζ κινούνται σε φυσικούς τόνους. Το λογότυπο που εμφανίζεται κατά την έναρξη και το τέλος του βίντεο είναι γραμμένο με άσπρο χρώμα.

Κινηματογραφικοί κώδικες: Στο ΜΒ200 υπάρχει ποικιλία στα είδη των πλάνων. Χρησιμοποιούνται πολύ ανοιχτά μακρινά πλάνα που δείχνουν την τοποθεσία από μακριά (π.χ., 0′20′′- 0′24′′, 1′01′′) και μέτρια πλάνα όπου βλέπουμε τον χώρο και τις

σχέσεις αντικειμένων και ανθρώπων. Οι συμμετέχοντες/ουσες φαίνονται ολόκληροι (π.χ., 0′37′′, 3′20′′). Αρκετά είναι και τα μεσαία πλάνα, στα οποία μπορούμε να δούμε τους ανθρώπους από τη μέση και πάνω (π.χ., 1′25′′-1′26′′), καθώς και τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπά τους (π.χ., 0′34′′, 0′44′′, 0′47′′). Όσον αφορά στις γωνίες λήψης, παρατηρούνται πανοραμικές (π.χ., 0′40′′-0′42′′, 2′45′′-2′48′′), από χαμηλή γωνία (1′17′′, 2′05′′-2′09′′) και στο ύψος του βλέμματος (0′44′′, 0′31′′).

Ακουστικός-μουσικός κώδικας: Για τη δημιουργία του MB200, χρησιμοποιήθηκε το κομμάτι «Ας κρατήσουν οι χοροί» με στροφική μορφή. Η μελωδία του κομματιού αποτελείται από ματζόρε (1η περίοδος της στροφής) και αρμονικό μινόρε (2η περίοδος της στροφής), με την αρμονική ακολουθία να κινείται στα αντίστοιχα διατονικά πλαίσια των τρόπων. Τα όργανα που συμμετέχουν είναι φλογέρες, παραδοσιακά κρουστά και συμφωνικό σύνολο. Ακόμη, διακρίνεται η χρήση Sampling & Special FX. Το τραγουδιστικό μέρος ερμηνεύεται από μεικτή χορωδία αποτελούμενη από ενήλικες και παιδιά. Το MB200 ξεκινά από την τονικότητα της Φα, με ένα προεισαγωγικό μέρος του κομματιού, όπου γίνεται χρήση samples του χορωδιακού συνόλου, τοποθετώντας το πίσω από τη μείξη, με την προσθήκη εφέ βάθους. Το θέμα της εισαγωγής ξεκινά με δύο φλογέρες που παίζουν ετεροφωνικά, με ελάχιστες χρονικές διαφοροποιήσεις, δημιουργώντας ένα doubling effect.

Η χορωδία, από την είσοδό της και καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, βρίσκεται κυρίως σε μονοφωνία, ενώ δεν λείπουν αντιστικτικά στοιχεία στη μελωδία των φωνών, δημιουργώντας διφωνίες (π.χ., 1′38′′-1′50′′). Η εκτέλεση του MB200 εμπεριέχει ένα παρεμβαλλόμενο μέρος (2′15′′-2′26′′) σε ρε ελάσσονα, το οποίο οδηγεί στο θέμα της εισαγωγής, με τον τόνο να μεταβάλλεται στην τονικότητα της Σολ. Στο πέρασμα του θέματος της εισαγωγής στη νέα τονικότητα, γίνεται παράλληλη χρήση samples πολυβόλων όπλων. Από το 2′38′′-3′03′′ παγιώνεται η νέα τονικότητα μέσω του a cappella μέρους της χορωδίας, στην οποία και ολοκληρώνεται το κομμάτι.

Γλωσσικός-οπτικός κώδικας: Στην αρχή του βίντεο αναγράφονται με λευκά γράμματα ο τίτλος του κομματιού, το όνομα του συνθέτη και το λογότυπο «21, 200 ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ, ΕΛΛΑΔΑ 2021», το οποίο εμφανίζεται και στο τέλος του. Ακολουθεί σε γραπτή μορφή η παρουσίαση των ονομάτων των συντελεστών που συμμετείχαν στην παραγωγή και δημιουργία αυτού του βίντεο.

Γλωσσικός-ακουστικός κώδικας (ισοτοπίες Greimas): Οι στίχοι του τραγουδιού είναι αυτούσιοι με αυτούς της πρωτότυπης εκτέλεσης του 1983. Υπάρχουν πολλαπλές αναφορές στον κώδικα του χορού (χοροί, ροκ, χορεύτρια, χορούς κυκλωτικούς / ελεύθερους) και της ομαδικότητας με τη χρήση α' πληθυντικού («θα βρούμε», «είμαστε δεν είμαστε», «με το ροκ του μέλλοντός μας» (Χ2), και «ανταμώνουμε». Αντίστοιχα ουσιαστικά είναι: «σύναξις», «στέκια», «παρέες» (Χ2), «Ελλήνων κοινότητες», «ο δεσμός μας», «κυκλώματα» (Χ2) και «η δικιά μας» (αγάπη). Στον κώδικα χώρου, αποτυπώνονται φυσικές εικόνες («στέκια επαρχιώτικα», «σαν χωριό αυτόνομο», «ακρογιαλιές», «σαν ποταμούς») και υπερβατικές εικόνες («Μέχρι τα ουράνια σώματα», «ο ουρανός είναι φωτιές», «άλλο γαλαξία»). Γραμματικά, κυριαρχεί η χρήση της ευχητικής υποτακτικής: «Ας κρατήσουν οι χοροί», «ώσπου η σύναξις […] να ξεδιπλωθεί», «για να σμίξει παλιές», «να μας έχει ο Θεός γερούς, πάντα ν' ανταμώνουμε, και να ξεφαντώνουμε βρε», «να πυκνώνει ο δεσμός μας», «να σμίγει παλιές κι αναμμένες τροχιές». Οι χρόνοι των στίχων αναφέρονται κυρίως στο παρόν (ενεστώτας): «φτιάχνουν» (οι Έλληνες / οι παρέες), «είμαστε δεν είμαστε, τίποτα δεν είμαστε βρε», «Γιαννάκης τραγουδεί», «άμα είναι όλα άγραφα», «φτιάχνουν άλλο γαλαξία», «ουρανός είναι», «κοιτούν γελαστοί», «τραγουδούν αγκαλιά», «έχει σώμα και θρησκεία», «αν

πονάει η κεφαλή, φταίει η απρόσωπη» κ.ά. Οι αναφορές στο μέλλον είναι τρεις και αρκετά αόριστες: «θα βρούμε αλλιώτικα», «το ροκ του μέλλοντός μας» (Χ2) και «κάτι θα βγει». Δύο ασαφείς είναι και οι αναφορές στο παρελθόν: «Να κι ο Μπάμπης που έχει πιει» και «αγάπη που ’χε βρει». Υπάρχει μία αναφορά στην τουρκοκρατία που περιγράφεται ως παππούς σε «μέρη αυτόνομα, μέσα στην τουρκοκρατία». Η νύχτα αναφέρεται δύο φορές ως «λαμπάδιασμα».

Στον κώδικα ελληνικότητας, παρατηρήθηκαν οι εξής στίχοι: «φτιάχνουν οι Έλληνες κυκλώματα», «τίποτα δεν είμαστε βρε», «Κι είτε με τις αρχαιότητες / είτε με ορθοδοξία / των Ελλήνων οι κοινότητες», «Εθνική Ελλάδος γεια σου», «Μα η δικιά μας έχει όνομα / έχει σώμα και θρησκεία / και παππού σε μέρη αυτόνομα [...]», «Να μας έχει ο Θεός γερούς» και «Βρε» (Χ6). Τα ονόματα που παρουσιάζονται είναι εννιά: πέντε άντρες, τρεις γυναίκες και ένα παιδί. Αξίζει να σημειωθεί ότι «των Ελλήνων οι κοινότητες φτιάχνουν άλλο γαλαξία, είτε με τις αρχαιότητες είτε με ορθοδοξία».

Κώδικας ομαδικότητας: Οι συμμετέχοντες/ουσες εμφανίζονται κυρίως σε ομάδες, στέκονται, κινούνται, μετακινούνται και χορεύουν κυκλικά και σε γραμμικές μορφές.

Κώδικας αναπαράστασης ολογραμμάτων: Εντοπίζονται για μοναδική φορά στο 2΄23΄΄, με ακαδημαϊκές εικαστικές αναπαραστάσεις επαναστατών και επαναστατριών του 1821, με έμφαση στους επώνυμους αγωνιστές και αγωνίστριες των μαχών.

Ανάλυση και ερμηνεία του MB200

Το MB200 μελετήθηκε ως πολυτροπικό επετειακό σημείο με εθνικο-ιδεολογικό περιεχόμενο. Εστιάσαμε στο μουσικό υλικό, στη λειτουργία του στο πολυτροπικό περιβάλλον του βίντεο και στην αλληλεπίδραση συστημάτων και κωδίκων (μουσικό, οπτικό και κινηματογραφικό, γλωσσικό και ιστορικό).

Το βίντεο φαίνεται να απευθύνεται σε ανθρώπους παραγωγικής ηλικίας, οι οποίοι καθορίζουν το παρόν της χώρας, καθώς και στις νέες γενιές που θα καθορίσουν το μέλλον. Υποδηλώνεται ότι όλοι οι Έλληνες/Ελληνίδες ανήκουν στη λευκή φυλή. Το άσπρα και μαύρα χρώματα των ρούχων μπορούν να ερμηνευτούν ως σημαίνονται της ελευθερίας και της ελπίδας, του θανάτου και του φόβου, αντίστοιχα. Τα χαμογελαστά πρόσωπα προάγουν ένα μήνυμα χαράς και αισιοδοξίας.

Οι χώροι κινηματογράφησης παραπέμπουν έντονα στην αρχαία Ελλάδα και στους Ολυμπιακούς αγώνες. Οι τεχνητοί λευκοί και μπλε φωτισμοί παραπέμπουν στα χρώματα της ελληνικής σημαίας, δίνοντας ένα καταδηλωτικό / σημαιολογικό στίγμα ελληνικότητας. Το κόκκινο συνδηλώνει τον ξεσηκωμό και το αίμα που χύθηκε στους αγώνες για την αποτίναξη της σκλαβιάς. Στις πανοραμικές λήψεις, βλέπουμε τις θέσεις και κινήσεις των συμμετεχόντων στον χώρο, και πράγματα που οι ίδιοι οι συμμετέχοντες/ουσες δεν μπορούν να δουν. Στις λήψεις από χαμηλή γωνία, οι χαρακτήρες φαίνονται πιο επιβλητικοί. Στις λήψεις στο ύψος του βλέμματος και στα κοντινά πλάνα επιτυγχάνεται η βλεμματική επαφή με τους/τις συμμετέχοντες/ουσες, με αποτέλεσμα το κοινό να έρχεται πιο κοντά και να προσλαμβάνει τις εκφράσεις και τις διαθέσεις, προσδίδοντας αμεσότητα και οικειότητα.

Η συγκεκριμένη εκτέλεση, σε σχέση με την πρώτη, είναι αρκετά επικαιροποιημένη σε επίπεδο παραγωγής και ενορχήστρωσης (νέο προεισαγωγικό μέρος του κομματιού, προσθήκη εφέ βάθους κ.ά.). Το θέμα της εισαγωγής δίνει την αίσθηση της ετεροφωνίας. Τα samples πολυβόλων όπλων παραπέμπουν στους επαναστατικούς αγώνες. Αλλά αναρωτιόμαστε εάν το αποτέλεσμα έχει επικό ή επαναστατικό χαρακτήρα;

Στο MB200 απουσιάζει η μουσική φυσιογνωμία της ελληνικής επανάστασης (μουσικά όργανα, χοροί). Κατά την περίοδο της επανάστασης, πολλά ιστορικά τραγούδια

λειτούργησαν ως σύμβολα τοπικής ταυτότητας, «σημεία αναφοράς για την ιδεολογία και τη συλλογική μνήμη». Κάποια «εθνεγερτήρια» εμβατήρια διαδόθηκαν ευρύτερα δημιουργώντας ένα «υπερτοπικό πανελλήνιο ρεπερτόριο» (Λιάβας & Σαρρής, 2021: 6-7). Τα παραδοσιακά κρουστά συνδηλώνουν αγωνιστικότητα και πολεμικότητα της μάχης. Ωστόσο, υπάρχουν μαρτυρίες που επιβεβαιώνουν «τον ιδιαίτερο σύνδεσμο των αγωνιστών με τον ταμπουρά», κάτι που έχει αποτυπωθεί και σε πολλά δημοτικά τραγούδια (Λιάβας & Σαρρής, 2021: 22). Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα χορδόφωνα με δοξάρι.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν καταγραφές για τα κρουστά μουσικά όργανα που είχαν οι Τούρκοι για να συνοδεύουν τα στρατεύματά τους: «τύμπανα μεγάλα και μικρά» (νταούλια, αλλά ίσως και για νταϊρέδες, μεγάλα ντέφια), καθώς και το «κέρατον μουσικόν» (σαν ένα μακρύ ζουρνά ή τρομπέτα). Ο Κολοκοτρώνης έκανε μνεία στα νταούλια που πήραν ως λάφυρα οι Έλληνες από τον τουρκικό στρατό μετά τη μάχη στον Άγιο Πέτρο (Λιάβας & Σαρρής, 2021: 24). Θα θέλαμε να κάνουμε λόγο και για τον όρο mehterhane («σπίτι του mehter») που αναφέρεται σε σύνολα μουσικών που σχηματίζονται για στρατιωτικούς και τελετουργικούς σκοπούς στην οθωμανική αυτοκρατορία. Στη Δύση, τα σύνολα mehter και οι απομιμήσεις της ονομάζονται μερικές φορές μουσική των επίλεκτων Γενίτσαρων. Τα όργανα ενός mehter, με δυνατά κρουστά και πνευστά με ιδιαίτερα διαπεραστικά ηχοχρώματα, υποδηλώνουν την ακουστότητα στη λειτουργία του πεδίου μάχης (Rice, 1999).

Ο πολιτισμικός χρόνος που προβάλλεται (τραγούδι και εικόνες) είναι το παρελθόν, με έντονες αναπαραστάσεις των αρχαίων χρόνων. Το χρονικό «παρόν» προβάλλεται μέσω του ενεστώτα και των ευχών στους στίχους. Εν τούτοις, το παρόν του 2021 προσλαμβάνεται ως απροσδιόριστο. Το μέλλον αναφέρεται ελάχιστα. Ίσως συνειρμικά μπορούμε να το δούμε στην κίνηση των χορευτών/τριών, που κινούνται μαζικά χωρίς όμως να είναι εμφανής κάποιος ορατός στόχος.

Αναφορικά με τα ολογράμματα των ηρώων, ακολουθείται η παραδοσιακή δυτικότροπη, ιστορική ζωγραφική του 1821, στην οποία παρατηρείται η διερεύνηση της ψυχολογίας της πίστης (από το θείο στην πατρίδα) που ιδεολογικοποιεί τα ιστορικά γεγονότα ώστε να υπερτονίζεται η ισχύς των συλλογικών αυταπατών. Έτσι, προβάλλεται η ανάγκη διατήρησης της εθνικής ευταξίας, αφενός ως αίσθημα τιμής, φυλετικής καθαρότητας, εθνικής ομαδοποίησης και αφετέρου ως αισθήματα αντιπαλότητας, εχθρότητας, άμυνας, διπολικών σχέσεων και συναισθημάτων. Στην κυριαρχία του αισθητικού-μορφολογικού κώδικα, η έμφαση δίνεται στο κυριολεκτικό, εκφράζοντας τη λειτουργία του αναπαριστάμενου. Έτσι η ιστορικότητα της ελληνικής ταυτότητας και η φαντασιακή φυγή προς τη Δυτική Ευρώπη δεν φαίνεται να συγκρότησαν μια ευρύτερη ανατολική ταυτότητα. Στην μετάβαση από την απελευθερωτική προς την εθνοφυλετική διάστασή της, κυριάρχησε η δυτικοευρωπαϊκή νεωτερική ταυτότητά μας (Βαμβακίδου & Κυρίδης, 2008).

Συζήτηση

Στην περίπτωση του MB200, προσλαμβάνουμε ένα πολυτροπικό αντικείμενο, το οποίο επιχειρεί να τονώσει το εθνικό αίσθημα, αποκλείοντας άλλες κοινωνικές ομάδες που ζούνε και ζούσαν επίσης και τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα. Προκύπτει ένα απροσδιόριστο «ελληνικό εμείς» σε μια ποικιλία μοτίβων (μουσικά, γλωσσικά, οπτικά ή γραφικά). Αυτό τονίζει την απουσία ιστορικότητας και την ταυτόχρονη πρόσβαση τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν.

Ωστόσο, πολλοί/ές μελετητές/τριες αναλύουν την εθνότητα κυρίως ως μορφή αυτοπροσδιορισμού και όχι ως βιολογική κατηγορία. Μια εθνοτική ομάδα απαρτίζεται από μέλη με κοινή καταγωγή, τα οποία μοιράζονται πολιτισμικά χαρακτηριστικά,

πιθανώς τη γλώσσα, τη συλλογική μνήμη, τις τελετές, την ένδυση και τη θρησκεία (Meer, 2014). Η μελέτη των μορφών πολιτισμού είναι διαφορετική από την ιδέα ότι υπάρχει μία «κοινή λογική» για όλες τις κοινωνικές ομάδες. Όταν γράφουμε για τον πολιτισμό, δεν λέμε μόνο «ιστορίες για εμάς», αλλά και «ιστορίες για τους άλλους» (Johnson, 1996: 103-104). Για τον Weil (2017), ένα έθνος δεν είναι μια γεωγραφική οντότητα, αλλά μια ομάδα ανθρώπων με κοινή ταυτότητα.

Η μουσική είναι σημαντικό μέρος του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι νιώθουν σαν εθνική ομάδα και αυτοπροσδιορίζουν την κοινωνία τους. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας, δεν είναι σαφείς οι λόγοι της επιλογής του τραγουδιού «Ας κρατήσουν οι χοροί», ειδικά εάν ληφθεί υπόψη η πρωτότυπη ταύτισή του με μια περίοδο ευμάρειας και αποδυνάμωσης του πολιτικού λόγου. Επίσης, δεν λαμβάνεται υπόψη το ενδεχόμενο στρατιωτικού κινήματος τρεις μήνες πριν την κυκλοφορία του τραγουδιού.

Το τραγούδι δεν εκφράζει τα ιδανικά της ελευθερίας, της αυτονομίας, της ιστορίας και της αλληλεγγύης, δεν δημιουργεί δεσμούς και δεν ενισχύει συλλογικές μνήμες και τους στόχους μεταξύ των πολιτών. Είναι σε απόλυτη αντίθεση με τις αξίες, την αιματηρή μνήμη του πολέμου, τον ηρωισμό και τη νίκη. Τα θέματα της «αυθεντικότητας» της μουσικής αφήγησης και της σκηνικής εμπειρίας γίνονται υπονομευτικά στοιχεία μιας άλλης παρουσίασης που απολαμβάνει ποιότητες ειρωνείας. Τα συστήματα λειτουργούν σε καθεστώς συγχρονισμού και αλληλοσυμπλήρωσης, περιορίζοντας την πληροφοριακή αξία του συνολικού νοήματος. Οι οπτικοακουστικοί κώδικες είναι κατανοητοί και μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι προσβάσιμοι από το μεγαλύτερο μέρος του κοινού.

Απαντώντας στα ερευνητικά ερωτήματα (πώς αρθρώνεται η ελληνικότητα στο MB200 μέσα από την αλληλεπίδραση των συστημάτων του; Το βίντεο προάγει την ιστορική ενσυναίσθηση και κρίση; Ποιοι κώδικες, δηλώσεις και συνδηλώσεις συμβάλλουν στην αποδόμηση των νοημάτων του βίντεο σε σχέση με τον εορτασμό της εθνικής επετείου;), προκύπτουν τα εξής: όσον αφορά την ελληνικότητα και την ιστορικότητα, ο χώρος γυρισμάτων του βίντεο παραπέμπει στην αρχαία και σύγχρονη Ελλάδα με έμφαση στην ελληνική σημαία (σύμβολο του κράτους και του αγώνα του λαού για ελευθερία). Τα χρώματα στον φωτισμό του σταδίου (μπλε και άσπρο) παραπέμπουν στα χρώματα της σημαίας. Εντοπίζουμε πλάνο με τη φωτισμένη Ακρόπολη και τον Παρθενώνα, και ενός αγάλματος, που παραπέμπουν στην αρχαιότητα με την προτομή δύο μορφών. Τέλος το τραγούδι είναι σε μέτρο 7/8 με ελληνικά παραδοσιακά όργανα.

Το βίντεο δεν συνεισφέρει στην ιστορική ενσυναίσθηση (Foster, 2001) ούτε προάγει τις προτάσεις της Rigney (2005) για τον ρόλο των ΜΜΕ για την πολιτισμική μνήμη, καθώς δεν περιλαμβάνει δεδομένα από έρευνα ιστορικών πηγών ή μαρτυριών. Αγνοεί την εμπειρία του παρελθόντος και η συλλογική επικοινωνιακή μνήμη (Assmann, 2008) είναι απόλυτα απούσα. Οι έννοιες του εαυτού και του άλλου συνιστούν μια αυθαίρετη κατασκευή, χωρίς να επιτρέπουν να νοηθεί η κοινωνία, η επικοινωνία και η διαταραχή του 2021. Αναδύεται μια «μνημειακή», προσχηματική, ηγεμονική μνήμη και όχι μια ζωντανή ή επιτελεστική μνήμη. Σε μια ακραία ερμηνεία, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι δεν υπάρχει ανάκληση αλλά μάλλον υποβάθμιση της μνήμης, εξαιρουμένης της σκηνής με τα ολογράμματα.

Η ελληνικότητα δεν υπερβαίνει εθνοκεντρικά και θρησκευτικά σύμβολα, δεν αντιπροσωπεύει την ενότητα του πολιτισμού μας, τη δημοκρατία και την ελευθερία του πνεύματος μιας ανοιχτής κοινωνίας. Η ταυτότητα είναι ασυνάρτητη και ξενοφοβική, και η έννοια της προνομιακής κατάστασης δεν χρησιμοποιεί στοχαστικές στιγμές. Οι

αναπαραστάσεις του MB200 ενισχύουν τη ρητορική της εθνικής γιορτής αλλά και του αποκλεισμού, σε μία αφήγηση που αγνοεί το υφιστάμενο πολιτισμικό συγκείμενο (κύμα μεταναστών και προσφύγων, οικονομική κρίση, πανδημία).

Το ελληνικό τοπίο διαφέρει παντελώς από την τρέχουσα οικολογική διάσταση και ισορροπία. Αναδύεται ένας χώρος χωρίς γεωγραφία που στρεβλώνει τη φύση της κοινής κοινωνικής ζωής. Οι συμμετέχοντες/ουσες τρέχουν στο στάδιο, αλλά είναι ασαφές το «προς πού»: πού πηγαίνουν, γιατί, με ποιο σκοπό; Όλη η παρουσίαση προσλαμβάνεται ως ένα «συμβάν», ένα αντικείμενο προς θέαση ενός παθητικού θεατή. Μοιάζει με ψευδο-βίωμα της συνδεσιμότητας των χρονικών-χωρικών σχέσεων του μοντέλου των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας (2004).

Το βίντεο δεν είναι λογοκεντρικό, ούτε εικονοκεντρικό ή μουσικοκεντρικό. Το μεταμοντέρνο κολάζ του κυριαρχείται από μονοπολιτισμικότητα, ψευδο-ομοιογένεια και αβέβαιη αυτονομία. Δεν υπάρχουν αντιλήψεις περί ετερότητας, μετανάστευσης, του διαφορετικού στον πολιτισμό, ή την «εξω-κουλτούρα». Τα περιεχόμενα βρίσκονται σε διαδικασία αποκλεισμού και όχι συμπερίληψης, τόσο ως προς τις λειτουργίες της μουσικής όσο και ως προς την εικονική παρουσίαση. Είναι ένα μουσικοχορευτικό ιδιόμορφο υποσύνολο μιας δεδομένης τελετής.

Πώς, γιατί και πότε οι μετασχηματισμοί μετατράπηκαν σε κάτι άλλο και «πώς η συγκυρία έγινε ιστορία;» (Σωτηρόπουλος, 2021: 17). Η Επιτροπή διαμορφώνει τη δημόσια ατζέντα για την επέτειο, συμβάλλοντας στη διαδικασία όταν ανα-ερμηνεύει το παρελθόν και το παρόν στη σκέψη, στις αντιλήψεις, τις προσδοκίες, τις αξίες και τα ενδιαφέροντα των ανθρώπων. Τι απομένει από την έννοια της Ελλάδας-Δύσης μόλις αφαιρεθούν οι προφάσεις της για ανωτερότητα; Τι υπονομεύει τα ιστορικά-κοινωνικά γεγονότα; Σύμφωνα με δηλώσεις της προέδρου της Επιτροπής Γιάννας Αγγελοπούλου-Δασκαλάκη, στην επίσημη ιστοσελίδα «Ελλάδα 2021», το τραγούδι επιλέχθηκε διότι περιγράφει «το κοινό μας ταξίδι. Σε αυτά τα 200 χρόνια η “σύναξή μας” ξεδιπλώθηκε, μεγάλωσε. [...] το ταξίδι των Ελλήνων συνεχίζεται. Ας κρατήσουν οι χοροί, λοιπόν!». Το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν κάποιος/α παρακολουθήσει το βίντεο μετά από δέκα ή παραπάνω χρόνια, τι είναι πιθανόν να συνάγει για την Ελλάδα του επετειακού 2021;

Παρατηρήσεις

Η ατμόσφαιρα μιας επετειακής γιορτής συνδυάζει τη μνήμη, την τρέχουσα ανθρώπινη κατάσταση και την ποιότητα του τόπου. Θα αναμέναμε ένα νέο τραγουδιστικό-σκηνικό υλικό για την παρούσα γιορτή. Παραδόξως, σημαντικές ιδέες μάς έδωσε το τραγούδι-χορός “Jerusalema” με παγκόσμια οπτικοακουστική αίσθηση στο διαδίκτυο και πολλές παραστάσεις σε διάφορες χώρες. Το τραγούδι κυκλοφόρησε τον Νοέμβριο του 2019 από τον Νοτιοαφρικανό παραγωγό Master KG, ερμηνευμένο από τον Νοτιοαφρικανό gospel τραγουδιστή-τραγουδοποιό Nomcebo Zikode. Η φράση των Ζουλού “Jerusalema, ikhaya lami” (η Ιερουσαλήμ είναι το σπίτι μου) προέκυψε από το jamming τους. Στην εποχή του κορωνοϊού, το βίντεο δημιούργησε ένα είδος χαρούμενης, πνευματικής μετάδοσης. Σχολεία, γιατροί, νοσοκόμες, αστυνομικά τμήματα, πυροσβέστες, και πολλοί άλλοι, δημοσίευαν τα δικά τους βίντεο χορού, έξω από τους χώρους της εργασίας τους ή σε διάφορα επιλεγμένες περιοχές του τόπου τους, φορώντας αρκετοί μάσκες, με περισσότερη ή λιγότερη προετοιμασία. Συμμετείχαν από μικρά παιδιά μέχρι ενήλικες κάθε γενιάς, από όλες τις φυλές και τα φύλα. Η δύναμη του σημείου έγκειται στην ικανότητά του να προκαλεί φυσικά την κοινότητα.

Υπό αυτό το πρίσμα, το βίντεο θα μπορούσε να βασίζεται σε ένα πρωτότυπο επετειακό τραγούδι που ίσως θα αξιοποιούσε διασκευές μουσικού υλικού αναφορικά με την εθνεγερσία: μια υβριδική σύνθεση με όργανα της επανάστασης και ψηφιακά

ηχοχρώματα. Χώροι θα ήταν επιλεγμένα τοπία της σύγχρονης Ελλάδας (αστικά, αγροτικά, μνημειακά), σε έναν εμπειρικό τοπικισμό, και όχι σε ένα αποστειρωμένο στάδιο, και περιοχές εξωτερικού όπου οι Έλληνες εργάζονται και διαπρέπουν. Ο χορός θα μπορούσε να ενσωματώνει κινητικές-ρυθμικές σε μια σύνδεση αναζωογόνησης και ενσαρκωμένης μνήμης ως αντίστασης / επανάστασης. Το πολύσημο νόημα θα ήταν ιστορικό-πολιτισμικό στη σύγχρονη οντότητα της ελληνικότητας, στη μετασχηματιζόμενη οικολογία και στη συμφραζόμενη συνθήκη.

Βιβλιογραφία

Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, New York.

Assmann, Jan (2008): "Communicative and Cultural Memory", στο: Astrid Erll & Ansgar Nünning (επιμ.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, σ. 109-118, De Gruyter, Berlin & New York, διαθέσιμο στο: http://archiv.ub.uniheidelberg.de/propylaeumdok/1##4/1/Assmann_Communicative_and_cultural_ memory_2008.pdf.

Βαμβακίδου, Ιφιγένεια, & Κυρίδης, Αργύρης (2008): «Η νεοελληνική ταυτότητα στις φιλελληνικές οπτικές μαρτυρίες (19ος αιώνας): Από την αντιληπτική ομοιότητα προς τις εννοιολογικές ομοιώσεις», στο Ε. Χοντολίδου, Γ. Πασχαλίδης, Κ. Τσουκαλά & Α. Λάζαρης (επιμ.), *Πρακτικά του 7ου Πανελληνίου Συνεδρίου της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας «Διαπολιτισμικότητα, παγκοσμιοποίηση και ταυτότητες»*, σ. 667-679, Gutenberg, Αθήνα.

Γκόλια, Παρασκευή (2011): *Υμνώντας το έθνος. Ο ρόλος των σχολικών γιορτών στην εθνική και πολιτική διαπαιδαγώγηση (1924-2010)*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη.

Γλύκατζη-Αρβελέρ, Ελένη (2016): *Πόσο ελληνικό είναι το Βυζάντιο; Πόσο βυζαντινοί οι νεοέλληνες;* Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα.

Cook, Nicholas (1998): *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, New York.

Δημαράς, Κωνσταντίνος Θ. (1945): *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα.

van Dijck, José (2007): *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, CA.

Foster, Stuart J. (2001): "Historical Empathy in Theory and Practice: Some Final Thoughts", στο: O. L. Jr. Davis, E. A. Yeager & S. J. Foster (επιμ.), *Historical Empathy and Perspective Taking in the Social Studies*, σ. 175-178, Rowman & Littlefield.

Gellner, Ernest (1983): *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford.

Greimas, Algirdas Julien (1966): *Sémantique structurale*. Larousse, Paris.

Johnson, Richard (1996): "What is Cultural Studies Anyway?", στο: J. Storey (επιμ.), *What is Cultural Studies? A Reader*, σ. 75-114, Arnold, New York, NY.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. (1996): «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», *Θέματα Λογοτεχνίας 1*: 19-36.

Κοκκίδου, Μαίη (2019): *Μουσικό βίντεο: Οπτικοακουστική αφήγηση, εργαλεία ανάλυσης, εκπαιδευτικές εφαρμογές*, Fagotto books, Αθήνα.

Λιάβας, Λάμπρος & Σαρρής, Χάρης (2021): *Τραγουδώντας την επανάσταση*, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ & ΕΚΤ, Ανασύρθηκε από: https://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/rch/catalog/book/54.

Meer, Nasar (2014): *Key Concepts in Race and Ethnicity*, Sage, Thousand Oaks, CA.

Μπαμπινιώτης, Γιώργος (24 Νοεμβρίου 2008). Η «σημαιο-λογία» των εθνικών μας εορτών. Ανασύρθηκε από: https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/h-simaio-logia-twn-ethnikwn-mas-eortwn.

Παπαρρηγόπουλος, Κωνσταντίνος ([1853]1999): *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Λ. Δημαράς (επιμ.), Εστία, Αθήνα.

Rice, Eric (1999): "Representations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824", *Journal of Musicological Research 19*: 41-88.

Rigney, Ann (2005): "Plenitude, Scarcity and Cultural Memory", *Journal of European Studies* 35/1: 11-28.

Σβολόπουλος, Κωνσταντίνος (επιμ. 1997): *Κωνσταντίνος Καραμανλής: Αρχείο. γεγονότα και κείμενα*. Ίδρυμα Κωνσταντίνος Καραμανλής, Αθήνα.

Σεφέρης, Γιώργος (1999): *Δοκιμές – Πρώτος τόμος (1936-1947)*, Ίκαρος, Αθήνα.

Σεφέρης, Γιώργος, & Τσάτσος, Κωνσταντίνος (1979): *Ένας διάλογος για την ποίηση*, Ερμής & ΝΕΒ, Αθήνα.

Σωτηρόπουλος, Μιχάλης (2021): *Η ιστορία και η επανάσταση: Το χθες, το σήμερα και το αύριο της ιστοριογραφίας για το 1821*, Ψηφιακό Αρχείο & ΕΚΤ, Αθήνα, ανασύρθηκε από: https://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/rch/catalog/book/79.

Τζιόβας, Δημήτρης (2006): *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα.

Τραμπούλης, Θεόφιλος (2010): «Διονύσης Σαββόπουλος: Νεο-ορθοδοξία και πολιτισμικός εκσυγχρονισμός στο παράδειγμα της συναυλίας του Ολυμπιακού σταδίου», στο: Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, σ. 527-531, Πέρασμα, Αθήνα.

Φασιανός, Αλέκος (2002): *Ο μύθος της γειτονιάς μου: Σαν αυτοβιογραφία*, Καστανιώτης, Αθήνα.

Weil, Nolan (2017): *Speaking of Culture*, ανακτήθηκε από: https://digitalcommons.usu.edu/oer_textbooks/4.

Ο Διαγωνισμός Σύνθεσης του 1991 με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους

Μαγδαληνή Καλοπανά

Εισαγωγή

Η αντίληψη περί έθνους και εθνικής ταυτότητας πηγάζει από τις ιδέες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού.[1] Ο εθνικός ιστοριογράφος της Ελλάδας, Κ. Παπαρρηγόπουλος, διατύπωσε τη θεωρία της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού έθνους ως ενιαίο αφήγημα από την αρχαιότητα έως τον 19ο αιώνα. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης, τα γεγονότα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 εξετάζονται συχνά στο πλαίσιο της έννοιας της «παλιγγενεσίας», όρου αντίστοιχου της «αναγέννησης», ο οποίος χρησιμοποιείται στις κοινωνικές, αλλά και τις φυσικές επιστήμες. Η Εθνική Παλιγγενεσία, ως αναγέννηση του ελληνικού έθνους, αποτελεί έναν ευρέως διαδεδομένο όρο για την Επανάσταση του 1821 και την απελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό,[2] με τα επίσημα κρατικά έγγραφα της περιόδου 1821-1832, τα οποία φυλάσσονται στη Βουλή των Ελλήνων, να προσδιορίζονται ως «Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας».[3]

Ιστορικά στοιχεία[4]

Η ιδέα της Εθνικής Παλιγγενεσίας αξιοποιήθηκε λίγο πριν την 170ή επέτειο της έναρξης της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 για την προκήρυξη ενός διαγωνισμού σύνθεσης. Πρόκειται για τον πρώτο και μοναδικό αντίστοιχο διαγωνισμό σύνθεσης στην ιστορία της νεότερης ελληνικής μουσικής, με βάση τα υπάρχοντα στοιχεία. Η πρωτοβουλία ανήκει στον Δήμο της Αθήνας και αναπτύχθηκε στο πλαίσιο ενός πλέγματος πολιτιστικών δράσεων που προωθήθηκαν την ίδια περίοδο στην πρωτεύουσα υπό την ονομασία «Δρώμενα». Εμπνευστής του Διαγωνισμού υπήρξε ο Σταύρος Ξαρχάκος,[5] ως Δημοτικός Σύμβουλος και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου

[1] Άννα Φραγκουδάκη, *Η εθνική ταυτότητα*, *το έθνος και ο πατριωτισμός,* ΥΠΕΠΘ-Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2004, σ. 15-16.

[2] Ο διακεκριμένος ιστορικός Νίκος Σβορώνος (1911-1989) προτείνει αντίστοιχα τον όρο «εθνογένεση», στο πλαίσιο της έννοιας του «συντελεσμένου έθνους», θέση η οποία επηρέασε σημαντικά τη σύγχρονη ελληνική ιστοριογραφία, βλ. Νίκος Γ. Σβορώνος, *Το ελληνικό έθνος. Γένεση και διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού*, Προλεγόμενα Σπύρος Ι. Ασδραχάς, Φιλολογική επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Πόλις, Αθήνα 2004. Σημειωτέον ότι η συγκεκριμένη έκδοση γέννησε μία μεγάλη συζήτηση γύρω από κρίσιμα ιστοριογραφικά ζητήματα, βλ. ενδεικτικά Νάσος Βαγενάς, «Οι περιπέτειες της ελληνικής συνείδησης», *Το Βήμα της Κυριακής*, 23.1.2005· Αντώνης Λιάκος, «Μυθολογίες και αγιογραφίες», *Το Βήμα της Κυριακής*, 6.2.2005, καθώς και σύνοψη στο Ελένη Καμπάκη, «Νίκος Γ. Σβορώνος, Το Ελληνικό Έθνος: Γένεση και Διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού. Η διαμάχη Νάσου Βαγενά - Αντώνη Λιάκου και οι ιστοριογραφικές της προεκτάσεις», Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2019.

[3] https://paligenesia.parliament.gr (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[4] Τα στοιχεία που παρατίθενται στις ακόλουθες υποσημειώσεις αντλήθηκαν από το Τμήμα Δημοτικού & Ιστορικού Αρχείου του Δήμου Αθηναίων. Θερμές ευχαριστίες στην Ευθυμία Δούκα, Βιβλιοθηκονόμο-Αρχειονόμο του Τμήματος Δημοτικού και Ιστορικού Αρχείου για την πολύτιμη βοήθειά της στην ολοκλήρωση αυτής της έρευνας.

[5] Όπως συνάγεται από την προκήρυξη του Διαγωνισμού και την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων (Πράξεις Δημοτικού Συμβουλίου Αθηνών 1630/1988 και 885/1191 αντίστοιχα), τις τηλεφωνικές

του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων[6] επί δημαρχίας Μιλτιάδη Έβερτ (1.1.1987-24.5.1989).[7]

Αναλυτικότερα, η προκήρυξη του Διαγωνισμού έγινε στις 12 Σεπτεμβρίου του 1988 (Πράξη 1630/1988, 31η Συνεδρίαση Δημοτικού Συμβουλίου Αθηνών, 54ο θέμα της Ημερήσιας Διάταξης)[8] και προέβλεπε τη «θεσμοθέτηση βραβείου για σύνθεση Συμφωνικού Έργου με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους». Συμπεριλαμβάνονταν Α΄, Β΄ και Γ΄ βραβείο, τριών, δύο και ενός εκατομμυρίου δραχμών αντίστοιχα. Η σχετική αιτιολόγηση διατυπώθηκε ως εξής:[9]

> Το Μουσικό βραβείο είναι αναγκαίο γιατί στον τομέα αυτόν δεν έχει υπάρξει ανάλογη δημιουργία όπως π.χ. στο χώρο της γλυπτικής και της ζωγραφικής. Εξ άλλου η θεσμοθέτηση του βραβείου συμφωνικού έργου θα δώσει την ευκαιρία στους Έλληνες συνθέτες να ερευνήσουν και να προωθήσουν αισθητικά-ιστορικά προβλήματα που εντάσσονται στο σημαντικότατο ιστορικό κλάδο της εθνομουσικολογίας, που αποτελεί σήμερα ένα θεμελιώδη τομέα της ιστορικής εξέλιξης ενός έθνους.
>
> Επίσης θα πρέπει να αναφερθεί ότι μια μουσική δημιουργία όπως είναι το συμφωνικό έργο έχει την δυνατότητα της άμεσης και γρήγορης προσπέλασης σε ευρύτατο φάσμα της Εθνικής μας συνείδησης. Η διακήρυξη, οι όροι και λοιπές λεπτομέρειες του διαγωνισμού θα καθορίζονται με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων. Η επιτροπή κρίσης του διαγωνισμού θα ορίζεται με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου του Πνευματικού

συνομιλίες της γράφουσας με τον Άλκη Παναγιωτόπουλο (Νοέμβριος 2021) και το άρθρο του Γιώργου Λαμπίρη, «Ο δρομέας από την Ομόνοια στα σκουπίδια και μετά στο Χίλτον. Συνέντευξη του δημιουργού του, Κώστα Βαρώτσου» *Newsbeast.gr*, 9.7.2016, https://www.alfavita.gr/koinonia/192084_o-dromeas-apo-tin-omonoia-sta-skoypidia-kai-meta-sto-hilton (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

6 Πράξη Δημοτικού Συμβουλίου Δήμου Αθηναίων με αριθμό 10/2η συνεδρίαση, 13.1.1987: Ο Σταύρος Ξαρχάκος, ως Δημοτικός Σύμβουλος, πλειοψηφεί (σε ισοψηφία με την επίσης Δημοτική Σύμβουλο Έλλη Ευαγγελίδου) στην εκλογή μελών Διοικητικού Συμβουλίου του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων. Η σύνθεση του ΔΣ του Πνευματικού Κέντρου παραμένει όμοια και την επόμενη χρονιά, με την αντικατάσταση των παραιτηθέντων Λ. Ντεπιάν, Ν. Απέργη, Γ. Λεφεντάριου και Π. Πικιώνη από τους Έλ. Βεργή, Δ. Πιερίδη, Π. Παπαγεωργίου και Ί. Βορρέ (Πράξη Δημοτικού Συμβουλίου Δήμου Αθηναίων 94/3η Συνεδρίαση, 25.1.1988). Ο Σταύρος Ξαρχάκος επανεκλέγεται στο ΔΣ του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων πλειοψηφώντας των υπολοίπων και ισοψηφώντας εκ νέου με την Έλλη Ευαγγελίδου (Πράξη Δημοτικού Συμβουλίου Δήμου Αθηναίων με αριθμό 10/3η συνεδρίαση, 16.1.1989). Αργότερα, ο Ξαρχάκος εκλέχτηκε βουλευτής Α΄ Αθηνών (1989-1990) και έπειτα Ευρωβουλευτής (2000-2004).

7 «Θα έλεγα ότι η συγκεκριμένη χρονική περίοδος (1986-1989, επί δημαρχίας Μιλτιάδη Έβερτ) υπήρξε μία τυχερή στιγμή για την Αθήνα. Ο σχεδιασμός του Έβερτ ως δημάρχου και του Σταύρου Ξαρχάκου, ο οποίος ήταν αντιδήμαρχος Πολιτισμού, δημιούργησε μία εκρηκτική κατάσταση για την τέχνη και για την πόλη. Ο πρώτος μεγάλος διάλογος με αυτό που ονομάζουμε Πόλη και Τέχνη ξεκίνησε με την έκθεση πόλης, η οποία ονομάστηκε "Δρώμενα" και ήταν πρωτοβουλία του Σταύρου Ξαρχάκου. Ο Έβερτ μάλιστα του είχε παραχωρήσει εν λευκώ τη δυνατότητα να αναλάβει πρωτοβουλίες στον τομέα της τέχνης», Λαμπίρης, ό.π.

8 Η σύνθεση του Δημοτικού Συμβουλίου: Ν. Γ. Γιατράκος (Πρόεδρος), Τ.-Ν. Κουίκ (Αντιπρόεδρος), Γ. Δασκαλάκη-Παρθένη, Ι. Αγγελάκης, Ν. Αγγελόπουλος, Α. Αλευράς, Γ. Αναγνωστόπουλος, Αρτ. Αναπλιώτης, Ελ. Ανουσάκη, Ν. Απέργης, Π. Βελισσάρης, Έλ. Βεργή, Ι. Βλαχογιάννης, Ρ. Βλαχοπούλου, Στ. Γείτονα, Σ. Γεωργανά, Χρ. Γιαννάκης, Ελ.-Παν. Δωρή, Έλ. Ευαγγελίδου, Χρ. Ζυγούρης, Δ. Κατριβάνος, Θ. Κατριβάνος, Β. Κορομάτζος, Λ. Κουρής, Ευ. Λέκκας, Στ. Ληναίος, Κ. Λινοξυλάκης, Β. Μιχαλολιάκος, Τ. Μοροπούλου, Ι. Μόρτζος, Αγγ. Μοσχονάς, Δ. Μπέης, Στ. Ξαρχάκος, Ηλ. Παναγιωταρόπουλος, Φ. Πιπιλή, Κ. Σαψάλης, Ηλ. Σκαλαίος, Έλ. Στάη, Αν. Συνοδινού, Αγγ. Χάγιος, Ζ. Χατζηφωτίου. Απουσίαζαν οι Ν. Γ. Γιατράκος, Ν. Αγγελόπουλος, Α. Αλευράς, Γ. Αναγνωστόπουλος, Κ. Λινοξυλάκης, Τ. Μοροπούλου, Δ. Μπέης, Ελ. Στάη, Α. Χάγιος. Οι Δημοτικοί Σύμβουλοι ψήφισαν όλοι υπέρ του θέματος, πλην του Βελισσάρη, ο οποίος έδωσε λευκή ψήφο.

9 Το κείμενο προέρχεται αυτούσιο από συνημμένο έγγραφο του Δημάρχου Αθηναίων, Μιλτιάδη Έβερτ (αρ. πρωτ. 2639/9.9.1988) προς τον Πρόεδρο του Δημοτικού Συμβουλίου (αρ. πρωτ. 1881/9.9.1988).

> Κέντρου και θα αποτελείται από ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών που έχουν σχέση με τη Μουσική.[10]

Τα αποτελέσματα του Διαγωνισμού κοινοποιήθηκαν με την Πράξη 885 του Δημοτικού Συμβουλίου Αθηνών (19η Συνεδρίαση/17.07.1991) υπό τη Δημαρχία του Αντώνη Τρίτση.[11] Πρόκειται για το 25ο θέμα της ημερήσιας διάταξης, με σχετικό το 1509/1202/91 Δημαρχιακό έγγραφο.[12] Το Δημοτικό Συμβούλιο αποφάσισε ομόφωνα:

> Εγκρίνει την τροποποίηση της 1630/83 ΠΔΣ που αφορά έγκριση θεσμοθέτηση βραβείου για τη Σύνθεση Συμφωνικού έργου με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους και έγκριση πρακτικού απονομής του ως εξής: 1) Ν' απονεμηθούν δύο ισοδύναμα ακέραια Β΄ Βραβεία αξίας 2 εκ. δρχ. έκαστο (Σύνολο 4 εκ. δρχ.) και 2) Ν' απονεμηθούν δύο ισοδύναμα ακέραια Γ΄ Βραβεία αξίας 1 εκ. δρχ. έκαστο (Σύνολο 2 εκ. δρχ.), συνολικής αξίας 6 εκ. δρχ. λαμβάνοντας υπόψη το υψηλό επίπεδο των συμμετοχών και την πράξη θεσμοθέτησης των βραβείων.
>
> Το Α΄ Βραβείο δεν θα απονεμηθεί γιατί δεν υπήρξε ομοφωνία για κανένα έργο για την απονομή της υψηλής αυτής διάκρισης.
>
> Το ποσό των έξι εκατομμυρίων (6.000.000) δρχ. καταλογίζεται στην οικεία πίστωση του προϋπολογισμού του Δήμου Αθηναίων χρήσεως 1991.

Αναλυτικά τα αποτελέσματα καταγράφηκαν στο «Πρακτικό Απονομής Βραβείου Σύνθεσης Συμφωνικού Έργου με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους» της Επιτροπής Βραβείου Σύνθεσης Συμφωνικού Έργου με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους (Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 20.03.1991):

> Την Τρίτη 19 και την Τετάρτη 20 Μαρτίου 1991, συνήλθε σε συνεδρίαση η Επταμελής Επιτροπή κρίσης του θεσμοθετημένου με την 1630/88 Πράξη του Δημοτικού Συμβουλίου (24926/88) Διαγωνισμού Σύνθεσης Συμφωνικού Έργου με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους […].
>
> Παρέστησαν τα μέλη της Επιτροπής, κύριοι: 1. Σταύρος Ξαρχάκος, 2. Γιάννης Παπαϊωάννου, 3. Μιχάλης Αδάμης, 4. Γιάννης Ιωαννίδης, 5. Στέφανος Βασιλειάδης, 6. Francois Bernard Mache, 7. Ivan Patachich.
>
> Τα μέλη της Επιτροπής αποφάσισαν ομόφωνα την απονομή των βραβείων ως ακολούθως:
>
> Α΄ Βραβείο: Δεν απονέμεται.
>
> Β΄ Βραβείο: 23679 Γ. Κουμεντάκης (*Φύλλον ατίμητον*) – Β΄ Βραβείο: 77777 Μ. Τραυλός (*Συμφωνία αρ. 1 της Παλιγγενεσίας*).
>
> Γ΄ Βραβείο: 98765 Δ. Δραγατάκης (*Συμφωνία… «Το Χρέος»*) – Γ΄ Βραβείο: 31953 Χ. Χατζής (*Πέρα από τις Στήλες του Ηρακλή*).
>
> Επελέγησαν επίσης το ακόλουθο ένα έργο για απονομή τιμητικής διάκρισης: 01826 Άλκης Παναγιωτόπουλος (*Μεσολόγγι*).

[10] Επισημαίνεται ότι, σε αντίθεση με την πρόθεση που διαφαίνεται στην αρχική προκήρυξη, ο Διαγωνισμός δεν επαναπροκηρύχθηκε από τον Δήμο Αθηναίων. Ως προς το επιστημονικό πλαίσιο του Διαγωνισμού, στην πρώτη παρατιθέμενη παράγραφο, επισημαίνεται η ομιχλώδης έως παραπλανητική οριοθέτηση της επιστήμης της εθνομουσικολογίας, καθώς και της σχέσης της με τη σύνθεση έντεχνης μουσικής.

[11] Ο Αντώνης Τρίτσης υπήρξε Δήμαρχος Αθηναίων από 1.1.1991 έως 7.4.1992, οπότε και σημειώθηκε ο πρόωρος θάνατός του.

[12] Πρόκειται για έγγραφο του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων (1509/7.5.1991), εισερχόμενο του Δημοτικού Συμβουλίου Αθηναίων (1202/28.06.1991) με θέμα «Τροποποίηση της 1630/88 ΠΔΣ που αφορά στην έγκριση θεσμοθέτησης βραβείου για τη Σύνθεση Συμφωνικού έργου με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους και έγκριση πρακτικού απονομής». Στο έγγραφο αναφέρεται ότι «Η Επιτροπή κρίσεως του Διαγωνισμού, που συγκροτήθηκε με την 48/1991 ΠΔΣ συνήλθε την 20[ή] Μαρτίου 1991 και αποφάσισε όσα ομόφωνα αποφασίζει το ΔΣ και παρατέθηκαν ανωτέρω». Στο έγγραφο αυτό αναφέρεται ότι «Με την υπ' αρ. 1630/88 (24926/88) Πράξη, το Δημοτικό Συμβούλιο μετά από πρόταση του Σταύρου Ξαρχάκου, ενέκρινε τη θεσμοθέτηση βραβείου για τη Σύνθεση Συμφωνικού Έργου με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους, αξίας έξι εκατομμυρίων (6.000.000) δρχ.».

> Από τα υποβληθέντα έργα (16) η Επιτροπή απέρριψε τα αρ. 12345 και 31952 επειδή παρέβαιναν τους όρους της προκήρυξης του Διαγωνισμού.[13]

Τα δημοσιεύματα του Τύπου

Από τα δημοσιεύματα του Τύπου, ανυπόγραφα στο σύνολό τους, γίνεται σαφές το θέμα και ο εμπνευστής του Διαγωνισμού, τα είδη των βραβείων που δόθηκαν και τα αντίστοιχα χρηματικά έπαθλα, οι βραβευθέντες συνθέτες, τα μέλη της κριτικής επιτροπής, καθώς και ο αριθμός των συμμετοχών: «[…]Για τον Διαγωνισμό υποβλήθηκαν 16 έργα. Το Α΄ βραβείο δεν απονεμήθηκε διότι δεν υπήρξε ομο[ρ]φωνία, ενώ για την απονομή των λοιπών βραβείων οι αποφάσεις της επιτροπής υπήρξαν ομόφωνες».[14]

Σε κάποιες περιπτώσεις αναφέρονται οι τίτλοι των βραβευθέντων έργων.[15]

Από άλλα δημοσιεύματα γίνονται γνωστοί οι χορηγοί της διοργάνωσης: «Στην πραγματοποίηση του διαγωνισμού συνέβαλαν η Κυριακούλα Πετζετάκη και ο κύριος Βαρδής Βαρδινογιάννης».[16]

Τέλος, ενδιαφέρουσα προοπτική των βραβευθέντων έργων αποτελεί η – απραγματοποίητη εντούτοις – εξαγγελία ότι: «Τα διακρινόμενα έργα πρόκειται να εκτελεστούν και να κυκλοφορήσουν σε δίσκο».[17]

Το δε θέμα του εθνικού αφηγήματος τίθεται σε σχετικό δημοσίευμα της εφημερίδας *Απογευματινή* (24.9.1991): «Οι μέρες της τιμής και της δόξας που ανάστησαν αυτό τον τόπο, έδωσαν – στην Ελλάδα του σήμερα – δημιουργικό κίνητρο σε συνθέτες που κατέγραψαν με νότες την προσπάθεια για ανάσταση του γένους!».

Ένα άλλο ζήτημα που αναδύεται επανειλημμένως είναι η πλάνη περί του επιστημονικού πεδίου των μουσικολογικών κλάδων, ενδεικτική της αναγκαιότητας ίδρυσης των πανεπιστημιακών τμημάτων Μουσικών Σπουδών, και δη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθηνών τον ίδιο χρόνο:

> Τα μουσικά βραβεία αφιερωμένα στην εθνική παλιγγενεσία δίνουν την ευκαιρία στους Έλληνες συνθέτες να προωθήσουν αισθητικά-ιστορικά προβλήματα, που εντάσσονται στον σημαντικότατο ιστορικό κλάδο της εθνομουσικολογίας, θεμελιώδη τομέα της ιστορικής εξέλιξης ενός έθνους.[18]

Ζητήματα

Σαφής προκύπτει από τα δημοσιεύματα αφενός η διασύνδεση της Παλιγγενεσίας με τη σύγχρονη εποχή μέσω της ιστορικής συνέχειας, και αφετέρου η ανάδειξη της προβληματικής στην απόδοση του εθνικού αφηγήματος στη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Η νοηματοδότηση των έργων στο πλαίσιο της Παλιγγενεσίας, ανακαλώντας το συλλογικό φαντασιακό[19] αναδεικνύει δύο σημαντικά ζητήματα:

[13] «Οι υπόλοιποι 11 φάκελοι (9 συζητηθείσες υποβολές, 2 απορριφθείσες γιατί παρέβαιναν την Προκήρυξη – 3 ανύπαρκτες χορωδίες πλην της ορχήστρας, όνομα συνθέτη σαφώς διακρινόμενο πάνω στην παρτιτούρα – που άλλωστε βρίσκονται σε σαφώς χαμηλότερο επίπεδο από τις 5 που διακρίθηκαν), παραδόθηκαν στη Γραμματεία του Δήμου με κλειστούς τους μικρούς φακέλους, για επιστροφή στους δικαιούχους», έγγραφο της επταμελούς Διεθνούς «Επιτροπής Κρίσης» του Διαγωνισμού με τίτλο «Πρόταση προς το Δημοτικό Συμβούλιο» (22.3.1991), το οποίο υπογράφεται από τον Γραμματέα Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου και τον Πρόεδρο Σταύρο Ξαρχάκο.

[14] Ανυπόγραφο δημοσίευμα, *Ημερησία,* 24.9.1991. Αντίστοιχες πληροφορίες δίνει η *Αυγή* και η *Ελευθεροτυπία,* 24.9.1991.

[15] Εφημερίδες: *Ελεύθερος, Ελευθεροτυπία, Κέρδος, Λόγος, Μεσημβρινή, Νίκη,* 24.9.1991.

[16] Εφημερίδες: *Απογευματινή, Μεσημβρινή,* 24.9.1991.

[17] Εφημερίδα: *Ριζοσπάστης*, 24.9.1991.

[18] Εφημερίδες: *Μεσημβρινή, Ελεύθερος,* ό.π.· *Δημοκρατικός Λόγος,* 24.9.1991.

[19] Βλ. ενδεικτικά: Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία,* Πόλις, Αθήνα 2007.

α) κατά πόσο τα βραβευθέντα έργα του Διαγωνισμού Εθνικής Παλιγγενεσίας του Δήμου Αθηναίων περικλείουν ιστορικές διασυνδέσεις και προβληματισμούς και με ποια μέσα τις επικοινωνούν;

β) κατά πόσο αποτυπώνεται σε άλλους διαγωνισμούς σύνθεσης της ίδιας περιόδου αντίστοιχη ιστορική προβληματική;

Τα παραπάνω ζητήματα μελετήθηκαν πρισματικά: (1) με την πραγματοποίηση ιστορικής έρευνας αρχείων (Ιστορικό Αρχείο Δήμου Αθηναίων, «Πολύμνια» Αρχείο Ελληνικής Μουσικής Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αρχείο Δημήτρη Δραγατάκη, προσωπικά αρχεία Μιχάλη Τραυλού, Άλκη Παναγιωτόπουλου και Αλέξανδρου Καλογερά) και με τη διεξαγωγή προφορικών και γραπτών συνεντεύξεων των εμπλεκομένων συνθετών, και (2) με τη συνοπτική ανάλυση των έργων (μορφολογική και αισθητική).

Άλλοι διαγωνισμοί της περιόδου

Συνοπτικά διευκρινίζεται, ότι η παρούσα έρευνα κατέδειξε πως ο μοναδικός έτερος διαγωνισμός σύνθεσης της ίδιας χρονικής περιόδου (1989, 1990[20] και 1991[21]), έφερε την ονομασία Διεθνές Βραβείο Σύνθεσης «Ολύμπια», διεξαγόταν από το Α΄ Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και δεν σχετίστηκε με την Ελληνική Επανάσταση του 1821. Επρόκειτο για έναν διαγωνισμό έργων «προχωρημένων τάσεων» που αποσκοπούσε να «είναι πρωτοπόρος, καταθέτοντας ένα μικρό λίθο στην υψηλή πανανθρώπινη έκφραση, τη μουσική και, μέσω αυτής, στη συναδέλφωση των λαών».[22] Η διασύνδεση του Διαγωνισμού «Ολύμπια» με μεταγενέστερους Διαγωνισμούς Σύνθεσης στην Ελλάδα του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα – όπως ο Διαγωνισμός Σύνθεσης & Διεύθυνσης Ορχήστρας «Δημήτρης Μητρόπουλος», 1998-2010[23] – προβάλλει ως θέμα προς μελλοντική διερεύνηση.

Η σημειωτική ως αναλυτική προσέγγιση των βραβευθέντων έργων

«Στη σημειωτική είναι σημαντική η σχέση μεταξύ σημείου και σημασίας (σημαίνοντος και σημαινομένου) σε μια επικοινωνιακή διαδικασία· αν θεωρήσουμε ότι η μουσική είναι ένα είδος ακουστών *σημαινόντων*, τότε πρέπει να υπάρχει και μια σημασία (*σημαινόμενο*) για τα σημαίνοντα αυτά».[24] Θεωρώντας ως ακουστά σημαίνοντα τα βραβευθέντα έργα (από κοινού με τα κείμενα που ενίοτε περιέχουν) και ως σημασία (σημαινόμενο) την ιδέα της Εθνικής Παλιγγενεσίας,[25] σκόπιμη κρίνεται η ανάλυση των έργων με τη χρήση όρων τόσο από το πεδίο της λογοτεχνικής, όσο και της μουσικής σημειολογίας. Άλλωστε, «στις σημειωτικές προσεγγίσεις [που λαμβάνουν υπόψη το ανθρωπογενές[26] περιεχόμενο] τα μουσικά θέματα ή μοτίβα γίνονται

[20] Βράβευση του συνθέτη Αλέξανδρου Καλογερά, για το κουαρτέτο εγχόρδων «Ιέρων», http://composers.musicportal.gr/?c=kalogeras (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[21] Βράβευση του συνθέτη Χρήστου Αναστασίου, https://klassiko.gr/collaborator/christos-anastasiou (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[22] Θόδωρος Αντωνίου, [Καλλιτεχνικός Δ/ντής Διαγωνισμού], «Πρόλογος» στο *Πρόγραμμα Δεύτερου Διεθνούς Βραβείου Σύνθεσης «Ολύμπια»*, Αθήνα 1990, σ. 3. Το πρόγραμμα προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του συνθέτη Αλ. Καλογερά, ο οποίος ευγενώς διέθεσε αντίγραφό του στην υποφαινόμενη για την παρούσα έρευνα.

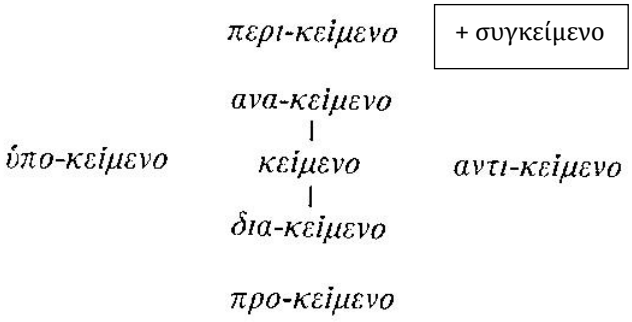
[23] Αρχείο Διαγωνισμού «Δ. Μητρόπουλος» (American School of Classical Studies at Athens), https://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/mitropoulos-finding-aid-part-eight (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[24] Νίκος Μαλιάρας, *Μουσική Ανάλυση – Σημειώσεις για τους φοιτητές,* ΕΚΠΑ, Αθήνα 2009, σ. 64-65.

[25] Η παλιγγενεσία ορίζεται ως «αναγέννηση, παλινόρθωση». Ως Ελληνική Παλιγγενεσία προσδιορίζεται η Επανάσταση του 1821 και η απελευθέρωση του ελληνικού έθνους από τον τουρκικό ζυγό, βλ. Liddel & Scott, *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας (Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού)*, Πελεκάνος, Αθήνα 2007.

[26] Στο πρωτότυπο κείμενο χρησιμοποιείται ο όρος "anthropomorphic content" (ανθρωπόμορφο περιεχόμενο), δηλαδή περιεχόμενο που μοιάζει στον άνθρωπο. Εδώ ο όρος ερμηνεύεται ως «ανθρωπογενές περιεχόμενο», δηλαδή ως ανθρώπινο δημιούργημα.

αντιληπτά με τη συμβολική λειτουργία «ηθοποιού» ή «δρώντος προσώπου» ικανού να αφομοιώσει διακριτές «στάσεις» και να ακολουθήσει μία αφηγηματική πορεία παρόμοια με αυτή που εντοπίζεται στη λογοτεχνία».[27] Συνεπώς η χρήση σημειωτικών όρων από δύο συγγενή επιστημονικά πεδία καθίσταται δόκιμη. Οι βασικοί όροι της λογοτεχνικής σημειολογίας παρατίθενται στη συνέχεια (βλ. Εικόνα 1).



Εικόνα 1: Γ. Μπαμπινιώτης, Βασικοί όροι λογοτεχνικής σημειολογίας[28]

Σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη:

> Στον χώρο της λογοτεχνικής σημειολογίας οποιαδήποτε περιγραφή συναφών λειτουργιών οφείλει να έχει ως κεντρικό άξονα το κείμενο (text). […] *Υπο-κείμενο* (sub-text) είναι ο δημιουργός του κειμένου, ο πομπός, η αφετηρία της επικοινωνίας, ενώ *αντι-κείμενο* (ob-text) είναι ο αποδέκτης του κειμένου, ο στόχος του. Με τον όρο *ανα-κείμενο* (re-text) δηλώνεται το "κείμενο αναφοράς" (reference text), το θέμα του κειμένου από κοινού με την αναφορά του, ενώ με τον όρο *δια-κείμενο* (per-text) θέλουμε να δηλώσουμε το κείμενο διά του οποίου πραγματώνεται (με βάση τον κώδικα) το μήνυμα […]. Όμως το κείμενο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς δύο άλλους αναφαίρετους παράγοντες: το *προ-κείμενο* και το *περι-κείμενο.* Με τον όρο *προ-κείμενο* (στα πλαίσια μια ενιαίας ορολογίας) χαρακτηρίζουμε το υλικό που προαπαιτείται για να δομηθεί, να λάβει συγκεκριμένη μορφή ένα οποιοδήποτε κείμενο. […]. Ό,τι περιβάλλει το κείμενο, δίνει τις ιδιαίτερες διαστάσεις του και καθορίζει την κατανόησή του είναι το *περι-κείμενο,* οι περιβαλλοντικοί όροι δημιουργίας και κατανοήσεώς του, που εκτός από το κείμενο συνδέονται τόσο με τον δημιουργό (*υπο-κείμενο*) όσο και με τον δέκτη (*αντι-κείμενο*) και φυσικά, με τον συγκεκριμένο κώδικα (*προ-κείμενο*).[29]

Επιπλέον, «στην απαραίτητη έννοια του *περικειμένου* […] περιλαμβάνεται η ουσιώδης για την ερμηνεία και κατανόηση ενός κειμένου έννοια του *συγκείμενου* (context), με την ευρύτερη σημασία της αναφοράς».[30]

Ο κεντρικός εκπρόσωπος της σύγχρονης μουσικής σημειολογίας, Eero Tarasti, διακρίνει στη θεωρία της μουσικής σημειωτικής «έξι νέα είδη σημείων: 1) προ-σημάδια, σημάδια σε διαδικασία διαμόρφωσης, 2) μετα-σημάδια, τα οποία είναι σημάδια υπέρβασης,

[27] Naomi Cumming, "Semiotics", *Grove Music Online*. 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049388 (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[28] Γιώργος Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την τεχνική στην τέχνη του λόγου*, β΄ έκδοση, Αθήνα 1991, σ. 191.

[29] Μπαμπινιώτης, ό.π., σ. 189-191. Ειδικότερα αξιοποιείται το κεφάλαιο 6 «Καθολικές δομές της λογοτεχνικής σημειολογίας: Κείμενο και κειμενικές λειτουργίες».

[30] Το *συγκείμενο*, το οποίο είναι αντικείμενο πολλών και διαφορετικών επιστημών […] διακρίνεται σε γλωσσικό περικείμενο (cotext) και ευρύτερο πολιτισμικό συγκείμενο (context), βλ. Δημητρούλια, Ξ., & Κεντρωτής, Γ., «Κείμενο - συγκείμενο - διακείμενο». Στο: Δημητρούλια, Ξ. & Κεντρωτής, Γ., *Λογοτεχνική μετάφραση – θεωρία και πράξη* (κεφ. 1), Kallipos / Open Academic Editions, 2015, σ. 9, http://hdl.handle.net/ 11419/5253 (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

3) σημάδια-δράσης, τα οποία πραγματοποιούνται στον κόσμο του Dasein,[31] 4) ενδο- και εξω-σημάδια, που είναι σημεία στη διαλεκτική παρουσίας / απουσίας, 5) εσωτερικά / εξωτερικά σημάδια, και τέλος, 6) υποθετικά σημάδια […], τα οποία οφείλουν να ερμηνεύονται σαν να ήταν αληθινά».[32]

Ειδικότερα ως προς τα εσωτερικά και εξωτερικά σημεία, ο Tarasti υπογραμμίζει τη σημασία δύο σημειολογικών όρων: το *διακείμενο* (intertext) ως «κατανόηση που αφορά στην αντιμετώπιση ενός σημείου ως μέρους ενός δικτύου κειμένων ή σημείων»,[33] παράλληλα με την έννοια του *συγκείμενου* (con-text): «Πιστεύεται ότι η αποκάλυψη της διαδικασίας της επικοινωνίας οδηγεί στην κατανόηση ενός φαινομένου ή ενός μηνύματος. Αυτό στις μέρες μας ονομάζεται πλαισίωση (contextualization) ενός φαινομένου».[34] Και συνεχίζει: «Επειδή κάτι μπορεί να φαίνεται διαφορετικό από αυτό που πραγματικά είναι, δημιουργώντας έτσι μία λανθασμένη κατανόηση ως προς την "ουσία" ή την πραγματική φύση του, κατανόηση σημαίνει να ανακαλύπτεται το "είναι" που κρύβεται πίσω από την "εμφάνιση". Το να κατανοήσεις μια "ιδεολογία" σημαίνει να βλέπεις "μέσω" αυτής το άτομο ή την ομάδα που προσπαθεί να νομιμοποιήσει τη δύναμή της με τον ιδεολογικό λόγο»,[35] υπογραμμίζοντας τη σημασία του πλαισίου κατά την αναλυτική προσέγγιση των μουσικών έργων.

Στο σημείο αυτό η ερμηνεία των εσωτερικών και εξωτερικών σημείων ενός μουσικού έργου από τον Tarasti, με εστίαση στους όρους του *διακείμενου* και του *συγκείμενου*, σχετίζεται αντίστοιχα με τους όρους της λογοτεχνικής σημειολογίας που προαναφέρθηκαν. Με άλλα λόγια, ως *διακείμενο* εκλαμβάνεται η ερμηνεία σημείων ενός μουσικού έργου ως μέρους ενός δικτύου σημείων, και ως *συγκείμενο* θεωρείται το ευρύτερο πλαίσιο κατανόησης των σημείων που περιλαμβάνονται στο διακείμενο. Θα μπορούσε δηλαδή να θεωρηθεί ότι στην έννοια του *διακείμενου* περιλαμβάνεται το δίκτυο των ποικίλων μουσικών και λογοτεχνικών χαρακτηριστικών ενός μουσικού έργου και στην έννοια του *συγκείμενου* η ερμηνεία του δικτύου αυτού στο κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο.

Συνεπώς, η διασύνδεση του *διακείμενου* με το *συγκείμενο*, με βάση τόσο το σχήμα των διασυνδεόμενων όρων της σημειωτικής λογοτεχνίας, όσο και την έννοια των εσωτερικών και εξωτερικών σημαδιών της μουσικής σημειολογίας, καθίσταται παραπάνω από προφανής. Με βάση τους όρους αυτούς θα επιχειρηθεί ακολούθως η ερμηνεία των έργων του Διαγωνισμού για την Εθνική Παλιγγενεσία, ως φορείς μηνυμάτων του αφηγήματος της Ελληνικής Επανάστασης.

[31] «Σε σχέση με αυτό το συμβολικό δίκτυο, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο σωματικός κόσμος του Dasein εμφανίζεται ως η άρνηση της υπερβατικής σημειολογίας» ("Viewed in relation to this symbolic network, we might conclude that the corporeal world of 'Dasein' appears as the negation of transcendent semiosis"). Tarasti, ό.π., σ. 20. Διευκρινίζεται ότι ο γερμανικός όρος 'Dasein' προσδιορίζει την παρουσία, την ύπαρξη και αποτελεί θεμελιώδη έννοια στην υπαρξιακή φιλοσοφία του Martin Heidegger.

[32] "On this basis, I have thus far been able to distinguish six new species of signs: (1) pre-signs, signs in the process of forming and shaping themselves; (2) trans-signs, which are signs in transcendence; (3) act-signs, those signs actualized in the world of Dasein; (4) endo- and exo-signs, which are signs in the dialectics of presence/absence; (5) internal/external signs; (6) and finally, as-if-signs-in German, als ob Zeichen (as Vaihinger calls them) – these are signs that should be read as if they were true". Eero Tarasti, *Existential Semiotics,* Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2000, σ. 19.

[33] Tarasti, ό.π., σ. 65.

[34] Tarasti, ό.π., σ. 66.

[35] Tarasti, ό.π., σ. 88-89.

Ανάλυση των βραβευθέντων έργων

Φύλλον ατίμητον, Γιώργος Κουμεντάκης (1959, Ρέθυμνο)

Το έργο του Γιώργου Κουμεντάκη φέρει τίτλο *Φύλλον ατίμητον* (*Priceless Leaf*) και χρονολογία σύνθεσης το 1990. Η διάρκεια του έργου προσδιορίζεται στα εικοσιένα λεπτά. Η ψηφιοποιημένη ορχηστρική παρτιτούρα, έκτασης σαράντα σελίδων, φυλάσσεται στο Αρχείο του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθηνών «Πολύμνια».[36] Το έργο δεν έχει μέχρι σήμερα εκτελεστεί ή ηχογραφηθεί.[37] Στο οπισθόφυλλο της παρτιτούρας του έργου αναγράφεται η ε΄ στροφή (στίχοι 21-25) της *Τέταρτης Ωδής* με τίτλο *Εις τον Ιερόν Λόχον*[38] του Ανδρέα Κάλβου:

Αλλ' αν τις απεθάνη
δια την πατρίδα, η μύρτος
είναι φύλλον ατίμητον,
και καλά τα κλαδιά
της κυπαρίσσου.[39]

Η χρήση του ποιητικού κειμένου στο έργο, γίνεται σε έμμεση σχέση με το μουσικό κείμενο, εν είδει *μουσικού παρα-κείμενου* (paratexte musical)[40] «αντικατοπτρίζοντας την οξυμένη εξατομίκευση των συνθετικών συστημάτων και των θεμάτων μουσικού στοχασμού των τελευταίων δεκαετιών», σύμφωνα με την Αγγελική Κορδέλλου.[41]

Η «οξυμένη εξατομίκευση» του συνθέτη γίνεται εξαρχής ιδιαίτερα εμφανής στη διαχείριση της ενορχήστρωσης. Στο οπισθόφυλλο διευκρινίζεται σχετικά: «Το συμφωνικό έργο *Φύλλον Ατίμητον* αποτελείται από δέκα διαφορετικά οργανικά σύνολα, που το άθροισμά τους ισοδυναμεί με μία συμφωνική ορχήστρα». Στη συνέχεια της παρτιτούρας παρατίθεται αναλυτική αναγραφή των μουσικών συνόλων στα οποία

[36] https://polymnia.music.uoa.gr (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[37] Σύμφωνα με την προφορική μαρτυρία του Άλκη Παναγιωτόπουλου (1η τηλεφωνική συνομιλία, 1.11.2021), γύρω στο 2003 υπήρξε πρόθεση ηχογράφησης του έργου με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρίας, η οποία δεν ευοδώθηκε λόγω του απαιτούμενου μουσικού συνόλου και του αναγκαίου μεγάλου αριθμού των δοκιμών.

[38] «Έτσι για να αποτίσει φόρο τιμής στους πεσόντες του Δραγατσανίου («Εις τον Ιερόν Λόχον»), ορθότατα ο Κάλβος αποφεύγει εξαρχής τις υψηλές και δημόσιες κλίμακες του ύμνου, και επιλέγει τον συγκινημένο ψίθυρο του μοναχικού προσκυνητή», βλ. Διονύσης Καψάλης, Τα μέτρα και τα σταθμά, στο *Η λυρική πολιτεία του Ανδρέα Κάλβου*, Άγρα, 1988 Αθήνα, σ. 167.

[39] Ανδρέας Κάλβος (Ζάκυνθος 1792 – Louth, Αγγλία 1869), «Ωδή Τετάρτη. Εις τον Ιερόν Λόχον», *Η Λύρα*, Ωκεανίδα, Αθήνα 1997.

[40] Σύμφωνα με τον Γάλλο θεωρητικό της λογοτεχνίας Gérard Genette, το παρα-κείμενο (paratext) αποτελείται από το *περι-κείμενο* (peritext) και το *επι-κείμενο* (epitext). Το περικείμενο αποτελείται από στοιχεία όπως τίτλοι, εισαγωγές και σημειώματα. Το επι-κείμενο αποτελείται από συνεντεύξεις, δελτία τύπου, βιβλιοπαρουσιάσεις και βιβλιοκριτικές, προσωπική αλληλογραφία και λοιπό συγγραφικό και εκδοτικό υλικό, εκτός κειμένου (Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Παρίσι 1987). Σαφείς εδώ οι διασυνδέσεις με τους όρους *περι-κείμενο* και *προκείμενο*, όπως παρατέθηκαν από τη σημειωτική της λογοτεχνίας του Γ. Μπαμπινιώτη.

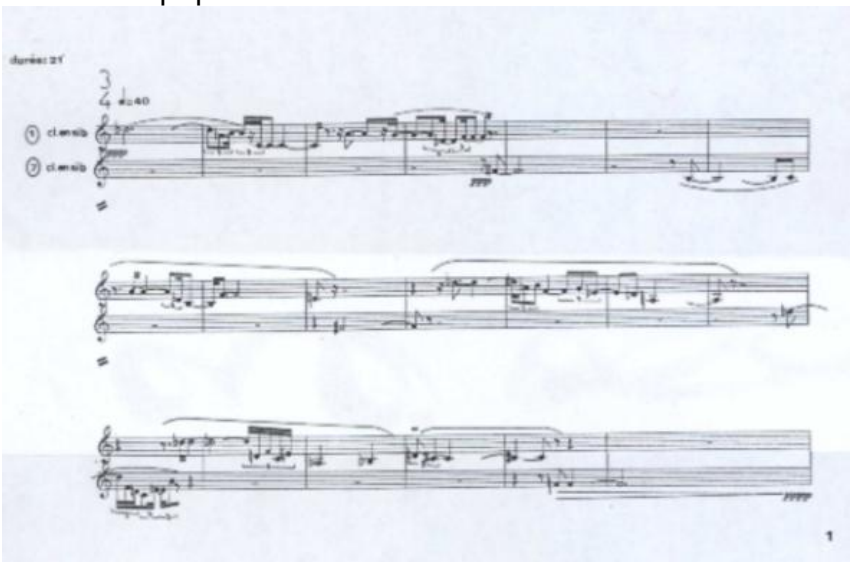
[41] «Όπως στο πρώτο κουαρτέτο, όπου οι στίχοι του Ευριπίδη χρησιμοποιούνται ως τίτλος, με ανάλογο τρόπο οι στίχοι του Κάλβου παρεισφρέουν στον τίτλο του συμφωνικού έργου *Φύλλον Ατίμητον* (1990). Η στροφή του ποιήματος του Ανδρέα Κάλβου *Εις τον Ιερό Λόχο* «*αλλ' αν τις αποθάνη… κυπαρίσσου*» αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης για το πολύπλοκο αυτό συμφωνικό έργο προοριζόμενο «για δέκα διαφορετικά σύνολα των οποίων το άθροισμα ισοδυναμεί με μια συμφωνική ορχήστρα» (σημείωση στην παρτιτούρα). Η επιλογή του ποιήματος σχετίζεται βέβαια με το γεγονός ότι με το έργο αυτό ο συνθέτης συμμετείχε στο διαγωνισμό σύνθεσης συμφωνικού έργου με θέμα την εθνική παλιγγενεσία τον οποίο διοργάνωσε το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων», βλ. Αγγελική Κορδέλλου, «Από τον Πλάτωνα στον Παπαδιαμάντη… Η ελληνική γραμματεία στο έργο του Γιώργου Κουμεντάκη», *Hellenic Journal of Music Education and Culture* 5, 2014.

"διαιρείται" η ορχήστρα[42] και συμπεριλαμβάνεται σχετικό σχεδιάγραμμα χωροθέτησης. Ιδιαίτερη μνεία οφείλεται – εκτός από την ενορχηστρωτική αξιοποίηση των συνόλων της ορχήστρας σε αναρίθμητους απρόσμενους συνδυασμούς – στην ιδιαίτερα δεξιοτεχνική γραφή των οργάνων και στην αξιοποίηση του συνόλου του τονικού εύρους ενός εκάστου, συμπεριλαμβανομένων των ακραίων ηχοχρωματικών περιοχών.

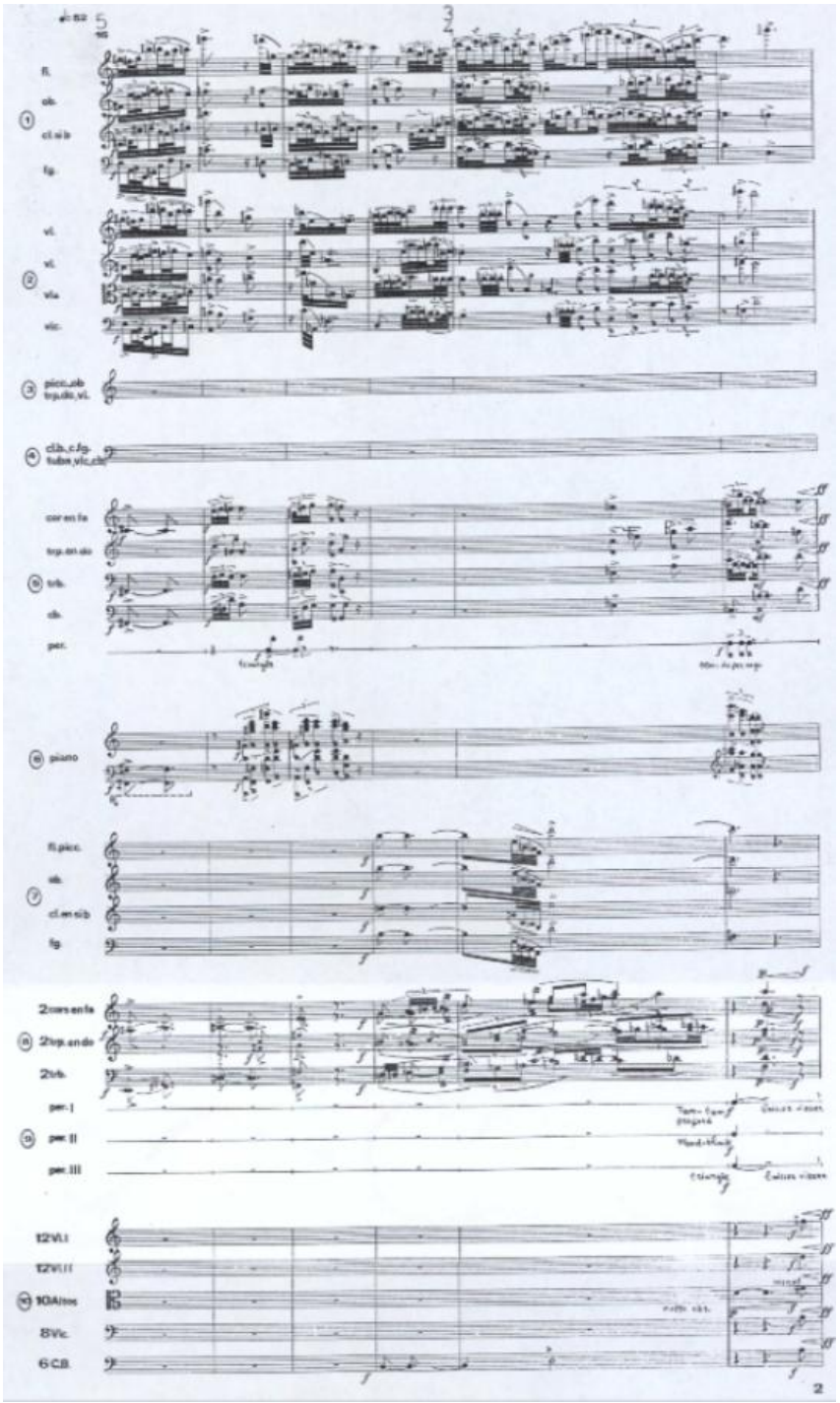
Στο έργο γίνεται εμφανής χρήση των δώδεκα φθόγγων. Μάλιστα, το βασικό θεματικό υλικό εκτίθεται στο εναρκτήριο δωδεκάφθογγο αλληλο-συμπληρωματικό ντουέτο ανάμεσα σε δύο κλαρινέτα. Από το μ. 21 και εξής, εκκινείται η εξαντλητική επεξεργασία του θεματικού υλικού, η οποία πραγματοποιείται τόσο εσωτερικά στα ορχηστρικά σύνολα, όσο και μεταξύ των συνόλων. Έμφαση δίνεται στην αναπτυξιακή και μετασχηματιζόμενη δυναμική των επαναλαμβανόμενων μινιμαλιστικών μοτίβων.

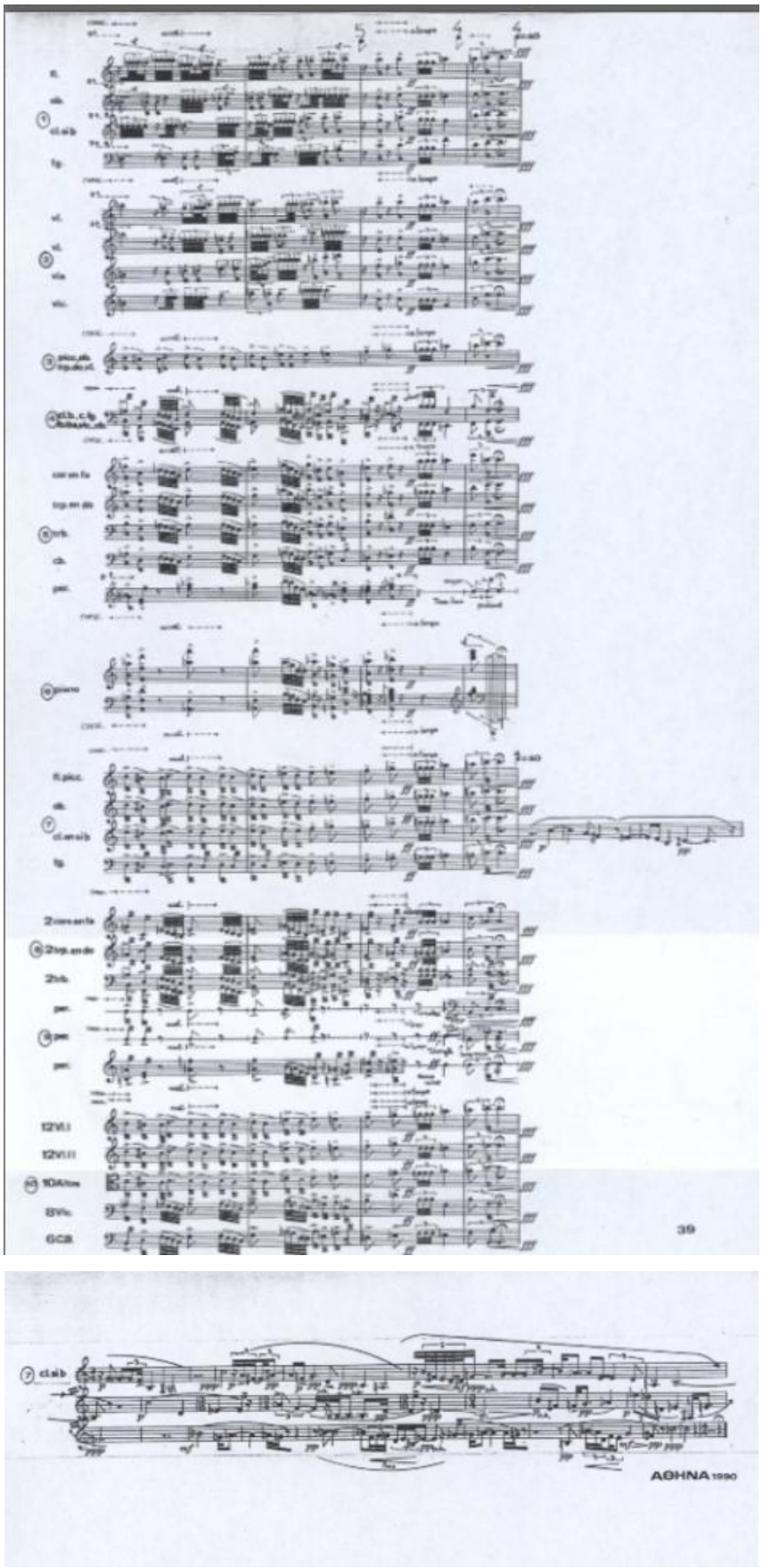
Τρία αναπτυξιακά τμήματα πυκνής γραφής εναλλάσσονται με ενδιάμεσες μικρές διαυγείς ενότητες που φέρουν αραιά ψήγματα του θεματικού υλικού. Το έργο κλείνει με την ήπια παραλλαγμένη και σαφώς εκτενέστερη Επανέκθεση του αρχικού δωδεκάφθογγου υλικού από ένα σόλο κλαρινέτο (βλ. Παράδειγμα 1). Η δομή του έργου παραπέμπει σε μια υβριδική μορφή σονάτας, όπου η Έκθεση και η Επανέκθεση έχουν συμπυκνωμένη έκταση, σχεδόν υπαινικτική, και το βάρος τοποθετείται στην Ανάπτυξη, η οποία παρουσιάζεται σε ενότητες επεξεργασίας, εν είδει παραλλαγών, παραπέμποντας στην αναπτυσσόμενη παραλλαγή (continuing variation), κατά τη διατύπωση του Arnold Schoenberg.

Η βαρύτητα του μουσικού θέματος ως αρχική ιδέα δόμησης ενός ηχητικού σύμπαντος, με μονήρη πορεία στο κλείσιμο του έργου, σε συνδυασμό με την εισαγωγική παράθεση του ποιητικού κειμένου, οριοθετεί καθαρά το *διακείμενο* του έργου και προδιαγράφει τη σχέση του με το πολιτισμικό *συγκείμενο* επί του οποίου οριοθετείται η πραγματευόμενη ιδέα της Παλιγγενεσίας. Η Παλιγγενεσία διαγράφεται εδώ ως ιδέα που απαιτεί υψηλό φρόνημα και προσωπικές θυσίες (Ιερός Λόχος), ως μια ιδέα γενεσιουργός και αέναη (θεματικό υλικό). Η γιγάντωση του θέματος μέσα από τον διάλογο των ομάδων της ορχήστρας, οριοθετεί το πραγματικό συγκείμενο του έργου, που είναι η δύναμη της ίδιας της κοινωνίας στην ενσωμάτωση, ενδυνάμωση, αναπαραγωγή και υλοποίηση των εκάστοτε ιδανικών.



[42] 1ο σύνολο: φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο σε Σι ύφεση, φαγκότο· 2ο σύνολο: δύο βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο· 3ο σύνολο: πίκολο, όμποε, τρομπέτα, βιολί· 4ο σύνολο: κλαρινέτο σε Σι ύφεση, κόντρα φαγκότο, τούμπα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο· 5ο σύνολο: κόρνο, τρομπέτα, τρομπόνι, κοντραμπάσο, κρουστά· 6ο σύνολο: πιάνο, 7ο σύνολο: φλάουτο, πίκολο, όμποε, κλαρινέτο σε Σι ύφεση, φαγκότο· 8ο σύνολο: δύο κόρνα, δύο τρομπέτες, τρομπόνι· 9ο σύνολο: κρουστά I, κρουστά II, κρουστά III· 10ο σύνολο: δώδεκα βιολιά I, δώδεκα βιολιά II, δέκα βιόλες, οκτώ βιολοντσέλα, έξι κοντραμπάσα.


fl.
ob.
cl.si b
fg.
vl.
vl.
vla
vlc.
picc.ob
trp.dlo.vl.
clà.c.fg.
tuba.vlc.cb
cor.en fa
trp.en do
trb.
cb.
per.
piano
fl.picc.
ob.
cl.en sib
fg
2cors en fa
2trp.en do
2trb.
per. I
per. II
per. III
12Vl.I
12Vl.II
10Altos
8Vlc.
6C.B.



Παράδειγμα 1: Γ. Κουμεντάκη, *Φύλλον ατίμητον*, σ. 1, 2, 39, 40[43]

[43] Πηγή: «Πολύμνια» Αρχείο Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Συμφωνία αρ. 1 της Παλιγγενεσίας, Μιχάλης Τραυλός (1950, Πειραιάς)

Το βραβευθέν έργο του Μιχάλη Τραυλού φέρει χρονολογία σύνθεσης 1985[44] και χαρακτηρίζεται ως η πρώτη συμφωνία του συνθέτη.[45] Εκδόθηκε το 2010 με τον τίτλο *Adventures of Ulysses*,[46] και μέχρι σήμερα δεν έχει εκτελεστεί ή ηχογραφηθεί. Ο συνθέτης, παρείχε ευγενώς την παρτιτούρα ενενήντα τεσσάρων σελίδων του έργου στη γράφουσα και μοιράστηκε σκέψεις και πληροφορίες επί του έργου σε γραπτή συνέντευξή του.[47] Αναμοχλεύοντας μνήμες από την αναγγελία του αποτελέσματος του Διαγωνισμού διατύπωσε τα εξής:

> Το βραβείο που έλαβα δεν ήταν το ποσό που δημοσιεύτηκε, δηλαδή δύο εκατ. δραχμές αλλά ενάμισι εκατ., ποσό το οποίο λάβαμε όλοι οι συνάδελφοι μετά από ενάμισι χρόνο από την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων. Εγώ προσωπικά ενημερώθηκα για τα αποτελέσματα μέσω σύντομης τηλεφωνικής επικοινωνίας. Αυτή είναι και η μόνη μου ανάμνηση.[48]

Σε ερώτημα σχετικά με τη διασύνδεση του τίτλου του έργου με τις περιπέτειες του ήρωα της *Οδύσσειας* ή την ιδέα της Εθνικής Παλιγγενεσίας, σημειώνει:

> Η μουσική ως η πιο αφηρημένη των τεχνών δεν χρήζει λεκτικής ανάλυσης, στο τέλος[-]τέλος. Ο κάθε ακροατής αφομοιώνει τα μουσικά δρώμενα ανάλογα με την ψυχοσύνθεση του, τις μουσικές του εμπειρίες κ.ο.κ.! Ως εκ τούτου οι μουσικές-εικαστικές παραστάσεις του δημιουργού ενός έργου (πολύ συχνά άλλωστε ο συνθέτης λειτουργεί ως προς το καλλιτεχνικό περιεχόμενο υποσυνείδητα) πολύ σπάνια μεταδίδονται στον ακροατή (σύμφωνα με τις προσωπικές μου εμπειρίες).[49]

Τέλος, αναζητώντας την μέχρι τούδε πορεία του έργου και την επίδρασή του στο σύνολο της δημιουργίας του, ο Μ. Τραυλός διευκρινίζει:

> Η μόνη πορεία του έργου ήταν η έκδοσή του (εφόσον δεν εκτελέστηκε ποτέ). Κατά τα άλλα, η σύνθεση ενός καινούργιου έργου συνδέεται πάντα με τη συνολική εμπειρία που έχει αποκτηθεί από τη δημιουργία προηγούμενων έργων. Με αυτή την έννοια, κάθε έργο προσθέτει ένα λιθαράκι στο σύνολο των μουσικών δραστηριοτήτων ενός δημιουργού.[50]

Το έργο του Μ. Τραυλού είναι γραμμένο για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα (3.3.3.3 – 4.3.3.1 – κρουστά με πέντε εκτελεστές, άρπα, ορχήστρα εγχόρδων) και έχει εκτιμώμενη διάρκεια είκοσι δύο λεπτών. Αναπτύσσεται δε σε τέσσερα συνεχόμενα μέρη,[51] τα οποία διακρίνονται σε επιμέρους συνεχόμενες ενότητες.

[44] Φαίνεται ότι το έργο προϋπήρχε της προκήρυξης του Διαγωνισμού με θέμα την Εθνική Παλιγγενεσία. Σε τηλεφωνική επικοινωνία με τον συνθέτη και μαέστρο Άλκη Παναγιωτόπουλο (1.11.2021), προέκυψε ότι αποτέλεσε κοινή πρακτική μεταξύ των συνθετών η μετονομασία προϋπαρχόντων έργων για υποβολή στον διαγωνισμό.

[45] Στην εργογραφία του συνθέτη χαρακτηρίζεται ως μπαλέτο (ballet) και φέρει χρονολογία σύνθεσης 1985. Το μοναδικό έργο το οποίο φέρει την ονομασία «συμφωνία» είναι η *Συμφωνία ρετρό* (*Symfonia retro*) του 2002, βλ. Sofia Kontossi, "Travlos, Michalis", *Grove Music Online 2001*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041137 (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[46] Μιχάλης Τραυλός, *Ulysses' Adventures*, *for orchestra*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010.

[47] Θερμές ευχαριστίες στον συνθέτη Μιχάλη Τραυλό για την επικοινωνία μέσω ηλεκτρονικών επιστολών (26.1.2022, 29.1.2022 και 30.1.2022) και για την ευγενική παροχή του μουσικού κειμένου του μελετώμενου έργου του.

[48] Από την επικοινωνία της γράφουσας μέσω ηλεκτρονικών επιστολών με τον συνθέτη Μ. Τραυλό, ό.π.

[49] Ό.π.

[50] Ό.π.

[51] Βασική διάκριση, πλην των διπλών διαστολών, οι κυρίαρχες μετρονομικές ενδείξεις (τέταρτο=60, όγδοο=120, τέταρτο=50, τέταρτο=116), οι οποίες ορίζουν τη διαδοχή της χρονικής αγωγής ως: μέτρια (μ. 1-105), πολύ γρήγορα (μ. 106-189), αργά (μ. 190-302), γρήγορα (μ. 303-372).

Η λεπτοδουλεμένη ενορχήστρωση συνυφαίνεται με την αναλυτική επεξεργασία του θεματικού υλικού. Δωδεκάφθογγες σειρές ελεύθερης δόμησης συνδιαλέγονται με μινιμαλιστικά ostinati, προβάλλοντας αντιθέσεις μεταξύ πολύφθογγων φράσεων και ισοκρατημάτων, επαναλαμβανόμενων αξιών και πολύπλοκων ρυθμικών σχημάτων, σε μία γραφή που εξαντλεί το αντιστικτικό πλέξιμο των φωνών της ορχήστρας. Οι παραθετικές και αναπτυξιακές κορυφώσεις (μ. 21-25, 63-105, 129-145, 260-270, 303-328, 328-372) είναι μεγαλειώδεις, και αντιπαραβάλλονται με την πλήρη λιτότητα των μουσικών δυνάμεων και του υλικού που έπεται κάθε φορά. Ενίοτε αναζητούνται ιδιαίτερα ηχοχρώματα, όχι ως εκζήτηση, αλλά ως εκλεπτυσμένη έκφραση της μουσικής σκέψης. Το έργο χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια τεχνικών και θεματικού υλικού· γίνεται ωστόσο αισθητή η διακριτή χρήση μοτιβικών στοιχείων ανά ενότητα.

Δομικά το έργο αξιοποιεί ελεύθερα τη μορφή σονάτας μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο μιας τετραμερούς μορφής, με χαρακτηριστικά τις σύντομες Εκθέσεις, τις διπλές αναπτυξιακές ενότητες και την έλλειψη τυπικής Επανέκθεσης. Λαμβάνοντας υπόψη τον αρχικό (*Συμφωνία αρ. 1 της Παλιγγενεσίας*) και τελικό (*Adventures of* Ulysses) τίτλο του έργου, γίνεται αντιληπτή η σχετικότητα με την οποία μπορεί να περιγραφεί η συνολική δομή του (βλ. Πίνακα 1).

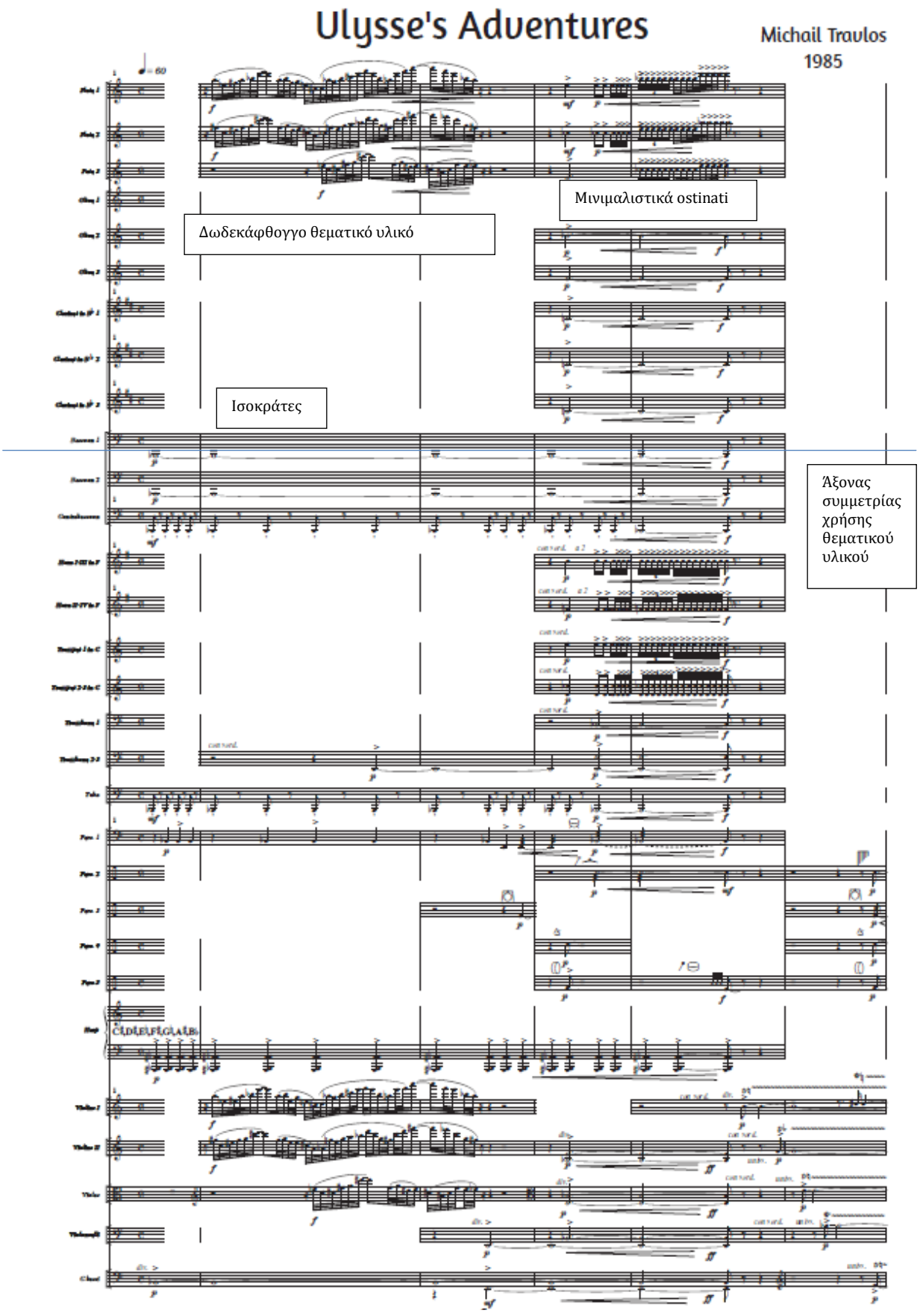
Ενότητα	**1**	**2**	**3**	**4**
Μέτρα	1-105	106-189	190-302	303-372
Υποενότητες	1-4: θεματικό υλικό (α)	106-113: θεματικό υλικό (β) 114-128: ολοκλήρωση Έκθεσης	190-195: επιλογή από θεματικό υλικό (α) & (β)	επιλογή από θεματικό υλικό (α) & (β)
	5-62: Ανάπτυξη Α (21-25: κορύφωση) 63-105: Ανάπτυξη Β (63-105: κορύφωση)	129-145: Ανάπτυξη Γ (129-145: κορύφωση) 146-168: θεματικό υλικό (γ) 169-189: Ανάπτυξη Δ (χωρίς το νέο θεματικό υλικό)	196-302: Ανάπτυξη Ε (260-270: κορύφωση)	303-329: Ανάπτυξη ΣΤ (303-328: κορύφωση) 328-372: Ανάπτυξη Ζ (328-372: κορύφωση)

Πίνακας 1: Μ. Τραυλού. *Συμφωνία αρ. 1 της Παλιγγενεσίας / Ulysses' Adventures*. Δομή

Ειδικότερα μπορεί να επισημανθεί ότι:

- Οι τέσσερις διαδοχικές ενότητες του έργου μπορούν να γίνουν ενιαία αντιληπτές με βάση τη μορφή σονάτας (και σε διασύνδεση με τον αρχικό τίτλο του έργου).
- Η πληθώρα των επιμέρους εκθεσιακών και αναπτυξιακών τμημάτων διασπούν την ενιαία αντιληπτότητα του έργου και παραπέμπουν στη διαδοχή μερών της μορφής σουίτας.
- Το βασικό θεματικό υλικό (α) περιλαμβάνει δωδεκάφθογγες σειρές ελεύθερης δόμησης, μινιμαλιστικά ρυθμικομελωδικά ostinati, ισοκρατήματα, πολύπλοκα ρυθμικά σχήματα και ισοκράτες.
- Το θεματικό υλικό (β) περιλαμβάνει τρίηχα, τρίλιες, glissando και γρήγορα ostinati δύο φθόγγων.
- Το θεματικό υλικό (γ) περιλαμβάνει ηχοχρωματικά εφέ και στις τρεις ομάδες οργάνων (αρμονικούς με glissando στα πρώτα και δεύτερα βιολιά, φύσημα με βιμπράτο στα φαγκότα, και βύθιση του ταμ-ταμ σε νερό).

Ερμηνεύοντας τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν ως σημεία του *διακείμενου* του μουσικού έργου γίνεται σαφής η αλληλεξάρτησή τους (συγγενή χαρακτηριστικά σε όλο το θεματικό υλικό με κυριαρχία του (α) και (β), η μεγάλη αναπτυξιακή δυναμική τους (μεγάλα αναπτυξιακά τμήματα και συχνές κορυφώσεις) και η διττή ερμηνεία των συσχετισμών τους (μορφή του έργου). Ως *συγκείμενο* εδώ οφείλει να θεωρηθεί ο αρχικός τίτλος του έργου και οι διασυνδέσεις που επιτυγχάνει αφενός με το μουσικό περιεχόμενο και αφετέρου με το θέμα του Διαγωνισμού όπου διακρίθηκε. Ως *Συμφωνία αρ. 1, της Παλιγγενεσίας / Ulysses' Adventures* βρίσκει ερείσματα "αναγέννησης" σε μουσικά στοιχεία, όπως το μουσικό υλικό (α) (βλ. Παράδειγμα 2) και (β), που αναγεννιέται διαρκώς μέσα από τις επανεκθέσεις και τη διαρκή επεξεργασία του. Ως σουίτα μπαλέτου για τις *Περιπέτειες του Ηρακλή,* αντιστοιχίζει το εξωτερικό σημείο της Παλιγγενεσίας (*συγκείμενο*) με το εσωτερικό σημείο (*διακείμενο*) των διαδοχικών περιπετειωδών μετασχηματισμών των βασικών ιδεών. Σε κάθε περίπτωση, η δομή του έργου (*διακείμενο*) φαίνεται να αναπτύσσει ισχυρότερους δεσμούς με το *συγκείμενο* τόσο της ιδέας της Παλιγγενεσίας, όσο και της μορφής σονάτας, η οποία χαρακτηρίζει το είδος της συμφωνίας. Συνεπώς, ο αρχικός τίτλος του έργου φαίνεται συνεπέστερος με την εσωτερική δομή και περιεχόμενό του.



Παράδειγμα 2: Μ. Τραυλού, *Συμφωνία αρ. 1 της Παλιγγενεσίας / Ulysses' Adventures*. Το βασικό θεματικό υλικό (α)

Πέρα από τις στήλες του Ηρακλή, Χρήστος Χατζής (1953, Βόλος)

Ο Χρήστος Χατζής,[52] σε επικοινωνία με τη γράφουσα,[53] διευκρίνισε τα εξής:

> Δυστυχώς το "Beyond the Pillars of Hercules" δεν υπάρχει πλέον. Έχει αποσυρθεί από τον κατάλογο έργων μου σχεδόν αμέσως μετά την εποχή που είχε υποβληθεί για τον διαγωνισμό. Ήταν η πρώτη μου απόπειρα να γράψω για ορχήστρα και, παρά το γεγονός ότι διακρίθηκε στον διαγωνισμό και είχε πρεμιέρα την ίδια χρονιά (το φθινόπωρο του 1991) από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Μοντρεάλ, για μένα αποτέλεσε απλά διαπίστωση του πόσο ανώριμη ήταν η γνώση μου περί ορχήστρας […]. Δεν πήγα Ελλάδα για την απονομή των βραβείων, οπότε δεν έχω κάτι συγκεκριμένο να μοιραστώ σχετικά με τον διαγωνισμό. Το γεγονός ότι μοιράστηκα το τρίτο βραβείο με τον Δημήτρη Δραγατάκη, τον οποίον θεωρώ ως ένα από τους σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες με κάνει να αισθάνομαι ακόμη περισσότερη συστολή σχετικά με το συγκεκριμένο έργο μου.[54]

Το μουσικό κείμενο του έργου και η ηχογράφησή του δεν σώζονται σε κάποιο αρχείο. Ωστόσο, η σεβαστή επιθυμία του διακεκριμένου συνθέτη υπερβαίνει εδώ την οποιαδήποτε σχετική έρευνα. Ελλείψει του ίδιου του μουσικού κειμένου, δεν μπορούν να αναλυθούν τα στοιχεία που συνιστούν το *διακείμενό* του. Ερμηνεύοντας ωστόσο τον τίτλο του έργου ως *συγκείμενο*, θα μπορούσε να διατυπωθεί ότι – με εφαλτήριο την αναφορά στο μυθολογικό πρόσωπο του Ηρακλή – αναδεικνύεται η δημιουργική πνοή της ιστορικής συνέχειας, καθώς και η σημασία του επαναπροσδιορισμού της Εθνικής Παλιγγενεσίας στο επέκεινα.

Συμφωνία αρ. 6, «Το Χρέος», Δημήτρης Δραγατάκης (Πλατανούσα Ιωαννίνων, 1914 – Αθήνα, 2001)

Η *Συμφωνία αρ. 6* του Δημήτρη Δραγατάκη με την επωνυμία *«Το Χρέος»* (1989, Α.Κ.Κα. 1.10), αποτελεί την τελευταία ολοκληρωμένη συμφωνία[55] καθώς και το ύστατο χρονικά βραβευθέν έργο του συνθέτη.[56] Η καθαρογραμμένη παρτιτούρα εκατόν τριάντα εννέα σελίδων αντλήθηκε από το αρχείο Δ. Δραγατάκη.[57] Το έργο διαρθρώνεται

[52] Βιογραφικά στοιχεία από την προσωπική ιστοσελίδα (http://homes.chass.utoronto.ca/~chatzis) και τον Κατάλογο Ελλήνων Συνθετών του ΙΕΜΑ (http://composers.musicportal.gr/?c=hatzis).

[53] Ανταλλαγή διαδικτυακών ηλεκτρονικών επιστολών στις 28.6.2021. Θερμές ευχαριστίες στον συνθέτη Χρήστο Χατζή για την αμεσότατη επικοινωνία.

[54] Christos Hatzis, Professor, Faculty of Music-University of Toronto, 28.6.2021. Στην προσωπική ιστοσελίδα του συνθέτη αναγράφεται ότι "The piece is currently withdrawn from circulation for extensive revisions". Επιπλέον διευκρινίζεται ότι η πρώτη γραφή του έργου έγινε για σύνολο δωματίου κατά παραγγελία του Υπουργού πολυπολιτισμικότητας [και ιθαγένειας, Gerry Weiner] και η πρώτη εκτέλεσή του στις 16 και 17.4.1991 από τη Συμφωνική [ορχήστρα] του Μόντρεαλ, υπό τον Okko Kamu (Place des Arts, Montreal Quebek), http://homes.chass.utoronto.ca/~chatzis/Hercules.htm (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

Σαφώς διακρίνεται εδώ η διασύνδεση της προϋπάρχουσας παραγγελίας με τον Διαγωνισμό της Εθνικής Παλιγγενεσίας (ενορχήστρωση του έργου για συμφωνική ορχήστρα), καθώς και η αξιοποίηση της ορχηστρικής γραφής για την παρουσίαση της αρχικής ανάθεσης. Η βράβευση του έργου (7. 1991) έπειτα από την εκτέλεσή του (4. 1991) πιθανώς σχετίζεται με την απόσυρσή του από την εργογραφία του συνθέτη.

[55] Η *Συμφωνία αρ. 7* του Δ. Δραγατάκη παρέμεινε σε μορφή σχεδιάσματος με τον θάνατο του συνθέτη.

[56] Τα βραβεία που έλαβε ακολούθως ο Δ. Δραγατάκης αφορούσαν στο σύνολο της δημιουργίας του: Βραβείο «Μαρία Κάλλας», από το Γ΄ Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (1997) και Βραβείο εις μνήμην «Γ. Α. Παπαϊωάννου» από την Ακαδημία Αθηνών (1999), καθώς και Τιμητική διάκριση Σ.Κ.Ω.Α. (21.4.2001).

[57] Το αρχείο ανήκει στην οικογένεια του συνθέτη. Την επιστημονική επιμέλεια του αρχείου έχει η υποφαινόμενη ερευνήτρια. Την άνοιξη του 2021 τα χειρόγραφα των έργων του συνθέτη δωρίσθηκαν στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» (Αρχείο Ελληνικής Μουσικής).

σε τέσσερα ευδιάκριτα μέρη: I. Adagio (dramatico), II. Vivace, III. Lento, IV. Allegro Molto – Sostenuto – Andante Maestoso, και έχει γραφεί για πλήρη συμφωνική ορχήστρα.[58] Η *Συμφωνία αρ. 6* παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση στις 29 Μαΐου του 1998, από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή (στον οποίο και το έργο είναι αφιερωμένο),[59] στην Αίθουσα Φίλων της Μουσικής του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (56η καλλιτεχνική περίοδος 1997-98) και η αποδοχή του τύπου ήταν πολύ θετική στο σύνολό της.[60] Επιπλέον, ο Κώστας Χαραλαμπίδης σημειώνει σχετικά με το έργο:

> Αν και έγραψε προ δεκαετίας ο Δ. Δραγατάκης τη Συμφωνία αρ. 6 "Του χρέους" (ΚΟΑ-Φιδετζής), εντούτοις οι από τότε αναθεωρητικοί του ελιγμοί για έναν σαφέστατο και διαυγέστατο μουσικό λόγο απαλλαγμένο από δογματισμούς και σοφιστίες, είναι καταφανείς. Είναι φανερή η απλοποίηση της γραφής και του χρησιμοποιούμενου μουσικού υλικού. Δεν φοβάται τις τονικές παρεμβολές, αντίθετα τις χρησιμοποιεί σαν πινελιές, σαν ειδικές χρώσεις, ενώ απλουστεύει την ενορχήστρωση, τα SOLI των κορυφαίων, τα πλέγματά τους, ώστε να μπορεί να υπερτονίζει με πυκνότητες τα δραματικά και χαρακτηριστικά σημεία της αφηγήσεως. Πρόκειται για πνευματική προσφορά στη μνήμη της απανταχού της Γης ηρώων που αυτοθυσιάστηκαν στο βωμό των ιδανικών της Ελευθερίας, για υπόμνηση του μεγάλου ανεξόφλητου χρέους μας προς εκείνους για τα απραγματοποίητα μεγάλα ιδανικά που δυστυχώς συνακολουθούν φονικά και φρικαλεότητες. Έργο πολύπτυχο, παραινετικό, αντιμιλιταριστικό, ταυτόχρονα ηρωικό και θλιμμένο σφραγίζεται από ένα επιτύμβιο μοιρολόι κρητικής λύρας που πραγματικά συγκλονίζει.[61]

Ο ίδιος ο συνθέτης διευκρινίζει για το έργο, σε ανοιχτή συζήτηση με τον Ανάργυρο Δενιόζο στο Studio Ledra, στο πλαίσιο αφιερώματος του Ινστιτούτου Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (6.4.1998):

> Τώρα τι είναι αυτή… η Συμφωνία λέγεται *Συμφωνία αρ. 6, «Το Χρέος»*, το χρέος που έχουμε όλοι μας, και όλοι οι λαοί έχουν τους δικούς τους που αγωνίστηκαν για να έχουν μια ταυτότητα. Και εμείς έχουμε χρέος σε αυτούς που αγωνίστηκαν για να είμαστε εδώ εμείς σήμερα, να έχουμε και το ΙΕΜΑ… θα σας δώσουμε νομίζω το 3ο μέρος.

[58] 3.3.4.3 – 4.3.2.1 – τύμπανα, κρουστά, καμπάνες, μεταλλόφωνο, ξυλόφωνο, πιάνο, λύρα, έγχορδα. Αναλυτικότερα: πίκολο, δύο φλάουτα, δύο όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση, μπάσο κλαρινέτο, δύο φαγκότα, κόντρα φαγκότο, τέσσερα κόρνα σε φα, τρεις τρομπέτες σε ντο, δύο τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, κρουστά (τρίγωνο, πιάτα, γκρανκάσα, ταμπούρο, τομ-τομ, γούντμπλοκ, ταμ-ταμ), καμπάνες, μεταλλόφωνο, ξυλόφωνο, πιάνο, κρητική λύρα, έγχορδα.

[59] Πρωιμότερη κατά δύο έτη (1996) ηχογράφηση του έργου από τη Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ υπό τον Βύρωνα Φιδετζή συμπεριλαμβάνεται στη συλλεκτική δισκογραφική έκδοση *Αντίς για όνειρο*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα 2004.

[60] «[…]Έργο που τόσο η έμπειρη σύνθεσή του, όσο και η εκτέλεσή του, εντυπωσίασε, δια την αριστουργηματική ευρηματική της πυκνότητα, την λεπτότητα των στιγμών γραφής, αλλά και του απλού εκφραστικού τρόπου συγκίνησης. Έργο αξιόλογο, που μεταξύ πολλών άλλων, επισημαίνει την ωριμότητα του σεμνού συνθέτη». Βλ. Περσεύς Αθηναίος, Μουσική κριτική. Δέκατη έβδομη συναυλία της Κρατικής Αθηνών, *Ελεύθερη Ώρα,* 2.6.1998.

«[…] Στη συνέχεια εκτελέστηκε η Συμφωνία αρ. 6 με την επωνυμία «Το χρέος» του Δημήτρη Δραγατάκη. Εμπνευσμένη από την Εθνική Παλιγγενεσία, η συμφωνία γράφτηκε το 1989 στην ιδιότυπη μουσική γλώσσα του συνθέτη που παρακάμπτει συνειδητά τις ακρότητες του μεταπολεμικού μοντερνισμού, αλλά διαθέτει ήχο σαφώς σύγχρονο και σε βάθος ελληνικό. Η ΚΟΑ ερμήνευσε την ακραία φορτισμένη σύνθεση με δυναμισμό και αυστηρή πειθαρχία, δικαιώνοντας μια παρτιτούρα υψηλών μουσικών, αλλά και ειδικών δραματικών απαιτήσεων». Βλ. Γιάννης Σβώλος, «Πανόραμα ελληνικής δημιουργίας από την ΚΟΑ», *Ελευθεροτυπία,* 9.6.1998.

[61] Κώστας Χαραλαμπίδης, «Τρία σημαντικά έργα από τον Δ. Δραγατάκη», *Αδέσμευτος Τύπος,* 24.6.1998.

> Στην Κρήτη στο Ηράκλειο έχει τα φρούρια – κάποτε είχανε έρθει άλλοι και τους φώναζε κάποιος "φύγετε-φύγετε" και άρχισαν να φεύγουν για να γλιτώσουν από τους κατακτητές. Εκεί μεταχειρίζομαι τη λύρα και είναι ένα παράπονο που ακούγεται συνέχεια […].

Το *συγκείμενο* που τίθεται τόσο στα λόγια του συνθέτη, όσο και στην κριτική που παρατέθηκε, έχει την έννοια του σεβασμού απέναντι σε όσους έχουν υποστηρίξει με τις πράξεις τους την ιδέα της Εθνικής Παλιγγενεσίας, αλλά και της υπευθυνότητας απέναντι στον ρόλο ενός εκάστου ως μέρους της ιστορικής συνέχειας.

Η πρόσθετη παράμετρος που θέτει ο Δραγατάκης σχετικά με την ιστορία του κάστρου του Ηρακλείου απηχεί είτε τη σύντομη κατάκτηση της Κρήτης από τον Γενουάτη κουρσάρο Erico Pescatore ή Erico de Castro, κόμη της Μάλτας (1204-1211),[62] είτε τα γεγονότα που συνδέονται με την επί είκοσι δύο έτη πολιορκία του Χάνδακα από τους Οθωμανούς (καλοκαίρι 1647-6.9.1669) κατά τη διάρκεια του Πέμπτου Βενετοτουρκικού ή Κρητικού Πολέμου (1645-1669).[63] Τα συγκινησιακά φορτισμένα ιστορικά γεγονότα φαίνεται ότι πληροφορήθηκε ο συνθέτης, όταν είχε μεταβεί στο Ηράκλειο Κρήτης για την α΄ εκτέλεση του έργου του *Κοντσέρτο για σαντούρι* (ΑΚΚΑ 3.11, 1988) [64] το καλοκαίρι του 1988, ο οποίος αναφέρει:

> Στο Ηράκλειο της Κρήτης όποιος έχει πάει, θα δει τα Φρούρια. Είχαν έρθει εκεί οι Ενετοί και δε σκοτώσανε κανέναν, αλλά ειδοποίησαν και είπαν να φύγει ο πληθυσμός. Βγαίνει λοιπόν ένας ντελάλης και φώναζε "φύγετε" και ο πληθυσμός άρχισε να φεύγει τραγουδώντας μοιρολόγια και ανέβηκε ψηλά. Εγώ λοιπόν μεταχειρίζομαι το παράπονο του ανθρώπου από όλη αυτή την ιστορία μέσα από τη λύρα [την κρητική].[65]

Η *Συμφωνία αρ. 6*, *«Το Χρέος»* του Δημήτρη Δραγατάκη αξιοποιεί, ως μουσική ανακύκλωση, θεματικό υλικό από τη σκηνική μουσική του έργου *Μαυρόλυκοι* (ΑΚΚΑ 16.7, 1971/ΕΘ 1971) για το ομώνυμο θεατρικό έργο του Μανώλη Σκουλούδη.[66] Πρόκειται για ένα μουσικό θέμα που εκτελείται από σόλο κρητική λύρα, και επενδύει τη σκηνή της πολιορκίας του Χάνδακα (βλ. Παραδείγματα 3 και 4).[67] Το θέμα αξιοποιείται

[62] Χρυσούλα Τζομπανάκη, *Χάνδακας: η πόλη και τα τείχη* (β΄ έκδοση). Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, Ηράκλειο 2012.

[63] Συνοπτικά αναφέρεται πώς όταν υπογράφηκε η συνθήκη παράδοσης της πόλης (6 Σεπτεμβρίου 1669 από τον Κιοπρουλή Πασά και τον Φραντσέσκο Μοροζίνι) προβλεπόταν προθεσμία δώδεκα ημερών για την εκκένωση του πληθυσμού και τη μετακίνηση των κινητών περιουσιών. Τα μεσάνυχτα της 26ης Σεπτεμβρίου 1669, οι Ενετοί κατέβασαν τον πελώριο Σταυρό που είχαν στήσει στα 1648, στο πιο ψηλό μέρος του φρουρίου στο Πύργο του Μαρτινέγκο, σε ανάμνηση μιας μεγάλης νίκης τους κατά των Τούρκων. Επίσημα, ο Χάνδακας παραδόθηκε την επόμενη μέρα, μια πόλη έρημη καθώς ελάχιστοι κάτοικοι αποφάσισαν να παραμείνουν. Βλ. Νικόλας Σταυρινίδης, *Η τελευταία περίοδος της πολιορκίας του Μ. Κάστρου*, Κνωσός, Αθήνα 1979.

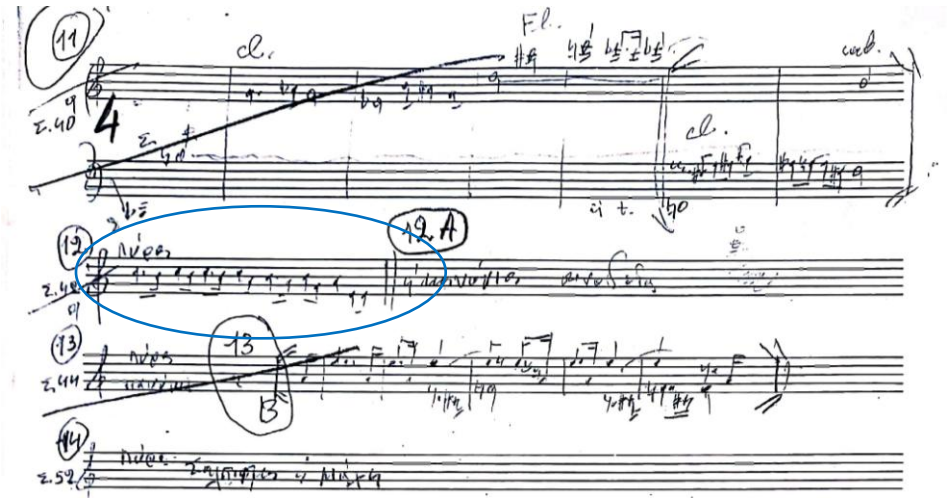
[64] Τάσος Διακογιώργης – σαντούρι, ALEA III υπό τον Θ. Αντωνίου, Μικρό Δημοτικό Κηποθέατρο Δήμου Ηρακλείου, στο πλαίσιο του ALEA III Music Theatre Project, 27.8.1998. Το έργο φέρει αφιέρωση στον σολίστα της α΄ εκτέλεσης.

[65] Δημόσια συζήτηση του συνθέτη στην Καλλιτεχνική Εστία Συνθετών / ΚΕΣΥ, 16.12.2000.

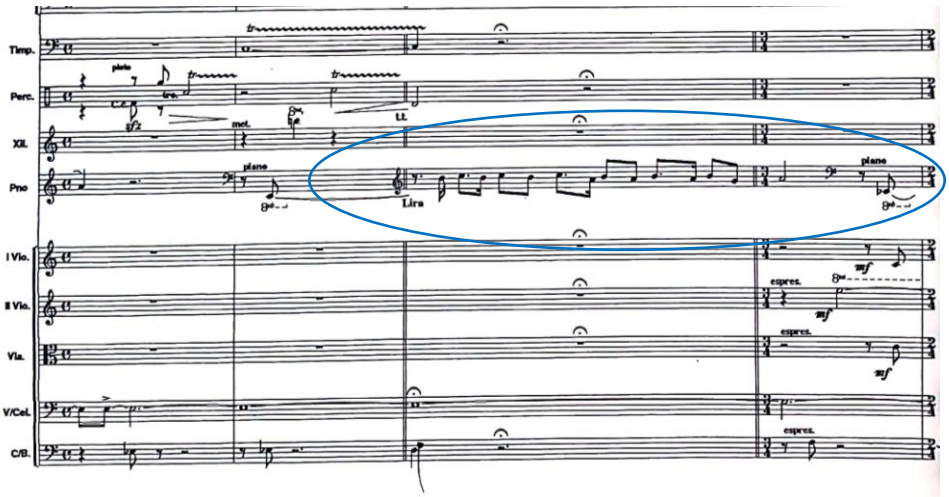
[66] Το κείμενο αποτελεί θεατρική προσαρμογή σε δύο μέρη του βραβευμένου από την Ακαδημία Αθηνών ιστορικού μυθιστορήματος του Θανάση Πετσάλη-Διομήδη (1904-1995) *Οι Μαυρόλυκοι: το χρονικό της τουρκοκρατίας (1565-1799)* και αναφέρεται στην ελληνική ιστορία μέσα από τη σύντομη εξιστόρηση γεγονότων της ζωής των μελών μιας ελληνικής οικογένειας με το όνομα Μαυρόλυκοι, η ιστορία της οποίας «αρχίζει από την πτώση της Κωνσταντινούπολης και φτάνει έως τον πρόδρομο της ελληνικής επανάστασης του 1821, τον Ρήγα Φεραίο».

[67] Το θέμα αποτελείται από δύο μοτίβα, τα οποία επαναλαμβάνονται εναλλάξ, και εκτελείται πανομοιότυπα από την κρητική λύρα σαράντα τέσσερις φορές, στην πέμπτη θεατρική εικόνα του Α΄ μέρους της παράστασης. Στο πρόγραμμα (ΕΘ, 01/10/1971 – 03/10/1971) περιγράφεται η αντίστοιχη σκηνή ως εξής: «5. Η πολιορκία: Δύο Μαυρόλυκοι ανταμώνουν μέσα στην κόλαση της πολιορκίας του Χάντακα στην Κρήτη, ενώ ο ένας από τους δυο βρίσκει την τραγική λύτρωσή του στην πτώση της Αθήνας τον καιρό του Μοροζίνη».

σχεδόν αυτούσιο στο IIIο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 6* (5η θεατρική εικόνα). Η απροσδόκητη και εμφατική παρουσία ενός παραδοσιακού οργάνου σε σύμπραξη με τη συμφωνική ορχήστρα επιτείνει το θεματικό υλικό που αυτό φέρει και ενισχύει τις συνδηλώσεις του. Ο Γιώργος Λεωτσάκος σημειώνει σχετικά: «Το τρίτο μέρος Lento (διάρκειας 7′53′′) είναι φορέας εκείνης ακριβώς της μουσικής ιδέας που καθορίζει την όλη ταυτότητα του έργου και προσδιορίζει την ιδιαιτερότητά του: […] σαν αντίλαλος κάποιου κλάματος, λυγμού ή αναφιλητού. […] μοιάζει μ' έναν θρήνο για τα δεινά και τ' αμαρτήματα της Ελλάδας που λες και διασχίζει τους αιώνες.[…]».[68]



Παράδειγμα 3: Δ. Δραγατάκη, *Μαυρόλυκοι*. Μουσική για τη σκηνή της πολιορκίας του Χάνδακα (Ιο μέρος – 5η θεατρική εικόνα) από το ομώνυμο θεατρικό έργο σε προσαρμογή Μ. Σκουλούδη



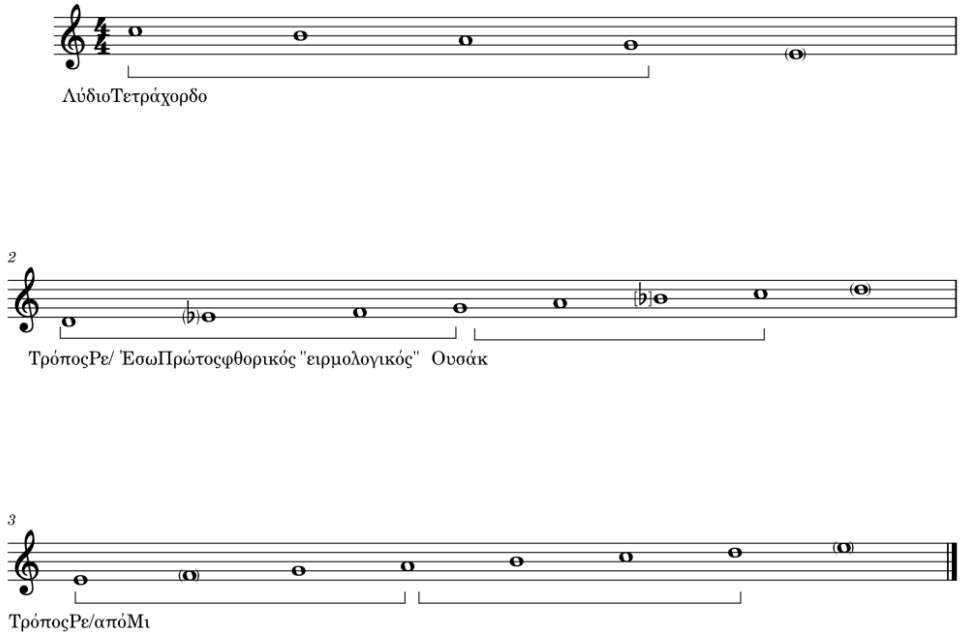
Παράδειγμα 4: Δ. Δραγατάκη, *Συμφωνία αρ. 6, «Το Χρέος»*, IIIο μέρος, (μ. 7-8). Η δεύτερη εμφάνιση του θέματος από την κρητική λύρα

Στη *Συμφωνία αρ. 6* το «θέμα της κρητικής λύρας» επαναλαμβάνεται πανομοιότυπο οκτώ φορές και στις τελευταίες τρεις επαναλήψεις (μ. 97-102) αλλάζει κατάληξη. Εμφανή τα δύο διακριτά ρυθμικά μοτίβα (δύο όγδοα και όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο), η senza misura διατύπωση του θέματος, η προσθήκη της αρχικής άρσης σε σχέση

[68] Γιώργος Λεωτσάκος, «Αναφορά στη *Συμφωνία αρ. 6*, "Το Χρέος" (1989) του Δημήτρη Δραγατάκη», *Μουσικολογία* 9, 1997, σ. 207-210. Το κείμενο περιέχεται επίσης στην εισαγωγή της καθαρογραφημένης – υπό έκδοση – παρτιτούρας του έργου (σ. 2-3).

με το θέμα των Μαυρόλυκων, και η άνευ συνοδείας εκτέλεσή του.[69] Στη *Συμφωνία αρ. 6* η ορχήστρα παρεμβαίνει ανάμεσα στις εμφανίσεις του θέματος για να προβάλει μία αυξανόμενης διάρκειας και πολυπλοκότητας επεξεργασία. Συνολικά, οι εναλλαγές σόλο κρητικής λύρας και ορχήστρας δημιουργούν μία ιδιοσυγκρασιακή μορφή σονάτας-ροντό στο IIIο (Lento) μέρος της *Συμφωνίας αρ. 6*.[70]

Τόσο στους *Μαυρόλυκους,* όσο και στη *Συμφωνία αρ. 6,* το «θέμα της λύρας» διατυπώνεται πάνω στο λύδιο τετράχορδο: ντο-σι-λα-σολ. Συμπεριλαμβάνοντας και τη νότα «μι» με την οποία κλείνει η μελωδική φράση στις τρεις πρώτες εμφανίσεις της από κάποιο βαθύτερο έγχορδο (βιολοντσέλο ή κοντραμπάσο) ή το πιάνο, συμπληρώνεται ο τρόπος του ρε, με βάση από μι, που αντιστοιχίζεται στον Ήχο Α (Έσω Πρώτο φθορικό «ειρμολογικό» ή Ουσάκ),[71] ενώ ο φθόγγος λα αναδεικνύεται – ως δεσπόζων φθόγγος του τρόπου – κομβικός για την κατάληξη της μελωδίας (βλ. Παράδειγμα 5).



Παράδειγμα 5: Δ. Δραγατάκη, *Συμφωνία αρ. 6, «Το Χρέος»,* IIIο μέρος. Κλίμακες αναφοράς για το θέμα της κρητικής λύρας

Στα μουσικά χαρακτηριστικά του συνολικού έργου σημειώνονται η ώριμη διατύπωση της δραγατάκειας ιδιολέκτου, με τον δεξιοτεχνικό χειρισμό μεταλλασσόμενων πενταχόρδων (πεντατονικών, διατονικών, χρωματικών, ατονικών) μέσα από την τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής, καθώς και οι ιδιοσυγκρασιακές μορφές σονάτας σε όλα τα μέρη της κυκλικής μορφής της συμφωνίας. Συνολικά, «Η *Συμφωνία αρ. 6* αρμονικά

[69] Στους *Μαυρόλυκους* η συνοδεία της μελωδίας αποτελείται από ένα κρουστό όργανο σε κάποιες θέσεις. Στη *Συμφωνία αρ. 6,* η συνήχηση του θέματος της κρητικής λύρας και της ορχήστρας περιορίζεται στα τελευταία μέτρα (98-103).

[70] Συνοπτικά η δομή του μέρους έχει ως εξής: Εισαγωγή / ορχήστρα (μ. 1-3), θέμα / λύρα (μ. 4 senza misura / sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 5-6), θέμα / λύρα (μ. 7 sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 8-12), θέμα / λύρα (μ. 13 sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 14-17), θέμα / λύρα (μ. 18 sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 19-23), θέμα / λύρα (μ. 24 sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 25-41), θέμα / λύρα (μ. 42 sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 43-84), θέμα / λύρα (μ. 85 sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 86-90), θέμα / λύρα (μ. 91 sm), επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 92-96), θέμα / λύρα (μ. 97 sm), θέμα / λύρα & επεξεργασία / ορχήστρα (μ. 98-103).

[71] Χρίστος Τσιαμούλης, *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής,* β΄ έκδοση, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2014, σ. 67.

αντιπροσωπεύει ένα συγκερασμό ατονικότητας και τροπικότητας, μιαν εναλλαγή πυκνών και διάφωνων ηχητικών πεδίων με στοιχεία, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, ασύμβατα, όπως παράλληλες τέταρτες και πέμπτες. […] Το μεγαλύτερο μέρος του θεματικού υλικού προέρχεται από το εναρκτήριο τετράφθογγο μοτίβο στα κόρνα και στα τρομπόνια.[72] […] Και όμως παρά τον ζόφο, ύστερα από μια υπόμνηση του αρχικού μοτίβου στο κλαρινέτο-μπάσο,[73] η Συμφωνία ολοκληρώνεται σε μια ατμόσφαιρα συγκρατημένης αισιοδοξίας».[74]

Με όρους της σημειωτικής, η προσέγγιση της έννοιας της Παλιγγενεσίας, ως «χρέους» τόσο απέναντι στο ιστορικό παρελθόν (σεβασμός της μνήμης), όσο και προς το μέλλον (διατήρηση της μνήμης) στη θέση του *συγκείμενου*, μεταφέρεται ως *διακείμενο* στο μουσικό έργο, μέσα κυρίως από τον ρόλο του θέματος της λύρας. Οφείλει εδώ να υπογραμμιστεί ότι η επαναληπτικότητα του θέματος λειτουργεί ως διαρκής υπόμνηση της «αναγκαιότητας» της ιστορικής μνήμης, ενώ η αυξανόμενη επεξεργασία του θέματος, μπορεί να ερμηνευθεί ως ισχυροποιούμενη και παλιγγενετική διατήρηση της ιστορικής μνήμης στον κοινωνικό ιστό.

Ηρωικές σκηνές (Μεσολόγγι), Άλκης Παναγιωτόπουλος (1948, Αθήνα)

Ο Άλκης Παναγιωτόπουλος[75] συνέθεσε το έργο *Ηρωικές σκηνές* για συμφωνική ορχήστρα το 1989.[76] Η ανακοίνωση της διάκρισης του έργου στον Διαγωνισμό για την Εθνική Παλιγγενεσία έγινε τηλεφωνικά στον συνθέτη από τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου.[77] Το έργο έχει εκτελεστεί από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρικής Ραδιοφωνίας υπό τη διεύθυνση του συνθέτη, από κοινού με τη *Συμφωνία αρ. 6* του Δραγατάκη το 1997, σε εκδήλωση της ελληνικής πρεσβείας της Βουλγαρίας για την επέτειο του 1821.[78] Την ηχογράφηση της εκτέλεσης αυτής, μαζί με την ορχηστρική παρτιτούρα, ευγενικά διέθεσε ο συνθέτης στην υποφαινόμενη για την παρούσα μελέτη.[79]

[72] Το θέμα του Ιου μέρους βασίζεται στην ελάσσονα πεντατονική κλίμακα με βάρυνση της IVης βαθμίδας και προσθήκη της IIης. Το θεματικό αυτό υλικό δεν αξιοποιείται ωστόσο στο IIIο μέρος του έργου.

[73] Μέτρα 127-130 στο IVο και τελευταίο μέρος (Allegro molto). Στη συνέχεια το θέμα τίθεται από ξύλινα και έγχορδα (μ. 150-153) και οδηγεί μέσα από διαρκή ανασχηματισμό στην ολοκλήρωση του έργου (μ. 180).

[74] Από το πρόγραμμα της α΄ εκτέλεσης (επιμέλεια ύλης και προγράμματος: Αμαλία Παπαδοπούλου-Συμεωνίδου).

[75] Προσωπική ιστοσελίδα συνθέτη: http://alkispanayotopoulos.blogspot.com/2007/12/b.html (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[76] Η παρτιτούρα του έργου έχει ψηφιοποιηθεί από το Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (IEMA), http://digitize.iema.gr/is_ent.php?phys_item_id=1129&entity_id=1633 (τελευταία πρόσβαση: 30.11.2021). Η ιστοσελίδα πλέον δεν είναι προσβάσιμη.

[77] Προφορική μαρτυρία Α. Παναγιωτόπουλου στην 1η τηλεφωνική συνομιλία του με την υποφαινόμενη (1.11.2021, 6:00-7:00 μ.μ.).

[78] Σύμφωνα με μαρτυρία του Α. Παναγιωτόπουλου (1η τηλεφωνική συνομιλία, ό.π.), την πρωτοβουλία ανέλαβε ο Έλληνας Πρέσβης στη Σόφια, Παναγιώτης Καρακάσης κατά την περίοδο Νοέμβριος 1996 έως Απρίλιος 2000. Ο Α. Παναγιωτόπουλος ήταν εκείνη την περίοδο Καλλιτεχνικός Διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας της Βουλγαρίας. Εκτός των έργων του Δ. Δραγατάκη και του Α. Παναγιωτόπουλου παρουσιάστηκαν: έργο του Dobri Christov (1875-1941, διακεκριμένου συνθέτη της Βουλγαρίας), η *Μπαλάντα* του Γ. Σισιλιάνου (1993-4) και το έργο *Celebration III* για χορωδία και ορχήστρα (1996) του Θ. Αντωνίου.

Σημειώνεται επίσης ότι: «Ο Βύρων Φιδετζής χρημάτισε προσκεκλημένος αρχιμουσικός της Συμφωνικής Ορχήστρας του Πάζαρτζικ της Βουλγαρίας από το 1990 ως το 1999, οπότε έγινε μέχρι το 2001 καλλιτεχνικός διευθυντής της ορχήστρας», https://www.fidetzis.gr/byron-fidetzis (τελευταία πρόσβαση: 30.6.2022).

[79] Θερμές ευχαριστίες οφείλει η γράφουσα στον Άλκη Παναγιωτόπουλο για την ευγενική του προσφορά και όλη τη συνεργασία του στη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας. Σημειώνεται ότι η ηχογράφηση των δύο εκ των τεσσάρων μερών του έργου είναι διαθέσιμη και διαδικτυακά, https://www.youtube.com/user/alkispanayotopoulos/search?query=%CE%B7%CF%81%CF%89%CF%8A%CE%BA%CE%AD%CF%82%20 (τελευταία πρόσβαση: 30.06.2022).

Οι *Ηρωικές σκηνές* (*Μεσολόγγι*) διαρθρώνονται σε τέσσερα μέρη, τα οποία φέρουν διακριτούς τίτλους: «Το ελεύθερο Μεσολόγγι» / Andante con moto – Allegro non troppo, «Η μάχη πάνω στις Ντάπιες» / Allegro vigoroso, «In memoriam» / Adagio, «Έξοδος» / Allegro feroce. Η ενορχήστρωση προβλέπει πλήρη συμφωνική ορχήστρα, μικτή χορωδία και σόλο μεσόφωνο.[80] Η προβλεπόμενη διάρκεια του έργου ανέρχεται σε είκοσι λεπτά. Η παρτιτούρα είναι γραμμένη σε Ντο.

Στο Ιο, ΙΙο και ΙVο μέρος του έργου αξιοποιούνται αποσπάσματα ποιητικών κειμένων του Διονυσίου Σολωμού: *Ο Λάμπρος*,[81] *Μεσολόγγι* / Οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του συνθέτη,[82] οι κειμενικές αναφορές αρχικά αποτελούσαν προγραμματικές, εξωμουσικές αναφορές. Κατά την ηχογράφηση του έργου ωστόσο, το ποιητικό κείμενο ενσωματώθηκε στο έργο μέσω της χορωδίας, διπλασιάζοντας τις μελωδικές γραμμές των θεμάτων σε ομάδες οργάνων της ορχήστρας.[83] Καθ' ομολογία του συνθέτη «η χορωδία λειτουργεί μονοφωνικά, καθώς είναι γραμμένη σε οκτάβες» (βλ. Παράδειγμα 6).

Ειδικότερα, στο ΙΙο μέρος του έργου, χρησιμοποιείται ο εικοστός ένατος στίχος από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Διονυσίου Σολωμού (Σχεδίασμα Β΄):

Όλοι σαν ένας, ναι, χτυπούν, όμως εσύ σαν όλους.

Το ποιητικό κείμενο εκφέρουν πρώτα οι τενόροι και οι μπάσοι (μ. 29-45) και έπειτα ολόκληρη η μικτή χορωδία (μ. 68-84 και 114-118). Στη συνέχεια (μ. 118-137) η χορωδία αυτοσχεδιάζει πάνω στην τελευταία συλλαβή ([χτυ]-πούν) καταλήγοντας σε ένα φωνητικό cluster - κραυγή, το οποίο σβήνει σταδιακά από τις ομάδες των φωνών. Η δομή του μέρους αποτυπώνεται στον ακόλουθο πίνακα:

Μέτρα	**Ενότητες**	**Μορφή**
1-28	εισαγωγή (κεφαλή θέματος + ατονική ορχ. συνοδεία)	Έκθεση
29-45	θέμα (T, B) (πρόταση)	
46-67	επεξεργασία κεφαλής θέματος + συνοδεία	Ανάπτυξη
68-84	επανάληψη θέματος (S, A,T,B)	
85-113	συνοδεία	
114-118	αρχή θέματος (αα) 3μ↑ (S, A,T,B)	Επανέκθεση
118-137	φωνητικός αυτοσχεδιασμός	
138-143	Coda (ορχήστρα)	Coda

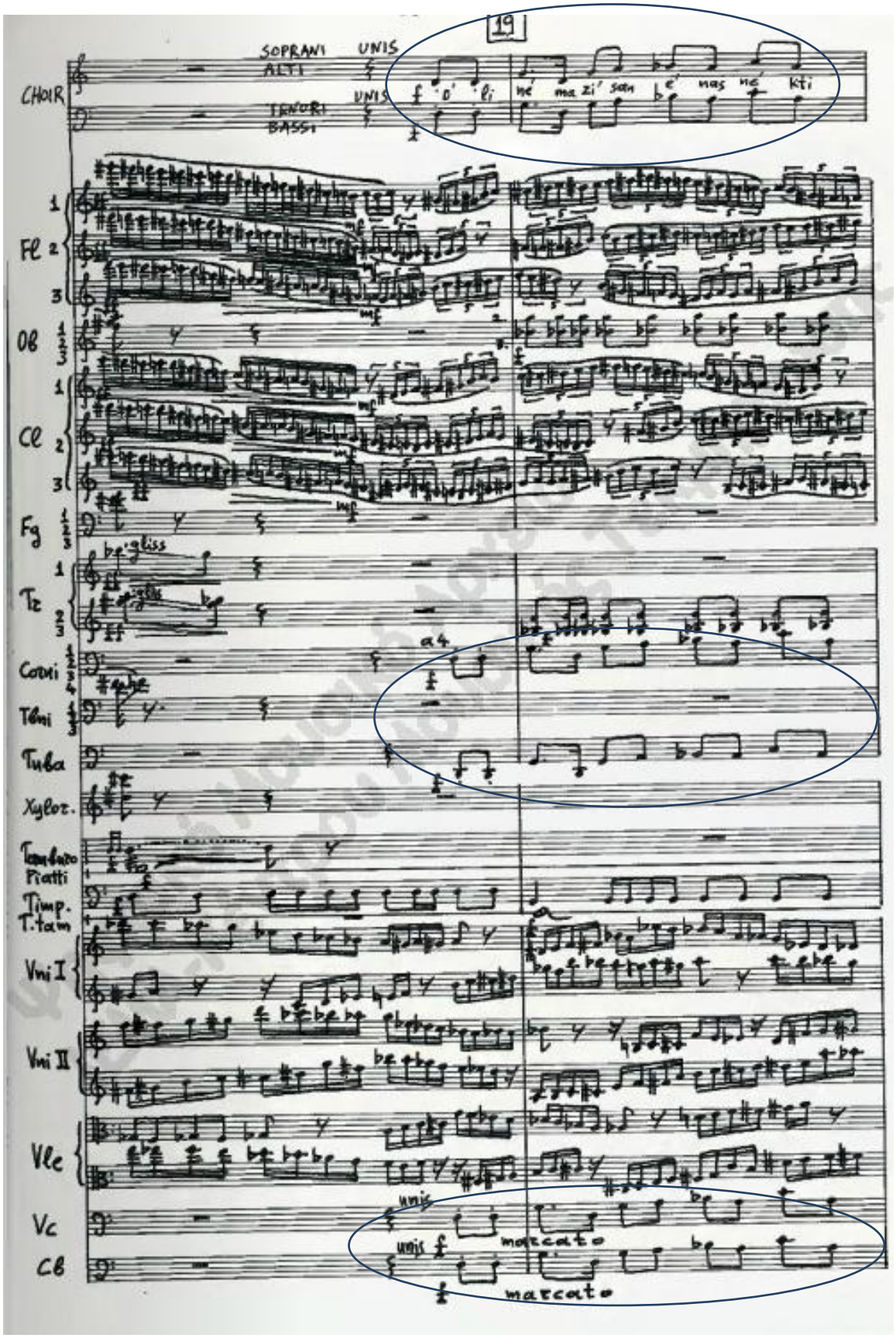
Πίνακας 2: Α. Παναγιωτόπουλου *Ηρωικές σκηνές (Μεσολόγγι)*, ΙΙο μέρος. Δομή

[80] 3.3.3.3 – 4.3.3.1 – κρουστά, έγχορδα (16/14/12/10/8), μικτή χορωδία, σόλο μεσόφωνος. Αναλυτικότερα: δύο φλάουτα και ένα πίκολο, τρία όμποε, τρία κλαρινέτα σε Σι ύφεση, δύο φαγκότα και ένα κόντρα-φαγκότο, τρεις τρομπέτες σε Σι ύφεση, τέσσερα κόρνα σε Φα, τρία τρομπόνια, μία τούμπα, κρουστά για έξι εκτελεστές (τύμπανα, ξυλορίμπα, καμπάνες, κύμβαλα, τομ-τομ, ταμπούρα, μπόνγκος, γκρανκάσα, γκονγκ, ταμ-ταμ), έγχορδα, μικτή χορωδία, σόλο μεσόφωνος.

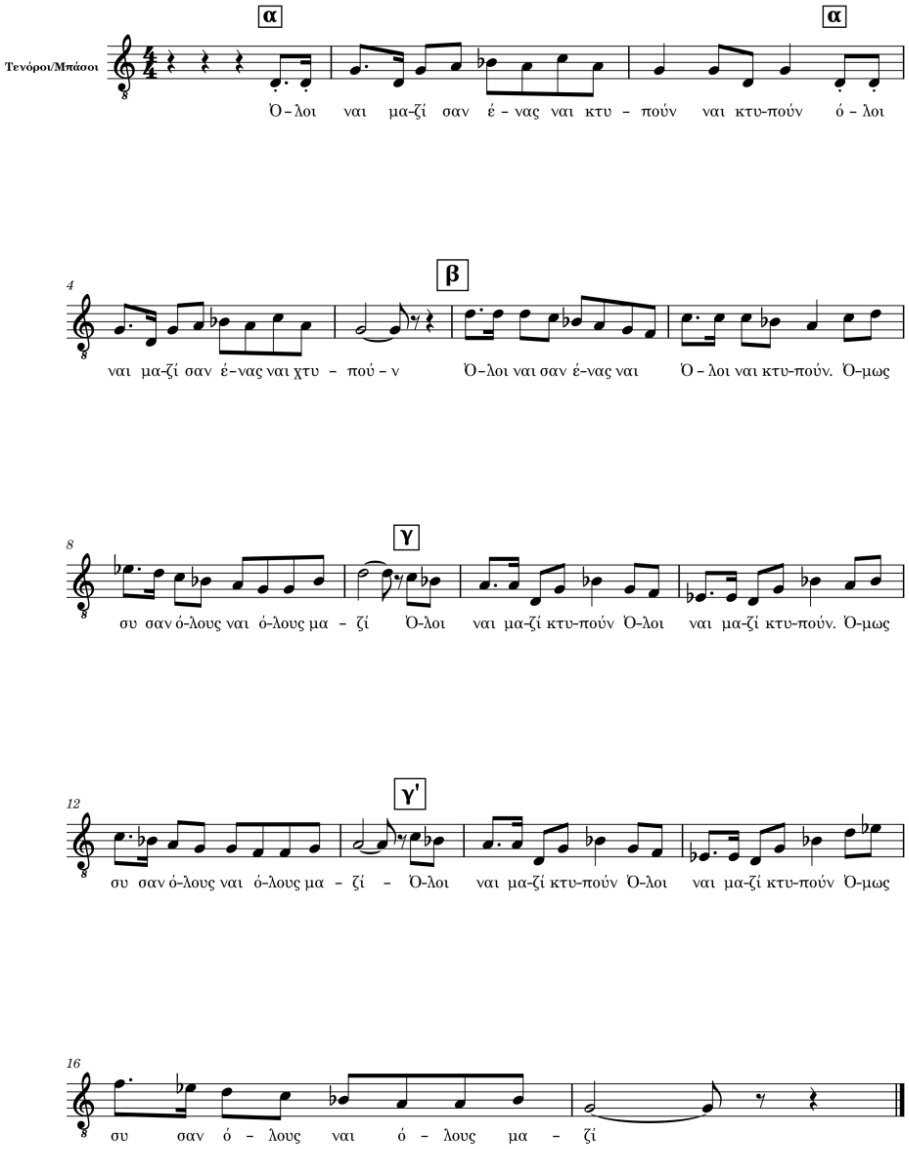
[81] Ακριβέστερα χρησιμοποιείται το απόσπασμα που αναφέρεται στην «ημέρα της Λαμπρής», και συγκεκριμένα οι στίχοι 1 έως 8. Σημειωτέον ότι η τελευταία φράση *και ο θάνατος μαυρίλα* παραλείπεται.

[82] 2η τηλεφωνική συνομιλία με τον συνθέτη στις 13.11.2021 (7:00-9:00 μ.μ.).

[83] Ενδεικτικά στο ΙΙο μέρος του έργου, το μελωδικό θέμα διπλασιάζεται από τρομπέτες, φαγκότα και τρομπόνια (α΄ εμφάνιση), κόρνα τούμπα, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα (β΄ εμφάνιση), φλάουτα, όμποε και κλαρινέτα (γ΄ εμφάνιση).

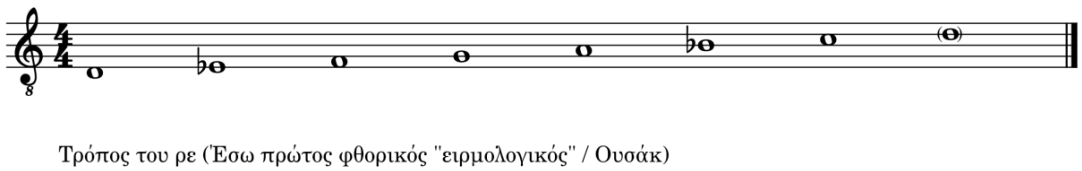


Παράδειγμα 6: Α. Παναγιωτόπουλου, *Ηρωικές σκηνές (Μεσολόγγι)*, ΙΙο μέρος. Ο πολλαπλασιασμός του θέματος ανάμεσα στη χορωδία και ομάδες οργάνων



Παράδειγμα 7: Α. Παναγιωτόπουλου, *Ηρωικές σκηνές (Μεσολόγγι)*, ΙΙο μέρος. Πρώτη εμφάνιση θέματος στη χορωδία (μ. 29-45)

Το μελωδικό θέμα του ΙΙου μέρους αναπτύσσεται πάνω στον τρόπο του ρε (Έσω πρώτος φθορικός «Ειρμολογικός» ή Ουσάκ),[84] εκκινώντας από τη βάση της κλίμακας και εστιάζοντας στην υποδεσπόζουσα (σολ), και τη δεσπόζουσα (λα) και με αναμενόμενες καταλήξεις στον "δεσπόζοντα" φθόγγο (βλ. Παραδείγματα 7 και 8).



Τρόπος του ρε (Έσω πρώτος φθορικός "ειρμολογικός" / Ουσάκ)

Παράδειγμα 8: Α. Παναγιωτόπουλου, *Ηρωικές σκηνές (Μεσολόγγι)*. Κλίμακα αναφοράς για το θέμα του ΙΙου μέρους

[84] Βλ. Τσιαμούλης, ό.π.

Στο IVο μέρος «Έξοδος» των *Ηρωικών Σκηνών* (*Μεσολόγγι*) αξιοποιείται κείμενο από την ενενηκοστή έκτη στροφή (στίχοι 381-384) του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* του Δ. Σολωμού:

Το σπαθί σου αντισηκώνεις,
τρία πατήματα πατάς,
σαν τον πύργο μεγαλώνεις,
και εις το τέταρτο κτυπάς·

Η μελωδία αναπτύσσεται στην κλίμακα της Σολ μείζονος. Απαντήσεις στη μελωδία πραγματοποιούν τα τρομπόνια και οι τούμπες, καθώς και τα κόρνα και τα τρομπόνια (μ. 82-99). Η δεύτερη είσοδος του θέματος στις φωνές διπλασιάζεται από όλα τα χάλκινα (τρομπέτες, κόρνα, τρομπόνια, τούμπες) και τα κοντραμπάσα (μ. 100-115). Η δομή που αναδύεται εδώ είναι μια ιδιάζουσα τριμερής μορφή, όπου το Α και το Β φέρουν διαφοροποιημένο και όχι διαφορετικό θεματικό υλικό (βλ. Πίνακα 3).

Μέτρα	**Ενότητες**	**Μορφή**
1-81	Ορχήστρα (συνοδευτικά μοτίβα και στοιχεία θέματος)	A
82-99	Χορωδία θέμα (πρόταση) + ορχηστρική συνοδεία	B
100-115	Ορχηστρική συνοδεία + χορωδία στοιχεία θέματος (χωρίς λόγια)	A

Πίνακας 3: Α. Παναγιωτόπουλου *Ηρωικές σκηνές (Μεσολόγγι),* IVο μέρος. Δομή

Ο ίδιος ο συνθέτης[85] χαρακτηρίζει τις *Ηρωικές σκηνές* ως έργο «νεοτονικό, όχι με την έννοια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αλλά της διατονικότητας», ειδικά όσον αφορά στα θέματα του IIου και IVου μέρους. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον φαίνεται το γεγονός ότι σε αντίθεση με τη διατονική διατύπωση του εκάστοτε θέματος από τη χορωδία και ομάδες οργάνων, η υπόλοιπη ορχήστρα εκφέρει έναν λόγο σαφώς ατονικό, αποτελούμενο από πυκνογραμμένα χρωματικά πεντάχορδα σε αδιάκοπη ανοδική ή καθοδική κίνηση, εν είδει κινούμενων ατονικών ηχητικών μαζών.[86] Σημειωτέον ότι στο IVο μέρος αξιοποιείται ιδιαίτερα συχνά στα όργανα της ορχήστρας η επανάληψη δοσμένων χρωματικών μοτίβων (ostinato) senza misura, η οποία και καταγράφεται με στοιχεία γραφικής παρτιτούρας.[87]

Η συνολική μορφή του έργου ακολουθεί την κυκλική μορφή σονάτας με αντιμεταθέσεις στην κλασική αλληλουχία των μορφών, με το IIIο, αργό μέρος (ομοφωνικής υφής και ελεύθερης μορφής) να παραπέμπει σύμφωνα με τον συνθέτη «στο πεδίο της μάχης στον *Αλέξανδρο Νιέφσκι* του Προκόφιεφ».[88]

Με όρους της σημειωτικής, η προσέγγιση της έννοιας της Παλιγγενεσίας στο *διακείμενο* των *Ηρωικών σκηνών* χαρακτηρίζεται από τη σαφή μελωδική ανάδειξη της

[85] 1η τηλεφωνική συνομιλία με τον συνθέτη, ό.π.

[86] Αντίστοιχο πολυεπίπεδο ατονικό ostinato με μορφή ισοκράτη σε ομάδες οργάνων της ορχήστρας εντοπίζεται και στις δέκα συμφωνίες του Α. Παναγιωτόπουλου. Βλ. Παναγιώτης Αποστόλου, «Η συνθετική σκέψη και το εξωμουσικό στοιχείο στις συμφωνίες του Άλκη Παναγιωτόπουλου», ανακοίνωση στο επιστημονικό συνέδριο *Μουσική Δημιουργία και Πράξη στη Νεώτερη Ελλάδα,* Κέρκυρα 8-10.4.2022.

[87] Ο συνθέτης θεωρεί πλέον ιδιαίτερα χρονοβόρο και εκτελεστικά πολύπλοκο τον συγκεκριμένο τρόπο γραφής του ατονικού ορχηστρικού πλαισίου, καθώς έχει σταδιακά διαμορφώσει μία προσωπική σημειογραφία – με αφετηρία εκείνη του Ανέστη Λογοθέτη – ιδιαίτερα αφαιρετική και λειτουργική (2η τηλεφωνική συνομιλία με τον συνθέτη, ό.π.).

[88] 2η τηλεφωνική συνομιλία με τον συνθέτη, ό.π.

επίσημης ιστορικής εκδοχής, όπως αυτή αποτυπώνεται σε εμβληματικά ποιητικά έργα του εθνικού Έλληνα ποιητή. Αντίθετα, το *συγκείμενο* εδώ υπογραμμίζεται κυρίως από τον ρόλο της ορχήστρας, ως μιας κοινωνικής αντανάκλασης της επίσημης ρητορικής. Η ατονική ορχηστρική πολυφωνία και η σαφέστατη αντίθεση που υπογραμμίζει σε σχέση με τη μελωδική εκφορά της επίσημης ποιητικής της Παλιγγενεσίας μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως αποτύπωση της ομιχλώδους προ-επαναστατικής περιόδου στον αγώνα για την εθνική αναγέννηση, είτε ακόμη ως κριτική προσέγγιση – ακόμη και αμφισβήτηση – της μελωδικά προβεβλημένης επίσημης διατύπωσης της Παλιγγενεσίας.

Συμπεράσματα

Η μελέτη των περιπτώσεων, η οποία προηγήθηκε, απάντησε στα ζητήματα τα οποία αναδείχθηκαν από τη μελέτη των ιστορικών πηγών ως εξής: α) η εθνική παλιγγενεσία δεν αποτυπώνεται σε άλλους διαγωνισμούς σύνθεσης της ίδιας περιόδου και β) τα βραβευθέντα έργα του Διαγωνισμού Εθνικής Παλιγγενεσίας του Δήμου Αθηναίων (1991) περικλείουν ιστορικές διασυνδέσεις και προβληματισμούς τις οποίες επικοινωνούν με διαφοροποιημένες προσεγγίσεις.

Συνοπτικά, το *Φύλλον ατίμητον* του Γ. Κουμεντάκη προβάλει το ιδανικό, το οποίο κινητοποιεί τη συλλογική δράση· η *Συμφωνία αρ. 1* του Μ. Τραυλού εστιάζει στη μετασχηματιστική δύναμη του ίδιου του συνόλου πάνω στην αρχική ιδέα· η *Συμφωνία αρ. 6* του Δ. Δραγατάκη υπογραμμίζει – στο ΙΙΙο μέρος – την αυξανόμενη μετασχηματιστική δύναμη της ιδέας πάνω στο σύνολο, μέσω της επαναλαμβανόμενης υπόμνησής της· τέλος, οι *Ηρωικές σκηνές* (*Μεσολόγγι*) του Α. Παναγιωτόπουλου αντιπαραβάλλουν τη σαφήνεια της κινητήριας ιδέας σε αντίθεση με το ομιχλώδες, διάφωνο σύνολο.

Σε κάθε περίπτωση, η καίρια ματιά των Ελλήνων συνθετών στη δημιουργική αναδιαπραγμάτευση της ιστορικής μνήμης συνδιαλέγεται με την πρόσληψη των έργων από το κοινό, μέσω της συμπερίληψής τους στο συναυλιακό ρεπερτόριο και τις ηχογραφήσεις, ώστε να αναδυθούν επιπλέον διασυνδέσεις με τη ζώσα κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα.

Μουσική, νεολαία και επανάσταση: Φιλμικές αναπαραστάσεις του φεστιβάλ Woodstock

Κωνσταντίνα Μπουρλή & Νίκος Πουλάκης

Για τις ΗΠΑ, η δεκαετία του 1960 κατέχει ιδιαίτερη θέση στην ιστορία της, καθώς χαρακτηρίζεται από μια σειρά σημαντικών ιδεολογικών, κοινωνικών, πολιτικών και επιστημονικών μετασχηματισμών. Το κίνημα για τα ανθρώπινα δικαιώματα, το φεμινιστικό κίνημα, η πρώτη προσγείωση στο φεγγάρι, ο πόλεμος στο Βιετνάμ, οι πολιτικές δολοφονίες, η καθιέρωση της τηλεόρασης, οι πολιτιστικές και αντιπολεμικές δράσεις στις οποίες πρωτοστάτησε η νέα γενιά συνθέτουν μια ιδιαιτέρως έντονη περίοδο της αμερικανικής ιστορίας. Ουσιαστικά, η δεκαετία αυτή σηματοδοτεί το μεταίχμιο δύο εποχών, της μεταπολεμικής και της ψυχροπολεμικής (Silva-Ramos 2014: 3).

Ξεκινώντας από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και έως τη δεκαετία του 1960, άρχισε μια νέα εποχή κατά την οποία ο φόβος και η δυσπιστία της αμερικανικής νεολαίας απέναντι στις πυρηνικές δυνάμεις εντάθηκαν, με αποτέλεσμα την εμφάνιση ειρηνευτικών κινημάτων και αντιπολεμικών οργανώσεων (Griffiths 2019: 4-5). Αναπόσπαστο κομμάτι των κινητοποιήσεων στις ΗΠΑ υπήρξε η γενιά των λεγόμενων «μπέιμπι μπούμερς» (baby boomers),[1] η οποία – παρά τις ευνοϊκές οικονομικά, εκπαιδευτικά και επαγγελματικά συνθήκες – υποστήριξε ότι το πολιτικοκοινωνικό σύστημα ήταν διεφθαρμένο, απορρίπτοντας ακόμη και τον νεοεκλεγέντα και πολλά υποσχόμενο πρόεδρο John F. Kennedy. Με βάση τα δεδομένα αυτά, παρατηρείται ένα χάσμα (που εδράζει σε διαφορές πεποιθήσεων, πολιτικών και αξιών) ανάμεσα στη νεότερη και την παλαιότερη γενιά, η οποία βίωνε ύστερα από πολύ καιρό την οικονομική ανέλιξη της χώρας (Duncan 2013: 144, 147, 150).

Έτος-σταθμός για τη χώρα αποτέλεσε το 1963, λόγω της δολοφονίας του Kennedy και της νέας προεδρίας του Lyndon Johnson, ο οποίος υποστήριξε απολύτως τη στρατιωτική επέκταση στο Βιετνάμ την αμέσως επόμενη χρονιά. Το γεγονός αυτό οδήγησε σε έξαρση των κινητοποιήσεων με τη συμμετοχή Αμερικανών και Αφροαμερικανών και στην ανάπτυξη κινημάτων με πολιτισμικό χαρακτήρα, τα οποία προσπαθούσαν να αναδείξουν την άρνηση απέναντι στον μιλιταρισμό και στην κυριαρχική θέση του στρατού στην αμερικανική πολιτική και πολιτιστική ζωή, όπως επίσης και τον αγώνα για τα πολιτικά δικαιώματα των μαύρων (Brownell 2011: 26). Το 1968 υπήρξε μια καθοριστική χρονιά, καθώς πολλά ήταν τα σημαντικά γεγονότα τα οποία στιγμάτισαν την αμερικανική αλλά και την παγκόσμια κοινωνία και συνετέλεσαν στην αναθέρμανση των κινητοποιήσεων των προηγούμενων ετών. Πρόκειται για τις δολοφονίες προσώπων γνωστών την εποχή εκείνη για τις ακτιβιστικές και πολιτικές τους δράσεις. Φιγούρες όπως αυτές του Αφροαμερικανού εθνικιστή ηγέτη Malcom X, του υποψήφιου προέδρου Robert Kennedy και του επίσης Αφροαμερικανού αρχηγού του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα Martin Luther King αποτέλεσαν μια μερίδα επαναστατικών και μειονοτικών προσωπικοτήτων, οι οποίες γνώρισαν άδοξο τέλος (Duncan 2013: 153).

[1] Μολονότι δεν υφίσταται ένας απόλυτα καθιερωμένος προσδιορισμός, ο όρος «Μπέιμπι Μπούμερς» αναφέρεται στα άτομα που έχουν γεννηθεί κατά την εικοσαετή περίοδο που καλύπτει τα χρόνια από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1960.

Ολόκληρη η δεκαετία χαρακτηρίστηκε, κατά μια γενική έννοια, από δύο τύπους κινημάτων: το πολιτικό και το πολιτισμικό. Ο εν λόγω διαχωρισμός φανερώνει τον διαφορετικό τρόπο προσέγγισης των θεμάτων που αφορούσαν τη μεταπολεμική γενιά, με κύριους εκφραστές, από τη μια μεριά, τους φοιτητές και τους πολιτικούς ακτιβιστές από τα κινήματα «Νέα Αριστερά» (New Left) και «Φοιτητές για μια Δημοκρατική Κοινωνία» (Students for a Democratic Society) και, από την άλλη, το κίνημα της αντικουλτούρας (counterculture) (Duncan 2013: 156-157). Οι μορφές διαμαρτυρίας τους ήταν ποικιλόμορφες και, στην πλειοψηφία τους, ειρηνικές, συγκρατημένες και ιδιαιτέρως συμβολικές. Ωστόσο, οι ιδέες των πολιτικών ακτιβιστών και του κινήματος της αντικουλτούρας, παρά τον κοινό τους σκοπό, ερχόταν σε πλήρη αντίθεση, με τους πρώτους να ακολουθούν έναν πιο συμβατικό δρόμο που ταυτιζόταν με τις δράσεις των φοιτητών και το δεύτερο να υιοθετεί μια εναλλακτική οδό που θεωρήθηκε αντιπαραγωγική (έως και ανεξέλεγκτη), ενώ εκπροσωπούνταν από το υπόλοιπο δυναμικό της νεολαίας (Gair 2007: 8).

Τα κινήματα αυτής της δεκαετίας διέθεταν επαναστατικό χαρακτήρα, ο οποίος εκφράστηκε μέσα από πρακτικές που όχι μόνο λειτούργησαν ως μέσο αντίστασης στις κυρίαρχες δομές αλλά δημιούργησαν νέες κοινωνικές σχέσεις ως απαρχή της καινούριας εποχής. Στο προσκήνιο βρέθηκαν οι αντιπολιτευτικές μουσικές πρακτικές, εκφράζοντας μια συλλογική ψυχαγωγική απόκριση, παράλληλα όμως και μια ισχυρή επαναστατική δυναμική. Σχετικά φαινόμενα έχουν παρατηρηθεί ιστορικά σε αντίστοιχες κοινωνίες και εποχές που σημαδεύτηκαν από χαρακτηριστικά επαναστατικά και κινηματικά γεγονότα, εντάσσοντας σε αυτά το στοιχείο της πολιτισμικής αντίδρασης (Balliger 1995: 14, 23). Ως παράδειγμα, μπορούμε να αναφέρουμε το τέλος της δικτατορίας του Fulgencio Batista στην Κούβα το 1959, μέσω της επαναστατικής δράσης των αδελφών Fidel και Raúl Castro. Το όλο γεγονός έδωσε το έναυσμα σε πολλούς καλλιτέχνες, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και μετέπειτα, να συνθέσουν και να ερμηνεύσουν νέα κομμάτια, αποτυπώνοντας τόσο τα χρόνια πριν την επανάσταση όσο και την ηρωική στιγμή της απελευθέρωσης (Moore 2006: 58-60). Εξίσου σημαντικό μπορεί να θεωρηθεί το αντιπυρηνικό κίνημα που αναφέρεται στο ατύχημα του σταθμού Φουκοσίμα το 2011 στην Ιαπωνία. Πρόκειται για ένα συμβάν που ώθησε μεγάλο αριθμό μουσικών μέσα από τα τραγούδια, τους στίχους και τις δημόσιες εμφανίσεις τους να εκφράσουν την αντίθεσή τους στην εγκατάσταση μονάδων παραγωγής πυρηνικής ενέργειας, προτρέποντας παράλληλα το κοινό τους για ανάπτυξη μιας γενικευμένης οικολογικής συνείδησης (Manabe 2015: 79).

Εστιάζοντας στη δεκαετία του 1960, το κίνημα της αντικουλτούρας σε κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο, βρίσκεται στο επίκεντρο των εξελίξεων εξαιτίας της εναλλακτικής – για την εποχή – λογικής του, αλλά ταυτόχρονα για τις θέσεις του απέναντι στο ζήτημα του Ψυχρού Πολέμου (Bartkowiak και Kiuchi 2015: 1), καθώς αντιστάθηκε στην κυρίαρχη κουλτούρα της πολιτικής και οικονομικής ελίτ έχοντας ως βασικά σημεία αντιπαράθεσης τις διαφοροποιήσεις στην κοινωνική και φυλετική τάξη, την ηλικία, καθώς και τον σεξουαλικό προσανατολισμό (Larkin 2015: 73). Ενδιαφέρον αποτελεί η προέλευση της ίδιας της έννοιας «αντικουλτούρα». Η συγκεκριμένη έννοια υποδήλωνε μια νέα κοινωνική ομάδα που υπαγόταν στις «υποκουλτούρες» (subcultures) και δανειζόταν στοιχεία από αυτές. Η μετάβαση στο εν λόγω κίνημα παρατηρείται στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και συνδέεται με τη «γενιά των μπιτ» (beat generation), μέσα από την οποία αναδείχθηκαν επαναστατικές ιδέες και δράσεις ως αφετηρία για τη δημιουργία ισχυρών λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών κινημάτων και την εξέγερση ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις της συντηρητικής κοινωνίας του «αμερικάνικου ονείρου» (American dream) (Selcik 2014: 17).

Η γενιά των μπιτ συνδέθηκε άμεσα με τους «χίπις» (hippies). Οι χίπις, τα άτομα που ενστερνίζονταν το κίνημα της αντικουλτούρας, υιοθέτησαν έναν ιδιαίτερο τρόπο σχέσης με τον κόσμο: ακολούθησαν τις προδιαγραφές ζωής της αγροτικής υπαίθρου, έκαναν χρήση ναρκωτικών ουσιών, ήταν σεξουαλικά απελευθερωμένοι, αισθάνονταν έλξη προς τις τέχνες και προτιμούσαν τη διαφορετικότητα στο ντύσιμο, εκφράζοντας έντονα την άρνησή τους απέναντι στα καπιταλιστικά πρότυπα. Με βάση τις ηθικές αξίες τους, οι χίπις θεωρούσαν τον κοινωνικό μετασχηματισμό συνειδητά απαραίτητο. Αυτό, ωστόσο, ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τις ιδεολογικές τάσεις του συντηρητισμού και του αισθήματος ανωτερότητας που κυριαρχούσαν στην τότε αμερικανική κοινωνία (Rinder 2020: 511, 514).

Στη διάδοση του κινήματος της αντικουλτούρας ξεχωριστό ρόλο έπαιξε η δημοφιλής μουσική. Τα είδη της αμερικανικής φολκ και ροκ μουσικής, από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 έως και τις αρχές της επόμενης, υιοθέτησαν ουσιαστικά τους όρους «πολιτικοποιημένη μουσική» και «μουσική διαμαρτυρίας», εκφέροντας συγκεκριμένες πολιτικές, κοινωνικές και ιδεολογικές απόψεις, σύμφωνα με το γενικότερο κλίμα της εποχής, ενώ στο ίδιο πλαίσιο παρατηρείται και η σύνδεση της μουσικής με την πολιτική προπαγάνδα σε θέματα του Ψυχρού Πολέμου (Barker 2016: 16-18). Τραγουδιστές και συγκροτήματα, μέσα από τη μουσική και την κοινωνική τους δραστηριότητα, εξέφραζαν την κριτική και τις επαναστατικές ιδέες της νέας γενιάς, στοχεύοντας παράλληλα στη δημιουργία ενός φιλειρηνικού κλίματος με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους καλλιτέχνες και το κοινό. Ιδιαίτερα το είδος της ροκ τροφοδοτούσε συστηματικά γεγονότα στα οποία συμμετείχε η νεολαία, όπως διαδηλώσεις, αστικές αναταραχές και σκηνές βίας, λειτουργώντας πρωτίστως ως μια μορφή αντίστασης απέναντι στα ευρύτερα κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα και την κυρίαρχη κουλτούρα της περιόδου, και δευτερευόντως ως μέσο ψυχαγωγίας (Heilbronner 2016: 689).

Στη συλλογική πολιτισμική μνήμη, αναφορικά με το κίνημα της αντικουλτούρας, το φεστιβάλ Woodstock – το οποίο έλαβε χώρα το 1969 στο χωριό Μπέθελ της Πολιτείας της Νέας Υόρκης – βρίσκεται στην κορυφή των ιστορικών / καλλιτεχνικών γεγονότων, αποτελώντας μια συμβολική παγκόσμια διοργάνωση των νέων (και όχι μόνο), με χαρακτηριστικό στοιχείο τη μουσική ως πράξη διαμαρτυρίας. Στο φεστιβάλ αυτό εμφανίστηκαν σημαντικές προσωπικότητες από τους χώρους της αμερικανικής ροκ και φολκ μουσικής σκηνής, προβάλλοντας τις αξίες και τα ιδανικά της νέας γενιάς (ειρήνη, αδελφότητα, κοινότητα) και στοχεύοντας στην καθιέρωση του κοινωνικού ρόλου της μουσικής. Κατά τη διάρκειά του, 32 καλλιτέχνες έπαιξαν στην ύπαιθρο μπροστά σε ένα ακροατήριο χιλιάδων ατόμων. Αξίζει να αναφερθεί, επίσης, η παρουσία και η ενεργή συμμετοχή πολλών Αφροαμερικανών καλλιτεχνών ως ένδειξη διαμαρτυρίας ενάντια στη περιθωριοποίηση της μαύρης κοινότητας, όχι μόνο σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο αλλά και στη σφαίρα της πολιτιστικής παραγωγής (Poon 2016: 159).

Στο παρόν κείμενο, ο ρόλος της μουσικής ως «επαναστατικού στοιχείου» του κινήματος της αντικουλτούρας στην αμερικανική κοινωνία της συγκεκριμένης δεκαετίας αναδεικνύεται μέσα από την παρουσίαση δύο οπτικοακουστικών αναπαραστάσεων, τα οποία αντανακλούν διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης του μουσικού φεστιβάλ Woodstock. Συγκεκριμένα, διερευνώνται αναλυτικά και συγκριτικά – με έμφαση στη μουσική και στη σχέση ήχου και εικόνας – δύο μη-μυθοπλαστικές ταινίες που συνδέονται άμεσα με το γεγονός, ωστόσο γυρίστηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους: το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ *Woodstock* (1970) του Michael Wadleigh (βλ. εικόνα 1) και το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ *Woodstock: Three Days that Defined a Generation* (2019) του Barak Goodman (βλ. εικόνα 2).

Η πρώτη από τις δύο ταινίες είναι χαρακτηριστική για τη συνεισφορά της στη διαμόρφωση του είδους του «ροκ ντοκιμαντέρ» (rockumentary), όπως επίσης και της τεχνοτροπίας του «άμεσου κινηματογράφου» (direct cinema). Το ροκ ντοκιμαντέρ αποτελεί φιλμικό είδος (film genre) που ασχολείται με την καταγραφή και προβολή της ροκ μουσικής, συνήθως στο πλαίσιο μιας περιοδείας ή ενός φεστιβάλ, παρουσιάζοντας κάποιο συγκεκριμένο συγκρότημα ή πρόσωπο ή δίνοντας έμφαση σε ιδιαίτερες πτυχές της ροκ μουσικής σκηνής. Με κύριο εργαλείο την επιτόπια έρευνα, ως τρόπο φιλμικής αφήγησης που περιλαμβάνει τις τεχνικές της παρατήρησης και της συνέντευξης, το ροκ ντοκιμαντέρ δανείζεται στοιχεία από το ύφος του άμεσου κινηματογράφου, δηλαδή του κινηματογράφου του πραγματικού (cinéma vérité)[2] που επιδιώκει να αποτυπώσει τα θέματά του όσο το δυνατόν πιο αμεσολάβητα, επιχειρώντας μια διακριτική παρέμβαση του κινηματογραφιστή προς το κοινό και τους καλλιτέχνες, μουσικούς και τραγουδιστές. Βασικό ηχητικό πυρήνα αυτών των ταινιών αποτελεί ο λεγόμενος «διηγητικός ήχος» (diegetic sound) στις διάφορες μορφές του (ανθρώπινος λόγος, μουσική, φυσικοί ήχοι, θόρυβοι κ.λπ.), δηλαδή το ηχοτοπίο (soundscape) που έχει καταγραφεί στο πεδίο κατά την κινηματογράφηση ως ρεαλιστική αποτύπωση του γύρω ηχητικού περιβάλλοντος (Beattie 2004: 97-99).

Το *Woodstock* του Michael Wadleigh επικεντρώνεται στην επιτόπια καταγραφή και την αλληλεπίδραση μεταξύ των διάσημων ροκ και φολκ μουσικών και του κοινού κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ, αναδεικνύοντας παράλληλα τον ρόλο της μουσικής ως στοιχείου της επαναστατικής αντικουλτούρας. Η κινηματογραφική απεικόνιση της εν λόγω δράσης και των συμμετεχόντων σε αυτήν είχε ως πρωταρχικό στόχο της την παρουσίαση ενός μεγάλου εύρους από τις δραστηριότητες που πραγματοποιήθηκαν στους χώρους του φεστιβάλ (τις μουσικές παραστάσεις, κατά βάση), δημιουργώντας τελικά μια αίσθηση νοσταλγίας για την ουτοπική συνθήκη που φαινόταν να ακολουθεί η αμερικανική νεολαία εκείνης της περιόδου – εκ των υστέρων και, κυρίως, για όσους δεν είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν ζωντανά το φεστιβάλ. Ειδικότερα, τόσο οι συνεντεύξεις όσο και τα πλάνα από τις συναυλίες κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ τείνουν προς μια «αυθεντική», «αυθόρμητη» και «χωρίς αλλοιώσεις» άμεση καταγραφή (Griffiths 2019: 20).

Ομοίως, και στο επίπεδο της αναπαράστασης των επί σκηνής μουσικών επιτελέσεων, ο σκηνοθέτης επιλέγει την άμεση κινηματογράφηση των καλλιτεχνών που παίζουν μουσική, τραγουδούν και συνομιλούν με το κοινό του φεστιβάλ. Η εστίαση στον διηγητικό ήχο υποδηλώνει την εγγύτητα και την αλληλεπίδραση ανάμεσα στη μουσική, τους καλλιτέχνες και το κοινό, τόσο το κινηματογραφικό (film audience) όσο και το κινηματογραφημένο (filmed audience). Στην ταινία, η διττή συμβολική σημασία της μουσικής ως επαναστατικού μέσου κατά του συστήματος και ως δυναμικής έκφρασης των δυσαρεστημένων νέων φανερώνονται μέσα από τη διασύνδεση που μπορεί να πετύχει ο καλλιτέχνης με το κοινό του, όταν συναντιούνται και συνομιλούν υπό τις κατάλληλες συνθήκες, σε ένα πλαίσιο κοινών βιωμάτων, θεωρήσεων και προοπτικών (Inglis 2012: 171-172). Το *Woodstock* καθορίζει καλλιτεχνικά και κοινωνικοπολιτικά την περίοδο που κλείνει στα τέλη της δεκαετίας του 1960, θίγει ζητήματα και καταστάσεις που αφορούσαν όχι μόνο την αμερικανική κοινωνία αλλά και όλη την υφήλιο, τοποθετεί σε πρωταγωνιστική θέση τη νεολαία και τις δράσεις της (κυρίως τις μουσικές και ευρύτερες καλλιτεχνικές-πολιτιστικές) και φέρνει αντιμέτωπη την κυρίαρχη κουλτούρα στον δυτικό κόσμο με τη σκληρή πραγματικότητα των ιστορικών γεγονότων.

[2] Ο «άμεσος κινηματογράφος» και ο «κινηματογράφος του πραγματικού» στηρίζονται στην απευθείας, ελεύθερη καταγραφή της οπτικοακουστικής πραγματικότητας με τη βοήθεια ελαφρού εξοπλισμού.

Από την άλλη μεριά, η δημιουργία ταινιών σχετικών με το διάσημο, τριήμερο αυτό φεστιβάλ – αλλά και το φαινόμενο της αντικουλτούρας στην αμερικανική κοινωνία της περιόδου εκείνης – έχει απασχολήσει και μεταγενέστερους κινηματογραφιστές στον 21ο αιώνα, με χαρακτηριστικότερη την περίπτωση της ταινίας *Woodstock: Three Days that Defined a Generation* του Barak Goodman. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα παράδειγμα από το ευρύτερο είδος του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ (film documentary), το οποίο παρουσιάζει συνολικά τα γεγονότα της ταραγμένης δεκαετίας του 1960 και εστιάζει στο συγκεκριμένο φεστιβάλ, εντάσσοντάς το εξαρχής στη θεματική επικαιρότητα της εποχής μέσα από έναν ιδιαίτερο τρόπο οπτικοακουστικής αφήγησης και μουσικής / πολιτισμικής αναπαράστασης.

Τα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ εφαρμόζουν εν γένει εκτεταμένη χρήση του σπικάζ (voice over), δηλαδή της προφορικής αφήγησης μέσω της οποίας ομιλητές που δεν εμφανίζονται στην οθόνη σχολιάζουν ή περιγράφουν το περιεχόμενο της ταινίας ως «ασώματες φωνές» (disembodied voices). Σύμφωνα με τον Michel Chion (1994: 129), οι φωνές αυτές υπερισχύουν των κινηματογραφικών εικόνων όπου τίθενται. Επίσης, το σπικάζ συχνά συνδυάζεται με συνεντεύξεις από ανθρώπους που καταθέτουν τις προσωπικές τους μαρτυρίες και σχετίζονται αμεσότερα με τα γεγονότα και τη θεματολογία της ταινίας (Nichols 2001: 105-107). Όσον αφορά στη μουσική υπόκρουση που κατά κύριο λόγο συνοδεύει το συγκεκριμένο είδος, αυτή συνήθως προστίθεται εκ των υστέρων και συνδέεται ιστορικά με το περιεχόμενο της ταινίας και την εποχή στην οποία αυτή διαδραματίζεται, ενώ παράλληλα λειτουργεί συμπληρωματικά στις ενότητες όπου η φωνή του σχολιαστή απουσιάζει ή περιορίζεται στο ελάχιστο. Στις περιπτώσεις αυτές, μιλάμε για «μη-διηγητική μουσική επένδυση» (non-diegetic music score), υπό την έννοια ότι η πηγή της μουσικής δεν αποτελεί κατ' ουσία μέρος του κινηματογραφημένου οπτικοακουστικού κόσμου αλλά – αντιθέτως – είναι εξωτερικής προέλευσης, καθώς ενσωματώνεται αργότερα στην ταινία (Corner 2002: 362-366).

Στόχος της σύγχρονης τηλεταινίας του Goodman είναι περισσότερο η εμβάθυνση, η τεκμηρίωση και, ενδεχομένως, η αποκάλυψη γεγονότων της εποχής μέσα από την ενδελεχή έρευνα του κινηματογραφιστή, η οποία, εστιάζοντας τόσο σε αρχειακό υλικό όσο και σε μεταγενέστερες προφορικές συνεντεύξεις με καλλιτέχνες, συντελεστές και θεατές, φανερώνει τις μαρτυρίες και ξεδιπλώνει τις εμπειρίες των ανθρώπων που έζησαν τη δεκαετία του 1960 και βρέθηκαν στο φεστιβάλ. Σημαντικές ιστορικά στιγμές, όπως ο πόλεμος στο Βιετνάμ, οι αντιπολεμικές διαδηλώσεις και το κίνημα της αντικουλτούρας, βγαίνουν στην επιφάνεια και εξετάζονται από κοινού με το φεστιβάλ Woodstock. Το μεγαλύτερο μέρος του ντοκιμαντέρ είναι βασισμένο σε προφορικές συνεντεύξεις με τη μορφή ερωταποκρίσεων σε πρώτο πρόσωπο. Ωστόσο, γίνεται χρήση μόνο του ηχητικού υλικού των συνομιλιών, και μάλιστα μόνο των απαντήσεων, χωρίς να προβάλλονται ούτε ο ερωτών ούτε και οι ίδιοι οι ερωτηθέντες.

Στην ταινία *Woodstock: Three Days that Defined a Generation* κυρίαρχο ρόλο έχει το φαινόμενο της αντικουλτούρας ως ένα ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό κίνημα, όπως παρατηρήθηκε τόσο κατά τη διάρκεια του συγκεκριμένου γεγονότος στο Woodstock όσο και σε όλη τη δεκαετία του 1960. Καθώς ο κινηματογραφιστής φαίνεται να διατηρεί μια πιο δημοσιογραφική στάση απέναντι στα τεκταινόμενα, η ταινία εν τέλει φαίνεται να μην επιθυμεί να προσδώσει πρωτεύοντα ρόλο στον ιδιαίτερο μουσικό χαρακτήρα του φεστιβάλ. Στο πλαίσιο αυτό, το μουσικό μωσαϊκό που συνοδεύει την ταινία συντίθεται είτε από ηχογραφήσεις που έγιναν επιτόπου στον συναυλιακό χώρο είτε από δημοφιλή κομμάτια που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη στη δισκογραφία (Lewis 2019: 850-851).

Ο εντοπισμός και η ανάλυση των χαρακτηριστικών που διαφοροποιούν τις δύο ταινίες είναι στοιχεία απαραίτητα για την κατανόηση του ιδιαίτερου τρόπου προσέγγισης και ανάδειξης των γεγονότων από την κάθε μία ξεχωριστά. Καταρχάς, παρατηρούμε ότι και οι δύο ταινίες μπορούν να ενταχθούν στο ευρύτερο είδος του ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, διακρίνονται μεταξύ τους: η παλαιότερη ταινία τείνει περισσότερο προς μια θεματική στόχευση ως ροκ ντοκιμαντέρ, ενώ η πιο πρόσφατη δίνει έμφαση στη δόμηση και τεκμηρίωση του περιεχομένου της ως τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ. Η ταινία *Woodstock* προσεγγίζει το θέμα του φεστιβάλ μέσα από την ίδια τη μουσική επιτέλεση, καθώς προβάλλει τις σκηνικές εμφανίσεις των καλλιτεχνών, τονίζοντας την επιρροή που ασκεί η μουσική στο κοινό διά της σύνδεσης του μουσικού με το ακροατήριό του και των ειδικότερων αναφορών που γίνονται μέσω των στίχων των τραγουδιστών σε ζητήματα που αφορούσαν τη νεολαία της δεκαετίας του 1960. Η σύγχρονη τηλεταινία αναδεικνύει τον ρόλο του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ με στιγμιότυπα που αναφέρονται επιπροσθέτως σε γεγονότα εκτός του φεστιβάλ, καθώς και στο φαινόμενο της αντικουλτούρας εν γένει, τον πόλεμο στο Βιετνάμ και την ευρύτερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση.

Ένα επιπλέον στοιχείο που διαφοροποιεί τις δύο υπό εξέταση ταινίες είναι ο τρόπος οπτικοακουστικής αφήγησης των γεγονότων. Η παλαιότερη ταινία στηρίζεται σε πλάνα παρατήρησης των συμμετεχόντων, εντός και εκτός σκηνής, καθώς και σε συνεντεύξεις στο πλαίσιο του φεστιβάλ, μέσα από τις οποίες η παλαιότερη και νεότερη γενιά της εποχής αναπτύσσουν τις απόψεις τους για τη συγκεκριμένη εκδήλωση. Η ταινία του 2019 περιορίζεται σε σύγχρονες προφορικές αφηγήσεις ανθρώπων που εξιστορούν τα βιώματά τους παράλληλα με τη γενικότερη οπτική τους σχετικά με τη δεκαετία αναφοράς. Προβάλλονται πλάνα από την πρώτη ταινία, όπως και πλάνα από άλλες στιγμές της δεκαετίας, ενώ παράλληλα μέσω της χρήσης σπικάζ κυριαρχούν οι «φωνές» των ανθρώπων (οργανωτών και θεατών) που μεταφέρουν τις παλαιότερες εμπειρίες τους και αφηγούνται την ιστορία τους στο σήμερα.

Τέλος, μια ακόμα σημαντική διάσταση της συγκριτικής μελέτης των δύο αυτών ντοκιμαντέρ αποτελεί το διαφορετικό μουσικό και ηχητικό τους πλαίσιο. Η ταινία *Woodstock* χαρακτηρίζεται από τη «διηγητική» μουσική της, όπως αυτή καταγράφηκε με την απευθείας αποτύπωση του ήχου την ώρα της κινηματογράφησης. Χωρίς διακοπή της ροής των τραγουδιών κατά τη διάρκεια των συναυλιών, η ταινία μεταφέρει τη μουσική των συγκροτημάτων που παίζουν αλλά και τους ήχους του περιβάλλοντος χώρου και του κοινού που παρακολουθεί και συμμετέχει, διαμορφώνοντας την αίσθηση μιας ρεαλιστικής ηχητικής αναπαράστασης του γεγονότος. Η δεύτερη ταινία στηρίζεται κυρίως σε «μη διηγητική» μουσική με κομμάτια της εποχής, τα οποία συνοδεύουν πλάνα από διάφορα πολιτικοκοινωνικά γεγονότα της περιόδου και λειτουργούν ως μουσική υπόκρουση με βάση τη θεματολογία των επιμέρους φιλμικών ενοτήτων.

Πέρα από την ανάδειξη των προσωπικοτήτων της δημοφιλούς μουσικής και της έκρυθμης κοινωνικοπολιτικής κατάστασης της εποχής που συνδέονταν με τον πόλεμο στο Βιετνάμ, το κίνημα της αντικουλτούρας και τις διαδηλώσεις κατά των πυρηνικών και υπέρ των ανθρώπινων δικαιωμάτων, η οπτικοακουστική αναπαράσταση του φεστιβάλ Woodstock μέσα από δύο διαφορετικής λογικής ντοκιμαντέρ – ένα παλαιότερο (κινηματογραφικό) και ένα σύγχρονο (τηλεοπτικό) – λαμβάνει συμβολική σημασία, ανακινεί προσωπικές εμπειρίες και κατασκευάζει συλλογικές μνήμες του γεγονότος ως κορύφωσης των κινημάτων για πολιτική και πολιτιστική ρήξη με το κατεστημένο και ως σημείου αναφοράς για τη διασύνδεση μεταξύ μουσικής, νεολαίας και επανάστασης, αποτυπώνοντας (εκτός των μουσικών συναυλιών) και το ευρύτερο πνεύμα της εποχής (Spencer 2008: 284).

Εικόνα 1: Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Woodstock*.
Η εμφάνιση του τραγουδιστή Country Joe McDonald στη σκηνή του Woodstock, ερμηνεύοντας το τραγούδι "I Feel Like I'm Fixin' to Die Rag"

Εικόνα 2: Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Woodstock: Three Days that Defined a Generation*.
Σε συνέντευξή της μπροστά στην κάμερα, μια κοπέλα εξηγεί την έννοια της «αντικουλτούρας» όπως εκφράστηκε κατά την περίοδο της δεκαετίας του 1960

Βιβλιογραφία

Balliger, Robin. 1995. "The Sound of Resistance". Στο: Ronald B. Sakolsky και Fred Wei-han Ho (επιμ). *Sounding off!: Music as Subversion / Resistance / Revolution.* Νέα Υόρκη: Autonomedia. 13-26.

Barker, Thomas P. 2016. *Music, Civil Rights, and Counterculture: Critical Aesthetics and Resistance in the United Stated, 1957-1978.* Διδακτορική διατριβή. Ντάραμ: Durham University.

Bartkowiak, Mathew J. και Yuya Kiuchi. 2015. *The Music of Counterculture Cinema: A Critical Study of 1960s and 1970s Soundtrack.* Τζέφερσον και Λονδίνο: McFarland.

Beattie, Keith. 2004. *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television.* Λονδίνο: Palgrave Macmillan.

Brownell, Richard. 2011. *American Counterculture of the 1960s.* Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Lucent.

Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen* (μτφ.: Claudia Gorbman). Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

Corner, John. 2002. "Sounds Real: Music and Documentary". *Popular Music* 21(3): 357-366.

Duncan, Russell. 2013. "The Summer of Love and Protest: Transatlantic Counterculture in the 1960s". Στο: Britta Waldshmidt-Nelson, Clara Juncker, Grzegorz Kosc και Sharon Monteith (επιμ.), *The Transatlantic Sixties: Europe and the United States in the Counterculture Decade.* Μπίλεφελντ: Transcript. 144-173.

Gair, Christofer. 2007. *The American Counterculture.* Εδιμβούργο: Edinburg University Press.

Griffiths, Alexander. 2019. "A Heideggerian Interpretation of Woodstock 1969: How Time and Death Instigated a Social Movement". *Storicamente: Rivista Scientifica di Storia* 15(9): 1-25.

Heilbronner, Oded. 2016. "Music and Protest: The Case of the 1960s and Its Long Shadow". *Journal of Contemporary History* 51(3): 688-700.

Inglis, Ian. 2012. "Andy Bennett (ed.), *Remembering Woodstock*". *Volume!* 9(1): 170-172.

Larkin, Ralph W. 2015. "Counterculture: 1960s and Beyond". Στο: James D. Wright (επιμ.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Τόμος 5, 73-79. Άμστερνταμ: Elsevier.

Lewis, Jon. 2019. "*Woodstock: Three Days that Defined a Generation*". *Journal of American History* 106(3): 849-851.

Manabe, Noriko. 2015. *The Revolution Will Not Be Televised: Protest Music after Fukushima*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Moore, Robin D. 2006. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba.* Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press.

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary.* Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.

Poon, Stephen T. F. 2016. "Love, Peace and Psychedelia: The Role of Symbols in the Sixties Counterculture". *International Journal of Multidisciplinary Approach and Studies* 3(1): 155-172.

Rinder, Lawrence. 2020. "Hippie Modernism". Στο: Zhang Jian και Robertson Bruce (επιμ.), *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life / Art as Idea.* Σάντα Μπάρμπαρα: Punctum. 511-519.

Selcik, Ozan. 2014. "The Beat Generation in Social and Cultural Context". *VFAST Transactions on Education and Social Sciences* 4(2): 14-18.

Silva-Ramos, Pedro J. D. 2014. *Woodstock: Community and Legacy.* Διπλωματική εργασία. Κοΐμπρα: University of Coimbra.

Spencer, Kristopher 2008. *Film and Television Scores, 1950-1979: A Critical Survey by Genre*. Τζέφερσον και Λονδίνο: McFarland.

Η ποιοτική έρευνα ως εργαλείο υποβοήθησης της συνθετικής διαδικασίας στο έργο *Study on Artaud*

Ζήσης Σέγκλιας & Δημήτρης Παπαγεωργίου

1. Εισαγωγή

Η παρούσα ανακοίνωση εστιάζει στην ποιοτική έρευνα ως εργαλείο υποβοήθησης της συνθετικής διαδικασίας και εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης έρευνας που διεξάγεται σε μεταδιδακτορικό επίπεδο στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ σε σχέση με τη χρήση της φωνής ως φορέα κειμένου και ταυτόχρονα ως φορέα έκφρασης και ερμηνείας του κειμένου σε χειρονομιακό / ηχητικό επίπεδο. Στόχος μου είναι, μέσα από την ποιοτική έρευνα, να ελέγξω τη συνθετική διαδικασία, υποβάλλοντας το υλικό σε συνεχείς δοκιμές και δεχόμενος ανατροφοδοτήσεις τόσο από τους εκτελεστές όσο και από το κοινό (δειγματοληπτικά). Απώτερος στόχος είναι η σύνθεση ενός νέου έργου, το οποίο πρόκειται να παρουσιαστεί σε σκηνική μορφή στην Εναλλακτική Σκηνή της ΕΛΣ το 2023.

Η ποιοτική έρευνα προσπαθεί να απαντήσει σε ερωτήματα που αποσκοπούν στη διατύπωση μιας αφηγηματικότητας με επαναπροσδιορισμό της φωνής, του λόγου και της χειρονομίας. Τα ερευνητικά ερωτήματα τέθηκαν αρχικά σε θεωρητικό επίπεδο και χρησιμοποιήθηκαν ως άξονες για την κατάρτιση της ποιοτικής έρευνας. Τα στάδια της έρευνας ήταν δύο: εργαστήριο με εκτελεστές και ερωτηματολόγιο με επιλεγμένο κοινό. Οι κατευθύνσεις στο εργαστήριο και οι ερωτήσεις στο ερωτηματολόγιο αφορούσαν κεντρικά ζητήματα της έρευνας, όπως χρησιμότητα / οργανικότητα χειρονομιών (κινήσεων), ζητήματα κατανόησης α) φόρμας, β) δραματουργίας, σχέση χειρονομίας-ήχου.

Η αποτίμηση αντίστοιχα ήταν είτε ποσοτική είτε ποιοτική· σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, η ανάλυση των απαντήσεων έδωσε ποιοτικά συμπεράσματα. Τα συμπεράσματα έδωσαν κάποιες πρώτες απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα, αλλά άνοιξαν επίσης και άλλους δρόμους ή ακόμα οδήγησαν σε αναδιαμόρφωση κάποιων ερωτημάτων. Σε πρακτικό επίπεδο, τα συμπεράσματα έχουν αναδιαμορφώσει μερικώς τόσο τη διαδικασία όσο και το υλικό για τη νέα σύνθεση.

2. Στόχοι – Ερωτήματα

Στόχος μου είναι, μέσα από την ποιοτική έρευνα, να ελέγξω τη συνθετική διαδικασία, υποβάλλοντας το υλικό σε συνεχείς δοκιμές και δεχόμενος ανατροφοδοτήσεις από τους εκτελεστές, μέσω της εργαστηριακής προσέγγισης, αλλά και – δειγματοληπτικά – από ειδικό κοινό, μέσω της ανατροφοδότησης (ερωτηματολόγιο πάνω στο εργαστήριο), ώστε οι συγκεκριμένες εμπειρίες και τα εξαγόμενα συμπεράσματα να υποβοηθήσουν τη σύνθεση ενός νέου έργου, το οποίο πρόκειται να παρουσιαστεί σε σκηνική μορφή στην Εναλλακτική Σκηνή της ΕΛΣ το 2023.

Η έρευνα είναι διττή:

- Σε συνθετικό επίπεδο, η σύνθεση με ενεργή συμμετοχή των εκτελεστών μέσα από συνεχείς πρόβες σε εργαστηριακή μορφή αποτελεί μια πρακτική σχετικά ασυνήθιστη στον χώρο της μουσικής, αποτελεί, όμως, κοινό τόπο σ’ αυτόν του θεάτρου αλλά και στον χώρο του μουσικού θεάτρου. Τόσο συνθέτες όσο και

εκτελεστές, προκειμένου να καταλήξουν σε ένα μουσικό αποτέλεσμα ή μια ερμηνευτική πρόταση, δουλεύουν σε συνθήκες εργαστηρίου. Είναι γνωστές, άλλωστε, οι περιπτώσεις του Γιώργου Απέργη με το ATEM (Atelier Théâtre et Musique) αλλά και του Roy Hart με το Roy Hart Theatre. Το ίδιο ισχύει και με την ομάδα Σημείο Μηδέν, με την οποία συνεργάστηκα κατά τη διάρκεια της έρευνας: η κάθε τους παράσταση προκύπτει έπειτα από πολύμηνα εργαστήρια πάνω στο κείμενο και στις φιλοσοφικές προεκτάσεις του κειμένου μέσα από τη μέθοδο του Θόδωρου Τερζόπουλου. Είναι, λοιπόν, μια διαφορετική και οπωσδήποτε ασυνήθιστη πρακτική, αν και όχι απόλυτα ξένη στον χώρο του μουσικού θεάτρου. Η φύση της, ωστόσο, είναι αρκούντως πειραματική, ώστε να μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο της έρευνας.

- Σε θεωρητικό επίπεδο, η αξιολόγηση της ανατροφοδότησης από το κοινό, πριν γραφτεί το τελικό έργο, ενισχύει τον εργαστηριακό χαρακτήρα της έρευνας.

Οι λόγοι που με οδήγησαν σε αυτήν την απόφαση είναι οι εξής:

- Στόχος της έρευνας δεν είναι η αξιολογική αποτίμηση ενός μουσικού έργου, αλλά η γνώμη ενός ειδικού κοινού πάνω στις σύγχρονες συνθετικές τεχνικές στον χώρο του μουσικού θεάτρου.
- Με δεδομένο ότι η γνώμη αυτή εκφράζεται πάνω σε δομικά στοιχεία και όχι σε ένα συγκεκριμένο έργο, το δείγμα προκύπτει μέσα από ένα εργαστήριο, όπου οι τεχνικές είναι σε πρωτόλεια μορφή, και όχι μέσα από ένα ολοκληρωμένο έργο.

Είναι επίσης κρίσιμο το γεγονός ότι η έρευνα συνδέθηκε με ένα κομμάτι εργαστηριακού τύπου, υπό την έννοια ότι: α) προέκυψε μέσα από αυτοσχεδιασμό με σημαντική συμμετοχή των ερμηνευτριών στην τελική διαμόρφωση, και β) δεν παρουσιάστηκε σε συναυλιακή μορφή. Με αυτόν τον τρόπο, πάγιες αισθητικές σταθερές είναι δυνατόν να τεθούν υπό αμφισβήτηση, εφόσον μεγάλο κομμάτι της έρευνας είναι τόσο ο πειραματισμός όσο και εξωτερικές προσλαμβάνουσες.

Η ποιοτική έρευνα προσπαθεί να απαντήσει, έστω μερικώς ή ενδεικτικώς, σε ερωτήματα που έχουν τεθεί σε θεωρητικό επίπεδο κατά το προσυνθετικό στάδιο. Τα ερωτήματα αυτά χρησιμοποιήθηκαν ως άξονες για την κατάρτιση της ποιοτικής έρευνας και έχουν προκύψει κατά την καλλιτεχνική μου ενασχόληση με το είδος αλλά και τη διδακτορική μου έρευνα. Τα ερωτήματα αφορούν κεντρικά ζητήματα της έρευνας, όπως χρησιμότητα / οργανικότητα χειρονομιών (κινήσεων), ζητήματα κατανόησης πάνω στη φόρμα αλλά και τη δραματουργία, σχέση χειρονομίας-ήχου. Είναι επίσης σημαντικό να προσδιοριστεί ο ρόλος της ανατροφοδότησης και ο βαθμός στον οποίο αυτή επιτελείται. Η συγκεκριμένη πρακτική, η ανατροφοδότηση δηλαδή από το κοινό κατά τη διάρκεια μιας σύνθεσης, δεν συναντάται καθόλου στη μουσική δημιουργία, έστω και σε προσυνθετικό στάδιο.

Ο ρόλος της ανατροφοδότησης είναι αφενός να συλλεχθούν πληροφορίες που ενδεχομένως θα ενισχύσουν την ακαδημαϊκή έρευνα πάνω στο ζήτημα, και αφετέρου – εφόσον πρόκειται για μια νέα πρακτική με τον τρόπο που γίνεται – ο πειραματισμός καθαυτός. Επιπλέον, η καταγεγραμμένη πληροφορία για τις προσδοκίες του «ιδανικού ακροατή», που συχνά επιστρατεύεται κατά τη συνθετική πράξη, αποτελεί, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ένα επιπλέον εργαλείο. Τέλος, ο βαθμός στον οποίο καθορίζει η ανατροφοδότηση το τελικό αποτέλεσμα (την τελική σύνθεση) δεν είναι καθοριστικός, αφού αυτή γίνεται πάνω σε προηγούμενη φάση και σύνθεση. Με αυτόν τον τρόπο, το προσυνθετικό στάδιο εμπλουτίζεται με τα εργαστήρια, ενώ η συνδρομή του ειδικού κοινού δύναται να αναγάγει τα ευρήματα στο πεδίο της ακαδημαϊκής έρευνας.

Με βάση τα παραπάνω, το κεντρικό πρόβλημα μπορεί να συνοψιστεί στα παρακάτω δύο σημεία:

- Η φωνή χρησιμοποιείται κυρίως στην όπερα, αφού ως ήχος έχει ταυτιστεί έντονα με κάποιον χαρακτήρα.
- Η φωνή θέτει τη γλώσσα σε ψηλότερο επίπεδο ιεραρχικά. Αυτά τα χαρακτηριστικά αντίκεινται σε θεμελιακές αρχές του μουσικού θεάτρου, όπως η χειρονομιακή χρήση του υλικού και η μη ιεράρχηση των μουσικών παραμέτρων.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν και φιλοδοξώ να απαντήσω είναι τα εξής:

- Μπορεί ο λόγος, η γλώσσα, να ενταχτεί στο μουσικό θέατρο με οργανικό τρόπο, χωρίς δηλαδή να προσδώσει στο έργο οπερατικά χαρακτηριστικά;
- Μπορεί η φωνή, εκμεταλλευόμενη τις ηχητικές ιδιότητές της όπως χρησιμοποιούνται στον χώρο του θέατρου, να αναπροσδιοριστεί ως βασικός φορέας αυτού του λόγου και να προτείνει μια νέα αφηγηματικότητα;
- Με ποιον τρόπο μπορούν να επεκταθούν τα χειρονομιακά χαρακτηριστικά της μουσικής εκτέλεσης και στη φωνή;

Τέλος, ο στόχος είναι η χρήση της φωνής ως φορέα κειμένου, με ταυτόχρονη αναζήτηση στις δυνατότητες για χειρονομιακή έκφραση και ερμηνεία του κειμένου, χωρίς τη δραματική διάσταση της οπερατικής φωνής.

Παρακάτω παρουσιάζεται το συνοπτικά το θεωρητικό πλαίσιο, στη συνέχεια η διαδικασία της έρευνας, όπως προκύπτει από τα προβλήματα και τους στόχους (εργαστήρι και ερωτηματολόγιο), ακολουθεί η ανάλυση των αποτελεσμάτων και τέλος τίθεται προς συζήτηση η αξιολόγησή τους.

3. Θεωρητικό πλαίσιο – Σχετικό έργο

Η χρήση της φωνής στη σύγχρονη δημιουργία μουσικού θεάτρου έχει παραμεριστεί σε μεγάλο βαθμό, καθώς ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται ως φορέας λόγου παραπέμπει ευθέως στην όπερα. Ως βασικό συνθετικό υλικό στο μουσικό θέατρο, χρησιμοποιείται η σωματική χειρονομία, όπως εκφράζεται από τις κινήσεις των μουσικών. Ο όρος «χειρονομία» στην παρούσα εργασία χρησιμοποεί ως αφετηρία την κυριολεκτική έννοια, αυτήν της σωματικής κίνησης, επεκτείνοντάς την, όμως, σε αυτό που η Pittenger ονομάζει «χειρονομία του ήχου», τη σωματική, δηλαδή, κίνηση που συνοδεύει, σε πραγματικό ή φαντασιακό επίπεδο, την παραγωγή ενός ήχου (Pittenger, 2011: 25). Οι Jensenis et al. διακρίνουν τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες μουσικών χειρονομιών:

1. Ηχητικές χειρονομίες (διέγερση και τροποποίηση): για παράδειγμα, σε ένα έγχορδο το δεξί χέρι διεγείρει και το αριστερό τροποποιεί.
2. Επικοινωνιακές χειρονομίες (από εκτελεστή σε εκτελεστή ή από εκτελεστή προς το ακροατήριο): τα σινιάλα των εκτελεστών μεταξύ τους ή προς το κοινό.
3. Χειρονομίες που διευκολύνουν τον ήχο: για παράδειγμα, το λίκνισμα του κορμού κατά την εκτέλεση.
4. Χειρονομίες που συνοδεύουν τον ήχο: χορός, χτύπημα του ποδιού, air guitar (βρίσκει εφαρμογή και στους μουσικούς και στο κοινό) (Heile, 2019: 285).

Πώς θα μπορούσε να συμπεριληφθεί και η φωνή σ' αυτήν τη θεώρηση, με ή χωρίς κείμενο; Ο Απέργης το κάνει καταμερίζοντας την εργασία του σε βήματα και έτσι διασφαλίζει την ισότιμη και μη ιεραρχική συνύπαρξη των διάφορων στοιχείων του. Για το *Machinations* (2000), για παράδειγμα, πρώτα δούλεψε πάνω σε φωνήματα, μετά έκανε πρόβες με τις ερμηνεύτριες και στο τέλος ζήτησε από τον François Regnault να προσθέσει μια σύντομη ιστορία. Με αυτόν τον τρόπο, το σημαινόμενο προστέθηκε στο τέλος κι ενώ το μουσικό υλικό είχε φτιαχτεί, καθιστώντας το ένα ανεξάρτητο από το άλλο (Roesner, 2012: 233).

Στην περίπτωση του Απέργη, η φωνή έχει σαφέστατα χειρονομιακό χαρακτήρα, μέσα από τα φωνήματα και τη θρυμματισμένη γλώσσα ή υποψία γλώσσας. Η ιστορία και η γλώσσα της είναι ανεξάρτητα στοιχεία από το φωνητικό υλικό και ρέουν παράλληλα με αυτό. Τι γίνεται, όμως, όταν η φωνή καλείται, μεταξύ άλλων, να πει και μια γραμμένη ιστορία, αναδεικνύοντας, όμως, και το σημαίνον, τον ηχητικό πλούτο του κειμένου; Είναι δυνατόν, εκτός από το νόημα του κειμένου, να ερμηνευτεί και ο ήχος του, ιδανικά σε ένα αδιαίρετο όλον;

Στο μουσικό θέατρο του Γιώργου Απέργη, η ανεξαρτησία ανάμεσα στα επιμέρους στοιχεία είναι βασικό ζητούμενο, ενώ και στο δραματουργικό κομμάτι αποφεύγει τη συμβατική οπερατική δραματουργία: οι θεατρικές φιγούρες του δεν υπακούουν σε συγκεκριμένα ψυχολογικά πρότυπα. Επίσης, η αφομοίωση / πρόσληψη του έργου του έγκειται σε βαθύτερους μηχανισμούς κι όχι στη συνειδητή κατανόησή του. Έτσι, τα οπτικά στοιχεία (άρα και οι χειρονομίες) είναι ανεξάρτητα και σε πλήρη ισοτιμία με τα υπόλοιπα. Για τον Απέργη, κανένα στοιχείο δεν εξυπηρετεί το άλλο ή υπερέχει. Όλα υπάρχουν μόνα τους και το αποτέλεσμα αυτής της συνύπαρξης είναι κάτι καινούριο (Aperghis, όπως αναφέρεται στο Rebstock, 2012: 230). Με αυτόν τον τρόπο, το χειρονομιακό υλικό αποκτάει μεγαλύτερη βαρύτητα, αφού πλέον δεν αποτελεί κάποια συνέπεια (after effect) αλλά βασικό δομικό υλικό. Οι χειρονομίες μπορούν κατά περιπτώσεις να αποτελέσουν βασικό συνθετικό υλικό, καθιστώντας τον ήχο απλή συνέπεια, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τη μουσική του Alexander Schubert (*Codec Error, Serious Smile*). Επιπρόσθετα, η χρήση της τεχνολογίας σε συνθέτες όπως ο Stefan Prins υπόσχεται «μια "χειρονομιακή επανάσταση" – τον διαχωρισμό, μια για πάντα, του ήχου από τη φυσιολογική του ταυτότητα, τοποθετώντας τον στον ψηφιακό κόσμο, δίνοντας, με αυτόν τον τρόπο, ένα αποτέλεσμα που είναι απελευθερωμένο από τους ανατομικούς περιορισμούς της σωματικής κίνησης και δυναμικής» (Biernacki 2014: 35).

Στη σχετική εργογραφία, η χειρονομία, τοποθετούμενη στο κέντρο της σύνθεσης, αποκτά κυρίως ρόλο σημαίνοντος, με το σημαινόμενο να προκύπτει: α) μέσα από τη συσχέτιση με τον ήχο, β) από το ίδιο το σημαίνον (πρακτικά, η χειρονομία δημιουργεί ένα νέο νοηματικό επίπεδο), γ) από εξωγενείς παράγοντες (π.χ. αφήγηση ανεξάρτητη από τη χειρονομία). Το καλλιτεχνικό κενό που εντοπίζω έχει να κάνει με τη σύνδεση της χειρονομίας με την αφήγηση, με μια ιστορία.

Ο Gérard Genette, στον ορισμό της «αφήγησης» (narrative), δίνει στην αφήγηση τρεις διαφορετικές σημασίες:

1. Η αφηγηματική δήλωση, προφορική ή γραπτή, που εξιστορεί ένα γεγονός ή μια σειρά από γεγονότα.
2. Το ίδιο το περιεχόμενο της δήλωσης, αποκομμένο από το μέσο (το κείμενο).
3. Το αφήγημα, το προϊόν της αφήγησης (Genette, 1980: 25).

Προφανώς αυτοί οι ορισμοί στέκονται σε ένα πρώτο επίπεδο, καθώς μια αφήγηση (με οποιαδήποτε από τις τρεις σημασίες) επεκτείνεται και στις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα γεγονότα που εξιστορούνται. Το τελικό ερώτημα, λοιπόν, είναι η φωνή να διατηρήσει τον βασικό της ρόλο ως φορέας της αφήγησης, έχοντας ταυτόχρονα και έντονο χειρονομιακό χαρακτήρα.

4. Ερευνητική διαδικασία

Η παρούσα εργασία εστιάζει στο πρώτο σκέλος της έρευνας, η οποία συνίσταται στα εξής: α) προσυνθετικό στάδιο, β) εργαστήριο σε δύο στάδια, γ) συνθετικό στάδιο, δ) ερωτηματολόγιο και εξαγωγή τελικών δεδομένων, και χρήση τους κατά το προσυνθετικό στάδιο του επόμενου έργου.

Περίληψη της διαδικασίας

Αρχικά συνέθεσα κάποια πρώτα σκίτσα, τα οποία δόθηκαν σε δύο ηθοποιούς. Έπειτα από προφορική επεξήγηση, διεξαγάγαμε δοκιμές στο πλαίσιο ενός τριήμερου εργαστηρίου με αυτοσχεδιασμούς το οποίο ηχογραφήθηκε. Βάσει του εργαστηρίου και της ηχογράφησης, αναδιαμόρφωσα το υλικό των πρώτων σκίτσων και έτσι προετοίμασα ένα δεύτερο εργαστήριο, στο οποίο η ερμηνεία των ηθοποιών ήταν πιο ελεγχόμενη και με συγκεκριμένα ζητούμενα. Τα δυο σκίτσα που προέκυψαν είχαν αδρό συνθετικό σχεδιασμό και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ενώ το κείμενο που χρησιμοποιήθηκε (ελληνικά) ήταν σε ακατάληπτη μορφή.

Στη συνέχεια, συνέταξα ένα ερωτηματολόγιο που απευθύνθηκε σε συνθέτες, μουσικούς κ.λπ. Στο ερωτηματολόγιο, τα ερευνητικά ερωτήματα κωδικοποιήθηκαν σε σχετικά απλές και κατανοητές ερωτήσεις, αρχικά με δυνατότητα πολλαπλής επιλογής, επιτρέποντας, στη συνέχεια, σύντομη ανάπτυξη. Η διαδικασία έγινε διαδικτυακά και διήρκεσε περίπου ένα μήνα. Οι απαντήσεις συγκεντρώθηκαν σε διαγράμματα και ποσοστώσεις, ενώ συλλέχθηκαν και απαντήσεις σε κειμενική μορφή.

Η αποτίμηση, αντίστοιχα, ήταν τόσο ποσοτική όσο και ποιοτική· σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, η ανάλυση των απαντήσεων έδωσε ποιοτικά συμπεράσματα. Τα συμπεράσματα έδωσαν κάποιες πρώτες απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα, αλλά άνοιξαν επίσης και άλλους δρόμους ή ακόμα οδήγησαν σε αναδιαμόρφωση κάποιων ερωτημάτων. Σε πρακτικό επίπεδο, τα συμπεράσματα έχουν ήδη αναδιαμορφώσει τόσο τη διαδικασία όσο και το υλικό για τη νέα σύνθεση.

Πρωτογενές υλικό

Ως καταλληλότερο υλικό για την συγεκριμένη περίπτωση επιλέχθηκε το κείμενο του Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) (Για να τελειώνουμε με την υπόθεση του θεού), τόσο για τη θεωρητική συνάφεια με το αντικείμενο της έρευνας όσο και για το γεγονός ότι, εκτός από το κείμενο, το συγκεκριμένο έργο είναι διαθέσιμο και σε ηχογράφηση από τον ίδιο τον συγγραφέα (άρα υπάρχει ήδη και μία ερμηνευτική πρόταση).[1] Η επιλογή κειμένου σε γλώσσα που δεν γνωρίζω είναι επίσης σημαντική: με τον τρόπο αυτό πετυχαίνεται μια εννοιολογική απόσταση από το κείμενο και όχι μια αυτονόητη σύνδεση σημαίνοντος και σημαινόμενου· αντιθέτως αναπτύσσεται μία μουσική σχέση με τον ήχο του λόγου και της ερμηνείας.

Η εισήγηση του Antonin Artaud για ένα θέατρο της σκληρότητας, στην οποία αναζητάει έναν λόγο προλογοτεχνικό, έναν ήχο που υπάρχει πριν από οποιοδήποτε νόημα, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του κειμένου. Με αυτήν την αρχή, η λέξη απελευθερώνεται και μετατρέπεται σ' αυτό που ο Artaud ονομάζει «εντραγούδισμα» (incantation). Το αποτέλεσμα είναι να έχουμε τη μεταμόρφωση του ήχου αυτού από λέξη σε σωματική έκφραση, αποδίδοντας, έτσι, έναν «νέο χειρονομιακό λυρισμό» (Roesner, 2014: 291). Ο ίδιος ο Artaud ψάχνει να σπάσει την υποδούλωση του θεάτρου στο κείμενο και να επανερευνήσει «την ιδέα μιας μοναδικής γλώσσας κάπου ανάμεσα στη χειρονομία και τη σκέψη» (Artaud, 1958: 89).

[1] https://vimeo.com/253324944, τελευταία προσπέλαση 24.06.2022.

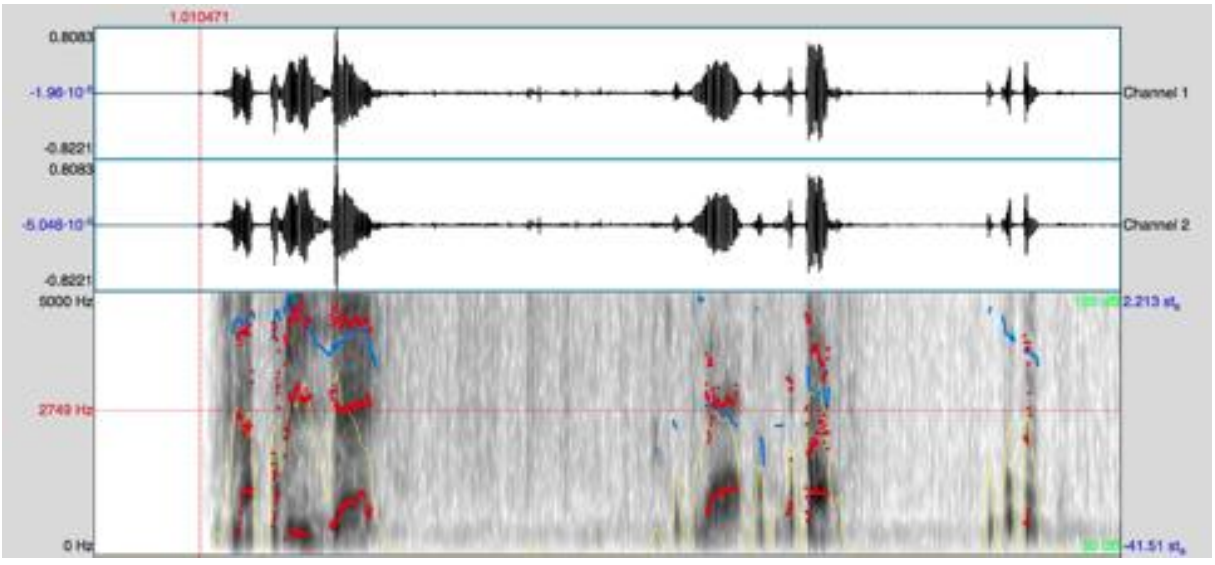
Προσυνθετικό στάδιο

Κατά το πρώτο στάδιο της διαδικασίας, μελετήθηκε το κείμενο του Antonin Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu.* Αφού εντόπισα τα βασικά σημεία του κειμένου, έφτιαξα μια κεντρική ιδέα, ένα χαλαρό «σενάριο», το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως αφετηρία στο πρώτο workshop. Στη συνέχεια, ανέλυσα την ηχογράφηση του Artaud στην οποία ο ίδιος απαγγέλει το συγκεκριμένο κείμενο. Πέρα από ανάλυση της κυματομορφής και μελέτη του μελωδικού περιγράμματος της φωνής, ανέλυσα, σε χειρονομιακό και ερμηνευτικό επίπεδο, την εκφορά του κειμένου από τον Artaud. Πάνω σε αυτήν την ανάλυση έκανα σημειώσεις και σκίτσα. Οι στόχοι της ανάλυσης ήταν να εντοπίσω συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στην απαγγελία του Artaud που θα μπορούσα να τα χρησιμοποιήσω δομικά και εγγενώς σε μετέπειτα στάδια, χωρίς απαραίτητα να κάνω αναφορά στην ίδια την απαγγελία. Για την ανάλυση, χρησιμοποίησα το πρόγραμμα ανάλυσης φωνής Praat, ώστε να μελετήσω παραμέτρους όπως μελωδικό περίγραμμα (pitch contour), ένταση (intensity) και κυρίαρχες συχνοτικές περιοχές (formants), αντιπαραθέτοντάς τες με προσωπικές μου παρατηρήσεις κατά τη διάρκεια της ακρόασης. Τα αποτελέσματα αυτής της σύγκρισης τα χρησιμοποίησα στη συνέχεια δημιουργικά, καθοδηγώντας το εργαστήρι μέσα από σημειώσεις και οδηγίες.

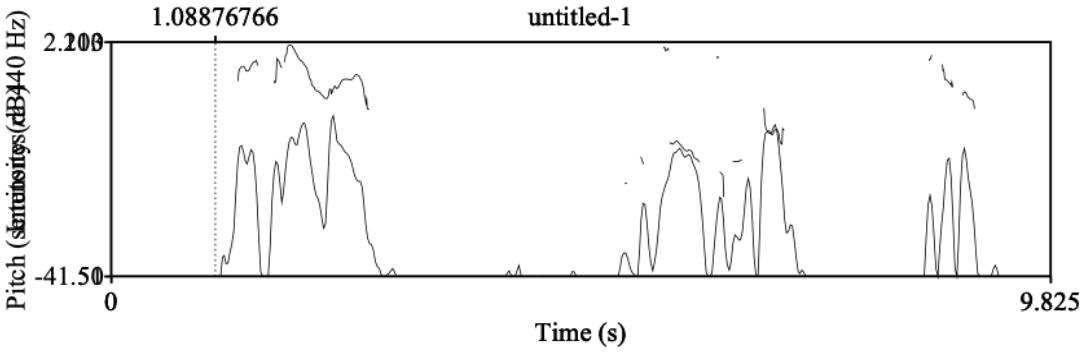
Η εκκεντρικότητα της απαγγελίας του Artaud αποτυπώνεται στις ακραίες αυξομειώσεις του τονικού ύψους και τη ρυθμική απόκλιση σε σχέση με μια τυπική απαγγελία. Η μελέτη της ηχογράφησης επιβεβαίωσε το πρώτο, όμως έδωσε κάποια άλλα στοιχεία που αποτέλεσαν ένα ερέθισμα κατά το προσυνθετικό στάδιο.

Ενώ το μελωδικό περίγραμμα επιβεβαιώνει αυτό που ήταν αντιληπτό και από το αφτί, η ένταση και οι κυρίαρχες συχνότητες φαίνεται να διατηρούν σταθερές τιμές για τα ανώτατα άκρα τους. Αυτό σημαίνει πρακτικά ότι η επιφάνεια της απαγγελίας είναι μεν εκκεντρική και απρόβλεπτη, όμως η συνολική χροιά (όπως εκφράζεται από τις κυρίαρχες συχνοτικές περιοχές) και οι εξάρσεις διέπονται από μια εσωτερική συνέπεια.

Στις παρακάτω εικόνες φαίνεται αυτή η σχέση σε δύο διαφορετικά αποσπάσματα από την ηχογράφηση:

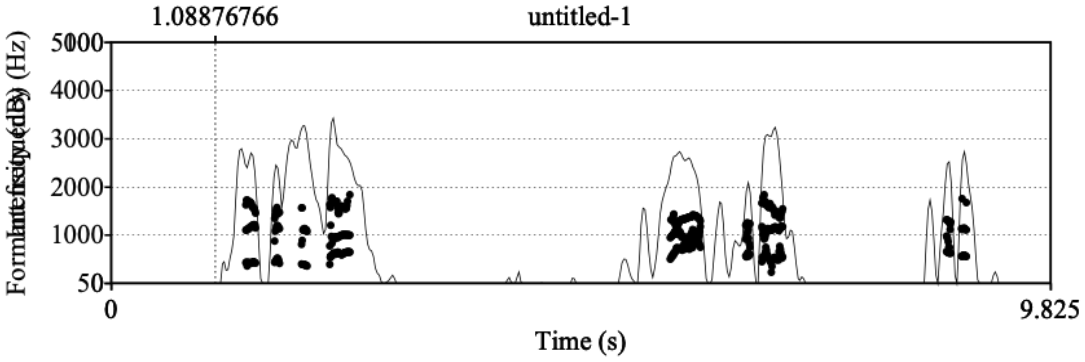


Στην παραπάνω εικόνα φαίνεται το φασματογράφημα. Με κόκκινο σημειώνονται οι κυρίαρχες συχνοτικές περιοχές (οι οποίες, όπως είναι αναμενόμενο, πέφτουν πάνω στις πιο σκούρες περιοχές του φασματογραφήματος). Με κίτρινο χρώμα φαίνεται η ένταση, ενώ με μπλε το τονικό ύψος. Παρακάτω φαίνεται η σχέση της έντασης με το τονικό ύψος:



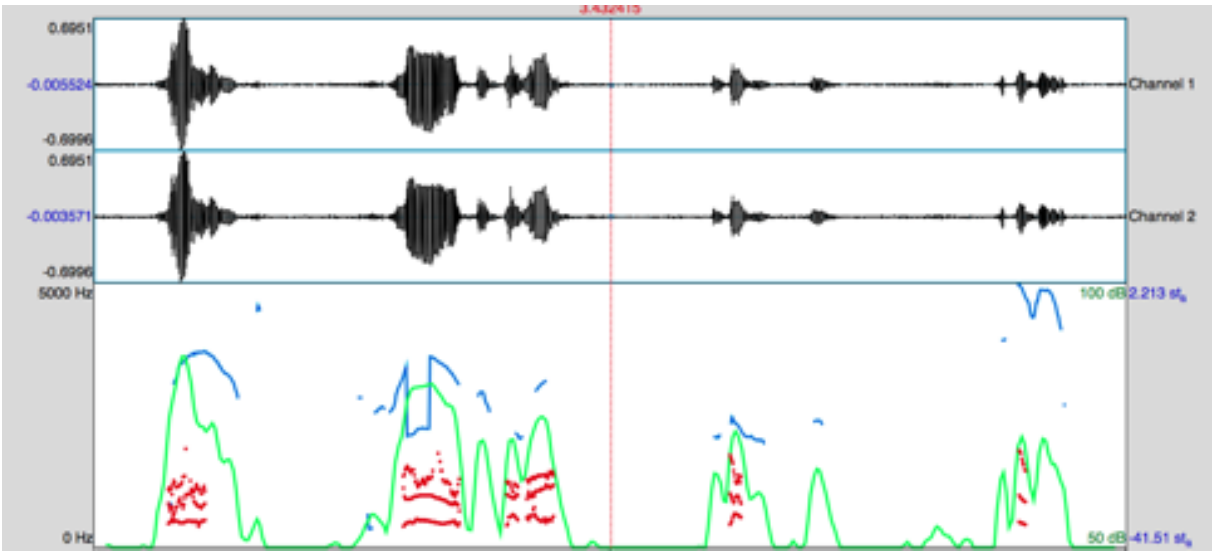
Η συνεχόμενη καμπύλη αντιστοιχεί στο τονικό ύψος, ενώ, πάνω από αυτήν, εμφανίζεται η ένταση. Η γενική τάση είναι ψηλότερο τονικό ύψος - ψηλότερη δυναμική και αντίστροφα· ωστόσο, υπάρχουν σημεία που αυτή η αναλογία δεν ισχύει: χαρακτηριστικότερη εξαίρεση, στο τέλος του σχήματος (δεξιά), όπου η δυναμική πέφτει, αν και το τονικό ύψος εμφανίζει όλο και ψηλότερες κορυφές. Το συμπέρασμα είναι ότι η σχέση των δύο δεν είναι πάντα αναλογική. Δεν ταυτίζεται δηλαδή πάντα η ένταση (dB) με το τονικό ύψος (Hz).

Παρακάτω φαίνεται η σχέση της έντασης με τις κυρίαρχες συχνοτικές περιοχές:



Εδώ φαίνεται να διατηρείται μια εσωτερική συνέπεια. Στις κορυφές της έντασης φαίνεται να ενεργοποιούνται ίδιες συχνοτικές περιοχές.

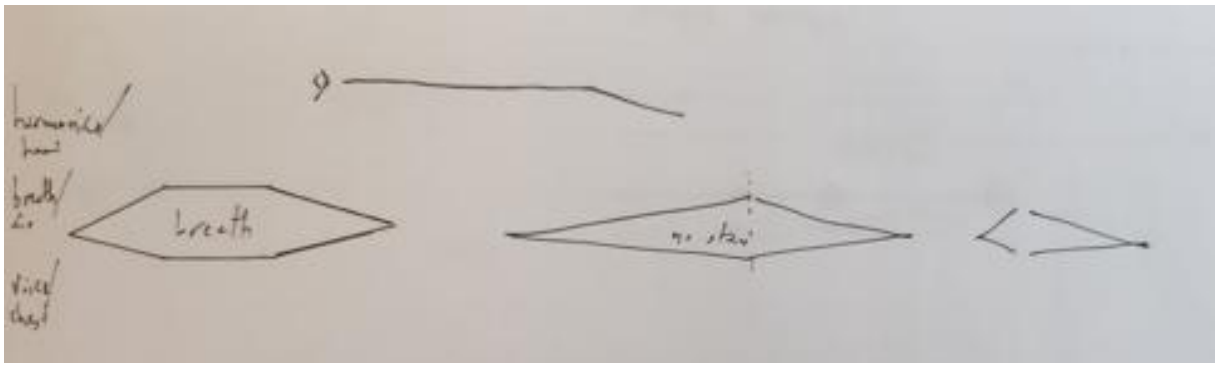
Αντίστοιχες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και για ένα δεύτερο, τυχαίο απόσπασμα:



Και εδώ η ένταση (μπλε χρώμα) φαίνεται να ακολουθεί μεν την πορεία του τονικού ύψους (πράσινο) αλλά με συχνές αποκλίσεις. Η πιο χαρακτηριστική είναι στη δεύτερη κορυφή του τονικού ύψους, όπου η καμπύλη της έντασης φαίνεται να ακολουθεί αντίθετη πορεία και να βυθίζεται μέσα στην πράσινη. Οι κυρίαρχες συχνοτικές περιοχές, ωστόσο, παραμένουν σταθερές.

Συμπεράσματα

Συνδυάζοντας τις παραπάνω παρατηρήσεις με τις εμπειρικές μου σημειώσεις πάνω στην ηχογράφηση, και με γνώμονα μια δικιά μου προσέγγιση πάνω στο κείμενο, το βασικό συμπέρασμα συνοψίζεται στο ότι οι όποιες διακυμάνσεις εμφανίζονται σε ένα πρώτο επίπεδο, στη μουσική επιφάνεια δεν συνδέονται απαραίτητα με πιο εσωτερικές αλλαγές και δομικές ανακατατάξεις. Αντίθετα, φαίνεται απαραίτητη η διατήρηση μια σταθερής ροής, έτσι ώστε η σχέση ανάμεσα στις δύο καταστάσεις να είναι πιο οργανική, και η διαμόρφωση της επιφάνειας, η μουσική άρθρωση να προκύπτει με απόλυτο έλεγχο της φωνητικής ενέργειας και της αναπνοής. Ακολουθεί σκίτσο με βάση τα συμπεράσματα της ανάλυσης:



Εργαστήρι-Workshop

Ακολούθησε το πρώτο εργαστήρι με τις ηθοποιούς Έβελυν Ασουάντ και Έλλη Ιγγλίζ, με την επικουρική συμμετοχή του σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπου. Με βάση την κεντρική ιδέα και τα σκίτσα που προέκυψαν από την παραπάνω διαδικασία, το workshop περιελάμβανε: ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό με έμφαση στη σωματική χειρονομία, ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό με έμφαση στον ήχο και μικτό αυτοσχεδιασμό με τα παραπάνω. Οι πρόβες αυτές ηχογραφήθηκαν και αναλύθηκαν στο επόμενο στάδιο. Οι ηχογραφήσεις από το πρώτο workshop χρησιμοποιήθηκαν ως βασικός όδηγος για τη σύνθεση των δεύτερων σκίτσων.

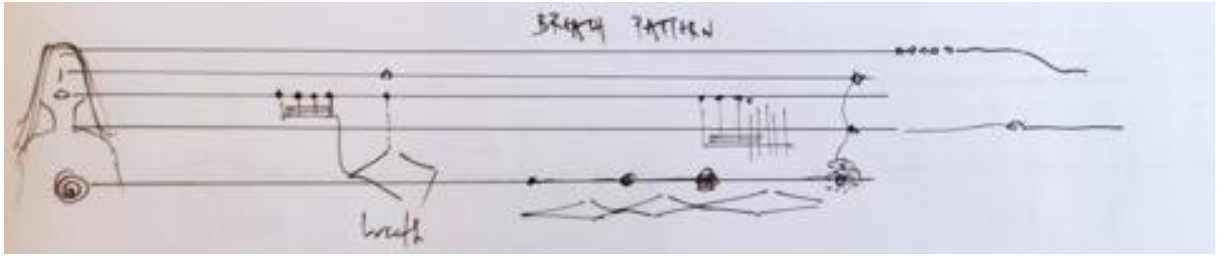
Τα αποτελέσματα της παραπάνω διαδικασίας, τόσο μέσα από τις πρόβες όσο και μέσα από την ανάλυση, την καταγραφή μέρους σε παρτιτούρα και της σύνθεσης νέου υλικού, οδήγησαν σε ένα σκίτσο που χρησιμοποιήθηκε ως βασικός οδηγός για την επόμενη φάση. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο workshop περιελάμβανε τα εξής στάδια:

1. Αρχικά έγινε μια κουβέντα πάνω στον Artaud και το κείμενό του, κατά την οποία αναδείχτηκαν τόσο τα βασικά θέματα του κειμένου όσο και ο τρόπος που προσεγγίζονται από τον Artaud, κυρίως, όμως, συγγραφικά και μόνο ενδεικτικά ερμηνευτικά. Η εστίαση στην ερμηνεία έχει να κάνει με το βίωμα, τον τραυματικό τρόπο με τον οποίο εκφέρονται οι λέξεις και όχι τόσο με το ηχητικό αποτέλεσμα. Η έννοια του τραύματος ήταν βασική σε αυτή τη διαδικασία.
2. Στη συνέχεια, οι δύο ηθοποιοί, σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπο, ακολούθησαν μια τυπική, για την ομάδα τους, διαδικασία, η οποία επιγραμματικά χαρακτηρίζεται από έντονη σωματική και φωνητική ενεργοποίηση και συμμετοχή.

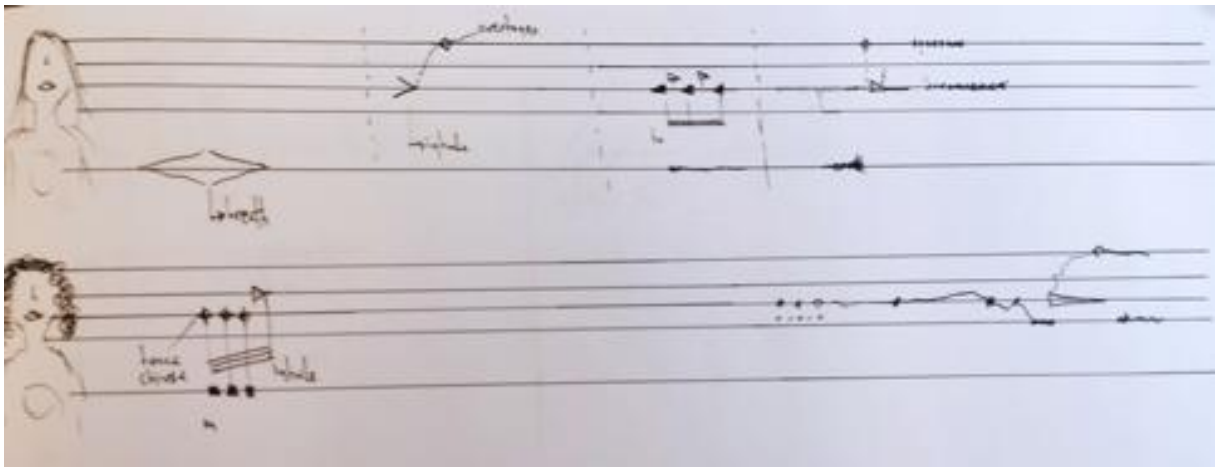
3. Κατά το τελικό στάδιο του πρώτου εργαστηρίου, και έχοντας παρακολουθήσει ως ακροατής τα παραπάνω, προσπάθησα να καθοδηγήσω έναν αυτοσχεδιασμό, συνδέοντας τα συμπεράσματα που είχα καταγράψει από την ηχογράφηση του Artaud με τη διαδικασία που περιγράφεται στο στάδιο β. Έτσι, στις οδηγίες χρησιμοποίησα έννοιες και ορολογία που τους ήταν οικείες (σύμφωνα με την πρακτική της ομάδας), προσαρμόζοντάς τες όμως σε ένα πιο φωνητικό πλαίσιο. Κεντρικός πυρήνας στις οδηγίες ήταν η αναφορά στην ενέργεια που περικλείεται στον μηχανισμό της αναπνοής. Η ενέργεια αυτή, ανάλογα με το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα, περνάει σε διαφορετικά ηχεία του σώματος, φιλτραρισμένη μέσα από την ερμηνεία κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού αλλά και σκηνοθετικές οδηγίες από τον Στρούμπο. Με αυτόν τον τρόπο, αυτό που στην ηχογράφηση του Artaud έγινε αντιληπτό ως γραφική αποτύπωση του τονικού ύψους μεταμορφώθηκε σε μια νοητή ροή ενέργειας από το διάφραγμα σε διάφορα ηχεία. Οι οδηγίες περιείχαν την περιγραφή μιας κατάστασης και έδιναν μια κατεύθυνση ως προς τη διάθεση αλλά και την πορεία της αναπνοής μέσα στο σώμα και την τελική έκλυσή της ως φωνή από κάποιο ηχείο.

Μετά το πρώτο workshop, προσπάθησα να βρω έναν τρόπο να σημειογραφήσω σε παρτιτούρα την παραπάνω διαδικασία. Βασικά μου κριτήρια ήταν: α) να περιέχει σαφείς οδηγίες για τον τρόπο εκτέλεσης και, β) να δίνει όσες περισσότερες πληροφορίες για το ηχητικό αποτέλεσμα χωρίς να γίνεται ιδιαίτερα πολύπλοκη ή φορτωμένη στο μάτι. Έτσι, έφτιαξα ένα πεντάγραμμο με τη χαμηλότερη γραμμή ως βασική, στην οποία αποτυπώνεται η συγκέντρωση της ενέργειας / αναπνοής στο διάφραγμα, ενώ οι υπόλοιπες γραμμές αποτυπώνουν τα διαφορετικά ηχεία στα οποία μπορεί η αναπνοή να μετατραπεί σε ήχο: λαιμός, στόμα, μύτη, κεφάλι:

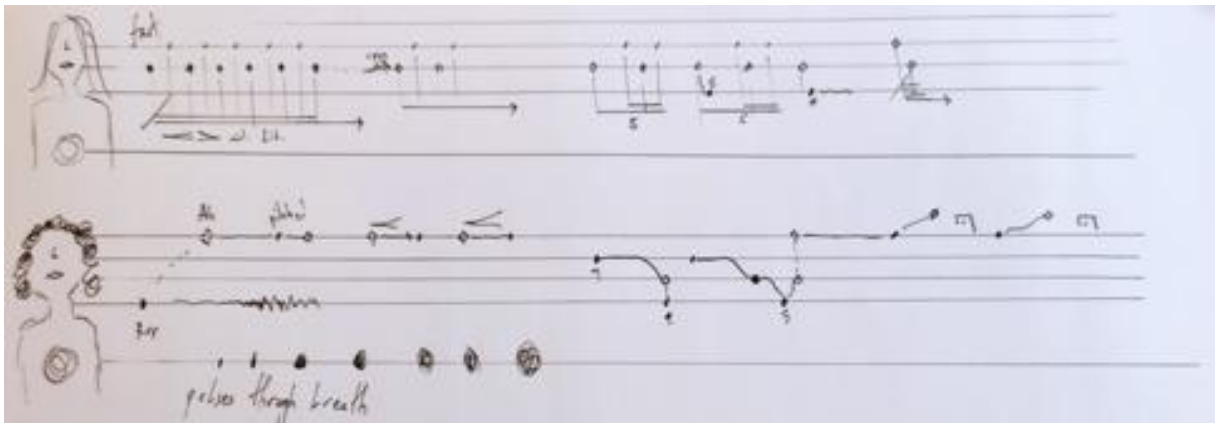
Με αυτόν τον τρόπο, η διαδικασία της αναπνοής και οι διάφορες παραλλαγές που προκύπτουν μέσα από το ζέσταμα ή τον αυτοσχεδιασμό μπορούν να παρουσιαστούν ως εξής:

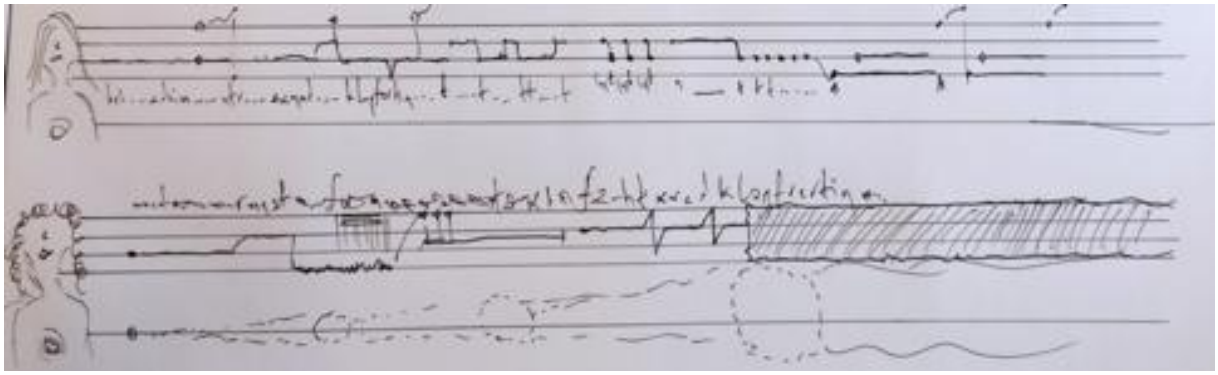


Στη συνέχεια κατέγραψα διαφορετικά patterns που είχα ηχογραφήσει, προσπαθώντας να χρησιμοποιήσω οικεία μουσικά σύμβολα και λεκτικές οδηγίες:

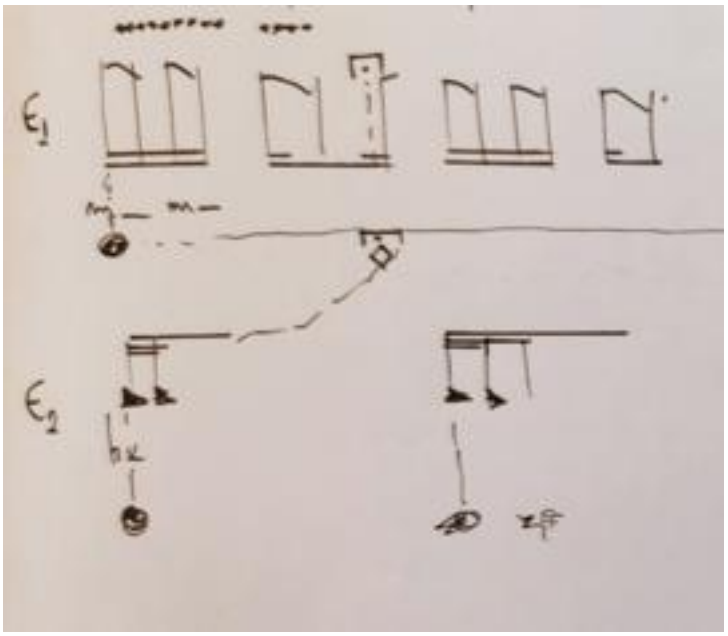


Τέλος, έφτιαξα διάφορα σκίτσα, στα οποία χρησιμοποιούσα πιο ελεύθερα και ίσως πειραματικά τη συγκεκριμένη σημειογραφία:





Σε περιπτώσεις που η δομή αναπτύσσεται μέσα από επαναλαμβανόμενες διαδικασίες (κάτι που στο workshop συνέβη συχνά), η σημειογραφία μπορεί και να απλοποιηθεί:



Στη συνέχεια, και ενόψει του δεύτερου εργαστηρίου, κατασκεύασα ένα τελικό «σενάριο». Το συγκεκριμένο σενάριο αποτελείται από πέντε μέρη, τρία κύρια και δύο ιντερλούδια / χορικά. Στα κύρια μέρη υπάρχει μια ιστορία και μια διαδικασία, ενώ στα χορικά οι οδηγίες είναι βασικά μουσικές. Η σχέση με το αρχικό κείμενο ξεφεύγει από το αρχικό ως προς την επιφάνεια, κρατάει όμως βασικές έννοιες και το φωνητικό υλικό. Πιο συγκεκριμένα:

1. Το πρώτο μέρος περιγράφει την πορεία προς και από το ηλεκτροσόκ (όπως είναι γνωστό, ο Artaud υποβλήθηκε σε ηλεκτροσόκ). Η κάθε ηθοποιός ερμηνεύει την κατάσταση πριν και μετά το σοκ. Κοινή παράμετρος ανάμεσα στις δύο ερμηνείες είναι η γλώσσα ως μέσο λογικής έκφρασης. Στην περίπτωση πριν το ηλεκτροσόκ, η γλώσσα αποδομείται μέσα από τον φόβο αυτού που πρόκειται να συμβεί. Η έκφραση είναι έντονη, σε τέτοιο βαθμό που το σώμα εξαντλείται. Στην περίπτωση μετά το ηλεκτροσόκ, η κατάσταση που επικρατεί είναι η αφασία. Η γλώσσα δεν υπάρχει γιατί δεν υπάρχει λογική. Με τη σταδιακή εμφάνιση της λογικής εμφανίζεται και η γλώσσα.
2. Το δεύτερο μέρος είναι το πρώτο χορικό. Εδώ η οδηγία είναι σαφής και απλή. Οι δύο ηθοποιοί αντιπαραθέτουν μακρόσυρτες ανάσες και νότες, δημιουργώντας ένα ηχητικό συνεχές με ευθείες γραμμές.
3. Το τρίτο μέρος κάνει αναφορά στην εμπειρία του Artaud με ιθαγενείς πολιτισμούς της Κεντρικής Αμερικής και με ψυχοτρόπες ουσίες. Από τις ηθοποιούς ζητείται η σταδιακή τους ένταξη σε μια εκστασιακή κατάσταση, κατά την οποία το σώμα συμμετέχει πολύ ενεργά και οι όποιοι ήχοι και λέξεις μοιάζουν να πηγάζουν από αυτήν τη σωματική ενεργοποίηση.
4. Το τέταρτο μέρος είναι το δεύτερο χορικό. Εδώ, από τις ηθοποιούς ζητείται να αναπαράγουν διαφορετικά ρυθμικά patterns με την αναπνοή τους, δημιουργώντας, έτσι, ένα πολύπλοκο ρυθμικό πλέγμα. Καθώς η διαδικασία αυτή εντείνεται ηχητικά, στο τέλος, η κάθε μία διαλέγει ένα-δύο σταθερά ρυθμικά patterns και, μέσα από την επανάληψη, ενεργοποιεί διαφορετικά ηχεία και παράγει ήχους, οι οποίοι σταδιακά μορφοποιούνται σε λέξεις.
5. Το πέμπτο μέρος αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, συνέχεια του προηγούμενου, καθώς εδώ η παρουσία της γλώσσας έχει καθιερωθεί και η ερμηνεία των δύο ηθοποιών βασίζεται κατά κύριο λόγο στο κείμενο. Η επιλογή αφήνεται στις

ηθοποιούς, ενώ η αλληλεπίδραση προκύπτει από την κατανόηση του κειμένου. Το μουσικοθεατρικό στοιχείο εδώ είναι ο ρυθμός αλλά και οι διαθέσεις με τις οποίες γίνεται η αλληλεπίδραση ανάμεσα στις δύο ηθοποιούς.

6. Ακολούθησε το τελικό στάδιο της πρώτης σύνθεσης του πρώτου έτους με το δεύτερο εργαστήρι, το οποίο περιελάμβανε: α) ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, β) αυτοσχεδιασμό πάνω στην παρτιτούρα, και γ) το τελικό έργο πάνω στο σενάριο που περιγράφεται στο 5. Η διαδικασία αυτή βιντεοσκοπήθηκε.[2]
7. Στη συνέχεια, το βιντεοσκοπημένο υλικό αρχειοθετήθηκε και ανέβηκε online, ενώ, τέλος, έγινε η επιλογή που συμπεριλήφθηκε στο ερωτηματολόγιο.[3]

Ερωτηματολόγιο

Το ερωτηματολόγιο καταρτίστηκε με γνώμονα τα αρχικά ερωτήματα της έρευνας. Τόσο η διατύπωση και η διάρθρωση όσο και το κοινό στο οποίο απευθύνθηκε το ερωτηματολόγιο βασίστηκαν στο *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα* του Earl Barbie.

Μεθοδολογία – Τεχνικά στοιχεία

Συνολικά διατυπώθηκαν εφτά ερωτήματα πολλαπλής επιλογής (είτε με όρους που δήλωναν διαβάθμιση είτε με βαθμολογία στην κλίμακα Likert) με δυνατότητα για περαιτέρω ανάπτυξη με τη μέθοδο της συνάφειας (Barbie, 2011: 400). Με αυτόν τον τρόπο, τα αποτελέσματα ήταν και ποσοτικά αλλά και ποιοτικά.

Τα υποκείμενα της έρευνας προέκυψαν έπειτα από προσκλήσεις πρώτου ή δεύτερου βαθμού (άμεσα από εμένα ή από κοινοποιήσεις τρίτων). Στο σύνολό τους, τα υποκείμενα είχαν σχέση με τη μουσική δημιουργία, είτε πρωτογενώς είτε δευτερογενώς. Η συγκεκριμένη δημογραφική κατανομή έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην αποτίμηση των ερωτήσεων συνάφειας.

Συνολικά απάντησαν 63 άτομα, τα οποία, σε αδρές γραμμές, μπορούν να χωριστούν σε 75% συνθέτες και 25% εκτελεστές, αν και υπήρξαν και άλλοι προσδιορισμοί (π.χ. φοιτητές) ή και αλληλοκαλύψεις (συνθέτης-εκτελεστής).

Ερωτήσεις

Οι ερωτήσεις χωρίστηκαν με βάση τα κεντρικά ζητήματα της έρευνας, τα οποία συνοψίζονται ως εξής:

1. Χρησιμότητα – οργανικότητα χειρονομιών
2. Ζητήματα κατανόησης: δραματουργία – μορφή
3. Σχέση χειρονομίας – ήχου.

Η κατηγοριοποίηση αυτή προέκυψε αφενός από το θεωρητικό και αισθητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η έρευνα και αφετέρου από τις οδηγίες που δόθηκαν κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου. Εκτός από τις οδηγίες, ορισμένες παρατηρήσεις – που κι αυτές οδήγησαν σε ερωτήσεις – έγιναν μετά τη βιντεοσκόπηση.

Ακολουθούν παραδείγματα τέτοιων συνδέσεων, τα οποία περιορίζονται στα αποσπάσματα που χρησιμοποιήθηκαν για το ερωτηματολόγιο (οι αναφορές βρίσκονται στο δεύτερο βίντεο της υποσημείωσης 3).

i.

– Στην αρχή του πρώτου αποσπάσματος, οι δύο ηθοποιοί έχουν (σύμφωνα με το σενάριο) διαμετρικά αντίθετο υλικό. Η οδηγία στην ηθοποιό με το έντονο φωνητικό υλικό (δεξιά) ήταν να εκφραστεί ελεύθερα σωματικά, ενώ στην

[2] Όλο το workshop εδώ: https://youtube.com/playlist?list=PLCLYc5S0WdXCG43zdYm5h4AaK4t75FvXR.
[3] https://www.youtube.com/watch?v=_uIQ-3dQcuY.

ηθοποιό που φωνητικά κινείται στα όρια της σιωπής (αριστερά), η οδηγία ήταν να παραμείνει ακίνητη σωματικά, αλλά να έχει σε διαρκή εγρήγορση το πρόσωπό της και να εκφράσει το σενάριο με αυτό.

- Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ένα δίκτυο με τέσσερις παραμέτρους (δύο φωνές, δύο σώματα), το οποίο, στη ροή του χρόνου, αλλάζει μορφές, ανάλογα με τους συσχετισμούς που προκύπτουν.
- Για παράδειγμα, η ηθοποιός αριστερά ενεργοποιείται κινητικά, αφού η ηθοποιός δεξιά ολοκληρώσει το παραληρηματικό της ξεκίνημα (3:30).
- Η σωματική χειρονομία της ηθοποιού δεξιά (3:50) βρίσκεται σε απόλυτη συμφωνία με τη φωνητική της.
- Η εξέλιξη κάθε υλικού που χειρίζεται η ηθοποιός αριστερά γίνεται με ομαλό και σταδιακό τρόπο, ενώ η ηθοποιός δεξιά έχει μεν σαφή πορεία καθώς εξελίσσει το δικό της υλικό, πλην όμως με στατιστική κατανομή (υπάρχουν αυξομειώσεις στην πορεία της).

ii.

- Στο δεύτερο απόσπασμα, οι δύο ηθοποιοί λειτουργούν ισοδύναμα – αν και η καθεμία με την προσωπική της ταυτότητα – σε ένα ενιαίο όλον. Εδώ η οδηγία ήταν να αναπτύξουν, η καθεμία με τον τρόπο της, ανεξάρτητα μεταξύ τους κινητικά και φωνητικά patterns.
- Ενοποιητικό στοιχείο ανάμεσα στις δύο χειρονομίες (σωματική και φωνητική) ήταν η αναπνοή, βασικό εργαλείο της ομάδας.
- Σταδιακά η κάθε ηθοποιός κατέληξε σε ένα σωματικό και ένα φωνητικό pattern, δημιουργώντας, έτσι, σαφέστερους συσχετισμούς, τόσο ανάμεσα στα patterns όσο και μεταξύ τους.
- Το φωνητικό pattern μετασχηματίστηκε, με την όλο και εντονότερη παρουσία φωνημάτων, σε λέξεις ή ομάδες λέξεων, συνδέοντας, με αυτόν τον τρόπο, τη φωνητική χειρονομία (την ήδη συνδεδεμένη με τη σωματική) με τον λόγο.

Οι συνδέσεις αυτές έδωσαν μια σειρά από ερωτήσεις, εφτά από τις οποίες χρησιμοποιήθηκαν για το τελικό ερωτηματολόγιο. Αυτές ήταν:

1. Τι πιστεύετε για τις σωματικές χειρονομίες και τις χειρονομίες στο πρόσωπο των ηθοποιών; Σε σχέση με τον ήχο, θεωρείτε ότι: αποσπούν την προσοχή, οριακά αποσπούν την προσοχή, αδιάφορες, διακοσμητικές, απαραίτητες, ανεξάρτητες, άλλο; Εξηγήστε.
2. Μπορείτε να εντοπίσετε ένα δίκτυο ανάμεσα στις χειρονομίες και τους φωνητικούς ήχους στην εκτέλεση; [καθόλου μέχρι απόλυτα] Αν ναι, θεωρείτε αυτήν τη σχέση σημαντικό στοιχείο σε ένα κομμάτι μουσικού θεάτρου; Αναπτύξτε.
3. Βλέποντας την εκτέλεση, τι πιστεύετε για την καθαρότητα έναντι της πολυπλοκότητας στη μουσική έκφραση, στη δομή και στη δραματουργία; [ξεκάθαρο-πολύπλοκο]. Εξηγήστε.
4. Εντοπίζετε εξωμουσικό νόημα στη φωνή και τον ήχο της; [όχι-ναι]. Θεωρείτε ότι υπάρχει κάποια ιστορία; Αναπτύξτε.
5. Πώς θα χαρακτηρίζατε τη χρήση λέξεων προς το τέλος του βίντεο; Τις αντιλαμβάνεστε ως φωνητικό / ηχητικό υλικό (χωρίς συγκεκριμένο νόημα) ή ως αφηγηματικό μέσο; [φωνητικό υλικό-αφηγηματικό μέσο]. Αναπτύξτε.
6. Εντοπίζετε καθαρό μουσικό νόημα στις χειρονομίες; [όχι-ναι]. Αναπτύξτε.
7. Θα περιμένατε σε επόμενο στάδιο ένα τέτοιο κομμάτι να χρησιμοποιεί τις χειρονομίες σε πολλαπλά επίπεδα; Με ποιον τρόπο [συνοδευτικά, ενισχυτικά, όπως κάθε άλλη μουσική παράμετρος, ως οπτικό ερέθισμα, ανεξάρτητα]; Αναπτύξτε.

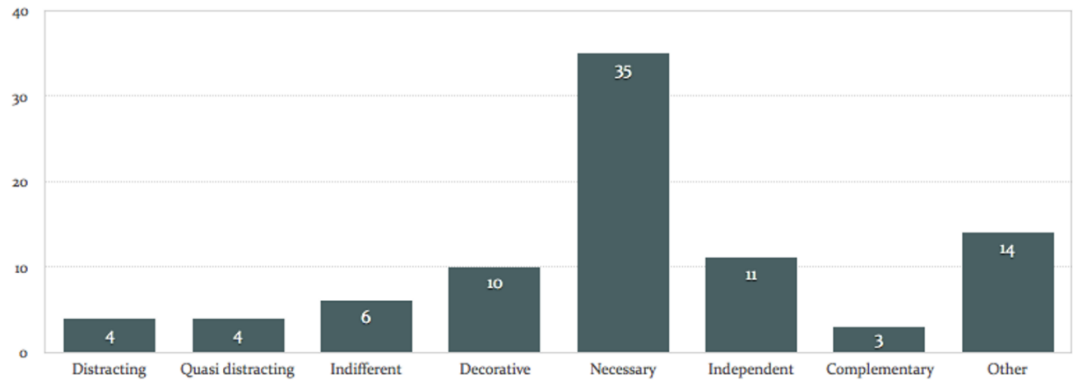
5. Αποτελέσματα – Αποτίμηση απαντήσεων

Παρακάτω παρουσιάζονται τα ερωτήματα ξεχωριστά με σχολιασμό των απαντήσεων.

Ερώτημα 1

What do you think about the bodily and facial gestures of the performers? In relation to the sound, do you find theme to be (multiple choices possible)?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
Distracting	4
Quasi distracting	4
Indifferent	6
Decorative	10
Necessary	35
Independent	11
Complementary	3
Other	14

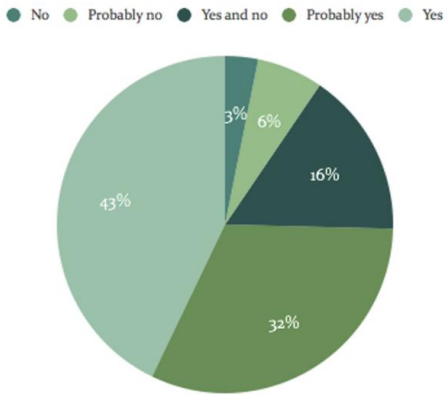


Το μεγαλύτερο ποσοστό των απαντήσεων χαρακτηρίζουν τις χειρονομίες απαραίτητες. Ένα μικρό ποσοστό θεωρεί ότι αποσπούν την προσοχή ή ότι είναι αδιάφορες. Ως προς τη σημασία και την αναγκαιότητα, το ποσοστό των απαντήσεων είναι συντριπτικά μεγάλο. Ακόμα και στις περιπτώσεις που χαρακτηρίζονται αντιθετικές ως προς το ηχητικό υλικό, η σχέση τους με αυτό κρίνεται οργανική και σε «αντίστιξη». Σε ορισμένες περιπτώσεις οι χειρονομίες κρίνονται ως αναπόσπαστο κομμάτι της ερμηνείας (από τραγουδίστρια).

Ερώτημα 2

Can you trace a network between the gestures and the vocal sounds produced in the performance?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
No	2
Probably no	4
Yes and no	10
Probably yes	20
Yes	27

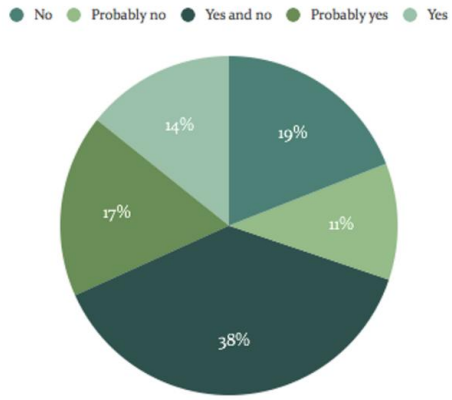


Στην πλειοψηφία τους (74,6%), οι απαντήσεις εντοπίζουν μεγάλη ή πολύ μεγάλη σχέση με τον ήχο, ενώ μόνο 9% δεν εντοπίζει καμία σχέση. Ωστόσο, σε ορισμένες απαντήσεις, αυτή η σύνδεση φαίνεται αυτονόητη ή σε πολύ πρώτο επίπεδο. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απαντήσεις ως προς το είδος της σχέσης ανάμεσα σε χειρονομίες και ήχο, τόσο στο συγκεκριμένο δείγμα όσο και σε γενικότερη συζήτηση. Η σχέση αυτή άλλοτε χαρακτηρίζεται στενή και αλληλοεξαρτώμενη και άλλοτε ανεξάρτητη. Παρόμοιο εύρος απόκλισης σημειώνεται και σε γενικότερες αισθητικές τοποθετήσεις πάνω στο μουσικό θέατρο. Υπάρχει και μια μερίδα απαντήσεων που παρότι αναγνωρίζει στενή σχέση στο δικό μου έργο δεν τη θεωρεί απαραίτητη ή και θεμελιώδη στο μουσικό θέατρο γενικά. Αρκετές απαντήσεις θίγουν και πρακτικά ή σκηνικά ζητήματα, όπως η ευκρίνεια των εκφράσεων και των χειρονομιών στο βίντεο, η χρήση και η πλαισίωση τέτοιων κινήσεων (μέγεθος σκηνής, χρήση βίντεο, κ.λπ.).

Ερώτημα 3

Do you find a pure musical meaning in the gestures?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
No	12
Probably no	7
Yes and no	24
Probably yes	11
Yes	9



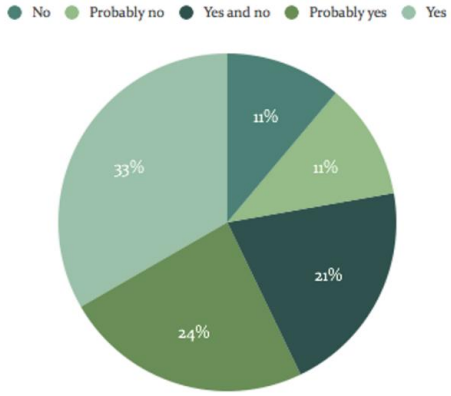
Οι χειρονομίες (σκόπιμα δεν χρησιμοποιήθηκε ο προσδιορισμός σωματικές, ώστε να συμπεριληφθούν ενδεχομένως και οι φωνητικές χειρονομίες) στην πλειοψηφία των απαντήσεων δεν θεωρήθηκαν μία επιπλέον μουσική παράμετρος, υπό την έννοια ότι θα μπορούσαν να συντεθούν ακριβώς όπως και τα υπόλοιπα μουσικά στοιχεία, παρότι σε ορισμένες απαντήσεις εντοπίζεται μια δυναμική σε αυτό. Χαρακτηριστικά, το 30% δεν εντοπίζει μουσικό νόημα σε αυτές, ενώ υπάρχει και ένα 38% που είτε εκφράζει αβεβαιότητα είτε εντοπίζει μουσικό νόημα υπό προϋποθέσεις.

Στην επόμενη ερώτηση σχετικά με τη διευρυμένη χρήση των χειρονομιών οι απαντήσεις ποικίλλουν και αντικατοπτρίζουν περισσότερο γενικότερες αισθητικές τοποθετήσεις και όχι τόσο σε σχέση με το κομμάτι. Σε γενικές γραμμές ωστόσο αναγνωρίζεται η δυνατότητα για τέτοια διεύρυνση.

Ερώτημα 4

Do you find a an extra musical meaning in the voice and its sound?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
No	7
Probably no	7
Yes and no	13
Probably yes	15
Yes	21

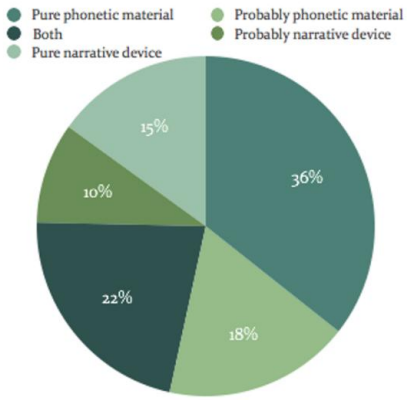


Στο ερώτημα αν υπάρχει εξωμουσικό νόημα στη φωνή και τον ήχο της οι διαβαθμίσεις από το ΟΧΙ προς το ΝΑΙ παρουσιάζουν αυξητική τάση, με το μεγαλύτερο ποσοστό να συγκεντρώνεται στο Μάλλον ναι / Ναι (45%), υπερδιπλάσιο του Όχι / Μάλλον όχι (22%). Εδώ, φαίνεται να επιτυγχάνεται ένας από τους βασικούς σκοπούς του πειράματος, που ήταν να διατηρηθεί ο αφηγηματικός χαρακτήρας της φωνής χωρίς να χρησιμοποιούνται εκφραστικά μέσα από τον οπερατικό χώρο. Η αναφορά στον Artaud αλλά και ο αδρός σχεδιασμός, ο ενστικτώδης αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας και η μη ραφιναρισμένη μουσική έκφραση φαίνεται να κατευθύνουν τις απαντήσεις πολύ κοντά στο αρχικό μουσικό σενάριο. Η αντικειμενική αδυναμία να γίνει αντιληπτή μια πιο σαφής ιστορία οδήγησε πολλά από τα άτομα να δημιουργήσουν μουσικούς συσχετισμούς στην προσπάθεια να δομήσουν μια λιγότερη αυθαίρετη σύνδεση ανάμεσα στο ηχητικό υλικό, τη φόρμα και την αφηγηματικότητα της φωνής.

Ερώτημα 5

How would you rate the use of words towards the end of the video? Do you perceive them as phonetic/sound material (with no specific meaning) or as narrative device?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
Pure phonetic material	26
Probably phonetic material	13
Both	16
Probably narrative device	7
Pure narrative device	11

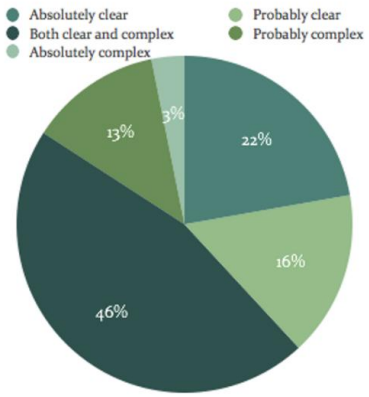


Το παραπάνω αντικατοπτρίζεται και στην εμφάνιση και πρόσληψη των λέξεων που χρησιμοποιήθηκαν προς το τέλος του έργου. Η πλειοψηφία αντιμετώπισε τις λέξεις αυτές ως φωνητικό υλικό παρά ως μια αφηγηματική τεχνική, αν και ένα σεβαστό ποσοστό (25%) θεωρεί ότι οι λέξεις επιτέλεσαν και τους δύο ρόλους. Οι διευκρινιστικές απαντήσεις, μάλιστα, αυτής της μερίδας αντανακλούν σε μεγάλο βαθμό τον καλλιτεχνικό μου στόχο, ενώ παρέχουν και τεχνικές προτάσεις.

Ερώτημα 6

Looking at the performance, what do you think about clarity vs. complexity in the musical expression/ structure and in the dramaturgy?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
Absolutely clear	14
Probably clear	10
Both clear and complex	29
Probably complex	8
Absolutely complex	2



Το συγκεκριμένο ερώτημα έδωσε και τις πιο ετερόκλητες απαντήσεις. Σε πολλές περιπτώσεις, η καθαρότητα και η πολυπλοκότητα δεν αντιμετωπίστηκαν ως δύο άκρα ενός δίπολου αλλά ως δύο ανεξάρτητες παράμετροι. Με δεδομένο ότι οι απαντήσεις στο συγκεκριμένο ερώτημα είναι ποιοτικές και όχι ποσοτικές, τα αποτελέσματα παραμένουν έγκυρα, δίνοντας απλώς πιο πολλές ποιοτικές πληροφορίες, ενώ μάλλον δεν έχει νόημα η ποσοστιαία ανάγνωσή τους.

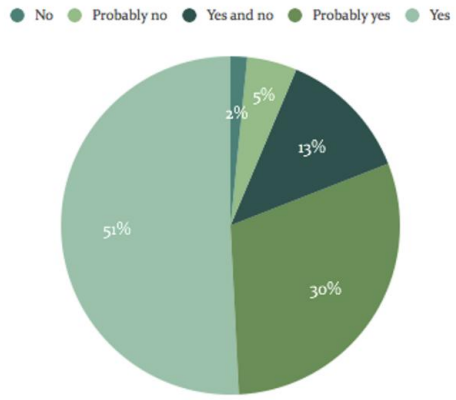
Σε γενικές γραμμές η μορφή χαρακτηρίστηκε ξεκάθαρη και εύκολη στην παρακολούθησή της, εξαιτίας κυρίως του γραμμικού χαρακτήρα που είχε. Από την άλλη, το φωνητικό υλικό αλλά και η δραματουργική διάρθρωση δεν φάνηκαν το ίδιο καθαρά. Η πολυπλοκότητα στο φωνητικό υλικό έγκειται κυρίως στην απουσία κάποιου κειμένου ή έστω καθαρής απαγγελίας κάποιου κειμένου, αλλά και στο διευρυμένο ηχητικό και τεχνικό φάσμα που χρησιμοποιούν οι ηθοποιοί. Ο συσχετισμός με το χειρονομιακό υλικό καθιστούν το υλικό ακόμα πιο περίπλοκο.

Σχετικά με τη δραματουργία, σε αρκετές περιπτώσεις, η απουσία περισσότερων πληροφοριών ή ο χαμηλός βαθμός κατανόησης του κειμένου (θραυσματικός λόγος και ξένη γλώσσα προς την πλειοψηφία του δείγματος) φαίνεται να αποτελεί ικανή συνθήκη για να μη γίνει αντιληπτός ο σχεδιασμός της· με άλλα λόγια, το έργο δεν προσλαμβάνεται ως μουσικοθεατρικό υπό αυτή τη σκοπιά.

Ερώτημα 7α

Would you expect at a later stage such a piece to use gestures in several levels?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
No	1
Probably no	3
Yes and no	8
Probably yes	19
Yes	32

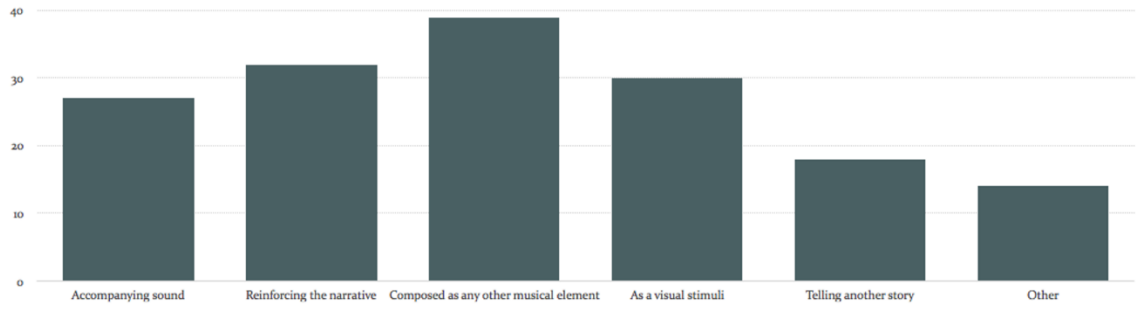


Οι απαντήσεις επιβεβαιώνουν το αυτονόητο προσδοκόμενο σε ένα τέτοιο κομμάτι. Το Ναι συγκεντρώνει εύλογα το μεγαλύτερο ποσοστό (51%), με μόλις 4 άτομα (ποσοστό 7%) να θεωρούν περιττή την περαιτέρω εμπλοκή του χειρονομιακού υλικού σε επόμενο στάδιο της σύνθεσης ή σε καινούριο κομμάτι.

Ερώτημα 7β

In which way (multiple choices possible)?

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ
Accompanying sound	27
Reinforcing the narrative	32
Composed as any other musical element	39
As a visual stimuli	30
Telling another story	18
Other	14



Η ανάγκη για χειρονομιακή επεξεργασία του υλικού σε πολλαπλά επίπεδα φάνηκε να θεωρείται σημαντική / απαραίτητη / ενδιαφέρουσα. Και εδώ έχει περισσότερο νόημα η ποιοτική ανάγνωση των απαντήσεων, οι οποίες παρέχουν κυρίως προτάσεις και αντανακλούν προσωπικές επιθυμίες ή και προτροπές.

6. Συμπεράσματα – Συζήτηση

Η άντληση ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων μέσα από ερωτηματολόγιο εμπλουτίζει τη συνθετική διαδικασία υπό προϋποθέσεις. Η αναγκαστική «αντικειμενοποίηση» διάφορων συνθετικών μεθόδων, όπως επίσης και η παρουσίαση συνθετικών σταδίων σε εργαστηριακή μορφή, μπορούν να βοηθήσουν τη συνθετική διαδικασία, εφόσον προϋπάρχει το καλλιτεχνικό ζητούμενο και οι αισθητικές βάσεις. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η ανατραφοδότηση από άτομα σχετικά με το αντικείμενο, σε συνδυασμό με τις παραμετροποιημένες απαντήσεις, λειτούργησε επικουρικά στη λήψη ορισμένων αποφάσεων κατά το προσυνθετικό στάδιο της επόμενης σύνθεσης.

Γενικές παρατηρήσεις:

1. Η χρήση γλωσσικού υλικού (φωνητικό, κείμενο) στο *Study on Artaud* αναγνωρίζεται ως αφηγηματικό μέσο, αν και λείπει μια πιο σαφής δραματουργία / ιστορία.
2. Αυτό οφείλεται αφενός στην έλλειψη δομημένου κειμένου και αφετέρου στην υφή του κομματιού. Ακόμα και σε σημεία που υπάρχει κείμενο, αυτό δεν φαίνεται αρκετό για να προσληφθεί ως αφήγηση.
3. Η πλαισίωση ενός τέτοιου ηχητικού κόσμου με μη οπερατικά χαρακτηριστικά είναι επιθυμητή, χωρίς να φαίνεται απαραίτητη η χρήση παραδοσιακών οπερατικών στρατηγικών, όπως το βολικό δίπολο άρια-ρετσιτατίβο ή η καταλυτική συνεισφορά ενόργανου συνόλου.
4. Ένα ενδιαφέρον και ίσως απρόσμενο δεδομένο ήταν ότι, σε μεγάλο ποσοστό, τα υποκείμενα θεώρησαν τη χρήση διευρυμένων φωνητικών τεχνικών ως χειρονομιακό υλικό.
5. Σε γενικές γραμμές, οι απαντήσεις με ποσοτική διαβάθμιση ή διαφοροποίηση επιβεβαίωσαν τις αρχικές υποθέσεις. Οι ποιοτικές διευρύνσεις διαφοροποιήθηκαν: α) από την ειδικότητα του κάθε υποκειμένου, και β) από τον βαθμό εξοικείωσης πρωτίστως με το μουσικό θέατρο και με την δευτερευόντως με την προσωπική μου δουλειά.
6. Σε δομικό και δραματουργικό επίπεδο, είναι δυνατή η δημιουργία φωνητικής χειρονομίας με χρήση λόγου.

Ιδιαίτερα σημαντικές ήταν οι παρατηρήσεις 4 και 6, οι οποίες συμπεριλήφθηκαν ως βασικές παράμετροι κατά το προσυνθετικό στάδιο του δεύτερου έργου.

Not I

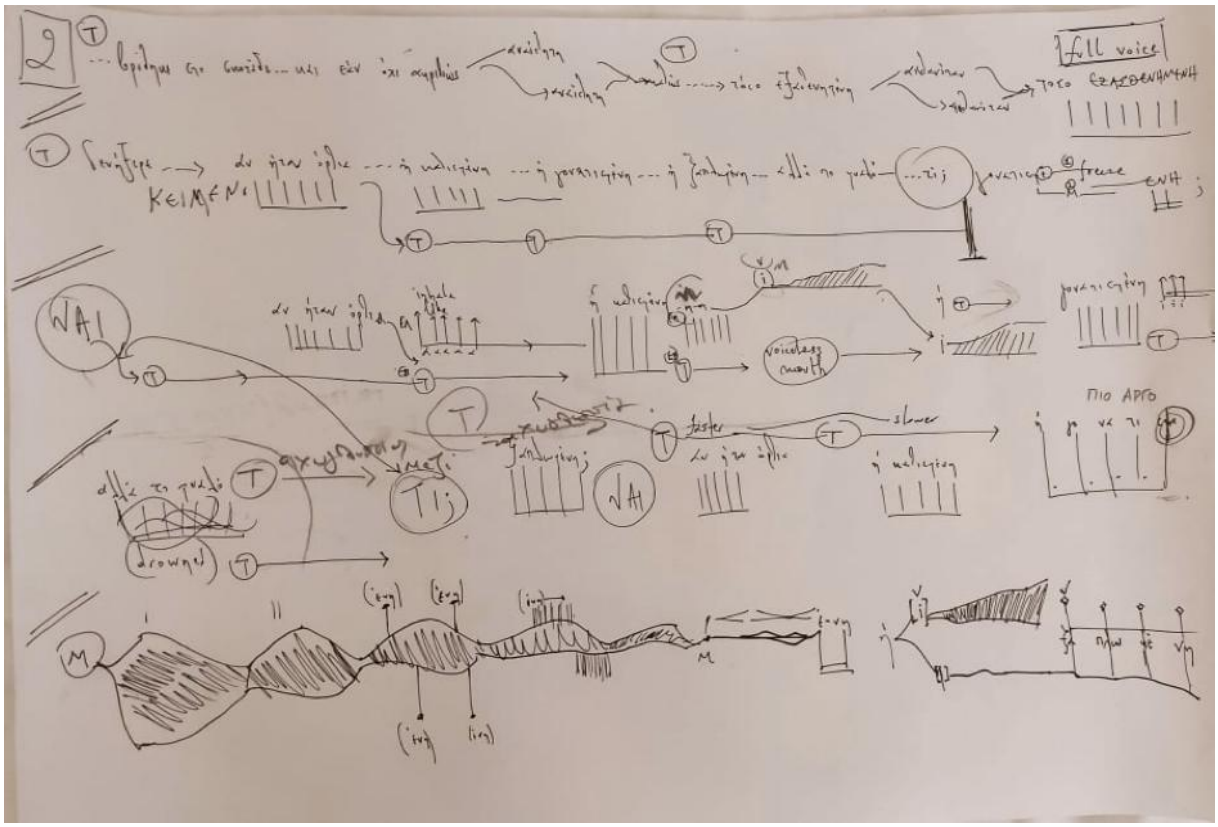
Το δεύτερο έργο αποτελεί και το βασικό σώμα της συνθετικής εργασίας, η οποία, στο σύνολό της, εκφεύγει από τους σκοπούς του παρόντους άρθρου. Αυτό, όμως, που εντάσσεται στο πλαίσιο της έρευνας έχει να κάνει με τον τρόπο που χειρίζομαι το κειμενικό υλικό και πιο συγκεκριμένα τις μεθόδους που χρησιμοποιώ ώστε η φωνητική χειρονομία να αποκτήσει μια αυτόνομη υπόσταση ανάμεσα στο σώμα και την αφήγηση.

Είναι σημαντικό το γεγονός ότι, εδώ, το κείμενο προσφέρεται για τέτοιου είδους μουσικούς χειρισμούς, το οποίο είναι εξαρχής κατασκευασμένο σε θραυσματική μορφή. Παρά το γεγονός αυτό, ωστόσο, προκειμένου να αποφευχθεί μια απόλυτη ταύτιση με την αυθεντική εκτέλεση, θα πρέπει το κείμενο να δουλευτεί με πολλαπλούς τρόπους, ενώ η σωματική χειρονομία θα επικεντρωθεί στο πρόσωπο.

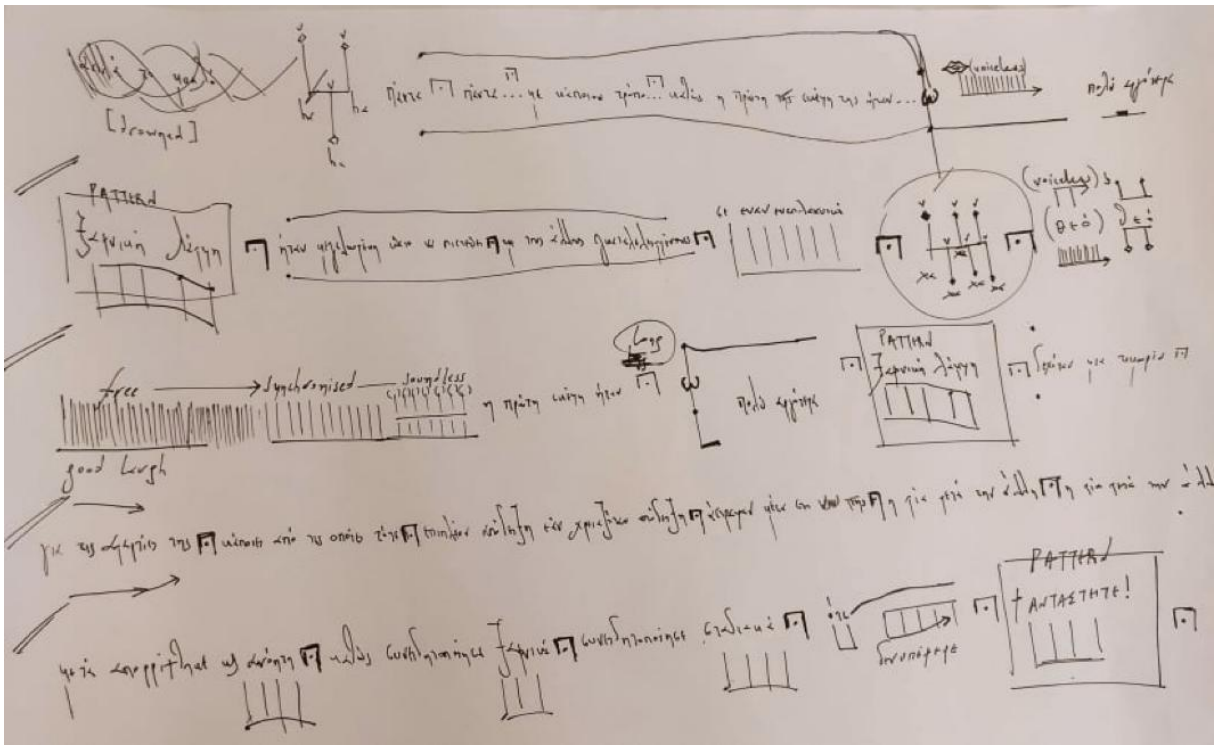
Εφαρμόζοντας στο κείμενο του *Not I* τις δύο κρίσιμες διαπιστώσεις της έρευνας, ότι, δηλαδή, οι διευρυμένες φωνητικές τεχνικές μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως χειρονομιακό υλικό, αλλά και ότι η φωνητική χειρονομία, ως εξέλιξη ή υποκατηγορία της σωματικής, μπορεί να συνυπάρξει με τον λόγο, έλυσα σε ένα πρώτο επίπεδο ένα πρόβλημα που έθεσα αμέσως μετά την επιλογή του κειμένου: με ποιον τρόπο θα

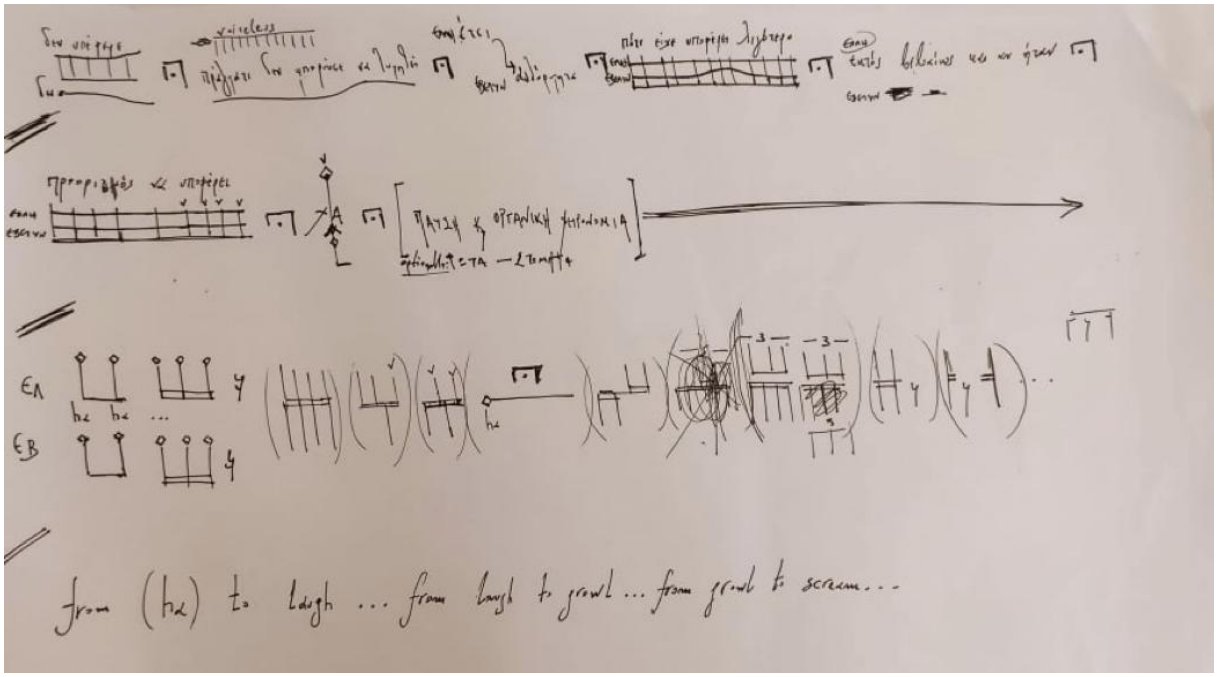
υπάρξει μια καινοτομία στον τρόπο χρήσης του κειμένου, χωρίς να απομακρυνθεί το τελικό αποτέλεσμα από την πρόθεση του αρχικού δημιουργού; Ακριβώς επειδή η αρχική εκδοχή είναι ταυτισμένη με την πρωτότυπη ερμηνεία,[4] το εγχείρημα είναι δύσκολο όσο και ξεκάθαρο: με ποιον τρόπο μπορεί αυτή η εν πολλοίς μουσική θεατρική πρόταση να αποκλίνει από το αυστηρό μπεκετικό ύφος χωρίς να το απαρνηθεί; Πώς μπορεί το κείμενο να εμπλουτιστεί με άλλα μουσικά στοιχεία, με τεχνικές και τελικά φωνητικές χειρονομίες χωρίς να απομακρυνθεί το ακροατήριο από το κείμενο;

Τοποθετώντας μια διευρυμένη φωνητική τεχνική σε κατάλληλο πλαίσιο, αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως ηχητική χειρονομία σε αντιπαράθεση με μια φυσική ροή λόγου (πρόζα). Συνδέοντας τη χειρονομία με συγκεκριμένα μουσικά χαρακτηριστικά (μουσικό περίγραμμα, ρυθμό), είναι δυνατή η περαιτέρω σύνδεσή της με κειμενικά στοιχεία που φέρουν τα ίδια χαρακτηριστικά.



[4] https://vimeo.com/592260837, τελευταία προσπέλαση 25/05/2022.





Για παράδειγμα, στο παρακάτω απόσπασμα ο Beckett δίνει μία ηχητική πληροφορία (γέλιο):

> … βρέθηκε στο σκοτάδι … και εάν όχι ακριβώς … αναίσθητη … αναίσθητη … καθώς μπορούσε ακόμα να ακούσει το βουητό … το αποκαλούμενο … στα αυτιά … και μια αχτίδα φως ήρθε και έφυγε … ήρθε και έφυγε … τέτοια που θα μπορούσε να είναι από το φεγγάρι … περνώντας μέσα από σύννεφα … αλλά τόσο εξασθενημένη … αισθανόταν … αισθανόταν τόσο εξασθενημένη … δεν ήξερε … σε ποια στάση βρισκόταν … φανταστείτε! .. σε ποια στάση βρισκόταν! .. αν ήταν όρθια … ή καθισμένη … ή γονατισμένη … ή ξαπλωμένη … αλλά το μυαλό – … τι;.. γονατισμένη; .. ναι … αν ήταν όρθια … ή καθισμένη … ή γονατισμένη … αλλά το μυαλό – … τι; … ξαπλωμένη; .. ναι …

> αν ήταν όρθια … ή καθισμένη … ή γονατιστή … ή ξαπλωμένη … αλλά το μυαλό πάντα … πάντα … με κάποιο τρόπο … καθώς η πρώτη σκέψη της ήταν … ω πολύ αργότερα… ξαφνική λάμψη … ήταν μεγαλωμένη ώστε να πιστεύει … με τους άλλους εγκαταλελειμμένους … σε έναν ευσπλαχνικό … [*σύντομο γέλιο*.] … Θεό … [*ασυγκράτητο γέλιο*.] … Η πρώτη σκέψη ήταν… ω, πολύ αργότερα … ξαφνική λάμψη … δεχόταν μια τιμωρία … για τις αμαρτίες της… κάποιες από τις οποίες τότε … επιπλέον απόδειξη εάν χρειαζόταν απόδειξη … άστραψαν μέσα στο νου της … η μία μετά την άλλη … μετά απορρίφθηκε ως ανόητη … ω, πολύ αργότερα … αυτή η σκέψη απορρίφθηκε … καθώς συνειδητοποίησε ξαφνικά … συνειδητοποίησε σταδιακά … ότι δεν υπέφερε … φανταστείτε! … δεν υπέφερε! …πράγματι δεν μπορούσε να θυμηθεί … έτσι, αυθόρμητα … πότε είχε υποφέρει λιγότερο… εκτός βεβαίως και αν ήταν … *προορισμός* να υποφέρει … χα! …(Θωμάς Συμεωνίδης (Samuel Beckett), 2021: 4).

Εκτός από το γέλιο, το οποίο από μόνο του αποτελεί κατά βάση ηχητικό υλικό, ως ηχητικές χειρονομίες χρησιμοποιώ και τις παύσεις που στο κείμενο σηματοδοτούνται με τα αποσιωπητικά: αντί για παύση ή φυσική αναπνοή στη γρήγορη ροή του λόγου, εδώ χρησιμοποιώ τις ανάσες, σήμα κατατεθέν στη μέθοδο Τερζόπουλου, δημιουργώντας, έτσι, ένα ρυθμικό οστινάτο σε αντίστιξη με τη γρήγορη ροή του λόγου.

Όταν αργότερα εισάγεται και το γέλιο, τότε προστίθεται ακόμα μια ηχητική και ρυθμική χειρονομία. Από τη στιγμή εκείνη και μετά, και ανάλογα με το νόημα του κειμένου, μου δίνεται η δυνατότητα να χρησιμοποιώ το ρυθμικό ή και μελωδικό περίγραμμα ενός από τα δύο ρυθμικά οστινάτι ακόμα και στην εκφορά του λόγου.

Επιπρόσθετα, η φωνή, σε σχέση με το πρωτότυπο, είναι φυσικά διπλασιασμένη, και, έτσι, μπορούν να αναδεικνύονται ταυτόχρονα διαφορετικές όψεις του κειμένου (σημαίνον και το σημαινόμενο, απαγγελία-τραγούδι, εκφορά-μίμηση, κ.λπ.). Έτσι, το χειρονομιακό υλικό επεκτείνεται και στον λόγο.

Παρακάτω φαίνεται ένα πρώτο σκίτσο, πρόβα του οποίου βρίσκεται στον σύνδεσμο. Στο τέλος του τελευταίου σκίτσου, οι φωνές επικεντρώνονται σε ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο που μεταμορφώνει τις ανάσες σε γέλιο και στη συνέχεια σε κραυγή. Σχετική πρόβα:

Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει η ανατροφοδότηση να θεωρηθεί καταλύτης στις συνθετικές αποφάσεις ή να καθορίσει αισθητικά το έργο· σε τέτοιο ενδεχόμενο, η έρευνα από εργαλείο υποβοήθησης μετατρέπεται σε συνεργατική σύνθεση, κάτι το οποίο στη δικιά μου περίπτωση δεν αποτελεί ζητούμενο. Όπως έχει διευκρινιστεί στους στόχους της έρευνας, η ανατροφοδότηση λειτούργησε κυρίως σε ερευνητικό και πειραματικό επίπεδο, ενώ, σε συνθετικό, ο ρόλος της περιορίστηκε στην αισθητική επισκόπηση από ένα ειδικό κοινό.

Με αυτήν τη συνθήκη, τα αποτελέσματα αποσυνδέθηκαν από το καλλιτεχνικό έργο καθαυτό και χρησιμοποιήθηκαν σε πιο δομικό και αφηρημένο επίπεδο. Έτσι, οι γενικές αρχές που προέκυψαν από τις απαντήσεις χρησιμοποιήθηκαν κατά τον σχεδιασμό του

επόμενου μουσικού έργου, το οποίο γίνεται και πάλι σε συνεργασία με τις ίδιες ερμηνεύτριες και τον ίδιο σκηνοθέτη, αλλά, αυτήν τη φορά, πρόκειται να παρουσιαστεί ζωντανά ως μουσικό θέατρο.

Παρότι, λοιπόν, δεν επηρεάστηκε κάποια σύνθεση καθαυτή, μέσα και από τα δύο σκέλη της έρευνας (εργαστήρι και ανατροφοδότηση), καταδείχτηκε, με τον πλέον εμφατικό τρόπο, η ανάγκη για πειραματισμό και επιτόπια σύνθεση, ακόμα και σε μεταγενέστερα στάδια της σύνθεσης πέρα από το προσυνθετικό / αυτοσχεδιαστικό. Μένει, τέλος, να απαντηθεί το εξής ερώτημα: κατά πόσο μπορούν οι σωματικές χειρονομίες να βρίσκονται σε διαρκή συνομιλία με τις φωνητικές, ακόμα και όταν είναι εντελώς ανεξάρτητες μεταξύ τους ή ακόμα και στην περίπτωση που παραλείπονται ή και υπονοούνται από το κείμενο;

Βιβλιογραφία

Artaud, Antonin (1958): *Theatre and Its Double*, Grove Press, New York.

Barbie, Earl (2011): *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*, Βογιατζής (μτφρ.), Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα.

Biernacki, Tomasz (2014): *Alien Bodies*, Dissonanz, Luzern.

Genette, Gérard (1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method*, μτφρ. Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York.

Heile, Bjorn (2019): "New Music Theatre and Theories of Embodied Cognition", στο: *New Music Theatre in Europe*, Routledge, London.

Pittenger, Elise (2010): *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*, McGill University, Montréal (QC).

Rebstock, Matthias and David Roesner (επιμ.) (2012): *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*, Intellect Books, London.

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
ανάπτυξη - εργασία - αλληλεγγύη

Η εμφάνιση της κιθάρας στο εθνικό κράτος ως μουσικοϊστορικό γεγονός με πολιτικοκοινωνικές προεκτάσεις

Ιωάννης Ανδρόνογλου

Εισαγωγικά

Το 1828 με τη συνθήκη του Λονδίνου εμφανίζεται στον παγκόσμιο χάρτη μια καινούρια κρατική οντότητα: το ελληνικό κράτος. Με τα Πρωτόκολλα της 22ας Ιανουαρίου / 3ης Φεβρουαρίου 1830, η Διάσκεψη του Λονδίνου διακηρύσσει πολιτική ανεξαρτησία της Ελλάδος με «όλα τα δίκαια, πολιτικά, διοικητικά και εμπορικά, τα προσπεφυκότα εις εντελή, ανεξαρτησίαν» (Σούτσος, 1858: 132).Όπως διατυπώνει ο Κούκος (2015: 246), «η Ελλάδα επέστρεφε επίσημα και πανηγυρικά στον πολιτικό χάρτη του κόσμου».

Το 1830 εκδίδεται το σύγγραμμα *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν* από τον Επτανήσιο Νικόλαο Φλογαΐτη. Αφιερώνεται στον πρώτο κυβερνήτη του Ελληνικού κράτους, Ιωάννη Καποδίστρια (Φλογαΐτης, 1830). Σε αυτό το σύγγραμμα, η κιθάρα χρησιμοποιείται ως όργανο αναφοράς και, πέραν των θεωρητικών ζητημάτων που αποτελούν το κύριο αντικείμενό του, θίγονται ζητήματα τεχνικής της εκτέλεσης κιθάρας, όπως αρχιβαθμίδες (barre), συζεύξεις (legato), εναλλαγισμοί (αρπίσματα), εναλλαγή δείκτη-μέσου (i-m) (Ανδρόνογλου, 2017: 30-57).

Ο Νικόλαος Φλογαΐτης (1799-1864) γεννήθηκε στην Οδησσό. Ο πατέρας του Θεόδωρος καταγόταν από το χωριό Μαραντοχώρι της Λευκάδας. Μυημένος στη Φιλική Εταιρεία, πολέμησε στο πλευρό του Αλέξανδρου Υψηλάντη. Η Συνέλευση της Επιδαύρου τον διόρισε γραμματέα της Αστυνομίας και παράλληλα εκτελούσε χρέη ειρηνοδίκη, εφέτη και πρωτοδίκη. Επί Καποδίστρια, υπηρέτησε ως Πρόεδρος των Πρωτοδικών και Αρεοπαγίτης μέχρι το 1844 και ως Πρόεδρος των Εφετών μέχρι το 1862 στο Ναύπλιο, ενώ επίσης είχε και συγγραφικό έργο («Φλογαΐτης Νικόλαος (1799-1867)», 2010).

Περί Φλογαΐτη και Διαφωτισμού

Από τον πρόλογο του Φλογαΐτη στο εν λόγω σύγγραμμα προσλαμβάνουμε ότι ο ίδιος ήταν υπέρμαχος των ιδεών του Διαφωτισμού. Αναφέρει ότι «μεταξύ των ανθρωπίνων γνώσεων, όσαι συντείνουσιν εις την μόρφωσιν της ψυχής, επέχει τον πρώτον τόπον η θεσπέσια μουσική. Αυτή έχουσα άμεσον επιρροήν εις την ψυχήν ευκόλως κινεί και καταπραΰνει τα ψυχικά πάθη και επομένως, αποκαθιστά ευαίσθητον και κοινωνικότερον τον άνθρωπον» (Φλογαΐτης, 1830: Α).

Κάτι αντίστοιχο υποστηρίζει και ο, κατά τον Διαμαντούρο (2006: 34) «μέγας γέροντας του ελληνικού εθνικισμού», Αδαμάντιος Κοραής: «όποιος περιφρονεί τη Μουσική έχει θηριώδη ψυχή. Η μουσική ευχαριστεί την ακοή και ικανοποιεί την ψυχή και είναι γνωστή η σχέση μεταξύ ψυχής και αισθήσεων» (Γαλανόπουλος, όπως αναφέρεται στο Κατσαράκης, 2006: 56). Αυτός ήταν που προσέφερε τις ιδεολογικές γέφυρες, προκειμένου το νέο ελληνικό κράτος να μεταβεί από τη νοοτροπία της οθωμανικής επαρχίας στο δυτικό νεωτερισμό (Βερέμης & Κολιόπουλος, 2006).

Ο συγγραφέας της *Συνοπτικής Γραμματικής* αναφέρει επίσης: «ότι χρεωστούμεν, όπως επράξαμεν και πράττωμεν περί των άλλων επιστημών και τεχνών, των οποίων τας πλειοτέρας ευρίσκομεν εις τον πολιτισμένον κόσμον [προσφιλής έκφραση της εποχής κατά τον Νικηφόρο Διαμαντούρο (2006: xxii)], πολύ πλειοτέρας παρ' ότι ήσαν επί των προγόνων μας, ούτω να πράξωμεν και περί της Μουσικής να την ανακαλέσωμεν δηλαδή εις την Ελλάδα με την επιστημονικήν μέθοδον και όλας τας λοιπάς αξιολόγους αρετάς της από τον σοφόν κόσμον» (Φλογαΐτης, 1830: Δ).

Ειδικά στο δεύτερο απόσπασμα, ο Φλογαΐτης φαίνεται να ακολουθεί τις διδαχές του Ιώσηπου Μοισιόδακα (1725-1800), υπέρμαχου δεύτερης γενιάς (μαζί με τον Χριστόδουλο Παμπλέκη, και οι δύο μαθητές του Ευγένιου Βούλγαρη) του κινήματος του Διαφωτισμού (Κιτρομηλίδης, 2009: 76) και ενός «από τα οξύτερα πνεύματα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού» (Κιτρομηλίδης, 2009: 225). Ο Μοισιόδαξ ήταν υπέρμαχος της ελεύθερης σκέψης και θεωρούσε ότι «δεν υπήρχε τέχνη ή επιστήμη, στην οποία οι νεώτεροι να μην είχαν βελτιώσει ή και ξεπεράσει τους αρχαίους» (Κιτρομηλίδης, 2009: 243).

Και πάλι στο δεύτερο απόσπασμα, ο Φλογαΐτης προτρέπει για «μετακένωση» της επιστημονικής γνώσης της Δύσης προς υλοποίηση της παλαιότερης αυτής φιλοδοξίας των λογίων και μορφωμένων της διασποράς· «να "μετακενώσουν" τα φώτα της γνώσης στους κόλπους της δούλης πατρίδας τους» (Κιτρομηλίδης, 2009: 77). Ο ίδιος με το παρόν σύγγραμμα επιθυμεί να γίνει μέρος της μετακένωσης, στο γνωστικό πεδίο της μουσικής τέχνης· «τοιαύτα φρονών και φλογιζόμενος από την επιθυμίαν να συντελέσω και εγώ καθ' όσον δύναμαι εις την παρούσαν ευτυχή του έθνους μου αναγέννησιν, συνέταξα (...) την παρούσαν Γραμματικήν της μουσικής ως εις την Ευρώπην αυτή διδάσκεται» (Φλογαΐτης, 1830: Γ). Αυτή η διατύπωση δεν μπορεί παρά να αποτελεί μια ξεκάθαρη εφαρμογή των ιδεών του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Ο Hobsbawm (2019: 14) περιγράφει τα γεγονότα της εποχής ως την κατάρρευση των πανάρχαιων πολιτισμών και αυτοκρατοριών «μπροστά στους εύπορους, τις ατμομηχανές, τα πλοία και τα κανόνια της Δύσης, αλλά και μπροστά στις ιδέες της». Το υπό μελέτη σύγγραμμα αποτελεί γεγονός αυτής της εποχής.

Καποδίστριας και Φλογαΐτης

Ας εξετάσουμε το κατά πόσον αυτές οι απόψεις του Φλογαΐτη που αντικατοπτρίζουν το πνεύμα του Γαλλικού και ειδικότερα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, συνταιριάζουν με την ιδεολογία και πολιτική που εφάρμοσε ο πρώτος κυβερνήτης της Ελλάδος, Ιωάννης Καποδίστριας.

Ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός αποτέλεσε κύριο χαρακτηριστικό της πολιτικής του πρώτου κυβερνήτη της Ελλάδος και σημείο σύγκλισης με τον Αδαμάντιο Κοραή (Κουμαριανού, 2015). Στόχος της πολιτικής του ήταν η οικονομική και κοινωνική χειραφέτηση του ελληνικού λαού, «των αγροτικών μαζών» (Λούκος, 2015: 58). Από την άλλη, η περιθωριοποίηση του πολιτικού και κοινωνικού κατεστημένου της εποχής – η αποδέσμευση της διοίκησης από τις τοπικές κεντρόφυγες δυνάμεις, όπως αναφέρει η Πρασσά (2015: 198) – αποτέλεσε ταυτόχρονο στόχο του.

Μπορεί να θεωρηθεί επαναστατική πολιτική, όπως επαναστατική ήταν και η ιδεολογία του Διαφωτισμού σύμφωνα με τον Hobsbawm (2019), καθώς η κατάργηση των υφιστάμενων κοινωνικοπολιτικών καθεστώτων στην Ευρώπη αποτελούσε προϋπόθεση της διαφώτισης. Εφαρμόζει, επί του πρακτέου, τις προεπαναστατικές διδαχές του Ρήγα, περί κοινωνικής απελευθέρωσης (Hobsbawm, 2019) και τις επιταγές του εθνικοαπελευθερωτικού Αγώνα ως κοινωνικής επανάστασης, σύμφωνα με τον Κολοκοτρώνη (Hobsbawm, 2019).

Αυτή τη χειραφέτηση του λαού ο Καποδίστριας επιχείρησε να πετύχει:

α) με την ατομική ιδιοκτησία, ώστε να δημιουργηθεί μια μικρομεσαία τάξη – η ιδιοκτησία είναι φυσικό δικαίωμα, ιερό, αναπαλλοτρίωτο και απαραβίαστο σύμφωνα με την Διακήρυξη των δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη που πρεσβεύει τις αξιώσεις της αστικής τάξης, σύμφωνα με τον Hobsbawm (2019: 92) – και

β) με τη θεσμοθέτηση και την εξάπλωση της στοιχειώδους εκπαίδευσης «σε κάθε γωνιά της χώρας», σύμφωνα με τον Πλουμίδη (2015: 80).

Η εξάπλωση στην οποία αναφέρεται ο Πλουμίδης, στόχευε «στο γεφύρωμα της μεγάλης απόστασης μεταξύ της λαϊκής μάζας και των λογίων, επιδιώκοντας τη συμμετοχή στο μορφωτικό αγαθό και των πλατύτερων λαϊκών στρωμάτων, γεγονός ενδεικτικό του φιλελεύθερου πνεύματος που χαρακτηρίζει την εκπαιδευτική πολιτική του Κυβερνήτη και της επιρροής των παιδαγωγικών αρχών των Fellenberg και Pestalozzi» σύμφωνα με την Πρασσά (2015: 202)· χαρακτηριστικά στοιχεία ριζοσπαστικής-δημοκρατικής πολιτικής, των οποίων το λεξιλόγιο ήρθε από την Γαλλία (Hobsbawm, 2019), αν και ο ίδιος ο κυβερνήτης ήταν οπαδός του κοινωνικοπολιτικού συστήματος της Πεφωτισμένης Δεσποτείας και «θιασώτης της πολιτικής της Ιεράς Συμμαχίας κατά των επαναστατικών κινήσεων», όπως διατυπώνει ο Κρεμμυδάς (2015: 46).

Ως πολιτικό σύστημα η Πεφωτισμένη Δεσποτεία εκπροσωπούσε την αντίσταση στον Διαφωτισμό, την ευνομία και ευταξία, την ανάπτυξη της γεωργίας και του εμπορίου και τη στοιχειώδη μόρφωση για το λαό. Βέβαια, η σημασία όλων αυτών ήταν γνωστή μόνον στον πεφωτισμένο δεσπότη (Κρεμμυδάς, 2015: 46-47).

Η μόρφωση των Ελλήνων αποτέλεσε πάγιο αίτημα του Καποδίστρια πολύ πριν αναλάβει τη διακυβέρνηση του νεοπαγούς κράτους. Το καταδεικνύει η συμμετοχή του ως ιδρυτικό μέλος στην Φιλόμουσο Εταιρεία της Βιέννης (έτος ίδρυσης: 1814) με στόχο «την βελτίωση του πνευματικού επιπέδου των Ελλήνων» (Παπανικολάου, 2015: 155). Ακόμα-ακόμα, θεωρούσε ότι «πρέπει να μορφώσωμεν τους Έλληνας και έπειτα να κάμωμεν Ελλάδα» (Φιλήμων, 1834: 128). Η επιμονή αυτή του Καποδίστρια αναδεικνύει τον άνθρωπο των γραμμάτων και της διανόησης (Ζάνου, 2015: 139).

Γενικά, και σύμφωνα με τον Λούκο (2015: 63), το καποδιστριακό εγχείρημα εντάσσεται «σε ένα οργανωμένο σύστημα ιδεών, που θα μπορούσαμε να το αποκαλέσουμε επτανησιακή εκδοχή του Διαφωτισμού με ευρωπαϊκές συνάφειες περισσότερο προς την ιταλική διανόηση». Η πνευματική καλλιέργεια αποτελεί θεμελιώδη αρχή του Διαφωτισμού, καθώς αυτή οδηγεί τον άνθρωπο στην κοινωνική αυτονομία και πνευματική ελευθερία. Ειδικά για την εκμάθηση της μουσικής τέχνης και επιστήμης συνταιριάζει η Διαφωτιστική θεώρηση άσκησης λόγου και κριτικής ικανότητας σε έργα τέχνης ως μέσο ώθησης στη φαντασία και στη σκέψη (Τσέτσος, 2012).

Ερευνητικό ερώτημα – Ποια η θέση της μουσικής σε αυτό το εγχείρημα του Καποδίστρια;

Η διακυβέρνηση Καποδίστρια λαμβάνει χώραν σε μια ευρύτερη χρονική και φορτισμένη ιδεολογικά περίοδο που οριοθετείται από την Α’ (1789) έως και τη Β’ Γαλλική Επανάσταση (1848), όπου οι τέχνες γνωρίζουν ιδιαίτερη άνθηση. Σε αυτή την περίοδο συναντώνται ο Beethoven, ο όψιμος Mozart, ο Schubert, ο Schumann. Χαρακτηριστικά, ο Hobsbawm (2019: 363) αναφέρει: «Το πάγιο ρεπερτόριο των συναυλιών ακόμα και σήμερα βασίζεται κατά μέγα μέρος στους συνθέτες της περιόδου εκείνης – τον Μότσαρτ και τον Χάυντν, αν και αυτοί στην πραγματικότητα είναι προγενέστεροι, τον Μπετόβεν και τον Σούμπερτ, τον Μέντελσον, τον Σούμαν, τον Σοπέν και τον Λιστ».

Ο Καποδίστριας ως διανοούμενος και μετέχων της ευρωπαϊκής παιδείας, ενδεχομένως επηρεάστηκε από το ως άνω μουσικό περιβάλλον της περιόδου. Μάλιστα, οι καλλιτέχνες της περιόδου και, σχετικά με το ζήτημα, οι μουσικοί που εμφορούνταν από την ιδεολογία της Γαλλικής Επανάστασης του 1789, μπορεί να ειπωθεί ότι σε πολλά παραδείγματα στράτευσαν τις μουσικές τους δημιουργίες: ο Μότσαρτ συνέθεσε την «προπαγανδιστική» όπερα *Μαγικός Αυλός*, ενώ ο Μπετόβεν αφιέρωσε την Τρίτη του Συμφωνία, η οποία τιτλοφορείται *Ηρωϊκή*, στον Ναπολέοντα ως κληρονόμο της Γαλλικής Επανάστασης (Hobsbawm, 2019: 364).

Οπότε προκύπτει το ερευνητικό ερώτημα: εάν το ως άνω μουσικό γίγνεσθαι επηρεάζει τον Καποδίστρια και το αντίκρισμά του στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα του κυβερνήτη της Ελλάδας.

Για τον Καποδίστρια, η διδασκαλία της μουσικής ενέχει «κοινωνική χρησιμότητα» (Γιαννακόπουλος & Μπάλιας, όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2017: 302). Ας σημειωθεί ότι επί κυβερνήσεώς του, το μάθημα της μουσικής εισήχθη στο σχολικό πρόγραμμα και πιο συγκεκριμένα σε αυτό του Ορφανοτροφείου, το οποίο ιδρύθηκε το 1829 (Μανωλάκος, όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2017).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός, πως ο Καποδίστριας, κατά την διάρκεια των σπουδών του, παρακολούθησε μαθήματα παιδαγωγικής με τον υπέρμαχο της Γαλλικής επανάστασης Pestalozzi (Hobsbawm, 2019), ο οποίος «ήταν ο πρώτος που συνέδεσε την εκπαιδευτική διαδικασία με τη φυσική ανάπτυξη του παιδιού και πίστευε στην αρμονική ανάπτυξη όλων των ικανοτήτων του παιδιού νοητικά, φυσικά και ηθικά, καθώς και ότι ο μοναδικός τρόπος για να αναπτυχθούν οι ικανότητες ενός παιδιού είναι να δημιουργηθούν τέτοιες καταστάσεις που αυτές οι ικανότητες να επιβάλλεται να χρησιμοποιηθούν» (Κτενιαδάκη, όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2017: 302-303). Επομένως, το σύγγραμμα του Φλογαΐτη, το οποίο εκδόθηκε από την Εθνική Τυπογραφία Αίγινας, κινείται εκπαιδευτικά κατά τις επιταγές του Καποδίστρια.

Ποια η θέση της κιθάρας στην ευρωπαϊκή κοινωνία και ποιο το συνταίριασμα με τις ιδέες του Διαφωτισμού;

Η κιθάρα αναφέρεται στην *Εγκυκλοπαίδεια* του Γάλλου διαφωτιστή φιλοσόφου Diderot (με συνεπικουρία του d'Alambert) (όπως αναφέρεται στο Gil, 2021: 3) ως εξής: «μερικοί θιασώτες έχουν κάνει την κιθάρα να ξαναγεννηθεί». Αξίζει να σημειωθεί η θεώρηση του Hobsbawm (2019: 38) για την *Εγκυκλοπαίδεια* ως επιτομή «της προοδευτικής κοινωνικής και πολιτικής σκέψης, αλλά και της τεχνολογικής και επιστημονικής προόδου».

Γενικότερα αναφέρεται ως όργανο συνοδείας, καθώς η πλειονότητα των εκδόσεων που την αφορούσαν έχουν ως περιεχόμενο έργα για φωνή με συνοδεία κιθάρας. Όλα αυτά στο Παρίσι του 18ου αιώνα. Επίσης, η κιθάρα ήταν προσφιλές μουσικό όργανο των ευγενών (ως ερασιτεχνική ενασχόληση), οι οποίοι όμως εκδιώχθηκαν από τη Γαλλία με τα γεγονότα της Γαλλικής Επανάστασης του 1789.

Την εποχή που εκδίδεται η *Συνοπτική Γραμματική,* η κιθάρα γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη σε Ιταλία και Ισπανία εξ ου και οι περίφημες αντίστοιχες Σχολές Κιθάρας. Δεν είναι τυχαίο ότι την περίοδο 1800-1850 εκδίδονται μέθοδοι κιθάρας που αποδεικνύονται κεφαλαιώδεις και χρησιμοποιούνται έως και σήμερα.

Ο Ιταλός κιθαριστής και δάσκαλος Ferdinando Carulli (1770-1841) εκδίδει, το 1810, την περίφημη μέθοδο του με τον τίτλο *Metodo completo per chitarra* (ελλην. «Μέθοδος κιθάρας»). Δύο χρόνια αργότερα, ο συμπατριώτης του, βιρτουόζος κιθαριστής της εποχής, Mauro Giuliani, ο οποίος, όπως και ο Fernando Sor, αποτελεί «διαπρεπή προσωπικότητα της κιθάρας των αρχών του 19ου αιώνα» (Wade, 2001, σ.

77), εκδίδει τις συλλογές τεχνικών ασκήσεων *Studio per la chitarra* (ελλην. «Σπουδές για κιθάρα») opus 1 και *Esercizio per la chitarra* (ελλην. «Ασκήσεις για κιθάρα»), opus 48.

Το 1825, ο Ισπανός Dionisio Aguado εκδίδει την μέθοδό του, *La escuela de guitarra* η οποία «άφησε πραγματικά εποχή» (Ιωάννου, όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2017: 16). Αυτή η μέθοδος αποτελεί το πιο επικαιροποιημένο σύγγραμμα του είδους για την εποχή του, ενώ δεν παύει να αποτελεί σημαντική έκδοση για την τεχνική της κιθάρας ακόμα και σήμερα. Σύμφωνα με τον Andrés Segovia, «είναι μια από τις καλύτερες που γράφτηκαν στον 19ο αιώνα, και μελετάται από εκείνους που θέλουν να γίνουν τέλειοι δάσκαλοι του οργάνου αυτού» (Εκμεκτσόγλου, όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2017: 15-16).

Η επαφή του Φλογαΐτη με την κιθάρα και η, πέραν της επάρκειας, γνώση της ιταλικής, κυρίως, τεχνικής οφείλεται στην επτανησιακή καταγωγή του (σημειώνεται ότι η κιθάρα ανήκε στα σύνολα παραδοσιακής μουσικής των Επτανήσων), όπως και στην πρότερη μακραίωνη Ιταλική Κατοχή στα Επτάνησα.

Όπως επισημαίνει ο Κώστας Καρδάμης (όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2017: 304), «η σύνδεση των επτανησιακών αστικών κέντρων με την Δυτική Ευρώπη επέτρεψε στις εκάστοτε κοινωνικά ισχυρές ομάδες να έχουν άμεση επαφή με τις ευρωπαϊκές πολιτισμικές εξελίξεις, ιδιαίτερα αυτές του ιταλικού χώρου».

Ως εκ τούτου, ο Φλογαΐτης ήταν ενήμερος και, το πιο ουσιώδες, ήταν κάτοχος των τεχνικών ζητημάτων της κιθάρας που ήταν επίκαιρα στην Ευρώπη της περιόδου (Ανδρόνογλου, 2017). Παραδοξότητα αποτελεί για την Ιταλία, που ήταν και η βασική πηγή επιρροής για τον Φλογαΐτη, το ότι η κιθάρα, ενώ γνώρισε τέτοια ανάπτυξη, δεν έπαψε να αποτελεί όργανο συνοδείας λόγω του χαμηλού της έντασης και της πρωτοκαθεδρίας της όπερας.

Συζήτηση – Παρατηρήσεις

Ο Φλογαΐτης χρησιμοποιεί την κιθάρα ως όργανο αναφοράς στο σύγγραμμά του, λόγω της επιρροής του από την Ιταλία και της ευκολίας σε συνοδευτικό ρόλο που παρουσιάζει το συγκεκριμένο μουσικό όργανο. Όπως υποστηρίζει ο Dobney (2004), εκείνη την περίοδο στην Ευρώπη, όργανα, όπως η κιθάρα και η άρπα χρησιμοποιούνταν για οικιακή χρήση, ενώ το πιάνο θεωρείτο όργανο συναυλιών λόγω ευρύτερων δυνατοτήτων έντασης. Η μουσική δημιουργία στην Ευρώπη εισχωρεί στο ύφος του Ρομαντισμού, όπου ο μεγάλος ήχος (διεύρυνση ορχηστρών, τεχνολογικές εξελίξεις σε μουσικά όργανα για μεγαλύτερη ηχητική ένταση) γίνεται απαιτούμενο.

Αυτή, όμως η φαινομενικά δυσμενής κατηγοριοποίηση της κιθάρας αποτελεί όχημα για τη μουσική εκπαίδευση μεγάλου μέρους του ελληνικού λαού· άλλωστε η συμφωνική μουσική «δεν τα πήγαινε τόσο καλά, παρά μόνο σε χώρες με μεγάλη αστική τάξη», όπως διατυπώνει ο Hobsbawm (2019: 366). Η Ελλάδα εκείνη την περίοδο αποτελούσε ένα κράτος «αγροτοποιμένων» και ψαράδων, σύμφωνα με τον Φίλια (1999: 52). Έτσι, η κιθάρα ως μη συμφωνικό όργανο. που μπορεί να μεταλαμπαδεύσει παρά ταύτα το ύφος της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής δημιουργίας, προσιδιάζει στην εκπαιδευτική πολιτική του Καποδίστρια και στη θέση της μουσικής όσον αφορά το πρόγραμμά του.

Σε κοινωνικό επίπεδο, το 1830, έτος έκδοσης της *Συνοπτικής Γραμματικής*, αποτελεί καμπή στην ευρωπαϊκή πολιτική ιστορία, καθώς αναδεικνύεται η εργατική τάξη «σε συνειδητοποιημένη δύναμη στα πολιτικά πράγματα της Βρετανίας και της Γαλλίας» (Hobsbawm, 2019: 166-167) ενώ ταυτόχρονα και αναδύονται εθνικιστικά κινήματα σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες (στο ίδιο).

Εν κατακλείδι, και σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, η κιθάρα τοποθετείται ως ένα ακόμα στοιχείο συμβολής στην κοινωνική χειραφέτηση του λαού στο νεοπαγές

ελληνικό εθνικό κράτος. Βέβαια, οι πολιτισμικές αντιστάσεις ακόμα και στην, κατά τα φαινόμενα, εύκολη εκδοχή μετακένωσης της δυτικής έντεχνης μουσικής, υπήρξαν τεράστιες – «ο δυτικός ορθολογισμός και οι κοραϊκές του προεκτάσεις υπήρξαν στοιχεία ξένα προς την ελληνική παράδοση» σημειώνουν οι Βερέμης και Κολιόπουλος (2006: 165) – με αποτέλεσμα, την αργοπορία ευρείας διάδοσης της κιθάρας ως σολιστικού μουσικού οργάνου στον ελλαδικό χώρο.

Η παρουσία της, έστω ως μουσικού οργάνου συνοδείας στον Ελλαδικό χώρο, σε συνεστιάσεις, σε ερασιτεχνικούς μουσικούς ομίλους, σε συναυλίες λόγω έλλειψης συμφωνικών οργάνων (Ανδρόνογλου, 2017), όπως και η διάδοση της «με ταχύ ρυθμό» (Ανδρόνογλου, 2017: 22) στους νέους της εποχής επικυρώνουν τον κοινωνικό ρόλο του μουσικού αυτού οργάνου στο νέο ελληνικό εθνικό κράτος.

Βιβλιογραφία

Ανδρόνογλου, Ι. (2017). *Η εξέλιξη της τεχνικής και της διδασκαλίας της κιθάρας στην Ελλάδα (με αναφορά στις μεθόδους και στις μουσικές συνθέσεις)* (Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Βερέμης, Θ. & Κολιόπουλος, Ι. (2006). *Ελλάς, η σύγχρονη συνέχεια: Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Διαμαντούρος, Ν. (2006). *Οι απαρχές συγκρότησης σύγχρονου κράτους στην Ελλάδα, 1821-1828*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Ζανού, Κ. (2015). Σταχυολογήματα από την ανέκδοτη αλληλογραφία Καποδίστρια-Μουστοξύδη. Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 122-146). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Κούκος, Α. (2015). Η διπλωματική στρατηγική του Ιωάννη Καποδίστρια στο ζήτημα των συνόρων. Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 230-250). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Κουμαριανού, Α. (2015). Κοραής και Καποδίστριας: Η «αναπόφευκτη» σύγκρουση. Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 15-28). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Κρεμμυδάς, Β. (2015). Η διακυβέρνηση Καποδίστρια: Κοινωνία, πολιτική, ιδεολογία. Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 46-53). Εκδόσεις Καστανιώτη.

Λούκος, Χ. (2015). Η αντιπολίτευση κατά του κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια: Επανεξέταση κάποιων προσεγγίσεων. Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 54-67). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Παπανικολάου, Κ. (2015). Ο Ιωάννης Καποδίστριας μεταξύ Φιλικής και Φιλόμουσου Εταιρείας. Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 147-162). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πλουμίδης, Σ. (2019). Το όραμα του Ιωάννη Καποδίστρια για το ελληνικό έθνος και την κοινωνία. Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 68-87). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πρασσά, Α. (2015). Κατευθύνσεις και προοπτικές της εκπαιδευτικής πολιτικής του πρώτου Κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια (1828-1831). Στο Γ. Γεωργής (επιμ.), Ο *κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας: Κριτικές προσεγγίσεις και επιβεβαιώσεις* (σσ. 197-214). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Σούτσος, Α. (1858). *Συλλογή των εις το εξωτερικόν δημόσιον δίκαιον της Ελλάδος αναγομένων επισήμων εγγράφων*. Αθήνα: Βασιλικό Τυπογραφείο.

Τσέτσος, Μ. (2012). *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής: Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*. Αθήνα: Fagotto.

Φιλήμων, Ι. (1834). *Δοκίμιον ιστορικόν περί της Φιλικής Εταιρείας*. Ναύπλιο: Τυπογραφία Θ. Κονταξή και Ν. Λουλάκη.

Φίλιας, Β. (1999). *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Φλογαΐτης Νικόλαος (1799-1867). (2010, Δεκέμβριος 3). Ανακτήθηκε από https://argolikivivliothiki.gr/2010/12/03.

Φλογαΐτης, Ν. (1830). *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*. Αίγινα: Εθνική Τυπογραφία.

Dobney, J. (2004). *Nineteenth-Century Classical Music*. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης, Η.Π.Α. Ανακτήθηκε Νοέμβριος 1, 2021 από https://www.metmuseum.org/toah/hd/amcm/hd_amcm.htm.

Hobsbawm, E. J. (2019). *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848* (Γ. Ανδρουλιδάκης, Γ. Διαμαντής, Α. Φιλιππoπούλου & Ε. Χουρμουζιάδου, μτφρ.) (3η εκδ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1962).

Katsarakis, N. (2006). *Adamantios Korais and his Pedagogical Ideas* (διπλωματική εργασία). Mozarteum University, Salzburg. Ανακτήθηκε Νοέμβριος 1, 2021 από https://www.academia.edu/16356160/Adamantios_Korais_and_his_pedagogical_ideas).

Wade, G. (2001). *A Concise History of the Classical Guitar*. Pacific M.O.: Melbay.

Οι οργανολογικοί πειραματισμοί του Δημητρίου Λεβίδη κατά την εποχή του Μεσοπολέμου: μια ιστορική και συστηματική προσέγγιση

Γιώργος Σακαλλιέρος

Η νεοελληνική μουσική ζωή κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα αποτελεί ένα σύνθετο φαινόμενο, το οποίο διαμορφώνεται μέσα από κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις, ιστορικά γεγονότα, ιδεολογήματα προβολής του πολιτισμικού υπόβαθρου της ιθαγένειας με το βλέμμα προς τη Δύση, αλλά και μέσα από τη σύσταση θεσμών εκπαίδευσης, διακίνησης και διάδοσης της μουσικής, με επίκεντρο την Αθήνα.[1] Από το 1910 μέχρι την ολοκλήρωση της Μικρασιατικής Εκστρατείας (1922) και της υπογραφής της Συνθήκης της Λωζάννης (1923), γεγονότα τα οποία σηματοδοτούν τις απαρχές του ελληνικού Μεσοπόλεμου, η πολιτισμική μεταμόρφωση της Ελλάδος καθορίζεται μέσα από τα ιδεώδη του εξευρωπαϊσμού και την κυριαρχία πολιτικών και πνευματικών ιδεολογημάτων γύρω από τον όρο του «εθνικού» (όπως η «Μεγάλη Ιδέα»). Η αναδυόμενη αθηναϊκή αστική τάξη και οι διανοούμενοι εγείρουν ζητήματα εθνολογικής σύστασης και αντίληψης του ιστορικού παρελθόντος, διατυπώνοντας αντίστοιχα πνευματικά και καλλιτεχνικά αιτήματα ανάδειξής του.[2] Τόσο το – αναδιοργανωμένο από το 1891 – Ωδείο Αθηνών, όσο και ο Μανώλης Καλομοίρης ως κεντρική φυσιογνωμία της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, αποτελούν τους πλέον προβεβλημένους πόλους της νεοελληνικής μουσικής ζωής, εκπαίδευσης και έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Η Εθνική Σχολή υπέχει τη μουσική διάσταση στο ιδεολογικό και πνευματικό υπόβαθρο του εθνικιστικού προγράμματος, τον αλυτρωτικό οραματισμό για τη «Μεγάλη Ελλάδα», αλλά και το γλωσσικό ζήτημα.[3] Εκ των τριών παραπάνω παραμέτρων, οι δύο πρώτες – ως εθνικά αιτήματα – φτάνουν σε μερική εκπλήρωση με τη Συνθήκη των Σεβρών το καλοκαίρι του 1920.[4]

Οι νέες αναζητήσεις περί ελληνικότητας μετά το 1922, ειδικά στη λογοτεχνία, και ο αναπροσδιορισμός της έννοιας της «εθνικής» ταυτότητας μέσα από τη δημιουργική σύμφυση της ιθαγένειας και της παράδοσης με την ευρωπαϊκή παιδεία και τη νεωτερική γραφή[5] συνδέονται, από την πλευρά της μουσικής, με τα πρώτα δείγματα μουσικού μοντερνισμού των Δημήτρη Μητρόπουλου και Νίκου Σκαλκώτα. Ωστόσο, τα διεθνιστικά πρότυπα του αυστρογερμανικού Εξπρεσιονισμού και της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, τα οποία και οι δύο υιοθετούν, δεν αποκλείουν τις νεωτερικές εκφάνσεις μιας προσωπικής γλώσσας και ταυτότητας.[6] Μία νέα διάσταση φέρουν στο προσκήνιο

[1] Giorgos Sakallieros, "Perspectives of the Athenian Musical Life, 1870-1940", in *Proceedings of the International Conference "Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen",* Bd. 4, eds. Katrin Stoeck and Gilbert Stoeck (Leipzig: Gudrun Schroeder Verlag), 94-104: 96-99.

[2] Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μίας πολιτισμικής απόκλισης* (Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, 2011), 54-68.

[3] Αναστασία Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη* (Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2003), 23-33· Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, 71-85.

[4] John S. Koliopoulos and Thanos M. Veremis, *Greece: The Modern Sequel. From 1821 to the Present* (London: Hurst & Co, 2004), 309-310.

[5] Τάκης Καγιαλής, «Λογοτεχνία και πνευματική ζωή», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, Τόμος Β2: *1922-1940 – Ο Μεσοπόλεμος*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ (Αθήνα: Βιβλιόραμα 2003), 295-365: 341.

[6] Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece* (Athens: Hellenic Music Centre, 2016), 53-54, 106-114.

περιπτώσεις συνθετών οι οποίοι πειραματίζονται με την πρώιμη ηλεκτρονική και ακουστική εξερεύνηση του ήχου και του ηχοχρώματος – και όχι τόσο με ατονικά (ή άλλα) συντακτικά – όπως ο Δημήτριος Λεβίδης (1886-1951). Από την άλλη, η διατήρηση ενός μεταρομαντικού ιδιώματος εμποτισμένου με θεοσοφικές και φιλοσοφικές ιδέες – από τον Wagner στον Πλάτωνα, τους προσωκρατικούς ή και τον Χριστιανισμό – χαρακτηρίζει την περίπτωση του ιδιοσυγκρασιακού Χαρίλαου Περπέσα (1907-1995), μαθητή του Schoenberg και πρώτου εκπροσώπου, σύμφωνα με τον Βλαγκόπουλο, ενός ιδιότυπου «πρωτο-μετα-μοντερνισμού» ("proto-post-modernism").[7]

Ωστόσο, η διάχυση μοντερνιστικών ρευμάτων στον ελληνικό χώρο κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, στη λογοτεχνία (πεζογραφία, ποίηση, θέατρο), τις καλές τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική), τις νέες καλλιτεχνικές μορφές (γραφικές τέχνες, φωτογραφία, κινηματογράφος) και τη μουσική, είναι συναθροιστικό αποτέλεσμα ετερογενών παραγόντων, συνδεόμενων με πλήθος ιστορικών συγκυριών· μεταξύ αυτών: οι πόλεμοι, το προσφυγικό ζήτημα, η παγκόσμια οικονομική κρίση του 1929, ζητήματα εξωτερικής διπλωματίας, η κρατική πολιτική στήριξη σε πολιτιστικούς θεσμούς και πρόσωπα, η άνοδος των αριστερών ιδεών από τη δεκαετία του '20 και η επιρροή του κοινωνικού τους αποτυπώματος, αλλά και η επακόλουθη άνοδος των εθνικιστικών τάσεων από τη δεκαετία του '30. Η θέση απέναντι στην τέχνη, τη διανόηση και τον πολιτισμό σημαντικών πολιτικών προσώπων, όπως ο Ελευθέριος Βενιζέλος – κατά τις διακυβερνήσεις του πριν (1916-1920) και μετά (1928-1932) τη Μικρασιατική Καταστροφή – και ο Ιωάννης Μεταξάς με την ιδεολογική καρικατούρα του «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού» κατά την περίοδο της δικτατορίας του (1936-1940), επίσης αποτελούν παραμέτρους οι οποίες χρήζουν συνεξέτασης και συγκριτικής αποτίμησης.

Η ιδιοσυγκρασιακή και αρκετά ανεξερεύνητη μουσική μορφή του Δημητρίου Λεβίδη (1886-1951), ενός κοσμοπολίτη συνθέτη με έντονες τις γαλλικές επιρροές στο έργο του, οι ιδιότυποι οργανολογικοί του πειραματισμοί, καθώς και το πώς αυτοί αποτυπώνονται εργογραφικά, αποτελούν το πραγματολογικό επίκεντρο του παρόντος κειμένου. Κινούμενος εκτός ατονικών ή δωδεκαφθογγικών συντακτικών, αλλά και αποστασιοποιημένος από τις αρχές και τα ιδιώματα της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, ο Λεβίδης αναζήτησε την έκφραση μιας δικής του νεωτερικότητας μέσα από την εξερεύνηση του ήχου και του ηχοχρώματος. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου ήρθε σε επαφή με κατασκευαστές νέων, πειραματικών μουσικών οργάνων, τόσο στη Γαλλία (Maurice Martenot, "ondes musicales") όσο και στην Ελλάδα (Ευάγγελος Τσαμουρτζής, «πολύχορδον»), συνεργαζόμενος μαζί τους και παράγοντας ρεπερτόριο για τη διάδοση των νέων αυτών εφευρέσεων. Νωρίτερα, στο Παρίσι, είχε ήδη πειραματιστεί με μουσικά σύνολα πρωτότυπης οργανολογικής σύνθεσης, όπως το «αιολικό ντετσέτο» ("dixtuor éolien d'orchestre"). Ζητήματα τεχνολογίας (ηλεκτρονικών και ακουστικών) οργάνων, συνθετικής τεχνικής και μουσικού ύφους στα έργα του Λεβίδη συνεξετάζονται με ιστορικά στοιχεία, αρχειακές πηγές και δημοσιευμένο υλικό για τη ζωή και την καριέρα του, προκειμένου σταδιακά να αποκρυσταλλωθεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του συγκεκριμένου συνθέτη, ως ενός ιδιότυπου πρωτοπόρου της νεοελληνικής μουσικής.

Από τις αρχές του 1980, η ιστοριογραφία περί της μουσικής πρωτοπορίας μοιάζει πια να απεγκλωβίζεται από τις στενωπούς μιας μάλλον γερμανοκεντρικής παράδοσης ατονικών, δωδεκαφθογγικών και σειραϊκών συντακτικών υφής και περιεχομένου του μουσικού έργου, η δε συνεισφορά της έρευνας και του πειραματισμού στον ήχο και το ηχόχρωμα ως επίσης σημαντικών συνιστωσών διαμόρφωσης της πρωτοπορίας, ακόμη

[7] Panos Vlagopoulos, "Harilaos Perpessa and The Quest for the *Res Simplex*: Notes on Arnold Schoenberg's Doubting Disciple", *Mousikos Logos* 0 (2014), 1-18: 3, 9. Ανακτήθηκε 13 Ιουλίου 2021, από http://m-logos.gr/issues/i0000.

και για το α΄ μισό του 20ού αιώνα, μοιάζει να κερδίζει έδαφος. Χαρακτηριστικά, ο Leon Botstein, στο λήμμα "Modernism" του *Grove Music Online,* διατυπώνει, μάλλον ιεραρχικά, πέντε (5) διακριτές κατευθύνσεις της μουσικής νεωτερικότητας έως το 1933: την πρώτη κατηγορία καταλαμβάνει, αδιαμφισβήτητα ως προς το εύρος της επιρροής της, η Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, ενώ την μόλις πέμπτη ο

> […] "πειραματισμός", χαρακτηριστικός των Hába, Varèse και Cowell, που οδήγησε στην εξερεύνηση της μικροτονικότητας, την υιοθέτηση των περιβαλλοντικών *και των μηχανικών ήχων* και τη γοητεία που άσκησαν οι μη δυτικές μουσικές παραδόσεις και η *τεχνολογία*.[8]

Ειδικότερα, η αναγνώριση της συνεισφοράς της γαλλικής μουσικής στον τομέα του ήχου και του ηχοχρώματος, από τα τονικά και φασματικά ύψη στη μουσική των Debussy και Ravel μέχρι και τις κυβιστικές ηχοδομές και την εκζήτηση της ρυθμικής παλέτας στα έργα του Varèse[9] ή των πρώτων ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων όπως τα κύματα Martenot,[10] έχει ανακτήσει σημαντικό έδαφος στη βιβλιογραφία της σύγχρονης μουσικής,[11] και τις σύγχρονες σπουδές του ήχου ως μορφή τέχνης (sound art).[12]

Η γαλλική αυτή παράδοση του ήχου και του ηχοχρώματος είναι βέβαιο πως γοήτευσε και τον Δημήτριο Λεβίδη (1886-1951) μια αρκετά ανεξερεύνητη μορφή της νεοελληνικής μουσικής, ουσιαστικά έναν συνθέτη με δύο πατρίδες, καθώς ο ίδιος απέκτησε και τη γαλλική υπηκοότητα το 1929 ενώ ήδη είχε πολεμήσει στο πλευρό της Γαλλίας κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1917-1918). Κοσμοπολίτης, σπούδασε στο Ωδείο της Λωζάννης και τη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου με τους Friedrich Klose και Felix Mottl, όπου και βραβεύτηκε, το 1908, για την *Πρώτη Ελληνική Ρομαντική Σονάτα* του, op. 16.[13] Ωστόσο, εγκαταστάθηκε τελικά στη Γαλλία το 1910, όπου έζησε για 22 χρόνια. Εξέδωσε έργα του στο Παρίσι, αρκετά εκ των οποίων παρουσιάστηκαν στις γνωστές σειρές συναυλιών Colonne (υπό τη διεύθυνση του Gabriel Pierné, ο οποίος του έτρεφε μεγάλη εκτίμηση), Straram, Pasdeloup και Touche. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα το 1932, δίδαξε στο Μουσικό Λύκειο Αθηνών και ίδρυσε το Φαληρικό Ωδείο, το οποίο αργότερα λειτούργησε ως παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου. Ωστόσο, η προβολή του έργου του στην Ελλάδα δεν βρήκε ανάλογη απήχηση, σε σχέση με τη Γαλλία, παρ' όλο που ο ίδιος εργάστηκε για την προώθηση της ελληνικής μουσικής ειδικά την περίοδο που διετέλεσε πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (1945-1947). Στη μουσική του δημιουργία παρέμεινε πάντα εντός τονικού πλαισίου, με ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ηχόχρωμα σε νέα, πειραματικά όργανα και μουσικά σύνολα, την τροπικότητα, εκφάνσεις οριενταλισμού και εξωτισμού, σε έργα για τη σκηνή, μπαλέτα, ορχηστρικά, μουσική δωματίου, πολλή φωνητική μουσική και μουσική για πιάνο.[14]

[8] Leon Botstein, "Modernism", *Grove Music Online*, 2001. Ανακτήθηκε 17 Ιουνίου 2022, από https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625. Μετάφραση και υπογραμμίσεις: Γ. Σακαλλιέρος.

[9] Χάρης Ξανθουδάκης, «Ήχος και ηχόχρωμα από τον Ιμπρεσιονισμό στον Κυβισμό: η γαλλική συμβολή στην διαμόρφωση της Σύγχρονης Μουσικής», *Μουσικολογία* 5-6 (1987), 122-135: 130-131.

[10] Richard Orton and Hugh Davies, "Ondes Martenot", *Grove Music Online*, 2001. Ανακτήθηκε 9 Ιουνίου 2022, από https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20343.

[11] Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture* (New York – London: Routledge, 2016), 25-28.

[12] Alan Licht, "Sound Art: Origins, Development and Ambiguities". *Organised Sound* 14/1 (2009), 3-10: 4. Ανακτήθηκε 17 Ιουλίου 2021, από https://doi.org/10.1017/S1355771809000028.

[13] Το έργο εκδόθηκε στο Παρίσι το 1911 από τον οίκο F. Durdilly – Ch. Hayet, Successeur: βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου. Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής* (Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2011), 23-24.

[14] Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s*, 57-58· Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο Δημήτριος Λεβίδης και το αίνιγμα της "Μικρής Φαντασίας"», *Μουσικολογία* 1 (1986), 8-25: 9-10.

Μέσα από την αποδελτίωση και τον σχολιασμό των νεοανακαλυφθέντων απομνημονευμάτων του Λεβίδη, με τίτλο *le journal de ma Vie* (*Το ημερολόγιο της ζωής μου*), μέρος του οποίου δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πολυφωνία* (τεύχη 28 και 29) το 2016 από τους Alain Gedovius και Γιώργο Λεωτσάκο, διαπιστώνουμε την τμηματοποίηση του αρχείου του συνθέτη σε τρία διαφορετικά αποθετήρια. Τα αδέρφια της δεύτερης συζύγου του Λεβίδη, Λέλας Μπουμπουλίδου, κληροδότησαν μέρος του αρχείου και των έργων του στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (ο Φαίδων Μπουμπουλίδης το 1974)[15] και την Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, όπου σήμερα έχει δημιουργηθεί το *Αρχείο Δημητρίου Λεβίδη* (η πιανίστα Ρίτα Μπουμπουλίδου το 2010).[16] Ωστόσο, η ανεύρεση του, άγνωστου έως πρόσφατα, εγγονού του Δημητρίου Λεβίδη, Alain Gedovius, θετού γιου της κόρης του Λεβίδη, Marie-France, από τον πρώτο γάμο του συνθέτη με τη Χαρίκλεια Ρεδιάδου το 1910, λύνει το μυστήριο της δωρεάς μουσικών χειρογράφων, τυπωμένων παρτιτουρών, φωτογραφιών και των χειρόγραφων *Απομνημονευμάτων* (έκτασης 1000 σελίδων) του συνθέτη στο Τμήμα Μουσικής της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας το 2009.[17]

Η ενασχόληση του Λεβίδη με τον ήχο, το ηχόχρωμα και τις πειραματικές οργανολογικές εφευρέσεις της εποχής, τις οποίες ο ίδιος προώθησε γράφοντας έργα ή διδακτικές μεθόδους γι' αυτές, ήταν και αυτή που του εξασφάλισε αναγνώριση εντός και, κυρίως, εκτός των ελληνικών συνόρων. Μάλιστα, όπως ο ίδιος μας ενημερώνει στο ημερολόγιό του (9 Απριλίου 1945), προχωρούσε τη συγγραφή μίας τρίτομης πραγματείας (με εργογραφική αρίθμηση μάλιστα, ως op. 54) με τίτλο *Η τεχνική της μουσικής τέχνης μέσα στο πλαίσιο των νόμων που ρυθμίζουν τον ήχο και τα χρώματα,* στα γαλλικά [*La technique de l'art musical, dans le cadre de lois qui régissent le son et les couleurs*],[18] η οποία τελικά δεν ολοκληρώθηκε, όπως πιθανόν και αρκετά έργα μεγάλης κλίμακας (κυρίως σκηνικής μουσικής) του Λεβίδη, τα οποία αναφέρονται στους εργογραφικούς του καταλόγους.

Ο Λεβίδης είναι ο πρώτος συνθέτης που έγραψε σολιστικό έργο με συνοδεία ορχήστρας για το νέο πειραματικό ηλεκτρονικό μουσικό όργανο «κύματα Martenot» ("ondes Martenot"), το οποίο κατασκεύασε ο γάλλος εφευρέτης και μουσικός Maurice Martenot (1898-1980). Το *Poème symphonique,* για κύματα Martenot και ορχήστρα, op. 43b, παρουσιάστηκε στην Όπερα του Παρισιού στις 20 Απριλίου 1928. Το συγκεκριμένο όργανο ήταν μία από τις πολλές πρώιμες ηλεκτρονικές πειραματικές μουσικές κατασκευές της εποχής, όπως το telharmonium (1906), το theremin (1920), το sphaerophon (1926), το trautonium (1930) και το rhythmicon (1932). Έως το 1932 είχαν κατασκευαστεί τουλάχιστον 33 διαφορετικά τέτοιου τύπου ηλεκτρονικά όργανα, τα οποία σε μεγάλο βαθμό μπορούν να θεωρηθούν ως οι πρώτοι «συνθετητές ήχου» (synthesizers).[19]

[15] Για μία επισκόπηση του – ομολογουμένως συνοπτικού – αρχειακού υλικού για τον Λεβίδη στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, βλ. στον ηλεκτρονικό κατάλογο αναζήτησης: https://bit.ly/3OIfVQx.

[16] Για το *Αρχείο Δημητρίου Λεβίδη* στην Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, βλ. πληροφορίες στην ιστοσελίδα του φορέα https://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/dimitry-levidis-papers.

[17] Για το αρχειακό υλικό του Λεβίδη στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, βλ. bit.ly/3yjV7rR. Όσον αφορά στο ιστορικό της διασποράς του αρχειακού υλικού του συνθέτη σε τρία διαφορετικά αποθετήρια, στην Ελλάδα και τη Γαλλία, βλ. σχετικά: Alain Gedovius και Γιώργος Λεωτσάκος, «Δημητρίου Λεβίδη: Σταχυολογήματα από το *Le Journal de ma Vie* [*Το ημερολόγιο της ζωής μου*] (Μέρος Α΄), *Πολυφωνία* 28 (2016), 140-180: 146-149.

[18] Alain Gedovius και Γιώργος Λεωτσάκος, «Δημητρίου Λεβίδη: Σταχυολογήματα από το *Le Journal de ma Vie* [*Το ημερολόγιο της ζωής μου*] (Μέρος Β΄), *Πολυφωνία* 29 (2016), 144-188: 183-184.

[19] Curtis Roads, "Early Electronic Music Instruments: Time-Line 1899-1950". *Computer Music Journal* 20/3 (1996), 20-23: 22. Ανακτήθηκε 21 Ιουλίου 2021, από https://doi.org/10.2307/3680817.

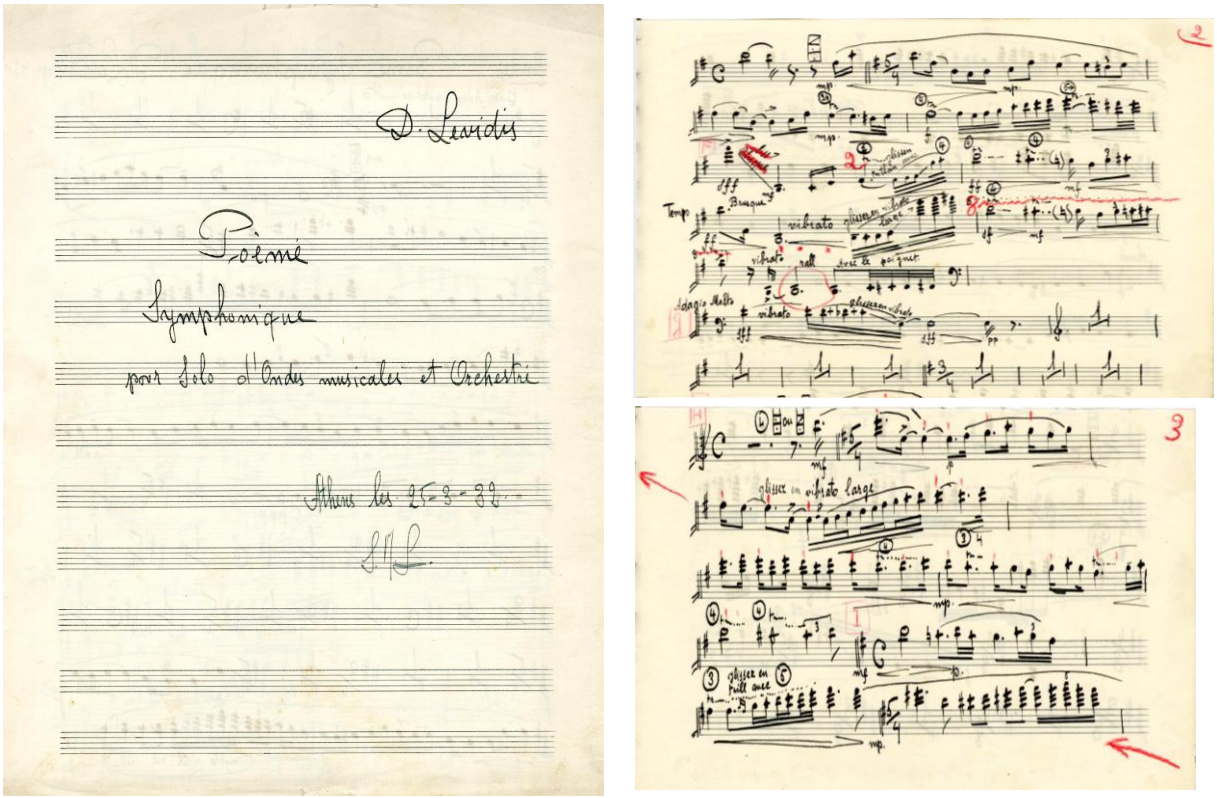
Τα κύματα Martenot είχαν έκταση επτά οκτάβων και ήταν μονοφωνικό όργανο. Ο ήχος ήταν αποτέλεσμα ηλεκτρικού κυκλώματος το οποίο δημιουργούταν στο εσωτερικό του οργάνου μέσα από ένα σύστημα λυχνιών και πυκνωτή, παρόμοιας τεχνολογίας με τη μετάδοση του ραδιοφωνικού σήματος. Το τονικό ύψος παραγόταν αρχικά μέσω ενός πτυσσόμενου καλωδίου στο οποίο ήταν προσαρμοσμένο ένα δαχτυλίδι (το οποίο έμπαινε στο δάχτυλο του δεξιού χεριού του εκτελεστή), ενώ αργότερα προστέθηκε και η δυνατότητα πληκτρολογίου. Οι δυνατότητες παραγωγής ήχου δεν αφορούσαν μόνο σε συγκερασμένα τονικά ύψη, αλλά και σε μικροδιαστήματα (τέταρτα, ακόμη και όγδοα του τόνου) και πλήρως χρωματικά glissandi, πολύ χαρακτηριστικά του οργάνου.[20] Με το αριστερό χέρι ο εκτελεστής μπορούσε να ανοίξει ένα ενσωματωμένο μικρό συρτάρι αποκαλύπτοντας μια κονσόλα ελέγχου με διακόπτες και ποτενσιόμετρα (βλ. Εικόνα 1) τα οποία μπορούσαν να επηρεάσουν άρθρωση, δυναμική, vibrato και ηχόχρωμα, το τελευταίο με έμφαση σε ήχους πνευστών ή εγχόρδων αρχικά (ο Martenot ήταν τσελίστας), και αργότερα με δυνατότητες απόδοσης και ήχων του περιβάλλοντος.[21] Σε ένα σύντομο φιλμ του 1934 μπορούμε να δούμε τον ίδιο τον Maurice Martenot να παρουσιάζει την εφεύρεσή του, η οποία πλέον είχε μπει σε διαδικασία παραγωγής.[22]

Εικόνα 1: Το μουσικό όργανο «κύματα Martenot» ("ondes Martenot"), όπως εκτίθεται στο Μουσείο Μουσικής (Musée de la Musique) στο Παρίσι[23]

Το όργανο παρουσιάστηκε εξακολουθητικά σε πέντε βελτιωμένες εκδοχές (από το 1928 έως το 1933), συμπεριλαμβάνοντας ενισχυτή και αυτόνομα μεγάφωνα, οπότε δεν γνωρίζουμε αν οι παρουσιάσεις του *Poème symphonique* του Λεβίδη στο Παρίσι (1928) και την Αθήνα (1932) έγιναν με την ίδια εκδοχή του οργάνου, πιθανολογώντας πως όχι.

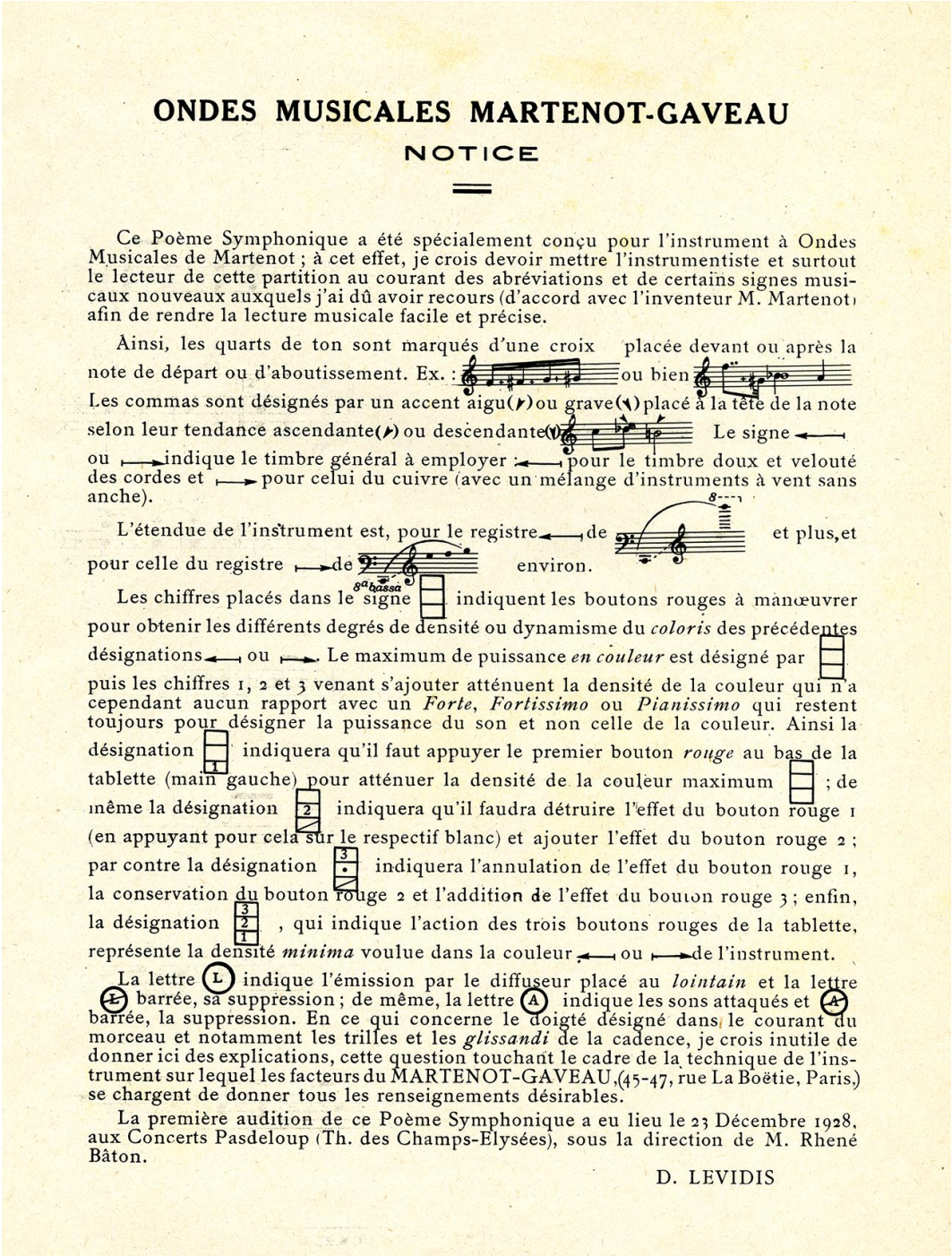
[20] Holmes, *Electronic and Experimental Music*, 25-26.
[21] Orton and Davies, "Ondes Martenot", *Grove Music Online*.
[22] Το οπτικοακουστικό αυτό τεκμήριο έχει τίτλο "Music from the Ether" και είναι ψηφιακά διαθέσιμο, εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=f4phKWMaOr0.
[23] Εικόνα διαθέσιμη ψηφιακά, στο: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0162041-ondes-martenot.aspx.

Στο *Αρχείο Λεβίδη* της Γενναδείου Βιβλιοθήκης εμφανίζεται νέα χειρόγραφη πάρτα με ημερομηνία 25 Μαρτίου 1932, δύο μέρες πριν την αθηναϊκή παρουσίαση με σολίστ τον Martenot και διευθυντή ορχήστρας τον Δημήτρη Μητρόπουλο, στην οποία υπάρχουν διορθώσεις με κόκκινο μολύβι (Εικόνα 2).



Εικόνα 2: Δ. Λεβίδης, *Poème symphonique,* για κύματα Martenot και ορχήστρα, op. 43b. Δείγματα της χειρόγραφης πάρτας του σολίστ με διορθώσεις για την αθηναϊκή πρεμιέρα του 1932 (Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων, *Αρχείο Δημητρίου Λεβίδη*: Φάκελος 4 / Υποφάκελος 1 – δημοσίευση με άδεια)

Ωστόσο, στα προλογικά της γαλλικής έκδοσης του έργου, το 1929, ο Λεβίδης περιγράφει αναλυτικά τις τεχνολογικές δυνατότητες του νέου αυτού πειραματικού ηλεκτρονικού οργάνου όπως και τις ιδιαιτερότητες της σημειογραφίας τις οποίες ο ίδιος ακολουθεί για να τις αναδείξει, ως στοιχεία πρωτοποριακά (Εικόνα 3). Στέκεται ιδιαίτερα στα σύμβολα και τον τρόπο απόδοσης τετάρτων του τόνου, τη διαφοροποίηση του ηχοχρώματος μεταξύ εγχόρδων και πνευστών, την οποία αποδίδει ως «πυκνότητα χρώματος» (*densité de la couleur*), ενώ προσπαθεί να εξηγήσει την χρήση των διακοπτών και ποτενσιόμετρων στο συρτάρι στο αριστερό μέρος του οργάνου, διαδικασία που τελικά εγκαταλείπει λέγοντας ότι πιο αρμόδιοι για τις λεπτομέρειες είναι οι υπεύθυνοι κατασκευαστές της εταιρείας Martenot-Gaveau. Ωστόσο, στην παρτιτούρα του έργου χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη σημειογραφία (με αρίθμηση σε πλαίσια), η οποία συμβάλλει στη διαφοροποίηση της παραγωγής ηχοχρώματος, γεγονός που άλλωστε αποτελεί και το κύριο ζητούμενο στο νεωτερικό αυτό όργανο.



ONDES MUSICALES MARTENOT-GAVEAU

NOTICE

Ce Poème Symphonique a été spécialement conçu pour l'instrument à Ondes Musicales de Martenot ; à cet effet, je crois devoir mettre l'instrumentiste et surtout le lecteur de cette partition au courant des abréviations et de certains signes musicaux nouveaux auxquels j'ai dû avoir recours (d'accord avec l'inventeur M. Martenot) afin de rendre la lecture musicale facile et précise.

Ainsi, les quarts de ton sont marqués d'une croix placée devant ou après la note de départ ou d'aboutissement. Ex. : ou bien

Les commas sont désignés par un accent aigu ( ) ou grave ( ) placé à la tête de la note selon leur tendance ascendante ( ) ou descendante ( ) Le signe ou indique le timbre général à employer : pour le timbre doux et velouté des cordes et pour celui du cuivre (avec un mélange d'instruments à vent sans anche).

L'étendue de l'instrument est, pour le registre de et plus, et pour celle du registre de environ.

Les chiffres placés dans le signe indiquent les boutons rouges à manœuvrer pour obtenir les différents degrés de densité ou dynamisme du *coloris* des précédentes désignations ou . Le maximum de puissance *en couleur* est désigné par puis les chiffres 1, 2 et 3 venant s'ajouter atténuent la densité de la couleur qui n'a cependant aucun rapport avec un *Forte*, *Fortissimo* ou *Pianissimo* qui restent toujours pour désigner la puissance du son et non celle de la couleur. Ainsi la désignation indiquera qu'il faut appuyer le premier bouton *rouge* au bas de la tablette (main gauche) pour atténuer la densité de la couleur maximum ; de même la désignation indiquera qu'il faudra détruire l'effet du bouton rouge 1 (en appuyant pour cela sur le respectif blanc) et ajouter l'effet du bouton rouge 2 ; par contre la désignation indiquera l'annulation de l'effet du bouton rouge 1, la conservation du bouton rouge 2 et l'addition de l'effet du bouton rouge 3 ; enfin, la désignation , qui indique l'action des trois boutons rouges de la tablette, représente la densité *minima* voulue dans la couleur ou de l'instrument.

La lettre (L) indique l'émission par le diffuseur placé au *lointain* et la lettre (L) barrée, sa suppression ; de même, la lettre (A) indique les sons attaqués et (A) barrée, la suppression. En ce qui concerne le doigté désigné dans le courant du morceau et notamment les trilles et les *glissandi* de la cadence, je crois inutile de donner ici des explications, cette question touchant le cadre de la technique de l'instrument sur lequel les facteurs du MARTENOT-GAVEAU, (45-47, rue La Boëtie, Paris,) se chargent de donner tous les renseignements désirables.

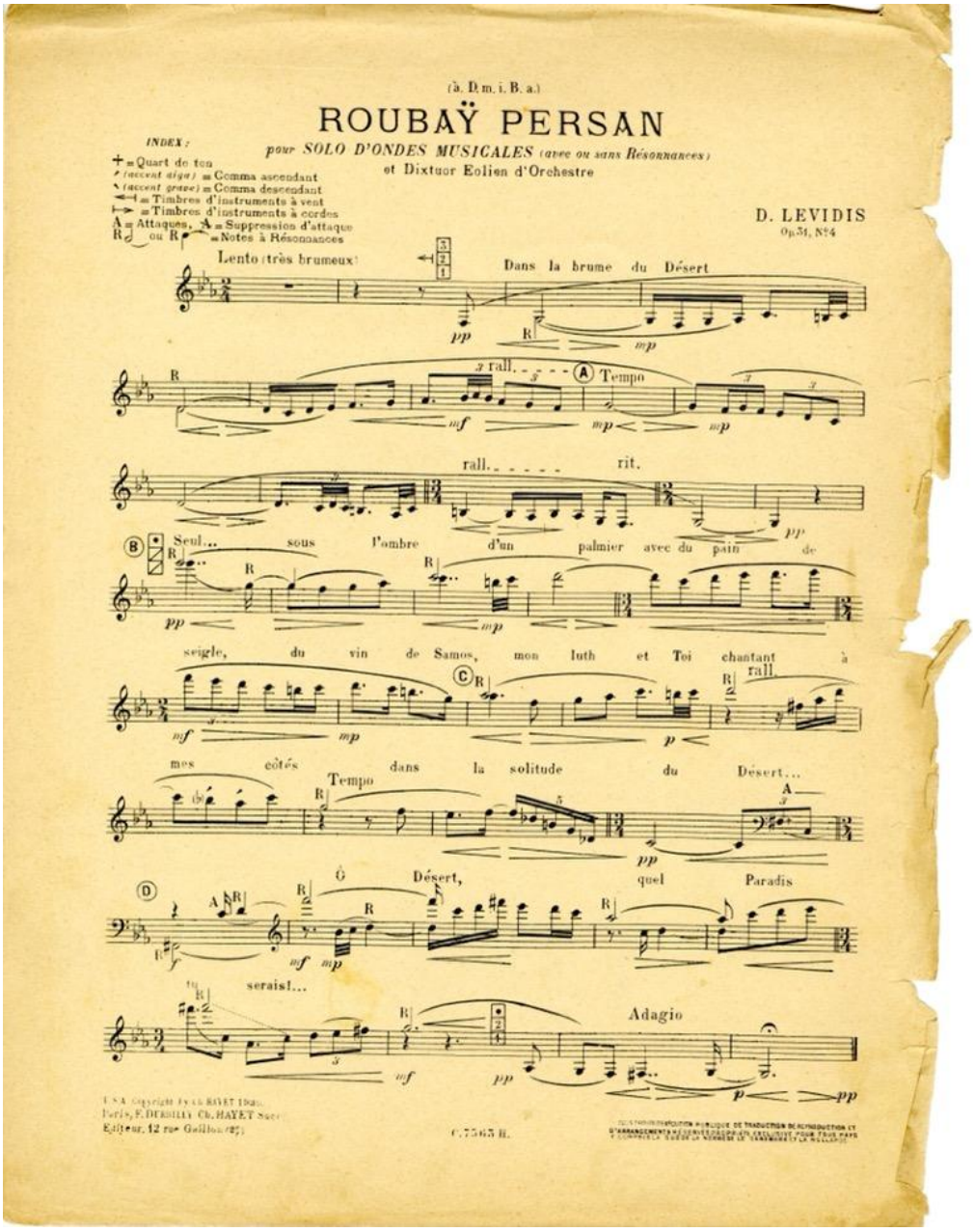
La première audition de ce Poème Symphonique a eu lieu le 23 Décembre 1928, aux Concerts Pasdeloup (Th. des Champs-Elysées), sous la direction de M. Rhené Bâton.

D. LEVIDIS

Εικόνα 3: Δ. Λεβίδης, *Poème symphonique*, *για* κύματα Martenot και ορχήστρα, op. 43b (Paris: J. Darimont et Cie, 1929). Η σελίδα επεξηγήσεων για τις τεχνικές δυνατότητες και τη σημειογραφία του οργάνου δια χειρός του συνθέτη (Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων, *Αρχείο Δημητρίου Λεβίδη*: Φάκελος 3 / Υποφάκελος 5 – δημοσίευση με άδεια)

Το έργο του Λεβίδη γνώρισε επιτυχία και εκτός Ευρώπης, όταν ο Martenot το παρουσίασε στις ΗΠΑ με την Ορχήστρα της Φιλαδέλφεια και τον μαέστρο Leopold Stokowski το 1930, με συναυλίες να ακολουθούν σε Κίνα και Ιαπωνία, σύμφωνα με το έντυπο πρόγραμμα της πρώτης ελληνικής παρουσίασης στις 27 Μαρτίου 1932 (Θέατρο «Ολύμπια»). Ο συνθέτης έγραψε και άλλα έργα για/με το συγκεκριμένο όργανο, μεταξύ αυτών το *La Terre dans l'Espace* για τρία κύματα Martenot και πιάνο (αχρονολόγητο), το *De Profundis*, op. 46 (1929), για τενόρο, καμπάνες, δύο κύματα Martenot και

ορχήστρα, καθώς και το *Roubaÿ Persan*, op. 31 αρ. 4 (1930), για κύματα Martenot και «αιολικό ντετσέτο» (dixtuor éolien d'orchestre), πειραματικό οργανικό σύνολο στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Μεταγραφή του τελευταίου έργου, του οποίου εδώ βλέπουμε απόσπασμα από την πάρτα του σολίστ (Εικόνα 4), με συνοδεία πιάνου, παρουσιάστηκε στο «Ρεσιτάλ – Επίδειξις» το οποίο έδωσαν από κοινού ο Maurice Martenot και η αδελφή του Ginette, στις 24 Μαρτίου 1932, τρεις μέρες πριν την πρώτη παρουσίαση του *Poème symphonique* στην Αθήνα, επίσης στο Θέατρο «Ολύμπια».[24]



Εικόνα 4: Δ. Λεβίδης, *Roubaÿ Persan*, op. 31 αρ. 4 (1930), για κύματα Martenot και αιολικό ντετσέτο (Paris: Éditions F. Durdilly – Ch. Hayet, Successeur, 1930). Πάρτα του σολίστ με αναλυτικές οδηγίες για παραγωγή ηχοχρώματος στο άνω αριστερό άκρο της σελίδας (Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων, *Αρχείο Δημητρίου Λεβίδη*: Φάκελος 3 / Υποφάκελος 2 – δημοσίευση με άδεια)

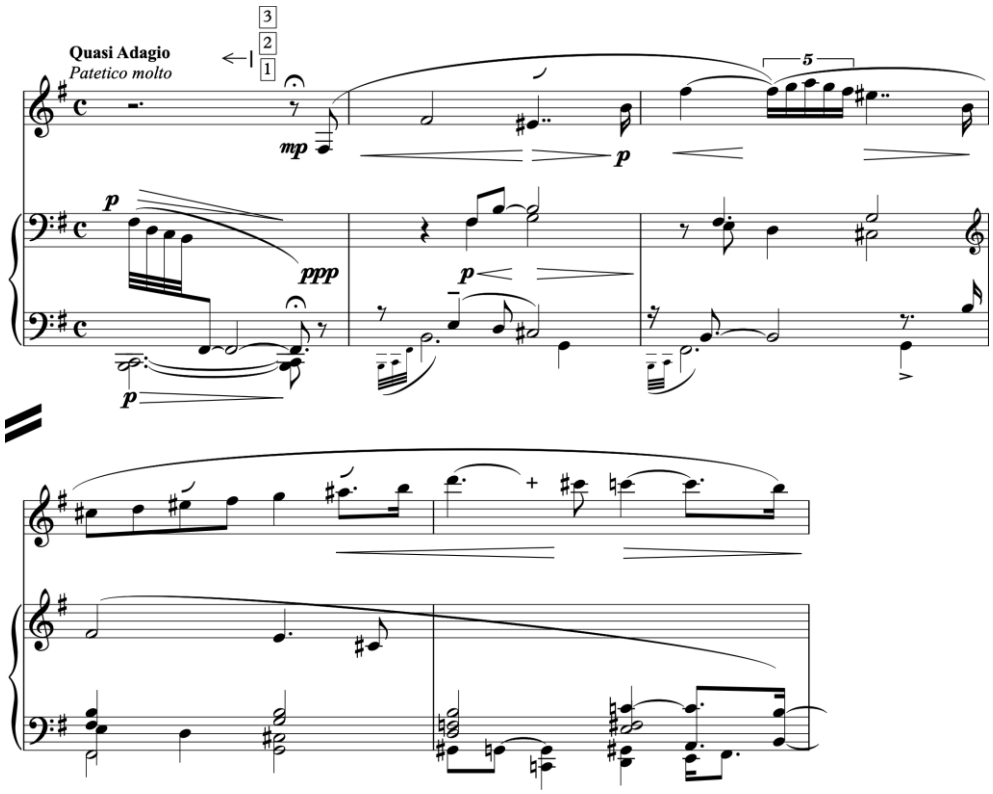
[24] Το πρόγραμμα είναι ψηφιακά διαθέσιμο στο αποθετήριο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» (ΜΜΒ-ΛΒ), στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/12447/1/documentsingle.pdf.

Η ανυπαρξία εξειδικευμένου ρεπερτορίου σημειώνεται στο συναυλιακό πρόγραμμα της 27ης Μαρτίου, πράγμα το οποίο καθιστά ιδιαίτερα σημαντική τη συμβολή του Λεβίδη στη χρήση των κυμάτων Martenot ως σολιστικού οργάνου σε έργο με συνοδεία ορχήστρας:

> Ένα νέον όργανο δεν δύναται να γίνει με ιδίαν φιλολογίαν. Εν αναμονή όπως τα «Κύματα» αποκτήσουν έργα ειδικώς γραφέντα δι' αυτά, επί του παρόντος εκτελούνται συνθέσεις λαμβανόμεναι εκ του κλασικού και συγχρόνου ρεπερτορίου.[25]

Δεν λείπει φυσικά και η γνωριμία με τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά του οργάνου και τις ηχοχρωματικές του δυνατότητες, ενώ στο πρόγραμμα συμπεριλαμβάνεται ο «Πρόλογος» του διάσημου πιανίστα Alfred Cortot επάνω στη μέθοδο εκμάθησης του οργάνου (*Méthode pour l'enseignement des ondes musicales*), η οποία είχε εκδοθεί στο Παρίσι το 1931 (Orton and Davies 2001), δίνοντας κύρος στο εγχείρημα.[26]

Στο Μουσικό παράδειγμα 1, το οποίο ακολουθεί, με τα μέτρα 8-12 του *Poème symphonique*, παίρνουμε μια εικόνα της ιδιωματικής γραφής του Λεβίδη για το όργανο μέσα από την χρήση ποτενσιόμετρων για παραγωγή συγκεκριμένου ηχοχρώματος (μ. 8), την ταλάντωση τονικού ύψους προς τα κάτω (μ. 9, 11) και την τονική ολίσθηση σε τέταρτο του τόνου (μ. 12). Όσον αφορά το μουσικό περιεχόμενο, είναι προφανής ο οριενταλιστικός προσανατολισμός του Λεβίδη με τη χρήση χρωματικών τετραχόρδων στο μ. 11, εντεινόμενων από την ολίσθηση του τονικού ύψους, ως πρόθεση δημιουργίας μιας εξωδυτικής μουσικής ατμόσφαιρας.

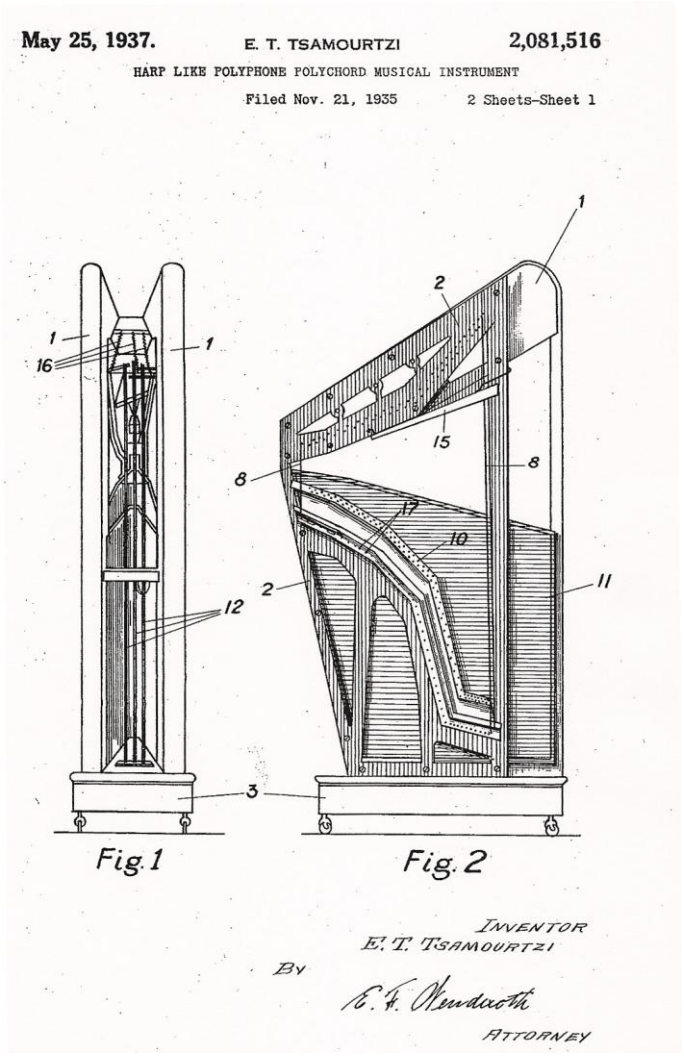


Μουσικό παράδειγμα 1: Δ. Λεβίδης, *Poème symphonique*, για κύματα Martenot και συμφωνική ορχήστρα, op. 43b, μ. 8-12 (ορχηστρική παρτιτούρα σε αναγωγή)

[25] *Πρόγραμμα έκτακτης συναυλίας Συμφωνικής Ορχήστρας Ωδείου Αθηνών*, Θέατρο Ολύμπια, 27 Μαρτίου 1932 (σολίστ: Maurice Martenot, διεύθ. Δ. Μητρόπουλος), σελ. 7 (το κείμενο αποδίδεται πιθανώς στον ίδιο τον συνθέτη). Ψηφιακά διαθέσιμο στο αποθετήριο της ΜΜΒ-ΛΒ, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/12450/1/documentsingle.pdf.

[26] Ό.π., σελ. 7-8.

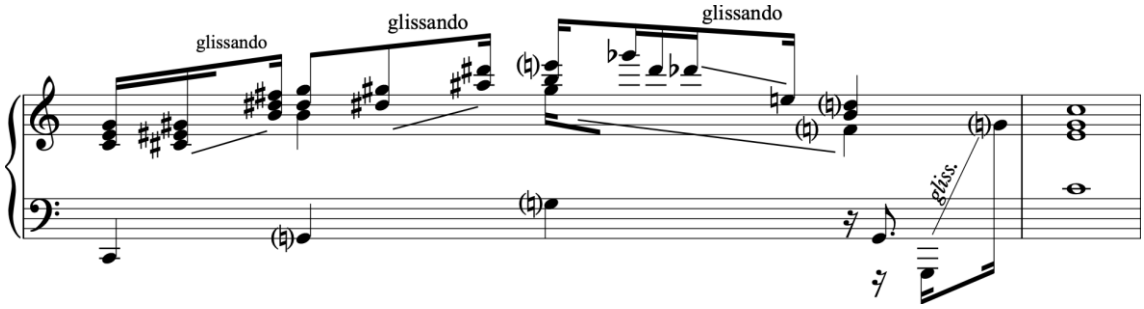
Η έτερη σημαντική οργανολογική πειραματική ενασχόληση του Λεβίδη προέκυψε μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, το 1932, και αφορούσε στην εφεύρεση του τυφλού χορδιστή πιάνων Ευάγγελου Τσαμουρτζή (1888-1965) με την ονομασία «πολύχορδον». Επρόκειτο για έναν τύπο διπλής άρπας, μεγαλύτερου μεγέθους από τη συμβατική, με 117 χορδές, με την οποία ο κατασκευαστής της επεδίωκε να λύσει το βασικό πρόβλημα του αρπιστή εκτελεστή: την εύκολη και γρήγορη απόδοση συνεχόμενων χρωματικών φθόγγων, περασμάτων, συνηχήσεων και της χρωματικής κλίμακας σε glissando. Τα τρία πεντάλ του οργάνου δεν χρησίμευαν πλέον για την τονική μετατόπιση ενός φθόγγου αλλά για την σύνδεση και ενεργοποίηση με τους πνιγείς (σουρντίνες), οι οποίοι βρίσκονταν στο ψηλότερο μέρος των πτερύγων και εμπόδιζαν την ακουστική σύγχυση επάλληλων φθόγγων ή αρμονικών κατά την εκτέλεση. Με εισηγητή τον Δημήτρη Μητρόπουλο, το όργανο παρουσιάστηκε επίσημα στις 17 Δεκεμβρίου 1936 ενώπιον της ολομέλειας της Ακαδημίας Αθηνών, ενώ ο Τσαμουρτζής προσπάθησε να προωθήσει άμεσα το πολύχορδο στις ΗΠΑ, όπου αιτήθηκε πατέντα για την εφεύρεσή του το 1935 και έλαβε την κατοχύρωσή της το 1937 (Εικόνα 5).[27]



Εικόνα 5: Δύο απεικονίσεις όψεων του πολυχόρδου, σχεδιασμένες από τον Ε. Τσαμουρτζή, κατά την αίτηση αναγνώρισης της εφεύρεσής του στις ΗΠΑ (US Patent Office, 25 Μαΐου 1937, αρ. 2,081,516 – Προσωπικό αρχείο Γιώργου Σακαλλιέρου)

[27] Δημήτριος Ν. Καραβέλης, «Ευάγγελος Θ. Τσαμουρτζής: η ζωή και το έργο του» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1998), 45-51, 55-56, 61-62.

Το 1937 δημιουργήθηκε τάξη πολυχόρδου στο Ωδείο Αθηνών και μέχρι το 1940 αναφέρονται τουλάχιστον 52 μαθητές και μαθήτριες. Τη διδασκαλία ανέλαβε η καθηγήτρια άρπας του ωδείου, Mathilde Wassenhoven (σύζυγος του Ludwig Wassenhoven, καθηγητή πιάνου του Μητρόπουλου). Ο Λεβίδης συνεργάστηκε με την Mathilde Wassenhoven στη συγγραφή μιας γαλλόφωνης μεθόδου εκμάθησης του οργάνου με τον τίτλο *Ειδική μέθοδος προοριζόμενη για τη διδασκαλία του «πολυχόρδου» (τεχνική και δακτυλοθεσία της κας Mathilde Wassenhoven)* [*Méthode spéciale destinée à l'enseignement du "Polycorde" (technique et doigté de Mme Mathilde Wassenhoven)*]. Η μέθοδος παρέμεινε ανέκδοτη, αλλά μουσικά παραδείγματα του Λεβίδη μέσα από αυτή συμπεριλήφθησαν στο βιβλίο *Το πολύχορδον* που εξέδωσε ο Τσαμουρτζής στην Αθήνα το 1936.[28] Στο Μουσικό παράδειγμα 2 που ακολουθεί, βλέπουμε απόσπασμα άσκησης του Λεβίδη για την απόδοση απλής, διπλής και τριπλής χρωματικής κλίμακας με glissando, ενός εκ των κύριων ζητούμενων στη νεωτερική αυτή εκδοχή του οργάνου σε σχέση με τις διατονικές δυνατότητες της άρπας.



Μουσικό παράδειγμα 2: Δ. Λεβίδης, άσκηση χρωματικής κλίμακας από την αδημοσίευτη μέθοδο για το πολύχορδο, *Méthode spéciale destinée à l'enseignement du "Polycorde"* (1940-1941)

Το πολύχορδο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο ευρύ κοινό σε συναυλία της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών στις 5 Απριλίου 1937 στο Θέατρο «Ολύμπια», με το έργο του Λεβίδη *Παραλλαγαί*, για τρία πολύχορδα, φλάουτο, αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα, φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, σαξόφωνο και κρουστά, ως μεταγραφή του έργου *Variations*, op. 27, για μικρή ορχήστρα δωματίου, το οποίο είχε παρουσιαστεί στο Παρίσι το 1911. Στο πρόγραμμα της συναυλίας[29] εκφράζεται, ομοίως με τα κύματα Martenot, η ανάγκη και η ελπίδα το όργανο να ελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού και των συνθετών:

> Είναι ευνόητον ότι δια το όργανον τούτο, ως νέον, δεν έχουν εισέτι γραφή ειδικαί συνθέσεις, η δε τεχνική του ευρίσκεται εις την αρχή της. Υπάρχει όμως κάθε ελπίς ότι θα ενδιαφερθεί ο μουσικός κόσμος δι΄ αυτό και θα εξελιχθεί μελλοντικώς και η τεχνική και η μουσική φιλολογία του οργάνου τούτου.

Ωστόσο, δεν μπορεί να παραβλεφθεί το γεγονός ότι στην ίδια συναυλία δίνεται και η πρεμιέρα του *Συμφωνικού κοντσέρτου* για πιάνο και ορχήστρα του Μανώλη Καλομοίρη, με σολίστ την Λίλα Λαλαούνη. Η παρουσία του έργου του επικεφαλής της Εθνικής Σχολής, ισχυρότατου παράγοντα της μουσικής ζωής και στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας, είναι κυρίαρχη στο έντυπο πρόγραμμα. Για το έργο του Καλομοίρη αφιερώνονται έξι (6) σελίδες,[30] ενώ για το έργο του Λεβίδη… μόλις μισή. Για τον

[28] Καραβέλης, «Ευάγγελος Θ. Τσαμουρτζής: η ζωή και το έργο του», 48, 57-59.

[29] Διαθέσιμο ψηφιακά στην ιστοσελίδα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://bit.ly/3ydGOnj (η αναφορά στη σελ. 15).

[30] Ό.π., βλ. σελ. 5, 7, 9, 11, 13, 15 (οι ενδιάμεσες σελίδες αφορούν διαφημιστικές καταχωρήσεις στο έντυπο πρόγραμμα).

παραγκωνισμό του Λεβίδη από τα ελληνικά μουσικά πράγματα και τις κακές σχέσεις του με επιφανή πρόσωπα της αθηναϊκής μουσικής ζωής, όπως τους Καλομοίρη, Πετρίδη και Οικονομίδη, υπάρχουν αναφορές σε διάφορα σημεία των *Απομνημονευμάτων* του πρώτου. Ο Λεβίδης θα πρέπει να είχε στον νου του την παρουσίαση της 5ης Απριλίου 1937, όταν σε αναφορά του για άλλη συναυλία, της 20ής Μαΐου 1942, όπου και πάλι παρουσιάστηκε το *Συμφωνικό κοντσέρτο* του Καλομοίρη, αναφέρει δηκτικά:

> Όσο για το *Συμφωνικό κοντσέρτο* του κ. Καλομοίρη ας μου επιτραπεί να σημειώσω ότι ποτέ δεν άκουσα πιο κακόγουστη μουσική, τόσο κακά ενορχηστρωμένη και τόσο ασύνδετη και με τόση έπαρση απ' αυτό το *Κοντσέρτο*: διαρκεί πάνω από 3/4 της ώρας και συναποτελεί ένα κουβάρι από μουσικές ασυναρτησίες και από ανατριχιαστικούς θορύβους του χειρότερου γούστου. Και όμως ο ασυνείδητος αυτός συνάδελφος διεκδικεί για τον εαυτό του και μόνο τον τίτλο του «εθνικού συνθέτου».
>
> […] Δεν βλέπω σε τι συνίσταται ο «Εθνικισμός» στη μουσική και μάλιστα σε εκείνη που συνθέτει ο εν λόγω συνάδελφος. Κατά την ταπεινή μου γνώμη δεν είναι κανείς εθνικιστής μόνο και μόνον επειδή χρησιμοποιεί το φολκλόρ μιας χώρας: γι' αυτό χρειάζεται κάτι περισσότερο και ακριβώς απ' αυτό το «κάτι περισσότερο» στερείται ο κ. Καλομοίρης. Τι τα θέλετε όμως; […] Επιτυχίες του είδους αυτού είναι τόσο λίγο κολακευτικές ή καλλιτεχνικές που κανένας άλλος από μας δε θα μπορούσε να ανεχθεί στη σταδιοδρομία του· γι' αυτό άλλωστε του παραχωρούμε προθυμότατα τον τίτλο του «Εθνικού» συνθέτου αφού τόσο τον ευχαριστεί.[31]

Παρ' όλα αυτά, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι κατά την περίοδο 1945-1947, όπου ο Λεβίδης διετέλεσε πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, οι σχέσεις του με τα προαναφερθέντα πρόσωπα φαίνονται να εξομαλύνονται, τουλάχιστον προσωρινά, ενώ υπάρχει μέχρι και μία κάπως πιο θετική κριτική στα *Απομνημονεύματα* του συνθέτη για την πρεμιέρα της όπερας *Ανατολή* του Καλομοίρη στην Εθνική Λυρική Σκηνή στις 18 Δεκεμβρίου 1945. Στο απόσπασμα που παρατίθεται δεν λείπει, για άλλη μια φορά, το σκωπτικό έως και ειρωνικό ύφος, προφανώς ως αντανάκλαση των κακών παλαιότερων σχέσεων μεταξύ Λεβίδη και Καλομοίρη αλλά και των ευρύτερων ανταγωνισμών στη νεοελληνική μουσική ζωή της περιόδου:

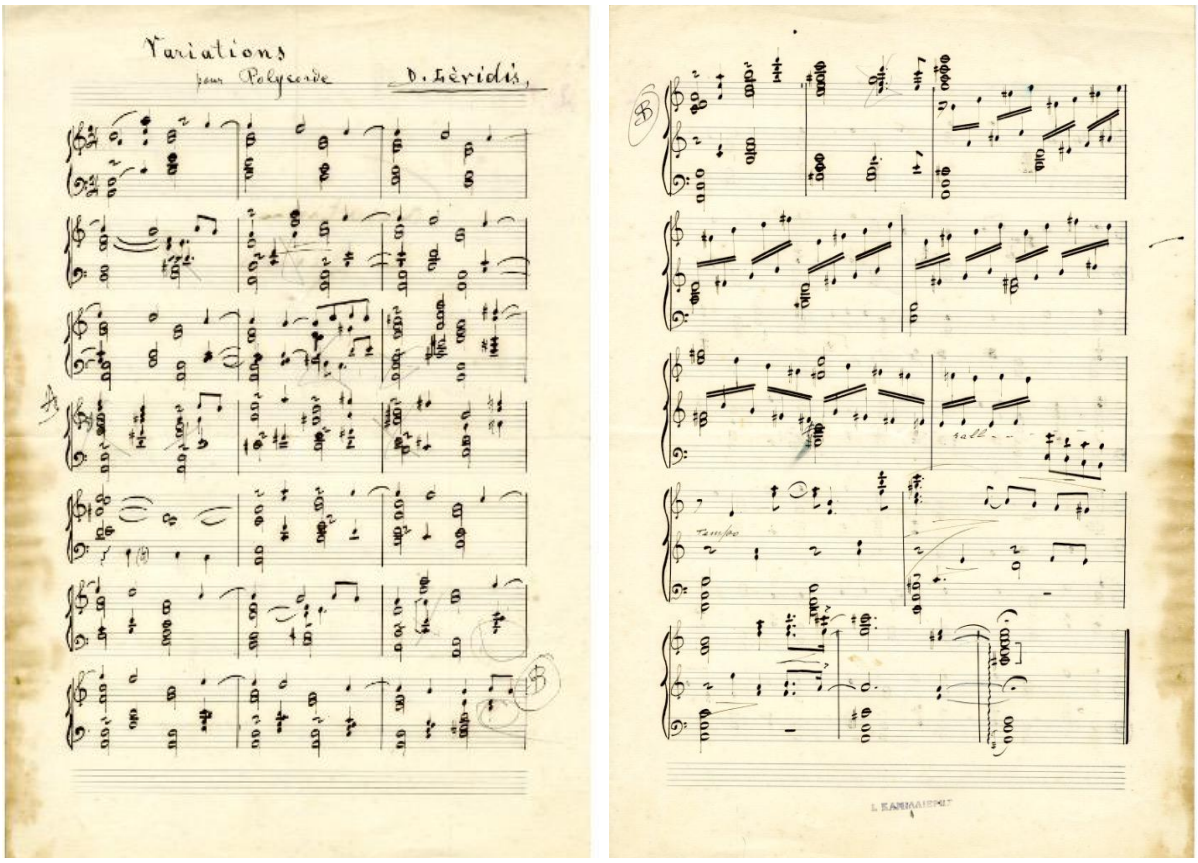
> Μου φαίνεται ότι ο ωραιότατος αυτός θρύλος θα είχε κερδίσει 100% εάν δεν διαρκούσε όλος κι όλος παρά 3/4 της ώρας. Σ' αυτή την περίπτωση η μονοτονία θα είχεν ηττηθεί και το έργο θα άφηνε την εντύπωση ενός Συμφωνικού Θρύλου εξαιρετικού ενδιαφέροντος.
>
> […] Πρέπει ωστόσο να παραδεχτώ ότι το χορωδιακό των κουρσάρων, προς το μέσο της α΄ πράξεως, είναι ωραιότατο και γραμμένο με πολλή σοφία, το ίδιο και μία ή δύο τιράτες που τραγουδά η ερωτευμένη κοπελλιά, καίτοι ανακατεμένες με υπομνήσεις υπερβολικά έντονες από έργα των Πουτσίνι, Βάγκνερ και Ρίχαρντ Στράους. Η ενορχήστρωσή του είναι άκρως επιτυχημένη χάρη… στα μαθήματα που πήρε ακούγοντας τα τελευταία μου έργα για τα οποία μιλούσε σε τρίτους με θαυμασμό και σέβας!!![32]

Ο Λεβίδης μετέγραψε και άλλα έργα του για πολύχορδο (*Chant paien*, *Variations sous forme de choral* (Εικόνα 6), *Το πρώτο δάκρυ*, *Carillon*, την "Gauloiserie" από την *Petite Suite*), συνήθως σε ευφάνταστους συνδυασμούς μουσικής δωματίου με άλλα όργανα, φωνή ή και χορωδία. Ως πρωτότυπα έργα του για το όργανο αναφέρονται τα *Pièce* ή *Piècette Chromatique*, *Étude chromatique* και *Étude romantique* ή *Pièce pour polycorde*.[33]

[31] Gedovius και Λεωτσάκος, «Δημητρίου Λεβίδη: Σταχυολογήματα από το *Le Journal de ma Vie* [*Το ημερολόγιο της ζωής μου*] (Μέρος Β΄), 168-169.

[32] Ό.π., 185-186.

[33] Καραβέλης, «Ευάγγελος Θ. Τσαμουρτζής: η ζωή και το έργο του», 70.



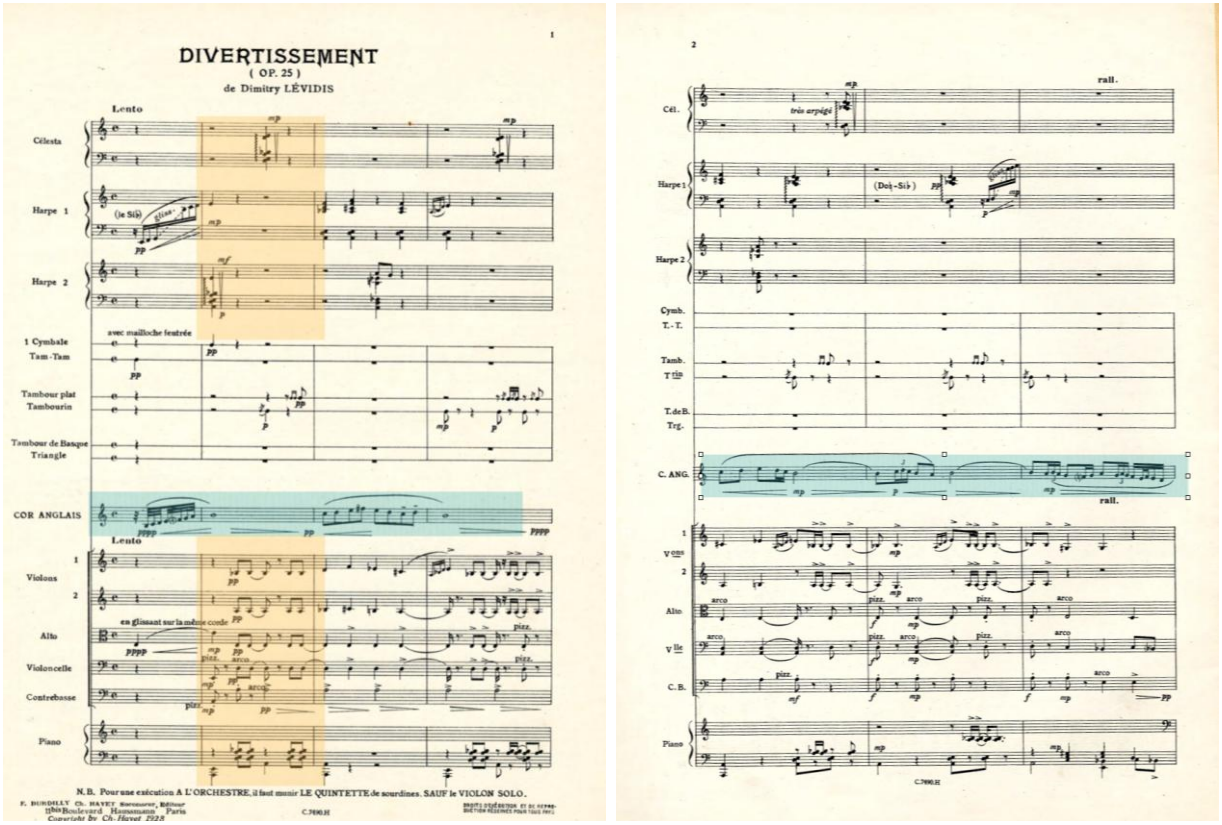
Εικόνα 6: Δ. Λεβίδης, *Variations sous forme de choral* για πολύχορδο ((Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων, *Αρχείο Δημητρίου Λεβίδη*: Φάκελος 3 / Υποφάκελος 1 – δημοσίευση με άδεια)

Η τρίτη και τελευταία οργανολογική νεωτερικότητα του Λεβίδη δεν αφορά σε χρήση πειραματικών μουσικών οργάνων, αλλά περισσότερο στην ενορχηστρωτική διαδικασία μέσω πρωτότυπου συνδυασμού ακουστικών οργάνων, όπως στο «αιολικό ντετσέτο» ("dixtuor éolien d'orchestre") με το οποίο είχε αρχίσει ήδη να πειραματίζεται στο Παρίσι στις αρχές της δεκαετίας του 1910. Το σύνολο αποτελούταν από κουιντέτο εγχόρδων με σουρντίνες – πλην του πρώτου βιολιού – πιάνο, τσελέστα, δύο άρπες, κύμβαλα, ταμ-ταμ, δύο ταμπούρα, ντέφι και τρίγωνο.[34] Για τον συνδυασμό αυτό, ο Λεβίδης έγραψε (ή και μετέγραψε) διάφορα φωνητικά του έργα, όπως τα *Au Tout-Puissant*, op. 32 αρ. 4 (αχρονολόγητο), *Sirène, Marie*, op. 42 (1926), και *Le Tombeau* (αχρονολόγητο), αν και το πιο γνωστό και επιτυχημένο του είναι το *Divertissement*, op. 25 (1911), όπου στο αιολικό ντετσέτο ενσωματώνεται σολιστικά και το αγγλικό κόρνο. Το έργο αποτελεί μια σπουδή στην τροπικότητα και τον μουσικό εξωτισμό εν είδει ενός ατέρμονου μελισματικού αυτοσχεδιασμού, ενώ η τριμερής μορφή Α – Β – Α εμπεριέχει ένα μεσαίο χορευτικό τμήμα διαφορετικής ατμόσφαιρας (ως Β), το οποίο ωστόσο επιβεβαιώνει τον ξεκάθαρο οριενταλιστικό προσανατολισμό του Λεβίδη και τις επίμονες εξωδυτικές του αναφορές, οι δε ιμπρεσιονιστικές εκφάνσεις που εντοπίζονται σε αρμονικό και μελωδικό επίπεδο ενδεχομένως φέρνουν στον νου επιρροές των Ravel και De Falla.[35] Το έργο εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 28 Απριλίου 1926 στη Salle Gaveau στο Παρίσι.

[34] Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s*, 58.

[35] Κώστας Καρδάμης, «Η συμφωνική μουσική στην Ελλάδα κατά τον 19ο και 20ό αιώνα», στο *"Αντίς για Όνειρο", Έργα Ελλήνων Συνθετών 19ος-20ός αιώνας*, επιμ. Γιάννης Σβώλος (Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών), 48-52: 52.

Βλέπουμε την αρχή του έργου (Εικόνα 7) από τη γαλλική έκδοση της παρτιτούρας (1928), με την πειραματική για εκείνη την εποχή, ηχοχρωματικά, ενορχήστρωση. Στην αρχή του έργου, η διτροπικότητα υποστηρίζεται μελωδικά από το αγγλικό κόρνο (φρύγιος από μι / μπλε επισήμανση) και ως αρμονική συνοδεία από τα υπόλοιπα όργανα (φρύγιος από λα / κίτρινη επισήμανση).



Εικόνα 7: Δ. Λεβίδης, *Divertissement*, op. 25 (1911), για αγγλικό κόρνο και αιολικό ντετσέτο (Paris: Éditions F. Durdilly – Ch. Hayet, Successeur, 1928) (Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων, *Αρχείο Δημητρίου Λεβίδη*: Φάκελος 2 / Υποφάκελος 7)

Η εικόνα ενός καλλιεργημένου αστού, κινούμενου σε αντίστοιχα κοινωνικά περιβάλλοντα στους τόπους όπου έζησε – Αθήνα, Λωζάννη, Μόναχο και Παρίσι – μας ωθεί να αποτιμήσουμε τους πειραματισμούς του Λεβίδη επάνω στον ήχο και το ηχόχρωμα, όχι τόσο ως προεκτάσεις ιδεολογικών στάσεων οι οποίες να εμπεριέχουν ένα πολιτικό πρόσημο επαναστατικότητας ή ρήξης, αλλά περισσότερο στα πλαίσια ενός διευρυμένου κοσμοπολιτισμού. Ο συνθέτης, χωρίς να διαρρηγνύει παραδοσιακές δομές και αξίες της μουσικής του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, εμπλουτίζει τη μουσική του γλώσσα μέσα από ένα συνδυασμό προβολής τεχνολογικών επιτευγμάτων και εφευρέσεων της εποχής του με έναν τροπικό επιτονισμό εξωευρωπαϊκών ετεροαναφορών.

Σε έργα όπως το *Divertissement*, op. 25, ή το *Roubaÿ Persan*, op. 31 αρ. 4, η προσωποποίηση της έννοιας του «άλλου», ως συνθήκης πολιτισμικής και γεωγραφικής ετερότητας, δεν απηχεί στον Λεβίδη, όπως λ.χ. στον Αιμίλιο Ριάδη, έναν μεταβατικό μοντερνιστικό οριενταλισμό[36] ή ένα γηγενή «αυτοεξωτισμό» με ελληνοκεντρική χροιά.[37] Ωστόσο, οι πειραματισμοί του Λεβίδη, τόσο με τα ηχοχρώματα των νέων ηλεκτρικών

[36] Jim Samson, *Music in the Balkans* (Leiden – Boston: Brill, 2013), 325.

[37] Ξένια Θεοδωρίδου, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ώς το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα. Ιστορική – αναλυτική μελέτη* (Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2022), 70-71.

και ακουστικών οργάνων όσο και με τα πρωτότυπης διανομής μουσικά σύνολα, εκφράζουν ένα νεωτερικό υπερβατικό εξωτισμό που προοικονομεί τόσο τις (τεχνολογικές) εκφάνσεις του μέλλοντος όσο και τον συμβολισμό μεταξύ του δυτικού και του εξωδυτικού μέσα από την τροπική τους υπόσταση. Σε κάθε περίπτωση, η περαιτέρω μελέτη του έργου του Λεβίδη, της ιδιόμορφης προσωπικότητάς του και της διάδρασης αυτής με τα καλλιτεχνικά περιβάλλοντα όπου έζησε και εκτέθηκε, είναι αυτά που θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε βαθύτερα τόσο τον συνθέτη όσο και τον άνθρωπο.

Ρόντο, σονάτα ή μήπως ροντώ;
Η μορφολογική οργάνωση των ρόντο της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Carl Philipp Emanuel Bach

Ιωάννης Φούλιας

Τα ανεξάρτητα ρόντο για πληκτροφόρο του Carl Philipp Emanuel Bach συγκαταλέγονται στα περιφημότερα αλλά και γνωστότερα δείγματα γραφής του συνθέτη από την περίοδο της δραστηριότητός του στο Αμβούργο, δηλαδή κατά την τελευταία εικοσαετία της ζωής του (1768-1788). Τα κομμάτια αυτά κυκλοφόρησαν σχεδόν στο σύνολό τους δημοσιευμένα στο πλαίσιο των έξι συλλογών "για γνώστες και ερασιτέχνες" ("für Kenner und Liebhaber"), αν και όχι με την σειρά με την οποία γράφηκαν και παρουσιάζονται αναλυτικά εδώ:[1]

1778 *Ρόντο σε Ντο-μείζονα*, Wq. 56 αρ. 1 / H. 260 [Kenner & Liebhaber II, 1780]
Ρόντο σε Ρε-μείζονα, Wq. 56 αρ. 3 / H. 261 [Kenner & Liebhaber II, 1780]
Ρόντο σε λα-ελάσσονα, Wq. 56 αρ. 5 / H. 262 [Kenner & Liebhaber II, 1780]

1779 *Ρόντο σε Μι-μείζονα*, Wq. 57 αρ. 1 / H. 265 [Kenner & Liebhaber III, 1781]
Ρόντο σε Φα-μείζονα, Wq. 57 αρ. 5 / H. 266 [Kenner & Liebhaber III, 1781]
Ρόντο σε Σολ-μείζονα, Wq. 59 αρ. 2 / H. 268 [Kenner & Liebhaber V, 1785]
Ρόντο σε Σι-ύφεση-μείζονα, Wq. 58 αρ. 5 / H. 267 [Kenner & Liebhaber IV, 1783]

[1] Τα στοιχεία για τα έργα που παρουσιάζονται στην συνέχεια έχουν αντληθεί και διασταυρωθεί από τις ακόλουθες πηγές: Christoph Wolff και Ulrich Leisinger, "Bach, Carl Philipp Emanuel", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185· Christopher Hogwood, "Introduction", στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *"Kenner und Liebhaber" Collections I*, επιμ. Christopher Hogwood, The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series I: Keyboard Music / vol. 4 / part 1), Cambridge (MA) 2009, σ. xi-xxi: xi-xix [https://cpebach.org/toc/toc-I-4-1.html]· Christopher Hogwood, "Introduction", στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *"Kenner und Liebhaber" Collections II*, επιμ. Christopher Hogwood, The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series I: Keyboard Music / vol. 4 / part 2), Cambridge (MA) 2009, σ. xi-xxiv: xi-xxii [https://cpebach.org/toc/toc-I-4-2.html]· Peter Wollny, "Introduction", στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *Miscellaneous Keyboard Works I*, επιμ. Peter Wollny, The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series I: Keyboard Music / vol. 8 / part 1), Cambridge (MA) 2006, σ. xiii-xx: xvi-xvii και xviii-xix [https://cpebach.org/toc/toc-I-8-1.html]· Mary Oleskiewicz, "Introduction", στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *Solo Sonatas*, επιμ. Mary Oleskiewicz, The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series II: Chamber Music / vol. 1), Cambridge (MA) 2008, σ. xi-xxi: xi-xii και xv [https://cpebach.org/toc/toc-II-1.html]· Sharon S. Prado, "Introduction", στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *Accompanied Sonatas*, επιμ. Sharon S. Prado, The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series II: Chamber Music / vol. 4), Cambridge (MA) 2012, σ. xi-xviii [https://cpebach.org/toc/toc-II-4.html]· Laura Buch, "Introduction", στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *Quartets and Miscellaneous Chamber Music*, επιμ. Laura Buch, The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series II: Chamber Music / vol. 5), Cambridge (MA) 2016, σ. xiii-xxiv: xiii-xviii [https://cpebach.org/toc/toc-II-5.html]· Douglas Lee, "Introduction", στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *Keyboard Concertos from Manuscript Sources XV*, επιμ. Douglas Lee, The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series III: Orchestral Music / vol. 9 / part 15), Cambridge (MA) 2009, σ. xi-xv: xi-xiv [https://cpebach.org/toc/toc-III-9-15.html].

1780 *Ρόντο σε Σολ-μείζονα*, Wq. 57 αρ. 3 / H. 271 [Kenner & Liebhaber III, 1781]

1781 *Ρόντο σε μι-ελάσσονα, "Abschied von meinem Silbermannischen Claviere"*, Wq. 66 / H. 272 [πρώτη έκδοση μετά θάνατον]

Ρόντο σε Μι-μείζονα, Wq. 58 αρ. 3 / H. 274 [Kenner & Liebhaber IV, 1783]

1782 *Ρόντο σε Λα-μείζονα*, Wq. 58 αρ. 1 / H. 276 [Kenner & Liebhaber IV, 1783]

1784 *Ρόντο σε ντο-ελάσσονα*, Wq. 59 αρ. 4 / H. 283 [Kenner & Liebhaber V, 1785]

1786 *Ρόντο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, Wq. 61 αρ. 1 / H. 288 [Kenner & Liebhaber VI, 1787]

Ρόντο σε ρε-ελάσσονα, Wq. 61 αρ. 4 / H. 290 [Kenner & Liebhaber VI, 1787]

Εκτός όμως από αυτά, ο Bach συνέθεσε κατά την ίδια περίοδο και άλλα ανάλογα κομμάτια στο πλαίσιο ευρύτερων έργων του που ανήκουν κυρίως στο είδος της σονάτας και δη για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων:

1774 *Σονάτα σε σι-ελάσσονα για πληκτροφόρο*, Wq. 55 αρ. 3 / H. 245: III. Cantabile [Kenner & Liebhaber I, 1779]

1775 *Σονάτα σε λα-ελάσσονα για πληκτροφόρο, με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου*, Wq. 90 αρ. 1 / H. 522: III. Presto ma non tanto [πρώτη έκδοση: 1776]

Σονάτα σε Σολ-μείζονα για πληκτροφόρο, με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου, Wq. 90 αρ. 2 / H. 523: III. Grazioso e poco allegro [πρώτη έκδοση: 1776]

1775-1776 *Σονάτα σε Λα-μείζονα για πληκτροφόρο, συνοδευόμενη από βιολί και βιολοντσέλλο*, Wq. 89 αρ. 3 / H. 527: III. Allegro di molto [πρώτη έκδοση: 1776]

Σονάτα σε μι-ελάσσονα για πληκτροφόρο, συνοδευόμενη από βιολί και βιολοντσέλλο, Wq. 89 αρ. 5 / H. 529: III. Allegro [πρώτη έκδοση: 1776]

1777 *Σονάτα σε Ρε-μείζονα για πληκτροφόρο, με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου*, Wq. 91 αρ. 2 / H. 532: III. Allegretto grazioso [πρώτη έκδοση: 1777]

1778 *Κοντσέρτο για πληκτροφόρο σε Ρε-μείζονα*, Wq. 45 / H. 478: II. Andantino [πρώτη έκδοση μετά θάνατον]

1786 *Σονάτα σε Σολ-μείζονα για φλάουτο και basso continuo*, Wq. 133 / H. 564: II. Rondo presto [πρώτη έκδοση μετά θάνατον]

1788 *Κουαρτέττο σε λα-ελάσσονα για πληκτροφόρο, φλάουτο και βιόλα*, Wq. 93 / H. 537: I. Andantino [πρώτη έκδοση μετά θάνατον]

Πρόκειται ως επί το πλείστον για γοργά – κατά το μάλλον ή ήττον – τελικά μέρη (σημειωτέον ότι η *Σονάτα για φλάουτο και basso continuo*, Wq. 133, διαθέτει δύο μόνο μέρη)· αντίθετα, οι περιπτώσεις αργού εσωτερικού (Wq. 45) ή εναρκτήριου μέρους (Wq. 93) αυτής της μορφής είναι μεμονωμένες αλλά και σχετικά όψιμες.

Από τις δύο παραπάνω ομάδες κομματιών, η πρώτη, η οποία περιλαμβάνει τα ανεξάρτητα ρόντο για πληκτροφόρο, έχει απασχολήσει – επισταμένως ή σε περισσότερο αδρές γραμμές – κάμποσους ερευνητές, ενώ η δεύτερη έχει περάσει σχεδόν απαρατήρητη πέραν του τελικού μέρους της *Σονάτας σε Σολ-μείζονα για πληκτροφόρο, με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου*, Wq. 90 αρ. 2, το οποίο είχε την σπάνια τύχη να καταστεί κομμάτι αναφοράς για την μορφή του ρόντο σε θεωρητικές συμβολές του όψιμου 18ου αιώνος.[2] Ωστόσο, η αποτίμηση της μορφολογικής οργάνωσης σε αυτό το επιλεγμένο

[2] Σπουδαιότερη εξ αυτών είναι η διεξοδική περιγραφή του Johann Nicolaus Forkel, στο πλαίσιο του εκτενούς κριτικού δοκιμίου του "[Recensionen praktischer Werke] 2. Carl Philipp Emanuel Bachs Claviersonaten, mit einer Violin und einem Violoncell zur Begleitung. Erste und zwote Sammlung.

ρεπερτόριο υπήρξε σχεδόν εξ αρχής προβληματική και εν πολλοίς παραμένει συγκεχυμένη έως σήμερα. Η Karen Mandelbaum διερεύνησε εξαντλητικά την σχετική βιβλιογραφία στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής το 2008 και έλυσε πολλές παρανοήσεις που είχαν εν τω μεταξύ δημιουργηθεί και σωρευθεί αναφορικά με την μορφή των ρόντο του Bach και ειδικότερα γύρω από τις προϋποθέσεις για την θεώρηση μιας επανεμφάνισης του αρχικού θέματος ως "επωδού" ("refrain"), την ορολογία που χρησιμοποιείται για τα επιμέρους τμήματα μιας τέτοιας μορφής, την επίδραση του στοιχείου της φαντασίας σε αυτό το ρεπερτόριο αλλά και την ακράδαντη πεποίθηση πολλών μελετητών ότι τα ύστερα ρόντο του Bach είναι δομικώς ασυνήθιστα ή τελείως παράτυπα στην συγκρότησή τους.[3] Παρ' όλα αυτά, σε πολλές από τις αναλύσεις της Mandelbaum διατηρείται και μάλιστα επεκτείνεται σε βάθος η στενή σύνδεση των υπό εξέταση ρόντο με την μορφή της σονάτας που είχε προταθεί ήδη πριν τα μέσα του 20ού αιώνος δίχως ιδιαίτερη πειστικότητα ή αναγκαιότητα·[4] σε αυτό το πρόβλημα θα επανέλθουμε εν ευθέτω χρόνω.

Στην παρούσα μελέτη προτείνεται μια συνολική θεώρηση των ρόντο της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Bach, χωρίς διάκριση ανάμεσα σε όσα εξ αυτών παρουσιάζονται ως αυτοτελή κομμάτια ή συνιστούν μέρη ευρύτερων συνθέσεων, ούτως ώστε να αναδειχθεί σε όλες της τις διαστάσεις η αξιοπρόσεκτη εξέλιξη της μορφής τους και ειδικότερα οι στρατηγικές που ο συνθέτης έθεσε κατά περίπτωση σε εφαρμογή για την υλοποίηση των επιμέρους τμημάτων μιας κατ' εξοχήν παρατακτικής οργανωτικής λογικής· πρόκειται, συγκεκριμένα, για την παλαιά μορφή του ροντώ,[5] όπως αυτή καταλήγει να διαμορφωθεί σε μιαν εποχή κατά την οποία βέβαια, έχοντας πια απολέσει την επικαιρότητα και ήδη περάσει την περίοδο της ακμής της, τίθεται με ολοένα και ταχύτερο ρυθμό στο περιθώριο της ευρύτερης συνθετικής πρακτικής μέχρι το τέλος του 18ου αιώνος.

Σταθερό εφαλτήριο για την μορφή του ροντώ απετέλεσε διαχρονικά μία συμμετρική και κατά κανόναν επαναλαμβανόμενη περίοδος, η οποία συγκροτεί το κύριο θέμα – και

Leipzig, im Verlag des Autors, 1776. 1777. Die erste Sammlung enthält 3, und die zwote 4 Sonaten", *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Zweyter Band, Carl Wilhelm Ettinger, Gotha 1778, σ. 275-300: 281-294. Ακολούθησε επίσης μία πιο ευσύνοπτη αναλυτική προσέγγιση από τον Augustus Frederic Christopher Kollmann, στην πραγματεία *An essay on practical musical composition, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors*, London 1799, σ. 6 και plates I-V. Για μεταγενέστερες πραγματεύσεις και σχόλια επί των "ιστορικών" αυτών αναλύσεων, βλ. Malcolm S. Cole, "The vogue of the instrumental rondo in the late eighteenth century", *Journal of the American Musicological Society* 22/3, 1969, σ. 425-455: 427-432, καθώς και του ιδίου, "Rondos, proper and improper", *Music & Letters* 51/4, 1970, σ. 388-399: 388-392· επίσης, Karen G. Mandelbaum, *The late keyboard rondos of Carl Philipp Emanuel Bach: Issues of genre, form, and voice leading*, διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2008, σ. 6-16.

[3] Mandelbaum, ό.π., σ. 1 κ.εξ. και ιδίως σ. 24-46. Ο David Schulenberg, επιφανής μελετητής του βίου και του έργου του Carl Philipp Emanuel Bach, στην νεώτερη μονογραφία του με τίτλο *The music of Carl Philipp Emanuel Bach* (University of Rochester Press, Rochester 2014, σ. 361 / σημ. 39) αντιπαρέρχεται την ενδελεχή τεκμηρίωση βάσει της οποίας η Mandelbaum καταρρίπτει την δική του ασαφή θεώρηση επί της μορφής των υπό συζήτηση ρόντο του συνθέτη, εμμένοντας απλώς στην επιδερμική και αβάσιμη άποψή του ότι τα έργα αυτά είναι πολύ ελεύθερα δομημένα ώστε να μπορούν να αντιμετωπισθούν με συγκεκριμένα μορφολογικά κριτήρια!

[4] Χαρακτηριστική εν προκειμένω είναι η συμβολή της Suzanne Clercx, "La forme du rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach", *Revue de Musicologie* 16/55, 1935, σ. 148-167 και κυρίως σ. 164-165.

[5] Βλ. ενδεικτικά επ' αυτής, α) από θεωρητικής σκοπιάς: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und lezter Theil, nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 248-262, καθώς και του ιδίου, λήμμα "Rondo", *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Johann André, Offenbach am Main 1802, σ. 1271-1274· β) σε πρακτικό επίπεδο, μέσω αναλύσεων κομματιών του François Couperin και άλλων συγχρόνων του συνθετών: Mandelbaum, ό.π., σ. 59-70.

παράλληλα την αυτοτελή πρώτη δομική ενότητα – μίας σύνθεσης αυτού του είδους. Πράγματι, και τα περισσότερα ρόντο του Bach αρκούνται σε μία τέτοια θεματική αφετηρία, όντας βασισμένα σε δύο τετράμετρες, οκτάμετρες ή δίμετρες φράσεις που εκκινούν από την ίδια βασική ιδέα αλλά καταλήγουν σε διαφορετικού σθένους πτωτικές καταλήξεις (μισή ή ατελή και τέλεια στην κύρια τονικότητα),[6] ενώ συνήθως επαναλαμβάνονται κατόπιν από κοινού σε κάποια λιγότερο ή περισσότερο παρηλλαγμένη μορφή.[7] Μόνο κατ' εξαίρεσιν, παρουσιάζονται επίσης περιπτώσεις ασύμμετρης περιόδου,[8] οιονεί περιόδου (τουτέστιν, μίας υβριδικής φράσεως τέταρτου τύπου)[9] καθώς και θέματα που αρθρώνονται σε τριμερή δομή.[10]

Μετά το πέρας του κυρίου θέματος ακολουθεί ένα πρώτο επεισόδιο, το οποίο στο υπό εξέταση ρεπερτόριο απομακρύνεται πάντοτε από την αρχική τονικότητα και επικεντρώνεται σε μία στενά συγγενική δευτερεύουσα (την δεσπόζουσα ή την σχετική μείζονα στα ρόντο σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο, αντίστοιχα), προσλαμβάνοντας την μορφή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος και άρα μία εξέλιξη παράλληλη προς εκείνη που *συμπτωματικά* διατρέχει και την έκθεση μιας μορφής σονάτας μετά το αρχικό θέμα:[11] προηγείται μία μετατροπική – και σχεδόν πάντοτε διακριτή – φράση με μεταβατική λειτουργία,[12] έπεται μία περιοχή που τοποθετείται στην νέα τονικότητα και

[6] Συμμετρικές περίοδοι με καταλήξεις σε μισή και τέλεια πτώση: Wq. 55/3-III (μ. 1-8), Wq. 90/1-III (μ. 1-16), Wq. 90/2-III (μ. 1-8), Wq. 89/3-III (μ. 1-16), Wq. 89/5-III (μ. 1-8), Wq. 91/2-III (μ. 1-16), Wq. 45-II (μ. 1-4), Wq. 56/1 (μ. 1-8), Wq. 56/3 (μ. 1-8), Wq. 56/5 (μ. 1-8), Wq. 57/5 (μ. 1-8), Wq. 59/2 (μ. 1-8), Wq. 66 (μ. 1-8), Wq. 58/3 (μ. 1-16), Wq. 61/1 (μ. 1-16), Wq. 93-I (μ. 1-8)· συμμετρικές περίοδοι με καταλήξεις σε ατελή και τέλεια πτώση: Wq. 57/1 (μ. 1-4), Wq. 57/3 (μ. 1-8), Wq. 133-II (μ. 1-8).

[7] Βλ. Wq. 55/3-III (μ. 9-16), Wq. 90/2-III (μ. 9-16), Wq. 89/5-III (μ. 9-16), Wq. 45-II (μ. 5-8), Wq. 56/1 (μ. 9-16), Wq. 56/3 (μ. 9-16), Wq. 56/5 (μ. 9-16), Wq. 57/1 (μ. 5-8), Wq. 57/5 (μ. 9-16), Wq. 59/2 (μ. 9-16), Wq. 57/3 (μ. 9-16), Wq. 61/1 (μ. 17-32), Wq. 133-II (μ. 9-16). Αυτούσια επανάληψη (υποδεικνυόμενη με διπλή διαστολή) προβλέπεται μόνο για το κύριο θέμα του Wq. 89/3-III.

[8] Στο θέμα του Wq. 59/4, η τετράμετρη πρώτη φράση καταλήγει σε μισή πτώση και η πεντάμετρη δεύτερη φράση σε τέλεια πτώση (το μ. 8 μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί εμβόλιμο). Ακολουθεί, προσέτι, μία παρηλλαγμένη επανάληψη ολόκληρου του θέματος στα μ. 10-18.

[9] Βλ. Wq. 58/1, μ. 1-4 (καθώς και τα μ. 5-8, σε μία ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη). Για αυτόν τον υβριδικό τύπο φραστικής δόμησης, βλ. γενικότερα William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 61-63.

[10] Στην περίπτωση του αρχικού θέματος του Wq. 61/4, τα μ. 1-4 και 8-11 θα μπορούσαν να συγκροτούν μία τυπική συμμετρική περίοδο· ωστόσο, η κατάληξη σε μισή πτώση της πρώτης φράσεως προεκτείνεται στα μ. 5-7 διαμορφώνοντας ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα. Από την άλλη πλευρά, τα μ. 1-4 και 5-8 του Wq. 58/5 συνιστούν δύο φράσεις σε παράταξη, οι οποίες αμφότερες καταλήγουν σε τέλεια πτώση και επανέρχονται – με επουσιώδεις τροποποιήσεις – στα μ. 13-16 και 17-20, έπειτα από την μεσολάβηση ενός μεσαίου αντιθετικού τμήματος στα μ. 9-12 που φθάνει σε ατελή πτώση (πάντοτε στην κύρια τονικότητα). Η Mandelbaum (ό.π., σ. 115) επισημαίνει ομοίως την ιδιαιτερότητα της διάρθρωσης των δύο αυτών θεμάτων σε σχέση με την απλούστερη περιοδική συγκρότηση όλων των υπολοίπων, αλλά την αποδίδει μόνο σε επιπρόσθετες "καταληκτικές προεκτάσεις" δίχως σαφή δομική λειτουργία.

[11] Βλ. σχετικά Caplin, ό.π., σ. 233, και – με ειδικότερη αναφορά στο παρόν ρεπερτόριο – Mandelbaum, ό.π., σ. 115-127 (πρβλ. ακόμη δευτερευόντως Schulenberg, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 237).

[12] Βλ. Wq. 55/3-III (μ. 17-20, μισή πτώση στην III), Wq. 90/1-III (μ. 17-24, μισή πτώση στην III), Wq. 90/2-III (μ. 17-20, μισή πτώση στην V), Wq. 89/3-III (μ. 17-24, μισή πτώση στην V), Wq. 89/5-III (μ. 17-20, μισή πτώση στην III), Wq. 91/2-III (μ. 17-24, μισή πτώση στην V), Wq. 45-II (μ. 9-10, μισή πτώση στην III), Wq. 56/1 (μ. 17-20, μισή πτώση στην V), Wq. 56/3 (μ. 17-20, μισή πτώση στην V), Wq. 56/5 (μ. 17-20, μισή πτώση στην III), Wq. 57/1 (μ. 9-12, μισή πτώση στην V), Wq. 57/5 (μ. 17-20, μισή πτώση στην V), Wq. 59/2 (μ. 17-20, μισή πτώση στην V), Wq. 58/5 (μ. 21-32, μισή πτώση στην V), Wq. 57/3 (μ. 17-20, μισή πτώση στην V), Wq. 66 (μ. 9-12, μισή πτώση στην VII), Wq. 58/3 (μ. 17-24, μισή πτώση στην V), Wq. 58/1 (μ. 9-12, μισή πτώση στην V), Wq. 59/4 (μ. 19-22, μισή πτώση στην III), Wq. 61/1 (μ. 33-36 & 37-47, μισή πτώση στην V και προέκταση), Wq. 61/4 (μ. 12 κ.εξ. σε συμφυρμό με το πλάγιο θέμα), Wq. 133-II (μ. 17-24, μισή πτώση στην V), Wq. 93-I (μ. 9-12, μισή πτώση στην III).

καταλήγει επικυρώνοντάς την με μία τέλεια πτώση,[13] ενώ προαιρετικά επισυνάπτεται κατόπιν και ένα μικρότερης ή μεγαλύτερης εκτάσεως συνδετικό πέρασμα προς την επικείμενη επαναφορά του κυρίου θέματος.[14] Ιδιαίτερα χαρακτηριστική για τα περισσότερα από τα ρόντο του Bach είναι η εξάρτηση της περιοχής του πλαγίου ή δευτερεύοντος θέματος από το εναρκτήριο θέμα, το οποίο εδώ συχνά παρατίθεται – εν μέρει ή εν όλω, αυτούσιο ή παρηλλαγμένο – σε μεταφορά[15] ειδάλλως από το υλικό του διαμορφώνονται ενίοτε νέες παράγωγες φράσεις,[16] σύμφωνα με την γνωστή αρχή της μονοθεματικότητος που διέπει γενικότερα το ρεπερτόριο όλου του 18ου αιώνος.[17] Πάντως, τόσο η γενικευμένη θεώρηση μιας παράτυπης πρώτης επαναφοράς του κυρίου θέματος σε άλλη τονικότητα[18] όσο και η εσπευσμένη αναγνώριση μιας υπό εξέλιξη μορφής σονάτας εν τοιαύτη περιπτώσει[19] είναι αβάσιμες και παραπλανητικές όσον αφορά την πραγματική δομική συγκρότηση του εν λόγω ρεπερτορίου.

Παρ' όλα αυτά, σε δύο από τα ρόντο του Bach, οι διαδικασίες που ακολουθούνται σε σχέση με το πρώτο επεισόδιο μπορούν όντως να αποτιμηθούν ως ιδιάζουσες. Αφ' ενός,

[13] Βλ. Wq. 55/3-III (μ. 21-24, στην III), Wq. 90/1-III (μ. 25-32, στην III), Wq. 90/2-III (μ. 21-28, στην V), Wq. 89/3-III (μ. 25-36, στην V), Wq. 89/5-III (μ. 21-26, στην III), Wq. 91/2-III (μ. 25-32a, στην V), Wq. 45-II (μ. 11-16, στην III), Wq. 56/1 (μ. 21-24, στην V), Wq. 56/3 (μ. 21-24, στην V), Wq. 56/5 (μ. 21-28a και 28b-36, στην III), Wq. 57/1 (μ. 13-16, στην V), Wq. 57/5 (μ. 21-32a και 32-37, στην V), Wq. 59/2 (μ. 21-24, στην V), Wq. 58/5 (μ. 33-40, στην V), Wq. 57/3 (μ. 21-29, στην V), Wq. 66 (μ. 13-18, από την VII στην III), Wq. 58/3 (μ. 25-32, στην V), Wq. 58/1 (μ. 13-16, στην V), Wq. 59/4 (μ. 23-26, στην III), Wq. 61/1 (μ. 48-63, στην V· βλ. παρακάτω), Wq. 61/4 (μ. 12-19, στην III), Wq. 133-II (μ. 25-32a, στην V), Wq. 93-I (μ. 13-16, 17-26 και 27-30, στην III).

[14] Συνήθως, το συνδετικό πέρασμα καταλήγει αρθρώνοντας μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (βλ. Wq. 55/3-III, μ. 25-28· Wq. 57/1, μ. 17-20· Wq. 57/3, μ. 30-37 & 38-41) ή στην ομώνυμή της (βλ. Wq. 90/2-III, μ. 29-33· Wq. 56/1, μ. 25-33· Wq. 59/2, μ. 25-31· Wq. 58/3, μ. 33-49), αλλά μπορεί και να ολοκληρώνεται χωρίς κάποια πτωτική διαδικασία (βλ. Wq. 91/2-III, μ. 32-39· Wq. 56/3, μ. 25-28· Wq. 58/5, μ. 41-51· Wq. 61/4, μ. 20-21· Wq. 133-II, μ. 32-35).

[15] Βλ. Wq. 55/3-III, Wq. 90/1-III, Wq. 90/2-III, Wq. 89/5-III, Wq. 56/1, Wq. 56/3, Wq. 59/2, Wq. 58/5, Wq. 58/3 αλλά και Wq. 61/1 (βλ. παρακάτω).

[16] Βλ. Wq. 56/5, Wq. 57/1, Wq. 57/5, Wq. 57/3 καθώς και Wq. 93-I (όπου συστατικά μορφώματα από την έναρξη, το μέσον και την κατάληξη του κυρίου θέματος αξιοποιούνται κατανεμημένα σε τρεις διαδοχικές φράσεις· πρβλ. Klaus G. Werner, "Formeln und Kombinationen – Empfindungen und Individualisierungen. Zum Kopfsatz des Quartetts *a*-moll (Wq 93, H 537) von C. P. E. Bach", *Die Musikforschung* 46/4, 1993, σ. 371-390: 378-381, σε μία κατά τα άλλα ανεπιτυχή αναλυτική απόπειρα επί του εν λόγω μέρους εξαιτίας των θεμελιωδώς εσφαλμένων αντιλήψεων του μελετητή για τα γνωρίσματα των μορφών του ρόντο και του ροντώ, που τον υποχρεώνουν να αναζητήσει την μορφολογική βάση αυτού του Andantino στις δομικές προδιαγραφές του κοντσέρτου και στην αρχή του ritornello).

[17] Πρβλ. εν προκειμένω – και με αφορμή το ανεξάρτητο "μονοθεματικό ρόντο" Wq. 59 αρ. 2 – Leonard G. Ratner, *Classic music: Expression, form, and style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 252· επίσης: David Louis Schulenberg, *The instrumental music of Carl Philipp Emanuel Bach*, διδακτορική διατριβή, State University of New York at Stony Brook, 1982, σ. 354-355 (έχει κυκλοφορήσει και σε έντυπη μορφή, υπό τον ίδιο ακριβώς τίτλο, από την UMI Research Press, Ann Arbor 1984).

[18] Όπως υποστήριξε ο Kollmann, ό.π., σ. 6, υπό την αμφιλεγόμενη έννοια του "improper rondo", την οποία συμμερίσθηκαν και κάμποσοι μεταγενέστεροι μελετητές (όπως π.χ. πρωτίστως ο Cole, "Rondos, proper and improper", ό.π., σ. 388 και 392, αλλά και ο Schulenberg, *The instrumental music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 354 κ.εξ., καθώς επίσης *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 221, 226-227 και 237), παρά το γεγονός ότι η αντίληψη αυτή ήταν ήδη αβάσιμη υπό το πρίσμα της προγενέστερης περιγραφής της μορφής του ροντώ από τον Forkel και ορθώς πλέον απορρίπτεται κριτικά και συστηματικά στην νεώτερη βιβλιογραφία – πέραν της προκαταρκτικά αναφερθείσας συμβολής της Mandelbaum, βλ. ακόμη Ulrich Leisinger [κ.ά.], "Rondeau – Rondo", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe)* / *Sachteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1998, σ. 537-559: 553-554, καθώς επίσης 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. 403.

[19] Βλ. ιδίως Clercx, ό.π., σ. 164 και 165.

στο πολυσυζητημένο τελικό μέρος του Wq. 90 αρ. 2, το πρώτο επεισόδιο, ενώ έχει ήδη προετοιμάσει προσηκόντως την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, ωστόσο την αναβάλλει και επεκτείνεται τελικά σε ένα διπλό ή σύνθετο επεισόδιο, που απαρτίζεται από ένα πρώτο σκέλος τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (κατά τα αναμενόμενα) αλλά και από ένα – αναπάντεχο και πλεονάζον – δεύτερο σκέλος που είναι αναπτυξιακού τύπου.[20] Με άλλα λόγια, σε αυτήν την περίπτωση μοιάζει να έχει παρακαμφθεί μία τυπική όσο και φυσιολογικά προσδοκώμενη επαναφορά του αρχικού θέματος ανάμεσα σε δύο δυνάμει αυτοτελή επεισόδια, τα οποία έτσι ενοποιούνται σε ένα. Η πρακτική αυτή δεν είναι βεβαίως ασυνήθιστη για το δεύτερο ή το τρίτο επεισόδιο μιας μορφής ρόντο, όμως γεγονός παραμένει ότι ο Bach δεν την εφήρμοσε ποτέ άλλοτε πριν από την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος. Αφ' ετέρου, στο όψιμο Wq. 61 αρ. 1, τα όρια μεταξύ του πρώτου επεισοδίου και της μετέπειτα πρώτης επαναφοράς του κυρίου θέματος καθίστανται τελείως ρευστά, αφού η μεταβατική λειτουργία προς την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας οδηγεί σε μία πλήρη παράθεση του αρχικού θέματος σε μεταφορά στην νέα τονικότητα, η οποία σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται πως εκπληρώνει τον τυπικό ρόλο του δευτερεύοντος θέματος εντός του επεισοδίου, όμως αναδρομικά αποκαλύπτεται ότι λειτουργεί συγχρόνως και ως μία αποδομητική πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος! Σε αυτήν την μεμονωμένη περίπτωση, επομένως, η εξέλιξη της μορφής μοιάζει να ακολουθεί εν πρώτοις τις προδιαγραφές μιας εκθέσεως σονάτας, καίτοι στην πορεία η δυνατότητα μιας τέτοιας θεώρησης δεν μπορεί να υποστηριχθεί βάσιμα και ακυρώνεται, όπως θα δούμε.

Από την στιγμή που το πρώτο επεισόδιο έχει ολοκληρωθεί, η παρατακτική μορφή του ροντώ εξελίσσεται φυσιολογικά με μία πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος. Τουλάχιστον στις μισές περιπτώσεις, ο Bach διατηρεί εδώ παραδοσιακά την επιστροφή ολόκληρου του αρχικού θέματος στην κύρια τονικότητα, υποβάλλοντάς το παράλληλα – ολοένα και συχνότερα με την πάροδο των ετών – και σε ποικίλες αλλά και συχνά άκρως εντυπωσιακές μεταβολές που αφορούν μια πληθώρα παραμέτρων (την μελωδία, τον ρυθμό, την αρμονία, την δυναμική, την άρθρωση, την επιλογή ηχητικής περιοχής κ.ο.κ.).[21] Ωστόσο, σε πολλά από τα ανεξάρτητα ρόντο για πληκτροφόρο, κατά κύριον λόγο, αλλοιώσεις επέρχονται ακόμη και στην πρότυπη δομική συγκρότηση του θέματος, είτε προς την κατεύθυνση της εσωτερικής διεύρυνσης ή προέκτασης[22] είτε προς την αντίθετη κατεύθυνση της συρρίκνωσης του κυρίου θέματος,[23] η οποία συνήθως εξυπηρετεί και

[20] Στο πλαίσιο αυτού του αναπτυξιακού δεύτερου σκέλους του επεισοδίου, το κύριο θέμα παρατίθεται αρχικά στα μ. 34-41 στην σχετικά μακρινή τονικότητα της σχετικής της ομώνυμης (III/i, Σι-ύφεση-μείζων) και έπειτα επιλεγμένο μοτιβικό υλικό του αναπτύσσεται με λειτουργία συνδετικού περάσματος στα μ. 42-48a, επιστρέφοντας στην μισή πτώση επί της ομώνυμης της αρχικής τονικότητος που σηματοδοτούσε και την κατάληξη του πρώτου σκέλους του επεισοδίου νωρίτερα, η οποία όμως τώρα εδραιώνεται και μάλιστα προεκτείνεται με ένα επιπρόσθετο αλλά και ευμέγεθες γέμισμα τομής στα μ. 48-58.

[21] Βλ. Wq. 90/1-III, μ. 33-48· Wq. 90/2-III, μ. 59-66· Wq. 89/3-III, μ. 37-52· Wq. 89/5-III, μ. 27-34· Wq. 45-II, μ. 17-20 / 21-24 (με παρηλλαγμένη επανάληψη)· Wq. 56/5, μ. 37-44· Wq. 57/1, μ. 21-24· Wq. 59/2, μ. 32-39· Wq. 57/3, μ. 42-49· Wq. 59/4, μ. 27-35· Wq. 133-II, μ. 36-43· Wq. 93-I, μ. 31-38.

[22] Βλ. Wq. 56/1, μ. 34-41 & 42-45 (επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση· πρβλ. και Mandelbaum, ό.π., σ. 153)· Wq. 57/5, μ. 38-49 (η δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου διπλασιάζεται ως προς την έκτασή της με τα εμβόλιμα μ. 43b-47a)· Wq. 66, μ. 19-30 (η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου διπλασιάζεται ως προς την έκτασή της με την αντικατάσταση του μ. 3 από τα μ. 21-22 & 23-25)· Wq. 58/3, μ. 50-60 (τα μ. 2-4 της πρώτης φράσεως της αρχικής περιόδου επανέρχονται στα μ. 51-56 με ορισμένους ρυθμικούς πλατειασμούς· βλ. ωστόσο και την μεθεπόμενη υποσημείωση). Πρβλ. γενικότερα και Schulenberg, *The instrumental music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 358, καθώς και του ιδίου, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 237-238 και 240.

[23] Βλ. Wq. 55/3-III, μ. 29-32 (μόνον η δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου).

την σκοπιμότητα της άμεσης και αδιόρατης σύνδεσής του με την έναρξη του επόμενου επεισοδίου.[24] Συνάμα, ξεχωριστή αναφορά οφείλει να γίνει σε λιγοστές αποδομητικές περιπτώσεις επαναφοράς του κυρίου θέματος σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής:[25] α) στο Wq. 58 αρ. 5, το πρώτο (ή τρίτο) τμήμα του θέματος επανέρχεται στα μ. 52-59 στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας· β) στο Wq. 61 αρ. 1, ολόκληρο το αρχικό θέμα επανέρχεται στα μ. 48-63 στην τονικότητα της δεσπόζουσας, παρουσιάζοντας μοναδική λειτουργική αμφισημία όπως έχει ήδη επισημανθεί· γ) στο Wq. 58 αρ. 1, εξ άλλου, η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος πραγματοποιείται επίσης στην τονικότητα της δεσπόζουσας και μάλιστα σε μία αναδομημένη εκδοχή που επεκτείνει την αρχικά μονομερή δομή του σε τριμερή.[26] Στις δύο πρώτες από τις τρεις προαναφερθείσες περιπτώσεις, αυτή η κατ' εξαίρεσιν εμφανιζόμενη σε άλλη – καίτοι στενά συγγενική προς την κύρια – τονικότητα επαναφορά του κυρίου θέματος είναι και η μόνη που λαμβάνει χώραν στο εσωτερικό μιας συνολικά πενταμερούς μορφής ροντώ,[27] οπότε η λειτουργία της δεν θα μπορούσε εν τέλει να ερμηνευθεί διαφορετικά, έστω κι αν δεν παρουσιάζεται – ως όφειλε – στην κύρια τονικότητα· από την άλλη πλευρά, το Wq. 58 αρ. 1 διαθέτει και άλλη εσωτερική επαναφορά του κυρίου θέματος παρακάτω και μάλιστα στην κύρια τονικότητα (στα μ. 71-74 / 75-78), όμως η πιθανή εναλλακτική ερμηνεία ενός διπλού πρώτου επεισοδίου (όπως αυτό αναγνωρίσθηκε στην περίπτωση του τελικού μέρους του Wq. 90 αρ. 2) θα προσέκρουε εν προκειμένω σε δύο σημεία: *πρώτον*, στο ότι η λειτουργία των μ. 17-25 ως πλαγίου θέματος στον πυρήνα του πρώτου επεισοδίου θα ήταν ολότελα καταχρηστική, αφού αυτή έχει ήδη εκπληρωθεί από την αμέσως προηγούμενη φράση (στα μ. 13-16), και *δεύτερον*, στο γεγονός ότι η αδιαμεσολάβητη εμφάνιση της ομώνυμης της κύριας τονικότητος στα μ. 26 κ.εξ. αποτελεί μία χαρακτηριστική τακτική για την έναρξη ενός από τα επόμενα επεισόδια (π.χ. του δεύτερου ή του τρίτου) μιας μορφής αυτού του είδους.

Προτού περάσουμε στην εξέταση των υπόλοιπων επεισοδίων, είναι μάλλον προτιμότερο να συνοψίσουμε στο σημείο αυτό τις πρακτικές που ο συνθέτης εφαρμόζει και κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος για δεύτερη φορά στο εσωτερικό μιας τέτοιας μορφής, όποτε αυτή επεκτείνεται σε (τουλάχιστον) επτά ενότητες. Εδώ, η αυτούσια ή παρηλλαγμένη επαναφορά του αρχικού θέματος χωρίς κάποια δομική τροποποίηση αποτελεί τον κανόνα,[28] ενώ οι περιπτώσεις διεύρυνσης ή συρρίκνωσης της πρότυπης δομής του είναι αρκετά πιο περιορισμένες·[29] επιπλέον, η δεύτερη αυτή επαναφορά πραγματοποιείται πάντοτε στην κύρια τονικότητα, δίχως καμμία εξαίρεση.

[24] Βλ. Wq. 91/2-III, μ. 40-47 (μόνον η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου)· Wq. 56/3, μ. 29-32 (μόνον η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου)· Wq. 58/3, μ. 61-67 (από την δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου αποκόπτεται η πτωτική κατάληξη· πρβλ. και Mandelbaum, ό.π., σ. 174)· Wq. 61/4, μ. 22-25a (μόνο το πρώτο τμήμα του αρχικού θέματος και αυτό με αποκοπή της πτωτικής του κατάληξης).

[25] Πρβλ. επίσης Mandelbaum, ό.π., σ. 119-120.

[26] Η υβριδική φράση των μ. 1-4 μεταφέρεται στα μ. 17-20 από την Λα-μείζονα στην Μι-μείζονα. Επιπλέον, από το τελευταίο μέτρο παράγεται ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα στα μ. 21-23, το οποίο ακολουθείται από μία περικεκομμένη επαναφορά (ως τρίτο τμήμα) στα μ. 24-25 (πρβλ. τα μ. 17 και 20).

[27] Η Mandelbaum (ό.π., σ. 163-164 και 169-171) επιχειρεί τεχνηέντως να αντιπαρέλθει αυτό το πρόβλημα στην περίπτωση του ανεξάρτητου ρόντο Wq. 58 αρ. 5, διασπώντας την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος σε τρεις επιμέρους ενότητες (με ενδιάμεσο επεισόδιο) και αποδίδοντας την υπό συζήτηση επαναφορά του στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας σε μία κεντρική ενότητα επεξεργασίας σονάτας.

[28] Βλ. Wq. 89/3-III, μ. 69-84· Wq. 89/5-III, μ. 63-70· Wq. 45-II, μ. 33-36· Wq. 56/3, μ. 93-100· Wq. 56/5, μ. 77-84 (πρβλ. όμως και την επόμενη υποσημείωση)· Wq. 57/1, μ. 38-41· Wq. 57/5, μ. 71-78· Wq. 58/1, μ. 71-74 / 75-78 (με παρηλλαγμένη επανάληψη)· Wq. 59/4, μ. 55-63· Wq. 133-II, μ. 65-72.

[29] Βλ. Wq. 56/1, μ. 91-97 (αποκοπή της πτωτικής κατάληξης και άμεση σύνδεση με το ακόλουθο επεισόδιο· πρβλ. και Mandelbaum, ό.π., σ. 156)· Wq. 56/5, μ. 85-97 (κατά την παρηλλαγμένη αυτή επανάληψη, η πρώτη φράση της περιόδου διευρύνεται με τα εμβόλιμα μ. 88-92)· Wq. 59/2, μ. 56-67

Οι πιο εντυπωσιακές αλλά και εκτεταμένες ενότητες στο πλαίσιο των υπό εξέταση κομματιών είναι συνήθως αυτές που αντιστοιχούν στο δεύτερο αλλά και στο τρίτο (εφ' όσον υφίσταται και δεύτερη "εσωτερική" επαναφορά του κυρίου θέματος πριν από την τελική) επεισόδιο. Τούτο οφείλεται στο γεγονός ότι ο Bach τείνει σαφώς εν προκειμένω προς μία αναπτυξιακού τύπου διάρθρωση, αφήνοντας στην άκρη τις παλαιότερες εναλλακτικές δυνατότητες για ένα ακόμη σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος (πέραν του πρώτου επεισοδίου)[30] ή ένα εσωτερικό θέμα.[31] Αυτός ο αναπτυξιακός τύπος επεισοδίου προσιδιάζει ως επί το πλείστον σε φαντασία,[32] καθώς αφ' ενός μεν αναπτύσσει το υλικό

(αμφότερες οι φράσεις της περιόδου διευρύνονται κατ' αναλογίαν, χάρη στα εμβόλιμα μ. 58b-60a και 64-65)· Wq. 61/4, μ. 49-56 (έπειτα από την επαναφορά των δύο πρώτων τμημάτων, το τρίτο διακόπτεται αμέσως μετά την έναρξή του). – Σε μία ανάλυση που δίνει απροκάλυπτη προτεραιότητα στα αναγωγικά αρμονικά εργαλεία έναντι της ιδίας της συνθετικής πραγματικότητας, η Mandelbaum (ό.π., σ. 179-183 και 192-194) αποτιμά την δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος στο ρόντο Wq. 59 αρ. 2 ως εμβόλιμη σε μία επεξεργασία μορφής σονάτας, υποβαθμίζοντας συνειδητά και καθ' ολοκληρίαν την μακροδομική σημασία της· μεθυσμένη, μάλιστα, από τις ερμηνευτικές προεκτάσεις που προσφέρει η αναγωγική της ανάλυση, η Mandelbaum δεν διστάζει να αποδώσει εν τέλει στον ίδιο τον συνθέτη τα πορίσματά της, τα οποία παρουσιάζει ως "εσωτερική μορφή" που συνδιαλέγεται με την "εξωτερική" (πραγματική) μορφή του κομματιού!

[30] Βλ. Wq. 55/3-III, δεύτερο επεισόδιο: μ. 33-40 (μισή πτώση στην iv), μ. 41-44 (περικεκομμένη παράθεση του αρχικού θέματος στην iv) και μ. 45-52 (συνδετικό πέρασμα)· Wq. 90/1-III, δεύτερο επεισόδιο: μ. 49-64 (μισή πτώση στην v), μ. 65-73 & 74-79a (περικεκομμένη παράθεση του αρχικού θέματος και περαιτέρω εξύφανση και ανάπτυξη στην v) και μ. 79 (συνδετικό πέρασμα)· Wq. 90/2-III, δεύτερο επεισόδιο: μ. 67-70 & 71-76 (μισή πτώση στην iii και στροφή προς την IV), μ. 77-86 (σχεδόν πλήρης παράθεση του αρχικού θέματος στην IV και περαιτέρω εξύφανση με λειτουργία συνδετικού περάσματος) και μ. 87-92 & 93-100 (προέκταση του συνδετικού περάσματος με ενσωματωμένη ψευδή επαναφορά στην VI/i)· Wq. 89/3-III, τρίτο επεισόδιο: μ. 85-104 (μεταβατική πορεία προς την III/vi/i), μ. 105-120 (πλήρης παράθεση του αρχικού θέματος στην III/vi/i· πρβλ. εν προκειμένω και Schulenberg, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 222) και μ. 121-136 & 137-147 (συνδετικό πέρασμα και προέκταση)· Wq. 45-II, δεύτερο επεισόδιο: μ. 25-26 (μισή πτώση στην VI), μ. 27-30 (νέα φράση στην VI και τέλεια πτώση) και μ. 31-32 (κατακλείδα – συνδετικό πέρασμα)· Wq. 45-II, τρίτο επεισόδιο (διπλό) / δεύτερο σκέλος: μ. 47-48 (μισή πτώση στην v) και μ. 49-58 (νέα φράση, παράγωγη του αρχικού θέματος, στην v· τέλεια πτώση και γέμισμα τομής – συνδετικό πέρασμα)· Wq. 57/5, δεύτερο επεισόδιο: μ. 50-53 και 54-57 & 58-70 (συμφυρμός μεταβάσεως και παράθεσης-αναπτύγματος του αρχικού θέματος στην vi· τέλεια πτώση και γέμισμα τομής – συνδετικό πέρασμα)· Wq. 66, δεύτερο επεισόδιο (διπλό) / πρώτο σκέλος: μ. 31-38 (μισή πτώση στην v) και μ. 39-42 (περικεκομμένη παράθεση του αρχικού θέματος στην v και τέλεια πτώση).

[31] Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 212-214 και 233. – Βλ. συγκεκριμένα Wq. 89/3-III, δεύτερο επεισόδιο (στην ομώνυμη ελάσσονα): μ. 53-68 (σε ημιτελή δομή περιόδου – μόνον η πρώτη φράση)· Wq. 89/5-III, τρίτο επεισόδιο (στην ομώνυμη μείζονα): μ. 71-82 (σε ημιτελή δομή περιόδου – μόνον η πρώτη φράση)· Wq. 45-II, τρίτο επεισόδιο (διπλό) / πρώτο σκέλος (στην ομώνυμη μείζονα): μ. 37-40 & 41-46 (σε δομή περιόδου, της οποίας όμως το κλείσιμο μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα)· Wq. 66, δεύτερο επεισόδιο (διπλό) / δεύτερο σκέλος (στην ομώνυμη μείζονα, σε τριμερή ημιτελή δομή): μ. 43-50 (πρώτο τμήμα σε δομή περιόδου), μ. 51-54 και 55-56 & 57-62 (μεσαίο αντιθετικό τμήμα σε δομή συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος: μετάβαση με μισή πτώση στην iii, περικεκομμένη παράθεση του αρχικού θέματος στην iii και περαιτέρω εξύφανση με λειτουργία συνδετικού περάσματος)· Wq. 59/4, δεύτερο επεισόδιο (στην ομώνυμη μείζονα, σε τριμερή ημιτελή δομή): μ. 36-39, 40-43 και 44-48 (μετατροπικό πρώτο τμήμα, με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς και έπειτα μισή και τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσάς της) και μ. 49-54 (μεσαίο αντιθετικό τμήμα)· Wq. 133-II, δεύτερο επεισόδιο (στην ομώνυμη ελάσσονα, σε τριμερή ημιτελή δομή): μ. 44-47 και 48-55 & 56-59 (μετατροπικό πρώτο τμήμα: περικεκομμένη παράθεση του αρχικού θέματος με κατάληξη σε ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, παράγωγη φράση με κατάληξη σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής της και επιπρόσθετη καταληκτική φράση στην ίδια τονικότητα) και μ. 60-64 (μεσαίο αντιθετικό τμήμα).

[32] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Caplin (ό.π., σ. 234 και 284 / σημείωση 16) και Mandelbaum (ό.π., σ. 131-133), εν μέρει δε Clercx (ό.π., σ. 165), Schulenberg (*The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 237) αλλά και Heinrich Poos, "Carl Philipp Emanuel Bachs Rondo a-Moll aus der *Zweiten Sammlung* […] *für Kenner und Liebhaber*. Protokoll einer Annäherung", στο: Heinrich Poos (επιμ.), *Carl Philipp Emanuel Bach: Beiträge zu Leben und Werk*, Schott, Mainz 1993, σ. 119-170: 120 και 121.

του κυρίου θέματος και το παραθέτει είτε ολόκληρο είτε σε αποσπασματική μορφή σε μία πληθώρα – συχνά μάλιστα ιδιαιτέρως απόμακρων[33] – τονικών κέντρων, αφ' ετέρου δε καθίσταται προνομιακό πεδίο ανάπτυξης δεξιοτεχνικών περασμάτων που ανάγονται εμφανώς στην παλαιότερη παράδοση του stylus phantasticus. Επειδή όμως η οργάνωση ενός τέτοιου επεισοδίου τείνει κάθε φορά – θα λέγαμε *εξ ορισμού* – να καταστεί *μοναδική*, στον πίνακα που ακολουθεί αρκούμαστε στην επισήμανση όλων των περιπτώσεων περικεκομμένης ή πλήρους (αυτούσιας αλλά και – ακόμη συχνότερα – παρηλλαγμένης) παράθεσης του αρχικού θέματος αλλά και των βασικών τονικών κέντρων από τα οποία διέρχονται τα επεισόδια αυτού του τύπου είτε με αναφορά στο επικεφαλής θέμα του ρόντο είτε αρθρώνοντας κάποια χαρακτηριστική πτώση (πέραν αυτών που εμπεριέχονται ήδη στο αρχικό θέμα) σε οποιοδήποτε σημείο της εξέλιξής τους:

	Παραθέσεις κυρίου θέματος	**Πτώσεις**
Wq. 89/5-III, δεύτερο επεισόδιο (μ. 35-62)	• περικεκομμένη στην VI (μ. 36-37)	• μισή στην κύρια (μ. 54)
Wq. 91/2-III, δεύτερο επεισόδιο / επεξεργασία (μ. 48-104)	• περικεκομμένη στην vi (μ. 87-90)	• μισή στην III/i (μ. 59) • μισή αλλά και αποκοπή τέλειας πτώσεως στην vi (μ. 67 και 86) • μισή στην κύρια (μ. 94)
Wq. 56/1, δεύτερο επεισόδιο (μ. 46-90)	• περικεκομμένες στην iii (μ. 54-55) και στην IV (μ. 57-58) • περικεκομμένες στην vi (μ. 68-69) και στην IV/IV (μ. 71-77a)	• μισή στην iii (μ. 53) • μισή και τέλεια στην vi (μ. 66 και 86)
Wq. 56/1, τρίτο επεισόδιο (μ. 98-139)	• περικεκομμένες στην III (μ. 107-108 και 113-116)	• μισή στην III (μ. 112 και 121)
Wq. 56/3, δεύτερο επεισόδιο (μ. 33-92)	• περικεκομμένες στην IV (μ. 45-50 και 59-63) • περικεκομμένες στην vi/iv (μ. 64-67), στην III (μ. 70-71) και στην iii (μ. 73-74)	• μισή και τέλεια στην ii (μ. 36 και 44) • μισή στην IV (μ. 58) • μισή στην κύρια (μ. 84)
Wq. 56/3, τρίτο επεισόδιο (μ. 101-127)	• περικεκομμένη στην ii (μ. 105-106) • περικεκομμένη στην III/i (μ. 116-117)	• μισή στην ii (μ. 104)
Wq. 56/5, δεύτερο επεισόδιο (μ. 45-76)	• περικεκομμένη στην iv (μ. 64-69)	• τέλεια στην iv (μ. 48) • μισή στην III (μ. 55) • μισή στην iv (μ. 63)
Wq. 56/5, τρίτο επεισόδιο (μ. 98-137)	• περικεκομμένη στην vi/I (μ. 112-117)	• μισή στην iv/iv (μ. 103) • μισή στην κύρια (μ. 111)
Wq. 57/1, δεύτερο επεισόδιο (μ. 25-37)	• πλήρης στην VI/iv (μ. 27-30)	• μισή στην iv (μ. 32) • μισή στην κύρια (μ. 37)
Wq. 57/1, τρίτο επεισόδιο (μ. 42-77)	• πλήρεις στην V/V (μ. 47-50 / 51-54) • πλήρεις στην VI/i (μ. 58-61 / 62-65)	• απατηλή στην κύρια (μ. 46) • μισή και τέλεια στην III/i (μ. 69 και 73) • μισή στην ομώνυμη της κύριας (μ. 77)

[33] Όπως προκύπτει από τα δεδομένα που παρατίθενται σε ευσύνοπτη μορφή στην συνέχεια, ο Bach κάνει εν προκειμένω τακτική χρήση τονικών σχέσεων τρίτης δεύτερου (Wq. 91/2-III, Wq. 56/3, Wq. 56/5, Wq. 57/1, Wq. 58/1, Wq. 61/1, Wq. 93-I), τρίτου (Wq. 56/1, Wq. 56/3, Wq. 59/2, Wq. 59/4, Wq. 61/4) και τέταρτου βαθμού (Wq. 59/2, Wq. 58/3) καθώς και τονικών περιοχών ευρισκόμενων σε αποστάσεις ημιτονίου (Wq. 56/3, Wq. 57/1, Wq. 59/2, Wq. 58/5, Wq. 58/1) αλλά και τριτόνου (Wq. 58/5, Wq. 57/3, Wq. 59/4, Wq. 61/1) από την εκάστοτε κύρια τονικότητα. Επιπλέον, διατηρεί από την παλαιότερη παράδοση του μπαρόκ και την περιστασιακή αναφορά σε τονικά κέντρα που απέχουν κατά δύο πέμπτες από την κύρια τονικότητα (την διπλή δεσπόζουσα και την διπλή υποδεσπόζουσα).

Wq. 57/5, τρίτο επεισόδιο (μ. 79-165)	• περικεκομμένη στην κύρια (μ. 79-80a) • πλήρης αλλά και περικεκομμένη (με εμβόλιμη ανάπτυξη) στην IV (μ. 123-130 και 131-142)	• μισή στην κύρια (μ. 165)
Wq. 59/2, δεύτερο επεισόδιο (μ. 40-55)		• μισές στην iii/V (μ. 43 και 47)
Wq. 59/2, τρίτο επεισόδιο (μ. 68-154)	• περικεκομμένη στην iii/i (μ. 81-82) • πλήρης αλλά και περικεκομμένη στην VI/ii [= IV/IV] (μ. 93-100 και 101-106) • πλήρης στην VI (μ. 115-122) • περικεκομμένη στην i (μ. 136-137)	• μισή στην IV (μ. 77) • μισή στην ii (μ. 89) • μισή στην iii (μ. 111) • μισή στην V/V (μ. 132) • μισή στην ομώνυμη της κύριας (μ. 144)
Wq. 58/5, δεύτερο επεισόδιο (μ. 60-155)	• περικεκομμένη στην ii (μ. 80-87) • περικεκομμένη στην V/vi/II (μ. 99-106) • περικεκομμένη στην iii (μ. 119-126a)	• μισές στην ii (μ. 67 και 79) • μισή στην vi/II (μ. 97-98) • μισές στην iii (μ. 114 και 118) • μισή στην κύρια (μ. 155)
Wq. 57/3, δεύτερο επεισόδιο (μ. 50-129)	• περικεκομμένη στην IV/IV (μ. 50-53) • πλήρης στην vi (μ. 58-65) • πλήρης στην III/II (μ. 85-92)	• μισή στην vi (μ. 57) • μισή στην ii (μ. 79) • μισές στην ομώνυμη της κύριας αλλά και στην κύρια (μ. 102 και 110)
Wq. 58/3, δεύτερο επεισόδιο (μ. 68-127)	• περικεκομμένη στην IV (μ. 77-81) • πλήρης στην iii/i (μ. 92-107)	
Wq. 58/1, δεύτερο επεισόδιο (μ. 26-70)	• πλήρης (με εμβόλιμη ανάπτυξη) στην III/i (μ. 30-36) • πλήρης στην VII/i (μ. 47-50) • πλήρης στην ii (μ. 59-62)	• μισές στην ομώνυμη της κύριας (μ. 29 και 70)
Wq. 58/1, τρίτο επεισόδιο (μ. 79-103)	• πλήρης στην VI/iv (μ. 87-90)	
Wq. 59/4, τρίτο επεισόδιο (μ. 64-95)	• περικεκομμένες στην κύρια, στην vi/VI/I και στην iii (μ. 77-79, 81-83 και 85-86)	• μισές στην VI και στην vii (μ. 68 και 74) • μισή στην κύρια (μ. 95)
Wq. 61/1, δεύτερο επεισόδιο (μ. 64-203)	• πλήρης (πέραν της αποκοπής της τελικής πτώσεως) στην VII/i (μ. 76-90) • περικεκομμένη στην ii (μ. 94-97) • περικεκομμένη στην vi/VI (μ. 103-115) • πλήρης (με εμβόλιμη ανάπτυξη) στην vi (μ. 123-142) • περικεκομμένη στην IV (μ. 167-174)	• μισή στην ομώνυμη της κύριας (μ. 67) • μισή στην IV (μ. 166) • μισή στην κύρια (μ. 198)
Wq. 61/4, δεύτερο επεισόδιο (μ. 25-48)		• μισή στην iv (μ. 32)
Wq. 61/4, τρίτο επεισόδιο (μ. 57-114)	• περικεκομμένη στην vi (μ. 65-66) • περικεκομμένη στην IV (μ. 72-73) • περικεκομμένη στην v (μ. 82-90)	
Wq. 133-II, τρίτο επεισόδιο (μ. 73-125)	• πλήρης στην IV (μ. 81-88) • πλήρης στην vi (μ. 107-114)	• μισές στην vi (μ. 96 και 100)
Wq. 93-I, δεύτερο επεισόδιο (μ. 39-124)	• πλήρης στην v αλλά και περαιτέρω ανεπτυγμένη σε διμερή δομή (μ. 45-52 και 53-59 & 60-65 [= μ. 47-52]) • πλήρης στην I (μ. 77-84) • περικεκομμένη στην vi/I (μ. 93-96)	• μισή στην κύρια (μ. 69) • μισή στην v/v (μ. 100) • μισή στην κύρια (μ. 124)

Σε κάποια από τα πλέον εκτενή αναπτυξιακά επεισόδια παρατηρούνται επίσης αναδρομές σε θεματικό υλικό ή δεξιοτεχνικά περάσματα που έχουν εισαχθεί νωρίτερα, είτε στο πλαίσιο της τρέχουσας ενότητος[34] είτε σε ένα από τα προηγούμενα επεισόδια.[35] Αυτή η πρακτική – η οποία, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω, βρίσκει περαιτέρω εφαρμογή και κατά την τελική (διευρυμένη) επαναφορά του κυρίου θέματος – δύναται ενίοτε να αναχθεί στις μορφές του ritornello και της σονάτας κοντσέρτου, στις οποίες ο Bach ανέπτυξε ως ιδιωματικό χαρακτηριστικό ήδη από την δεκαετία του 1740 την επαναφορά και ενσωμάτωση ενός εξέχοντος δεξιοτεχνικού περάσματος από το δεύτερο στο τελευταίο (τρίτο ή τέταρτο) solo.[36] Αντίθετα, οιαδήποτε συσχέτιση του φαινομένου αυτού με την μορφή της σονάτας θα αποτελούσε καθαρή παρανόηση,[37] αφού η συμπληρωματική υλοποίηση της αρχής της σονάτας στο υπό εξέταση ρεπερτόριο είναι τελείως περιστασιακή

[34] Βλ. Wq. 59/2, τρίτο επεισόδιο: το περιεχόμενο των εναρκτήριων μ. 68-91 επανέρχεται σε μεταφορά στα μ. 123-146 (πρβλ. αναλυτικότερα Mandelbaum, ό.π., σ. 185-187)· Wq. 58/5, δεύτερο επεισόδιο: οι δεξιοτεχνικές φιγούρες των μ. 68-74 αναπτύσσονται σε ακόμη μεγαλύτερη έκταση και στα μ. 131-146· Wq. 57/3, δεύτερο επεισόδιο: λίγο πριν την ολοκλήρωσή του, στα μ. 119-125 αναδιατυπώνεται το υλικό των μ. 70-78 στο περιβάλλον της κύριας τονικότητος· Wq. 58/1, τρίτο επεισόδιο: το ακροτελεύτιο πέρασμα των μ. 97-102 ανατρέχει στο υλικό των μ. 79-86 από την έναρξη της παρούσας ενότητος· Wq. 61/1, δεύτερο επεισόδιο: τα μ. 151-166 συνιστούν ένα μετατροπικό πέρασμα, παράγωγο εκείνου των μ. 64-75 από την έναρξη του παρόντος επεισοδίου· Wq. 61/4, τρίτο επεισόδιο: τόσο τα μ. 91-98 όσο και τα μ. 99-104a συνιστούν μεταφορές των μ. 57-64 και 76-81a από την έναρξη και την εξέλιξη της ιδίας αυτής ενότητος (επιπλέον, και τα μ. 104b-112 στην συνέχεια είναι παράγωγα των αμέσως προηγούμενων μέτρων)· Wq. 93-I, δεύτερο επεισόδιο: τα ακροτελεύτια μ. 117-124 επαναφέρουν το περιεχόμενο των μ. 73-76 από το μέσον της παρούσας ενότητος και το προεκτείνουν μέχρι το πέρας της (πρβλ. εν μέρει και Werner, ό.π., σ. 386-387).

[35] Βλ. Wq. 91/2-III, δεύτερο επεισόδιο / επεξεργασία: τα ακροτελεύτια μ. 95-104 είναι ευθέως ανάλογα προς τα μ. 32-39 του πρώτου επεισοδίου / δευτέρου ημίσεως της εκθέσεως και οδηγούν κατά τον ίδιο τρόπο στην επαναφορά / επανέκθεση του κυρίου θέματος· Wq. 56/1, τρίτο επεισόδιο: τα μ. 126-131 ανακαλούν το δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 46 κ.εξ. από την έναρξη του δεύτερου επεισοδίου· Wq. 56/5, τρίτο επεισόδιο: τα μ. 98-99 αντιστοιχούν στα μ. 29-30 του πρώτου επεισοδίου όπως και τα μ. 100-111 ακολούθως στα μ. 52-63 του δεύτερου, ενώ τα μ. 125-126 ταυτίζονται με τα μ. 25-26 του πρώτου επεισοδίου και τα μ. 129-132 ανακαλούν εν συνεχεία το δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 73 κ.εξ. από το τέλος του δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. εν πολλοίς και Poos, ό.π., σ. 141)· Wq. 57/1, τρίτο επεισόδιο: στα μ. 66-77 μεταφέρεται ολόκληρο – αλλά ουδόλως *επανεκτίθεται* κατά την αρχή της σονάτας, όπως αβάσιμα υποστηρίζουν η Clercx (ό.π., σ. 165) και ο Schulenberg (*The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 238) – το περιεχόμενο του πρώτου επεισοδίου (μ. 9-20) με αναφορά στην μακρινή τονικότητα της Σολ-μείζονος (III/i)· Wq. 57/3, δεύτερο επεισόδιο: πρβλ. τα μ. 80-82 με τα μ. 40-41 από το τέλος του πρώτου επεισοδίου, αλλά πρωτίστως τα μ. 109-110 & 111-114 με τα μ. 19-20 & 21-24 σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα που φαίνεται να σηματοδοτεί μιαν απόπειρα επανέκθεσης του πλαγίου θέματος από το πρώτο επεισόδιο, η οποία όμως διακόπτεται πρόωρα και εν τέλει αναιρείται από την μετέπειτα εξέλιξη του παρόντος επεισοδίου (που επέχει λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος)· Wq. 58/1, τρίτο επεισόδιο: τα μ. 95-96 είναι παρεμφερή προς τα μ. 41 κ.εξ. του δεύτερου επεισοδίου· Wq. 61/1, δεύτερο επεισόδιο: τα ακροτελεύτια μ. 187-198 & 199-203 συνιστούν ανάπτυγμα σε μεταφορά των – ανάλογης λειτουργίας – μ. 37-43 & 44-47 του πρώτου επεισοδίου· Wq. 133-II, τρίτο επεισόδιο: τα μ. 101-106 παράγονται από το δίμετρο 25-26 του πρώτου επεισοδίου, ενώ και τα ακροτελεύτια μ. 122-125 είναι σχεδόν ταυτόσημα με τα αντίστοιχης λειτουργίας μ. 32-35 που οδηγούν στην πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος.

[36] Πρβλ. ενδεικτικά Jane R. Stevens, *The keyboard concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 1965, σ. 67, 96 και 115.

[37] Βλ. χαρακτηριστικά Schulenberg, *The instrumental music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 357, καθώς και του ιδίου, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 238 – όπου μάλιστα η μοναδική γνήσια περίπτωση ενσωμάτωσης της πρακτικής της επανέκθεσης στην μορφή του ροντώ που παρατηρείται στο ρόντο Wq. 57 αρ. 5 (βλ. παρακάτω) αγνοείται ολότελα! Η κριτική αυτή αφορά επίσης ορισμένες από τις αναλύσεις της Mandelbaum (βλ. παρακάτω τις περιπτώσεις τελικής επαναφοράς του κυρίου θέματος στα ρόντο Wq. 57 αρ. 1, Wq. 59 αρ. 2 και Wq. 58 αρ. 5) αλλά και την ερμηνεία του Poos (ό.π., σ. 119-122) επί του ρόντο Wq. 56 αρ. 5 (που επιχειρείται σε συνάρτηση και προς την – τελείως ακατάλληλη για την περίσταση – θεωρία του Antonín Reicha για την μορφή του ρόντο).

και αφορά ειδικότερα τις ακόλουθες δύο – μόλις – περιπτώσεις: α) του τελικού μέρους της σονάτας Wq. 91 αρ. 2, το οποίο διαρθρώνεται κατά τις τυπικές προδιαγραφές μιας μορφής σονάτας-ρόντο,[38] και β) του ανεξάρτητου ρόντο Wq. 57 αρ. 5 που αποτελεί ένα μοναδικό δείγμα της μεικτής μορφής ροντώ-σονάτας – και δη με αντικατοπτρική επανέκθεση – στο έργο του Bach.[39]

Για την τελευταία ενότητα της μορφής του ροντώ, η παράδοση επίτασσε απλώς μία πλήρη επαναφορά του αρχικού θέματος στην κύρια τονικότητα, άλλοτε απαράλλακτη και άλλοτε παρηλλαγμένη. Η πρακτική αυτή εξακολουθεί βεβαίως να αναβιώνει περιστασιακά στο υπό εξέτασιν ρεπερτόριο,[40] αν και κατά κανόναν ο Bach διευρύνει πλέον την πρότυπη δομική συγκρότηση του κυρίου θέματος κατά την τελική του επαναφορά.[41] Μάλιστα, σε αρκετές περιπτώσεις η παραπάνω τάση επιφέρει έναν

[38] Στην προκειμένη περίπτωση, η μορφή της σονάτας υπερέχει σε τελική ανάλυση έναντι αυτής του ρόντο (παρ' όλο που ο Schulenberg, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 223, αναφέρεται εδώ παραδόξως μονάχα σε ένα «εκτεταμένο μετατροπικό ρόντο […] με παρηλλαγμένες επαναλήψεις»): έκθεση (μ. 1-39) – επαναφορά του κυρίου θέματος (μ. 40-47) και επεξεργασία (μ. 48-104) – επανέκθεση (μ. 105-134). Στην τελευταία ενότητα, το κύριο θέμα επανέρχεται εκ νέου περικεκομμένο (μόνον η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου στα μ. 105-112), διότι η δεύτερη φράση του μετατρέπεται σε μία ανακατασκευασμένη μετάβαση (στα μ. 113-120) που οδηγεί απευθείας στην επαναφορά του πλαγίου θέματος στην κύρια τονικότητα στα μ. 121-134 (πρβλ. τα μ. 25-32a, με επανάληψη του δεύτερου τετραμέτρου στα μ. 129-132a αλλά και επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση στα μ. 132-134, που παράγονται από το υλικό των μ. 32-34).

[39] Η συνολική μορφή του κομματιού αυτού μπορεί να παρασταθεί σχηματικά ως εξής: Α Β (έκθεση) – Α΄ Γ – Α΄΄ Δ – Β΄ Α΄΄΄ (επανέκθεση). Στο τέλος του τρίτου επεισοδίου (Δ), η μεταφορά της χαρακτηριστικής απόληξης του μεταβατικού τμήματος του πρώτου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 163b-165 με τα μ. 18b-20) προαναγγέλλει την ακόλουθη επαναφορά του πλαγίου θέματος στην κύρια τονικότητα στα μ. 166-178 (πρβλ. μ. 21-33)· ωστόσο, η καταληκτική του προέκταση διακόπτεται και αντικαθίσταται από μία μακρά αναδρομή σε ένα εντυπωσιακό πέρασμα του προηγούμενου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 179-180 & 181-204 με τα μ. 96-98 & 99-122 σε μεταφορά) – κατά την ήδη γνωστή πρακτική του συνθέτη – πριν από την τελική επαναφορά και του κυρίου θέματος. Η ανάλυση της Mandelbaum (ό.π., σ. 144-152) κινείται σε γενικές γραμμές προς την ίδια κατεύθυνση, αν και παρουσιάζει ορισμένα – λιγότερο ή περισσότερο σημαντικά – προβλήματα: α) τα μ. 33-37 από αρμονικής επόψεως είναι μάλλον καταληκτικά στην πλάγια περιοχή του πρώτου επεισοδίου και οπωσδήποτε δεν λειτουργούν συλλήβδην ως συνδετικό πέρασμα· β) το δεύτερο επεισόδιο δεν έχει την συγκρότηση ενός εσωτερικού θέματος σε διμερή δομή, όπως εσφαλμένα διατείνεται η Mandelbaum· γ) η θεώρηση του τρίτου επεισοδίου ως μίας υπερβολικά ανεπτυγμένης (διπλής) μεταβάσεως στο πλαίσιο της επανεκθέσεως στερείται πειστικότητος, καθώς επιχειρείται να αιτιολογηθεί στην βάση ανεδαφικών διασταυρώσεων μορφής σονάτας με και χωρίς επεξεργασία, ενώ οφείλεται απλούστατα στην άγνοια των βασικών προδιαγραφών που διέπουν την σχετικά σπάνια μεικτή μορφή ροντώ-σονάτας, η οποία φέρει ένα επιπλέον επεισόδιο στο εσωτερικό της σε σχέση με την παρεμφερή (αλλά και οικειότερη στους περισσότερους μελετητές) μορφή ρόντο-σονάτας· δ) η τελική επαναφορά του κυρίου θέματος αντιμετωπίζεται εν πρώτοις ως coda, αν και παραδόξως, στα τελικά συμπεράσματα της διατριβής (στο ίδιο, σ. 201), επισημαίνεται ορθότατα – για την παρούσα ειδικά περίπτωση – η εφαρμογή μιας αντεστραμμένης επανεκθέσεως!

[40] Βλ. Wq. 55/3-III, μ. 53-60 / 61-68· Wq. 90/1-III, μ. 80-95· Wq. 90/2-III, μ. 101-108 / 109-116· Wq. 89/3-III, μ. 148-163a· Wq. 57/3, μ. 130-137· Wq. 58/1, μ. 104-107 / 108-111· Wq. 61/4, μ. 115-125. Πρβλ. εν γένει και Schulenberg, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 238.

[41] Βλ. Wq. 89/5-III: η αρχική περίοδος επανέρχεται στα μ. 83-90 καθώς και σε παραλλαγή στα μ. 91-97, όμως η τελική της πτώση αναβάλλεται για μία εμβόλιμη εξύφανση του δεδομένου θεματικού υλικού μέχρι τα μ. 102-103· Wq. 45-II: η αρχική περίοδος επανέρχεται στα μ. 59-62 καθώς και σε παραλλαγή στα μ. 63-66, η οποία όμως καταλήγει σε απατηλή πτώση και επεκτείνεται με μία νέα τρίμετρη φράση που επίσης επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη (στα μ. 67-69 / 70-72), ενώ μετά την οριστική πτώση στην τονικότητα αναφοράς αποκαθίσταται και η πρότυπη κατάληξη της περιόδου στο πλαίσιο μίας δίμετρης επιπρόσθετης καταληκτικής φράσεως (μ. 73-74)· Wq. 56/3: η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου επανέρχεται στα μ. 128-131, ενώ στην θέση της δεύτερης φράσεως ακολουθεί ανάπτυξη της επικεφαλής βασικής της ιδέας (στα μ. 132-136) σε συνδυασμό με μία αναδρομή στο τέλος του δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 137-145 με τα μ. 84-92) αλλά και μία νέα – διπλή – πτωτική κατάληξη (στα μ. 146-149)· Wq. 56/5: η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου επανέρχεται τόσο σε απλή όσο και σε διευρυμένη

εντυπωσιακό μετασχηματισμό της απέριττης πρωταρχικής δομής του επικεφαλής θέματος κατά την ακροτελεύτια εμφάνισή του, που ενσωματώνει πάντοτε και επιλεκτικές αναδρομές σε χαρακτηριστικά χωρία εκ των επεισοδίων που έχουν μεσολαβήσει: κι αν στην μεμονωμένη περίπτωση του ανεξάρτητου ρόντο Wq. 58 αρ. 5 το ήδη τριμερές αρχικό θέμα υφίσταται στο τέλος μία εκτεταμένη ανακατασκευή,[42] σε έναν αξιοπρόσεκτο αριθμό περιπτώσεων διαπιστώνεται εδώ κατ' εξακολούθησιν η μετατροπή και επέκταση της αρχικής περιόδου σε μία (πολύ) ευρύτερη τριμερή δομή.[43] Η συγκεκριμένη τακτική

μορφή στα μ. 138-141 και 142-157 (τα μ. 144-155 συνιστούν εμβόλιμη ανάπτυξη στην βάση μίας καινοτόμου χρωματικής αρμονικής διαδοχής· πρβλ. Poos, ό.π., σ. 134-135), ακολουθούμενη από την δεύτερη φράση στα μ. 158-161, ενώ κατόπιν λαμβάνει χώραν και μία πλήρης παραλλαγή της περιόδου στα μ. 162-169a (βασισμένη στην δεξιοτεχνική φιγούρα των μ. 73-76 και 129-132 των δύο τελευταίων επεισοδίων) με επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση στα μ. 169-172· Wq. 57/5: η αρχική περίοδος επανέρχεται πρώτα αυτούσια στα μ. 205-212 και έπειτα παρηλλαγμένη στα μ. 213-224 (με την πρώτη φράση, ειδικότερα, να επεκτείνεται μετά την δίμετρη βασική της ιδέα στα μ. 215-220)· Wq. 59/2: η αρχική περίοδος επανέρχεται παρηλλαγμένη τόσο στα μ. 155-162 όσο και στα μ. 163-169, όμως την δεύτερη φορά αποφεύγεται η τελική της πτώση και το θεματικό της υλικό αναπτύσσεται ενδελεχώς στα μ. 170-172, 173-176, 177-180, 181-183 και 184-187, καταλήγοντας έπειτα από απανωτές προσωρινές μισές πτώσεις στην μόνη οριστική – καίτοι και αυτή μετρικά μετατοπισμένη – τέλεια πτώση (η Mandelbaum, ό.π., σ. 188-189, αντιμετωπίζει την τελική αυτήν ενότητα ως ισοδύναμη μιας επανεκθέσεως σονάτας, επικαλούμενη αβάσιμα και καταχρηστικά την αρχή της μονοθεματικότητος)· Wq. 59/4: αμφότερες οι φράσεις της αρχικής περιόδου επανέρχονται διευρυμένες στα μ. 96-101 (με νέα εξύφανση μετά την δίμετρη βασική ιδέα) και 102-108 (με εμβόλιμα τα μ. 105-106), ενώ μία απόπειρα επανάληψής της (στο μ. 109) διακόπτεται ακαριαία· Wq. 61/1: η αρχική περίοδος επανέρχεται πρώτα αυτούσια (στα μ. 204-219) και έπειτα παρηλλαγμένη στα μ. 220-237 (η βασική ιδέα και το παράλλαγμα καταλαμβάνουν πλέον από πέντε μέτρα έκαστα, ενώ και η συνέχιση διευρύνεται αναπτυξιακά με τα εμβόλιμα μ. 232-235) και 238-245a (με ανακατασκευασμένη συνέχιση και πτωτική διαδικασία), ακολουθούμενη και από μικρή καταληκτική προέκταση (στα μ. 245-248).

[42] Το πρώτο τμήμα επανέρχεται αρχικά αυτούσιο (στα μ. 156-163) και έπειτα επιχειρείται να επαναληφθεί σε μία ρυθμικά παρηλλαγμένη εκδοχή (η δίμετρη βασική ιδέα του θέματος επεκτείνεται εντυπωσιακά στα μ. 164-172 και 173-180, τα μ. 3-4 παρατίθενται αναλλοίωτα στα μ. 181-182 και τα μ. 5-6 αναπτύσσονται κατά τι στα μ. 183-186), που ωστόσο απομένει ημιτελής. Στην θέση του μεσαίου αντιθετικού τμήματος των μ. 9-12 εμφανίζεται κατόπιν μία πολύ πιο εκτενής περιοχή, η οποία αποτελείται από αλλεπάλληλες αναδρομές σε επιλεγμένα χωρία του προηγούμενου (δεύτερου) επεισοδίου: συγκεκριμένα, στα μ. 187-194 μεταφέρεται στην ομώνυμη ελάσσονα η φράση των μ. 60-67, ακολουθούμενη από ένα πέρασμα ανάλογο των μ. 68-75a στα μ. 195-201a, ενώ και τα μ. 201-214 και 215-223 στην συνέχεια αναπτύσσονται παράλληλα προς τα μ. 89-98 και 131 κ.εξ. Τέλος, από το τρίτο τμήμα του αρχικού θέματος αποκαθίσταται μόνον η πρώτη φράση στα μ. 224-227, αφού η δεύτερη αντικαθίσταται στα μ. 228-237 από ανάπτυξη του δεδομένου υλικού που καταλήγει σε μία καταγεγραμμένη καντέντσα! – Η Mandelbaum (ό.π., σ. 163-172) επιχειρεί κάπως αμήχανα να αντιμετωπίσει την παρούσα ενότητα με όρους επανέκθεσης σονάτας· προς τον σκοπό αυτόν, μάλιστα, το "νέο θέμα" των μ. 60-67 (με το οποίο ανοίγει το μακροσκελές δεύτερο επεισόδιο) ερμηνεύεται ανορθολογικά ως δεύτερο πλάγιο θέμα που επανεκτίθεται στην θέση του αρχικού (εκείνου δηλαδή που εμπεριέχεται στο πρώτο επεισόδιο)!

[43] Βλ. Wq. 56/1: η αρχική περίοδος αναδιατυπώνεται στο πρώτο τμήμα, επεκτείνοντας σε εντυπωσιακό βαθμό την δεύτερη φράση της (μ. 140-143 και 144-157· η εξέλιξη των μ. 150-157 είναι προσέτι παράλληλη προς τα μ. 79-86 του δεύτερου επεισοδίου), το δεύτερο τμήμα προέρχεται από το τέλος του πρώτου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 158-163 με τα μ. 28-33), ενώ το τρίτο τμήμα παραπέμπει πρωτίστως στην έναρξη και την κατάληξη της πρώτης επαναφοράς του κυρίου θέματος (πρβλ. τα μ. 164-165a και 171-176 με τα μ. 34-35a και 40-45), παρεμβάλλοντας μία νέα εξύφανση στο εσωτερικό του (μ. 165b-170) – αδυνατώντας, εντούτοις, να συλλάβει τα παραπάνω τμήματα ως ενιαία ενότητα, η Mandelbaum (ό.π., σ. 157-158) παραγνωρίζει τα μ. 158-176 ως coda· Wq. 57/1: η αρχική περίοδος επανέρχεται ολόκληρη ως πρώτο και τρίτο τμήμα (στα μ. 78-81 και 91-94), πλαισιώνοντας ένα καινοφανές μεσαίο αντιθετικό τμήμα, που περιλαμβάνει σύντομη ανάπτυξη του επικεφαλής θεματικού υλικού (στα μ. 82-83) από κοινού με αναδρομές σε χωρία του πρώτου (πρβλ. τα μ. 84-85 με τα μ. 19-20) αλλά και του δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 86-90 με τα μ. 33-37, πέραν της επιπρόσθετης καταγεγραμμένης καντέντσας) – όπως φαίνεται, τα μ. 82-90 είναι τελείως ανεπαρκή ώστε να μπορούν να εκληφθούν ως αυτοτελές επεισόδιο, ενώ και η ακόλουθη επαναφορά των μ. 91-94 ουδόλως ισοδυναμεί με μια «ανασύνθεση του πλαγίου θέματος [του πρώτου επεισοδίου] στην κύρια τονικότητα» προκειμένου εδώ να στοιχειοθετηθεί

δεν ήταν πρωτόγνωρη, καθώς ο συνθέτης την είχε ήδη εφαρμόσει και σε μία τουλάχιστον περίπτωση κατά την δεκαετία του 1750, στο τελικό μέρος της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*, Wq. 175 / H. 650 (1755).[44] Εντούτοις, στο ύστερο έργο του εμφανίζεται πια σαφώς εδραιωμένη και έρχεται επί της ουσίας να επιστεγάσει ιδανικά την συνολική διεύρυνση της μορφής του ροντώ, σε συνάρτηση και με τα εκτεταμένα αναπτυξιακά επεισόδια.

Θα πρέπει, τέλος, να επισημανθεί ότι η προσθήκη μίας coda μετά το πέρας της τελικής επαναφοράς του κυρίου θέματος ήταν ανέκαθεν σπάνια για την μορφή του ροντώ και παρέμεινε τέτοια και στις υπό εξέτασιν εφαρμογές της κατά το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνος. Στις λίγες πάντως περιπτώσεις όπου αυτή εμφανίζεται, συνιστά κατά κανόναν ένα εν πολλοίς καταχρηστικό και σύντομο καταληκτικό παράγωγο του κυρίου θέματος.[45] Μόνον η coda που επισυνάπτεται στο ανεξάρτητο ρόντο Wq. 66 φαίνεται να εξυπηρετεί τελικά έναν τελείως διαφορετικό και ουσιωδέστερο στόχο: δίχως αυτή να ανατρέχει άμεσα στο επικεφαλής θεματικό υλικό, επιβραδύνοντας περαιτέρω την αρχική χρονική αγωγή αλλά και πραγματοποιώντας μία άκρως απρόσμενη αρμονική στροφή προς την απώτατη περιοχή που απέχει κατά τρίτονο από την θεμέλιο,[46] σηματοδοτεί μία τελευταία απέλπιδα προσπάθεια του εκτελεστή και συνθέτη Bach να παρατείνει λίγο ακόμη τον χρόνο που μοιράζεται με το αγαπημένο του όργανο, προτού

η λειτουργία μιας επανεκθέσεως σονάτας, κατά την έωλη και άκρως εξεζητημένη θεώρηση της Mandelbaum (ό.π., σ. 140-143)· Wq. 66: οι δύο φράσεις της αρχικής περιόδου αναδιατυπώνονται στο πρώτο τμήμα, έχοντας όμως αμφότερες απολέσει την πτωτική τους ολοκλήρωση (η πρώτη επεκτεινόμενη στα μ. 63-68 και η δεύτερη στα μ. 69-71), το δεύτερο τμήμα ανατρέχει σε ένα πολύ περιεκτικό πέρασμα του δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 72-74 με τα μ. 57-59) και το τρίτο τμήμα έγκειται κατόπιν στην δεύτερη μόνο φράση της αρχικής περιόδου (μ. 75-78a), την οποία μάλιστα παραλλάσσει κατά το πρότυπο της πρώτης επαναφοράς του κυρίου θέματος στα μ. 19 κ.εξ.· Wq. 58/3: η αρχική περίοδος επανέρχεται ολόκληρη ως πρώτο (στα μ. 128-147, διευρυμένη κατά τέσσερα μέτρα, εξαιτίας της ρυθμικής επιβράδυνσης που υφίσταται το πρώτο σκέλος της δεύτερης φράσης της στα μ. 136-143, αλλά και με κατάληξη σε απατηλή πτώση) και τρίτο τμήμα (στα μ. 167-183, με προέκταση της κατάληξής της κατά ένα μέτρο), πλαισιώνοντας ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα που απαρτίζεται από εξύφανση του προηγούμενου θεματικού υλικού (στα μ. 148-155a) αλλά και μία αναδρομή στα τελευταία μέτρα του πρώτου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 155-166 με τα μ. 38-49) – πρβλ. εν μέρει και Mandelbaum, ό.π., σ. 176· Wq. 133-II: η αρχική περίοδος επανέρχεται ολόκληρη ως πρώτο και τρίτο τμήμα (στα μ. 126-133 και 150-157· πρβλ. αντίστοιχα τα μ. 1-8 και 9-16), πλαισιώνοντας ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα που αφορμάται εν μέρει από το θεματικό υλικό του πρώτου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 134-137 με τα μ. 17-20 καθώς και τα μ. 145-147 με τα μ. 25-27), εξυφαίνοντάς το ή προεκτείνοντάς το περαιτέρω (στα μ. 138-145a αλλά και 148-149)· Wq. 93-I: μετά την πλήρη επαναφορά της αρχικής περιόδου ως πρώτο τμήμα (στα μ. 125-132), ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα δημιουργείται από – αυτούσιες ή ελαφρώς αναπροσαρμοσμένες – μεταφορές χωρίων προερχόμενων από την προηγούμενη ενότητα (τα μεν μ. 133-140 ταυτίζονται με τα μ. 39-46 από την έναρξη του δεύτερου επεισοδίου, τα δε μ. 141-146 και 147-154 αντιστοιχούν στα μ. 60-65 και 85-92 του ιδίου), ενώ και το τρίτο τμήμα επαναφέρει στα μ. 155-162 την αρχική περίοδο, παραλλάσσοντάς την όμως εν πολλοίς κατά το πρότυπο των μ. 93-98 του δεύτερου επεισοδίου – πρβλ. και Werner, ό.π., σ. 387 (καίτοι οι παρατηρήσεις του εντάσσονται σε ένα τελείως διαφορετικό ερμηνευτικό πλαίσιο).

[44] Τούτο το Tempo di menuetto είναι από μορφολογικής επόψεως ένα τυπικό πενταμερές ροντώ, του οποίου το κύριο θέμα (μία δεκαεξάμετρη περίοδος) εναλλάσσεται με δύο επεισόδια τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (καθώς και "μονοθεματικά" εκπορευόμενα από το αρχικό θέμα). Κατά την τελική του επαναφορά, ωστόσο, το κύριο θέμα δεν περιορίζεται στην απλή επανεμφάνιση της πρότυπης περιοδικής του δομής (στα μ. 81-96): με αναδρομή στο υλικό των μ. 17-20 από την έναρξη του πρώτου επεισοδίου, δημιουργείται στα μ. 97-104 ένα αλυσιδωτό μεσαίο αντιθετικό τμήμα, το οποίο οδηγεί σε μία ύστατη επαναφορά της δεύτερης μόνο φράσεως της αρχικής περιόδου στα μ. 105-112, ως τρίτο και τελευταίο τμήμα της παρούσας διευρυμένης (διπλασιασμένης ως προς την συνολική της έκταση) ενότητος. Επιπλέον, το μέρος αυτό ολοκληρώνεται και με μία επιπρόσθετη coda στα μ. 113-122.

[45] Βλ. Wq. 89/3-III, μ. 163-171· Wq. 57/3, μ. 138-141· Wq. 133-II, μ. 158-161 και 162-165· Wq. 93-I, μ. 163-169 (πρβλ. αναλυτικότερα εν προκειμένω Werner, ό.π., σ. 387).

[46] Η αρμονική ανάλυση των μ. 78-84 έχει ως εξής (στην τονικότητα της μι-ελάσσονος): i – VI^6 – vii^6/VI, iv^6 – V^7/II_N/iv ή μάλλον V^7/vi/VI/I, **vi$\frac{6}{4}$/VI/I** – VI/vi/VI/I – vi$\frac{6}{4}$/VI/I, vii$\frac{4}{3}$/V – V^6 – vii^7, i – V^7 και i. Πρβλ. επίσης Schulenberg, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, ό.π., σ. 240.

το αποχωρισθεί για πάντα αναστενάζοντας (όπως χαρακτηριστικά φανερώνει η χρήση της σχετικής μουσικορητορικής φιγούρας στα τελευταία μέτρα)… Εδώ πλέον, ο δηλούμενος «αποχωρισμός από το πληκτροφόρο [τ]ου, κατασκευής Silbermann», εκφεύγει της απλής εκφράσεως συναισθημάτων και προσλαμβάνει μία αμιγώς προγραμματική διάσταση.

Οι τρεις άριες του 1815 του Ν. Χ. Μάντζαρου: Μια αναλυτική προσέγγιση

Θάλεια Αδελφοπούλου

Οι τρεις άριες του 1815, τα παλαιότερα γνωστά έργα του Μάντζαρου, παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην Κέρκυρα στα τέλη της ίδιας χρονιάς στο ανακαινισμένο San Giacomo.[1] Ως τα πρώτα μαντζαρικά έργα, εύλογα μπορούν να αποτελέσουν την αφετηρία για μια πρώτη συστηματική προσέγγιση και μελέτη της αρμονικής γλώσσας που χρησιμοποίησε ο Μάντζαρος στις αρχές της συνθετικής του πορείας και να αναδείξουν τις ιδιαιτερότητες και τις επιρροές που δέχθηκε και αφομοίωσε στη μουσική του.

Ποιος θα ήταν, λοιπόν, ένας δόκιμος τρόπος συστηματικής προσέγγισης της δομής της μουσικής των παλαιότερων γνωστών, και όχι μόνο, έργων του κερκυραίου μουσικοσυνθέτη; Σίγουρα τα μεθοδολογικά εργαλεία της κοινής πρακτικής της τονικής μουσικής, με την προεκτασιακή λογική της σενκεριανής ανάλυσης να αποτελεί μια εύλογη μεθοδολογική επιλογή. Οι πραγματείες και τα θεωρητικά και παιδαγωγικά συγγράμματα του ίδιου του Μάντζαρου μπορούν επίσης να αποτελέσουν πολύτιμο εργαλείο για την αναλυτική προσέγγιση της μουσικής του, αφού ο τρόπος με τον οποίο δίδαξε, κατέγραψε και διέδωσε τις μουσικές του γνώσεις είναι πολύ πιθανό να αντανακλώνται και στις μουσικές τους συνθέσεις. Ωστόσο, οι εν λόγω πηγές δεν χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία, καθώς η μελέτη τους, ως εν δυνάμει μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης της μουσικής του Μάντζαρου, αποτελεί μελλοντικό βήμα στη διαδικασία εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής, μέρος της οποίας αποτελεί και η παρούσα εργασία.

Η επιλογή κατάλληλης μεθοδολογικής προσέγγισης για την ανάλυση της μουσικής του Μάντζαρου δεν μπορεί παρά να συνυπολογίζει το πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο της ζωής και του έργου του συνθέτη. Όπως αναφέρεται στον πρόλογο της κριτικής έκδοσης των υπό εξέταση αριών, και οι τρεις ακολουθούν «τις πρακτικές της ιταλικής όπερας του τέλους του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου», ενώ έχουν και «χαρακτηριστικά τα οποία σχετίζονται με τις πρακτικές συνθετών όπως ο Cimarosa, ο Paer, ο Paisiello και ο Mayr».[2] Η σύνδεση του Μάντζαρου με τη μουσική πραγματικότητα του ιταλικού χώρου είναι μάλλον αυταπόδεικτη. Η γεωγραφική εγγύτητα των νήσων του Ιονίου με την ιταλική χερσόνησο, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που έδειξε ο Μάντζαρος για το μουσικό σύστημα της Ιταλίας, με συχνές επισκέψεις στη γειτονική χώρα (τη Νάπολη το 1819, τη Βενετία το 1822 και την Τεργέστη το 1824 και το 1825), η μαθητεία του δίπλα σε ιταλικής καταγωγής μουσικοδιδάσκαλους (αδερφοί Stefano και Girolamo Pojago, Stefano Moretti, Barbati), καθώς και η στενή του σχέση με τον Niccolo Antonio Zingarelli, διευθυντή ενός εκ των τεσσάρων φημισμένων ωδείων της Νάπολης και εκπρόσωπο της πέμπτης γενιάς των συνθετών partimenti, δεν αφήνουν περιθώρια

[1] Κώστας Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 2015, σ. 31.

[2] *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872), Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα Α΄: Τρεις άριες του 1815*, επιμ. Ίρμγκαρντ Λερχ-Καλαβρυτινού, Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής, τόμος πρώτος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2006, σ. 16.

αμφιβολίας για τα ερεθίσματα που επηρέασαν τη μουσική του πορεία.[3] Το βασικότερο μουσικό κέντρο του 18ου αιώνα στον ιταλικό Νότο αποτελούσε η Νάπολη. Χαρακτηριστικό της πρακτικής του ναπολιτάνικου μουσικού συστήματος ήταν τα partimenti, τα οποία κυριάρχησαν τον 18ο αιώνα, και όχι μόνο, ως παιδαγωγική, κυρίως, αλλά και αυτοσχεδιαστική συνθετική πρακτική στην Νάπολη, και διαδόθηκαν τόσο στην Ιταλία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη.[4] Ο Robert Gjerdingen, στο βιβλίο του *Music in the Galant Style*, προτείνει έναν νέο τρόπο βιωματικής ακρόασης της μουσικής του 18ου αιώνα μέσω της συστηματικής παρατήρησης των «μουσικών συμπεριφορών» της μουσικής και της δημιουργίας ενός «μουσικού λεξιλογίου».[5] Το λεξιλόγιο αυτό αποτελείται από «μουσικά σχήματα» (music schemata), τα οποία περιγράφονται ως «συνηθισμένες μουσικές φράσεις» και «μουσικά μοτίβα που διδάχθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από τους συνθέτες της εποχής».[6] Είναι πολύ πιθανό αυτό το «μουσικό λεξιλόγιο» να αποτελούσε μια «δεξαμενή» επιλογών για την πραγματοποίηση των partimenti και η αποστήθιση των «μουσικών σχημάτων» να ήταν απαραίτητη, αφού τα μουσικά σχήματα δεν αποτελούσαν «μυστικό», αλλά «ήταν σχεδιασμένα για να τα αντιλαμβάνεται οποιοσδήποτε είχε ακούσει αρκετή από αυτήν τη μουσική».[7] Δεδομένης της ιστορικής συνάφειας της πρακτικής του partimento τόσο με τη μουσική του Μάντζαρου όσο και με τη θεωρία των μουσικών σχημάτων που προτείνει ο Gjerdingen, φαίνεται μεθοδολογικά δόκιμη η συστηματική προσέγγιση της δομής της μουσικής του, μεταξύ άλλων, και μέσω της θεωρίας αυτής.

Η πρώτη από τις τρεις άριες, με τίτλο «Σαν πουλάκι που τραγουδά», είναι η πιο σύντομη, έκτασης 60 μέτρων, και πιο «εύκολη» και «συμβατική» αρμονικά. Ξεκινάει και τελειώνει στη Μι♭ μείζονα, και πραγματοποιεί μετατροπίες στη Σι♭ μείζονα και τη σολ ελάσσονα στο πλαίσιο ενός μακροδομικού αρπισμού της αρχικής τονικής. Η μετάβαση από τη Μι♭ μείζονα προς τη Σι♭ μείζονα επιτυγχάνεται μέσω ενός τυπικού σχήματος Fonte, το οποίο περιλαμβάνει τέσσερα στάδια σε δύο ζευγάρια, με τις χαρακτηριστικές κινήσεις βαθμίδων $\hat{7}$-$\hat{1}$ και $\hat{4}$-$\hat{3}$ να υπάρχουν στις αναμενόμενες θέσεις, δηλαδή στη χαμηλότερη και στην ψηλότερη φωνή.[8] Στο πρώτο ζευγάρι, η κίνηση $\hat{4}$-$\hat{3}$ ακούγεται στη φωνή και στις βιόλες ταυτόχρονα με την κίνηση $\hat{6}$-$\hat{5}$ μία τρίτη επάνω (Παράδειγμα 1α), σύνηθες φαινόμενο, αφού σπάνια συναντάται η πλήρης αντικατάσταση του $\hat{4}$-$\hat{3}$ από το $\hat{6}$-$\hat{5}$. Το δεύτερο ζευγάρι του Fonte είναι αυτό που ουσιαστικά οδηγεί στη δεσπόζουσα της νέας τονικότητας, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 1β.

[3] Κώστας Καρδάμης, «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2006, σ. 115-118.

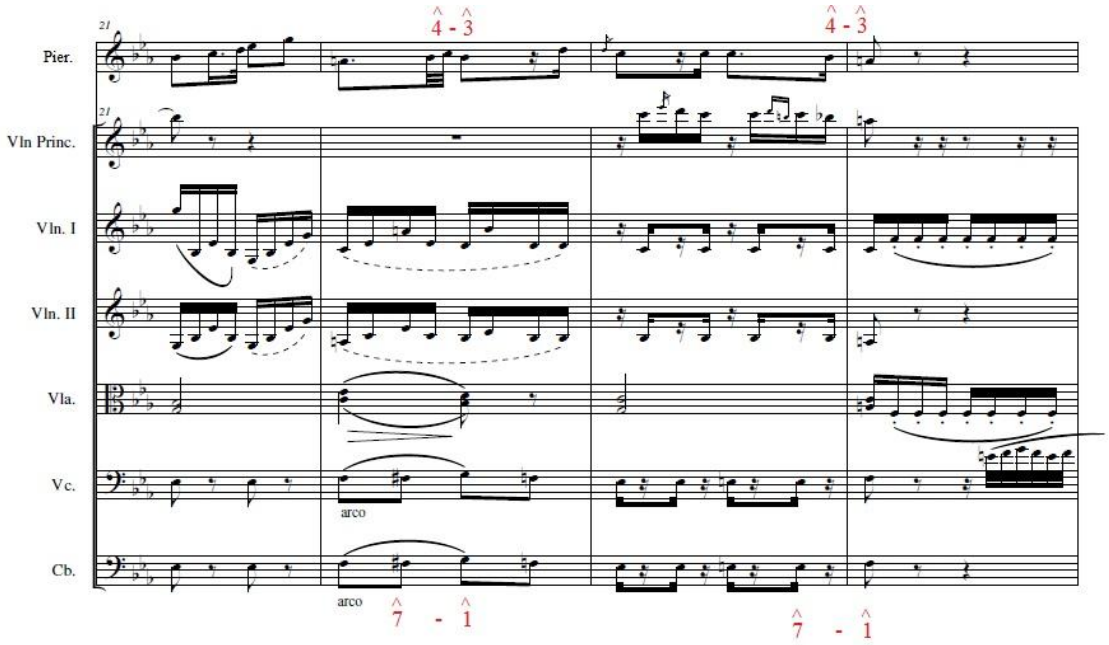
[4] Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012, σ. 9-28.

[5] Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style,* Oxford University Press, New York 2007, σ. 4-6.

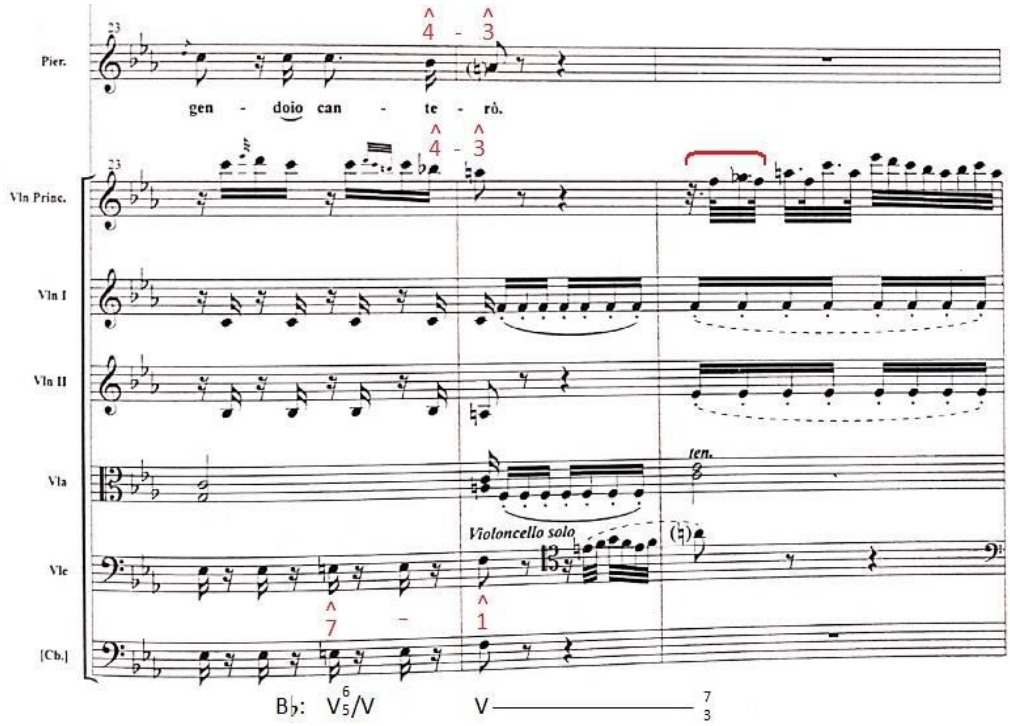
[6] Στο ίδιο, σ. 9 και 16.

[7] Στο ίδιο, σ. 15 και 465.

[8] Στο ίδιο, σ. 61-72.



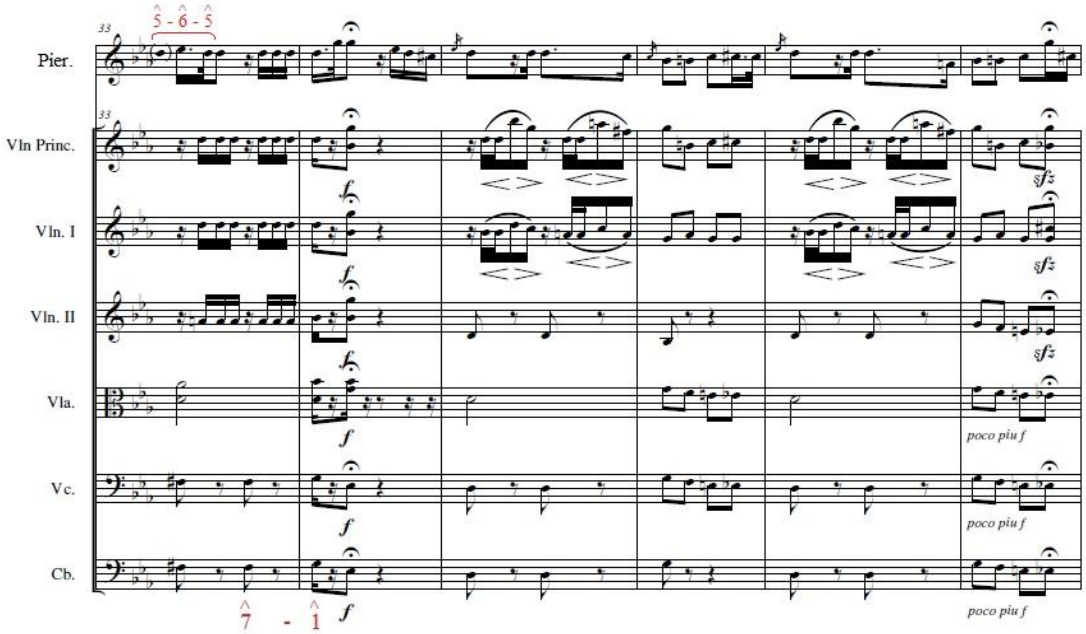
Παράδειγμα 1α: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Come augellin che canta*, Aria, μ. 21-24



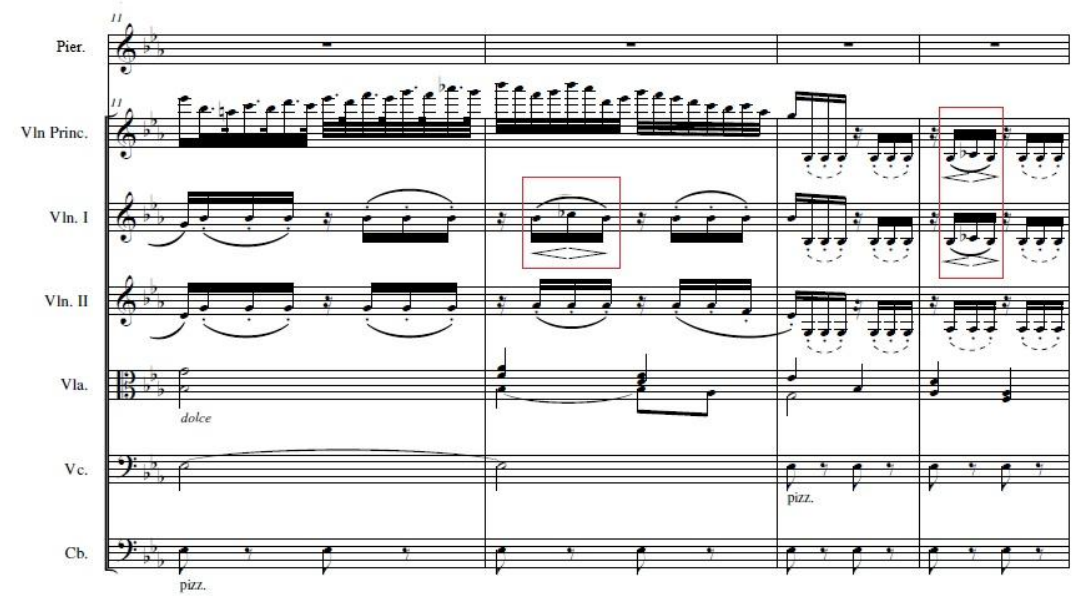
Παράδειγμα 1β: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Come augellin che canta*, Aria, μ. 23-25

Για την επόμενη μετατροπία, στη σολ ελάσσονα, φαίνεται να χρησιμοποιείται το ίδιο Fonte, το οποίο, όμως, δεν ολοκληρώνεται, αφού η μουσική έχει φτάσει ήδη στον αρμονικό της στόχο από το πρώτο ζευγάρι (Παράδειγμα 2). Έτσι, εκεί όπου αναμενόταν να ξεκινήσει το δεύτερο ζευγάρι, υπάρχει κορώνα επάνω στη λέξη θλίψη (dolore), λες και η μουσική εκπλήσσεται από το μι♭ αντί του αναμενόμενου μι♮ στο μπάσο που θα συνέχιζε το προηγούμενο Fonte. Προπομπό αυτής της απροσδόκητης τροπής αποτελεί η σταδιακή «αποσύνθεση» του Fonte ήδη από το πρώτο ζευγάρι: η κίνηση $\hat{7}$-$\hat{1}$ στο μπάσο δεν ακολουθείται από το αναμενόμενο $\hat{4}$-$\hat{3}$ (ντο-σι♭) σε καμία από τις επάνω

φωνές. Αντιθέτως, υπάρχει η κίνηση $\hat{6}$-$\hat{5}$ (μι♭-ρε), αλλά και πάλι όχι ως αντιστικτική στήριξη του $\hat{7}$-$\hat{1}$, αλλά ως το ποίκιλμα επάνω στην 5η βαθμίδα της κλίμακας της σολ ελάσσονος, με αντιστικτική στήριξη δεσπόζουσας (Παράδειγμα 2). Αυτό το ποίκιλμα συναντάται και στις προηγούμενες δύο τονικότητες ως βαρυμένη έκτη στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου των Μι♭ και Σι♭. Πριν την είσοδο της φωνής, ήδη από το μ. 12, εμφανίζεται η βαρυμένη έκτη βαθμίδα της κλίμακας, δηλαδή ο φθόγγος ντο♭ για τη Μι♭ μείζονα ως ποίκιλμα στην 5η βαθμίδα της κλίμακας με αρμονική στήριξη τονικής (Παράδειγμα 3), και επαναλαμβάνεται αυτούσιο, σαν υπενθύμιση, δύο μέτρα πριν το τέλος της άριας στο πλαίσιο της μεταπτωτικής επέκτασης της τονικής. Το ίδιο ποίκιλμα συναντάται και για την τονικότητα της Σι♭ μείζονος: στα μ. 25 και 29 εμφανίζεται ξανά η βαρυμένη έκτη ως ποίκιλμα της 5ης βαθμίδας (φα-σολ♭-φα), εδώ με αρμονική στήριξη δεσπόζουσας αμέσως μετά το τέλος του Fonte (βλ. Παράδειγμα 1β).

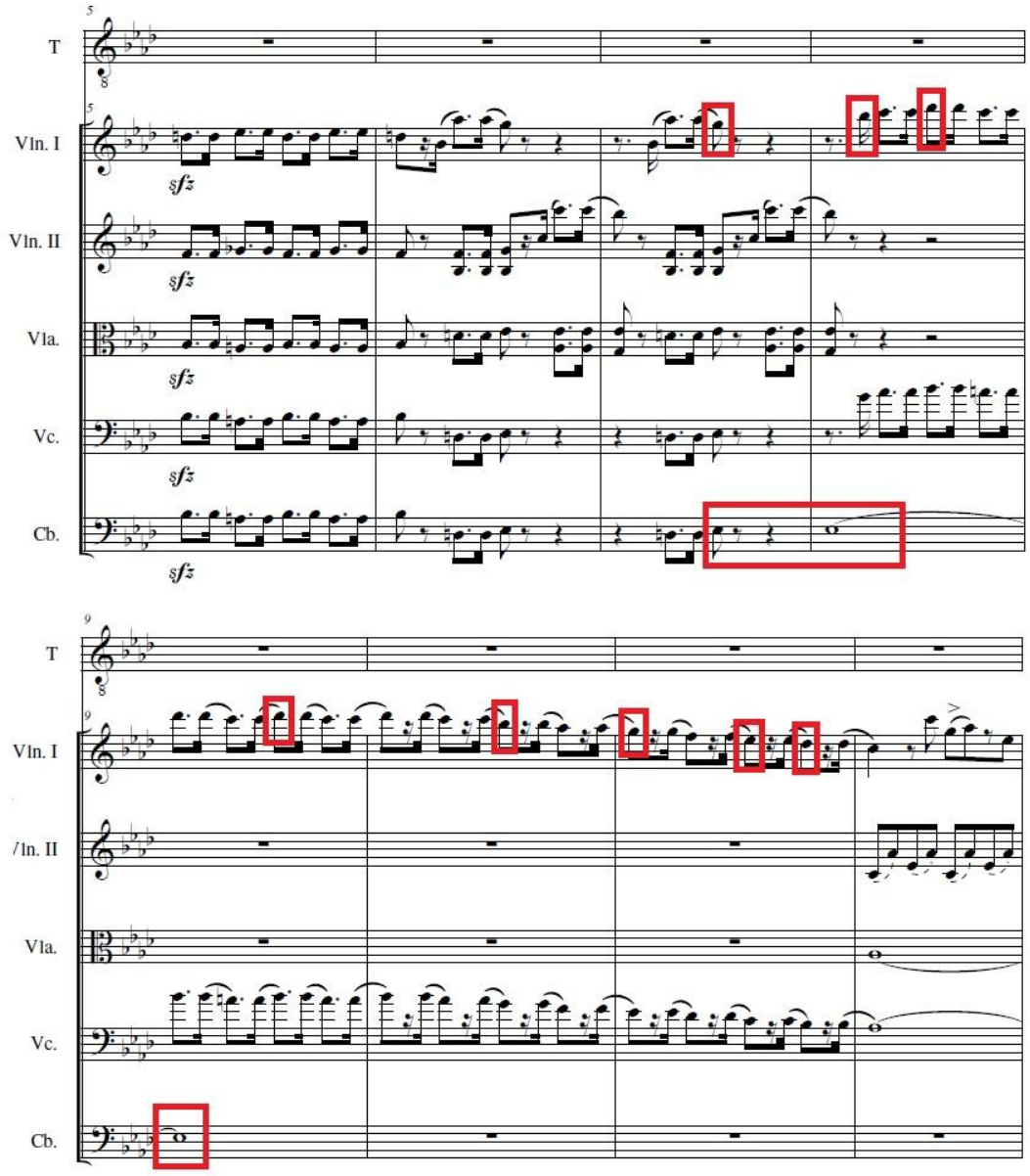


Παράδειγμα 2: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Come augellin che canta*, Aria, μ. 33-38



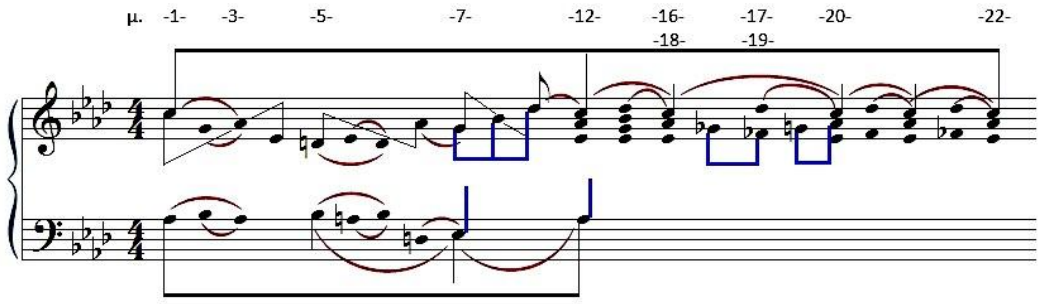
Παράδειγμα 3: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Come augellin che canta*, Aria, μ. 11-14

Η δεύτερη άρια, επίσης γραμμένη στη Μ♭ μείζονα, με τίτλο «Όμορφη γλυκιά ελπίδα», είναι πιο εκτενής από την πρώτη (125 μέτρα), ενώ προηγείται recitativo 72 μέτρων που ξεκινάει από τη Λα♭ μείζονα και καταλήγει στη σολ ελάσσονα. Από την αρχή του recitativo, ο Μάντζαρος φαίνεται να πειραματίζεται με τα σχήματα που εμπλέκουν ισοκράτη: η Quiescenza αφορά αντιστικτική κίνηση πάνω από την κρατημένη 1η βαθμίδα και το Ponte, αντίστοιχα, πάνω από την 5η βαθμίδα.[9] Στα μ. 7-11, μετά την άφιξη και επέκταση του φθόγγου Μ♭ στο μπάσο που υποστηρίζει την V της Λα♭ μείζονος (Παράδειγμα 4), η επάνω φωνή αρπίζει τους υπόλοιπους φθόγγους της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, ξεκινώντας από την 3η της συγχορδίας (σολ) και καταλήγοντας στην 7η (ρε♭). Η αντίστοιχη αντιστικτική κίνηση, που ο Gjerdingen ονομάζει Ponte, στο σενκεριανό διάγραμμα αποτυπώνεται ως μια εκδίπλωση (Διάγραμμα 1).



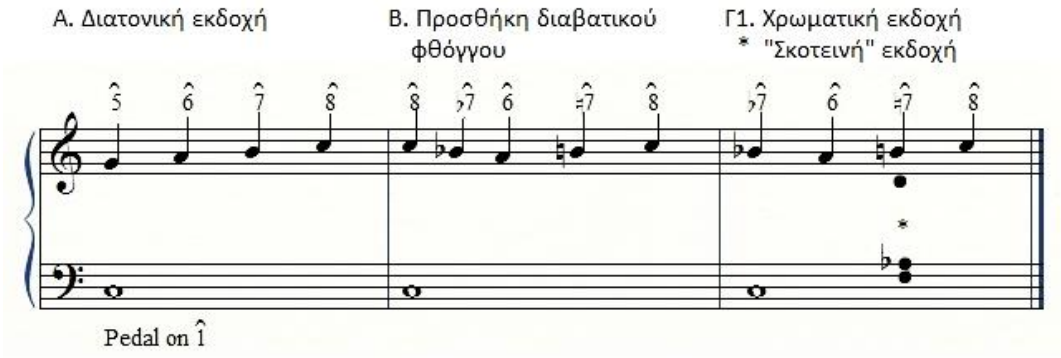
Παράδειγμα 4: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, recitativo, μ. 5-12

[9] Στο ίδιο, σ. 181-215.



Διάγραμμα 1: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, αντιστικτική μακροδομή των εναρκτήριων μέτρων

Το Ponte οδηγεί στην επίλυση της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης σε μια τονική, απ' όπου αμέσως ξεκινάει η αντιστικτική της επέκταση που κρατάει για 11 μέτρα, μέχρι και την είσοδο της φωνής. Σε αυτά τα μέτρα, το μακροδομικό ποίκιλμα ντο-ρε♭-ντο των πρώτων 12 μέτρων επαναλαμβάνεται σε πιο πυκνή γραφή και δίνει την ευκαιρία στις εσωτερικές φωνές, και συγκεκριμένα στις βιόλες, να πραγματοποιήσουν την αντιστικτική κίνηση που ο Gjerdingen ονομάζει Quiescenza (Παράδειγμα 5).

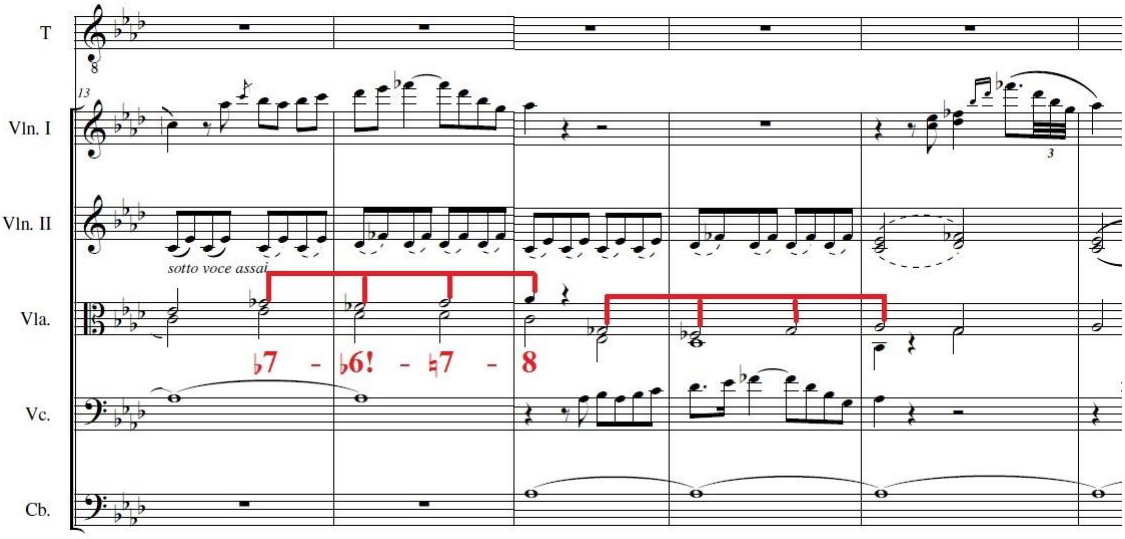


Παράδειγμα 5: Το σχήμα της Quiescenza

Σε μια τυπική Quiescenza, η πρώτη βαθμίδα κρατείται ως ισοκράτης στη χαμηλότερη φωνή, ενώ η ψηλότερη κινείται με βηματική ανοδική κίνηση στο επάνω τετράχορδο.[10] Συνήθως μια Quiescenza εμφανιζόταν δύο συνεχόμενες φορές, όπως ακριβώς συμβαίνει στα μ. 16-18 και 18-20. Ως παραλλαγή, η αρχική πέμπτη βαθμίδα μπορούσε να αντικατασταθεί από την βηματική κίνηση από την πρώτη προς τη βαρυμένη έβδομη βαθμίδα της κλίμακας, η οποία οξύνεται ξανά για να γίνει προσαγωγέας. Στην αγαπημένη εκδοχή του C. P. E. Bach, η οποία καταργεί τη διπλή επανάληψη του σχήματος, παραλείπεται η αρχική πρώτη βαθμίδα της κλίμακας 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 την πρώτη βαθμίδα της κλίμακας το δεύτερο ζεύγος ως "reposte". Σε μια ακόμα πιο χρωματική και «σκοτεινή» εκδοχή, στην έβδομη βαθμίδα του reposte οι αντιστικτικές κινήσεις των εσωτερικών φωνών σχηματίζουν τοπικά το άκουσμα μιας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης.

[10] Όλες οι πληροφορίες της παραγράφου από αυτό το σημείο και έπειτα προέρχονται από τον Gjerdingen, ό.π., σ. 181-195.

Η Quiescenza στην αρχή του recitativo βασίζεται στη χρωματική εκδοχή με σημαντικές παραλλαγές, αφού αρχικά δεν τηρεί την κατάργηση της επανάληψης και εμφανίζεται αμέσως αυτούσια μία οκτάβα χαμηλότερα (Παράδειγμα 6). Η βασική παραλλαγή έγκειται στη βάρυνση της 6ης βαθμίδας του proposte, η οποία μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως δανεισμός του εν λόγω φθόγγου από τη «σκοτεινή» εκδοχή, είτε ως συνδυασμός του σχήματος με τη βαρυμένη 6η που χρησιμοποιήθηκε ποικιλματικά και στις τρεις τονικότητες της προηγούμενης άριας. Το συγκεκριμένο ποίκιλμα βαρυμένης 6ης θα το συναντήσουμε και στο κυρίως μέρος της δεύτερης και τρίτης aria, λες και αποτελεί κοινό ενοποιητικό παράγοντα των τριών κομματιών.

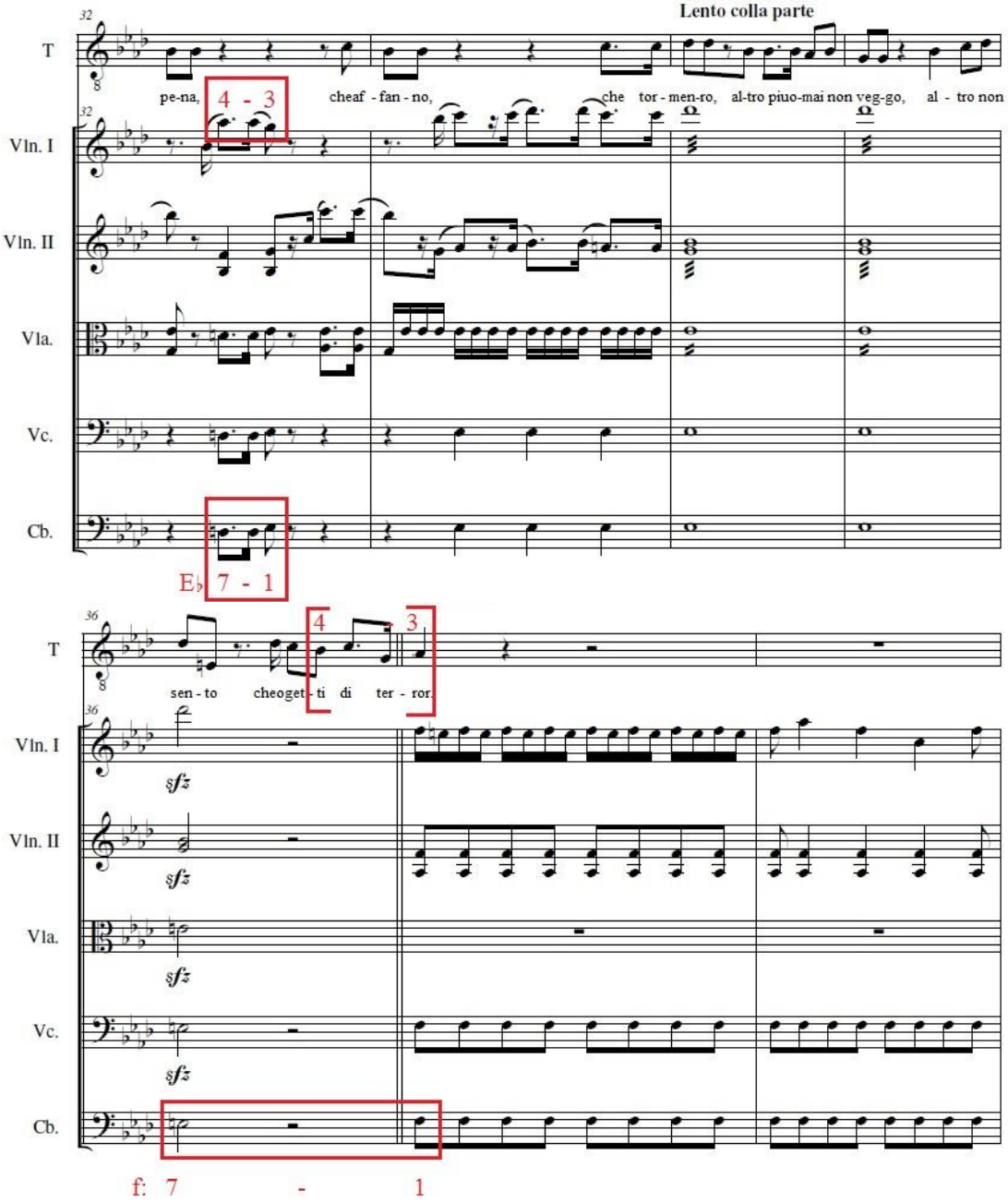


Παράδειγμα 6: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, recitativo μ. 13-18

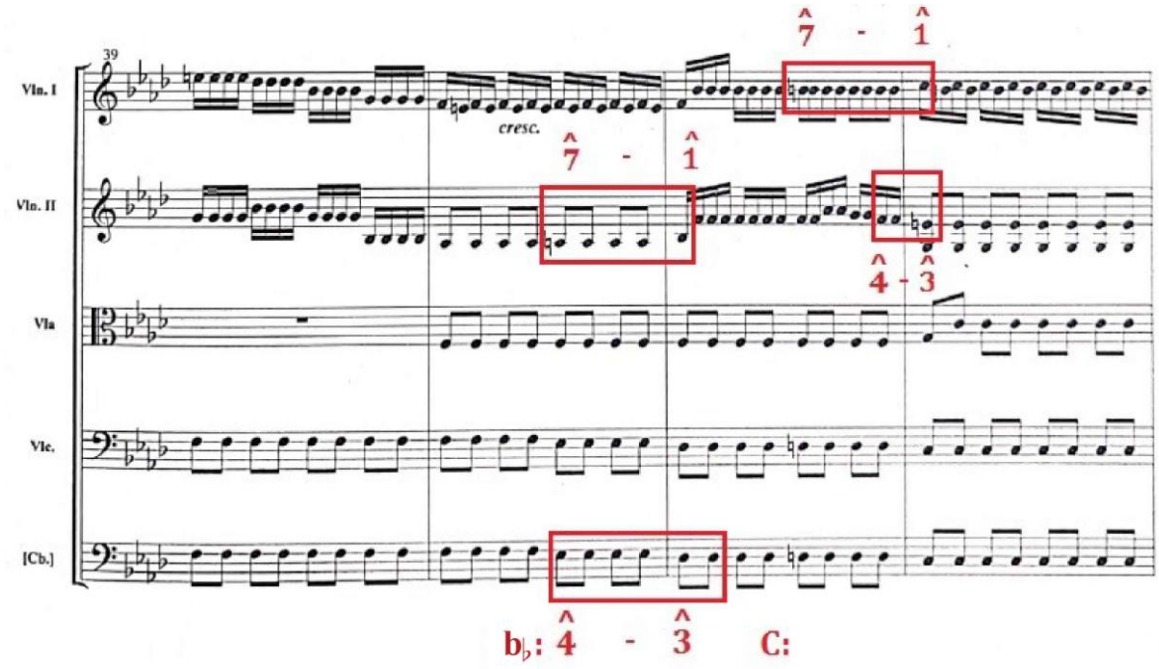
Με την είσοδο της φωνής στο recitativo, επαναλαμβάνεται η μουσική των πρώτων 10 μέτρων, ενώ στο σημείο που θα περιμέναμε να ολοκληρωθεί το Ponte και να ξεκινήσει η Quiescenza, η μουσική αποκλίνει και ξεκινούν αλλεπάλληλες τονικές αποκλίσεις, βασισμένες σε μακροδομικά Fonte και Monte που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Όλα τους αποτελούνται από τέσσερα στάδια χωρισμένα σε δύο ζεύγη, με την τυπική αντίστιξη άλλοτε να εμφανίζεται στις αναμενόμενες εξωτερικές φωνές (σε «σωστή» ή ανεστραμμένη διάταξη) και άλλοτε να κρύβεται στις εσωτερικές φωνές.

Το πρώτο ζεύγος του Monte-1 που ξεκινάει στο μ. 31 είναι αυτούσιο το comma στη Μ♭ μείζονα του μ. 6, το οποίο πριν οδήγησε στο Ponte. Εδώ, στα μ. 36-37 (Παράδειγμα 7), το μπάσο συνεχίζει την ανοδική χρωματική του πορεία, οδηγώντας προσωρινά στη φα ελάσσονα ταυτόχρονα με το τέλος του πρώτου στίχου του recitativo στη λέξη «τρόμος» (terror). Πριν την έναρξη του δεύτερου στίχου, η μουσική παρουσιάζει το Monte-2, με το πρώτο ζεύγος να οδηγεί τοπικά στη σ♭ ελάσσονα και αμέσως να αποκλίνει προς τη Ντο μείζονα (Παράδειγμα 8), στο πλαίσιο των αντιστικτικών κινήσεων που φαίνονται στο διάγραμμα 2. Η τονικοποίηση της Ντο μείζονος λειτουργεί ταυτόχρονα ως το τελευταίο ζεύγος του Monte-2 και ως το πρώτο ζεύγος του Fonte-1 που έπεται. Η μουσική κινείται καθοδικά κατά ένα βήμα, τονικοποιώντας τώρα τη Σ♭ μείζονα και όχι ελάσσονα, όπως έκανε πριν έξι μέτρα (Παράδειγμα 9). Όπως πριν παρουσιάστηκαν δύο Monte στη σειρά, το ίδιο θα συμβεί και με τα Fonte: μετά το Fonte-1, ακολουθεί αμέσως το Fonte-2, που θα ξεκινήσει από τη Μ♭ μείζονα και θα καταλήξει στη Ρε μείζονα. Η αλληλεπίδραση μεταξύ Monte-2 και Fonte-1 που παρατηρήθηκε πριν θα εμφανιστεί και πάλι μεταξύ Fonte-2 και Monte-3: το δεύτερο ζεύγος του Fonte-2 που τονικοποιεί τη Ρε

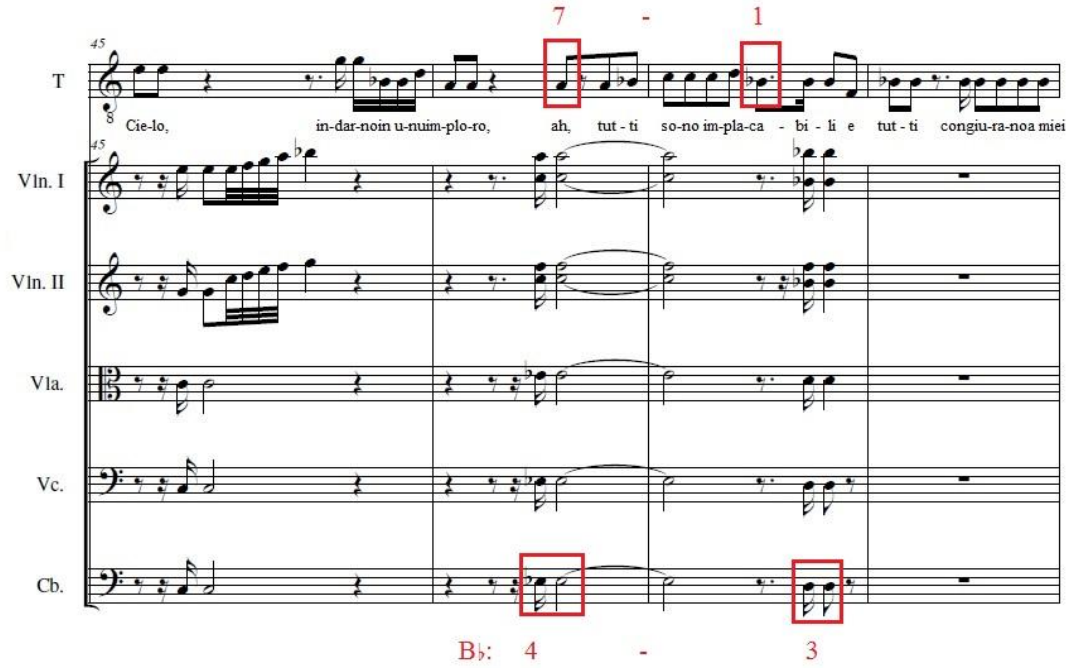
μείζονα θα λειτουργήσει ταυτόχρονα και ως το πρώτο ζεύγος του επόμενου Monte-3 που θα οδηγήσει από τη Ρε μείζονα στη Μι μείζονα (Παράδειγμα 10). Με το Monte-3 θα ολοκληρωθούν οι αλλεπάλληλες εμφανίσεις των δύο αντιστικτικών σχημάτων, όπου η Μι μείζονα θα λειτουργήσει ως δεσπόζουσα της Λα μείζονος. Η συγχορδία της Λα μείζονος θα μετασχηματιστεί σε λα ελάσσονα μέσω της χρωματικής καθόδου ντο♯-ντο♮, ενώ η επόμενη καθοδική χρωματική κίνηση μι♮-μι♭ με την ταυτόχρονη είσοδο του φθόγγου φα♯ στο μπάσο θα σχηματίσει την συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης της σολ ελάσσονος, της τονικότητας στην οποία θα ολοκληρωθεί το recitativo.

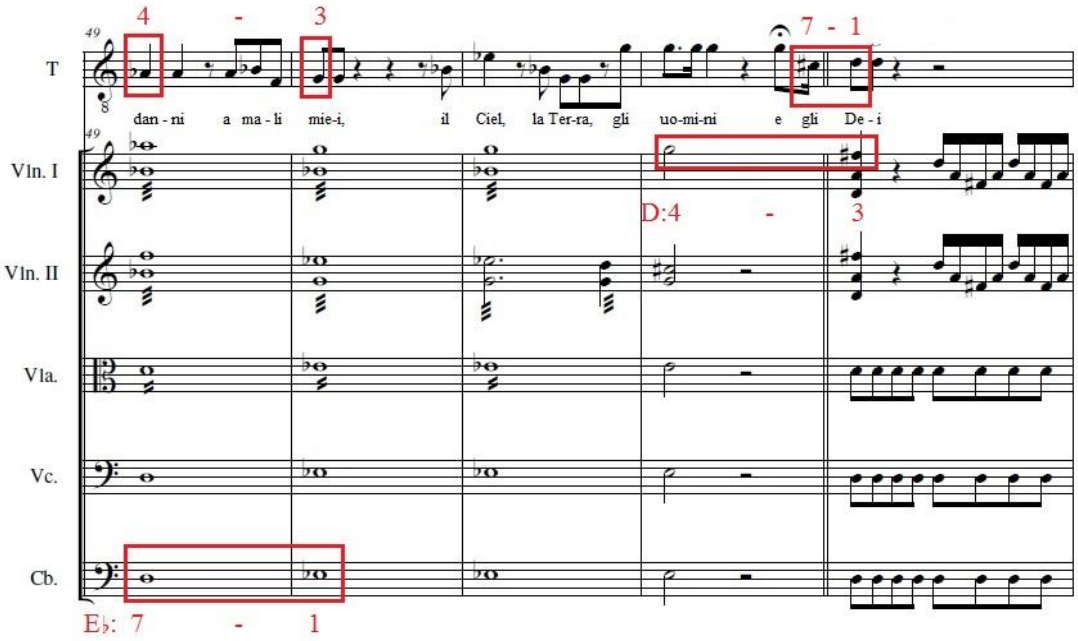


Παράδειγμα 7: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, recitativo μ. 32-38, Monte-1

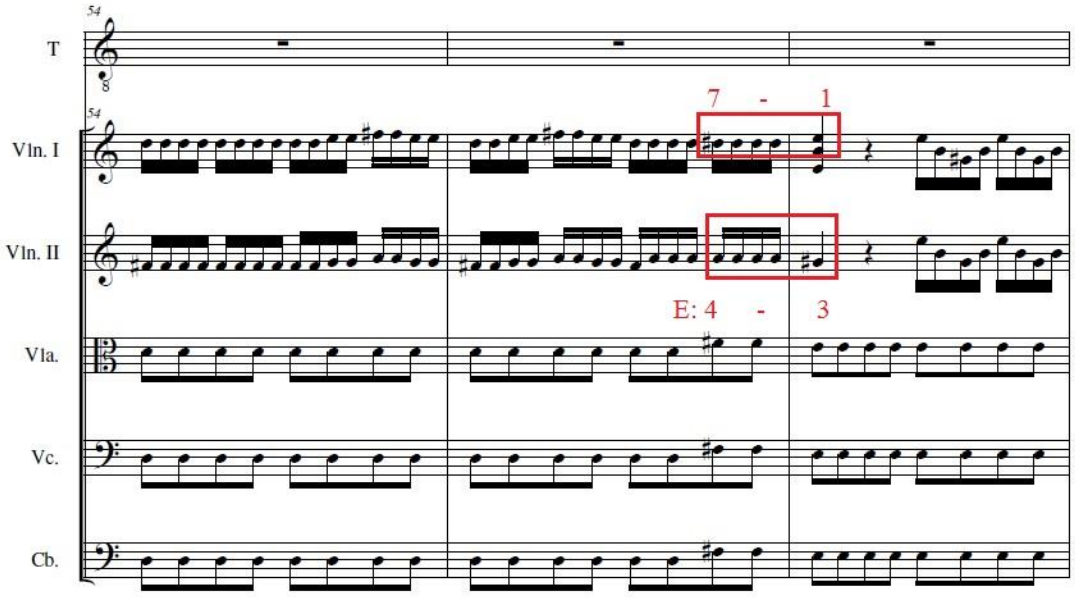


Παράδειγμα 8: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, recitativo μ. 39-42, Monte-2/Fonte-1





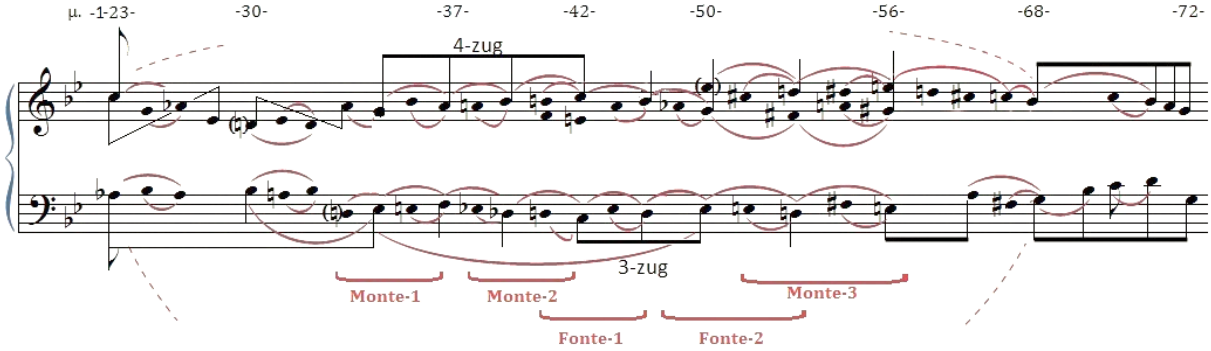
Παράδειγμα 9: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, recitativo, μ. 45-53, Fonte-1/Fonte-2/Monte-3



Παράδειγμα 10: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, recitativo μ. 54-56, Monte-3

Συνολικά, ο εναρκτήριος τονικοποιημένος φθόγγος λα♭ (που θα λειτουργήσει ως μακροδομικός ατελής γειτονικός για τη σολ ελάσσονα) αρχικά διανθίζεται με το συγχορδιακό του άλμα λα♭-μι♭, απ' όπου ξεκινάει μια σειρά αντιστικτικών κινήσεων. Η ανοδική βηματική κίνηση από τον φθόγγο σολ προς τον φθόγγο μι♭ «χωρίζεται» σε δύο φάσεις στις δύο εξωτερικές φωνές (σολ-ντο και ντο-μι♭), δημιουργώντας έναν ενδιάμεσο αρμονικό στόχο (την τονικοποίηση της Ντο μείζονος) ανάμεσα στις συγχορδίες της Μι♭ μείζονος των μέτρων 32 και 50. Έτσι, όπως μετά το comma ρε-μι♭ του μ. 7 υπάρχει αντιστικτική επέκταση του μι♭ μέσω του Ponte, μετά το αντίστοιχο comma του μ. 32 ο συγκεκριμένος φθόγγος λαμβάνει έμφαση μέσω των βηματικών αντιστικτικών κινήσεων που προκύπτουν από τα Fonte και τα Monte.

Μετά την επανάκαμψη του φθόγγου μ♭ στο μπάσο στο μ. 50, τα Fonte-2 και Monte-3 θα οδηγήσουν τη μουσική ένα ημιτόνιο επάνω, στον φθόγγο μ♮, ο οποίος θα μιμηθεί το αρχικό συγχορδιακό άλμα λα♭-μ♭ και θα το επαναλάβει αντίστροφα (μ♮-λα♮) λίγο πριν την άφιξη στη σολ ελάσσονα για το τέλος του recitativo. Με αυτόν τον τρόπο, ο τελικός αρμονικός στόχος προσεγγίζεται ημιτονιακά και από το αρχικό μακροδομικό λα♭ αλλά και από το λα♮: το πρώτο (λα♭) διανθίζεται από το συγχορδιακό του άλμα μ♭, το οποίο δίνει το έναυσμα για την παρουσίαση των αλλεπάλληλων αντιστικτικών σχημάτων, ενώ το δεύτερο (λα♮) έρχεται ως απόρροια και ακούγεται μετά το συγχορδιακό του άλμα μ♮, το οποίο ήταν ο τελευταίος κρίκος της αλυσίδας των Fonte και Monte.

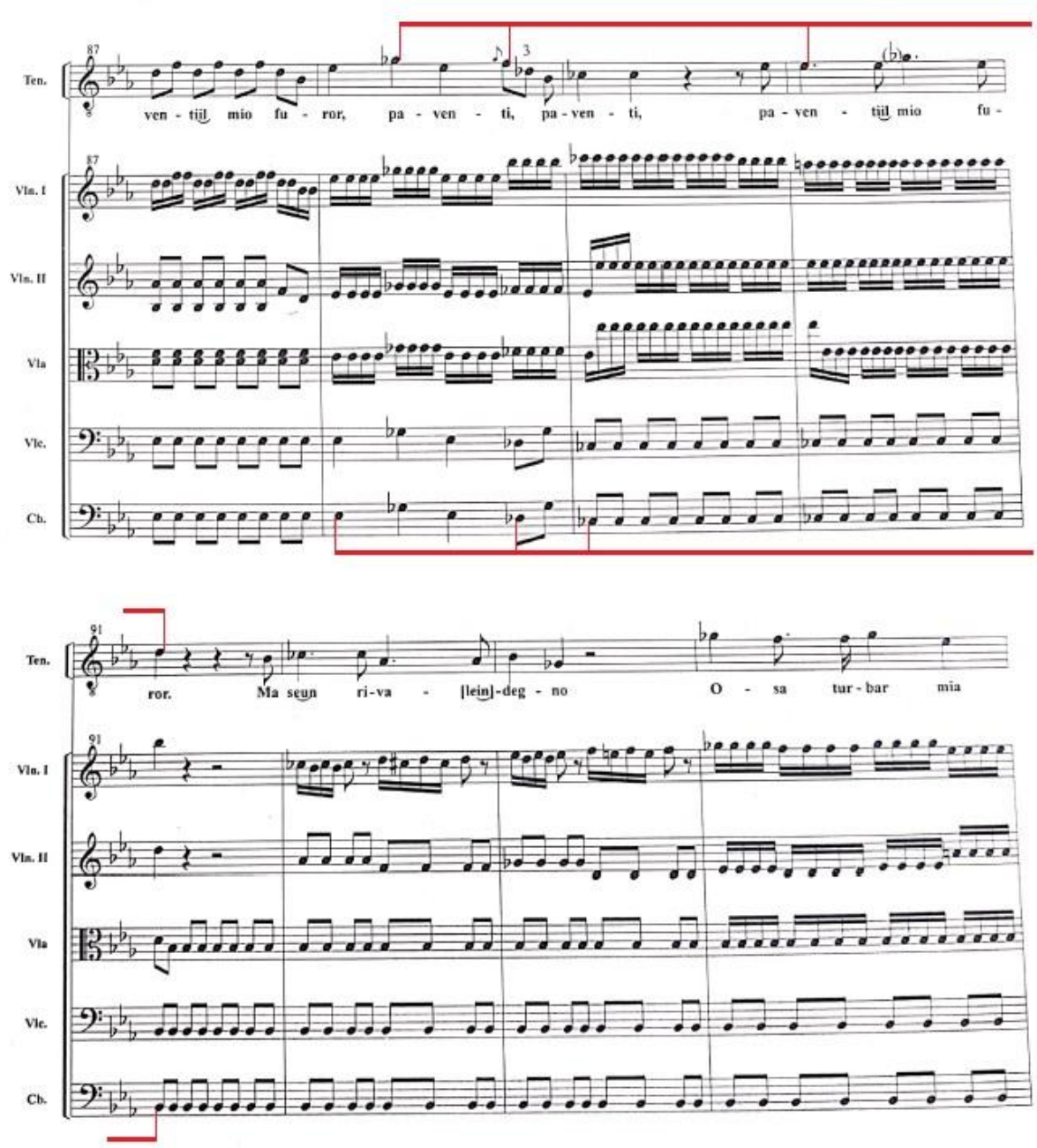


Διάγραμμα 2: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, recitativo, αντιστικτική μακροδομή

Μετά το ταραχώδες recitativo, η πρώτη στροφή της άριας ολοκληρώνεται χωρίς «απρόοπτα» και εκτενείς τονικές αποκλίσεις. Στη δεύτερη στροφή, στην επανάληψη του τελευταίου στίχου («κι ας φοβάται την οργή μου»), στο μ. 88, εισάγεται απλή τροπική μίξη και από τη Μ♭ μείζονα βρισκόμαστε στη μ♭ ελάσσονα, ως αφορμή για υπενθύμιση του χρωματικού φθόγγου της βαρυμένης έκτης βαθμίδας της κλίμακας που εμφανίστηκε ως ποίκιλμα και στην πρώτη άρια αλλά και στο recitativo της δεύτερης. Το μπάσο ακολουθεί την καθοδική κίνηση μ♭-ρε♭-ντο♭-σι♭, με την ψηλότερη φωνή να κινείται σε παράλληλες δέκατες (Παράδειγμα 11), σχηματίζοντας ένα κλασσικό μετατροπικό Prinner, το οποίο εξ ορισμού είναι ένας τρόπος να κινηθεί η μουσική γρήγορα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, κάτι που συμβαίνει και σε αυτήν την περίπτωση.[11]

Μετά την άφιξη και παραμονή για επτά μέτρα στον φθόγγο σι♭ που υποστηρίζει αρχικά τη δεσπόζουσα της Μ♭ μείζονος / ελάσσονος, η μουσική βρίσκει την ευκαιρία να επαναφέρει το ποίκιλμα της έκτης βαρυμένης, με τη φωνή να τραγουδάει τους φθόγγους σι♭-ντο♭-σι♭ (μ. 91-93) στο στίχο «μα αν κάποιος ανάξιος εχθρός». Η μουσική επιστρέφει οριστικά στη Μ♭ μείζονα στο μ. 107 και με συνεχείς πτώσεις επεκτείνει την τελική άφιξη στην τονική, κρατώντας τους φθόγγους του μετατροπικού Prinner στο υπομετρικό επίπεδο (μ. 108 και 111) ως φθόγγους διανθισμού, οι οποίοι, αυτή τη φορά, δεν συμμετέχουν στη βαθύτερη αντιστικτική δομή, όπως συνέβη στα προηγούμενα μέτρα.

[11] Gjerdingen, ό.π., σ. 45-60.



Παράδειγμα 11: Ν. Χ. Μάντζαρος, *Bella speme lusinghiera*, Aria con recitativo, aria, μ. 87-94

Η παρουσία, παραλλαγή και ιδιαίτερη χρήση σχημάτων, που στοιχειοθετεί ερμηνευτικά η παραπάνω ανάλυση, καταδεικνύει την βάσιμη πιθανότητα, ήδη από τα πρώτα γνωστά έργα του Μάντζαρου, η πρακτική του partimento να επηρέασε τη μουσικοσυνθετική του πρακτική. Για τον λόγο αυτό, προτείνεται η μελέτη και άλλων μαντζαρικών έργων για την επιβεβαίωση αυτής της πιθανότητας. Επίσης, προτείνεται η ανάλυση έργων των μαθητών του κερκυραίου μουσικοσυνθέτη, αφού έτσι θα μπορούσε να στοιχειοθετηθεί ο τρόπος εξέλιξης των παλαιών πρακτικών συνδυαστικά με στοιχεία της νεώτερης ελληνικής μουσικής.

Εξετάζοντας την τροπικότητα στο έργο του Απόστολου Χατζηχρήστου

Γιώργος Ευαγγέλου

Με δεδομένη την έλλειψη τεκμηρίωσης γύρω από τις ιστορικές ηχογραφήσεις των αστικών λαϊκών μουσικών στην Ελλάδα, είναι σκόπιμο να στραφεί η έρευνα σε μια συστηματική ανάλυση των ηχογραφημάτων, η οποία δύναται να αναπληρώσει σοβαρά ελλείμματα, για παράδειγμα στην ταυτοποίηση υφών, συνθετών και ερμηνευτών, και να προάγει την κατανόηση της νεοελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής. Από αυτό το πνεύμα εμφορείται η παρούσα ανακοίνωση, που επιχειρεί να σκιαγραφήσει το πορτρέτο του Απόστολου Χατζηχρήστου ως συνθέτη. Η σκιαγράφηση αυτή στηρίζεται στην παρουσίαση συγκεκριμένων μελωδικών και αρμονικών χαρακτηριστικών που χρησιμοποιούνται συστηματικά από τον ίδιο και τα οποία διαμορφώνουν τη συνθετική του ταυτότητα.

Ο Χατζηχρήστος εμφανίζεται στους δισκογραφικούς καταλόγους σε περισσότερα από εκατόν πενήντα τραγούδια από το 1938 έως και το 1958 ως δημιουργός ογδόντα τεσσάρων πρωτότυπων συνθέσεων, οι ηχογραφήσεις των οποίων έχουν εντοπιστεί όλες, πλην μίας,[1] αλλά και ως τραγουδιστής σε τραγούδια άλλων συνθετών όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Νίκος Γούναρης κ.ά. Χαρακτηριστική είναι η συνεργασία του με τον Μάρκο, με τον οποίο αποτελούν ένα τραγουδιστικό ντουέτο αποτυπωμένο σε περισσότερες από σαράντα ηχογραφήσεις. Για κάποια από τα τραγούδια στα οποία ο Χατζηχρήστος συμμετέχει ως τραγουδιστής και εκτελεστής, υπάρχει η υποψία ότι είναι δικές του συνθέσεις, παρά το γεγονός ότι στις ετικέτες των δίσκων αναφέρονται άλλοι ως συνθέτες.[2] Η υπόθεση αυτή γίνεται λόγω της υφολογικής και επιτελεστικής συνάφειας των τραγουδιών αυτών με τραγούδια που φέρουν την υπογραφή του ως συνθέτη.

Μελετώντας το συνθετικό του έργο και επικεντρώνοντας στη ρυθμολογία, διαπιστώνεται ότι ο Χατζηχρήστος δεν αποκλίνει από το κλίμα της εποχής· οι βασικοί ρυθμοί που διαχειρίζεται είναι το ζεϊμπέκικο και το χασάπικο. Αναλυτικά οι ρυθμοί που εντοπίζονται είναι: παλιό ζεϊμπέκικο (σε σαράντα τέσσερις ηχογραφήσεις), χασάπικο (είκοσι δύο), απτάλικο ζεϊμπέκικο (δύο), τσιφτετέλι (δύο), καλαματιανός (δύο), μπολερό (δύο), συρτό (μία), καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο (μία) και καρσιλαμάς (μία). Η μόνη ιδιαιτερότητα που παρατηρείται είναι η χρήση του ρυθμού βαλς (3/4) σε δύο τραγούδια,[3] ενός ρυθμικού μοτίβου του οποίου η εμφάνιση στη δισκογραφία του λαϊκού είναι εξαιρετικά σπάνια κατά τη μεταπολεμική περίοδο.[4]

[1] *Αέρα οι φαντάροι μας*, Parlophone B74051, 1940.

[2] Αναφέρουμε παραδειγματικά δύο τραγούδια στα οποία ως συνθέτης αναγράφεται ο Ευάγγελος Χατζηχρήστος, ξάδελφος του Απόστολου, συνεργάτης του στη δισκογραφία: *Αφού η μοίρα μ' έκανε φτωχή*, Odeon GO4339 – GA7575, 1950 και *Δεν θα χωρίσουμε μην κλαις*, Odeon GO4340 – GA7575, 1950.

[3] Τα δύο τραγούδια σε ρυθμό βαλς είναι: *Έλα να πάμε τσάρκα*, Parlophone GO3780 – B74089, 1947 και *Ας μην ξημέρωνε ποτέ*, Parlophone GO4057 – B74148, 1948.

[4] Ο ρυθμός βαλς δεν είναι άγνωστος στο λαϊκό, παρά τη σπανιότητα της χρήσης του μεταπολεμικά. Κατά την προπολεμική περίοδο χρησιμοποιήθηκε ευρέως τόσο στο λεγόμενο ελαφρό τραγούδι, όσο και στο λαϊκό, όπου εμφανίζεται συχνά ως «γύρισμα», δηλαδή έρρυθμο οργανικό θέμα στους αμανέδες. Βλ. ενδεικτικά: *Φα-Ματζόρε Μανές*, Columbia 85358 – COE4495, 1919 (Ordoulidis, 2018).

Σχετικά με τον τρόπο που ο Χατζηχρήστος διαχειρίζεται τις μελωδίες, παρατηρείται μια χαρακτηριστική εμμονή στη χρήση συγκεκριμένων μελωδικών δομών.[5] Με τη χρήση των μινόρε δρόμων να περιορίζεται σε μόλις δεκατρία τραγούδια, το έργο του κυριαρχείται από τη ματζόρε ατμόσφαιρα, δηλαδή τη χρήση τροπικών οντοτήτων, η τονική βαθμίδα των οποίων εναρμονίζεται με ματζόρε συγχορδία: ματζόρε,[6] ραστ, σεγκιάχ, χουζάμ, χιτζάζ, χιτζασκιάρ και πειραιώτικος.[7]

Κατηγορία δρόμων	Αριθμός ηχογραφήσεων
Ματζόρε δρόμοι	69
Μινόρε δρόμοι[8]	13

Πίνακας 1: Ματζόρε και μινόρε δρόμοι στο έργο του Α. Χατζηχρήστου

Εντούτοις, οι παραπάνω ματζόρε δρόμοι σπανιότατα χρησιμοποιούνται αυτοτελώς, αλλά συνήθως συνδυάζονται με άλλους, συχνά, αλλά όχι πάντα ηχητικά και διαστηματικά συναφείς, φαινόμενο που είναι σύνηθες στην τροπικότητα της αστικής λαϊκής μουσικής καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα.[9] Οι ματζόρε λαϊκοί δρόμοι που χρησιμοποιεί ο Χατζηχρήστος, αυτοτελώς ή σε συνδυασμούς, συνοψίζονται στον Πίνακα 2.

Δρόμοι	Αριθμός ηχογραφήσεων
Ματζόρε / ραστ	33
Χιτζάζ / χιτζασκιάρ / πειραιώτικος	28
Χουζάμ / σεγκιάχ	16

Πίνακας 2: Ματζόρε λαϊκοί δρόμοι στο έργο του Α. Χατζηχρήστου

Οι συνδυασμοί αυτοί ποικίλουν από τη χρήση μιας εμβόλιμης φράσης σε διαφορετικό δρόμο μέχρι μια σχετικά ισομερή κατανομή δύο δρόμων σε ένα τραγούδι. Το ματζόρε συνδυάζεται συνήθως με το ραστ, το σεγκιάχ, το χουζάμ και τη σχετική αρμονική μινόρε.[10] Το χιτζάζ συνδυάζεται με το σεγκιάχ, το χιτζασκιάρ και τον πειραιώτικο. Επίσης, συχνότατα χρησιμοποιείται ως μέρος της μελωδικής ανάπτυξης του χουζάμ.[11] Το χουζάμ και το σεγκιάχ συνδυάζονται κυρίως με το ματζόρε.

[5] Είναι ήδη γνωστή η προβληματική γύρω από τα ζητήματα της ονοματολογίας και της θεωρίας των λαϊκών δρόμων, της συνάφειας αυτών με τα μακάμ αλλά και της ερμηνείας των ελληνόφωνων αστικών λαϊκών μουσικών, βάσει του τροπικού θεωρητικού συστήματος των μακάμ ή της τονικής θεωρίας. Στο παρόν κείμενο, η ονοματολογία των δρόμων προκύπτει από το βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη, *Η λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και εναρμόνιση* (2013). Για τις επιμέρους περιγραφές των μουσικών φαινομένων επιχειρείται η παράθεση ερμηνευτικών προσεγγίσεων που βασίζονται και στα δύο προαναφερθέντα θεωρητικά συστήματα.

[6] Στη βιβλιογραφία των λαϊκών δρόμων οι όροι ματζόρε και ραστ συχνά συγχέονται και άλλοτε διαχωρίζονται ως ξεχωριστές τροπικές οντότητες (Κούνας, 2019, σ. 156-161). Η χρήση τους στο παρόν κείμενο γίνεται ως υφολογικός διαχωρισμός. Ο πρώτος όρος αφορά μελωδικές/αρμονικές συμπεριφορές που φαίνεται να προέρχονται ως επιρροές από τις κεντροευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις και ο δεύτερος συμπεριφορές που προέρχονται από τις μουσικές παραδόσεις στα ανατολικά.

[7] Από τούδε και στο εξής, οι εν λόγω λαϊκοί δρόμοι θα ονομάζονται «ματζόρε δρόμοι».

[8] Οι μινόρε δρόμοι που χρησιμοποιεί ο Χατζηχρήστος είναι το ουσάκ, το καρσιγάρ και το αρμονικό μινόρε.

[9] Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρείται και στο μινόρε. Βλ. Ordoulidis, 2012.

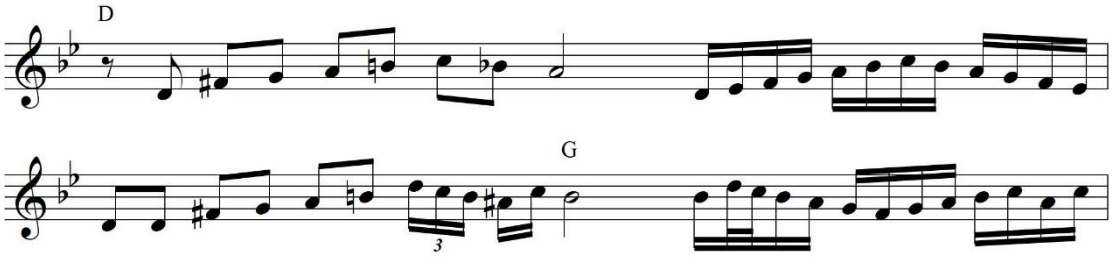
[10] Συνδυαστική χρήση του ματζόρε με το ραστ: *Πάμε στα πέριξ συντροφιά*, Parlophone GO4755 – B74278, 1953. Με το σεγκιάχ: *Σέρβικος χορός*, Parlophone GO3547 – B74048, 1940. Με το χουζάμ: *Νυχτοπούλι*, Odeon GO3477 – GA7270, 1940. Με τη σχετική αρμονική μινόρε: *Έλα να πάμε τσάρκα*, Parlophone GO3780 – B74089, 1947.

[11] Συνδυαστική χρήση του χιτζάζ με το σεγκιάχ: *Μάνα μου τα λουλούδια μου*, Odeon GO3889 – GA7425, 1947. Με το χιτζασκιάρ: *Γκρινιάρικο*, Odeon GO3478 – GA7270, 1940. Με τον πειραιώτικο: *Μάνα γιατί να με γεννήσεις*, Parlophone GO3847 – B74106, 1947. Ως μέρος της μελωδικής ανάπτυξης του χουζάμ: *Είμαι απόψε στα μεράκια*, Odeon GO3725 – GA7369, 1947.

Στο έργο του εντοπίζονται συχνά τραγούδια που προσιδιάζουν στο ύφος που ο Τσιτσάνης καθιέρωσε και ονομάζει «καντάδες»[12] οι οποίες είναι συνθέσεις σε ρυθμό χασάπικο σε ματζόρε περιβάλλον, με την επιρροή από τις κεντροευρωπαϊκές λαϊκές μουσικές παραδόσεις να είναι έντονη τόσο σε ρυθμικό[13] όσο και σε μελωδικό/αρμονικό επίπεδο.[14] Σε ενορχηστρωτικό επίπεδο παρατηρείται η χρήση της διφωνίας σε παράλληλες τρίτες που συνοδεύει την κύρια μελωδική γραμμή στα οργανικά αλλά και στα τραγουδιστικά μέρη.[15]

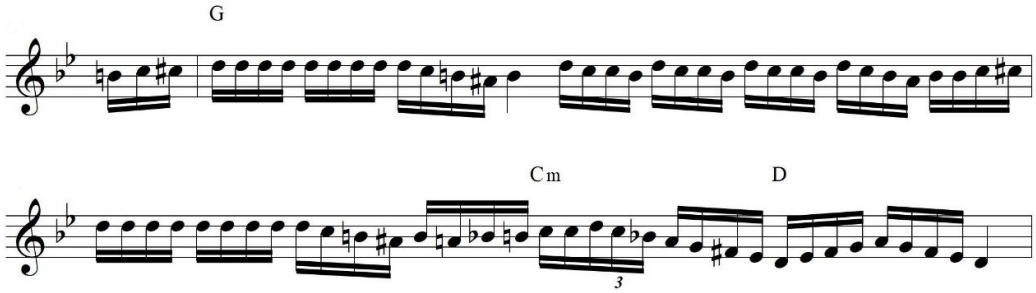
Μελετώντας αναλυτικότερα το συνθετικό του έργο, παρατηρείται η χρήση συγκεκριμένων μελωδικών και αρμονικών μοτίβων, η συχνή εμφάνιση των οποίων χαρακτηρίζει το έργο του Χατζηχρήστου:

1. Όξυνση της έκτης βαθμίδας του χιτζάζ (τρίχορδο σεγκιά στο si,[16] βλ. Παράδειγμα 1) λόγω της οποίας η τέταρτη βαθμίδα εναρμονίζεται με ματζόρε συγχορδία επειδή γίνεται αντιληπτή ως βάση μελωδικής ανάπτυξης σε ραστ. Επίσης, το la οξύνεται, λειτουργώντας ως υποτονική του τριχόρδου σεγκιά (Ανδρίκος, 2018).



Παράδειγμα 1: *Παραπονιάρικό μου*, Columbia, CG-2890, DG-6954, 1952

Στο Παράδειγμα 2 βλέπουμε μια διαφορετική χρήση της συγκεκριμένης κίνησης. Η μουσική φράση αναπτύσσεται με σεγκιάχ στο si και κινείται στην οκτάβα, με την πτώση στην τονική του χιτζάζ να ακολουθεί.



Παράδειγμα 2: *Η πόρτα του φτωχού*, Columbia CG2530 – DG6784, 1949

[12] Δήλωση του Βασίλη Τσιτσάνη σε συνέντευξη που έδωσε στον Στάθη Gauntlett: «Εννοώ ως επί το πλείστον τα πρίμο σεγόντο τραγουδάκια τα λεγόμενα ματζοράκια-μινοράκια, όπως το *Αραμπάς περνά*, *Μια Κυριακή σε γνώρισα* κ.λπ.» (Gauntlett, 2001, σ. 173-181).

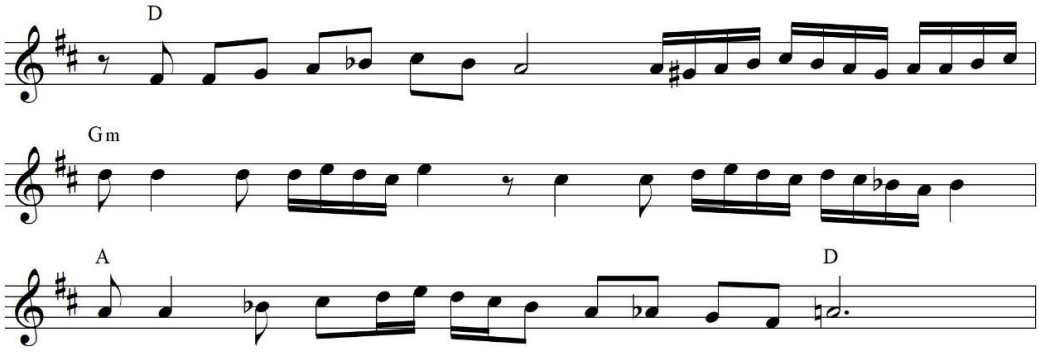
[13] «[…] επιρροές από το δυτικοευρωπαϊκό, κυρίως ιταλικό λαϊκό στυλ στις δεκαετίες του 1940 και 50, ιδιαίτερα στο χασάπικο» (Pennanen, 1997, σ. 96).

[14] «μια χαρακτηριστική σειρά συγχορδιών που απαντά σε πολλά τραγούδια του Τσιτσάνη και ιδίως στο στυλ της καντάδας είναι, κατά μία έννοια, μια τροποποιημένη εκδοχή του κύκλου κατά πέμπτες: I+ // IV+ // III+ // (V+ της σχετικής ελάσσονος) // VI- (σχετική ελάσσων)» (Ορδουλίδης, 2014, σ. 120).

[15] *Γιατί σκληρή και άπονη*, Parlophone GO3051 – B21972, 1938, *Για σένα*, Odeon GO3297 – GA7211, 1939, *Μαλλάκια απ' τις πλεξούδες σου*, Odeon GO3387 – GA7239, 1940, *Νυχτοπούλι*, Odeon GO3477 – GA7270, 1940.

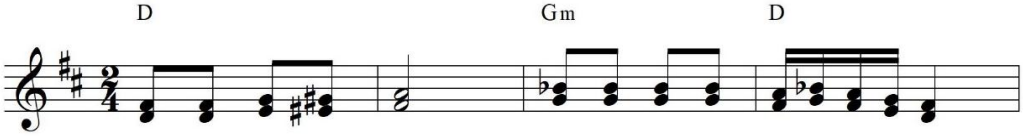
[16] Όλα τα μουσικά παραδείγματα έχουν μετατονιστεί στην τονικότητα του re.

2. Μελωδική ανάπτυξη στο χιτζάζ τετράχορδο (la-si♭-do♯-re) της πέμπτης βαθμίδας του δρόμου χουζάμ. Παρά το γεγονός ότι συχνά το τετράχορδο χιτζάζ ερμηνεύεται και ως πεντάχορδο νικρίζ στην τέταρτη βαθμίδα (Μυστακίδης, 2013, σ. 141-142), υφολογικά δίνεται η αίσθηση της ατμόσφαιρας του χιτζάζ:[17]

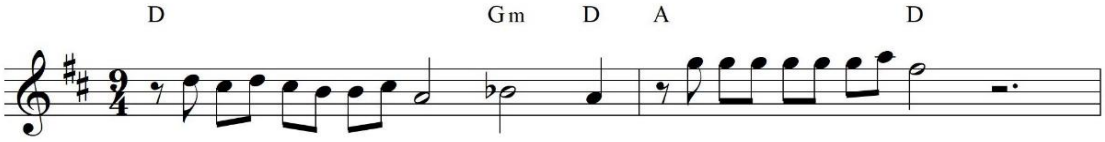


Παράδειγμα 3: ***Είμαι απόψε στα μεράκια*****, Odeon GO3725 – GA7369, 1947**

3. Η αντικατάσταση της ματζόρε συγχορδίας με μινόρε (altered chord, βλ. Παράδειγμα 4 και 5) στην τέταρτη βαθμίδα της ματζόρε κλίμακας και ελάττωση κατά ένα ημιτόνιο της έκτης βαθμίδας. Το φαινόμενο αυτό θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως μελωδική ανάπτυξη στο χουζάμ που κινείται έως και την έκτη βαθμίδα ή ως έλξη της έκτης από την πέμπτη βαθμίδα.[18]



Παράδειγμα 4: ***Μάρω*****, Parlophone GO3623 – B74063, 1946**



Παράδειγμα 5: ***Κόρη μάγισσα*****, Parlophone GO3733 – B74083, 1947**

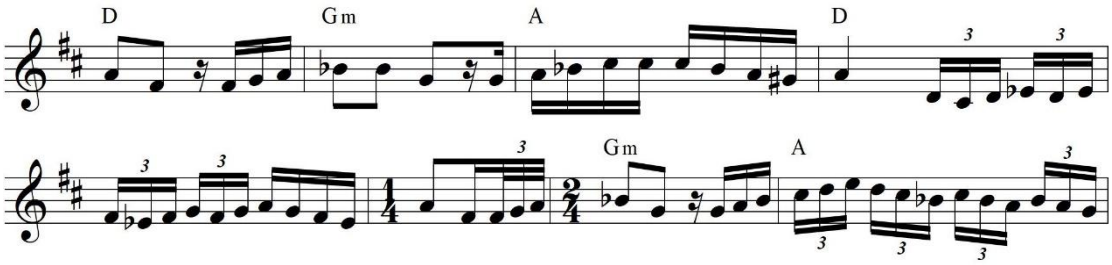
Στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις, σημαντικός είναι ο ρόλος της αρμονίας, με τις αλλαγές των συγχορδιών από την κιθάρα να επιβάλλουν νέα τονικά κέντρα,

[17] Βλ. επίσης: *Φτώχεια*, Parlophone GO3624 – B74063, 1946, *Θάρθει μια μέρα να πονάς*, Odeon GO3942 – GA7438, 1948, *Θα σε περιμένω απόψε*, Odeon GO3986 – GA7452, 1948, *Έλα δώσε,* Odeon GO4616 – GA7665, 1952, *Χρόνια στο ποτήρι,* Parlophone GO5079 – B74347, 1955.

[18] «Η συγχορδιακή ακολουθία I-iv-V-I ερμηνεύεται συχνά στη θεωρία της αρμονίας βάσει της αρχής της εναλλαξιμότητας μείζονας και ελάσσονας. Σύμφωνα με την αρχή αυτή, η οποία ενίοτε περιγράφεται και ως τροπική εναλλαξιμότητα, η iv θεωρείται δανεισμένη συγχορδία από την παράλληλη κλίμακα της ομώνυμης ελάσσονας. Οι συγχορδίες αυτές ανήκουν στην κατηγορία των ξένων ή αλλοιωμένων συγχορδιών και χρησιμοποιούνται για να προσδώσουν ένα διαφορετικό συγχορδιακό χρώμα μέσω της αντίθεσης που δημιουργούν με την ομώνυμη παράλληλη κλίμακα» (Κούνας, 2019, σ. 230). Στην παράδοση του manouche, η εν λόγω αρμονική συμπεριφορά ονομάζεται πτώση Christophe (Baudoin, 1990, σ. 67-68). Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται επίσης στα τραγούδια: *Κατινούλα*, Odeon GO3578 – GA7306, 1940 και *Στης Αλβανίας τα βουνά,* Parlophone B74056, 1940.

καθορίζοντας αποφασιστικά τη μελωδική ανάπτυξη. Στο Παράδειγμα 1, η χρήση της IV συγχορδίας του δρόμου χιτζάζ (G), διαμορφώνει ένα νέο ισχυρό τονικό κέντρο και ένα νέο ηχητικό περιβάλλον. Τέτοιου είδους φαινόμενα εντοπίζονται ολοένα και περισσότερο στο μεταπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι και διαμορφώνουν νέες μεθόδους αρμονικής συνοδείας, αντικαθιστώντας την προπολεμική ισοκρατική αντίληψη με συνθετότερους αρμονικούς κύκλους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν εντοπίζονται παρόμοιες συμπεριφορές και στο προπολεμικό αστικό λαϊκό.

4. Τέλος, στο έργο του Χατζηχρήστου παρατηρείται η συνδυαστική χρήση δύο δρόμων ως εξής: μελωδική ανάπτυξη σε χουζάμ με εμβόλιμες καταληκτικές μελωδικές φράσεις σε χιτζασκιάρ[19] (βλ. Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6: *Για σένα*, Odeon GO3297 – GA7211, 1939

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται στο τραγούδι *Το παράπονο του αλήτη*[20] όπου κατά τη μελωδική ανάπτυξη σε ραστ γίνονται καταληκτικές φράσεις σε δρόμο σεγκιάχ. Και στις δύο περιπτώσεις, η μελωδική συμπεριφορά φαίνεται να εξαρτάται από την αρμονία. Η κοινή συγχορδιακή βάση των δύο δρόμων επιτρέπει την παράλληλη συνύπαρξη τους, ακόμα και τις ξαφνικές μεταβάσεις (βλ. Παράδειγμα 6).

Τα μελωδικά χαρακτηριστικά της εργογραφίας του Απόστολου Χατζηχρήστου δεν αποτελούν νεωτερισμούς. Εντοπίζονται με διάφορες παραλλαγές στις δημιουργίες άλλων συνθετών, τόσο προγενέστερων όσο και συγχρόνων του. Εντούτοις, η συχνότητα εμφάνισής τους στο έργο του είναι αρκετά μεγάλη ώστε να επιβάλει μοτίβα και να χαρακτηρίζει τις μελωδίες που συνθέτει, τον τρόπο που αυτές εναρμονίζονται και κατ' επέκταση την εργογραφία του συνολικά.

Μέσα από τη μελέτη του συνθετικού του έργου αναδύεται ένα σημαντικό ζήτημα που αφορά στην προβληματική γύρω από την αντίληψη των λαϊκών δρόμων. Σε αντίθεση με τα εγχειρίδια που κατά καιρούς έχουν εκδοθεί και εξαιτίας των οποίων έχει επικρατήσει μια «κλιμακοκεντρική» αντίληψη, οι όποιοι μελωδικοί σχηματισμοί αποτελούν πολύ πιο σύνθετες τροπικές οντότητες (Ανδρίκος, 2010). Η περιγραφή των οντοτήτων αυτών δεν δύναται να εξαντλείται μέσα στο πλαίσιο μιας οκτάβας, ούτε με την απλή παράθεση μιας διαστηματικής αλληλουχίας, χωρίς να αναφέρονται ζητήματα που να αφορούν τη μελωδική ανάπτυξη, τη δημιουργία επιμέρους τονικών κέντρων, τη φρασεολογία που καθορίζεται στα διάφορα ρεπερτόρια αλλά και την αρμονική συνοδεία στην οποία παρατηρείται μια διαλεκτική σχέση με τη μελωδική ανάπτυξη.

Επιχειρώντας μια περιγραφή του ματζόρε περιβάλλοντος όπως αυτό δομείται από τον Απόστολο Χατζηχρήστο, παρατηρούμε έναν σύνθετο μελωδικό και αρμονικό σχηματισμό άμεσα επηρεασμένο από τις μουσικές της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου ο οποίος αντλεί χαρακτηριστικά από τις εξ ανατολών και εκ δυσμών μουσικές παραδόσεις. Το ματζόρε περιβάλλον περιλαμβάνει

[19] Βλ. επίσης *Είμαι απόψε στα μεράκια,* ό.π.
[20] *Το παράπονο του αλήτη*, Odeon GO3272 – GA7211, 1939.

τη ματζόρε κλίμακα, τη μετατροπία του ματζόρε στη σχετική μινόρε (και αντίστροφα), τους λαϊκούς δρόμους ραστ, σεγκιάχ, χουζάμ, χιτζάζ, χιτζασκιάρ και πειραιώτικο, μελωδικές συμπεριφορές που χαρακτηρίζουν τους προαναφερθέντες δρόμους και τη χρήση των διφωνιών σε διάστημα παράλληλων τριτών. Τα μακάμ μετουσιώνονται σε μελωδικές οντότητες του ισοτονικά συγκερασμένου συστήματος και από τα τέλη του 19ου αιώνα και έπειτα, η συνάντηση τους με όργανα όπως η κιθάρα, επιφέρει νέους τρόπους αρμονικής συνοδείας. Συχνά η αρμονική συνοδεία δημιουργεί επιμέρους τονικά κέντρα επηρεάζοντας τις μελωδικές αναπτύξεις, γεγονός που δείχνει τη δυναμική σχέση μεταξύ μελωδίας και αρμονικής συνοδείας. Όσον αφορά τη σχέση αυτή, δεν πρέπει να παραγνωριστεί ο ρόλος της κιθάρας η οποία δρα καταλυτικά εισάγοντας μια κεντροευρωπαϊκή μορφή αρμονικής συνοδείας, τη συνοδεία με κάθετες συγχορδίες (Κοκκώνης, 2017, σ. 109). Μέσα σε αυτά τα πλαίσια τα όρια μεταξύ των χρησιμοποιούμενων μελωδικών οντοτήτων, όπως ο δρόμος χιτζάζ ή η μείζονα κλίμακα, αμφισβητούνται και το ματζόρε φαίνεται να αποτελεί ένα ευρύ και εύπλαστο ηχητικό περιβάλλον το οποίο συνεχώς παραλλάσσεται και εξελίσσεται.

Βιβλιογραφία

Baudoin, Philippe (1990): *Jazz mode d'emploi: Petite encyclopédie des données techniques de base, Volume I*, Collection Théories, Outre Mesure, Paris.

Gauntlett, Stathis (2001): *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, (μτφρ. Κώστας Βλησίδης), εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Ordoulidis, Nikos (2012): *The Minóre Dhrómos [Popular Mode] in the Songs of Vasílis Tsitsánis*, 1st Conference about the Life and Times of Vassilis Tsitsanis, London.

Ordoulidis, Nikos (2018, 29/6): *Deconstructing dipoles: The term 'minor' in Smyrna*, Fifth international conference on analytical approaches to World Music (AAWM 2018) & Eighth folk music analysis workshop (FMA 2018), Thessaloniki.

Pennanen, Risto P. (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

Ανδρίκος, Νίκος (2010): Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του, *εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου*, *5*, σ. 96–106.

Ανδρίκος, Νίκος (2018): *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδίασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*, Τόπος.

Κοκκώνης, Γιώργος (2017): *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto books.

Κούνας, Σπήλιος (2019): *Το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο των πρώιμων ηχογραφήσεων: Υφολογία, τροπικότητες, επιτέλεση*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Μυστακίδης, Δημήτρης (2013): *Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και εναρμόνιση*, εκδόσεις Πριγκηπέσσα.

Ορδουλίδης, Νίκος (2014): *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*, (επιμ. Κώστας Βλησίδης), Ιανός.

Από το βουνό στα προγράμματα συναυλιών.
Εκδοχές και προσλήψεις του τραγουδιού «Λαγιαρνί»

Λαμπρογιάννης Πεφάνης & Στέφανος Φευγαλάς

Εισαγωγή

Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα αναδείχτηκαν σταδιακά από τους εκπροσώπους της εθνικής ιστοριογραφίας οι δυνατότητες της αξιοποίησης των πνευματικών προϊόντων του παρελθόντος στη διαμόρφωση των απαιτούμενων συμβολικών συστημάτων[1] στην κατεύθυνση της υποστήριξης των αποκρυσταλλωμένων εθνικών πολιτικών. Οι πρόσφατες μελέτες επισημαίνουν ότι οι πρακτικές αυτές δεν επιτελέστηκαν απαραίτητα «από τα πάνω», από κάποιους που «δίδαξαν» στους πληθυσμούς «επινοημένες παραδόσεις», μύθους και σύμβολα,[2] αλλά αντίθετα, παρ' όλο που οι εφαρμογές των «πολιτικών μνήμης» σχεδιάστηκαν από τις πολιτικές ελίτ, συχνά απέτυχαν και τα ζητήματα της ιστορικής μνήμης υπήρξαν πεδία αμφισβήτησης και σύγκρουσης.[3] Στον τομέα της μουσικής, το κύριο ιδεολογικό σχήμα *ακμή-νάρκη-αναγέννηση* (με την ενδιάμεση κατάσταση να ταυτίζεται με την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας) αποτέλεσε εργαλείο διαχείρισης των πολιτιστικών προϊόντων του παρελθόντος και, ταυτόχρονα, προσανατόλισε την αντίληψη των Ελλήνων συνθετών. Σε αυτό το πλαίσιο, η Ελληνική Επανάσταση απέκτησε και στη μουσική συμβολικό χαρακτήρα, αποτελώντας τομή ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν.[4]

Η «πολιτισμική μνήμη» αναμεταδίδεται μέσα από μία μεγάλη ποικιλία μέσων, μέσω των οποίων κωδικοποιείται και σκηνοθετείται. Σε αυτήν περιλαμβάνεται όλο το σώμα των επαναχρησιμοποιούμενων εικόνων, κειμένων, τελετουργιών κ.λπ.[5] Έτσι, το «θέαμα» της ιστορίας περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα επιτελέσεων στις οποίες αναπαρίσταται ή «αναβιώνει» το παρελθόν.[6] Στη διαδικασία εθνικής συγκρότησης παρουσιάζεται η τάση ομογενοποίησης τόσο «προς τα μέσα» (δηλαδή στο εσωτερικό μιας πληθυσμιακής ενότητας) όσο και «προς τα έξω», η οποία ενσαρκώνεται ως υποταγή σε συγκεκριμένους κανόνες.[7] Σε αυτό το πλαίσιο καταγράφονται και οι όποιες –συχνά αντιφατικές- πολιτικές χρήσεις του παρελθόντος και ο μετασχηματισμός του «σε ιδρυτική ιστορία, δηλαδή σε μύθο».[8]

[1] Έφη Γαζή, «Μια ρομαντική ιστορική επιστήμη: Η περίπτωση του Σπυρίδωνος Π. Λάμπρου (1851-1919)», *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002,* Πρακτικά Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, τ. Α΄, Αθήνα 2004, σσ. 195-212, σσ. 205-206.

[2] Γιάννης Μηλιός, *1821. Ιχνηλατώντας το Έθνος, το Κράτος και τη Μεγάλη Ιδέα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σσ. 56-59.

[3] Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σσ. 31-32.

[4] Πάνος Βλαγκόπουλος, «Ρητά και σιωπηρά ιστοριογραφικά μοντέλα για την ιστορία του νέου ελληνισμού. Σκέψεις για την περίπτωση της μουσικής», στο: Πέτρος Πιζάνιας (επιμ.), *Η Ελληνική Επανάσταση του 1821. Ένα Ευρωπαϊκό Γεγονός*, Κέδρος, Αθήνα 2009, σσ. 345-350, σσ. 347-348.

[5] Σύμφωνα με τον Jan Assmann, στο: Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π., σσ. 21-22.

[6] Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π., σσ. 27-29.

[7] Μηλιός, *1821,* ό.π., σ. 66.

[8] Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π., σ. 20.

Η θεματολογία που σχετίζεται με την επανάσταση του 1821 εντοπίζεται διάσπαρτη στα έργα των Ελλήνων συνθετών του 19ου αιώνα.[9] Ωστόσο, αυτή δεν φαίνεται να αξιοποιείται ιδιαίτερα από τους Έλληνες συνθέτες που γεννήθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα και δημιούργησαν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού,[10] καθώς το όποιο «ελληνικό στοιχείο», στον βαθμό που συνδέεται με ιστορικά θέματα, αντλείται από άλλες ιστορικές περιόδους, ενώ ο ηρωισμός του ελληνικού λαού αναδεικνύεται μέσω του πιο πρόσφατου παρελθόντος.[11] Με αυτά τα δεδομένα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα ερωτήματα πώς και γιατί προέκυψαν και συστηματοποιήθηκαν τα επιμέρους και γενικά χαρακτηριστικά, σε συνάρτηση με τις φάσεις προώθησης της εθνικής πολιτικοποίησης, έχοντας δεδομένο ότι η εθνική «λαϊκότητα» δεν ταυτίζεται με την κρατική πολιτική, αλλά παρουσιάζει μια σχετική αυτοτέλεια.[12]

Στη νέα αυτή φάση περιλαμβάνεται η αξιοποίηση του «ελληνικού στοιχείου», η οποία όμως παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία. Η λαϊκή μουσική παράδοση των περιοχών που πρωταγωνίστησαν στους εθνικοαπελευθερωτικούς αγώνες, είχε ήδη ταυτιστεί με την ελληνική επανάσταση.[13] Ανάμεσα σε άλλα, το ποιμενικό στοιχείο, ως διαχρονικό στοιχείο της ζωής της ελληνικής υπαίθρου αξιοποιήθηκε ευρέως, τόσο στερεοτυπικά, όσο και σε επίπεδο θεματολογίας. Οι κλέφτες πλέον δεν παρουσιάζονταν απαραίτητα ως πρόσωπα σε τραγούδια και Όπερες, όμως το κλέφτικο τραγούδι, αφομοιωμένο στη μεγάλη «παλέτα» του δημοτικού τραγουδιού κατέλαβε μία πρωταγωνιστική θέση μέσα στο νέο πλέγμα της «ελληνικότητας».

Το τραγούδι «Λαγιαρνί», σε όλες του τις διαστάσεις (τόσο ως υπόθεση-πλαίσιο, όσο και ως σύμβολο-εικόνα), αποτελεί μία τέτοια μελέτη περίπτωσης. Όπως φαίνεται από το συγκεκριμένο τραγούδι, μία τέτοια μουσική αφήγηση, στην οποία αναπαρίσταται ένα ιστορικό γεγονός ή μία κατάσταση, μπορεί να αποκτήσει ιστορική σημασία εφ' όσον νοηματοδοτηθεί κατάλληλα. Μελετώντας τις μεταβολές στη διάδοση και την πρόσληψη του τραγουδιού, αναδεικνύεται επιπλέον η δυνατότητα αντικειμένων και συμβόλων να επανερμηνεύονται, συμβάλλοντας έτσι στην επιδιωκόμενη πολιτισμική συνέχεια.[14] Τέλος, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον η διερεύνηση του τρόπου που παράγεται και προσλαμβάνεται το σχετικό μουσικό υλικό (τόσο κατά τον 19ο αιώνα, όσο και στην αρχή του 20ού), περιλαμβάνοντας στο πεδίο της έρευνας και τον νεοτερικό ακροατή της ιστορίας.[15]

[9] Αναφέρονται ενδεικτικά οι όπερες του Κερκυραίου Ιωσήφ Λιβεράλη (1819-1899) *Ρήγας Φεραίος*, *Μάρκος Μπότσαρης* και *Η επιστροφή του Κανάρη*, των Ζακυνθινών Φραγκίσκου Δομενεγίνη (1809-1874), *Μάρκος Μπότσαρης*, *Δέσπω, ηρωίς του Σουλίου*, και Παύλου Καρρέρ (1829-1896) *Μάρκος Μπότσαρης*, *Κυρά Φροσύνη*, *Δέσπω, ηρωίς του Σουλίου*, *Λάμπρος* και των Κεφαλονιτών Νικόλαου Τζανή Μεταξά (1825-1907) *Μάρκος Μπότσαρης* και Γεώργιου Λαμπίρη (1833-1889) *Καλλέργης*. Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική, συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958, σσ. 224, 240, 244, 249-251.

[10] Ενδεικτικά βλ. την εργογραφία των Ελλήνων συνθετών που γεννήθηκαν κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα στο: Φοίβος Ανωγειανάκης, συμπλήρωμα στο: Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σσ. 580-596.

[11] Π.χ. η Όπερα *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* του Μανώλη Καλομοίρη και η *Συμφωνία αρ.1 της Αντίστασης* του Αλέκου Ξένου αντίστοιχα.

[12] Μηλιός, *1821*, σσ. 58-62.

[13] Λαμπρογιάννης Πεφάνης, Στέφανος Φευγαλάς, «Επιδράσεις του 1821 στη μουσική: Τρία τραγούδια του Θεόδωρου Σπάθη (1884-1943)», *Η Επίδραση της Ελληνικής Επαναστάσεως στη Λογοτεχνία και στην Τέχνη*, Πρακτικά Ι΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου της Ιερά Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, 27-28 Νοεμβρίου 2020, σσ. 331-346, σ. 335.

[14] Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π., σσ. 26-29.

[15] Σε αντιστοιχία με τον «νεωτερικό θεατή της ιστορίας». Βλ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π., σ. 36.

Ορισμένες σημαντικές εκδοχές του στιχουργικού περιεχομένου του «Λαγιαρνιού»

Η μεγάλη ποικιλία στις εκδοχές του στιχουργικού περιεχομένου του «Λαγιαρνιού», στα είδη, στις μορφές, στις παραλλαγές, στην υπόθεση, καθώς και οι διαφαινόμενοι συμφυρμοί ανάμεσα σε τραγούδια, λαϊκούς μύθους και έργα συνεχίζει να αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον φαινόμενο, που όμως δεν αποτελεί αντικείμενο αυτής της μελέτης. Ανάμεσα στις διάφορες εκδοχές ξεχωρίζουν κάποιες ξένες εκδόσεις όπως εκείνη του Heinrich Ulrichs[16] το 1840 με τίτλο *Οι Κλέφται*, όπου το τραγούδι συνδέεται αφετηριακά με το ποιμενικό/βουκολικό αλλά και το βλάχικο στοιχείο:

> Βγήκαν κλέφταις ‘στα βουνά, / Για να κλέψουν άλογα, / Κι’ άλογα δεν ηύρανε, / Πήραν τα αρνάκια μου / Και τα κατζικάκια μου, / Και πάνε, πάνε, παν! / Ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! ωχ καημένος! / Προβατάκια μ’! / Κατζικάκια μ’! / Βάϊ!
>
> Πήραν την καρδάρα μου, / ‘Πού ‘πηζα το γάλα μου, / Πήραν την φλογέρα μου, / Μέσ’ από τα χέρια μου, / Και πάνε, πάνε, παν! / Ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! / Φλογερίτζα μ’! / Καρδαρίτζα μ’! / Βάϊ!
>
> Μου ‘πηραν το λαγιαρνί, / ‘Πού ‘χε το χρυσό μαλλί, Τ’ ασημένιο κέρατο, Και πάνε, πάνε, παν! / Ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! ωχ καημένος! / Προβατάκι μ’! / Λαγιαρνάκι μ’! / Βάϊ!
>
> Περ’καλώ σε, Παναγιά, / Να παιδέψης την κλεψιά. / Αι! και να τους πλάκωναν, Και να τους ξαρμάτωναν, Μέσα ‘στα λιμέρια τους, Κείνους και τα τέρια τους! Ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! Προβατάκια μ’! Κατζικάκια μ’! Βάϊ!
>
> Αν μ’ ακούσ’ η Παναγιά / Και παιδέψη την κλεψιά, / Και να ιδώ το λαγιαρνί / Μέσα πάλιν ‘στο μανδρί, Την ημέραν την λαμπρή / Θε να ψήσω εν’ αρνί, ‘Που να πέφτ’ απ’ το σουβλί! / Ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! ωχ, καημένος! / Προβατάκι μ’! / Λαγιαρνάκι μ’! / Βάϊ! [17]

Το στιχουργικό αυτό περιεχόμενο αναπαράγεται εκείνη την περίοδο σε αρκετές συλλογές στο εξωτερικό (Βρέμη, Βενετία, Παρίσι, Βερολίνο, κ.λπ.). [18] Από τα ελληνόγλωσσα βιβλία, σημαντικό ρόλο στη διάδοση του τραγουδιού φαίνεται να έχει παίξει η συλλογή του Αντώνιου Μανούσου που τυπώθηκε στην Κέρκυρα το 1850. Στην έκδοση αυτή παρουσιάζεται με τίτλο *Παράπονο του Βοσκού* και ορισμένες ελάσσονες γλωσσικές προσαρμογές-μετατροπές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει το εισαγωγικό κείμενο του τραγουδιού:

> *Εθνικώτατο εις όλη την Ελλάδα, και αποδείχνει, ότι όλοι οι Κλέφταις δεν είναι εγκρατείς. Επήγεναν γι’ άλογα, και όταν δεν τα εύρισκαν έκλεφταν ότι τους επαρουσιάζετο. Ίσως παράπονο κατασκόπου βοσκού, τον οποίον επαίδεψαν εις τέτοιο τρόπο. Αυτός δέεται και παρακαλεί την Θεοτόκο, να παιδέψη τους κακόπραχτους, την κλεφτιά, και της τάζεται ένα αρνί, πρόσφερμα το οποίο ενθυμίζει ταις παλαιαίς θυσίαις. Το τραγούδι πνέει βουνίσια αθωότητα, και μας αρπάζει το γλυκό χαμόγελο. Η φλογέρα, τα προβατάκια, η Παναγία, σχηματίζουν ήσυχη και τωόντι βουνίσιαν αρμονία.* [19]

[16] Ο Heinrich Ulrichs έφτασε στην Ελλάδα με τη συνοδεία του Όθωνα, εργάστηκε αρχικά στο Γυμνάσιο της Αίγινας και από το 1837 δίδαξε στο Πανεπιστήμιο που ίδρυσε ο Όθωνας. Arnold Passow, στο: Heinrich Ulrichs: *Reisen und Forschungen in Griechenland.* 2. Teil. Weidmann, Berlin 1863.

[17] Heinrich N. Ulrichs, *Reisen und Forschungen in Griechenland*, *Reise über Delphi durch Phocis und Boeotien bis Theben*, Bremen 1840, σσ. 142-143.

[18] Ενδεικτικά βλ. *Canti Popolari Toscani Corsi Illirici Greci, Canti Greci*, Vol. III, Venezia 1842, σσ. 406-408, Theodor Kind, *Neugriechische Anthologie, Original und Ueberfatzung*, Leipzig 1844, σσ. 70-71, M. de Marcellus, *Chants du Peuple en Grèce*, Vol. II, Paris 1851, σσ. 62-67, Johannes Matthias Firmenich-Richartz, *Τραγούδια ρωμαϊκά. Neugriechische Volksgesänge*, Zweiter Theil, Urtext und Ubersetzung, Berlin 1867, σσ. 137-138.

[19] Αντώνιος Μανούσος, *Τραγούδια Εθνικά συναγμένα και διασαφηνισμένα υπό Αντωνίου Μανούσου*, Τυπογραφείον Ερμής, Κέρκυρα 1850, σσ. 93-96.

Μέσα σε λίγες γραμμές συμπυκνώνεται όλο το ιδεολογικό-πολιτιστικό πλαίσιο που θα συνοδεύσει το τραγούδι τα επόμενα χρόνια. Το λαγιαρνί συνδέεται με τις αρχαίες θυσίες, ενώ το τραγούδι θεωρείται ως προς τον χαρακτήρα και την εμβέλεια εθνικό.[20] Η ποιμενική εικόνα παρουσιάζεται πλήρως σχηματοποιημένη (*βουνίσιαν* αρμονία) με τα κύρια συστατικά της να είναι η φλογέρα, τα πρόβατα, η Παναγία και η αθωότητα.

Στη μελέτη του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου το 1852 επίσης περιλαμβάνεται το τραγούδι με τίτλο *Παράπονον Βλαχοβοσκού* με ορισμένες γλωσσικές προσαρμογές-μετατροπές. Το τραγούδι περιλαμβάνεται στο Β΄ μέρος με τίτλο *Ποικίλα*.[21] Είναι γνωστό ότι στο έργο αυτό γίνεται προσπάθεια τα τραγούδια να αξιοποιηθούν ως διαχρονικά τεκμήρια του *πνεύματος του έθνους*, ως αποδείξεις της διατήρησης του ελληνισμού και της σύνδεσής του με τις αρχαίες παραδόσεις.[22] Επίσης, το τραγούδι περιλαμβάνεται με τίτλο *Οι Κλέφται* στο κεφάλαιο *Βλάχικα Τραγούδια* στη συλλογή του Arnoldus Passow του 1860,[23] αλλά και στη συλλογή του Νικόλαου Πολίτη το 1914. Σε αυτήν κατατάσσεται στα *Εργατικά και Βλάχικα* με αρκετές διαφοροποιήσεις τόσο στη γλώσσα όσο και στη δομή των στίχων: [24]

> Βγήκαν κλέφταις ς' τα βουνά, / για να κλέψουν άλογα, / κι' άλογα δεν ηύρανε, / προβατάκια πήρανε. / Και πάνε, πάνε, παν, (άιντε μαννούλα μ', παν!) / Ωχ καϊμένος, ωχ καϊμένος, ωχ καϊμένος! / Προβατάκια μ', / κατσικάκια μ'! / Βάι!
>
> Πήρανε τ' αρνάκια μου, / και τα κατσικάκια μου, / πήραν και το λάγιο αρνί, / πού χε το χρυσό μαλλί, / τ' ασημένιο χαϊμαλί. / Και πάνε, πάνε, παν, (άιντε μαννούλα μ', παν!) / Ωχ καϊμένος, ωχ καϊμένος, ωχ καϊμένος! / Προβατάκια μ', / κατσικάκια μ'! / Βάι!
>
> Πήραν την καρδάρα μου / […]

Η επέκταση του «Λαγιαρνιού» μέσα από την ποίηση, τη λογοτεχνία, το θέατρο και τον κινηματογράφο

Οι αναφορές στο «Λαγιαρνί» δεν λείπουν από τις διάφορες μορφές τέχνης που ανθούν στις υπό μελέτη περιόδους. Στη συνέχεια αναφέρονται ενδεικτικά κάποια από τα έργα στα οποία έχει αξιοποιηθεί το «Λαγιαρνί» με σκοπό όχι την πλήρη καταγραφή τους, αλλά τη διερεύνηση του τρόπου διάδοσης του τραγουδιού και τη σύνδεσή του με συγκεκριμένα πολιτισμικά περιβάλλοντα και πρότυπα. Άλλωστε, τα λαϊκά θεάματα, τουλάχιστον μέχρι τα χρόνια που διαδόθηκε η κινούμενη εικόνα, είχαν ιδιαίτερη σημασία στον τομέα της επικοινωνίας και της ενημέρωσης.[25] Παράλληλα, στις αναφορές αυτές αναδεικνύεται τόσο η συνεχής παρουσία του τραγουδιού όσο και οι συμβολισμοί που το συνοδεύουν.

Στο ποίημα «Η φλογέρα του Γερω-Δήμου» του Δ. Κόκκου, ο Γερο-Δήμος *με τραγούδι θλιβερό γεμίζει τον αγέρα* παίζοντας τη φλογέρα του και διηγείται ότι σκότωσε τον γιό

[20] Σχετικά με το ιδεολογικό πλαίσιο του Μανούσου και τη θεώρησή του για το κλέφτικο τραγούδι βλ. Michael Herzfeld, *Πάλι Δικά Μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης* Ελλάδας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σσ. 73-78.

[21] Το Α΄ μέρος έχει τίτλο *Ηρωικά* και είναι σαφώς μεγαλύτερο. Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος. Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί Μεσαιωνικού Ελληνισμού*, Τυπογραφείον Ερμής, Κέρκυρα 1852, σσ. 759-760.

[22] Πέτρος Πιζάνιας, *Ιστορία των Νέων Ελλήνων. Από το 1400 έως το 1820*, Εστία, Αθήνα 2014, σ. 59, Νίκος Ροτζώκος, «Η νεοελληνική εθνική ιδεολογία και η εθνική ιστοριογραφία», Γ. Μαργαρίτης, Σ. Μαρκέτος, Ν. Ροτζώκος, Κ. Μαυρέας, *Ελληνική Ιστορία, Τ.Γ΄: Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 1999, σ. 226.

[23] Arnoldus Passow, *Τραγούδια Ρωμαίικα. Popularia Carmina. Graeciae recentioris*, Lipsiae 1860, σσ. 385-386.

[24] Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, Τυπογραφείον «Εστία», Αθήνα 1914, σσ. 239-240.

[25] Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π, σ. 51.

του περνώντας τον για τον κλέφτη που έκλεψε το λαγιαρνί. Στο ποίημα αυτό ο Γερο-Δήμος δεν επέτρεψε τον γάμο του γιου του με Τουρκοπούλα και η μάνα της τον καταράστηκε.[26] Στο διήγημα του Ανδρέα Καρκαβίτσα «Ο Αφωρισμένος» υπάρχει ή εξής αναφορά με αφορμή τη σφαγή ενός αρνιού για τις ανάγκες της φιλοξενίας:[27]

> Και πολλάκις όταν απέτρωγον, εν τη διαχύσει της ευτυχίας και της χαράς των, ετραγώδουν όλοι εκ συμφώνου το Λαγιαρνί, το τόσον πιστώς εκφράζον την πτωχείαν των βλάχων και εις χαριτωμένους και γοργούς στίχους εικονίζον την ζωήν των ολόκληρον…[28]

Ο Καρκαβίτσας αναδεικνύει την αρχαϊκότητα στη φύση των Βλάχων (χαρακτηρίζεται *αφελής και απλοϊκή*)[29] και εικονίζει τον τρόπο ζωής τους και τις πρακτικές τους. Σε αυτό το πλαίσιο καταθέτει με σαφήνεια την άποψη ότι το λαγιαρνί εκφράζει την φτώχεια της ποιμενικής ζωής. Οι στίχοι του τραγουδιού χαρακτηρίζονται από τον συγγραφέα ως χαριτωμένοι και γοργοί. Επιπλέον, στο διήγημα «Μπήκαν κλέφτες στο μανδρί» του Χρήστου Χρηστοβασίλη που δημοσιεύτηκε το 1911[30] αναπαράγεται μία από τις πιο διαδεδομένες εκδοχές της ιστορίας, στην οποία συμπεριλαμβάνονται αυτούσιοι και στίχοι του «Λαγιαρνιού» ως κομμάτι της αφήγησης.[31] Στην εκδοχή αυτή, οι κλέφτες[32] έχουν «μαγευτεί» από τη φλογέρα του Λάμπρου, γεγονός που δίνει χρόνο να έρθουν οι οπλισμένοι χωρικοί και να αποτρέψουν την κλοπή.

Δεν είναι τυχαίο ότι στην πλούσια θεατρική δραστηριότητα (κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια κ.λπ.) που καταγράφεται ήδη στο τέλος της δεκαετίας του 1880 περιλαμβάνεται η αξιοποίηση δημοφιλών τραγουδιών. Τραγούδια όπως το «Λαγιαρνί» αξιοποιούνται ως πόλος έλξης του κοινού, αφού εξυπηρετούν και αναπαράγουν τις δημοφιλείς θεματολογίες (ποιμενικό στοιχείο, νιάτα, έρωτας κ.λπ.) και ταυτόχρονα προσφέρουν το πλαίσιο για χορό και τραγούδι.[33] Τόσο οι στιχουργικές εκδοχές του «Λαγιαρνιού», όσο και η υπόθεση των έργων με πρωταγωνίστρια τη Γκόλφω (από το

[26] Δημήτριος Κόκκος, *Οι Μαργαρίται. Ήτοι πάντα τα ανέκδοτα αυτού ποιήματα,* Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1891.

[27] Για την αξία της φιλοξενίας στις πρακτικές των Βλάχων βλ. και Alan Wace, Maurice Thompson, *Οι νομάδες των Βαλκανίων: Περιγραφή της ζωής και των εθίμων των Βλάχων της βόρειας Πίνδου*, Αδελφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 73.

[28] Ανδρέας Καρκαβίτσας, *Διηγήματα*, Εκ του Τυπογραφείου της Εστίας, Αθήνα 1892, σ. 169.

[29] Στο ίδιο, σ. 168.

[30] Το διήγημα αυτό, για το οποίο δεν είναι γνωστό πότε γράφτηκε, περιλαμβάνεται στην ανέκδοτη συλλογή «Κατσικοκλέφτικα». Οι πρώτες δημοσιεύσεις του πραγματοποιήθηκαν το 1911 στα περιοδικά *Ελληνικός Φάρος* (Ρουμανία), *Χρονικά* (Κωνσταντινούπολη) και *Πινακοθήκη* (Αθήνα). Βλ. Δροσιά Κατσίλα, *Ο βίος και το έργο του Χρήστου Χρηστοβασίλη: γραμματολογική και αρχειακή μελέτη* [διδακτορική διατριβή], Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Φιλολογίας, Ιωάννινα 2004, σσ. 332, 410-411 και Χρήστος Χρηστοβασίλης, «Λαογραφικά Διηγήματα. Μπήκαν κλέφτες στο μανδρί…». Περιοδικό *Πινακοθήκη*, έτος ΙΑ, τχ. 129, Νοέμβριος 1911, σσ. 175-177.

[31] Για τα διηγήματα αυτού του είδους και τη σχέση τους με τα δημοτικά τραγούδια βλ. και Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σσ. 102-104.

[32] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χρηστοβασίλης περιλαμβάνει αρκετά τραγούδια που αφορούν στη δράση των κλεφτών στη συλλογή *Εθνικά άσματα 1453-1821: Συλλογή και επιμέλεια και προσθήκη ιστορικών σημειώσεων* (Β΄ έκδοση), Εταιρία «Ελληνισμός», Αθήνα 1902. Το «Λαγιαρνί» δεν περιλαμβάνεται στη συλλογή αυτή, ωστόσο η Α΄ έκδοση του έργου δεν έχει βρεθεί (χρονολογείται στο 1896), ενώ για την Γ΄ έκδοση του έργου (που δεν πραγματοποιήθηκε) δεν έχουν εντοπιστεί όλα τα χειρόγραφα. Για το περιεχόμενο του βιβλίου δέχτηκε δημόσια κριτική από τον Νικόλαο Πολίτη. Βλ. Κατσίλα, *Ο βίος και το έργο του Χρήστου Χρηστοβασίλη,* ό.π., σσ. 35, 710-711.

[33] Ηρώ Κατσιώτη, «Η "τύχη" της Γκόλφως», *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα.* Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2002, σσ. 185-206, σ. 191.

1890) παρουσιάζουν αξιοσημείωτη ποικιλία.[34] Σε αυτό το πλαίσιο, με μία εκδοχή του «Λαγιαρνιού» ξεκινάει η Α΄ πράξη του προλόγου του έργου του Κωνσταντίνου Σ. Πέρβελη *Η Γιαννούλα* που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1888.[35] Σταθμό στη διάδοση του τραγουδιού φαίνεται ότι αποτέλεσε το τρίπρακτο ομώνυμο θεατρικό έργο (*Λάγιο Αρνί*) του Νικόλαου Παπαλεξανδρή (1849-1911)[36] που ανέβηκε τον Αύγουστο του 1890.[37] Αν και οι παραστάσεις δεν φαίνεται να είχαν μεγάλη επιτυχία,[38] οι αναφορές επικεντρώνονται *εις την καλήν εκτέλεσιν των εν αυτώ δημοτικών ασμάτων και ελληνικών χορών.*[39] Η υπόθεση αφορά στον θάνατο του κλέφτη Βλαχαρμάτα (περιοχή Παρνασσίδας-Δωρίδας) και της αγάπης του ψυχογιού Γιάννη με τη Γκόλφω. Πρόκειται για μία αναπαράσταση του αρματολικού βίου μέσω της αξιοποίησης δημοτικών τραγουδιών.[40] Σύμφωνα τόσο με τον Θεόδωρο Συναδινό όσο και με τη Δεμέστιχα, η υπόθεση του έργου είναι βασισμένη στο ομώνυμο δημοτικό τραγούδι.[41]

Στο έργο «Γκόλφω» του Σπύρου Περεσιάδη (το οποίο πιθανώς είχε γραφτεί πριν το 1893), η γεωγραφική σύνδεση γίνεται με τα Καλάβρυτα.[42] Στις εκδόσεις του έργου περιλαμβάνονται έξι τραγούδια. Πρόκειται για «δημοτικά τραγούδια» που παρουσιάζονται ως παραλλαγές αξιοποιώντας συμφυρμούς και προσθήκες στίχων από άλλα.[43] Ωστόσο, στις εκδόσεις του έργου (η πρώτη το 1903) δεν περιλαμβάνονται ορισμένα τραγούδια, ανάμεσά τους και «Το Λαγιαρνί», του οποίου η παρουσία καταγράφεται (και μάλιστα πρώτο) στα παλαιότερα σωζόμενα αυτοτελή φυλλάδια του έργου.[44] Από την έως τώρα έρευνα δεν έχει συσχετιστεί η σύνδεση του τραγουδιού με

[34] Στο ίδιο, σ. 187.

[35] Στην Αθήνα παρουσιάστηκε το 1890, εκδόθηκε στην Οδησσό το 1888 και ακολούθησαν τα αμέσως επόμενα χρόνια και άλλες εκδόσεις. Ηρώ Κατσιώτη, «Η «τύχη» της Γκόλφως», ό.π., σ. 190, Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Κωνσταντίνος Σ. Πέρβελης: ένας γνωστός-άγνωστος στην Κύπρο του 19ου αιώνα», *Παράβασις. Επιστημονικό Περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τομ. 15/2, Αθήνα 2017, σσ. 109-125 και Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Εθελούσια θύματα, πρόμαχοι της μελλούσης ευημερίας της εθνικής σκηνής». Ένα πρωτοβάθμιο χρονικό για την ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης από την πένα του Κωνσταντίνου Σ. Πέρβελη στον ύστερο 19ο αιώνα.», *Σκηνή. Το περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ*, τχ. 10, 2018, σσ. 68-98.

[36] Το έργο του Παπαλεξανδρή περιλαμβάνει διάφορες *λαϊκές ηθογραφίες* σχετικές με τις *ελληνικές παραδόσεις* και *τα ήθη της ηρωικής εποχής*, ενώ ο ίδιος θεωρούταν βαθύς γνώστης των *δημοτικών ασμάτων,* των *εθνικών χορών* και των *λαϊκών παραδόσεων*. Βλ. *Ελληνική Επιθεώρησις*, 30 Νοεμβρίου 1911, Έτος Ε΄., τχ. 49, σ. 24 και *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1911, Έτος ΙΑ΄, τχ. 130, σ. 205. Η ενασχόληση του Παπαλεξανδρή με το δημοτικό τραγούδι φαίνεται και από τις σχετικές δημοσιεύσεις στο περιοδικό *Τα Ολύμπια* (1895-1897), όπου δημοσιεύτηκαν τραγούδια από την ανέκδοτη συλλογή του. Βλ. Θεόφιλος Κολιός, *Το περιοδικό Τα Ολύμπια (1895-1897). Παρουσίαση και ευρετηρίαση του εντύπου* [Διπλωματική Εργασία], Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2019.

[37] Νίκος Λάσκαρης. «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών». Περιοδικό *Νέα Εστία*, Έτος ΙΒ΄ 1938, τχ.278, σσ. 963-966.

[38] Αικατερίνη Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900): Οι παραστάσεις* [διδακτορική διατριβή], Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2013, σσ. 1417.

[39] Νίκος Λάσκαρης. «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών», ό.π., σσ. 963-966.

[40] Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα.* ό.π., σσ. 421-422, Κατσιώτη, «Η "τύχη" της Γκόλφως, ό.π., σ. 186.

[41] Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα,* ό.π., σσ. 421-422, 1417 και Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής 1824-1919*, Τύπος, Αθήνα, 1919.

[42] Το έργο παίχτηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1894. Κατσιώτη «Η "τύχη" της Γκόλφως, ό.π., σσ. 187-188, 191.

[43] Στο ίδιο, σ. 188.

[44] Σύμφωνα με την Κατσιώτη ο λόγος που μπορεί τα τραγούδια να μειώθηκαν συνδέεται με τις προσπάθειες για την προσαρμογή του έργου σε διανομή που αντιστοιχεί σε μικρότερο κόστος. Μία άλλη πιθανότητα είναι να αξιοποιήθηκαν (ειδικά «Το Λαγιαρνί») για την καλή υποδοχή του έργου και αφού αυτό επιτεύχθηκε, έπειτα να ήταν περιττά. Ό.π., σσ. 190-191.

τη μεταφορά του έργου του Περεσιάδη στον κινηματογράφο (*Γκόλφω*, 1914), ωστόσο η προβολή της ταινίας *Λαγιαρνί* του Ιωάννη Λούμου το 1930 στην Αθήνα έγινε με τη συνοδεία της μουσικής του Ιωάννη Ντάβου.[45] Με αφορμή την ταινία αυτή, η εφ. *Μακεδονία* αναφέρει:

> Η δημοτική μας μουσική και τα δημοτικά μας τραγούδια τα καμάρια αυτά κάθε πραγματικού Έλληνα, δώσανε μια άλλη χάρη στην Οθόνη, στην οποία είμεθα συνειθισμένοι να βλέπωμε κάθε άλλο, παρά εκείνο που ενθουσιάζει κάθε ελληνική ψυχή.[46]

Σε αυτό το πλαίσιο, η αγάπη στο δημοτικό τραγούδι προβάλλει ως υποχρέωση:

> […] επιβάλλεται να ενισχύεται κάθε προσπάθεια που τείνει στο να μας ξαλαφρόνει πότε-πότε από το σνομπισμό και να μας θυμίζει ότι πρέπει προ παντός πρέπει ν' αγαπάμε την ώμμορφη Ελλάδα μας και τα δημοτικά μας τραγούδια!...[47]

Από τις παραπάνω αναφορές επιβεβαιώνεται ότι ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1880 έχουν σχηματοποιηθεί ορισμένες εκδοχές του «Λαγιαρνιού» και αποτελεί ήδη ένα δημοφιλές και αναγνωρίσιμο τραγούδι. Οι παραστάσεις ορισμένων θεατρικών έργων σε μεγάλες πόλεις (π.χ. Αθήνα, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Λεμεσός, Παρίσι) συμβάλουν σε κάθε περίπτωση στην επέκταση επιμέρους εκδοχών. Ταυτόχρονα, η σύνδεση με το ελληνικό στοιχείο έχει ήδη σχηματοποιηθεί με συγκεκριμένο τρόπο. Για το έργο του Παπαλεξανδρή, στον Τύπο της εποχής (εφ. *Αχελώος*) αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι το έργο εικονίζει *αμιγή και ακέραιον τον Ελληνοπρεπέστερον εθνικόν ημών βίον*.[48] Για το έργο του Περεσιάδη γίνεται γνωστό ότι είχε ευρεία αποδοχή από σημαντικά πολιτικά πρόσωπα της εποχής (από τον Σουλτάνο Αβδούλ Χαμίτ ως τον Ελευθέριο Βενιζέλο), αξιοποιήθηκε σε εορταστικές παραστάσεις και οι ξένοι εκδρομείς το προτιμούσαν *διά να ιδούν φουστανέλλα*.[49] Στη διάρκεια των χρόνων, όμως, το πλαίσιο μεταβάλλεται. Στη διαφήμιση της ταινίας του 1930 υπάρχουν αναφορές για την *καθαρώς ελληνική μουσική* που ζωντάνευε το *παλιό δημοτικό τραγούδι*, ωστόσο η θετική πρόσληψη των βουκολικών θεμάτων δεν είναι καθολική. Ενδεικτική είναι η κριτική για την ταινία στην εφ. *Εσπερινή*, όπου γράφεται: *Προς θεού. Ευρισκόμεθα εις το 1850 ή εις το 1930;* […] *Σήμερα η ζωή εις την Ελλάδα δεν διαφέρει και κατά πολύ από την ευρωπαϊκήν. Ας αφήσουμε λοιπόν την φουστανέλλαν εις την ιστορίαν και ας ασχοληθώσιν... εις την παραγωγήν έργων από την σύγχρονον ζωήν*.[50]

Συμβολισμοί και ηχητικές αναπαραστάσεις

Από τις πρώτες εκδοχές του «Λαγιαρνιού» σε ελληνική έκδοση γίνεται σαφής η προσπάθεια για διαχείριση του ζητήματος των Κλεφτών, όπως αυτό παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο τραγούδι. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Μανούσος (1850), με μάλλον απολογητική διάθεση, αναφέρει ότι «όλοι οι κλέφταις δεν είναι εγκρατείς. Επήγεναν γι' άλογα, και όταν δεν τα εύρισκαν έκλεφταν ότι τους επαρουσιάζετο».[51] Το ζήτημα της διαχείρισης του κλεφταρματολισμού προέκυψε ήδη τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, καθώς οι κρατικές δυνάμεις δεν μπορούσαν να περιορίσουν τη ροπή της μάζας προς τη ληστεία, πόσο μάλλον δεδομένου ότι ο κλεφταρματολισμός είχε παράσχει σε

[45] Αργύρης Τσιάπος, *Οι πρώτες ταινίες του Ελληνικού Κινηματογράφου. Η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά*, Σέρρες 2018, σσ. 208-209.
[46] Εφ. *Μακεδονία*, 27-12-1930, σ. 2
[47] Στο ίδιο.
[48] Κατσιώτη, «Η "τύχη" της Γκόλφως, ό.π., σ. 186.
[49] Στο ίδιο, σ. 196.
[50] Τσιάπος, *Οι πρώτες ταινίες του Ελληνικού Κινηματογράφου,* ό.π., σσ. 210-211.
[51] Μανούσος, *Τραγούδια Εθνικά,* ό.π., σ. 93.

καθοριστικό βαθμό σημαντική εμπειρία και ένοπλη ισχύ. Οι πρόσφατες μελέτες αναδεικνύουν ότι ο κλεφταρματολισμός από τη μία πλευρά αποτελούσε ένα κατάλοιπο των παλιών κοινωνικών σχέσεων και από την άλλη πλευρά μία αυθόρμητη αντίσταση στη νέα τάξη πραγμάτων. Ούτως ή άλλως η ληστεία στις αγροτικές κοινωνίες αποτελούσε ένα ενδημικό φαινόμενο, το οποίο σε περιόδους επαναστάσεων αναζωπυρωνόταν.[52] Παράλληλα, φαίνεται ότι το ίδιο το φαινόμενο της ληστείας αποτελεί μία επιβίωση των κοινοτιστικών-οθωμανικών δομών της προεπαναστατικής περιόδου, έναν τρόπο συλλογικής ύπαρξης στις ορεινές αυτοκαταναλωτικές αγροτικές περιοχές.[53] Άρα, η σύνδεσή του κλέφτικου με το ποιμενικό στοιχείο υπάρχει αντικειμενικά, ανεξάρτητα από το ζήτημα της μετέπειτα πρόσληψής τους.

Ως προς την κατάταξη του «Λαγιαρνιού», αν και γενικά υπονοείται η σύνδεσή του με το κλέφτικο στοιχείο, κατατάσσεται στις συλλογές περισσότερο με βάση τον ποιμενικό του χαρακτήρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι το υπό συζήτηση υλικό (τουλάχιστον στη στιχουργική του διάσταση) καταχωρείται από την συλλογή αναφοράς του Ν. Πολίτη στα «εργατικά και βλάχικα»,[54] ενώ στη συλλογή του Κλεόβουλου Αρτεμίδη στα *Άσματα Δημώδη Εθνικά*, τοποθετείται ανάμεσα στο *Κλεφτόπουλο*, τον *Αποχαιρετισμό του Κλέφτου*, κ.λπ.[55] Στη συλλογή του Passow το τραγούδι κατατάσσεται στα *Βλάχικα Τραγούδια.*[56] Πάντως η σύνδεση με το ποιμενικό στοιχείο είναι κυρίαρχη από τις πρώτες εκδοχές. Ήδη στις αναφορές του Μανούσου η ποιμενική εικόνα παρουσιάζεται πλήρως σχηματοποιημένη (*βουνίσιαν* αρμονία) με τα κύρια συστατικά της να είναι η φλογέρα, τα πρόβατα, η Παναγία και η αθωότητα,[57] συνθέτοντας ένα ηχητικό φόντο, ένα θεατρικό σκηνικό. Στις μαρτυρίες για το θεατρικό έργο *Λάγιο Αρνί* του Παπαλεξανδρή (1890) αναφέρεται χαρακτηριστικά:

> Οι ηθοποιοί του «Λαγιαρνιού» και κατά τις τρεις πράξεις του ειδυλλίου, δια να παρουσιάσουν από σκηνής την εικόνα του αγροτικού βίου, εσούβλιζαν δυο πραγματικά αρνιά, τα οποία, διαρκούσης της πράξεως, κατεβρόχθιζαν τη συνοδεία αφθόνου ρητινίτου.[58]

Ταυτόχρονα, υπάρχουν και αναφορές που τονίζουν το *ελληνικό* ή *πανεθνικό* περιεχόμενο του τραγουδιού. Ήδη, ο Μανούσος (1850) το αναφέρει ως *εθνικώτατο εις όλη την Ελλάδα.*[59] Το 1903, με αφορμή συναυλία στον Παρνασσό, το «Λαγιαρνί» αναφέρεται ως *ελληνικό τραγούδι*,[60] ενώ ως προς τον τρόπο απόδοσής του συνδέεται το 1904 με τον *γνήσιον ελληνικόν τρόπον του τραγουδείν.*[61] Επίσης, ο *Μιχαήλ Μισαηλίδης* το χαρακτηρίζει ως *αρχαίο άσμα δημοτικό και ως μέλος Ελληνικότατο.*[62]

[52] Μηλιός, *1821*, ό.π., σσ. 169-171.

[53] Στο ίδιο, σ. 172 και Herzfeld, *Πάλι Δικά Μας,* ό.π., σ. 119.

[54] Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί,* ό.π., σσ. 237-240. Το υλικό του Πολίτη προέρχεται από την παλιότερη συλλογή του Νικόλαου Λάσκαρη (*Η Λάστα και τα μνημεία της*, Πύργος 1903-1910) και συσχετίζεται με το χωριό της Γορτυνίας.

[55] Κλεόβουλος Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα*, Αθήνα 1905, σσ. 121-122.

[56] Arnold Passow, *Τραγούδια ρωμαίικα. Popularia carmina Graeciae recentioris*, In Aedibus B. G. Teubneri, Λειψία 1869, σσ. 385-386.

[57] Μανούσος, *Τραγούδια Εθνικά,* ό.π., σσ. 93-94.

[58] Λάσκαρης, «Τα υπαίθρια θέατρα» ό.π., σσ. 963-966.

[59] Μανούσος, *Τραγούδια Εθνικά* ό.π., σ. 93. Ας σημειωθούν οι ευρείες γεωγραφικές αναφορές της *Γκόλφως* και του *Λαγιαρνιού*, οι οποίες αφορούν γενικά στη Στερεά Ελλάδα, αλλά και στα Καλάβρυτα, στη Γορτυνία, στην Ολυμπία, στην Κορινθία, κ.λπ. Βλ. και Κατσιώτη «Η "τύχη" της Γκόλφως», σ. 202.

[60] Σε ανταπόκριση από συναυλία το 1903, ανάμεσα σε άλλα (π.χ. Μότσαρτ) αποδόθηκε το *Ελληνικό τραγούδι Λαγιαρνί*, το οποίο τραγουδήθηκε τελευταίο και επαναλήφθηκε μετά τα χειροκροτήματα. Εφ. *Σκριπ*, 1-2-1903, σ. 2.

[61] Εφ. *Σκριπ* 3-3-1904, σ. 1.

[62] Μιχαήλ Μισαηλίδης, *Νέον θεωρητικόν συντομότατον ήτοι περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής και αρχαίας ελληνικής μουσικής. Μέρος Δεύτερον: Περί της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902, σσ. 79-80.

Εκτός από τις κύριες αυτές διαστάσεις, καταγράφονται κάποιες ακόμα προσεγγίσεις ως προς το «Λαγιαρνί» και τους συμβολισμούς του. Σύμφωνα με τον Γεώργιο Δροσίνη (1924), οι στίχοι του «Λαγιαρνιού» μαρτυρούν την *αγάπη προς ένα ξεχωριστά χαϊδεμένο αρνί του κοπαδιού από κανένα βοσκόπουλο ή από καμμιά βοσκοπούλα*,[63] ενώ σε άλλες περιπτώσεις, το *λαγιαρνί* φαίνεται ότι συμβολίζει το «παχύ θύμα».[64] Τέλος, στην αρχή της δεκαετίας του 1930 ήδη στηλιτεύεται ο τρόπος διάδοσης του τραγουδιού, αλλά αμφισβητείται ευθέως το περιεχόμενό του ως αξιόλογο μουσικά. Σε αναφορά του 1931 υπάρχει σαφής δήλωση ότι το τραγούδι θεωρείται ευτελές και κοινότυπο:

> Είμαι διανοούμενος και δεν έχω τα μέσα ν' αγοράσω ένα περιοδικό και δύο βιβλία! Λαχταρώ την ευγενέστερη απόλαψη της θείας τέχνης της μουσικής, […]! Τα παιδιά μου πρέπει να τρέφωνται αιώνια με τη Ριρίκα και το Λαγιαρνί κι' εγώ θα μαραζών' ακούοντας από μακρυά τις διάφορες θρηνωδίες στα διάφορα κέντρα και τα σινεμά! […][65]

Ένα επιπλέον ζήτημα που ανακύπτει τόσο από το έντυπο όσο και από το ηχογραφημένο υλικό αφορά στις μεν ηχητικές αναφορές στο πρώτο, όσο και στις ηχητικές αναπαραστάσεις - εφέ στο δεύτερο. Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα σχόλια του Μανούσου προσδιορίζουν το υφολογικό πλαίσιο, που περιλαμβάνει τη φλογέρα και, κυρίως, τη βουνίσια αθωότητα και αρμονία.[66] Στο διήγημα του Χρηστοβασίλη υπάρχουν εκτενείς ηχητικές αναφορές σχετικά με το «αρμονικό λάλημα κουδουνιών και το χιλιαρμόνιο ή παθητικό φλογερολάλημα». Ιδιαίτερη έμφαση μάλιστα δίνεται στο εκφραστικό στοιχείο της φλογέρας, η οποία «λαλούσε […] άγρια κι' απελπιστικά και οι ήχοι της έγιναν λόγια ανθρώπινα».[67]

Το «Λαγιαρνί» μέσα από επιλεγμένες παρτιτούρες και ηχογραφήσεις

Στο επίπεδο του μουσικού υλικού, όπως άλλωστε και με τις στιχουργικές εκδοχές, καταγράφεται από πολύ νωρίς μεγάλη ποικιλία στο «Λαγιαρνί». Έτσι, συναντάται σε μουσικές συλλογές ήδη από τον 19ο αιώνα και κυρίως στις αρχές του 20ου τόσο σε βυζαντινή παρασημαντική[68] όσο και σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε μονοφωνική καταγραφή ή μεταγραφή[69] του τραγουδιού, ενώ στη δεύτερη πρόκειται για διασκευή για φωνή με συνοδεία πιάνου. Από το 1907 το συναντάμε ηχογραφημένο σε δίσκους των 78 στροφών.[70]

[63] Γεώργιος Δροσίνης, «Ζώα και πουλιά στα δημοτικά τραγούδια» στο: *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, 1924.

[64] Βλ. ενδεικτικά εφ. *Μακεδονία*, 16-11-1932, σ. 2.

[65] Σπύρος Καββάσιλας «Η εκκαθάρισις των διδασκάλων», εφ. *Μακεδονία,* 23-8-1931, σ. 1.

[66] Μανούσος, *Τραγούδια Εθνικά,* ό.π., σσ. 93-94.

[67] Χρήστος Χρηστοβασίλης. «Λαογραφικά Διηγήματα», ό.π., σ. 175-177. Αξίζει να σημειωθεί και η σύνδεση με το αρχαιοελληνικό στοιχείο, μέσω της αναφοράς στον *Ορφέα*.

[68] Αν και δεν είναι υλικό μελέτης της παρούσας εργασίας οι καταγραφές/μεταγραφές του τραγουδιού σε βυζαντινή παρασημαντική, αναφέρουμε ενδεικτικά την εκδοχή του Ιωάννη Σακελλαρίδη στο: Κλεόβουλος Κ. Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα*, Αθήνα 1905. Το τραγούδι είναι μονοθεματικό της μορφής Α Α΄ Α΄΄ και σε Πλ. Β΄. Χαρακτηριστικό του Α΄ και Α΄΄ είναι η στάση στον Πα΄ και η βηματική κατάβαση της κλίμακας του Πλ. Β΄. Σε ορισμένα σημεία με πιο χαρακτηριστικό της έναρξη του Α΄΄ η μελωδία τροπικά κινείται στον Α΄ ήχο.

[69] Για τους όρους *καταγραφή* και *μεταγραφή* βλ. Λαμπρογιάννης Πεφάνης, Στέφανος Φευγαλάς, Μουσικές καταγραφές Ι, 184 οργανικοί σκοποί από Αιγαίο, Ιόνιο, Κρήτη και Κύπρο, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2014, σσ. 10-11.

[70] Βλ. Κώτσος Βλάχος, *Γκόλφω*, Orion 46171, 1907. Τα στοιχεία των δίσκων προέρχονται από τον ιστότοπο «rebetiko.sealabs.net» (προσβάσιμο στις 20/6/2022).

Συγκεχυμένες είναι στον Τύπο της εποχής οι πληροφορίες σχετικά με την ιστορική προέλευση του τραγουδιού. Για παράδειγμα, σύμφωνα με δημοσίευμα του 1900 στην εφημερίδα *Σκριπ*, το τραγούδι είναι γραμμένο από δύο Γάλλους συνθέτες,[71] ενώ σε δημοσίευμα του 1904 αναφέρεται ότι το «Λαγιαρνί» ανήκει στα «δημοτικά τραγούδια» που συνέλεξε/κατέγραψε ο Ιωάννης Σακελλαρίδης και διασκεύασε/εναρμόνισε ο γιος του, Θεόφραστος.[72] Το 1906 συνεχίζει να καταγράφεται η συζήτηση για το *«αληθές» δημώδες άσμα Γκόλφω ή το Λαγιαρνί*, ακόμα και ως αντικείμενο διαλέξεων.[73]

Παρακάτω ενδεικτικά αναλύονται ορισμένες περιπτώσεις του «Λαγιαρνιού» στα διάφορα μουσικά είδη και αναδεικνύονται ορισμένες συγκλίσεις και αποκλίσεις. Συγκεκριμένα, από την ευρωπαϊκού προσανατολισμού έντεχνη μουσική δημιουργία εξετάζονται οι εκδοχές[74] των Louis-Albert Bourgault-Ducoudray,[75] Γεώργιου Παχτίκου,[76] Θεόφραστου Σακελλαρίδη,[77] Θεόδωρου Σπάθη,[78] Θ. Κληρονόμου,[79] Ευάγγελου Καραηλία[80] και Ιωάννη Ντάβου,[81] ενώ από τις ηχογραφήσεις που παραπέμπουν στο ύφος πρακτικών προφορικής παράδοσης καταγράφονται και αναλύονται οι εκδοχές των Βασίλη Γκάνια (1926),[82] Μηλιάρη, Σαβαρή και Λουσιέν (1928),[83] Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλγκά) (1929),[84] Δημήτρη Αραπάκη (1928),[85] Κώστα Ρούκουνα (1931)[86] και Κώστα Καραγιάννη (1929).[87]

Παρτιτούρες

Στην εκδοχή του Bourgault-Ducoudray το τραγούδι δομείται ως εξής: Εισαγωγή, Α Α΄ Β. Στην εισαγωγή γίνεται μοτιβική χρήση στοιχείων του Β, τα οποία χαρακτηρίζονται από την επαναληπτικότητά τους. Γενικά, είναι από τις εκδοχές που δεν συναντάμε χρωματικές υπομονάδες. Η μελωδία κινείται σε ένα εξάχορδο που σχετίζεται με τροπικά φαινόμενα ραστ με βάση το ντο, που καταλήγει σε ρε ουσάκ. Στην εναρμόνιση γίνεται χρήση της τονικής αρμονίας στις τονικότητες ντο μείζονα και ρε ελάσσονα.

Στην εκδοχή του Σακελλαρίδη η εισαγωγή είναι ελεύθερη ρυθμικά (χωρίς μέτρο) με γρήγορες επαναλαμβανόμενες αξίες σε ποικιλματική μελωδική κίνηση σε ένα πεντάχορδο (φα-ντο) και σε ύφος ντόινας, ενώ η συνοδεία στο πιάνο γίνεται με τρέμουλο στη νότα φα. Το κυρίως μέρος αποτελείται από δύο μέρη. Το Α είναι ρυθμικά ελεύθερο, ενώ το Β αποκτά ρυθμική οντότητα με διάφορα ρυθμικά σχήματα σε 2/4 που

[71] *Το «λαγιαρνί» που ετραγούδησε προχθές ο Νικολάου είνε γραμμένο από δύο Γάλλους μουσουργούς. Οι οποίοι εξέδωκαν γνωστήν συλλογήν των «δημοτικών μελωδιών» της Ελλάδος.* Σύμφωνα με την αναφορά, *Αυτό ήτο το υπ' αριθ. 2 λαγιαρνί. Και ήρχιζε με τους στίχους: Κλέφτες ήρθαν στα βουνά για να κλέψουν άλογα.* Εφ. *Σκριπ* 1-6-1900, σ. 1.

[72] Βλ. εφ. *Σκριπ* 3-3-1904 και εφ. *Σκριπ* 20-3-1904, σ. 4.

[73] Βλ. εφ. *Εμπρός* 25-01-1906, σ. 3 και εφ. *Εμπρός* 26-01-1906, σ. 3.

[74] Τα μουσικά κείμενα που μελετήθηκαν βρίσκονται στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στον υπεύθυνο του Αρχείου, Γιώργο Κωνστάντζο.

[75] Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente melodies populairs de Grece et d' Orient,* Παρίσι 1876. σσ. 71-74.

[76] Γεώργιος Παχτίκος, *Το Λαγιαρνί*, στο: *Μουσική,* έτος Β΄, τχ. 18, Κωνσταντινούπολη, Ιούνιος 1913, σσ. 140-142.

[77] Θεόφραστος Σακελλαρίδης, *Το Λαγιαρνί, κλέφτικο,* Γαϊτάνου, Αθήνα χ.χ.

[78] Θεόδωρος Σπάθης, *Το Λαγιαρνί*, Γαϊτάνου, Αθήνα χ.χ.

[79] Θ. Κληρονόμου, *Το Λαγιαρνί,* Βελούδιος, Αθήνα χ.χ. Σύμφωνα με τον Μαυροειδή, η παρτιτούρα εκδόθηκε το 1904 στην Αθήνα.

[80] Ευάγγελος Καραηλίας, *Το Λαγιαρνί,* μουσικό χειρόγραφο, χ.χ.

[81] Ιωάννης Ντάβος, *Το Λαγιαρνί,* Κωνσταντινίδου, Αθήνα χ.χ.

[82] Βασίλης Γκάνιας, *Λαγιαρνί (Κλέφτικο)*, Odeon Γερμανίας, GA-1140 (A154238)/GO-182, 1926.

[83] Μηλιάρης, Σαβαρής, Λουσιέν, *Κλέφτες βγήκαν στο βουνό (Λαγιαρνί) κλέφτικο,* Columbia Αγγλίας, 8217/20174, 1928.

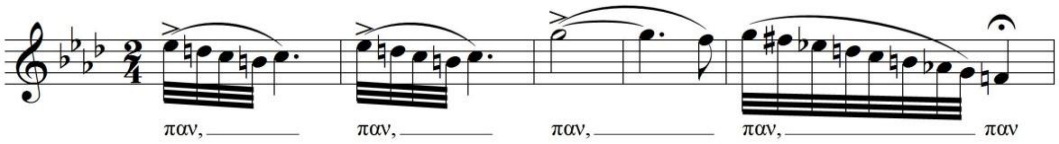
[84] Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς), *Λαγιαρνί,* Polydor Γερμανίας, V 50911, 1929.

[85] Δημήτρης Αραπάκης, Γιάννης Κυριακάτης, *Το Λαγιαρνί (Κλέφτες βγήκαν)*, Odeon, GA 1363, 1928.

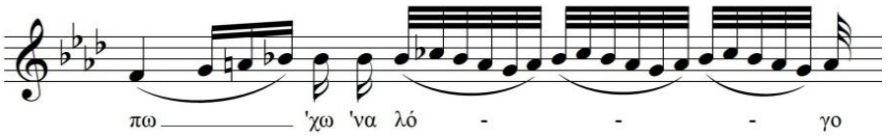
[86] Κώστας Ρούκουνας, *Λαγιαρνί-Κλέφτικο,* Columbia Ελλάδος, DG 126, WG 179, 1931.

[87] Κώστας Καραγιάννης, *Το Λαγιαρνί*, HMV AO310, 1929.

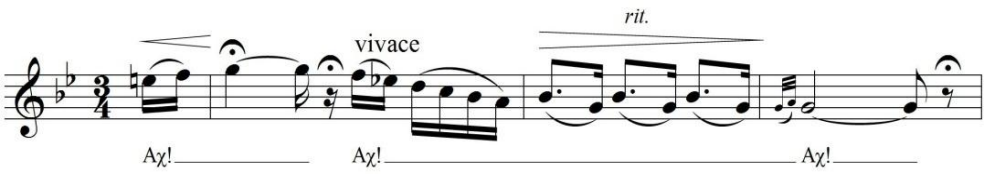
αποτελούν παραλλαγή του ρυθμικού σχήματος του συρτού χορού. Αρχικά η τροπική βάση είναι το φα πάνω στο οποίο αναπτύσσονται φαινόμενα νικρίζ (Α), ενώ σε κάποιες περιπτώσεις η βάση μετατίθεται στο σολ, όπου εμφανίζονται φαινόμενα χιτζασκάρ (στο Β). Το Β χαρακτηρίζεται από μια φιγούρα επαναλαμβανόμενων γρήγορων μελοδικορυθμικών σχημάτων που καταλήγει σε κορύφωση στη ψηλότερη νότα του τραγουδιού και στη συνέχεια ακολουθεί κατιούσα βηματική κίνηση στην κλίμακα του μακάμ χιτζασκάρ:



Περιστασιακά και μόνο στην αρχική εμφάνιση του Α εμφανίζεται χρώμα σαμπά στη δεύτερη βαθμίδα (σολ).



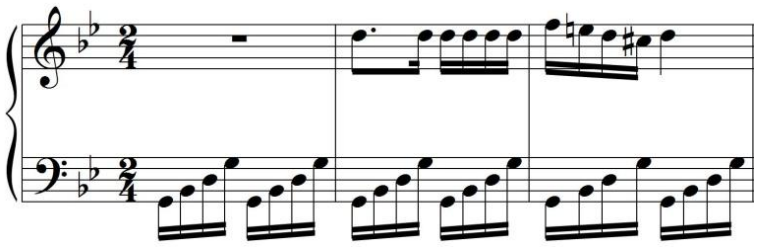
Όπως και στην περίπτωση του Σακελλαρίδη η σύντομη οργανική εισαγωγή στην εκδοχή του Σπάθη[88] χαρακτηρίζεται από τη χρήση επαναλαμβανόμενων πολύηχων σε σύντομες διάρκειες αξιών στο ύφος της ντόινας και σε μακάμ νικρίζ. Εδώ, όμως, η μελισματικότητα δεν είναι τόσο έντονη όσο στην περίπτωση του Σακελλαρίδη και στη συνοδεία έχουμε τρίφωνες συγχορδίες (i, iv). Το κύριο μέρος αποτελείται από δύο μέρη: Α, Β, τα οποία εκτίθενται τρεις φορές με σαφείς διαφοροποιήσεις ως προς τη συνοδεία, που ήδη από τη δεύτερη έκθεση γίνεται πιο ρυθμική παραπέμποντας στο ρυθμικό σχήμα του τσάμικου χορού και στην αρμονία που στην τρίτη έκθεση έχει σαφέστατα τονικό προσανατολισμό. Παρ' όλο που η μελωδία του τραγουδιού συνδέεται στην αρχή με το τροπικό φαινόμενο νικρίζ, γενικά παραπέμπει σε μία εκδοχή της οικογένειας ουσάκ. Η χρήση της αρμονίας εκπορεύεται από την τροπική υφή του μελωδικού υλικού και, ενώ παραπέμπει γενικά στη σολ ελάσσονα, οι τονικές σχέσεις παρουσιάζονται αποδυναμωμένες. Και σε αυτή την εκδοχή υπάρχει η φιγούρα με την κατάληξη στην ψηλότερη νότα του τραγουδιού και στη συνέχεια κατιούσα βηματική κίνηση, μόνο που εδώ ο Σπάθης χρησιμοποιεί μια συγκερασμένη εκδοχή της κλίμακας ουσάκ:



Πολύ κοντά στην εκδοχή του Σπάθη είναι αυτή του Παχτίκου. Η ουσιαστική διαφορά ως προς τη δομή έγκειται στη χρήση εκτενούς εισαγωγής. Το ύφος παραμένει αυτό της ντόινας και τα τροπικά φαινόμενα παραπέμπουν σε νικρίζ από λα. Δομικά, αποτελείται από δύο μέρη. Το Α αρχικά εισάγεται σε λα νικρίζ a cappella και στη συνέχεια σε νικρίζ από σολ, καθώς η τροπική βάση του τραγουδιού μετατίθεται έναν

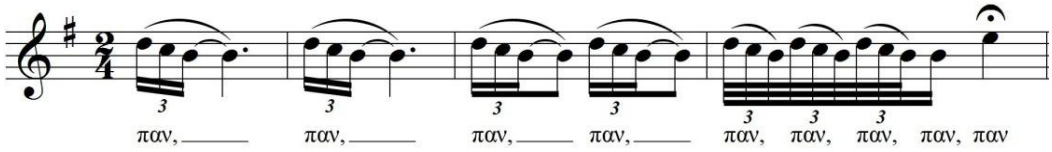
[88] Για εκτεταμένη ανάλυση του συγκεκριμένου τραγουδιού βλ. Πεφάνης, Φευγαλάς, «Επιδράσεις του 1821 στη μουσική», ό.π., σσ. 341-343.

τόνο, όπου και παραμένει έως το τέλος. Το Β είναι σε σολ ουσάκ και χαρακτηρίζεται από τις διάφορες παραλλαγές του κατά την επανέκθεσή του, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Σπάθη. Επιπλέον, υπάρχει και η φιγούρα με την επαναληπτικότητα και την κορύφωση, μόνο που η βηματική καθοδική κίνηση που ακολουθεί πραγματοποιείται στην κλίμακα νικρίζ. Γενικά, σε αντίθεση με την εκδοχή του Σπάθη, η συνοδεία χαρακτηρίζεται σε αρκετές περιπτώσεις από αρπισμούς δεκάτων έκτων που χρησιμοποιούνται ως αρμονική ισοκρατηματική συνοδεία, αφού κυριαρχεί η τρίφωνη συγχορδία που σχηματίζεται πάνω από την τροπική βάση. Αυτή η επιλογή, όμως, ουδετεροποιεί τη συνοδεία από την παραπομπή σε συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα χορού, όπως στην περίπτωση του Σπάθη:

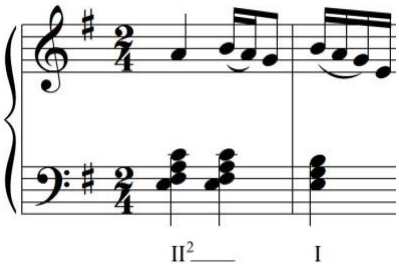


Στην εκδοχή του Κληρονόμου το τραγούδι διαρθρώνεται μονοθεματικά: Α Α΄ Α΄΄ Α΄΄΄. Δεν υπάρχει εισαγωγή και είναι η δεύτερη εκδοχή (η πρώτη είναι του Bourgault-Ducoudray) που δεν εμφανίζεται χρωματικό τετράχορδο ή πεντάχορδο και τροπικά αντιστοιχεί σε φαινόμενα ουσάκ από μι. Στη συνοδεία εμφανίζεται ως οστινάτο το ρυθμικό μοτίβο του συρτού χορού σε πλήρεις συγχορδίες:

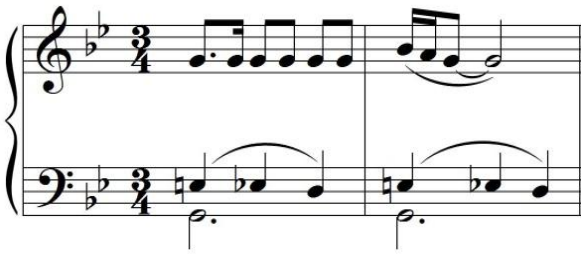
Στη συλλαβή «παν», όπως και στις περιπτώσεις Σακελλαρίδη, Σπάθη και Παχτίκου, υπάρχει έντονη επαναληπτικότητα μοτίβων με σταδιακή πύκνωση που καταλήγει σε κορώνα στην ψηλότερη νότα του τραγουδιού:



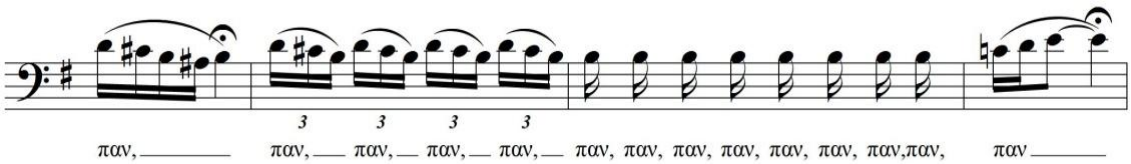
Αρμονικά, εκτός από το ισοκρατηματικό τρέμολο στην τροπική βάση του τραγουδιού (μι) κυριαρχεί η σύνδεση II-I που λαμβάνει χαρακτήρα τροπικής πτώσης:



Η εκδοχή του Ντάβου μοιάζει με τις εκείνες των Σπάθη και Παχτίκου. Αποτελείται από δύο μέρη: Α, Β με μία σύντομη εισαγωγή με μοτιβικά στοιχεία του Α. Η εισαγωγή (όπως και το Α) είναι σε 3/4 και το εναρκτήριο ρυθμικό μοτίβο παραπέμπει σε τσάμικο χορό. Τα επαναλαμβανόμενα όμοια ρυθμικά σχήμα σε διάφορα τονικά ύψη παραπέμπουν στο ύφος της ντόινας. Τροπικά, η εισαγωγή και το Α αντιστοιχούν σε φαινόμενα νικρίζ με τροπική βάση το σολ, ενώ το Β σε φαινόμενα ουσάκ με τροπική βάση το σολ. Το Β είναι σε μέτρο 2/4 και σε ορισμένες περιπτώσεις στη συνοδεία εμφανίζεται το ρυθμικό σχήμα του συρτού χορού. Μακροδομικά, έχουμε τη μορφή ΑΒΑ΄Β΄΄Α΄΄ΒΑ΄΄΄. Μόνο στην κατάληξη του Β΄ εμφανίζονται τονικά στοιχεία με την παρουσία του προσαγωγέα της σολ ελάσσονας. Στη συνοδεία (αριστερό χέρι) βρίσκεται σχεδόν παντού η βάση των τροπικών φαινομένων (σολ), ενώ είναι χαρακτηριστική και μια χρωματική κατιούσα κίνηση από το μι στο ρε (μι, μι ύφεση, ρε) που υποδηλώνει τη διφορούμενη αντίληψη της έκτης βαθμίδας (Ζω):



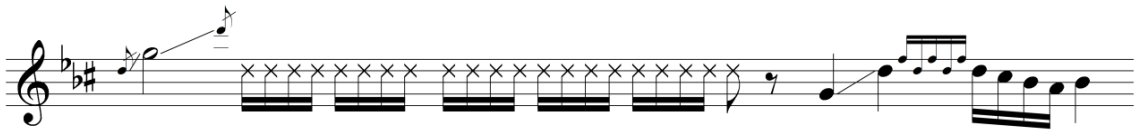
Η εκδοχή του Καραηλία παραπέμπει σε αυτή των Σπάθη, Παχτίκου και Κληρονόμου. Αποτελείται από μια εκτενή εισαγωγή, στην οποία εμφανίζονται μοτίβα από το κυρίως μέρος. Μακροδομικά, έχουμε ένα Α σε 2/4 που χαρακτηρίζεται από ένα μοτίβο τριήχων και μελωδική συμπεριφορά που αντιστοιχεί σε τροπικά φαινόμενα ουσάκ με τροπική βάση το μι και ένα Β, σε 3/4, με χρήση ρυθμικών μοτίβων του τσάμικου χορού και μελωδική συμπεριφορά που παραπέμπει σε φαινόμενα νικρίζ από μι. Παράλληλα, εμφανίζεται και η χαρακτηριστική φιγούρα με την επαναληπτικότητα ρυθμικών μοτίβων και την κορώνα στη ψηλότερη νότα του τραγουδιού, η οποία ακολουθείται από κατιούσα βηματική κίνηση που αξιοποιεί φθογγικό υλικό νικρίζ. Το Α επανέρχεται (Α΄) πάλι σε φαινόμενα ουσάκ με ρυθμικά μοτίβα, όμως, του Β (κυρίως αυτά του τσάμικου χορού). Τέλος, επανέρχεται το Β αρκετά διαφοροποιημένο ως προς το τέλος του (Β΄) σε 2/4 και με βασικό χαρακτηριστικό τη συνεχή επανάληψη ενός μοτίβου και τη στάση με γρήγορη επανάληψη στην 5η λίγο πριν καταλήξει σε κορώνα:



Αρμονικά κυριαρχεί η σύνδεση v-I, καθώς γίνεται χρήση τροπικού προσαγωγέα. Έτσι, όσες φορές εμφανίζεται το πεντάχορδο νικρίζ, ο Καραηλίας εναρμονίζει με την V ελάσσονα. Σε αρκετές περιπτώσεις στο μπάσο κυριαρχεί η τροπική βάση (μι) και η πλήρης τρίφωνη συγχορδία αυτής δίνοντας την αίσθηση αρμονικού ισοκρατήματος. Επίσης, συναντάμε κάποιες ελαττωμένες με έβδομη ελαττωμένη συγχορδίες που δίνουν ιδιαίτερο χρώμα (π.χ. vii^{o}-III, ii^{o}-III).

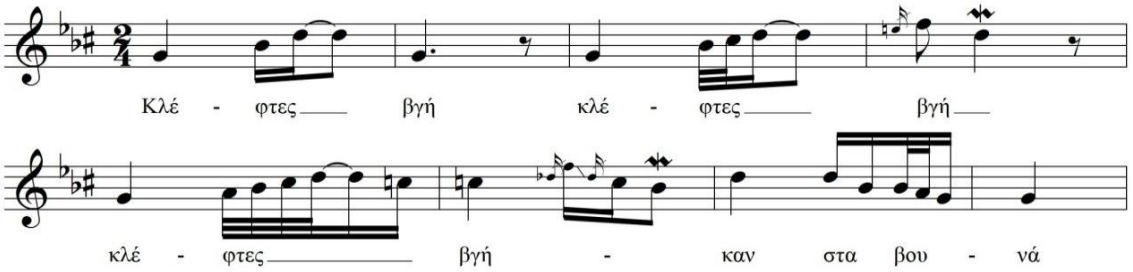
Ηχογραφήσεις

Γενικά, στις υπό εξέταση εκδοχές το τραγούδι ξεκινάει με ένα εισαγωγικό - αυτοσχεδιαστικό (μη ρυθμικό) τμήμα, ενώ το καθεαυτό μέρος του τραγουδιού αποτελείται από τρεις φράσεις σε μέτρο 2/4 και με τη χρήση του ρυθμικού σχήματος του συρτού χορού στη συνοδεία. Σχηματικά αυτό αποτυπώνεται ως εξής: Εισαγωγή, Α (8 μέτρα), Β (8 μέτρα), Γ (10 μέτρα). Η Εισαγωγή είναι οργανική και στο ύφος της ντόινας που παραπέμπει σε συγκεκριμένη ταυτότητα, η οποία συνδέεται με τον ορεινό κτηνοτροφικό χώρο και ιδιαίτερα με το βλάχικο στοιχείο.[89] Σε αυτόν τον προσανατολισμό, ο θεατρικός χαρακτήρας της εισαγωγής ενισχύεται με τη χρήση διάφορων ηχητικών εφέ. Για παράδειγμα στην εκδοχή του Γκάνια αξιοποιούνται κουδούνια, αναστεναγμοί, σφυρίγματα και ήχοι που παραπέμπουν στα καλέσματα των ζώων. Έτσι, το στοιχείο της θεατρικότητας, ανεξάρτητα από τα όποια στερεοτυπικά μουσικά στοιχεία, εκδηλώνεται ακόμα πιο έντονα με την προσπάθεια αναπαράστασης ήχων της ποιμενικής ζωής. Για παράδειγμα στην εκδοχή του Νταλγκά αξιοποιούνται βιολιστικά εφέ που παραπέμπουν σε σφυρίγματα:



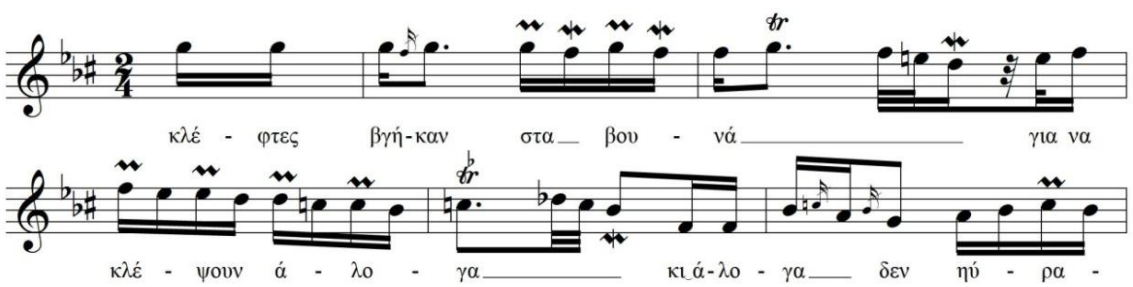
Αυτού του είδους τα ηχητικά εφέ καταδεικνύουν ότι το τραγούδι ήταν ήδη συνδεδεμένο με διάφορες ιστορίες-υποθέσεις (βλ. ποίηση και λογοτεχνία), αλλά και με θεατρικές παραστάσεις.

Στην εκδοχή του Γκάνια η φράση Α αποτυπώνεται ως εξής:

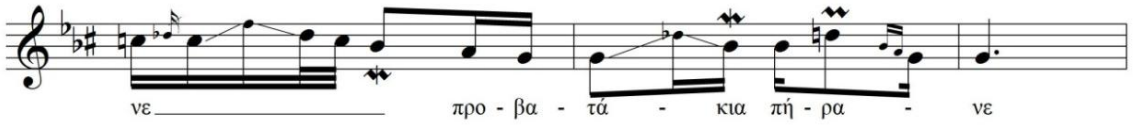


Δομείται σε δίμετρα και είναι του τύπου α α΄ α΄΄ β με το τελευταίο τμήμα να έχει καταληκτικό χαρακτήρα. Παρατηρείται ότι ο αρχικός μοτιβικός πυρήνας (α) συνεχώς διανθίζεται και γίνεται όλο και πιο σύνθετος.

Στην εκδοχή του Νταλγκά η φράση Β αποτυπώνεται ως εξής:

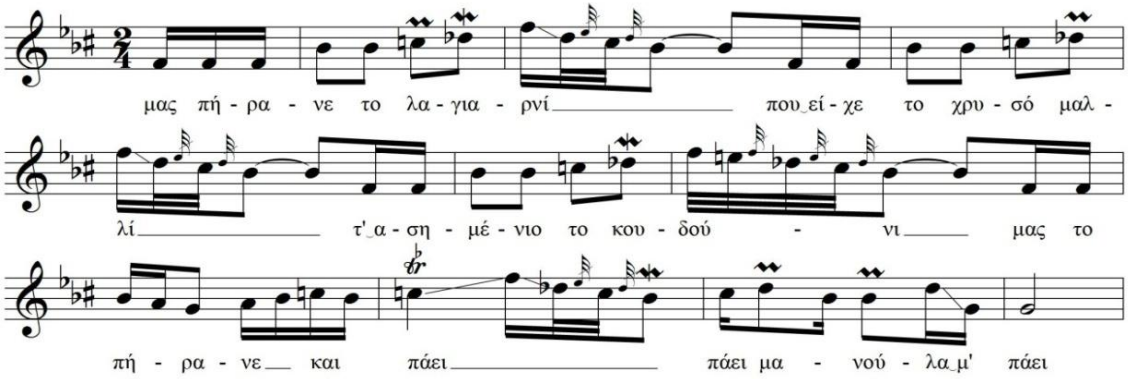


[89] Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα 2017, σσ. 135-136.



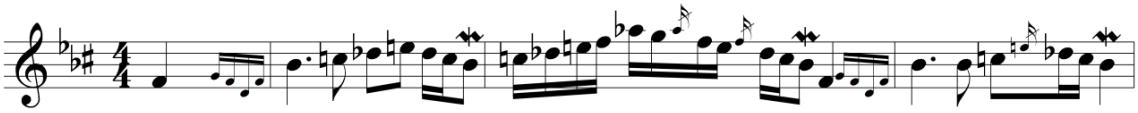
Δομείται σε δίμετρα και είναι τύπου α, β, γ, δ. Η μελωδική κίνηση χαρακτηρίζεται από μια κατιούσα κίνηση διαστήματος 8Κ.

Στην εκδοχή του Ρούκουνα η φράση Γ, που ενέχει λειτουργία επωδού, αποτυπώνεται ως εξής:



Μορφολογικά δομείται σε δίμετρα: α, α΄, α΄΄, β, β΄. Το α αποτελεί το κύριο μέρος και χαρακτηρίζεται από την επαναληπτικότητα που διαφοροποιείται με την εμφάνιση πιο σύνθετης διάνθισης, ενώ το β έχει καταληκτικό χαρακτήρα. Έτσι, το Α συνδέεται μορφολογικά με την επωδό (Γ) κλείνοντας κυκλικά το κύριο μέρος του τραγουδιού.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η οργανική εκδοχή του τραγουδιού από τον Καραγιάννη, η οποία δομείται ως εξής: Εισαγωγή, Α, Α΄, Β, Β΄, Γ, Εισαγωγή. Στην «οργανισμένη»[90] αυτή εκδοχή του τραγουδιού αποτυπώνεται το ιδιαίτερο προσωπικό ύφος του οργανοπαίχτη.[91] Ο τρόπος απόδοσης είναι σαφώς πιο μελισματικός, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, από το τμήμα Γ όπου γίνεται μεταφορά της χρωματικής υπομονάδας νικρίζ από το Σολ στο Σι ύφεση:



Το μελωδικό υλικό του τραγουδιού (όπως αυτό αποτυπώνεται στις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν) αντιστοιχεί σε τροπικά φαινόμενα νικρίζ. Ο χαρακτήρας του συγκεκριμένου τροπικού φαινομένου αξιοποιείται στερεοτυπικά, ώστε να ενισχύσει τα επιθυμητά ποιμενικά και βλάχικα χαρακτηριστικά, όπως αυτά είναι αντιληπτά από τους μουσικούς. Η εισαγωγή και το Α ακολουθούν τυπική ανάπτυξη νικρίζ, ενώ στο Β και στο Γ αποφθορίζεται το πεντάχορδο νικρίζ (από σολ),[92] δίνοντας τη θέση του στο τονικό περιβάλλον (σολ ελάσσονα). Ωστόσο, στο Γ αξιοποιούνται στοιχεία νικρίζ ως χρώμα από σι ύφεση.

[90] Βλ. και Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σσ. 79-81.

[91] Βλ. και Λαμπρογιάννης Πεφάνης, Στέφανος Φευγαλάς, *Μουσικές Καταγραφές ΙΙ, 200 οργανικοί σκοποί από Θράκη, Μακεδονία, Ήπειρο, Θεσσαλία, Στερεά Ελλάδα και Πελοπόννησο*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 68 και σ. 112.

[92] Παρά τις μικρές διαφοροποιήσεις ως προς το απόλυτο τονικό ύψος των βαθμίδων σε κάποιες ηχογραφήσεις, για πρακτικούς λόγους στην ανάλυση έγινε αναγωγή σε ένα κοινό τονικό ύψος.

Στην εισαγωγή η συνοδεία είναι ισοκρατηματικού τύπου. Στο κύριο, όμως, μέρος του τραγουδιού πραγματοποιείται χρήση της τονικής αρμονίας. Στο Α η αρμονική συνοδεία περιλαμβάνει τις συνδέσεις i-iv-V-i. Στο Β το υλικό εναρμονίζεται ως εξής i-iv-i,[93] ενώ είναι χαρακτηριστική η χρήση παρενθετικής δεσπόζουσας V/iv-iv. Στο Γ, κατά την παράθεση του υλικού που αντιστοιχεί στα φαινόμενα νικρίζ [94] (με βάση Σι ύφεση) αξιοποιείται η III,[95] ενώ στη συνέχεια γίνεται επαναφορά (τροπικά και αρμονικά) σε περιβάλλον σολ νικρίζ αξιοποιώντας τις συγχορδίες i-iv-V-i.

Αξίζει να αναφερθεί ότι στην εκτέλεση των Μηλιάρη, Σαβαρή και Λουσιέν το πιάνο αντικαθιστά το βιολί ή το κλαρίνο που χρησιμοποιούνται στις άλλες ηχογραφήσεις για την απόδοση του ύφους της ντόινας, ενώ το τραγούδι εκτελείται σε τριφωνία με χρήση της ευρωπαϊκής αρμονίας (οι δύο ψηλότερες φωνές σε 3ες και 6ες). Επίσης, στην εκτέλεση του Γκάνια παρατηρούνται αισθητικές αντιθέσεις ως προς τη λυρική τοποθέτηση της φωνής του Γκάνια και την πιο λαϊκή, ως προς το ύφος, φωνή του Γρηγόρη Τουλούση που μπαίνει στην επωδό (Γ). Η αντίθεση αυτή υπάρχει και σε σχέση με τη λαϊκή κομπανία που συνοδεύει.

Συμπεράσματα

Το «Λαγιαρνί» ως στοιχείο της υπόθεσης-ιστορίας γενικά συνδέεται με το πολύτιμο και το τραγούδι εκφράζει τη λύπη για την απώλειά του. Στις πρώιμες στιχουργικές εκδοχές και στις διαφορετικές υποθέσεις με τις οποίες συνδέεται εκφράζει αρχικά τη φτώχια της ποιμενικής ζωής.[96] Ταυτόχρονα, όμως, και παρ' όλο που το στοιχείο των κλεφτών στο συγκεκριμένο τραγούδι έχει σαφώς αρνητικό περιεχόμενο,[97] το τραγούδι συνδέεται αφ' ενός με τα κλέφτικα τραγούδια και το ιστορικό τους περιεχόμενο και αφ' ετέρου αξιοποιείται στις αναπαραστάσεις των εικόνων για τον «εθνικό βίο». Μέχρι τη δεκαετία του 1930 αυξάνουν οι κριτικές αναφορές στις συνδέσεις αυτές, καθώς το «Λαγιαρνί» συνδέεται σατιρικά με το «παχύ θύμα» και το τραγούδι με το ευτελές και το κοινότυπο. Έτσι, δημιουργούνται σταδιακά ορισμένα στερεότυπα που συνδέονται με την εθνική μνήμη. Σταδιακά, λοιπόν, διαμορφώνεται ένα ηχητικό-μουσικό πλαίσιο που αντιστοιχεί σε ένα κοινό παρελθόν. Ο τρόπος με τον οποίο αυτό προσλαμβάνεται στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα δεν μπορεί να προσδιοριστεί με την ακρίβεια που θα θέλαμε.[98] Όπως και στις άλλες τέχνες, έτσι και στη μουσική φαίνεται ότι η δεκαετία του 1880 αποτελεί «την τομή ως προς την κρυστάλλωση μιας συνεκτικής αφήγησης για το παρελθόν», μιας αφήγησης που δεν αλλάζει σημαντικά ως το 1930, αλλά ούτε και αργότερα.[99]

Στις ηχογραφήσεις αποτυπώνεται συγκεκριμένο μουσικό υλικό με ορισμένες, κυρίως ποσοτικές, διαφοροποιήσεις ως προς τη διάνθιση των μελωδικών φράσεων και την εναρμόνιση. Αυτό δείχνει ότι η δισκογραφία οδήγησε στην αναπαραγωγή ενός

[93] Εναλλακτικά αξιοποιείται και η I-III-I.

[94] Για τις διαδεδομένες πρακτικές αρμονικής διαχείρισης των φαινομένων νικρίζ της εποχής βλ. Νίκος Ανδρίκος, *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι. Σχεδίασμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα 2018, σσ. 167-178.

[95] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαχείριση της τρίτης της εν λόγω συγχορδίας, η οποία ή εκλείπει τελείως ή παραπέμπει σε ελάσσονα (αξιοποιώντας το Ρε ύφεση). Ωστόσο, στην εκτέλεση του Ρούκουνας διαμορφώνεται ένα σαφώς πιο μείζον τονικό περιβάλλον, τόσο σε επίπεδο αρμονικής συνοδείας, όσο και στη σολιστική συνοδεία. Μάλιστα, στις μελωδικές κινήσεις του σαντουριού ξεχωρίζουν οι παράλληλες τρίτες, που αναδεικνύονται μάλιστα με χρωματικές κινήσεις.

[96] Βλ. Καρκαβίτσας, *Διηγήματα*, ό.π.

[97] Βλ. Μανούσος, *Τραγούδια Εθνικά,* ό.π.

[98] Βλ. αντίστοιχα για τη δημιουργία εικαστικού Κανόνα. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π., σ. 90.

[99] Αναλυτικά για αυτές τις διαδικασίες και τις οριοθετήσεις στο επίπεδο της εικαστικής δημιουργίας βλ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες,* ό.π., σ. 97.

συγκεκριμένου τύπου-πρότυπου όσο αφορά το «Λαγιαρνί» και οι όποιες ποσοτικές διαφορές σχετίζονται με τη διάθεση του κάθε ερμηνευτή να διαφοροποιηθεί (ενδεχομένως συνειδητά) από την/τις προηγούμενες ηχογραφήσεις. Αντίθετα, στις παρτιτούρες συναντάμε μεγάλη ποικιλία ως προς τη διαχείριση του μουσικού υλικού τόσο ως προς τη μορφή, όσο και ως προς την αρμονία, τα τροπικά φαινόμενα, τη συνοδεία, το μέτρο κ.ά. σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε να προκύπτουν έντονες διαφοροποιήσεις και αντιθέσεις. Γενικά, το ύφος στις ηχογραφήσεις παραπέμπει σε πρακτικές προφορικής παράδοσης και καθορίζεται από τον τρόπο ερμηνείας και από το οργανολόγιο, ωστόσο η συνοδεία έχει σαφέστατα ευρωπαϊκό προσανατολισμό που καθορίζεται από τη χρήση της τονικής αρμονίας. Αντίθετα, στις περισσότερες παρτιτούρες διαφαίνεται η προσπάθεια των μουσικών να αποδώσουν, στερεοτυπικά στις περισσότερες περιπτώσεις, τα διάφορα τροπικά φαινόμενα με αντισυμβατικές ως προς την τονική αρμονία συνδέσεις συγχορδιών μέσα βέβαια από τον ευρωπαϊκού προσανατολισμού κλιμακοκεντρικό τρόπο σκέψης τους.

Μουσική και μνήμη: αναγνώσεις της έννοιας του "χρόνου" μέσα από τελετουργικές παραστάσεις αρχαίου δράματος τον εικοστό αιώνα[1]

Αναστασία Σιώψη

Άδικα πασχίζουν αρχαιολόγοι να βρουν έναν ειρμό
σε τεμάχια που η ιστορία μακριά της πέταξε
Τα βουβαμένα θρύψαλα κείτονται στη γη
[...]
και της ιστορίας μου ο ειρμός χάθηκε, δεν αναβρίσκεται.[2]

Είναι γεγονός ότι όσο πιο βαθύ και πολυδιάστατο είναι ένα έργο, όσο περισσότερες και πιο ποικίλες πτυχές της πραγματικότητας επιχειρεί να συμπεριλάβει ως περιεχόμενο, όσο πιο συνολικά και πολύπλευρα αντανακλά την ανθρώπινη πραγματικότητα, τόσο πιο έκδηλα εμφανίζεται ο διαμεσολαβημένος χαρακτήρας της επίδρασής του. Αυτό είναι πιο εμφανές σε περιπτώσεις "ενσωμάτωσης" έργων του μακρινού παρελθόντος, όπως είναι οι αρχαίες τραγωδίες, στις οποίες, εξαιτίας της αντιμετώπισης ενός κόσμου που έχει εξαφανιστεί και έχει ιδωθεί με έναν τρόπο που έχει επίσης εκπνεύσει, οι διαμεσολαβήσεις αυτές γίνονται ακόμα πιο σύνθετες. Αποτέλεσμα είναι η καθαρότερη αποκάλυψη του ανθρώπινου πυρήνα καθώς, λόγω της μακράς ιστορικής περιόδου που έχει μεσολαβήσει, δεν υπάρχουν πλέον οι κοινωνικές συνιστώσες και επιπλέον, έχει χαθεί ο τρόπος με τον οποίο επιδρούσαν στους συγχρόνους τους.

Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις θα εξετάσω, με επίκεντρο τρεις επιλεγμένες περιπτώσεις παραστάσεων αρχαίου δράματος του εικοστού αιώνα με διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις, τρόπους με τους οποίους αποτυπώνονται έργα του μακρινού παρελθόντος στο παρόν.

Αρχαία τραγωδία, παρελθόν και παρόν

Η αρχαία τραγωδία βασίστηκε σε μια κοινή κληρονομιά συλλογικής και πολιτιστικής μνήμης. Οι αρχαίες παραστάσεις εξέφραζαν αυτό το κοινό παρελθόν, ιδωμένο με διαφορετικούς τρόπους, έτσι ώστε να υπάρχει μια διαρκής διαφοροποίηση των παλαιότερων παραγώγων. Επιπλέον, οι τραγωδίες έπαιρναν μέρος στο πλαίσιο τελετουργικών φεστιβάλ που αναφέρονταν στο παρόν και μιλούσαν για το παρόν.

Παρομοίως, σε κάθε εποχή, αναβιώσεις της αρχαίας τραγωδίας δεν ανακαλούν μόνο το παρελθόν αλλά αποτυπώνουν καλλιτεχνικά και το παρόν.

Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η σημαντική αμερικανίδα ελληνίστρια καθηγήτρια κλασικών σπουδών Marianne McDonald:

> Όταν αρχαία κείμενα χρησιμοποιούνται για σκοπούς σύγχρονους, πραγματώνεται ένα περίπλοκο εγχείρημα. Το αρχαίο κείμενο μέσα στο αρχαίο του πλαίσιο το

[1] Μεγάλο μέρος του υλικού του παρόντος κειμένου περιέχεται στη μονογραφία: Αναστασία Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος (Μουσικές διαδρομές ως αντανακλάσεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη),* Γιώργος Δαρδανός, Gutenberg, Αθήνα 2012.

[2] Από το ποίημα: *Στήλες Ολυμπίου Διός* στο: Νικόλαος Κάλας (1933), *Γραφή και φως*, Ίκαρος, Αθήνα 1983, 68.

> φωτίζει ένα άτομο σύγχρονό μας, με τη δική του, σύγχρονή μας, οπτική. Αποτελεί πλέον ένα ερμηνευόμενο σήμα. Απεκδύεται την αρχαία του σημασία και γίνεται σήμα σ' ένα καινούργιο, σύγχρονο θέμα. Αμφότερα, παρελθόν και παρόν, ενημερώνουν το ένα το άλλο, αλληλοτροφοδοτούνται με στοιχεία, έτσι ώστε το ένα να ερμηνεύει το άλλο. Αυτοί οι φακοί παραμορφώνουν, αλλά, ταυτόχρονα, αναδεικνύουν.[3]

Εθνικισμός και μνήμη στην αρχαία τραγωδία: Το παράδειγμα της «Εταιρείας υπέρ διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων» του Γεώργιου Μιστριώτη (1839-1916)

Η μουσική σε αναβιώσεις της αρχαίας τραγωδίας μπορεί να ανακαλέσει το "παρελθόν", στην ουσία να "αναπαράγει" κομμάτια του παρελθόντος μέσω της μίμησης. Η μίμηση στη γλώσσα της τέχνης, άλλωστε, είναι παραγωγική, καθώς μπορεί να εντάξει νέα στοιχεία, και να δημιουργήσει διαύλους επικοινωνίας των διαφόρων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών με το ακροατήριο. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο αντανακλά τον μύθο της "ιστορικής συνέχειας" μέσα από ρόλους που αναλαμβάνει η μουσική, είναι αυτό της «Εταιρείας υπέρ διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων» του Γεώργιου Μιστριώτη (1839-1916), η οποία ιδρύθηκε το 1895. Η μουσική που γράφουν ο Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης (1853-1938) και ο Γεώργιος Παχτίκος (1869-1916) μιμείται τη μουσική παράδοση των βυζαντινών και δημοτικών μελωδιών, χρησιμοποιώντας πολυφωνικές μεταγραφές.

Η «Εταιρεία υπέρ διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων» ανέβασε στους Ολυμπιακούς αγώνες του 1896 την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Η τραγωδία παίχτηκε στο πρωτότυπο και τη μουσική έγραψε ο Ι. Θ. Σακελλαρίδης. Από το 1901, η ίδια Εταιρεία καθιέρωσε διαγωνισμούς σύνθεσης για αρχαία ελληνικά δράματα.

Οι δύο συνθέτες ανέπτυξαν ιδέες για τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να γράφεται η μουσική για τα αρχαία δράματα. Αυτές οι ιδέες δημιουργούν τις κύριες κατευθύνσεις για τη δημιουργία ιδεολογημάτων που εντάσσονται στις ευρύτερες αφηγήσεις της ελληνικής ιστορίας εκείνης της εποχής και είναι, συνοπτικά, οι εξής:

- Η αρχαία ελληνική μουσική είναι κατανοητή ως το πρώτο στάδιο της μουσικής ανάπτυξης στην Ελλάδα. Οι βυζαντινοί ύμνοι και τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν τη "φυσική" της συνέχεια.
- Πρέπει να δημιουργείται ουσιαστική σχέση ανάμεσα στην αρχαία ελληνική ποίηση και τη μουσική. Αφού η γνώση της αρχαίας ελληνικής μουσικής δεν επαρκεί για να αναπαραχθεί αυτούσια, η μουσική πρέπει να δημιουργεί ισχυρούς συσχετισμούς με την πιο οικεία παράδοση, δηλαδή με τη Βυζαντινή και τη δημοτική μουσική.
- Τέλος, η μουσική πρέπει να είναι "ζωντανή" με το να εκφράζει αυτό που είναι κατανοητό ως "ελληνική ψυχή".

Έτσι, με τη χρήση δημοτικών ή και βυζαντινών μελωδιών προάγονται εικόνες του "συλλογικού όντος" με βάση τη ρομαντική αντίληψη της έννοιας του "λαού" (Folk), περίπτωση στην οποία έχω αναφερθεί στο βιβλίο μου με τίτλο *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος*.[4]

Αντίστοιχα, ο ρόλος του χορού μπορεί να ερμηνευτεί συμβολικά ως ενσαρκωτής του ελληνικού λαού και πολιτισμού αφού η χορική μουσική, βασισμένη σε βυζαντινούς τρόπους και δημοτικές μελωδίες, αντιπροσωπεύει την αυθεντική ελληνική μουσική παράδοση.

[3] Marianne McDonald, *Αρχαίος Ήλιος Νέον Φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή,* μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., Αθήνα 1993: 137.

[4] Σιώψη, ό.π., 33-58.

Το παράδοξο, άλλωστε, της χρήσης Βυζαντινής και δημοτικής μουσικής σε παραστάσεις αρχαίων ελληνικών δραμάτων έχει γερές ιδεολογικές βάσεις στον μύθο της πολιτισμικής συνέχειας. Με άλλα λόγια, λειτουργεί ως απόδειξη για το ότι έχουμε ως έθνος ιστορία η οποία "υπήρχε", "υπάρχει" και "θα υπάρχει".

Άλλο σημαντικό παράδειγμα που συνδέεται με εθνικιστικά ιδεολογήματα αποτελεί το Φεστιβάλ Συρακουσών με μια σειρά από παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών από το 1911 ως το 1936. Είναι σημαντικό να τονιστεί η θετικότατη απήχηση των θεωριών του Γεώργιου Παχτίκου για τη συνέχεια της αρχαίας μουσικής στα δημοτικά τραγούδια από σημαντικούς μελετητές και δημιουργούς, όπως ο Ettore Romagnoli. Ο Romagnoli συνεργάζεται με το σκηνογράφο Duilio Cambellotti και ανεβάζουν στο θέατρο των Συρακουσών παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών με αφετηρία τον *Αγαμέμνονα* ο οποίος μάλιστα είχε μουσική βασισμένη στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια της συλλογής του Παχτίκου. Η διοργάνωση παραστάσεων αρχαίου δράματος στις Συρακούσες διήρκεσε 25 χρόνια, μέχρι το 1936, και οι παραστάσεις του επηρέασαν την υπόλοιπη Ευρώπη. Οι φασίστες ήθελαν μέσα από τέτοιες παραστάσεις να κινητοποιήσουν το εθνικό αίσθημα μέσω της προβολής του αρχαίου πολιτισμού και των επιτευγμάτων του για να υποστηριχθούν οι πολιτικές ανανέωσης αυτού του πολιτισμού με έμφαση, βέβαια, στις στρατιωτικές και ιμπεριαλιστικές όψεις του.

Άλλωστε, γενικότερα, εθνικιστικά ιδεολογήματα "επιστρατεύουν" τελετουργικές μορφές τέχνης για να παράγουν επιλεκτικά μνήμη. Τα περισσότερα ολοκληρωτικά καθεστώτα ανέπτυξαν φόρμες τελετουργικών παραστάσεων για να μεταλλάξουν και να ελέγξουν το ακροατήριό τους. Δικτάτορες δημιουργούν τις δικές τους τελετουργίες και λατρείες με σκοπό τον έλεγχο μέσα από την ανάπτυξη νέων συστημάτων συμβολικών χειρονομιών και στολών. Οι Ναζί, για παράδειγμα, "σκηνοθέτησαν" τα πολιτικά "ράλλυ" τα οποία ήταν στην ουσία χορογραφημένες και συναισθησιακές τελετουργικές παραστάσεις – ένα «ολικό έργο τέχνης» μέσα στην κοινωνία. Το ιδεατό παράδειγμα του μακρινού παρελθόντος αποτελούσε η αρχαία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία.[5]

Είναι γεγονός, επομένως, ότι οι κοινωνικές ομάδες, όπως και το κάθε άτομο ξεχωριστά, δεν κατανοούν μόνο, αλλά επίσης προσαρμόζουν ή έρχονται σε αντίθεση με συγκεκριμένα σύμβολα, κοινές πολιτισμικές αναπαραστάσεις ή συστήματα συμβόλων στο ευρύ πεδίο της κοινωνικής ισχύος. Αυτό είναι αποτέλεσμα των τρόπων με τους οποίους γίνεται κατανοητή η μουσική ως σύστημα συμβόλων.

Γενικότερα, η διαδικασία της ακρόασης, ως τελετουργία, εξωραΐζει τον συμβολισμό της μουσικής με κοινωνικό περιεχόμενο.

Ρήξη της μνήμης μέσω της μουσικής για παραγωγές αρχαίων δραμάτων. Μοντερνισμός[6]

Σε μια ακραία μορφή, μέσα από καλλιτεχνικές μορφές τελετουργίας, το "παρόν" απλώνεται σε μια διάσταση αμετάβλητη, γίνεται μια "σταθερά" της ανθρώπινης ύπαρξης με την επισφράγιση της αυθεντίας των αρχαίων κλασικών συγγραφέων.

[5] Χρήσιμες πηγές για σύγκριση με τη Γερμανία: Johann Chapoutot, *Ο εθνικοσοσιαλισμός και η αρχαιότητα,* PUF, 2008 και Benjamin Izaak, *The Origins of Racism in the Classical Antiquity,* Princeton 2004.

[6] Ο όρος "μοντερνισμός" χρησιμοποιείται για αναφορά σε "προχωρημένη" ή "πειραματική" μουσική από τη δεκαετία του 1920. Βέβαια, δεν μπορεί να προσδιοριστεί ακριβώς το περιεχόμενό του, αλλά υπάρχουν κάποιες "τάσεις" οι οποίες έχουν συσχετιστεί συχνά με τον όρο αυτό. Ο μοντερνισμός ευνοεί νέα είδη καλλιτεχνικής δημιουργίας, αναζητήσεις οριακών μορφών έκφρασης, το αφηρημένο και τον φορμαλισμό. Αυτά, αρχικά, κατευθύνονταν σε ακραίες καινοτομίες, με συνειδητή άρνηση των συμβάσεων του δέκατου ένατου αιώνα, όπως και μέσα από τη βούληση να συντεθούν οι τέχνες σε ένα "όλο" – όχι μόνο στο θέατρο.

Είναι γεγονός, γενικότερα, ότι πρωτοπορίες στον χώρο της τέχνης στρέφονται από τις αρχές του εικοστού αιώνα στο παρόν. Ο μοντερνισμός άλλωστε κατευθύνεται προς το διαχρονικό και το παγκόσμιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μοντέρνα αρχιτεκτονική η οποία ως πρωτοπορία κυριάρχησε στο μεγαλύτερο μέρος του εικοστού αιώνα.

Η έμφαση στο παρόν του μοντερνισμού μπορεί να ερμηνευτεί ως μερική ή ολική εξάλειψη της μνήμης ή της "ιστορικότητας" ενός έργου όταν αυτό αναβιώνει, όπως είναι η περίπτωση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος.[7] Η μουσική σε τέτοια έργα δεν αποσκοπεί να παράγει πολιτισμική μνήμη. Ο ρόλος της στοχεύει στο παρόν.

Γενικότερα, οι ευρύτερες καλλιτεχνικές αναζητήσεις των μοντερνιστών της Ευρώπης στρέφονται και στην Αρχαία Ελλάδα, η οποία όμως αντιμετωπίζεται ως "εξωτικό μοντέλο" μαζί με άλλους, χρονικά ή χωρικά, μακρινούς πολιτισμούς.

Η ανάδειξη έργων με τελετουργικό χαρακτήρα των μοντερνιστών στην Ευρώπη, κατευθύνεται στην πνευματική μεταμόρφωση και την κοινωνική κριτική. Σε μερικές περιπτώσεις, το ενδιαφέρον του μοντερνισμού να δημιουργεί ιερή και κοινωνικά μεταμορφωτική τέχνη ερμηνεύεται ως αντίδραση στα τραγικά επακόλουθα του παγκοσμίου πολέμου και ως ανταπόκριση στην επίδραση της "εποχής των μηχανών" στο άτομο. Η τελετουργική μορφή παραστάσεων, ιδιαίτερα όταν περιλαμβάνουν κάποια θυσία, λειτουργεί ως τρόπος "εξανεμισμού" της βίας στην κοινωνία και ως μορφή εξιλέωσης.

Συνεπώς, σε αυτές τις περιπτώσεις η αναφορά στο παρελθόν δεν λειτουργεί τόσο ως φορέας μνήμης όσο ως παράγοντας σύγχρονης κοινωνικής κριτικής. Στην περίπτωση της τελετουργίας αυτό γίνεται κυρίως με συναισθηματικούς όρους. Δηλαδή, ο δημιουργός μέσω της τελετουργικής πράξης του ολικού έργου τέχνης απευθύνεται στο συναίσθημα του δέκτη για να συνδέσει το έργο του με το παρόν. Και φυσικά, ένας τέτοιος κεντρικός άξονας επικοινωνίας της τέχνης δεν μπορεί παρά να έχει τη μουσική ως τον βασικό μοχλό της. Η μουσική άλλωστε, εμπεριέχει το μυθικό, το χαοτικό, το απατηλό στοιχείο και αιχμαλωτίζει την ασυνείδητη εμπειρία μέσα στον χρόνο.

Ο *Οιδίποδας* του Μαξ Ράινχαρντ (Max Reinhardt): Η υπεροχή της υποκειμενικότητας

Η μουσική, γενικότερα, σε σημαντικές παραγωγές αρχαίου δράματος στην Ευρώπη του εικοστού αιώνα έπαιζε πρωταγωνιστικό ρόλο, με αφετηρία την παραγωγή του *Οιδίποδα* του Μαξ Ράινχαρντ (Max Reinhardt) του 1910 όπου ο ρόλος της ήταν να υπογραμμίζει, να δίνει έμφαση στα συναισθήματα μέσα από καθαρό ήχο – και όχι μέσα από τον λόγο. Η μουσική, η κίνηση, το χρώμα, ο ήχος και ο ρυθμός έπρεπε να συντονίζονται μεταξύ τους με προσοχή.[8]

Σε παραγωγές γενικότερα σε χώρες της Ευρώπης, από τις αρχές του εικοστού αιώνα, η κυριαρχία της μουσικής και του χορού είχε ως αποτέλεσμα τη χρήση μιας τεχνικής που ονομαζόταν "ευρυθμική" ("eurythmics"). Ο Ελβετός μουσικοπαιδαγωγός Εμίλ Ζακ-Νταλκρόζ (Émile Jaques-Dalcroze) ανέπτυξε αυτή την τεχνική ως σειρά από

[7] Στην Ελλάδα, παραδείγματος χάρη, την εποχή του μεσοπολέμου το ενδιαφέρον στις παραγωγές αρχαίων δραμάτων μετατοπίζεται στο παρόν. Κατ' αυτόν τον τρόπο, συνθέτες της γενιάς του μεσοπολέμου, προσανατολισμένοι εγγύτερα στα σύγχρονα αιτήματα των καιρών τους, σηματοδοτούν την αρχή μιας εποχής κατά την οποία ο διάλογος με το αρχαίο παρελθόν δεν βρίσκεται μόνο σε αναφορά ως προς την ελληνική αρχαιότητα αλλά και σε ρήξη μαζί της, κάτι που φαίνεται εντονότερα όσο προσεγγίζουμε την εποχή μας. Βλ. Σιώψη, ό.π., ιδιαίτερα 81-98.

[8] Βλ. Richard Beacham, «Ευρώπη», στο J. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής,* μτφρ. Κατερίνα Αρβανίτη, πρόλογος Βίκυ Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, 429-472, 439-440.

ασκήσεις που είχαν ως στόχο τον συντονισμό των μυών του σώματος με μια μεγαλύτερη ευαισθησία στον μουσικό ρυθμό και χρόνο· επρόκειτο για "μετάφραση" της μουσικής στο χώρο μέσω των σωμάτων των χορευτών.[9] Μετά τη συνάντησή του με τον σκηνογράφο Adolphe Appia, το 1906, η ευρυθμική αναδείχθηκε σε πολύ σημαντικό μέσο έκφρασης σε παραγωγές αρχαίου δράματος. Απώτερος στόχος ήταν η έκφραση των βαθύτερων συναισθημάτων μέσα από την ένωση της μουσικής με την κίνηση, κυρίως στα μέρη των χορικών.[10]

Ο *Οιδίποδας* του Ράινχαρντ, «ήταν μια από τις πιο πετυχημένες και αξιομνημόνευτες παραγωγές του και εκείνη που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στο ανέβασμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον 20ο αιώνα».[11] Επίσης, αποτέλεσε μια υποκειμενική αποστασιοποιημένη ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Όπως διαβάζουμε, το αποτέλεσμα θύμιζε περισσότερο υψηλό νεορομαντικό ψυχόδραμα παρά έκφραση του πνεύματος και του ύφους του Σοφοκλή. Εκεί που το αρχαίο ελληνικό έργο ήταν καθολικό, ο *Οιδίποδας* του Ράινχαρντ ήταν υποκειμενικός. Εκεί που το πρώτο ήταν μια σκληρή ενόραση, το δεύτερο ήταν περισσότερο ένα θέαμα που άφηνε καταπληκτικές εντυπώσεις.[12]

Στη σημαντική αυτή παραγωγή του *Οιδίποδα,* η μουσική σε σχέση με συντονισμένες κινήσεις ήταν καίριας σημασίας.[13] Επίσης, ο ήχος του χορού, για τον Ράινχαρντ ήταν πιο σημαντικός από τις λέξεις αφού μπορούσε να παίζει μεσολαβητικό ρόλο, πνευματικά και συναισθηματικά -σε συμφωνία με το πιστεύω του Σίλερ- ανάμεσα στη δράση επί σκηνής και το ακροατήριο.[14]

Επομένως, η επικοινωνία με την εκδοχή αυτή του *Οιδίποδα* δεν είχε στόχο την ανάκληση μνήμης αλλά την υποκειμενική έκφραση και την αμεσότητα της συναισθηματικής επικοινωνίας με τη μουσική και την κίνηση.

[9] Η ευρυθμική (eurythmics ή eurhythmics) είναι η ρυθμική, αρμονική σωματική κίνηση ως είδος καλλιτεχνικής έκφρασης, ειδικότερα το μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα Νταλκρόζ στο οποίο οι σωματικές κινήσεις χρησιμοποιούνται για να αντιπροσωπεύσουν μουσικούς ρυθμούς. Η ευρυθμική αναπτύχθηκε γύρω στο 1905 από τον Ελβετό μουσικό Émile Jaques-Dalcroze, καθηγητή αρμονίας στο Ωδείο της Γενεύης, ο οποίος ήταν πεπεισμένος ότι το συμβατικό σύστημα εκπαίδευσης των επαγγελματιών μουσικών ήταν τελείως λάθος. Ο Νταλκρόζ επιχείρησε να βελτιώσει τις μουσικές ικανότητες των μαθητών του πρωταρχικά αυξάνοντας σε αυτούς την επίγνωση του ρυθμού. Η μέθοδός του βασιζόταν σε ρυθμικές σωματικές κινήσεις, εξάσκηση του αυτιού, και φωνητικό ή οργανικό αυτοσχεδιασμό. Στο σύστημά του των ευρυθμικών ασκήσεων, σχεδιασμένο για να αναπτύσσει την αυτοσυγκέντρωση και τη γρήγορη φυσική αντίδραση, ο χρόνος καταδεικνύεται με κινήσεις των μπράτσων και η διάρκεια του χρόνου – δηλ. η χρονική αξία των νοτών – με κινήσεις των ποδιών και του σώματος. Για παράδειγμα, η νότα αξίας ενός τετάρτου αντιπροσωπεύεται από ένα βήμα. Για τους προχωρημένους μαθητές, το σύστημα των ενδεδειγμένων κινήσεων μπορεί κάπως να ποικίλει. Σε μια τυπική άσκηση, ο δάσκαλος παίζει ένα ή δύο μέτρα, τα οποία εκτελεί μετά ο μαθητής καθώς συγχρόνως παίζονται τα επόμενα μέτρα· έτσι ο μαθητής ακούει ένα νέο ρυθμό καθώς εκτελεί αυτόν που ήδη άκουσε, άσκηση που απαιτεί ταυτόχρονα την ανάπτυξη αυτοσυγκέντρωσης. Βλ. http://www.britannica.com/EBchecked/topic/196597/eurythmics (τελευταία πρόσβαση: 31.8.2012) και αναλυτικότερα Σιώψη, ό.π., 155-195.

[10] Beacham, ό.π., 454. Ο σημαντικός σκηνοθέτης Μαξ Ράινχαρντ επηρέασε όχι μόνο τους δικούς μας σκηνοθέτες Φώτο Πολίτη και Δημήτρη Ροντήρη αλλά και πολλούς ευρωπαίους σκηνοθέτες αλλά και συνθέτες.

[11] Beacham, ό.π., 441.

[12] Ό.π., 442.

[13] Ό.π., 449.

[14] Ό.π., 439-440. Ο χορός, γενικότερα, σε αυτά τα έργα που παραπέμπουν ποικιλοτρόπως στην αρχαία τραγωδία, είναι αυτός που δίνει με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο τον τελετουργικό χαρακτήρα του έργου.

Οι *Πέρσες* (1965), σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν και μουσική Γιάννη Χρήστου: Ο λυτρωτικός ρόλος της μουσικής που ανασύρει αρχέγονα συναισθήματα του συλλογικού ανθρώπινου όντος[15]

Τη δεκαετία του 1960, ο Γιάννης Χρήστου γράφει μουσική για αρχαία δράματα και μια κωμωδία από το 1963 ως το 1969. Ο ίδιος ο Χρήστου θεωρούσε τη μουσική που έγραψε για το θέατρο ως ξεχωριστή κατηγορία, τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της οποίας, σύμφωνα με τον ίδιο, ήταν αυτά που συνεργάστηκε με τον Κάρολο Κουν.[16]

Ο τελετουργικός χαρακτήρας ο οποίος, όπως ανέφερα, είναι ουσιαστικό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού είναι επίσης κεντρικό χαρακτηριστικό της μουσικής του Γιάννη Χρήστου για αυτές τις παραγωγές.[17] Ο Χρήστου μέσα από τελετουργικές πράξεις στοχεύει στη δημιουργία της συναισθηματικής αναγέννησης ή της συλλογικής "ψυχής". Ο ρόλος του χορού είναι να παγώσει το χρόνο και να αναστοχαστεί, να εκφράσει συναίσθημα με τη βαθιά διονυσιακή έννοια του όρου, προωθώντας τον τελετουργικό χαρακτήρα του αρχαίου δράματος και παίζοντας τον πιο σημαντικό ρόλο στο αρχαίο δράμα.

Μέσω του ρόλου του χορού, ο δημιουργός έχει ως απώτερο στόχο να προκαλέσει δι' αυτού «τη διονυσιακή εμπειρία του τρόμου και της έκστασης με μια ρωμαλέα συλλογική απαγγελία σε συνδυασμό με τραγούδι και κινήσεις του σώματος», όπως ακριβώς συνέβαινε στην αθηναϊκή τραγωδία του πέμπτου αιώνα π.Χ. Για να χρησιμοποιήσω τα ίδια τα λόγια του Χρήστου, ο χορός ήταν τότε «μια δημόσια μορφή ιεροπραξιών συγκινησιακής ανανέωσης».[18]

Με αυτόν τον τρόπο στοχεύει να αναπαραγάγει θεμελιώδη συναισθήματα και αυτό να το επιτύχει μέσω του ήχου της φωνής, όχι των νοημάτων. Ο ίδιος αναφέρεται στην αυτονομία των φωνητικών ήχων με ποικιλία υφής. Η πιο χαρακτηριστική "εφαρμογή" αυτής της αντίληψης πραγματοποιείται στο χορό των *Περσών.* Στους *Πέρσες*, η μεταμόρφωση της μουσικής πράξης σε τελετουργία είναι ένα συνθετικό έργο που ενώνει τη μουσική, τη χειρονομία, την κίνηση και την ομαδική χορογραφία. Έμφαση δίνεται στο λυτρωτικό χαρακτήρα και όχι την αισθητική αξία της μουσικής. Ο Χρήστου μιλάει για ηχητικές υφές ή «πρότυπα» που φορτίζονται με ενέργεια, αντιμετώπιση που γίνεται ορατή στην επίκληση του νεκρού Δαρείου.

Η τελετουργική διαδικασία ενεργοποιείται μέσα από την έμφαση στον κυκλικό χρόνο, κυρίως μέσα από το ρόλο του χορού. Αντίστοιχα, η επανάληψη για τον Χρήστου πραγματοποιείται μέσω επαναλαμβανόμενων, κυκλικών και στατικών δομών του ήχου. Το ενδιαφέρον του Χρήστου για την αξία και το περιεχόμενο της αρχής της "επανάληψης" φαίνεται σε μεγάλο μέρος και σε πολλές διαφορετικές πτυχές του έργου του. Όπως διαβάζουμε στο κείμενό του με τίτλο *Music and protoperformance,* η κυκλική

[15] Βλ. αναλυτικότερα Σιώψη, ό.π., 210-226.

[16] Ένας σημαντικός λόγος γι' αυτό είναι ότι ο Χρήστου είχε αρκετές κοινές πεποιθήσεις με τον Κουν στη καλλιτεχνική και φιλοσοφική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Ο πιο σημαντικός όμως λόγος είναι ότι ο Χρήστου σε αυτή τη συνεργασία εκφράστηκε πιο ελεύθερα και πήρε τελείως προσωπικές πρωτοβουλίες (όπως στη μουσική για το χορό στους «Πέρσες»), όπως και ο ίδιος αναφέρει, χάρη στη κατανόηση και υποστήριξη του σκηνοθέτη.

[17] Μπορούμε να υποθέσουμε, έτσι, ότι η αντίληψη της τέχνης ως τελετουργία και του ρόλου του χορού ως τελετουργικού, αποτελεί κληρονομιά του μοντερνισμού ενώ έχει επίσης σχέση με την αισθητική των πειραματιστών της μετά-αβανγκάρντ εποχής. Κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά, σε ευρύτερη κλίμακα, το τελετουργικό στοιχείο εντοπίζεται ξεκάθαρα στην τέχνη με τη μορφή της τελετουργικής εκτέλεσης (performance). Πρόκειται για το χρονικό σημείο, όπου η τέχνη μεταβαίνει από την εικόνα στο χώρο στήνοντας δρώμενα χειριζόμενη τελετουργικούς και αρχετυπικούς συμβολισμούς.

[18] Βλ. συνέντευξη του συνθέτη στο Γιώργο Λεωτσάκο, με τίτλο «Γιάννης Χρήστου: Μουσική για τους *Πέρσες* του Αισχύλου», στην εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής,* 22.8.1965.

ροή ή εξέλιξη είναι ένα είδος τελετουργίας στην οποία συμμετέχει ο άνθρωπος από την αρχή της ιστορίας του. Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει ένα βασικό μοντέλο και πραγματοποιείται σε ατομικές ή συλλογικές πράξεις περιοδικού χαρακτήρα όπου διάφορα άτομα συνεισφέρουν στη θέληση του "πεπρωμένου" (π.χ., φυσικές καταστροφές και επιδημίες). Μέσα σε αυτές ενεργοποιείται η ψυχική του ενέργεια. Η διαδικασία αυτή ενεργοποίησης της ψυχής μπορεί να μεταφερθεί στην τέχνη δημιουργώντας τελετουργικές δομές τις οποίες αποκαλεί PROTOPERFORMANCES.[19]

Έτσι, η στόχευση της τέχνης προς την εξάλειψη του χωροχρόνου μέσω τελετουργικών μουσικών πράξεων βρίσκεται στον πυρήνα της σκέψης του Χρήστου. Κύρια επιδίωξή του είναι η μετουσίωσή τους σε άμεση επικοινωνία με τις αρχετυπικές διαστάσεις της ψυχικής ύπαρξης, έξω από τόπο και χρόνο. Με το να φθάνουν στα όριά τους οι ηχητικές δυνατότητες του χορού, στα σύνορα ανάμεσα στο φυσιολογικό κόσμο και της παραφροσύνης, η μεταφυσική διάσταση παίρνει τη μορφή ενός ηχητικού καναλιού το οποίο συνδέει τον οικείο κόσμο της ζωής με τον άγνωστο κόσμο του θανάτου.[20]

Συμπεράσματα

Ως επίλογο, μέσα από τις τρεις περιπτώσεις παραστάσεων αρχαίου δράματος του εικοστού αιώνα που παρουσίασα, αντιληφθήκαμε τρεις διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις και τους τρόπους με τους οποίους αποτυπώνονται, μέσα από αυτές, έργα του μακρινού παρελθόντος στο παρόν. Ο κεντρικός άξονας διαφοροποίησης που παρουσίασα είναι η σχέση της μουσικής με το παρελθόν ή η σχέση της μουσικής με τη μνήμη. Στην πρώτη περίπτωση, η σχέση αυτή συνάδει με εθνικιστικές αφηγήσεις, στη δεύτερη μετουσιώνεται αναδεικνύοντας ένα υψηλό νεορομαντικό ψυχόδραμα με εμφανή την υπεροχή της υποκειμενικότητας αλλά και της έμφασης της διάστασης του παρόντος, ενώ στην τρίτη στοχεύει στην καθαρότερη αποκάλυψη του ανθρώπινου πυρήνα ή στην ανάσυρση της αρχέγονης μνήμης, με απώτερο στόχο την εξάλειψη του χωροχρόνου.

[19] Βλ. Jani Christou, *Writings*, στο: http://www.janichristou.com (τελευταία πρόσβαση: 30.08.2015).

[20] Βλ. Anna-Martine Lucciano, *Γιάννης Χρήστου. Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας,* μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1987, 148.

Από τη σκηνική μουσική στη μουσική μορφή: έργα ελλήνων συνθετών με μουσικές και μουσικοδραματικές μορφές ως αποκύημα της εμπειρίας παραστάσεων του Αρχαίου Δράματος στη σύγχρονη σκηνή

Νικόλαος Αθ. Μάμαλης

1. Η καθιέρωση της μουσικής για το Αρχαίο Δράμα στην Ελλάδα: θετικός απολογισμός και συμβατικές παραδοχές

Η μουσική για παραστάσεις Αρχαίου Δράματος έχει ήδη παγιώσει στην Ελλάδα μια μακρόχρονη παράδοση με πολλές και αξιόλογες προσπάθειες. Η σκηνική μουσική αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την ευόδωση των θεατρικών παραστάσεων. Ήδη από το 1932, με το άνοιγμα του Εθνικού Θεάτρου και την πρόσκληση σε αξιόλογους μουσουργούς να συνεργαστούν στην προετοιμασία των παραστάσεων, η μουσική διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο (*Αγαμέμνων* 19.3.1932,[1] Βάρβογλης, *Πέρσαι*, 9.5.1934, Ευαγγελάτος). Πολλοί ερευνητές έχουν αναδείξει την ιδιαίτερη σημασία και αξία της μουσικής στο Αρχαίο Δράμα ως προς την αναζήτηση και διαμόρφωση μιας νεοελληνικής ταυτότητας. Καταλυτικός παράγοντας για την αναβάθμιση του ρόλου της μουσικής μετά το 1954 αναδείχθηκε η σημαντικότητα που απόκτησε η μουσική κατά τις ετήσιες παραστάσεις στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Στην έναρξη των παραστάσεων επανήλθε η εμβληματική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Με την πάροδο του χρόνου, την ένταξη κι άλλων θιάσων στο πρόγραμμα των παραστάσεων Αρχαίου Δράματος (Θέατρο Τέχνης, ΚΘΒΕ, Αμφιθέατρο κ.ά.), η σκηνική μουσική διαμόρφωσε ένα πλούσιο μουσικό υλικό, άρρηκτα συνδεδεμένο με την επιτυχή τους έκβαση. Η επιτυχία του θεσμού γρήγορα επεκτάθηκε και σε άλλους ανοικτούς χώρους όπως το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, τα αρχαία θέατρα Δωδώνης, Φιλίππων κ.ά. Επιπρόσθετα, αρκετοί από τους συνθέτες, ιδιαίτερα την αρχική περίοδο των ετήσιων παραστάσεων, αναλάμβαναν να διευθύνουν οι ίδιοι τα μουσικά τους έργα (Μ. Χατζιδάκις, *Εκκλησιάζουσαι*, 14.7.1956, *Λυσιστράτη*, 23.6.1957, Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Αντιγόνη*, 30.6.1956, Γ. Σισιλιάνος *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* 22.6.1958, Μ. Θεοδωράκης, *Φοίνισσαι* 19.6.1960, κ.ά.). Το πλούσιο αυτό ιστορικό μουσικό υλικό εύκολα ο αναγνώστης μπορεί να διαπιστώσει ότι αποτελεί μέρος της εργογραφίας των μουσουργών.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, παρά τον σκεπτικισμό με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν οι πειραματισμοί της πρωτοπορίας από το κοινό, η υιοθέτηση νεωτερικών τάσεων στη σκηνική μουσική όπως της ατονικότητας, του δωδεκάφθογγου (Γ. Χρήστου, Γ. Σισιλιάνος), της στοχαστικής μουσικής (Ι. Ξενάκης), της μουσικής για μαγνητοταινία (Γ. Χρήστου, Μ. Αδάμης κ.ά.), συμπορεύτηκε με τάσεις θεατρικού εκσυγχρονισμού που προκρίθηκαν για το Αρχαίο Δράμα. Στις σκηνικές μουσικές του τέλους του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα σε εκείνες των Γ. Α. Παπαϊωάννου, Α. Κουνάδη και Γ. Σισιλιάνου, αποτυπώνεται υφολογικά ένας συγκερασμός τροπικών στοιχείων ιδιαίτερα

[1] Σ.Σ. Στις παραστάσεις αρχαίου δράματος αναγράφεται μόνο η ημερομηνία της πρώτης παράστασης του έργου.

στα μέρη του χορού, με στοιχεία νεωτερικότητας, πεντατονικής κλίμακας και χρωματικών κινήσεων τα οποία συνδέονται με τα μέρη του θρήνου. Σύμφωνα με τον Χάρδα, οι μουσικές υποκρούσεις του Παπαϊωάννου και του Σισιλιάνου δημιουργούν ένα πολύπλοκο πλέγμα αναφορών σε αισθητικές αντιλήψεις μιας μουσικής παγκοσμιότητας και μουσικές παραδόσεις και συνήθειες.[2]

Εν τούτοις, παρά τη βαρύνουσα σημασία που δινόταν στον μουσικό παράγοντα, στη μακρόχρονη παράδοση πρόσληψης του Αττικού Δράματος στην Ελλάδα, η μουσική, συνήθως διαδραμάτιζε περιορισμένο ρόλο και είχε περιορισμένη έκταση. Πολλές παραστάσεις είχαν ως πρώτιστη κατεύθυνση τη διαυγή απόδοση του κειμένου, μια παράδοση που θεμελιώθηκε στο Εθνικό Θέατρο από τον Πολίτη, τον Ροντήρη, τον Μινωτή κ.ά. Οι σκηνοθέτες ήταν εκείνοι που προδιέγραφαν τα πλαίσια και έθεταν τους όρους για την επιλεκτική ένταξη της μουσικής σε συγκεκριμένα μέρη (εισαγωγή, πάροδος, κομμός, χορικά, έξοδος)· απαιτούσαν τη συμμόρφωση στις ανάγκες της παράστασης, την αισθητική και δραματουργική κατεύθυνση που εκάστοτε οραματίζονταν. Ενδεικτικά μνημονεύουμε τις επιστολές[3] με τις απαραίτητες υποδείξεις που αντάλλαξε το 1964 ο Αλέξης Σολομός με τον Ιάννη Ξενάκη για την προετοιμασία της μουσικής της παράστασης των *Ικέτιδων* (25-26.7.1964). Την προτεραιότητα της άποψης του σκηνοθέτη συμμερίζεται και ο Χατζιδάκις ο οποίος αναφέρει: «Η μουσική στο θέατρο είναι η προέκταση του σκηνοθέτη».[4] Ο γνωστός συνθέτης σύγχρονης μουσικής Γιώργος Κουρουπός εκθέτει, με ευθύβολο τρόπο, τις δεσμεύσεις της μουσικής σύνθεσης για το θέατρο και τη βαρύνουσα σημασία του σκηνοθέτη: «[…] Το σωστό στη μουσική του θεάτρου είναι να ακολουθήσεις πάρα πολύ καλά τη διδασκαλία του σκηνοθέτη κυρίως. Ο σκηνοθέτης μπορεί να πάρει ένα κείμενο και να το κάνει όπως θέλει ο ίδιος, δεν είναι εσύ να μείνεις μόνο στο κείμενο, πρέπει να δεις τι προσπαθεί να κάνει ο σκηνοθέτης […]».[5]

Εκτός από τις σκηνοθετικές δεσμεύσεις της σκηνικής μουσικής, αναδεικνύονται κι άλλοι επιπρόσθετοι περιορισμοί, αρκετοί από τους οποίους ανέκυπταν κατά τη διαδικασία προετοιμασίας της παράστασης, όπως η διάθεση πλήρους ή περιορισμένης ορχήστρας, οι φωνητικές δυνατότητες πρωταγωνιστών και χορού, η στελέχωση του θιάσου από κατάλληλους παιδαγωγούς του χορού, οι ακουστικές ιδιαιτερότητες του χώρου, οι τεχνικές προϋποθέσεις (διάθεση απαραίτητου τεχνικού εξοπλισμού) ακόμη και ο προβλεπόμενος οικονομικός προϋπολογισμός από τους ιθύνοντες της παράστασης. Ταυτόχρονα η μουσική επιμεριζόταν σε μουσικά μέρη τα οποία δεν αποσκοπούσαν απαραίτητα στην ανάδειξη του κειμένου καθώς πολλές φορές τα μουσικά επεισόδια εμπλέκονταν σε σύντομους σχολιασμούς για την κάλυψη του κενού χρόνου της αφήγησης (είσοδος, έξοδος προσώπων, χορού κ.ά.) με συνέπεια η μουσική να κατακερματίζεται. Αξίζει να επισημανθεί το γεγονός ότι κατά τις πρώτες δεκαετίες λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και ιδιαίτερα κατά τις δεκαετίες του 1930 και 1940, «καλή» μουσική για το Αρχαίο Δράμα λογιζόταν εκείνη που διακρινόταν για τη

[2] Κώστας Χάρδας, «Αρχαιοπρεπείς και σύγχρονες αφηγήσεις προς μια "παγκόσμια" αντίληψη του τραγικού», *Πρακτικά Συνεδρίου Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, 25-27 Μαρτίου 2009, Αθήνα σ. 152.

[3] Αλέξης Σολομός, «Αισχύλου "Ικέτιδες". Πρώτες σημειώσεις για τον κ. Ξενάκη», *Επιδαύρια 1954-1974*, 20 χρόνια, περιοδικό *Θεατρικά*, τόμος 2, τεύχος 17-18-19, Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Χώρος, Αθήνα Μάρτιος 1975, σ. 173-175.

[4] Συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι στον συνθέτη Θόδωρο Αντωνίου το 1985, https://www.youtube.com/watch?v=_iBfSi0t28Y (τελευταία πρόσβαση: 17.9.2019).

[5] Συνέντευξη του συνθέτη στον Κωνσταντίνο Κακαβελάκη, στην εκπομπή *Μουσικές Μορφές* (15.5.2016) στο Κανάλι της Βουλής, https://www.youtube.com/watch?v=zzOlDTzlQbc (τελευταία πρόσβαση: 20.6.2021).

«λιτότητα» και τη διακριτικότητά της και όχι για την ενεργό παρέμβασή της.[6] Εξάλλου, η προτεραιότητα της αναβίωσης του Αρχαίου Δράματος στην Ελλάδα ιδιαίτερα, αντιμετωπίστηκε πρωτίστως, σύμφωνα με τη Σιώψη, ως θεατρική παράσταση τόσο στη θεωρία όσο και στην πρακτική και βρισκόταν σε διάσταση με την αξιοποίηση του είδους της όπερας για παραγωγές Αρχαίων Δραμάτων «παρότι αυτό το είδος έλαβε υπόψη του τη σπουδαιότητα σχετικά με τον τρόπο που αναβίωνε η αρχαία τραγωδία».[7]

Στην Ευρώπη, το Αρχαίο Δράμα και η ελληνική μυθολογία έδωσαν το έναυσμα για τη δημιουργία μουσικής από τον 16ο ως το τέλος του 20ου αιώνα.[8] Στον ελλαδικό χώρο, παρότι αρκετοί συνθέτες κατά τον 20ο αιώνα εντρύφησαν στη μουσική για παραστάσεις αρχαίου δράματος, ορισμένοι από αυτούς δεν αρκέστηκαν σ' αυτή την πρακτική, ούτε στην κατάθεση μια θεωρητικής συλλογιστικής·[9] στράφηκαν σε πιο προσωπικές επιλογές, ενεργοποιήθηκαν σε νέες ατραπούς και κριτήρια καθώς αποδεσμεύονταν από το αυστηρό πλαίσιο που επέβαλλε η σκηνική υπόκρουση, τα περιορισμένα χρονικά πλαίσια παράδοσης της μουσικής και την ευλαβική προσήλωση στο ολοκληρωμένο κείμενο. Κοντολογίς οι σκηνικές μουσικές παραγωγές δεν συνετέλεσαν απλά στην ευόδωση των σύγχρονων παραστάσεων, αλλά δρομολόγησαν άμεσα ή έμμεσα τη δημιουργία νεότερων έργων πάνω σε μουσικοδραματικές μορφές με κεντρικό άξονα την εμπειρία στη μουσική του Αρχαίου Δράματος και το αντίστοιχο μουσικό υλικό. Την άποψη αυτή συμμερίζεται και ο συνθέτης Θόδωρος Αντωνίου όταν δηλώνει εμφατικά ότι η μουσική του αρχαίου δράματος μπορεί να λειτουργεί και εκτός παράστασης: «Οι περισσότεροι συνθέτες, από τον Βάρβογλη, τον Ευαγγελάτο και τον Μητρόπουλο, μέχρι τον Χρήστου και τον Δραγατάκη, αλλά και τους νεότερους, όπως ο Κουρουπός και ο Καλογεράς, έγραψαν πολύ επιτυχείς μουσικές για το Αρχαίο Δράμα. Η σχέση αυτή μάλιστα τους προέτρεψε να στραφούν προς μία διαφορετική θεματολογία και υπήρξε πηγή έμπνευσης στα συμφωνικά τους έργα.[…]».[10]

[6] Κατά την κριτική του για τη μουσική του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη (6.6.1937) και μουσική Δ. Μητρόπουλου, ο ιδρυτής της Εθνικής Μουσικής Σχολής, Μανώλης Καλομοίρης, είχε ήδη διατυπώσει την άποψή του για τη μουσική στο Αρχαίο Δράμα: «[…] Ας μου επιτραπεί να έχω εντελώς αντίθετη ιδέα για τον ρόλο της μουσικής στο θέατρο. Γιατί η μουσική θα περιορισθή στο ρόλο ενός απλού μελωδικού ή ρυθμικού θορύβου για καθαρά σκηνικούς σκοπούς χωρίς καμμίαν αξίωση [...] [Η μουσική] γράφεται γιατί ο συνθέτης μόνος του από την ψυχική του διάθεση αποφάσισε να καταπιασθή με το θέμα ενός αρχαίου δράματος, γιατί δεν μπορούσε να κάνη αλλοιώς από την κάποια βαθύτερη εσωτερική παρόρμηση που κάνει τον συνθέτη να γράφη, ούτε για το υλικό, ούτε και καν για το ηθικό κέρδος, αλλά μόνο για να εκδηλώση ό,τι κρύβει μέσα στην ψυχή του για να αποδώση τη συγκίνηση που τού εχάρισε το παληό δραματικό αριστούργημα.[…]» Μανώλης Καλομοίρης, «Η μουσική στο αρχαίο θέατρο», εφημερίδα *Έθνος*, 14.7.1937, σ. 1.

[7] Anastasia Siopsi, Revisiting the Past, Recasting the Present, *The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present. Conference Proceedings*, ed. K. Levidou, George Vlastos, Hellenic Music Center, Αθήνα 2013, σ. 13.

[8] Βλ. Roger Savage, «Precursors, Precedents, Pretexts: The Institutions of Greco-Roman Theatre and the Development of European», *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, ed. Peter Brown, Suzan Ograjenšek, New York 2010, Oxford University Press, σ. 1-30.

[9] Σχετικά με τις απόψεις συνθετών για τη μουσική στο Αρχαίο Δράμα, βλ. Μίκης Θεοδωράκης, «Η μουσική στην αρχαία ελληνική Τραγωδία», περιοδικό *Κριτική*, τόμος 1, τεύχος 2, Μάριος-Απρίλιος 1959, σ. 78-81, Γιώργος Σισιλιάνος, «Η μουσική υπόκρουση στην Αρχαία Τραγωδία», περιοδικό *Εποχές*, τεύχος 28, Αύγουστος 1965, σ. 32-35, Γιώργος Σισιλιάνος, Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας, *Χρονικό 1972* Σεπτέμβριος 1971-Αύγουστος 1972, σ. 210-213, Ιάννης Ξενάκης, «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική (1966)» στο: *Κείμενα περί μουσικής και Αρχιτεκτονικής*, Μάκης Σολωμός (επιμ.), μτφρ. Τίνα Πλυτά, Ψυχογιός, Αθήνα 2001 σ. 105-111 και Γιάννης Χρήστου, «Ένα "πιστεύω" για τη μουσική», *Εποχές*, τεύχος 34, Φεβρουάριος 1966, σ. 146.

[10] Βλ. Θόδωρος Αντωνίου, «Γράφοντας μουσική για το Αρχαίο Δράμα», περιοδικό *Πολύτονο*, τεύχος 11 Ιούλιος-Αύγουστος 2005 και Κωνσταντίνος Α. Λυγνός, Ο Θόδωρος Αντωνίου, μέσα από δικά του λόγια, https://www.tar.gr/thodwros_antwnioy_mesa_apo_ta_dika_toy_logia_toy_lygnoy-article-5751.html (τελευταία πρόσβαση: 5.6.2021).

Ο επαναπροσδιορισμός του μουσικού υλικού συνιστά ένα επίμαχο ζήτημα που έχει απασχολήσει συνθέτες σε διαφορετικές μουσικές περιόδους, ακόμη και εκείνους που υπεραμύνονταν ετερόκλητες αισθητικές προσεγγίσεις. Ενδεικτικά μνημονεύουμε την παράσταση συνεργασίας του P. Boulez με την ομάδα των J. L. Barrault και M. Renaud για την *Ορέστεια* (Θέατρο Οντεόν, Παρίσι, 6.10.1955). Πέρα από τις περικοπές για την παράσταση που επέβαλε ο σκηνοθέτης, ο γάλλος συνθέτης της πρωτοπορίας στο χειρόγραφο των εκατόν πενήντα οκτώ σελίδων, βασίστηκε στο υλικό αυτό για μεταγενέστερα έργα του όπως η *Σονάτα για πιάνο αρ. 3*[11] (1955-1963), οι *Αυτοσχεδιασμοί III* και το *Πτυχή προς πτυχή* (*Pli selon pli*, 1963) πάνω σε ποίηση του St. Mallarmé, γεγονός που σύμφωνα με τον O'Hagan, επιβεβαιώνει τη σημαντικότητα του δραματικού στοιχείου στο έργο του γάλλου δημιουργού.[12]

Ο περιορισμός του χρόνου, αλλά και η εκτενής εργογραφία των συνθετών μας αποτρέπει να προβούμε σ' έναν ενδελεχή σχολιασμό πολλών παραδειγμάτων. Ωστόσο, στη νεότερη μουσική, εύκολα κάποιος μπορεί να αναζητήσει συμπληρωματικά έργα που ενισχύουν την εγκυρότητα των επιχειρημάτων μας.

2. Η αναζήτηση της ελληνικότητας και το έργο των Μ. Χατζιδάκι και Μ. Θεοδωράκη

Η ενασχόληση του Χατζιδάκι με τη μουσική για το Αττικό Δράμα και κυρίως για την αρχαία κωμωδία, λειτούργησε εμφατικά για τη μετέπειτα δημιουργική του πορεία προσανατολισμένη σε κύκλους τραγουδιών. Όπως ο ίδιος ομολογεί «[…] Ιδίως την περίοδο που δούλεψα στην αρχαία κωμωδία και τραγωδία το τραγούδι πήρε μεγάλη σημασία […]».[13] Είναι γνωστή η αξιοποίηση του μουσικού υλικού από παραστάσεις και η μετατροπή τους σε τραγούδια (*Ο μύθος, Έρωτα εσύ*), ενώ η μουσική για τους *Όρνιθες* που συνέθεσε ο Χατζιδάκις το 1959 για το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν και σκηνικά Γιάννη Τσαρούχη, μετά από νεότερη επεξεργασία του 1964, αποτέλεσε το υλικό για τη σύνθεση *καντάτας* για μετζοσοπράνο, δύο βαρύτονους, παιδική χορωδία, δύο μεικτές χορωδίες και ορχήστρα.

Την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα, στις όπερες *Μήδεια* (1988-90), *Ηλέκτρα* (1992-94), *Αντιγόνη* (1999) και *Λυσιστράτη* (2002) τις οποίες δημιούργησε ο συνθέτης Μίκης Θεοδωράκης και τις οποίες αποκαλεί *λυρικές τραγωδίες*, εντοπίζεται ο συγκερασμός των εμπειριών της σκηνικής μουσικής για το Αρχαίο Δράμα καθώς και του οράματός του για τη διαμόρφωση μιας σύγχρονης λαϊκής τραγωδίας. Σ' έναν απολογισμό που καταθέτει ο συνθέτης σχετικά με τη στροφή του στο είδος της όπερας που επιβεβαιώνει την έμπνευσή του από το Αρχαίο Δράμα, αποδίδει αυτή την ενασχόλησή του και στην πολύχρονη εμπειρία των παραστάσεων της Επιδαύρου. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Έχοντας θητεύσει πάνω από σαράντα χρόνια ως μουσικός στην παρουσίαση των έργων αυτών στην Επίδαυρο και στο Ηρώδειο, είναι φυσικό να έχω εξοικειωθεί μαζί τους, έως ότου κάποτε πίστευα ότι είναι δυνατή η μεταφορά των αρχαίων μύθων και ηρώων στο σημερινό ελληνικό παρόν, με πρωταγωνιστή έναν σύγχρονο ελληνικό τρόπο μουσικής έκφρασης».[14]

[11] Peter O'Hagan, Pierre Boulez and the Project of "L' Orestie", *Tempo*, τόμος 61, αρ. 241, σ. 46.

[12] O'Hagan, ό.π., σ. 52.

[13] Συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι στον Θόδωρο Αντωνίου το 1985 όπου παραδέχεται ότι το τραγούδι είχε πρωταρχική σπουδαιότητα και κατά την προηγούμενη περίοδο συνεργασίας του με τον Κάρολο Κουν, https://www.youtube.com/watch?v=_iBfSi0t28Y (τελευταία πρόσβαση: 17.2.2021).

[14] Μίκης Θεοδωράκης με αφορμή το ανέβασμα της Ηλέκτρας στο Ηρώδειο στις 21 Ιουλίου 1996, https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/opera/?nid=4622 (τελευταία πρόσβαση: 5.8.2021).

Κύριο χαρακτηριστικό αυτών των *λυρικών τραγωδιών* συνιστά η υπέρβαση που αποπειράται ο συνθέτης μέσω της αφομοίωσης των ιδεών που ο ίδιος υπερασπιζόταν στις αρχές της δεκαετίας του 1960 για τη μουσική των παραστάσεων της Επιδαύρου, και των ιδεών εκείνων για τη δημιουργία μιας «σύγχρονης λυρικής τραγωδίας».[15]

3. Οι νεότερες τάσεις της μουσικής πρωτοπορίας και η μουσική για το Αρχαίο Δράμα

Ο μουσουργός και παιδαγωγός Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου (1910-1989) εργάστηκε κοντά στον A. Honegger (1892-1955) στο Παρίσι πάνω στις νέες τεχνικές σύνθεσης. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα πειραματίστηκε στην τεχνική της ατονικότητας (Συμφωνία Αρ. 3, 1953) και του δωδεκάφθογγου συστήματος (Συμφωνία Αρ. 4, 1963). Ο διεθνώς βραβευμένος μουσουργός συνέθεσε περιστασιακά μουσική για Αρχαίο Δράμα. Οι περισσότερες παραστάσεις παρουσιάστηκαν στη Σχολή Αναβρύτων όπου και δίδασκε (1951-1961). Σύμφωνα με τον Πλήρη Κατάλογο Έργων του συνθέτη,[16] η πρώτη προσπάθεια για σύνθεση μουσικής αρχαίου δράματος χρονολογείται το 1954 με εκείνη της *Αντιγόνης* (ΑΚΙ-Ντ 144, για ορχήστρα, 12.6.1954, Σχολή Αναβρύτων). Ακολούθησε η μουσική για την ομώνυμη παράσταση του Εθνικού Θεάτρου *Αντιγόνη* (ΑΚΙ-Ντ 150) το 1956 σε μετάφραση Ιωάννη Γρυπάρη. Ο Παπαϊωάννου συνέθεσε τέσσερις ακόμη μουσικές για Αρχαίο Δράμα: *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή σε μετάφραση του Ι. Γρυπάρη, (ΑΚΙ-Ντ 152, για ενόργανο σύνολο, 30.6.1956, Σχολή Αναβρύτων), *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή (ΑΚΙ-Ντ 156, για Cl, Fg, 2 Vc, Cb, 30.5.1959, Σχολή Αναβρύτων) πάνω στο αρχαίο κείμενο, *Πέρσες* του Αισχύλου επίσης σε μετάφραση Γρυπάρη, (ΑΚΙ-Ντ 164, για Speech-choir, Cl, Bn, Vc, Cb, 1960, 3.6.1961) και *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή σε μετάφραση Φώτου Πολίτη (ΑΚΙ-Ντ 171, για B, Ob, Cl, Guit, Cb, perc., 19.8.1961, Θέατρο Φιλίππων). Στην πλούσια εργογραφία του συνθέτη συγκαταλέγονται ορισμένα έργα, συνήθως για φωνή και ορχήστρα ή μικρό σύνολο, εμπνευσμένα απ' το Αρχαίο Δράμα. Από τη σκηνική μουσική *Αντιγόνη* προέκυψε η σουίτα για ορχήστρα δωματίου *Αντιγόνη* (ΑΚΙ-Ντ 144α, 1956), έργο που ερμηνεύτηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών στις 5.12.1994. Το χορόδραμα *Αντιγόνη* σε τέσσερις εικόνες για ορχήστρα (ΑΚΙ-Ντ 181) παρουσιάστηκε στις 18.9.1965 σε σκηνική επεξεργασία από τον Herbert Freud (υπάρχει μόνο η αναγωγή για πιάνο). Σε χορικό της συγκεκριμένης τραγωδίας βασίστηκε ένα ακόμη έργο με τίτλο *Έρως ανίκατε μάχαν* (ΑΚΙ-Ντ 182, για χορωδία) το οποίο ερμηνεύτηκε στον χώρο του Ζαππείου την Α΄ Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (20.4.1966). Το έργο *Τρεις μονόλογοι της Ηλέκτρας* (ΑΚΙ-Ντ 189) γράφτηκε για σοπράνο και ενόργανο σύνολο (29.11.1967) καθώς και το έργο *Προμηθεύς* του Αισχύλου (ΑΚΙ-Ντ 197, 12/1970) για βαρύτονο και πιάνο σε μετάφραση Γιώργου Θέμελη.

Ο Αργύρης Κουνάδης (1924-2011) θεωρείται από τους πρώτους διακεκριμένους σύγχρονους έλληνες συνθέτες που μελέτησαν επισταμένως το σειραϊκό, δωδεκαφθογγικό και αλεατορικό σύστημα· διπλωματούχος πιάνου, μαθήτευσε στη σύνθεση με τον Γ. Α. Παπαϊωάννου (1956). Με υποτροφία της ελληνικής, το 1958, και αργότερα της γερμανικής κυβέρνησης, συνέχισε τις σπουδές σύνθεσης και διεύθυνσης ορχήστρας στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία του Φράιμπουργκ με τον συνθέτη Wolfgang Fortner (1907-1987). Από το 1963 ανέλαβε τη θέση του βοηθού του Fortner στο Τμήμα Σύνθεσης του Πανεπιστημίου του Φράιμπουργκ. Όπως ο ίδιος πίστευε, «η

[15] Μίκης Θεοδωράκης, *Το χρέος*, τόμος 4, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 1135.

[16] Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης, *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου*, *Πλήρης Κατάλογος Έργων*, Γ΄ έκδοση: Μαρία Ντούρου (επιμ.) Φ. Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 89.

τέχνη οφείλει να συνεχίσει την παράδοση χρησιμοποιώντας σύγχρονες μεθόδους».[17] Στην πλούσια εργογραφία του συνθέτη συγκαταλέγονται και οι εξής σκηνικές μουσικές για παραστάσεις Αρχαίου Δράματος: *Αίας* σε μετάφραση και σκηνοθεσία Μαρίνου Ιορδάνη από το Άρμα Διονύσου (Αρχαίο Θέατρο Δελφών, 30.7.1955), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη σε μετάφραση Απόστολου Μελαχρινού και σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη (Επίδαυρος 1957, 1958, 1961), *Βάκχες* του Ευριπίδη σε μετάφραση Κώστα Βάρναλη, σε ραδιοφωνική προσαρμογή (1960), *Αχαρνής*, του Αριστοφάνη σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου και σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού (1961), *Αντιγόνη*, κινηματογραφική παραγωγή σε σκηνοθεσία Γιώργου Τζαβέλλα (1961), *Ελένη* του Ευριπίδη (1962, 1963) και *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (1963, 1964), αμφότερες σε μετάφραση Θ. Σταύρου και σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Ο Κουνάδης πέτυχε να διαμορφώσει μια εντελώς προσωπική μουσική γλώσσα όπου συναιρούνται ατονικά στοιχεία με εκείνα από τη λαϊκή και δημοτική παράδοση (*Σχέδια για ένα καλοκαίρι* 1949, αναθ. 1961, οριστ. μορφή 1981 και *Αχαρνής)*. Πολλά από τα οργανικά και φωνητικά έργα του συνθέτη είναι εμπνευσμένα από το Αρχαίο Δράμα όπου διερευνά τη σύνδεση του λόγου με τη μουσική. Ενδεικτικά, το *Απόσπασμα από τον θρήνο της Αντιγόνης του Σοφοκλέους* του 1956 γράφτηκε για γυναικεία φωνή και πέντε πνευστά όργανα. Το ορχηστρικό έργο *Χορικόν* (1958) είναι το πρώτο ελληνικό έργο που ερμηνεύτηκε στις Εκδηλώσεις Σύγχρονης Μουσικής (IGNM-SIM στην Κολωνία το 1959).[18] Στο *Χορικόν* τα θεματικά στοιχεία βασίζονται σε δωδεκάφθογγη σειρά. Δομείται σε τέσσερα μέρη, με χαρακτηριστικούς τίτλους *Μέλος, Στροφή, Αντιστροφή* και *Επίλογος.* Το έργο *Χορικά* για υψίφωνο, γυναικεία χορωδία και ορχήστρα δωματίου, σε αρχαιοελληνικό κείμενο από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη (1994) είναι «ένα έργο μέσα στο έργο» και εντάχθηκε στην ομώνυμη όπερα.[19] Από τις έντεκα συνολικά όπερες που συνέθεσε ο Κουνάδης, οι τρεις συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με το Αρχαίο Δράμα. Η μονόπρακτη όπερα *Ο Γυρισμός* σε λιμπρέτο της Καίης Τσιτσέλη βασίστηκε σε μια σύγχρονη εκδοχή του μύθου της Ηλέκτρας σε προσαρμογή πρόζας (1961, 1974, 1987-88, Εθνική Λυρική Σκηνή 23.3.1991). Η μονόπρακτη όπερα *Λυσιστράτη (Lysistrate)* παρουσιάστηκε σε λιμπρέτο του Ludger Lütkehaus και του ίδιου του συνθέτη στις 31 Μαρτίου 1983 στο Lübeck.[20] Το 1993 συνέθεσε το λυρικό δράμα *Βάκχες* για σολίστ, γυναικεία χορωδία και μεγάλη ορχήστρα δωματίου (Divertimento Ensemble) σε διεύθυνση Ν. Τσούχλου, που παρουσιάστηκε κατά παραγγελία του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών το 1996. Το λιμπρέτο αρχικά ετοίμασε ο συνθέτης σε συνεργασία με τον Siegfried Schoenbohm. Τα χορικά βασίστηκαν στο αρχαίο κείμενο, ενώ στα μέρη της ελεύθερης απόδοσης ο συνθέτης βασίστηκε στην ελεύθερη απόδοση του Μιχάλη Ζ. Κοπιδάκη. Στην όπερα αυτή ο Κουνάδης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο λόγο με την ποικίλων ειδών εκφορά του. Στη μουσική των χορικών, που αντλήθηκε από το έργο *Χορικά*, εμπνέεται από την αρχαιοελληνική μετρική και τις θεωρίες του Αριστόξενου.[21]

[17] «Αργύρης Κουνάδης και το λαστιχένιο φέρετρο», μία συζήτηση με τους Κ. Λυγνό και Ι. Βαλέτ, διμηνιαίο περιοδικό *Πολύτονον*, τεύχος 8, Αθήνα 1-2/2005, σ. 32-36 και Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος, Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 175.

[18] Kounadis Arghyris, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, υπ. επιμ. Don Michael Randel, Harvard University Press, Cambridge 1996, σ. 463.

[19] Βλ. Κωνστάντζος, Ταμβάκος, Τρικούπης, ό.π., σ. 176.

[20] Margaret Ross Griffel, *Lysistrate*, *Operas in German: A Dictionary*, τόμος 1, Rowman & Littlefield, New York 2018, σ. 307.

[21] Δημήτρης Παπανικολάου, «Οι Βάκχες ζωντανεύουν στο Μέγαρο», άρθρο με συνέντευξη στο *Έργα & Ιδέες,* εφημερίδα *Ημερησία*, Αθήνα 11.5.1996, σ. 31 και Γ. Κωνστάντζος, Θ. Ταμβάκος, Αθ. Τρικούπης, ό.π., σ. 178.

4. Η δεκαετία του 1960: μουσική νεωτερικότητα και εποχή της μαγνητοταινίας

Η εντρύφηση πολλών συνθετών στη μουσική για το Αρχαίο Δράμα οδήγησε ορισμένους, όπως τον Γιάννη Χρήστου, να εμβαθύνουν σε νέες προσωπικές επιλογές, αποδεσμευμένες από τις τυποποιημένες μορφές. Κατά τη δεκαετία του 1960 πολλοί συνθέτες της πρωτοπορίας ανέδειξαν μια πλούσια εργογραφία, συνυφασμένη με τις σκηνικές δημιουργίες. Στο έργο του *Αναπαράστασις Ι Ο βαρύτονος «ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν», έργο* για βαρύτονο, βιόλα και οργανικό σύνολο ο συνθέτης Γιάννης Χρήστου αναφέρεται σε στίχους αρχαίας τραγωδίας και συγκεκριμένα στους στίχους 1-7 από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Το έργο, που αποκτά τη μορφή ψυχοδράματος,[22] είναι γραμμένο το 1968, τρία χρόνια μετά τη μουσική για την παράσταση του *Αγαμέμνονα* στην Επίδαυρο. Λίγο πριν τον αιφνίδιο χαμό του, ο σύγχρονος συνθέτης οραματιζόταν να υλοποιήσει την *Ορέστεια* μια «σύγχρονη όπερα» για έξι σολίστ, μεικτή χορωδία (δώδεκα άνδρες, δώδεκα γυναίκες), εκτελεστές οργάνων (δώδεκα σολίστ ηθοποιοί, εκτελεστές), αρχιμουσικό, βοηθό αρχιμουσικού, δύο τεχνικούς ήχου, υπεύθυνους κοστουμιών, φωτιστικών εφέ, συνθέτη και βοηθό συνθέτη (συνολικά πενήντα άτομα), έργο που δεν ολοκληρώθηκε.[23]

Σύμφωνα με τον Mâche, «[…] ο Ξενάκης αδιάκοπα προσέγγιζε την αρχαιότητα. Η νεότερη Ελλάδα παραχώρησε τη θέση της στο πρωτότυπο κείμενο, η σύγχρονη νεοελληνική προφορά των αρχαίων ελληνικών παραχώρησε τη θέση της σε μια φωνητική επαναφορά, και βαθμιαία μέχρι τον ρυθμό και τη μελωδία της αρχαίας ελληνικής εντοπίζουμε συγκεκριμένα μουσικά ισοδύναμα […]».[24] Πολλά από τα ορχηστρικά και μουσικοδραματικά έργα του πρωτοπόρου συνθέτη ξεκίνησαν από σκηνικές μουσικές για παραστάσεις Αρχαίου Δράματος, όπως *Ικέτιδες* (1964, Επίδαυρος), *Ορέστεια* (1966 Ypsilanti, Michigan), *Ελένη* (1977, Επίδαυρος). Μετά την ολοκλήρωση των παραστάσεων ο Ξενάκης προέβη σε νεότερες επεξεργασίες με προοπτική την απόδοσή τους από μεικτά είδη φωνητικής και ορχηστρικής μουσικής ή μαγνητοταινία. Επισημαίνουμε ότι ο συνθέτης προχώρησε σε τέσσερις μεταγενέστερες επεξεργασίες-εκδοχές του αρχικού μουσικού υλικού της σκηνικής μουσικής για την παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου (1966). Στην πρώτη εκδοχή, προοριζόμενη για την παράσταση του 1966, ο σκηνοθέτης επέλεξε ορισμένο από το συνολικό μουσικό υλικό, ενώ σε μεταγενέστερες τροποποιήσεις, μετέτρεψε τη μουσική σε σουίτα (1969). Σε άλλη μεταγενέστερη διασκευή του έργου, το 1987, η οποία παρουσιάστηκε υπό νέα διδασκαλία στη Γκιμπελίνα της Σικελίας (21.8.1987), ο Ξενάκης συνεργάστηκε με τον σκηνογράφο Γιάννη Κόκκο και τον σκηνοθέτη René Loyon· την ορχήστρα διηύθυνε ο Michel Tabachnik και τη χορωδία ο Dominique Debart. Το έργο με βασικό άξονα τη μουσική, εξελίχθηκε σε πολυθέαμα με τη συμμετοχή διακοσίων ογδόντα χορωδών. Στη συγκεκριμένη παράσταση ο Ξενάκης ενσωμάτωσε στο έργο την άρια της Κασσάνδρας (Bar., Brass, Perc.).[25] Με αφορμή την επανάληψη του πολυθεάματος στις 2.5.199 στην Αθήνα, ο συνθέτης ενέταξε ένα επιπρόσθετο μέρος, επιγραφόμενο *Η θεά Αθηνά,* για βαρύτονο και δώδεκα όργανα το οποίο ερμηνεύεται και αυτόνομα.[26]

[22] Anna-Martine Lucciano, *Γιάννης Χρήστου Έργο και προσωπικότητα ενός έλληνα συνθέτη της εποχής μας*, επιμ., μτφρ. Γ. Λεωτσάκος, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1987, σ. 180.

[23] Lucciano, ό.π., σ. 46

[24] François-Bernard Mâche, *L'hellénisme de Xenakis, Un demi-siècle de musique… et toujours contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2000, σ. 320.

[25] *Oresteia* (1965-66, αναθ. 1969/87/89) για βαρύτονο, μεικτή χορωδία δεκαοκτώ ανδρών και ισάριθμων γυναικών και σύνολο δωματίου δέκα έως εικοσιπέντε οργάνων. Κυκλοφόρησε από τις μουσικές εκδόσεις Boosey & Hawkes. Τα μουσικά μέρη *Κασσάνδρα* 1987 για βαρύτονο ψαλτήριο και σόλο κρουστά και *Η Θεά Αθηνά* (1992) για βαρύτονο και δώδεκα όργανα κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις Salabert. Η οριστική μορφή του έργου με τις προσθήκες κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Boosey & Hawkes το 1996.

[26] James Harley, *Xenakis His Life in Music*, New York: Routledge, 2005, σ. 203-204.

Δύο επίσης βασικοί εκπρόσωποι της δεκαετίας του 1960 και 1970 που συνδυάζουν στοιχεία της πρωτοπορίας με την παράδοση, αναδείχθηκαν ο Μιχάλης Αδάμης (1929-2013) και ο Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2001). Η μουσική για το Αρχαίο Δράμα στην οποία επιδόθηκαν και οι δύο συνθέτες, χαρακτηρίζεται από την επαναξιολόγηση του μουσικού τους υλικού κατά την οποία ορισμένα από τα έργα αυτά, ιδιαίτερα εκείνα συναφούς θεματολογίας, διαμορφώθηκαν πάνω στο υλικό της πρωτότυπης μουσικής των παραστάσεων. Πολλά από τα χορικά μετεγγράφηκαν σε έργα για ανδρική, γυναικεία ή μικτή χορωδία, σε μουσική για μαγνητοταινία, σε μεικτές συνθέσεις για μαγνητοταινία και φωνή, σε σουίτες για ορχήστρα (Δραγατάκης, *Μήδεια* 1968, *Αντιγόνη* 1969, *Ηρακλείδαι* 1970) καθώς και σε θρήνους (Αδάμης, θρήνος από τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου).[27]

Ο Δραγατάκης στη μουσική του έχει δεχτεί επιδράσεις της ατονικής μουσικής αλλά και της ηπειρώτικης δημοτικής παράδοσης. Πολλές φορές η εργογραφία του καταξιωμένου συνθέτη για παραστάσεις Αρχαίου Δράματος δεν διαχωρίζεται ουσιαστικά από εκείνη που επεξεργάστηκε ως αυτόνομα έργα για όργανα, χορωδία ή ορχήστρα. Το 1968 ο συνθέτης συνέθεσε για την Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (18.12.1968) το έργο *Αναφορά στην Ηλέκτρα* για σοπράνο, βιόλα, κόρνο και πιάνο, σε κείμενο του Τάσσου Ρούσσου. Την ίδια χρονιά ασχολήθηκε με τη σκηνική μουσική για παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος για το Εθνικό Θέατρο· συνέθεσε τη μουσική για την παράσταση της *Μήδειας* του Ευριπίδη σε μετάφραση Έφης Φερεντίνου (14.7.1968), της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή (1969, 1970), των *Ηρακλειδών* του Ευριπίδη σε μετάφραση Δ. Σάρρου (1970, 1971, 1972), της *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη (1971),[28] όλες σε σκηνοθεσία Λάμπρου Κωστόπουλου.[29] Το υλικό για τις *Σπουδές αρ. 1 & 2* έργα για πιάνο και η σουίτα για μικρό σύνολο *Μήδειας απόηχοι* (1995) αντλήθηκε από τη σκηνική μουσική για τη *Μήδεια* (1968).[30] Δύο χορωδιακά τραγούδια το *Έρωτ' ανίκητε* (στο κάτω μέρος του εξώφυλλου της παρτιτούρας αναφέρεται ότι το έργο αντλήθηκε από τα χορικά της *Αντιγόνης* σε μετάφραση Δημήτρη Σάρρου για ανδρική χορωδία)[31] και *Χορός* (στην τρίτη σελίδα της παρτιτούρας αναφέρεται ότι βασίστηκε στο υλικό της σκηνικής μουσικής από την τραγωδία *Ηρακλείδαι* σε μετάφραση Δ.Μ. Σάρρου)[32] προέκυψαν από τη σκηνική εμπειρία του συνθέτη. Σύμφωνα με την Καλοπανά, η διαφορά του χορωδιακού *Χορός* από εκείνο της σκηνικής μουσικής έγκειται στο ότι το χορικό ερμηνεύτηκε με οργανική συνοδεία ενώ το χορωδιακό a cappella. Το έργο *Μυθολογίας ΙΙ* προέκυψε ύστερα από επεξεργασία σε στούντιο της ηχογραφημένης μουσικής για την παράσταση *Ηρακλείδες*[33] και για το *Μυθολογία ΙΙΙ* (1985) για υψίφωνο χορωδία και ορχήστρα ο συνθέτης βασίστηκε στο Β΄ Στάσιμο της τραγωδίας *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.[34]

[27] Ο αναγνώστης μπορεί να αναζητήσει εκτενέστερη παρουσίαση των έργων για μαγνητοταινία και τα χορωδιακά του Μιχάλη Αδάμη στο: Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 16-20. Σχετικά με την εργογραφία του Δημήτρη Δραγατάκη για το Αρχαίο Δράμα, βλ. https://www.dimitrisdragatakis.com/_files/ugd/e7bd40_99d654a378b14db3a120fb2811769bb5.pdf (τελευταία πρόσβαση: 17.10.2021).

[28] Βλ. Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, www.nt-archive.gr (τελευταία πρόσβαση 30.7.2021).

[29] Η Καλοπανά αναφέρει και τη μουσική για την τραγωδία *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1975) ως χαμένο έργο. Βλ. Μαγδαληνή Καλοπανά, *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα Νοέμβριος 2008, σ. 527.

[30] Για την εργογραφία του Δημήτρη Δραγατάκη, βλ. https://www.dimitrisdragatakis.com/vocal?page=2 (τελευταία πρόσβαση 6/10/2021).

[31] Βλ. Ψηφιοποιημένο Αρχείο Ινστιτούτου Έρευνας & Μουσικής Ακουστικής (ΙΕΜΑ), http://digitize.iema.gr/is_ent_en.php?phys_item_id=7117&entity_id=12817 (τελευταία πρόσβαση: 8.10.2022).

[32] Ό.π.

[33] Καλοπανά, ό.π., σ. 59.

[34] Καλοπανά, ό.π., σ. 336.

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, στο χώρο της μουσικής για το θέατρο αναδεικνύεται ο διακεκριμένος συνθέτης, αρχιμουσικός, παιδαγωγός και Ακαδημαϊκός Θόδωρος Αντωνίου (1935-2018) ο οποίος συνέβαλε ουσιαστικά στη διάδοση και εδραίωση της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα. Η πολύχρονη εμπειρία του Αντωνίου στη σκηνική μουσική και ιδιαίτερα στο Αρχαίο Δράμα, παράλληλα με τις μουσικές σπουδές του και τη συνεργασία του με το στούντιο της Siemens στην Κολωνία, συνιστούν βάση έμπνευσης και δημιουργίας για μεταγενέστερα έργα του. Ανάμεσα στα έργα που ολοκλήρωσε ο διάσημος συνθέτης με θεματική το Αρχαίο Δράμα, συγκαταλέγονται καντάτες (*Προμηθεϊκή ιδέα* 1978, *Προμηθεύς* 1983), κανόνας (*Μήδεια*), ορχηστρικά έργα (*Κομμός Β'* 1989, 1996), όπερες (*Βάκχες* 1991-92, *Οιδίπους επί Κολωνώ* 1997), φωνητικά έργα (Χορικό έργο από τον Αίαντα), οργανική μουσική (*Κομμός* για τσέλο και πιάνο) κ.ά. Σε πολλά έργα του ο συνθέτης, παρότι ακολουθεί μια σύγχρονη μουσική γλώσσα και βασίζεται σε δωδεκάφθογγη σειρά, συνδυάζει παράλληλα στοιχεία του Αρχαίου Δράματος και της παραδοσιακής μουσικής. Το έργο *Κομμός Β΄* για μεγάλη ορχήστρα είναι αφιερωμένο στη μνήμη του αμερικανού συνθέτη Morton Gould (1913-1996), έργα του οποίου ο συνθέτης είχε ερμηνεύσει κατά το παρελθόν. Το έργο μνημονεύει τους θρήνους του Αρχαίου Δράματος, με συμμετρική δομή στροφής-αντιστροφής του ποιητικού δίμετρου, ενώ η αρχική μελωδική φράση πηγάζει από μοιρολόι της Μάνης.[35]

Σε πολλά έργα του ο Αντωνίου επαναχρησιμοποίησε μουσικό υλικό των προγενέστερων υποκρούσεων του Αρχαίου Δράματος με το οποίο είχε γαλουχηθεί κατά τη μακρόχρονη εμπειρία του στην Επίδαυρο. Ενδεικτικά επισημαίνουμε την παράσταση *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή (6.7.1975) με πολλές επαναλήψεις (1976, 1977, 1978, 1979, 1982, 1986) και περιοδείες στο εξωτερικό (Κίνα, Ηνωμένες Πολιτείες). Ο συνθέτης μετέγραψε το μουσικό υλικό της παράστασης για πιάνο το 1978. Δύο ακόμη παραγωγές της ομώνυμης τραγωδίας φέρουν τη σφραγίδα του διάσημου συνθέτη, το 1982 σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη και το 1989 σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη. Όταν ο Αντωνίου ασχολήθηκε εκ νέου το 1997 με την αρχαία τραγωδία κατά παραγγελία της ορχήστρας του Μπάντεν-Μπάντεν, παρουσίασε το έργο σε μορφή όπερας σε λιμπρέτο Γ. Μιχαηλίδη. Κατά την επανάληψη της όπερας στις 24 Νοεμβρίου 2008 στην Αθήνα, ο συνθέτης ομολόγησε τη βαθιά επίδραση που άσκησε το θέατρο στη μουσική του: «Είχαν προηγηθεί και πολλά, πάρα πολλά χρόνια θητείας στο αρχαίο δράμα. Δεν είμαι καινούργιος επισκέπτης σε αυτόν τον χώρο. Το θέατρο και το αγαπώ και το γνωρίζω. Αυτό το θέατρο προσπάθησα και τώρα να χρησιμοποιήσω για τη σύνθεση της όπεράς μου. Εννοώ πως πλησίασα τη μουσική μέσα από το θέατρο».[36] Η συγκεκριμένη όπερα παρουσιάστηκε το 2008 σε κοινό πρόγραμμα με το ορατόριο *Βασιλιάς Οιδίποδας* (1927) του I. Stravinsky. Ο Αντωνίου επεξεργάστηκε τη μουσική με επιδράσεις από το έργο του Ρώσου συνθέτη (ίδια ενορχήστρωση, αφηγητής, κείμενο στα Αρχαία Ελληνικά, Οιδίποδας τενόρος, Κρέοντας βαρύτονος, Ιοκάστη μετζοσοπράνο κ.ά.) καθώς και δανεισμούς από σκηνικές μουσικές αντλημένες από τη δική του εμπειρία στην πρόσληψη του Αρχαίου Δράματος. Χαρακτηριστικά σημειώνει: «Δούλεψα λοιπόν έχοντας στο μυαλό μου θραύσματα από τη μουσική του Stravinsky αλλά και θραύσματα από τις θεατρικές δουλειές που έχω κάνει μέχρι

[35] Evelin Voigtmann, «Θεόδωρος Αντωνίου, Κομμός Β, "Θρήνος για τον Μόρτον"», Εικοστή συναυλία Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, *Πρόγραμμα Συναυλίας*, Παρασκευή 12 Μαρτίου 1999, σ. 8, https://www.tsso.gr/inst/tsso_6/gallery/DAM/EVENTS/PROGRAM/19990312_program.pdf (τελευταία πρόσβαση: 20.6.2022).

[36] Κοσμάς Βίδος, «Αυτός είναι ο δικός μου Οιδίποδας», εφημερίδα *Το Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 2008, https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/thodwros-antwnioy (τελευταία πρόσβαση: 2/9/2019).

σήμερα. Τελικά η όπερά μου είναι ένα έργο που ακουμπά πολύ πάνω σε μνήμες».[37] Στη μονόπρακτη όπερά του λοιπόν ο Αντωνίου ανακαλεί προσωπικές μουσικές εμπειρίες και από την πρώτη παράσταση του 1976. Επιπρόσθετα από τη μουσική της παράστασης αξιοποίησε αποσπάσματα που αντλήθηκαν από τη μοναδική σκηνική μουσική που είχε προετοιμάσει η Κατίνα Παξινού για την ιστορική παράσταση του *Οιδίποδα* του 1933 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, καθώς και αποσπάσματα από τη *Μετάπραξη* (1966). Πιο συγκεκριμένα ο συνθέτης αναφέρει: «Όταν είχα συνεργαστεί με τον Μινωτή, αρκετά χρόνια αφότου η Παξινού δεν βρισκόταν πια στη ζωή [το 1976], μου είχε ζητήσει στη μουσική που είχα γράψει για την παράστασή του να χρησιμοποιήσω αυτούσιες κάποιες σελίδες από τη σύνθεση της συντρόφου του. Κάποιες από αυτές τις σελίδες χρησιμοποιώ και τώρα στην όπερά μου».[38]

5. Από τη δεκαετία του 1980 στον 21ο αιώνα

Η απομυθοποίηση του σειραϊσμού και η ανάδειξη νέων κατευθύνσεων όπως του μετα-μινιμαλισμού[39] καθώς και μιας μουσικής αναφορών που υιοθέτησαν κατά τη δεκαετία του 1970 οι L. Berio, A. Schnittke και R. Holloway, απέληξαν σχεδόν κανόνες κατά τη δεκαετία του 1980.[40] Την ίδια περίοδο αναδεικνύεται η μετανεωτερικότητα (U. Eco, F. Lyotard) που φέρει λιγότερο χαρακτηριστικά «ύφους» και περισσότερο «στάσης».[41] Οι νεότερες γενιές συνθετών στρέφονται σε κατευθύνσεις στις οποίες συμπορεύονται ο συγκερασμός χαρακτηριστικών ατονικότητας, τονικότητας, πολυτονικότητας και το μουσικό θέατρο του Mauricio Kagel με την τεχνολογία. Ενδεικτικά ο μουσουργός Αντωνίου διαπιστώνει ότι μετά το 1980 βλέπει: «[…]μια πολλαπλή κατεύθυνση, μια πολυκατεύθυνση, που δείχνει να επηρεάζεται από τον Brahms ή τον Debussy μέχρι το δημοτικό τραγούδι και τον Χατζιδάκι. Αυτή είναι η ελληνική ιδιαιτερότητα· όλα τα άλλα είναι τα ίδια που συμβαίνουν σε όλον τον κόσμο. […]».[42] Παράλληλα, πολλοί συνθέτες αρνούνται να επικεντρώνονται στην εννοιολογική σημασία του κειμένου και να θεωρούν τη γλώσσα ως πρωταρχικό παράγοντα της δραματικής δράσης, όπως προέβη ο Ligeti το 1962 στα έργα του *Aventures* (1962) και *Nouvelles aventures* (1962-1965) ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει: «Σκέφτηκα για πολύ καιρό για το πώς θα μπορούσε κάποιος να συνθέσει μια όπερα που δεν έχει περιεχόμενο, δεν έχει ιδιαίτερη πλοκή, αλλά στην πραγματικότητα διαδραματίζεται επί σκηνής, χωρίς κείμενο που πρέπει να καταλάβει κάποιος, αλλά με κείμενο που μπορεί να καταλάβει κάποιος, αν και στην πραγματικότητα κανείς δεν το καταλαβαίνει, γιατί το κείμενο δεν είναι εννοιολογικό[…]».[43]

Επιπλέον, ο τρόπος ακρόασης μεταβάλλεται. Σύμφωνα με τη Demers, η δομική ακρόαση που στο παρελθόν ήταν αδιαμφισβήτητη, μεταβάλλεται. Η Demers εισάγει τον όρο «Αισθητική Ακρόαση»[44] προς διευρυμένους τρόπους ακρόασης όπως, αποσπασματικό,

[37] Ό.π.

[38] Ό.π.

[39] Robert Fink, «(Post-)minimalisms 1970-2000:the search for a new stream», *The Cambridge History of Twentieth-Century*, Nicholas Cook, Anthony Pople (eds), Cambridge: Cambridge University Press, 2004, σ. 539.

[40] Paul Griffiths, *Modern Music and After*, New York 2010, Oxford University Press, σ. 354.

[41] Jonathan D. Kramer, «The Nature and Origins of Musical Postmodernism», *Postmodern Music, Postmodern Thought*, Judy Lochhead, Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, σ. 13-26.

[42] Θεόδωρος Αντωνίου - Θωμάς Σλιώμης, «1975-1995: Η εξέλιξη και η μεγάλη στροφή του ελληνικού μουσικού έργου», περιοδικό *Τα μουσικά*, τεύχος 1, Σεπτέμβριος 1996, σ. 6.

[43] Αναφέρεται στο Amy Bauer, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolue*, New York 2011, Ashgate, σ. 44. Βλ. επίσης Konstantinos Kakavelakis, «*György Ligetis "Aventures" und "Nouvelles aventures"». Studien zur Sprachkomposition und Ästhetik der Avantgarde*, Peter Lang, Frankfurt 2001.

[44] Joanna Demers, *Listening through the Noise – The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford University Press, New York 2010, σ. 16.

επιλεκτικό, περιβαλλοντικό, τεμαχισμένο ή διακοπτόμενο.[45] Πολλοί συνθέτες της νεότερης γενιάς όπως οι Κουρουπός, Κούκος, Κουμεντάκης, Καμαρωτός, συμμερίζονται τις κατευθύνσεις της νεωτερικότητας σε συνδυασμό με τη χρήση νέων τεχνολογιών, την ανατροπή των τυποποιημένων τρόπων μουσικοδραματικής έκφρασης και ακρόασης, τη διεύρυνση της ηχητικότητας του λόγου, τη διακειμενικότητα, τις νέες και τις ανατρεπτικές θεωρήσεις για τον ερμηνευτή. Άμεση συνέπεια αυτών των νεότερων αναθεωρήσεων υπήρξε η μεταφορά τους στο Αρχαίο Δράμα και η ανάδειξη πρωτότυπων πειραματικών μουσικοδραματικών μορφών.

Μεταξύ των συνθετών που εντρύφησαν στη μουσική για παραστάσεις Αρχαίου Δράματος συγκαταλέγεται και ο Γιώργος Κουρουπός. Ξεκίνησε από την εφηβική του ηλικία να γράφει μουσική για το θέατρο (*Ντόνα Ντιάνα* -Doña Diana- του Agustin Moreto y Cavana σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη στο Εθνικό Θέατρο, 12.12.1963). Η πρώτη εμπειρία του συνθέτη με αρχαία τραγωδία χρονολογείται το 1968 για την παράσταση του *Ρήσου* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη (21.7.1968). Την ίδια περίοδο, παράλληλα με τη μαθητεία του δίπλα στον Γιάννη Χρήστου, ο Κουρουπός βοήθησε στην προετοιμασία της μουσικής για την παράσταση των *Βατράχων* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (19.7.1966).[46] Η ενασχόλησή του με τις τεχνικές της πρωτοπορίας, η διαχρονική εμπειρία που αποκόμισε από τη σκηνική μουσική, οι επιδράσεις από το Sprechgesang αλλά και τη θεωρία του Αριστόξενου,[47] δεν περιορίστηκαν σε μια συμβατική αντίληψη μουσικής επένδυσης για το Αρχαίο Δράμα, καθώς πυροδότησαν νέες καινοτόμες λύσεις. Χωρίς να δεσμεύεται από τους αυστηρούς περιορισμούς της σκηνοθετικής γραμμής των παραστάσεων της Επιδαύρου, συνέθεσε, κατά παραγγελία των «Φίλων της Μουσικής», δύο όπερες δωματίου: την όπερα *Πυλάδης* (op. 72, 1991)[48] σε κείμενο του Γιώργου Χειμωνά, η οποία βασίστηκε στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, και τη λυρική τραγωδία *Ιοκάστη* (2002) για υψίφωνο, βαθύφωνο, ανδρική χορωδία και οργανικό σύνολο η οποία συνιστά μια σύγχρονη ανάγνωση του *Οιδίποδα* από την πλευρά της Ιοκάστης σε κείμενο Ιουλίτας Ηλιοπούλου και σκηνοθεσία Αποστολίας Παπαδαμάκη, με συμμετοχή της ηθοποιού Θέμιδος Μπαζάκα και της σοπράνο Σόνιας Θεοδωρίδου. Ο συνθέτης έδωσε έμφαση στη μουσικότητα της λέξης, στα ηχοχρώματα των κρουστών και τις αρμονικές δυνατότητες του πιάνου.[49] Η μουσική δεν συνοδεύει τον λόγο, αποτελεί έναν παράλληλο μονόλογο.[50]

[45] Marko Ciciliani, "Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary", *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, ed. Michael Rebhan, Thomas Schäfer, Schott Musik, Mainz 2017, σ. 28.

[46] Γιώργος Κουρουπός, Το μουσικό θέατρο κι εγώ, Μια συζήτηση του συνθέτη Γιώργου Κουρουπού με τον Χρήστο Παρίδη, http://panagiotisandriopoulos.blogspot.com/2020/04/blog-post_66.html (τελευταία πρόσβαση: 9.10.2022).

[47] Από την ομιλία του Γιώργου Κουρουπού στις 29 Μαΐου 2019 στο Ίδρυμα Θεοχαράκη με τίτλο «Αυτονομία και Διεπιστημονικότητα από την αφετηρία της μουσικής-Επιρροές και Εμμονές», https://www.blod.gr/lectures/aytonomia-kai-diepistimonikotita-apo-tin-afetiria-tis-mousikis-epirroes-kai-emmones (τελευταία πρόσβαση: 10.6.2021).

[48] Σύμφωνα με το λεξικό *Grove Music Online* ο όρος 'όπερα δωματίου' σκιαγραφεί μικρής έκτασης όπερες του 20ού αιώνα που αξιοποιούν ορχήστρα δωματίου. Ενδεικτικά έργα: *Αριάδνη στη Νάξο* (1916) του R. Strauss, *Κάρντιγιακ* του P. Hindemith (1926), *The Rake's Progress* του I. Stravinsky (1951) και το *Στρίψιμο της βίδας* (1954) του B. Britten. Ο όρος εφαρμόστηκε και σε μικρής έκτασης έργα του 18ου αιώνα όπως *Η υπηρέτρια-κυρά* (1733) του G. B. Pergolesi. Βλ. Chamber opera, *Grove Music Online,* https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005380 (τελευταία πρόσβαση: 21.5.2021).

[49] «Ήθελα να ξαναβρώ την εγγενή μουσικότητα της κάθε λέξης, της κάθε φράσης, από εκεί να ξεκινήσω και εκεί ν' ακουμπήσω, ακόμη κι όταν τα λυρικά ξεσπάσματα διαλύουν την αρχική υπόσταση της λέξης και δημιουργούν μια νέα, αφηρημένη, εκφραστικότερη μουσική διάσταση. Όσο για τα δύο όργανα, ο πλούτος των ηχοχρωμάτων των κρουστών μού έδινε μεγάλες δυνατότητες "μεταμφίεσης" των

Η μακρόχρονη εμπειρία του Γιώργου Κουμεντάκη με τη σκηνική μουσική του Αττικού Δράματος κατηύθυνε τον πρωτοπόρο συνθέτη προς ρηξικέλευθες μουσικοδραματικές μορφές οργανωμένες όχι στη βάση μιας μουσικής που υπηρετεί το κείμενο αλλά στη λογική μιας ανανέωσης της μουσικοδραματικής μορφής. Ο σκηνοθέτης ορμώμενος από τη συνύπαρξη ερμηνευτών διαφορετικών μορφών τέχνης, του μουσικού θεάτρου και των μεικτών συνόλων συνεργασίας, προέταξε ένα υβριδικό αποτέλεσμα σύγχρονου διαλόγου μεταξύ μουσικών, ηθοποιών και εικαστικών πέρα από εθνικά όρια το οποίο υπήρξε κύημα στοχασμού διαφορετικών φορέων. Η «σκηνική σύνθεση» *Αγαμέμνονας* (6 -14.11.2017) είναι έργο για τρεις φωνές, δύο ηθοποιούς και βιολί που εμπλέκει τόσο τον θεατρικό όσο και τον μουσικό παράγοντα. Το κείμενο αποτελεί συρραφή αποσπασμάτων αντλημένων από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη σε μετάφραση Κώστα Γεωργουσόπουλου και σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Χατζή. Η μουσική του Κουμεντάκη, ερμηνεύτηκε από τον βιολονίστα Γιώργο Βερβιτσιώτη.[51] Μια ακόμη επίκαιρη σύνθεση του Κουμεντάκη με τίτλο *Κλυταιμνήστρα, μουσική δωματίου για ένα όργανο* συνδυάζει την εκφραστική απαγγελία του ηθοποιού με την ερμηνεία ενός μουσικού και την προβολή φωτογραφιών σε πρωτότυπους ηχητικούς και οπτικούς συνδυασμούς. Το έργο βασίζεται στα χορικά του *Αγαμέμνονα* και τους μονολόγους της Κλυταιμνήστρας (16-17.6.2021) με σκοπό να αναδειχτεί η έννοια του πολέμου ως πηγή έμπνευσης και κατανόησης της σημερινής πραγματικότητας και αποδοχής της ανθρώπινης ιστορίας ως διαρκούς επανάληψης.[52]

6. Συμπεράσματα

Εν κατακλείδι, η μακρόχρονη παράδοση θεατρικής δραστηριότητας γύρω από το Αρχαίο Δράμα στην Ελλάδα τροφοδότησε την έμπνευση πολλών ελλήνων συνθετών, οι περισσότεροι από τους οποίους εντρύφησαν στις τεχνικές της πρωτοπορίας και επιδόθηκαν στη δημιουργία σκηνικής μουσικής. Επιπλέον, πολλοί συνθέτες έδωσαν θεωρητική διάσταση στο έργο τους, επεδίωξαν τη σύνδεση της νεότερης μουσικής με το Αρχαίο Δράμα και πειραματίστηκαν πάνω στις σύγχρονες μουσικές κατευθύνσεις. Από την περίοδο έναρξης παραστάσεων Αρχαίου Δράματος στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου το 1954, το είδος αυτό αποτέλεσε για τους έλληνες συνθέτες γόνιμο πεδίο ζύμωσης νεωτερικών τάσεων σε συνοδοιπορία με στοιχεία της μουσικής παράδοσης και της τροπικότητας. Κάτω από αυτή την οπτική, η πετυχημένη μακρά παράδοση καθώς και η επέκταση του θεσμού της Επιδαύρου και σε άλλους ανοιχτούς χώρους (αρχαίο θέατρο Δωδώνης, Φιλίππων κ.ά.) ενίσχυσε την ενασχόληση των ελλήνων συνθετών με το συγκεκριμένο είδος αλλά και τον πειραματισμό με την υιοθέτηση προωθημένων νεωτερικών τάσεων στις σκηνικές αυτές μορφές. Σήμερα, με την καταγραφή και μελέτη της εργογραφίας των συνθετών, η μακρόχρονη αυτή παραγωγή σκηνικής μουσικής αποτιμάται ιδιαίτερα παραγωγική.

ηχητικών και αρμονικών δυνατοτήτων του πιάνου». Βλ. Γ. Κουρουπός, «Η ιστορία της όπερας», στο *Κύκλος Ηλέκτρα*, *Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών*, σ. 122-123.

[50] Σάντρα Βούλγαρη, «Τέσσερις γυναίκες για την Ιοκάστη», εφημερίδα. *Καθημερινή*, 7 Ιουλίου 2002.

[51] Νίκος Α. Δοντάς, «Ο Αγαμέμνονας ανάμεσά μας», εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 26 Νοεμβρίου 2017, στο: https://www.kathimerini.gr/culture/music/935973/o-agamemnonas-anamesa-mas (τελευταία πρόσβαση: 14.8.2021).

[52] Βλ. «Κλυταιμνήστρα, μουσική δωματίου για ένα όργανο: Μια συνάντηση πάνω στο νέο μουσικό έργο του Γιώργου Κουμεντάκη», σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Χατζής, https://www.elculture.gr/klytaimnistra-mousiki-domatiou-gia-ena-organo-tou-konstantinou-chatzi-mia-synantisi-pano-sto-neo-ergo-tou-giorgou-koumentaki (τελευταία πρόσβαση: 14.8.2021).

Παράλληλα, η σκηνική μουσική ανέδειξε μια αντίρροπη δυναμική: πολλοί συνθέτες στην προσπάθεια αναβάθμισης και εκσυγχρονισμού της μουσικής μορφής, υιοθέτησαν νέες αναζητήσεις και, σε συνδυασμό με την εξέλιξη της μουσικής γλώσσας, εγκατέλειψαν τις παλαιότερες τεχνοτροπίες· εστίασαν το ενδιαφέρον τους προς μια διαφορετική προσέγγιση όπου τα αρχαία κείμενα ή οι νεότερες μεταφράσεις τους αποτελούσαν έρεισμα, πεδίο έμπνευσης και όχι αυτοσκοπό. Βασισμένοι στην αφομοίωση νεωτερικών τάσεων καθώς και στην πολύχρονη εμπειρία τους στη σκηνική μουσική, οι μουσικοί δημιουργοί επαναχάραξαν την προσέγγιση του Αττικού Δράματος σε ανάλογη θεματολογία, ορμώμενοι από προσωπικές επιλογές, μέσα από επίκληση και αναβάθμιση παλαιότερων (τραγούδι, σουίτα, καντάτα, συμφωνία, όπερα, όπερα δωματίου κ.ά.) ή επινόηση πρωτότυπων (έργα για μαγνητοταινία, σκηνικές συνθέσεις) μουσικών και μουσικοδραματικών μορφών. Για τις μορφές αυτές οι συνθέτες αξιοποίησαν άλλοτε το μουσικό υλικό των παραστάσεων, άλλοτε απλά την πλούσια εμπειρία τους στον χώρο του Αρχαίου Δράματος, ενώ προέβησαν σε νεότερα εγχειρήματα με τροποποιήσεις στην ενορχήστρωση παλαιότερου υλικού (Χατζιδάκις), με την προσθήκη νεότερων μουσικών τμημάτων (Ξενάκης) και με την ανάδειξη νεότερων μουσικοδραματικών μορφών έκφρασης, όπως όπερες, σουίτες, χορωδιακά κ.ά. (Αντωνίου, Αδάμης, Δραγατάκης), απαγκιστρωμένες από τους περιορισμούς έκφρασης που επιτάσσει η σκηνοθετική χειρονομία. Η σημασία της αλλαγής προτεραιοτήτων του προγενέστερου μουσικού υλικού καθορίζει και τη διερεύνησή του προς μια προοπτική ενός πολύπλευρου μετασχηματισμού. Επιφανειακά, το αρχικά προετοιμασμένο υλικό, στο βαθμό που μεταπλάθεται και αναθεωρείται, προεξοφλεί εν μέρει το μουσικό αποτέλεσμα. Βαθύτερα όμως υποδεικνύει τη ροπή των συνθετών να αφεθούν να λειτουργήσουν προς μια λιγότερο πιεστική εξάρτηση από τις σκηνικές επιβουλές και την προσωπική ανάγκη μιας περαιτέρω διεργασίας στην προοπτική ενός συνεκτικότερου τρόπου οργάνωσης του μουσικού τους υλικού. Αρκετές αναφορές των συνθετών, συνεντεύξεις ή και καταθέσεις τους αναδεικνύουν τη σπουδαιότητα που δίνουν στις εναλλακτικές λύσεις στις οποίες κατέληξαν.

Το Ιστορικό Μουσικό Αρχείο της Διεύθυνσης Μουσικού του Γενικού Επιτελείου Στρατού (Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ)

Άννα Χατζηαθανασίου

Αφορμή της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί η πρόσφατη δημιουργία του ενιαίου μουσικού αρχείου των στρατιωτικών μπαντών, με τον τίτλο: «Ιστορικό Μουσικό Αρχείο της Διεύθυνσης Μουσικού του Γενικού Επιτελείου Στρατού (Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ)». Η Στρατιωτική Μπάντα στην Ελλάδα (1824-σήμερα) αποτελούσε πάντοτε ένα αδιερεύνητο μουσικολογικό πεδίο τόσο στη μελέτη της ιστορικής της πορείας όσο και του ρεπερτορίου της. Η ύπαρξη πρωτότυπου χαρτώου μουσικού υλικού το οποίο υπήρχε στις στρατιωτικές μπάντες ανεκμετάλλευτο και αποθηκευμένο ως απαρχαιωμένο μουσειακό είδος, ήταν η αιτία να συζητηθεί η σύσταση ενός αρχείου. Αγνοώντας το ποσοτικό μέγεθος και την ιστορικότητα του υλικού, όσον αφορά τον χρόνο και τους τόπους στους οποίους ταξίδεψε, αρχικά αποφασίστηκε να συγκεντρωθεί έτσι ώστε να διασωθεί από τη φθορά και την καταστροφή. Παρ' όλα αυτά σε πρακτικό επίπεδο υπήρξαν δυσκολίες και συζητήσεις κατά πόσον θα ήταν εφικτό το αρχείο να παραμείνει στην κυριότητα της Διεύθυνσης Μουσικού ή να μεταφερθεί σε άλλον φορέα.

Σε δεύτερο επίπεδο, λαμβάνοντας υπόψη ότι οι παρτιτούρες χρονικά τοποθετούνται από το τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα και ότι η παρουσία της μπάντας σε ειρηνικές και πολεμικές περιόδους ήταν έντονη, δημιουργήθηκε η σκέψη ότι ήταν επιτακτική ανάγκη όχι μόνο να καταλογογραφηθεί το υλικό, αλλά να αναδειχθεί και να είναι προσβάσιμο από την επιστημονική κοινότητα. Αυτή η διαδικασία υλοποιήθηκε από εξειδικευμένο προσωπικό με κύριο μέλημα να παραδοθεί στο κοινό ένα αρχείο με εύκολη πρόσβαση και με όσες περισσότερες πληροφορίες προσέφεραν οι παρτιτούρες. Συνεπώς, το 2020 σταδιακά οργανώθηκε η συγκέντρωση, η καταγραφή και η φύλαξη του υλικού σε κατάλληλα διαμορφωμένο χώρο, ενώ το 2021 πραγματοποιήθηκε η ψηφιοποίηση και πλέον είναι εφικτή η πρόσβαση του από ερευνητές και μελετητές μέσω της ηλεκτρονικής πλατφόρμας του Γενικού Επιτελείου Στρατού.[1]

Το αρχείο αποτελείται από 1311 έργα, έντυπα και χειρόγραφα (βλ. Γράφημα 1), τα οποία μπορούν να διακριθούν σε δυο μεγάλες κατηγορίες: τα μπαντιστικά και τα συναυλιακά έργα.

Γράφημα 1: Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ. Γραφική απεικόνιση χειρόγραφων και έντυπων τεκμηρίων

[1] http://army.gr/sites/mousikoarxeio/index.php.

Ειδικότερα για τις ανάγκες της ταξινόμησης και καταλογογράφησης των τεκμηρίων, δημιουργήθηκαν δέκα επιμέρους κατηγορίες. Το αρχείο χρονολογικά καλύπτει τον εικοστό αιώνα ενώ προέρχεται από τις κατά τόπους στρατιωτικές μπάντες (Αθήνα, Τρίπολη, Λάρισα, Θεσσαλονίκη Καστοριά, Ιωάννινα, Κομοτηνή) και από τις περιοχές στις οποίες μετακινήθηκε η μπάντα ακολουθώντας τον ελληνικό στρατό (Μικρά Ασία, Αδριανούπολη). Όλα τα συμπεράσματα προέρχονται από τις πληροφορίες που αναγράφονται στα τεκμήρια από τους αντιγραφείς, οι οποίοι συνήθιζαν να σημειώνουν το όνομα τους, τον τόπο και την ημερομηνία της αντιγραφής. Επίσης, τεκμηριώνεται η βασική σύνθεση του οργανικού συνόλου της μπάντας, η οποία συνήθως ήταν Flauto, Quartino, Clarinetto I-II-III, Tromba, Cornetta, Flicorno, Corno, B. Bassa, Alticorno, Eufonio, Trombone I-II-III, Basso, Batteria, συχνά με την προσθήκη σαξοφώνων και φαγκότων.

Το παλαιότερο τεκμήριο του αρχείου είναι η χειρόγραφη παρτιτούρα ενός άτιτλου έργου με τη σημείωση «Εν Πόρω 26.2.1892».[2] Επίσης, λίγο πριν την αυγή του εικοστού αιώνα, με ημερομηνία 12.10.1898, εντοπίστηκαν δεμένα βιβλία με συναυλιακά έργα μπάντας των Κ. Ζαφειρόπουλου, Α. Ζάιλερ και Ι. Καίσαρη.[3] Χαρακτηριστικά είναι και τα τεκμήρια τα οποία ταξίδεψαν με τις μπάντες του στρατού στη Μικρά Ασία, όπως η οπερέτα *Ερωτικά γυμνάσια* του Ν. Χατζηαποστόλου σε χειρόγραφη παρτιτούρα με την ένδειξη «Εκστρατεία 1918, Λαϊνά 20.9.18» και δεμένα βιβλία με χειρόγραφες παρτιτούρες στις οποίες αναγράφεται η πόλη Δορύλαιο, στις 6.5.1922, με σφραγίδα του αρχιμουσικού Νικόλαου Σταθερού.[4] Χαρακτηριστικά είναι και τα τεκμήρια τα οποία αναγράφουν ως τόπο την Αδριανούπολη. Πρόκειται για δεμένα βιβλία, χειρόγραφα, με οπερατικά έργα προσαρμοσμένα για μπάντα, με την ένδειξη «Αδριανούπολη 1922».[5] Επίσης, στο αρχείο του Βασίλειου Σωζόπουλου, στο έργο *I due foscari* του G. Verdi αναγράφεται «Εν Αδριανουπόλη Μάιος 1922».[6]

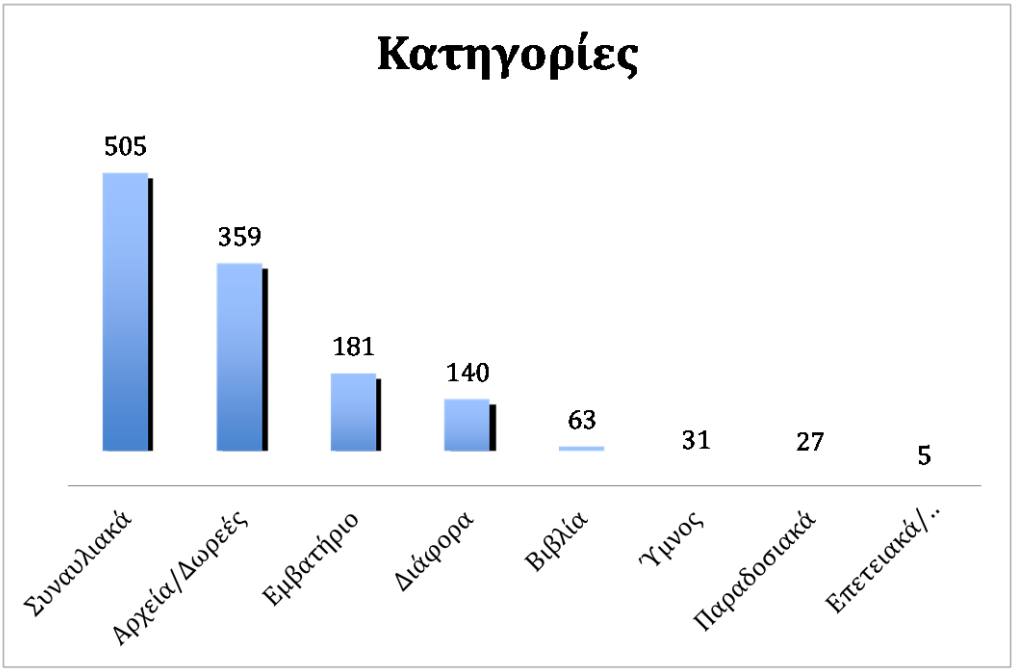
Η δομή της καταλογογράφησης έγινε με σκοπό να προσφέρει όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες στον ερευνητή εξ αποστάσεως, δηλαδή μέσω της ηλεκτρονικής πλατφόρμας. Αναλυτικότερα, για την ταξινόμηση δημιουργήθηκαν θεματικές κατηγορίες έτσι ώστε κάθε τεκμήριο να αντιπροσωπεύεται από ένα μοναδικό αριθμό. Το ταξινομικό δέντρο, το οποίο δημιουργήθηκε αποτελείται, από δέκα θεματικές κατηγορίες με αρίθμηση από 000 έως 900 (βλ. Πίνακα 1 και Γράφημα 2).

000	Εμβατήρια / Θούρια	
100	Πένθιμα εμβατήρια	
200	Εμβατήρια περιφοράς	
300	Ύμνοι	
400	Συναυλιακά έργα	Όπερες, Οπερέτες, Μελοδράματα, Συμφωνίες, Ραψωδίες, Σουίτες, Βαλς, Πόλκες, Φαντασίες, Χορευτικά έργα, Τραγούδια σε μορφή Lied, Πρελούδια
500	Παραδοσιακά (τραγούδια και χοροί για μπάντα)	
600	Βιβλία	Έντυπα βιβλία θεωρητικών και μέθοδοι οργάνων Χειρόγραφα δεμένα βιβλία συναυλιακών έργων ανά όργανο
700	**Δωρεές:** KAN. Αρχείο Γεράσιμου Κανιώρου MAV. Αρχείο Φώτιου Μαυροειδή REM. Αρχείο Αναστάσιου Ρεμούνδου SOZ. Αρχείο Βασίλειου Σωζόπουλου	

[2] Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 400.22.
[3] Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 600.3.
[4] Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 400.21 και 600.7.
[5] Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 600.9.
[6] Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 700. SOZ. 20.

800	Επετειακά 25ης Μαρτίου, 28ης Οκτωβρίου, Χριστουγεννιάτικα τραγούδια, Κάλαντα
900	Γενικός κατάλογος με έργα που δεν ταξινομούνται σε άλλη κατηγορία

Γράφημα 1: Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ. Θεματικές κατηγορίες τεκμηρίων



Γράφημα 2: Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ. Γραφική απεικόνιση κατηγοριών των τεκμηρίων

Τα περισσότερα τεκμήρια του αρχείου καταχωρίστηκαν στο φάκελο 400 και είναι τα συναυλιακά έργα. Στη δεύτερη μεγαλύτερη κατηγορία, με τον ταξινομικό αριθμό 700, καταχωρήθηκαν τα τεκμήρια τα οποία προέρχονται από δωρεές. Κάθε δωρεά διακρίνεται από τα τρία πρώτα γράμματα του επιθέτου του δωρητή σε λατινικούς αριθμούς. Συγκεκριμένα, το αρχείο αποτελείται από τριακόσιες πενήντα οκτώ καταγραφές και φιλοξενεί τέσσερις δωρεές. Στο αρχείο του Γεράσιμου Κανιώρου περιλαμβάνονται εμβατήρια, οπερέτες, όπερες, εμβατήρια περιφοράς, παραδοσιακά, συναυλιακά έργα, βαλς και σουίτες. Το αρχείο περιέχει κυρίως χειρόγραφες παρτιτούρες και ελάχιστες έντυπες, ενώ συνολικά αριθμεί εκατόν είκοσι επτά καταγραφές.[7] Το αρχείο του Φώτιου Μαυροειδή αποτελείται από δεκαοκτώ καταγραφές και περιλαμβάνει συναυλιακά, επετειακά, παραδοσιακά έργα, οπερατικό ρεπερτόριο και έντυπα βιβλία για πιάνο.[8] Στο αρχείο του Αναστασίου Ρεμούνδου εντοπίζονται έργα του ελληνικού ρεπερτορίου, κυρίως οπερέτες, βαλς, μπαντιστικά έργα, εμβατήρια, πόλκες, συμφωνίες και αρκετές χειρόγραφες παρτιτούρες για μπάντα. Πρόκειται για εκατόν εξήντα έξι καταγραφές.[9] Το αρχείο του Βασίλειου Σωζόπουλου περιέχει στην πλειονότητά του έντυπα έργα, κυρίως εμβατήρια, όπερες, χορούς και συναυλιακά έργα. Πρόκειται για σαράντα οκτώ καταγραφές που φέρουν σφραγίδα με την ένδειξη «Δωρεά Γενικού Αρχιμουσικού Βασίλειου Σωζόπουλου».[10]

Για το κάθε τεκμήριο-έργο, αποτυπώθηκαν στον κατάλογο αναλυτικά και σε οριζόντια μορφή τα εξής δεδομένα:

[7] Αρχείο Γεράσιμου Κανιώρου, Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: 700. ΚΑΝ. 1-127.
[8] Αρχείο Φώτιου Μαυροειδή, Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: 700. ΜΑV. 1-18.
[9] Αρχείο Αναστάσιου Ρεμούνδου, Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: 700. REM. 1-166.
[10] Αρχείο Βασίλειου Σωζόπουλου, Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: 700. SOZ. 1-48.

- ταξινομικός αριθμός
- ταυτότητα αρχείου
- τίτλος έργου
- συνθέτης
- διασκευαστής / ενοργανωτής / αντιγραφέας
- εκδότης
- φυσική περιγραφή τεκμηρίου (δεμένο / λυτό)
- είδος τεκμηρίου (χειρόγραφο / έντυπο)
- όργανα
- πληροφορίες

Ο ταξινομικός αριθμός είναι ο μοναδικός αριθμός κάθε τεκμηρίου, ο οποίος εκτείνεται από τον αριθμό 000 έως το 900 και χωρίζεται σε δέκα θεματικές ενότητες, οι οποίες συνθέτουν την ταυτότητα του αρχείου. Έπειτα εισάγονται οι βασικές πληροφορίες του τεκμηρίου, όπως ο τίτλος του έργου, ο συνθέτης, ο διασκευαστής / ενοργανωτής / αντιγραφέας και ο εκδότης στην περίπτωση έντυπης παρτιτούρας. Επίσης, καταγράφονται λεπτομέρειες οι οποίες αφορούν στη φυσική περιγραφή του τεκμηρίου, αν είναι δεμένο ή λυτό, χειρόγραφο ή έντυπο. Στη στήλη «όργανα», καταχωρούνται τα μουσικά όργανα του τεκμηρίου, είτε πρόκειται για όργανα μπάντας είτε ορχήστρας, ενώ στην τελευταία καταχώρηση με τον τίτλο «πληροφορίες» εισάγονται όσα χειρόγραφα στοιχεία εντοπίζονται στο τεκμήριο. Στις «πληροφορίες» καταχωρίζονται σφραγίδες με ονόματα μουσικών και αρχιμουσικών, χρονολογίες, ενυπόγραφα ονόματα, τόποι και στρατιωτικές μονάδες. Επιπλέον, για κάθε τεκμήριο δημιουργήθηκε το δελτίο καταγραφής τεκμηρίου το οποίο βρίσκεται στον φάκελο κάθε τεκμηρίου με όλες τις παραπάνω πληροφορίες.

Στο σημείο αυτό θα αναφερθούν σημαντικά τεκμήρια του αρχείου, τα οποία αποδεικνύουν τον σημαίνοντα ρόλο του στο χώρο των μουσικών αρχείων. Αρχικά ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα έργα σημαντικών αρχιμουσικών της στρατιωτικής μπάντας. Στο αρχείο του Βασίλειου Σωζόπουλου, ανάμεσα σε εμβατηριακά έργα, στο εξώφυλλο χειρόγραφης παρτιτούρας για μπάντα αναγράφεται και έργο του Μιχαήλ Μάγγελ όμως, δυστυχώς, οι αντίστοιχες σελίδες του έργου είναι κομμένες. Επιπλέον, βρέθηκε το έργο του Franz Sailer *Ο καρνάβαλος* και τα έργα του Ανδρέα Ζάιλερ *Polka Luisa* και *Feurier*.[11] Ταυτόχρονα, εντοπίστηκαν αρκετά έργα του Ιωσήφ Καίσαρη, όπως το *Valse, Η μάχη των Δερβενίων,* το εμβατήριο *Ταξιαρχία, Υάκινθος, Fleurs de Mai, Λίγο απ' όλα, Maus polka*, *Caresses de Zephyre, Chrysanthème*.[12] Επιπλέον, τα εμβατηριακά έργα του Σπύρου Καίσαρη, *Στρατηγός Eydoux, Παλληκαριού τραγούδι, Από φλόγες η Κρήτη, Η σημαία μας, Αετός, Το τραγούδι της νέας γενιάς, Η σημαία μας* και *Στρατιώτης λαμπρός*.[13] Το όνομα του Μανώλη Καλομοίρη, αναγράφεται σε αρκετά, αλλά όχι πολλά τεκμήρια του αρχείου, αν και θα ήταν αναμενόμενο το ρεπερτόριό του να κυριαρχεί λόγω της θέσης του Γενικού Επιθεωρητή Στρατιωτικών Μουσικών που κατείχε. Πιο συγκεκριμένα στο αρχείο βρίσκονται τα έργα *Το δαχτυλίδι της μάνας, Ο Πρωτομάστορας, Το σπίτι και το καλύβι, Ο θρήνος της Κωνσταντινουπόλεως, Ω παιδιά μου* και *Ο διπλοσκοπός*.[14]

[11] Για τα έργα του Franz Sailer και του Ανδρέα Ζάιλερ, βλ. Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 600.3.

[12] Για τα έργα του Ιωσήφ Καίσαρη, βλ. Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 600.18, 700.REM.26, 700.REM.78, 000.48, 600.2, 600.3, 600.5.

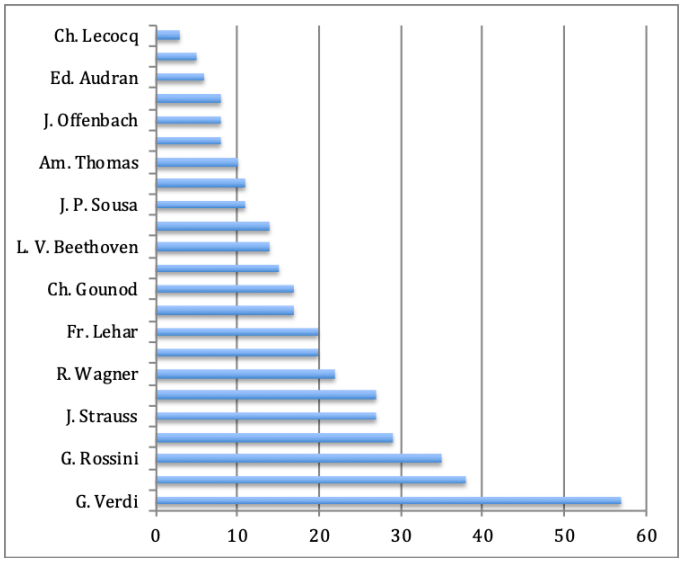
[13] Για τα έργα του Σπύρου Καίσαρη, βλ. Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 000.97, 000.99, 000.110, 000.111, 400.278, 000.126 (Στρατιωτικά άσματα).

[14] Για τα έργα του Μανώλη Καλομοίρη, βλ. Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 400.242, 600.9, 900.94, 100.19, 000.126 (Στρατιωτικά άσματα).

Αξίζει ακόμα να αναφερθεί το συνθετικό έργο των τριών αρχιμουσικών οι οποίοι δώρισαν τα αρχεία τους στη μπάντα και στο οποίο συμπεριλαμβάνονται τα έργα του Βασίλειου Σωζόπουλου *Παιδικές αναμνήσεις, Οι Κολοκοτρωναίοι, Το Α΄ Σώμα Στρατού*.[15] Ο Αναστάσιος Ρεμούνδος αναφέρεται ως αντιγραφέας και ενοργανωτής ενώ είναι συνθέτης των έργων *Η είσοδος εις την πόλιν,* εμβατήριο για μπάντα σε χειρόγραφη παρτιτούρα με υπογραφή του συνθέτη και ημερομηνία 18.12.1936, *Κύπρος* και *Η μάχη*.[16] Στο αρχείο βρίσκεται και το έργο του Γεράσιμου Κανιώρου *Μαραμένα φύλλα,* ενώ σε αρκετά έργα αναφέρεται ως αντιγραφέας και ενοργανωτής.[17]

Στους παρακάτω καταλόγους-γραφήματα απεικονίζονται τα κυριότερα μουσικά είδη και οι συνθέτες, τα έργα των οποίων εντοπίστηκαν στο αρχείο. Όσον αφορά το συναυλιακό ρεπερτόριο του αρχείου, υπάρχει έντονος συσχετισμός με τις δημόσιες συναυλίες της μπάντας του δεκάτου ενάτου αιώνα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αρκετές παρτιτούρες ή τα αντίγραφά τους, αν και αχρονολόγητα, ήταν από τις τελευταίες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα.[18] Στο εν λόγω υλικό η όπερα και τα εμβατήρια ήταν τα κύρια είδη που παίζονταν από τις στρατιωτικές μπάντες (βλ. Γράφημα 3), ενώ κυριαρχούσαν οι Ιταλοί συνθέτες Verdi και Rossini (βλ. Γράφημα 4).

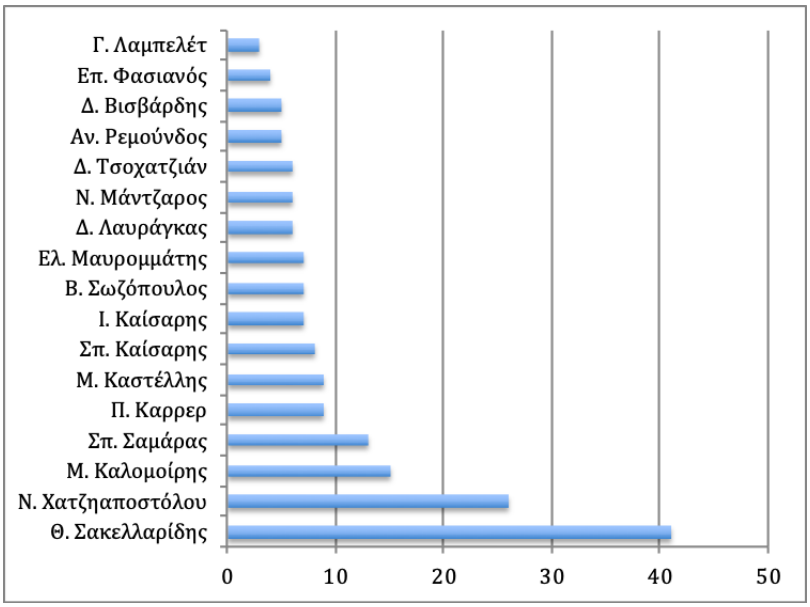
Γράφημα 3: Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ. Γραφική απεικόνιση κυριοτέρων μουσικών ειδών



Γράφημα 4: Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ. Γραφική απεικόνιση κυριοτέρων ξένων συνθετών

[15] Για τα έργα του Βασίλειου Σωζόπουλου, βλ. Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 900.30, 000.114, 000.115.
[16] Για τα έργα του Αναστάσιου Ρεμούνδου, βλ. Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 000.36, 000.131, 000.133.
[17] Για το έργο του Γεράσιμου Κανιώρου, βλ. Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 100.20.
[18] Άννα Χατζηαθανασίου, «Η μπάντα του Ελληνικού Στρατού Ξηράς: "Δημόσιαι Συναυλίαι" 1874-1876», στο: *Η μπάντα πνευστών στην Ελλάδα: Ιστορία και Προοπτικές*, Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής Τ.Μ.Σ. Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2020, σ. 135-148.

Παράλληλα, το αρχείο διαθέτει και ελληνικό ρεπερτόριο, όπως έργα στρατιωτικών αρχιμουσικών (Α. Ζάιλερ, Σπ. Καίσαρης, Ι. Καίσαρης, Επ. Φασιανός, Δ. Βισβάρδης, Μ. Καστέλλης, Β. Σωζόπουλος, Ελ. Μαυρομμάτης) και ελλήνων επτανήσιων συνθετών, ενώ πρωτοστατούν οι συνθέτες της ελληνικής οπερέτας Ν. Χατζηαποστόλου και Θ. Σακελλαρίδης. Επίσης, αρκετά έργα ανήκουν στον Μανώλη Καλομοίρη κυρίως την εποχή κατά την οποία, όπως προαναφέρθηκε, διετέλεσε Γενικός Επιθεωρητής Στρατιωτικών Μουσικών (βλ. Γράφημα 5).



Γράφημα 5: Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ. Γραφική απεικόνιση κυριοτέρων ελλήνων συνθετών

Ένα πολύ σημαντικό κομμάτι του αρχείου το οποίο αξίζει να αναφερθεί είναι οι σφραγίδες που φέρουν τα τεκμήρια. Πρόκειται για ένα βοηθητικό εργαλείο το οποίο παρέχει στον ερευνητή πλήθος πληροφοριών για τον τόπο, τον χρόνο, τους ανθρώπους, τις έδρες και τις ονομασίες των στρατιωτικών μπαντών. Εντοπίστηκαν αρκετές παρτιτούρες με γερμανικές σφραγίδες από την εποχή κατά την οποία η γερμανική στρατιωτική μπάντα ήρθε στην Ελλάδα.[19] Άγνωστο παραμένει το πως τόσα μουσικά έργα περιήλθαν στην κατοχή της Στρατιωτικής Μουσικής της Φρουράς Αθηνών, εάν πρόκειται για δωρεά ή όχι και πόσα από αυτά εν τέλει διασώθηκαν (πιθανολογείται ότι πρόκειται για πολεμικά λάφυρα). Ωστόσο από την έρευνα που συντελέστηκε στις παρτιτούρες, οι πληροφορίες που αντλούνται αποδεικνύουν την ύπαρξη γερμανικής στρατιωτικής μπάντας ή μπαντών από το 1941 έως το 1944 στην Αθήνα και στα Χανιά.[20] Στο αρχείο βρέθηκαν ογδόντα έξι τεκμήρια τα οποία ανήκουν στο γερμανικό αρχείο, τουλάχιστον όσα βρέθηκαν τη δεδομένη χρονική περίοδο, καθώς εκτιμάται ότι ήταν περισσότερα.

[19] Πρόκειται για τις σφραγίδες «Musikkorps Gren. Regt. 746», «Musikkorps Leichte flakabt 73», «Musikkorps Flakregiment 201».

[20] Το «Musikkors Gren. Regt. 746» ήταν τμήμα του «Infantrie Regiment 746». Το 746ο Σύνταγμα Πεζικού ιδρύθηκε στις 21.5.1941 ως δύναμη κατοχής στην Ελλάδα. Υπαγόταν στο 713ο τμήμα Πεζικού, από τις 15.1.1942 στο τμήμα Φρουρίων Κρήτης και από τις 20.7.1942 στην Ταξιαρχία Φρουρίων Κρήτης. Στις 15.10.1942 το Σύνταγμα μετονομάστηκε σε «Grenadier Regiment 746». Συγκεκριμένα η μπάντα του 746ου Συντάγματος, σύμφωνα με τις πληροφορίες του αρχείου και με τις χειρόγραφες σημειώσεις των αντιγραφέων, εμφανίζεται από τον Ιανουάριο του 1943 έως το Μάρτιο του 1944 στα Χανιά, ενώ υπάρχει και η ημερομηνία 9.12.1941 στο Χαλάνδρι (Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 400.131). Επίσης, η γερμανική μπάντα με την ονομασία «Musikkorps Leichte flakabt 73, Leipzig» αποδεικνύεται ότι παρέμεινε από τον Απρίλιο του 1941 έως το 1944 στην Κρήτη. Τέλος, για τη μπάντα με την ονομασία «Musikkorps Flakregiment 201» δεν προκύπτουν περισσότερες πληροφορίες από τα τεκμήρια του αρχείου.

Αρκετές σφραγίδες ανήκουν σε μουσικούς και αρχιμουσικούς της μπάντας, οι οποίοι ως ενοργανωτές ή αντιγραφείς άφηναν το στίγμα τους σφραγίζοντας με τα στοιχεία τους το τεκμήριο. Επιπλέον, ανήκουν σε καθηγητές μουσικής, όπως η σφραγίδα με τα στοιχεία «Jean Oeconomacos, Professeur de Musique, Smyrne» και οι σφραγίδες με τα στοιχεία «Giovanni Magnoni, Maestro di Musica» και «Π. Καραλιβανός». Υπάρχουν και περιπτώσεις στις οποίες η σφραγίδα ανήκει σε εκδότη, όπως η σφραγίδα με τα στοιχεία «Sam Yoel editeur de musique Salonique "L' Segura, Salonico"». Επίσης, σε κάποιες παρτιτούρες εντοπίστηκε σφραγίδα με την ένδειξη: «Ανώνυμη Ανατολική Εταιρία Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων, Ciné-Orient, Αθήναι», η οποία ανήκε στην εταιρία που ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1918 με αντικείμενο την εκμετάλλευση ταινιών και θεάτρων.

Κατά την επισήμανση σημαντικών πληροφοριών τις οποίες προσφέρει το αρχείο, αξίζει να αναφερθούν και δύο τεκμήρια από το δωρηθέν αρχείο του αρχιμουσικού Βασίλειου Σωζόπουλου. Πρώτον, το έργο *Coro Grandioso* του Archimede Staffolini, χειρόγραφη παρτιτούρα και συγκεκριμένα ύμνος αφιερωμένος στον ήρωα και μάρτυρα της Μακεδονίας Παύλο Μελά[21] και δεύτερον, το έργο *Εις θύμηση της Γιουγκοσλαβίας* του Ladislav Loula, σε χειρόγραφη παρτιτούρα, στο εξώφυλλο της οποίας αναγράφεται: «εις μνήμην της Γιουγκοσλαβίας, αφιερωμένο στον στρατηγό Κονδύλη, εις μνήμην των εργαζομένων στην εκπαίδευση και προώθηση της σλαβικής λαϊκής μουσικής στο βασίλειο της Γιουγκοσλαβίας», με υπογραφή Ladislav Loula, Βελιγράδι 21.11.1933.[22]

Σχετικό με μεγάλο μέρος τεκμηρίων που κατέδειξε η έρευνα και η συγκρότηση του αρχείου, είναι και ένα πραγματικό γεγονός το οποίο αναφέρεται στη χειρόγραφη μαρτυρία του Ελευθέριου Μαυρομμάτη η οποία φιλοξενείται στο Αρχείο του Σπύρου Μοτσενίγου και σύμφωνα με την οποία ο αρχιμουσικός Ελευθέριος Μαυρομμάτης, όταν ήταν διοικητής της Α΄ Στρατιωτικής μουσικής (Αθήνα), με την έλευση των Γερμανών και μετά τη διάλυση της μπάντας, έκρυψε όλο το μουσικό υλικό της Μονάδας του. Το υλικό αποτελούσαν οχτακόσια πενήντα μουσικά όργανα και βιβλία, ενώ αναφέρει ότι μαζί με συναδέλφους του προέβησαν στην περισυλλογή, διαφύλαξη και απόκρυψη του υλικού με το οποίο μετά την απελευθέρωση επανδρώθηκαν όλες οι μπάντες. Συγκινητική ωστόσο είναι η ομολογία ότι το υλικό της μπάντας ήταν το μοναδικό υλικό το οποίο σώθηκε από τον εχθρό.[23] Αυτές οι παρτιτούρες οι οποίες σώθηκαν στη γερμανική κατοχή είναι και ένα μεγάλο τμήμα του Ιστορικού Μουσικού Αρχείου. Υλικό το οποίο κάποτε αποτελούσε το κύριο ρεπερτόριο της μπάντας, μεταφέρθηκε, αποθηκεύτηκε σε αφιλόξενους χώρους, λεηλατήθηκε στην πορεία των χρόνων και έφτασε η στιγμή να συγκεντρωθεί και να σωθεί ό,τι απέμεινε.

Ολοκληρώνοντας, το αρχείο των στρατιωτικών μπαντών, έπειτα από έναν αιώνα στην αφάνεια, πήρε τη μορφή του Ιστορικού Μουσικού Αρχείου. Οργανώθηκε, ταξινομήθηκε και καταλογογραφήθηκε από τον ερευνητή για τον ερευνητή με στόχο την ανάδυση άγνωστων στοιχείων και την κάλυψη, όσο είναι δυνατόν, του τεράστιου κενού που υπάρχει για το ρεπερτόριο των στρατιωτικών μπαντών. Αποτελεί ένα πολύ σημαντικό έργο τόσο για τη μουσικολογική κοινότητα όσο και για τη Διεύθυνση Μουσικού. Το αρχείο μπορεί κάλλιστα να αποτελέσει αφορμή για νέες συνεργασίες με επιστημονικούς και ακαδημαϊκούς φορείς καθώς και μουσικά αρχεία στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

[21] Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 700. SOZ. 7.
[22] Ι.Μ.Α. ΔΜΣ/ΓΕΣ: ταξ. αρ. 700. SOZ. 46.
[23] Αρχείο Μοτσενίγου, φ. 681/Ι/Δ΄ Στρατιωτικαί Μουσικαί: Αυτοβιογραφικόν σημείωμα του Ελευθέριου Μαυρομμάτη, 22.7.1959.

Κοσμική μουσική σε μουσικά χειρόγραφα της Βέροιας
Εννέα δημοτικά τραγούδια από τη συλλογή Κωνσταντίνου Βαφείδη

Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας

Α. Εισαγωγικά

1. Ζητήματα ορολογίας

Με τον όρο «Βυζαντινή Μουσική» νοείται γενικώς η μουσική που αναπτύχθηκε και καλλιεργήθηκε κατά την περίοδο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.[1] Η μουσική του Βυζαντίου διακρίνεται ανάλογα με τη χρήση της σε «εκκλησιαστική» και «κοσμική». Η εκκλησιαστική μουσική είναι η Ψαλτική Τέχνη, η οποία διαμορφώθηκε με το βυζαντινό τυπικό στην Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και μεταλαμπαδεύτηκε κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια, συνεχίζοντας την ιστορική της πορεία μέχρι σήμερα. Συμπληρωματικά προς αυτήν υφίσταται και η «κοσμική» μουσική που έχει τη δική της φιλολογία και λειτουργεί με τα ίδια στοιχεία της Ψαλτικής Τέχνης.[2] Ο όρος «κοσμική μουσική» χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή με τον όρο «εκκλησιαστική μουσική» ή «Ψαλτική Τέχνη» για να δηλώσει τη μουσική, η οποία καλλιεργήθηκε και χρησιμοποιήθηκε εκτός των διαφόρων λατρευτικών πράξεων.[3] Η «κοσμική μουσική» χωρίζεται σε δύο επιπλέον κατηγορίες την «λόγια» και την «παραδοσιακή» ή «δημοτική» μουσική.[4] Αν και Ψαλτική υφίσταται ως Τέχνη με σημειογραφία ήδη από τον 10ο αιώνα,[5] καταγραφές κοσμικής μουσικής σε χειρόγραφους κώδικες εντοπίζονται σποραδικά από τον 15ο αιώνα και έπειτα,[6] ενώ εκδόσεις βιβλίων που περιέχουν «κοσμική μουσική» εντοπίζονται συστηματικά κατά τον 19ο και 20ο αιώνα.[7] Σήμερα έχει επικρατήσει ο όρος «δημοτική μουσική», ο οποίος χρησιμοποιείται ως υποκατάστατος ή συνώνυμος του όρου «κοσμική μουσική».[8]

[1] Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική,* Θεσσαλονίκη 2020, σ. 11.

[2] Γρηγόριος Στάθης, «Εκκλησιαστική μελουργία: Η πάντερπνη ηχητική έκφραση της ορθόδοξης λατρείας» *Επτά Ημέρες,* 16.4.1995, σσ. 2-5: 5.

[3] Σύμφωνα με τον Κ. Φλώρο στη βυζαντινή μουσική ανήκουν: η «εκκλησιαστική», η «κοσμική», η «κρατική» και η «αυλική» μουσική. (Βλ. Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του Μεσαίωνα,* Θεσσαλονίκη, 1998, σσ. 95, 96). Έτσι, ως «κοσμική» μπορεί να χαρακτηριστεί η μουσική που χρησιμοποιήθηκε σε διάφορες εκφάνσεις της κοσμικής ζωής του λαού και των αυτοκρατόρων του Βυζαντίου, η οποία συνόδευε δραστηριότητες που αφορούσαν στο χορό, τους αγώνες, τις τελετές της αυτοκρατορικής αυλής, θεάματα κ.τ.λ. Βλ. Σοφία Σιαρλίδου, *Η παρουσίας της βυζαντινής εκκλησιαστικής, κοσμικής και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε πολιτιστικούς οργανισμούς: Η περίπτωση του Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης*, Μεταπτυχιακή εργασία που κατατέθηκε στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2020, σσ. 12-13. Βλ. επίσης, Παναγιώτης Κούτρας, *Κοσμική Μουσική σε χειρόγραφους κώδικες του Αγίου Όρους,* Μεταπτυχιακή εργασία που κατατέθηκε στο Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2021, σσ. 25-29.

[4] Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή,* ό.π., σ. 11.

[5] Στάθης, «Εκκλησιαστική μελουργία», ό.π., σ. 5.

[6] Βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα 2017, σ. 52. Διαθέσιμο στο: http://hdl.handle.net/11419/6487. Ο καθ. Γ. Στάθης, όπως και η πλειονότητα της βιβλιογραφίας αναφέρουν ως terminus ante quem για τον εντοπισμό χειρόγραφων κωδίκων που περιλαμβάνουν κοσμική μουσική τον 16ο αιώνα. Βλ. Στάθης, «Εκκλησιαστική Μελουργία», ό.π., σ. 5.

[7] Κούτρας, ό.π., σ. 29.

[8] Βλ. Στάθης, ό.π., σ. 5 και Δ. Λέκκας-Κ. Ρωμανού- Μ. Δραγούμης- Ν. Μάμαλης, «Διαλεκτικές Σχέσεις και Εξωτερικές Επιρροές της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Μουσικής» στο Λ. Αγγελόπουλος κ.α., *Τέχνες ΙΙ:*

2. Κοσμική μουσική – τοπική παράδοση Βέροιας

Αν και έχουν δημοσιευτεί ορισμένες λαογραφικές συλλογές στις οποίες περιλαμβάνονται και δημοτικά τραγούδια,[9] εν τούτοις δεν υπάρχει μουσική συλλογή που να καταγράφει και να αποτυπώνει τη μουσική παράδοση της Βέροιας, ιδιαιτέρως δε του αστικού κέντρου, χρησιμοποιώντας μεθοδολογικά εργαλεία της εθνομουσικολογικής επιστήμης. Από την έως τώρα έρευνα δεν προκύπτουν στοιχεία για τη δραστηριότητα «επαγγελματιών» μουσικών στη Βέροια ως και τη δεκαετία του 1920, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Έτσι, συμπεραίνεται ότι η μουσική παράδοση της Βέροιας μεταδόθηκε από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά, κυρίως χάρη στη δραστηριότητα εμπειροτεχνών μουσικών, οι οποίοι σχημάτιζαν μουσικά σχήματα ή κομπανίες και συμμετείχαν σε εκδηλώσεις κοινωνικού και οικογενειακού χαρακτήρα. Ήδη, έχει ξεκινήσει η καταγραφή δημοτικών τραγουδιών που σχετίζονται με την τοπική παράδοση της Βέροιας και εντοπίστηκαν σε μουσικά τετράδια ιδιωτικών συλλογών.[10] Παράλληλα, έχουν επισημανθεί σε καταλόγους και στη βιβλιογραφία δημοτικά τραγούδια που εμπίπτουν στο πεδίο της έρευνας. Απώτερος σκοπός είναι η συλλογή, επεξεργασία και δημοσίευση πρωτότυπου υλικού, το οποίο αντλείται από ιδιωτικές ή άλλες συλλογές και παρουσιάζει την μουσική παράδοση της Βέροιας και της ευρύτερης περιοχής.

Β. Εννέα δημοτικά – κλέφτικα και ιστορικά - τραγούδια της Βέροιας

I. Κλέφτικα δημοτικά τραγούδια

Το δημοτικό τραγούδι είναι ένα σύνθετο λαϊκό δημιούργημα, στο οποίο συνδυάζονται αρμονικά ο ποιητικός λόγος, το μέλος, ο ρυθμός και η προσαρμοσμένη στο ρυθμό όρχηση αν τούτο είναι χορευτικό,[11] ή κατά τον Baud-Bovy μια ενιαία σύνθεση ήχου, λόγου και κίνησης.[12] Η δημοτική ποίηση χωρίζεται σε δύο κύριες κατηγορίες: α) στα «διηγηματικά δημοτικά τραγούδια» και β) «στα κυρίως δημοτικά τραγούδια».[13] Στα «διηγηματικά δημοτικά τραγούδια» περιλαμβάνονται οι «παραλογές» που διακρίνονται για την λογοτεχνική αρτιότητά τους. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσονται και τα «ακριτικά δημοτικά τραγούδια», τα οποία αποτελούν τα αρχαιότερα δείγματα της δημοτικής ποίησης. Η κατηγορία των «κυρίως δημοτικών τραγουδιών» διαιρείται σε μικρότερες υποκατηγορίες ανάλογα με τη θεματολογία και τη χρήση τους. Τέτοιες κατηγορίες αποτελούν τα εργατικά τραγούδια, τα εθιμικά, τα παιδικά, αλλά και όσα συνδέονται με ποικίλες εκφάνσεις του ανθρώπινου βίου, όπως ο θάνατος,[14] ο γάμος, ο έρωτας και η ξενιτειά.

Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού: Ελληνική Μουσική Πράξη – Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, τ. Β΄, Πάτρα, σ. 260 και Μ. Δραγούμης - Δ. Λέκκας - Ν. Γράψας - Ν. Μάμαλης, «Ιστορικές και Μορφικές Διαστάσεις του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού» στο Ν. Γράψας κ.α., *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού – Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση-Νεότεροι Χρόνοι,* τ. Γ΄ Πάτρα, 2003, σσ. 165-180.

[9] Ενδεικτικά αναφέρονται οι συλλογές των: Νικόλαος Θωμά Μπατσαράς, *200 Δημοτικά τραγούδια από το Πολυδένδρι Πιερίων*, Βέροια, 1995˙ Ελένη Κουτσογιαννοπούλου-Ψωμά, *Λαογραφικά Βεροίας και Περιοχής,* Βέροια, 1982˙ Θωμάς Γαβριηλίδης, *Ανθολογία ελληνικών δημοτικών τραγουδιών: δημοτικά τραγούδια της Βέροιας και της Νάουσας, Ημαθίας-Μακεδονίας,* Βέροια 2007˙ Μαρία Παπαϊωάννου, *Δημοτικά τραγούδια από το Μακροχώρι Ημαθίας,* Διπλωματική Εργασία που κατατέθηκε στο Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2000.

[10] Πρόκειται για τις ιδιωτικές συλλογές των κυρίων: Παύλου Πυρινού, Γεωργίου Γκαλίτσιου και π. Αθανασίου Βουδούρη, τους οποίους και ευχαριστώ για την παροχή πρόσβασης σε αυτές και την εν γένει συνεργασία.

[11] Κωνσταντίνος Μάρκου, *Επετειακά Δημοτικά Τραγούδια,* Παιανία 2001, σ. 7.

[12] Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι,* Ναύπλιο 2007, σ. xi.

[13] Βλ. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* Αθήνα 2003, σ. 103.

[14] Γενικά για τα δημοτικά τραγούδια που συνδέονται με το γεγονός του θανάτου βλ. Πολίτης, ό.π., σσ. 104-107.

Ιδιαίτερη υποκατηγορία των «κυρίως δημοτικών τραγουδιών» αποτελούν κατά τον Πολίτη τα κλέφτικα τραγούδια,[15] τα οποία εμφανίζονται περί τον 18ο αιώνα,[16] προκειμένου να υμνήσουν τα κατορθώματα των ανυπότακτων Ελλήνων έναντι των κατακτητών Οθωμανών σε διάφορες περιοχές της Ηπειρωτικής Ελλάδας και κυρίως στην Πελοπόννησο, τη Στερεά Ελλάδα, τη Θεσσαλία, την Ήπειρο και τη Δυτική Μακεδονία, στις οποίες υπάρχει τεκμηριωμένη δράση αρματολών.[17] Σε αντίθεση με τον Πολίτη, ο Fauriel θεωρεί ότι τα κλέφτικα τραγούδια εντάσσονται στην κατηγορία των ιστορικών τραγουδιών και έχουν ως θέμα τα κατορθώματα των κλεφτών σε βάρος της οθωμανικής εξουσίας.[18]

Στην παρούσα εργασία εξετάζονται εννέα δημοτικά τραγούδια, που εντάσσονται, λόγω της θεματολογίας τους, στην κατηγορία των κλέφτικων και ιστορικών τραγουδιών και δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα.[19] Τα τραγούδια παρουσιάζουν τους αγωνιστές και τα κατορθώματά τους, στο πλαίσιο της δράσης τους, κυρίως, στην Κεντρική και τη Δυτική Μακεδονία, σε μετεπαναστατικά κινήματα του 19ο αιώνα με αποκορύφωμα την περίοδο του Μακεδονικό Αγώνα 1904-1908.

ΙΙ. Συλλογή και ταξινόμηση των τραγουδιών, ανά θεματική ενότητα και γεωγραφική περιοχή

Το υλικό που εξετάζεται στην εργασία προέρχεται από τις ιδιωτικές συλλογές των κυρίων Παύλου Πυρινού, Γεωργίου Γκαλίτσιου και π. Αθανασίου Βουδούρη. Πρόκειται για καταγραφές δημοτικών τραγουδιών σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία,[20] οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από τον μουσικό και λόγιο Κωνσταντίνο Βαφείδη περίπου στις αρχές του 20ου αιώνα.[21] Στο σημείο αυτό έγκειται το δυνατό αλλά συνάμα και το ευαίσθητο σημείο των καταγραφών, καθώς αφενός δεν μεσολαβεί κάποια ηχογράφηση, αλλά ο ίδιος ο Βαφείδης ως αυτήκοος και αυτόπτης μάρτυρας καταγράφει μια σειρά τραγουδιών που σχετίζονται με την τοπική παράδοση της Βέροιας και της ευρύτερης περιοχής, αφετέρου όμως η στέρηση ηχογράφησης των τραγουδιών στερεί από μια σειρά δεδομένων, τα οποία υπό κατάλληλη επεξεργασία θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την εξαγωγή συμπερασμάτων και την επιστημονική εκμετάλλευσή τους.[22]

[15] Σχετικά με τον όρο κλέφτικα τραγούδια και τις συνθήκες δημιουργία τους βλ. Γ. Σπυριδάκης, «Εισαγωγή», *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια,* τ. Α΄, Αθήνα 1962, σσ. ιε΄-ιστ΄, Πολίτη, *Ιστορία,* ό.π., σ. 111-114 και Σπυρίδων Ζέρβας, *Το κλέφτικο τραγούδι (18ος-19ος αι.): ιστορία και μουσική τέχνη στη βασική εκπαίδευση και την παιδεία,* Διδακτορική Διατριβή που υποβλήθηκε στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2007, σσ. 52-53.

[16] Πολίτης, ό.π., σ. 112 και Ζέρβας, ό.π., σ. 53.

[17] Ζέρβας, ό.π., σ. 54.

[18] Claude Fauriel, *Δημοτικά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας,* Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 2002, σ. 69.

[19] Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία η πρωτότυπη παραγωγή κλέφτικων τραγουδιών ουσιαστικά φτάνει ως τις αρχές του 19ου αιώνα και κορυφώνεται στην περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821. Το επόμενο διάστημα δημιουργούνται δημοτικά τραγούδια με βάση το διαμορφωμένο ύφος και το μοτίβο των κλέφτικων τραγουδιών προκειμένου να παρουσιάσουν τοπικούς ήρωες και τα κατορθώματά τους. Βλ. Ζέρβας, ό.π., σσ. 54-55.

[20] Σχετικά με τις καταγραφές της μελωδίας των δημοτικών τραγουδιών βλ. Μαρία Γ. Ανδρουλάκη, «Το Κέντρο Λαογραφίας και η Εθνική Μουσική Συλλογή. Παλαιοί και σύγχρονοι προσανατολισμοί της μουσικής έρευνας», *Νικόλαος Γ. Πολίτης,* (Πρακτικά Συνεδρίου), τ. Α΄, Αθήνα 2012, σσ. 108 κ.ε.

[21] Για τον λόγιο και μουσικό Κωνσταντίνο Βαφείδη βλ. Εμμανουήλ Ξυνάδας, «Κωνσταντίνος Βαφείδης. Ο λόγιος μουσικός του 20ού αιώνα», *Βελλά, Επιστημονική Επετηρίδα*, τ. 8, τχ. Β΄, Ιωάννινα 2017-2019, σσ. 707-730.

[22] Ιωάννης Λυμπέρης, *Μουσικολαογραφικές και Εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών. Θεωρίες, μέθοδοι και καταγραφές,* Μεταπτυχιακή Εργασία που κατατέθηκε στο ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014 σσ. 49-50.

Από το σύνολο των εννέα τραγουδιών που εξετάζονται στην παρούσα εργασία α) τρία αναφέρονται και περιγράφουν τα κατορθώματα προσώπων που δραστηριοποιήθηκαν στα μετεπαναστατικά χρόνια στη Δυτική Μακεδονία και ιδιαιτέρως στο αρματολίκι των Γρεβενών (1830-1870), β) ένα τραγούδι αναφέρεται γενικά στη ζωή και δράση των κλεφτών γ) τρία τραγούδια αναφέρονται σε πρόσωπα που δραστηριοποιήθηκαν στην πρώιμη φάση του Μακεδονικού Αγώνα στα τέλη του 19ου αιώνα στη Δυτική Μακεδονία (1878-1904), ενώ δ) δύο τραγούδια αναφέρονται σε Έλληνα μακεδονομάχο και σε συμπλοκή ελληνικού σώματος με τουρκικό απόσπασμα, αντίστοιχα, γεγονότα που έλαβαν χώρα στην ευρύτερη περιοχή της λίμνης των Γιαννιτσών και τοποθετούνται χρονολογικά στην κύρια φάση του Μακεδονικού Αγώνα (1904-1908). Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται τα τραγούδια «Ο Ζιάκας» και «Ο καπετάν Σωτήρης», το οποίο συναντάται στο υλικό και ως «Βίος Αρματολού», στη δεύτερη κατηγορία το τραγούδι «Μισεύω», στην τρίτη κατηγορία τα τραγούδια «Ο Ναούμης», «Ο Νταβέλης» και «Ο Μπρούφας» και τέλος στην τέταρτη κατηγορία τα τραγούδια «Ο Χατζής» και «Τα Κρητικάκια».

Δημοτικά τραγούδια	**Χρονική αναφορά τραγουδιών**	**Χώρος όπου έδρασαν οι πρωταγωνιστές**
Ο Ζιάκας Ο καπετάν Σωτήρης ή Βίος αρματολού	1830-1870	Δυτική Μακεδονία
Ο Ναούμης Ο Νταβέλης Ο Μπρούφας	1878-1904	Δυτική Μακεδονία Ήπειρος
Ο Χατζής Τα Κρητικάκια	(1904-1908)	Κεντρική Μακεδονία

III. Επεξεργασία του υλικού (Σημειογραφία, τρόποι, ρυθμός)

α) Σημειογραφία

Καταγραφές των παραπάνω τραγουδιών εντοπίστηκαν σε διαφορετικές πηγές, τόσο σε βυζαντινή, όσο και σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Οι καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία εντοπίζονται στο αυτόγραφο μουσικό τετράδιο του Βαφείδη,[23] ενώ στα χειρόγραφα τετράδια των μαθητών του Μαρμαρά και Γκαλίτσιου εντοπίστηκαν οι καταγραφές σε βυζαντινή σημειογραφία, οι οποίες σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες αντιγράφηκαν από αυτόγραφα του Βαφείδη κατά τη διάρκεια της μαθητείας τους σε εκείνον.[24] Αναλυτικότερα, το τραγούδι «Ο Νταβέλης» είναι το μοναδικό, που εντοπίστηκε καταγεγραμμένο μόνο σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.[25] Αντιθέτως, για τα τραγούδια «Μισεύω», «Ο καπετάν Ζιάκας», «Ο Μπρούφας», «Ο Χατζής», και «Τα Κρητικάκια» έχουν εντοπιστεί καταγραφές μόνο σε βυζαντινή σημειογραφία.[26] Τέλος, για τα τραγούδια «Βίος αρματολού – Καπετάν Σωτήρης»[27] και «Ο Ναούμης» εντοπίστηκαν

[23] Το αυτόγραφο τετράδιο του Κ. Βαφείδη απόκειται στην Ιδιωτική Συλλογή του κ. Παύλου Πυρινού.

[24] Η πληροφορία από τον κάτοχο της συλλογής π. Αθανάσιο Βουδούρη. Σύμφωνα με τα όσα αναφέρθηκαν, οι ιερείς π. Αθανάσιος Μαρμαράς και π. Βασίλειος Γκαλίτσιος, καταγόμενοι από το χωριό Φυτειά του Δ. Βέροιας, έρχονταν στη Βέροια προκειμένου να μαθητεύσουν στον Βεροιώτη λόγιο και μουσικό Κωνσταντίνο Βαφείδη. Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων αντέγραφαν ψαλτικά και κοσμικά μέλη από χειρόγραφα τετράδια του δασκάλου τους.

[25] *Αυτόγραφο Κωνσταντίνου Βαφείδη,* Συλλογή Παύλου Πυρινού.

[26] *Χειρόγραφα τετράδια π. Αθανασίου Μαρμαρά και π. Βασιλείου Γκαλίτσιου,* Συλλογές π. Αθανασίου Βουδούρη και Γεωργίου Γκαλίτσιου.

[27] Το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού «Βίος Αρματολού» που περιέχεται στο αυτόγραφο τετράδιο του Βαφείδη τονισμένο σε ευρωπαϊκή σημειογραφία συμπίπτει με το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού

καταγραφές τόσο σε ευρωπαϊκή, όσο και σε βυζαντινή σημειογραφία.[28]

Πίνακας καταγραφής των τραγουδιών σε ευρωπαϊκή και βυζαντινή σημειογραφία

Τίτλος Τραγουδιού	Ευρωπαϊκή	Βυζαντινή
Ο Νταβέλης	+	
Μισεύω		+
Ο καπετάν Ζιάκας		+
Ο Χατζής		+
Τα Κρητικάκια		+
Βίος αρματολού ή Καπετάν Σωτήρης	+	+
Ο Ναούμης	+	+

β) Οι ήχοι – τρόποι των τραγουδιών

Ήχος α΄

Από τα τραγούδια που παρουσιάστηκαν παραπάνω το τραγούδι «Ο Καπετάν Ζιάκας» είναι μελισμένο σε α΄ ήχο με βάση τον φθόγγο ΠΑ. Στην πλοκή του μέλους γίνεται χρήση της εναρμόνιας φθοράς επί του φθόγγου ΒΟΥ και σημείων αλλοίωσης, όπως η δίεση στον φθόγγο ΠΑ.

Ήχος γ΄

Σε ήχο γ΄ ή πλάγιο του τετάρτου κατά τριφωνία είναι μελισμένο το τραγούδι «Ο Μπρούφας». Στην πλοκή του μέλους χρησιμοποιείται η εναρμόνια φθορά επί του φθόγγου ΒΟΥ, θέλοντας πιθανότατα να δηλωθεί η ενέργεια μιας υφέσεως.

Ήχος δ΄ - λέγετος

Σε ήχο δ΄ μέσο (λέγετο) είναι μελισμένο το τραγούδι «Τα Κρητικάκια». Ειδικότερα, στις καταλήξεις χρησιμοποιείται η χρόα του ζυγού, η οποία στα τετράδια αναφέρεται ως «Μουσταάρ»[29] και τίθεται επί του φθόγγου ΔΙ.

Ήχος πλάγιος του δευτέρου

Στον ήχο πλάγιου του δευτέρου εντοπίστηκαν τρία τραγούδια με βάση τον φθόγγο ΠΑ. Πρόκειται για τα τραγούδια «Ο Καπετάν Σωτήρης», «Μισεύω» και «Χατζής». Ειδικότερα, το τραγούδι «ο Καπετάν Σωτήρης» καταγράφεται σε ήχο πλάγιο του δευτέρου, ενώ στο τετράδιο του π. Βασιλείου Γκαλίτσιου δίπλα στη μαρτυρία του ήχου σημειώνεται, ότι αυτό ακολουθεί το δρόμο του μακάμ «Χιτζιάζ».[30] Το μέλος εκτυλίσσεται στο βασικό πεντάχορδο ΠΑ-ΚΕ, ενώ παρατηρείται εναλλαγή της σκληρής χρωματικής κλίμακας με τη διατονική κλίμακα του α΄ ήχου με ατελείς καταλήξεις στο φθόγγο ΝΗ.

Ήχος πλάγιος του τετάρτου

Τέλος, ένα τραγούδι είναι μελισμένο στον ήχο πλάγιο του τετάρτου. Πρόκειται για το τραγούδι «Ο Ναούμης» στην πλοκή του μέλους του οποίου χρησιμοποιείται η διατονική κλίμακα του ήχου. Επιπλέον, χρησιμοποιείται η εναρμόνια φθορά επί του φθόγγου ΒΟΥ και άλλα σημάδια αλλοίωσης.

«Καπετάν Σωτήρης» που περιέχεται στα τετράδια των Μαρμαρά και Γκαλίτσιου και είναι το ίδιο με το ποιητικό κείμενο του κλέφτικου τραγουδιού «Παιδιά μ' σα θέτε λευτεριά». Αναλυτικά βλ. παρακάτω.

[28] *Αυτόγραφο Κωνσταντίνου Βαφείδη,* Συλλογή Παύλου Πυρινού και *Χειρόγραφα τετράδια π. Αθανασίου Μαρμαρά και π. Βασιλείου Γκαλίτσιου,* Συλλογές π. Αθανασίου Βουδούρη και Γεωργίου Γκαλίτσιου.

[29] Κατά τον Σίμωνα Καρά, το Μουσταάρ αντιστοιχεί σε μια παραλλαγή του Λεγέτου ήχου χρωματική. Βλ. Σ. Ι. Καρράς, *Μέθοδος ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν,* τ.-Β', Αθήνα 1982, σ. 146. Γενικά για το μακάμ Μουσταάρ βλ. Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο,* Αθήνα, 1999, σ. 261.

[30] Για το μακάμ Χιτζάζ βλ. Μαυροειδής, ό.π., σσ. 77-78.

γ) Οι ρυθμοί των τραγουδιών

Ο Βαφείδης χρησιμοποιεί διαφορετικές εκφράσεις για να αναφερθεί στο ρυθμό των τραγουδιών. Έτσι, στο αυτόγραφό του καταγράφει τα τραγούδια «Ο Ναούμης» και «Ο Νταβέλης» σε ρυθμό 3/8 και το τραγούδι «Βίος Αρματολού» σε ρυθμό 3/4. Από τα χειρόγραφα των μαθητών του προκύπτουν και στοιχεία για το ρυθμό των τραγουδιών, όπως καταγράφηκαν σε βυζαντινή σημειογραφία. Έτσι, τα τραγούδια «Ο καπετάν Ζιάκας», «Ο Χατζής» και «Τα Κρητικάκια» καταγράφονται σε ρυθμό «Επτάσημο β΄ Επίτριτο» ή «7/4 β΄ Επίτριτο».[31] Το τραγούδι «Ο Ναούμης» καταγράφεται σε ρυθμό 3/4, όπως και στο πεντάγραμμο, με την υπόδειξη «μέτριος». Το τραγούδι ο «Καπετάν Σωτήρης» καταγράφεται με την ένδειξη ρυθμός «μέτριος» ή 3/4 όπως προκύπτει από το αυτόγραφο του Βαφείδη, όπου παρουσιάζεται με τον τίτλο «Βίος αρματολού». Το τραγούδι «Ο Μπρούφας» καταγράφεται σε ρυθμό 4/4 και τέλος το τραγούδι «Μισεύω», στο χειρόγραφο του π. Βασιλείου Γκαλίτσιου καταγράφεται «άνευ ρυθμού», ενώ στο χειρόγραφο του π. Αθανασίου Μαρμαρά καταγράφεται με την ένδειξη ρυθμός «μέτριος».

Τραγούδι	**Ήχος**	**Ρυθμός**
Ο καπετάν Σωτήρης ή Βίος αρματολού	πλ. β΄	3/4 ή μέτριος
Ο Χατζής	πλ. β΄	7σημος β΄ επίτριτος
Μισεύω	πλ. β΄	Άνευ ρυθμού ή μέτριος
Ο Ναούμης	πλ. δ΄	3/8 ή 3/4
Ο καπετάν Ζιάκας	α΄	7σημος β΄ επίτριτος
Ο Μπρούφας	γ΄	4/4
Τα Κρητικάκια	δ΄	7σημος β΄ επίτριτος

δ) Ιστορικό πλαίσιο – Ο στίχος των τραγουδιών

<u>«Ο καπετάν Ζιάκας»</u>

Πρόκειται για κλέφτικο τραγούδι, το οποίο αναφέρεται στον Θεόδωρο Ζιάκα, μέλος της οικογενείας των Ζιακαίων, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στα μετεπαναστατικά χρόνια και συμμετείχε στη μάχη του Σπηλαίου Γρεβενών, το 1854.[32] Το τραγούδι είναι εμπνευσμένο από τη συγκεκριμένη μάχη και διασώζεται σε ποικίλες παραλλαγές,[33] δύο από τις οποίες εντοπίστηκαν και στα χειρόγραφα τετράδια των μαθητών του Βαφείδη.

Ο στίχος του τραγουδιού «Ο Καπετάν Ζιάκας» ακολουθεί τη γραμμή της τριημίστιχης στροφής, όπου μια μελωδική γραμμή ολοκληρώνεται σε τρία ημιστίχια καλύπτοντας ενάμιση δεκαπεντασύλλαβο. Επίσης, στο ποιητικό κείμενο παρεμβάλλονται προσθήκες και επαναλήψεις.[34] Τέλος, το τρίτο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται ως πρώτο της επόμενης στροφής.

[31] Για τον επτάσημο β΄ επίτριτο βλ. Ιωάννης Πλεμμένος, «Περί του επτασήμου ρυθμού και της καταγωγής αυτού: από την αμφίβολη αναγωγή στην «αρχαιότητα» στα ασφαλή τεκμήρια της χριστιανικής εποχής», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών* 35-36 (2014-2019), σσ. 647-670. Βλ. επίσης Γεωργία Μπατσικούρα, *Ο επτάσημος ρυθμός στην ελληνική δημοτική μουσική. Επιτελεστικές εκδοχές σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο,* Πτυχιακή εργασία που υποβλήθηκε στο Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2011 και Βασίλειος Κανελλόπουλος, *Τα Δημοτικά Τραγούδια του Μοριά σε έντυπες εκδόσεις με Βυζαντινή Παρασημαντική,* Πτυχιακή εργασία που υποβλήθηκε στο ΕΚΠΑ, Αθήνα 2020, σσ. 85-86, 93.

[32] Βλ. Μιλτιάδης Παπαϊωάννου, *Ο Θεόδωρος Ζιάκας και η συμμετοχή του στου απελευθερωτικούς αγώνες του Έθνους,* Θεσσαλονίκη 2008.

[33] Πληροφορίες βλ. «Του Ζιάκα» https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=197.

[34] Baud-Bovy, 1958: 37˙ S. Baud-Bovy, *Etudes sur la chanson cleftique : avec 17 chansons cleftiques de Roumélie transcrites d'après les disques des Archives musicales de folklore,* Athènes, 1958). Για την τριημίστιχη στροφή κάνει διεξοδικά λόγο και στο *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Ναύπλιο 2007, σ.30.

«Ο καπετάν Σωτήρης» ή «Βίος αρματολού»

Στο αρχειακό υλικό το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού «Ο Καπετάν Σωτήρης» συμπίπτει με το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού «Βίος αρματολού» τα οποία αποτελούν παραλλαγή του κλέφτικου τραγουδιού «Παιδιά μ' σα' θέτε λευτεριά».[35] Το τραγούδι υπό τον τίτλο «Ο Καπετάν Σωτήρης» αναφέρεται πιθανότατα στον καπετάν Σωτήρη Στράτο, κλεφταρματωλό των Σερβίων, ο οποίος είχε συνεργαστεί με τον Θεόδωρο Ζιάκα. Ο στίχος ακολουθεί το πρότυπο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου με τομή στην όγδοη συλλαβή και κάθε στίχος αποτελεί μία μουσική ενότητα.

«Μισεύω»

Το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού υπό τον τίτλο «Μισεύω» αποτελεί παραλλαγή των ποιημάτων υπό τους τίτλους «Ο νεοσύλλεκτος» και «Η ευχή της μητέρας». Οι στίχοι του τραγουδιού παραπέμπουν σε κλέφτικο τραγούδι. Το συγκεκριμένο τραγούδι καταγράφηκε από τον Βαφείδη σε βυζαντινή σημειογραφία «κατ' απαγγελία του Αντωνίου Φουκαλά του Αθανασίου» και σχετίζεται αμιγώς με τη μουσική παράδοση της Βέροιας.[36] Ο στίχος ακολουθεί το πρότυπο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, ενώ κάθε μουσική ενότητα ολοκληρώνεται με την επανάληψη του δεύτερου ημιστιχίου του κάθε στίχου.

«Ο Ναούμης»

Το δημοτικό τραγούδι «Ο Ναούμης» αναφέρεται στη δράση του κλεφταρματολού Ναούμη Ορλίνη, ο οποίος έδρασε στο β΄ μισό του 19ου αιώνα, στη Δυτική Μακεδονία. Ειδικότερα, το τραγούδι αναφέρεται στην απαγωγή του Τούρκου καϊμακάμη από την ομάδα του Ναούμη, γεγονός που συνέβη μεταξύ των ετών 1879-1881.[37] Το περιστατικό αυτό, όπως και άλλα, εντάσσεται στην πρώιμη φάση του Μακεδονικού Αγώνα, αφού συνέβη μετά την αποτυχημένη επαναστατική προσπάθεια του Ολύμπου το 1878. Το τραγούδι τονίστηκε από τον Βαφείδη και καταγράφηκε στο πεντάγραμμο το 1906,[38] ενώ παράλληλα διασώζεται και καταγραφή σε βυζαντινή σημειογραφία στα χειρόγραφα των μαθητών του, η οποία βασίζεται σε απαγγελία του «Αντ[ωνίου]. Αθ[ανασίου]. Μακρή», σύμφωνα με σημείωση στο χειρόγραφο τετράδιο του π. Αθανασίου Μαρμαρά. Στο τραγούδι κάθε μουσική ενότητα αποτελείται από δύο στίχους.

«Ο Νταβέλης»

Από την ίδια εποχή προέρχεται και το τραγούδι «Ο Νταβέλης». Με τον ίδιο τίτλο καταγράφεται και έτερο κλέφτικο τραγούδι αναφερόμενο στον αρχιληστή Χρήστο Νταβέλη, ο οποίος έδρασε στη Στερεά Ελλάδα. Στην προκειμένη περίπτωση το όνομά του, προσαρμόζεται στα τοπικά δεδομένα της Δυτικής Μακεδονίας και χρησιμοποιείται για να παρουσιάσει και να περιγράψει τα κατορθώματα του Γεωργίου Δούκα, μακεδονομάχου από τη Γαλατινή Κοζάνης,[39] ο οποίος έδρασε στην πρώιμη φάση του Μακεδονικού Αγώνα στα τέλη του 19ου αιώνα σε περιοχές κυρίως της Δυτικής Μακεδονίας και της Ηπείρου.[40] Ο ίδιος μαζί με τον προαναφερθέντα Ναούμη συμμετείχαν στην απαγωγή του καϊμακάμη της Φλώρινας, ενώ συνεργάστηκε και με

[35] Βλ. ενδεικτικά: Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού,* Αθήναι 1914, σ. 46 και «Παιδιά μ' σαν θέλτε λεβεντιά», https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=126 .

[36] *Χειρόγραφα τετράδια π. Αθανασίου Μαρμαρά,* Συλλογή π. Αθανασίου Βουδούρη, σ. 32.

[37] Δημήτριος Πετρόπουλος, «Δημοτικά τραγούδια του Μακεδονικού Αγώνα», *Μακεδονικά,* τ. 8 (1968), σσ. 323-364, 350.

[38] *Αυτόγραφο Κωνσταντίνου Βαφείδη,* Συλλογή Παύλου Πυρινού, σσ. 18-19.

[39] Πέτρος Εμμ. Μάνος, *Το Μεγάλο Συναξάρι, Αφανείς γηγενείς Μακεδονομάχοι,* Θεσσαλονίκη 2011, σ. 193.

[40] Κώστας Λαζαρίδης, «Πώς πάτησε το Τσεπέλοβο ο λήσταρχος Νταβέλης», *Ηπειρωτική Εστία,* τχ. 133-134 (Μάιος – Ιούνιος 1963), σσ. 369-380.

τον καπετάν Λεωνίδα Χατζημπύρρο στην επαναστατική προσπάθεια του 1878.[41] Η κάθε μουσική ενότητα του τραγουδιού αποτελείται από δύο στίχους και επωδό.

«Ο Μπρούφας»

Το δημοτικό τραγούδι «Ο Μπρούφας» είναι εμπνευσμένο και αναφέρεται στη δράση του μακεδονομάχου Αθανασίου Μπρούφα.[42] Ο Μπρόυφας ήταν αρχηγός του πρώτου αντάρτικου σώματος που στάλθηκε στη Μακεδονία το 1896. Έδρασε σε διάφορες περιοχές της Κεντρικής και της Δυτικής Μακεδονίας, ενώ από τις πρώτες συμπλοκές στις οποίες ενεπλάκη το Σώμα του, ήταν αυτή στην τοποθεσία Καρατσαίρ, έξω από τη Βέροια, κοντά στο χωριό Ξηρολίβαδο. Αυτή είναι πιθανόν και η αιτία που το τραγούδι «Ο Μπρούφας» πέρασε στην τοπική παράδοση της περιοχής και καταγράφηκε από τον Βαφείδη. Ο στίχος του τραγουδιού «Ο Μπρούφας» ακολουθεί το πρότυπο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου και κάθε μουσική ενότητα αποτελείται από έναν στίχο. Αρχικά, απαγγέλλεται το α΄ ημιστίχιο, ακολουθεί ο πλήρης δεκαπεντασύλλαβος και η ενότητα ολοκληρώνεται με την επανάληψη του β΄ ημιστιχίου.

«Ο Χατζής»

Το τραγούδι εξιστορεί την πολεμική περιπέτεια του Χατζή, ο οποίος υπήρξε πρωτοπαλίκαρο του Γεωργίου Κλάπα (Ανθυπολοχαγού Πεζικού Γεωργίου Μακρόπουλου). Σύμφωνα με πληροφορίες που αντλούνται από σημείωση στο χειρόγραφο του π. Αθανασίου Μαρμαρά, ο Χατζής σκοτώθηκε στη μάχη της Καρυώτισσας το 1904, στην ευρύτερη περιοχή της λίμνης των Γιαννιτσών. Η σημείωση αναφέρει: «Χατζής. Κατήγετο άπό τάς Θήβας καί ἦτο πρωτοπαλίκαρο τοῦ Γεωργίου Κλάπα. Εφονεύθη εἰς τήν μάχην τῆς Καρυώτισσας, καθ΄ ἣν έφόρμισεν ὡς λέων κατά τῶν Βουλγάρων κομιτατζήδων τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1904. Αἱ πληροφορίαι έξ αὐθεντικῆς πηγῆς έκ συναδέλφου τοῦ παρευρεθέντος είς τήν μάχην. Σημ. Κων/νου Βαφείδου».[43] Το τραγούδι «Ο Χατζής» είναι ένα πρωτότυπο τραγούδι, το οποίο δεν έχει εντοπιστεί ανθολογημένο σε λαογραφικές συλλογές δημοτικών τραγουδιών της ευρύτερης περιοχής. Ο στίχος ακολουθεί το πρότυπο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου και κάθε στίχος αποτελεί μία μουσική ενότητα.

«Τα Κρητικάκια»

Το τραγούδι «Τα Κρητικάκια» παρουσιάζει την ιστορία δεκατριών μακεδονομάχων, οι οποίοι έχασαν τη ζωή τους τον Απρίλιο του 1906, κατά τη διάρκεια συμπλοκής στην τοποθεσία Χωροπάνι, έξω από τη Νάουσα, γνωστή και ως μάχη της Χοντροσούγλας.[44] Εννέα από αυτούς κατάγονταν από την Κρήτη και σε αυτούς οφείλεται και ο τίτλος του τραγουδιού.[45] Στα χειρόγραφα των Μαρμαρά και Γκαλίτσιου διατηρούνται οι ακόλουθες σημειώσεις σχετικά με το ιστορικό του τραγουδιού: Στο χειρόγραφο του π. Αθανασίου Μαρμαρά η σημείωση: "«Τά Κρητικάκια» Φονευθέντα δεκατρία ὑπό τοῦ Τουρκικοῦ Στρατοῦ παρά τήν Βέροιαν είς χοροπάνι (Στενήμαχος) κατά τό ἔτος 1905, διά προδοσίας Βλάχου ποιμένος".[46] Στο χειρόγραφο του π. Βασιλείου Γκαλίτσιου η ακόλουθη σημείωση: «Ἐφονεύθησαν ὑπό τοῦ τουρκικοῦ στρατοῦ είς τήν τοποθεσίαν «Ντιχαλεύρι» ἔξωθεν τοῦ χωρίου Χωροπάνι κατά τό 1905, κατόπιν προδοσίας βλάχου ποιμένος».[47] Τέλος, το

[41] Βλ. Μάνος, ό.π., σ. 31. Για τον Χατζημπύρρο έχουν συνταχθεί επίσης δημοτικά τραγούδια με τίτλο «Του Λεωνίδα Χατζημπύρρου». Βλ. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια,* ό.π., σσ. 297-298.

[42] Πετρόπουλος, ό.π., σσ. 335-336. Βλ. και *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια,* ό.π., σσ. 176-177.

[43] *Χειρόγραφο τετράδιο π. Αθανασίου Μαρμαρά,* Συλλογή π. Αθανασίου Βουδούρη, σσ. 30-31.

[44] Για τη μάχη της Χοντροσούγλας βλ. Στέργιος Αποστόλου, «Η μάχη της Χοντροσούγλας», *Νιάουστα,* τχ. 54 (Ιαν.-Μαρ. 1991), σσ. 4-15.

[45] Αποστόλου, ό.π., σ. 12.

[46] *Χειρόγραφο τετράδιο π. Αθανασίου Μαρμαρά,* Συλλογή π. Αθανασίου Βουδούρη, σσ. 52-53.

[47] *Χειρόγραφο τετράδιο π. Βασιλείου Γκαλίτσιου,* Συλλογή Γεωργίου Γκαλίτσιου, σ. 16.

ποιητικό κείμενο του τραγουδιού «Τα Κρητικάκια» ακολουθεί το μέτρο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου με ομοιοκαταληξία και κάθε μουσική ενότητα απαρτίζεται από δύο στίχους με επανάληψη του πρώτου στίχου και επωδό. Για το συγκεκριμένο τραγούδι διατηρούνται και ορισμένες παραλλαγές, οι οποίες εντοπίζονται στη βιβλιογραφία.[48]

Συμπεράσματα

Στην παραπάνω εργασία παρουσιάστηκαν εννέα τραγούδια που εκ της θεματολογίας τους εντάσσονται στην κατηγορία των κλέφτικων και ιστορικών δημοτικών τραγουδιών. Τα τραγούδια παρουσιάζουν πρόσωπα και γεγονότα που έδρασαν και πραγματοποιήθηκαν στην Κεντρική και την Δυτική Μακεδονία από τα μετεπαναστατικά χρόνια μέχρι και την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα (1904-1908). Έτσι, τα συγκεκριμένα τραγούδια δημιουργήθηκαν για να παρουσιάσουν τους αγωνιστές και τα κατορθώματά τους και με δεδομένο ότι ο Κωνσταντίνος Βαφείδης υπηρέτησε ως Ελληνοδιδάσκαλος σε διάφορα μέρη της επαρχίας Βεροίας και της επαρχίας Βοδενών, μπορεί να υποστηριχθεί, ότι αυτά χρησιμοποιήθηκαν για την τόνωση του εθνικού φρονήματος των Ελληνοπαίδων, αλλά και στην καθημερινότητα των τοπικών κοινωνιών, για την προβολή των κατορθωμάτων Ελλήνων με εναλλακτικό τρόπο. Αργότερα, συνέχισαν να χρησιμοποιούνται σε διάφορες εκφάνσεις της ζωής των ανθρώπων συνθέτοντας την πολιτιστική κληρονομιά του τόπου.

Όλα τα τραγούδια καταγράφηκαν και τονίστηκαν είτε σε ευρωπαϊκή, είτε σε βυζαντινή σημειογραφία από τον Βεροιώτη μουσικό και λόγιο Κωνσταντίνο Βαφείδη και περιλήφθηκαν σε χειρόγραφες μουσικές συλλογές του ιδίου, ενώ εντοπίστηκαν σε πρωτογενές αρχειακό υλικό που προέρχεται από τις συλλογές απογόνων μαθητών του εν λόγω δασκάλου ή συλλεκτών λαογραφικού υλικού. Από τη σύγκριση των μουσικών κειμένων σε ευρωπαϊκή και βυζαντινή σημειογραφία διακρίνεται κατά αναντιστοιχία, η οποία, κατά πάσα πιθανότητα, επαφίεται στην κατοχή βασικών γνώσεων ευρωπαϊκής μουσικής από τον Βαφείδη, αλλά και στην εποχή κατά την οποία συνθέτει και καταγράφει, στις αρχές του 20ου αιώνα, οπότε παρατηρείται ένας μουσικός πλουραλισμός και μια πολυπολιτισμική αλληλεπίδραση, στην οποία αλληλοσυνυπάρχουν στοιχεία της βυζαντινής, της ευρωπαϊκής, αλλά και της αραβοπερσικής μουσικής, τα οποία ο ίδιος προσπαθεί να συνδυάσει στην καταγραφή και αποτύπωση των μουσικών του συνθέσεων.

Τα τραγούδια είναι μελισμένα σε διαφορετικούς ήχους της βυζαντινής μουσικής με επιρροή από την εξωτερική μουσική. Στην καταγραφή των μελών σε βυζαντινή σημειογραφία ο Βαφείδης χρησιμοποιεί σε αρκετές περιπτώσεις φθορές και σημάδια αλλοίωσης με σκοπό να «αλλοιώσει» συγκεκριμένες μελωδικές εκφράσεις, κυρίως δε τις μουσικές καταλήξεις, αλλά και να προσεγγίσει κατά το δυνατόν το καλύτερο αισθητικό και ακουστικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, χρησιμοποιεί σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις τις ονομασίες των δρόμων της αραβοπερσικής μουσικής για να περιγράψει τον ήχο της μελωδίας του τραγουδιού.

Τέλος, αναφορικά με το στίχο, κυριαρχεί ο ιαμβικός 15σύλλαβος. Η διάρθρωση των μελικών φράσεων ακολουθεί τα σχήματα: α) ένας στίχος ανά μουσική ενότητα π.χ. το τραγούδι «Ο Χατζής», β) δύο στίχοι ανά μουσική ενότητα π.χ. το τραγούδι τα Κρητικάκια και γ) της τριημίστιχης στροφής δηλαδή 15σύλλαβος, 8σύλλαβος, όπου το νόημα της μελικής φράσης ολοκληρώνεται σε τρία ημιστίχια, όπως π.χ. το τραγούδι «Ο Ζιάκας». Παράλληλα, παρατηρείται σε πολλές περιπτώσεις η προσθήκη ή η επανάληψη λέξεων, φράσεων και επιφωνημάτων, κατά την κρίση και επιθυμία του συνθέτη.

[48] Παραλλαγές του τραγουδιού βλ. Αναστάσιος Χριστοδούλου, *Η συμβολή της Βεροίας εις τον Μακεδονικόν Αγώνα,* Βέροια, 1965, σ. 11, Παντελεήμων Καλπακίδης, *Ο Μακεδονικός Αγώνας στη Βέροια,* Βέροια 2004, σσ. 5-6, Αποστόλου, ό.π., σσ. 13-14.

Σκοπός της παραπάνω εργασίας ήταν να παρουσιάσει το αρχειακό υλικό μέσω μίας ενότητας δημοτικών τραγουδιών καταγεγραμμένων κατά κύριο λόγο σε βυζαντινή παρασημαντική, τα οποία συνδέονται με την τοπική μουσική παράδοση της Βέροιας και να αποτελέσει τη βάση για την περαιτέρω συνέχιση της έρευνας, συλλογής και επεξεργασίας αντίστοιχου υλικού.

Στο επισυναπτόμενο παράρτημα δημοσιεύονται στο α΄ μέρος τα μέλη των τραγουδιών κατ' αντιγραφή από το χειρόγραφο του π. Αθανασίου Μαρμαρά (Συλλογή π. Αθανασίου Βουδούρη) και τα κείμενα των τραγουδιών με τις παραλλαγές τους. Στο β΄ μέρος δημοσιεύονται φωτογραφίες από το αυτόγραφο μουσικό τετράδιο του Κωνσταντίνου Βαφείδη (Συλλογή Παύλου Πυρινού), με τα μέλη τριών τραγουδιών καταγεγραμμένα στο πεντάγραμμο.

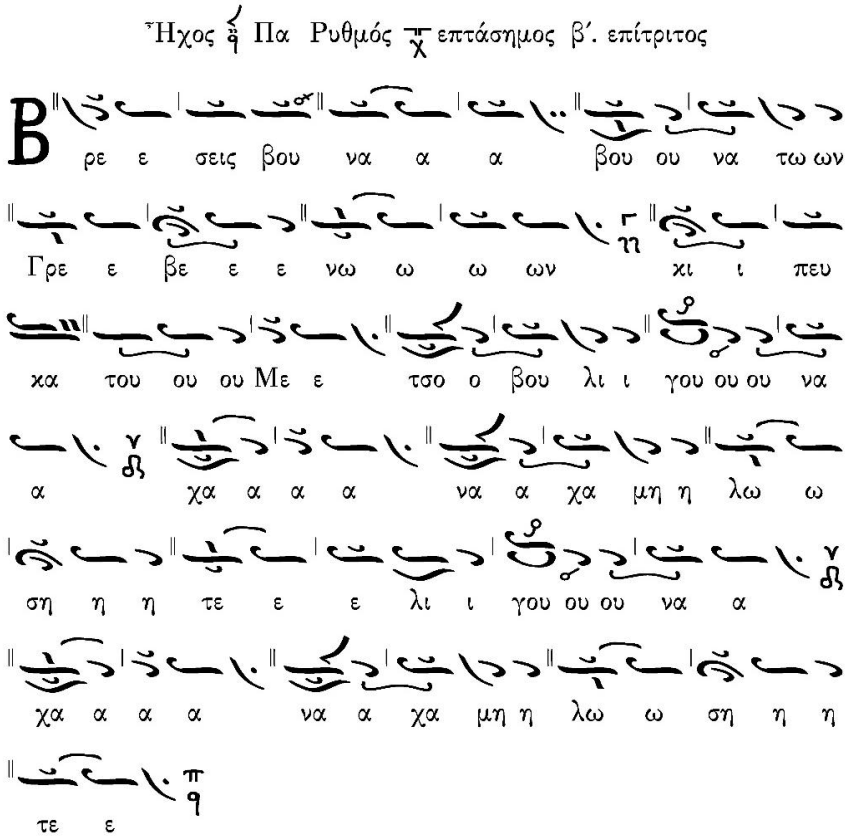
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

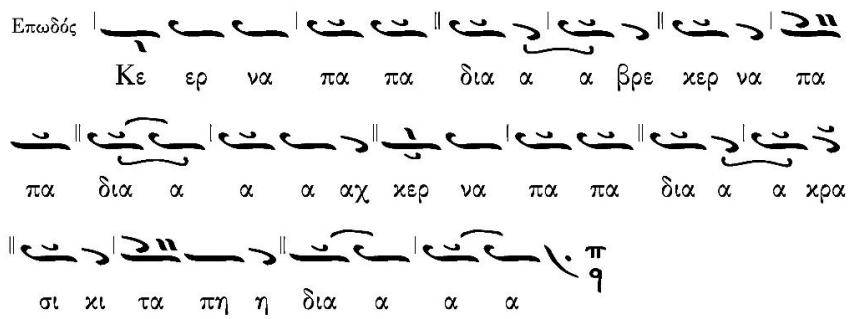
Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΑΝΘΟΛΟΓΟΥΜΕΝΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. *Ο καπετάν Ζιάκας*
2. *Ο καπετάν Σωτήρης ή Βίος Αρματολού*
3. *Μισεύω*
4. *Ο Ναούμης*
5. *Ο Μπρούφας*
6. *Ο Χατζής*
7. *Τα Κρητικάκια*

Ο ΚΑΠΕΤΑΝ ΖΙΑΚΑΣ

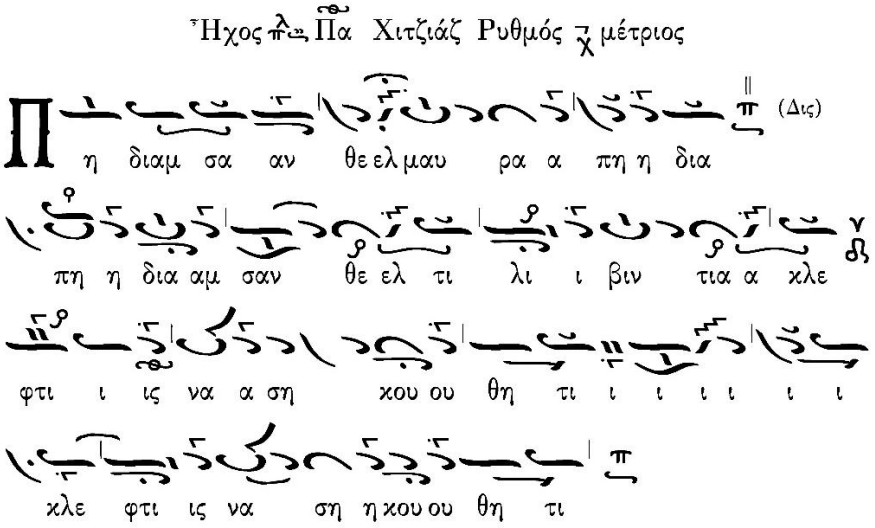




Εσείς βουνά, βουνά των Γρεβενών κι πεύκα του Μετσόβου
λίγου να χα - να χαμηλώσετε, λίγου να – αχ - να χαμηλώσετε.
Επωδός: *κέρνα παπαδιά, βρε κέρνα παπαδιά*
-αχ- κέρνα παπαδιά κρασί κι τα πηδιά.
Λίγου να χαμηλώσετε για δυό τουφέκια τόπο.
Για να φανούν Ζιάκα μ' τα Γρεβενά (Δις).
Για να φανούν Ζιάκα μ' τα Γρεβενά κι' αυτό το Μέγα Σπήλιο
Πώς πολεμούν Ζιάκα μ' τα Ζαρινά παιδιά (Δις).
Πώς πολεμούν σα' δράκοι.
Πέφτουν τουφέκια σα βροχή γκιουλέδες σα χαλάζι,
κι αυτά τα λιανοντούφεκα σαν τη λιανή βροχούλα.
Βάστα Ζιάκα μ' τον πόλεμο, βάστα και το τουφέκι,
Τί να βαστάξω βρε παιδιά και πώς να πολεμήσω;
Μπαρούτι δεν μου έμεινε και πώς να πολεμήσω

Παραλλαγή χειρογράφου π. Βασιλείου Γκαλίτσιου:
(……)
Πώς πολεμούν, Ζιάκα μ', οι Έλληνες με το νιζαμ' ασκέρι
Τρεις μέρες (κα βρε) κάμνουν πόλεμο.
Τρεις μέρες κάμνουν πόλεμο, τρεις μέρες και τρεις νύχτες.
Χωρίς ψωμί, χωρίς νερό, χωρίς καμιά βοήθεια.
Πέφτουν τα τόπια σαν βροχή κι' οι σφαίρες σαν χαλάζι
Κι' αυτά τα λιανοντούφεκα σαν άμμος της θαλάσσης.
Βάστα Ζιάκα μ' τον πόλεμο κ.τ.λ.

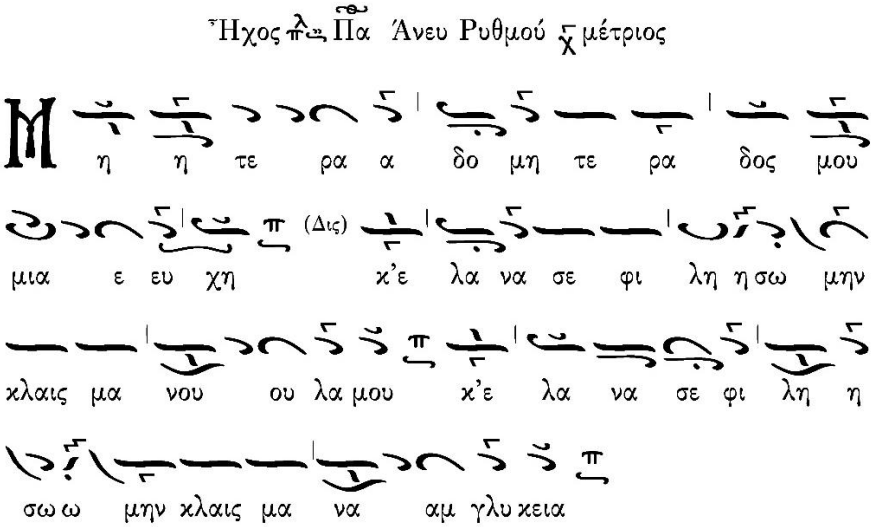
Ο ΚΑΠΕΤΑΝ ΣΩΤΗΡΗΣ ή ΒΙΟΣ ΑΡΜΑΤΟΛΟΥ



Πηδιά σαν θέλτι λιβιντιά κλέφτις να σηκουθήτι,
Ιμένα να ρουτήσιτι του τι τραβούν οι κλέφτις.

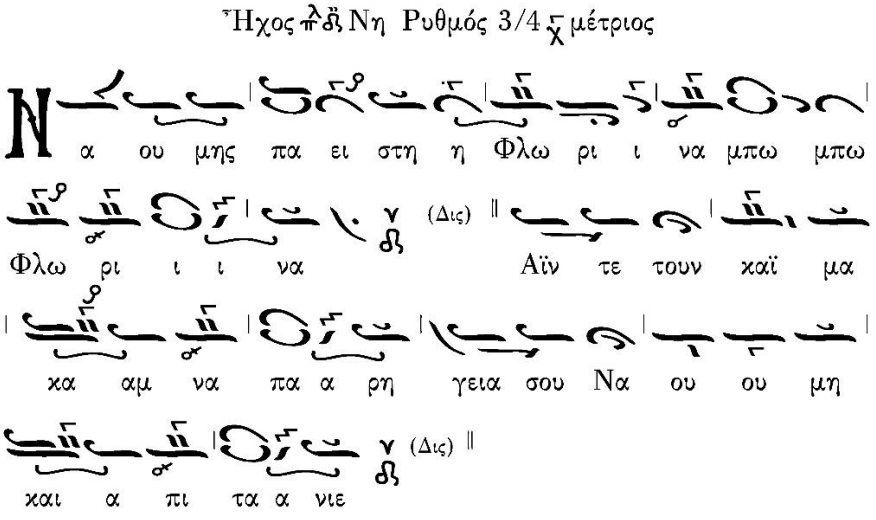
Δώδικα χρόνους έκαμα στους κλέφτις καπιτάνιος.
Ζιστό ψουμί δεν έφαγα, σι στρώμα δεν κοιμήθκα.
Του χέρι μου προσκέφαλο κ του σπαθί μου στρώμα.
Του έρημου καρυόφυλλο πάντα στην αγκαλιά μου.

ΜΙΣΕΥΩ (Κατ' απαγγελίαν Αντ. Αθ. Φουκαλά)



Μητέρα δώσ' μου μιαν ευχή κι' έλα να σε φιλήσω,
μισεύω αύριο το πρωί πάγω να πολεμήσω.
Θα πάρω το τουφέκι μου, πάγω να γίνω κλέφτης.
Θα πάρω δίπλα τα βουνά δίπλα τα κορφοβούνια.
Θα 'χω τους βράχους συνοδιά με τα θηριά κουβέντα.
Μπιζέρισσα μανούλα μου σκλάβος για να δουλεύω.
Θα πάμε όλα τα παιδιά, όλα με την ελπίδα.
Πάμε για ν' αποθάνουμε, όλα για την πατρίδα.

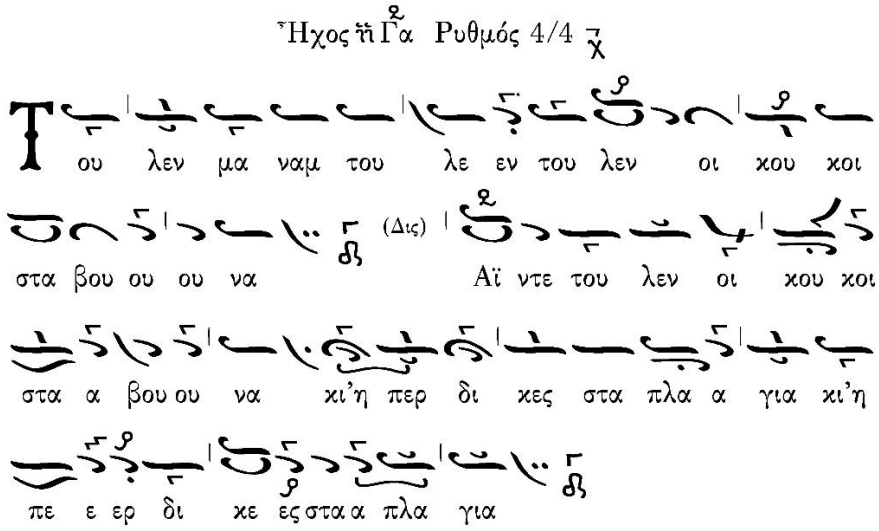
Ο ΝΑΟΥΜΗΣ (Απαγγελία Αντ. Αθ. Μακρή)



Ναούμης πάει στην Φλώρινα πω πώ Φλώρινα
Άιντε τον καϊμακαμ να πάρ' γειά σου Ναούμη Καπετάνε.
Ήταν ημέρα Κυριακή πω πώ Κυριακή!

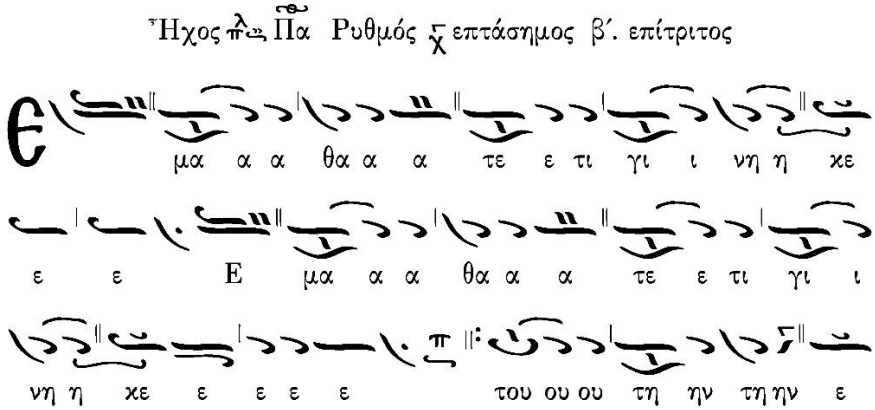
Άιντε κι΄ ένα Σαββάτο βράδυ που ‘χαν οι Τ. Ραμαζάνι (sic).
Σι΄ όλον τον κόσμο ξαστεριά πω πώ ξαστεριά
Άιντε σ’ όλο τον τόπο ήλιος, γεια σας σ’ όλο τον τόπο ήλιος.
Και στην καημένη Φλώρινα πω πώ Φλώρινα
Άιντε καπνός κι΄ αντάρα βγαίνει γεια σας καπνός κι αντάρα βγαίνει.
Μήναν αρνάκια ψένονται πω πώ ψένονται
Άιντε μήναν παχιά κριάρια γεια σας ανδρεία παλικάρια.
Ναούμης πάει στη Φλώρινα πω πώ Φλώρινα
Άιντε τον προύχοντα να πάρει την μέρα που ’χε ραμαζάνι.
Παιδιά μ’ γιατί είστε λέροβα πω πώ λέροβα
Άιντε γιατί είστε λερωμένα, όλο στ’ ασήμια φορτωμένα.
Είμαστε ’πο την κλεφτουργιά πω πώ κλεφτουργιά
Άιντε κι΄ είμαστε λερωμένα όλο ασήμια φορτωμένα.

Ο ΜΠΡΟΥΦΑΣ (1900)



Τό λεν οί κούκοι στα βουνά,
άιντε το λεν’ οι κούκοι στα βουνά κι’ οί πέρδικες στα πλάγια,
κι’ οι πέρδικες στα πλάγια.
Τό λέει κι ό πετροκότσυφας που μέσα απ’ τη φωλιά του.
Οί άντάρτες εσκορπίσανε, γινήκανε μπουλούκια
ό Μπρούφας στο Μορίχοβο, Ζαρκάδας στα Καϊλάρια,
κι’ ό Τάκης ό περήφανος ψηλά στο Περιστέρι.

Ο ΧΑΤΖΗΣ (Αναμνηστικόν του 1904)

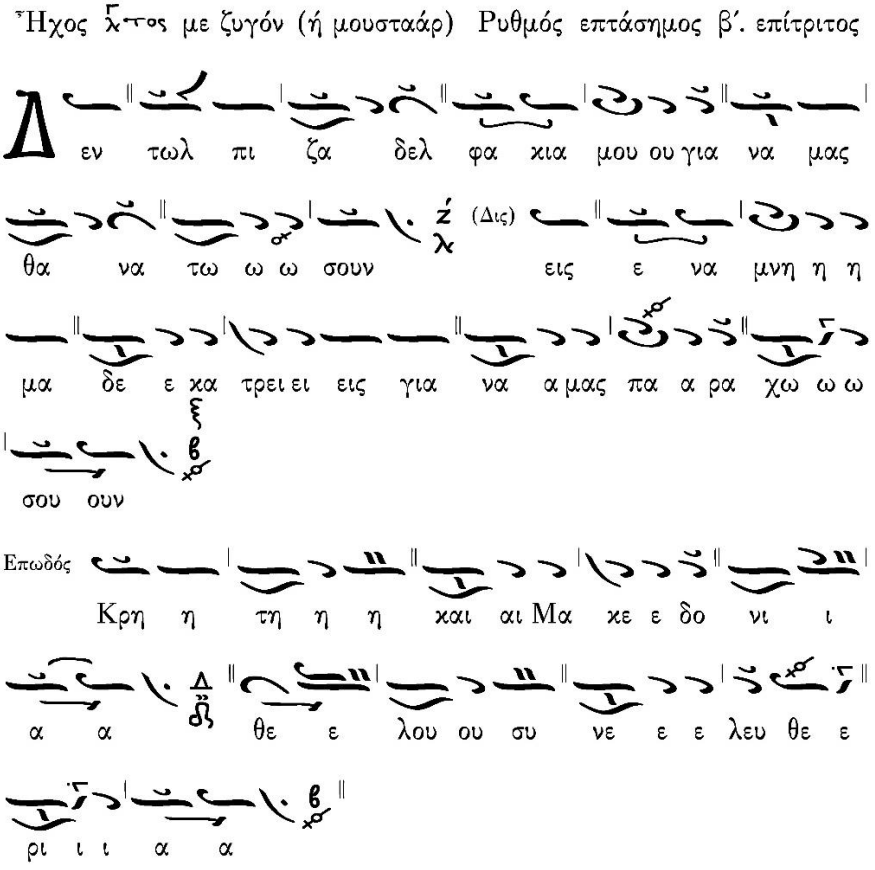


Εμάθατε τι γίνηκε, τούτη την εβδομάδα, γκαϊρέτ παιδιά (ή Χατζή)
Μεγάλη μάχη γίνηκε στων Γιαννιτσών τη λίμνη, γκαϊρέτ παιδιά.
Ο Γιώργης Κλάπας αρχηγός, «εμπρός παιδιά διατάζει
Εμπρός να πολεμήσουμε του άτιμους Βουλγάρους».
Εμπρός τραβάει ο Χατζής, το πρώτο παλικάρι
πο 'χει πλάτες σαν το βουνό καρδιά σαν το λιοντάρι.
Πέφτ' ένα βόλι θλιβερό βόλι φαρμακωμένο
Κι΄ ελάβωσε βρε τον Χατζή τον νηό τον ανδρειωμένο.
Παιδιά μ' να μη μ' αφήσετε μέσα σ' αυτή την λίμνη.
Για πάρτε με και θάψτε με στου Κούγκα την καλύβα .
Να πήτε την μανούλα μου τη δόλια αδερφή μου
Να πήτε πως σκοτώθηκα με όλη την τιμή μου.

Παραλλαγή του τραγουδιού διασώζει σε χειρόγραφο τετράδιο ο μπαρμπά-Θανάσης Μαρμαράς, το οποίο διατηρείται στο αρχείο του π. Αθανασίου Βουδούρη:

Το μάθατε τι έγινε στα Γιαννιτσά στη λίμνη,
Εφτά κομιτατζήδες σκοτώσαμε, φωτιά παιδιά,
Κι΄ αυτοί μας φάγαν τον Χατζή, φωτιά παιδιά
Το πρώτο παλικάρι, φωτιά παιδιά.

ΤΑ ΚΡΗΤΙΚΑΚΙΑ (1905)

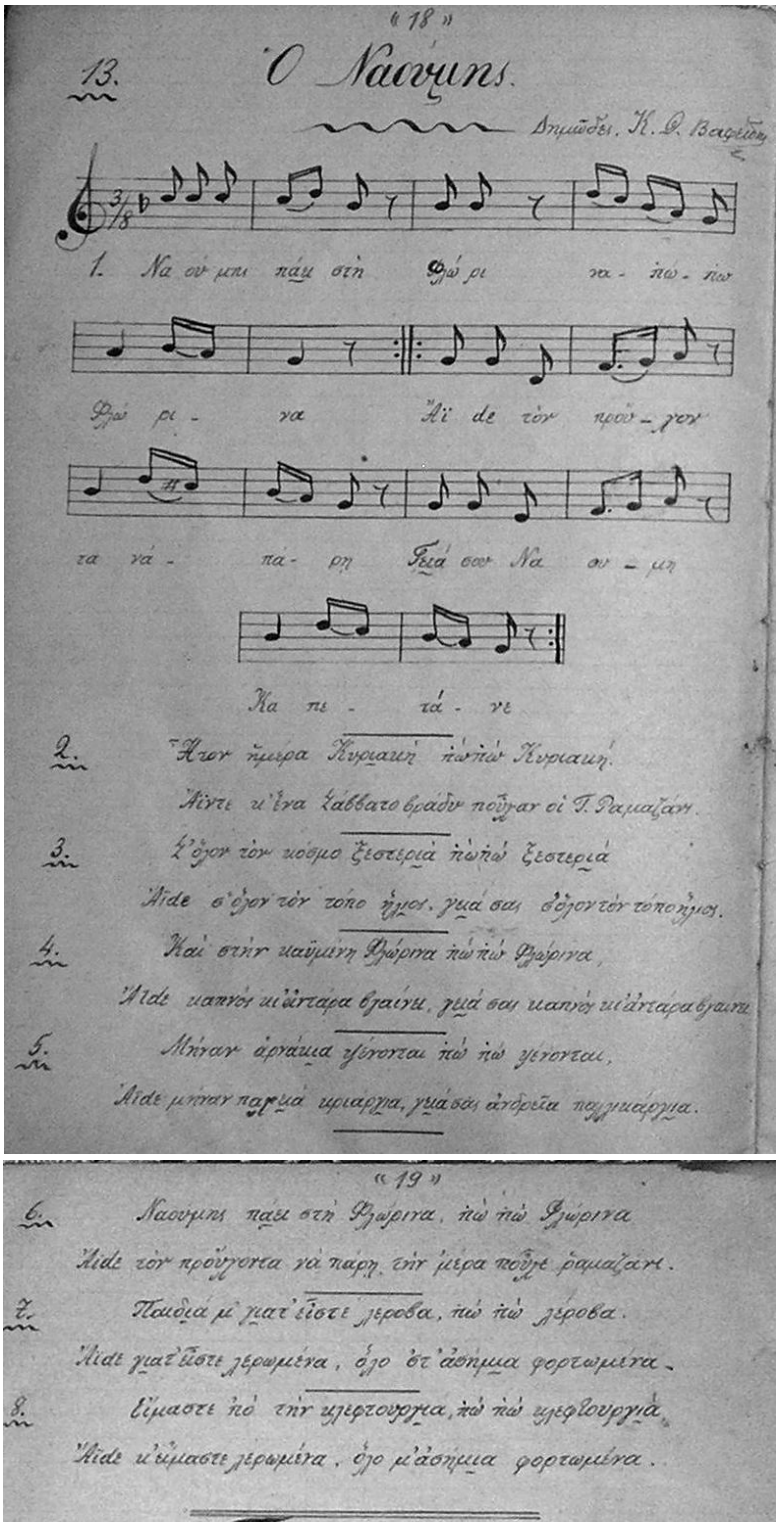


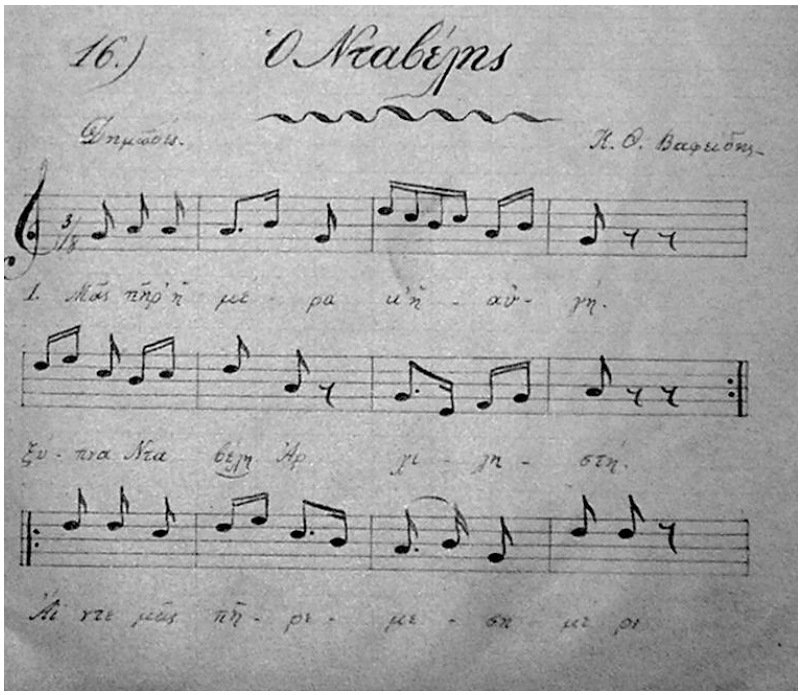
Δεν το 'λπιζα αδελφάκια μου, για να μας θανατώσουν
Εις ένα μνήμα δεκατρείς, για να μας παραχώσουν.

Επωδός: *Κρήτη Μακεδονία θέλουνε ελευθερία.*
Πόδια μου ξαπολύσατε, χέρια μου σταυρωθήτε
Ματάκια μου σφαλίσετε, στην μαύρη γη να μπείτε.
Ανάθεμα τον αρχηγό που 'στειλε τους παράδες
Δεν έστειλε τς μανάδες μας ν' ανάψουνε λαμπάδες.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΤΟΓΡΑΦΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΤΕΤΡΑΔΙΟ ΤΟΥ Κ. ΒΑΦΕΙΔΗ



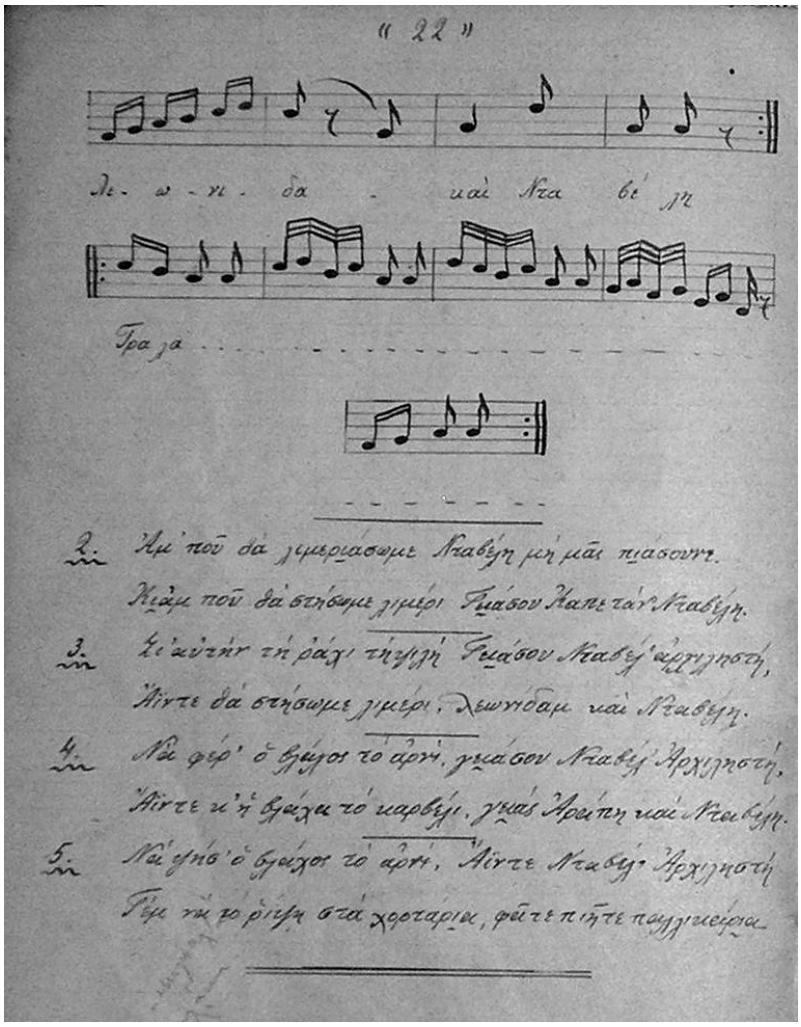

16.) Ὁ Νταβέρης

Δημῶδες. Κ. Θ. Βαφειδης.

1. Μᾶς πῆρ' ἡ μέ - ρα κ' ἡ - αὐ - γή.

ξύ - πνα Ντα βέρη Ἀρ - χι - ρη - στή.

Ἄϊ ντε μᾶς πῆ - ρε - με - σα - μέ - ρι


« 22 »

λε - ω - νι - δα - καὶ Ντα βέ - ρη

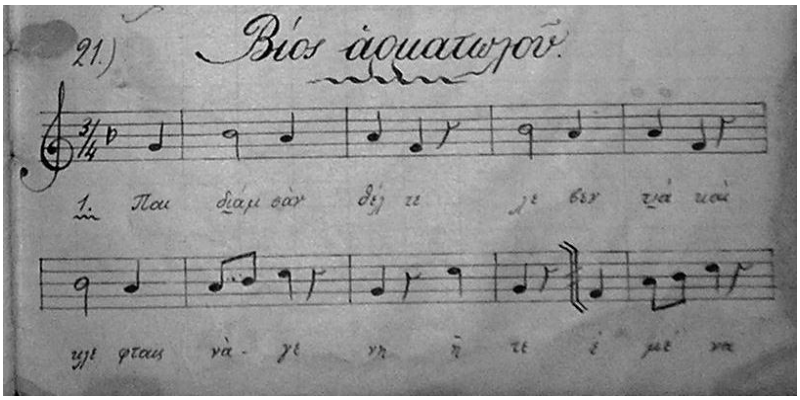
Τρα ρα . . . . . .

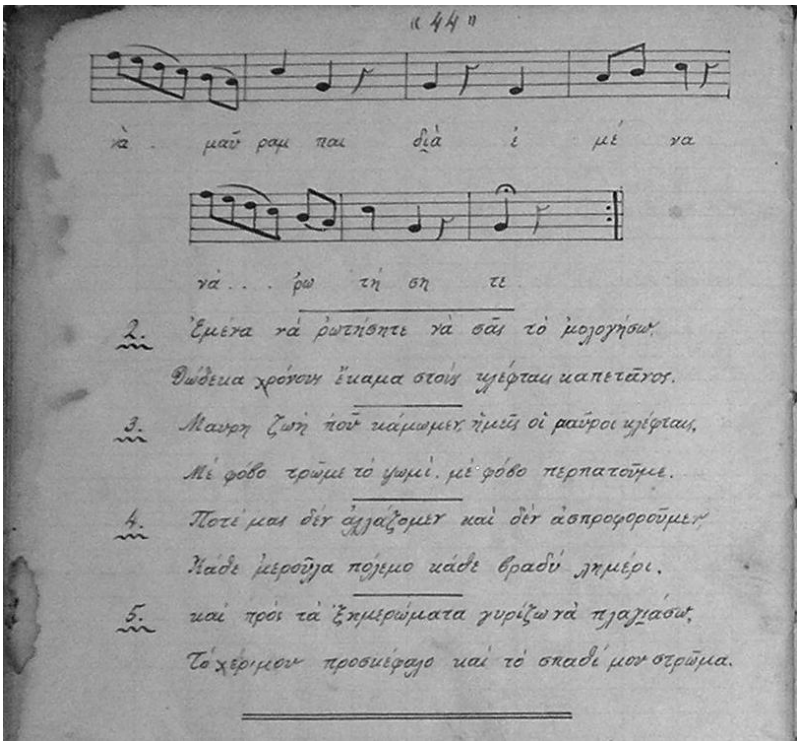
2. Ἀμ' ποῦ θὰ χιμεριάσωμε Νταβέρη μὴ μᾶς πιάσουνε.
Κιὰμ ποῦ θὰ στήσωμε χιμέρι Γειάσου Καπετάν Νταβέρη.

3. Σι' αὐτήν τὴ ῥάχι τήψιλή Γειάσου Νταβέρ' ἀρχιληστή,
Ἄϊντε θὰ στήσωμε χιμέρι, λεωνίδαμ καὶ Νταβέρη.

4. Νὰ φέρ' ὁ βλάχος τὸ ἀρνί, γειάσου Νταβέρ' Ἀρχιληστή,
Ἄϊντε κ' ἡ βλάχα τὸ καρβέρι, γειάς Ἀρείπη καὶ Νταβέρη.

5. Νὰ ψήσ' ὁ βλάχος τὸ ἀρνί, Ἄϊντε Νταβέρ' Ἀρχιληστή
Γέμ νὰ τὸ ῥίψη στὰ χορτάρια, φᾶτε πιῆτε παλλικάρια


21.)
Βίος ἀρματωλοῦ.
1. Παι διάμ σὰν δέλ τε λε βεν τιά καὶ
κλε φταις νὰ - γε νη ῆ τε ἐ μέ να


« 44 »
νὰ . μαῦ ραμ παι διὰ ἐ μέ να
νὰ . . . ῥω τή ση τε
2. Ἐμένα νὰ ῥωτήσητε νὰ σᾶς τὸ μολογήσω.
Δώδεκα χρόνους ἔκαμα στοὺς κλέφταις καπετᾶνος.
3. Μαυρη ζωὴ ποῦ κάμωμεν, ἡμεῖς οἱ μαῦροι κλέφταις,
Μὲ φόβο τρῶμε τὸ ψωμί. μὲ φόβο περπατοῦμε.
4. Ποτέ μας δὲν ἀλλάζομεν καὶ δὲν ἀσπροφοροῦμεν,
Κάθε μεροῦλα πόλεμο κάθε βραδὺ λημέρι.
5. καὶ πρὸς τὰ ξημερώματα γυρίζω νὰ πλαγιάσω,
Τὸ χέρι μου προσκέφαλο καὶ τὸ σπαθί μου στρῶμα.

Οι συναυλίες της Εθνικής Χορωδίας Θεσσαλονίκης κατά το χρονικό διάστημα από την απελευθέρωση της πόλης από τη Γερμανική Κατοχή έως το 1949

Χρύσα Σκαρλάτου

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στη δράση της επονομαζόμενης Εθνικής Χορωδίας στη Θεσσαλονίκη κατά τα έτη 1945-1949, στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου. Μέσα από τη δράση της χορωδίας αναδεικνύονται οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούσαν τότε στη Θεσσαλονίκη.

Η έρευνα στηρίχθηκε κυρίως στις πληροφορίες που αντλήθηκαν από τη *Συλλογή Κωνσταντίνου Φλώρου*. Η ψηφιοποιημένη πλέον συλλογή δωρίσθηκε στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ. ως μέρος της *Συλλογής Ιωάννη Μάντακα* και περιέχει έντυπα προγράμματα συναυλιών, έγγραφα και αποκόμματα από τοπικές εφημερίδες της εποχής.

Επαμεινώνδας Φλώρος, ο ιδρυτής της χορωδίας

Ιδρυτής και διευθυντής της χορωδίας υπήρξε ο αρχιμουσικός Επαμεινώνδας Φλώρος.[1] Ο Φλώρος γεννήθηκε το 1892 στην Κωνσταντινούπολη. Στην πατρίδα του είχε υπάρξει αρχιμουσικός της ορχήστρας των ανακτόρων του σουλτάνου, καθηγητής μουσικής στη Ροβέρτειο Ακαδημία, στη Μεγάλη του Γένους Σχολή, στο Ζάππειο Παρθεναγωγείο και στα Εθνικά Διδασκαλεία, καθώς και ιδρυτής της Φιλαρμονικής Ορχήστρας Κωνσταντινούπολης.[2] Στις περιοδείες του με την Φιλαρμονική Ορχήστρα Κωνσταντινούπολης επισκεπτόταν συχνά τη Θεσσαλονίκη, στην οποία εγκαταστάθηκε μόνιμα το 1924, λίγο μετά την Μικρασιατική Καταστροφή.[3] Το 1926 ίδρυσε τη Μακεδονική Σχολή, που σύντομα μετονομάστηκε σε Μακεδονικό Ωδείο και εξελίχθηκε σε μεγάλο ανταγωνιστή του (κρατικού) Ωδείου Θεσσαλονίκης.[4]

[1] Σύμφωνα και με την προσωπική έρευνα της γράφουσας στη *Συλλογή Κωνσταντίνου Φλώρου*. Βλ. επίσης Χρυσούλα Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα – Περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία "Τέχνη", η Χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. ("Γιάννης Μάντακας")» (διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021), 32.

[2] Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα», 32, υποσημείωση 178.

[3] Αν και οι Έλληνες κάτοικοι Κωνσταντινούπολης είχαν εξαιρεθεί από την υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών που αποφασίστηκε στη Λωζάννη (Σύμβαση περί ανταλλαγής ελληνικών και τουρκικών πληθυσμών: Λοζάνη, 30/1/1923) ο Φλώρος το 1922 είχε καταφύγει στο Βερολίνο εξαιτίας της έντονης δραστηριοποίησής του υπέρ της Ελλάδας. Από εκεί ήρθε στη Θεσσαλονίκη.

[4] Σύμφωνα και με την προσωπική έρευνα της γράφουσας στη *Συλλογή Κωνσταντίνου Φλώρου*.

Εικόνα 1: Επαμεινώνδας Φλώρος

Ίδρυση και προϊστορία της χορωδίας

Δύο χρόνια μετά την ίδρυση του Μακεδονικού Ωδείου, στις 12 Μαΐου 1928, ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη με πρωτοβουλία του Φλώρου η Μακεδονική Χορωδία,[5] η οποία αναγνωρίστηκε επίσημα ως σύλλογος την 1η Φεβρουαρίου 1929. Η χορωδία συνέβαλε στη μουσική ζωή της πόλης παρουσιάζοντας μεγάλα χορωδιακά έργα, μεταξύ των οποίων τον *Μεσσία* του Χέντελ (G. F. Händel: *Messiah*, HWV 56), το Ρέκβιεμ του Μότσαρτ (W. A. Mozart: Requiem, K. 626), την *Αντιγόνη* και την *Αθαλία* του Μέντελσον (F. Mendelssohn: *Antigon*e, op. 55, *Athalie*, op. 74).[6] Η πορεία της χορωδίας ανακόπηκε την εποχή της Δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά. Με απόφαση του Μεταξά διαλύθηκαν όλες οι χορωδίες της Θεσσαλονίκης και τα μέλη τους εντάχθηκαν σε μία, αυτή της Εργατικής Εστίας, το πρόγραμμα της οποίας ελεγχόταν από την κυβέρνηση.[7]

Ωστόσο, στις 6 Μαρτίου 1939 ιδρύθηκε η μικτή Εθνική Χορωδία Θεσσαλονίκης και αναγνωρίστηκε ως σωματείο από το Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης στις 15 Μαΐου του ίδιου έτους. Επρόκειτο ουσιαστικά για τη μετονομασία της Μακεδονικής Χορωδίας.[8] Σύμφωνα με το ιδρυτικό καταστατικό της, είχε σκοπό «την εξύψωσιν του εθνικού μας φρονήματος, δια της εκλαϊκεύσεως της εθνικής μας μουσικής, την ευρυτέραν διάδοσιν ταύτης, καθώς και της μουσικής εν γένει και την συστηματικήν καλλιέργειαν της χορωδίας».[9] Η διαμόρφωση εθνικού φρονήματος για όλους τους πολίτες του κράτους

[5] Στα ιδρυτικά μέλη συγκαταλέγονταν οι Φλόκας, Θαλής, Ο. Κωνσταντινίδης, Π. Τριανταφύλλου, Ι. Δανιηλίδης, Β. Ντόναλντσον, Ζωγραφάκης, Ν. Ιωαννίδης, Ι. Ιωαννίδης, Κ. Σάλτας, Σ. Κάλφογλου (ή Καλλόγλου), Ο. Πολύτιμος, Κ. Ρωμάνος, Ν. Χατζηπροδρόμου, Σαμαράς, Στ. Δημητρίου, Μ.Α. Γκαμπάι. Ο Σάλτας συνέταξε το καταστατικό του συλλόγου, που εγκρίθηκε από τα ιδρυτικά μέλη στη μεγάλη αίθουσα του Μακεδονικού Ωδείου στις 18 Μαΐου 1928 [τα ονόματα αναγράφονται κατ' αυτόν τον τρόπο στα: *Συλλογή Κωνσταντίνου Φλώρου*, αριθμός τεκμηρίου 52400 και 52398 (εφεξής *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ.)].

[6] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42670· Λίζα Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια χορωδιακής ζωής στη Θεσσαλονίκη (1890-1990)» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1991), 31-33.

[7] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 52214· Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα», 45.

[8] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42728, 42722, 42670 και 52214.

[9] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42717. Σύμφωνα με τον Μεταξά, η «καλή» μουσική ήταν απαλλαγμένη από ξένες επιρροές και νεωτερισμούς, ενώ η μοντέρνα τέχνη θεωρούνταν ότι δεν υπηρετεί υψηλές ηθικές

ήταν ένα βασικό μέλημα της πολιτικής του φιλόμουσου δικτάτορα, και προφανώς η ύπαρξη μιας χορωδίας με την επωνυμία «Εθνική», που θα εξυπηρετούσε τον συγκεκριμένο σκοπό, ήταν αρεστή στο καθεστώς.

Αξίζει να αναφερθεί πως η Εθνική Χορωδία ιδρύθηκε ενώ ήταν δήμαρχος Θεσσαλονίκης ο, όχι εκλεγμένος από τους συμπολίτες του αλλά διορισμένος από τον Μεταξά, Κωνσταντίνος Μερκουρίου.[10] Ο Μερκουρίου υπήρξε επίσης ο πρώτος πρόεδρος της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, καθώς και πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Μακεδονικού Ωδείου, το οποίο ενίσχυε οικονομικά. Λόγω του ότι ήταν δήμαρχος, ο Μερκουρίου ήταν και πρόεδρος της Εφορείας του Ωδείου Θεσσαλονίκης (του σημερινού Κρατικού Ωδείου), ιδρύματος που ανταγωνιζόταν το Μακεδονικό. Στις συνεδριάσεις της Εφορείας υποστήριζε τον Φλώρο. Παρόλο που η συμμετοχή του ίδιου του Φλώρου στα κοινά φαίνεται πως περιοριζόταν στα πολιτιστικά γεγονότα, είναι πιθανό να συμμεριζόταν ως ένα βαθμό τις απόψεις του υποστηρικτή του καθώς έχαιρε της εμπιστοσύνης του.[11]

Στις 9 Απριλίου 1941 οι Γερμανοί κατακτητές εισέβαλαν στη Θεσσαλονίκη. Μετά την παράδοση της πόλης στους Γερμανούς, ο Μερκουρίου συνέχισε να διατελεί δήμαρχός της, συνεργαζόμενος μαζί τους. Ίσως αυτό να συνετέλεσε στην απόφαση των κατακτητών να αναθέσουν στον Φλώρο τη σύσταση και τη διεύθυνση της χορωδίας του ραδιοφωνικού σταθμού της πόλης, τον οποίο είχαν επιτάξει.[12] Εξάλλου, ο Φλώρος ήταν γνώστης της γερμανικής γλώσσας, εξαιτίας των σπουδών του στο Βερολίνο. Πολλά από τα μέλη της Εθνικής Χορωδίας στελέχωσαν τη Χορωδία του Σταθμού η οποία ξεκίνησε πρόβες τον Μάρτιο του 1942, με αμοιβή. Το ρεπερτόριο της Χορωδίας του Σταθμού αποτελούνταν από χορωδιακά άσματα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής καθώς και ελληνικά δημοτικά τραγούδια σε πολυφωνική επεξεργασία του Φλώρου, που άρεσαν πολύ στους Γερμανούς (όπως π.χ. το «Στης μαντζουράνας τον ανθό»). Η Χορωδία του Σταθμού έδινε επίσης συναυλίες για το κοινό ή για φιλανθρωπικούς σκοπούς.[13]

Η Εθνική Χορωδία στα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου

Μεταπολεμικά η Εθνική Χορωδία συνέχισε τη λειτουργία της. Σύμφωνα με το άρθρο του τότε προέδρου του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης Φίλωνα Κτενίδη στην τοπική εφημερίδα *Φως*, κατά τα πρώτα τρία έτη λειτουργίας της Εθνικής Χορωδίας μετά την αποχώρηση των Γερμανών κατακτητών, ο Δήμος Θεσσαλονίκης χορηγούσε ετησίως κονδύλιο δεκαπέντε εκατομμυρίων δραχμών. Έπειτα, το Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο ανέλαβε την μηνιαία επιχορήγηση δύο εκατομμυρίων δραχμών. Ωστόσο, τον Αύγουστο του 1949 διακόπηκε και η οικονομική ενίσχυση του επιμελητηρίου και η χορωδία αντιμετώπισε τον κίνδυνο διάλυσης.[14]

αξίες: Κοντού, «Η πολιτική και κοινωνική ιδεολογία της 4ης Αυγούστου και ο τρόπος με τον οποίο αυτή επηρέασε την εκπαίδευση και τη νεολαία (Ε.Ο.Ν.)», 213-219. Περισσότερα για την πολιτιστική πολιτική του Μεταξά στο: Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα», 41-45.

[10] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 52217 και 52219· Leon Saltiel, *The Holocaust in Thessaloniki – Reactions to the Jewish Persecution, 1942-1943* (London: Routledge, 2020), 105-106.

[11] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 52219.

[12] Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα», 50-51. Επί Κατοχής, ο Φλώρος ήταν επίσης μέλος του Συνδέσμου Φίλων της Χιτλερικής Κινήσεως: Μαρία Καβάλα, «Η Θεσσαλονίκη στη γερμανική κατοχή (1941-1944): κοινωνία, οικονομία, διωγμός Εβραίων» (διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2009), 171.

[13] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 52214.

[14] Φίλων Κτενίδης, «Η Εθνική Χορωδία Θεσσαλονίκης», *Φως*, 23/8/1949· [ανυπόγραφο], «Η Μακεδονική Χορωδία», *Νέα Αλήθεια*, 25/8/1949.

α) Ρεπερτόριο

Τα έντυπα προγράμματα συναυλιών που σώζονται στη *Συλλογή Κωνσταντίνου Φλώρου* παρέχουν πληροφορίες για το ρεπερτόριο της χορωδίας στη διάρκεια του Εμφυλίου. Αυτό αποτελούνταν κυρίως από ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια σε επεξεργασία για χορωδία, ελληνική έντεχνη μουσική με θρησκευτικό περιεχόμενο, καντάδες, αποσπάσματα από ελληνικές και ξένες οπερέτες, αλλά και παραδοσιακά και δημοφιλή χορωδιακά άσματα από άλλες χώρες και χορωδιακά έργα έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής.

Ακολουθεί η παράθεση του ρεπερτορίου της χορωδίας, πρώτα της μικτής, έπειτα της ανδρικής και τέλος της γυναικείας. Πρώτα παρατίθενται τα έργα συνθετών από άλλες χώρες και έπειτα των Ελλήνων, σε αλφαβητική σειρά. Στο τέλος κάθε λίστας παρατίθενται τα δημοτικά ελληνικά και τα λαϊκά τραγούδια ανωνύμων συνθετών.[15]

Μικτή Χορωδία

Bayly, Thomas: "Long, Long Ago" (αγγλικό λαϊκό τραγούδι)[16]
Beethoven, Ludwig van: *Fantasia*, op. 80
Bizet, Georges: χορωδιακά άσματα από την όπερα *Carmen* (Α΄, Β΄, Δ΄ Πράξη)
Chenery, W.D. "The Valliant Boys of the Army" (αμερικανικό εμβατήριο)[17]
Dvořák, Antonín: χορωδιακό τραγούδι[18]
Gounod, Charles-François: χορωδιακό άσμα από την όπερα *Faust* (Β΄ Πράξη)
Händel, Georg Friedrich: *Messiah*, HWV 56
Mascagni, Pietro: χορωδιακά άσματα από την όπερα *Cavalleria Rusticana*
Mendelssohn, Felix: χορωδιακό άσμα από την *Athalie*, op. 74
Mozart, Wolfgang Amadeus: Requiem, K. 626
Schubert, Franz: χορωδιακό τραγούδι[19]
Schumann, Robert: χορωδιακό τραγούδι[20]
Strauss, Johann: "An der schönen, blauen Donau", op. 314", Frühlingsstimmen", op. 410
Verdi, Giuseppe: χορωδιακά άσματα από την όπερα *Il trovatore*
Wagner, Richard: χορωδιακό άσμα από την όπερα *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, WWV 70 (Β΄ Πράξη)
Κλέφελ, Α.: «Ο Ψαράς»[21]
Βαλαωρίτης, Αριστοτέλης: *Ο Ευαγγελισμός*
Καλομοίρης, Μανώλης: «Έγια Μόλα»
Καλομοίρης, Μανώλης: *Θεσσαλονίκη*
Καρρέρ, Παύλος: *Μάρκος Μπότσαρης*
Κόκκινος, Νικόλαος: «Στους λεβέντες της Μακεδονίας»
Λαμπελέτ, Γεώργιος: «Στην Ακρογιαλιά»
Λαυράγκας, Διονύσιος: «Ύμνος των Προγόνων»

[15] Αρκετά από τα έντυπα προγράμματα των συναυλιών της χορωδίας δεν υπάρχουν στη *Συλλογή Κωνσταντίνου Φλώρου*, γεγονός που δυσχέρανε τη διαδικασία αποδελτίωσης. Επίσης, σε πολλά από τα σωζόμενα έντυπα προγράμματα συναυλιών, καθώς και στα αποκόμματα εφημερίδων της συλλογής, το όνομα του συνθέτη ή/και οι τίτλοι των μουσικών έργων αναγράφονται λανθασμένα ή σε ελληνική μετάφραση, ενώ συχνά από τα έργα απουσιάζουν εντελώς ή αναγράφονται λανθασμένα οι αριθμοί opus, οι τονικότητες κ.λπ. Γι' αυτό το λόγο η ταυτοποίηση των έργων πραγματοποιήθηκε μέσω έγκυρων διαδικτυακών – κυρίως – πηγών, όπως η αγγλόγλωσση μουσική εγκυκλοπαίδεια *Grove Music Online*, ή μέσω ειδικότερων επιστημονικών μελετών πάνω στους συνθέτες των έργων, όπου ήταν αυτό εφικτό.

[16] Όπως αναγράφονται, συνθέτης και έργο, στα έντυπα προγράμματα.

[17] Ό.π.

[18] Το άσμα είχε τον ελληνικό τίτλο «Δεκαοκτούρα».

[19] Στα έντυπα προγράμματα είχε τον ελληνικό τίτλο «Ο εύθυμος μυλωνάς».

[20] Στα έντυπα προγράμματα είχε τον ελληνικό τίτλο «Βοημοί». Πρόκειται μάλλον για το «Zigeunerliedchen» op. 79, αρ. 7.

[21] Όπως αναγράφονται, συνθέτης και έργο, στα έντυπα προγράμματα.

Μάντζαρος, Νικόλαος: χορωδιακό τραγούδι[22]
Μάντζαρος, Νικόλαος: *Ύμνος εις την ελευθερίαν* (Εθνικός Ύμνος)
Ριάδης, Αιμίλιος (επεξ.): Τροπάριον του Αγ. Δημητρίου
Σαμάρας, Σπυρίδων: «Οι νικηταί» (εμβατήριο σε ποίηση Ι. Πολέμη)
Τριανταφύλλου, Κλέων (Αττίκ): «Στερνή βαρκάδα»
Τριανταφύλλου, Κλέων (Αττίκ): «Άδικα πήγαν τα νειάτα μου»
Φλώρος, Επαμεινώνδας: «Ένδοξη σημαία»
Δημοτικό τραγούδι: «Καπετάν Λούκας»

Ανδρική Χορωδία

Beethoven, Ludwig van: χορωδιακό τραγούδι[23]
Hauptmann, Moritz: χορωδιακό τραγούδι[24]
Hennig, K.: χορωδιακό τραγούδι[25]
Hoeffer, P.: Τραγούδι του στρατού[26]
Mozart, Wolfgang Amadeus: χορωδιακό τραγούδι[27]
Γλυκοφρύδης Παναγιώτης (επεξ.) : «Ο Τζαβέλλας» ή «Σαράντα παλληκάρια»
Δουράκης, Κωνσταντίνος: «Η Βαγγελίτσα»
Κόκκινος, Νικόλαος: «Στην Ξανθή μου»
Πολυκράτης: Τροπάριον της Κασσιανής
Φλώρος, Επαμεινώνδας (επεξ.): Δοξολογία, «Η μαντζουράνα» (Θράκης), «Πάνω στ' αλώνια» (Πυλαίας)
Ρωσικό λαϊκό τραγούδι
Δημοτικά τραγούδια: «Ας χαμηλώναν τα βουνά» (Επτανήσου), Σγουρός Βασιλικός (Χαλκιδικής)

Γυναικεία Χορωδία

Humberdinck, E.: «Mary, Holy Mother Mine»[28]
Mendelssohn, Felix: χορωδιακό άσμα από το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, op. 61
Schleiffahrt, G.: «Η Τσιγγάνα»[29]
Schubert, Franz: «Το τριανταφυλλάκι»[30]
Θρησκευτικός ύμνος: «Θεοτόκε η ελπίς»

Ο Φλώρος ήταν τις περισσότερες φορές ο συντάκτης των σημειώσεων των έντυπων προγραμμάτων των συναυλιών, όπου δίνονταν εκτενείς και αναλυτικές πληροφορίες για τα έργα. Όπως φαίνεται από τα έντυπα προγράμματα συναυλιών, η κόρη του Φλώρου, Αγγελική, συνόδευε συχνά τη χορωδία στο πιάνο. Ο Θεόδωρος Αϊβάζης υπήρξε ο μεταφραστής στην ελληνική γλώσσα των χορωδιακών έργων που

[22] Στα έντυπα προγράμματα είχε τον ελληνικό τίτλο «Δερβενάκια». Δεν υπάρχει τραγούδι με αυτόν τον τίτλο στον εργογραφικό κατάλογο του Κώστα Καρδάμη για τον Μάντζαρο. Μάλλον πρόκειται για τους στίχους 75-87 που αποτελούν τη θεματική ενότητα «Μάχη της Κορίνθου – Καταστροφή του Δράμαλη στα Δερβενάκια» από τον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν* του ποιητή Διονύσιου Σολωμού, σε μελοποίηση του Μάντζαρου (Βλ. επίσης Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα», 212, υποσημείωση 580). Αρκετά τραγούδια του ρεπερτορίου της Εθνικής Χορωδίας πέρασαν με τους ίδιους τίτλους στο ρεπερτόριο της ιδρυθείσας το 1953 Χορωδίας της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ., ιδίως κατά τα πρώτα έτη λειτουργίας της. Κάτι τέτοιο είναι αναμενόμενο, διότι ο Φλώρος υπήρξε καθηγητής διεύθυνσης χορωδίας (καθώς και αντίστιξης και φούγκας) του τότε διευθυντή της χορωδίας, Γιάννη Μάντακα. Ένα από αυτά τα τραγούδια ήταν τα «Δερβενάκια».

[23] Στα έντυπα προγράμματα είχε τον ελληνικό τίτλο «Εσπερινός».

[24] Στα έντυπα προγράμματα είχε τον ελληνικό τίτλο «Ο χαυτόμυγας».

[25] Στα έντυπα προγράμματα είχε τον ελληνικό τίτλο «Οι βάτραχοι», ο δε συνθέτης αναγραφόταν με αυτόν τον τρόπο.

[26] Όπως αναγράφονται, συνθέτης και έργο, στα έντυπα προγράμματα.

[27] Στα έντυπα προγράμματα είχε τον ελληνικό τίτλο «Τραγούδι αδερφοσύνης».

[28] Όπως αναγράφονται, συνθέτης και έργο, στα έντυπα προγράμματα.

[29] Ό.π.

[30] Ο τίτλος του έργου αναγράφεται με αυτόν τον τρόπο στα έντυπα προγράμματα.

ήταν στη γερμανική και ο υπεύθυνος για την προσαρμογή των μεταφρασμένων στίχων στη μελωδία.[31]

β) Οι συναυλίες της Εθνικής Χορωδίας κατά το διάστημα 1945-1949

Δυστυχώς, στη *Συλλογή Κωνσταντίνου Φλώρου* δεν υπάρχουν τα έντυπα προγράμματα όλων των συναυλιών. Οι πληροφορίες για τις συναυλίες που έδωσε η Εθνική Χορωδία συμπληρώνονται από έντυπους απολογισμούς δράσης και αποκόμματα εφημερίδων. Σύμφωνα με τα υπάρχοντα τεκμήρια, κατά το διάστημα 1945-1949 η χορωδία έδωσε 39 συναυλίες. Από αυτές, οι 27 δόθηκαν για την ψυχαγωγία των δημοτών. Σε αυτές συμπεριλαμβάνονται οι συναυλίες με αφορμή εθνικές και θρησκευτικές γιορτές και τις συναυλίες μετά από πρόσκληση συλλόγων της πόλης. Ακολουθούν οι πιο χαρακτηριστικές από πλευράς ρεπερτορίου:

- Στις 28 Απριλίου 1946 η Εθνική Χορωδία παρουσίασε μαζί με συμφωνική ορχήστρα σε έκτακτη συναυλία στο κινηματοθέατρο «Παλλάς», ολόκληρο το Requiem του Mozart. Στο έντυπο πρόγραμμα αναγραφόταν πως η συναυλία δινόταν δωρεάν.[32]
- Η πενηνταμελής μικτή Εθνική Χορωδία εμφανίστηκε σε μια σειρά συναυλιών στο εξοχικό κέντρο «Ακρόπολις» με αμοιβή το καλοκαίρι του 1946. Για πέντε βραδιές (17-21 Ιουλίου) παρουσίασε το πρόγραμμα *Ο γύρος του κόσμου* με τραγούδια από διάφορες χώρες (τρία ελληνικά, δύο αμερικάνικα, δύο αγγλικά, ένα ρωσικό, ένα γαλλικό και ένα τουρκικό), που μεταδόθηκαν και από το Ραδιοφωνικό Σταθμό Θεσσαλονίκης, και ακολούθησαν τέσσερις βραδιές με τίτλο *Φεστιβάλ Αττίκ: Η αθάνατη μάντρα του Αττίκ* (7-10 Αυγούστου) με τραγούδια του δημοφιλούς τραγουδοποιού από τη τριακονταμελή γυναικεία χορωδία, τέσσερις βραδιές με καντάδες, και τέσσερις με τραγούδια του Johann Strauss, που τιτλοφορούνταν *Φεστιβάλ Στράους*.[33]
- Στις 13 Ιουνίου 1948, στο κινηματοθέατρο «Παλλάς» και σε διοργάνωση του Δήμου Θεσσαλονίκης, παρουσίασε μαζί με τη Συμφωνική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης το μελόδραμα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ. Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία και αναζωπύρωσε τις ελπίδες των Θεσσαλονικέων για ίδρυση λυρικής σκηνής στην πόλη, σύμφωνα με την τοπική εφημερίδα *Φως*. Η ίδια εφημερίδα επαίνεσε την απόδοση των μουσικών συνόλων και σχολίασε θετικά την σκηνογραφία. Ο δικηγόρος Πέτρος Αξιώτης, ο οποίος συμμετείχε στο ανέβασμα της παράστασης, σχολίασε στην εφημερίδα *Ελληνικός Βορράς* την θερμή ανταπόκριση του ακροατηρίου που «ενθουσιαστικά επεφήμησε την παράστασι» όπως έγραψε, και εξέφρασε το παράπονο του για την έλλειψη κρατικής στήριξης της προσπάθειας.[34] Αξίζει να αναφερθεί πως τρία λεπτά πριν την πρεμιέρα του *Μάρκου Μπότσαρη*, ειδοποίησαν τον Φλώρο πως θα του κάνουν έξωση από το σπίτι. Ο Φλώρος δέχτηκε την πληροφορία αυτή με ζηλευτή ψυχραιμία και αταραξία και δεν επηρεάστηκε στην μουσική διεύθυνση του έργου.[35]

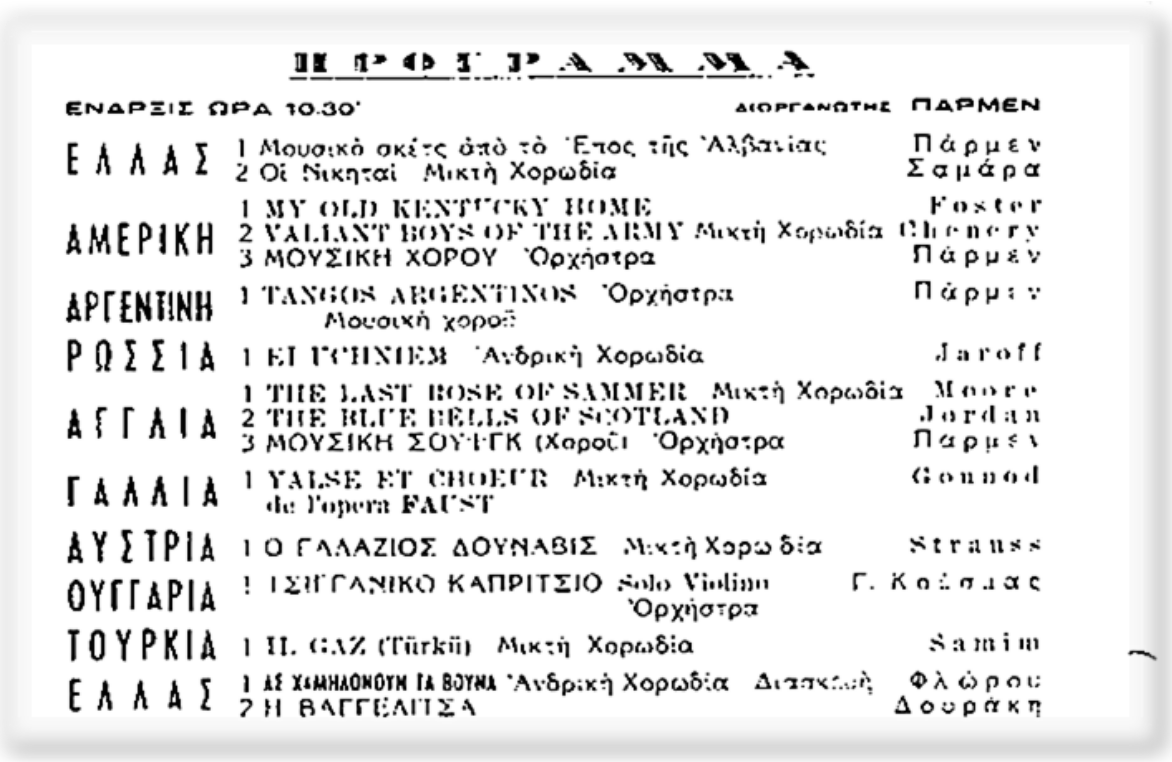
[31] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 52222.

[32] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42866. Όταν δεν αναφέρεται η λέξη «δωρεάν», σημαίνει είτε πως η χορωδία παρουσιάστηκε επ' αμοιβή, είτε πως δεν υπάρχουν πληροφορίες πως η συναυλία δόθηκε χωρίς αντίτιμο.

[33] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42834, 42835, 42717, 42712 και 42711.

[34] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42813 και 52181· Πέτρος Αξιώτης, «Ο Μάρκος Μπότσαρης», *Ελληνικός Βορράς*, 15 Ιουνίου 1948· Θ. Δάφνης, «Ο Μάρκος Μπότσαρης», *Το Φως*, 15 Ιουνίου 1948.

[35] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 52222.



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΕΝΑΡΞΙΣ ΩΡΑ 10.30' ΔΙΟΡΓΑΝΩΤΗΣ ΠΑΡΜΕΝ

ΕΛΛΑΣ	1 Μουσικὸ σκέτς ἀπὸ τὸ Ἔπος τῆς Ἀλβανίας	Πάρμεν
	2 Οἱ Νικηταὶ Μικτὴ Χορωδία	Σαμάρα
ΑΜΕΡΙΚΗ	1 MY OLD KENTUCKY HOME	Foster
	2 VALIANT BOYS OF THE ARMY Μικτὴ Χορωδία	Chenery
	3 ΜΟΥΣΙΚΗ ΧΟΡΟΥ Ὀρχήστρα	Πάρμεν
ΑΡΓΕΝΤΙΝΗ	1 TANGOS ARGENTINOS Ὀρχήστρα Μουσικὴ χορεῖ	Πάρμεν
ΡΩΣΣΙΑ	1 ΕΙ ΓΟΧΝΙΕΜ Ἀνδρικὴ Χορωδία	Jaroff
ΑΓΓΛΙΑ	1 THE LAST ROSE OF SAMMER Μικτὴ Χορωδία	Moore
	2 THE BLUE BELLS OF SCOTLAND	Jordan
	3 ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΟΥΙΓΚ (Χορεῖ) Ὀρχήστρα	Πάρμεν
ΓΑΛΛΙΑ	1 VALSE ET CHOEUR Μικτὴ Χορωδία de l'opera FAUST	Gounod
ΑΥΣΤΡΙΑ	1 Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΔΟΥΝΑΒΙΣ Μικτὴ Χορωδία	Strauss
ΟΥΓΓΑΡΙΑ	1 ΣΙΓΓΑΝΙΚΟ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ Solo Violino Ὀρχήστρα	Γ. Κοσμας
ΤΟΥΡΚΙΑ	1 H. GAZ (Türkü) Μικτὴ Χορωδία	Samim
ΕΛΛΑΣ	1 ΑΣ ΧΑΜΗΛΟΝΟΥΝ ΤΑ ΒΟΥΝΑ Ἀνδρικὴ Χορωδία Διασκευὴ	Φλώρου
	2 Η ΒΑΓΓΕΛΙΤΣΑ	Δουράκη

Εικόνα 2: Πρόγραμμα συναυλίας στο εξοχικό κέντρο «Ακρόπολις»

Στο αρχείο Φλώρου σώζεται επίσης η εγκωμιαστική κριτική του Πέτρου Αξιώτη για την επιλογή του ρεπερτορίου και για την απόδοση της χορωδίας, καθώς και της συμφωνικής ορχήστρας με την οποία αυτή συνέπραξε, στη συναυλία που δόθηκε στο Εθνικό Θέατρο[36] στις 18 Μαΐου 1947 σε διοργάνωση του Δήμου Θεσσαλονίκης. Ο Αξιώτης αναφέρει επίσης για την πιανίστα Αγγελική Φλώρου πως έκανε «ιδιαίτερη όλως εντύπωσι» στη συγκεκριμένη συναυλία.[37]

Η Εθνική Χορωδία έδωσε επίσης συναυλίες ως προσκεκλημένη δύο σημαντικών πληθυσμιακών ομάδων της Θεσσαλονίκης. Συγκεκριμένα, έδωσε δύο συναυλίες σε διοργάνωση της Ευξείνου Λέσχης των Ποντίων Προσφύγων[38] και μία χωρίς αντίτιμο στις 3 Ιουλίου 1946 στο Κρατικό Θέατρο, σε εκδήλωση του Συλλόγου Πελοποννησίων Θεσσαλονίκης «Ο Κολοκοτρώνης» υπέρ των οικογενειών των θυμάτων Καλαβρύτων.[39] Η συγκεκριμένη κωμόπολη κατά τη διάρκεια της Κατοχής (στις 13 Δεκεμβρίου 1943) καταστράφηκε ολοσχερώς από Γερμανούς στρατιώτες, οι οποίοι εκτέλεσαν επίσης ολόκληρο τον ανδρικό πληθυσμό της.

Ενδεικτικές για την κατάσταση που επικρατούσε στη Θεσσαλονίκη αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και στη διάρκεια του Εμφυλίου είναι οι συναυλίες που έδωσε η χορωδία με αφορμή τις εξής εκδηλώσεις:

- Την γιορτή του Δήμου Θεσσαλονίκης προς τιμήν του αρχηγού του Οργανισμού Περίθαλψης και Αποκατάστασης των Ηνωμένων Εθνών (UNRRA) Μπιούελ Μέιμπεν

[36] Σε έντυπα προγράμματα εκδηλώσεων της εποχής συναντάται συχνά με την επωνυμία «Εθνικό» – και πιο σπάνια με τις επωνυμίες «Βασιλικό» και «Κρατικό» – το θέατρο που βρισκόταν στην τοποθεσία του σημερινού Βασιλικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Στην παρούσα μελέτη το θέατρο θα αναφέρεται κάθε φορά όπως αναγράφεται στα έντυπα προγράμματα των συναυλιών.

[37] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42815 και 52178.

[38] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42911 και 42703.

[39] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42860.

(Buell F. Maben) στις 9 Ιουνίου 1946.[40] Ο Οργανισμός Περίθαλψης και Αποκατάστασης των Ηνωμένων Εθνών ήταν διεθνής και ιδρύθηκε το 1943. Εκπροσωπούσε 44 έθνη, ωστόσο οι Η.Π.Α. είχαν τον κυρίαρχο ρόλο. Ο σκοπός του οργανισμού ήταν να φροντίζει για την περίθαλψη των θυμάτων πολέμου σε κάθε μέρος υπό τον έλεγχο κάθε έθνους των Ηνωμένων Εθνών, σε τομείς όπως η σίτιση, τα καύσιμα, η ένδυση, η παροχή καταφυγίου, η ιατροφαρμακευτική περίθαλψη και άλλες υπηρεσίες. Την εποχή που δρούσε στην Ελλάδα ο Οργανισμός Περίθαλψης και Αποκατάστασης των Ηνωμένων Εθνών είχε κρίνει τις συνθήκες στέγασης και υγιεινής στην περιοχή της Μακεδονίας ως ιδιαίτερα άσχημες. Ως αμερικανική διεύθυνση περίθαλψης αντικαταστάθηκε ευρέως από το Σχέδιο Μάρσαλ, το οποίο τέθηκε σε εφαρμογή από το 1948 κι έπειτα.

- Άλλη μια συναυλία της Εθνικής Χορωδίας που σχετίζεται με την παρουσία κατοίκων των Η.Π.Α. στην πόλη ήταν η γιορτή για την επίσκεψη αμερικανικών αγημάτων στην Αμερικανική Γεωργική Σχολή τον Σεπτέμβριο του 1946. Η παρακολούθηση της συναυλίας ήταν δωρεάν.[41]
- Η χορωδία παρουσιάστηκε επίσης τον Μάρτιο του 1947 σε εκδήλωση του Δήμου Θεσσαλονίκης στο Εθνικό Θέατρο με ελληνικούς χορούς και τραγούδια, προς τιμήν της ερευνητικής επιτροπής του Ο.Η.Ε.[42]

Η Εθνική Χορωδία πραγματοποίησε επίσης πέντε συναυλίες για την ψυχαγωγία του στρατού. Σε μία από αυτές, στις 18 Ιανουαρίου 1948 στο Κρατικό Θέατρο, παρουσιάστηκε ένα χορωδιακό έργο του Ντβόρζακ (Dvořák) σε σύμπραξη με συμφωνική ορχήστρα. Σύμφωνα με το έντυπο πρόγραμμα ήταν η α΄ εκτέλεση.[43] Μια συναυλία της Εθνικής Χορωδίας με φιλανθρωπικό χαρακτήρα πραγματοποιήθηκε την εποχή των Χριστουγέννων στο Στρατιωτικό Νοσοκομείο.[44]

Φιλανθρωπικές συναυλίες υπέρ του Σανατορίου Ασβεστοχωρίου

Δύο συναυλίες της Εθνικής Χορωδίας συνδέονται με το Σανατόριο Ασβεστοχωρίου (το σημερινό Νοσοκομείο Παπανικολάου). Το σανατόριο ιδρύθηκε για την αντιμετώπιση της φυματίωσης τον Αύγουστο του 1920, με βάση τον νόμο «Περί ιδρύσεως αντιφυματικών ιατρείων, νοσοκομείων, αναρρωτηρίων και ορεινών θεραπευτηρίων» που είχε ψηφιστεί στη Βουλή στις 28 Ιανουαρίου 1920. Ως την ίδρυση του, λειτουργούσαν στην Ελλάδα κάποια σανατόρια με πρωτοβουλία ιδιωτών, συλλόγων και φιλανθρωπικών οργανώσεων. Παρόλο που ο νόμος προέβλεπε την ίδρυση οκτώ αντιφυματικών ιατρείων και δύο νοσοκομείων φυματιώντων, υλοποιήθηκαν μόνο η ίδρυση του Σανατορίου Ασβεστοχωρίου και η ίδρυση του αντιφυματικού ιατρείου του Πειραιά. Τα αίτια της συρρίκνωσης του προγράμματος υγείας μπορούν να ανιχνευθούν στην πολιτική αστάθεια, την έλλειψη χρημάτων και τις νέες προτεραιότητες του κράτους που προέκυψαν έπειτα από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Κατά συνέπεια, για δεκαετίες το σανατόριο φιλοξενούσε ασθενείς από όλη την Ελλάδα. Αργότερα λειτούργησε επίσης παιδικό τμήμα, που τον Ιούλιο του 1946 φιλοξενούσε 56 παιδιά ηλικίας 7-10 ετών.

[40] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42633 και 42670.

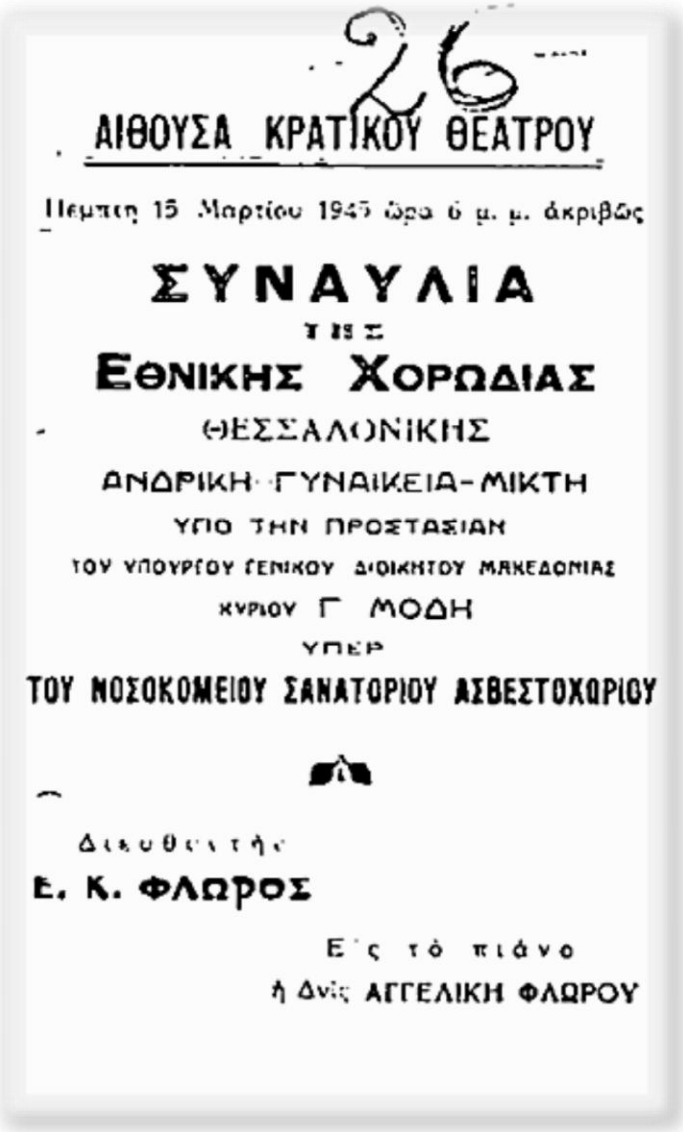
[41] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42676.

[42] Στην εκδήλωση συμμετείχαν επίσης το Λύκειο Ελληνίδων, η Εύξεινος Λέσχη, η Ηπειρωτική Εστία, η Κρητική Αδελφότητα και η Μουσική Φρουράς Θεσσαλονίκης: *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42828.

[43] Το έργο έφερε τον τίτλο «Δεκαοκτούρα» (βλ. επίσης πιο πάνω: α. Ρεπερτόριο): Γουλιέλμος Βαλασίδης, «Μουσική συναυλία», *Νέα Αλήθεια*, 20 Ιανουαρίου 1948.

[44] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42573.

Η διασύνδεση της ασθένειας με τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα (εξαιτίας του υποσιτισμού, της κακής στέγασης, των κακών υποδομών αποχέτευσης, της εξαντλητικής εργασίας και άλλων δυσκολιών) και η ύπαρξη περιπτέρου του ταμείου ασφαλίσεως καπνεργατών στο σανατόριο ευνόησαν την ανάπτυξη και διάδοση της σοσιαλιστικής ιδεολογίας μεταξύ πολλών νοσηλευόμενων. Σημειώνεται πως στην Κατοχή είχαν καταφύγει σ' αυτό πολλοί κομμουνιστές, που από κει διέφυγαν ως αντάρτες σε κοντινά όρη. Οι κακές συνθήκες διαβίωσης στη διάρκεια της Κατοχής προκάλεσαν νέα έξαρση της ασθένειας στην Ελλάδα, ενώ τα κατάλληλα φάρμακα για την αντιμετώπισή της ανακαλύφτηκαν μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Μεταπολεμικά, στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, στο πλαίσιο προγράμματος συμφωνίας της ελληνικής και της αμερικανικής κυβέρνησης για την κατασκευή νοσοκομείων, σανατορίων και υγειονομικών κέντρων, και αργότερα με πόρους από το Σχέδιο Μάρσαλ, πραγματοποιήθηκαν εργασίες και προστέθηκαν πτέρυγες, ένα νέο περίπτερο και κλίνες.[45]



26

ΑΙΘΟΥΣΑ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Πεμπτη 15 Μαρτίου 1945 ώρα 6 μ. μ. άκριβώς

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΤΗΣ

ΕΘΝΙΚΗΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΝΔΡΙΚΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ-ΜΙΚΤΗ

ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΝ

ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΟΥ ΓΕΝΙΚΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΟΥ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΚΥΡΙΟΥ Γ ΜΟΔΗ

ΥΠΕΡ

ΤΟΥ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΑΝΑΤΟΡΙΟΥ ΑΣΒΕΣΤΟΧΩΡΙΟΥ

Διευθυντής

Ε. Κ. ΦΛΩΡΟΣ

Ε ς τὸ πιάνο

ἡ Δνὶς ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΦΛΩΡΟΥ

Εικόνα 3: Πρόγραμμα συναυλίας υπέρ του σανατορίου

[45] Ιωάννης Καλλιαρέκος, «Σανατόριο Ασβεστοχωρίου 1920-1945): Σχέσεις ασθενών και κοινωνίας» (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014), 22, 27, 30-31, 47-48, 78-86.

Η μία από τις δύο προαναφερόμενες φιλανθρωπικές συναυλίες της Εθνικής Χορωδίας πραγματοποιήθηκε στο Κρατικό Θέατρο στις 15 Μαρτίου 1945 υπέρ του Σανατορίου Ασβεστοχωρίου «υπό την προστασίαν του υπουργού γενικού διοικητού Μακεδονίας Γεωργίου Μόδη»[46] και η δεύτερη στις 9 Μαρτίου 1947, μέσα στο σανατόριο, με τους νοσηλευόμενους ως ακροατήριο.[47] Η πρώτη τουλάχιστον συναυλία φαίνεται πως συνδέεται με τις προσπάθειες της κυβέρνησης να επιδείξει κοινωνικές ευαισθησίες και να παρουσιάσει φιλολαϊκό πρόσωπο σε μια εποχή έντονης πολιτικής αστάθειας και διατάραξης των κοινωνικών ισορροπιών, κατά την περίοδο όπου μαινόταν ο Εμφύλιος Πόλεμος.

Συμπεράσματα

Λόγω του ότι δεχόταν επιχορηγήσεις από τον Δήμο Θεσσαλονίκης, η Εθνική Χορωδία εξυπηρέτησε την πολιτιστική πολιτική του και συνέβαλε στις δημόσιες σχέσεις του μέσω της συμμετοχής της σε εκδηλώσεις για την ψυχαγωγία των πολιτών και των στρατιωτών, σε συναυλίες προς τιμήν του Οργανισμού Περίθαλψης και Αποκατάστασης των Ηνωμένων Εθνών κ.λπ. Οι συναυλίες της Εθνικής Χορωδίας αποτελούν μια έμμεση αναφορά σε όψεις της ζωής στη Θεσσαλονίκη στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, όπως την ύπαρξη προσφυγικού στοιχείου, το κλίμα αναταραχής και πολέμου και το πρόβλημα της φυματίωσης που μάστιζε την πόλη εκείνη την εποχή.

Το ρεπερτόριο της χορωδίας αποτελούνταν κυρίως από ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια σε επεξεργασία για χορωδία, τραγούδια με εθνικό και θρησκευτικό περιεχόμενο και δημοφιλή τραγούδια της εποχής, όπως αποσπάσματα από οπερέτες, τραγούδια του Αττίκ και καντάδες. Ο Φλώρος κατέβαλε επίσης προσπάθειες για να αναβαθμίσει τη μουσική ζωή της πόλης με την προετοιμασία μεγάλων χορωδιακών έργων, όπως το Ρέκβιεμ του Μότσαρτ. Επιπλέον, επιθυμούσε να πρωτοτυπήσει με την παρουσίαση χορωδιακών έργων που ήταν άγνωστα ως τότε στο ευρύ κοινό της πόλης.

Από τις 39 συναυλίες της χορωδίας, το 1945 πραγματοποιήθηκαν τρεις, το 1946 είκοσι πέντε, το 1947 οκτώ, το 1948 δύο και το 1949 μία. Οι περισσότερες δόθηκαν κατά τα έτη 1946 και 1947, στις αρχές και στα μέσα του Εμφυλίου Πολέμου.

Εκείνη την εποχή η Θεσσαλονίκη είχε λιγοστούς δημόσιους χώρους που μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για συναυλίες. Οι χώροι που χρησιμοποίησε η Εθνική Χορωδία μεταπολεμικά ήταν: το τότε Εθνικό Θέατρο και το κινηματοθέατρο Παλλάς, το Κέντρο Ψυχαγωγίας Στρατιώτου σε χώρο του Γ΄ Σώματος Στρατού, η αίθουσα του Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου, το Στάδιο της Χ.Α.Ν.Θ. και οι αίθουσες ιδρυμάτων και συλλόγων.

Προσαρμοζόμενος στις διαρκώς μεταβαλλόμενες και συχνά εξαιρετικά δύσκολες πολιτικές συνθήκες και αξιοποιώντας τις γνωριμίες του ο Φλώρος κατόρθωσε να συσπειρώσει μια ομάδα Θεσσαλονικέων σε χορωδιακό σύνολο και να το διατηρήσει επί είκοσι συναπτά έτη, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη της χορωδιακής ζωής παρά τις συνεχείς αντιξοότητες που ανέκυπταν.

[46] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42729.
[47] *Συλλογή Φλώρου*, αρ. τκμ. 42685.

Χρήστος Δέλλας. Κριτική έκδοση της *Ελληνικής Συμφωνίας αρ. 1*

Δημοσθένης Φωτιάδης

Με αφορμή την κριτική έκδοση [κ.έ.] της «Πρώτης Συμφωνίας» του Χρήστου Δέλλα, στην παρούσα μελέτη παρουσιάζονται, για πρώτη φορά, στοιχεία από τη ζωή και το έργο του συνθέτη. Ο Χρήστος Δέλλας (Βλάστη Κοζάνης 1900 – Θεσσαλονίκη 1967) υπήρξε εξέχων βιολιστής, καθηγητής βιολιού και ιστορίας της μουσικής στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.), αλλά και άλλων ωδείων της Θεσσαλονίκης (Μακεδονικού, Ελληνικού), καθώς και πολυγραφότατος συνθέτης. Γιός του μακεδονομάχου και λαϊκού βιολιστή Μάρκου Δέλλα, ξεκίνησε την σπουδή του στην μουσική αρχικά στο Γυμνάσιο Τσοτυλίου με τον Νικόλαο Αθανασιάδη και στην Κοζάνη με τον Γεώργιο Άψη. Από το 1916, συνέχισε τις μουσικές του σπουδές στο Κ.Ω.Θ. με τους Βασίλειο Θεοφάνους και Αλέξανδρο Καζαντζή. Αποφοίτησε από το Κ.Ω.Θ. κατά το έτος 1923, όντας ο πρώτος διπλωματούχος βιολιού του ωδείου με βαθμό «Άριστα». Πριν από την αποφοίτησή του είχε λάβει μέρος στην Μικρασιατική Εκστρατεία. Παράλληλα με τις μουσικές του σπουδές, σπούδασε και στο Διδασκαλείο Αρρένων Θεσσαλονίκης απ' όπου το 1918 αποφοίτησε με βαθμό 9,47 «Άριστα».[1]

Το 1923 προσελήφθη ως καθηγητής βιολιού στο Κ.Ω.Θ., θέση που διατήρησε ως τον θάνατό του, εκπαιδεύοντας πολλούς και διακεκριμένους μαθητές (Σώτος Βασιλειάδης, Μίμης Παπαδημητρίου, Κωνσταντίνος Φλώρος, Σταύρος Παπαναστασίου, Γαλάτεια Οικονομίδου-Μπαλτά, Ισμήνη και Ηρώ Δέλλα, Κοσμάς Γαλιλαίας, κ.ά.). Παράλληλα σταδιοδρόμησε επιτυχημένα ως βιολιστής, δίνοντας ως το 1950 πλήθος συναυλιών και ρεσιτάλ. Ξεκίνησε να συνθέτει το 1935, ενώ από το 1950 στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά στη σύνθεση. Το μεγαλύτερο μέρος των έργων του αποτελείται από κομμάτια για βιολί, τραγούδια και συμφωνικά έργα. Ένας μικρός αριθμός από αυτά τα έργα, κυρίως για βιολί-πιάνο και φωνή-πιάνο, έχουν τυπωθεί, ενώ το μεγαλύτερο μέρος των έργων του σώζεται σε χειρόγραφα. Το συνολικό αρχείο των έργων του φυλάσσεται στην Βιβλιοθήκη του Κ.Ω.Θ.[2]

Το σωζόμενο συνθετικό έργο του Χρήστου Δέλλα αποτελείται από δεκατρείς συμφωνίες, τέσσερα συμφωνικά ποιήματα, ένα κοντσέρτο για βιολί και ένα κοντσέρτο για πιάνο, δύο συμφωνικές εισαγωγές και άλλα επτά μικρότερα συμφωνικά έργα (Πίνακας 1). Επίσης έχει γράψει τριανταπέντε τραγούδια για φωνή και πιάνο σε ποίηση Ελλήνων ποιητών και σε δική του (τρία από αυτά και σε εκδοχή με συνοδεία περισσοτέρων οργάνων, ενώ άλλα δύο και σε εκδοχή για μικτή χορωδία). Έγραψε

[1] Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής: Από τον Ορφέα έως σήμερα*, τόμος 2 (Δ-Καμ) (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλελή, 1998), σελ. 35· Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό-Εργογραφικό* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), σελ. 96· Τάκης Γκοσιόπουλος, *Τρεις Δυτικομακεδόνες μουσικοσυνθέτες (Μεν. Σπάθης – Χρήστος Δέλλας – Πέτρος Τραϊανός)* (Θεσσαλονίκη: Μακεδονική Φιλεκπαιδευτική Αδελφότητα, 1984), σελ. 43-44.

[2] Γκοσιόπουλος, ό.π., σελ. 46,48,51· *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965* (Θεσσαλονίκη: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων), 1966, σελ. 50-51· Βιογραφικό σημείωμα Χρήστου Δέλλα (χειρόγραφη ημερομηνία 15.05.1963), Φάκελος 1 – Διάφορα σημειώματα του Χρ. Δέλλα, Αρχείο Χρήστου Δέλλα, Βιβλιοθήκη Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης· Σμαρώ Αναγνωστοπούλου, Δημήτρης Ιωάννου, Marie Moussart, *Χρήστος Δέλλας (1900-1967) Βιογραφία – Εργογραφία* (Θεσσαλονίκη: Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, 2008), σελ. 4.

επίσης τέσσερα έργα για σόλο πιάνο, ένα έργο για σόλο βιολί, δεκαεννιά έργα για βιολί και πιάνο (μεταξύ των οποίων ο «Μακεδονικός χορός», η «Μακεδονική Ραψωδία» και το «Νανούρισμα»), τρία έργα για βιολοντσέλο και πιάνο, καθώς και ένα παιδαγωγικό έργο («Νέα πρακτική μέθοδος του βιολιού»). Τέλος, σώζονται σχεδιαγράμματα και ημιτελή αποσπάσματα από δυο σκηνικά έργα, ιδιόγραφες καντέντσες για τα κοντσέρτα για βιολί των Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Nicolò Paganini (σε Ρε μείζονα), Wolfgang Amadeus Mozart (KV 218) και ιδιόγραφη, πρωτότυπη συνοδεία πιάνου για τα καπρίτσια αρ. 2, 6, 9, 13, 17, 24 για σόλο βιολί του Nicolò Paganini.[3]

1η Ελληνική Συμφωνία σε ντο ελάσσονα, έργο 10
2η Ελληνική Συμφωνία σε λα ελάσσονα, έργο 14
3η Συμφωνία «του Εικοσιτετραώρου» σε Μι ύφεση μείζονα, έργο 21
4η Συμφωνία «του Άρεως» σε σολ ελάσσονα
5η Συμφωνία «Ευτράπελος» σε Ντο μείζονα
6η Συμφωνία «Η μελαγχολική»
7η Ελληνική Συμφωνία σε σι ύφεση ελάσσονα, με χορωδία
8η Συμφωνία «Δραματική» σε σι ελάσσονα
9η Συμφωνία «Η εμπαθής» (Appassionata) σε Σι μείζονα
10η Συμφωνία «Εαρινή» σε Φα μείζονα
11η Ελληνική Συμφωνία σε μι ελάσσονα
12η Ελληνική Συμφωνία σε ρε ελάσσονα
13η Συμφωνία «Θρησκευτική» σε Σι ύφεση μείζονα
«Ο Αίας» συμφωνικό ποίημα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλέους
«Χιμαιρικό Ειδύλλιο» συμφωνικό ποίημα
«Ο Προμηθεύς» συμφωνικό ποίημα
«Οι Καλικάντζαροι» εξωτική φαντασία (συμφωνικό ποίημα)
«Ελληνική Εισαγωγή» σε σολ ελάσσονα, έργο 18
«Παθητική Εισαγωγή»
Ελληνικό κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα σε σολ ελάσσονα
Ελληνικό κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα σε λα ελάσσονα
«Valse de concert» σε Μι μείζονα
«Ελεγείον στο θάνατο ενός ήρωος»
«Το Πανήγυρι»
«Δραματικό Πρελούδιο» (Prélude Dramatique)
«Μακεδονική Ραψωδία»
«Ελληνική Ρομάνς» σε ντο ελάσσονα
«Μακεδονικός Χορός» (διασκευή για μικρή ορχήστρα), έργο 1

Πίνακας 1: Το σωζόμενο συμφωνικό έργο του Χρήστου Δέλλα

Η *Ελληνική Συμφωνία αρ. 1*, του Χρήστου Δέλλα, σώζεται σε τρεις μορφές (πηγές) οι οποίες συμπεριλαμβάνονται στο Αρχείο Χρήστου Δέλλα το οποίο φυλάσσεται στην Βιβλιοθήκη του Κ.Ω.Θ. Οι τρεις αυτές πηγές είναι: α) ιδιόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη γραμμένη με μολύβι σε τρία ξεχωριστά δεμένα τεύχη (34 × 25 εκ.), β)

[3] Αναγνωστοπούλου, Ιωάννου, Moussart, ό.π., σελ. 5-26.

χειρόγραφο αντίγραφο παρτιτούρας δερματόδετο σε ένα τεύχος (35 × 25 εκ.) με χρονολογία αντιγραφής 1948 και γ) χειρόγραφες πάρτες οργάνων (34,5 × 25 εκ.), με χρονολογία αντιγραφής 1941. Βασικός αντιγραφέας για όλες τις φωνές οργάνων υπήρξε ο Σταύρος Παπαναστασίου, ενώ για τις φωνές των εγχόρδων έχουν εργαστεί και οι Αγάπιος Χατζηνάσιος και Μωΰς Εζράττη. Επίσης υπάρχει ξεχωριστά, σε μια κόλλα αναφοράς, χειρόγραφο σημείωμα ανάλυσης του έργου από το συνθέτη γραμμένο με μολύβι. Όλα τα τεκμήρια σώζονται σε καλή κατάσταση, χωρίς φθορές ή ελλείψεις οι οποίες να καθιστούν το έργο ανολοκλήρωτο. Όσον αφορά στην αναγνωσιμότητα του υλικού, η ιδιόγραφη παρτιτούρα και το χειρόγραφο σημείωμα του συνθέτη παρουσιάζουν σχετικά προβλήματα ευκρίνειας, χωρίς όμως να καθιστούν απαγορευτική την ανάγνωση τους.

Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, το κυριότερο έργο του είναι οι δεκατρείς συμφωνίες του· εξ αυτών η 1η, 2η, 7η, 11η και 12η βασισμένες σε ελληνικά δημοτικά ή δημοτικοφανή μοτίβα (και απ' αυτές η 7η για μικτή χορωδία και ορχήστρα) και οι υπόλοιπες οκτώ με θέματα δυτικοευρωπαϊκού ύφους και με τους τίτλους: «3η Συμφωνία (του Εικοσιτετραώρου)», «4η Συμφωνία (του Άρεως)», «5η Συμφωνία (Ευτράπελος)», «6η Συμφωνία (Μελαγχολική)», «8η Συμφωνία (Δραματική)», «9η Συμφωνία (η Εμπαθής)», «10η Συμφωνία (της Ανοίξεως)» και «13η Συμφωνία (Θρησκευτική)». Εκτός αυτών, σημαντικά για τον ίδιο θεωρούνται και τα τελευταία του έργα «Δραματικό Πρελούντιο» και «Παθητική Εισαγωγή».[4] Στο ιδιόγραφο σημείωμα με στοιχεία ανάλυσης της *1ης Ελληνικής Συμφωνίας* του, ο συνθέτης αναφέρει τα εξής:

> Στη σειρά των δεκατριών συμφωνιών που έγραψε ο συνθέτης θα νόμιζε κανείς ότι η πρώτη του συμφωνία θα υπολείπονταν «ως πρώτη» των άλλων. Εντούτοις ο συνθέτης έχει δώσει τέτοιο και τόσο περιεχόμενο πού θα μπορούσε κανείς να τη θεωρήσει επίσης ώριμη όσο και οι άλλες. Η διάρκεια αυτής μάλιστα είναι κατά τι μεγαλύτερη των άλλων. Ο συνθέτης είχε ήδη συνθέσει ένα ικανό αριθμό έργων για βιολί και πιάνο, όπως ο «Μακεδονικός χορός», η «Μακεδονική Ραψωδία» η «Berceuse» σε λα μείζονα και κυρίως το «Ελληνικό Κοντσέρτο» σε σολ ελάσσονα για βιολί και άλλα τινά. Η σύνθεση της πρώτης «Ελληνικής Συμφωνίας» άρχισε το 1939 και τελείωσε το 1941.[5]

Από την μέχρι τώρα έρευνα και μελέτη, δεν φαίνεται να υπήρξε ποτέ κάποια μουσική εκτέλεση του έργου, τουλάχιστον σε καταγεγραμμένο πρόγραμμα συναυλίας. Το γεγονός όμως ότι ο συνθέτης επιμελήθηκε, εν είδει έκδοσης (σε τρία δεμένα τεύχη) την πρωτότυπη ιδιόγραφη παρτιτούρα και ανέθεσε σε αντιγραφείς τη δημιουργία υλικού ορχήστρας την χρονιά ολοκλήρωσης του έργου (1941), δείχνουν ότι πιθανόν να ήθελε να έχει έτοιμο το μουσικό υλικό για μια πιθανή εκτέλεση του έργου (είτε μέσω πρότασης του συνθέτη σε κάποιον μουσικό φορέα, είτε από την ορχήστρα του Ωδείου Θεσσαλονίκης). Δεν μπορεί να αποκλειστεί μάλιστα, η πιθανότητα να πραγματοποιήθηκε κάποια μουσική δοκιμή του έργου (το πιο πιθανό από την ορχήστρα του Ωδείου Θεσσαλονίκης), επειδή τόσο η ιδιόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη (1941) όσο και το χειρόγραφο αντίγραφο παρτιτούρας (1948) φέρουν σημειώσεις με κόκκινη και μπλε ξυλομπογιά (οι οποίες συχνά συναντώνται ως σημειώσεις μαέστρου). Επίσης, οι πάρτες των εγχόρδων έχουν σημειώσεις δακτυλοθεσίας και τοξοθεσίας (με μολύβι) και αρίθμηση μέτρων (με κόκκινη ξυλομπογιά). Ωστόσο, υπάρχει και το τεκμήριο της επιστολής της γυναίκας του συνθέτη προς τον αρχιμουσικό Βύρωνα Φιδετζή, στην οποία αναφέρεται ότι οι συμφωνίες του Δέλλα δεν παίχτηκαν ποτέ και ότι ο συνθέτης

[4] Βιογραφικό σημείωμα Χρήστου Δέλλα, ό.π.

[5] Χειρόγραφες σημειώσεις για τα έργα του Χρ. Δέλλα, Αρχείο Χρήστου Δέλλα, Φάκελος 1 – Διάφορα σημειώματα του Χρ. Δέλλα, Βιβλιοθήκη Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

«έφυγε με το παράπονο αυτό, ότι ούτε ο ίδιος τα άκουσε».[6]

Από την μέχρι στιγμής έρευνα έχουν βρεθεί ελάχιστα ηχογραφήματα με συμφωνικά έργα του Χρήστου Δέλλα. Σε ότι αφορά την δισκογραφία, υπάρχει μόνο το έργο «Το πανήγυρι» για ορχήστρα το οποίο συμπεριλαμβάνεται στο διπλό συμπαγή δίσκο (CD) της έκδοσης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (2009) με τίτλο «Συνθέτες και ερμηνευτές του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης», ερμηνευμένο από την Συμφωνική Ορχήστρα του Κ.Ω.Θ. σε διεύθυνση Κ. Παπάζογλου.[7] Σε ότι αφορά τις ηχογραφήσεις, έχουν βρεθεί στην προσωπική συλλογή ηχογραφημάτων του Ρένου Μπαλτά, πρώην βιολοντσελίστα της Κ.Ο.Θ., τα έργα «Μακεδονική Ραψωδία» και «Ελληνική Εισαγωγή» από ζωντανή ηχογράφηση συναυλιών της Κ.Ο.Θ., σε διεύθυνση Α. Μπαλτά, το 1988 και το 1989 αντίστοιχα.[8] Επίσης υπάρχει αναφορά[9] για μία ηχογράφηση από το φινάλε της 7ης Ελληνικής Συμφωνίας του Δέλλα «Τραγούδι στην Ελευθερία», η οποία πρέπει να πραγματοποιήθηκε από τον Κρατικό Ραδιοφωνικό Σταθμό Θεσσαλονίκης, σε συναυλία της Συμφωνικής Ορχήστρας Βορείου Ελλάδος (Σ.Ο.Β.Ε.) στις 28/10/1962 υπό την διεύθυνση του Σ. Μιχαηλίδη και παρουσιάστηκε δημόσια από ηχοταινία στο «Καλλιτεχνικό μνημόσυνο Χρήστου Δέλλα» (Αίθουσα Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 22/05/1968).[10]

Κανένα από τα συμφωνικά έργα του Δέλλα δεν έχει τυπωθεί και εκδοθεί μέχρι και σήμερα. Όλα σώζονται σε χειρόγραφη μορφή στην Βιβλιοθήκη του Κ.Ω.Θ. Έργα του τα οποία έχουν τυπωθεί είναι τα εξής: τρία ελληνικά τραγούδια για φωνή και πιάνο («Παλιουρή», «Η επιστροφή» και «Θέλω απ' τα χείλη σου κρασί»), «Nocturne» για σόλο πιάνο, «Nocturne» για σόλο βιολί, «Berceuse», «Nocturne» και «Μακεδονικός χορός» για βιολί και πιάνο, καθώς και η «Νέα πρακτική μέθοδος βιολιού». Σε βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη[11] αναφέρονται τα εξής:

> Η τεχνοτροπία του Χρήστου Δέλλα είναι απλή. Πιστεύει ότι η καλλιτεχνική συγκίνηση πρέπει να είναι η επιδίωξη του συνθέτη και για την επίτευξη της όλα επιτρέπονται. Δεν αρνείται καμιά τεχνοτροπία από τις προηγούμενες ούτε από τις σημερινές όταν αυτές χρησιμοποιούνται ως μέσο έκφρασης της καλλιτεχνικής συγκίνησης. Όσον αφορά τη μουσική με Εθνικό (Ελληνικό) περιεχόμενο πιστεύει ότι όπως η δημοτική (λαϊκή) μας μουσική δεν είναι καθόλου κατώτερη των άλλων εθνικοτήτων ούτε και η σοβαρή (Συμφωνία, Κονσέρτο, Κουαρτέτο κτλ.) όταν περιέχει υψηλή καλλιτεχνική συγκίνηση και σε βαθμό υπολογίσιμο, δεν πρέπει να είναι κατώτερη των άλλων.

Σύμφωνα με τον Σόλωνα Μιχαηλίδη, ο Δέλλας, από άποψη τεχνοτροπίας, ακολούθησε τις αρχές της Εθνικής Σχολής, η οποία βασίζονταν στη συστηματική και σχεδόν αποκλειστική χρησιμοποίηση ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων, κλιμάκων κ.λπ. της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Στις αρχές αυτές έμεινε πιστός ο Δέλλας ως το τέλος.[12] Παρομοίως και ο Γιώργος Σακαλλιέρος εντάσσει τον Δέλλα στους γεννημένους

[6] Επιστολή Μαργαρίτας Δέλλα προς τον αρχιμουσικό Βύρωνα Φιδετζή, χωρίς ημερομηνία, σίγουρα μετά τον θάνατο του συνθέτη, Αρχείο Χρήστου Δέλλα, Φάκ. 6.2 – Άλλες διάφορες επιστολές, Βιβλιοθήκη Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

[7] Συνθέτες και ερμηνευτές του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, διπλός συμπαγής δίσκος, έκδοση Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (2009).

[8] Αρχεία ήχου σε μορφή mp3 των έργων του Χρ. Δέλλα «Μακεδονική Ραψωδία» και «Ελληνική Εισαγωγή» από την προσωπική συλλογή ηχογραφημάτων του Ρένου Μπαλτά.

[9] Συνέντευξη με τον αρχιμουσικό Βύρωνα Φιδετζή 08/11/2020.

[10] «Καλλιτεχνικό Μνημόσυνο Χρήστου Δέλλα». Έντυπο πρόγραμμα συναυλίας του Ωδείου Θεσσαλονίκης 22/05/1968, Βιβλιοθήκη Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

[11] Βιογραφικό σημείωμα Χρήστου Δέλλα, ό.π.

[12] Ομιλία του Σόλωνα Μιχαηλίδη από το *Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη* του Cyprus University of Technology Library Archives στο https://helates.cut.ac.cy, ανάκτηση 08/03/2021.

ως το 1909 συνθέτες που είναι – περισσότερο ή λιγότερο – προσκείμενοι στο ύφος και τις κατευθύνσεις της Εθνικής Σχολής.[13]

Ο συνθέτης σε χειρόγραφο σημείωμά του σχετικό με την ανάλυση της «Ελληνικής Συμφωνίας αρ. 1», αναφέρει:

> Το πρώτο μέρος όπως και τα άλλα είναι υπόδειγμα ελληνικής μουσικής. Η ελληνική λεβεντιά και ορμή είναι τα κυριότερα γνωρίσματα… χωρίς να λείπει η βαθιά έκφραση και ποικιλία των συναισθηματικών μεταπτώσεων. Στο πρώτο θέμα, βαρύ και θεληματικό, απάντα το δεύτερο (σόλο κλαρίνο), νοσταλγικό και ήρεμο. Πάνω σε αυτά τα δύο θέματα πλάθεται το πρώτο μέρος και μόνο η ακρόαση του θα δώσει την πλήρη εικόνα του μέρους αυτού.
>
> Στο δεύτερο μέρος, με τα πιτσικάτα των βιολοντσέλων και κοντραμπάσων δίνει ο σύνθετης την ατμόσφαιρα της νοσταλγίας, που το σόλο όμποε ενισχύει με την είσοδο του. Μελαγχολική διάθεση αλλά και ειδυλλιακή ατμόσφαιρα χαρακτηρίζουν το δεύτερο αυτό μέρος, χωρίς να λείπει και μία ηρωική διάθεση.
>
> Χορός αλλά και χιουμοριστική διάθεση χαρακτηρίζουν το τρίτο μέρος, χωρίς να λείπει σε ορισμένα σημεία και η δραματική πνοή. Σε αυτό το μέρος παρατίθεται και ένα δημοτικό τραγούδι το «εβγάτε αγόρια στο χορό» πού εκτίθεται αρχικά από τα κόρνα και ύστερα από μία μικρή επεξεργασία επανέρχεται το αρχικό θέμα που με την παρεμβολή και άλλων μοτίβων σχετικών με αυτό μας οδηγεί σε ένα χορευτικό στην αρχή και ηρωικό εντέλει φινάλε.[14]

Συμπερασματικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο Χρήστος Δέλλας υπήρξε μια πολυσχιδής προσωπικότητα που άφησε ανεξίτηλο το εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό του αποτύπωμα σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Ιδιαίτερα μορφωμένος άνθρωπος, λόγω των σπουδών του και της διαρκούς προσωπικής του αναζήτησης, δεν έπαψε ποτέ να αναζητά την γνώση, να την αξιολογεί φιλτράροντάς την και να την μοιράζεται με τους μαθητές και ομότεχνούς του. Συνετέλεσε αποφασιστικά στη διαμόρφωση της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης, όντας πρωτεργάτης του μουσικού οικοδομήματος της πόλεως.

Σύμφωνα με μαρτυρίες πολλών συγχρόνων του, ως άνθρωπος ήταν καλός και αγαθός, πράος και μειλίχιος, πάντα προσηνής, απλός και καταδεκτικός προς όλους, έντιμος και ακέραιος, και, σύμφωνα με τον Σόλωνα Μιχαηλίδη, άξιος κάθε τιμής.[15]

Ως εκτελεστής διακρίθηκε επανειλημμένα σε ρεσιτάλ και σόλο κοντσέρτα, για την ποικιλία των προγραμμάτων του, την υψηλή δεξιοτεχνία του, το πλούσιο συναίσθημα και την άψογη ερμηνεία, γεγονός που αποτυπώνεται σε πολυάριθμα δημοσιεύματα του ημερησίου τύπου της Θεσσαλονίκης με τον πλέον ενθουσιώδη και γλαφυρό τρόπο.[16]

Ως καθηγητής του βιολιού δημιούργησε μία πλειάδα αξιόλογων καλλιτεχνών, πολλοί από τους οποίους σταδιοδρομήσαν ως στελέχη της Σ.Ο.Β.Ε. και ως καθηγητές του Κ.Ω.Θ. Πίστευε και δίδασκε πως για να φτάσει κανείς σε κορυφαία ύψη δεν χρειάζεται άλλο παρά μόνο μόχθος και πίστη.[17]

Όσον αφορά στο συνθετικό του έργο, θα μπορούσε να λεχθεί ότι ο Δέλλας ήταν «αυτόφωτος», συνθέτης αυτοδίδακτος, τα έργα του οποίου διακρίνονται για την πηγαία έμπνευση, τον πλούτο των συναισθημάτων και το γνήσιο ελληνικό χρώμα τους.

Ο Χρήστος Δέλλας ήταν πολύ αγαπητός στους μαθητές του, στο φιλόμουσο κοινό της εποχής του και στον πνευματικό κόσμο, ιδιαίτερα δε στους λογοτέχνες της

[13] Γιώργος Σακαλλιέρος, «Νεοελληνική μουσική – ιστορική θεώρηση», στο Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Εισαγωγή στη μουσικολογία και στις μουσικές επιστήμες,* Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019, σελ. 83-106: 89.

[14] Χειρόγραφες σημειώσεις για τα έργα του Χρ. Δέλλα, ό.π.

[15] Ομιλία του Σόλωνα Μιχαηλίδη, ό.π.

[16] Γκοσιόπουλος, ό.π., σελ. 46-47.

[17] Γκοσιόπουλος, ό.π., σελ. 46.

Θεσσαλονίκης. Πίστευε στην ελληνικότητα της μουσικής και ανίχνευε τις εμπνεύσεις του ανάμεσα στη δημοτική ποίηση και την μουσική τονίζοντας, πάντα, πως από την ελληνική παιδεία εκπορεύεται η αρετή και εκεί πρέπει να αναζητείται η καλλιτεχνική δημιουργία.[18]

Η «1η Ελληνική Συμφωνία εις do minore, Op. 10», όπως αναγράφεται ο τίτλος του έργου στο εξώφυλλο του πρώτου μέρους της ιδιόγραφης παρτιτούρας (ή «Ελληνική Συμφωνία εις do minore» στην πρώτη σελίδα του πρώτου μέρους), ξεκίνησε να γράφεται τον Απρίλιο του 1939 και ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του 1941 στην Θεσσαλονίκη. Αποτελείται από τρία μέρη: I. *Allegro moderato e maestoso*, II. *Andante pathétique molto espressivo e poco rubato* και III. *Allegro energico*. Δεν υπάρχει γραπτή αναφορά για τη διάρκεια του έργου ή των μερών του. Στο εξώφυλλο του πρώτου μέρους της ιδιόγραφης παρτιτούρας αναγράφονται από τον συνθέτη με μολύβι, το σύνολο των σελίδων ανά μέρος και συνολικά και πιο συγκεκριμένα: πρώτο μέρος: 91 σελίδες· δεύτερο μέρος: 36 σελίδες· τρίτο μέρος: 90 σελίδες· και συνολικά 217 σελίδες. Η ορχήστρα αποτελείται από δύο φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση, δύο φαγκότα, δύο κόρνα σε φα, δύο τρομπέτες σε ντο, δύο τρομπόνια, μία τούμπα, τύμπανα (δύο) και έγχορδα (πλήρης ομάδα).

Ως πηγές για την κ.έ. της Συμφωνίας χρησιμοποιήθηκαν οι εξής: πηγή Α (κύρια πηγή) η ιδιόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη (1941)· πηγή Β το χειρόγραφο αντίγραφο παρτιτούρας (1947)· πηγή Γ οι χειρόγραφες πάρτες οργάνων (1941). Στην πηγή Α ο συνθέτης χρησιμοποίησε κόλλες πενταγράμμου με δεκαέξι πεντάγραμμα ανά σελίδα, με χρήση σε κάθε σελίδα των δεκατεσσάρων πενταγράμμων για τον αντίστοιχο αριθμό οργάνων. Στην πηγή Β ο αντιγραφέας χρησιμοποίησε κόλλες πενταγράμμου με δεκατέσσερα πεντάγραμμα ανά σελίδα.

Με βάση τις διαφορετικές διατυπώσεις του τίτλου που εμφανίζονται στην πηγή Α, στην παρούσα κ.έ. επιλέχθηκε η διατύπωση του τίτλου ως εξής: «Ελληνική Συμφωνία αρ. 1, σε ντο ελάσσονα» και με υπότιτλο: «έργο αρ. 10». Σε ότι αφορά τις ονομασίες οργάνων, σε σχέση με την διατύπωση του συνθέτη, στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας (πηγή Α), ο συνθέτης χρησιμοποιεί την ιταλική γλώσσα και αναγράφεται ο αριθμός των φωνών σε κάθε ομάδα οργάνων, με τις εξής ιδιομορφίες: α) τα φλάουτα, κλαρινέτα και φαγκότα είναι γραμμένα με συντομογραφία (*2 Fl – 2 cl. in si♭ – 2 Fag.*), ενώ τα όμποε με ολόκληρη την λέξη (*2 Oboi*)· β) τα χάλκινα πνευστά είναι γραμμένα με ολόκληρη την λέξη (*2 Corni in fa – 2 trombe in do – 2 Trombone – 1 Bas. tuba* [προφανώς «Bassa tuba»])· γ) τα τύμπανα είναι γραμμένα ως *tympani*· δ) στα έγχορδα, τα πρώτα και δεύτερα βιολιά σημειώνονται αντίστοιχα με τους λατινικούς αριθμούς «*I*» και «*II*», ενώ οι βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα σημειώνονται με τα αρχικά «*V*», «*C*» και «*B*» αντίστοιχα. Στις υπόλοιπες σελίδες της πηγής Α άλλοτε διατηρείται η ίδια διατύπωση, άλλοτε χρησιμοποιείται κάποια καινούρια διατύπωση ή συντομογραφία και άλλοτε παραλείπονται εντελώς τα ονόματα των οργάνων (κυρίως στα πνευστά και τα τύμπανα και σπανιότερα στα έγχορδα). Εντούτοις, κάποια ή κάποιες φορές υπάρχουν και επιμέρους διαφοροποιήσεις όπως: τα φλάουτα αναγράφονται «*F.*», «*Flaut*» ή «*Fl.*», τα όμποε «*Ob.*» ή «*O*», τα κλαρινέτα «*Clar*», «*C*» ή «*Kl*», τα φαγκότα «*F.*» ή «*Fagotti*», τα κόρνα «*Cor*» ή «*C*», οι τρομπέτες «*Tromba*» ή «*Trba*», τα τρομπόνια «*Tromboni*», «*Tne*», «*Tr*», «*Tbone*» ή «*Tbne*», η τούμπα «*btub*», «*B. tuba*», «*Bass tuba*», «*tuba*» ή «*BT*», τα τύμπανα «*timp.*» «*tymp.*», «*T*» ή «*Tym.*», οι βιόλες «*Viola*» και τα κοντραμπάσα «*Bassi*» ή «*b*».

[18] Ομιλία του Σόλωνα Μιχαηλίδη, ό.π.

Στην παρούσα έκδοση επιλέχθηκε να διατηρηθεί η ιταλική γλώσσα για την ονοματολογία των οργάνων,[19] όπως φαίνεται στην συνέχεια στον πίνακα 2.

Πρώτη σελ. παρτιτούρας (πηγή Α)	Άλλες σελ. παρτιτούρας (πηγή Α)	Διατύπωση επιμελητή (κ.έ.)	Συντομογραφία επιμελητή (κ.έ.)
2 Fl.	F., Flaut, Fl.	2 Flauti	Fl.
2 Oboi	Ob., O	2 Oboi	Ob.
2 cl. in si♭	Clar, C, Kl	2 Clarinetti in si♭	Cl.
2 Fag.	F., Fagotti	2 Fagotti	Fag.
2 Corni in fa	Cor, C	2 Corni in fa	Cor.
2 trombe in do	Tromba, Trba	2 Trombe in do	Tbe.
2 Trombone	Tromboni, Tne, Tr, Tbone, Tbne	2 Tromboni	Tbni.
1 Bas. tuba	btub, B. tuba, Bass tuba, tuba, BT, T.	Bassa Tuba	B.Tba.
tympani [sic] do-sol	timp., tymp. T, Tym.	Timpani do-sol	Timp.
I		Violini I	Vl. I
II		Violini II	Vl. II
V	Viola	Viole	Vle.
C		Violoncelli	Vlc.
B	Bassi, b	Contrabassi	Cb.

Πίνακας 2: Ονομασίες οργάνων πηγής Α και της κ.έ.

Και στις τρεις πηγές (Α, Β, Γ) οι παρτιτούρες και οι πάρτες για τα όργανα μεταφοράς είναι γραμμένες σε μεταφορά (transposing score) και όχι ταυτόφωνες (σε ντο). Η γραφή αυτή διατηρείται και στην παρούσα έκδοση. Στις πηγές Α και Β, ο αρχικός οπλισμός (ντο ελάσσονα – τρεις υφέσεις) αναγράφεται μόνο στην πρώτη σελίδα. Στην πηγή Α, σε αντίθεση με τις Β, Γ, δεν αναγράφεται το κλειδί στην αρχή κάθε συστήματος για κανένα όργανο, σε καμία σελίδα του χειρόγραφου. Στην κ.έ. έχουν εκσυγχρονιστεί και τυποποιηθεί όλες αυτές οι ιδιομορφίες της γραφής του συνθέτη. Επίσης, σε κάθε μέρος του έργου χρησιμοποιείται αριθμητική μετρονομική ένδειξη, η οποία είναι γραμμένη στην πηγή Α με μελάνη, και η οποία είναι πιθανόν να προστέθηκε μετά την ολοκλήρωση του έργου.

Όσον αφορά την σελιδοποίηση (layout) της παρτιτούρας της κ.έ. επιλέχθηκε σε γενικές γραμμές παρόμοια σελιδοποίηση με αυτήν της πηγής Β, λόγω της ευκολίας στην ανάγνωση και της οικονομίας του υλικού. Στην παρτιτούρα, κατ' αντιστοιχία με τις πηγές Α και Β, δεν έχουν αφαιρεθεί τα πεντάγραμμα οργάνων όπου αυτά είχαν παύσεις, αφού αυτό δεν θα εξυπηρετούσε τη σύμπτυξη περισσοτέρων του ενός συστημάτων σε μία σελίδα.

Τέλος, στην παρούσα κ.έ. τηρήθηκαν θέματα μουσικής ορθογραφίας (π.χ. φορά στελεχών των φθόγγων, θέση σημείων στίξης κ.λπ.) ακόμη και αν παρατηρούνται διαφορές στις πηγές, χωρίς κάποιο προφανή σκοπό, οι οποίες πιθανόν να δημιουργήθηκαν από βιασύνη ή απροσεξία. Συνολικά το μουσικό κείμενο εκσυγχρονίστηκε σε όσα σημεία υπήρχαν ασυνέπειες ή ορθογραφικά λάθη, ή χρησιμοποιούνταν όροι οι οποίοι δεν

[19] Samuel Adler & Peter Hesterman, *The Study of Orchestration*, (Vol. 2.) (New York: W.W. Norton, 1989), σελ. 793-795· Έφη Αβέρωφ, *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, 2η έκδοση (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1992), σελ. 93.

χρησιμοποιούνται σήμερα. Όλες οι παρεμβάσεις (προσθήκες) στο μουσικό κείμενο της κ.έ. καταγράφηκαν με διακριτό τρόπο όπως διακεκομμένες γραμμές ή μέσα σε αγκύλες.

Για λόγους οικονομίας στο κριτικό υπόμνημα αλλά και γενικότερα στην έκδοση χρησιμοποιήθηκαν συντομογραφίες, όπως φαίνεται στον πίνακα 3.

κ. έ.	κριτική έκδοση
μ.(μ.)	μέτρο(α)
ν.(ν.)	νότα(ες)
π.	παλμός (χρόνος μέτρου)
σ.(σ.)	σελίδα(ες)
Ξ.	Ξύλινα
Χ.	Χάλκινα
Ε.	Έγχορδα
χ.	χωρίς
έ.δ.	ένδειξη δυναμικής

Πίνακας 3: Συντομογραφίες

Στον κριτικό σχολιασμό χρησιμοποιούνται οι ακόλουθες συμβάσεις:[20]

1. Στην πρώτη στήλη του κριτικού υπομνήματος αναγράφεται κατά αύξοντα αριθμό ο «αριθμός μέτρου» («μ.» ή «μ.μ.»).
2. Στην δεύτερη στήλη του κριτικού υπομνήματος αναγράφεται κατά αύξοντα αριθμό η «θέση φθόγγου» («ν.» / «ν.ν.») ή παλμού («π.»). Η αρίθμηση των φθόγγων ξεκινάει από την αρχή του μέτρου συνυπολογίζοντας τις επερείσεις, αποτζιατούρες κλπ. καθώς και τους φθόγγους που κρατούνται με σύζευξη διαρκείας, και αγνοώντας τις παύσεις. Κενά κελιά στην παρούσα στήλη υποδηλώνουν ότι οι αλλαγές ή παρατηρήσεις αφορούν όλο το μέτρο / μέτρα.
3. Στην τρίτη στήλη («όργανο(α)») αναγράφεται το υπό συζήτηση όργανο / όργανα ή ομάδα οργάνων αρχίζοντας από επάνω προς τα κάτω όπως αυτά εμφανίζονται στην παρτιτούρα του έργου. Κενά κελιά στην παρούσα στήλη υποδηλώνουν ότι οι αλλαγές ή παρατηρήσεις αφορούν όλα τα όργανα της ορχήστρας.
4. Στην τέταρτη στήλη («πηγή») του κριτικού υπομνήματος αναγράφονται οι πηγές και οι σχετικές διαφοροποιήσεις στις μουσικές ενδείξεις.
5. Στην πέμπτη στήλη («κριτική έκδοση») παρουσιάζεται η τελική διαμόρφωση της κ. έ. με τη σχετική τεκμηρίωση.
6. Στην πέμπτη στήλη η φράση «*σε αναλογία με*» χρησιμοποιείται όταν κάτι έχει «προστεθεί», «διορθωθεί» ή «παραλειφθεί» σε αναλογία με κάποιο αντίστοιχο απόσπασμα στην κύρια πηγή (Α). Η σχέση της αναλογίας μπορεί να αφορά στην κάθετη διάταξη του μουσικού κειμένου. Στην περίπτωση αυτή, όταν κάτι προστίθεται «σε αναλογία με» σε ένα ή περισσότερα όργανα, γίνεται κατανοητό ότι η αναλογία αφορά την ίδια θέση ίδιο μέτρο / μέτρα. Η σχέση της αναλογίας μπορεί επίσης να αφορά στην οριζόντια διάταξη του μουσικού κειμένου. Στην περίπτωση αυτή, όταν κάτι προστίθεται «σε αναλογία με» σε ένα ή περισσότερα μέτρα, γίνεται κατανοητό ότι η αναλογία αφορά κάποια παράλληλη θέση στο ίδιο ή άλλο όργανο / όργανα.

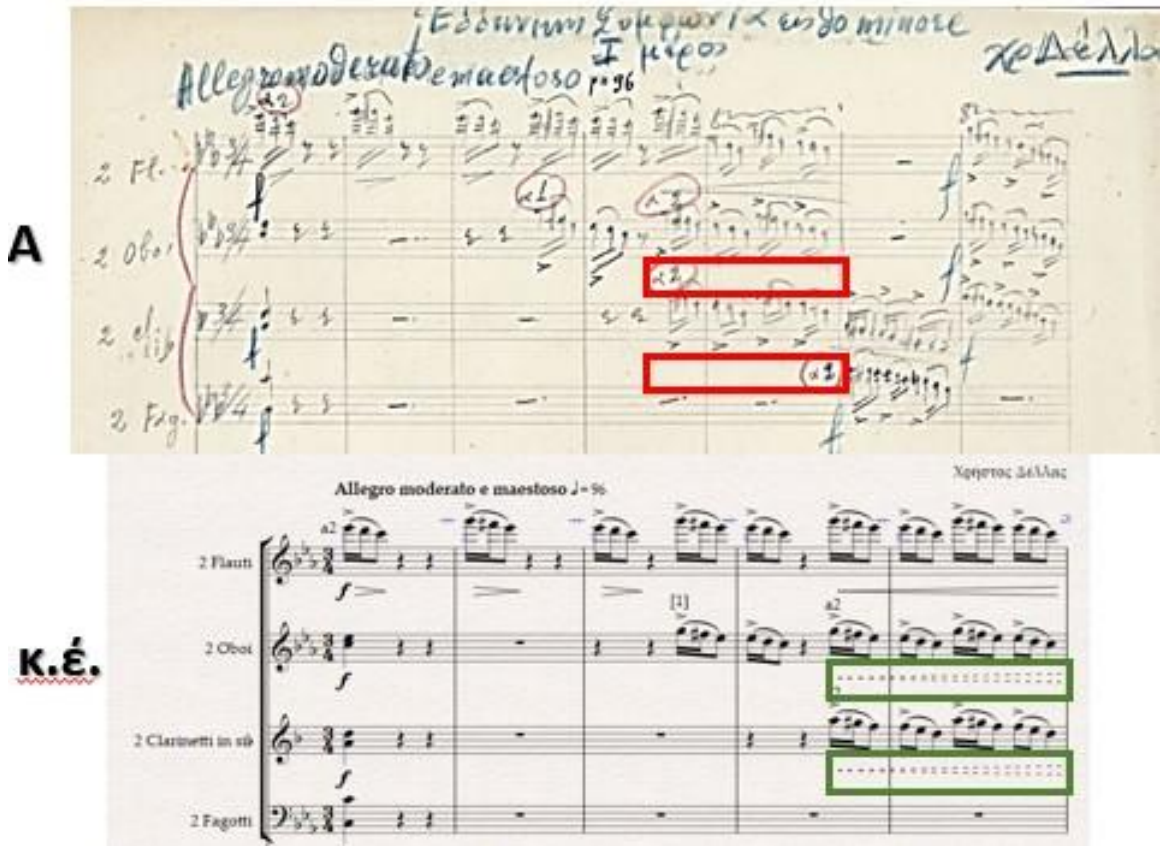
[20] Niels Bo Foltmann & Peter Hauge, *Carl Nielsen Orchestral Works* (Vol. 2) (Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 2004), σελ. 115.

7. Στην πέμπτη στήλη η φράση «*όπως στη*» χρησιμοποιείται όταν κάτι «προστίθεται», «διορθώνεται» ή «παραλείπεται» προκειμένου να συμφωνεί με κάτι αντίστοιχο, στην ίδια ή σε παρόμοια θέση σε άλλη πηγή (πχ. Β ή Γ).
8. Στην πέμπτη στήλη η φράση «*σύμφωνα με*» χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει αντίστοιχο αυθεντικό τεκμήριο του συνθέτη σε κάποια από τις πηγές, παρά μόνο μια οδηγία από κάποιον άλλο, όπως για παράδειγμα μια σημείωση ενός εκτελεστή στο μέρος ενός οργάνου, ή πρωτοβουλία του επιμελητή που τεκμηριώνεται από την ανάλυση του συγκεκριμένου αποσπάσματος.

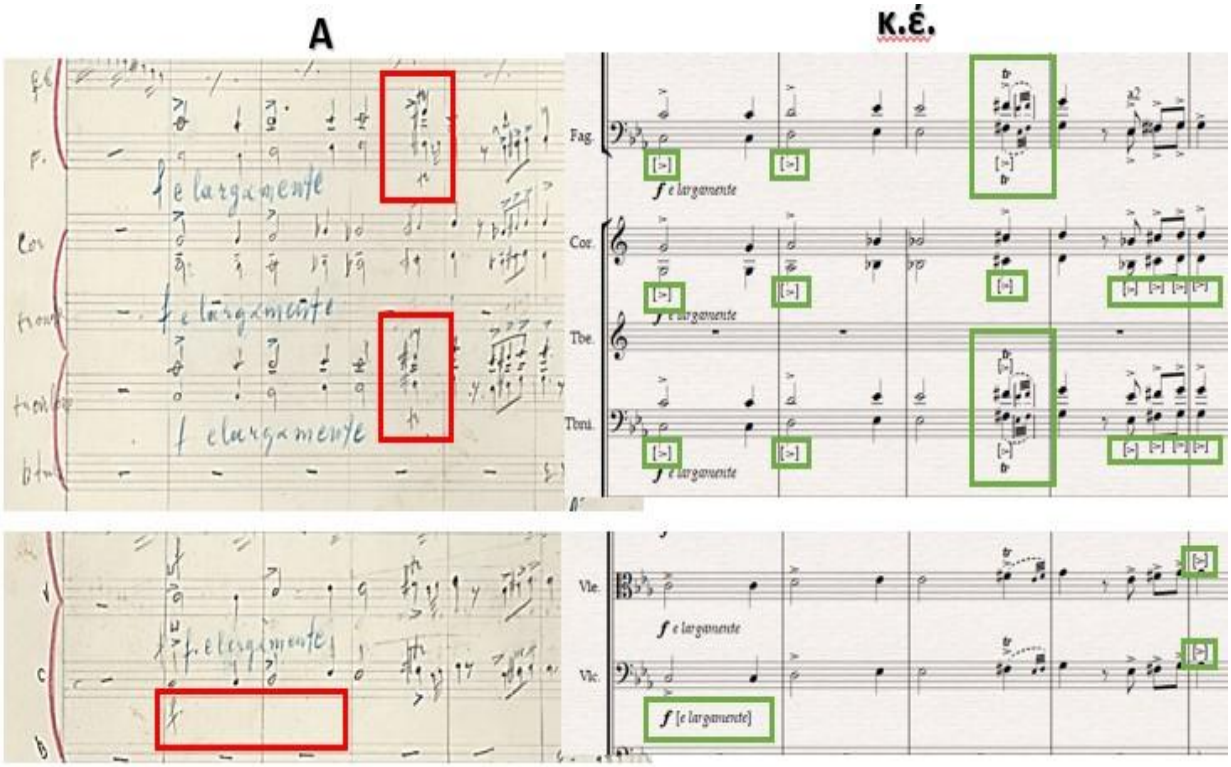
Ακολουθεί ενδεικτικά μέρος από το κριτικό υπόμνημα και τον κριτικό σχολιασμό (Πίνακας 4) και εικόνες με παραδείγματα παρεμβάσεων (οι οποίες αναφέρονται στο κριτικό υπόμνημα) ανάμεσα στην ιδιόγραφη παρτιτούρα και την κ.έ., καθώς και η πρώτη σελίδα της παρτιτούρας (Εικόνες 1-5).

Αριθμός μέτρου	**Θέση φθόγγου**	**Όργανο(α)**	**Πηγή**	**Κριτική έκδοση**
4	π. 3	Ob., Cl., Timp., Vl. I	A: χ.έ.δ.	σε αναλογία με Fl.
9	ν. 1	Fag. II., Cor. II, Tbne. II,	A: χ. **>**	**>** όπως στη Β & Γ και σε αναλογία με Fag. I., Cor. I, Tbne. I
9		Vlc.	A: χ.έ.δ.	***f*** *e largamente* όπως στη Β & Γ και σε αναλογία με Fag., Cor., Tbni., Vle.
11	π. 3	Fag. I, Tbne. I & II	A: χ. κατάληξη	Κατάληξη μετά την ***tr*** (μι, φα τριακοστά δεύτερα) σε αναλογία με Fag II., Vle., Vlc. όπως στη Β & Γ και σε αναλογία με μ. 16
79	ν. 1	Vle.	A: χ.έ.δ.	***p*** σε αναλογία με έ. στο μ. 78
79	ν. 9	Vle.	A, B: χωρίς αναίρεση	λα αναίρεση, σε αναλογία με Fl., Ob. & Vl. I
82	π. 1, π. 2	Ob.	A: χ. παύση	παύση μισού

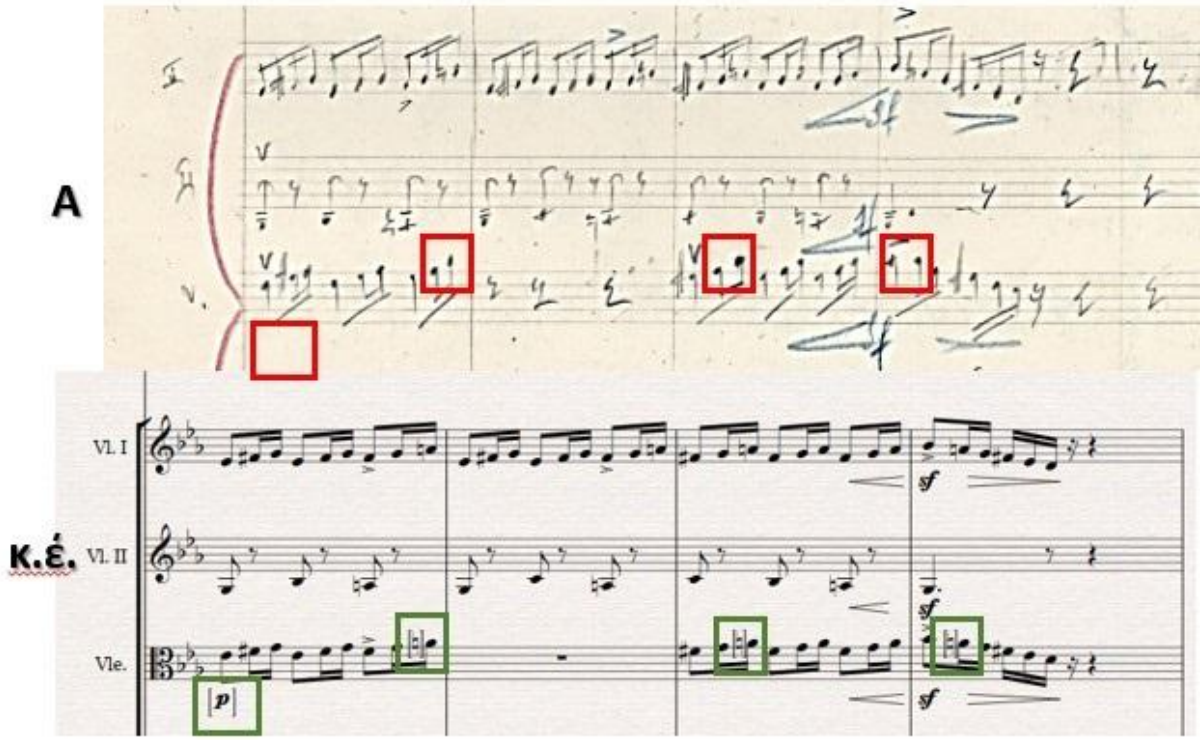
Πίνακας 4: Κριτικό υπόμνημα (απόσπασμα)



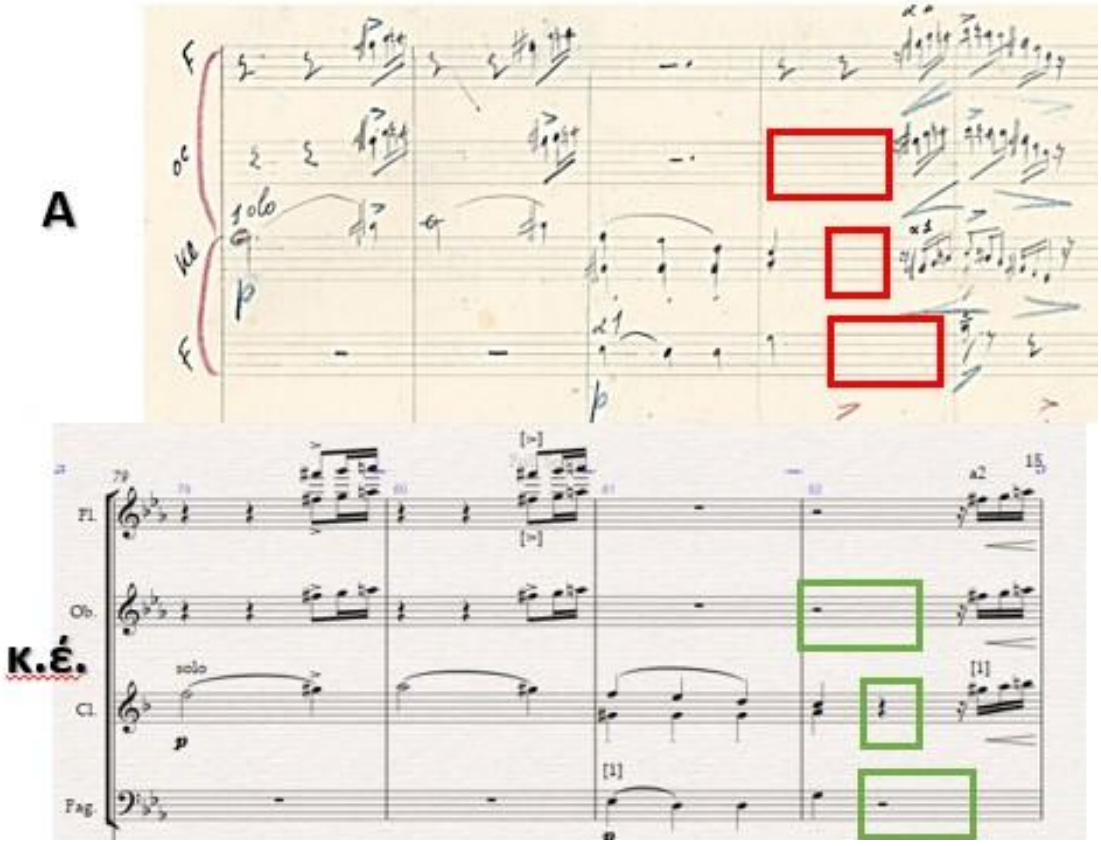
Εικόνα 1(α/β): Μέτρο 4



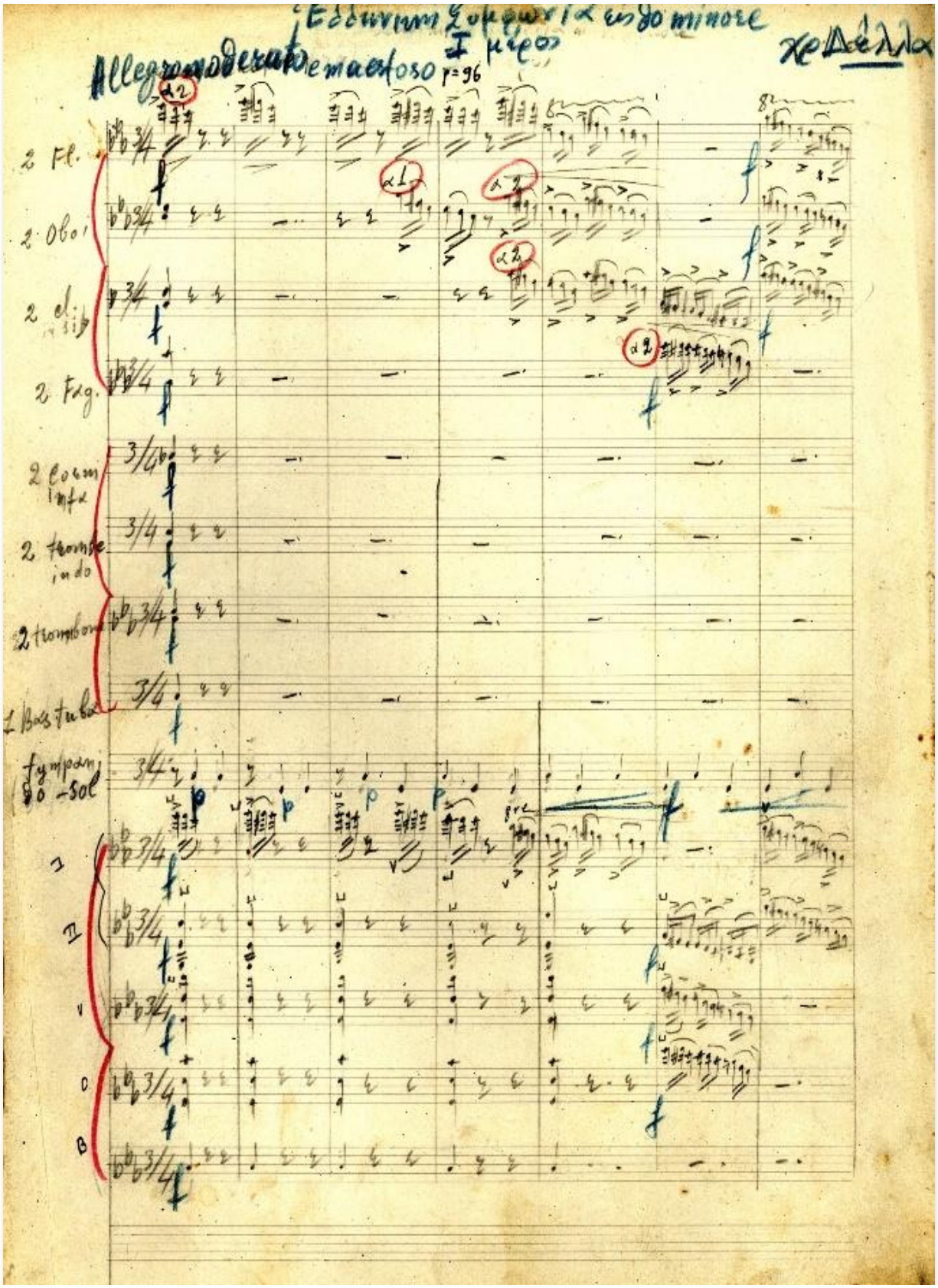
Εικόνα 2(α/β): Μέτρα 9 και 11

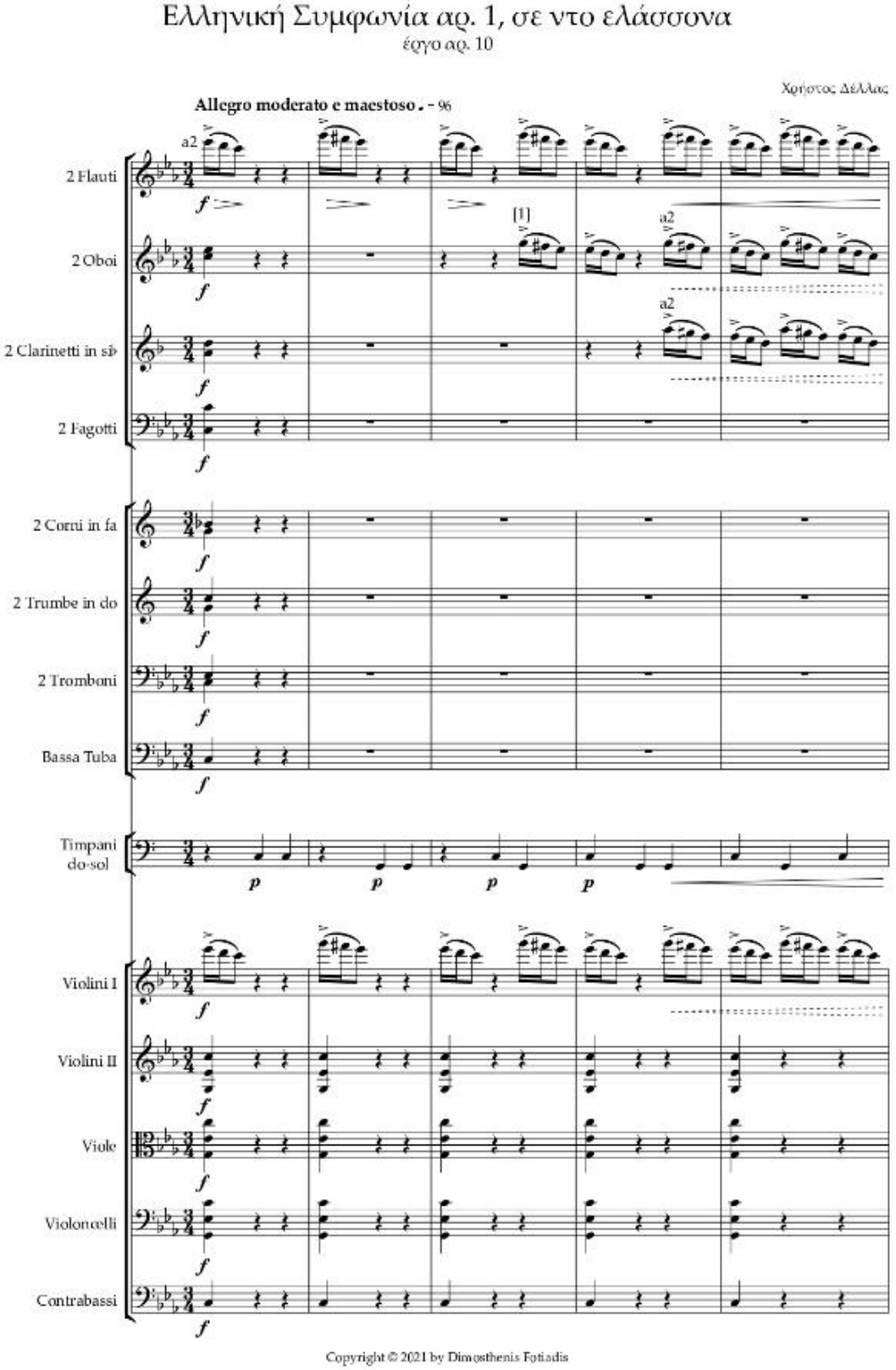


Εικόνα 3(α/β): Μέτρο 79



Εικόνα 4(α/β): Μέτρο 82


Allegro moderato
p=96
2 Fl.
2 Oboi
2 Fag.
2 corni
2 trombe
2 trombone
1 Bas tuba
Timpani
I
II
V
O
B



Εικόνα 5(α/β): Η πρώτη σελίδα της ιδιόγραφης παρτιτούρας και της κ.έ.

Αυτοσχεδιασμοί στις λαϊκές μουσικές, συνέχειες ή συνεχείς «επαναστάσεις»

Σπήλιος Κούνας

Οι φωνητικές, οργανικές ή μικτές αυτοσχεδιαστικές μορφές κατέχουν σημαίνουσα θέση στο ρεπερτόριο των λαϊκών μουσικών. Αυτό αντανακλάται από την πολυπλοκότητα που εμφανίζουν οι φόρμες ανάπτυξης, την ευρύτητα του τροπικού τους συντακτικού, τις υψηλές δεξιοτεχνικές ικανότητες των εκτελεστών. Παράλληλα, η σχετικά υψηλή συχνότητα με την οποία οι αυτοσχεδιασμοί αποτυπώνονται στην ιστορική δισκογραφία καταδεικνύει τον μη αμελητέο εμπορικό τους αντίκτυπο και μαρτυρά την ύπαρξη ενδιαφέροντος για τις εν λόγω μουσικές μορφές.

Στην παρούσα μελέτη όρος «επανάσταση» χρησιμοποιείται με μεταφορικό τρόπο προκειμένου να προσεγγίσουμε ένα καίριο ερώτημα που αφορά τις υπό συζήτηση μουσικές: Αποτελούν οι μουσικοί αυτοσχεδιασμοί στο λαϊκό ρεπερτόριο ρήξεις ως προς τη «συνέχεια» που ορίζει η μουσική παράδοση; Είναι απλώς υλοποιήσεις του αυθόρμητου, προϊόντα του τυχαίου; Καθορίζονται αποκλειστικά από το συναίσθημα, το περιβάλλον, το momentum της επιτέλεσης; Σχετίζονται με το μουσικό παρελθόν και, αν ναι, πώς κάτι τέτοιο αποτυπώνεται στη μουσική πράξη;

Η εξέταση των ερωτημάτων αφορά την κατανόηση των διεργασιών δημιουργίας και επιτέλεσης των λαϊκών μουσικών. Πρωτίστως δε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η ανάλυση των ιστορικών ηχογραφήσεων μας οδηγεί να επανεξετάσουμε στερεότυπες εννοιολογήσεις της προφορικότητας. Μεταξύ αυτών, την άποψη ότι η προφορικότητα αποτελεί συνθήκη δομικής ρευστότητας η οποία αδυνατεί να παράγει επεξεργασμένες μουσικές με σύνθετα χαρακτηριστικά.

Βάση ανάπτυξης προλήψεων αυτού του τύπου έχει αποτελέσει η αντιπαραβολή του λαϊκού με το εγγράμματο. Το διφυές σχήμα στοιχειοθετεί δύο ιδεοτυπικά άκρα, αποδίδοντας με αυτόματο τρόπο ειδολογικά μουσικά χαρακτηριστικά κατά την αναγωγή κάποιου μουσικού είδους σε έναν από τους δύο πόλους. Από τη μία πλευρά, οροθετείται ένας χώρος που ταυτίζεται με την υψηλή πολυπλοκότητα, τα πολλαπλά επίπεδα επεξεργασίας και αφορά τις λόγιες μουσικές. Από την άλλη, το έτερο «άκρο» γίνεται αντιληπτό ως το αντίθετο του πρώτου, και πάντως όχι ως κάτι το οποίο αναδύεται αυτόνομα και αποκτά τα ιδιαίτερα δικά του χαρακτηριστικά. Το αποτέλεσμα είναι οι λαϊκές μουσικές να αποτιμώνται ως πολιτισμικά προϊόντα προορισμένα να παραμένουν σε ένα πρώτο επίπεδο συνθετότητας, θέση που εκτός των άλλων υποβαθμίζει ακόμα και την ανάγκη να μελετηθούν και να περιγραφούν αναλυτικά. Προφανώς, οι επιφυλάξεις που εκφράζονται όσον αφορά την καταλληλότητα του διπόλου λόγιο-λαϊκό ως βάση για τη μουσικολογική μελέτη δεν υποδηλώνει την παράβλεψη των ουσιωδών διαφοροποιήσεων μεταξύ μουσικών που παράγονται σε εντελώς διαφορετικά περιβάλλοντα και με διαφορετικές διεργασίες. Κάτι τέτοιο άλλωστε θα σήμαινε την μετάβαση σε ένα πεδίο ακραίου σχετικισμού, όπου όλα θεωρούνται συγκοινωνούντα και αλληλεπικαλυπτόμενα, θέση που εύκολα καταρρίπτεται από τα πραγματολογικά μουσικά δεδομένα. Ωστόσο, αυτό που επισημαίνεται αφορά τις μεθοδολογικές αδυναμίες νοητικών κατασκευών ομαδοποίησης, οι οποίες συχνά δεν ευνοούν τον εντοπισμό, την κατανόηση και περιγραφή, των πραγματικών ειδολογικών μουσικών χαρακτηριστικών.

Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι ποιοτικές συνδηλώσεις του «λαϊκού», όπως αυτές που σχετίζονται με τα επίπεδα του μορφολογικού του βάθους, μπορούν να προέρχονται από διαφορετικές γωνίες θέασης, δηλαδή τόσο από τα πάνω, ως ερμηνευτικές οπτικές που εκφράζονται έξωθεν του επιτελεστικού πλαισίου της μουσικής, αλλά, όχι σπάνια, παρατηρούμε ότι αναπαράγονται και από τα κάτω, από τους ίδιους τους κοινωνικούς δρώντες, μουσικούς και ακροατήριο. Και φυσικά, το «ακατέργαστο» όταν υποδηλώνεται ως συνώνυμο του λαϊκού δεν αποτιμάται κατά ανάγκη με αρνητικό πρόσημο, στη ρητή η άρρητη αντιπαραβολή με το εγγράμματο, αντίθετα, συχνά επιχειρείται να αναδειχθεί ως δείκτης «αυθεντικότητας».

Μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση είναι όταν η απλότητα στα εκφραστικά μέσα αποδίδεται στο γεγονός ότι δίνεται έμφαση στην ένταση των συναισθημάτων, άποψη η οποία επιχειρεί να μεταφράσει το απλό σε ποιοτική υπεραξία για τη λαϊκή μουσική. Είναι αξιοσημείωτο ότι παρόμοιες αντιλήψεις περί αυθεντικότητας κατασκευάζονται διαδραστικά με το μουσικό ακροατήριο. Στην περίπτωση του μανέ, λόγου χάρη, αυτό που ενδιαφέρει τον ακροατή δεν είναι τόσο κάποιες τεχνικής φύσης λεπτομέρειες, όπως, λόγου χάρη, η δεινότητα του ερμηνευτή στη διαχείριση της μελωδικής τροπικότητας. Αυτό που μάλλον προέχει είναι η μεγιστοποίηση της συγκινησιακής φόρτισης ώστε να επιτευχθεί η εκστατική έκφραση του πόνου, αντικατοπτρίζοντας, όπως είναι άλλωστε φυσικό από τη σκοπιά του ακροατή, μια περισσότερο αισθητική και συναισθηματική αντίληψη της επιτέλεσης. Μια *επιτέλεση του συναισθήματος*, αν δανειστούμε τον όρο που χρησιμοποιεί ο Félix στη μελέτη του για το fado,[1] για να κυρωθεί ως «αυθεντική», θα πρέπει να είναι πηγαία, και πολλές φορές φαντάζει δύσκολο να εννοηθεί ότι μπορεί να διαμεσολαβείται από τεχνικές και γνώσεις, μοντέλα και φόρμες. Μυθοποιώντας την τέχνη του, ο αυθορμητισμός του μουσικού προκρίνεται ως η παράμετρος που επιτρέπει την μεγιστοποίηση της συγκίνησης και αντιδιαστέλλεται με τους περιορισμούς και το καναλιζάρισμα που υποτίθεται ότι επιβάλλει η συστηματοποιημένη γνώση. Η αντινομία μεταξύ της έκφρασης του συγκινησιακού κόσμου και της μουσικής γνώσης, συγκροτείται στη βάση της αντίληψης ότι οι δύο συνιστώσες είναι ανταγωνιστικές μεταξύ τους, κατά τέτοιο τρόπο ώστε η υπερίσχυση της μιας να περιορίζει την άλλη. Επάγεται κατά αυτόν τον τρόπο η *μεταφυσική του πηγαίου*: ο λαϊκός μουσικός αναπαρίσταται απελευθερωμένος από φόρμες, από «θεωρίες», από «μανιέρες». Μάλιστα, η έλλειψη συστηματικής μουσικής εκπαίδευσης επισημειώνεται ως πλεονέκτημα ακόμα και από τους μουσικούς πρωταγωνιστές, όταν οι ίδιοι φροντίζουν να δηλώσουν «αυτοδίδακτοι», με πλείστες σχετικές αναφορές σε συνεντεύξεις εκτελεστών και ερμηνευτών στις λαϊκές μουσικές.

Μια εξίσου βαρύνουσα παράμετρος στην εξιδανικευτική κατασκευή της «αυθεντικότητας» στις μουσικές αποτελεί ο βαθμός προσήλωσης στα παλιότερα μουσικά πρότυπα. Το θέμα μετατρέπεται επί της ουσίας σε ζήτημα αναπαράστασης του παρελθόντος, με πολύ δημοφιλή την αποτίμησή του ως απλούστερο από το παρόν, με περισσότερες αντιθέσεις και συναισθήματα όσον αφορά στη μουσική. Το φαινόμενο σχολιάζει η Upton με τον όρο *χρονικός εξωτισμός* (temporal exoticism),[2] σημειώνει δε

[1] Την μετατροπή της έκφρασης των συναισθημάτων σε κριτήριο αυθεντικότητας σχολιάζει ο Félix όταν αναφέρεται στην κεντρικότητα που κατέχει στο fado μια σύνθετη κατάσταση συναισθημάτων, δύσκολο να προσδιοριστεί περιγραφικά και η οποία αποκαλείται saudade, βλ. James Patrick Félix, *Folk or Fake: The Notion of Authenticity in Portuguese Fado*, διδακτορική διατριβή, The University of Leeds, 2015, σ. 192-204. Ο Félix προσπαθεί αναλυτικά να δείξει ότι η μελέτη της έννοιας της αυθεντικότητας για μια επιτέλεση fado καθορίζεται από μεγάλο αριθμό παραγόντων, στο ίδιο, σ. 233-245.

[2] Συγκεκριμένα όταν αναφέρεται στις νεότερες ενορχηστρώσεις παλαιότερων συνθέσεων από συνθέτες λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής, ενώ εντοπίζει παρόμοιες αντιλήψεις ως προς το πώς εκλαμβάνεται το παρελθόν ήδη από την εποχή του Ρομαντισμού του 19ου αιώνα. Βλ. Elizabeth Upton, "Concepts of

ότι η αυθεντικότητα στην αναπαραγωγή παλιών μουσικών δεν αφορά απλώς την πιστότητα στην αναπαραγωγή του παλιού, αλλά μια νοσταλγία για μια παλιότερη «πιο απλή» περίοδο.[3] Φαίνεται επομένως ότι καθοριστική είναι η σύλληψη της εικόνας του παλιού, ενώ όσον αφορά την παράδοση των λαϊκών μουσικών οι τεχνοτροπίες συχνά νοούνται με μια αταλάντευτη υπόσταση, ως ανέγγιχτες από το χρόνο, και για να συνδέσουμε το προηγούμενο επιχείρημα, αναπαράγοντας μια ουσιοκρατική εικόνα για το πηγαίο και πρωτόλειο «ταλέντο» του μουσικού.

Ως γνωστό, παρόμοιες αντιλήψεις για το λαϊκό καταγράφουν μια μακρά πορεία στον ιστορικό χρόνο. Για του λόγου το αληθές, αρκεί κανείς να ανατρέξει στην ρομαντική άποψη που υιοθετήθηκε από την ελληνική Λαογραφία, κατά τα ερευνητικά πρότυπα της οποίας οι «γνήσιες» εκφράσεις του λαού θα έπρεπε να αναζητούνται στις κοινωνίες με προ-νεωτερικά χαρακτηριστικά.[4] Οι παραπάνω διανοητικές έξεις συνοδεύτηκαν από τη θεώρηση της λαϊκής μουσικής -ο ενεστώτας δεν αναπαράχθηκε εδώ τυχαία- ως στατικής, υποβαθμίζοντας την ορθολογική προσπάθεια να μελετηθεί η παραγωγή, ανάπλαση και μετάδοση της «γνώσης» στις ιδιαίτερες συνθήκες της προφορικότητας, προκρίνοντας αντί αυτής την εντύπωση μιας μακροχρόνιας συντήρησης απλών μουσικών αρχέτυπων, επηρεασμένων ελάχιστα από μουσικές ετερότητες κατά τον ρου του χρόνου. Η αυθεντικότητα εδώ αποτελεί ένα σημείο διαφοροποίησης καταρχήν από το λόγιο, που αποτελεί προϊόν εκτεταμένης επεξεργασίας και εξέλιξης, ταυτόχρονα όμως και από το λαϊκό που αναπτύσσεται στα πολυπολιτισμικά αστικά περιβάλλοντα και επομένως έρχεται σε επαφή με ποικίλες διαφορετικές μουσικές. Παράλληλα λόγω του ότι το αστικό λαϊκό τραγούδι συμμετέχει πιο ενεργά στα δίκτυα δισκογραφικής παραγωγής, όπου δεσπόζει το κριτήριο της εμπορικότητας, δεν θεωρείται «γνήσιο» αλλά μάλλον προϊόν επιμιξιών, κατ' επέκταση, αξιακά μιαρό και αισθητικά ευτελές.[5]

Σε μια προσπάθεια να αξιοποιήσουμε τα δεδομένα με τα οποία μας τροφοδοτεί η μελέτη της μουσικής πράξης με τρόπο που θα μπορούσε να συνεισφέρει στην υπερκείμενη συζήτηση, η παρούσα έρευνα επικεντρώνει στην συγκριτική ανάλυση αυτοσχεδιασμών που αποτυπώθηκαν στην ιστορική δισκογραφία. Ειδικότερα, η μελέτη των αυτοσχεδιασμών που ηχογραφούνται κατά τις πρώτες δεκαετίες της δισκογραφικής παραγωγής μπορεί να αναδείξει σημαντικά στοιχεία για το πώς διαμορφώνονται οι μουσικές φόρμες και να αποκαλύψει τρόπους με τους οποίους διαχέεται και τίθεται σε επαναπραγμάτευση η μουσική γνώση. Εν προκειμένω, εξετάζονται επιλεγμένα παραδείγματα στην αυτοσχεδιαστική μορφή του μανέ και ανιχνεύονται μοντέλα ανάπτυξης του μουσικού τρόπου *ουσάκ*. Πιο συγκεκριμένα,

Authenticity in Early Music and Popular Music Communities", *Ethnomusicology Review* 17, 2012, ηλεκτρονική έκδοση: https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591, σ. 2-3.

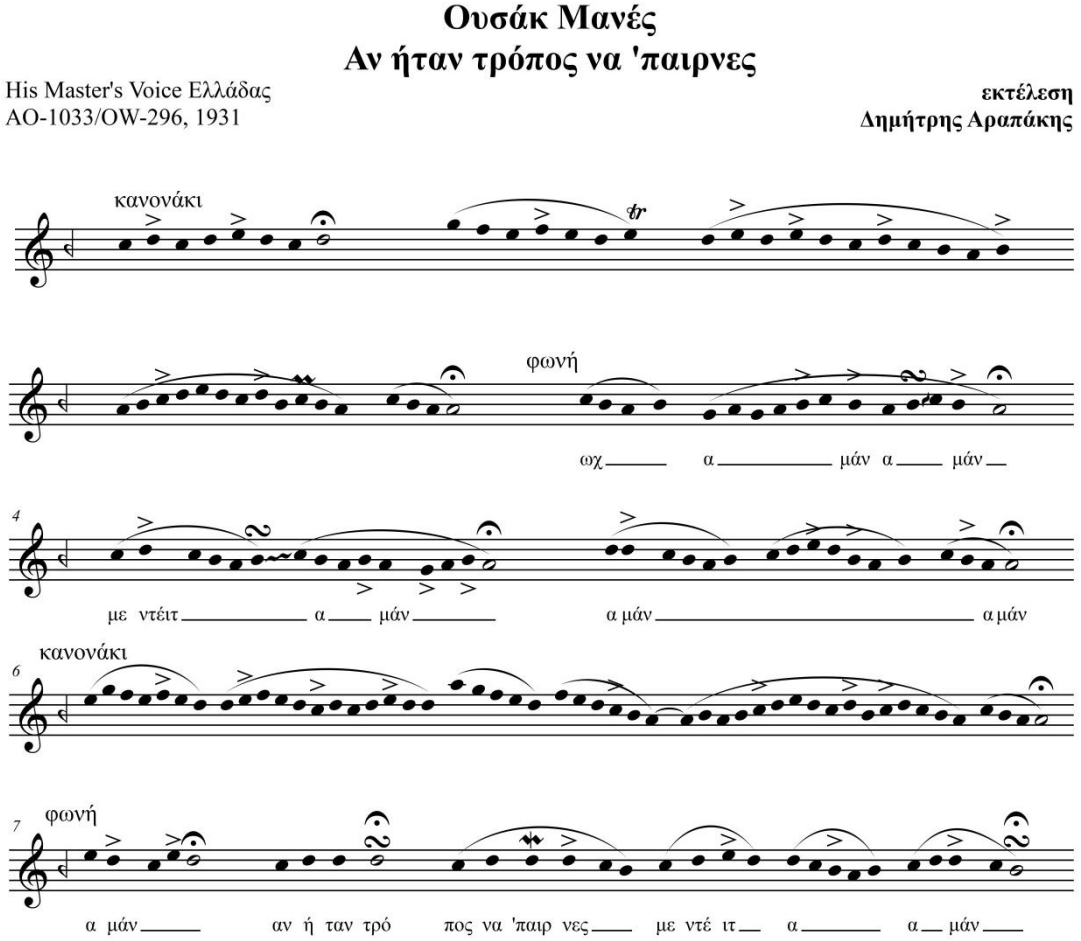
[3] Η συγγραφέας διαπιστώνει το φαινόμενο τόσο στην εκτέλεση προκλασικών έργων αλλά ακόμα και στη χρήση παλιών μελωδιών σε ροκ μουσικές, βλ. Upton, ό.π., σ. 5.

[4] Βλ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, *Κριτική Ανάλυση*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997(1978), σ. 30 και passim, Αλέξης Πολίτης, *Η Ανακάλυψη των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών: Προϋποθέσεις, Προσπάθειες και η Δημιουργία της Πρώτης Συλλογής*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984 και Γιώργος Κοκκώνης, «Το 'Ταυτόν' και το 'Αλλότριον' της (Νέο)δημοτικής Μουσικής και ο Ρόλος της Δισκογραφίας», *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες Αναγνώσεις, Λαϊκές Πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα 2017, σ. 175-176.

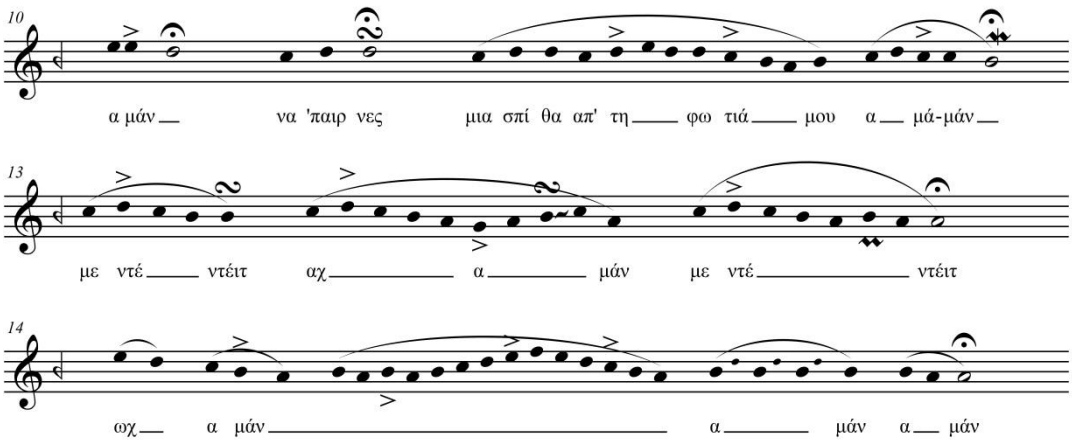
[5] Συχνές διατυπώσεις τέτοιων απόψεων καταγράφονται στον δημόσιο διάλογο που εκτυλίχθηκε στην αρθρογραφία στα έντυπα μέσα στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα, βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί… Η Ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα Χρόνια της Βασιλείας του Γεωργίου Α'. Συμβολή στη Μελέτη της Προϊστορίας του Ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986. Για μια βιβλιογραφία σχετικά με παρόμοιες αντιλήψεις, βλ. Robert Owen Gardner, "Tradition and Authenticity in Popular Music, Review Essay", *Symbolic Interaction* 28/1, 2005, σ. 135-144, ιδίως σ. 136.

δίνεται έμφαση στο πώς η τροπική ανάπτυξη εκτυλίσσεται σε διακριτά μέρη, σχηματίζοντας επιμέρους τροπικές ενότητες, ενώ καταδεικνύεται ότι η διαχείριση αυτή επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο δομείται η μουσική φόρμα.

Για την έρευνα χρησιμοποιήθηκαν οι διαθέσιμες ηχογραφήσεις σε δίσκους γραμμοφώνου στη μορφή του μανέ με κριτήριο την κατηγοριοποίησή τους στον μουσικό τρόπο *ουσάκ*. Η αναφορά στον μουσικό τρόπο πραγματοποιείται στον τίτλο της ηχογράφησης, αναγράφεται δηλαδή στην ετικέτα του δίσκου.[6] Η μεθοδολογία περιλαμβάνει τη μεταγραφή των ηχογραφήσεων σε ειδικά προσαρμοσμένη μουσική σημειογραφία, την ανάλυση κάθε ηχογράφησης ξεχωριστά και εν συνεχεία τη συγκριτική ανάλυση των διαθέσιμων ηχητικών τεκμηρίων από την οποία εντοπίζονται ομοιότητες και διαφοροποιήσεις μεταξύ του υλικού.



[6] Να σημειωθεί ότι μια πρώτη καταγραφή του υλικού πραγματοποιήθηκε προγενέστερα κατά τη διάρκεια προπτυχιακών σπουδών του γράφοντα, βλ. Σπήλιος Κούνας, *Οι Ουσάκ Μανέδες στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών*, πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2010. Το νεότερο κείμενο που παρατίθεται εδώ είναι αποτέλεσμα εκτεταμένης επικαιροποίησης έπειτα από την προσθήκη νέων δειγμάτων κυρίως ως προς τη μεθοδολογία επεξεργασίας και την ερμηνεία των ευρημάτων. Ο αναγνώστης μπορεί να βρει διαθέσιμα δείγματα του τρόπου μεταγραφής και ανάλυσης παρόμοιου υλικού στο Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη, που προέρχεται από μεταδιδακτορική έρευνα σχετικά με τους ραστ μανέδες, έρευνα η οποία χρηματοδοτήθηκε με τη μορφή υποτροφίας από το Αρχείο Κουνάδη, βλ. https://vmrebetiko.gr/item/?id=10484. Για περαιτέρω μελέτες που χρησιμοποιούν αντίστοιχα προσαρμοσμένα συστήματα μουσικής σημειογραφίας, βλ. Murat Aydemir, *Το Τουρκικό Μακάμ*, Fagotto Books, Αθήνα 2012 και Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, SOAS Musicology Series, University of London, London 1992.



Παράδειγμα μεταγραφής μανέ σε προσαρμοσμένη σημειογραφία

Ένα πρώτο σημείο στο οποίο αξίζει να στρέψουμε την προσοχή μας αφορά την ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου. Παρατηρείται η χρήση δίστιχων ομοιοκατάληκτων, ενώ διαπιστώνεται ότι τα δίστιχα ξεδιπλώνονται με μια παρόμοια δομή ανάπτυξης στο σύνολο των κομματιών, η οποία μπορεί να συγκεφαλαιωθεί στην εξής διαδοχή:

- οργανική είσοδος από το όργανο Α
- είσοδος ποιητικού κειμένου:
    - συνήθως με λέξεις επιφωνηματικού τύπου, για παράδειγμα «αμάν», «γιαρ»
    - σπανιότερα, απευθείας στον 1ο στίχο
- ανταπόκριση από το όργανο Α ή το όργανο Β (σε ορισμένες περιπτώσεις που υπάρχει όργανο Β)
- είσοδος 2ου στίχου:
    - είτε απευθείας
    - συνήθως προηγείται τσάκισμα[7] από το 2ο ημιστίχιο του 1ου στίχου που προηγήθηκε, σε συνδυασμό με επιφωνηματικού τύπου λέξεις, όπως «γιαρέι», «αμάν», κτλ.
- κλείσιμο από όργανο Α ή Β:
    - με αυτοσχεδιαστικές φράσεις, οι οποίες συνοψίζουν το άκουσμα το οποίο έχει προηγηθεί
    - είτε με συγκεκριμένο μελωδικό θέμα, το οποίο εκτελείται a tempo

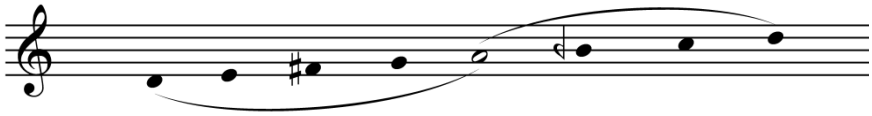
Από τη σύγκριση των ηχογραφήσεων συμπεραίνουμε ότι η ακολουθία αυτή υιοθετείται ως γενική φόρμα στη μορφή του μανέ. Μάλιστα, μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παρατήρηση, στην οποία θα επανέλθουμε, είναι ότι η παραπάνω δομή φαίνεται να είναι άμεσα συνυφασμένη με τον τρόπο που πραγματοποιείται η μελωδική ανάπτυξη, δηλαδή με το μοντέλο ανάπτυξης της μελωδικής τροπικότητας. Πιο συγκεκριμένα, κάθε επιμέρους τμήμα της παραπάνω δομικής κατάτμησης του ποιητικού κειμένου αντιστοιχεί και σε ένα αυτοτελές μελωδικό τμήμα που δημιουργεί ένα διακριτό επεισόδιο που σχετίζεται με την ανάπτυξη του μουσικού τρόπου, στην προκειμένη περίπτωση του ουσάκ.

Στη συνέχεια εστιάζουμε στη μελωδική ανάπτυξη, για την οποία η ανάλυση καταδεικνύει ότι υπάρχουν εκτενείς ομοιότητες μεταξύ του υλικού των ηχογραφήσεων. Αυτό μπορεί να τεκμηριωθεί έπειτα από την εξέταση των ηχογραφημάτων ως προς τη

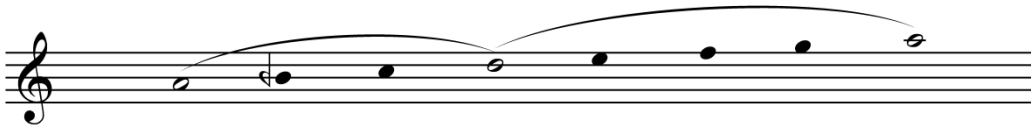
[7] Για το *γύρισμα* και το *τσάκισμα* στη στιχουργία των λαϊκών τραγουδιών, βλ. Αλέξης Πολίτης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 150.

χρήση των δομικών υπομονάδων, όπως τα 4χορδα και 5χορδα, ως προς την επιλογή των φθόγγων στους οποίους θεμελιώνονται οι υπομονάδες αυτές και στους οποίους πραγματοποιούνται καταλήξεις, ενώ εκτενείς ομοιότητες καταγράφονται σε σχέση με το πώς πραγματοποιείται αυτό που αποκαλείται «άνοιγμα» του μανέ, τουτέστιν οι πρώτες μελωδικές φράσεις μέχρι και την πρώτη κατάληξη.[8] Η σύγκριση των παραμέτρων που προαναφέρθηκαν μπορεί να συνοψιστεί στις ακόλουθες επισημάνσεις:

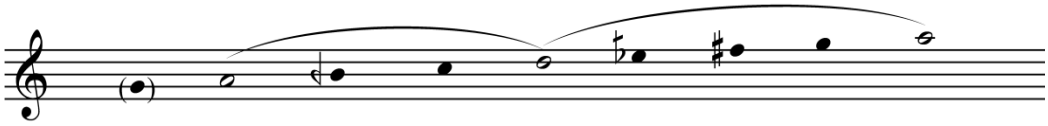
– σε όλες τις ηχογραφήσεις θεμελιώνεται στη βάση υπομονάδα ουσάκ, ενώ στη συντριπτική πλειονότητα η δεύτερη βαθμίδα δεν σχηματίζει τόνο ή ημιτόνιο με τη βάση, αλλά βρίσκεται σε ενδιάμεσες θέσεις και εμφανίζει ελαστική συμπεριφορά, με τη θέση της βαθμίδας να προσαρμόζεται ανάλογα με την μελωδική φράση, συνήθως δε συναρτάται με την κίνηση και κατεύθυνση της μελωδίας.[9]



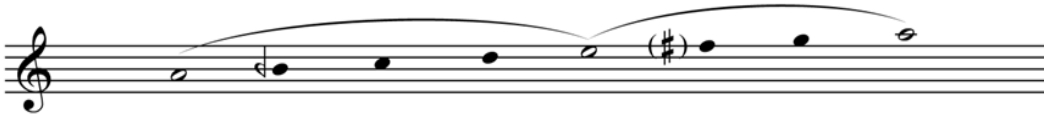
– σημαντική είναι η 4η βαθμίδα η οποία αποκτά το ρόλο δεσπόζοντα φθόγγου. Ωστόσο, μια συμπεριφορά ως προς την οποία διαφοροποιούνται μεταξύ τους οι ηχογραφήσεις, είναι ότι ορισμένοι μανέδες παραμένουν σε διατονικό περιβάλλον,



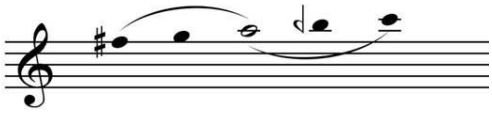
ενώ άλλοι εναλλάσσουν το διατονικό με το χρωματικό, θεμελιώνοντας στην 4η βαθμίδα και υπομονάδα χιτζάζ.



– επόμενη σημαντική βαθμίδα είναι η 5η. Συνήθως στη βαθμίδα αυτή θεμελιώνεται υπομονάδα ουσάκ ή κιουρντί. Αξιοσημείωτο είναι ότι πριν η μελωδία αρχίσει να ισχυροποιεί την 5η βαθμίδα είθισται να προηγείται κατάληξη στην 4η βαθμίδα και πτώση στη Βάση.



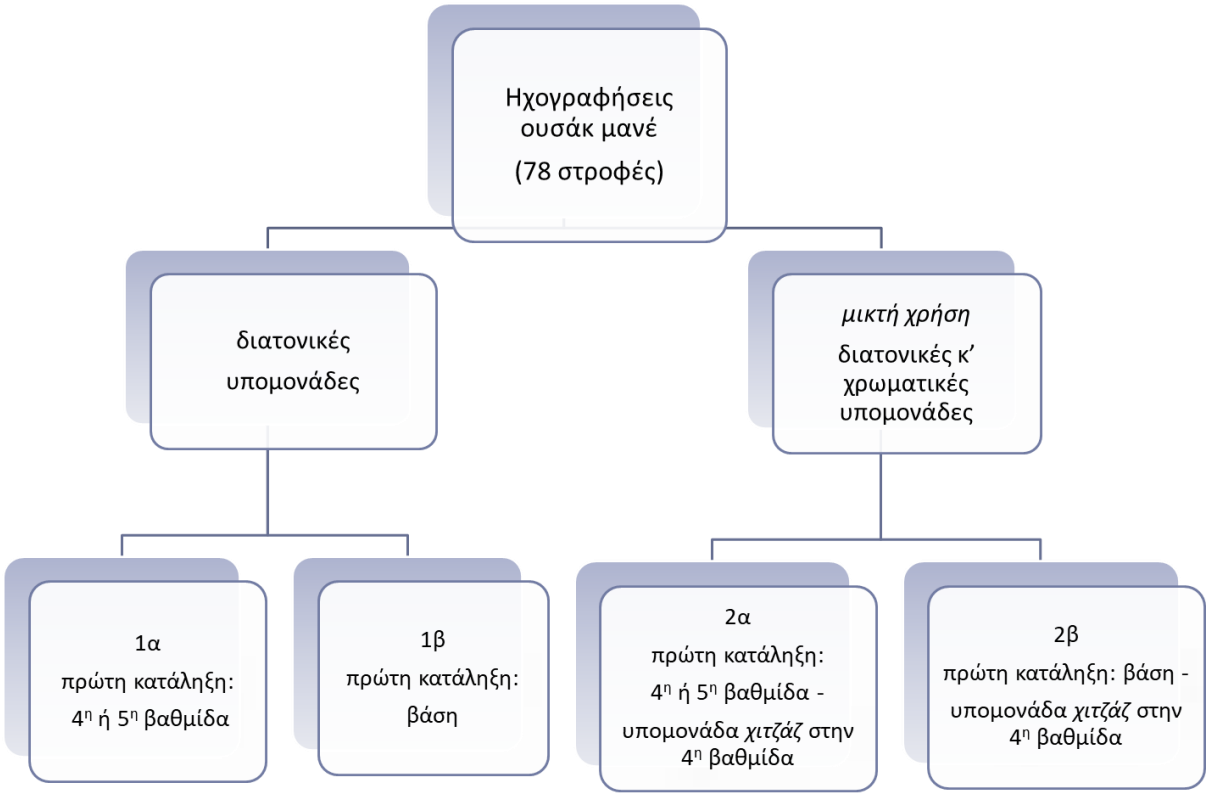
– σε αρκετές ηχογραφήσεις επιλέγεται η μετάβαση στην 8η βαθμίδα και η μετατροπή της σε προσωρινά ισχυρό τονικό κέντρο, βαθμίδα με κέντρο την οποία οικοδομείται επίσης ένα περιβάλλον ουσάκ.



[8] Για την ονοματολογία και οντολογία των υπομονάδων και των μουσικών τρόπων στο ελληνόφωνο ρεπερτόριο βλ. Νίκος Ανδρίκος, *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι, Σχεδίασμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα 2018 και Ευγένιος Βούλγαρης & Βασίλης Βανταράκης, *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρνέικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής - ΤΕΙ Ηπείρου, Fagotto, Αθήνα 2006.

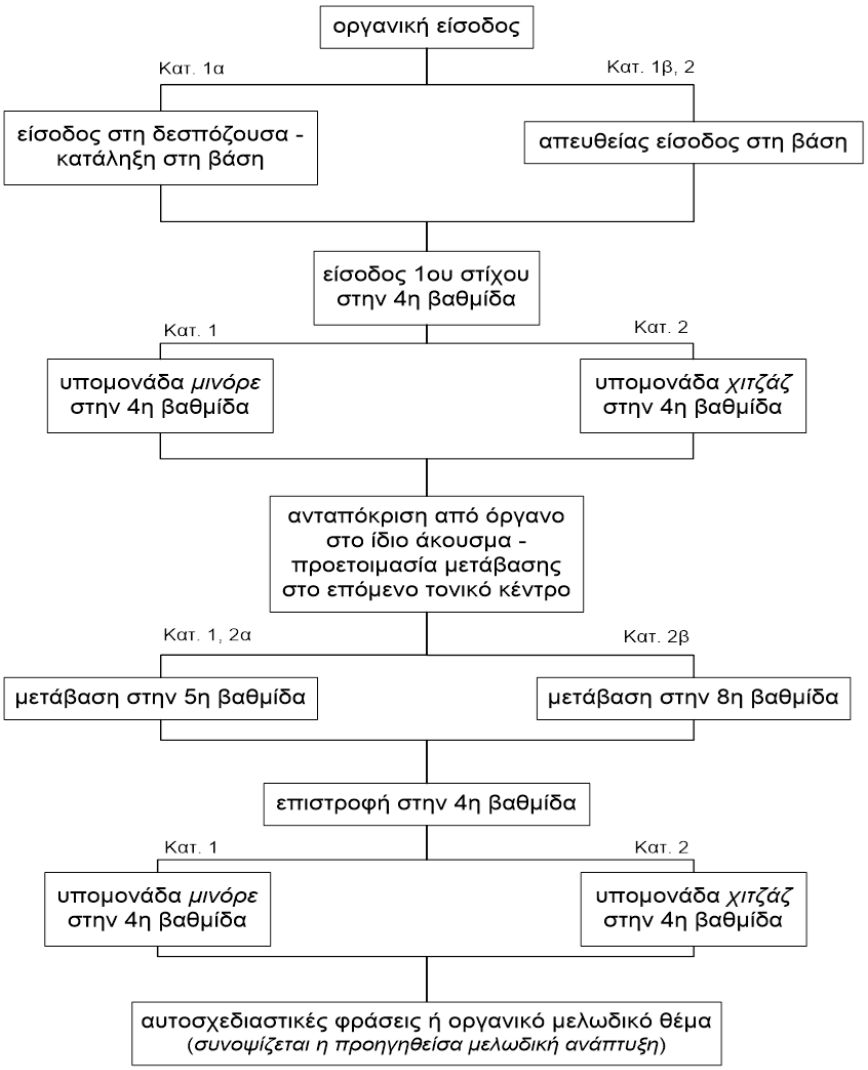
[9] Για ζητήματα αποτύπωσης των εν λόγω διαστημάτων στο πεντάγραμμο βλ. Ruhi Ayangil, "Western Notation in Turkish Music", *Journal of the Royal Asiatic Society* 18/4, 2008, σ. 401-447.

Στο ακόλουθο διάγραμμα αποτυπώνεται η κατηγοριοποίηση των ηχογραφήσεων σε σχέση με την ποιότητα των υπομονάδων, 4χόρδων και 5χόρδων, που χρησιμοποιούνται, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιείται το «άνοιγμα» του μανέ. Ως προς αυτές τις παραμέτρους οδηγούμαστε στις τέσσερις κύριες ομαδοποιήσεις, που απεικονίζονται ως εξής:



Διάγραμμα 1: Κατηγοριοποίηση ηχογραφήσεων ουσάκ μανέδων βάσει υπομονάδων κλίμακας και πρώτου δεσπόζοντα φθόγγου

Στο επόμενο διάγραμμα σχεδιάζεται η μοντελοποίηση της μελωδικής ανάπτυξης η οποία βασίζεται στα ευρήματα της συγκριτικής επεξεργασίας των πραγματολογικών δεδομένων και περιλαμβάνει τις τέσσερις κατηγορίες που αποτυπώνονται στο προηγούμενο διάγραμμα. Γίνεται εμφανής η σχέση μεταξύ της δομής και της μελωδικής τροπικότητας, δηλαδή μεταξύ του τρόπου με τον οποίο ξεδιπλώνεται λεκτικά το δίστιχο με την κατάτμησή του σε τμήματα και το πώς τα τμήματα αυτά σχετίζονται-αντιστοιχίζονται με την παραγωγή μελωδικών φράσεων, ενώ ταυτόχρονα βρίσκονται σε συνάφεια με την πορεία ανάπτυξης του μουσικού τρόπου ουσάκ.



Διάγραμμα 2: Μοντελοποίηση μελωδικής ανάπτυξης ηχογραφήσεων ουσάκ μανέδων

Καταρχήν, η διαπίστωση ότι το παραπάνω υπόδειγμα είναι συμβατό με το σύνολο των ηχογραφήσεων καταδεικνύει ότι στις ηχογραφήσεις αυτοσχεδιασμών ακολουθείται κάποιο πρότυπο, το οποίο αφορά τόσο την ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου όσο και τη διάταξη των μελωδικών τμημάτων στη θεμέλια κλίμακα. Ειδικότερα παρατηρούμε ότι κάθε νέο τμήμα συνδέεται με το προηγούμενο –συχνά δε προετοιμάζεται από το προηγούμενο– έτσι ώστε να δίνει την αίσθηση μιας φυσικής ροής ως προς την αλληλουχία των μελωδικών θεμάτων. Αυτό εντυπώνεται κυρίως την διαδοχή των δεσπόζοντων φθόγγων –στους φθόγγους στους οποίους δίνεται έμφαση από τις μελωδικές φράσεις είτε πραγματοποιούνται καταλήξεις– διαμορφώνοντας αυτοτελή μελωδικά και συνάμα στιχουργικά τμήματα. Με άλλα λόγια, διαφαίνεται ότι η μελωδική εξέλιξη δεν εκτυλίσσεται τυχαία, εντελώς ελεύθερα, αντίθετα, έπειτα από τις εκτεταμένες ομοιότητες που καταγράφονται στα ηχογραφήματα, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι οι κοινωνικοί δρώντες *ακολουθούν κάποια υποτυπώδη σενάρια μελωδικής ανάπτυξης*, με τα οποία φαίνεται ότι εξοικειώνονται μέσα από τη χρήση τους στην μουσική πράξη.

Επιπλέον, το γεγονός ότι η μελωδική ανάπτυξη συναρτάται με την κατάτμηση σε επιμέρους ενότητες κατά τη διαδικασία μελοποίησης του ποιητικού κειμένου, καταδεικνύει την *εδραίωση σχέσης αλληλοκαθορισμού μεταξύ στίχου και μελωδίας*. Η αμφίδρομη αυτή σχέση συγκεφαλαιώνεται στα ακόλουθα σημεία:

α) Τα μελωδικά σχήματα, οι φράσεις και υπο-φράσεις αντιστοιχούν σε νοηματικά αυτόνομα τμήματα του ποιητικού κειμένου. Οι φωνητικές μελωδικές φράσεις αναπτύσσονται παράλληλα με την εξέλιξη και ολοκλήρωση νοημάτων των φράσεων του ποιητικού κειμένου. Τα σημεία ολοκλήρωσης ενός νοηματικού τμήματος ακολουθούνται από ανταποκρίσεις των οργάνων, οι οποίες τονίζουν την αίσθηση της ολοκλήρωσης ενός νοήματος και ενίοτε προετοιμάζουν την είσοδο του επόμενου στίχου.

β) Παράλληλα, το συγκινησιακό κλίμα που δημιουργούν οι μελωδικές φράσεις συμβάλλει σε μια περαιτέρω επιφόρτιση, αποκτά δηλαδή διαμεσολαβητικό ρόλο στην έκφραση της συναισθηματικής κατάστασης του πόνου, της απώλειας κτλ., την οποία επιχειρεί να μεταφέρει το ποιητικό κείμενο.

Τα παραπάνω ευρήματα μαρτυρούν ότι οι ιστορικές ηχογραφήσεις στη μορφή του μανέ δεν αποτελούν αυθόρμητους μουσικούς πειραματισμούς, αλλά, αντιθέτως, βασίζονται σε σημαντικό βαθμό πάνω σε λειτουργικά πρότυπα τα οποία εμβαθύνουν πολύ περισσότερο από την απλή χρήση μιας κλίμακας ή κάποιων υπομονάδων αυτής. Πέρα από το περιπτωσιολογικό τους ενδιαφέρον, τέτοιου τύπου διαπιστώσεις μπορούν να διευρύνουν τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τους όρους με τους οποίους συντελείται η δημιουργία στις λαϊκές μουσικές, και δη θέτουν υπό αμφισβήτηση την άποψη ότι η προφορικότητα αποτελεί ασταθές έδαφος πάνω στο οποίο δεν ευδοκιμεί η ανάπτυξη δομών, μοντέλων, φορμών.

Τουναντίον, τα πραγματολογικά δεδομένα φανερώνουν ότι μέσα από τις ιδιαιτερότητες της προφορικής συνθήκης, είναι δυνατόν να δημιουργούνται, να διαχέονται και να μεταλλάσσονται ιδιότυπες μορφές μουσικής εμπειρίας, με άλλα λόγια, μουσικής γνώσης. Η μελέτη της χρήσης μοντέλων μουσικής δημιουργίας καταδεικνύει ότι η γνώση αυτή αναπαράγεται, διαχέεται, ανανεώνεται και μεταλλάσσεται μέσα από συνομιλούσες ατομικές και, κατά προέκταση, συλλογικές επαναπραγματεύσεις οι οποίες συντελούνται κατά τις μουσικές πραγματώσεις. Προεκτείνοντας τον συλλογισμό, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αποκαλύπτει η μελέτη των ιστορικών ηχογραφήσεων τροφοδοτούν με σημαντικά δεδομένα την προσπάθεια κατανόησης των τρόπων με τους οποίους η μουσική εμπειρία κεφαλαιοποιείται σε ιδιότυπες μορφές μουσικής γνώσης στις λαϊκές μουσικές, την επίδραση της γνώσης αυτής στην μουσική πράξη και φυσικά την ανατροφοδότησή της από αυτήν.

Οι αισθητικές διαφοροποιήσεις στη μελωδική, ρυθμική και αρμονική συγκρότηση του ρυθμικού μοτίβου του καμηλιέρικου ζεϊμπέκικου στο έργο του Άκη Πάνου

Γιώργος Τσέρτος

Η παρούσα ανακοίνωση επικεντρώνεται σε ορισμένες πτυχές της συνθετικής τεχνοτροπίας του Άκη Πάνου με βάση τις μεθόδους της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης των πραγματολογικών δεδομένων που προκύπτουν από τις εμπορικές ηχογραφήσεις. Η απουσία μουσικολογικής έρευνας για το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών μετά το 1960 μπορεί να ενταχθεί στην γενικότερη αποστροφή των ανθρωπιστικών επιστημών απέναντι στην συγκεκριμένη περίοδο, κατά την οποία η λαϊκή μουσική συνδέθηκε έντονα με πρακτικές διασκέδασης και καταναλωτισμού, γεγονός που της στέρησε το απαραίτητο ηθικό υπόβαθρο προσέλκυσης των ακαδημαϊκών προσεγγίσεων. Στο ίδιο πλαίσιο, όπως αναφέρει ο Λεωνίδας Οικονόμου, «η αυθεντικοποίηση του ρεμπέτικου λειτούργησε ως μια διαδικασία πολιτισμικής διάκρισης και οριοθέτησης, που διαχώρισε τις γνήσιες από τις θεωρούμενες ως αγοραίες, νοθευμένες ή απαράδεκτες μορφές λαϊκού πολιτισμού».[1] Έτσι, ενώ μέχρι και τα χρόνια της καταλυτικής παρουσίας του Βασίλη Τσιτσάνη το λαϊκό τραγούδι συνιστά μια καθόλα νομιμοποιημένη πολιτισμική έκφραση, οι μετεξελίξεις των επόμενων δεκαετιών λαμβάνουν σύντομα αρνητικό πρόσημο σε επίπεδο διανόησης ως μεταπτώσεις ενός εξιδανικευμένου παρελθόντος.[2]

Η διεύρυνση της μουσικολογικής έρευνας σε θέματα λαϊκής δημιουργίας σε συνδυασμό με τις σύγχρονες αναστοχαστικές οπτικές των ανθρωπιστικών επιστημών, συνεισφέρουν σε μια διεπιστημονική εξέταση της λαϊκής δημιουργίας. Οι νέες προσεγγίσεις αποστασιοποιούνται από τα παραδοσιακά αναλυτικά δίπολα αυθεντικό/νοθευμένο, προφορικό/εγγράμματο και στρέφονται στην εξέταση του ευρύτερου επιτελεστικού πλαισίου, μέσα στο οποίο «οι λαϊκοί μουσικοί, που αντιμετωπίζονταν με συγκαταβατικό ή περιφρονητικό τρόπο, ως φορείς ενός νοθευμένου ή αλλοτριωμένου πολιτισμού, θεωρούνται δημιουργικά υποκείμενα, τα οποία συνθέτουν διαφορετικά στοιχεία και παραδόσεις, αρθρώνουν τις δικές τους απαντήσεις στα προβλήματα της εποχής τους και δημιουργούν τις δικές τους νεωτερικότητες».[3] Με αυτό τον τρόπο προκρίνεται η έννοια της εμπρόθετης δημιουργικής δράσης των μουσικών συντελεστών που με την σειρά της εξετάζεται σε συνάρτηση με τα πλαίσια που ορίζει η μουσική βιομηχανία.

[1] Λ. Οικονόμου, «Το "ρεμπέτικο" και το "λαϊκό" τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα», στο: Δερμετζόπουλος Χ. Παπαθεοδώρου Γ. (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι*, *Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, Opportuna, Αθήνα 2021, σ. 293.

[2] Στο σημείωμα του δίσκου *Τα Πέριξ*, (Lyra-3951, 1974) ο Μάνος Χατζιδάκις αναφέρει χαρακτηριστικά: «Εδώ ας με συγχωρέσει το όργανο μπουζούκι, που δεν το μεταχειρίζομαι. Έτσι καθώς κατάντησε καλοντυμένο πονηρό, σαν λαϊκός αγαπητικός, δεν είναι σε θέση πια να εκφράσει τα μύρια όσα ακριβά μας κληρονόμησαν οι "άγνωστοι και ανώνυμοι" δάσκαλοι των σεμνών καιρών».

[3] Λ. Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα 2015, σ. 19.

Αυτή η θεωρητική σκιαγράφηση της λαϊκής μουσικής δημιουργίας, φαίνεται να συναντά το πραγματολογικό της ισοδύναμο στο συνθετικό έργο του Άκη Πάνου. Πολυδιάστατη καλλιτεχνική προσωπικότητα, συχνά εκφέρει δημόσιο λόγο για πολιτισμικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα με στόφα διανοούμενου, ενώ από πολύ νωρίς αποστασιοποιείται από τους χώρους νυχτερινής διασκέδασης. Στο πεδίο της τραγουδοποιίας, αποτελεί ίσως τον μόνο δημιουργό του καιρού του που κατέχει την συνολική εποπτεία του έργου του καθώς, συνθέτει μουσική, γράφει στίχους, ενορχηστρώνει, επιλέγει ως ένα βαθμό τους τραγουδιστές και τους εκτελεστές στις ηχογραφήσεις του, κατασκευάζει τα μουσικά όργανα, επιμελείται τα εξώφυλλα των δίσκων του, ενώ υπερασπίζεται με κάθε τρόπο την πρωτοκαθεδρία του δημιουργού, έναντι στην ισοπεδωτική παρουσία των τραγουδιστών, μετά την δεκαετία του 1960. Όλα αυτά τα στοιχεία, μαρτυρούν έναν συγκεντρωτικό δημιουργό, μια «ακραία» περίπτωση του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού –με την έννοια ότι μεταφέρει δημιουργικά στοιχεία παλαιότερων συνθετών σε μια εποχή κατακερματισμού της δημιουργικής διαδικασίας -που σε αντίθεση με τους σύγχρονους ομότεχνούς του, κατάφερε να προβάλει τα εχέγγυα ενός «γνήσιου»[4] έργου πάνω στο οποίο εδράζονται σε μεγάλο βαθμό οι όροι αυθεντικοποίησης, του μουσικού ιδιώματος που εκπροσωπεί.

Στόχος της παρούσας προσέγγισης είναι, η ανίχνευση μελωδικών, ρυθμικών ή αρμονικών σχημάτων (patterns) που λειτουργούν ως ταυτοτικά στοιχεία του έργου του, συστήνοντας με αυτό τον τρόπο μια μεθοδολογική οδό, ικανή να επαναπροσδιορίσει ερμηνευτικά τα συγκεκριμένα φαινόμενα με σκοπό την ανάλυση της μουσικής πρακτικής και την αναγωγή της στην ιστορική συγκυρία.[5] Όπως ήδη αναφέρθηκε, η σύγχρονη μεθοδολογία επιζητά διεπιστημονικές προσεγγίσεις που εξετάζουν τις «λαϊκές» μουσικές πρακτικές μέσα στα δίκτυα που ορίζονται από την δισκογραφική βιομηχανία, κάτι που όμως δεν αποτελεί πρωτεύον σκοπό της παρούσας ανακοίνωσης η οποία εστιάζει σε ζητήματα «πρωτογενούς δημιουργίας»[6] και ανάδειξης

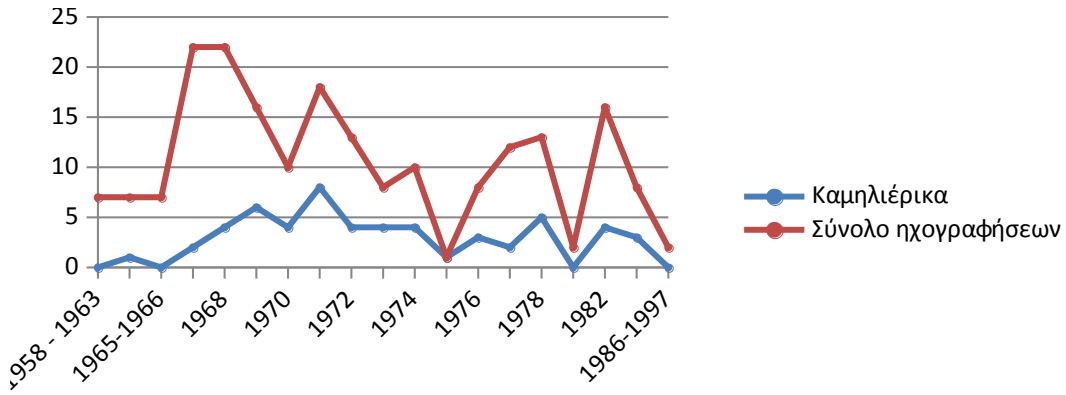
[4] Ο Μάνος Χατζιδάκις, ως διευθυντής του *Τρίτου* Προγράμματος απαντώντας σε επιστολή διαμαρτυρίας του Άκη Πάνου σχετικά με τον αποκλεισμό του έργου του από την κρατική ραδιοφωνία αναφέρει: «Ζητώ συγνώμη διότι δεν εγνώριζα την περίπτωσίν σας. Πληροφορηθείς την γνησιότητα της εργασίας σας και του ήθους σας εις τον επαγγελματικό τομέα, εζήτησα και άκουσα τον δίσκο σας. Νά 'στε δε σίγουρος, ότι εφ' εξής δεν πρόκειται ν' αφήσω τους παραγωγούς μας να αγνοήσουν εις τα προγράμματά τους την μουσικήν εργασίαν σας». Βλ. σχετικά στον διαδικτυακό τόπο: https://www.ogdoo.gr/erevna/rakosyllektika/i-emmetri-epistoli-tou-aki-panou-ston-xatzidaki-kai-i-apantisi-tou.

[5] Θα πρέπει να αναφερθεί ότι δεν παρουσιάζονται εξαντλητικά οι καινοτόμες παρεμβάσεις του Άκη Πάνου στο καμηλιέρικο. Συνιστά περισσότερο μια συστηματική προσπάθεια προσέγγισης κάποιων ιδιαίτερων πτυχών του τμήματος ενός έργου που παρουσιάζει καινοτόμα στοιχεία σε όλο το ρυθμολογικό του φάσμα.

[6] Η συγκεκριμένη έννοια προτείνεται κατά αντιστοιχία με τον όρο «πρωταρχική νοηματοδότηση» που σύμφωνα με τον Richard Middleton αφορά στην ενδομουσική δομή των μουσικών έργων. Βλ. R. Middleton, *Studying popular music*, Open University Press, 1990, σ. 220–239. Η έννοια εφαρμόζεται στη μελέτη των μαζικών μουσικών φαινομένων (rock & roll, soundtracks κ.ά.), ωστόσο για τα πιο «τοπικά» ιδιώματα που δεν παρουσιάζουν εμφανές σημασιολογικό – νοηματικό εύρος, ο Middleton προτείνει μια περισσότερο «γραμματική» προσέγγιση, που μεταθέτει το νοηματικό βάρος «στην θέση που έχει ένα στοιχείο σε έναν κώδικα, με άλλα λόγια στην σημασιολογική αξία της συντακτικής λειτουργίας του», *ό.π.*, σ. 222. Έτσι, ως πρωταρχικοί νοηματικοί φορείς μπορούν να ληφθούν οι μελωδικές ενότητες ενός τραγουδιού, τα μικρότερα μελωδικά μοτίβα, η αρμονική συνοδεία, η ταχύτητα, δηλαδή οι παράγοντες που συναρτώνται απευθείας με τον ίδιο τον ήχο. Στην παρούσα ανακοίνωση, το πρωτογενές επίπεδο δημιουργίας των μελωδιών αφορά σε ζητήματα επεξεργασίας που μπορεί να επέμβει ο ίδιος ο συνθέτης και που πραγματοποιείται κυρίως με τη χρήση των δυο κύριων οργάνων της λαϊκής ορχήστρας, του μπουζουκιού και της κιθάρας. Παρόλο, που οι δεξιοτεχνικές ικανότητες του συνθέτη τόσο στο μπουζούκι όσο και στην κιθάρα (ενδεικτική ηχογράφηση: *Πριν, τώρα, πάντα*, Polyphopne, PS-601, 1985) μαρτυρούν έναν εκτελεστή που θα μπορούσε να παρέμβει ενορχηστρωτικά σε όλα τα επίπεδα, το εύρος των «πρωτογενών» εξεταζόμενων πτυχών περιορίζεται στο ζήτημα των συνθετικών μοτίβων και στην αρμονική συνοδεία.

του προσωπικού ύφους γραφής, και όχι της επεξεργασίας των συνθέσεων σε σημεία που αφορούν στην εμπορική τους εκμετάλλευση. Η ανακοίνωση εστιάζει στις συνθέσεις που χρησιμοποιούν το ρυθμικό μοτίβο του καμηλιέρικου, αφενός γιατί καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του έργου του συνθέτη, γεγονός που συνιστά από μόνο του συνθετική προτίμηση, και αφετέρου γιατί συνδυάζοντας τις εκφάνσεις που θα εξεταστούν παρακάτω, το καμηλιέρικο του Άκη Πάνου σηματοδοτεί μια ρήξη σε σχέση με παλαιότερες συνθετικές τεχνοτροπίες στον συγκεκριμένο ρυθμό.

Ξεκινώντας, είναι σκόπιμο να αναφερθούν κάποια γενικά στοιχεία για την χρήση του ρυθμικού μοτίβου από το συνθέτη. Η δισκογραφική παρουσία του Άκη Πάνου, εκτείνεται σε μια περίοδο περίπου σαράντα ετών (1958 – 1997) στην διάρκεια των οποίων ηχογραφούνται 201 πρωτότυπες συνθέσεις.[7] Ο καμηλιέρικος ρυθμός συναντάται σε 57 ηχογραφήσεις (28% επί του συνόλου των ηχογραφήσεων), ενώ όπως φαίνεται από το γράφημα 1, κατά την εικοσαετία 1965 – 1985, περίοδο που συμπίπτει με την δισκογραφική ακμή του συνθέτη, ο καμηλιέρικος ρυθμός συνιστά μια σταθερή επιλογή, με το πλήθος των συνθέσεων να κυμαίνεται σχεδόν ανάλογα με το πλήθος των συνολικών ηχογραφήσεων.

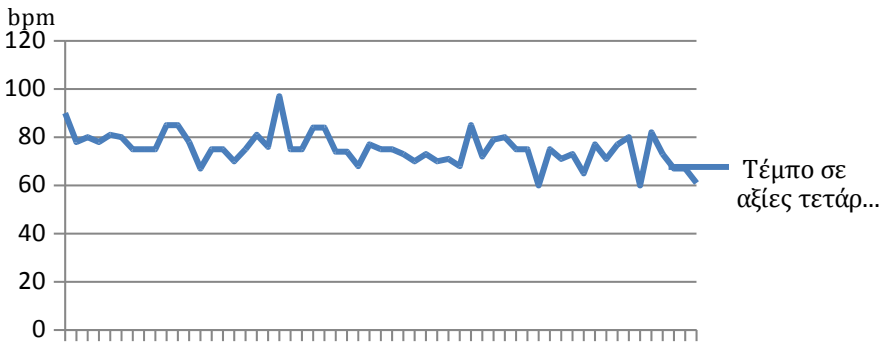


Γράφημα 1: Αριθμός ηχογραφήσεων «καμηλιέρικου» ζεϊμπέκικου ανά έτος και σύνολο ηχογραφήσεων

Στο γράφημα 2, παρουσιάζεται η εξέλιξη του tempo των καμηλιέρικων συνθέσεων. Όπως φαίνεται, η ταχύτητα των τραγουδιών παραμένει σε μεγάλο βαθμό σταθερή εντός του φάσματος 67 – 80 bpm, γεγονός που υποδεικνύει μια εκτελεστική συνέπεια στην αισθητική αποτύπωση του συγκεκριμένου ρυθμού. Οι ακραίες επιβραδύνσεις ή επιταχύνσεις του tempo, μάλλον εντάσσονται στην προσπάθεια ανάδειξης μιας πιο «βαριάς» ή «ανάλαφρης» αντίστοιχα ατμόσφαιρας των σπάνιων αυτών περιπτώσεων, στοιχείο που σε μεγάλο βαθμό σχετίζεται με το στιχουργικό κείμενο.[8] Θα πρέπει να σημειωθεί ότι πρόκειται για ένα «γρήγορο» ρυθμικό μοτίβο, γεγονός που μάλλον οφείλεται στην γενικότερη υφολογική συγκρότηση των καμηλιέρικων που όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, συγκροτούνται μελωδικά από σύντομες φράσεις χωρίς ιδιαίτερη δεξιοτεχνική εκδίπλωση.

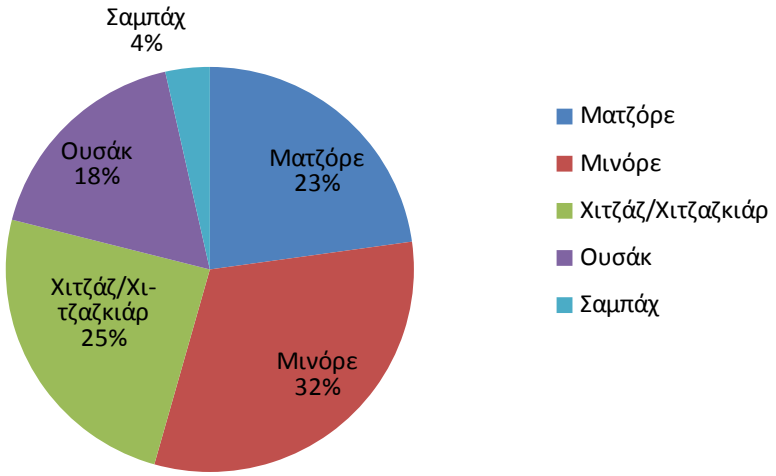
[7] Τα στοιχεία για την δισκογραφία των 45 στροφών αναφέρονται στις έντυπες συλλογές, Β. Χατζηαντωνίου, *Λεύκωμα Ελληνικής δισκογραφίας 45 στροφών*, τόμοι Α΄–ΣΤ΄, Αθήνα 2013-2015, & Κ. Ματσούκας, Κ. Διαμάντης, *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Κατάλογος Δίσκων His Master's Voice 45 στροφών & Extended Play*, Αθήνα 2009. Για την δισκογραφία των 33 στροφών τα στοιχεία αντλήθηκαν από τον διαδικτυακό τόπο: http://www.akispanou.com.

[8] Ενδεικτικές ηχογραφήσεις: *Χαροκόπου 1942-1953 (Στις παράγκες),* Minos 433, 1982 & *Τι λες καλέ*, Olympic 75176, 1971.



Γράφημα 2: Εξέλιξη του tempo στο καμηλιέρικο ζεϊμπέκικου

Τέλος, εξετάζοντας τον ρυθμό σε σχέση με την τροπικότητα (γράφημα 3), διακρίνεται η κυριαρχία των Μινόρε οντοτήτων, και η ισόποση σχεδόν χρήση του Ματζόρε, των Χιτζάζ/Χιτζαζκιάρ και σε λίγο μικρότερο ποσοστό του Ουσάκ καθώς επίσης και λίγες περιπτώσεις Σαμπάχ.[9] Η συγκεκριμένη ποσόστωση με την κυριαρχία του Μινόρε και Ματζόρε δρόμου, είναι ενδεικτική της έντονης τάσης εκδυτικοποίησης της λαϊκής μουσικής κατά τα μεταπολεμικά χρόνια.[10] Σταδιακά, η λαϊκή δημιουργία περιορίζεται στους δρόμους που ανταποκρίνονται με συνέπεια τόσο στην ολοένα και πιο έντονη συγχορδιακή αρμονία, όσο και στην χρήση της εκτελεστικής πρακτικής $1_{ης}/2_{ης}$ φωνής (πρίμο/σιγόντο) από τα μπουζούκια.[11]



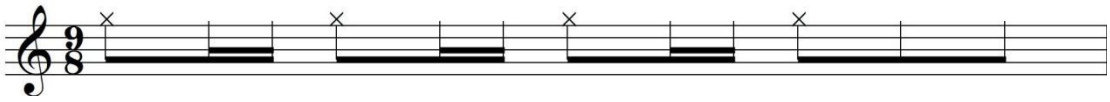
Γράφημα 3: «Λαϊκοί δρόμοι» και καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο στο έργο του Άκη Πάνου

[9] Δεν αποτελεί στόχο του παρόντος κειμένου μια ενδελεχής τροπική ανάλυση των συνθέσεων. Η παραπάνω ομαδοποίηση παρατίθεται ενδεικτικά με σκοπό την επισκόπηση της γενικής χρήσης των «λαϊκών δρόμων» σε σχέση με τον εξεταζόμενο ρυθμό. Έτσι οι γενικευτικές ονομασίες Μινόρε/Ματζόρε περιλαμβάνουν μια σειρά από συγγενικές, πλην όμως διακριτές διαστηματικές οντότητες, όπως Νιαβέντ, Αρμονικό Μινόρε και Ραστ, Ματζόρε, Σεγκιάχ αντίστοιχα.

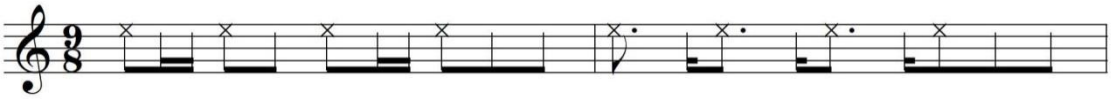
[10] Ν. Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983), Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 121.

[11] Στο έργο του Άκη Πάνου, εντοπίζονται περιπτώσεις συνθέσεων σε δρόμο Ουσάκ όπου τα μέρη των μπουζουκιών εκτελούν διφωνίες, πράγμα εξαιρετικά σπάνιο που ωστόσο επιβεβαιώνει σε μεγαλύτερο βαθμό την εφαρμογή αυτής της πρακτικής σε πιο «τροπικές» οντότητες. Ενδεικτική ηχογράφηση: *Ξαναγεννήθηκα*, His Masters Voice 7PG–3828, 1969.

Παρακάτω παρατίθενται κάποια στοιχεία σχετικά με τη ρυθμική και κατ' επέκταση τη μελωδική συγκρότηση των «παλαιότερων»[12] τύπων καμηλιέρικου ώστε στη συνέχεια να παρουσιαστούν οι δημιουργικές παρεμβάσεις του Άκη Πάνου. Το «παραδοσιακό» βασικό ρυθμικό μοτίβο συγκροτείται με βάση τον τύπο που καταγράφεται στο παράδειγμα 1.[13] Όπως προκύπτει από τις δισκογραφημένες συνθέσεις, λόγω της συχνότητας των αξιών των $16_{ων}$, το μοτίβο αυτό εκτελείται σε αρκετές περιπτώσεις κυρίως από κρουστά όργανα ενώ η ρυθμική συνοδεία της κιθάρας εφαρμόζει περισσότερο αφαιρετικές διαδοχές (παρ. 2).[14]

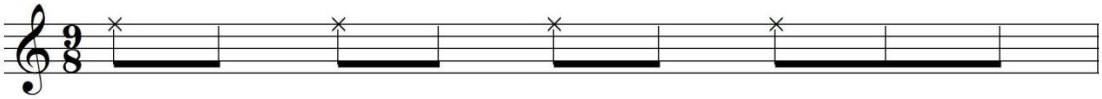


Παράδειγμα 1: Βασικός ρυθμικός τύπος καμηλιέρικου ζεϊμπέκικου



Παράδειγμα 2: Ρυθμικές παραλλαγές που εκτελούνται από την κιθάρα

Σε περιπτώσεις που η σύνθεση τις ορχήστρας το επιτρέπει τα παραπάνω μοτίβα εκτελούνται παράλληλα από διαφορετικά όργανα προσφέροντας με αυτό τον τρόπο μια συνοδευτική επάρκεια που ενώ, κατά τα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας του μπουζουκιού φαίνεται να πηγάζει από τον αυθορμητισμό και το μουσικό ένστικτο των εκτελεστών, στην πορεία συστηματοποιείται σε διακριτούς και άκρως οριοθετημένους ρόλους. Σε αυτό το πλαίσιο συστηματοποίησης, και για λόγους που θα αναφερθούν στη συνέχεια η κιθάρα στις ηχογραφήσεις των καμηλιέρικων του Άκη Πάνου εκτελεί ένα ρυθμικό σχηματισμό που μιμείται τον τύπο του καρσιλαμά σε πιο αργό τέμπο, σύμφωνα με τις επισημάνσεις που αναφέρθηκαν προηγουμένως (παρ. 3).



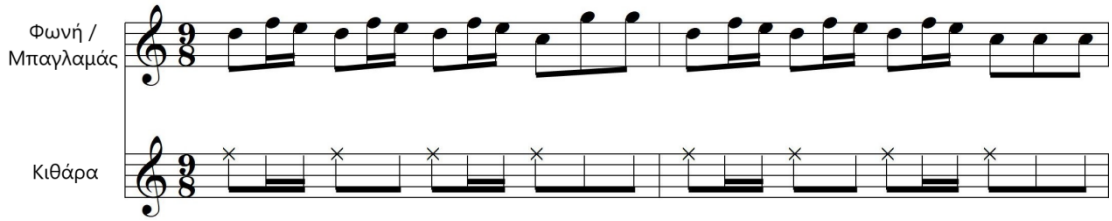
Παράδειγμα 3: Ρυθμικός τύπος καμηλιέρικου του Άκη Πάνου

Ένα χαρακτηριστικό σημείο των καμηλιέρικων ζεϊμπέκικων είναι η οριοθέτηση της μελωδικής κίνησης με βάση τον καταμερισμό του ρυθμικού τύπου, συνθήκη που αρκετές φορές οδηγεί σε ταυτίσεις μεταξύ μελωδίας – συνοδείας (παρ. 4).

[12] Ο όρος «παλαιός» θα παρατίθεται με εισαγωγικά καθώς η χρήση του λειτουργεί προσδιοριστικά για το παρόν κείμενο και δεν ανταποκρίνεται σε κάποιο γενικότερα χρησιμοποιούμενο χρονολογικό ή ειδολογικό δίπολο παλαιού/καινούργιου στην περίπτωση του καμηλιέρικου τύπου ζεϊμπέκικου.

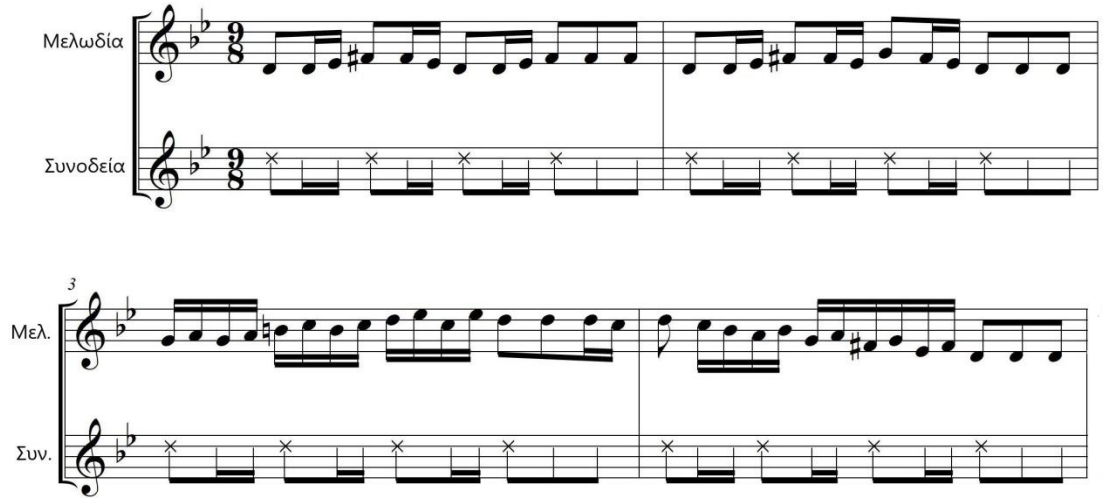
[13] Βλ. σχετικά Δ. Μυστακίδης, *Λαϊκή Κιθάρα. Τροπικότητα και Εναρμόνιση*, Πριγκηπέσα, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 30. Στη συγκεκριμένη μέθοδο, οι εννιάσημοι ρυθμοί παρουσιάζονται σε μέτρα των 9/4, καθώς με αυτό τον τρόπο προκύπτουν λιγότερο «πυκνές» και άρα πιο ευανάγνωστες καταγραφές. Στην παρούσα ανακοίνωση επιλέγεται η καταγραφή σε 9/8, αφού η κατά ζεύγη κατάταξη των ογδόων με βάση την ακολουθία 2+2+2+3 προσφέρει μια πιο ικανοποιητική απεικόνιση της κιθαριστικής συνοδείας και της αρμονικής πληθωρικότητας που εντοπίζεται στο έργο του Άκη Πάνου.

[14] Ενδεικτικές ηχογραφήσεις: *Η πλημμύρα*, Μ. Βαμβακάρης, Columbia, DG-6057, 1934 και *Ο αλανιάρης*, Μ. Βαμβακάρης, Columbia, DG-6049, 1934.



Παράδειγμα 4: *Γκαμηλιέρικο*, Γ. Μπάτης, His Masters Voice ΑΟ-2187, 1934

Συσχετίζοντας την ρυθμική συγκρότηση με την μελωδική ανάπτυξη μπορούμε με σχετική ευκολία να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η δεύτερη αναπτύσσεται σε μεγάλο βαθμό με βάση την ρυθμική αγωγή. Έτσι προκύπτουν σύντομες, περιορισμένης έκτασης επαναλαμβανόμενες μελωδικές φράσεις οι οποίες κατά την διάρκεια των τριών τελευταίων ογδόων αναφέρονται στα ισχυρά τονικά κέντρα της κλίμακας που είναι η πρώτη και η πέμπτη βαθμίδα.[15] Όπως προκύπτει από την δισκογραφία το συγκεκριμένο μοντέλο εμφανίζει αξιοσημείωτη διαχρονικότητα με τις αναφορές των μελωδικών καταλήξεων στην τονική και την δεσπόζουσα να εμφανίζονται ακόμα και σε αρκετά μεταγενέστερες και πιο περίτεχνες μελωδίες, μαρτυρώντας έτσι ένα στέρεο και διαχρονικό ρυθμικό μελωδικό τοπίο από όπου προκύπτουν συνθέσεις με τα προαναφερθέντα ποιοτικά χαρακτηριστικά (παρ. 5).



Παράδειγμα 5: *Βρέχει πολύ και στέκομαι*, Ν. Καρανικόλας, Columbia SCDG-3200, 1962

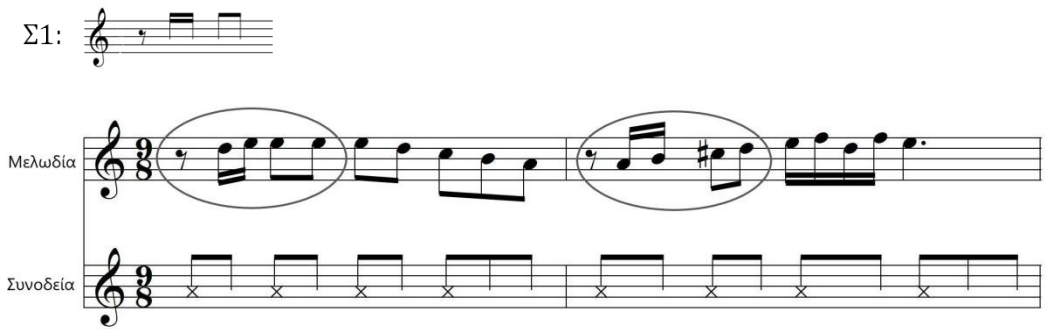
Στο σημείο αυτό είναι ανάγκη να προσδιοριστεί η έννοια του ρυθμικού – μελωδικού μοτίβου – «μήτρας» - στο οποίο και εστιάζει το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου. Ως «μήτρες» μπορούν να ληφθούν όλα τα επιμέρους στοιχεία μιας σύνθεσης που μέσω της σταθερότητας ή της παραλλαγής τους συνεισφέρουν τόσο στην δομική της κατανόηση, όσο και στην συναισθηματική της πρόσληψη. Ο Peter Van Der Merwe, προκρίνει τον συνδυασμό μεταξύ υπερκειμένων και υποκείμενων μητρών με μια αμφίδρομη σχέση δεσμευτικότητας και παραδοξότητας – ιδιαιτερότητας, ως σημαίνοντος στοιχείου του

[15] Η συγκεκριμένη πρακτική εφαρμόζεται συνήθως σε συνθέσεις που εξελίσσονται στα πλαίσια παράλληλων περιόδων. Ως περίοδος για το συγκεκριμένο ρεπερτόριο ορίζεται το δίμετρο μελωδικό τμήμα που συγκροτείται από δύο επιμέρους φράσεις ίδιου ή διαφορετικού ρυθμικού – μελωδικού υλικού (παράλληλη και αντίθετη περίοδος αντίστοιχα). Βλ. Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, Κάλλιπος, 2015, σ. 112. Έτσι, η πρώτη συναρτώμενη φράση (εισαγωγική) διάρκειας ενός μέτρου καταλήγει με αναφορά διάρκειας τριών ογδόων στην πέμπτη βαθμίδα, ενώ η δεύτερη (απαντητική) τελειώνει στην τονική βαθμίδα.

συντονισμού, της αναγνωρισιμότητας και της ταυτοποίησης της τεχνοτροπίας των συνθέσεων.[16] Στο υπό εξέταση ρεπερτόριο η ενιαία της «δέσμευσης» και της «διαφοροποίησης» μεταξύ υπερκείμενης – υποκείμενης δομής εκφράζεται στη σχέση μελωδίας – ρυθμικής αγωγής.

Περνώντας τώρα στον Άκη Πάνου, το πρώτο στοιχείο που εξετάζεται δεν αποτελεί σημείο ρήξης αλλά σημαντική ταύτιση με τις παλιότερες συνθετικές φόρμες επιβεβαιώνοντας με αυτό τον τρόπο ότι οι πολιτισμικές ασυνέχειες εγγράφονται σταδιακά και στο ήδη υπάρχον συνθετικό πλαίσιο και δεν έχουν ποτέ χαρακτήρα απόλυτης ρήξης με τις προηγούμενες συνθήκες. Μεγάλα τμήματα των μελωδικών γραμμών του συνθέτη προκύπτουν από το ρυθμικό μοτίβο που εξακολουθεί να λειτουργεί συγκροτησιακά για την πορεία της σύνθεσης. Η τεχνοτροπία αυτή δεν εγκαταλείπεται και εντοπίζεται συνεχώς στην δισκογραφική του καριέρα, παρόλο που στα πρώτα χρόνια χρησιμοποιείται με σαφώς πιο άκαμπτο τρόπο.[17] Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις, η απουσία των αξιών των 16ων από τον βασικό ρυθμό, συνεισφέρει όπως έχει ήδη αναφερθεί στην δημιουργία ενός αφαιρετικού συνοδευτικού πλαισίου, ικανού να εγκιβωτίσει κάποιες μελωδικές τάσεις αποσύνδεσης από τα όρια που θέτει ο ρυθμικός τύπος. Έτσι, μπορεί να γίνει λόγος για ένα διαδραστικό πλαίσιο αλληλοδιαμόρφωσης μεταξύ κάποιων οριακών τάσεων διαφοροποίησης της ρυθμικότητας της μελωδίας και ενός πιο ευέλικτου ρυθμικού τύπου, που τις επιτρέπει. Με αυτό τον τρόπο, όπως θα εξετασθεί στη συνέχεια, η μελωδία βρίσκει μια συνοδευτική ανεκτικότητα που δεν θα της πρόσφεραν οι «παλιότεροι» ρυθμικοί τύποι με την έντονη παρουσία των 16ων, που κατά κάποιο τρόπο παρέσυραν την μελωδία να ταυτιστεί κατά απόλυτο τρόπο μαζί τους.

Εξετάζοντας τις μήτρες μικρότερης χρονικής διάρκειας, παρατηρείται ότι, η μερική αποσύνδεση του μελωδικού μέρους από τον ρυθμό πραγματοποιείται, μέσω συγκεκριμένων ρυθμικών σχημάτων που εφαρμόζονται σε διάφορα σημεία του μέτρου, μέσα στα οποία εντάσσονται οι νότες που χρησιμοποίει κάθε φορά ο συνθέτης. Το πρώτο σχήμα (Σ1) που εξετάζεται στην παρούσα ανακοίνωση εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στην αρχή των μέτρων κατά την διάρκεια των δυο πρώτων ζευγών ογδόων (παρ. 6).



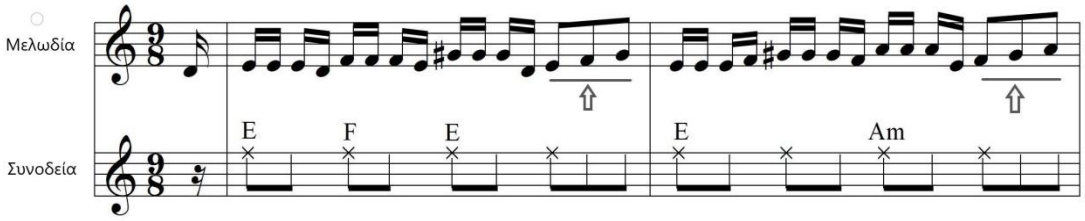
Παράδειγμα 6: *Ούτε αχ δεν θα πω*, His Masters Voice 7PG-3890, 1969

Συνεχίζοντας, ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία του καμηλιέρικου και των εννιάσημων ρυθμών γενικότερα, είναι η μελωδική αδράνεια που παρατηρείται κατά την διάρκεια των τριών τελευταίων όγδοων του μέτρου η οποία εκφράζεται με στάσεις της μελωδίας στην τονική ή σε δεσπόζουσες βαθμίδες της κλίμακας. Η συνθετική τεχνοτροπία του Άκη Πάνου, καταργεί σε μεγάλο βαθμό αυτή τη συνθήκη επανασυστήνοντας το

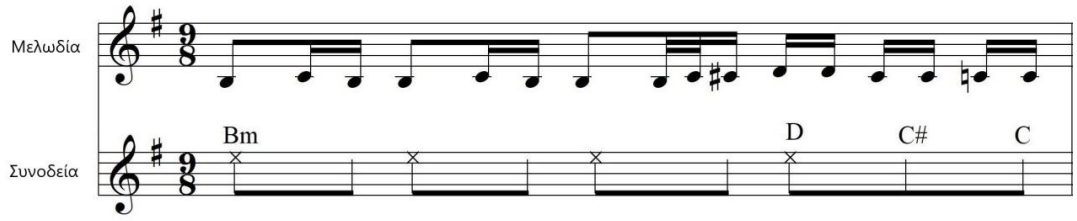
[16] P. Merwe, *Origins of the popular style: The antecedents of twentieth century popular music*, Oxford Clarendon Press, 2002, σ. 99.

[17] Ενδεικτική ηχογράφηση: *Καρδιά μου μην παραπονιέσαι*, Columbia SCDG – 3491, 1964.

τελευταίο τμήμα των μέτρων ως μια περιοχή έντονης κινητικότητας που συνδράμει δυναμικά στην πορεία της σύνθεσης. Η μελωδία σε κάποιες περιπτώσεις ακολουθεί την ρυθμική υπόδειξη και αναπτύσσεται με απλό ανοδικό ή καθοδικό τρόπο με ή χωρίς αρμονικές μεταβολές πάνω στο βασικό σχήμα που ορίζεται από τα τελευταία όγδοα (παρ. 7). Στο ίδιο μελωδικό πλαίσιο, εντοπίζεται και η συχνή χρήση μιας χρωματικής φόρμουλας που συνοδεύεται από αρμονικές αλλαγές (παρ. 8).

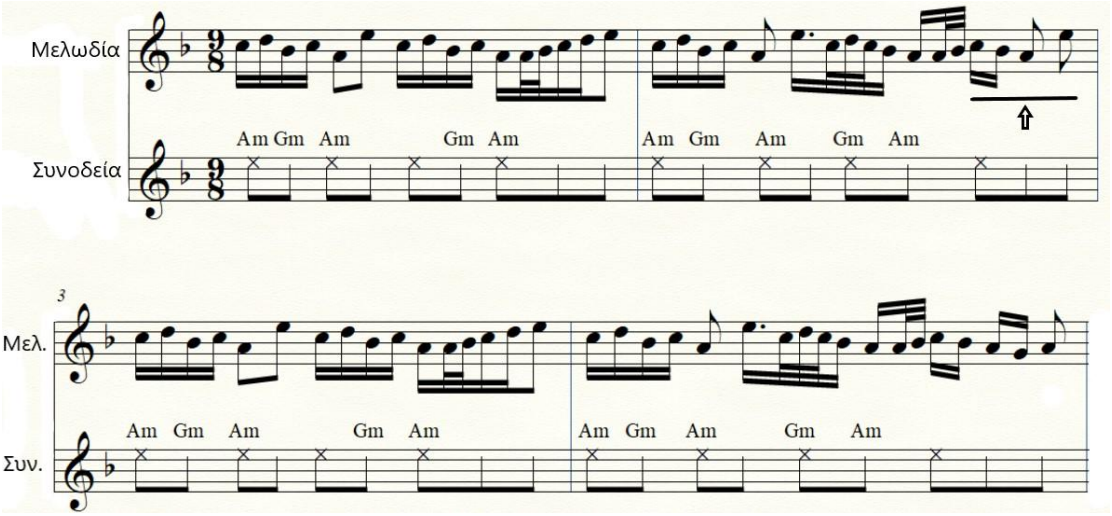


Παράδειγμα 7: ***Διπλοτέλι μου γλυκό*****, His Masters Voice 7PG-3867, 1969**



Παράδειγμα 8: ***Του κόσμου το περίγελο*****, His Masters Voice 7PG-3869, 1969**

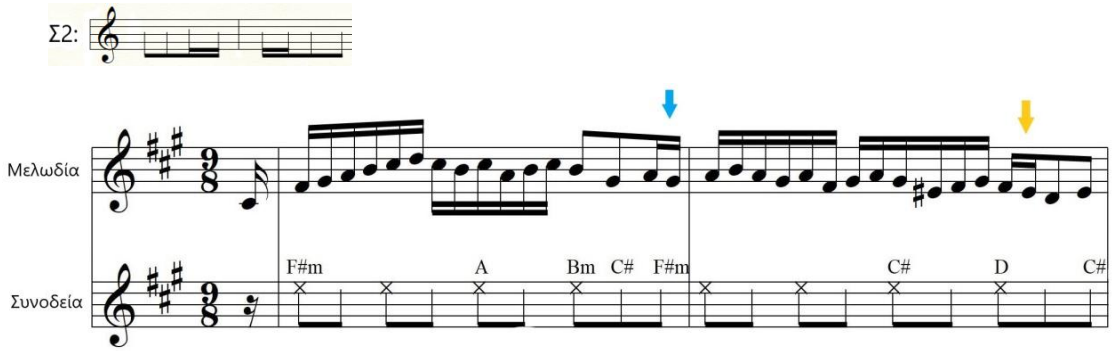
Η πλήρης καταληκτική αναφορά του καμηλιέρικου και γενικότερα των εννιάσημων ρυθμών στην πέμπτη και στην τονική βαθμίδα στα σημεία ολοκλήρωσης των συναρτώμενων φράσεων μιας παράλληλης ή και αντίθετης μελωδικής περιόδου καθώς και πριν από επαναλήψεις ολόκληρων των περιόδων, συχνά αντικαθίσταται από τμηματικές αναφορές που τοποθετούνται στο τελευταίο όγδοο, μετριάζοντας την ευκρίνεια της μετρικής συρραφής (παρ. 9).



Παράδειγμα 9: ***Κάνε πέρα κάνε πίσω*****, Polydor 2061090, 1971**

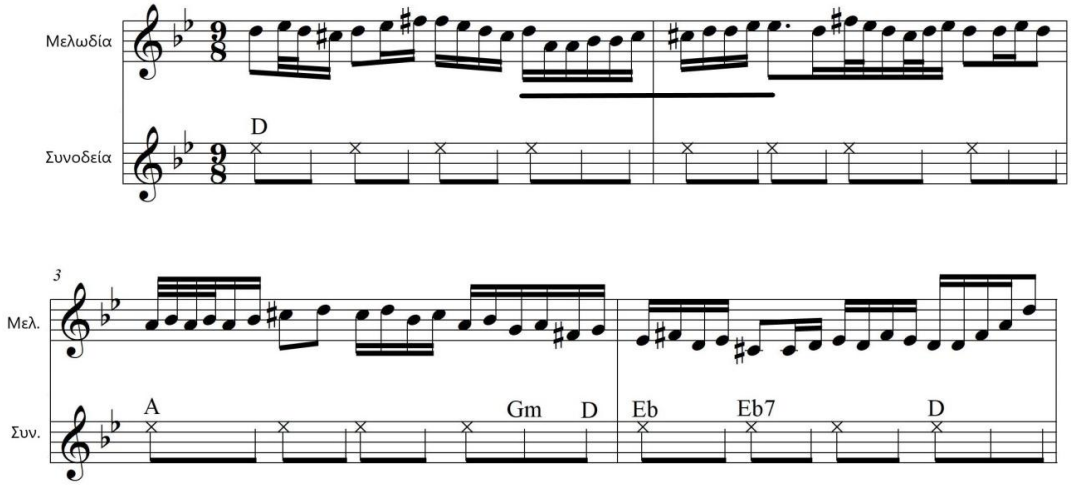
Ένα από τα συνηθέστερα ρυθμικά – μελωδικά σχήματα είναι η διαίρεση του 7ου η του 9ου ογδόου σε δυο 16α (Σ2). Όταν η διαίρεση πραγματοποιείται στο τέλος του μέτρου λειτουργεί σαν ένα λειτουργικό, συχνά διακριτά εναρμονισμένο λεβάρε για το

επόμενο μέτρο, ενώ όταν τοποθετείται στο 7ο χτύπημα, μετά το πέρας της και πριν την είσοδο του επόμενου μέτρου δημιουργείται μια αίσθηση μελωδικής αδράνειας, άκρως χαρακτηριστικής της συνθετικής τεχνοτροπίας του Άκη Πάνου (παρ. 10).



Παράδειγμα 10: *Το θολωμένο μου μυαλό*, Minos 5448, 1973

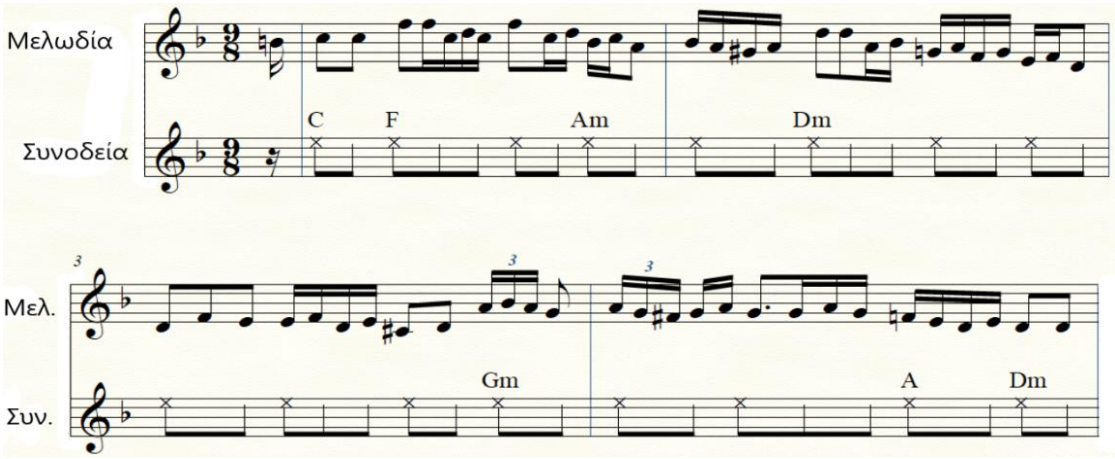
Συχνά, η μελωδική κινητικότητα λειτουργεί ενοποιητικά ανάμεσα σε διαδοχικά μέτρα μέσω ενός «επιθετικού» φρασεολογίου 16ων που αναιρεί κάθε αίσθημα κατάληξης (παρ. 11). Αυτή η ενοποίηση που μπορεί να δημιουργηθεί και ανάμεσα σε τμήματα του ίδιου μέτρου αναιρεί κατά κάποιο τρόπο την ευκρίνεια που χαρακτηρίζει τα καμηλιέρικα, η οποία οφείλεται στην επαναληπτικότητα των μοτίβων και στη σχετικά γρήγορη ταχύτητα εκτέλεσης.



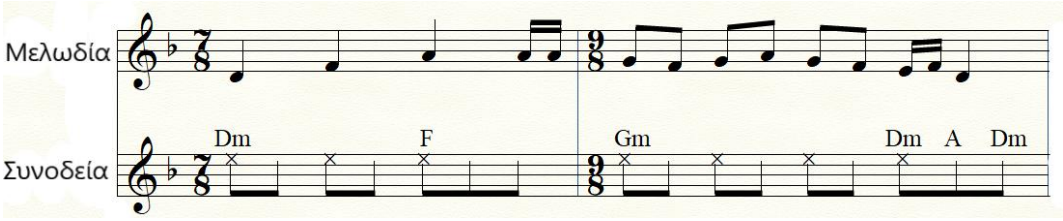
Παράδειγμα 11: *Κλε*, Sonora SNR-1058, 1975

Στις υπό εξέταση ηχογραφήσεις, συμπεριλαμβάνονται και τρεις συνθέσεις, όπου εντοπίζεται μετάθεση των τριών τελευταίων ογδόων και οι οποίες εξελίσσονται σύμφωνα με την ρυθμική διαδοχή 2+3+2+2.[18] Η συγκεκριμένη διάταξη, διατηρεί σε μεγάλο βαθμό τα στοιχεία που εξετάσθηκαν προηγουμένως δημιουργώντας περίπλοκα μελωδικά σχήματα, κυρίως στα εισαγωγικά μέρη των συνθέσεων (Παρ. 12). Τέλος, σε μια σύνθεση εντοπίζεται μικτή ρυθμική αγωγή (7/8 & 9/8) πράγμα καθόλου σύνηθες στα πλαίσια της λαϊκής μουσικής δημιουργίας (παρ. 13).

[18] Πρόκειται για το ρυθμικό σχήμα του αγριλαμά που αποτελεί παραλλαγή του καρσιλαμά, καθώς παρουσιάζουν σημαντική ομοιότητα στην ταχύτητα εκτέλεσης. Βλ. Μυστακίδης, *ό.π.*, σελ. 30. Ενδεικτική ηχογράφηση: *Το γλυκό φιλί*, Κώστας Σκαρβέλης, Columbia DG-6200, 1936. Η συχνή προπολεμική χρήση του συγκεκριμένου ρυθμικού μοτίβου, φθίνει στα κατοπινά χρόνια και κατά κάποιο τρόπο αναβιώνει στο έργο του Άκη Πάνου, ως παραλλαγή του καμηλιέρικου ζεϊμπέκικου.

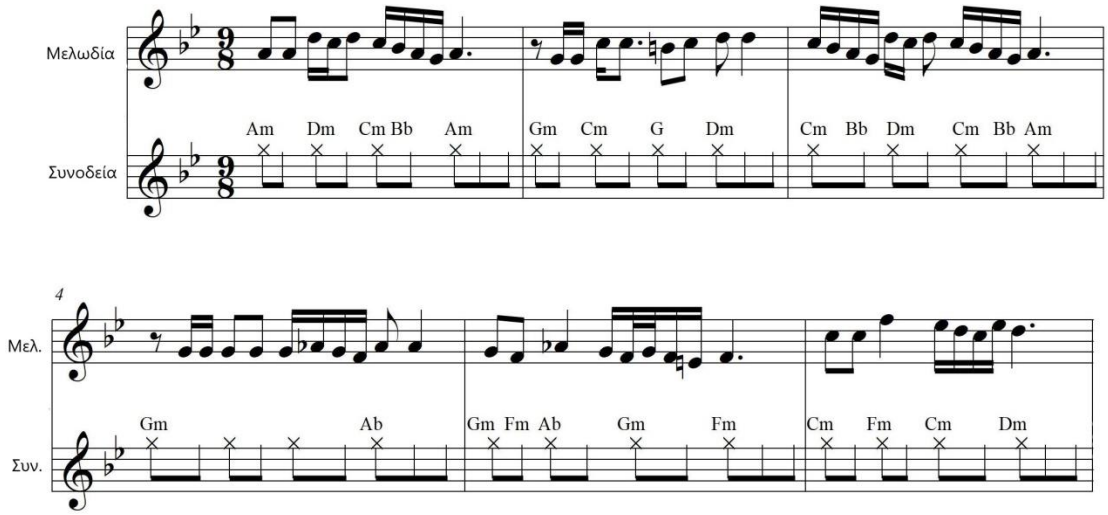


Παράδειγμα 12: *Ο εαυτός μου*, Minos, MSM-433, 1982



Παράδειγμα 13: *Το φαρμάκι*, Columbia 798024, 1977

Επιστρέφοντας και τελειώνοντας, στο πλαίσιο αναζήτησης των όρων παγίωσης του ρυθμικού μοτίβου της κιθάρας, πρέπει να γίνει αναφορά και στο στοιχείο της πλούσιας εναρμόνισης των συνθέσεων ως ενορχηστρωτικού χαρακτηριστικού του έργου του Άκη Πάνου (παρ. 14).

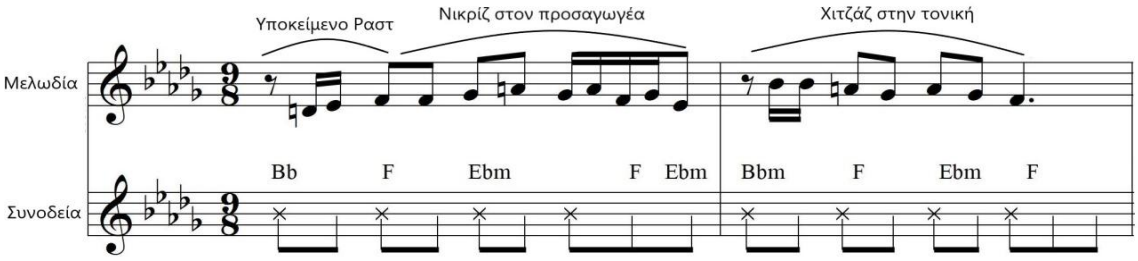


Παράδειγμα 14: *Ήταν ψεύτικα*, His Masters Voice 7PG-8115, 1972

Πρόκειται για την επιτομή της συγχορδιακής αντίληψης που σταδιακά κυριαρχεί στο λαϊκό τραγούδι μετά τον πόλεμο, και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την «παραδοσιακή» εναρμόνιση που κατά κάποιο τρόπο επιτρέπει την χωρίς αρμονική επικύρωση κίνηση της μελωδίας ανάμεσα στα ισχυρά κέντρα της κλίμακας, τα οποία είναι και τα μόνα που εναρμονίζονται.[19] Σε αρκετές συνθέσεις του Άκη Πάνου, οι

[19] Ορδουλίδης, *ό.π.*, σ. 122.

συγχορδίες ακολουθούν κατά τρόπο βηματικό την μελωδία, έτσι αυτή η έντονη κινητικότητα αντί να καταργεί όπως θα περίμενε κανείς τα τροπικά χαρακτηριστικά των συνθέσεων, κατά κάποιο τρόπο φαίνεται να τα υπερτονίζει, επικυρώνοντας τα αρμονικά (παρ. 15).



Παράδειγμα 15: *Οι μισοί καλοί*, Minos 5449, 1973

Με την παρουσίαση των παραπάνω ιδιωματικών τύπων προκύπτει η ανάγκη προσδιορισμού της έννοιας της δημιουργικότητας και της ατομικής πρωτοβουλίας – παρέμβασης, σε αντιπαραβολή με την χρήση του όρου «πρωτοτυπία». Μέσα από έναν συσχετισμό με την γλωσσική επικοινωνία, όπου συνήθως δεν πραγματοποιούνται «πρωτότυπες» αλλά «ιδιόρρυθμες» χρήσεις της γλώσσας, οι ασυνέχειες μπορούν να οριστούν ως αποκλίσεις από τον μέσο όρο στο πλαίσιο όμως ενός δεδομένου συστήματος κανόνων.[20] Αντίθετα, ο όρος «πρωτοτυπία» παραπέμπει σε αποσυνδεδεμένες από το σύστημα χρήσεις που πραγματοποιούνται με την επινόηση νέων τύπων και κανόνων.[21] Με βάση αυτή την παραδοχή, η ρήξη με «παλαιότερα» πρότυπα σημαίνει καταρχήν βαθιά γνώση του συστήματος και κατ' επέκταση μια προσωπική χρήση της δυναμικής που αυτό φέρει. Μεταφέροντας αυτές τις θεωρητικές διατυπώσεις στο πεδίο της μουσικής δημιουργίας, είναι χρήσιμη η επισήμανση του Philip Tagg σύμφωνα με την οποία, «κάθε μελωδική φράση μπορεί να παραχθεί σύμφωνα με τις γενικότερες μετασχηματιστικές νόρμες στις οποίες ανήκει».[22]

Σε αυτό το πλαίσιο, διερευνάται και τελικά αναδεικνύεται ο σημαντικός ρόλος των ρυθμικών – μελωδικών «μητρών» στην διαμόρφωση της τελικής σύνθεσης. Επιχειρώντας μια γενική, πλην όμως εφαρμόσιμη, προσέγγιση της «ζωής» αυτών των καθοριστικών τύπων, ο Peter Van Der Merwe αναφέρει ότι ενώ αρχικά χρησιμοποιούνται με απλό και άκαμπτο τρόπο, σταδιακά εξελίσσονται και μέσω της συνεχούς επεξεργασίας τους φτάνουν στα όριά τους, από όπου τελικά παρακμάζουν.[23] Τα πρώτα καμηλιέρικα του Άκη Πάνου τηρούν σε μεγάλο βαθμό το «παλαιό» συνθετικό πρότυπο, ενώ σταδιακά στα χρόνια της δεκαετίας του 1970, αναδύονται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που εξετάστηκαν παραπάνω, και που συνιστούν μια «έκρηξη δημιουργικής ενέργειας που απελευθερώνεται με την ανακάλυψη και την φάση ωριμότητας της μήτρας».[24] Τέλος, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, καταγράφεται η παρακμή των συνθετικών ιδιωματισμών του συνθέτη, που όμως συμπίπτουν με την γενικότερη δισκογραφική απουσία του.

[20] Μ. Γ. Σηφάκης, *Για μια ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2016, σ. 67.
[21] Στο ίδιο, σ. 68.
[22] P. Tagg, *Analysing Popular Music, Theory, Method and Practise*, Cambridge University Press, Popular Music Vol. 2, Theory and Method, 1982, σ. 55.
[23] Merwe, *ό.π.*, σ. 98.
[24] Στο ίδιο.

Συμπερασματικά, ο τύπος του «παλαιού» καμηλιέρικου δύναται να οριστεί ως ένα γενικό σύστημα στο οποίο ανάγονται τα νέα «ιδιόρρυθμα» σχήματα. Συνιστά ένα πεδίο αντικειμενικών συνθηκών μέσω των οποίων καθορίζεται το εύρος και η δυνατότητα παραγωγής των ατομικών παρεμβάσεων. Όμως, έστω και εξαρτώμενες από γενικότερα σχήματα, οι προσωπικές ιδιόρρυθμες χρήσεις συνιστούν νέα σημεία που διαφέρουν από τους προηγούμενους τύπους, μικρές «επαναστάσεις» που διαταράσσουν την δεδομένη συνθήκη και που αναδεικνύουν την δυναμική συμβολή της εμπρόθετης δράσης και πρωτοβουλίας στην διαμόρφωση των πολιτισμικών πρακτικών.